



3-4

# glasba v ŠOLI IN VRTCU

glasba v šoli in vrtcu | letnik XVI | 2012 | ISSN 1854-9721 | številka 3-4

## Uvodnik

- Franc Križnar** 1 Sodobna glasba v vzgoji in izobraževanju

## Vodilna tema

- Mitja Reichenberg** 3 Dejanja in sodobna glasba v vzgoji in izobraževanju

## Raziskave

- Mojca Prelogar** 12 Gibalno plesna dejavnost pri glasbeni vzgoji v 1. triletju devetletne OŠ  
**Zlatka Terlevič** 20 Zlate strune in zlati pevci

## Strokovni kotiček

- Leon Stefanija** 28 Ob rob ekološki akustiki: vabilo k branju  
**Franc Križnar** 32 Razvoj slovenske glasbe od začetkov do danes ...  
**Bor Turel** 40 Opis novih zvočnih podob  
**Daniel Leskovic** 42 Ohranjajmo glasbeno poučevanje močno  
**Darja Koter** 44 Ikonografija glasbil: kaj nam povedo dekoracije orgelskih omar

## Intervju

- Dunja Belinda Škofic** 50 Večnost duhovnih sporočil preteklosti za prihodnost

## Etnomuzikološki kotiček

- Vesna Sever** 61 Sozvočja Slovenije

## Ocene

- Simon Novak** 64 Metodika pouka trobilnih inštrumentov  
**Franc Križnar** 66 Leoš Janaček (1854-1928): Katja Kabanova šele drugič v zgodovini tega glasbenega gledališča (v Dunajski državni operi)  
**Franc Križnar** 68 Pasijon v St. Margarethen u. B. (Avstrija) 2011

## Obletnice

- Franc Križnar** 73 100 letnica rojstva slovenskega muzikologa akademika dr. Dragotina Cvetka

## Poročila

- Irena Miholić (prev. F. Križnar)** 76 Društvo hrvaških glasbenih teoretikov  
**Franc Križnar** 78 Glasba na elektronskih medijih Založbe RTV Slovenija v letu 2010  
**Franc Križnar** 87 60 let GŠ »Frana Koruna Koželjskega« Velenje

## Iz prakse v prakso

- Tomaž Pirnat** 92 Programski paket EarMaster Pro  
**Simona Kralj** 99 Slovenski otroški ljudski plesi  
**Nina Jamar** 105 Kako lahko knjižnica pripomore k delovanju GŠ

## Notna priloga

- Patrick Quagiatto** | Zborovske skladbe



# Uvodnik

## Sodobna glasba v vzgoji in izobraževanju

### # Glasba v šoli in vrtcu

Revija za glasbene dejavnosti v vrtcu, za glasbeni pouk v osnovnih, srednjih in glasbenih šolah ter za zborovstvo, številka 3-4, letnik XVI, 2012 | ISSN 1854-9721

**Izdajatelj in založnik:** Zavod RS za šolstvo, Poljanska cesta 28, 1000 Ljubljana, tel. 01/300 51 00, faks 01/300 51 99 | **Predstavniki:** mag. Gregor Mohorčič | **Uredništvo:** dr. Inge Breznik (odgovorna urednica), dr. Svanibor Pettan, dr. Albinca Pesek, dr. Barbara Sichel Kafol, Uroš Rojko, dr. Bogdana Borota, dr. Franc Križnar, dr. Veronika Šarec, Mirjam Senica, Branka Potočnik Krajnik, dr. Irena Miholič, dr. Goran Folkestad, dr. Patricia Shehan Campbell | **Naslov uredništva:** Zavod RS za šolstvo, OE Maribor, Trg revolucije 7, 2000 Maribor, tel. 02/280 29 14, faks 02/332 67 07 | e-naslov: inge.breznik@zrss.si | **Gostujoči urednik:** dr. Franc Križnar | **Urednica založbe:** Simona Vozelj | **Jezikovni pregled:** Katja Križnik Jeraj | **Oblikovanje:** škala kreativna, Anže Škerjanec s.p. | **Računalniški prelom in tisk:** Littera picta d. o. o. | **Letna naročnina** (4 številke): 40,89 € za šole in ustanove, 23,79 € za posameznike, 19,61 € za dijake, študente in upokojenke. Cena posamezne dvojne številke v prosti prodaji je 22,54 €.

Naklada: 640 izvodov.

© Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2012 | Vse pravice pridržane. Brez založnikovega pisnega dovoljenja ni dovoljeno nobenega dela te revije na kakršenkoli način reproducirati, kopirati ali kako drugače razširjati. Ta preповed se nanaša tako na mehanske oblike reprodukcije (fotokopiranje) kot na elektronske (snemanje ali prepisovanje na kakršenkoli pomnilniški medij).

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

Ko sem nazadnje še dodatno aktiven pri urejanju »moje« številke naše revije, sem bil nenehno soočen po eni strani tako z vsebino in obliko glasbene vzgoje, ki sem je bil deležen sam pred več kot 50. leti in pa tisto, s katero se sam soočam zadnja desetletja kot sodelavec in član uredniškega odbora in nenazadnje prvič tudi kot odgovorni urednik revije Glasba v šoli in vrtcu; morda še bolj (teoretično) intenzivno prav z urejanjem te številke. Šele tejle (glasbeni) vzgoji bi lahko tudi zaradi naprežan in hotenij zadnjih pedagoških (didaktičnih in metodičnih) generacij in njih dosežkov res lahko rekli, da so sodobni. Tisti, ki smo jih bili deležni mi, so bili morda le aktualni, ampak v glavnem pionirski, saj so bila tisto 50. in 60. leta prejšnjega stoletja.

Tudi zato, ker je na prvem mestu naše tokratne tematike glasbene vzgoje in izobraževanja vse tisto, kar se nanaša izključno na novejši ali kar najnovejši čas, na sedanost: proučevanje, ukvarjanje, aktualna vprašanja, sodobne vsebine, oblike in predavanja z najnovejšimi tehničnimi in drugimi strokovnimi pridobitvami in upoštevanjem najnovejših (domačih-slovenskih in tujih) norm in standardov tega, torej našega časa (in prostora). Zato lahko tole priklicano sodobnost tudi s pričujočimi prispevki najrazličnejših avtorjev (teoretikov in praktikov) apliciramo v tako strokovni in še vedno edini slovenski glasbeno specializirani reviji; še posebej za področje glasbene dejavnosti in vrtcu, za glasbeni pouk v osnovnih, srednjih in glasbenih šolah ter v zborovstvu. Prav tako je z vzgojo, ki pomeni duhovno in značajsko oblikovanje zlasti otrok in mladine; saj gre pri slednji za načrtno razvijanje določenih, glasbenih sposobnosti. V izobraževanju gre za pridobivanje izobrazbe s šolanjem, kar je praviloma naloga različnih profesionalnih (glasbenih) inštitucij: šol in drugih zavodov. V podporo vsem tem kriterijem cit. tematike so se razpisali tudi tokratni avtorji. Njihove prispevke smo uvrstili v naše tradicionalne rubrike, poskrbeli za kar nekaj naročenih besedil pod okriljem zadane tematike, nekaj spet drugih pa razvrstili kolikor toliko sistematično in s tem obdržali kljub fokusirani tematiki tradicionalno oblikovno-vsebinsko podobo naše revije. Tem se podreja vodilna tema (Reichenberg), raziskavi M. Prelogar in Z. Terlevič ter strokovni kotiček (Stefanija, Križnar, Leskovic, Koter in Brezovnik). Do ocen nam je uspelo uvrstiti v intervju in etnomuzikološki kotiček še prispevka D. Belidne Škofic in V. Sever. Od obletnic, ki jih je bilo v tekočih letih kar nekaj, nam je uspelo z besedami in sliko spomniti na doayena in nestorja slovenske muzikologije akad. prof. dr. Dragotina Cvetka (Križnar). Med ocenami sta se nam razpisala S. Novak in F. Križnar; v poročilih pa beremo prispevek slednjega in zagrebške kolegice in članice našega uredniškega odbora I. Miholič. Še posebej dragocena je spet morda najbolj utilitaristična, tj. koristnostna iz prakse v prakso (T. Pirnat, S. Kralj in N. Jamar). Za tokratno notno prilogo pa nam je uspelo pridobiti sedem (otroških in mladinskih) zborov mladega italijanskega skladatelja slovenskega porekla Patrika Quaggiata.

Naj vam tudi tokratno branje in uporaba naših prispevkov služi kot doslej, kajti naše delo naj bi bilo namenjeno izključno vam: bralcem in uporabnikom in tudi mi se v trenutni orkestraciji te revije zavedamo te vloge: vloge sooblikovalca sodobne glasbe v vzgoji in izobraževanju. In razkorak med tistim, kar sem navedel na začetku tega uvodnika iz svojih mladostnih izkušenj kot učenec, dijak in študent, se je tudi zato samo še povečal. To je lahko vsaj eden od izpolnjenih kriterijev našega poslanstva. Tako kot del sicer oficialnega šolskega sistema, ki je »v službi« bodočih novih generacij glasbenikov in neglasbenikov, tako tudi naša revija želi biti vsaj njen sestavni del ali za primer profesionalnih glasbenih pedagoških (so)delavcev: njihova podaljšana roka. Ali nam to uspeva?

Vodilna tema



# Dejanja in sodobna glasba v vzgoji in izobraževanju

## Povzetek

Sodobna glasba je nekaj, kar zahteva poleg ušes tudi razum. Današnji svet se razumu vse bolj izogiba in poskuša najti tisoč in en razlog za to, da bi ga čim manj uporabljal. Vzgoja in izobraževanje pa sta koncepta človekovega napredka, prek katerega lahko postane posameznik to, kar razumemo pod idejo »civilizacija«. Ker se je v umetnosti preteklosti in sedanjosti zgodil že marsikateri premik (in ni nujno, da na boljše), se sodobna glasba tako rada skriva v mainstream in se popularizira, njena prav tako sodobna različica, intelektualno zahtevnejša glasba, pa se umika v akademske razprave, redko zasedene glasbene dvorane in/ali dogodke, ki nimajo posebne obravnave. In ker se vse bolj zdi, da živimo v svetu simulacije dogodkov, je tudi sodobna glasba nekakšna spremenljivka, kot računalniška igra, kot odvečna formula, brez katere bi kapitalizem zlahka preživel. A resnici na ljubo – ni tako preprosto. Nekateri zgodovinski datumi naj nas vendarle spomnijo, da sta dejanje in dogodek dve pomembni substanci, ki ju ne smemo spregledati znotraj vsebin sodobne glasbe v polju izobraževanja.

**Ključne besede:** sodobna glasba, vzgoja in izobraževanje, etika, čas, prostor, MTV, mediji, kibernetična realnost

## Abstract

Contemporary music is something that requires not only our ears, but also the mind. Today's world is increasingly avoiding common sense and trying to find a thousand and one reasons why it should be used as little as possible. Education is the concept of human progress, through which individuals can become what we understand under the idea of "civilization." Since in the past and present many shifts have occurred in the field of art (and not necessarily for the better), contemporary music has resorted to popularisation and hiding in the mainstream, while another modern version, intellectually challenging music, has become confined to academic discussions, sparsely occupied music halls and / or events that have no specific coverage. It seems more and more that we live in a world of simulated events, and because of that contemporary music is also a kind of variable, like a computer game, a redundant formula without which capitalism could easily survive. But for the sake of the truth – is not that simple. Some historical dates should nevertheless remind us that action and event are two important substances which must not be overlooked within the content of contemporary music in the field of education.

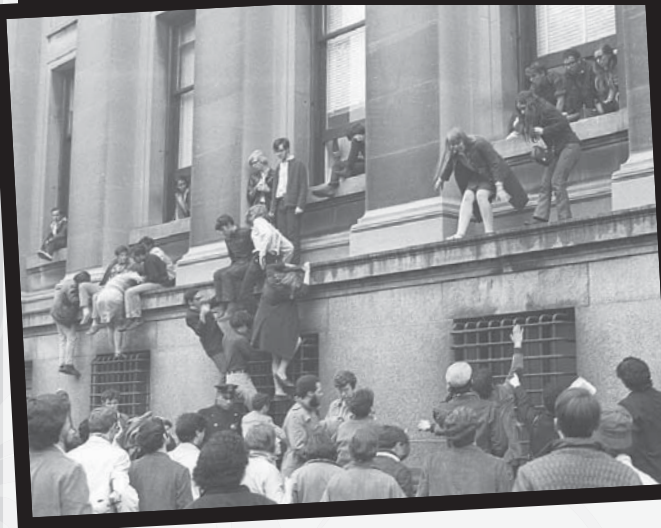
**Key words:** contemporary music, education, ethics, time, space, MTV, media, cybernetic reality

## 1968 in prepoved

Da razumemo zgodovino, je dobro, da se včasih spomnimo nekaterih letnic. Leta 1968, natančneje 22. marca, je prišlo do pomembnega gibanja, ki se je imenovalo *Gibanje 22. marca*. Pričelo se je na univerzi v Nanterre v Parizu in je nekako napovedalo veliko dejanje, novo pomlad, študentski sodobni moment – demonstracije, ki so spremenile svet. Za razumevanje sodobnosti je treba vedeti tudi to. Po tem letu svet ni bil več enak. Tudi siceršnja glasba ne in tako tudi sodobna glasba ne. Študenti so tedaj zapisali pomemben stavek. Ta se je v francščini glasil takole: *il est interdit d'interdire*. Ali drugače: *prepovedano je prepovedati*. Gre torej za ultimativno dejanje, za potezo, ki je bila tedaj narejena. In nenazadnje - to je bilo dejanje odločitve, zarez, spremembe, dejanje *subverzije* družbe same. Sodobna glasba se je odzvala na to in svojo optiko naravnala na nove frekvence. Kaj vedo današnji sodobni učitelji povedati učencem o sodobnem glasbenem svetu? Recimo o spektralni glasbi ali o akuzmatski glasbi, o polistilistični glasbi, o mikro-ali o multimedialnih zvočnih strukturah?

Današnji svet je svet, v katerem je prepovedano prepovedati tudi računalniške glasbene avtomate in neštete avdioprograme, ki so sposobni z matematičnimi algoritmi ustvariti simfonijo hitreje, kakor jo je mogoče zaigrati. Sodobna glasba je hitrejša od človeka.

Študentsko gibanje je leta 1968 pomenilo revolt proti vsemu. Lahko bi rekli, da ni ostal skoraj niti kamen na kamnu prejšnjega sistema, glasba pa je, kakor tudi druge umetnosti, pričela pisati nova poglavja.

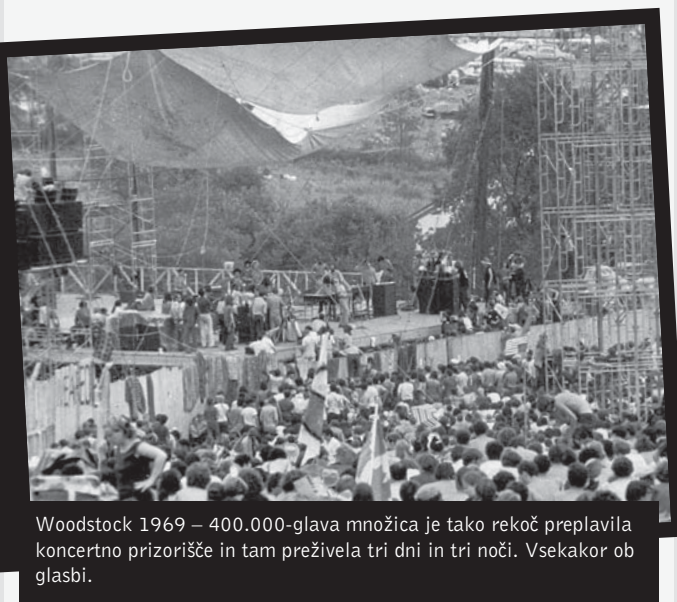


Leto dni kasneje, torej 1969, se je sredi meseca avgusta na glasbenem področju zgodil še en pomemben dogodek. Imenoval se je *Woodstock*. Bilo je v Ameriki, na enem samem mestu pa se je zaradi glasbe zbralo prek 400.000 mladih ljudi, kar je brez dvoma dogodek, ki ga ni mogoče spregledati, saj je sodobna glasba dejansko prvič v zgodovini povezala takšno množico na javnem

mestu. Res je, da gre za srečanje okoli popularne glasbe, hipijevstvo pa je kot gibanje vzelo glasbo skorajda kot stranski produkt, vendar je za samo razumevanje sodobnih glasbenih tokov to izrednega pomena. Glasba, sodobna glasba tedanjega časa pa je vplivala in še vedno vpliva na glasbo tudi danes. Popularna glasba, imenovana rock, je brez dvoma odigrala svojo pomembno vlogo v razvoju zvočne umetnosti zadnjih petdesetih let.

Leta 2008 je sodoben filmski skladatelj *Tan Dun* napisal prvo internetno simfonijo, ki so jo izvajali hkrati na različnih koncertih sveta. Imenovala se je *Eroica*, posvečena pa Beethovnovemu duhu iz leta 1804, ko je nastajala njegova tretja simfonija op. 55 v Es duru z enakim naslovom. Kaj vedo učni načrti za glasbeno vzgojo povedati o tem dogodku? A ta je le eden od pomembnih glasbeno-sodobnih trenutkov, po katerih se današnji glasbeni svet ozira. In končno – prepovedano je prepovedati takšne stvari, ki z glasbeno noto združujejo ljudi – od Woodstocka do virtualne simfonije je samo korak. Majhen korak za medij, a velik korak za človeka.

Kljub temu pa lahko mirno trdimo, da živimo v družbi tesnobe, ne v družbi izobilja, kakor nas poskušajo veliki kapitalisti prepričati. In temu sledi tudi sodobna glasba, le na pravo uho jo je treba poslušati; recimo *Luigi Nono*, čigar glasbo bi lahko imenovali dodekafonska tesnoba, ujetost sistema, ki poslušalca spremeni v subjekt brez moči in se tako spremeni v nekaj,



Woodstock 1969 – 400.000-glava množica je tako rekoč preplavila koncertno prizorišče in tam preživevala tri dni in tri noči. Vsekakor ob glasbi.

kar *per se* postaja vedno bolj prazno, ujetu, dodekafonsko votlo in izčrpano. Ali pa *Frank Zappa*, ki je stal med svetom musique concrète, filmom, rockom in jazzom ter ustvarjal politično angažirano glasbo, s katero pa si dejanska politika nima kaj početi; pa *John Cage*, ki je s svojimi idejami tako ali tako obrnil glasbeni svet na glavo, mnogi pa so se mu le posmeho-

vali. Omeniti moramo še imena, kot so *Tristan Murail*, *Magnus Lindberg*, *Pierre Boulez*, *György Ligeti*, *Milton Babbitt*, *Henryk Górecki*, *Krzysztof Penderecki* in *Arvo Pärt* – če izzovemo samo tiste, ki najhitreje padejo na mizo, ko potresemo zgodovino sodobne glasbe. Kaj jim je skupno? Vsekakor to, da so glasbeno umetnost prepoznali kot umetnost zvoka, ki se v svetu počasi izgublja in postaja vedno bolj in bolj subverzivna, bolj kot ne prodajalna hrupa in prostor dekadentnih idej, kakor se želi sodobno glasbo prikazati. Težava je tudi v tem, da gre večinoma za intelektualne projekte, ki se ob sami glasbi naslanjajo še na kaj drugega. A prav to, to »drugo«, današnjega potrošnika in omejenega poslušalca prav malo zanima. Zanimajo ga hitra prehrana, dobra in nenaporna družba, trač, kič in sprostitve.

Ponovimo: sodobna glasba je postala intelektualna umetnost, zato so njeni mehanizmi delovanja vse prej kot preprosti. Prepovedano je prepovedati ideje, ki ustvarjajo fantazmo v umetnosti, torej tisto, ki subjekt ščiti nasproti manku – le-ta pa je zagotovo prav v teh letih udaril v svet z največjo silo. Tesnobni subjekt (hipijevska gibanja) se sooča in pojavi v točki in na mestu manka, nekako pogoltne subjekt in povzroči, da ugasne. Glasba postane tržno blago, poslušalci skupaj s sistemom vzgoje in izobraževanja pa več ne najdejo poti in razlage, ki bi glasbo kot vseobče gibanje prikazala smiselno za prihajajočo mladino in (bodoče) poslušalce. Pojavi se velik razkol med »popularno« in populistično glasbeno strujo, ter ono drugo, »akademsko« in »strokovno«, ki se večinoma izkaže za kontra-avantgardo, popularnost pa se spremeni v mainstream.

## 1981 in MTV

Leta 1981, konkretno 1. avgusta, je pričel oddajati televizijski kanal, ki se imenuje MTV (orig. *Music TeleVision*). Natančno tri desetletja je te zgodovine, ko je svetu postalo jasno, da se glasbo tudi gleda. Da se *sodobno glasbo* gleda, vsekakor. Tri leta kasneje se je svet držal za glavo, saj so vsi pričakovali Orwellove napovedi<sup>1</sup>. Izšlo je mnogo člankov na to temo, večina pa se je strinjala, da je Orwell vseeno nekoliko pretiraval in da je človeštvo še zmeraj nekako »v dobrem stanju« in pri »zdravem duhu«. A so kaj kmalu obrnili ploščo in ugotovili, da je pravzaprav še slabše. Da se je kataklizmično 1984 dogodilo veliko prej, kakor se je pričakovalo in kakor si je Orwell želel. Sodobnost in njene replike so pač nekaj, na kar ves svet nenehno čaka, pa nikoli ne dočaka. Ker se sodobnost dogaja vedno in sedaj. In sedaj in sedaj. In ponovno. Oba dogodka, torej maj 1968 in avgust 1981, sta bila povezana. Povezuje ju *dejanje*, ki pomeni zamenjavo vidnega in slušnega polja.

<sup>1</sup> V mislih imamo vsekakor Orwell, George: 1984. Mladinska knjiga, Ljubljana 1983. Zanimivo pri tem pa je, da je prevod nastal samo leto dni pred velikim pričakovanjem.

Zakaj je pravzaprav pomembno leto 1981? Omenili smo že, da je MTV postal nekaj, kar se je, z glasbenega stališča, premaknilo od slišanega k videnemu+slišanemu. Sodobna glasba je postala vidna. In kako so na ta fenomen odgovorile šola, stroka, glasbena sredina, umetnost? Zaprle so se vase in hermetično privile vsa vrata in okna, samo da bi ne prišlo do nenadzorovanega prepriha, ki bi povzročil kaos. Zapisali smo že, da je bilo leta 1968 in 1981 rojeno neko *dejanje*. Jacques Lacan je nekoč zapisal, da moramo pojem dejanja premisliti vedno na podlagi subverzije subjekta<sup>2</sup>. Subjekt je v tem primeru zagotovo šolsko polje kot takšno, torej njegova ne-možnost, da bi po eni strani rad stopil v korak s časom, po drugi strani pa zanikal ali prepovedal tisto, česar se ne more prepovedati – to pa je ultimativno *dejanje* glasbene umetnosti, ki že zelo krepko štrli čez rob akademskih miz. Kratkosti akademizma pa ni zaznati le v tem glasbeno-umetniškem duhu, temveč nekako na celotni fronti intelektualnih dogodkov, ki so se zvrstili v zadnjih dvajsetih letih. Internet, virtualni svetovi, multimedijske socialne mreže, brezžična telefonija in mnoga računalniško podprta nova vesolja pričajo, da je družba s svojo šolsko vednostjo zaostala. Svet se vrti hitreje, kakor je sposoben narediti en dan v 24 urah. Tako je bilo do nedavnega, sedaj je drugače in temu ne gre oporekati.

Vzgoja in izobraževanje morata pogledati, kaj pomenijo ta dejstva za glasbo, ki ni le mainstreamovska. Kako jo prepoznati, ponuditi in, kar je najpomembnejše, kako jo interpretirati. Prav tukaj pa manjka največ.

## 350 (pr.n.št.) in etika

Aristotel je svojem delu *Nikomahova etika*<sup>3</sup> čisto na koncu zapisal in razmišljal sledeče: kdo lahko razume [njegovo] poučevanje, komu se pravzaprav prenaša? Skozi celotno delo je namreč neizpodbitno trdil, da njegov smoter poučevanja ni nadaljnje učenje, torej nekakšno povečanje vednosti, temveč in samo *pravilno delovanje*. Gre torej za razpravo, ki naj bi imela praktični učinek in vodila bralca h krepostnemu življenju. Samo to. In v zadnjem poglavju izrazi še drastično svarilo: če bralec sam nima že plemenite duše in če se že ne sprašuje, kako delovati pravilno, je za etiko napačen naslovnik. In vprašanje, da nekoga pripravimo do tega, kar bi lahko poimenovali *pravilno delovanje*, je neločljivo povezano z vprašanjem šole kot takšne in njenega stanovitnega obstoja. Šola se (lahko) postavlja le kot propedeutika, torej kot uvodnik v življenje krepostnega človeka. Nič drugega. Tako postane poučevanje nekakšno de-

<sup>2</sup> Lacan, Jacques: *Seminar XV*, 17. januarja 1968. Sicer pa se naslanjamo na povzetke po neuradnem pdf zapisu, objavljenem na spletni strani <http://gaogoa.free.fr/SeminaireS.htm> (avgust 2011), saj bi naj šlo za transkripcije dejanskih seminarjev in jim gre brez dvoma verjeti.

<sup>3</sup> Aristotel: *Nikomahova etika*. Slovenska matica, Ljubljana 2002.

janje vpeljave (morda še boljše: *vpeljevanja*) ideje *pravilnega* v svet vsakega posameznika – vsekakor (le) tistega, ki je sposoben to zajeti in posvojiti. Ta preskok več kot 2000 let nazaj je pomemben iz dveh razlogov in oba sta pomembna še danes. Prvič, kot ugotavlja Aristotel, izobraževanja ne gre razumeti kot nekakšnega končnega dejanja in/ali recepture, po kateri je človek izoblikovan, dodelan, urejen, intelektualno zaokrožen in pripravljen na izzive vsakdana, pred tem pa je bil neumen in nesposoben; in drugič, bralcem (teh) vrstic ponuja *idejo* o tem, kaj se znotraj glasbe sploh nahaja v polju izobraževalnega

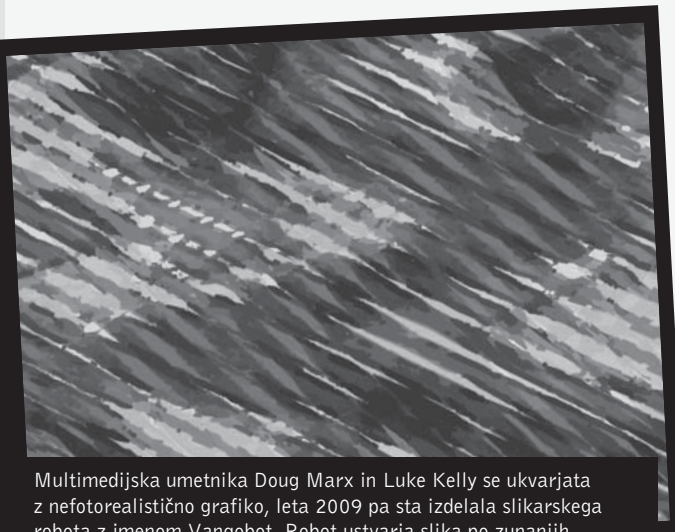
Partitura, ki jo je podpisal Karlheinz Stockhausen – naslov je Ex Tempore. Že na prvi pogled lahko vidimo, da gre za popolnoma drugačno zgradbo, kakor pri partiturah starejšega datuma.



sistema in kakor ugotavlja Aristotel, gre za zapleteno nalogo *razumevanja*. Ne vemo pa, če nam bo to v celoti uspelo narediti. Celotna stvar je namreč izredno zapletena in je ne moremo reševati kot domačo nalogo v nedeljo zvečer. Gre za proces *razumevanja dejanja* in strukture sodobne glasbe, ki že davno ni več nekakšna transcendentirana umetnost, dodatek k od boga ljubljnim boemom, temveč vse bolj ostra in neizprosna partnerica, oblikovalka in komentarka družbenih pojavov. No, pa smo tam. Aristotel nas je naučil razumeti, da se človekovo neodvisno ali najvišje dobro definira kot dejanje v skladu z razumom in krepostjo. Ker je krepostno dejanje človekovo najvišje dobro, takšno dejanje ne more biti izvršeno iz kakšnega zunanega smotra. Temu se reče *aupraxis*, torej dejanje, ki je v vseh oblikah samo svoj in edini smoter. Aristotel tudi doda misel o dejanjih, kjer ugodje dopolnjuje dejavnost – gre za nekakšno naravno orientacijo, s katero se na nek način utemelji človeško bitje v realnosti. Tako se Aristotel sklicuje na nek red, ta red pa nastopi seveda kot nekakšna znanost, veda, episteme, kot vednost o tem, kar mora biti storjeno, kot neoporečna nujnost, ki definira normo nekega določenega značaja. Torej *ethos*. To je po eni strani tudi nenavadno – za Aristotela obstaja namreč red dobrega, vendar pa ravno ni nobene znanosti o

tem, kaj je treba *storiti*. Trdi namreč, da *phronesis* (praktična modrost, razumnost) pač še ni znanost. Vendar – pred seboj imamo diskurz edine prave šolske geste: to je Aristotelov diskurz moralnega dejanja, *orthos logos*, pravilni diskurz. Red, ki je zbran v vrhovnem Dobrem.

Dejanje je *pot* šole. Pot šole pa je pot vzgoje, izobraževanja in učenja.



Multimedijska umetnika Doug Marx in Luke Kelly se ukvarjata z nefotorealistično grafiko, leta 2009 pa sta izdelala slikarskega robota z imenom Vangobot. Robot ustvarja slika po zunanjih dražljajih, tukaj je primer slike, ki je nastala ob poslušanju glasbe Richarda Wagnerja in njegove opere Lohengrin (iz leta 1850). Tako se lahko preteklost in sedanost združujeta v novo umetnost.

## 2000 in štirje asi

Težko je videti stvari, ki so preblizu, ki se lepijo na nos in do katerih ne moremo imeti prepotrebne distance. V domeni sodobne glasbe je danes zajeto tako rekoč skoraj vse: videti jo, slišati jo, doživeti jo. Poglejmo recimo samo pod pokrov nekaterih glasbenih ustvarjalcev, ki nam lahko pomenijo referenčne točke za to, kar želimo izpeljati. Recimo *Karlheinz Stockhausen* (1928-2007). Nesporna figura med nemškimi skladatelji, čigar opus vsekakor ne obstaja v učnih načrtih za spoznavanje sodobne glasbe v šoli – tam so le napotila. Nekaj njegovih glasbeno-teoretskih del in razprav je resnično pomembnih za razumevanje sodobne glasbe današnjega časa, saj je analiziral dela Mozarta, Debussyja, Stravinskega, Bartóka, Bouleza in Weberna ter jih osvetljeval in redefiniral na sodoben, njemu lasten način. Njegov članek, ki je izšel v reviji *Die Reihe*<sup>4</sup>, ima naslov »... *wie die Zeit vergeht* ...« [v prev. » ... kako mine čas ...«], v katerem predstavi popolnoma nove koncepte in ideje poslušanja in gledanja na sodobno glasbo. Gre za pomembno gradivo, ki bi pomagalo razjasniti marsikateri temen kot nevednosti o

<sup>4</sup> Leta 1957, snopič 3, str. 13-42





Pomembno je, da glasba združuje ljudi. Sodobna glasba ima mnogo obrazov – za skoraj vsakogar se kaj najde.

sodobni glasbi. K temu je dodati še nekaj njegovih pomembnih tekstov, kot so: *Glasba v prostoru* (Musik im Raum, 1958), *Glasba in grafika* (Musik und Graphik, 1959) in *Enotnost glasbene časa* (Die Einheit der musikalischen Zeit, 1961). Preko teh razmišljanj je prav Stockhausen odprl popolnoma nove dialoge med glasbo preteklosti in glasbo sedanjosti.

Naslednji veliki mislec sodobni glasbenih pojavov je bil nedvomno *Iannis Xenakis* (1922-2001), v Romuniji rojeni grški skladatelj, teoretik in avantgardist. Njegovo morda najbolj odmevno delo ima naslov *Metastasis* (1953-1954) in predstavlja glasbeni pogled na Einsteinovo teorijo časa. Recimo – v drugem stavku uporablja za ritmične sekvence Fibonaccijevo zaporedje, sicer pa je sama partitura razdeljena med 61 izvajalcev, od katerih igra vsakdo svoj lasten part. Ker je povezoval glasbo in arhitekturo, bi bilo zagotovo pomembno posvetiti njegovemu delu nekoliko pozornosti na glasbenem, kakor tudi na arhitekturnem področju; saj je delal v Parizu recimo v arhitekturnem studiu pri Le Corbusierju, ob tem pa komponiral – prve korake sta mu pomagala narediti francoska skladateljica Nadia Boulanger in Oliver Messiaen. Njegova glasba je izredno strukturirana in intelektualna, prava poslastica k ideji

o tem, kaj pravzaprav lahko sodobna glasba ponudi vzgoji in izobraževanju. Ker pa spada kot skladatelj in mislec tudi v raziskovalno obdobje elektronske in elektro-akustične glasbe<sup>5</sup>, je brez pomislekov pomemben člen za razumevanje današnjega tehnološkega glasbenega sveta.

Ne gre spregledati še dveh skladateljev, ki sta se podpisala v obdobje sodobne glasbe, izhajajoč iz tega, kar nam lahko ponudi preteklost. To je najprej in nedvomno ameriški skladatelj *Steve Reich* (rojen 1936), oče glasbenega minimalizma. Ob njem pa je prisoten še *Philip Glass* (rojen 1937); oba združuje sodobnost in hkratna močna zaveza s preteklim glasbenim dejanjem, znanjem in teorijo. Če bi hoteli slišati Glassovo skorajda najnovejšo partituro, bi bilo že dovolj, da bi prisluhnili filmu *Ure do večnosti* (*The Hours*, 2002, režija Stephen Daldry). Ampak ker tudi to ni predvideno kot učno gradivo za prepoznavanje sodobne glasbe, lahko tukaj le apeliramo na posameznike in posameznice, da vendar končno najdejo nekakšno avtonomno

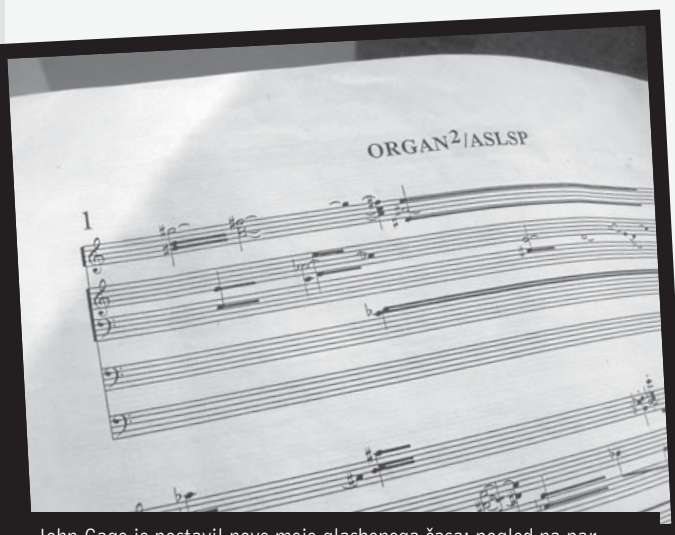
<sup>5</sup> Deloval je tudi znotraj glasbenih krogov tedanjega časa, torej skladatelj, ki so se ukvarjali s tako imenovano »konkretno« glasbo, oziroma musique concrète (med drugimi so bili zraven še *Pierre Schaeffer*, *Luc Ferrari*, *Bernard Parmegiani* in *François Bayle*).

pot ter se odločajo po lastni pameti in presoji. Sodobna glasba v vzgoji in izobraževanju ne more biti le predmet poslušanja ali ne-poslušanja, temveč predmet prepoznavanja, razumevanja, pripovedovanja in sistematičnega prilagajanja vednosti o tem in k temu, kaj pravzaprav glasba v zadnjih desetletjih prinaša. Vzgoja in izobraževanje znotraj glasbenih erupcij današnjega časa sta lahko le nekakšna korektura doživljanja in delovanja, kar pa pomeni izredno angažiranost učiteljev in učiteljic na tem področju. Če tukaj omenjamo Stockhausna, pa Xenakisa, Reicha in Glassa ne počnemo tega le zato, ker bi bili to lahko štirje veliki asi v rokavu, temveč tudi zato, da usmerimo pozornost tja, kjer le-ta umanjka. Težava je, da je treba to (takšno) glasbo na poseben način predstaviti, jo drugače misliti in tudi interpretirati z drugimi besedami in orodjem, kakor klasicizem, barok, renesanso ... Poglejmo.

Sodobna koncertna dvorana zahteva tudi sodobne glasbene ideje. Sodobnosti pa se ne da naučiti – treba jo je razumeti.



naj bo to stara ali nova, čas. O vprašanju enotnosti glasbenega časa je treba pač prebrati kaj od že omenjenega Stockhausna, a Aristotel je že davno tega poudaril, da je resnična težava v določitvi časa. Ali se glasba, recimo *sodobna*, dogaja *sedaj*? Kaj je to »sedaj«? Ali je to nekaj, kar je malo prej še bilo, pa sedaj ni več, ali je to tisto, kar *bo* v naslednjem hipu in kar še ni? Ali je ta »sedaj« nekaj, čemur ne moremo pripisati nobene vmesnosti med tistim večnim njegovim *še ne* in *nič več*? Ali pa čas sestavljajo nenehni »zdaji«, tako gosti, da jim ne moremo ničesar vriniti? Samo pogledjte katerokoli partituro, katerikoli glasbeni zapis ali poslušajte katerokoli glasbo. Med enim tonom in naslednjim tonom je potekel nek čas, neka mera. Med te dve referenčni točki bi zlahka vrinili še eno točko, ki bi ju razpolovila. Tako, kakor lahko med eno polovinko in drugi polovinko vstavimo še kakšno četrtniko, med dve četrtniki pa osminko, med dve osminki šestnajstinko, med dve šestnajstinki ... Kam torej s



John Cage je postavil nove meje glasbenega časa: pogled na partituro skladbe, katere izvedba bo trajala 639 let. Nihče ne bo slišal skladbe v celoti, vprašanje pa je, če bo kdo sploh slišal njen konec.

## Zeitgeist, torej duh in čas

Čas je zagotovo nekaj, kar je nenehno prisotno. Prav zato pa glasba ni izjema, ki bi ne bila udeleženka tega plesa – tudi ona se nekje prične, na drugem koncu pa konča. Zakaj to poudarjamo? Ker se ukvarjamo z *razlaganjem* sodobnosti in sodobne glasbe. A razlage so lahko vedno nekoliko majave, še posebej, če se jih ne premisli dobro. Za to pa je potreben čas – kot potovanje k izvoru in k prvemu koraku. A ta je najtežji. Duh časa ali *Zeitgeist* je vsekakor pomemben, ko želimo razkrivati nekaj, kar je hkrati v duhu in hkrati v času povezano. In nenazadnje – to je *sodobna glasba*.

Da nam ne bi očitali prevelike navdušenosti nad sodobnostjo, se bomo obrnili še nekoliko v preteklost. Zagotovo se vsi strinjamo, da je eden pglavitnih elementov, ki jim sledi glasba, pa

časom? Sodobna glasba se, recimo, s tem vprašanjem ukvarja zelo pogosto – morda bi bilo dobro poznati projekt ORGAN<sup>2</sup>/ASLSP, v ozadju katerega je (bil) John Cage<sup>6</sup>. Lahko pa se vprašamo, če se vzgajanje za glasbo ukvarja s tem.

<sup>6</sup> Gre za projekt, ki ga je nastavl skladatelj John Cage. Organ<sup>2</sup>/ASLSP (angl. Organ<sup>2</sup>/As Slow as Possible) je najpočasnejši in najdaljši koncert vseh časov. Izvajati so ga začeli 5. septembra 2001, končali pa ga bodo leta 2639. Cage si je sprva (leta 1985) zamislil istoimensko klavirsko kompozicijo v trajanju 20 minut. Leta 1987 jo je priredil za orgle, ki sodijo med glasbila, za katera je dolgoročno potrebno le malo vzdrževanja, kot mehansko glasbilo pa lahko proizvajajo tone brez predaha, izvajalci (orglarji) se lahko pri tem izmenjujejo. Leta 1997 so se glasbeniki in filozofi na konferenci odločili, da Cageovo navodilo, »izvajati kolikor mogoče počasi«, za orgle ne predstavlja nobenih ovir, izbrali so primeren prostor: cerkev v nemškem mestu Halberstadt. Cerkev Sv. Burchardi je bila nekaj časa zapuščena, v njej pa so bile orgle, izdelane leta 1361. Ker je bil začetek koncerta sprva načrtovan za leto 2000, je bil določen čas trajanja koncerta enak takratni starosti orgel (639 let). Osem strani Cageove orgelske partiture so zato razvlekli tako, da je vsaka nova nota zaigrana v razmiku več mesecev ali let. Ob redkih novih slišnih spremembah občinstvo napolni cerkev in tako doživi spremembo melodične ali ritmične narave. Celotno kompozicijo pa v predvidenem času tako ali tako ne bo mogel slišati nihče.

Sodobna glasba se ukvarja precej s prostorom. Ponovno pa lahko ugotovimo, da se didaktične in pedagoške glasbene vsebine ne ravna v tej smeri. Vprašanje sodobne glasbe v vzgoji in izobraževanju pomeni brez dvoma ukvarjati se z množico pojavov, ki jih sodobna glasba reprezentira. Čas in prostor sta samo dva od mnogih.

Če razumevanje časa sestavljajo sami nekakšni »zdaji«, potem lahko z zagotovostjo trdimo, da pravzaprav »čas« kot takšen, kot celota, sploh ne obstaja. Ker ne obstajajo »zdaji«. Vprašanje časa ni vprašanje njegove zrnatosti, temveč njegovega dojetja. Tako vprašanje sodobne glasbe ni razvrščanje na posamezne enote, pod-enote in pod-enote pod-enot, temveč dojetje njene izkustvene vrednosti, kakor so to recimo vedno naglaševali stari Grki. Čas in z njim glasba morata biti torej deležna popolnoma drugačne obravnave, kakor nekaj, kar bi dejansko bivalo, časovno obstajalo in se kot takšno skozi čas (in zaradi njega) re-rezentiralo. V nekem smislu, vendar zelo omejenem pomenu, je *zdaj* vendar sestavni del časa, a njihova vsota ni čas.

Paradoksalno pa je, da brez tega *zdaj* čas sploh ne obstaja. Aristotel pomisli drugače. K problemu časa pristopi po drugi poti – pravi takole: če obstaja celota, obstajajo njeni deli. Relacija čas-zdaj je enaka relaciji celota-del. Če torej obstaja glasba, ki se nekje prične in drugje konča (in to se zgodi v *času*), potem obstaja glasba v času kot enota, kot del. Vendar ima čas dimenzijo, ki je del nima. To je gibanje. Eno-gib-glasba. Sodobna glasba to gibanje ujame v svojo ponovljivost skozi medijski prostor. Multimedijški, če želite. Prav zato smo že omenjali MTV kot posebno pojavno obliko gledanja glasbe. Na tem mestu nas ne sme zanimati žanrsko usmerjeno ozadje MTV mreže, temveč sama struktura ideje. Gre za *glasbeno televizijo*. In brez dvoma – ta glasbeni TV-kanal se ukvarja s sodobno glasbo.

## Sodobna interpasivnost in kiberprostor

Sodobna teorija ideologije in umetnosti se je osredotočila na nenavaden pojav, ki ga lahko imenujemo časovna interpasivnost<sup>7</sup>. Gre za nasprotje časovne interaktivnosti v pomenu, da smo aktivni prek drugega subjekta, ki za nas v nekem trenutku (določenem času) opravi delo. Podobno kot je pri heglovski Ideji, ki manipulira s človeškimi strastmi, da bi dosegla svoje cilje<sup>8</sup>. Takšen je recimo posneti smeh na televiziji. Kakor da se televizija smeji namesto nas. Večina soap nadaljevank tako manipulira z umom publike in prikriva slabe šale na račun neumnosti

<sup>7</sup> Več o tem lahko najdemo v prispevku Roberta Pfallerja na simpoziju *Die Dinge lachen an unsere Stelle* (Linz/Avstrija, 8.-10. oktober 1996); podrobnejšo Lacanovsko analizo tega pojma pa lahko najdemo v tretjem poglavju knjige Žižek, Slavoj: *Kuga fantazem*. Analecta, Ljubljana 1997.

<sup>8</sup> *Lust der Vernunft* – prev. zvičajnost uma.

množice. Posneta sodobna glasba zaigra mnogokrat točno tam, kjer bi morala biti popolna tišina, kjer ni ničesar, ali bolje: kjer je Nič. V vseh teh primerih torej nastane nekakšna aktivnost, da bi z njo zagotovili neaktivnost Drugega, ki pa zastopa naše pravo [resnično] mesto. In pozicijo. To izhodišče pa že ponuja delni odgovor na pojem interpasivnosti znotraj same glasbe, saj kaže na nenavadne situacije, v katerih smo aktivni na poseben način, na nenavadne situacije, v katerih na Drugega prenesemo časovno pasivnost svoje lastne biti. S tem pa odkrivamo ključ do umetniških potencialov, ki nam jih vsiljujejo novi digitalni mediji in odmaknjena, odstranjena in prikrita posneta glasba prek radija, televizije in ostalih predvajalnikov. Nastane odmik v kiberprostor, kjer pa je čas dogodka in njegovega dojetja nekaj izredno relativnega – a o tem smo že pisali.

Naj nam bo vendar dovoljeno razmišljanje še nekaj korakov dalje, samo tako bomo lahko sodobno glasbo nekako le umestili v izobraževanje in vzgojo. A kaj je vzgoja? Povejmo to raje skupaj s Kantom, ki pravi, da je človek edino res svobodno bitje in zato tudi edino bitje, ki mora biti vzgajano<sup>9</sup> – to je v popolnem nasprotju z živaljo, ki je na osnovi svojih instinktov že od rojstva to, kar sploh lahko je in kar mora biti, človek pa, ki je svobodno bitje, mora to šele postati<sup>10</sup>, pravi Kant. In to kako? Z vzgojo, seveda. Toda po Kantu je težava prav v tem. Kako to? Ker bi moral biti tisti, ki vzgaja najprej sam vzgojen: gre za *circulus vitiosus*. S tem je težava pri vzgoji človeka prav v tem, da potrebuje poleg gospodarja (ki ga priznava le znotraj človeškega rodu in je ta gospodar spet podvržen svojemu gospodarju, ki ga priznava le znotraj človeškega rodu<sup>11</sup>) še razlog za svobodo, kar pa je še večja težava. Svobodno bitje v nasprotju s stvarmi namreč nima svojega bistva, ki bi nujno in enoznačno določalo njegovo existenco. In to je temeljni metafizični razlog, ki je že Kanta vodil k razumevanju vzgoje kot večine in ne kot znanosti.

Lahko bi rekli tudi takole: če bi (namreč) vzgoja bila znanost, kot pravi Kant, se pravi vednost o bistvu svojega objekta oziroma o njegovih pogojih možnosti, potem človek bodisi ne bi bil a) svoboden in bi bil podoben stvari, katere bistvo determinira a priori existenco, ali b) bi se moral njegov razum dvigniti do absolutne vednosti, ki pa jo lahko ima smo bog<sup>12</sup>. Tako je tudi glasbena vzgoja popolna ujetnica svobode spoznanja in s tem integralni del vzgoje kot iluzije, ki bi lahko prinesla napredek. Ozrl bi se lahko celo na besede, ki jih je pred nekaj leti zapisal Mladen Dolar. Pravi takole: pri vzgoji in pri glasbi gre, preprosto rečeno, za moč nevidnega<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Kant, Immanuel: *Reflexions sur l'education*, str. 69.

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. 73.

<sup>11</sup> Prav zato pa je človek popolnoma nesposoben, da bi bil sam sebi (ali sam nad sabo, kot nekateri radi poudarjajo) gospodar. Okoli tega se vrti vrsta teoloških vprašanj in psiholoških iger.

<sup>12</sup> *Ibid.*, str. 25-26.

<sup>13</sup> V reviji *Problemi* številka 1/2, leto 2004, str. 113.

## Družba kurator(i)ja

Lahko se vprašamo še, kakšna družba je neki to, v kateri naj subjekt ne bi utrpel nobene tesnobe ob tem, ko opazuje destrukcije vsakdana? Paradokсно je brez dvoma tudi to, da nekateri trendi v sodobni glasbeni umetnosti nenehno namigujejo in vzpodbujajo k drugačni miselnosti, ki pa se pretvori več ali manj v prej omenjene interpasivnosti in netolerance. Kakor da je pomembno le to, da obstaja breztesnoba družba, v kateri so mejni dogodki tako rekoč alternativa brez opomb. Da se zgodi manifestacije brez odziva – prav zato pa se ne more ponoviti Gibanje 22. marca v Nanterru. V zadnjem desetletju smo se morda še najbolj približali svetu sodobne glasbene umetnosti, v katerem narašča moč kuratorja, kuratorija. Kakor da je lahko glasbena umetnost vprašanje kolektivnega organa ali navideznega skrbniškega odbora (recimo glasbenih producentov, produkcijskih hiš in avdio medijev), nadzornih svetov in uradov, ki skrbijo za sodobne glasbene trende. V tem smislu ti imaginarni kuratorji delujejo kot posredniki med umetniki in publiko. Pri tem pa le-ti ne povedo občinstvu tega, kaj (sodobna glasbena) umetnost je in kaj ni, temveč le prevzamejo vlogo nekoga, ki na nek način uživa na mestu občinstva. Je pomešan v publiko ter iz tiste točke referira na ta ali oni sodobno-glasbeni dogodek. Gre za posebno obliko perverzne metapozicije, s katero nekakšni glasbeni »kritiki« ocenjujejo in interpretirajo tisto, česar še sami ne razumejo in ljudem »razlagajo« to, kar da so slišali in doživeli. Takšni kuratorji javnega mnenja pa par excellence nimajo glasbenega znanja in moči, da bi govorili o sodobni glasbi kot o nečem, kar bi bilo možno zajeti mimo njih in medija, ki mu služijo. S tem svojim neznanjem približujejo sodobno glasbo na povsem popreproščen način, ki največkrat izzove nepoznavanje, nerazumevanje in nevednost.

Sodobni umetnostni kuratorji danes so videti enako kakor MTV ali CNN poročevalci, ki počnejo stvari namesto nas, jih gredo »doživeti«, uživati in sprejeti, potem pa nam o tem pričajo, pripovedujejo in jih po-doživljajo pred našimi očmi. Sodobna glasba se tako prenaša večinoma posredno, prek mnenja nekoga, ki misli, da je verificiran za to, da to počne. Prav ti posredniki pa so v večini tudi poslovneži, ki vedo, kako svoje mnenje prodati, unovčiti nekaj, kar so naredili namesto nekoga drugega – recimo prisostvovali temu ali onemu glasbenemu dogodku. Tako je vpletena v vso to mrežo še sama logika kapitala, ki sodobni glasbi v čisti vzgoji in izobraževanju jemlje atribut doživetja, ter prek kuratorjev oblikuje in sporoča, da je sodobnost namenjena pravzaprav samo elitistični eksotiki intelektualnih samodržcev, ki nimajo z realnim glasbenim svetom (le kaj to je?) ničesar skupnega. In da je edini pravi prostor sodobne glasbe nekakšen nujen obrat v umetnosti, ki glasbo približa ljudem na ta način, da jo sprejmejo, še pred tem pa razumejo.

V tej izjavi je nekaj resnice – kajti: sprejemanje sodobne glasbe je resnično možno šele na točki, ko jo razumemo. A za to ne potrebujemo kuratorjev niti kuratorijev. Potrebujemo pa učitelje in učiteljice, ki imajo svoje vajeti trdno v rokah, ki so avtonomni in avtonomne v svojih odločitvah in ki ponudijo v svojem poučevanju in vzgajanju sodobno glasbo na način dejanja in dogodka. Tako preprosto in hkrati tako težko. A le kdor sprejme to resnico kot del svoje učiteljske dejavnosti, se obnaša odgovorno.

## # Viri in literatura

1. Aristotel: *Nikomahova etika*. Slovenska matica, Ljubljana 2002.
2. Kant, Immanuel: *Reflexions sur l'education*. Vrin, Paris 1990.
3. Lacan, Jacques: *Seminar XV, 17. januarja 1968*. <http://gaogoa.free.fr/SeminaireS.htm> (avgust 2011).
4. Orwell, George: *1984*. Mladinska knjiga, Ljubljana 1983.
5. *Problemi številka 1-2*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2004.
6. Žižek, Slavoj: *Kuga fantazem*. Analecta, Ljubljana 1997.

Raziskave



# Gibalno-plesna dejavnost pri glasbeni vzgoji v 1. triletju devetletne osnovne šole

## Povzetek

V članku želim poudariti vpliv gibalno-plesnih dejavnosti na razvoj glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj v prvem triletju devetletne osnovne šole. Besedilo zajema kompleksno glasbeno vzgojo, ki je naravnana na cilje glasbenih dejavnosti izvajanja, poslušanja in ustvarjanja ter na gib kot metodo poučevanja in učenja pri pouku glasbene vzgoje. Prikazani so metodični pristopi poučevanja glasbene vzgoje in vloga učitelja v procesu poučevanja.

Eksperimentalni program je vključeval otroke od prvega do tretjega razreda devetletne osnovne šole in je preverjal vpliv giba na glasbeno vzgojo. Učinkovitost eksperimentalnega faktorja je bila preverjena s primerjavo eksperimentalne in kontrolne skupine (v vsaki skupini je bilo po 67 otrok, obe skupini sta vključevali po tri oddelke od prvega do tretjega razreda devetletne osnovne šole).

Izsledki raziskave so pokazali, da je bila eksperimentalna skupina uspešna pri reševanju podanih nalog ter da gibalno-plesne dejavnosti pozitivno vplivajo na razvoj otrokovih glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj. Razlike med eksperimentalno in kontrolno skupino so se pokazale na področju ritmične reprodukcije, poslušanja, skladnosti gibov z ritmom in gibalnega odzivanja ob poslušanju glede na prostor. Pri omenjenih področjih so boljše izide dosegle eksperimentalne skupine, ki so uporabljale gib kot metodo poučevanja in učenja. Na vseh drugih področjih pa so bile razlike v doseganju izidov premajhne, da bi bile označene za statistično pomembne, vendar je eksperimentalna skupina dosegla boljše dosežke.

**Ključne besede:** gib, ples, glasbena vzgoja, prvo triletje, cilji, psihomotorično področje.

## Abstract

In the article I examine the influence of motion and dance activities on the development of music capability, skills and knowledge in the first triennium. In the theoretical part music education aiming at performing, listening and creating is described. Within this frame I explain the characteristics of a child's music development. The methods of music education and the role the teacher has in the process of teaching are explained.

The empirical part was based on the experimental programme which was used to examine the effects of motion on music education in the first triennium. The effectiveness of the experimental factor was examined by comparing the experimental group with the control group (each group included 67 children, in each group there were pupils from the first three grades of primary school).

The results of the research showed that the experimental group was successful at solving given tasks and that motion activities have a positive effect on the development of a child's music capability, skills and knowledge. Differences between the experimental group and the control group were observed in the field of rhythmic reproduction, listening, the coordination of movements with rhythm, and movement in space while listening. In the abovementioned fields the experimental group, where motion was used as a method of teaching and learning, achieved better results. In all other fields the differences were too small and could not be considered statistically important. However, the experimental group achieved better results in these fields as well.

**Key words:** motion, dance, music education, first triennium, objectives, psychomotor areas.

## Gibalni in glasbeni razvoj

Z gibanjem človek proučuje, spoznava svoje okolje, vzpostavlja stike, komunicira. Naše gibanje je odvisno od spretnosti, sposobnosti in od znanj. Učenje z gibanjem ni le pridobivanje motoričnih spretnosti in razvijanje gibalnih sposobnosti; gib lahko namreč uporabimo za poučevanje in učenje.

Glasbeni razvoj je zapleten in kompleksen proces. Težko ga je do potankosti spoznati, razložiti. Vključuje razvoj temeljnih glasbenih sposobnosti (ritmični in melodični posluš) in sposobnosti višjega reda (sposobnosti estetskega oblikovanja, vrednotenja, harmonski posluš). Pogojen je z genskimi zasnovami in vplivi zvočnega okolja. Osnovne predpostavke za razvoj glasbenih sposobnosti so anatomsko-psihološke posebnosti delovanja centralnega živčnega sistema, čutil, endokrinih in drugih organskih sistemov (Pesek 1997).

Vsak otrok ima različne možnosti svojega glasbenega razvoja. Dober pedagog mora poznati sposobnosti vsakega otroka ter njegove značilnosti v povezavi s stopnjami telesnega in duševnega razvoja. Še posebej dobro mora poznati otrokov glasbeni razvoj predšolskega obdobja, saj na njem v šoli naprej gradi in ga tako razvija (Slosar 1995).

Gibalni odzivi na glasbo so v primerjavi z drugimi odzivi v zgodnjem osnovnošolskem obdobju prevladujoči. Z njimi otrok izraža svoje zaznave in občutja. Tako so tudi psihomotorični cilji pri večini glasbenih dejavnosti močno navzoči. Zavedajmo se, da otroci brez dejavnega izvajanja ne morejo pridobivati glasbenih izkušenj. Glasbeni cilji psihomotoričnega področja so navzoči tudi kot metoda učenja (gibalno nakazovanje tonskih višin itn.) in učni dosežek (gibalno izražanje ob glasbi v obliki gibalnega ustvarjanja, plesa itn.) (Sicherl Kafol 2004).

Z integracijo glasbene in gibalno-plesne vzgoje tako učinkovito dosegamo cilje glasbene vzgoje, otroke motiviramo za delo, odpiramo vrata ustvarjalnosti in čustvenemu doživljanju učencev. Ples in gib tako lahko pomagata otroku ne samo na področju športa in zdravja, ampak tudi na področju sprostitev, boljših odnosov, učenja, pomnjenja in razumevanja učne snovi.

### Glasbena vzgoja v prvem triletju devetletne osnovne šole

V učnem načrtu za glasbeno vzgojo (2011) je zapisano, da je izvajanje glasbe uspešno, če je celostno, dejavno in ustvarjalno. Tako spodbujamo čustveno-socialno, spoznavno in gibalno področje otrokovega razvoja. Pouk glasbe izvajamo glede na otrokove individualne in glasbene sposobnosti. Zato moramo

uporabljati raznovrstne učne metode in oblike dela (aktivne oblike in metode dela), med katerimi je tudi metoda poučevanja s pomočjo giba.

Za prvo triletje je značilno, da se v primernem glasbenem okolju spontano razvijajo elementarne glasbene sposobnosti (ritmični, melodični posluš). Otrokom so omogočene izkušnje barvnih in harmonskih sozvočij, ki jih doživljajo v inštrumentalni igri in spremljavah, s pozornim poslušanjem pa razvijamo glasbeni spomin. Spretnosti se nanašajo na motoriko (pevsko, govorno in inštrumentalno) in gibalno izražanje zvočnih značilnosti, ki jih urimo ob izvajanju, npr. z didaktičnimi igrami. Prav inštrumentalna igra in gibanje stopnjujeta otrokovo gibalno spretnost in koordinacijo; otroci se ob gibanju sprostijo, uživajo in so dovtetnejši za glasbeno učenje.

Učitelj mora dobro poznati cilje gibalno-plesne vzgoje, ki so zapisani že od prvega razreda naprej.

### Cilji glasbene vzgoje v osnovni šoli, ki se nanašajo na gibalno-plesno vzgojo

Otroci skozi gib izražajo svoja glasbena doživetja in predstave. Pomembna sta vidik interesa in aktivnega odnosa do glasbe ter oblikovanje pozitivnega odnosa do aktivnega poslušanja in doživljanja glasbe. Glasba pomaga razumeti učencem sebe v odnosu do drugih ter spleta vezi med šolo, domom in svetom ter spodbuja sodelovanje ožjem in širšem družbenem okolju. Tako se pri otrocih oblikuje pozitiven odnos do kulturnega in socialnega življenja ter sooblikovanja zdravega zvočnega okolja (Učni načrt za glasbeno vzgojo 2011).

### Glasbena dejavnost izvajanja

Otroci raziskujejo načine igranja in usvajajo elementarno tehniko (drža glasbil, koordinacija gibov) igranja na zvočila in glasbila; ob petju in ritmični izreki se gibajo ter izražajo zvočna doživetja; urijo spretnost igranja (drža glasbil, koordinacija gibov) na glasbila; z gibanjem in s plesom izražajo zvočna doživetja in predstave o tonskih trajanjih in višinah; izboljšujejo tehniko igranja glasbil in usklajujejo zahtevnejšo koordinacijo gibov; z gibanjem in s plesom izražajo zvočna doživetja in predstave o tonskih trajanjih, višinah in o oblikovnih delih.

### Glasbena dejavnost ustvarjanja

Otroci poustvarjajo pesmi, besedila in inštrumentalne spremljave; ustvarjalno izražajo glasbena doživetja v likovni, besedni in v gibalni komunikaciji; ustvarjalno izražajo glasbena doživetja in predstave v likovni, besedni in v gibalni komunikaciji; ustvarjalno izražajo in vrednotijo glasbena doživetja in predstave v likovni, besedni in v gibalni komunikaciji; oblikujejo lastne glasbene zamisli ter dopolnjujejo ritmične in melodične vzorce; oblikujejo lastne glasbene zamisli: dopolnjujejo ritmične in melodične vzorce ter vprašanja in odgovore; ustvarjajo

melodije na dano besedilo; oblikujejo lastne glasbene zamisli, melodije na dano besedilo in besedila na dano melodijo.

### Glasbena dejavnost poslušanja

Otroci poslušajo glasbo ter izražajo svoja doživetja in glasbene značilnosti gibalno-plesno, likovno ali besedno; pozorno poslušajo in ugotavljajo razlike v zvočni barvi glasov ter glasbil; v lastnostih tonov (glasno – tiho, hitro – počasi, daljše – krajše, višje – nižje), smeri gibanja melodije (navzgor – navzdol) in prepoznavajo znane skladbe; pozorno poslušajo glasbo za različne sestave s programsko in z absolutno vsebino; ob poslušanju glasbene pravljičice poglobljajo sposobnost doživljanja ob glasbi; pozorno poslušajo, prepoznavajo, razlikujejo in urejajo zvočne barve glasov ter glasbil, lastnosti tonov (glasno – tiho, hitro – počasi, daljše – krajše, višje – nižje) in smer gibanja melodije (navzgor – navzdol). Prepoznavajo oblikovne dele in znane skladbe.

### Glasbeni jezik

Otroci sledijo slikovnemu zapisu glasbe, prepoznajo smeri gibanja melodije in zvočna trajanja; prepoznavajo, poimenujejo in uporabljajo glasbeno izrazje (npr. glasbena pravljičica, rajalna pesem ...); prepoznavajo, razumejo in uporabljajo glasbeno izrazje: npr. koračnica, balet, ljudski ples, kolo.

Če dobro poznamo cilje, lahko brez težav izberemo ustrezne metode poučevanja, ki so pomembne za kakovostno spodbujanje glasbenega razvoja otrok. Zato naj glasbeni pouk vključuje raznovrstne učne oblike in metode dela. Pri tem upoštevamo razvojne značilnosti in individualne glasbene sposobnosti otrok (Učni načrt za glasbeno vzgojo 2011).

Glasbene metode poučevanja in učenja glede na področja glasbenega razvoja razvrščamo v metode izvajanja, poslušanja in ustvarjanja (Sicherl-Kafol 1999).

Med metode izvajanja uvrščamo metodo posnemanja ali imitacije (uporabimo jo pri učenju petja, za posnemanje glasbenih vsebin z ritmičnim in melodičnim odmevom, spremljanje ritmične izreke z gibanjem in otroškimi glasbili ter za ritmično izreko besedila), velikokrat pa pri učenju pesmi uporabimo tudi metodo pripevanja, petje s solmizacijskimi zlogi in demonstracijo petja (Sicherl-Kafol 1999).

Metoda slikovnega zapisa temelji na slikovnih zapisih, ki vizualizirajo glasbeno vsebino pesmi s simboli. Je predhodna stopnja notnega opismenjevanja in nakazuje približen potek melodije, njene tonske višine, trajanja, glasnost, oblikovne dele (Oblak 2003).

Pri igri na otroška glasbila in gibalno/slikovnem izražanju ob glasbi pa uporabljamo prikaz – demonstracijo igranja in izvajanja ob glasbi – ali pa uporabimo metodo posnemanja (Sicherl-Kafol 1999).

Pri metodah poslušanja je pomembno doživljajsko-analitično poslušanje. Učni proces doživljajsko-analitičnega poslušanja se deli na naslednje faze: priprava okolja (okolje, ki omogoča sproščenost in nemoteno poslušanje skladbe), uvodni del (motivacija za zbrano poslušanje skladbe in napoved naloge), osrednji del (prvo poslušanje skladbe, ponavljanje poslušanja brez vzporednih dejavnosti ali z vzporednimi dejavnostmi in vmesni doživljajski premori) in sklepni del (izražanje doživetij in predstav ter temeljni podatki o skladbi). Posamezne faze lahko potekajo v različnem, vendar logičnem zaporedju; lahko jih združujemo, izpuščamo, dopolnjujemo (Oblak 2003).

Dejavnost ustvarjanja delimo na ustvarjanje v glasbi in ob glasbi. Ustvarjanje v glasbi vključuje poustvarjanje glasbenih vsebin ter izmišljanje in oblikovanje lastnih glasbenih vsebin. Ustvarjanje ob glasbi pa vključuje gibalno-plesno, likovno in besedno izražanje glasbenih doživetij in predstav (prav tam).

Ne smemo pa pozabiti na glasbenodidaktične igre, ki razvijajo duševne funkcije, aktivnosti in sposobnosti, ki so potrebne za dožemanje in ustvarjanje glasbe. Pravila so lahko bolj ali manj izrazita. Za otroke je pomembna privlačna vsebina. S temi igrami otroci pridobivajo glasbene izkušnje. Skušamo jih na njim primeren način usposabljanje za vse glasbene dejavnosti. Povezane so s petjem, z igranjem na majhna glasbila in s poslušanjem glasbe (Voglar 1989).

## Gibalno-plesna vzgoja

Gib predstavlja izrazno sredstvo pri plesu. Z njim izražamo svoje misli, čustvovanja, počutje, doživetje. Je posledica sprostitve in usmeritve energije. Ker je gibanje v plesni vzgoji osnovna aktivnost in ker naj bi se ples izvajal pri gibalni vzgoji, lahko govorimo o gibalno-plesni vzgoji. Zelo pomembna psihološka komponenta je, da otroku zagotovimo prostor, v katerem se bo lahko svobodno gibal. Ta je lahko različno oblikovan. V ta namen vzgojitelj ali učitelj pripravi ustrezen prostor, igrače in druga sredstva, ki otroke spodbujajo h gibanju in k drugim aktivnostim (Novak 1994).

Pomembno je poznati metode gibalno-plesne dejavnosti, ki jih Krofličeva (1995) razvršča v vodenje, izmišljanje, vodenje k izmišljanju, od izmišljanja k vodenju.

*Z metodo vodenja* otroke načrtno usmerjamo v ustrezno gibanje, potrebno za telesni in gibalni razvoj. *Z metodo izmišljanja* otrokom omogočimo telesno in duševno sprostitvev in gibalno ustvarjanje.

*Z metodo vodenja* otroke vodimo v gibanju. Vzgojitelj pokaže gibalni motiv, otroci pa ga povzamejo. Povzemanje ne pome-



ni samo posnemanja. Ta izraz zahteva celovitejše odzivanje, ki vključuje obliko gibalnega motiva in izraz. Otrok povzame motiv, kar pomeni, da se z njim tudi izraža, se vživlja, običajno s pomočjo vsebinskega motiva.

Pri metodi izmišljanja (improvizacije) otroke z ustrezno spodbudo za gibanje usmerjamo k njihovem gibalnemu ustvarjanju. Otroci lahko gibalno ustvarjajo posamezno ali skupinsko. Po navadi ustvarjajo na dano temo, ki jo vsebuje spodbuda za gibanje. Ob spodbudi lahko svobodno improvizirajo.

Metoda od vodenja k izmišljanju pa je kombinirana metoda. Tu prehajamo iz vodenja v metodo izmišljanja. Najprej spodbudimo otroke h gibanju s svojim gibanjem, nato jih usmerimo v iskanje drugačnih, njihovih gibalnih motivov.

Druga kombinirana metoda je metoda od izmišljanja k vodenju. Najprej usmerjamo otroke k iskanju svojih gibalnih motivov, nato pokažemo še svojo gibalno zamisel in otrokom predlagamo, da preizkusijo še to. Posamezni otroci svoje zamisli pokažejo, da jih lahko povzamejo drugi otroci in tudi vzgojitelj, učitelj.

## Gib in glasba v prvem triletju

Prvo triletnje naj bi bilo prežeto z gibanjem. Učitelji bi morali že od vsega začetka uvajati v pouk različne gibalne igre. Tako otrokom ta metoda ne bi bila tuja. Tudi prehod iz vrtca v šolo bi bil za otroke lažji. Najlažje pa je mogoče začeti gibalne igre prav pri poku glasbene vzgoje, saj se otroci ob petju, poslušanju glasbe in ob igranju na glasbila spontano gibajo.

»Z gibanjem otrok pridobiva in izraža občutja, spoznanja, razpoloženja, čustva. Z gibanjem se otroci učijo in razvijajo, raziskujejo svet, pridobivajo izkušnje« (Vogel 1997: 16).

V današnjem času pa se od učencev zahteva vedno več znanja. Uspehe želimo doseči v sorazmerno kratkem času, učencem pa velikokrat primanjkuje pozornosti, ki traja dlje časa. S pomočjo gibanja lahko učencem omogočimo bolj dinamično, zanimivejšo in aktivnejšo pot pridobivanja izkušenj (Börs 1997).

Pri učenju z gibanjem ne gre le za pridobivanje motoričnih spretnosti in razvijanje gibalnih sposobnosti. Z gibalnimi dejavnostmi otrok razvija motorične sposobnosti: koordinacijo, ravnotežje, hitrost, moč, gibljivost in natančnost; samozavedanje: pridobivanje podobe o sebi, orientacijo v lastnem telesu, telesno sliko, zavedanje telesa; zavedanje prostora in časa; govor; zaznavanje oblik, gibanj, dogajanj v okolju, senzibilnost za dogajanje v socialnem okolju; višje spoznavne funkcije: pomnjenje, predstavljanje, domišljivo, mišljenje; ustvarjalnost; čustveno in socialno prilagojenost (Koban Dobnik 2005).

## Kakšna je torej učiteljeva vloga?

Avtonomija učitelju omogoča samostojno izbiro vsebin in metod. Kako bo učitelj vključil gib v pouk, je odvisno od njegove strokovne usposobljenosti, iznajdljivosti in od ustvarjalnosti. Učitelji imajo prav na tem področju vrsto metodičnih težav in niso dovolj strokovno in didaktično podkovani za dejavnosti, kot so ustvarjanje glasbe ob glasbi, estetsko doživljanje itn. Izsledki Slosarjeve raziskave (1995) potrjujejo pomen načrtnega in zgodnjega glasbenega izobraževanja. Prav zato je za bodoče učitelje razrednega pouka, ki bodo poučevali med vsemi predmeti tudi glasbeno vzgojo, pomembno, da imajo ob vpisu na pedagoško fakulteto razvite temeljne glasbene sposobnosti (Sicherl-Kafol 2001).

Tudi raziskava Geršakove (2005) kaže, da je metoda ustvarjalnega giba v naših šolah razmeroma malo vključena v pouk. Manj kot 30 % otrok je bilo deležnih takega načina poučevanja, okoli 70 % otrok na razredni stopnji pa te metode sploh ni imelo vključene v pouk (Geršak, Tancig, Novak 2005).

Prav zato je pomembno delo Payneove (2003), ki je omenila raziskave (Dojne 1987), ki so pokazale, da gibanje pomaga razbremeniti napetost in depresijo, kar je za odnos med učiteljem in otrokom zelo pomembno; otroku omogoča boljše sprejemanje in zapomnitev snovi.

Tudi Grissova (1998) svetuje učiteljem, ki jih je strah ali se počutijo zelo nelagodno ob prikazovanju gibanja učencem, da jim ga ni treba vedno kazati, saj otroci tega ne potrebujejo. Potrebujejo le dovoljenje za gibanje, oporo, navodila, vodenje, usmerjanje.

To je dobro za začetek, premagovanje treme. V prihodnje pa bodo otroci še bolj uživali, če se bomo z njimi gibalno tudi učitelji in dali kakšen gibalni namig itn. Vsekakor mora učitelj poznati določene gibalne vzorce in jih demonstrirati, drugače otroci prevzamejo vso pobudo in lahko z gibanjem tudi pretiravajo. Nelsonova (2005) svetuje vključevanje otrok v različne gibalne igre. Otroke moramo v te dejavnosti uvajati postopoma, da se navadijo občutkov, ritma, kako ob določenih zvokih deluje njihovo telo, da razvijejo nove občutke in se znebijo zadreg. Šele nato te vzorce prenesemo še na druga področja, kjer se s pomočjo giba učijo. V pomoč pri oblikovanju ure z gibanjem pa danes najdemo kar nekaj strokovne literature.

Učitelj naj torej uporablja raznovrstne metode poučevanja in naj se ne drži le tistih, ki mu najbolj ustrezajo, saj s tem prikrajša otroke za kakovostno glasbeno vzgojo.

Vsekakor pa sta odločajoča dejavnika uspešnega poučevanja učiteljev interes za glasbeno vzgojo in njegova motivacija (Sicherl-Kafol 2001).

Vsi otroci imajo možnost glasbenega napredovanja, če so deležni kakovostne glasbene vzgoje. To vključuje vodeno, strokovno, načrtno in neprestano spodbujanje otrokovih glasbenih sposobnosti, pri čemer ima pomembno vlogo učitelj, ki je strokovno in didaktično usposobljen ter predan glasbenemu področju (Sicherl-Kafol 2004).

## Raziskava in namen raziskave

Glavni problem raziskave je proučiti vpliv giba na razvoj otrokovih glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj pri glasbeni vzgoji v prvem triletju devetletne osnovne šole. Ugotavljala sem razlike med eksperimentalnimi in kontrolnimi skupinami pri otrocih, starih 6–9 let (134 otrok, 67 v vsaki skupini). Podatke sem zbrala s pomočjo testov glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj, anketnega vprašalnika za otroke ter s pomočjo opazovalnega protokola in delovnih zapisov. Merske karakteristike sem preverila z nekaterimi že oblikovanimi in s prilagojenimi testi glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj za ugotavljanje enakovrednosti eksperimentalnih in kontrolnih skupin. Predpostavljala sem, da bodo pri doseganju zastavljenih ciljev uspešnejše eksperimentalne skupine. Prav tako sem domnevala, da se bodo učiteljice eksperimentalne skupine začele bolj zavedati pomena uporabe giba pri glasbeni vzgoji ter da bodo to prenesle še na druga področja poučevanja.

Metodo giba so za poučevanje in učenje uporabljale le eksperimentalne skupine. Kontrolne skupine te metode niso uporabljale. Gib v kontrolni skupini ni bil popolnoma izključen, saj je bilo treba slediti ciljem glasbene vzgoje, v katere so gibalne dejavnosti vključene, in spontanosti otrok.

Glede na osnovni raziskovalni namen sem izhajala iz splošne hipoteze, s pomočjo katere sem nato razvila specifične hipoteze.

**Splošna raziskovalna hipoteza:** Gibalno-plesne dejavnosti pozitivno vplivajo na razvoj otrokovih sposobnosti, spretnosti in znanj pri pouku glasbene vzgoje.

**Specifične hipoteze:** Predpostavljam, da se bodo med otroki eksperimentalnih in kontrolnih skupin pojavile statistično pomembne razlike v pevskih dosežkih, dosežkih instrumentalne igre, pri razlagi, usvajanju in pri razumevanju glasbenih pojmov, v dosežkih ritmične reprodukcije, pri doseganju ravni pozornosti pri poslušanju, doseganju skladnosti gibov in pri gibalnem odzivanju ob izbrani skladbi.

Merske instrumente sem pripravila na osnovi že preizkušenih testov glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj. Določeni testi so ostali nespremenjeni. Poleg testov sem za objektivnost

merjenja izbrala še opazovalni protokol, kjer sem na osnovi podpisov staršev otroke in učiteljice pri delu lahko snemala, za otroke pa sem pripravila tudi anketne vprašalnike. Razrede sem obiskovala dvakrat ali trikrat mesečno in takrat zapisovala opazovanja. V vseh šestih oddelkih sem v obdobju september 2005–junij 2006 zbirala podatke o vplivu gibalno-plesnih dejavnosti na razvoj otrokovih sposobnosti, spretnosti in znanj pri pouku glasbene vzgoje.

1. Opazovalni protokol s pomočjo delovnih zapisov (večkrat mesečno, delovni zapisi so oblikovani podobno kot dnevnik, le da jih nisem vodila vsak dan, ampak med dejavnostjo ali po opravljeni dejavnosti, ki sem jo opazovala). S pomočjo opazovalnega protokola v razredu sem naredila pregled dela otrok pri izbranih gibalno-plesnih dejavnostih. Tako sem dobila izsledke učinkovitosti dela v povezavi s cilji, ki jih morajo otroci pri posamezni gibalno-plesni dejavnosti doseči. Opazovala sem sama, zato sem opazovanja izvajala večkrat na podobnih nalogah in s tem preverjala zanesljivost izsledkov. Vsa opazovanja sem sproti zapisovala.
2. Anketni vprašalnik za otroke: oblikovala in sestavila sem ga tako, da je primeren starosti otrok. Z njim sem preverjala počutje otrok in njihov interes za posamezne glasbene dejavnosti. Izvajala sem ga le kot dodatek k testom, in sicer ob koncu eksperimenta.
3. Za preverjanje doseženosti ciljev sem izvedla teste glasbenih sposobnosti. Otroke sem s testi preverila pred izvajanjem eksperimenta, da sem ugotovila, ali so skupine dovolj homogene za izvedbo eksperimenta. Testiranje sem izvajala še ob koncu eksperimenta, s čimer sem potrdila ali ovrgla hipoteze. Vsem učiteljicam/vzgojiteljicam sem jih natančno predstavila in jim razložila način izvajanja nalog po razredih. Testne naloge so izvajale učiteljice/vzgojiteljice same.

Uporabila sem naslednje teste glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj: test petja znane pesmi (Sicherl-Kafol 1999), test ritmične reprodukcije (Oblak 1987), test instrumentalne igre, test pevske ustvarjalnosti (Oblak 1987), test pozornega poslušanja zvočnega primera – Kukavica (Abel – Struth 1979), avtorski test za prepoznavanje glasbenih pojmov in izrazov ter avtorski test poslušanja in gibalnega izražanja (prirejen po Sicherl-Kafol 1999). Za določanje veljavnosti in zanesljivosti avtorskih testov sem uporabila faktorsko analizo. Pri tem je odstotek pojasnjene variance s prvim faktorjem mera veljavnosti, odstotek pojasnjene variance z vsemi skupnimi faktorji pa mera zanesljivosti.

### Test petja znane pesmi

Posamezni otroci so v sproščenem vzdušju zapeli znano pesem, ki so jo obravnavali pri pouku glede na učni načrt (odvisno od

starosti otrok in učbenika, ki ga učiteljica uporablja). Pevske dosežke sem vrednotila po merilih, ki so merili melodično natančnost izvajanja. Na osnovi meril sem dosežke vrednotila opisno in številčno. Preizkus sem izvajala individualno in ga posnela v avdio obliki.

### **Test inštrumentalne igre**

Otroci so ob petju znane pesmi zaigrali ostanatne spremljave na palčke in strgalo. Pri zapisanih ritmih so se upoštevali predznanje in sposobnosti otrok v določeni starosti (6–9 let). Dosežke inštrumentalne igre sem vrednotila po merilih, ki so vključevali ritmično točnost izvajanja. Na osnovi meril sem dosežke vrednotila opisno in številčno. Preizkus sem izvajala individualno in ga posnela v avdio obliki.

### **Test ritmične reprodukcije**

Standardiziran test ritmične reprodukcije je vključeval naloge ritmične imitacije (Oblak 1987), kjer so otroci odmevali ritmične vsebine s ploskanjem. Skupaj je bilo osem taktov, razdeljenih na štiri dele (po dva takta skupaj). Natančnost ritmične reprodukcije posameznega takta sem ovrednotila z eno točko. Maksimalno število točk ritmične reprodukcije je bilo osem. Preizkus sem izvajala individualno in ga posnela v avdio obliki.

### **Test pozornega poslušanja zvočnega primera**

Z evalvacijskim testom Struthove (1979) sem ugotavljala pozornost in zbranost pri poslušanju skladbe Kukavica skladatelja Camilla Saint-Säensa. Učenci so s črtanjem kukavic na delovnem listu prepoznavali ponavljajoč zvočni motiv. Dosežke smo vrednotili številčno (zvočni motiv = 1 točka; pravilna rešitev = 21 točk).

### **Avtorski test za prepoznavanje glasbenih pojmov, izrazov**

Test sem priredila po Sicherl-Kafol (1999). Razdelitev je bila opredeljena glede na štiri ravni: ne zna, zna, razume, uporablja. Dosežke prepoznavanja glasbenih pojmov sem uredila po merilih štiristopenjske lestvice. Na osnovi meril sem dosežke vrednotila opisno in številčno. Preizkus sem izvajala skupinsko in ga posnela v avdio obliki. Opravljen je bil preizkus veljavnosti, zanesljivosti (koeficient Cronbach alfa) in objektivnosti testa (celotni vzorec sem testirala z enotnimi navodili, merili vrednotenja in z istim testatorjem).

### **Avtorski test poslušanja in gibalnega izražanja**

Test sem priredila po Sicherl Kafol (1999). Razdelitev je bila opredeljena glede na raven skladnosti gibov z ritmom in gibalno odzivanje ob poslušanju. Vsaka naloga je imela opredeljeno svojo lestvico ocenjevanja. Dosežke sem vrednotila po merilih točnosti izvajanja gibalnega izražanja ob glasbi. Na osnovi meril sem dosežke vrednotila opisno in številčno. Preizkus sem izvajala skupinsko in ga posnela v avdio obliki. Opravljen je bil

preizkus veljavnosti, zanesljivosti (koeficient Cronbach alfa) in objektivnosti testa (celotni vzorec sem testirala z enotnimi navodili, merili vrednotenja in z istim testatorjem).

Podatke o vplivu gibalno-plesnih dejavnosti na razvoj otrokovi sposobnosti, spretnosti in znanj pri pouku glasbene vzgoje sem zbirala v obdobju september 2005–junij 2006 v oddelkih eksperimentalnih (3) in kontrolnih skupin (3). S tem sem ugotavljala razvitost petja, inštrumentalne igre, ritmične reprodukcije, usvajanja glasbenih pojmov in izrazov, pozornega poslušanja ter gibalnega izražanja ob izbrani glasbi. Vse skupine otrok (6) sem na koncu testiranj tudi anketirala o njihovem počutju, dejavnostih in o uporabi giba pri glasbeni vzgoji.

Ob koncu eksperimenta sem s testiranjem ugotavljala razvitost petja, inštrumentalne igre, ritmične reprodukcije, usvajanja glasbenih pojmov in izrazov, pozornega poslušanja ter gibalnega izražanja ob izbrani glasbi.

Pri obdelavi podatkov sem uporabila eksperimentalno metodo pedagoškega empiričnega raziskovanja in kvalitativne metode raziskovanja.

Zbrane podatke v empiričnem delu sem analizirala s pomočjo računalniškega programa za statistično analizo SPSS. Pri tem sem uporabila naslednje statistične metode: aritmetična sredina in standardna deviacija za numerične spremenljivke, Kolmogorov-Smirnovov test (testiranje normalnosti porazdelitve za numerične spremenljivke), faktorska analiza (analiza merskih karakteristik testov za ugotavljanje zanesljivosti in veljavnosti testov glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj),  $\chi^2$ -test (preizkus hipoteze neodvisnosti), Levenejev F-preizkus (preverjanje homogenosti varianc). Strukturo odgovorov na vprašanja anketnega vprašalnika sem predstavila s frekvencami in z odstotki. Odvisnosti med atributivnimi spremenljivkami sem obdelala s pomočjo  $\chi^2$ -preizkusa (hipoteza neodvisnosti).

Vse zastavljene hipoteze sem preverila s t-preizkusom in Cochran-Coxovim preizkusom. Pri statističnih sklepanjih sem upoštevala stopnjo tveganja 0,05.

## **Izsledki in interpretacija**

Glede na to, da sem izhajala iz podobnega okolja in enakovrednih skupin, sem pričakovala, da se bodo pojavile statistično pomembne razlike med otroki eksperimentalne in kontrolne skupine. Predvidevala sem, da bodo eksperimentalne skupine usvojile več ciljev na področju izvajanja, poslušanja in ustvarjanja pri glasbeni vzgoji. Njihovi pevski dosežki, ritmična in melodična reprodukcija ter dosežki inštrumentalne igre naj bi bili boljši od dosežkov otrok v kontrolni skupini. Hitreje in z

večjim razumevanjem naj bi usvojili nove glasbene pojme in besedilo pesmi. Lažje naj bi ustvarjali besedilo na podano melodijo in bili aktivnejši pri poslušanju različnih glasbenih del.

S t-testom za neodvisne vzorce in Cochran-Coxovim preizkusom sem med otroki eksperimentalne in kontrolne skupine preverjala, ali se bodo pri šestih hipotezah pojavile statistično pomembne razlike.

Pri pevskih dosežkih sta eksperimentalna (82,1 %) in kontrolna skupina (79,1 %) dosegli zelo enakovredne izide, zato hipoteza ni bila potrjena, saj so bile razlike med skupinama premajhne, da bi jih označili za statistično pomembne.

Prav tako ni bilo statistično pomembnih razlik v dosežkih instrumentalne igre (instrumentalna igra 1:  $p = ,237$ ; instrumentalna igra 2:  $p = ,117$ ). Tudi tu je bila razlika med eksperimentalno (instrumentalna igra 1: 83,6 %; instrumentalna igra 2: 47,8 %) in kontrolno skupino (instrumentalna igra 1: 80,6 %; instrumentalna igra 2: 58,2 %) zelo majhna. Pri instrumentalni igri 1 se kažejo tendence v prid eksperimentalni skupini, pri instrumentalni igri 2 pa se je bolje odrezala kontrolna skupina.

Pri usvajanju in razumevanju glasbenih pojmov so imeli otroci 3 pojme. Pri vseh treh se niso pokazale statistično pomembne razlike ( $p 1 = ,0595$ ;  $p 2 = ,0585$ ;  $p 3 = ,3335$ ). Eksperimentalna skupina (pojem 1: 17,9 %; pojem 2: 29,9 %; pojem 3: 14,9 %) je dosegla več na najvišji stopnji, tj. uporaba pojma, kot kontrolna skupina (pojem 1: 10,4 %; pojem 2: 16,4 %; pojem 3: 6 %). A razlike med skupinama so bile še vedno premajhne za potrditev hipoteze 3.

Prvi vidnejši dosežki so se pokazali v rezultatih preverjanja ritmične reprodukcije in ravni pozornosti pri poslušanju. Pri obeh so se pokazale statistično pomembne razlike ( $p 1 = ,012$ ;  $p 2 = ,0395$ ), boljše izide pa so dosegle eksperimentalne (ritem: 80,6 %; poslušanje: 67,2 %) kot kontrolne skupine (ritem: 65,7 %; poslušanje: 52,2 %).

Gibalno odzivanje ob izbrani skladbi sem preverjala s pomočjo petih trditvev. Tri trditve so bile zavrnjene, dve sta bili potrjeni. Pri vseh petih trditvah je boljše izide dosegla eksperimentalna skupina (gibalno odzivanje ob poslušanju glede na odziv telesa: 80,6 %; gibalno odzivanje ob poslušanju glede na prostor: 76,1 %; gibalno odzivanje ob poslušanju glede na vrsto gibov: 76,2 %; skladnost gibov z ritmom: 82,1 %; gibalno odzivanje glede na raven doživetega izvajanja: 59,7 %) kot kontrolna (gibalno odzivanje ob poslušanju glede na odziv telesa: 74,6 %; gibalno odzivanje ob poslušanju glede na prostor: 62,7 %; gibalno odzivanje ob poslušanju glede na vrsto gibov: 64,2 %; skladnost gibov z ritmom: 61,2 %; gibalno odzivanje glede na raven doživetega izvajanja: 47,8 %).

Eksperimentalna skupina se je glede na celotno raziskavo izkazala bolje, saj je od 13 trditvev dvanajstkrat dosegla boljše, višje dosežke. Tako lahko le potrdim, da je metoda giba, ki jo v šolah uporabljamo za poučevanje in učenje, uspešna in da dokazuje, da bi bilo treba v šolah uporabljati različne metode poučevanja glasbe, med njimi tudi metodo giba, ki je pri današnjih učiteljih premalo uporabljena (Geršak 2005). Ker se ob metodi giba učitelji počutijo nemočne ter se je ne poslužujejo, s tem naredijo veliko škodo otrokom, ki se kljub vsemu navadijo sloga poučevanja učitelja, čeprav bi jim bila bližja kakšna druga metoda, s katero bi lahko dosegli še boljše zapomnitev in razumevanje obravnavanega.

Splošno raziskovalno hipotezo bi glede na dejstvo, da večina rezultatov ni pokazala statistično pomembnih razlik, morala zavreči, vendar po natančnem pregledu vseh raziskav lahko potrdim, da gibalno-plesne dejavnosti pozitivno vplivajo na razvoj otrokovih sposobnosti, spretnosti in znanj pri pouku glasbene vzgoje, saj so bile eksperimentalne skupine kljub majhnim razlikam večkrat uspešnejše pri reševanju določenih nalog kot kontrolne na področju ritmične reprodukcije, poslušanja pa tudi na nekaterih področjih gibalnega izražanja. Tudi pri reševanju nalog drugih področij testiranja so razlike med eksperimentalnimi in kontrolnimi skupinami majhne in nakužejo na uspešno reševanje obeh skupin.

Prav zaradi premajhnih razlik v uspešnosti se statistično pomembne razlike niso pojavljale, kar pa vsekakor ne pomeni, da gib kot metoda poučevanja in učenja ni pozitivno vplival na znanje otrok eksperimentalne skupine.

Razvidno je, da se otroci navadijo sloga poučevanja, ki ga ima določen učitelj; prek tega skušajo usvojiti znanje v najboljši obliki. Če jim učitelj ponudi nekaj novega, pa otroci potrebujejo določen čas, da se temu privadijo. Prav zato so bile skupine tako izenačene v doseganju ciljev, saj so eksperimentalne in kontrolne skupine navajene določenega načina dela pa tudi učitelja. Ker so bile eksperimentalne skupine kljub majhnim razlikam pri veliko nalogah uspešnejše, je že to dobra spodbuda za učitelje, da ne gledajo le v okvirih svojih zmožnosti in se poslužujejo tudi metod poučevanja, kot je prav metoda poučevanja in učenja z gibom, ki vsekakor otrokom razširi možnosti razumevanja snovi in pozitivno vpliva na otroke, kot so pokazale raziskave (Kroflič 1992), ter da pri vsaki glasbeni dejavnosti uporabljamo druge metode, včasih pa tudi različne različice iste metode (Voglar 1989).

## Sklep

Rezultati so pokazali, da so se pojavile statistično pomembne razlike v dosežkih ritmične reprodukcije ter pri doseganju ravni pozornosti pri poslušanju.

Razlike med eksperimentalno in kontrolno skupino so se pokazale še na področju skladnosti gibov z ritmom in gibalnega odzivanja ob poslušanju glede na prostor. Pri omenjenih področjih so boljše izide dosegle eksperimentalne skupine, ki so uporabljale gib kot metodo poučevanja in učenja. Na vseh drugih področjih pa so bile razlike v doseganju izidov premajhne,

da bi bile označene za statistično pomembne, saj so skupine dosegale zelo enakovredne rezultate pri pevskih dosežkih, inštrumentalni igri, usvajanju in razumevanju glasbenih pojmov ter gibalnem odzivanju ob izbrani skladbi, kar je razvidno iz rezultatov navedenih v izsledkih in interpretaciji.

## # Viri in literatura

1. Abel-Struth, S. (1979). *Musikalische Hörfähigkeitendes Kindes*. Mainz: Schott.
2. Börs, P. (1997). 'Lernen uber Körpererfahrung. Bewegung und Musik in der Hauptshule.' V: *Musik und Unterricht* 45. 28–31.
3. Geršak, V., Novak, B., Tancig, S., (2005). *Ustvarjalni gib pri pouku – še vedno neznanka za mnoge učitelje*. Partnerstvo fakultete in vzgojno-izobraževalnih zavodov. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.
4. Griss, S. (1998). *Minds in motion: a khinesthetic approach to teaching elementary curriculum*. Portsmouth: Heinemann.
5. Holcar, A., Borota, B., Breznik, I., et.al. (2011). *Učni načrt. Program osnovna šola. Glasbena vzgoja*. Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo in šport: Zavod RS za šolstvo.
6. Koban Dobnik, M. (2005). *Glasba in gib*. Nova Gorica: Educa.
7. Kroflič, B. (1992). 'Ustvarjalni gib kot metoda celostnega pouka na razredni stopnji osnovne šole.' V: *Zbornik referatov/ Mednarodni posvet o alternativnih vzgojnih konceptih in Znanstveni simpozij o raziskovalnih dosežkih v vzgoji in izobraževanju Maribor*. Rajtmajer, D. (ur.). Maribor: Pedagoška fakulteta. 270–274.
8. Kroflič, B., Gobec, D. (1995). *Igra, gib, ustvarjanje, učenje*. Novo mesto: Pedagoška obzorja.
9. Nelson, E. L. (2005). *Movement games for children of all ages*. Studio City: Players Press, Inc.
10. Novak, H. (1994). *Ljudske otroške rajalne in gibalne igre na področju zahodne Štajerske ali čisto po naše*. Diplomsko delo. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.
11. Oblak, B. (1987). *Ustvarjalno učenje v glasbeni vzgoji na stopnji razrednega pouka osnovne šole*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Akademija za glasbo.
12. Oblak, B. (2003). *Glasbena slikanica 3: Priročnik za učitelje*. Ljubljana: DZS.
13. Payne, H. (2003). *Creative movement and dance in groupwork*. Oxon: Speechmark.
14. Pesek, A. (1997). *Otroci v svetu glasbe (izbrana poglavja iz glasbene psihologije in pedagogike)*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
15. Sicherl-Kafol, B. (1999). *Glasbena vzgoja v celostnem vzgojno-izobraževalnem procesu na začetni stopnji OŠ*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.
16. Sicherl-Kafol, B. (2001). *Celostna glasbena vzgoja, srce – um – telo*. Ljubljana: Debora.
17. Sicherl-Kafol, B. (2004). *Preverjanje in ocenjevanje pri glasbeni vzgoji*. Domžale: Izolit.
18. Slosar, M. (1995). *Dejavniki uspešnosti razrednih učiteljev pri glasbeni vzgoji na razredni stopnji osnovne šole*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Akademija za glasbo, oddelek za glasbeno pedagogiko.
19. Vogel, C. (1997). '» ... und seid wieder Zuhause, wenn die Musik es sagt!« Bewegung und Tanz als indgerechte Möglichkeiten zur Entwicklung musikalischer Fähigkeiten.' V: *Musik und Unterricht* 45. 16–18.
20. Voglar, M. (1989). *Otrok in glasba: metodika predšolske glasbene vzgoje*. Ljubljana: DZS

## Zlate strune in zlati pevci

Raziskovalno delo je na osnovni šoli Prežihovega Voranca v Mariboru dolgoletna praksa med učitelji in učenci. Dolgo sem bila prepričana, da biti mentor mladim raziskovalcem ni zame, saj imam z dvema zboroma in poučevanjem glasbe, zadnja leta pa še z izbirnimi predmeti, veliko dela. Vse dokler me pred leti učenke same niso nagovorile, da me želijo za mentorico, takrat ene raziskovalne naloge o ljudskih pesmih, ki govorijo ljudeh, ki so odšli s trebihom za kruhom in enega inovacijskega projekta Mačke s posluhom, ki je nastal v obliki muzikala na pravljico o Mačku Muriju Kajetana Koviča in glasbo Jerka Novaka. Slednji je pobral najvišjo nagrado mesta Maribora in se kot inovacijski projekt okitil tudi z zlatom na ravni republike. Ob delu z marljivimi učenkami sem ugotovila, da ob raziskovanju in ustvarjanju na tem področju uživam tudi sama.

Jeseni 2010 sta me za mentorstvo raziskovalnim nalogam spet poprosili dve učenki devetega razreda, **Helena Schulz** in **Eva Gusel**, saj sta si želeli delati nalogi na področju glasbe. V trenutku, ko me nagovori marljiva učenka, v kateri se skriva veliko glasbene nadarjenosti, prav tako pa tudi volja do dela, sodelovanja ne morem odkloniti. Ker pa sta me nagovorili v daljšem časovnem razmiku, mi ni preostalo drugega, kot da sem bila mentorica dvema nalogama, saj sem s Heleno že pričela z delom.

Z učenkama smo skupaj prišle do zaključka, kaj bomo raziskovale. Tako se je Helena odločila, da bo raziskala, kdo so bili pevci solisti iz tujine, ki so gostovali ali pa sprejeli redni angažma v mariborski operi v letih med 1991 do 2010. Ti solisti so kot potujoči pevci, zato je nalogo naslovlila **Trubadurji mariborske opere**. K njeni odločitvi je pripomoglo tudi dejstvo, da je njen oče, Mathias Schulz tak pevec, ki nastopa po opernih odrih sveta. Družinsko življenje je povezala z raziskovanjem. Eva pa je velika ljubiteljica violine, ki si je sprva želela raziskovati nekaj iz področja baroka, a sva v nekem trenutku, sredi mariborskega prometa prišli na idejo, da bi lahko raziskali dosedanje delo priznanega mariborskega **Kvarteta Feguš**. Pot do njih ni bila težka, saj veljajo za gostoljubno družino in takoj, ko sva jih zaprosili za dovoljenje brskati po njihovem arhivu, so se velikodušno odzvali. Vse ostalo pa je bilo samo še plod marljivega dela. Obe nalogi sta v veselje vseh treh prejeli skoraj vse točke in tako pristali na najvišjih mestih med več kot sto nalogami v Mariboru. Naloga Kvartet Feguš je prejela od 170 možnih točk 166, Trubadurji mariborske opere pa 161, obe nalogi pa tudi zlato priznanje na natečaju Mladi za napredek Maribora, ki ga vsako leto organizira Zveza prijateljev mladine v Mariboru.

Nalogi bom predstavila v krajši obliki, v celoti si jih lahko pogledate na spletnih straneh ZPM Maribor, ali pa v Univerzitetni

knjižnici v Mariboru. Predstavila ju bom v vrstnem redu glede na osvojene točke, Helena in Eva pa vesta, da imata zame obe nalogi enako vrednost, saj vem, da sta obe učenki v svoji nalogi vložili enako veliko truda.

## Kvartet Feguš

Naloga Eve Gusel je dokaj zajetna naloga, čemur pa botruje predvsem dejstvo, da je že družinski arhiv skrbno urejen in zaradi tega obsežen, prav tako pa se je učenka želela z nalogo na koncu zahvaliti družini, ki ji je na stežaj odprla vrata in pustila, da brska po njihovi zgodovini. Izdelana naloga je bila za Evo darilo, ki ga je na koncu družini z veseljem podarila.



Kvartet Feguš

Naloga je sestavljena iz več delov: učenka je v uvodu predstavila godalni kvartet kot glasbeni sestav in kot glasbeno obliko, raziskala pa je tudi zgodovino godalnega kvarteta.

Kvarteta Feguš ne bi bilo, če ne bi bilo skrbnih staršev, zato je predstavila oba: očeta Maksimilijana in mamo Vero Feguš.



Maksimilijan Feguš



Vera Feguš

Sledila je predstavitev vsakega posameznika v kvartetu od prvega violinista Filipa, drugega violinista Simona Petra, violista Andreja in violončelista Jerneja Feguša:



Simon Peter Feguš



Andrej Feguš



Filip Feguš



Jernej Feguš

Ob brskanju po arhivu, kjer se je najprej počutila izgubljeno, a je iz ure v uro, iz dneva v dan bolj vedela, kaj je pomembnejše in kaj manj, so jo zanimali začetki tega ansambla, poiskala je, kdo so bili njihovi učitelji in mentorji, na katera godala muzicirajo ter kaj so bili vrhunci njihove dosedanje kariere. Med slednjimi pa se je Eve še posebej dotaknilo njihovo sodelovanje z Isaacom Sternom v New Yorku v sloviti dvorani Carnegie Hall:

### Simon Peter je ob vrnitvi iz Združenih držav Amerike povedal

Seveda je bilo nepozabno doživetje, ko smo igrali v Carnegie Hallu v New Yorku. Ta velikanska dvorana, kjer moraš kar lepo hoditi, da prideš na sredino odra in potem gledaš gor vse te oddaljene balkone in poslušalce, ki so le drobne pike. Res nepozabno. Mogoče se enkratnosti dogodka, ko si tam in ko igraš, niti ne zavedaš. Zdi se ti, da je to nekaj povsem običajnega. Šele kasneje, iz neke časovne distance, prav ozavešiš, kje si lahko nastopal (Salmič Kovačič, 2005).



Jernej, Filip, Andrej in Filip v družbi Isaaca Sterna

Zbrala je njihove dosedanja nagrade in zvočne posnetke, prav tako pa je skrbno izpisala skladatelje in naslove njihovih skladb ter ugotovila, da so v repertoarju Kvarteta Feguš zastopani skladatelji od klasicizma do današnjih sodobnikov. Iz časopisnih člankov pa je lahko razbrala, kako so kritiki spremljali njihovo muziciranje:

**Zanimivo publiki, a zahtevno izvajalcem je izvajati skladbe različnih glasbenikov na enem koncertu. Kako to uspeva članom kvarteta, je razvidno iz kritike, ki govori o izvedbi Godalnega kvarteta št. 1 Maksimilijana Feguša in Mozartovega Godalnega kvarteta v e-molu:**

Naloga, ki so si jo naložili tokrat, bi bila velik zalogaj celo za izkušene ansamble, povrh pa so si izbrali kvartete različnih stilnih usmeritev, ki sodijo med najzahtevnejše te zvrsti. Ansambel odlikujejo zlit zven, lepota tona, čista igra, visoka stopnja uigranosti, sorodno doživljanje glasbe in poenotena poustvarjalna naravnost. /.../ Skladbo očeta Maksimilijana Feguša, ki v glasbenem jeziku upodablja zgodnje otroštvo svojih štirih sinov, so izvajalci zaigrali z iskreno prizadetostjo, živo in spoštljivo. V skladbi uporablja skladatelj različne kompozicijske prijeme, med katerimi so nekateri prav sofisticirani. Uspavanko v počasnem stavku je položil med dve ljudski temi, ki izražata nežno čustvo, in ta del so izvajalci zaigrali doživeto in s prekrasnim tonom (Šetinc, 2005).

Ena izmed zanimivejših etap raziskovanja je bil obisk na vaji kvarteta, kjer so ji fantje velikodušno ponudili, da lahko vadijo Mozarta ali Haydn, če to želi, a se je Eva, ki sama zase pravi, da je ljubiteljica baročne glasbe, korajžno spopadla z enourno vajo Bergovega Godalnega kvarteta, op. 3. Danes na glasbo 20. stoletja tudi zaradi osebne izkušnje gleda drugače.

Pričeli so s 1. stavkom, ki nosi naslov *Langsam*. V uvodu skladbe je vse potekalo gladko, a ko se je eden zmotil, so igro prekinili. Na netočnost je opozoril *Filip*, ki je bil med celotno vajo zelo odločen in zbran. Odložili so instrumente ter se poglobili v svoje parte. Ker je pri tej, sicer tehnično izjemno težki skladbi, zelo pomemb-

na usklajenost, so odlomke, kjer so naleteli na težavo, najprej odigrali individualno, sledili so dueti, nato *Simon*, *Andrej* in *Jernej*, vse dokler niso bili zadovoljni vsi štirje. Vsak zase pa je vedel, da bo do naslednje vaje težke dele skladbe treba še posebej vaditi. Težko je reči, kdo je tisti, ki vajo vodi. *Filip* je ves čas pozorno poslušal in je takoj, ko je opazil napako, na to opozoril svoje brate. Na mestu, kjer se niso mogli uskladiti glede ritma posameznega parta, pa je bil *Simon* tisti, ki je predlagal, naj vklopijo metronom. *Andrej* je tisti, ki vpliva na vaji pomirjujoče, tako do storjenih napak, kot do vsakega izmed bratov. *Jernej*, najmlajši, pa pozorno prisluhne bolj izkušenim, v vajo pa vnese humor. Skladba je tako polna sozvočij, da mora vsak poznati melodijo svojega glasbila, pa tudi vse ostale melodije, saj jim nemalokrat to poznavanje pomaga pri usklajenosti celote. Violina sledi violončelu, viola spremlja violino, prva violina povzame glavni motiv in tako naprej. Vaditi je bilo treba tudi tako, da je posamezni inštrument zaigral svoj part tišje kot drugi, da so uredili ritme in nenehno menjavajoče se hitrosti v skladbi. Šele ko so se uskladili in natančno pregledali in preigrali zahtevno mesto, so nadaljevali.

Ko je vedela o kvartetovcih že skoraj vse, pa je zaprosila še za intervju. Vsi štirje so se potrudili, da so bili ob dogovorjeni uri doma in so z veseljem odgovarjali na njena vprašanja.

*Filip*, ko sem bila na vaji kvarteta, sem opazila, da je vaše sodelovanje dokaj enakovredno. Vsi štirje ste dajali pripombe na odigrano, vsi ste popravljali drug drugega. Pa vendar se mi je na trenutke zazdelo, da ste vi odločnejši, da pogosteje usmerjate in opozarjate na napake.

**Filip:** A je to obtožba? (smeh) Mislim, da je to tudi stvar osebnosti, karakterja; morda pa imam najdaljši jezik (smeh).

*Simon*, s *Filipom* igrata v kvartetu violini. Kako sta si razdelila vlogi prve in druge violine in kdaj je do tega prišlo?

**Simon:** Ko smo začeli muzicirati skupaj, sem bil najstarejši in tudi najbolj vešč, zato sem v začetku igral prvo violino jaz. Okoli leta 1999–2000 sva s *Filipom* zamenjala vlogi. Ko smo postali starejši in v igranju enakovrednejši, smo poskušali z menjavanjem vlog. Počasi sva oba spoznala, v kateri vlogi se počutiva najbolje in tako je vlogo prvega violinista prevzel *Filip*. Še sedaj pa včasih na vajah zamenjava pulte.

*Andrej*, kako je bilo, ko ste iz violine prešli na violo. Ste bili nad tem presenečeni tudi sami ali pa ste to pričakovali?

**Andrej:** Velike tehnične razlike med violo in violino ni. Na začetku sem si celo želel igrati čelo, a sem imel prekratke prste, zato so mi ga odsvetovali. Ko sem bil star trinajst let, sem na pobudo Tomaža Lorenza vzel v roke violo, brez katere je kvartet nepopoln. Danes v glasbeni šoli poučujem oba instrumenta.

*Jernej*, bratje so za vas izbrali violončelo, kot najmlajši ste jih morali kar hitro dohitevati...



**Jernej:** Meni to ni bilo težko, verjetno je bilo bolj njim. Ko smo pričeli igrati skupaj, sem sam igral violončelo le tri leta. Komaj sem se naučil postavljati prste na strune, že smo začeli s kvartetom. Spomnim se, da so mi morali bratje od začetka kar pomagati.

Na koncu raziskovanja se je Eva zavedala, da je spoznala člane godalnega kvarteta tako po osebnih kot po glasbeni strani.

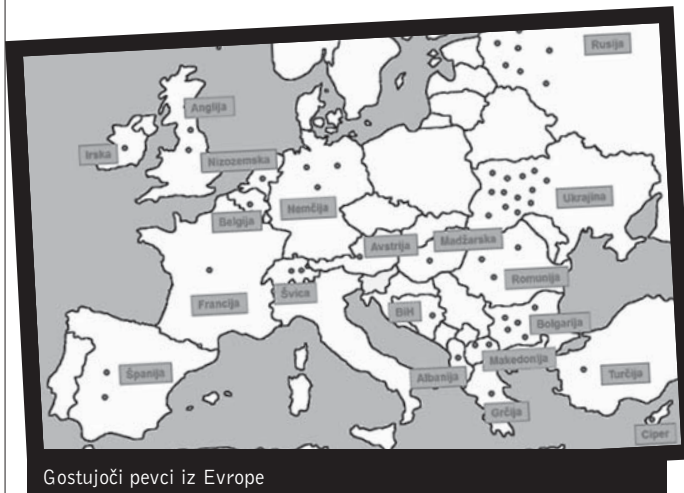
## Trubadurji mariborske Opere

Tudi ta naloga je postajala iz dneva v dan obsežnejša, saj se sprva sploh nisva zavedali, da je obdobje dvajsetih let tako obsežno. Helena se je dela lotila z veliko vnemo in kljub utrujenosti ni vrгла puške v koruzo. V nalogi je s pomočjo glasbene literature, ki jo je našla v glasbeni učilnici in doma, raziskala in odkrivala kdo so pevci, ki so v srednjem veku potovali iz kraja v kraj, nastopali na dvorih in kratkočasili mimoidoče na mestnih trgih ter se tako preživljali, o zgodovini opere nasploh ter razvoju opernega gledališča v Mariboru. Trubadurji kot potujoči pevci pa imajo veliko skupnega z današnjimi opernimi pevci, ki prav tako potujejo po svetu in nastopajo na najrazličnejših opernih odrih.

Helena si je na začetku raziskovanja zastavila hipoteze, v katerih je razmišljala, od kod prihajajo pevci v Maribor in zakaj, nato pa se je lotila zelo zahtevnega prebiranja gledaliških listov mariborske Opere med leti 1991 in 2011. Iz slednjih je natančno izpisala vse pevce soliste in jih razvrstila po državah, od koder prihajajo. Tako je v krajšem poglavju predstavila slovenske pevce, v nadaljevanju pa tiste, ki niso naše gore list. Razdelila jih je v dve skupini: tiste, ki so pri nas le gostovali in tiste, ki so v Mariboru sprejeli redni angažma. Pri vsakem pevcu je pripisala tudi njegov glas.

Da si je lahko boljše predstavljala, od kod so pevci prihajali in koliko jih je iz posamezne države bilo, je izdelala zemljevide, v katere je vnašala pike za posamezne pevce. S tako izdelanimi zemljevidi je nazorno prikazala, kako ansambel mariborske

Opere gosti številne pevce z vsega sveta, saj je ugotovila, da le Afrika kot celina še ni imela predstavnika na našem odru, pevci iz najbolj oddaljenih držav pa so prišli iz ZDA, Kanade, Venezuele, Japonske in celo Tasmanije.



Gostujoči pevci iz Evrope



Gostujoči pevci z drugih celin



Gostujoči pevci iz sosednjih držav



Redno angažirani pevci

Prav tako se je odločila za obsežno, a zanimivo metodo raziskovanja, intervju. Vsi, ki jih je zaprosila za srečanje, so se vabilu z veseljem odzvali, ob tem pa se je morala znajti v nemškem, srbskem in slovenskem jeziku. Zelo zanimive odgovore na vprašanja je dobila od gospoda Staneta Jurgeca, ki je bil kar 21 let na čelu mariborske Opere in je tudi najbolj zaslužen za to, da so pri nas pričeli z izvajanjem oper v izvirnem jeziku, s čemer je privabil k nam številne vrhunske umetnike.

**V Maribor ste pričeli vabiti pevce iz tujine. Na podlagi katerih kriterijev ste se na avdicijah odločili, da ste posameznega pevcu izbrali in povabili, da poje pri nas?**

Stremel sem k temu, da sem povabil pevce v Maribor tako v okviru stalnega angažmaja kot goste. Nisem jih vabil v Maribor na avdicije. Moj način dela je bil tak, da sem bil jaz tisti, ki je potoval po svetu in iskal mlade talente. Velikokrat sem potoval v Rusijo in Ukrajino. V Kijevu sem sodeloval z direktorjem nacionalne Opere, pa z akademskim mladinskim gledališčem, kjer sem prisluhnil mladim opernim pevcem ob klavirju. Pevci so vedeli, kdaj bom prišel. Tako sem na primer odkril vrhunsko sopranistko *Natalijo Vorobjovo Biorro*, baritonista *Valentina Pivovarova* in druge. Pravzaprav sem iskal nadarjene in sposobne pevce povsod, tudi v Italiji in Nemčiji.



Stane Jurgec

Pogovarjala se je s solisti mariborske opere:

- sopranistko Petyo Ivanovo:

**Kdaj ste prišli v Maribor in katera je bila vaša prva vloga, ki ste jo dobili tukaj?**

V Maribor sem prišla leta 2000. Moja prva vloga tukaj je bila vloga Kraljice noči, vendar takrat še ne v Mozartovi Čarobni piščali, temveč v predstavi *Jureta Ivanušiča Amadeus*, ki je bila skupen projekt Drame, Opere in Baleta SNG.

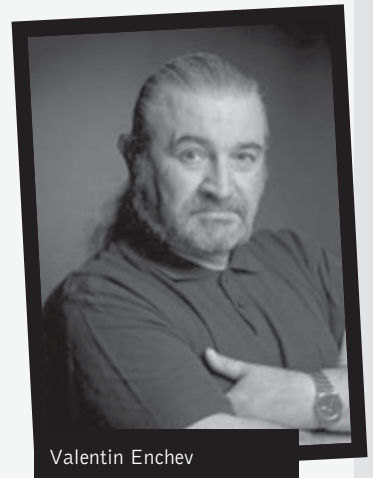


Petja Ivanova

- baritonistom Valeninom Enchevim,

**Kaj menite o trendu opernih hiš po svetu, da gostijo pevce iz tujine?**

To je dobro in normalno. Mislim, da je to neizogibno. Opera je postala mednarodna umetnost, operna gledališča imamo vsepovsod, vedno več ljudi lahko uživa v operni umetnosti. Poslušalci opero vse bolj razumejo, ne glede na to, da se opere izvajajo v izvirnem jeziku. Izmenjave morajo potekati tekoče. Tudi zgodovinsko je dokazano, da tiste operne hiše, ki so bile na nek način zaprte, kot na primer v Nemčiji, kjer so vse opere prepevali le v nemščini, niso imele dolgoročnega uspeha. Vsi pevci, ki izvajamo neko arijo v izvirniku in v prevodu, vemo, da veliko boljše, bolj naravno zveni melodija v izvirniku, saj je skladatelj pisal v določenem jeziku in je vsak naglas in frazo oblikoval na določeno besedilo. Včasih sem doživeljal izjemno ponesrečene prevode, na srečo le izjemoma.



Valentin Enchev

- ter tenoristoma Markom Kalajanovičem

**Zanima me, katere operne vloge so vam najljubše, katere trenutno izvajate in katera vloga vas najbolj mika.**

Trenutno izvajam *La Boheme* v SNG Maribor, na Japonskem bom s SNG Maribor izvajal tudi *Traviato*. V Beogradu nastopam v *Verdijevi* operi *Ples v maskah*, čaka me premiera *Adriane Lecouvreur* *Francesca Cilea* in *Verdijeva Attila*. V Sarajevu nastopam *Verdijevi* operi *Ples v maskah* in *Traviati*, v Novem Sadu v *Donizzetijevi* operi *Viva la mamma*, spomladi pa bom v *La Boheme*. Trenutno sta mi od vseh oper najljubši *La Boheme* in *Ples v maskah*. Pravzaprav se ne morem odločiti. Prav tako težko rečem, ali mi je ljubši *Verdi* ali *Puccini*. V prihodnje pa me prav gotovo mikata dva Verdijeva junaka *Jaga v Othellu* in *Rigoletto*, a sem za te vloge še premlad. Rad imam opero, ki je v tradicionalni izvedbi, saj menim, da mora zgodba opere ostati v svojem času. Danes pa se veliko oper prenaša v moderni čas,



Marko Kalajanović

jaz pa *Othella* ne morem predstavljati z mitraljezom, vidim ga le z sabljo. Vendar pa razmišljamo različno. Kot umetnik moram biti prilagodljiv in pravzaprav nimam težav vklopiti se v sodoben koncept predstav.

- in Mathiasom Schulzem,

### Ali ste na kakšno operno hišo, kjer ste že gostovali, še posebej navezani?

Zame so vsa gledališča, operne hiše enako pomembne, povsod, kjer gostujem, uživam in mi je to v veselje. Seveda pa so nekatere operne hiše name naredile še posebno močan vtis, kot je na primer opera *La Fenice* v Benetkah, kjer sem pel v *Schönbergovi* operi *Od danes do jutri* (*Von Heute auf Morgen*), vlogo *Cania* v *Leoncavallovih Glumačih* (*I pagliacci*), ter grofa v *Korngoldovi* operi *Mrtvo mesto* (*Die Tote Stadt*). Poleti 2010 pa sem preživel nekaj zanimivih mesecev v New Yorku, kjer sem prepeval v operi *Franza Schrekerja Oddaljeni zvoki* (*Der Ferne Klang*). Nenazadnje je bilo zanimivo tudi v Kairu v Egiptu, pel sem na koncertu *Pesem zemlje* (*Das Lied von der Erde*) *Gustava Mahlerja*. Zelo veliko potujem, spoznavam nova mesta, ljudi in operne hiše. To so neprecenljive izkušnje in doživetja.



Mathias Schulz

Helena je nalogo zaključila s hipotezami, ki jih je delno potrdila, delno pa ovrgla.

### Hipoteza 1: Število gostujočih pevcev se je v SNG Maribor povečalo zaradi izvajanja oper v izvorniku.

Ko so pričeli izvajati opere v izvorniku, je nastopalo v mariborski Operi vedno več pevcev iz tujine. To sem ugotovila po ogledu gledaliških listov iz obdobja, ki sem ga raziskovala. Enako je potrdil Stane Jurgec, ki je bil eden tistih, ki je pripeljal v naše mesto največ gostujočih pevcev do sedaj.

### Hipoteza 2: Večina pevcev solistov je prišla gostovat v Maribor iz vzhodnoevropskih držav.

Na zemljevidih (slike 3, 4 in 6) je vidno, da je veliko večje število gostujočih pevcev iz vzhodnoevropskih držav. Izjema pri tem je Italija, od koder je prišlo prav tako 18 pevcev. Ponosni pa smo lahko, da se mariborska Opera ponaša z gostujočimi pevci iz celega sveta.

### Hipoteza 3: V stalnem angažmaju so v mariborski Operi ostali pevci iz vzhodnoevropskih držav.

Tudi to je res. Izmed sedemnajstih pevcev, ki so v naši Operi sprejeli redni angažma v zadnjih dvajsetih letih, jih je petnajst iz vzhodnoevropskih držav. Dva sta iz Italije.

### Hipoteza 4: Pevci iz vzhodnoevropskih držav so sprejeli stalni angažma pri nas zaradi boljšega zaslužka.

Na to je težko odgovoriti, saj nisem imela dovolj velikega števila odgovorov pevcev. Verjeti pa velja Stanetu Jurgecu, ki je najdlje deloval na mestu direktorja Opere. Pravi, da so v začetku devetdesetih let prejšnjega stoletja res prišli v Maribor pevci z Vzhoda zaradi boljšega zaslužka, vendar se je kasneje to spremenilo. Maribor danes predstavlja pevcem predvsem odskočno mesto za nastopanje v opernih hišah večjih evropskih mest.

Evi Gusel in Heleni Schulz sem bila pri njenem raziskovanju mentorica tri mesece. Če bi pričele z delom kasneje, nam tak zalogaj ne bi uspel. Po oddaji nalog, v začetku februarja, ju je čakal še zagovor pred tričlansko komisijo, ki jima je pozorno prisluhnila in tudi marsikaj povprašala, kar pa dekleti, ki sta o nalogah vedeli največ, ni zmedlo. Z zanimanjem pa sta lahko spremljali tudi zagovore ostalih sedmih nalog s področja umetnosti, ki so se v tem šolskem letu predstavile. Vsaka od nalog je bila nekaj posebnega in vsi avtorji vredni pohvale. Škoda le, da raziskovalne naloge s področja glasbe vrednotijo le na mariborskem področju. Ko je treba visoko ocenjeno nalogo poslati na zagovor na državnem natečaju, ki ga razpiše ZTKS (Zveza za tehnično kulturo Slovenije), pa naloge glasbenega področja izpadejo. Pravijo, da zaradi tega, ker tam nimajo komisije, čeprav v razpisu obstaja področje, ki ga imenujejo »druga področja«. Kaj sodi med slednje? Upam, da v bodoče tudi glasba!

## # Viri in literatura

1. Gusel, E. (2011). *Kvartet Feguš*. Maribor; OŠ Prežihovega Voranca.
2. Schulz, H. (2011). *Trubadurji mariborske Opere*. Maribor; OŠ Prežihovega Voranca.
3. Šetinc, J. (24. 12. 2005). *Težka naloga za izvajalce*. Večer, leto LXI, št. 298, str. 13.
4. Salmič Kovačič, K. (2.3.2005). *Nepozabno je bilo igrati v Carnegie Hallu*. Večer, leto LXI, št. 50, str. 12.

## # Viri slik

1. Sl. 1: Kvartet Feguš  
Vir: Arhiv družine Feguš.
2. Sl. 2: Maksimilijan Feguš  
Vir: Društvo slovenskih skladateljev. (b.d.). Maksimilijan Feguš. Pridobljeno 14. 1. 2011 iz: <http://www.dss.si/?avtorspada=14&lang=slo>.
3. Sl. 3: Vera Feguš  
Vir: Anđelić, D. (10. 4. 2008). Moja zdravnica 2008. Pridobljeno 14. 1. 2011 iz: <http://www.viva.si/Intervju/2483/Intervju-Vera-Fegu%C5%A1-dr-med-spec-splo%C5%A1ne-medicine>.
4. Sl. 4: Simon Peter Feguš  
Vir: Kvartet Feguš. (2010). Galerija. Pridobljeno 18.1.2011 iz: <http://www.fegus-quartet.com/slo.htm>.
5. Sl. 5: Andrej Feguš  
Vir: Kvartet Feguš. (2010). Galerija. Pridobljeno 18.1.2011 iz: <http://www.fegus-quartet.com/slo.htm>.
6. Sl. 6: Filip Feguš  
Vir: Kvartet Feguš. (2010). Galerija. Pridobljeno 18.1.2011 iz: <http://www.fegus-quartet.com/slo.htm>.
7. Sl. 7: Jernej Feguš  
Vir: Kvartet Feguš. (2010). Galerija. Pridobljeno 18.1.2011 iz: <http://www.fegus-quartet.com/slo.htm>.
8. Sl. 8: Jernej, Filip, Andrej in Filip v družbi Isaaca Sterna  
Vir: Kvartet Feguš. (2010). Galerija. Pridobljeno 18.1.2011 iz: <http://www.fegus-quartet.com/slo.htm>.
9. Sl. 9: Gostujoči pevci iz sosednjih držav  
Vir: Schulz, H. (2011). Trubadurji mariborske Opere. Maribor; OŠ Prežihovega Voranca.
10. Sl. 10: Gostujoči pevci iz Evrope  
Vir: Schulz, H. (2011). Trubadurji mariborske Opere. Maribor; OŠ Prežihovega Voranca Maribor.
11. Sl. 11: Gostujoči pevci iz drugih celin  
Vir: Schulz, H. (2011). Trubadurji mariborske Opere. Maribor; OŠ Prežihovega Voranca Maribor.
12. Sl. 12: Redno angažirani pevci  
Vir: Schulz, H. (2011). Trubadurji mariborske Opere. Maribor; OŠ Prežihovega Voranca Maribor
13. Sl. 13: Stane Jurgec  
Vir: Vidakovič, J. in Križnar, F. (b.d.). Mag. Stane Jurgec. Pridobljeno 20. 1. 2011 iz: <http://igiz-imis.cimrs.si/slike/skladatelj/velike/jurgec72.jpg>.
14. Sl. 14: Petja Ivanova  
15. Vir: Petya Ivanova. (b.d). Galerija. Pridobljeno 20.1.2011 iz: <http://www.petya-ivanova.com/gallery/>.
16. Sl. 15: Valentin Enchev  
17. Vir: SNG Maribor (2009). Operni ansambel: Valentin Enčev. Pridobljeno 20.1.2011 iz: <http://www.sng-mb.si/operni-ansambel/valentin-encev/>.
18. Sl. 16: Marko Kalajanović  
Vir: SNG Maribor. (2009). Marko Kalajanović. Pridobljeno 20.1.2011 iz: <http://www.sng-mb.si/multimediji/la-boheme-2/>.
19. Sl. 17: Mathias Schulz  
Vir: Verena Keller artistsmanagement (b.d). Mathias Schulz. Pridobljeno 9.2.2011 iz: <http://www.keller-artistsmanagement.ch/kuenstler/tsm.html>.

Strokovni kotichek



# Ob rob ekološki akustiki: vabilo k branju

Zgodovina Zahoda je trikrat apostrofirala sodobno glasbo kot nekaj posebno novega. Prvič v antiki, ko si je Timotej iz Mileta (sredina 5. stol. pr. n. š.) pridobil sloves poosebljenega nenravnega modernizma zaradi izrazito inštrumentalno zasnovanega glasbenega stavka z neko "gledališko" estetiko. Kmalu naj bi kljub »sprevrženemu mravljinčenju«  
melodije (ektrapelous myrmekias; Barker 1984: 236-237) njegova glasba vendarle postala »children's classics«  
(Barker, 1984, 97). Drugič v zgodovini si je nespodobno ime pridobila cela usmeritev sodobne ustvarjalnosti okoli leta 1320, ko je ars nova (notandi) burila duhove zaradi svojih "nebrzdanih" not. Zanimiv je očitek zoper tedanjo novo glasbo Jakoba iz Liègea (v zadnjem poglavju *Speculum musice*, edinem viru o „sporuh“ med staro in novo umetnostjo tistega časa):

*Morda bodo nekateri menili, da je moderna umetnost popolnejša od stare, zato ker je subtilnejša in zapletenejša: subtilnejša zato, ker sega dlje od starejše umetnosti in ustvarja nove dodatke na njenih temeljih; [...] Ostali menijo ravno nasprotno. Sodijo, da je glasba popolnejša, če natančneje sledi temeljnim načelom in čim manjkrat odstopa od njih. Umetnost menzuralne glasbe temelji na popolnosti [perfektnosti] - v tem se strinjajo tako stari kot moderni -, torej je umetnost, ki uporablja več perfektnih [notnih] vrednosti popolnejša. Umetnost, ki to počne, je ars antiqua*

*[...] Če smo rekli, da je ars nova bolj subtilna v primerjavi z ars antiquo - in to lahko v bistvu sprejmemo -, ne moremo trditi, da je tudi bolj popolna [perfektna]. Ni vsakršna subtilnost izboljšava. [...] Ravno tako smo rekli, da je ars nova zapletenejša od ars antique. Samo na osnovi tega vendarle ne gre trditi, da je popolnejša (Weiss/Taruskin 1984: 69-70).*

Podobno je Papež Janez XXII. v svoji *Docta sanctorum Patrum* (1325) grajal nepopolnost glasbe, ki jo je prinesla ars nova:

*Glasba bogoslužja je [z glasbo ars nove] motena zaradi hitrih not. Prekrivajo melodijo s hoketi, izkrivljajo jo z diskanti in razvlačijo muziko z zgornjimi linijami, sestavljenimi iz posvetnih pesmi. [...] Glasovi se nenehno gibljejo sem ter tja - omamljajo uho, ne pa pomirjajo. [...] Lahko povsem ignorirajo cerkvene moduse, ki se [v novi glasbi] že ne razlikujejo med seboj, kar dodobra izrabljajo pri dolgovezenju svojih not.*

*Naša želja ni prepovedati občasne uporabe nekaterih konsonanc [...], ki povečujejo lepoto melodije. Ti intervali se lahko pojo nad cerkvenimi napevi, vendar tako, da celota napeva ostane nedotaknjena in da se ne spremeni nič, kar je predpisano.*

Očitki zoper glasbeno teoretska merila se pri Jacobusu iz Liègea in papežu Janezu XXII. kažejo kot zagovor razumsko uveljavljenih normativov ob uvajanju novih estetskih idealov: ars antiqua zagovarja teološko utemeljeno spodobnost, ars nova bolj humanistično občuteno vrednoto glasbene subtilnosti. Glavni pojem spotike – začrtane ob diskusiji o popolnosti, subtilnosti, svobodi in stabilnosti – je seveda harmonija. Polemika o njej v tem obdobju razkriva neki globlji zasuk pojmovanja. Jacobus iz Liègea je okoli leta 1320 zagovarjal glasbeno tradicijo starih kot dobro tradicijo znanosti o harmoniji; pojmoval jo je enako kot, na primer, Boetij v 6. stoletju. Oba avtorja harmonije nista opredelila kot zmožnost umevanja (*facultas comprehendi*) razlik med višinami tonov, kakor jo je sicer opredelil Ptolomej že v 2. stoletju, temveč sta jo označila kot zmožnost presojanja (*facultas perpendens*: zmožnost tehtanja, preudarjanja, premisleka) učinkovitosti glasbenega stavka (prim. Riethmüller 1985: 81–7). Harmonija v tem obdobju torej ni predmet samo racionalnega premisleka, aritmetične nóeme, ki si jo je prisvojila cerkvena teorija glasbe z glavno avtoriteto v Boetiju, temveč je hkrati tudi »teorija afektov na racionalni podlagi [...] moralnega pojmovanja glasbe« (Schäffke 1964: 200).

Domala izključno na teh dveh premisah – estetski in etični – se odvija starožitna, v ožjem, današnjem pomenu dobro stoletje stara problematika sodobne glasbe, kjer “dialogi” potekajo v glavnem “monološko”, drug ob drugem, drug mimo drugega, večidel tako, da se estetska merila postavljajo bodisi nad bodisi pod etična; praviloma brez kakih pomislekov o tem, da gre za vzpostavljanje komunikacije, ne samo za izražanje lastnega stališča. Pogled v muzikološko literaturo ponuja vrsto primerov, od “ideje romantične glasbe” do enega najbolj razširjenih in kontroverznih pogledov na glasbo kot *avtonomno* umetnost. Že Adornovi spisi so pravcata zakladnica otenkov, kjer “etični imperativ” do družbe vselej kritične sodobne glasbe lomi kopja ob “pogrošno”, “lažno” estetiko različnih “nazadnjaških”, “epigonskih” slogov. Naj samo strnem njegovo, za današnji čas sicer ne prav značilno, pa vendarle še vedno zelo vplivno stališče o etičnih “dolžnostih” vsega, kar človeka čutno nagovarja. Adorno je bil prepričan, da z disonantnostjo prežeta glasba, ki prav s tem, da je “disonantna” – večini poslušalcem nevšečna, “težka”, “kakofonična”, “histerična” ipd. – drži družbi zrcalo, ji kaže, kakšna v resnici je in s tem izpolnjuje svoje moralno poslanstvo. Vsaj tako je mislil nekako do leta 1954. Takrat je v manj znanem predavanju z naslovom *O hitrem zastarevanju nove glasbe* (*Über das Altern der neuen Musik*) – z njim je razburil posvečeno občinstvo na poletnem seminarju sodobne glasbe v Darmstadtu v “herojskem obdobju modernizma” – lepo zarisal težavo, s katero se je soočala tedanja sodobna glasba: da kljub oblikovni dodelanosti, k čemur jo je silila, po Adornu, nekakšna zgodovinska etika razvoja, estetsko ni bila prepričljiva. Adorno je težavo samo zarisal, izpostavil vrsto dejavnikov za stanje, v katerem novosti hitro zastarijo. Ni podal dokončnega

odgovora, zakaj je temu tako. Problematiko je zarisal s tem, da je nakazal neko nedorečenost v poprej tako glasno in povsod zagovarjani teoriji o etični nujnosti kot poslanstvu sodobne glasbe tako, da je v njegovih spisih potihnila ostrina, s katero je krcal tako tedanjo popularno kot drugo “tehnično nazadnjaško” glasbo. V končni fazi je proti koncu življenja vsaj natiho-ma podvomil, da glasba s svojimi akustičnimi izrazili sploh še zmore “prikazovati” zapleteno resničnost sveta, v katerem nastaja. Svojo zapuščino, *Estetsko teorijo*, je začel s stavkom: “*Samoumevno je postalo, da nič, kar zadeva umetnost, ni več samoumevno, niti v njej niti v njenem razmerju do celote, celo njena pravica do obstoja ni samoumevna*” (Adorno 1973: 9).

Adornovo svarilo je danes pravzaprav samoumevno, splošno veljavno, neproblematično. Obdobje, ki se ga je oprijelo ime “postmoderna”, ne pozna jasne hierarhije črno-belih, “herojskih” opozicij kot je resnično/lažno, visoko/nizko, duhovno/posvetno ipd. Priostreno, namenoma izzivalno rečeno: vsak ima svojo resnico, izhodišče je konsenz in ne neka jasna hierarhija vrednot. Ni samoumevnega izhodišča vrednotenja glasbe mimo tistih postavk, povezanih z močjo, prepričljivostjo, priročnostjo, določeno ekonomijo in, ne nazadnje, z osebnimi interesi. Zakaj bi kdo poslušal glasbo Vinka Globokarja, Uroša Rojka, Lojzeta Lebiča, Urške Pompe, Vita Žuraja, Nane Forte in podobnih modernistov, če njihovi zvočni svetovi niso tako privlačno oblikovane čutne podobe kot, na primer, baročna, klasicistična ali romantična dela, (sodobna) plesna glasba ali pa najnovejši kakega pop ali world-music zvezdnika? Sploh pa: ali otroku ni bolj pomembno ponuditi ljudsko glasbo – korenine glasbe – in ga spodbuditi, naj sam razišče in razvija preference z zdravorazumskimi sodbami okusa? Pravzaprav bi lahko stopili še korak dlje in se vprašali: zakaj bi se sploh kdo ubadal s sodobno glasbo, če je vrsta posrednikov – radio, televizija, internet – tako in tako prevzela vlogo “čistilcev” tudi glasbenih vrednot? Marsikdo lahko skomigne z rameni ob slabi izbiri gremijev, ki sestavljajo programe; mar kot posamezniki moremo kaj več kot spremeniti program ali preprosto poiskati kako ustreznejše akustično okolje iz lastne avdioteke? V kratkem: zakaj sploh slediti novostim, ki po čutnem učinku in kulturni “teži” morda niso privlačne na prvi mah?

Zastavljeno vprašanje vsiljuje več odgovorov, med njimi je najbolj pogosto, najbolj razširjeno in domala vsakemu glasbenemu pedagogu povsem “naravno” poiskati odgovor v smeri reka, da ni potrebno biti kokoš, da veš, katero jajce je pokvarjeno. Pa vendarle se tudi ob tem kronskem zdravorazumskem konsenzu o “dobrem okusu” zastavi veliko več podvprašanj o pokazateljih in metodah ločevanja plev od zrnja kot pa imamo odgovorov nanje. Osebno imam rad inštrumentalno glasbo; všeč so mi zlasti renesančna plesna in baročna koncertna ter komorna glasba, klasicistični koncerti in romantična simfonika ter miniaturne mojstrov “ah-tako-lepe” glasbe so mi posebej všeč. Kot mu-

zikologa me zanima seveda veliko več glasb, toda uživam jih na različne načine. Letnih koncertov DJ Umka v ljubljanskem parku Tivoli ne maram zaradi estetskega lagodja, čeprav se ob sprehodu skozi park pred koncertom zelo rad pomudim ob počasi premikajočim se kaleidoskopskim premenam zvočnih zank, ki mi ob nadčloveški jakosti tresejo oblačila in me navdajajo z občutkom neke fizično zaznavne, čeprav neoprijemljive druge preobleke, ki me prekrije brez mojega privoljenja. Nimam občutka prisile, zvočno kuliso sprejemem kot del estetskega doživljanja s sprehoda, celo neke zgodovinske nujnosti razvoja glasbe, s katero muzikologi tako radi "utemeljimo" vsako novo glasbeno obdobje. Sicer pa se mi kdaj pa kdaj malce upre tudi koncertni ritual, ta pokazatelj glasbene kulture nekega okolja. Upre se mi predvsem zaradi družabnih danosti, čeprav me estetska plat glasbe ponavadi pritegne; iz kakršnega koli razloga že. Sploh je s sodobno glasbo križ: v razmeroma skopo odmerjenem deležu, ki ga ima v "kulturnem gospodinjstvu" (T. W. Adorno) umetnosti, sodobna glasba pri nas ostaja bodisi razmeroma zaprt pojav, vezan na akademsko okolje ali pa na umetniško zavzete posameznike, skupine glasbenikov in "glasbenih delavcev", ali pa buči iz vseh zvočnikov naokoli v različicah popularnih glasb. Tisto vmesno polje, ki bi prizadevanja sodobnih glasbenikov prenašala v širšo zavest, je razmeroma naredko posejano, večidel s skromnim poznavanjem osnovnih členov komunikacijske verige (spremenljivk med ustvarjalcem – medijem in – recipientom). Pa je prav poznavanje komunikacijske verige v glasbeni kulturi eden osrednjih tudi pedagoških ciljev izobraževanja.

To, kar tudi v naši sodobnosti, kot mnogih poprej, muzikologi radi označijo kot "moderno" glasbo, zgodovinarji kot "avantgardno", teoretiki kot "napredno", v mnogih kulturnih okoljih, po katerih se radi zgledujemo, velja za različico neke širše, zgolj časovno naznačene sodobne glasbe. Zgodovinarji (ki si zaslužijo pozornost) od 19. stoletja naprej opozarjajo, da je zgrešeno pisati preteklost po merilih "napredka", razen tehnološkega seveda. Obenem od takrat vedno bolj glasno, zlasti v zadnjih desetletjih s popularizacijo glasb sveta tudi bolj in bolj utemeljeno izstopajo klici po previdnejšem vrednotenju in apostrofiranju določene glasbe kot dobre ali slabe na podlagi njene oblikovnosti (četudi del sodobne publicistične prakse skuša izhajati prav iz tega, domnevno "pravega" stališča, utemeljenega z idejo o večnih glasbenih lepotah). Da je neka glasba dobra zato, ker ima dodelan "moderen" kompozicijski aparat (ali obrnjeno: da je neka skladba zaradi tega slaba) ali pa da ni dovolj domišljeno izdelana, je pogosta dnevnikritiška uzanca, ki govori zgolj o osebnih glasbenih preferencah kritika, ne o utemeljenosti in vrednotah nagovorjenega glasbenega dela.

Seveda sledi vprašanje: kako sploh utemeljimo glasbene vrednote v sodobni glasbeni praksi, ko ramena velikana klasičnega glasbenega repertorija dnevno naraščajo in prinašajo nove "zaloge" glasbe in z glasbo povezanih vrednot?

Modernizmi niso utelešenje sodobne glasbe, so izkaz različnih prizadevanj po kakovostnem preskoku, nekakšen korektiv »just milieu« glasbene kulture. *Eminem* in "glasbeni spektakel" Helene Blagne z *Dunajskimi dečki* bi morala biti v pedagoškem procesu enako domišljeno komentirani del sodobne glasbene kulture kot je delo G. Ligetija ali pa U. Rojka. Ne gre za zvrstno in slogovno predalčkanje, temveč gre za razlago funkcijske razlike, na katere se od nekdanj radi sklicujejo tako "avantgardisti" kot "staromodneži" pa tudi tisti "nevtralni" tako, da jih pogosto opremijo s kakimi moralističnimi publicami o takih in drugačnih vrednotah "glasbe same". Z drugimi, zopet krepko izzivalnimi besedami: otrok bo veliko več zanimanja za glasbo odnesel od zavzete raparske improvizacije na izmišljeno besedilo s priročnimi glasbili kot od dokumentarne predstavitve razvoja sodobne vokalne ustvarjalnosti. Seveda: potrebno je oboje. In o svobodi glasbenega ustvarjanja bo izvedel veliko več, če bodo posamezni koraki, po katerih stopa v "veliko svobodo" sodobne glasbe, čim bolj jasno zamejeni z učinkovitim interaktivnim gradivom, kjer se lahko otrok sam poskusi z ustvarjanjem in skladanjem različnih zvokov (vključno s tistimi aplikacijami, ki jih prinašajo vedno bolj obloženi "pametni" telefoni in iPadi).

Sploh je polje sodobne glasbe tako pisano, da je težko zagovarjati sodobno glasbo samo na polju produkcije, čeprav so glasbene vsebine ponavadi osredinjene v ustvarjalnosti. Pomemben delež (ne le osnovnošolske) glasbene kulture je ne nazadnje reprodukcija, vselej vezana na tehnologijo v širokem pomenu besede: ne le (čeprav v prvi vrsti gotovo) na petje in igranje klasičnih in priročnih glasbil, temveč tudi na sodobno glasbeno elektroniko in recepcijo. Predstaviti smiselno vez med njima pa je, sodeč po obstoječem gradivu pri nas, lahko pravicato ustvarjalno popotovanje po svetu zvoka. Ne brez predsodkov in z rahlo kislim nasmeškom se spomnim šale iz slovenske glasbene polpreteklosti: ko je ugledni organist (orgle je imel doma) med vajo stopil po kozarec vode in so tipke zamikale mačkona, da je skočil na manual, se malo sprehodil po njem in izzval seveda "čudne" zvoke, je organist, pol v šali pol zares, iz kuhinje okaral kosmatinca z besedami "Muc, kdo je pa tebi dovolil igrati Ramovša?"

Verjetno ima vsak glasbenik kar nekaj podobnih šal: o različnih modernistih in njihovi "kakofoniji", pa o različnih "malih mojstrih" in robotosti njihove glasbe, pa o posamezni zvrsti, slogu, žanru, morda o načinu izvajanja in še kaj bi se našlo (Podobne "ocvirke" bi bilo vsekakor smiselno posebej zbrati in jih v ustreznih oblikah ponuditi širšemu krogu zainteresiranih – so ne nazadnje izkaz pomembnih vrednostnih meril ali preferencah časa, v katerem so izrečeni). Glasbene preference so sila diferencirane in izhajajo iz vrste kulturološko bolj ali manj oprijemljivih spremenljivk; a glasbene preference obenem izhajajo iz razmeroma enovitih kognitivnih danosti (počasi-hitro, enostavno-kompleksno, tiho-glasno, vokalno-inštrumen-



talno, jasno-nejasno strukturirano ipd.). Kako jih konkretno – ko poslušalci pretežno intuitivno – vrednotimo ne glede na slog, v katerem je skladba napisana, je osrednja tema te *ekološke akustike*, ki jo je kot vejo študija pred kratkim v knjigi *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning* (Oxford University Press, 2005) začrtal eden odmevnejših piscev o glasbi v zadnjem desetletju, predavatelj na *Univerzi* v Oxfordu Eric F. Clarke, psiholog in muzikolog. Clarke v svoji knjigi na privlačen, izjemno preprost in precizen način opozarja na šibke hevrstične in metodološke plati raziskovanja in interpretiranja glasbe. V “ekološki akustiki” išče “skupno lestev”, po kateri je mogoče opazovati tudi značilnosti različnih interpretacij istih glasbenih pojavov (194-6) – ene najbolj perečih “samoumevnosti” sodobne glasbene prakse tudi v pedagoškem procesu!

Povsem neambiciozno glede teoretske sklenjenosti, še manj postavljanja novega interpretativnega vzorca, Clarke predlaga za izhodišče raziskovanja in interpretiranja glasbe koncept “privoščljivosti” (“affordance”), ki zajema “možnosti, funkcije in vrednote, ki jih prejemnik zaznava v okolju in izhajajo iz razmerij med potrebami in kapacitetami organizma ter lastnostmi objektov in dogodkov” (203). “Privoščljivost” glasbe je za Clarkea zbirni pojem za to, kar glasba *lahko* pomeni najrazličnejšim poslušalcem: kar glasba *lahko privošči* poslušalcu, dobrega ali slabega, pomembnega ali nepomembnega. Celotno knjigo (in svoje bogato delo v zadnjem desetletju) razume kot “del večjega projekta *podeljevanja* [enactment] glasbenega pomena” (205), ki se zoperstavlja poenostavitvam razmejevanj na dobro in slabo, avtonomno in funkcijsko, visoko in nizko, umetno in popularno ipd. glasbo v imenu jasnega ločevanja med pojavno obliko glasbe in procesom podeljevanja pomenov, ki jih nikakor ne kaže strniti na eno samo ime, na eno samo resnico, na nespremenljivo *vrednoto*. Prav s tem, ko opozarja na nujnost okoljsko ozaveščene interpretacije, odpira pomembno, še kako potrebno teoretsko utemeljeno področje, v katerem se sodobna glasba kaže s svojimi različnimi obrazy kot del širokega kulturnega procesa, v katerem je mogoče spremenljivkam recepcije slediti po določenih skupnih imenovalcih.

Prav ti se zdijo nekako sumljivi v obdobju, kjer domnevno prevladujejo neskončne razlike in neprimerljivosti: sodobna glasba zajema tako najrazličnejše popularne zvrsti, sloge in žanre kot tudi bolj »avantgardne« zvočne svetove, tako “lokalno” ljudsko glasbo kot tudi mešanico “globalizirane” glasbe, kjer se mejnice med nekdanjimi različnimi zvrstmi, slogi in usmeritvami medsebojno oplajajo, se izničujejo enako kot nadgrajujejo, dopolnjujejo in spletajo neko novo glasbeno stvarnost. Da je ta komu všeč ali ne – da je do nje kritičen ali spravljen –, ni samo stvar odločitve posameznika zaradi njegove lastne izobrazenosti, kulturnega naziranja in glasbenih preferenc.

Odnos do te nove stvarnosti kaže iskati zlasti v ekološkem pogledu na svet okoli sebe, ki se ne more preprosto postavljati na stran kritika ali spravljivega brezbriznega opazovalca, temveč išče in opozarja predvsem na vzroke in učinke, iz katerih črpajo različne sodobne glasbe. Ali so vzroki in učinki med različnimi glasbami res tako različni, da je sodobna glasba v šolstvu bolj ali manj na obrobju tako raziskovalnega kot tudi v marsičem praktičnega šolskega dela, je seveda druga zgodba. Nima nekega konca: ima pa lahko začetek v ekološki akustiki Erica F. Clarkea, ki lepo začne razvijati to zgodbo o različnih funkcijah glasbe in vzvodih podeljevanja pomena. Zato namesto konkretnega predloga o »večnih vrednotah in strupu« zgolj vabilo vsakemu, ki se z glasbo poklicno kakor koli ukvarja, da Clarkeovi ekološki akustiki doda svoje izkušnje. Na ta način, sem trdno prepričan, bo sodobna glasba tudi mlajšim ušesom postala bolj mikavna v vseh svojih različicah, ne le samo v tistih izbranih, ki jih večina goji kot priljubljene še dolgo po tem, ko zapustimo šolske klopi.

## # Viri in literatura

1. Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973.
2. Barker, Andrew. *Greek Musical Writings I*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
3. Clarke, Eric F. *Ways of Listening. An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*, Oxford: Oxford University Press, 2005.
4. Riethmüller, Albrecht. 'Stationen des Begriffs Musik'. V: Frieder Zaminer, ur., *Geschichte der Musiktheorie I*, Darmstadt, 1985, 59-95.
5. Schäfke, Rudolf. *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*. Tübingen: H. Schneider, 1964.

# Razvoj slovenske glasbe od začetkov do danes ...

»V nepopolnosti je užitek, v iskanju je slast, v igri je umetnost, v glasbi pa iluzija.«

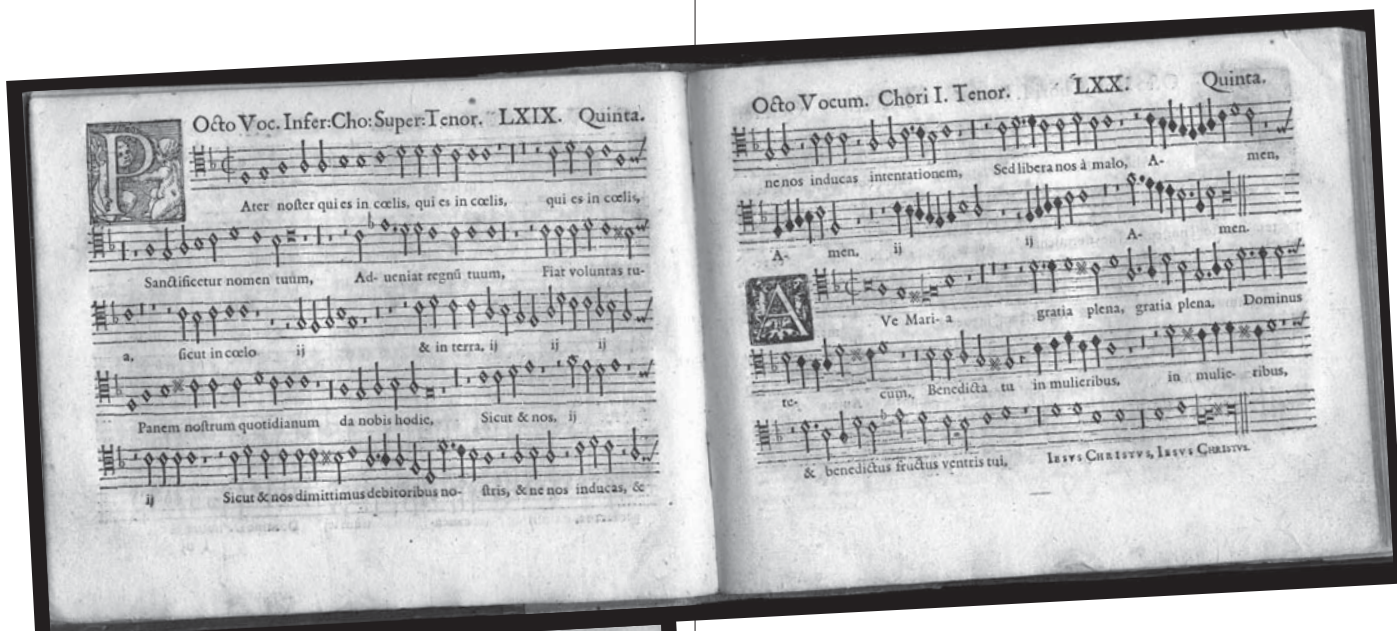
Začetki slovenske glasbe slonijo na ohranjanju poganskih ostalin in uveljavljanju *kirielejsonov*, prvih ljudskih posvetnih in cerkvenih pesmi. O glasbi v samostanih in cerkvah proti koncu 15. stoletja govori dnevnik Paola Santonina, tajnika kardinala in oglejskega patriarha Marca Barba. Glasbena prizadevanja cerkvenih ustanov so porodila večglasje. Za dela tega obdobja so bili značilni italijanski vplivi. Za slovensko posvetno glasbo do 16. stoletja pa so bili pomembni *minesängerji*, *vaganti*, *buzinarji* in drugi potujoči muziki, ki so navadno nastopali samostojno ali pa v družbi s pevci, nemalokrat tudi na cerkvenih korih. Prvo znano glasbeno ime iz teh časov je Jurij Slatkonja, ki je bil po rodu Ljubljčan. Čeprav slovenski prispevek k evropski **renesančni** glasbi ni bil velik, pa je vendarle obstajal. Pomembnejši delež kot skladatelji so seveda imeli slovenski poustvarjalci. Nekateri pomembni Slovenci, na primer **Jacobus Handl Gallus** (1550-1591), so zapustili domovino in v svetu uveljavljali slovensko ustvarjalnost. Gallusovi *madrigali*, *maše* in *moteti* so prestopili lokalne meje in postali last celotnega evropskega prostora. Na Dunaju, v Olomoucu in Pragi se je Gallus umetniško šele prav razvil, sprostil svoje ustvarjalne moči in postal osebnost evropskega glasbenega formata.

**Reformacija** je na razvoj glasbe vplivala negativno. Renesančno glasbo z Gallusom na čelu je namreč malone zatrla. Pozi-

tivne sledi pa so zapustile protestantske pesmarice iz druge polovice 16. stoletja.

**Protireformacija** je v glasbo prinesla novega duha. Zaprte meje so se z njo na široko odprle. Najbolj očitno je na slovensko ustvarjalnost v tej dobi vplivala italijanska renesančna glasba. Glasbena renesansa se je na Slovenskem razcvetela šele v začetku 17. stoletja. V tem času so pri nas prevladovala skladbe tujih avtorjev. Dokaz za to je *Inventarium librorum musicalium* ... Tomaža Hrena, ki ga hrani arhiv ljubljanskega stolnega kora pri sv. Nikolaju. Nanaša se na prva desetletja 17. stoletja in je zanimiv zlasti za študij slogovne fiziognomije te dobe. Omembe vredne so tudi *pasijonske igre* in *procesije*, čeprav v glasbi niso imele vodilne vloge, ter predstave ljubljanskega jezuitskega gledališča sredi 17. stoletja in prve operne predstave. Za te lahko ugotovimo, da so v njih prevladovali posvetni toni. Na prehodu **pozne renesanse** v **zgodnji barok** so na Slovenskem delovali pomembni glasbeniki: Gabriel Plavec, Daniel Lagkner in Isaac Poš, od tujcev pa Italijan Gabriello Puliti. V dobi, za katero je bila značilna vidnejša **baročna** glasbena orientacija, je bila na prvem mestu glasba za gledališki oder.

Na začetku 18. stoletja, v letih 1700 in 1701, je bila v Ljubljani ustanovljena *Academia Philharmonicorum*, najpomembnejša pobudnica širjenja in uveljavljanja glasbenega baroka na Slovenskem. Vplivala je na razvoj poustvarjanja, spodbujala



Jacobus Handl Gallus, Opus musicum, naslovnica in 1. str. tiskane prve knjige - tenorski part moteta Pater noster iz zbirke motetov (Praga, 1586; orig. hrani NUK - Glasbena zbirka, Ljubljana; objavljeno z dovoljenjem)

skladatelje in določala slogovno orientacijo slovenske ljudske glasbe in cerkvenih pesmaric na začetku druge polovice 18. stoletja. Ta se kaže tudi v preprosti melodiki. *Academia Philharmonicorum* je bila prva ustanova te vrste zunaj romanskega in anglosaškega evropskega prostora.

Izmed skladateljev visoke in pozne baročne dobe omenimo Janeza Krstnika Dolarja.

Ob zatonu baroka in pojavu novih stilnih teženj v cerkveni in posvetni glasbi se je uveljavil pomembni slovenski ustvarjalec, Kamničan Jakob Frančišek Zupan, avtor prve slovenske opere *Belin*. Od tega dela sta se ohranila libreto Janeza Damascena Deva iz let 1780-1782 kot nazadnje (2008) odkriti glasbeni fragmenti tega glasbeno gledališkega dela, sedaj že prirejena za izvedbo in posnetek (*Edition Milko Bizjak, d.o.o.*). Iz pomembnega Zoisovega kroga je izšel tudi dramatik in skladatelj Anton Tomaž Linhart, ob njem pa se je uveljavil še Amandus Ivančič. Leta 1769 je ljubljanska *Akademija filharmonikov* utihnila. Zaradi skromne glasbene produkcije in reprodukcije se torej slovenska glasba v tem času ni mogla primerjati s preosta-

lo evropsko. Velika evropska družbena in umetnostna trenja so tudi na Slovenskem uveljavila nov umetniški slog - **klasicizem**. Po zaslugi nemških gledališč se je najprej uveljavil v posvetni glasbi, okrog leta 1790 pa je že začel prevzemati vodilno vlogo. Največji dosežek klasicistične glasbene usmeritve je scenška glasba k Linhartovi komediji *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* z naslovom *Figaro* Janeza Krstnika Novaka. Nove razvojne značilnosti najdemo še v delih Franca Benedikta Dusika in v delovanju nekaterih novih ustanov, na primer *Filharmonične družbe*, ustanovljene 1794. leta. Ta in pa Gašpar Mašek z leta 1892 z na novo ustanovljenim *Deželnim gledališčem*, Franc Polini, Jurij Mihevc, Jožef Beneš in Matija Babnik so dokončno utrdili klasicizem tudi na Slovenskem.

Z mojstrovino glasbene **romantike**, Beethovnovi *Šesto simfoniji*, imenovano tudi *Pastoralna*, ki so jo na ljubljanskem filharmoničnem odru izvedli leta 1818, so že bili nakazani odmihi od tega sloga, pa tudi idejna nasprotja. Prvi izraziti slovenski glasbeni romantik je bil Alojzij Ipavec. Z romantiko, tudi glasbeno, so se na Slovenskem začela prizadevanja za oblikovanje nacionalnega izraza. Glasbena ustvarjalnost se je oprla na prvine ljudskega izročila. Za ta prizadevanja so najbolj zaslužni Gregor Rihar, Blaž Potočnik in Luka Dolinar. Prav v njihovem delu je mogoče zaslediti najbolj očitne poskuse oblikovanja slovenskega narodnega izraza. V nadaljevanju prizadevanj Slovencev za zavestno nacionalno orientacijo so bile najpomembnejše *béserde*. Spodbudile so namreč nastanek različnih organizacijskih oblik ter povečale reprodukcijo in ustvarjanje izvirnih del. Med izrazito narodno usmerjene skladatelje tega časa štejemo Jurija Fleišmana, Miroslava Vilharja, Benjamina in Gustava Ipavca, Kamila Maška in pa skladatelje cerkvenega kroga: Leopolda Cveka, Leopolda Belarja in Josipa Levičnika. V revolucionarnem letu 1849, »letu prebujanja malih evropskih narodov«, so se na Slovenskem pojavile čitalnice. Razširile so se sicer po celotnem slovenskem ozemlju, toda najbolj dejavna je bila ljubljanska. Izmed skladateljev tega obdobja naj omenimo Antona Foersterja, avtorja operete-opere *Gorenjski slavček*, in Frana Gerbiča, od ustanov pa *Glasbeno matico*, nastalo leta 1872, najprej v Ljubljani, potem pa še drugod po Sloveniji. Za reformiranje slovenske cerkvene glasbe je imelo največ zaslug

## Pater noster, qui es in coelis

Iacobus Gallus

Chorus superior

Cantus superior

Cantus inferior

Altus superior

Altus inferior

Chorus inferior

Tenor superior

Tenor inferior

Bassus superior

Bassus inferior

4

Pa- ter no- ster qui es in coe- lis, qui

Pa- ter no- ster, qui

Pa- ter no- ster, qui

Pa- ter no- ster, qui

coe- lis, qui es in coe- lis,

no- ster, qui es in coe- lis,

ster, qui es in coe- lis,

ter no- ster, qui es in coe- lis,

I. Handl Gallus, Pater noster, qui es in coelis (v.: Monumenta artis musicae Sloveniae, VII, ur. Edo Škulj, Ljubljana, SAZU, ZRC SAZU Muzikološki inštitut, 1986, str. 40; z dovoljenjem založbe)

## 5

Allegro rustico  $\text{♩} = 88$ 

*sfz mp sub.*

*marc. mf*

*simile*

47502

A. Srebotnjak, 5. makedonski ples za klavir solo  
 (copyright © Edition G. Schirmer/New York-Lonon, 1975, p. 17;  
 objavljeno z dovoljenjem založbe G. Schirmer, Inc., New York/USA).



# Na Golici

glasba: V. in S. Avsenik

g<sup>7</sup> G<sup>7</sup> G<sup>7</sup> A<sup>7</sup> H<sup>7</sup> C<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> c<sup>7</sup> G<sup>7</sup> c<sup>7</sup> D<sup>7</sup> g<sup>7</sup> G<sup>7</sup> g<sup>7</sup>

C<sup>7</sup> c<sup>7</sup> D<sup>7</sup> g<sup>7</sup>

1. 2. F<sup>7</sup> f<sup>7</sup> C<sup>7</sup> f<sup>7</sup> G<sup>7</sup> c<sup>7</sup> C<sup>7</sup> c<sup>7</sup> F<sup>7</sup> f<sup>7</sup>

G<sup>7</sup> c<sup>7</sup> F<sup>7</sup> f<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> f<sup>7</sup>

G<sup>7</sup> c<sup>7</sup> F<sup>7</sup> f<sup>7</sup> G<sup>7</sup> c<sup>7</sup>

F<sup>7</sup> f<sup>7</sup> F<sup>7</sup> f<sup>7</sup> H h7 F<sup>7</sup> h7 C<sup>7</sup> f<sup>7</sup> F<sup>7</sup> f<sup>7</sup>

H h C<sup>7</sup> f<sup>7</sup>

To Coda 1. 2. D.S. al Coda Coda H h F<sup>7</sup> H C<sup>7</sup> H F<sup>7</sup> H h C<sup>7</sup> f<sup>7</sup> H h H F<sup>7</sup> h H

Vilko in Slavko Avsenik, Na Golici (v.: Sivec, Ivan, Vsi najboljši muzikanti, ICO, d.o.o., Mengeš 1988, str. 472; z dovoljenjem založbe)

*Cecilijansko društvo*, ustanovljeno leta 1877 v Ljubljani, potem pa še drugod. Najpomembnejši skladatelji v krogu *Cecilijanskega društva* so bili: Avgust Armin Leban, pater Hugolin Sattner, Janez Kokošar, Josip Lavtižar, Janez Laharnar, Ignacij Hladnik, Peter Jereb in Alojzij Mihelčič. Njihova zasluga je bila, da so kljub drugačnim smernicam v cerkvena glasbena dela uvajali slovenske ljudske značilnosti. Med posvetnimi skladatelji romantične dobe so imeli vodilno vlogo: Anton Nedvėd, Davorin Jenko, Andrej Vavken, Vojteh Valenta, Danilo Fajgelj, Anton Hajdrih, Jakob Aljaž, Josip Kocijančič in Hrabroslav Volarič, ob teh pa še: Viktor Parma, Oskar Dev, Anton Schwab, Josip Pavčič, Zorko Prelovec, Peter Jereb, Vinko Vodopivec, Fran Korun-Koželjski, Fran Ferjančič, Emerik Beran in Fran Serafin Vilhar. Slovenska glasbena romantika se sprva sicer ni mogla primerjati z razvito evropsko, kljub temu pa je bila pomembna, saj je utemeljila samobitno slovensko glasbeno kulturo in ji zagotovila umestitev v evropski okvir. Največ zaslug za to sta imela ljubljanska *Glasbena matica* in njen vodja Matej Hubad.

Leta 1908 je bila ustanovljena *Slovenska filharmonija*. V obdobju med letoma 1892 in 1913 je slovenska *Opera* izvedla tako rekoč vsa dela, ki so se tedaj pojavljala v evropskih opernih gledališčih. V slovenske glasbene revije *Cerkveni glasbenik*, *Glasbena zora*, *Novi akordi* in *Sveta Cecilija* so pisali: Gojmir Krek, Stanko Premrl, Franc Kimovec, Emil Adamič in Anton Lajovic. Glasbena esejistika in publicistika, kritika in muzikologija pa so se kot samostojne veje začele komaj dobro razvijati. Pomembnejše je bilo delo novoromantične in impresionistične generacije. Opravili so ga skladatelji Risto Savin (Friderik Širca), Josip Ipavec, Gojmir Krek, Anton Lajovic, Emil Adamič in Janko Ravnik. Ob koncu 19. in v začetku 20. stoletja se je slovenska glasba spet vključila v evropske glasbene tokove. Vanje so se tako ali drugače vključili s svojimi opusi še Anton Jobst, Heribert Svetel in Matija Tomc.

Tudi za **moderne** glasbene smeri 20. stoletja je značilna razvitanost produkcije in reprodukcije. Med skladatelje, kot so Vasilij Mirk, Zdravko Švikaršič, Mihael Rožanc, Srečko Kumar, Makso Unger, Ivan Grbec, Ciril Pregelj, Saša Šantel in Breda Šček, je seme modernih smeri zasejal Marij Kogoj s svojim delom *Trenotek* za mešani zbor (a cappella) na besedilo Josipa Murna Aleksandrova. Skladba je izšla leta 1914, in sicer v zadnjem letniku *Novih akordov*. S Kogojem pa se je v slovenski glasbi začel **ekspresionizem**. Njegova opera *Črne maske*, najpomembnejše delo slovenskega glasbenega ekspresionizma, je po kakovosti celo prekosila takratne evropske glasbene dosežke. Po Kogoj se je uveljavil Matija Bravničar, za njima pa Lucijan Marija Škerjanc in Slavko Osterc, zadnja dva celo s »svojima kompozicijskima šolama«. Sledili so Srečko Koporc, Blaž Arnič, Danilo Švara, Joško Jakončič, Franjo Luževič, Marjan Kozina, Mirko Polič, Ferdo Juvanec, Anton Lavrin, Bogo Leskovic in Emil Ulaga, nato pa skladatelji **druge** moderne generacije, dopolnjeni s **postromantičnimi** ustvarjalnimi težnjami: skladatelj in pianist **PAVEL ŠIVIC** (1908-1995), Josip Kaplan, pianist in skladatelj **MARIJAN LIPOVŠEK** (1910-1995), Franc Šturm, Karol Pahor, Peter Lipar, Demetrij Žebre, Maks Pirnik, Stanko Jericijo, Viktor Mihelčič in dr. Radoslav Hrovatin; tik pred

drugo svetovno vojno pa še: zborovodja in skladatelj **JANEZ KUHAR** (1911-1997), organist in skladatelj **PAUL JOHN SIFLER** (1911-2001 v ZDA), Emil Ulaga, izza slovenske meje - v Italiji (Tržič/Monfalcone) rojeni skladatelj in dirigent **KLARO M. MIZERIT** (1914-2007 v Kanadi), skladatelj, kitarist in pedagog **STANKO PREK** (1915-1999), Karel Hladky, skladatelj akademik **PRIMOŽ RAMOVŠ** (1921-1999), Ubald Vrabec, Jurij Gregorc in Slavko Mihelčič.

**Postromantika** se je nadaljevala s skladateljem, zborovodjem in pedagogom **RADOVANOM GOBCEM** (1909-1995), Radom Simonitijem, Jankom Gregorcem, skladateljem ter dirigentom **BOJANOM ADAMIČEM** (1912-1995), Viktorjem Mihelčičem idr. Po drugi svetovni vojni so glasbo z novimi tokovi obogatili predstavniki **tretje** moderne generacije: dirigent, publicist, skladatelj in pedagog **CIRIL CVETKO** (1920-1999), skladatelj in pedagog **ALEKSANDER LAJOVIC** (1920-2011), Marjan Vodopivec, skladatelj, dirigent in pedagog **ZVONIMIR CIGLIČ** (1921-2006), v Kanadi živeči Slovenec Jože Osana, med Ljubljano in Parizom živeči ter delujoči **BOŽIDAR KANTUŠER** (1921-1999 v Franciji), v oddaljeni Argentini živeči Slovenec **CIRIL KREN** (1921-2007 v Argentini), skladatelj akademik **UROŠ KREK** (1922-2008), skladatelj (pretežno filmske glasbe) **FRANC LAMPRET** (1923-1997), skladatelj in pedagog **ALBIN WEINGERL** (1923-2010), Zlatan Vauda, pedagog, skladatelj in publicist **JANEZ BITENC** (1925-2005), Ivan Šček, Janez Komar, Vladimir Lovec, Vilko Ukmar, skladatelj, pedagog in esejist **PAVLE KALAN** (1929-2005) in Marko Žigon.

Najnovejša naziranja pa so sprejeli tudi skladatelji **četrt**e generacije, tisti z opusom **po drugi svetovni vojni, po letu 1950**: med Ljubljano in Parizom delujoči **JANEZ MATIČIČ** (roj. 1926), tržaški Slovenec **PAVEL MERKU** (roj. 1927), skladatelj in pedagog **JAKOB JEŽ** (roj. 1928), Milan Stibilj, Kruno Cipci, v Pomurju delujoči pedagog **LADISLAV VÖRÖS** (roj. 1930), skladatelj, pevec, zborovodja in pedagog **SAMO VREMŠAK** (1930-2004), primorski skladatelj, zborovodja in pedagog **ŠTEFAN MAURI** (roj. 1931), skladatelj **IVO PETRIČ** (roj. 1931), Bogdan Habbe, skladatelj in pedagog **ALOJZ SREBOTNJAK** (1931-2010): skladatelj in pedagog **DANE ŠKERL** (1931-2002), skladatelj in pedagog **IGOR ŠTUHEC** (roj. 1932), skladatelj, dirigent in pedagog **DARIJAN BOŽIČ** (roj. 1933), pianist, skladatelj in pedagog **IGOR DEKLEVA** (roj. 1933), največji Slovenec v Evropi ali Evropejec pri nas **VINKO GLOBOKAR** (roj. 1934): mejni skladatelj med resno in zabavno glasbo **JANEZ GREGORC** (roj. 1934), iz oddaljene Avstralije vrnjeni Slovenec akademik **BOŽIDAR KOS** (roj. 1934), skladatelj in pedagog akademik **LOJZE LEBIČ** (roj. 1934), ustvarjalka in glasbena pedagoginja mag. **MIRA VOGLAR** (roj. 1935), skladatelj in pedagog **EGI GAŠPERŠIČ** (roj. 1936), skladatelj in pianist **MILAN POTOČNIK** (1936-2004), skladatelj, pianist in pedagog **LJUBO RANČIGAJ** (roj. 1936), skladatelj in etnomuzikolog/folklorist **JULIJAN STRAJNAR** (roj. 1936), skladatelj in pedagog mag. **FRANC JELIČNIČ** (roj. 1937), dr. Breda Oblak, skladatelj, glasbeni kritik in pedagog mag. **PAVEL MIHELČIČ** (roj. 1937), skladatelj **ALOJZ AJDIČ** (roj. 1939), Anton Klar, Ivan Mignozzi, Branko Rajšter, Marijan Korošec idr.



Problemi individualnosti, nacionalnosti in univerzalnosti so v mejah novih orientacij slovenskih skladateljev aktualni in pomembni, tistih, ki počasi prihajajo že v okvir **postmodernističnih slogovnih struj**, industrijske družbe ob koncu 20. stoletja. V slovensko glasbo so tako posegli predstavniki že tako imenovane **pete** generacije: skladatelj in pedagog mag. **MARIJAN GABRIJELČIČ** (1940-1998), Darko Kaplan, Bogomir Kokol, Anton Natek, Borivoj Savicki, duhovnik, glasbenik, dirigent in skladatelj **JOŽE TROŠT** (roj. 1940), na Dunaju živeči duhovnik in skladatelj ter dirigent **AVGUST IPAVEC** (roj. 1940), Franc Turnšek, na Kosovu rojeni, pa ves čas pri nas delujoči skladatelj mag. **ZEQIRJA BALLATA** (roj. 1943), skladatelj in pedagog **JANEZ OSREDKAR** (roj. 1944), Uroš Lajovic, Anton Gorjanc, Franc Šojat, Marin Tušek, Anton Žuraj, Hrvat, ki deluje vseskozi na Slovenskem **VLADIMIR HROVAT** (roj. 1947), skladatelj, pedagog in dirigent **TOMAŽ HABE** (roj. 1947), skladatelj in dirigent mag. **STANE JURGEC** (roj. 1947), skladatelj in pedagog **ALEŠ STRAJNAR** (roj. 1947), pianistka in skladateljica **BLAŽENKA ARNIČ** (roj. 1947), skladatelj in pedagog mag. **IVO KOPECKY** (roj. 1947), skladatelj in pedagog **MAKSIMILIJAN FEGUŠ** (roj. 1948), skladatelj **JANI GOLOB** (roj. 1948), skladatelj, čembalist, orglavec in pedagog **MAKS STRMČNIK** (roj. 1948) in skladatelj, pianist in pedagog **PETER KOPAČ** (roj. 1949). Mlado, postmodernistično, srednjo generacijo današnjih slovenskih glasbenih ustvarjalcev, 50- in 60-letnike pa predstavljajo ustvarjalci t. i. **šeste** generacije: skladatelj **MARIJAN ŠIJANEC** (roj. 1950), skladatelj **IGOR MAJCEN**, (roj. 1952), mag. Slavko Ludvik Šuklar, skladatelj, orglavec in pedagog **FRANC BAN** (1953-2007), skladatelj **ALDO KUMAR** (roj. 1954), klarinetist, skladatelj in pedagog **UROŠ ROJKO** (roj. 1954), Matjaž Jarc, skladatelj samostojni kulturni delavec **BOR TUREL** (roj. 1954), skladatelj in dirigent mag. **TOMAŽ SVETE** (roj. 1956), skladateljica in pedagoginja **BRINA JEŽ-BREZAVŠČEK** (roj. 1957), skladatelj in pedagog mag. **MAR-KO MIHEVC** (roj. 1957), orglavec in skladatelj **MILKO BIZ-JAK** (roj. 1959), skladatelj ter pedagog **PAVEL MERLJAK** (roj. 1959) in Vladimir Batista. Po letu 1960 rojeni pa se jim pridružujejo še mlajši: skladatelj, zborovodja in pedagog dr. **ANDREJ MISSON** (roj. 1960), esejist, pedagog in skladatelj dr. **MITJA REICHENBERG** (roj. 1961), skladatelj in pedagog dr. **PETER ŠAVLI** (roj. 1961), v oddaljenem Čilu rojeni in živeči Slovenec **ALJOŠA SOLOVERA-ROJE** (roj. 1963), Hrvat, ki v glavnem deluje na Slovenskem **NENAD FIRŠT** (roj. 1964), skladatelj in pevec **BORIS VREMŠAK** (roj. 1964), tubist, skladatelj, pedagog in glasbeni urednik **IGOR KRIVOKAPIČ** (roj. 1965), skladatelj, vzgojitelj in zborovodja **BLAŽ ROJKO** (roj. 1965), v Ameriki delujoča Slovenka dr. **JERICA OBLAK** (roj. 1966), skladatelj, zborovodja in pedagog **DAMIJAN MOČNIK** (roj. 1967), skladateljica in pedagoginja **LARISA VRHUNC** (roj. 1967) in skladateljica **URŠKA POMPE** (roj. 1969). Morda še najmlajšo slovensko glasbeno ustvarjalnost pa predstavljajo najmlajši diplomanti ljubljanske *Akademije za glasbo*, ali pa še tudi njeni najperspektivnejši študentje, t. i. ustvarjalna generacija 21. stoletja: skladatelj in pedagog **VITJA AVSEC** (roj. 1970), skladatelj in pedagog **DUŠAN BAVDEK** (roj. 1971), skladatelj, pedagog in zborovodja **AMBROŽ ČOPI** (roj. 1973), skladatelj, pianist in glasbeni producent **ŽIGA STANIČ** (roj. 1973),

aranžer, skladatelj in pedagog **ROK GOLOB** (roj. 1975) idr. Za njimi pa so prišle res prve nove generacije, new age, iz katere pa so zaradi svoje (akademske) izobrazbe (doma in v tujini) in zaradi opusa nekateri tudi že vključeni v stanovsko *Društvo slovenskih skladateljev* (navajamo po abecedi): Tomaž Bajželj, Nejc Bečan, David Beovič, Matej Bonin, Tomaž Burkart, Miha Ciglar, Srečko Devjak, Pavel Dolenc, mag. Ivan Florjanc, Nana Forte, Bojan Glavina, Neville Hall, Gašper Jereb, Robert Kamplet, Igor Lunder, Tina Mauko, Marjan Mlakar, Diana Novak, Urška Orešič, Mihael Paš, Gregor Pirš, Žarko Prinčič, Vasja Progar, Jaka in Blaž Pucihar, Katarina Pustinek Rakar, Patrik Quaggiato, Corrado Rojac, Črt Sojar Voglar, Petra Strahovnik, Bojana Šaljić Podešva, Nina Šenk, Helena Vidic, Tadeja Vulc, Brina Zupančič, Vito Žuraj idr.; vsi po vrsti spet različnih generacij, šol in (ustvarjalnih) slogov.

Slovensko glasbo 20. stoletja pa so z *Big bandom Radiotelevizije Slovenija* razvili še njegovi dirigenti Bojan Adamič, Jože Privšek, Petar Ugrin in Alojz Krajnčan, **ansambel bratov Avsenik**, obe operno-baletni hiši, ljubljanska in mariborska, državna simfonična orkestra *Slovenske filharmonije* in *Simfoniki Radiotelevizije Slovenija*, *Godba slovenske policije* in *Orkester Slovenske vojske*, *Slovenski komorni zbor* idr.

V tem zapisu ne moremo mimo najbolj zanimivih predstavnikov tako zabavne kot narodno-zabavne glasbe. Prvo, zabavno, predstavljajo med slovenskimi glasbenimi ustvarjalci: dirigent, pianist, aranžer in skladatelj **MARIO RIJAVEC** (1921-2006), skladatelj in jazzovski trobentar dr. **URBAN KODER** (roj. 1928), skladatelj **MOJMIR SEPE** (roj. 1930), skladatelj in aranžer **BORUT LESJAK** (1931-1995), pianist in skladatelj (jazza, zabavne glasbe ...) **JURE ROBEŽNIK** (roj. 1933), jazzovski pianist, skladatelj in dirigent **JOŽE PRIVŠEK** (1937-1998), Silvester Stingl, aranžer in skladatelj **DEČO ŽGUR** (roj. 1938), saksofonist, skladatelj in pedagog mag. **TONE JANŠA** (roj. 1943), aranžer, dirigent in skladatelj **BERTI ENGELBERT RODOŠEK** (roj. 1943), Milan Mihelič, saksofonist in skladatelj **ANDY ARNOL** (1947-2002), skladatelj in fotograf/samostojni kulturni delavec **LADO JAKŠA** (roj. 1947), kitarist, skladatelj in pedagog **JERKO NOVAK** (roj. 1957), skladatelj, pianist, producent in urednik **SLAVKO AVSENIK ml.** (roj. 1958), skladatelj in avtor/samostojni kulturni delavec **GREGOR STRNIŠA** (roj. 1959), pozavnist, skladatelj in dirigent **EMIL SPRUK** (roj. 1960), pozavnist, skladatelj in dirigent **ALOJZ KRAJNČAN** (roj. 1961), saksofonist, skladatelj in aranžer **MILKO LAZAR** (roj. 1965), skladatelj/samostojni kulturni delavec **MITJA VRHOVNIK-SMREKAR** (roj. 1966) in trobentar ter aranžer **DOMINIK KRAJNČAN** (roj. 1967). Od obilice predstavnikov narodno-zabavne glasbe, tega relativno vplivnega medijskega in promocijskega glasbenega žanra 20. in 21. stoletja na Slovenskem, ne moremo mimo legend, tipičnih predstavnikov te glasbene zvrsti kot so: brata s svojim kvintetom-ansamblom klarinetist in skladatelj **VILKO OVSENIK** (roj. 1928) ter harmonikar in skladatelj **SLAVKO AVSENIK** (roj. 1929): klarinetist in skladatelj, producent in aranžer **BORIS KOVAČIČ** (1934-1999), Dušan Hren, onkraj Karavank delujoči Slovenec **HANZI ARTAČ** (roj. 1951), Patrik Greblo idr.

## Opis novih zvočnih podob

Elektroakustična glasba je otrok moderne dobe in glasbenega razvoja v drugi polovici 20. stoletja in ima korenine v vseh tistih ustvarjalnih prizadevanjih, ki so slišala in razumela glasbo predvsem kot kontinuiteto in sosledje zvokov. Ob tem pa so silovit tehnični razvoj in predvsem odkritja na področju elektronske tehnologije, kot so različni načini snemanja in zapisovanja zvoka in na drugi strani preoblikovanje in predelovanje zvočnega gradiva, ustvarili pogoje za raziskovanje in kompozicijske postopke znotraj elektroakustične alkimije. V nasprotju s t. i. klasično glasbo, katere izvedba sledi zapisu in nastanek poteka od ideje do realizacije, od abstraktnega h konkretnemu, se elektroakustična glasba rojeva po poteh, kjer glasbeni potencial raste iz zvočnega gradiva samega, ustvarja se sproti in neposredno in se v akustični realizaciji oblikuje v vedno bolj kompleksne in abstraktne umetniške tvorbe.

Tako je v desetletjih svojega razvoja elektroakustična glasba sledila potem umetniškosti in tehnologije ter postala legitimen in zakonit prostor prisotnosti nove intenzivne raziskovalne in ustvarjalne izkušnje, hkrati pa so ti procesi bistveno označili in vplivali na oblikovanje nove narave človekovega bivanja in mišljenja. Tako se sodobni skladatelj kot umetnik in uporabnik sodobne tehnologije vrača v etimološko resnico svojega imena: ni več suveren gospodar ali ujetnik formalizma tonskih

sistemov; je sestavljaev in oblikovalec zvočne snovi, ki vre iz vodnjaka zvoka in je hkrati prisluškovalec njenih možnosti. To je naravnost k ustvarjalnosti, ki bolj kot izrazu ali pripovedi daje prednost odprtosti za nova zvočna gradiva, ki jih ponujata elektronska in elektroakustična glasba. Naravnost k ustvarjalnosti neposrednega zvočnega snovanja, ki pomeni izstop iz notnega črtovja in vstop v talilnico frekvenc, amplitud in decibelov. Dostop do teh zvočnih svetov so v 60. letih prejšnjega stoletja delno vsekakor omogočila srečanja z gibanji glasbene avantgarde, vendar je bil na prvem mestu gotovo individualni raziskovalni motiv. Mnogi ustvarjalci elektroakustične glasbe, ki se z živahno odprtostjo bliskovito odzovejo čarobnemu spektru zvočnega kalejdoskopa, se kmalu soočijo z zahtevnim vprašanjem: kako si danes ob poplavi elektroakustične produkcije vseh vrst in ob vseh ogromnih in skoraj zastrašujočih tehničnih možnostih, v svetu, prenasičenem z dogodki in informacijami, ustvariti lasten bivanjski in ustvarjalni prostor za uresničevanje zamisli in oblikovanje zvočnih podob.

V te okvire razmisleka in hkrati pristopa k praksi ustvarjalnega delovanja so vpete sledi zvokov **slovenske elektroakustične glasbe**, ki odpira pogled na raznovrstne avtorske poetike in samosvoje skladateljske rešitve. Kljub temu da v razmeroma širokem časovnem razponu izbora del ne moremo iskati

evolucijske kontinuitete, lahko z gotovostjo odkrijemo skupni imenovalec naravnosti, ki združuje avtorje v simboličnem loku od oscilacij in študij v ateljeju do metaforičnega pogleda onkraj zvočne snovnosti. Med njimi poleg avtorja (B. Turela, edini slovenski skladatelj, ki je za svoje področje elektroakustične in elektronske glasbe prejel tudi nagrado *Prešernovega sklada*, 2008) najdemo še avtorje, kot so npr. Brina Jež Brezavšček, Mihael Paš, Gregor Pirš, Petra Strahovnik, Bojana Šaljič Podešva, Vasja Progar, Marjan Šijanec idr.

## Refleksija

Ko uho skladatelja-poslušalca zvok zazna, ga izbere in skladatelj-snemalec ga kot v oko kamere ujame v membrano mikrofona. Zamrzne ga v izbranem mediju in zvok, vzet iz naravnega, urbanega ali akustičnega okolja, postane zvočni objekt. Skladatelj-raziskovalec ga v okolju elektroakustičnega laboratorija obravnava konkretno: pod drobnogledom elektronske naprave odkriva njegovo mikrostrukturo, multiplicira ali reducira, senči in osvetljuje, višinsko, frekvenčno in amplitudno spreminja, skrajšuje in podaljšuje njene parametre. Skladatelj-ustvarjalec improvizira, kombinira, gnete zvočni material iz katerega nadgrajuje strukturo arhitekture elektroakustične skladbe. Iz grobega, surovega zvočnega platna nastaja fina tkanina, ki bo odela novo umetniško podobo.

II PRIZOR - GOZD-JAMA

PIŠČAL

AKORDEON 1

VISOKA LEGA (REGISTER)

NIZKA LEGA (REGISTER)

AKORDEON 2

VSTOP 4:38 - AKCENT

VSTOP 4:38 - AKCENT

(4:30) (5:00) (6:00) (7:00) (8:00) (9:00) (10:00)

Bor Turel, MED ŠTIRIMI (2011), glasba za neandertalsko piščal, dva akordeona, sampler in elektroakustični posnetek v štirih prizorih (skladateljev rkp.).

**B:** Daniel Leskovic

Javni sklad RS za kulturne dejavnosti  
daniel.leskovic@jskd.si

## Ohranjajmo glasbeno poučevanje močno

Si danes lahko predstavljate, kako je bilo pred stotimi leti igrati v društvenih instrumentalnih skupinah, ko ni bilo organiziranega izobraževanja in so morali vodje sami poskrbeti, da so iz posameznega prebivalca, ki se je želel pridružiti društvu, narediti pravega glasbenika, veččega inštrumenta in muziciranja? Takrat in tudi danes so med takimi društvenimi skupinami prednjačile godbe. Vsi, ki so želeli postati godbeniki, so se v tistem času počutili »poklicane« za vršitev kulturnega poslanstva. Ker je bilo med godbeniki veliko takih, ki so bili zelo zagreti in so se učili igranja inštrumenta iz vaje v vajo, je

verjetno nastalo veliko podobnih anekdot, kakor je tale: *Med odmorom na vaji pristopi do dirigenta godbenik in prav potihlo vpraša: »A slišiš trobentača za mano, ki ves čas igra samo eno noto, vedno isto? Mi menjavamo akorde, on pa vedno tolče po isti noti!« »Seveda ga slišim! A poslušaj ga, s kakšno vnemo in navdušenjem piha v svoj inštrument. Pustimo ga v svojem veselju.«* (avtor: Adi Danev). Repertoar in igranje takratne godbe se z današnjim umetniškim (po)ustvarjanjem ne more primerjati, saj so se prek godbenega izobraževanja razvile današnje glasbene šole, ki so prevzele pedagoški del izobraževanja glasbenikov. Tisti umetniški del pa je v določenem deležu ostal še naprej dirigentu godbe.

Za mnoge je danes godba na pihala (pihalni orkester) še vedno sinonim za irharce in pivski šotor, vendar lahko godba ponudi veliko več, kot lahko domnevamo iz tega starega predsodka. Godbe so zaradi svoje vsesplošnosti usmerjene v glasbo, kjer igrajo tradicionalne marše, koračnice ter tudi moderne skladbe in priredbe filmske glasbe. Poleg tega obstajajo tudi simfonična dela, ki so ali prirejena ali pa napisana izrecno za pihalni orkester. Vse to je možno zaradi posebnega zvočnega učinka godb, saj pihala in trobila ustvarjajo bleščeč zvok in so zmožna prilagajanja vsem slogom in koncertnim prostorom. Zato ni



čudno, da v zadnjem času dobivajo koncerti godb vedno več občinstva. Glasbena zgodovina bo čez 100 let zapisala posebno mesto godbeništvu, saj v zadnjih letih skladatelji po celem svetu napišejo veliko več skladb, ki so namenjene godbam (v primerjavi s simfoničnimi orkestri). Razlog pa je večje število izvedb. Še posebno je velika produkcija v Združenih državah Amerike, kjer je godbeništvu prisotno v šolskem sistemu in vse te godbe vsako leto naročajo nove in nove skladbe, v katerih avtorji iščejo zvočne in pedagoške pristope pri glasbenem izobraževanju mladih. Ameriški sistem šolanja omogoča mladim, da začnejo spoznavati glasbeno izobraževanje na drugačen način – prek skupne igre. Zavedajo se, da je orkester najvišja stopnja socializacije, saj vsi njegovi člani kljub različnim zmožnostim, predznanju (v večini primerov nimajo predznanja) in načinu življenja stremijo k istemu cilju in se dejansko podreajo njegovemu doseganju. Ameriški sistem, kot kažejo številne raziskave omogoča, da se mladi prek orkestrske igre glasbeno vesplošno in kakovostno izobražujejo že v šolah. V slovenskem šolskem sistemu nam predmetnik tudi omogoča podobno (učiti glasbo na celovitejši način že v šoli), saj znotraj izbirnih predmetov ponuja tudi možnost za predmet ansambelska igra, vendar je ta predmet veliko premalo izkoriščen. Zakaj se učiti glasbo že v šoli? Ker glasba:

- razvija spretnosti, ki jih človeštvo potrebuje za opravljanje poklicev 21. stoletja: kritično razmišljanje, kreativno reševanje problemov, učinkovita komunikacija, timsko delo in še več,
- ohranja v mladih željo po obiskovanju šole, zato je manj verjetnosti, da šolanje prekinejo,
- izboljša vzdušje in koncentracijo za učenje,
- pomaga mladim pri učenju drugih predmetov, kot so matematika, znanost in branje,
- pomaga družbenim skupnostim pri izmenjavi idej in vrednot med kulturami in generacijami.

Kdaj pa naj pravzaprav mladi začnejo z učenjem glasbe? Seveda je to odvisno od zrelosti vsakega posameznika, vendar je vsekakor priporočljivo, da začnejo med 3. in 8. letom starosti (Schalug, Jancke, Huang, Staiger, Steinmetz, 1995). Raziskava, ki sta jo opravila Rauscher in Zupan leta 1999, je pokazala, da otroci v vrtcu, ki dobivajo glasbene inštrukcije, dosegajo 48 % boljše rezultate na testih. Raziskave so pokazale tudi, da otroci, ki se glasbeno izobražujejo, zvišujejo svoj IQ (Irvine, 1994; Rauscher, Shaw, Levine, Wright, Dennis in Newcomb, 1997). Številne raziskave, opravljene v ZDA in Nemčiji, so pokazale močne korelacije med kakovostjo glasbenega izobraževanja in šolskim uspehom, zdravim socialnim razvojem, nižjo stopnjo vseživljenjskega uživanja alkohola in nedovoljenih drog znotraj družbe, lažjo pripravo na zaposlitev na delovnih mestih 21. stoletja ter predvsem kakovost vsakodnevnega življenja mladih in tudi starejših. Glasbeniki vseskozi prilagajajo odločitve med

tempom, tonom, slogom, ritmom, fraziranjem in občutji ter s tem trenirajo svoje možgane, ki postajajo bolj organizirani in zmožni izvajanja večjega števila operacij sočasno. Dolgotrajno in pravočasno vzgojno delo tako ustvarja odlične pogoje za življenjsko pomembna znanja, inteligenco ter samopoznavanja in zmožnosti izražanja občutenj. Zato program izobraževanja in prireditve *Javnega sklada RS za kulturne dejavnosti* temelji na osnovi poučevalnih metod, ki uporabljajo glasbo kot vzgojni moment. Osnova znotraj prireditve je tako tematsko izbran in



Foto: Matej Maček

zaokrožen program (tudi napisan s strani slovenskih skladateljev posebej za posamezne prireditve), ki ga izvajalci morajo izvesti in ki skrbi, da se tako nastopajoči kot poslušalci spoznavajo in »učijo« s posameznimi glasbenimi značilnostmi. Pri izobraževanjih pa želimo predvsem udeležencem prikazati možnosti za vzgojo (tako mladine kot odraslih), ki temelji na glasbenih vrednotah in celostenem, ne zgolj glasbenem izobraževanju. Vsi projekti od izobraževanja prek srečanj do tekmovanj bodo nato vzgojni moment poskušali prek programskih vrednot tudi nadgraditi. Omenjena zasnova je plod ugotovitev, da za doseganje boljših ciljev med mladimi in starejšimi pri nadaljnjem delu vse inštitucije ne smejo imeti zgolj povezovalne vloge, temveč morajo pri delovanju v okolju in med osebami poudariti predvsem vzgojno vlogo. Pomembno je tudi dejstvo, da tako glasbeno ustvarjanje v društvih ne pomeni le skupnega muziciranja, temveč tudi skupno preživljanje prostega časa in družabnost, ki združuje več generacij. V godbi sodelujejo glasbeniki, ki so aktivni že več kot 30 let skupaj z mladino. V povprečju je 55 % članov v godbah mlajših od 25 let.

Glasba odpira vrata, ki mladim pomagajo pri prehodu iz šole v svet okoli njih, v svet dela, kulture, intelektualnih aktivnosti in človeških vplivov ter součinkovanj. Zato izkoristite ta dar glasbe in umetnosti, ki sta v življenju otroka neprecenljiva. Naj nam Glasba tudi v prihodnje pokaže, da lahko iz sebe vedno naredimo nekaj več.

# Ikonografija glasbil: kaj nam povedo dekoracije orgelskih omar

## Uvod

Glasbeni motivi in njihovi simboli, ki jih opazimo tudi na orgelskih omarah in ostenju cerkvenih korov ter ilustrirajo najrazličnejše umetniške teme, so lahko povedni dokumenti za poznavanje glasbenih inštrumentov in njihovih simbolov. Njihovo prepoznavanje ni le tematika za glasbene pedagoge različnih stopenj, temveč tudi koristno gradivo za medpredmetne povezave, ki pa je zaradi premajhne pozornosti strokovne javnosti običajno prezrto. Ker je tematika glasbenih upodobitev razvejana in prepletena s številnimi znanstvenimi področji, je interdisciplinarno povezovanje z drugimi vedami naravno oziroma nujno. Posebno tesno sta prepleteni likovna in glasbena umetnost, ki se jima pridružujejo literarne in zgodovinske vede ter discipline s področja socialne zgodovine. Vzajemnost likovne in glasbene govorice je ustvarila bogato bero umetniških del in predmetov umetne obrti, ki so dragoceni pričevalci glasbene zgodovine, njenih značilnosti, pomenov in izvajalske prakse. Med najpogostejšimi atributi so inštrumenti, ki so slikarje in kiparje zanimali že od nekdaj. Njihove upodobitve imajo predvsem ilustrativno vlogo, ob tem pa prikazujejo razvoj glasbe v teoretičnih in praktičnih razsežnostih. Tovrstno gradivo je posebej dragoceno za poznavanje organoloških značilnosti posameznih inštrumentov, predvsem tistih, ki so bili značilni

za obdobja pred 17. in do konca 18. stoletja, ko je ohranjena materialna dediščina dokaj redka.

Slikarji, kiparji in rezbarji so glasbene simbole večkrat upodobili fantazijsko ali v nasprotju z resničnostjo, kar je ugotovljeno za mistično in poetično interpretacijo Biblije, kjer so glasbila v rokah angelov velikokrat v nasprotju z resničnimi inštrumenti časa upodobitve. Vzrok je lahko nepoznavanje posameznih inštrumentov. Ob tem pa poznavalci upodobitve angelskega zbora, ki prikazuje grandiozen ansambel kot primer nebeške glasbe, dokazujejo, da takšna vsakodnevna praksa ni obstajala in da je bilo kopičenje inštrumentarija le posledica želje po povečevanju boga z vsemi pomenskimi sredstvi. Podobno lahko ugotovimo za likovno dekoracijo orgelskih omar, kjer prav tako najdemo različna glasbila, ki v več primerih ne predstavljajo verodostojnosti glasbil ali ansamblov v času nastanka orgel. Kljub odstopanju od resničnosti je veliko primerov, ki glasbeno-ikonografski stroki omogočajo natančno prepoznavanje inštrumentov in njihovih značilnosti. Natančno določanje tipov glasbil, njihovih oblik, tehničnih lastnosti ter značilnosti izvajalske prakse lahko pomaga osvetliti razvoj inštrumentarija ter glasbenozgodovinske in kulturološke značilnosti nekega časa. Interdisciplinarno proučevanje likovnih virov z glasbenimi simboli ustvarjalno prispeva k celovitejšemu poznavanju simbolnega pomena umetnin

ter družbenih in kulturnih značilnosti civilizacije. Vzajemnost različnih strok, ki je pri analiziranju umetnosti nepogrešljiva, umetnostnozgodovinski in glasbeni stroki narekuje skupna raziskovalna izhodišča. Obe se opirata na študije enega izmed očetov umetnostne ikonografije<sup>1</sup> Erwina Panofskega (1892–1968) ter na njegove številne naslednike, med katerimi moramo posebej omeniti Emanuela Winternitza (1898–1983), glasbenika in umetnostnega zgodovinarja, ki je postavil temelje glasbene ikonografije<sup>2</sup>. Njeno jedro je analitično prepoznavanje glasbenih upodobitev in nadgrajevanje vedenj o vsebini umetnine, glasbeni in kulturni zgodovini ter o duhovnih razsežnostih umetnosti.

Glasbena ikonografija sledi metodologiji Panofskega in obsega tri osnovne stopnje v procesu študija likovnih upodobitev oziroma umetniških predmetov. Predikonografska metoda se posveča natančnemu opazovanju predmeta, njegovim značilnostim, kompoziciji, barvam, emocionalnemu izrazu ipd. Ikonografska analiza ugotavlja temo, prepozna upodobljene figure, literarne vire, grafične liste ter združuje in kombinira motive z zgodbami, miti, alegorijami. Ikonografska interpretacija ugotavlja sekundarni ali abstraktni pomen, ki sta ga imela v mislih umetnik oziroma naročnik. Proučevalce zanima tudi pomen umetnine, o katerem umetnik ni eksplicitno razmišljal, kar skušajo ugotovljati z metodologijo ikonološke interpretacije<sup>3</sup>, ki vsebuje kulturno, sociološko in zgodovinsko ozadje tem, ugotavlja, zakaj je bila umetnina naročena v določenem času in prostoru ter skuša prepoznati vplive na umetnika in odsev družbe v likovni umetnosti. Podobni koraki so nujni tudi pri študiju umetnin z upodobitvami glasbenih simbolov in predmetov, ki so del muzikoloških študij. Glasbeni ikonograf pogloblja razlago likovnih podob, jih podrobno opiše in ugotavlja značilnosti. Sledi temeljita analiza upodobitve, ki proučevalcu nudi ugotovitve in razumevanje o glasbenem predmetu, izvajalski praksi, o zgodovini inštrumentov ali o splošni kulturni podobi določenega časa in okolja. Najpogostejši glasbeni simboli so inštrumenti, ki ilustrirajo različne teme, kot so sedem svobodnih umetnosti, pet čutov in alegorija sluha. Nastopajo kot atributi planetov, mesecev in zodiakovih znakov, v personifikacijah glasbe, bibličnih prizorih, harmoniji sfer, ljubezenskih prizorih, kot del glasbene prakse cerkvene liturgije in poveščevanja božjega ter kot atributi figur kralja Davida, sv. Cecilije, Apolona in muz, Orfeja, Dioniza ...<sup>4</sup>

Pri rezultatih glasbene ikonografije ne moremo pričakovati absolutne resnice, lahko pa določene ugotovitve pripomorejo k novim ali drugačnim spoznanjem o glasbeni in likovni umetnosti,

1 Ikonografija (sestavljena iz gr. *eikon* in *graphein* = slika in pisati) je veda, ki se ukvarja z določanjem in poimenovanjem upodobljene snovi oziroma z opisovanjem likovnih upodobitev. Prim. Luc Menaše, *Evropski umetnostnozgodovinski leksikon*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1971, str. 888–889.

2 Glasbena ikonografija je veda, ki sodi na področje zgodovinske muzikologije in se ukvarja z razlago in interpretacijo glasbenih simbolov na likovnih upodobitvah. Prim. *The New Grove, Dictionary of Musical Instruments* (ur. S. Sadie), zv. 2, London, New York: Macmillan Press, 1995, geslo: Iconography of Music, str. 271.

3 Ikonologija (gr. *eikon* in *logos* = slika in študij) je veda, ki razlaga likovne upodobitve oziroma interpretira njihove vsebine. Prim. L. Menaše, prav tam, str. 889.

4 Prim. *The New Grove, Dictionary of Musical Instruments*, n. d., str. 271–277.

njunih značilnostih ter vloge v nekem času in prostoru. Naslikana glasbila so del kulturne zgodovine, poznavanje njihovih značilnosti in rabe v določenem okolju in času pa pripomore k boljšemu razumevanju vloge glasbe v razvoju človeštva. Posamezni inštrumenti odražajo tudi stanje na področju umetne obrti, sposobnosti izdelovalcev in zahteve naročnikov. Ob tem moramo upoštevati, da inštrument morda ni natančno oziroma korektno upodobljen, pa tudi to, da navidezno zelo natančne podobe včasih ne upoštevajo detajlov, pomembnih za spoznavanje ali prepoznavanje strukture oziroma konstrukcijskih značilnosti glasbila. Za organologijo<sup>5</sup> glasbil so pomembne številne lastnosti in podrobnosti v materialih, oblikah in mehaniki inštrumentov. Na likovnih upodobitvah lahko prepoznamo pomembne značilnosti, kot so vrsta in tip glasbila, o določenih detajlih pa lahko zgolj ugibamo, saj nam jih likovna sredstva ne omogočajo ugotavljati. Pri pihalih in trobilih lahko iz likovnega gradiva prepoznamo obliko in dolžino resonančne cevi, njene dele, vrsto ustnika, število luknjic za pokrivanje s prsti, mehaniko z zaklopkami, pokrovkami in drugimi vzvodi, mehanizem za poteg, vrste in število ventilov, obliko odmevnika ipd. Pri godalih in brenkalih lahko ugotavljamo tip glasbila, velikost in obliko trupa, obliko zvočnic in rozet, število strun, obliko vijačnice ter število vijakov in njihovo razporeditev, proporce med resonančnim telesom, ubiralko in vijačnico. Glasbila s tipkami so prepoznavna po obliki in velikosti ohišja, po klaviaturi, njenem obsegu, velikosti tipk ter po številu registrov oziroma pedalov. Iz likovnih virov prepoznavamo oblike in vrste tolkal, najrazličnejše velikosti in tipe orgel ter nenazadnje tudi fantazijsko oblikovana glasbila, ki prav tako odpirajo številna vprašanja.

## Baročne orgle Johanna Franciška Janečka

Poznavanje pomena glasbene ikonografije in njenih dosežkov lahko spoznamo tudi na primeru orgelske dediščine na Slovenskem, ki je primerljiva s srednjeevropskim prostorom, na kate-rega se je pogosto tudi naslanjala. Za ozemlje današnje Slovenije je bila od 16. do 19. stoletja značilna intenzivna migracija izdelovalcev orgel, ki so prihajali predvsem iz Italije, Nemčije in s Češke in so v slovenskih cerkvah pustili pomembne sledove. Priseljevanje in delovanje orglarjev iz dežel nekdanje Češke je dokazano od zgodnjega 18. stoletja naprej. V času od leta 1700 do sredine 19. stoletja je na primer samo na Moravskem dokazanih okrog 170 orglarjev, zato ne preseneča, da so nekateri med njimi iskali nova, bolj oddaljena tržišča<sup>6</sup>. Kdaj natančno so Slovenijo dosegli vplivi čeških orglarskih delavnic, ni znano, zanesljivo pa je bil med prvimi uspešnimi orglarji, ki so postavljali orgle v cerkvah današnje Slovenije, Johann Francišek Janeček

5 Organologija (gr. *organon* in *logos* = instrument in študij) je veda, ki se ukvarja s proučevanjem lastnosti, opisovanjem in razvojem glasbil ter poustvarjalno prakso. Prim. *The New Grove, Dictionary of Musical Instruments*, n. d., str. 916.

6 Prim. Jiří Sehnal, *Barokní varhanářství na Morave*, zv. 1, Brno: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004.

(ok. 1700–ok. 1777), ki izhaja iz češke rodbine izdelovalcev inštrumentov. Johann Francišek Janeček je od mladosti deloval v Celju in bil utemeljitelj tako imenovanega celjskega kroga orglarjev, ki mu sledimo poldrugo stoletje. Njegova delavnica je bila aktivna vsaj od poznih dvajsetih let 18. stoletja. Janeček velja za najpomembnejšega mojstra baročnih orgel na Slovenskem. Njegovi izdelki so imeli kvalitetno mehaniko, ki je bila vgrajena v ohišja dobrih obrtnikov. Številne orgle so okrašene z angeli in svetniki z glasbili, ki so jih izdelali znani rezbarski in kiparski mojstri. V Janečkovi delavnici so v obdobju petdesetih let izdelali okrog 150 orgel, in sicer za naročnike iz slovenskega okolja pa tudi za cerkve v severnem delu Hrvaške, kjer je njegova delavnica pogosto zastopana. Med naročniki so bili tudi cerkveni dostojanstveniki iz najimenitnejših cerkva v Ljubljani in Zagrebu ter pomembnejši samostani. Janeček je v sapnice svojih orgel dosledno pritržil listek s signaturo »Joannes Franciscus / Janeček, Burger / und Orgel Macher / in Zilla« ter dodal letnico izdelave inštrumenta. Do danes je v Sloveniji in na Hrvaškem ohranjenih okrog 30 njegovih orgel. Večje so bile dvomanualne, večina pa je enomanualnih. Med njimi je bilo veliko manjših pozitivov (4–6 registrov), od katerih je nekaj t. i. procesijskih orgel. V Pokrajinskem muzeju Ptuj so v tamkajšnji zbirki glasbenih inštrumentov ohranjene procesijske orgle z letnico 1739<sup>7</sup>.

Proučevanje orgelskih omar in njihovih dekorativnih elementov na pročeljnih inštrumentov je na Slovenskem dokaj sveže in na začetku dolgotrajne raziskovalne poti, vendar že prvi izsledki kažejo zanimive rezultate. V nadaljevanju bomo na primeru Janečkovih orgel iz Marijine cerkve v Rušah, ki so ene njegovih najimenitnejših med vsemi ohranjenimi, spoznali pomen glasbene ikonografije ter njenih povezav z likovno dediščino. Poglobili se bomo v značilnosti omenjene orgelske omare, nadalje bomo osvetlil, kdo so bili Janečkovi sodelavci in kakšni likovni elementi so značilni za orgelska ohišja te priznane celjske delavnice. Med okrasjem posebej izstopajo angeli z glasbili, ki simbolizirajo nebeško harmonijo, ter figure kralja Davida s harfo. Janečkove orgle pa niso le pričevalci baročne glasbene poustvarjalnosti, temveč tudi izraz likovne opreme baročnih cerkva na Slovenskem. Orgelsko piščalje je bilo pri zgodnjih orglah tja do poznega srednjega veka odprto oziroma brez lesenega ohišja. Od poznega srednjega veka pa so ga začeli vgrajevati v leseno omaro, ki je imela sprva zgolj varovalno vlogo kot zaščita pred prahom. Za prednjo stran omare so bila značilna dvokrilna vrata, okrašena z naslikanimi svetniškimi podobami, med katerimi sta se sčasoma ustalila kralj David s harfo in sv. Cecilija z orglami. Baročni čas je prinesel orgelskim omaram nove likovne značilnosti, kot so pozlačene rezbarije, razgibani arhitekturni elementi in skulpture angelov z glasbili. V tem obdobju so orgle skupaj z okrašenim ohišjem postajale tudi izraz veličastja cerkvene opreme ter po-

7 Prim. Milko Bizjak, Celjske orglarske delavnice v obdobju baroka, *Cerkveni glasbenik* 77 (1984), str. 41–45; Milko Bizjak/Edo Škulj, *Orgle na Slovenskem*, Ljubljana: DZS, 1985; Darja Koter, *Glasbilarstvo na Slovenskem*, Maribor: Založba Obzorja, 2001.

udarjanja statusa naročnikov inštrumentov<sup>8</sup>. Ker domnevamo, da je Johann Francišek Janeček češkega rodu in se je orglarstva najverjetneje izučil v domačem okolju, je treba upoštevati tudi značilnosti orgelskih omar mojstrov nekdanjih čeških dežel obravnavanega časa. Za Janečkove orgle je že ugotovljeno, da so v svojem glasbenem ustroju sorodne češkim inštrumentom ter da se je pri načrtovanju orgelskih omar zgledoval pri tamkajšnjih navadah, in sicer v smislu arhitekture ohišja, v razporeditvi piščal-li v prospektu ter v rezbarijah in figuraliki. Čeprav so ohišja običajno izdelovali mizarji in rezbarji, so ta nastajala v sodelovanju z orglarskim mojstrom. Med Janečkovimi pomembnejšimi izdelki, ki imajo na orgelskih omarah poleg rezbarskega okrasja tudi figure z inštrumenti, so orgle v stolnici sv. Nikolaja v Ljubljani (datirane z letnico 1734), od katerih je ohranjena le omara, enomanualni pozitiv v župni cerkvi v Rušah (izdelan 1755), na Sladki Gori blizu Celja (izdelan 1755) in v Čermožišah pri Žetalah (izdelan 1763) ter ene dvomanualne orgle iz samostanske cerkve v Olimju pri Podčetrtku (izdelane 1764)<sup>9</sup>.

## Dekoracija orgelskih omar v Ruški cerkvi

Orgle za župnijsko romarsko cerkev Sv. Marije v Rušah so bile izdelane leta 1755. Notranjost starejše gotske cerkve je bila na začetku 18. stoletja temeljito prenovljena in barokizirana. Takrat so pozidali baročni prezbitერიj in ladjo ter dodali bogato baročno štukaturo in poslikave. Opremo cerkve so izdelali mojstri iz Gradca in Celovca ter domači umetniki iz bližnjega Maribora, ki je bil v avstrijskem cesarstvu center Spodnje Štajerske<sup>10</sup>. Med bogato opremo sodijo tudi enomanualne Janečkove orgle s 13 registri in z nekaterimi posebnostmi, ki jih pri drugih njegovih inštrumentih ne zasledimo. Orgelsko omaro sestavljajo trije ločeni deli, marmorirani v modro rdečih tonih. Obe stranski omari –



Orgelske omare v cerkvi Sv. Marije v Rušah (foto B. Kovačič)

8 Prim. *The Organ Encyclopedia* (ur. Douglas. E. Bush), New York – London: Routledge, 2006, str. 95.

9 D. Koter, Likovna oprema baročnih orgel: Johann Francišek Janeček in dekoracija njegovih orgelskih omar, *Muzikološki zbornik* 45/1 (2009), str. 45–63.

10 Prim. Sergej Vrišer, *Baročno kiparstvo na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska matica, str. 120–136.



pozitiva – sta oblikovani kot skrinji, na osrednjem delu inštrumenta pa je piščalje, na pročelju razdeljeno na tri polja, od katerih je srednje povišano zaradi 8-čveljskega principala. Dekoracija te omare je bogata in pozlačena. Rezbarije predstavljajo volutasto okrasje, stilizirano cvetje in oblačke. Lesene skulpture na omarah je izdelal Jožef (Joseph) Straub, kipar iz Maribora, po rodu iz dežele Württemberg v Nemčiji, ki je pomembno ime štajerskega baročnega kiparstva. Straub je bil najvidnejši baročni kipar na ozemlju takratne Štajerske, kjer je ustvaril številne oltarje, prižnice ter kipe za fasade, orgle in druge umetnine. Njegova bogata dediščina je ohranjena v številnih štajerskih cerkvah ter v Pokrajinskem muzeju Maribor. Za Straubove kipe so značilne izrazito razgibane poze z močno gestikuliranimi gibi ter ekspresiven, celo ekstatičen izraz na obrazih, ki v določenih plas-



Detajl z leve omare: angel s trobento, J. Straub (foto B. Kovačič)

tikah deluje portretno. Z njegovim opusom je kiparstvo na Slovenskem preseglo provincialne značilnosti in dobilo nadih baročnih središč tedanje Srednje Evrope. Baročno ornamentiko omar je leta 1755 pozlatil Dominik Cocconi, ki je na stranski orgelski omari naslikal še sv. Gregorja in sv. Cecilijo. Imenitno delo je tudi pevska empora, ki jo je za potrebe orgel leta 1753 povečal mizar iz Maribora Franz Leeb, Cocconi pa je nanjo naslikal prizore čudežev<sup>11</sup>. Stranski omari sta okrašeni s simetrično postavljenima celopostavnima skulpturama angelov z naravnima trobentama. To so tipi glasbil, nastali pred uporabo ventilov, v praksi do 19. stoletja, njihovo zlato obdobje pa je bilo v času med letoma 1600 in 1750. V baročnem času je bila trobenta pomemben inštrument v vojaških formacijah, glasbilo za igranje na prostem v različnih sestavih ter v prostornih palačah in cerkvah. Že Stari testament jo omenja kot sveto glasbilo, saj je Cerkev njen zvok pojmovala kot zvok angelov ali božji glas. Figuri sta monumentalni in kažeta kiparja Strauba v njegovi najboljši luči. Njuna inštrumenta predstavljata naravni zaviti trobenti, značilni za zgodnje 18. stoletje. Izdelani sta precej realistično in okrašeni z značilno ovito vrstico, a brez cofov. Angela držita glasbili precej ležerno z eno roko, ustnik naslanjata na ustnice, medtem ko je druga roka v obeh primerih v lahni raztegnjeni pozi,

<sup>11</sup> Isti, *Vodnik po ruskih cerkvah*, Ruše: Župnijski urad, 1995, str. 6, 14.

kar ne aludira na igranje, temveč zgolj na simbolno vlogo glasbil. Srednja omara s piščalmi v perspektivi ima obliko, ki se pri Janečkovih orglah večkrat ponavlja (Ruše, Sladka Gora, Crngrob pri Škofji Loki ...); je tridelna, s povišanim srednjim delom in okrašena z baročno ornamentiko. Nanjo je nameščenih sedem lesenih skulptur, od katerih je šest puttov, ki se proti vrhu po velikosti proporcionalno zmanjšujejo. Prvotno so imeli verjetno vsi putti v rokah inštrumente (danes so štirje brez glasbenih atributov). Na vrhu omare je velika figura kralja Davida s harfo, ki je bila prav tako značilna skulptura Janečkovih orgel (ohranjena je tudi na orgelski omari na Sladki Gori), najdemo pa jo tudi na orgelskih omarah v cerkvah na Češkem oziroma Moravskem. Tako kot celopostavna angela na stranskih omarah tudi druge figure kažejo značilne Straubove umetniške poteze, drža telesa in rok pa ni prilagojena igranju na inštrumente, kar je posledica že omenjene »brezbrižnosti« do realne upodobitve glasbenika, nepoznavanje igranja na inštrumente ali najverjetneje na zavesten odmik od poustvarjalne prakse. Danes sta spodnja putta brez inštrumentov, na srednjem delu je na levi strani putt z liro simbolične oblike, ki je stilizirana, v formi baročnega značaja in ima dve struni iz vrvi. V tem primeru lahko liro razumemo le simbolno, kot upodobitev glasbe in ne glasbila. V vrhnjem delu omare sta še dva putta. Levi, tik pod Davidovo skulpturo, je nekoč imel v roki knjigo kot simbol Davidovih psalmov in nebeške glasbe, putt na desni pa je igral na triangel s tremi obročki. Oba atributa sta danes izgubljeni, vendar ju omenja starejša dokumentacija. Desna figura ima v naročju trombo marino, ki jo drži v skoraj ležečem položaju, kar ni v skladu z izvajalsko prakso (trombo marino so pri igranju prislanjali na prsi navpično navzdol). Po obliki spominja na realistične inštrumente: izdelana je v enem kosu, ima trikotno obliko in dve struni iz vrvi (običajna je bila ena struna), visok mostič ter volutasto zaključen vrat. Lok je izgubljen. Tromba marina (nem. Trumscheit) ali tako imenovana *Nonnengeige* je basovsko godalo, ki je bilo v rabi med 15. in 18. stoletjem, tako v umetni kot v ljudski glasbi, predvsem pa kot glasbilo ženskih samostanov, kjer je nadomeščalo trobento oziroma basovske vokalne glasove. Trikotno resonančno telo, proti vrhu konično zoženo, je na spodnji strani odprto. Običajna je



Detajl na vrhu glavne omare: David s harfo in putt s trombo marino (foto D. Koter)

ena, precej debela črvena struna, napeta čez desno nogo kobilice, ki jo potiska na resonančni pokrov, medtem ko levi opornik kobilice visi v zraku in se ob nihanju strune rahlo dotika pokrova, pri čemer nastane močan brneč zvok v jakosti trobente. Godec je lok vlekel nad prsti, ki so prijemale struno, oglašali pa so se le predirni flažoletni toni. Od tod namen glasbila, ki je nadomeščalo basovske pevske glasove, potrebne v izvajalski praksi ženskih samostanov. Trombe marine so bile preproste, neumetelne izdelave, na kar kaže tudi puttov atribut na orgelski omari v Rušah. Na vrhu omare je kot krona okrasja nadnaravno velik kip kralja Davida, ki se z levico naslanja na harfo, torej ne igra. Kipi nadnaravne velikosti sicer predstavljajo eno izmed značilnosti Straubove oltarne plastike, v danem primeru pa je velikost povezana tudi z veličino kralja Davida. Harfa je lesena, po obliki aludira na preprosto diatonično harfo, kakršne so bile v rabi v 17. in še v 18. stoletju med potujočimi glasbeniki, ko je imelo glasbilo še značaj diatoničnega inštrumenta, resonančno telo pa je bilo zelo preprosto, neokrašeno in brez mehanike s pedali. Diatonične harfe so imele do 30 strun in niso omogočale prehajanja med tonalitetami. Naslednja stopnja so bile t.i. kljukaste harfe s posameznimi kaveljčki za zviševanje tonov oziroma izvajanje poltonov. Davidova harfa na ruških orglah ima 17 vijakov, na katere so napete strune iz vrvi (v praksi so bile črvene) in ni sledov kaveljčkov. V nekaterih primerih imajo harfe ob Davidu le 10 strun, kar je v simbolni povezavi z desetimi božjimi zapovedmi in kaže na to, da orgelsko okrasje ni imelo namena poustvariti resničnosti, temveč glasbene predmete uporabiti v simbolne namene. Zaradi manjkajočih inštrumentov, ki so se skozi stoletja pri prenovi orgelskega ohišja verjetno izgubili, ne moremo ugotoviti nekdanje zasedbe muzicirajočih figur na orgelskih omarah Janečkovih orgel iz cerkve v Rušah. Ohranjene pa kažejo na to, da je kipar, najverjetneje ob sugestijah orglarja, izbiral arhaična glasbila, kot je lira, in inštrumente svojega časa, kot so naravna trobenta, tromba marina, triangel in harfa. Vse figure drže glasbila v pozah, ki ne aludirajo na igranje, kar kaže na to, da je glasbena praksa drugotnega pomena. Vse to kaže na to, da pri dekoraciji ni bilo pomembno upodabljati aktualne poustvarjalne prakse, npr. cerkvenih glasbenih kapel, ki so združevale godala, pihala, trobila in tolkala, temveč so posegali po sredstvih, za katera so menili, da vernikom največ povedo o svetosti nebeškega hrama. Kljub velikost orgel in njihovi dekoraciji v celotni likovni kompoziciji na koru dominirata angela s trobentama na stranskih omarah, ob njiju pa kot vrh trikotnika David s harfo. Angela trobentarja, David s harfo in putti z glasbenimi simboli skupaj predstavljajo nebeško glasbo kot simbol poveličevanja<sup>12</sup>.

## Zaključek

Celjski orglar Johann Frančišek Janeček, ki ga poznamo kot vodilnega baročnega mojstra na Slovenskem, njegovi inštrumenti

<sup>12</sup> Prim. D. Koter (2009), n. d., str. 53–56.

pa kažejo na povezave s češkim prostorom, je od tam povzel tudi dekoracije svojih orgel. Nekateri ohranjeni primerki Janečkovih orgelskih omar namreč kažejo na skupne točke v oblikovanju orgelskih ohišij in njihovem okrasju. Najlepšo primerjavo najdemo v praški cerkvi sv. Katarine, kjer je orgle v letih 1734 in 1741 postavil Martin Janeček, dokončal pa njegov naslednik Jan Storck. Če si bomo ogledali orgelsko ohišje v ljubljanski stolnici sv. Nikolaja in v omenjeni praški cerkvi, bo primerjava očitna. Za dekoracijo orgelskih omar na Janečkovih enomanualnih orglah v Marijinih cerkvah v Rušah in na Sladki Gori pri Celju je ugotovljeno, da je nastala sočasno z orglami (1755) in da so figure angelov z glasbili v obeh primerih delo mariborskega kiparja in rezbarja Josefa Strauba. Čeprav sta arhitektura obeh orgel in postavitev piščali skorajda identični, razporeditev figur in njihovo število nista enaki. Prav tako se angeli razlikujejo po vrsti inštrumentov, obe omari pa imata na vrhu figuro kralja Davida s harfo. Skulpture na obeh omarah lahko označimo kot ene najkakovostnejših baročnih lesenih plastik, ki so ohranjene na Janečkovih orglah, njihova kakovost pa izstopa tudi v širši slovenski dediščini. Straub je edini po imenu znan kipar, ki je sodeloval pri likovni opremi obravnavane celjske delavnice. Kljub številnim sorodnostim pa oba primera potrjujeta, da je bila likovna oprema orgelske omare skrbno načrtovana ter odvisna od velikosti pevske empore in celotne zasnove cerkvene opreme. Omenjene ugotovitve kažejo tudi na to, da je Janeček poznal prakso oblikovanja orgelskih omar, ki se je v prvi polovici 18. stoletja ustalila v nekdanjih čeških deželah, ter da je skupaj z mizarji, rezbarji in s kiparji, ki so izdelovali ohišja njegovih orgel, posnemal likovne vzore v arhitekturi omar, razporeditvi piščali v prospektu ter v rezbarijah, figuraliki in simboliki<sup>13</sup>. Slovenska baročna orgelska dediščina je tako tesno vpeta v razvojne tokove nekdanje češke glasbene kulture, ki je imela v Srednji Evropi vidno mesto.

<sup>13</sup> Prav tam, str. 61–63.

## # Viri in literatura

1. Winternitz, E. 1979. *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*. New Haven: Yale University Press.
2. Vrišer, S. 1992. *Baročno kiparstvo na Slovenskem*. Ljubljana: Slovenska matica.
3. Panofsky, E. 1994. *Pomen v likovni umetnosti*. Ljubljana: ŠKUC, Znanstveni inštitut FF.
4. Vrišer, S. 1995. *Vodnik po ruških cerkvah*. Ruše: Župnijski urad.
5. Sehnal, J. 2004. *Barokni varhanárství na Morave I, II*. Brno: Muzejní a vlastovědná společnost v Brně, Univerzita Paleckého Olomouci.
6. Koter, D. (2009). Likovna oprema baročnih orgel: Johan Frančišek Janeček in dekoracija njegovih orgelskih omar. *Muzikološki zbornik*, l. 45, št. 1, str. 45–63.

Intervju



# Večnost duhovnih sporočil preteklosti za prihodnost

Pogovor z dr. **Miro Omerzel Mirit** ob izidu prve knjige iz nje-  
 ne knjižne serije *Kozmična telepatija ali modrost onkraj misli in  
 slišnega zvoka preteklosti za prihodnost*

**Mira Omerzel Mirit** (roj. 1956) je doktorica etnomuzikoloških  
 znanosti in univ. dipl. etnologinja, svobodna raziskovalka  
 etnomuzikologinja, duhovna učiteljica, pisateljica in varuhinja  
 staroslovenske in slovanske modrosti ter zvočnoenergijska te-  
 rapevtka. Leta 2002 je ustanovila šolo za razvoj zavesti, razisko-  
 vanje zvoka in zvočno samozdravljenje – katedro *Veduna*. Je  
 ustanoviteljica treh ansamblov: *Trutamora Slovenica* (za arhiv-  
 sko oživljanje slovenske ljudske glasbene dediščine), *Truta* (za  
 arhivsko oživljanje slovenske in evropske glasbene dediščine  
 preteklih dob) in *Vedun* (za staro in meditativno glasbo ter ka-  
 nalizirani zdravilni zvok z glasbili in pesmimi ljudstev sveta).

Dandanes ponovno odkrivamo moči zvoka. Zvočnih tera-  
 pevtov je vse več, toda tudi razkrivanje moči zvoka je vse  
 mogočnejše, kajne?

V tem izjemnem času velikih sprememb in obujanj starodav-  
 nih modrosti smo deležni tudi povsem novih darov. Tudi ne-  
 običajnih in čudežnih. Mednje sodijo tudi **zvočna kirurgija**,  
 t. i. **kozmične iniciacije** in ponovno se prebujajo starodavne

**modrosti uglaševanja** kot npr. tehnika **kozmične resonance**.  
 Na t. i. **intenzivih** pa na temelju starodavnih znanj, ki so jih z  
 zvokom ali brez njega poznale različne civilizacije – od davno  
 pozabljenih mitov bajeslovne Lemurije in Atlantide, ki nosijo  
 v sebi pomembna sporočila tudi za prihodnost, pa vse do da-  
 našnjih kozmičnih kirurgov na Filipinih in v Braziliji, iščemo  
 ključne blagostanja in sreče. Dandanes raziskano ob podpori so-  
 delavcev glasbenikov ansambla **Vedun** na tečajih, predavanjih  
 in koncertih vračam med ljudi. Zvok je pravi kirurški skalpel in  
 šivanka. Lahko sestavlja ali razstavlja, zato bi ga veljalo uporab-  
 ljati nadvse previdno. Lahko prodre tudi v fizično tkivo in ga  
 očisti. Zvok iz dneva v dan dobiva na moči in pomembnosti.

Leta 1999 ste opustili znanost. Čemu? Kako razlagate  
 zvočno tehnologijo?

Znanost mi je postala preprosto preozka in nezadostna, saj  
 je njeno področje le vidno in slišno. Toda naša bivanjskost  
 je mnogo pestrejša. Zvok je tehnologija prihodnosti, o kateri  
 znanost še vedno noče nič slišati. Zvočno valovanje je izjemno  
 kirurško orodje, ki operira na vseh ravneh resničnosti, zavesti,  
 misli, čustev in fizičnega telesa, čeprav se običajno tega ne zave-  
 damo. Zvok je prav vse. Če ga ne slišimo, to še ne pomeni, da ga  
 ni. Zvok je tudi vsaka misel in beseda. Zato je prav, da vsakdo

spozna njegovo delovanje in ozavesti, kako lahko slišno in neslišno frekvenčno zvočno valovanje deluje na ljudi in okolje ter kako ga uporabiti sebi v prid in se izogniti njegovim rušilnim učinkom, če je to valovanje neharmonično ali razglašeno. Prav je, da spoznamo moč zvoka na vseh ravneh. Bivanjsko resničnost namreč sestavljajo različne ravni bivanja ali zavesti (ljudsko). Vse pretekle civilizacije so tisočletja prepoznavale vsaj 9 do 12 ravni zavedanja ali zavesti, zato je število 9 sveto število, ki simbolizira najvišje duhovno in glasbeno načelo.

Kaj je torej za vas zvok?

**Zvok je komunikacijski sistem Univerzuma in življenja.** Tudi pogovor med telesnimi celicami poteka kot ritmično zvočno valovanje. Iskanje sozvenenja, uglašnosti, ravnovesja ali resonance pa je bit bivanja. **Zvok je namreč vse:** tako slišno kot neslišno, vidno in nevidno, nesnovno in snovno, otipljivo in neotipljivo ... Zato je znanje o učinkovanju zvoka in zvočnih energijah temeljna modrost, ki jo že tisočletja ohranjajo in razvijajo različne kulture in civilizacije. V okviru **katedre Veduna** pa ponovno ozaveščamo in obujamo njegovo veličino. Tako s kanaliziranim zvokom nas **glasbenikov-medijev** ter z



dr. Mira Omerzel Mirit

**zvočnimi kodami**, ki jih podeljujem na tečajih in iniciacijah; nadalje pa tudi z zvočno barvitostjo starodavnih in skorajda že pozabljenih glasbil ljudstev sveta, na katera igramo. S tečajniki razkrivamo zakonitosti in smisel življenja ter vzroke morebitnih težav. Tako se ljudje lažje osvobajajo čustveno-miselne navlake in energijskih blokad, ki jih velja odstraniti, da bi bili srečnejši in bolj zdravi. Z nenavadnimi kanaliziranimi zvoki pa prebujamo tudi speče sposobnosti in talente prisotnih, pa tudi t. i. nemo znanje (ali vedno prisotne informacije o preteklosti, sedanjosti in prihodnosti) Univerzuma. Danes uporabljamo le visokofrekvenčni rentgenski zvok in ultrazvočne stroje. Vendar nikar ne mislimo, da ne učinkujejo na nas. Pa še kako. Celo več: visokofrekvenčno (gama) žarčenje je celo prodornejše kot slišni zvok in lahko v telesu sproži plaz dogajanj. Prav tako kot poslušanje glasbe! Zato bodimo pozorni, kakšnemu zvoku smo izpostavljeni.

Modri zatrjujejo, da se zdravilec pravzaprav rodi, da se je teh sposobnosti nemogoče priučiti.

Res je, naravne civilizacije poznajo dve vrsti zdravilcev: priučene in dedne ali tiste, ki se s to sposobnostjo že rodijo, skozi življenje pa izkustveno kalijo. Prvi so sicer najmanj cenjeni, druge pa spoštujejo vsi (pri nas je žal ravno obratno!). Tisti, ki so svoje sposobnosti dedovali, so pravzaprav telepati ali mediji za prenos Izvorne življenjske energije. Zmorejo pa tudi videti in izslišati, kaj se dogaja v ljudeh. In poznajo vzroke bolezni in težav. Za to ne potrebujejo šol. Takšnih je največ med tistimi, ki še živijo v skladu z naravo, Zemljo in Kozmosom. Najimennitnejši so zato npr. prav avstralski Aboridžini, ki še danes živijo brez osebne lastnine. Zato je njihova lastnina brezmejnna – in vse.

Pri svojem poslanstvu uporabljate svoj glas in roke, npr. pri igri na stara glasbila, energijsko pretočnost zavesti ter pero. Redkokdo povezuje toliko talentov hkrati pri svojem delu.

Ni vedno lahko združevati toliko različnosti pri delu, čeprav različnosti prinašajo pestrost in mnogorazsežnost. Skakanje z enega načina zrenja na svet na drugega ali najprej nekaj ur pisanja, zatem zvočnega zdravljenja, pa muziciranja in komuniciranja z ljudmi in zvočna kirurgija ter kozmično-telepatično sprejemanje potrebnih informacij, skakanje iz umovanja v predanost in sprejemljivost trenutnega dogajanja ter v neslišni frekvenčni tok krepko razgiba dan. Sprva se mi je zdelo, da tovrstne spretnosti ne bom zmogla, da je vsega preveč. Kasneje sem se v tem izurila in sedaj mi je lažje skakati z enega opravila na drugega ali povezovati vse hkrati.

V svojem življenjskem delu ste iniciirali že več revolucij - prvo v umetnosti, ko ste prvi na Slovenskem pričeli koncertno obujati slovenska ljudska glasbila in pesmi, drugo v

znanosti, ko ste pričeli pisati o zvoku in kvantni fiziki v etnomuzikologiji, tretjo v duhovnosti, ko ste se pričeli poglobljati v slovansko in staroslovensko duhovno modrost, v bit zvoka, ter iskati skupne imenovalce vseh kultur in (v četrti revoluciji) kot prvi na Slovenskem izkusili življenje brez hrane. Katero revolucijo pa pravkar živite?

Za menoj je trdo delo, dolgo štiri desetletja. Ob tem seveda zavzeto razvijam svoje sposobnosti naprej – skupaj s tečajniki. Najprej sem morala vse sama izkusiti in preizkusiti, nato raziskati in tudi povsem dojeti. Sedaj pa se vračam v zdravljenje živih bitij (tudi živali in rastlin) s pomočjo umetnosti – glasbe in pisanja. V svet glasbenega svečeništva, kot bi rekli prednamci. Nekdaj so morali biti glasbeniki tudi modri svečeniki svojega naroda ali obratno: svečeniki so morali biti tudi odlični glasbeniki-zdravilci, svetovalci in razsodniki. Le modrim šamanom ljudje povsem zaupajo. Muziciranje v transu pa je pri tem nuja. Prav to počnemo v naši zvočni igri v ansamblu Vedun. Poleg tega pa že kar nekaj let pripovedujem in pišem pravljice z duhovnimi vsebinami – za vse z odprto otroško dušo. Sedaj pišem tudi duhovne zgodbe o živalih in rastlinah. Ter celo učim ljudi plesati naše stare slovenske in tuje plesne, a na svet obreden način

in z duhovnim poudarkom. Obrednost je namreč usmerjanje energije pozornosti. Z njo uresničujemo svoje želje in vizije.

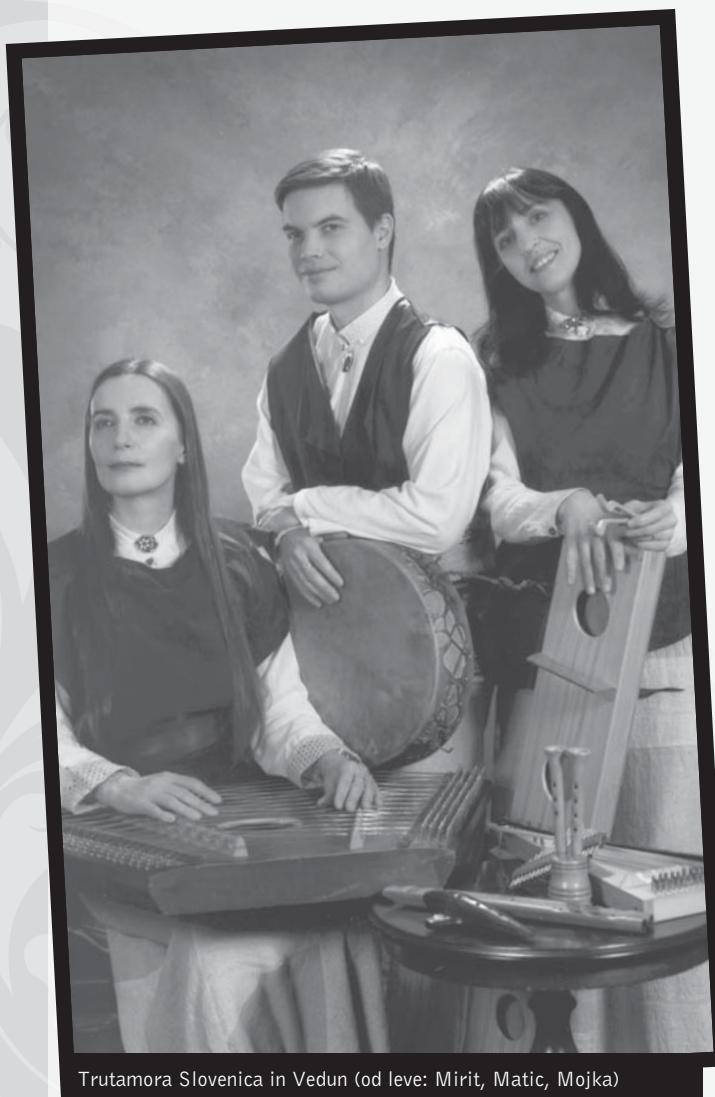
Že je izšla prva knjiga iz vaše knjižne serije devetih knjig z naslovom KOZMIČNA TELEPATIJA ali modrost onkraj misli in slišnega zvoka preteklosti za prihodnost, kjer ste strnili svoja štiridesetletna znanstvena, umetniška in terapevtska izkustva.

Ko sem l. 2000 zavestno prestopila v način življenja brez hrane, sem se že čez 14 dni znašla visoko v Himalaji med tibetanskimi lamami in indijskimi jogiji – togdeni. Zatem sem se vsako leto podala med različne kulture, modrece, šamane in zdravitelce različnih ljudstev sveta. Ti so me seznanjali s svojo tisočletja varovano življenjsko modrostjo, ki sem jo popisala v tej knjižni seriji. Vsako knjigo sem zato namenila eni izmed teh pozabljenih tradicij, ki še ohranja pomembno znanje tudi za sodobni svet.

Prva knjiga, ki nosi naslov Življenje brez hrane in večnost duhovnih sporočil severnoameriških Indijancev, opisuje tudi vaše potovanje z dna ali nemoči in boleznimi do razkritja čudežnih spečih sposobnosti ter t. i. življenje brez hrane. Kaj prinašajo ta in druge knjige?

Med različnimi ljudstvi – Aboridžini, sibirskimi šamani, severnoameriški Indijanci, mehiškimi Maji, brazilskimi in filipinskimi kirurgi, indonezijskimi balijani, tibetanskimi lamami, hindujskimi ršiji in modreci, med katerimi sem bivala predvsem zadnjih deset let, ter med spomeniki evropske duhovne tradicije, sem spoznavala njihovo večno modrost in začel se je moj pravi življenjski poduk in mi odstrl tudi globlja razumevanja lastne slovanske in slovenske tradicije. Vse pretekle civilizacije so temeljile na isti modrosti. Če človek želi biti srečen in miren, se mora naučiti ljubeznivega odnosa do vseh živih bitij, do Zemlje in celo daljnega vesolja, zatrjujejo. Tako postane val brezmejnega Polja, življenja in izstopi iz razdvojene konfliktnosti. Ko sprejme vse življenjske oblike in vsa bitja (tudi živali in rastline ter nebesna telesa) kot sebi enakovredne in tudi zna ohranjati in živeti modrost harmonije, potem je vse mogoče. Zamejitve odpadejo. Želje se spontano uresničujejo. Zakonitosti življenja ali zakonitosti bivanja preteklosti za prihodnost podrobneje pojasnujem v vseh knjigah knjižne serije. Vsaka je o eni kulturi in na eno pomembno življenjsko temo. V njih razgaljam starodavno modrost uglasčevanja s srečo in obiljem. Treba pa je najprej spoštovati in ljubiti vsa živa bitja, Zemljo in celo nepredstavljivo vesolje in Vir življenja. Preverite, če to (že) zmorete!

Zakaj Slovani in Slovenci ne poznamo več svojega duhovnega izročila in čemu potrebujemo starodavno modrost? Ste varuhinja staro-slovenskih duhovnih modrosti in medkulturalna povezovalka. Kakšno je vaše sporočilo?



Trutamora Slovenica in Vedun (od leve: Miri, Matic, Mojka)

Starodavna modrost nam lahko pomaga bolj kakovostno zaživeti ali celo preživeti. V knjigah poskušam razkriti mnogorazsežnostno zavest ali prezrte ravni bivanja ter mnogoplastnost zvoka, o čemer so govorili naši predniki, predvsem pa skupne imenovalce tisočletja starih znanj, ki so se pričela izgubljati v času, ko smo mi komaj pričeli šteti leta. Slovani smo to znanje izgubili med prvimi. Verjetno zaradi nasilnega pokristjanjevanja. Vso staro modrost, ki je krščanstvo ni razumelo in ji ni bilo kos, je označilo za pogansko oziroma krivoverno. Po krivici. Bitka se bije še danes. Slovanski bojevniki so prišli v knjige grških zgodovinarjev, ker so se tako zavzeto borili za svojo kozmično vero. Za vero, ki povezuje zemeljsko in kozmično v celovitost bivanja. V vsaki knjigi zato poskušam sodobniku približati pozabljeno starodavno modrost z naravo in Kozmosom usklajenih ljudstev, tako severnoameriških Indijancev, starih Majev, avstralskih Aboridžinov, indonezijskih Balijcev in Havajcev, brazilskih in filipinskih kirurgov, sibirskih modrijanov, pa starovedskih indoevropskih in budističnih modrecev, kot tudi staroegipčansko, starogrško, keltsko-ilirsko in venetsko učenost. Z namenom, da bi razumeli tudi lastno duhovno izročilo, slovansko in staroslovensko, ter nesmrtnost teh duhovnih sporočil prebudili v sebi. Vsaka knjiga in kultura razodevata pomembno življenjsko temo: moč zvoka, življenje in smrt, mnogorazsežnost zavesti, očiščevanje misli, čustev in fizičnega telesa, zvočno kirurgijo, kozmične iniciacije in obredna potovanja skozi labirint življenja, mojstrstvo uma, medsebojne odnose, zakonitosti bivanja, alkimijo duše, zvezdno magijo, mite in legende, zvočno prejo pravljič in pesmi ...

Duhovne modrosti različnih civilizacij torej povežete v edinstveno in celovito planetarno učenje.

Ta proces se pravkar odvija na Zemlji. Predvideli so ga že stari Maji, severnoameriški Hopiji, Filipinci, sibirski kami, hindujski ršiji in drugi. Recesije ni, je le čas temeljite inventure in pretresa vsega, kar ne velja in ni zadosti ljubeče. Pojem recesije je ustvaril človekov prestrašen um, ki želi zadržati staro, čeprav slabo in preseženo. Človeštvo sedaj zavzeto išče svojo bitnost. To so počeli tudi Pradavni. Z rušilnimi mislimi in čustvi onesnažujemo sebe in okolje in zato delujemo razglašeno in daleč stran od božanskega Vira ter se počutimo izgubljene. Vsi pa moramo prej ko slej najti svojo osrediščenost, se povezati na vseh frekvencah zavesti ter zaživeti hkratnost v snovnem in nesnovnem svetu. Vsako frekvenčno valovanje pa je zvok. Povezanost vseh frekvenc ali zvočnih barv nas osrečuje in zmora potešiti naše hrepenenje. Srčnost ima npr. določeno frekvenco ali svojstveno zvočno podobo, racionalna misel pa svojo. Toda skupek vseh barv sestavlja drevo življenja. Pravzaprav ne iščem le zvoka ljubezni, ki predstavlja sicer ključ skozi portale večnosti, temveč mavrico: **mavrično sozvočje vsega z vsem**. Ko to zmoremo povsem doseči, vse travme in popačenja izginejo. Zvok pa postane blago-zvočno zrcalo ali odmev Izvorne Misli, Inteligence

Logosa. Prebujamo se nazaj v Prabitnost življenja.

Kot zdravilko-šamanko in duhovnega učitelja so vas prepoznali tudi modreci drugih kultur - tako Indijanci Hopi, indonezijski balijani, majevski in sibirski šamani, havajske ka-hune, tibetanski lame in indijski džotiš ršiji, brazilski in filipinski kirurgi ... Vaše pisanje pa so označili kot svete knjige prihodnosti. Kaj nam pravzaprav sporočajo?

Skorajda vse kulture so povezovale zvok – duhovno rast – Inteligenco življenja in duhovno modrost bivanja v nedeljivo celoto. Ne moremo govoriti o zvoku, ne da bi se dotaknili duše in zakonitosti bivanja. T. i. duhovni materializem je sicer tudi pri nas vse bolj na pohodu in je razcepil vse, kar se je le dalo. Celoto vidi le malokdo. Vsepovezanost je večini tuja. Mnogi tudi v duhovnosti iščejo predvsem sprostitve in zabave. Le malo pa je takih, ki so resnično zreli za »gledanje vase«, ozaveščanje in inventuro – kaj velja in kaj ne, kaj nas osrečuje ali kaj nas dela bolne. Prav tu je človeštvo napravilo velik korak nazaj. Naši davni predniki so bili mnogo pozornejši in vestnejši pri razgrajevanju motečih duhovnih vsebin kot so zamerljivost, ljubosumje, zataknjenost v utvare, osebno moč in popačene mišljenjske vzorce ... V nešteti obredih so naši planetarni predniki poskušali zavestno stopati po poti preobrazbe ali po stopnicah duhovne piramide. Čas je, da se tudi sodobniki premaknemo in dojame-mo, da duhovnost ni le poslušanje sladkih melodij in zvokov. Včasih je najbolj zdravilen zvok oster ali rezek kot nož.

Vaše knjige ste pisali v veliki meri telepatško, pa tudi v ansamblu Vedun muzicirate kot medij in kanalizirate potrebne zvočne vibracije za prisotne. Nam lahko poveste kaj več?

Življenje brez hrane, ki sem ga prvič spontano izkusila že leta 1994, mi je prečistilo telo, kolikor je to bilo mogoče. Najpomembnejši dar te čudežne preobrazbe pa je gotovo dar kozmične telepatije, ki se mi je razkrila zatem. Čudovita povezanost po osi zavesti skozi vse ravni resničnosti je blagoslov brez primere. Ni samo potovanje skozi čudežne svetove, kot bi rekli predniki in šamani, temveč je način komuniciranja z Univerzalno Inteligenco in nešteti neotipljivimi a obstoječimi svetovi. Je način sozvenenja z Izvorom, Bogom, če hočete, ki nato »razmišlja« in »deluje« skozme. Pa tudi skozi moja sodelavca glasbenika, sina Tineta in Mojko: vse kar pride, je brez vpletanja lastnega uma. Tako se vzpostavi kanal, skozi katerega se spušča trenutno potreben zdravilni zvok ter zvočna kirurgija, ki z visokofrekvenčnim valovanjem lahko odstranjuje tumorje, razgrajuje energijske blokade in travmatske občutke ali odtise v avričnem polju. To pa vodi v ravnovesje in zdravje. V enovito celostnost, ki celi rane ali uglašuje v celoto, kar celo omogoča obnavljanje manjkajočih ali poškodovanih tkiv. Zvočno medijstvo to zmora. Saj je vse – zvok! Tudi smrtno telo. Tovrstni čudeži se že dogajajo.

Ste jasnozaznavna kozmična telepatka, ki se hrani s kozmično življenjsko energijo in jo lahko kot medij tudi prenašate vsem tistim, ki jo potrebujejo za ravnovesje, zdravje in duhovno rast. Poteka sedaj vaše zdravljenje in muziciranje kako drugače?

Da, očiščeno telo razbremenjeno hrane, lahko kanalizira višje frekvence oziroma prodornejša energijska valovanja. Najpomembnejši ob tem pa je zame odkriti dar izslišanja, kaj se dogaja na Zemlji, v Kozmosu, v živih bitjih. Z jasnozaznavno sposobnostjo kozmične telepatije je mogoče slišati tudi neslišno, videti nevidno, delovati na blizu in v oddaljenosti (v naši galaksiji in tudi izven, o čemer je govoril tudi staroegipčanski modrec Hermes Trismegistos). Prostor in čas ne predstavljata nikakršnih ovir. Zaznati neotipljivo in prejemati sporočila in informacije iz ravni onkraj časa in prostora je postalo običajno. Vse jasneje čutim in prepoznavam tudi skrite vsebine zavesti in podzavesti, ki se jih človek morda niti ne zaveda ali pa jih (še) ne želi videti. Vendar odsvetujem poskuse življenja brez hrane dokler nisimo povsem pripravljeni in zreli za to. Sicer bo tak podvig le navadno stradanje – z vsemi težavami in poškodbami vred.

## ČAROBNOST ZVOKA ONKRAJ MISLI

ali pogovor z ansamblom *Vedun*

Žal ljudje, ki (še) nimajo izkustev telepatske širjave zavesti, težko dojamajo in zato tudi težje sprejemajo telepatske uvide in pomoč ali muziciranje v transu. Takšne sposobnosti so v današnjem svetu namreč še vedno redke, predvsem pa so plod vztrajnega dela na sebi. Kako se to zrcali v vaši terapevtsko-glasbeni praksi?

Glasbeniki mojega prvega ansambla Trutamora Slovenica smo sprva kot ambasadorji slovenske glasbene kulture gostovali na vseh celinah. S slovenskimi ljudskimi pesmimi in glasbili, ki sem jih pred desetletji otela pozabi (moja zbirka pa danes šteje preko 200 glasbil, tako slovenskih kot iz različnih kultur sveta), je ansambel Trutamora Slovenica opravil pomembno delo pri ohranjanju slovenske glasbene in kulturne dediščine. To kulturno poslanstvo opravljam skupaj z **Mojko Žagar** – glasbenico, pedagoginjo, terapevtko nege glasu (prav tako prvo te vrste pri nas) – in sinom **Tinetom Omerzelom Terlepom**, sicer diplomiranim inženirjem strojništva in glasbenikom, ki je duhovni iskalec že od 10. leta starosti. Dvajset let torej. Kljub mladosti je dober medij za kanaliziranje zvočnih valovanj. Za nami je več kot 33 let vztrajnega raziskovanja ravni zvoka in zavesti. Brez dolgoletnih izkušenj ne gre. Vsi trije dandanes delujemo predvsem v ansamblu *Vedun* in muziciramo v **transcendentalnem stanju zavesti**. Na ta način posegamo na ravni onkraj fizičnega, kjer se sicer poraja vse obstoječe, tako duhovno kot materialno.

Posneli ste 13 vinilnih plošč in zgoščenk – 9 z zvočnimi rekonstrukcijami starih slovenskih ljudskih pesmi in glasbil; končno je izšla tudi zgoščenska z otroškimi ljudskimi pesmimi – slovenskimi in tujimi; 3 zgoščenske so z meditativno glasbo in kanaliziranim zdravilnim zvokom ter ljudskimi obrednimi pesmimi različnih kultur ob šamanskih glasbilih vsega sveta. Kaj bi si še želeli, sem vprašala Tineta.

Od vsega si najbolj želim, da bi spoznal ali (kanalizirano) dojel kar se da veliko pozabljenih ali izgubljenih načinov igranja ter načinov prepevanja, ki so jih nekdaj poznale starodavne glasbene prakse. Tako izjemne in imenitne so. Pa seveda tudi učinkovite. Sibirski šamani so mi npr. pred leti pokazali, kako peti na star grlen način alikvotni način. Vsak dan vadim, da ohranjam kondicijo za to naporno petje, in znova in znova odkrivam novo-stare načine in podrobnosti ter zmožnosti te brezmejnega zvočne zakladnice, ki krepi telo in razširja zavest: tako izvajalcem kot poslušalcem. V predšolskem obdobju sem poslušal predvsem glasbene posnetke različnih ljudstev in se tako seznanjal s povsem drugačnimi glasbenimi jeziki, kar mi dandanes zelo koristi, da lahko na koncertih laže prehajam iz ene zvočne tradicije v drugo.

Zgoščenske in koncerti ansambla *Vedun* so torej umetniško terapevtske stvaritve. Mirit, povejte nam o tem kaj več.

Glasbeniki smo torej mediji in terapevti hkrati. Še vedno nenehno zavzeto razvijamo svoje sposobnosti in v transcendentalnem stanju zavesti kanaliziramo zvok oziroma zvočne kvalitete Izvorne življenjske energije ali neslišni zdravilni zvok Univerzalnega Logosa ter tako v prostor in v sedanost ter med poslušalce vnašamo urejajoče zvočno valovanje, ki razširja zavest in zavedanje (do koder posameznik zmore ali dopusti), ureja ali uglašuje, kar omogoča (samo)zdravljenje in preobrazbo. Z različnimi šamanskimi glasbili ljudstev sveta, ki jih uporabljamo (na vsakem koncertu druge), je dogodek prodornejši, učinkovitejši in pestrejši. Tako za uho kot za oko.

Tu in tam pa vtkete v svoje muziciranje tudi čudovite svete pesmi, kajne?

Med kanalizirani zdravilni zvok zadnja leta vpletamo še svete (obredne) pesmi različnih kultur, pa seveda tudi slovenske, ki jih izvajamo tudi v pozabljenih glasovnih tehnikah, kot je na primer grleno in alikvotno petje, s katerimi še dodatno okrepiamo urejajoč namen tovrstnega muziciranja. Grleno petje se je na slovenskem podeželju žal izgubilo kmalu po drugi svetovni vojni. Z zvočnimi valovanji iz naših grl in izpod naših rok povezujemo kozmično (duhovno) in zemeljsko ali telesa in duše poslušalcev. Leta 2008 smo namreč združili oba ansambela (in torej tudi vse svoje sposobnosti) v enega samega – v ansambel **Vedun**, ki je dobil ime po staroslovanskem Božan-



stvu, ki je zdravilo z besedo in zvokom. Novo glasbeno prakso, muziciranje v transu, je zahtevala naša osebna duhovna rast.

Tine, menda ste vsi glasbeniki ansambla Vedun multiinstrumentalisti in na vaših koncertih uporabljate od 30 do 50 glasbil, vsak jih torej igra deset ali več.

Res je. Vsakič izbiramo med številnimi glasbili iz naše družinske zbirke, ki jo še vedno dopolnjujemo. Kadar so na odru vsa glasbila, jih je med 50 in 60. Nekatera so muzejske vrednosti in tudi zelo stara, druga so rekonstrukcije različnih izdelovalcev, nekatera pa smo izdelali tudi sami. Vsakih nekaj minut se na koncertu zvočna slika povsem spremeni: od enoglasja do večglasnega prepevanja, od enega samega glasbila do več hkrati, pa do večglasnega prepevanja ob spremljavi izbranih glasbil. Menjavanje glasbil in tudi načinov prepevanja zahteva veliko pozornost ter popolno medsebojno občutenje zvočne igre. No, včasih je temu pridan še komentar, ki ga Mirit kanalizira pred ali po koncertu, kar zahteva še dodatno čuječnost. Za kanaliziranje pa se je treba dodatno pripraviti in ustaviti umsko brbotanje, da lahko izslišimo, kakšen zvok se želi spustiti skozi nas.

Mojka, kako vaše igranje in zdravilni zvok sprejemajo v tujini?

Našo staro slovensko glasbo sprejemajo kot mehko slovan-  
ske duše s poduhovljeno noto. Pravzaprav se tako domači kot tuji poslušalci vedno čudijo pestrosti glasbenega izraza naših slovanskih in staroslovenskih prednikov. Tako svojstven je, da mu nobena druga kultura, slovanska ali tuja, ni podobna. Celo vsaka slovenska pokrajina ima pravzaprav svoj zvočni jezik.

Mojka, vi razvijate nego glasu, kot pravite. Čemu to služi?

Na ure nege glasu prihajajo ljudje zelo različnih poklicev, starosti, ambicij, glasbenega predznanja, glasovnih sposobnosti ... Vsem pa je skupna želja najti bolj sproščen občutek pri izražanju svojega glasu – bodisi pri govorjenju ali pri petju. Nekateri želijo le »lepše« peti, mnogi pa se že tudi zavedajo zakrčenosti, ki jo povzročajo stresi in zavrtost, kar jim onemogoča, da bi glas svobodno poletel iz njihovih grl. Vedo, da tako ni mogoče polno in razkošno izraziti samega sebe. Ob različnih vajah sproščanja in razvijanja občutka, kako »na stežaj odpreti vrata vseh dvoran« oziroma kako naravno prepevati brez kakršne koli prisile ali razumskega usmerjanja ter umetnega oblikovanja in pačenja glasu, se pričinja človek postopoma zavedati, kako zelo je glas povezan z njegovimi čustvi in mislimi, stiskami ali radostjo .... Vse to lahko da glasu polet ali pa ga zadrigne. Z nego glasu človek vse bolj zaznava tudi dogajanja v sebi. Bolj ko uspemo sprostiti svoje telo in glasovom omogočati prosto pot na plano, lahkotnejše in bolj uravnovešeno je tudi naše počutje. Občutek *pôjem* se spremeni v osrečujočo misel *pôje se mi*.

Z glasom lahko prečesemo oziroma »pometemo« ali pa vsaj nekoliko zmehčamo tudi naše energijske blokade ter se uglašujemo sami s seboj. Prav zato menim, da je učenje naravnega petja tudi nadvse terapevtsko, saj človek z urjenjem oziroma odpiranjem lastnega glasu zdravi svoje celotno bitje.

Običajno glasbeniki po dobi razcveta poniknejo v pozabo. Vi pa še kar razvijate svoje sposobnosti in učinkovitost svojega zvočnega orodja. Mirit, kako to pojasnujete?

V preteklosti smo svojemu muziciranju na vsakih 7 let dodali kaj novega in se tako še globlje spuščali v bit zvoka. Sicer pa so nekaj le modreci široke zavesti in pogosto šele po petdesetem letu starosti zmogli vse to. Tine je mlada izjema v najini družini, obe z Mojko pa štejeva čez 50 let. Vsak koncert je zato neponovljiv in svojevrsten obred in iniciacija hkrati, ki ponuja ob terapevtskih učinkih tudi umetniški užitek. Zato tovrstni koncerti ne smejo manjkati predvsem v času ekvinokcijev ali enakonočij in solsticijev ali sončnih obratov, ko smo deležni še močne kozmične energijske podpore. Z vselej drugačnimi zvoki in ritmi razvijamo poslušalce že vrsto let. Vsak koncert, pa tudi zvočna kirurgija, je vselej neponovljivo doživetje, pravijo. Še zlasti, ker muziciramo v transu. Tedaj se namreč skozi nas spuste kanalizirani zvoki, ritmi, harmonije in celo načini petja in igranja, ki jih poprej nismo poznali, in zrcalijo trenutnost in potrebe prisotnih. Ker noben trenutek ni ponovljiv, tudi naše zvočno medijstvo ali glasba ni.

Je bilo zvočno ustvarjanje v transu nekoč znano?

Da. Muziciranje v transcendentalnem stanju zavesti je bila nekaj spoštovana sposobnost in v preteklosti celo edina zares spoštovana glasbena praksa, ki se je do danes skorajda docela izgubila. Petje in igranje v transu izvajalce in poslušalce povezuje v celovito sobivanje z Zemljo in Kozmosom in vsemi življenjskimi razsežnostmi. Enovita vsepovezana zavest je pogoj. Glasbenik mora najprej doseči osredičenost po osi ali skozi vse ravni zavesti. Muziciranje v transu obenem razkriva tudi moč zvočnega orodja mnogodimenzionalnega zavedanja, ki ga poraja. Takšna je srž izjemnih tehnik in spoznanj naših davnih planetarnih prednikov. V kozmično-telepatskem zvočnem ustvarjanju glasbenik sam postane orodje Izvorne Inteligence, ki biva v vsaki naši celici, vzdržuje življenje in se želi izraziti na različne načine. Zato kanalizirani zvok tudi ni nikoli ponovljiv in je vselej unikaten. Sestavlja pa tudi razstavlja, kakor je pač potrebno. Harmoničen zdravi, razglašen nas dela nesrečne in bolne. Kozmično telepatske medijske sposobnosti pa frekvenčno ali neslišno zvočno in energijsko valovanje spreminjajo v slišen zvok, v melodične in ritmične vzorce.

Ste muzicirajoča znanstvenica, zdravilec-medij in duhovna učiteljica, ohranjevalka starodavne slovenske in slovanske

glasbene in duhovne modrosti ter povezovalka le-te z drugimi kulturami in tradicijami. Kako to zmorete in povezuujete v enovito zemeljsko duhovno učenje?

Za razvoj te spretnosti smo vsi trije glasbeniki potrebovali več desetletij urjenja in zavestne duhovne rasti. Pri oživljanju slovenske glasbene tradicije smo morali sicer dobro pomniti tudi melodične in harmonične linije ter seveda besedila pesmi, pri kanaliziranju pa »lovimo« **zvočne signale iz Kozmosa in Zemlje** in neslišni zvok Univerzalne Zavesti ali Kozmične Inteligence spreminjamo v ritem, melodijo, intervale in zvočno barvitost, v slišni zvok. Uteleša se v naših grlih ali zazveni izpod naših prstov, ki igrajo na redka stara in že skorajda pozabljena glasbila, ki so nekdanj služila šamanom zdravilcem predvsem za izvajanje zdravilnih zvokov. Um moramo tedaj utišati. Pošljemo ga na pašo, pravimo. Potrebujemo tišino uma. Če želimo po izvajanju zdravilnega medijskega zvoka nato zapeti še kako starodavno pesem ali obredni napev, moramo zopet vklopiti um in pomnjenje. In to hipoma. Prav to pa je najtežje in nam je sprva delalo veliko preglavic. Sedaj smo že dokaj rutinirani in komaj opazno prehajamo z ene ravni na drugo. Iz transa v običajno stanje zavesti in obratno. Iz umske dejavnosti pa v telepatsko.

Vedunovi terapevtski koncerti obujajo in izpričujejo torej nekdanjo pozabljeno in tisočletja staro «svečeniško» glasbeno rabo?

Prav gotovo. Pred tisočletji je moral biti vsak zdravilec, svečenik ali šaman tudi dober glasbenik oziroma zvočni terapevt ter duhovni učitelj obenem, moder svečenik svojega občestva. Nekdanji poglavarji plemen in ljudstev (kot npr. majevski, indonezijski, indijanski ...) so pred tisočletji mogli biti le duhovni modreci. Poleg tega pa je moral biti vsak zdravilec-šaman tudi sposoben potovati med vsemi ravnmi zavesti ali dimenzijami resničnosti ter vse dognano povezovati v enovito celostnost. Izvorna življenjska energija t. i. Kozmične Inteligence, ki je zakodirana v vsaki naši misli in celici, je Vir neslišnega in slišnega zvoka, pa tudi kozmično-zemeljskih zakonitosti miru, lepote in harmonije. Blagozvočnost je zrcalo in skladnost te celote. Glasbeniki smo torej po desetletjih urjenja sprejeli svojo odgovorno vlogo umetnikov-duhovnih učiteljev in zdravilcev hkrati. To vlogo razvijamo dalje in delimo starodavno modrost zdravilnega zvoka s poslušalci. Zavestno sprejemamo vlogo, kakršno so zmogli in živeli naši davni planetarni predniki.

Gotovo semkaj sodi tudi vaša naravnost čudežna zvočna kirurgija, kajne?

Tudi zvočno-energijska kirurgija, ki jo skozme kot medija ob pomoči ansambla Vedun na etrskih čustveno-miselnih telesih opravlja najprej neslišni zvok Univerzalnega Logosa, je Milost

in dar zavedanja brezmejne Kozmično-zemeljske Inteligence / Uma / Zavesti / Univerzuma v nas in izven nas. Zvoki, porojeni v transcendentalnem stanju zavesti glasbenikov-medijev-terapevtov, ki so plod odprtosti vseh ravnih resničnosti in bivanja, so prav zato tako izjemno kirurško orodje zvočne kirurgije, katere zvočni skalpel in šivanka sta vezje med svetovi in operirata na ravneh duha in vseh teles – snovnih in nesnovnih (etrskih). Zvok je pravzaprav vse obstoječe, zatrjuje tudi dandanašnja sodobna fizika oziroma kvantna mehanika. Najmanjši snovni delec so t. i. superstrunice, ki so-zvenijo z našimi mislimi, občutki, željami ... Ljudje v zvočni kirurgiji običajno najprej izkričijo in izjočejo svojo bolečino. Ker so vibracije zvočno-kirurškega orodja močnejše od energijskih odtisov čustveno-miselnih blokad v etrskem polju, se človek pravzaprav ne more upreti temu procesu razgrajevanja in očiščevanja. Ob tem se spontano giblje po občutku, poskakuje in tudi pleše ... Včasih burno, včasih vznese. Zatem prisotni občutijo veliko olajšanje. Jok se spremeni v smeh. »Cementne vreče« travm in stresov razpadajo. Izginjajo bule, celo rakave tvorbe, alergije, vročinska stanja, utrujenost, nemoč, popravljajo se telesna popačenja, vid, sluh ... Brezup se spreminja v zaupanje. Pogosto pa solze tečejo tudi zaradi ganjenosti, če se med zvočno kopeljo ali med tečaji in delavnicami, kjer tečajnike seznanjam in povežujem z zakonitostmi bivanja in višjimi ravnmi zavedanja, dotaknejo svoje duše oziroma najvišjih ravnih lastne zavesti. Sreče, ki sledi, ni moč popisati. Je neopisljiva. In ganljiv jok – smeh traja lahko ure, zatem sledi lahkotnost bivanja. Opazovala sem, kako svojo kozmično ali psihično kirurgijo izvajajo brazilski in filipinski kirurgi, ki svojo modrost in dedovane tehnike vlečejo iz praspomina (legendarne Lemurije). A zvočno kirurgijo sem morala razviti sama, saj je na planetu skoraj docela pozabljena.

Višjedimenzionalni slišni in neslišni zvok Izvorne življenjske energije, ki ga kanalizirate tudi skupaj z ansamblom Vedun, podpira torej človekovo iskanje ravnovesja, samozdravljenje ter duhovno rast, pa tudi prebujanje spečih sposobnosti, kar sem tudi sama izkusila.

Kot mediji z zvočno-energijsko meditativno kopeljo in zvočno kirurgijo pritegujemo v duha in telesa le tiste vibracije (vibracije pa so zvok), ki jih ljudje v danem trenutku potrebujejo. Dovajamo torej manjkajoče valovanje, ki je nujno za ravnovesje, radost in mir. »Ozvočujemo« pa tudi tiste frekvence, ki razgrajujejo energijske blokade nemirnih, stresnih in rušilnih čustev ter misli, ki ovirajo pretočnost življenjske energije skozi telesa. Vendar se ta prenos medijstva in medijskega ozvočevanja ne odvija po logiki ali umu nas glasbenikov, temveč se spuščajo skozi našo zavest in um po zakonitostih Univerzalnega Uma ali Logosa, po katerem utripa življenje na Zemlji. Tako preurejamo, kar je potrebno ta hip, pa tudi kar si ljudje želijo, si zaslužijo in zmorejo sprejeti. Transcendentalna zavest tako postane nosilka kirurškega orodja učinkovite in nekrvave zvočne

kirurgije, ki »operira« na vseh ravneh bitja in je izjemna pomoč v procesih preobrazbe na poti do sreče, harmonije in obilja.

Dandanes smo priče pravi modi in poplavi »zvočnih terapevtov«, ki se prav radi predstavljajo kot mediji, čeprav o tem ni v njihovem delovanju ne duha ne sluha. Kaj pravite na to?

Res je. Iz svojih grl ali glasbil v prostor večina privablja zgolj fizični zvok 3. dimenzije materialnega sveta, kot pravimo. Improvizacija in trenuten navdih pri igri tudi še nista medijski prenos neslišnega izvornega frekvenčnega valovanja v fizični svet ali v slišni zvok. To sta povsem različni kvaliteti zvoka! Medijsko kanalizirani zvok namreč tudi povsem drugače učinkuje kot improvizacija in ga ni mogoče niti primerjati z običajnim slišnim zvokom, ki ga ustvarja um običajne zavesti. Danes so ljudje takorekoč na vsakem koraku deležni ponudbe »zdravilnih« zvočnih kopeli, ob tem pa se tako kot terapevti, ki ne vedo, kaj počno, tudi poslušalci sploh ne zavedajo pasti in nevarnosti ponujenih zvočnih terapij. Če kopal ni povsem uglašena z nami, z našim osebnim zvenom, z našo »zvočno barvo«, potem bo tak zvok deloval na človeka razdiralno. Podobno kot napačno izbrano kemično zdravilo. Efekt bo defekt. Vendar učinkovanje zvočnih vibracij, tudi visokofrekvenčnih, kot je ultrazvok, pride za nami šele čez dan, dva ali več. Zato ne povežemo med seboj vzroka in posledic. In ne pripišemo slabosti zvočnemu delovanju. Ultrazvočni pregled lahko npr. pri nosečnicah sproži celo splav in druge neželene energijske učinke. Trenutno potekajo raziskave prav o tem.

Da bi človek postal učinkovit zvočni terapevt, zagotovo ne zadošča le nekaj delavnic na temo zvoka in tamkaj pridobljeni certifikat.

Človek s tovrstnimi (nekdaj bi rekli tudi šamanskimi) sposobnostmi se sicer rodi, ali pa jih preprosto nima. V sebi jih odkriva in razvija vse življenje. Ne moremo se priučiti energijsko-zvočnega zdravilstva ali medijstva. Ker preprosto je ali pa ga ni. Zvočno orodje postaja učinkovitejše z razvijanjem zavesti in torej z leti. Starejši in modrejši ko smo, več možnosti imamo za to sposobnost. Modri lahko sicer prenese na naslednike le nekaj potrebnih informacij in mu tako pomaga, da razume proces zdravljenja. Vendar tudi to še ni dovolj. Prisluškovanje vsem ravnem zvoka in resničnosti je sposobnost izjemno široke zavesti. Zvok ni le slišno valovanje ali ritmično utripanje, ampak se poraja najprej na neslišnih ravneh uma. Jogiji in lame vedo povedati, da je vsak zvok le odmev neslišnega zvoka, je t. i. šabd; Slovenci bi rekli, da je vsak zvok odmev ali joga šepetanja. Delovanje in zdravljenje z zvokom bi moralo biti zato nadvse odgovorno in oprezno, saj je zvok pravzaprav vse: tako materialno kot tudi nematerialno (duhovno).

O zdravilnih učinkih zvoka, pa tudi o nevarnostih, ki jih lahko prinaša izpostavljanje napačnemu zvoku, ki ni z nami v resonanci ali uglašen, vedno znova opozarjate na svojih predavanjih, delavnicah in celo koncertih. Povejte še nam kaj o tem.

Le človek široke prebujene zavesti ter prirojenih šamanskih, a ne zgolj priučenih sposobnosti, ki jih je v sebi nato prebujal skozi leta izkustev, celo desetletja (in življenja) duhovne rasti, bo zmož kot medij kanalizirati t. i. zdravilni vódeni zvok, prvobitno (zvočno) življenjsko energijo. Znal bo resnično prenašati natanko tiste zvočne energije, ki jih v danem trenutku prisotni potrebujejo. Tibetanski mojstri zvoka so npr. zelo spoštovani in svoje znanje delijo le s tistimi, ki so temu kos. Ter ustrezno frekvenčno valovanje ali zvok za vsakogar posebej izračunajo. Nato mu dodelijo »zvočno terapijo«. Prav zavajajoče je zatrjevati ljudem, da bodo z obiskom nekajkratnih tečajev za zvočne terapevte tudi resnično dobri zdravitelji z zvokom. Žal se pri nas dogaja prav to. Pa tudi različni »zvočni stroji«, ki zvenijo po nareku tistega, ki upravlja z njimi in po svoji omejeni pameti (um je vselej ozek in zmotljiv), so lahko zelo škodljivi. Vselej je treba natančno vedeti, katero frekvenčno (zvočno) valovanje nekdo potrebuje. Sicer bo učinek razdiralen. Le dobri šamani-zdravilci živeči v z naravo usklajenih civilizacijah ali redki posamezniki to zares zmorejo – spontano ali telepatsko.

Kaj pa tisti »običajni« slišni zvok? Kako deluje?

Fizični zvok, ki je kreacija našega uma in izslišanja, je pravzaprav določeno frekvenčno vzorčno valovanje, ki je lahko primerno ali neprimerno, saj vsak posameznik vedno zahteva in potrebuje sebi lastno (in edinstveno) vibracijo. Medicina duha spoštuje človekovo raznolikost, uradna medicina pa žal še vedno ne dovolj. Za ravnovesje, krepitev telesne moči in zdravje vselej potrebujemo svoj neponovljivi zvok, ki se mora tudi na koncertih, skupnih druženjih in masažah dozirati nadvse previdno. Pravilno zvočno kreacijo sproži transcendentalna zavest terapevta. Ne stroj in ne um. Če je neke zvočne vibracije preveč ali je napačno izbrana, lahko človeka tudi uniči in ga popelje v kaos in bolezen. Še zlasti, če je razdiralnemu zvoku izpostavljen dlje časa. Preprosto ga razstavi ali razglasi, njegovo ravnovesje pa se poruši. Vsakdo pa vendar želi vselej vsrkati le tisto, kar ga lahko podpre in uravnovesi.

Zato verjetno tudi ni dovolj le vedeti, kako so glasbila, kot so na primer gongi in pojoče sklede, ki jih pri zvočnem terapevtskem delu uporabljamo, uglašeni?

Res je. Predvsem mora vsak terapevt sicer vedeti (oziroma si »pridobiti informacijo«), katera frekvenca deluje na posamezne organe, čakre, kaj jih uravnoveša, katera odpira srce ali zavest in katera razgrajuje potisnjeno bolečino ... Natanko pa mora

nadalje »prebrati«, koliko tovrstnega zvoka človek potrebuje za zdravljenje. To ve le pravi medij. Če temu ni tako, zvok lahko sproži bolezen. In namesto novega ravnovesja dosežemo le to, da zrušimo že tako težko vzdrževano skladje v sebi. Torej: ni vseeno, kaj poslušamo. To, kar nam ponujata radio in televizija, je preprosto katastrofa. Bolje ju je ne poslušati. Dandanašnja glasba je naravnost uničujoča.

T. i. (zvočni) kozmični telepati so v svetu še vedno redki. Mirit, ste verjetno ena redkih, če ne že edina pri nas. Delujete s t. i. sidhi sposobnostmi, med katere sodi tudi življenje brez hrane, kozmično telepatstvo s sposobnostjo jogijskega letenja in zmožnost opravljanja psihično-kozmične kirurgije ... Kako gre to skupaj?

Običajno modreci različnih tradicij razvijejo po eno izjemno lastnost. Po prehodu na življenje brez hrane sem jih v sebi nenadoma odkrila več. Pred tem sem prakticirala le jogijsko levitacijo ali letenje. Veselim pa se tudi še vseh prihajajočih, saj živimo v času naglih sprememb in čudežnih preobrazb, ko je mogoče naravnost skokovito presegati vse običajno in preseženo. Ker svojega telesa ne obremenjujem s hrano, mi zato ostaja vsaj polovica energije več; s hrano se ne zastrupljam, zato mi telesna čistost omogoča, da kanaliziram mnogo višja frekvenčna valovanja, kot bi jih sicer zmogla ob običajni hrani. Višje frekvence pa imajo prodornejšo moč. Preprosto so učinkovitejše ali bolj zdravilne.

V trajni povezavi z Inteligenco Univerzalnega Logosa, ki jo kot telepat zmorete izslišati, torej veste, katero frekvenco ali zvok posameznik ali občestvo v danem trenutku potrebuje, kakšno frekvenčno (zvočno) zdravljenje in kako dolgo naj traja? Kako je s tem pri drugih kulturah?

Skozi večrazsežnostno vsepovezavo zavest in um sprejemem potrebne informacije tudi o tem, kaj velja napraviti, da se bo mogoče rešiti vzrokov težav, ki odpirajo ljudem pot v boljše. Če bi o tem odločala zgolj s svojo razumsko izbiro zvokov na temelju ozkega priučenega znanja in torej duhovne nezrelosti, bi lahko žal tudi zgrešila pravi zvok ali pravo frekvenco, ki jo nekdo potrebuje. Vse tradicije poznajo vsaj tri stopnje (duhovne zrelosti) ali tri vrste zdravilcev: to je fizične (priučene maserje, zeliščarje ...) ali terapevte, ki pomagajo na telesni ravni; zatem duhovne učitelje, ki se ubadajo s problemi uma in čustev; med najbolj sposobnimi, najučinkovitejšimi in najbolj cenjenimi pa so mediji telepati, ki vsakogar obravnavajo individualno (in ne v okviru statističnih normativov). Zavedanja o tovrstnih različnih terapevtskih ravneh je pri nas vse premalo, tako med uporabniki kot terapevti. In tudi med uporabniki tibetanskih skled in gongov. Pa tudi mešati ne gre različnih terapevtskih pristopov, saj se lahko učinkovanja medsebojno izničujejo. Prav tako kot tablete različnih kemičnih substanc in različnih delovanj.

Pridružujem se temu mnenju, saj sem vse to izkusila na svoji koži oziroma na vaših delavnicah in zvočnih kirurgijah ter koncertih. Vendar bi se moralo ljudi seznaniti s temi razlikami, kajne?

Ljudje si zagotovo zaslužijo informacije o različnih ravneh zvoka in tudi o različnih zdravilskih sposobnostih terapevtov. Zato je prav, da vselej vemo, s čim imamo opraviti. In rečemo bobu bob. Energija in zvok sta namreč široka pojma. In predvsem mnogodimenzionalna ali mnogorazsežnostna. Žal v zahodni kulturi poznamo ali priznavamo le eno zvrst zvočnega valovanja – slišni zvok. Subtilne azijske kulture pa poznajo vsaj pet zvočnih ravni in mnoge ravni zavesti. Zato je njihovo znanje in delovanje lahko učinkovitejše.

Kako naj vemo, po čem seči, ko pa povsod vladajo predvsem tržni prijemi in informacije niso verodostojne? Mojka, prosim Vas za pojasnilo.

Dobri marketinški prijemi različnih samoooklicanih zvočnih terapevtov žal še niso zagotovilo kakovosti. Res pa je, da ljudi dokaj hitro zapeljejo ponudbe z oznako mednarodno, nekakšni ponujeni certifikati, čeprav pri nas noben nima nikakršne teže in so uradno nepriznani, izdaja pa jih lahko tako ali tako očitno kdorkoli; enako velja za terapevtske nagrade. Tega je danes v svetu raznolike in raznovrstne duhovne ponudbe ali duhovnega materializma vse več. In to ne glede na to, kaj to v resnici pomeni. Ljudje namreč verjamejo predvsem visokozvenečim besedam marketinške ponudbe in menijo, da so tovrstne navedbe merilo ponujene kakovosti. O tem pa bi moralo v svetu energijsko-duhovnega zdravljenja govoriti predvsem delo in njegovi učinki ali rezultati in ne marketing ter nekakšna zvoneča imena ali celo vsiljena (uradna?) merila vrednotenja.

Verjetno je že čas, da se tudi v zahodni kulturi lotimo spoznavanja vseh zvočnih parametrov. Mirit, kaj menite?

Čas je gotovo zrel, da se vsi duhovni iskanci, tako učitelji, zvočni terapevti in prejemniki teh uslug, natančneje zavemo vseh fines našega početja in da smo dovolj odprti za dobronamerne pripombe drugih, predvsem pa tistih, ki morda izkušajo tudi druge ravni zavesti in zvoka. Čas je, da ljudem ponudimo tudi obujeno starodavno modrost v kar se da čisti in nepopačeni obliki. Čas je, da se zavemo tudi prodornosti vsakega zvoka, četudi ga poslušamo bolj mimogrede. Ter vsake misli in občutka. Žal je lahko zvok tudi smrtonosno orožje, kar vesta tudi obe velesili in razvijata raznovrstno zvočno orodje, ki je pravzaprav orožje. Zavejmo se vseh subtilnih ravni zvočnega valovanja, tudi neslišnega. Saj je zvok vse. Zvok je tudi energijsko valovanje, ki nas dela žive, čeprav tega valovanja ne slišimo. Nekateri pa le uspejo slišati in celo videti tudi zvočno valovanje nad ali pod slušnim poljem. Celotni predmet, ki ga primemo, je v bistvu

svojevtrsten frekvenčno-zvočni vzorec. Na subetrskih ravneh je vidno in otipljivo tudi svetloba zvoka ali zvok svetlobe. Kot pravijo stari Maji - čas je dozorel, da **se razsvetli tudi vse, kar je lažno ali ne velja, in da izkusimo Resnico bivanja in mnogorazsežnost zvočne resničnosti ter o njej tudi odprto spregovorimo**. Tako skupaj ustvarjamo novo zvočno ekologijo in nov svet. Vse do prihodnosti. Kot pravijo avstralski Aboridžini: vedi, da skupaj »pôjemo svet«.

Mirit, napisali ste devet knjig (serija Kozmična telepatija ali modrost onkraj misli in slišnega zvoka preteklosti za prihodnost) o duhovnih modrostih različnih kultur sveta. Kaj bi lahko rekli o sedanjih izzivih in o dogajanjih v svetu?

Svet se naglo spreminja. Na eni strani del človeštva spi in čepi v že davno prežvečenem in nezadostnem, drugi del pa se naglo razvija. Stari Maji so že pred tisočletji do dneva natančno izračunali, kako poteka človekova evolucija in približujemo se temeljnemu premiku v obdobju med letoma 2012 in 2025 (po sibirskih prerokbah). Mnogi napak razlagajo, da bo tedaj konec sveta, kar seveda ni res. Gre le za izjemne spremembe v evo-

luciji človeštva in v dojetanju sveta, zato razpada vse, kar ne velja. Človek pa se ponovno prebujata v kozmično-zemeljsko ali razsvetljeno zavest. Zato pravkar vse postavljamo na drugačne temelje. Dne 9. marca 2011 smo bili deležni novega kvantnega skoka zavesti in v tem letu bomo naravnost skakali iz ene spremembe v drugo. Privoščimo si opustitev vsega, kar nas ovira na poti do harmonije in zadovoljstva. V to nas sili tudi čas. Sicer pa – če preobrazba ne bo šla zlepa, bo šla pa zgrda, pravijo. Tudi z bolečinami in šoki. Tak je zakon življenja ali zakon preobrazbe. Tako to gre. Vendar ni treba, da je ta proces boleč. Lahko je tudi radosten in lahkoten. Ljudje ponovno naglo odkrivajo svoje speče sposobnosti in raznovrstne talente ter vse bolj občutijo in razumejo npr. tudi živali in se celo pogovarjajo z rastlinami. Izvorna vibracijska (zvočna) Inteligenca življenja pa vsem omogoča, da vse bolje vidimo tudi medsebojne odnose v drugačni luči. Recesije pravzaprav ni, je le krepka turbulenca, v kateri smo se znašli, saj smo se končno pričeli zavedati, da nam način življenja, kakršnega živimo, ne prinaša miru in sreče, pa tudi dostojanstva bivanja in so-bivanja ne! Centrifuga opravlja, kar mora.



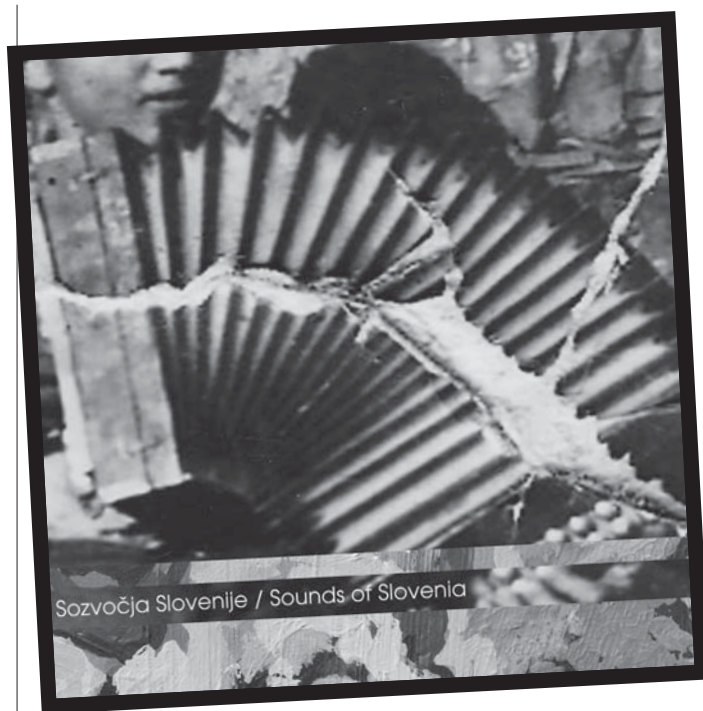
Etnomuzikološki kotiček



## Sozvočja Slovenije

Na glasbene police je leta 2011 prišla nova zgoščenka **Sozvočja Slovenije**. Gre za projekt, ki je imel od samega začetka jasen cilj – dokumentirati podobo ljudske glasbe Slovencev, ki živi danes, izdati zgoščenko in pripraviti sklepno prireditev z vsemi nastopajočimi.

Pobudnik in idejni vodja projekta je Janez Dovč, harmonikar, skladatelj, eden vodilnih etno glasbenikov na Slovenskem in umetniški vodja založbe *Celinka*. Ideja o nastanku projekta se je porodila avtorju pred časom v Šanghaju, med srečanjem vrhunskega kitajskega glasbenika Liu Xinga, ki mu je z žarom razlagal, kako snema kitajsko tradicionalno glasbo in ga z žalostjo opozarjal, kako s hrupom civilizacije njen odmev hitro izginja. To je dalo misliti Janezu Dovču, zakaj se tega ne bi lotil tudi sam. Ker se je z ljudsko glasbo kot glasbenik srečal le pri *Folklorni skupini Tineta Rožanca* v Ljubljani in ker tovrstnega terena ni poznal, je k sodelovanju povabil Jasno Vidakovič, muzikologinjo in dolgoletno urednico za ljudsko glasbo na *Radiu Slovenija*, ter fotografinjo Ano T. Kus. Tričlanska ekipa, v kateri je Janez Dovč skrbel za terensko snemanje, Jasna Vidakovič za izbor pevcev in godcev, Ana T. Kus pa za fotografiranje in video posnetke, je sistematično terensko delo za zgoščenko opravila od decembra 2010 do marca 2011. Ker je bilo vodilo terenskega snemanja zvočno zapisati pesmi in viže za zgoščen-



ko in ne popisati kar največ gradiva, ki ga skupine in posamezniki premorejo (poleg pesmi in viž še pogovor o skupini, kraju, šegah in navadah koledarskega in letnega cikla njihovega ob-

močja, načinu petja in igranja ...), kar navadno počnemo tisti, ki pevce in godce obiščemo za pripravo radijskih oddaj in za radijski arhiv, jim je to uspelo izvesti v tako kratkem času. V štirih mesecih so prevozili več kot tri tisoč kilometrov in zaobjeli celotno slovensko etnično ozemlje; osrednjo Slovenijo, Primorsko, Istro, Notranjsko, Dolenjsko, Gorenjsko, Štajersko, Belo krajino, Koroško, Prekmurje, Porabje, Rezijo, Beneško Slovenijo in avstrijsko Koroško. Jasna Vidakovič, ki je pripravila izbor skupin, je izbrala izvajalce. Ti so na posameznem območju na področju ljudske glasbe najbolj prepoznavni. Gre za preplet posameznikov in skupin, starejših in mlajših, t. i. pravih ljudskih pevcev in godcev na eni strani in poustvarjalcev na drugi. Prostor na dvojni zgoščenki, ki jo je izdala in založila založba *Celinka*, v sodelovanju s *Kulturnim in etnomuzikološkim društvom Folk Slovenija* in *Javnim skladom RS za kulturne dejavnosti*, so dobili družinski trio *Volk Folk* iz Ilirske Bistrice, skupina *Vruja* iz Bertokov, ljudski pevci iz Luč ob Savinji, tamburaši iz Črešnjevcev pri Gornji Radgoni, *Zdovčeve dečve* iz Črne na Koroškem, Palmiro in Rozalija Krmac iz Čenturja v Istri, *Ljudski pevci Globoko*, Andrej Eržen (citira) in Peter Ventramin (bunkula) iz Ljubljane, *Rože Majave* iz Rezije, *Nediški puobi* iz Beneške Slovenije, Ančka Lazar (Vintarjeva Anica) iz Zagorice na Dolenjskem, *Fantje* s Preske na Dolenjskem, pevci iz Sel na avstrijskem Koroškem, France Roban (citre) iz Robanovega Kota, pevke *Kresnice* iz Adlešičev, *Sodevski tamburaši*, ljudski pevci *KUD Kebej*, Jože Režek (trstenke) iz Narapelj pri Žetalah, pevke *Trstenke* iz Podlehnik, družina Erčulj iz Zagorice na Dolenjskem, domači pevci iz Lokovca na Banjški planoti, Veronika Zajec (violinske citre) z Vidma na Dolenjskem, pevci *Paridolske korenine* iz Paridola na Kozjanskem, alpski godčevski sestav pri AFS »Ozara« s Primskovega pri Kranju, pevci in pevke *KD FS »Karavanke«* iz Tržiča in *KUD »Triglav«* s Slovenskega Javornika, ljudske pevke pri *Zvezi Slovencev* na Madžarskem iz Monoštra in Števanovcev, Andi Sobočan (cimbale) iz Beltincev, skupina *Marko banda* iz Beltincev, ljudske pevke iz Žižkov, Micka in France Anzeljc (Petračeva) s Hudega vrha na Blokah, *Bistrške škuorke* iz okolice Ilirske Bistrice, Dorotheja Feguš (žvegla) in Katja Kojc (lončeni bas) iz Podlehnik in *Smledniški pritrkovalci*.

Po glasbeni strani je zaobjeto večglasno petje od dvo- do šestglasja, nadalje stopničasto petje, pri katerem se intonacija iz kitice v kitico spreminja, pa basovsko povezovanje verzov in

obredno petje s pretakanjem. Na zgoščenki srečamo tudi dva primera petja in igranja hkrati, ki sodita med izročilo mlajšega nastanka, saj je po tradiciji na Slovenskem petje ločeno od instrumentalne spremljave. Vsebinsko pester in raznolik je tudi izbor pesmi; od ljubezenskih, pripovednih, obrednih (svatbena pesem ter jurjeva, florjanova in kresna kolednica), šaljevih napevov, do zdravičk, pesmi pohorskega pevcev Jurija Vodovnika in takih, ki opevajo naravo, marljive čebelice, počasne mline ... Godci se oglašajo s klarinetom v B in Es, z violino, basom, istrskim bajsom, lončenim basom, diatonično in s klavirsko harmoniko, tudi s triestino, haloško žveglo, trstenkami, tamburico, cimbalami, z oprekljem, istrskim sopelom, navadnimi in violinskimi citrami, rezijansko citiro in bunkulo in s pritrkavanjem na cerkvene zvonove. Njihov repertoar pa zavzemajo predvsem ljudske pesne in svatbene viže.

Zaključek projekta je bila sklepna prireditev s predstavitvijo vseh, več kot 150 nastopajočih, 7. maja (2011) v Stari elektrarni v Ljubljani. Prireditev je posnela tudi *Televizija Slovenija* in jo predvajala v svojem sporedu, kar je za ljudsko glasbo velik dosežek, saj zanjo za na nacionalni televiziji (žal) ni prostora!

Dvojna zgošenka s 63 pesmimi in vižami, oziroma 159 minutami terenskih posnetkov in bogato opremljeno spremljevalno knjižico z 72 stranmi fotografij in opisov sodelujočih skupin in posameznikov v slovenščini in angleščini ter s spremno besedo Janeza Dovča, Jasne Vidakovič, prof. dr. Svaniborja Pettana, izr. prof. dr. Marjetke Golež Kaučič in doc. dr. Mateja Šeklija zavzema pomembno mesto v slovenski ljudski glasbi. Zapolnila je vrzel na tem področju, saj strokovne zvočne izdaje slovenske ljudske glasbe povečini obsegajo starejše posnetke (kar je prav tako potrebno in pomembno), manjkajo pa »sodobni« primeri. Te na strokovni ravni ponuja pričujoča zgošenka, ki predstavlja podobo slovenske ljudske glasbe danes, torej izbor »pravih« ljudskih pevcev in godcev in tistih, ki se z ljudsko glasbo srečujejo iz druge roke; v bolj ali manj izvorni, nespremenjeni obliki, podedovani od svojih prednikov. Pričujoča zgošenka je lahko pripomoček pri vzgojno-izobraževalnem delu in je namenjena tako strokovni kot tudi ljubiteljski javnosti, hkrati pa kliče po nadaljevanju, saj je na Slovenskem še veliko pevcev in godcev, ki si po glasbeni strani pa tudi po vsebinskem repertoarju zaslužijo mesto na tovrstni zgoščenki.



Ocene



# Stanislav Selak: Metodika pouka trobilnih inštrumentov

Profesor Stanislav Selak je bil rojen 1928 v Sarajevu, od leta 1935 pa živi v Zagrebu. Prvo glasbeno izobraževanje mu je pri 14. letih nudila njegova sestra. Ker je bil navdušen nad tedanjim razcvetom jazza, je šele pri 18. letih začel igrati trobento. Srednjo glasbeno šolo je zaključil leta 1954 v Zagrebu, v sezoni 1955/56 pa je že postal (prvi) trobentač *Komornega orkestra RTV Zagreb*, kasneje tudi solo trobentač *Simfoničnega orkestra RTV Jugoslavije*. Dve leti zatem je že bil solo trobentač *Zagrebske filharmonije*. Ker takrat na *Glasbeni akademiji* v Zagrebu še ni bilo oddelka za trobila, se je Selak odpravi študirat trobento na Dunaj, kjer je tudi diplomiral (prvič) 1959 in nato še leta 1961. V letih 1966 in 1968 je deloval v Münchnu kot svobodni umetnik in študijski trobentač. Leta 1972 je na zagrebški *Akademiji za glasbo* ustanovil *Trobilni orkester*. V letih 1985 in 1987 je deloval kot honorarni profesor na *Glasbeni akademiji* v Sarajevu, kot predavatelj pa je leta 1987 v Kölnu dobil mesto gostujočega profesorja. Kot glasbeni pedagog je začel delovati na *Srednji glasbeni šoli* v Zagrebu. V letih 1962 in 1966 je deloval kot honorarni docent na *Akademiji za glasbo* v Ljubljani. 1968 je postal docent na *Akademiji za glasbo* v Zagrebu. Tu je deloval vse do upokojitve v letu 1993 kot redni profesor za trobento in komorno glasbo za trobila, vodil pa je tudi njihov jazzovski orkester. V vseh teh letih se je Stanislav Selak uveljavljal kot pedagog, solist, orkestrski glasbenik in dirigent različnih zasedb.

Pri branju njegove *Metodike pouka trobilnih inštrumentov* je očitno, da gre za delo, ki temelji na njegovih bogatih izkušnjah. V glasbeni literaturi gre vsekakor pozdraviti vsako tako novo delo, posebej če temelji na osebnih izkušnjah. Očitno je, da pedagog brez umetniške prakse in umetnik brez pedagoške prakse ne moreta zadovoljiti ravni kakovostnega predavatelja, kar je razvidno v knjigi. Teorija v knjigi je napisana profesionalno in logično, praktični nasveti pa so kratki in jasno razloženi. Takšen način je po mojem zelo dober, saj se morata teorija in praksa dopolnjevati za doseganje (do)končnega cilja. Knjiga je razdeljena na sedem (osnovnih) poglavij, ta pa so razdeljena še na specifične podnaslove. Po uvodu začne avtor v drugem poglavju s problemom dihanja, ki je najpomembnejše za razvijanje drugih naravnih tehnik, kot so ambažura (maska oziroma formacija mišic okoli ustnic), funkcija jezika, artikulacija in tako imenovana non-press tehnika, ki jih opisuje v tretjem poglavju. V četrtem poglavju avtor zelo dobro opiše medicinsko-anatomske aspekte rabe mišic pri igranju trobil. V petem poglavju se loti praktičnega in teoretičnega pristopa k vsakodnevni igranju na inštrument, ki ga tudi podpre s praktičnimi nasveti in vajami. V šestem poglavju avtor opisuje eno pomembnejših stvari – *ton in njegove lastnosti*. Opiše razlike tona med vodilnimi glasbenimi narodi, razlike med vibrati tona, visoki register in najpogostejše napake z nasveti, kako jih od-

praviti itd. Zelo pomembne teme se avtor loti v poglavju o sedmih *psiholoških aspektih*. Tukaj teoretično prepričljivo obdela številne elemente, ki so zelo pomembni: npr. stres, psihološka priprava na nastop ... Osmo poglavje, ki je zadnje pri reševanju metodičnih problemov, tako kot četrto, ki je tehnično medicinsko naravnano, razlaga iz fizikalnega pogleda na igranje proizvodnje tona in uporabo alikvotnih tonov. Deveto poglavje opisuje zgodovino, nastajanje in razvoj trobente. Samo poglavje je, razvidno iz teksta, razdeljeno na dva dela: naravno trobento brez ventilov in trobento z ventili. Na koncu knjige sta še zaključna beseda, kjer avtor razlaga svoje prepričanje in daje didaktične napotke, ter njegovo biografijo, ki je dokaz, da je za nastanek takega dela potrebno avtorjevo trdo življenjsko delo.

Lepo je imeti v rokah delo, ki je teoretično tako podprto s strokovnimi nasveti nekoga, ki je šel skozi nekaj obdobjih razvoja trobente in tudi pripomogel k njenem razvoju. Pedagoško je vplival na kar nekaj generacij odličnih solistov in pedagogov. Za Selaka je bilo napisanih kar precej skladb za trobento. Za knjigo, katere založnik je *Glasbena akademija* v Zagrebu in obsega 175 strani, izšla pa je v nakladi 200 izvodov, bi želel, da bi izšla tudi v slovenskem jeziku. Recenzenti za to knjigo so bili zasl. prof. mag. Igor Gjadrov, zasl. prof. Anton Grčar in red. prof. Dragan Sremec. Prvi (Gjadrov) je mdr. zapisal: »(...) V naši precej redki pedagoški literaturi za visokošolske glasbene ustanove je treba pozdraviti vsako iniciativo oziroma pobudo za nastanek novega dela v tej literaturi. Idejo prof. Stanislava Selaka, da napiše knjigo o metodiki pouka trobilnih inštrumentov, v bistvu predmet, ki ga je predaval celo življenje, pozdravljam z navdušenjem, in tudi prošnjo, da bi bil eden od recenzentov, sem sprejel zavedajoč se zaupanja in podpore, ki je v tem procesu vedno potrebna (...).» Knjigo priporočam vsem trobentačem, pedagogom in tudi solistom, saj je izčrpna in polna izkušenj.



# Leoš Janaček (1854-1928): KATJA KABANOVA šele drugič v zgodovini tega glasbenega gledališča

Potem, ko je Janačkova *Katja Kabanova* kot vrhunec tretjega skladateljevega ustvarjalnega obdobja (1918-1928) doživela krstno izvedbo v Brnu (1921; komponirana 1919-1921), je prišla na enega od osrednjih evropskih glasbenih odrov na Dunaj prvič šele v letu 1974; in zdaj (17. junija 2011) komaj drugič. Zakaj? Kljub temu, da je njen avtor najbolj poglobil svoj glasbeni izraz, je tokrat napisal psihološko realistično opero. Vsekakor gre za delo, ki na Dunaju v okviru repertoarnega sporeda verjetno nima kaj iskati. Tudi zato so delo po premieri vse do konca meseca izvedli »le še« štirikrat! Pa še to zato, ker je šlo za debut celotnega solističnega pevskega ansambla, ki ga je skupaj z gledališko ekipo, zborom in orkestrom povezal in podpisal sam šef dirigent *Dunajske državne opere (DDO)* **Franz Welser Möst**.

Delo je dramaturško zasnovano po libretu *Nevihita* ruskega pisatelja Aleksandra Nikolajeviča Ostrovskega. Ker je imel skladatelj že dotlej slabe izkušnje z libretisti, ga je za to opero napisal kar sam. Drama prinaša slovansko mehko, čustveno globino in pretresljivost, nadgradil pa jo je Janaček oziroma jo nadigral z »dodano (glasbeno) vrednostjo« s svojim tradicionalnim realizmom. Kompletno in kompleksno je pretrgal v svojem opusu – v tem opernem delu pa še najbolj – s tradicijo češke romantike in njenima predstavnikoma kot sta bila npr.

B. Smetana in A. Dvořák. Kljub neke vrste vrhuncu (operne) ustvarjalnosti v *Katji Kabanovi*, mu ta ni prinesla svetovne slave. Ostala je v senci preostalih Janačkovih del, kot sta operi *Iz mrtvega doma* in *Jenufa*, na orkestralnem področju pa še *Sinfonietta*. In zakaj potem *Katja Kabanova* zdaj na Dunaju? Zato, ker so imeli v vrsti prek 200-članskega solističnega pevskega ansambla na razpolago zasedbo, ki so ji lahko za njihov posamični in skupni debut ponudili prav *Katjo Kabanovo*; tudi zato, ker predstavlja nov in ne tradicionalni, ne repertoarni izziv njihovemu dirigentu F. Welserju Möstu. Če nič drugega, zagotovo število vseh ponovitev (le 4!) pomeni neke vrste realizem znotraj tako ugledne in velike glasbeno gledališke hiše, kot je v tem primeru DDO. Janaček je že libreto strnil iz petih dejanj literarne predloge drame *Nevihita* na tri. S tem pa je avtor zgostil emocionalno jedro zgodbe z izpustitvijo dokumentarnih in obrobnih prizorov in s skrajšavo ostalih. Drama se godi ok. leta 1840 v mestu Kalinovo ob Volgi. Glede na izpeljano besedilo so tudi dunajsko premiero postavili v tri povsem neprekinjena dejanja, tako da predstava teče strnjeno, tekoče, povezujoče; brez odmora se tako še vsako od treh dejanj razdeli na vsega skupaj šest slik, kar vse pa je na Dunaju zagotovo že sad sodobne (odrske) tehnike in tehnologije, ki vse to omogoča. Brez kakršnekoli scenske okrnitve, z naravnost bogato odrsko postavitvijo se je pred nami odvila zgodba z vsem realističnim

in liričnim (glasbenim) bogastvom v izvorni češčini. Kot pa se za vsa velika svetovna gledališča – in kar nedvomno DDO je – spodobi, smo lahko s sodobno tehniko spremljali prevod libreta v nemški in angleški jezik, vsak na svojem stolu in vsak s svojim zaslonom ter izborom jezika (ali pa tudi ne?). Zanosne pevske loke, kot smo jih tokrat slišali v izvedbi vsega skupaj le deset (solističnih) pevk in pevcev, poznamo pri Janačku le še v njegovi *Jenufi*. Lirika in dramatika se nenehno izmenjujeta, kajti *Katja Kabanova* se odlikuje z viharo silo čutne strasti. Vanjo so zdaj bolj, zdaj manj posegli še posebej izpostavljeni solisti in solistke: basist **Wolfgang Bankl** (Savel Prokofjevič Dikoj, trgovec), tenorist **Klaus Florian Voght** (Boris Grigorjevič, Dikojev nečak), altistka **Deborah Polaski** (Marija Ignjatevna Kabanova, bogata trgovčeva vdova), tenorist **Marian Talaba** (Tihon Ivanič Kabanov, njen sin), sopranistka **Janice Watson** (Katarina/Katja, njegova žena), tenorist **Norbert Ernst** (Vanja

Kudrjaš, učitelj), mezzosopranistka **Stephanie Houtzeel** (Varvara/Barbara, rejenka pri Kabanovih), baritonist **Marcus Pelz** (Kuligin, Kudrjašev prijatelj), mezzosopranistki **Juliette Mars** in **Donna Ellen** (služabnici Glaša in Fekluša), v vlogi dveh statistov (moža in žene) pa še **Oleg Zalytskiy** in **Isabel Leibnitz**. Kar nekaj med njimi je v svojih CV označenih s KS (= »Kammersänger, tj. komorni pevec), od njih pa je le D. Polaski stara znanka znamenitega *Wagnerjevega festivala* v Bayreuthu. (Mešani) Zbor (zborovodja **Thomas Lang**) je nastopil v vlogi meščanov in meščank. Pevski dosežki vseh navedenih so bili bolj povprečni kot ne, kar pa je zagotovo kakovost takega gledališča. Med seboj so bili zlasti kar najbolj izenačeni in »slabe-ga« pevca ali pevke med njimi nismo ne slišali ne videli. To vse je glavna poanta te ocene. Kajti v takem gledališču, kot je DDO, operne in baletne predstave tudi gledamo. Za to pa so poskrbeli enakovredno z dosežki (odličnega) dirigenta F. Welserja Mösta še njegovi odrski partnerji kot so npr. režiser **André Engel** in njegova pomočnica **Ruth Orthmann**, scenograf **Nicky Rieti**, **Chantal de la Coste** (kostumografija), **André Diot** in **Susanne Auffermann** (razsvetljava) in **Dominique Muller** (dramaturgija). Lahko bi rekli, da je šlo za zelo uigrano odrsko in glasbeno ekipo, marsikdaj pa je na račun glasbe in pevskih dosežkov enakovredno vlogo odigrala celotna scena, ki je bila smiselno zelo posrečena in za veliki oder zmanjšana. Glasbeno je opera izzvenela komorno, navkljub velikemu orkestru pa zato z dokaj zmanjšanim ali skoraj mizanscensko uporabljenim zborom. Celotna predstava je bila adekvatna refleksija tako drame (libreto) kot glasbe.

Predstava je tekla in stekla, kljub temu da so npr. že pri *uverturi* oziroma prvih taktih celotne predstave *Katje Kabanove* vse tri (sordinirane) pozavne s timpani intonacijsko negotovo uvedle celotno predstavo, ki je ni več kot za dobro uro in pol. Kljub temu je bilo slišati in videti odlične kreacije dirigenta pri nekaterih uvodih, med- in poigrah, kajti (dunajski operni) orkester, ki je neke vrste »pripravnica« ali »druga liga« slovitih *Dunajskih filharmonikov*, v marsikaterem drugem delu ni imel težav: tukaj je zagotovo treba izpostaviti odlična godala (s kar šestimi kontrabasi), srce in dušo vsakega orkestra - zlasti še omenjenega - in pa (solo) tubista.

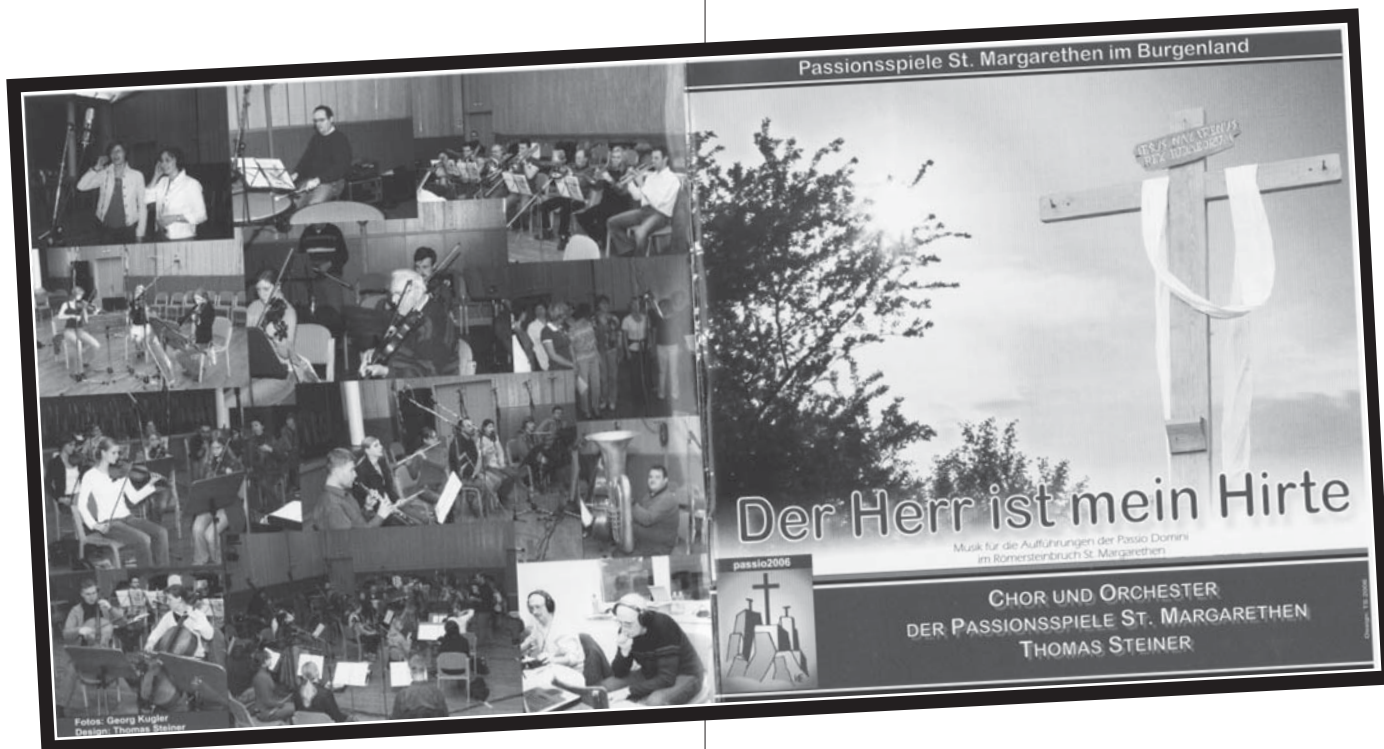


# Pasijon v St. Margarethenu i. B. (Avstrija) 2011

## Uvod

Beseda *pasijon* izhaja iz latinščine (*passio*) in pomeni *pripoved o trpljenju*. V teološkem pomenu je to v evangelijih opisano Jezusovo trpljenje. Čas Jezusovega trpljenja se v cerkvenem letu in po cerkvenem koledarju začne s septuagezimo (po evangeliju), tj. s sedemdesetnico, kar pomeni deveto nedeljo pred Veliko nočjo ali natančno na pepelnično sredo (po pustnem torku). Teden Jezusovega trpljenja ali veliki teden se začne vsako (krščansko) leto s cvetno nedeljo, ko so v katoliškem cerkvenem obredju najbolj popularne prav pasijonske igre; pa najsi gre za njihovo vključitev v cerkveni oziroma mašni ordinarij ali pa so del posvetne ali/in cerkvene folklore. Posebno mesto in vlogo ima *pasijon* tudi v glasbi, saj pomeni uglasbitev evangelijskega besedila, ki (spet) govori o Kristusovem trpljenju. Na začetku so ga izvajali na lekcijjskih tonih, kar je pomenilo le svečano branje. Od 13. stol. dalje (srednji vek) so bili ti toni že porazdeljeni različnim vlogam in poverjeni lektorjem (*koralni pasijon*). V 16. in 17. stol. se enoglasna recitacija (Evangelist) izmenjuje z večglasno zborovsko skladbo (*responsorialni pasijon*). V 15. stol. so npr. besedila, ki jih je pelo ljudstvo (*turbae*), skladali večglasno. Tukaj izpostavljam npr. njihove najbolj znane kom-

poniste, kot sta npr. Orlando di Lasso in Heinrich Schütz. Te uglasbitve *pasijonov* so se prilagodile slogu druge cerkvene glasbe. Iz tega je izšel *motetični pasijon* kot glasbeni prikaz vsega besedila v motetičnem stavku. V 17. in 18. stol. je *pasijon* že samostojna vokalno inštrumentalna skladba z arijami, recitativi, zbori in inštrumentalnimi stavki (*oratorijski pasijon* ali celo samo *pasijon*), kajti poudarek je na dramatičnih prvinah in spremembah koralnega recitacijskega tona v prosti recitativ, razširitev z vrinjenimi arijami in spevi, inštrumenti podpirajo zbor itd. V tej zvezi sta od štirih najbolj znana le dva ohranjena Johanna Sebastiana Bacha: *Pasijon po Janezu* (1724) in *Pasijon po Mateju* (1729). Vrhunec *pasijonskega oratorija* predstavlja *Kristus na oljski gori* Ludwiga van Beethovna. Poudarek na razmišljanju pa je privedel do *pasijonske kantate*, zgolj versko razmišljujočega značaja brez dejanja. V 20. stol. so *pasijone* znova oživili Hugo Distler, Ernst Pepping, Krzysztof Penderecki (*Pasijon po Luku*, 1966), Arvo Pärt (*Pasijon po Janezu*, 1982) pa tudi slovenski skladatelji niso stali križem rok, kadar je šlo za (glasbene) *pasijone* ali uglasbitve evangelijskega besedila. Med njimi najdemo Alojza Srebotnjaka (*Škofjeloški pasijon*, 2002), Damijana Močnika (*Pasijon po Janezu*, 2011) idr.



## Pasijon 2011 v avstrijskem St. Margarethen u. B. (v Burgenlandu)

Tako kot je nekaj čez 2.400 vseh *pasijonov* po svetu, od tega komaj nekaj čez 80 v Evropi (mednje štejemo tako izključno verske procesijske in različne statične gledališke/komercialne predstave), jih je nekaj med njimi tudi v Avstriji. Med tiste, ki se odvijajo vsake toliko let, je tudi – na vsakih pet let – *Passionsspiele/Pasijonske igre* v avstrijskem St. Margarethnu na avstrijskem Gradiščanskem. V fari ali vasi nedaleč od veliko bolj znanega »Haydnovega« Eisenstadta, od Dunaja proti madžarski meji, znani avstrijski vinorodni in nasploh kmetijsko obarvani pokrajini, so ga med 12. junijem in 5. avgustom 2011 izvedli 20-krat. Četudi vsakič vseh 4.600 sedežev v starem rimskem kamnolomu ni bilo vedno zasedenih, gre vendarle za neke vrste osupel primer tako igranja kakor tudi sprejemanja omenjene zgodbe o Kristusovem trpljenju. Tako je bilo tudi na predstavi 18. junija, ki jo je samo na koncu nekaj malega kot tri ure trajajoče (gledališke, statične) predstave zmotil dež oziroma za tisti čas kar najbolj tipična poletna nevihta. Hkrati so v St. Margarethenu obhajali 80-letnico igranja *Pasijona*, ob tem pa gre tudi za 40-letnico igranja istega v starem rimskem kamnolomu, skoraj pol ure peš hoda iz vasi proti eni redkih vaških vzpetin. Prvič so torej v St. Margarethenu odigrali *Pasijon* l. 1926 in potem vsakih pet let nizali bolj ali manj različno število predstav: od prvega leta, ko jih je bilo komaj štiri z vsega le ok. 50 izvajalci-igralci pa vse do dandanes, ko je na njihovem sporedu 20 takih predstav s pričakovanimi 90.000 obiskovalci (nazadnje, l. 2006 jih je bilo ok. 80.000 na 19 predstavah) in z več kot 800 izvajalci. Igra vsa vas, po več ali skoraj vsi člani družin pretežno kmetijskega prebivalstva. Ta zato v času predstave (z odmorom traja nekaj manj kot tri ure) skoraj izumre; zato pa

je preje in kasneje ta trg bolj živ, turistično obljuden. Gledališka scena je pompozna in množična, vse glavne vloge so mikrofonsko ozvočene, predstava z vozovi, konji, oslom, predvsem pa še z množičnimi in posamičnimi (solističnimi in ansambelskimi) prizori naravnost pompozna; taka – pompozna – seveda do tiste mere, kot jih poznamo v nekaterih podobnih in kolosalnih pasijonskih predstavah: Škofja Loka, Oberammergau ...

V njej, torej tudi v *Pasijonu* v St. Margarethenu, so vnešeni vsi gledališki in verski elementi, med njimi tudi **glasba**. Ta nastopa zgolj na posnetku kot neke vrste scenska glasba, background. Seveda od tistih skromnih začetkov, ki jih omenjamo v St. Margarethenu izpred desetletij nazaj, je dandanes to sodobna in vsem gledališkim ter glasbenim kriterijem zadoščena predstava. Ta je in ni, temu primerno tudi gledališko razvlečena, zlasti to velja za številne solistične vloge in dialoge. Nasprotno s temi pa npr. številni in tudi razvlečeni množični prizori ne delujejo tako. Kajti *Pasijon* je predvsem igra množic, ali če že hočete: objokovanje množic Kristusovega trpljenja. V vsa ta desetletja zgodovinskega prikazovanja Jezusovega prihoda in usmrtnice ter vstajenja je v tej avstrijski župniji tesno prepletana tako cerkvena kot posvetna oblast. Kot da gre za neke vrste prenos mikrovsebine v makroobliko, gre vendarle za univerzalno krščansko govorico, ki nenehno in venomer spodbuja tudi vse preostale človekove ustvarjalne in poustvarjalne pore življenja: percepcije in recepcije. Glasbeno nas omenjeni *Pasijon* uvede tudi v živo s fanfarami kvarteta trobent na visoki pečini nad prizoriščem. Potem pa se glasba ves čas oglašja na posnetku. Omenjeno avtorsko glasbo skladatelja **Thomasa J. Steinerja** imajo v St. Margarethenu izdano tudi na zgoščenki (2006). Glasba za *Pasijon* v vseh 19 točkah (od *uverture* prek posameznih naslovov delov – *Pasijona do finala*) traja slabih

36 minut. To pomeni, da gre iskati in najti med naslovi, kot sta že omenjena začetek in konec še npr. instrumentalne medigre (2-krat), vokalno-instrumentalni stavki: *Pri tebi, o Jezus, Gospod je moj pastir* (to je hkrati tudi naslov cedejke), *Hozana, Bog, usliši mojo ponižnost, Veliki nasvet, Sodba, Križev pot* (edina daljša skladba), *Grob, Aleluja* idr.; v glavnem gre za krajše odlomke, minutne posnetke, ki so očitno kot za podobne potrebe gledališča nastali na zahtevo ali željo režiserja **Kurta Kuglerja**. Ni treba posebej poudarjati, da omenjena glasba strogo sledi celotni zgodbi *Križevega pota*, da le-ta še dodatno opisuje celotno zgodbo, jo dopolnjuje in komentira, aludira in da je kot njen sestavni del pomemben (gledališki) dejavnik celotnega *Pasijona*. Njen avtor T. J. Steiner ugotavlja, da je bila glasba prisotna v njihovem *Pasijonu* že ob njegovi prvi izvedbi (1926), da se je nenehno spreminjala, njena osnova pa je še vedno *Gregorijanski koral*, včasih tudi ljudska pesem. Saj poleg že omenjenega (manjšega, Haydnovega) orkestra (35 članov) sodeluje na posnetku še manjši mešani (pevski) zbor (23) in mladinski zbor (11). Dirigent in hkrati neke vrste neformalni (glasbeni) vodja tega projekta je zagotovo T. J. Steiner. Celotna glasba zveni dokaj »klasično« ali celo »klasicistično«. Njena funkcija je izrazito utilitaristična, torej koristnostna; saj gre vendar v vseh njenih 19 točkah za glasbo, ki je namenjena izključno *Pasijonu*. Njegova posebnost je govorica in petje v nemščini, saj lahko navkljub častitljivi 80-letnici še vedno govorimo o njegovi novodobni zgodovini; če pri tem odmislimo nekatere *pasijone* v naši neposredni bližini, ki imajo za seboj že častitljiva stoletja.

Za Steinerjevo glasbo – avtor obenem nastopa tudi kot dirigent in s tem kot neke vrste neformalni (glasbeni) umetniški vodja – lahko napišem še to, da je po eni strani enostavna, poslušljiva in tudi efektivna, učinkovita, če že hočete. Četudi je njen primarni namen povezovanje posameznih točk *Pasijona*, slikanje nekaterih ozadij, dopolnjevanje nekaterih sicer z bogato gledališko igro prepričljivih dogodkov iz poti in življenja Kristusa, pa je njena vloga tudi povsem umetniška, lahko bi celo rekel povsem samostojna. Tako po njeni kompozicijski fakturi (četudi gre v večini primerov za neke vrste suitno, nepovezujočo glasbo z ločenimi in različno koncipiranimi, povsem samostojnimi stavki), so tudi po njeni (umetniški) izvedbi vredni povsem umetniškega glasbenega dejanja; tudi tistega med amaterji in profesionalci, med ljubitelji in poklicneži. Ta je povsem na profesionalni zvokovni ravni, razmerja vseh vpletenih izvajalcev (solisti, zbor in orkester v različnih kombinacijah) so prepričljiva in celo v samo ta del *Pasijona* gre povsem verjeti. Eni kot drugi: torej avtor in izvajalci so v vsem tem več kot prepričljivi. Drugače je bilo na sami izvedbi, kajti ponujena zvokovna razmerja med glasbo in (ozvočenimi) igralci pogosto niso bila v zahtevanih razmerjih.

Plejadi različnih izvajalcev zato velja prisluhniti in videti tako v živo na prizorišču kot tudi na omenjenem tonskem posnetku. Razsežnosti *Pasijona* so prikazane po vseh verskih in gledaliških elementih, povsem samosvoj ali kar edinstven scenski dodatek pa daje okolica starega (rimskega) kamnoloma, ki je





v tem pogledu morda celo evropsko neprimerljiv. Gre za sobivanje (neokrnjene) narave, vere in gledališča. Gre za sobivanje akterjev (igralcev in drugih izvajalcev) in občinstva, publike; od skromnih začetkov pred desetletji pa vse do spektakularne in kolosalne predstave *Pasijona* v avstrijskem St. Margarethenu i. B. Kot se za podobne velike spektakle spodobi, so glavne vloge zasedene dvojno, kar zasledimo v programskem listu tudi za marsikatero stransko vlogo; med njimi najdemo naslovno vlogo *Jezusa*, ki si jo delita mag. **Herbert Gabriel** in **Hubert Händler**, *Marijo* igrata **Eva Grill** in **Maria-Theresia Unger**, *Petra* sta **Andreas Rendl** in **Andreas Wind**, vlogo *Janeza* igra **Christian Catter** in **Andreas Kugler**, *Tomaža* sta **Albert Artner** in **Wolfgang Waha** itd.; saj gre vendar za vsega kar 20 predstav v relativno kratkem času dveh mesecev (12. junij–15. avgust 2011), v glavnem ob sobotah in nedeljah ter praznikih; to zagotovo veliko pove tudi v marketinškem smislu, saj preprosto tudi za *Pasijon* domačega občinstva ni več; kajti tisti, ki ne igrajo, so ali v številnih vzporednih drugih službah, ki jih vsakič ne more manjkati ali/in pa v ozadju celotnega projekta. Mednje zagotovo sodijo poleg množice statistov, ki vsi po vrsti nastopajo kostumirani in (deloma) tudi maskirani, tudi še vodstvo predstave, (dva) asistenta režiserja, tonski mojstri, tisti, ki skrbijo za kostume in druge rekvizite, promocija in prodaja predstav, informatika, številni redarji in varnostniki, gasilci in prva pomoč in pa še druga številčna in zahtevna tehnična ekipa

vsake od navedenih predstav. Vsako od (dveh) dejanj *Pasijona* ima na sporedu po 18 točk, ki so vsebinsko in oblikovno ločene in po eni strani prehajajo ena v drugo, spet po drugi pa kar najbolj logično z vsem navedenim spremljevalnim aparatom pomeni celoto. Vseh 36 točk oziroma naslovov posamičnih scen, povezanih ali ločenih, spremljanih ali *a cappella* (torej brez spremljave) pa še kako temeljito oriše in opiše Kristusovo pot od njegovega prihoda v Jeruzalem pa vse do njegove krute smrti in (ponovnega) vstajenja. Bogat napovednik predstave, ki se v St. Margarethenu i. B. odvija le vsakih pet let in pa spremljajoči programski list vse to natančno opišeta, prineseta popis vseh sodelujočih, njihove barvne fotografske portrete in številne panoramske prizore celotnega *Pasijona*.

## Zaključek

Cene ponujenih vstopnic so dosti sprejemljive (med 12 in 31 evri), kar bo verjetno veljalo tudi za prihodnje uprizoritve *Pasijona* ponovno šele leta 2016. *Pasijon* v St. Margarethenu i. B. je vsekakor vreden te (javne) pozornosti, tudi v primerjavi s podobnimi (evropskimi) predstavami. Ne le zaradi truda in rezultatov vseh nastopajočih in organizatorjev, pač pa še največ zaradi rezultatov: torej pozitivne umetniške predstave tega temnega zgodovinskega dela življenja našega Jezusa Kristusa.

Obletnice



# 100-letnica rojstva slovenskega muzikologa akademika Dragotina Cvetka (1911-1993)

»Cantus firmus slovenske muzikologije«  
(Jože Sivec)

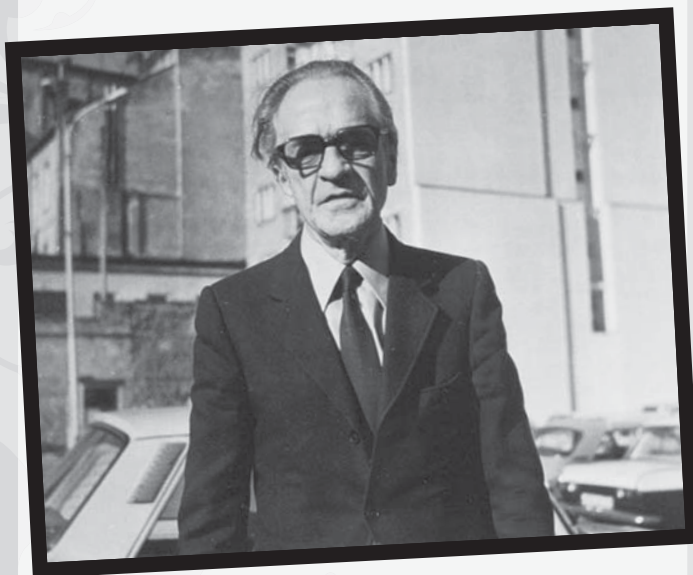
Akademik, zasl. prof. ljubljanske *Univerze* dr. Dragotin Cvetko je bil tudi moj učitelj in kar dvakrat mentor (pri diplomskem in magistrskem delu), zato zna biti tale spomin nanj ob njegovi 100. obletnici rojstva tudi malce čustveno obarvan. Ves čas in še dandanes pooseblja celotno slovensko muzikologijo. Še vedno ga ni bilo in ga ni, ki bi njegov opus dosegel, kaj šele presegel. Bil je doyen in nestor slovenske muzikologije. V glasbeno znanost, muzikologijo je prispeval ne samo v nacionalnem okviru, ampak je tehtno segel čez meje svoje domovine in tako s svojimi dosežki tudi dvignil njen ugled v znanstvenem in kulturnem svetu. Brez njegovega opusa naša muzikologija prav gotovo ne bi pomenila tega, kar je bilo za njim.

Ugledni slovenski in evropski znanstvenik je bil rojen 19. septembra 1911 v Vučji vasi pri Ljutomeru; torej je bil Prlek. Tega ni nikoli skrival, še manj tajil. Študiral je v Ljubljani (diplomiral na *Filozofski fakulteti* 1936 in na *Državnem glasbenem konservatoriju* 1937) in Pragi (specializacija na mojstrski šoli *Konservatorija* in na *Inštitutu za glasbeno vzgojo* 1937–1938) in leta 1938 v Ljubljani tudi doktoriral z disertacijo *Problem občega muzikalnega vzgajanja ter izobraževanja*. Po specializaciji v

Pragi je v letih 1938–1943 in 1945–1962 predaval na ljubljanski *Glasbeni akademiji* kot docent, izredni in redni profesor razne teoretske in zgodovinske predmete. Jeseni 1941 je zaradi takratnega deklariranega kulturnega molka, ki ga je razglasila *Osvobodilna fronta*, opustil mesto glasbenega kritika v periodičnem tisku kakor tudi drugo javno nastopanje in septembra 1943 vstopil v narodnoosvobodilno borbo. Po ustanovitvi *Znanstvenega inštituta pri Slovenskem narodnoosvobodilnem svetu* (1944) je bil najprej njegov tajnik in nato (redni) član kolegija. Po osvoboditvi se je leta 1945 spet vrnil na *Akademijo za glasbo* v Ljubljani in bil od jeseni 1945 najprej izredni in od 1952 redni profesor. Leta 1962 je bil (ponovno) izvoljen za rednega profesorja za zgodovino slovanske in novejšje svetovne glasbe na *Filozofski fakulteti* (bil v letih 1970–1972 njen dekan) ter bil prav tam izvoljen za predstojnika na novoustanovljenem *Oddelku za muzikologijo*, kar vse je več kot uspešno opravljal do upokojitve (1981). Vse navedene pa še druge slovenske in mednarodne muzikološke niti je nato še dolgo desetletje držal v svojih rokah, vse do smrti 2. septembra 1993 (v Ljubljani, kjer je tudi pokopan).

Bil je učitelj in mentor številnim generacijam slovenskih muzikologov, enako pa so ga cenili tudi študentje (dodiplomskega in podiplomskega študija muzikologije) širom nekdanje

Jugoslavije. Kajti Cvetkove zasluge na področju muzikologije na Slovenskem so večplastne. Vse izhajajo iz njegovega lastnega prepričanja, da si mora vsak narod pisati lastno (glasbeno) zgodovino, se pravi, da mora sam poskrbeti za ustrezno raziskovanje svoje tovrstne preteklosti in sedanosti z različnih vidikov muzikoloških znanosti. Prav Cvetku je pripisati vsaj dvoje smeri (če ne še več): v organizaciji muzikološkega dela in študija ter v lastnih raziskovalnih in avtorskih dosežkih. Na obeh področjih je bil nedvomno pionir, ki je z zgolj slovenskimi dosežki daleč presegel ozke nacionalne meje. Glasbeno zgodovino muzikologije je od njenih sporadičnih in nesistematičnih dosežkov pred njim ponese med nacionalne znanosti: navkljub prvem korakom na *Akademiji za glasbo* z organiziranjem znanstvenega oziroma oddelka za glasbeno zgodovino je bil napravljen odločilen korak z ustanovitvijo *Oddelka za muzikologijo* na *Filozofski fakulteti* (1962). Za to si je medtem že pridobil toliko mednarodnega ugleda, da je bila tale Cvetkova prva reorganizacija možna. Kmalu so se začele vrstiti prav pod njegovim mentorstvom tudi prve disertacije (A. Rijavec,



P. Kuret, J. Sivec, J. Höfler idr.). Po njegovem zgledu so sledili tudi drugi južnoslovanski narodi! Pod uredništvom Cvetka je začel *Oddelek* izdajati tudi *Muzikološki zbornik* (MZ, 1965). Ta še vedno (redno) izhaja v organizaciji oziroma uredništva zdaj že četrte (Cvetkove muzikološke) generacije. Njemu (s sodelavci) je tudi pripisati prvo in edino organizacijo 10. kongresa *Mednarodnega muzikološkega društva* (Ljubljana, 1967). Bil je prvi tovrstni kongres na slovenski tleh, njegovi izsledki in organizacija pa je še dolgo sijala na evropskem in svetovnem muzikološkem odru. Cvetko je leta 1972 ustanovil še *Muzikološki inštitut* pri današnjem *Znanstvenoraziskovalnem centru* (ZRC) SAZU. Ta je pod akademikovim upravništvom začel delovati slabo desetletje kasneje (1980). Do danes si je s svojim raziskovalnim delom, dosežki in mednarodnim sodelovanjem in impresivnimi rezultati-rednimi tiski *Monumenta musiacae Sloveniae*, razstavami, simpoziji in drugim pridobil velik ugled.


Pionirskega dela na področju organiziranja muzikološkega študija in mednarodne afirmacije slovenske muzikologije kot enakopravne znanstvene in pedagoške discipline pa akademik Cvetko ni opravil samo na teh področjih, ampak je njegovo temeljno delo tudi na področju aplikativne muzikologije. Njegovim organizacijskimi in znanstvenoraziskovalnim delom so sledila temeljna dela slovenske in južnoslovanske glasbene literature. Poleg številnih izvernih in poljudnih znanstvenih člankov, ki jih je Cvetko predstavil in objavil doma in v tujini v slovenskem in številnih tujih jezikih, so tukaj najpomembnejša Cvetkova monografska dela. Eden njegovih prvih doktorandov in Cvetkov dolgoletni sodelavec tako na *Oddelku Filozofske fakultete* kot na *Muzikološkem inštitutu* ZRC SAZU zasl. prof. dr. Jože Sivec, ki je izdelal Cvetkovo *Bibliografijo*, je samo med Cvetkovimi monografskimi, tj. knjižnimi deli naštel 28 knjig (MZ, 1991: 5–34); saj gre v Cvetkovem avtorskem primeru za stotine del (uredništva, razprave, eseji, članki, gesla, kritike, poročila, komentarji itd.). To je veliko več kot zgolj znanstvenikov postopni razvoj, njegova evolucija, gre za fundamentalne storitve naše muzikologije, znanosti in s tem tudi kulture. Za njim vse generacije (skupaj) niso niti dosegle, kaj šele presegle opusa tako po kvantiteti kot kvaliteti. Čeprav prav te, nove in mlade generacije, posredni nadaljevalci »Cvetkove muzikološke šole«, že nekaj časa napovedujejo reinterpetacijo Cvetkove muzikologije, je to veliko zavajanje, da ne zapišem omalovaževanje akademikovega dela. Ali to pomeni, da bodo reinterpetirali tudi zgodovino in historična dejstva, kajti Cvetko je vse, kar je napisal in izdal, storil le in zgolj na podlagi arhivskih gradiv po vsej Evropi. Ali bodo torej reinterpetirali tudi arhive in vire? Med njimi so zagotovo taka Cvetkova dela, ki jih številni domači in tuji (univerzitetni) programi navajajo kot relevantna študijska gradiva: *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* (1958–1960), *Stoletja slovenske glasbe* (1964), *Histoire de la musique slovène* (1967), *Musikgeschichte der Südslawen* (1967) idr., pa še monografske skladateljske študije kot so npr. kritične izdaje zgodnjih slovenskih mojstrov: *Gallusa-Plautziusa-Dolarja in njihovo delo* (1963), *J. Gallus Carniolus: Harmoniae morales* (1966), *J. Gallus: Moralia* (1968) idr. (1965) Ne moremo pa še mimo Cvetkovih monografij, ki so nam na različne načine in včasih celo v več (različnih izdajah in jezikih) predstavile slovenske skladatelje kot so npr. Riso Savina alias Friderik Širca, Davorin Jenko, J. P. Gallus, Gojmir Krek, Anton Lajovic, Slavko Osterc idr.

Za vse svoje delo mu je ljubljanska *Univerza* (1982) podelila naslov zaslužnega profesorja, bil pa je še podpredsednik *Mednarodnega muzikološkega društva* (1967–1972). Od 1970 je bil redni član SAZU, od 1968 dopisni član SANU, od 1979 pa JAZU, od 1978 častni član *Hrvaškega glasbenega zavoda* ter od 2008 častni član *Slovenske filharmonije* (posthumno). Prejel je *Prešernovo* (1961), *Herderjevo nagrado* (1972), nagrado *AVNOJ-a* (1982), *Kidričevo nagrado* (1988) idr.

Poročila



Copyright 1942 by ...  
International Copy ...  
...ank, I ...  
...he ... (Copyri ...

 Irena Miholič

Hrvaška akademija znanosti in umetnosti,  
Institut za etnologijo i folkloristiku, Zagreb  
irenamiholic@gmail.com

## Društvo hrvaških glasbenih teoretikov

*Društvo hrvaških glasbenih teoretikov (DHGT)* je bilo ustanovljeno 1997. leta v Zagrebu. Po *Statutu* so njegovi člani predavatelji teoretskih predmetov v glasbenih šolah vseh stopenj, učitelji glasbene umetnosti, kulture in zgodovine in tisti, ki raziskujejo glasbeno teorijo na katerikoli način. Trenutno imajo 300 aktivnih članov.

Ustanovitelj in predsednik Društva je Tihomir Petrović, učitelj teoretskih glasbenih predmetov na *Glasbeni šoli Vatroslava Lisinskega* v Zagrebu, kjer je tudi njihov sedež.

Cilj in namen *Društva* je raziskovanje glasbene teorije, posodobitev pouka in predavanj glasbenih teoretskih predmetov, glasbene umetnosti in kulture. Vse to se kaže v izdajanju pedagoške literature. Avtor večine njih je prav ustanovitelj in vodja *Društva*, Tihomir Petrović, ki je 1998 objavil prvo izdajo knjige *Nauk o glasbi* in katere druga in razširjena izdaja je izšla 2005. To je priročnik, ki je namenjen vsem ljubiteljem glasbe. Ta v dvanajstih poglavjih seznani bralca s temeljnimi glasbenimi pojmi in fenomeni. Potem (isti) avtor v rednih intervalih izdaja učbenike in priročnike za pouk, šolo: *Nauk o kontrapunktu* (2006), *Od Arcadelta do Tristanovega akorda / Nauk o harmoniji* (2008), *Osnove teorije glasbe* (2009) in *Nauk o glasbenih oblikah* (2010). *Društvo* je izdalo tudi zbirko pri-

merov *Glasbena literatura za harmonsko analizo* Martine Belković (2008) in *Zbirko primerov za solfeggio v srednjih glasbenih šolah* Alide Jakopanec (2009). S tem je nekako zapolnjena zbirka priročnikov in učbenikov v hrvaškem jeziku, potrebnih za pouk v glasbenih šolah. Tihomir Petrović je tudi urednik pesmaric kot tudi zbirke *Hrvaške cerkvene pesmi* (2001), katere izdaja je bila posvečena 300-letnici tiskanja notnega zbornika



Tihomir Petrović

*Cithara octochorda* (Dunaj, 1701). Obhajanje obletnic se vidi tudi v drugih izdajah *Društva*, posebno še v prevodu knjige Ester Meynell: *Mali letopis Anne Magdalene Bach (Die kleine Chronik der Anna Magdalen Bach)* v prevodu Vesne Vančik, s katero so leta 2000 praznovali 250-letnico smrti J. S. Bacha. Šest let kasneje so z izdajo knjige Stefan Kunze: *Wolfgang Amadeus Mozart/Simfonija v g-molu, KV 550* v prevodu Branka Ivankovića proslavili 250-letnico Mozartovega rojstva. Fascinacija nad Bachovo umetnostjo je prinesla izdaji še dveh prevodnih knjig. Knjigo Ludwiga Prautscha: *S tem stopam pred tvoj prestol / Figure in simboli v zadnjih delih Johanna Sebastiana Bacha (Vor Deinem Thron Tret ich hiermit. Figuren und Symbole in den letzten Werken Johann Sebastian Bach)* v prevodu Irene Horvatić Čajko. *Društvo* je to delo izdalo leta 2005, leta 2008 pa še delo Hansa Heinricha Eggebrechta: *Bachova umetnost fuge. Pojav in razlaga* v priredbi in prevodu Nikša Glige. Prispevek njihovim muzikološkim izdajam je dopolnjen z izidom knjige Carla Dahlhaus in Hansa Heinricha Eggebrechta: *Kaj je glasba? (Was ist Musik?)* v prevodu Maje Petrović (2009). Vse te njihove izdaje so dobrodošel prispevek še vedno maloštevilni strokovni literaturi v hrvaškem jeziku, posebno še njihova revija *Theoria*, ki izhaja enkrat letno in v kateri se vidi izpolnjen še eden od ciljev *Društva*:

spodbuda in ustvarjanje nove literature v hrvaškem jeziku ter hrabrenje podpore znanstvenoraziskovalnega dela na področju glasbene teorije. Revija je v celoti posvečena glasbeni teoriji in na enem mestu združuje teme glasbene teorije in metodiko njenega poučevanja, recenzije strokovne glasbene in glasbeno teoretične literature in zanimivosti, povezane z glasbo, ureja pa jo ustanovitelj *Društva* T. Petrović v sodelovanju z akademikom prof. dr. N. Gligom. *Društvo* organizira tudi predavanja, seminarje in delavnice za učence in učitelje, ki jih spet v glavnem vodi *spiritus agens DHGT* T. Petrović. Organizirajo tudi srečanja in tekmovanja učencev iz teoretskih glasbenih disciplin. Dve leti zaporedoma organizirajo *Sedem dni teorije glasbe*, manifestacijo, ki se odvija na več lokacijah od oktobra do novembra. Poleg predavanj na različne teme kot so npr. *simbolika v glasbi, kako glasba nastaja, metodika pouka* idr., ki jih prireja Tihomir Petrović, se porajajo tudi nove izdaje: nosilec zvoka/zgoščenka *WE* Vladimirja Bodegrajca in didaktične igre za solfeggio *Glasbenik, ne jezi se!* Z izdajo in promocijo knjige *Zlati rez in Fibonaccijevo zaporedje v glasbi 20. stoletja* Sanje Kiuš Žuvela, ki je nastala na osnovi magistrske diplome na *Oddelku za muzikologijo Glasbene akademije Univerze v Zagrebu* (2009; Načela zlatega reza kot vir vsebine v glasbi 20. stol.; mentor red. prof. dr. N. Gligo), *Društvo* aktivno pomaga mladim raziskovalcem v njihovem znanstveno raziskovalnem delu in jih spodbuja k objavam in v korist ustvarjanja čim bolj bogate strokovne literature v maternem jeziku. Objave takih del so obenem cenjen prispevek svetovni muzikološki literaturi, avtorica sintetizira razmišljanja o tej temi, razpršena v različnih besedilih in gradivih, obenem pa prinaša tudi svoj pogled, izkušnje in razmišljanja, ki slone na analizah del svetovnih in domačih (hrvaških) skladateljev.

Za vse polnoletne državljane, ki se želijo glasbeno opismeniti, organizira *Društvo Šola glasbene teorije* na treh stopnjah: začetna, nadaljevalna in zaključna, ki vsebujejo spoznavanje glasbenih osnov kot tudi primere branja in pisanja not pa vse do osnov harmonije in kontrapunkta. Celotno delo *Društva* si lahko ogledate na njihovi spletni strani ([www.hdgt.hr](http://www.hdgt.hr)).

(iz hrvaščine prevedel F. Križnar)

Godina XI, broj 11, rujan 2009. ISSN 1331-9892

Obilježje: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara HDGT, Gundulićeva 4, HR-10000 ZAGREB • www.hdgt.hr • MB 1335721 • Broj računa: 2390000-110-5000068 • Urednik: Tihomir Petrović, tihomir.petrovic@net.hr • Članci se objavljuju u priloženoj obilježenoj rubrici izdavačevim posebnim standardima i nazivima stručnih pojnova • Grafički uređnik: Slavko Kožnjak • Naklada: 2000 primjeraka • Izlaz najmanje jednom godišnje • Cijena: 20 kn • ISSN 1331-9892

Sadržaj

Pozjeka Jurca sakupljača	2	Bruno Bjelečki	31
Čari Dabibana i Hansa Heinricha Eggebrechta: što je glasba?	3	Tihomir Petrović	
Tihomir Petrović		Chopinova polifonija	33
		Jakša Zlatar	
Aleksa Jakopčanec		Aktivnost slušanja glasbe po ERR sudariva	40
Zvuka primjera za solfeggio u srednjoj glazbenoj školi	5	Vesna Marić	
Tihomir Petrović		Pisanje i štapanje za stjecanje kritičkog mišljenja kod djece u nastavi glazbene kulture	41
Zvuka Hrvatske orijentne popjivke	7	Vesna Marić	
Tihomir Petrović		O Planu i programu za srednjo glazbenu školu	42
Melodični postopci u nastavi Harmonije	10	Tihomir Petrović	
Martina Belković		Fibonaccijevi brojevi i zlati rez	43
Dani teorije glasbe 2008	11	Neven Jurić	
Tihomir Petrović		Simbolika Fibonaccijevih brojeva	45
Grafički prikaz odnosa akorda	14	Neven Jurić	
Tihomir Petrović		Teorija ugađanja glazbala	46
Harmonijski dijagrami	19	Krešimir Čvrdić	
Tihomir Petrović		Glazbena službenica u Puli	51
O lutnji i rječnim trgovinama u Hrvatskoj	20	Bora Vučina	
Antun Mrtlečić		Planirani Atanazija Jurjevića (okrožno Miho Denović) i mojegmi iz zbornika Cithara odobrota (Istvančić Tihomir Horvat) u izvedbi Pjavočkoga kvinteta Horvat i gambista Augustina Mrišta	52
Bach na lutnji i gitari	24	Tihomir Petrović	
Antun Mrtlečić		Pjevački kvintet Horvat	54
Predstavljamo članove Društva		Tihomir Petrović	
Damir Bešina, Muzikolektar	27		
Tihomir Petrović		Ponuda nakladničke kuće Svetla glazba	54
O suradnji s Visokom školom za otvorenu glazbu i glazbenu pedagogiju u Regensburgu te Referatom za otvorenu glazbu Kristijane Plasske	30		
Tihomir Petrović			

Molba ravnateljima škola:  
Ako vam okolnosti poslovanja otežavaju plaćanje ovog časopisa, lijepo vas molim da ga ne vraćate, nego jednostavno zanemarite račun napisan na polednji adresi, a časopis neka ostane na dar školskoj knjižnici ili ga proslijedite najbližoj mjesnoj knjižnici. Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara opstaje i jača zahvaljujući poticanju ljubavi prema glazbi i glazbenome obrazovanju, čemu ovaj časopis svojim sadržajem pridonosi. (ur.)

# Glasba na elektronskih medijih

## Založbe RTV Slovenija v letu 2010

ZKP RTV Slovenija še vedno in stalno uresničuje svoj tempo izdavanja slovenske diskografije. Po eni strani gre za oživljanje oz. reproduciranje lastnega radijskega avdio-, tj. zvočnega arhiva, spet po drugi pa za izdavanje novih in načrtno določenih, posnetih in arhiviranih posnetkov. V teh primerih gre za skrb za našo duhovno in nematerialno (glasbeno) dediščino, ki si je brez ZKP RTV Slovenija in njene aktualne direktorice, hkrati pa tudi glavne in odgovorne urednice vseh omenjenih izdaj **Mojce Menart** zagotovo ne moremo zamišljati. Koliko ur načrtno izdane in s tem tudi trajno ohranjene glasbene umetnosti je izšlo tokrat pa povzemamo po tiskovni konferenci, ki se je zgodila 14. aprila. (2011) v veliki sejni sobi RTV Slovenija na Kolodvorski ul. 2 v Ljubljani. Takrat je spet šlo za izdaten zalogaj kar 23 projektov s področja ljudske, klasične oz. resne glasbe in pa še sodobne in jazzovske glasbe. Teh plošč je zagotovo nekaj več kot pa najavljenih naslovov, saj gre marsikdaj tudi za dvojne albume. *Založba kakovostnih programov RTV Slovenija* je tako spet ob aktualni podpori *Ministrstva za kulturo* za leto 2010 izdala zavidljivo število posnetkov nosilcev zvoka spet za različne glasbene zvrsti in žanre; torej gre za pregled nove glasbene panorame tako različnega glasbenega spektra v seriji glasbene *Klasike* in drugih zbirkah ZKP RTV Slovenija.

### Glasba za otroke

*Otroški svet glasbe* prinaša bogato realizacijo projekta ZKP RTV Slovenija. Z *Otroškim zborom* in *Simfoniki RTV Slovenija*, ki jima dirigira Anka Jazbec, je predstavljenih 19 priredb





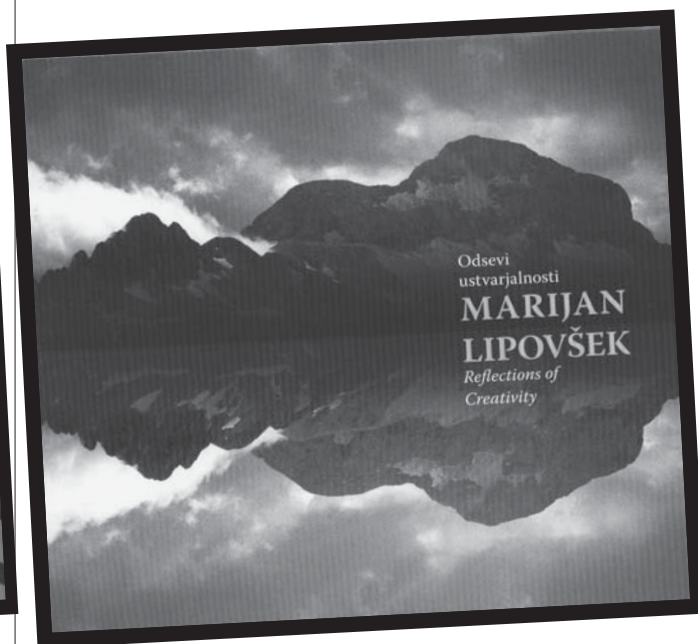
Tadeje Vulc (roj. 1978) slovenskih ljudskih pesmi in iger. Slovenska ljudska pesem je nastajala med preprostim ljudstvom skozi dolga stoletja in poje o lepoti zemlje, na kateri je zrasla in o narodu, ki živi na njej. S svojo lepoto in izvirnostjo je navdihovala pevce in godbenike, starejše in mlajše, širila se je z ustnim izročilom, se spreminjala in bogatila pa tudi ohranjala. Tokrat je le-ta ponovno oživiljena in to z vsem (metodično-didaktičnim) kompletom kar metodološko; njeno poslanstvo je tokrat še v dodatni animaciji, za kar je poskrbel izdajatelj povsem profesionalno: pesmi, ki pojejo o lepoti narave, o živalih, ljubezni, šaljivkah, pesmih, ki opevajo človekovo dejavnost. Zbor pa prikaže tudi nekatere že skoraj pozabljene otroške ljudske igre. Poleg običajnega ovitka oz. programske knjižice, ki predstavlja slovenske ljudske pesmi in otroške igre ter cikel pesmic v pisnem svetu orkestra k tej plošči, je tu še skladateljičin portret in predstavitev *Otroškega pevskega zbora RTV Slovenija* in napoved inštrumentalnih dodatkov: poleg 10 ljudskih pesmi in iger je na posnetku še 10 inštrumentalnih točk, ki predstavljajo nekatere najbolj popularne ali pogoste instrumente simfoničnega orkestra. Programska knjižica na 68 str. še dodatno prinese vse predstavljene (enoglasne do največ 2-glasne) pesmice z notnimi zapisi in podpisanimi besedili, sledi pa še pobarvanka s slikami inštrumentov. Vmes so zapisne tudi melodije predstavljenih (glasbenih) inštrumentov. Posneti del dopolnjujeta še avtorica besedila in pripravljalka recitacij Slavica Pečnik in povezovalc Žiga Deršek. Oblikovalec (Žiga Culiberg) je bil očitno tudi avtor bogato ilustriranega kompleta ali res čisto pravega projekta.

Dvojni CD *Violinček* je prav tako kot še nekatere od predstavlenih plošč sad radijske oddaje. Pričujoči projekt JE nekaj takega. Gre za še enega od načinov spoznavanja glasbe, konkretno glasbenih inštrumentov, pojmov in pesmic. Hkrati pa gre še za vzporedne in prav posebne zgodbe, kako zelo lepa in zanimiva je glasba. Ker gre za dvojni cede, je na prvi plošči 34 pesmi, ki jih spet poje

*Otroški pevski zbor RTV Slovenija* pod vodstvom Anke Jazbec, na drugi pa 15 inštrumentalov. Posamično se pojavijo tudi nekateri solisti/solistke, ki so vsi po vrsti tudi skrbno navedeni. Tudi ta projekt je pedagoško (metodično in didaktično) še bogatejši, saj sta dvojnemu cedeju priloženi kar dve knjižici: pesmarica (spet s tradicionalno natisnjenimi pesmicami v notni in besedni podobi) in pobarvanka. Radijskim ekipam, ki jih že doslej poznamo z zadnje bere elektronske glasbe *ZKP RTV Slovenija*, je glede na obseg in projektno dodelanost vključenih še nekaj oseb tako, da omenjeni komplet še bolj »stoji« kot prejšnji, četudi ne enemu in ne drugemu res ni kaj oporekati. Gre za načrtno skrb za naš mladi ali kar najmlajši glasbeni rod, zato oba zadnja dva *RTV*-projekta res ne bi smela zdaj v tej-elektronski obliki-manjkati v nobenem vrtcu (starejše skupine) in v osnovni šoli (1. triada). Gre za večplastnost in različne možnosti uporabe obeh teh zadnjih dveh projektov in kjer seveda navkljub vsem tem besedam, le glasba sama igra glavno vlogo: z glasbo o glasbi in za glasbo! Zato seveda ne gre izvzeti slednje tudi na samem posnetku, ki je izvedbeno in tehnično izdelana s pravim elanom vseh navedenih. Ton je posebno poudarjeno izjemen, digitalna tehnika je popolnoma v »službi« vseh zahtevanih elementov tovrstne (re) produkcije. Vse pesmice so predstavljena ali/in v a cappella (= brez spremljave) obliki in s spremljavo instrumenta (-ov).

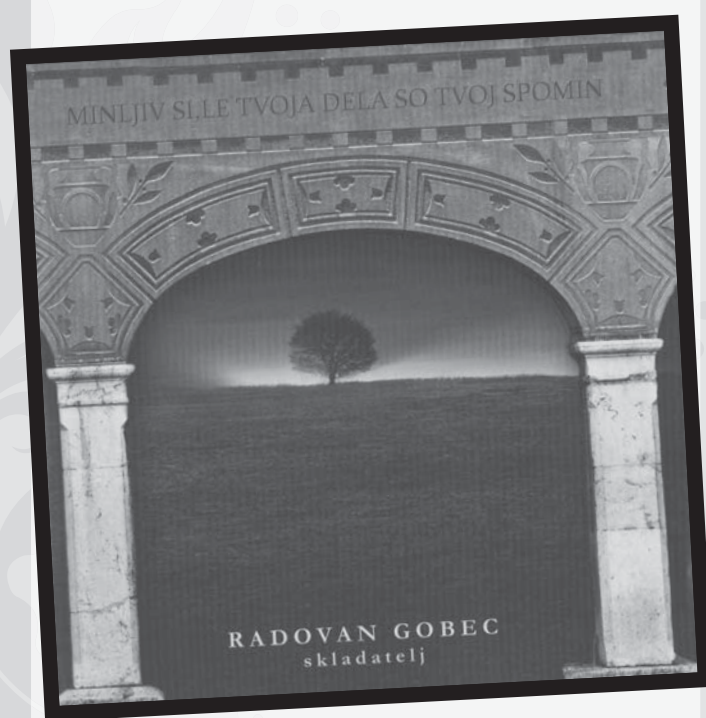
## Skladateljski portreti

Trije skladateljski portreti predstavljajo Marijana Lipovška, Radovana Gobca in Janeza Matičiča. Slovenski pianist in skladatelj **Marijan Lipovšek** (1910-1995) je predstavljen z *Odsevi ustvarjalnosti* na dveh cedejkah: kot skladatelju nam poje njegova tokratna muza v *Toccati quasi apertura* (1955), (šestih) *Pesmih iz mlina* (1980), ki jih odpoje njegova hči, vrhunska slovenska mezzosopranistka Marjana Lipovšek, sledi pa še *Simfonija* za



veliki orkester (1939-1945-1970). Prvi dve deli odigra *Orkester Slovenske filharmonije* z dirigentoma Samom Hubadom in Milanom Horvatom, zadnje pa *Simfoniki RTV Slovenija* z dirigentom Davidom de Villiersom. Druga cedejka iz tega projekta predstavlja M. Lipovška kot pianista: v prvi skladbi odigra svoje klavirsko variacijsko delo *Voznica* (1954), v *Sonati* v h-molu za flavto in klavir Johanna Sebastiana Bacha se mu pridruži naš odlični flavtist iz polpretekle dobe Boris Čampa, (drugo) ploščo pa sklene pianist Lipovšek z violinistom Igorjem Ozimom v Beethovnovi *Sonati*, op. 47, »Kreutzerjevi«. Tako je naš odlični skladatelj in pianist iz polpretekle dobe prikazan na kar najbolj avtentičen način, zato pa so v imenu založbe poskrbeli še številni (drugi) sodelavci: zvokovni mojstri, glasbeni producenti, digitalni mastering in editing, fotografa Tihomir Pinter in M. Lipovšek sam, grafični oblikovalec Klemen Kunaver in avtor besedila in zagotovo najbolj zaslužen za tale projekt (zunaj založbe), Lipovškov sin in slovenski skladatelj Bor Turel (avtor besedila).

Naslednji skladatelj in zborovodja **Radovan Gobec** (1909-1995) je predstavljen ob svoji minuli 100-letnici rojstva. Ne le kot glasbeni ustvarjalec in poustvarjalec, pomemben je bil za slovensko glasbeno preteklost zlasti še kot organizator številnih in kvalitetnih zborovskih prireditev, ki so se do dandanes razrasle v ugledne tovrstne (mednarodne) manifestacije, kot (dolgoletni) zborovodja APZ »Toneta Tomšiča« (1946-57) in *Partizanskega pevskega zbora Ljubljana* (1953-80). Naslov Gobčeve portretne cedejke z njegovimi vokalnimi, vokalno-instrumentalnimi in drugimi biseri pa je *Minljiv si, le tvoja dela so tvoj spomin*, povzet po zadnjem skladateljevem zboru, napisanem leto dni pred smrtjo (1994) na besedilo našega uglednega arhitekta Jožeta Plečnika in hkrati tudi enega od motov *Festivala Ljubljana*, katerega eden



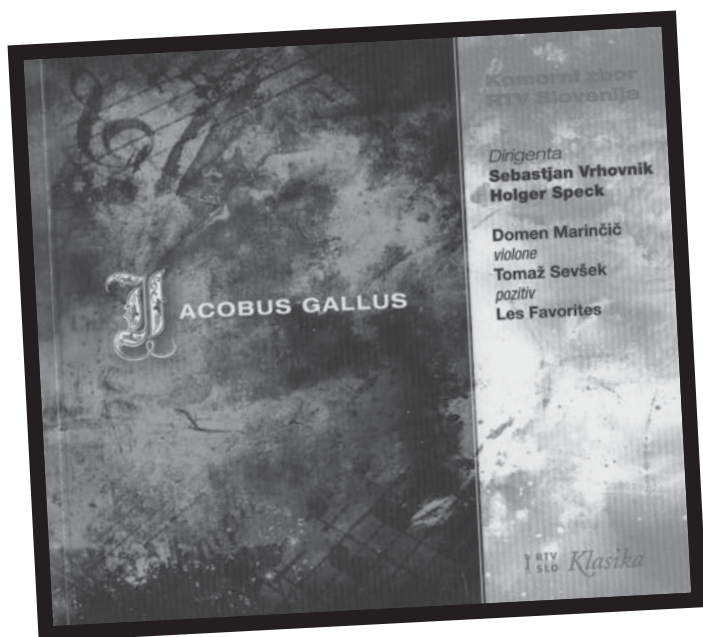
prvih direktorjev je bil prav R. Gobec (1956-64). Vse to, zlasti pa še predstavljeni Gobčev ustvarjalni glasbeni fragment na tej plošči prikazuje Darja Koter, ki je bila hkrati tudi pobudnica, soorganizatorica, avtorica in urednica simpozija in zbornika, ki sta bila v letih 1909-10 organizirana in sta izšla na ljubljanski AG. Tudi za to cedejko je omenjenih veliko število sodelavcev, saj je predstavljeni Gobčev opus še bolj raznolik in tudi kronološko razpet med številne in različne izvajalce: od otroške pesmi iz spevoigre *Kresniček*, popularnih Gobčevih množičnih pesmi *Lepo je v naši domovini biti mlad* in *Pesem o svobodi* do odlomka iz operete *Plainska roža* in opere *Kri v plamenih*.

Naslov naslednje skladateljske portretne cedejke avtorja in pianista **Janeza Matičiča** (roj. 1926) *Gemini* hkrati pomeni naslov skladateljeve partiture za dva klavirja. Delo je nastalo v davnih skladateljevih pariških letih (1972-73), ker je bil klavir vedno Matičičev (ustvarjalni) inštrument in ker je bil sam skladatelj vedno tudi najboljši in najbolj avtentičen izvajalec svojih klavirskih skladb. To vsekakor pojasnjuje njegovo pretehtano skrb pri komponiranju in iskanju izvirnega klavirskega stavka. Tak je tudi *Gemini*, 5-stavčno delo, ki ga na posnetku spet igra J. Matičič, v družbi ene najboljših interpretk svoje glasbe Milanke Črešnik. Trije naslednji *Chorals*, ki predstavljajo Matičičevo 3-stavčno *Sonato* pa izvede J. Matičič s še eno svojih najboljših interpretk klavirske glasbe Tatjano Kaučič; J. Matičič je obkrajat naveden kot (drugi) pianist-secondo v obeh klavirskih duih (na dveh klavirjih). Kljub temu, da je prva skladba nastala pred drugo, je *Gemini* veliko bolj radikalno zastavljeno delo od *Sonate*. Tokrat pa gre za 4-ročno klavirsko igro na enem klavirju. Tako kot prvo, tudi drugo klavirsko skladbo s te plošče zaznamuje Matičičevo pariško ustvarjanje (2003), saj skladatelj svojo svetovljansko držo pogosto črpa predvsem z bivanja v Parizu, ki je njegov drugi umetniški dom (poleg ljubljanskega). Kljub temu pa vedno in tesno ostaja povezan z našim glasbenim izročilom. Zato sledi tokrat besedilu (Ivo Petrić) poleg običajnega angleškega prevoda še francoski jezik. Rafiniranost in umetniškost klavirskega zvoka je tokrat še posebej zahtevna, saj imamo v prvem primeru opravi z dvema klavirjema, v drugem pa z enim samim, vsakič pa s po dvema (različnima) so-interpertoma. Zato tukaj še posebej opozarjam na izredno kvaliteto in pripravljenost (Steinway & Sons) klavirjev izpod rok in ušes Zlatka Siliča.

## Vokalna (zborovska) in vokalno inštrumentalna glasba

Dvojni cede ali kar zborovski album predstavljajo nove interpretacije opusa našega najbolj popularnega in evropeiziranega skladatelja pretekle dobe **Jacobusa Gallusa** (1550-1591) v izvedbi *Komornega zbora RTV Slovenija*, dirigentov Sebastjana Vrhovnika in Holgerja Specka, Domna Marinčiča (violone), Tomaža Sevška (orgelski pozitiv) in nemškega ansambla, spe-

cializiranega za zgodnjo glasbo *Les Favorites*: Torsten Übelhör/orgelski pozitiv, Sabine Kreuzberger/viola da gamba, Franziska Finckh/viola da gamba, Johannes Gontarski/teorba in Dennis Götte/teorba. Na posnetkih, ki so nastajali med leti 2007 in 2010 v *Zavodu sv. Stanislava* in v radijskih *Studijih 14* in *26* (vse v Ljubljani) in v Kostanjevici na Krki (v sodelovanju s *Festivalom SEVIQC Brežice*) je na novo interpretiranih v izvedbi našega najstarejšega in najkvalitetnejšega mešanega pevskega zbora (vse od 1937 s prekinitvami) dvojce Gallusovih *maš*, 15 *motetov* in 19 *madrigalov*, zdaj a cappella zdaj z instrumentalno spremljavo; vse tisto, kar je najbolj značilno za glasbeni stavek pozne renesanse in zgodnjega baroka, vse tisto, kar se je ohranilo v Gallusovi zapuščini od 490 del: 16 *maš*, 374 *motetov* in 100 *madrigalov*, četudi jih Gallus sam ni imenoval tako, saj npr. za svojo zbirko 47 tovrstnih skladb (po Gallusovi smrti jo je v Pragi izdal njegov brat): »... *namesto 'madrigala' sem dal tem veselejšim pesmim naslov 'Moralia' in želim, da se poslej tako imenujejo, ker pretežni del vsebuje življenjske navade, ki niso niti najmanj razuzdane, saj se plašijo že same sence opolzlosti ...*«. Med njimi najdemo tudi take popularne Gallusove skladbe kot so npr. *Iubilare Deo*, *Dulcis amica*, dve *Ave Maria*, *En ego campana* idr. Ni treba posebej poudariti, da gre v teh diskografskih dosežkih za reinpretacije ali kar za »dodane vrednosti« našega Gallusa, prav tistega, ki ga je v dolgoletnem razvoju našega *KZ RTV Slovenija* v letih 1962-72 (prvič) dosegel takratni zborovodja Lojze Lebič.



*Komorni zbor RTV Slovenija* z dirigentom Sebastjanom Vrhovnikom pa je izdal še eno ploščo, tokrat **Protestantske napeve**. Osrednji skladatelj na tej plošči je naš protestantski prvak Primož Trubar. Njegova dela – četudi gre v večini primerov za nemške napeve in (prirejena) nemška besedila v slovenščino – so priredili Janez Močnik, Ivan Florjanc in Andrej Misson, ki na posnetkih igra tudi orgle (v kolikor niso ti tako značilni napevi izvedeni a cappella, torej brez spremljave). V isti izvedbi

pa lahko poslušamo še protestantske napeve Adama Bohoriča in Martina Luthra. To pomeni, da omenjeni avtorji, slovenski reformatorji niso bili le utemeljitelji knjižnega jezika in spretni prevajalci, ampak tudi samostojni pesniki in glasbeniki. Napevi so večinoma prirejani (Matej Hubad in Uroš Krek), pri slednjih pa nastopajo kot spremljevalci še *Slovenski trobilni kvintet* in tolkalec Jože Bogolin z zvonovi. Dodati je treba še nekatere (pevske) solistke in soliste, ki nekako zaokrožujejo tole vokalno in vokalno-instrumentalno podobo dokaj enotnega protestantskega prostora, tako značilnega za (enoten) evropski prostor 16. stol. Strokovno besedilo o glasbi in izvajalcih sta si tokrat razdelila dr. Edo Škulj in Brigita Rovšek. Oblikovalska »rdeča nit« (*Žiga Culiberg*) pa se tega vokalnega diskografskega opusa *ZKP RTV Slovenija* vleče že vse od Gallusa in bo še trajala vse v naslednji (vokalni) opus. Da je na vseh teh dosežkih še vedno najvrednejše spremljati pričujoči zborovski zvok, je samo po sebi pričakovano. Da pa so vse to zmogli tudi številni tonski (elektronski) oblikovalci zvoka, je pa spet druga plat te medalje.

Naslednja cedejka s tega repertoarja je že spet s *KZ RTV Slovenija* in dirigentom S. Vrhovnikom ter organistko Polono Gantar: ta tretji zborovski projekt je posvečen nemškemu romantiku **Felixu Mendelssohnu Bartholdyju** (1809-1847). Velja za prvega pomembnejšega skladatelja mešanih zborov, ki v njegovem opusu z 121. deli predstavljajo kar tehten skladateljev ustvarjalni fragment. Na teh posnetkih gre za Mendelssohnova sakralna dela: *Tri duhovne pesmi*, op. 96, *Trije psalmi*, op. 78, *Himna po psalmu USLIŠI MOJE PROŠNJE*, op. posth. in *Šest rekov po praznikih cerkvenega leta*, op. 79. Vsa ta dela so nastala v borih sedmih letih (1840-47) v tudi sicer kratkem skladateljevem, komaj 38 letnem življenju in delu. Ker je bil Mendelssohn-Bartholdy dober poznavalec *Svetega pisma*, goreč protestant in spreten polifonik, so lahka nastala dela kot jih zdaj tudi slišimo v ekselentnih izvedbah; saj gre v teh skladateljevih primerih za pretanjeni, subjektivni in čustveni slog, brez nepotrebne monumentalnosti. Poleg vseh navedenih se izza vrst *KZ RTV Slovenija* še dodatno izkaže kar nekaj (pevskih) solistk in solistov, npr. sopranistke Nuška Zakrajšek, Martina Burger, Tatjana Vasle in Valentina Ovnič, mezzosopranistka Edita Garčević Koželj, altistki Alenka Bobek in Ana Plemenitaš, tenoristi Janez Gostiša, Metod Palčič in Igor Novak in basisti Klemen Šiberl, Darko Vidic in Luka Ortar. Tokrat je komentar prispeval spet dirigent S. Vrhovnik sam, ker pa je celoten repertoar odpet v izvorni nemščini, so v njem dodani še vsi prevodi (tekst v angleščini, prevodi pesmi pa v slovenščini; Aljoša Vrščaj).

**Dekliški zbor sv. Stanislava Škofijske klasične gimnazije Ljubljana** je pod vodstvom Helene Fojkar Zupančič izdal cedejko z naslovom **igraj KOLCE**, naslovljeno po priredbi slovenske ljudske pesmi z enakim naslovom Jakoba Ježa, ki je tudi na plošči. Sicer pa gre za kompilacijo posnetkov doma in v tujini, s tekmovanj in gostovanj: v studiu norveškega Radia v Oslu v

okviru evropskega tekmovanja *Naj narodi pojo*, v kapeli *Zavoda sv. Stanislava* v Ljubljani in v dvorani *Kulturnega doma* v Zagorju ob Savi v okviru 21. državne revije otroških in mladinskih pevskih zborov, vse v letih 2008-2010. 18 *mladinskih zborov* (a cappella) je predstavljenih tako v živo (6) kot studijski (12) skupaj z avtorji, skladatelji in njihovimi prireditelji kot so: Ambrož Čopi, György Orban, Radovan Gobec, že omenjeni J. Jež, Matija Tomc, Hugo Alfven in Robert Sund, Jan Ake Hillerud, Stephen Hatfield, Robert Schumann, Hugo Hammarström, Javier Busto, Damijan Močnik, Marijan Lipovšek, Lojze Lebič, Ati Soos in Tomaž Habe, Jure Robežnik in T. Habe. Poleg izvedbene kompilacije gre še dodatno za kompilacijo ljudskih (slovenske, švedske in mehiške) in umetnih pesmi, *deklinskih (mladinskih) zborov*. Brez dvoma tale cede predstavlja neke vrste naš (slovenski) zadnji cvetober tovrstnega prepevanja, ki pa je bil po različnih in najodmevnejših domačih in tujih tekmovalnih dosežkih kot (pred)pogoj za tale diskografski uspeh. Spet je bila na delu cela kopica tujih in naših oblikovalcev zvoika in pričujoče plošče. Skrb tako radijskih kot izdajateljskih (so)delavcev pa je tudi v tem primeru več kot poplačana.

## Solistična in komorna glasba

Slednjo začenja res neke vrste solistični prvenec, mezzosopranistke Barbare Jernejčič Fürst (roj. 1972) a cappella z naslovom *Dotiki*. Razen dveh (uvodne in zaključne Monteverdijeve arije ob spremljavi Domna Marinčiča na violi da gamba in čembalista Tomaža Sevška Šramla) so vsa izključno solistična predstavljena dela skladateljev Luciana Beria, Larise Vrhunc, Vinka Globokarja, Urške Pompe, Brine Jež Brezavšček in Alison Bauld izvedena a cappella. Umetnica, ki je že doslej zaslovela na številnih in uglednih velikih svetovnih glasbenih odrih (koncertno in operno), se



Glasba na elektronskih medijih Založbe RTV Slovenija v letu 2010

zdaj predstavlja še v elektronski obliki. Specialistka po eni strani za zgodnji (glasbeni) zvok, kot sta tudi na tej plošči obe Monteverdijevi baročni ariji (obe iz opere *Kronanje Papeje*), še večja pa za vse posebnosti najsodobnejše glasbe in vseh njenih odtenkov, je prav B. Jernejčič Fürst tista slovenska pevkva, ki je doslej izvedla več kot 50 tovrstnih prvih izvedb. *Že Berieva* (uvodna) *Sequenza III* je delo, ki veliko šteje v svetovnem pevskem repertoarju. Tako, da so potem dela večinoma slovenskih avtorjev, samo neke vrste logična posledica vsega tega. Našo pevko tudi zaradi omenjenega diskografskega dosežka pri *ZKP RTV Slovenija* brez dvoma lahko štejemo za prvo tovrstno slovensko damo, še zlasti potem, ko počasi usihajo glasovi njenih starejših kolegic. Tako je tudi omenjena cedejka *Dotik* več kot dotik. Posnetki zanjo so nastali v radijskem *Studiu 14* in so hkrati plod dveh odličnih producentov Janje Velkavrh in Toneta Jurce pa še koga bi našli v kolofonu te plošče, za katero so vizitke k skladbam napisali večinoma kar slovenski skladatelji in skladateljice sami.

Cedejka našega odličnega flavtista, solista osrednjega državnega simfoničnega orkestra *Slovenske filharmonije Aleša Kacjana* (roj. 1958) je razen nekaj redkih izjem ubrana zgolj solistično, torej brez spremljave, a cappella. V delih skladateljev Giacinta Scelsija, Thorkella Sigurbjörnssona, Primoža, Ramovša, Pavla Mihelčiča, Nevilla Halla, Bruna Maderne, Luciana Beria in Bora Turela je iskati in najti kar več stičnih točk: najprej je to kruto soočenje tuje in naše literature: v prid slovenski in kar pomeni, da je le-ta navkljub mnogo bolj zvenečim tujim imenom vedno v koraku z našo, slovensko, ali lepše zapisano: slovenska je venomer v koraku z evropsko. Potem je tukaj izjemno Kacjanovo muziciranje, ki se je tekom let razvilo v vrhunsko tonsko oblikovanje in ki jo sodobna snemalna tehnologija raje izboljša kot ne v prid izvajalcu. Flavtist Kacjan se predstavi največ z običajno, orkestrsko flavto, doda pa ji še altovsko (flavto, v prvi, Scelsijevi skladbi) in kjer se mu pridruži v *Hyxosu* še tolkalec Darko Gorenc, kajti ta skladba je poleg solistične (altovske) flavte zasedena še z dvema gongoma in tolkali. Skladba z naslovom *Honeyreves* B. Maderne je napisana za flavto in klavir, zato v njej dodaja solist Kacjan še ameriškega pianista (in dirigenta) Jamesa Averyja. V sodobnem slovenskem delu B. Turela z naslovom *Nedokončana zanka* pa je solistični flavti dodan še magnetofonski trak, torej elektronika na elektroniki! B. Turel, ki na tem diskografskem dosežku nastopa kot avtor spremnega besedila, je takole uvedel svoje delo kot najstarejše posneto delo na omenjeni plošči (1984): »(...) zato simbolizira čas, ki se opredeljuje kot nenehno in nespremenljivo zaporedje trenutkov: kot gibljiva podoba negibne večnosti. Kot glasba«.

Violinist **Andrej Kopač** (roj. 1978) se predstavlja podobno ali kar z enako ploščo za zgolj solistična (violinska) dela skladateljev Črta Sojarja Voglarja/*Sonatina*, Nenada Firšta/*Something wild*, Petra Kopača/*Sonetuda*, Iva Petrića/*Sonata* in Ernesta Blocha/*Suita* za violino solo št. 1. Še preden je pred leti postal redni član

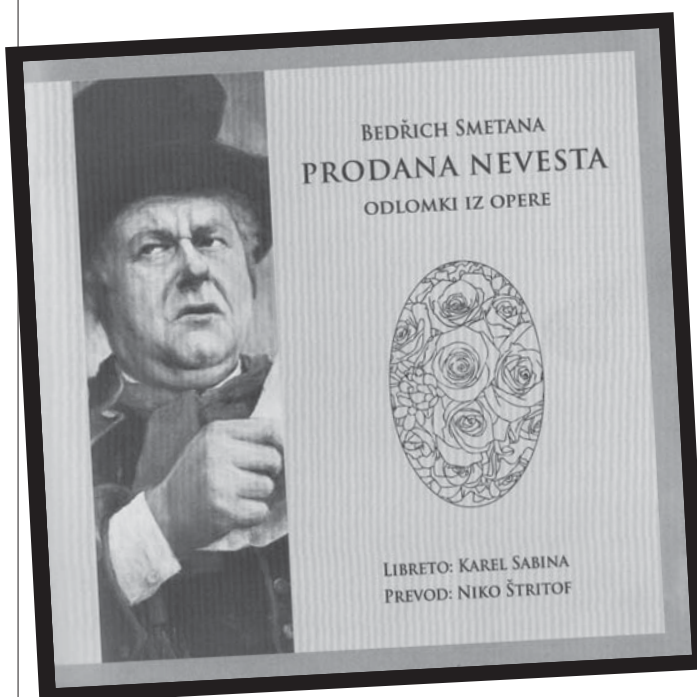
*Simfonikov RTV Slovenija*, je bil A. Kopač pet sezon član in prvi violinist *Evropskega mladinskega simfoničnega orkestra*. Hkrati pa je tudi pedagog na ljubljanskem *Konservatoriju za glasbo in balet*. V njegovem primeru gre za diskografski prvenec, ki pa je že kronan s programsko zasnovno. Ta šteje ravno toliko kot Kopačeva (solistična) violinska igra. Vseh šest predstavljenih del še dodatno umešča tako (izvirno) slovensko solistično violinsko produkcijo, tj. ustvarjalnost z našo hkratno poustvarjalnostjo, izvedbo in pa soočenje le-te s tujo (E. Bloch). Odličen violinist A. Kopač se je nekako enakovredno in poustvarjalno izkazal tudi s takim delom kot je mednarodno relevantna in »klasična« Petričeva *Sonata*. Kopač sam je napisal tudi komentar k svoji plošči. Na posnetku, violini v Kopačevih rokah lahko slišimo tudi nekaj takih otenkov, ki še posebej karakterizirajo glasbo skladateljev različnih generacij, šol in slogovnih usmeritev: inventivni, dobro zasnovani in učinkoviti Sojar Voglar, rahlo razvlečeni in tehnično zahtevnejši Firšt in dolgi in celo pedagoško zasnovani Peter Kopač.

Violinist **Žiga Brank** (roj. 1982) je izdal dela skladateljev Heinriha Wilhelma Ernsta, Wolfganga Amadeusa Mozarta in Ludwiga van Beethovna v duu s pianistko Dunjo Robotti. Tudi on ima v svoji bogati glasbeni karieri kljub svoji mladosti že kar nekaj poustvarjalnih mejnikov: bil je koncertni mojster orkestra *Opere in baleta SNG Maribor*, član orkestra *Slovenske filharmonije* ter celo uglednih *Zagrebskih solistov*. Zdaj pa je koncertni glasbenik in pedagog na ljubljanskem *Konservatoriju za glasbo in balet*. Zakaj na začetku Ernstova violinsko-klavirska glasba? Zato, ker je skladatelj veljal za velikega mojstra igranja violine, njegove skladbe pa še dandanes veljajo za tehnično najbolj zahtevna dela, pisana za violino solo. Med slednje sodi tudi Ernstov cikel šestih polifonskih etud, med njimi tudi na Brankovi cedejki odigrana *Introdukcija in variacije na irsko temo »Poslednja vrtnica«*. «Klasično» in še bolj virtuozno sta zastavljeni obe *Sonati*, ki sledita. Zreli Mozart in zadnji Beethoven pa s tem samo utrjujeta vrhunsko poustvarjalnost našega mladega violinista, ki je moral tukaj v duu s pianistko razširiti svoje individualne in virtuozne ambicije na pravo komorno glasbeno soigro. Teh je dovolj, tako skladateljskih izzivov, slogovnih raznolikosti kot tehničnih in muzikalnih rezultatov obeh izvajalcev. Tradicionalni radijski (tehnični) sodelavci pa so spet poskrbeli, da je omenjena violinsko-klavirska umetnost Ernsta, Mozarta in Beethovna v izvedbi Brank-Robotti ostala trajno zapisana na sodobnem (digitalnem) nosilcu zvoka, ki s tem posredno širi sicer interne zapise (posnetke) nacionalke ter jim s tem daje nove (javne) razsežnosti.

## Opera

Doslej smo bili sicer vajeni, da so nam podobne bere z naslova *ZKP RTV Slovenija* v obsežnih albumih prinašale posnetke oz. digitalno obnovljene izdaje celotnih opernih del domače in tuje produkcije ter izključno domače operne reprodukcije. Očitno

so se odgovorni tokrat zaradi tehtnih razlogov odločili, da ponudijo samo odlomke. Morda zato, ker gre v obeh primerih le za tujo operno literaturo in spet za naše, slovenske tradicionalne izvajalce? Prva med njimi je popularna **Prodana nevesta** Bedřicha Smetane (1866) na libreto Karla Sabine in v (slovenskem) prevodu Nika Štritofa. Gre za posnetek iz ljubljanske operne produkcije iz leta 1955, saj jo krasi naslovna podoba ene najbolj kreativnih popularnih basovskih vlog *Kecala* našega pevskega prvaka Ladka Korošca. Torej gre za še eno novo dimenzijo tele zadnje bere elektronske glasbe *ZKP RTV Slovenija*. Gre za kulturno dediščino, ki se bo tako lahko ohranila bodočim rodovom. Od uvodnega prizora (1. dejanje) pa na tem več kot uro in četrt dolgem posnetku slišimo še popularne duete in arije, tercete in dva sklepna prizora (2. dejanje in konec opere) najbolj popularnih vlog *Marinke*, *Janka*, *Ljudmile*, *Krušine*, *Kecala*, *Vaška*, *Esmeralde*, cirkuškega ravnatelja in drugih, ki jih interpretirajo baritonist Vekoslav Janko, mezzosopranistka Cvetka



Ahlin, sopranistki Vilma Bukovec (Marinka) in Maruša Patik (Esmeralda), tenorista Janez Lipušček (Vašek) in Slavko Štrukelj (cirkuški ravnatelj), že omenjeni in zagotovo najpopularnejši slovenski operni pevec vseh časov - basist Ladko Korošec idr. Pomotoma je na inletu omenjene cedejke izpadla vloga Janka, ki jo poje odlični tenorist Miro Brajnik! Vsi trije protagonisti: V. Bukovec, M. Brajnik in L. Korošec so tedaj (1955) imeli 35 let, torej so bili pri polnih pevskih močeh. *Zboru in orkestru Opere in baleta SNG v Ljubljani* dirigira Rado Simoniti, zbor pa je pripravil Jože Hanc. Kako uspešna je bila omenjena (živa) reprodukcija, pove dejstvo, da se je samo v nekaj letih po premieri odvilo kar ok. 130 ponovitev. Kot da Smetanova opera *Prodana nevesta* ne bi bila češka nacionalna, temveč slovenska (nacionalna) opera. Naš ta hip najboljši slovenski operolog Peter Bedjanič na najkrajši možni način opiše in oriše celoten češki in slovenski

historiat Smetanove *Prodane neveste*, ki jo je na tale, elektronski način spet ovekovečila radijska ekipa.

Omenjeni reprezentativni izbor več kot odlično dopolnijo in zaključijo **Štirje grobijani** Italijana Ermana Wolf Ferrarija (iz leta 1906) in s tem predstavljajo naslednje in nove odlomke in podobno, ne pa enako reprodukcijo. Kajti s pevkami in pevci ljubljanske *Opere* jih je s *Simfoničnim orkestrom RTV Slovenija* (1957) posnel dirigent Danilo Švara. Šest (daljših) odlomkov odpojejo v skupni minutaži ok. dobre ure (štirje) basisti L. Korošec, D. Merlak, F. Lupša in Z. Kovač, altistka E. Karlovac, sopranistke M. Patik, M. Polajnar, M. Mlejnik in Z. Ognjanovič in tenorist J. Lipušček. Operna premiera iz katere lahko smatramo, da je bolj ali manj vzeta omenjena zasedba pa je bila v Ljubljani 18. jun. 1955, torej tudi v letu premiere že predstavljene *Prodane neveste*. To delo je doživelo na opernih deskah »le« 29 ponovitev pod odlično režijo Cirila Debevca. Ker je bil omenjeni odlični slovenski glasbeni režiser takrat »persona non grata« je hkrati s to postavitvijo *Štirih grobijanov* »tiho« proslavil svojo 25-letnico umetniškega delovanja. Zato pa je bil omenjeni študijski posnetek (*Studio 14 Radia Slovenija*) s komaj »shojenim« simfoničnim orkestrom pod enako dirigentsko in avtoritativno taktirko D. Švare. Kljub kar štirim (odličnim) basistom je tokratna teža na L. Korošču. Ta pa je v vlogi *Lunarda* za razliko od svojih številnih komičnih vlog in basa buffa, ustvaril vlogo pusteža. Gre za izviren in povsem samosvoji lik neprijaznega očeta in moža, ki se sicer kdaj pa kdaj tudi sprosti – »samo ne javno – to je glavno«! Zanimivost te obnove oz. sodobnega digitalnega posnetka odlomkov je tudi ta, da je bil tonski mojster novinec Sergej Dolenc, posnetki pa so kljub temu odlično uspeli in kar je v primerjavi s prejšnjo opero: povsem res.

## Dvoje orkestrskih dosežkov (Simfoniki RTV Slovenija)

Kljub temu, da prav *Simfoniki RTV Slovenija* ob hišnih ansamblih kot so *Big Band*, *Komorni zbor RTV Slovenija*, *Mladinskem in otroškem zboru* zdaj že več kot pol stoletja držijo po konci večino novejših slovenske glasbene reprodukcije, imajo prav *Simfoniki* v tej predstavljeni beri kar tri cedejke. Na prvi, z izključno tremi solističnimi klavirskimi koncerti W. A. Mozarta, L. v. Beethovna in L. M. Škerjanca, nastopa mlada solistka **Irena Koblar**. To je najmanj toliko njen diskografski dosežek, kot pa so še vloge *Simfonikov RTV Slovenija* in njihovega zadnjega aktualnega šefa-dirigenta En Shaa. Posebnost teh posnetkov so prvi tovrstni (snemalni) dosežki, ki so nastali v prenovljenem (orkestrskem) *Studiju 26* v letu 2010. Pianistka I. Koblar se v teh svojih naprežanih kljub svoji mladosti (roj. 1980) lahko že pohvali tako s svojim diskografskim prvencem (*Consortium artisticum/CA*, Slovenija/EU, Ljubljana 2007 z deli skladateljev

S. Scarlattija, L. v. Beethovna in J. Brahmsa) kot s številnimi koncerti in pedagoškimi dosežki doma in na tujem: po Evropi in ZDA. Tokrat je to kar »hattrick« s tremi klavirsko-orkestrskimi koncerti, v katerih se odlična in mlada pianistka izkaže za skoraj novo odkritje naše klavirske in s tem glasbene scene. Uvede ga Mozartov *Koncert* št. 12, KV 414 v A-duru, v katerem se solistka v soigri spoprime in izdela zahtevno svilenolistično vlogo in soigro-odlično. Beethovnov *Koncert* št. 2 v B-duru, op. 19 predstavlja sicer enega prvih tovrstnih skladateljevih del, logično dramaturgijo glasbe in plošče ter odličen (in celo nov!) poustvarjalni crescendo solistke-Koblarjeve. »Najmlajše« delo s tega repertoarja je zagotovo Škerjančev *Concertino* (1949), kjer se je naša pianistka ob sicer samo godalnem sestavu orkestra, (do)končno razigrala. Ta plošča je izšla v koprodukciji s CA iz Ljubljane.



**Bravo orkester 3** kot naslov pove, gre za tretjo zaporedno ploščo osrednjega hišnega orkestralnega ansambla, *Simfonikov RTV Slovenija* in njihovega šefa-dirigenta Kitajca En Shaa. Glasbeni žanr te plošče je lahkotnejši, skoraj bi lahko rekli zabaven. Kajti ti posnetki prinašajo izbor del s popularnejšimi skladbami dveh velikih ruskih skladateljev Dmitrija Šostakoviča (1906-1975) in Rodiona Ščedrina (roj. 1932). Z njimi nastopata še solista: domačin (trobentač) Matej Rihter, sicer tudi solo trobentač istega orkestra in tuji (violončelist) Colin Carr. Od treh Šostakovičevih del lahko poslušamo *Slavnostno uverturo* v A-duru, op. 96, *Valček* št. 2 iz *Suite* za promenadni orkester in *Koncert* za violončelo in orkester št. 1 v Es-duru, op. 107. R. Ščedrin je predstavljen z dvema koncertantnima deloma: *Koncert* za trobento in orkester in *Koncert* za orkester št. 1-*Prilagoditve*. Vsi posnetki so nastali na koncertih *Simfonikov RTV Slovenija* v obeh osrednjih ljubljanskih dvoranah v: *Gallusovi dvorani Cankarjevega doma* in *Kozinovi dvorani Slo-*

*venske filharmonije*. Avtorja teksta v spremnih ovitkih cedejke sta Monika Kartin in Žiga Stanič, tonski mojster tega projekta je bil Januš Luznar, glasbeni producent pa Ž. Stanič; kratka stari znanci diskografskih dosežkov *Simfonikov RTV Slovenija* v zadnjem desetletju, dočim je opravil montažo in zvokovno obdelavo Klemen Veber. Ker gre v tem primeru za popolnoma drugačen program in zvočnost je treba omeniti različne prijeme in dosežke celotne ekipe tega diskografskega projekta, kar vse pa celotno serijo novih (23) po eni strani združuje, spet po drugi strani pa razdružuje programskost in zvočnost res bogatega in raznolikega repertoarja.

## Od ljudske pesmi-Slovenske zemlje v pesmi in besedi do Novih akordov (1901-1914)

*Slovenska zemlja v pesmi in besedi* je znana radijska oddaja, ki že desetletja goji in obuja repertoar slovenskih ljudskih pesmi na prvem radijskem programu. Pod to radijsko zaščitno znamko, ki jo je pionirsko zasnovala in desetletja urejala in vodila Jasna Vidakovič, se sedaj seveda podpisujejo nove generacije radiofonskih sodelavcev. Mednje zagotovo sodi mag. Simona Moličnik kot prva med enakimi. Za vzdrževanje topogledne kondicije je izšla nova cedejka, ki jo smemo razumeti kot izdajo na novo ustvarjenih posnetkov iz katere se je očitno rodil nov projekt. Plošča s podnaslovom *Sijaj, sonce!* prinaša čez 60 minutnih posnetkov od *Nina, nana, nana* (v izvedbi pevke Marinke Fabijan-a cappella) pa vse do *Veseljute, veseljute* (v izvedbi ženskega pevskega terceta Maja in Mateja Petelin in Herta Sorta-a cappella). Gre za digitalizacijo posnetka javne radijske oddaje *Slovenska zemlja v pesmi in besedi* 14. nov. 2010 v Studiu 14. Kot piše v obsežni knjižici k tej plošči S. Moličnik gre: »(...) za plod javnega razpisa za iskanje, zbiranje, predstavljanje in snemanje slovenskega ljudskega glasbenega izročila za javno radijsko oddajo (...). Vmes pa najdemo tudi neke vrste »reviewal« ljudsko pesem, ki so jo prispevali npr. *Folklorne skupine: Košuta, Oš Majde Vrhovnik, Dobrepolje*, vokalni ansambel *Ragle*, skupina *Petzapet*, idr. Zanimivost ali avtentika te plošče je še to, da izvajalci sami napovedujejo in celo komentirajo svoja dela. Na posnetku in plošči pa so samo tista dela, ki jih je na podlagi (javnega) razpisa »spustila skozi« 3-članska komisija v sestavi: dr. Bojan Knific, dr. Urša Šivic in Renato Horvat. Vse to in pa vsa besedila predvajanih del (vklj. z njihovimi prevodi v angl.) so sedaj poleg diskografske izdaje še natisnjeni.

*Novi akordi 1901-1914* pa prinašajo izbor (posnetih) skladb, ki so v navedenih letih izšle v 15. letnikih te ugledne slovenske glasbene revije z začetka prejšnjega stoletja. Zbornik za vokalno in inštrumentalno glasbo je izhajal dvomesečno v Ljubljani v založništvu Leopolda Schwentnerja, urejal pa ga je na Dunaju živeči slovenski skladatelj in glasbeni pisec Gojmir (Gregor) Krek. V vsem tem času je izšlo ok. 430 skladb, med katerimi

je več kot tretjina zborovskih, čez 100 samospevov, približno toliko klavirskih del in nekaj orgelskih, preostalo pa so skladbe za razne (komorne) inštrumentalne zasedbe. Med vokalnimi deli prevladujejo uglasbitve slovenske lirike, inštrumentalna dela pa so po oblikah večinoma miniature. Najpogosteje pa so to razpoloženske skladbe z različnimi glasbenimi in zunajglasbenimi programskimi naslovi. V reviji so takrat objavljali vsi takrat najpomembnejši slovenski skladatelji, katerih dela v različnih razmerjih zdaj najdemo tudi na pričujoči plošči: Anton Lajovic (3 dela), Benjamin Ipavec (7), Gojmir Krek (1), Emil Adamič (5), Stanko Premrl (2), Ivan Laharnar (1), Josip Pavčič (2), Ferdinand Juvanec (1) in Viktor Šmigovc (1), skupaj torej 23 del od klavirja solo (4 dela), prek samospevov (7) do zborov (12). Klavirska dela izvajata Maja Mancini in Aci Bertonec, samospeve pa basbaritonist Marko Fink in pianistka Nataša Valant. Vseh 12 (mešanih) zborov odpoje *KZ RTV Slovenija* z zborovodko Uršo Lah.

## Zabavna glasba

Poslednje štiri plošče iz cit. bere predstavljajo t. i. zabavnejše vode, ki jih seveda naša osrednja RTV hiša goji v najbolj plemenitem pomenu te besede. Prvo od njih seveda predstavlja nenadomestljivi *Big Band RTV Slovenija* z naslovom *Imer Traja Brizani*, kar pomeni, da je gost tega še vedno najstarejšega (tradicionalnega) plesnega orkestra na svetu kitarist I. T. Brizani. Njemu se pridružuje še bobnar Peter Erskine. Gre hkrati za Brizanijevo glasbo, saj je ta izvrsten romski glasbenik hkrati ob (bas) kitaristu tudi skladatelj in (glasbeni) producent. Zato so na tej plošči izključno njegova (avtorska) dela. Devet njegovih del so aranžirali sami naši glasbeniki (A. Avbelj, M. Mikuletič, L. Krajncan in M. Ašič). Lojze Krajncan tudi vodi omenjene zasedbe kot šef dirigent *Big Banda*. Poleg omenjenih in izvrstnih (tujih) solistov I. T. Brizanija (na basovski kitari) in bobnarja P. Erskina, pa se izkažejo še številni solisti iz orkestrovih vrst: pozavnista Emil Spruk in Matjaž Mikuletič, trobentač Dominik Krajncan, saksofonisti Primož Fleischman, Aleš Suša, Adam Klemm in Klemen Kotar, kitarist Primož Grašič in pianist Blaž Jurjevčič; seveda vseskozi prevladujeta v odlični in ravno pravnji »mešanici« folklorne (romske, makedonske, ...) glasbe in (pristnega) jazza oba izvzeta solista I. T. Brizani na električni (basovski) kitari ali kar na električnem basu ali tudi na Fender fretless bass, in tolkalist Peter Erskine. Gre za »live« posnetek koncerta vseh navedenih v že dolga leta novem ljubljanskem jazzovskem središču-*Jazz klubu MONS* (15. feb. 2008). Z mešanjem zvoka v radijskem *Studiu 14* pa se je tokrat izkazal tonski mojster Mitja Krže. Mastering je opravil Miro Prljača, (glasbena) producenta pa sta bila Grega Forjanič in Imer Traja Brizani, izvršni producent pa umetniški vodja našega *Big Banda RTV Slovenija* in urednik za jazzovsko glasbo na *RTV Slovenija* Hugo Šekoranja; zagotovo eden tistih, ki v zadnjih desetletjih

zapušča največjo (pozitivno) sled za razvoj orkestrske jazzovske glasbe pri nas.

Še bogatejše je predstavljen naslednji zabavni ali kar jazzovski projekt z naslovom **Jani Kovačič CERBERUS HOTEL Jazzitete**, za katerega pravi (verjetno je to kar J. Kovačič sam?): »Jazz je postal globalni urbani etno in Jazzitette (2006–09) so novi tip urbanega jazza«. Vseh 11 predstavljenih skladb Janija Kovačiča, ki jih tudi sam izvede s svojim značilnim (hrapavim, včasih izredno visokim tenorskim falzetom, ... zdaj z vokalom, zdaj v recitativu, tudi skupaj z njegovo tradicionalno kitaro) glasom, je priredil za *Big Band* Igor Lunder, izvajalci pa so poleg že omenjenega J. Kovačiča (kot vokalnega solista-pevca in moderatorja, napovedovalca in komentatorja), *Big Band RTV Slovenija* in dirigent Igor Lunder. Gre za tonsko obdelavo dveh koncertov »v živo/live«, ki sta bila v radijskem Studiu 14 (9. 11. 2006 in 14. 3. 2009, slednji v okviru *Slovenskih glasbenih dnevov 2009*). Kot je razbrati iz predstavitve pričujoče glasbe v dodani bogati programski knjižici: »(...) so jazzitette skladbe, Novega Urbanege Jazz (NUJ), jazz, ki je postal globalni urbani etno, folklorna glasba zbeganih podnajemnikov tega sveta – ljudi. Večina seveda beži nazaj k zemlji, h glasbi minulih dni, k pravljam. Zemlja ni več naša, le kakšen sploščen moj ali tvoj atom je še kje (...)«. Te razlage si potem sledijo tako dobro, da človek komaj vse prebere, ker ga medtem že nestrpno žuli, da bi vse to slišal. Je pa po vsebinski in oblikovni strani vsa stvar tako kompleksna in kompletna, da se eno in drugo ne da. Vsa besedila predstavljenih pesmi J. Kovačiča so tudi natisnjena v (bogati) programski knjižici (oblikovanje: *Studioboats*, fotografija pa Peter Rauch). Tale projekt je izšel v koprodukciji *ZKP RTV Slovenija* z *Radio Slovenija* (kar je pravzaprav kar pravilo izdaj vseh tonskih elektronskih medijev) in *KUD »France Prešeren«* Ljubljana: Hommage (Posvečeno) Mojstru Bojanu Adamiču.

*Love You Madly/Noro te ljubim* spet z *Big Bandom* in tokrat s pevsko solistko, vokalistko **Mio Žnidarič** pa je že naslednji (zabavni, jazzovski) projekt omenjene serije. Ko sem prav tej sezoni na enem od ponovitvenih koncertov enakega programa slišal našo M. Žnidarič v živo, sem si bil enoten, da gre v tem primeru za našo izjemno jazzovsko vokalistko, morda ta hip celo najboljšo? No, Žnidaričeva tokrat potrjuje to mojo tezo z enakim repertoarjem kot sem ga že slišal. Gre za splet naše in tuje vokalne jazzovske literature, v kateri briljira prav solistka. Ob odličnem *Big Bandu* z dirigentom Tadejem Tomšičem (sicer saksofonistom in aranžerjema istega ansambla) se zvrsti ob pevski solistki še cela vrsta (izvrstnih) instrumentalnih solistov iz vrst ansambla. To so: dirigent-saksofonist T. Tomšič, pozavnisti Klemen Repe, Rok Štirn in Emil Spruk, Steve Klink/orgle in klavir, basist Aleš Avbelj, trobentač David Jarh in kitarist Primož Grašič. Plošča sicer nosi naslov po istoimenski skladbi slovitega Duka Elingtona *Love You Madly/Noro te ljubim*, najbolj znani po interpretaciji Elle Fitzgerald in zdaj v priredbi T.

Tomšiča-»Miin prepoznavni slog«. Na plošči se zvrstijo še naslovi kot so: *A si ti al' nisi ti moj ljubi*, *Hi-Lili*, *Hi-Lo*, *Brez tebe*, *Begunka sem, ki ne beži*, *My Romance/Moja romanca*, *Obtolčeni bas*, *After You've Gone*, *Pesem namesto zlatnika*, *I'm Gonna Sit Right Down*, *Nevidni orkester*, *Snežinka* in *Ti veš*. Poleg že navedenih avtorjev, aranžerjev, solistke M. Žnidarič in tistih iz orkestrskih vrst, so tukaj zanimiva še nekatera druga imena - skladatelji: B. Austin in L. Jordan, B. Kaper in H. Deutsch, S. Klink in F. Lainšček, R. Rodgers in L. Hart, T. Layton in H. Creamer in F. Ahlert in J. Young. Najbolj pa je izpostavljen skladateljsko-pesniški par Steva Klinka in Ferija Lainščka, saj nastopa na omenjeni plošči od vsega 13 predstavljenih del kar 7-krat, kar lahko pomeni, da je tale projekt hkrati projekt M. Žnidarič, *Biga Banda RTV Slovenija*, dirigenta-saksofonista-aranžerja T. Tomšiča in slednjega (avtorskega) para.

**Nejc Kuhar & Mak Grgič** v spregi skladatelja, mentorja in avtorja projekta in kitarista je nastala avtorska cedejka z naslovom *String modulations/Kitara v komorni zasedbi*. Gre za avtorsko glasbo prvega, ki ga dodobra zaznamujejo zabavne glasbene note. Za (avtorsko) glasbo Nejca Kuharja velja, da je: »(...) primerljiva s skladbami velikih mojstrov ... njegove skladbe pa kažejo na močno osebnost in Nejc jih /sam/ igra odlično. Bravo«! Ker se je avtor vseh sedmih predstavljenih skladb odrekel igranju kitare na tej plošči, k sodelovanju poleg kitarista Maka Grgiča, za ansambelsko (komorno) soigro poveže še flautistko Evo Nino Kozmus, violončelistko Karmen Pečar, violinista Domna Lorenza, pevsko solistko-sopranistko Ireno Predo in (*Godalni*) *Kvartet CALISTO*, ki ga sestavljajo: violinista Matjaž Porovne in Alenka Semeja, violist Yasumichi Iwaki in violončelist Primož Zalaznik. Ker ima tudi omenjeni ansambel na repertoarju t. i. resno oz. klasično in zabavno glasbo, je povsem logično, da se ob izšolanih »klasičnih in zabavnih«, tako avtorja N. Kuharja kot vseh ostalih sodelujočih na tej plošči, tudi v skladateljevi bipolarni ustvarjalnosti, izkazujejo ves čas na oba način: preprosto gre za izredno rafinirano in če že hočete tudi umetniško izdiferencirano zabavno glasbo; v njenem najbolj plemenitem pomenu te besede je le-ta brezmejna. V delih kot so: *Carpe Diem* (2005), *V čelu igran kitaro* (2005), *Duhovin* (2006), *Qintet No. 1* (2010), *Carpe GuiCell* (2006), *Sonata No. 1* (2009) in *Trio No. 5465798* (2008) je tako slišati eno kot drugo, zlasti pa veliko zahodnoevropske glasbene umetnosti in kulture.

Plošča s številnimi in izključno mladimi umetniki: avtorjem/ustvarjalcem in izvajalci/poustvarjalci pa tako v smislu novega napredka, z nakazovanjem izredno poslušljive (zabavne) glasbe, kar kliče in hkrati poziva k novim dosežkom, ki jih v ekipi *ZKP RTV Slovenija*, *Radia* in *Televizije Slovenija* očitno ne bo zmanjkalo tudi v naslednjih letih; vsaj kar se tiče poznavanja žive glasbene scene pri nas, kar je potem zagotovo posledica snemanj in izdajanj elektronske glasbe. Vse to pa že vnaprej zagotavlja nove in nove uspehe vseh navedenih.



# 60 let GŠ Frana Koruna Koželjskega Velenje

Kmalu po drugi vojni se je slovensko glasbeno šolstvo začelo ponovno pobirati. Potrebna so bila desetletja, da se je spet evropeiziralo in še več: postalo je za zgled preostalemu (evropskemu) prostoru po številu gojencev, odstotku šoloobveznih otrok, ki hkrati obiskujejo tudi glasbeno šolo (že dolgo je tem programom dodan še balet oziroma plesna vzgoja), da ne govorimo o rezultatih, saj je slovenska glasbena produkcija in reprodukcija po rezultatih tekmovanj, kakovostnem slovenskem glasbenem življenju in deležu naših umetnic in umetnikov v širnem svetu zavidljiva. Ne takoj, ampak zelo kmalu v tem obdobju pa se je *Glasbena šola Frana Koruna Koželjskega* v Velenju (ust. 1952, samostojna od leta 1960 dalje) razvila v eno vodilnih v državi. Iz svojih skromnih in sporadičnih začetkov je danes to javni zavod z morda ta hip najboljšimi materialnimi pogoji, njihovi rezultati so nadstandardni, že več let je šola konservatorijskega tipa (od osnovne do srednje stopnje, četudi se s tem imenom še ne ponaša), njihove letošnje slovesnosti pa kažejo daleč od ozkega šolskega pouka. Gre za celostno podobo glasbenega življenja, ki dnevno prerašča ozke šolske oblike delovanja, taka pa je tudi njihova obletnica: številni koncerti pa še vrsta nestandardnih aktivnosti, ki šolo uvrščajo v inovativni javni zavod.

## Slovarček glasbenih izrazov (22. junij 2011)

Slovensko-angleško-nemški *slovarček glasbenih izrazov* sta izdali *Gimnazija Velenje* in *Glasbena šola Velenje*. Ta predstavlja zametek glasbenega terminološkega slovarja za šolsko rabo in zapolnjuje vrzel na področju slovenske glasbene terminologije. V njem je zbranih prek štiristo (432) slovenskih glasbenih izrazov in njihovih prevodov v nemščino in angleščino. Izdelava slovarja je potekala v več fazah. Najprej so dijaki glasbene smeri (glasbene gimnazije) iskali primerne pojme pri pouku teoretičnih (solfeggio, glasbeni stavek z oblikoslovjem, zgodovina glasbe) in praktičnih predmetov (petje-instrument, komorna igra, zbor, orkester). Izbrane besede so nato sami in s pomočjo pedagogov-mentorjev prevedli v okviru pouka angleškega in nemškega jezika. Tako slovar prinaša obsežen in temeljit izbor slovenske glasbene terminologije, ki zajema izbor osnovnih pojmov s področja glasbene teorije, harmonije, oblikoslovja, zgodovine glasbe, poimenovanja inštrumentov, pevskih glasov, tradicionalnih zasedb, obenem pa ponuja nabor pojmov iz besednjaka glasbenikove vsakdanje prakse. Slovar je nastal kot končni izdelek šolskega razvojnega projekta velenjskega *Konzorcija strokovnih gimnazij*. Pri delu je sodelovalo okrog osemdeset dijakov in prek trideset pedagogov. Dodatno obogatitev publikacije so z akvareli in grafično podobo prispevali dijaki in njihovi mentorji likovne

smeri umetniške gimnazije. Slovar sta uredili Urška Šramel Vučina in Andreja Golež. Projekt je poleg strokovnega raziskovanja pomemben tudi zaradi številnih povezovanj, ki jih je prinesel. Končni izdelek pa predstavlja izjemno zanimiv in nadvse uporaben priročnik ne le za glasbenike, ampak tudi za ljubitelje glasbe. Slovarček v majhnem (11 x 16 cm) in podolžnem formatu na 65 straneh prinaša po uvodu (U. Šramel Vučina) najprej glasbenoteoretske, potem pa še termine s področij, kot so glasbeni stavek, oblikoslovje, zgodovina glasbe, orkester-zbor-komorna igra, instrumentalna in pevška praksa (str. 11–54), nato pa še zaključno stvarno kazalo (kjer so vsi slovenski pojmi razvrščeni po abecedi (57–65) in mnenje recenzenta (prof. dr. Matjaž Barbo) na zadnji strani ovitka: »(...) *Glasbeni slovar predstavlja pionirsko delo na področju /slovenske/ glasbene terminologije. Svojo vrednost ima tako kot obsežen in temeljit, pa vendar ne preobsežen izbor slovenske glasbene terminologije, ki zajema izbor osnovnih pojmov ... Posebno vrednost pa ima poleg tega seveda slovarska določitev terminoloških ustreznic v angleškem in nemškem jeziku, ki predstavlja dragoceno in praktično uporabo dopolnitev glasbenikovega jezikovnega razgleda, tako zaradi daleč najobsežnejše primerne glasbene literature v teh jezikih kot še posebej zaradi vsakodnevnega živega kulturnega stika, v katerih sta oba jezika med glasbeniki posebej v rabi (...)*«. Ali res? Kje pa je potem morda še najbolj popularna in aktualna italijanščina? Ob tem, da za razliko od sosedov (Hrvatov) nimamo ustreznega strokovnega društva glasbenih teoretikov, da imamo znanstveni glasbeni oddelek na univerzi (muzikologija na *Filozofski fakulteti*) in oddelek za glasbeno teorijo in kompozicijo (na *Akademiji za glasbo*), je tole pravzaprav neke vrste strokovno mašilo vsega tistega, kar bi tudi Slovenci že morali imeti; in seveda zdaj imamo prav po zaslugi letošnje glasbenošolske obletnice in njenega dokaj nekonvencionalnega delovanja.

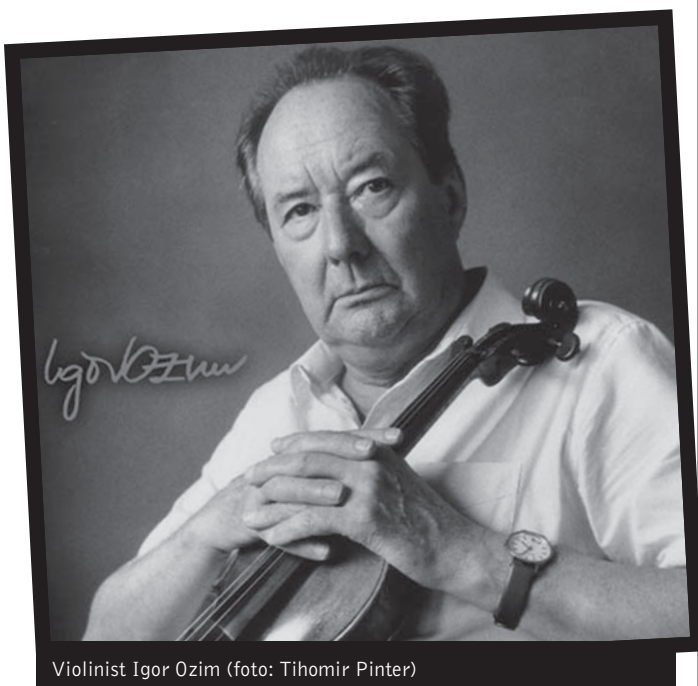


### Violinist IGOR OZIM in razstava (25. avgust-10. september 2011)

V velenjski *Galeriji* so ob obletnici pripravili prav posebno razstavo o redko videni in slišani glasbeni temi. Govori o violini,

violinistih in violinizmu. Njen osrednji del pa je bil namenjen življenju in delu priznanega in izjemno priljubljenega profesorja **Igorja Ozima** (roj. 9. maja 1931), ki je (2011) praznoval 80-letnico rojstva. Ta razstava nas je popeljala tudi skozi zgodovino violinizma na Slovenskem in kjer so bili mdr. objavljeni potreti številnih pomembnih slovenskih violinistov in najstarejši slovenski violinski učbeniki. Za zaključek je bil prikazan še drobec iz dvajsetih Ozimovih poletnih violinskih šol v Velenju. Gre za še eno od podpor kar trem okroglim obletnicam v Velenju: 60 let od ustanovitve glasbene šole, 20. mednarodne poletne violinske šole in 80. obletnici Ozimovega rojstva. Vse skupaj pa so spletele zanimivo zgodbo. Razstava o njih je ponudila sprehod skozi redko videno in slišano glasbeno kulturno temo; zato samo nekaj poudarkov iz bleščeče biografije in bibliografije Igorja Ozima: z 18 leti je že diplomiral na ljubljanski AG (v razredu Leona Pfeiferja), kot prvi državljan takratne Jugoslavije je dobil štipendijo *British Council / Britanski svet*, ki mu je omogočila nadaljevanje študija na sloviti *Royal College of Music / Kraljevi glasbeni akademiji* v Londonu in tam v razredu Maxa Rostala (že drugič) diplomiral (1951). Od številnih mednarodnih tekmovanj mu je prav nemško (*ARD*, 1953) v Münchnu prineslo prvo mesto in kmalu zatem je začel ter samo še stopnjeval svojo bleščečo solistično kariero. Igral in gostoval je (kot solist in z orkestri) tako rekoč na vseh petih celinah. Pri tem pa ni zanemarjal plemenite komorne muzike: igral je v duih z violinistom Primožem Novšakom, v klavirskem triu *Arion* in kar 25 let z doyenom in nestorjem slovenskih klavirskih spremljevalcev Marijanom Lipovškom. Omembe vredna je še Ozimova diskografija v najrazličnejših pojavnih oblikah, hkrati pa je pomembno njegovo (so)kreativno delo pri izvirni slovenski violinski glasbi, vse do izdaje notnih opusov. Pedagoškemu delu se tako rekoč posveča vse svoje življenje: na ljubljanski AG (1960–1963), v Kölnu (1963–1996, tj. do upokojitve), Bern, Dunaj in Salzburg (od 2003 dalje, ko je nasledil slovitega Ruggiera Riccija na *Univerzi Mozarteum*). Ker ni mogel razviti vseh svojih tovrstnih (pedagoških) razsežnosti doma (na ljubljanski AG, saj mu je bil prav tam onemogočen njegov nadaljnji pedagoški razcvet), je bil neke vrste obliž, da mu je (2010) ljubljanska *Univerza* podelila (častni) doktorat. Vse to in še kaj botruje temu, da se Igor Ozim bialno, vsaki dve leti vrača zdaj že 20. zapored na slovito mednarodno velenjsko poletno violinsko šolo. Da pa se je njegov violinizem lahko razvil kot se je, je seveda imel svoj (slovenski violinski) pedigré. To je bilo v Velenju predstavljeno na štirih razstavnih panojih. V drugem delu velenjske razstave pa gre na nadaljnjih petih panojih za zgodovino slovenskega violinizma. V primerjavi s preostalimi razvitimi evropskimi narodi jo Slovenci beležimo relativno pozno: violinsko pedagogiko (z didaktiko in metodiko) evidentiramo šele od 19. stol. dalje. Različni vplivi so odigrali različne vloge do dandanašnjega stanja slovenskega violinizma: vse od dunajske, praške, in francoske šole, lahko med prvimi omenimo Čeha Otakarja Ševčika. Sledil je

celo (velenjski) domačin Fran Korun Koželjski, po katerem se dandanes imenuje tudi velenjska šola oziroma kar (javni) zavod oziroma Konservatorij; pa še Adolfg Gröbming, Karel Jeraj, Fran Stanič, Fran Gulič, Ubald Vrabec, Maksimiljan Skalar idr.; tudi Johann (Hans) Gerstner s svojim najbolj vidnim učencem in v Evropi razdajajočim Leom Funtkom. Velenjska razstava nas je še dodatno spomnila na Josefa Vedrala, Jana Šlaisa, Karla



Violinist Igor Ozim (foto: Tihomir Pinter)

Sancina, Mirana Viherja, Faniko Brandl, Tarasa Poljanca, Karla Rupla, Alberta (Alija) Dermelja, Jelko Stanič in Leona Pfeiferja; za njim pa neposredno prav Ozim. In še tretji sklop omenjene razstave, ki sta jo pripravili dr. Urška Šrnel Vučina in Maruša Zupančič. Ta predstavlja oziroma že kar razišče Ozimovo povezavo z Velenjem, kajti njegova *mednarodna poletna violinska šola*, ki jo vodi že vrsto let, še vedno velja za mojstrsko šolo z eno najdaljših tradicij pri nas na Slovenskem, vse od leta 1984 (najprej v Ljubljani in na Bledu), od 1986 dalje pa že v Velenju. Skoznjjo je šlo skoraj 400 mladih violinistov, ki so prišli v Velenje iz 24 držav. Šola spada v t. i. mojstrske tečaje najvišjega ranga. Vse to je bilo na razstavi predstavljeno na panoju. Lahko smo poslušali Ozimovo violinsko igro, razstavljeno je bilo bogato notno gradivo, violina z lokom, izšle so kar tri nove zgoščenke (v koprodukciji z *Založbo kaset in plošč RTV Slovenija*) ... Ob tej priliki je bilo v 1. nadstropju velenjske *Galerije* moč videti še razstavo slikarskih portretov slovenskih glasbenikov **Viktorja Šesta**. To pa je samo še ena od vizitk ob 60-letnici velenjske *Glasbene šole Frana Koruna Koželjskega v Galeriji Velenje*, za katero so izdali tudi zelo lep galerijski list. Slikovno gradivo zanj so našli v *Glasbeni zbirki NUK*, *GŠ Velenje*, arhivih ljubljanskega *Cankarjevega doma* in *Društva slovenskih skladateljev*, v zasebnih zbirkah in pri našem vrhunskem fotografskem portretistu dr. Tihomirju Pinterju.

## Slavnostna akademija (koncert) z orkestrom Slovenske filharmonije (9. september 2011)



Orkester Slovenske filharmonije

Za minulo slavnostno akademijo so v svojo koncertno dvorano Velenjčani povabili kar naš osrednji državni simfonični orkester **Slovenske filharmonije**. Edina slovenska glasbena šola v vsej vertikali našega tovrstnega šolanja ima namreč te pogoje, da ima v svoji prostorski sestavi pet dvoran, med njimi tudi (veliko) koncertno. Z učiteljem in slovenskim dirigentom **Nikolajem Žličarjem** smo na petkovem koncertu (9. septembra 2011) poslušali Mozartovo *uverturo*, pet koncertantnih točk, v katerih so se predstavili velenjski učenci in dijaki, in nazadnje še Mendelssohnovo Bartholdyjevo *simfonijo*. Bil je to pravi praznik orkestrske glasbe, v kateri je bil spiritus agens nedvomno dirigent: ta je uvodno in zaključno delo predstavil na pamet ter s tem nemalo razgibal tako orkestrove kot velenjske vrste z *Don Giovannijem* Wolfganga Amadeusa Mozarta in *Simfonijo* št. 4



Dirigent Nikolaj Žličar

v A-duru, »Italijansko« Felix Mendelssohna Bartholdyja. Igra *Filharmonikov* (kljub temu, da so bili na začetku sezone) je bila polnokrvna, glasbeniki so sledili vsem najbolj podrobnim dirigentovim impulzom, ugotovili pa smo resda tisto pravo povezovalno, ki jo muzika obeh glasbenih velikanov terja. In uspeh je bil več kot očiten. Četudi je polnoštevilno in tudi stoječe občinstvo namenilo svojo naklonjenost vsem petim mladim solistkam in solistom, je bil celoten lok tega koncerta ne le izvedbeno, temveč tudi dramaturško napet do skrajnosti. Zdaj se je Žličarjeva polnokrvna in temperamentna, predvsem pa trdna taktirka

razpotegnila še na glasbo, ki so jo podpisali Franc Krommer, Henryk Wieniawski, Ludwig van Beethoven, Carl Reinecke in John Rutter. Bil je to pisan splet koncertantne muzike, v katerem smo po pravilu slišali po en stavek klasičnih instrumentalnih koncertov (razen morda enega, dveh primerov). Odlično izbrani in pripravljeni mladi solisti so se izkazali vsestransko, kar pomeni, da so bili ves čas v pravi in povsem prvi vlogi favoritov, solistov. Odlična, tudi pedagoška in ne le umetniška pomoč dirigenta pa je naredila dodatne pozitivne vtise; četudi kdaj pa kdaj na račun kakšnega (počasnejšega) tempa, kar pa je seveda tudi v vrhunski glasbi zgolj relativen pojem. Solisti, vsi po vrsti najstniki, so se zvrstili na velikem velenjskem odru takole: klarinetist **David Gregorc** (mentor Matjaž Emeršič) se je uvodoma razigral v 1. stavku – *Allegru* Krommerjevega dunajskega klasičnega *Koncerta* v Es-duru, op. 36 v tenkočutnem in muzikalno radoživem stavku, ki solistu ponuja vse slasti in pasti tako v tehničnem kot muzikalnem pogledu. Tako kot je dirigent sam začel in končal svoj del koncerta z vodenjem na pamet, se je potem tudi vsa peterica solistov izkazala z odlično (so)igro na pamet! Tako kot se tale ocena zna ponoviti pri vsakem od solistov, je zagotovo že pri prvem, Davidu Gregorc, na mestu popotnica, da je pred njimi zagotovo še bogata (in profesionalna) glasbena kariera. Njegov ton je osupel, kar je za mladega pihalca odločujoče; vse ostalo se k sreči lahko samo še nadgrajuje. Mladi violinist **Andraž Likar** (mentorica Danica Koren) se je postavil na oder ob bok dirigentu Žličarju in orkestru *SF* z *Legendo*, op. 17 H. Wieniawskega. Dovolj hvaležno delo je našlo v interpretu ravno pravšnjega izvajalca, vsi navedeni pa so se znašli v dovolj soodvisni in spet dopolnjujoči se vlogi. Ta in ugotovljena simbioza tudi tokrat ni mogla izostati z uspehom zlasti solista, ki je podčrtal vse romantične podrobnosti tako v osnovnih violinskih elementih kot z izrazito romantično podčrtano interpretacijo. Njegove vehementne poteze z lokom so opozorile na čisto pravega solista-koncertanta in s tem tudi samo utrdile Likarjeve že znane tekmovalne in druge afirmirane dosežke. Predvsem pa daje poseben poudarek tega solističnega vložka odlična velenjska godalna šola, nad katero morda samo bdi oddaljeni Igor Ozim. Pri tem pa

je nenazadnje tudi Andraž Likar dijak 2. letnika ljubljanskega *Konservatorija za glasbo in balet*. Eden vrhuncev te velenjske slavnostne akademije ob 60-letnici šole je bil zagotovo solistični klavirski prispevek **Kristine Golob** (mentorica Katja Žličar Marin) v 1. stavku-*Allegru con briu* Beethovnovnega *Koncerta* št. 2 v B-duru, op. 19: spet pod trdno oporo dirigenta in orkestra so vsi navedeni zgradili trdno skladateljevo arhitekturo, ki ni v muzikalnem pogledu nič popuščala, kaj šele popustila. Solistkin romantični poustvarjalni prispevek je poudaril kakovost tega notnega zapisa, za kar si je morda mlada umetnica privoščila kašno bolj počasno verzijo tega »bria«; pa nič zato: saj se tudi v hitri glasbi morajo podoživeti in slišati tudi vse najmanjše notne vrednosti, kar je bilo v tem primeru dovolj podčrtano solistično dejanje. Klavirski ton tega parta je zvenel polnozvočno, (mlada) umetnica ima idealne vse elemente tehnične igre (v rokah in nogah), tako da lahko s njimi nadgradi najmanjši in najbolj prefinjen poustvarjalni element muzikalne igre. Po klarinetu, violini in klavirju je prišla na vrsto še (solistična) harfa. V vsem njenem blišču smo slišali 2. st. (*Adagio*) iz Reineckejevega *Koncerta*, op. 182 v izvedbi **Naje Mohorič** (mentor Dalibor Bernatovič). *Adagio* harfe se je spremljevalno pel samo še med godali in (solističnim) rogom in njihova skupna soigra je bila spet ravnopravna. Sodobno in prozorno Reineckejevo muzično tkivo je prineslo nove (z)možnosti vseh navedenih izvajalcev in njihov (poustvarjalni) trud je bil spet poplačan z dobršno mero vseh elementov najodličnejše poustvarjalnosti. Od harfe pa k zaključni (solistični) flavti. Ta je bila tokrat v rokah **Barbare Spital** (mentorica Mojca Ušen Tkalčec). Edina, ki je izvedla dva stavka (1.-*Preludij* in 4.-*Valček*) iz *Antične suite* angleškega modernista Johna Rutterja. Tokrat se je spremljevalnemu godalnemu korpusu *SF* pridružil še orkestrski čembalo. Nasprotja so bila več kot očitna, glasba pa spet spogledljiva tako med solistko kot spremljevalci. Žličarjevi še zadnji (spremljevalni) takti so bili spet na mestu, njegove spremljave (vse po vrsti) pa le neke vrste »uvod« v »njegovo« in zaključno Mendelssohnovo Bartholdyjevo »*Italijansko simfonijo*«. Bravo!

Iz prakse v prakso



# Programski paket EarMaster Pro

V današnjem času najbrž ni več učitelja, ki bi trdil, da osebni računalnik ne more postati učni pripomoček. S svojim programjem posega na vsa bistvena področja izobraževanja, glasba pri tem ni izjema. Pravzaprav lahko trdim, da se je računalnik v sodobnem glasbenem izražanju, poučevanju, proučevanju, produkciji in še čem močno uveljavil. Skoraj vsak operacijski sistem ponuja vsaj najosnovnejše programe, ki nam pomagajo tako ali drugače upravljati z glasbenimi datotekami. Glasbeno šolstvo pri tem ne sedi križem rok. Zmogljivosti računalnika so predani glasbeni pedagogi s pomočjo računalniških programerjev spremenili v močna orodja, ki lahko tako učitelju kot učencu olajšajo delo, pospešijo učni proces ali pa ga morda kdaj pa kdaj naredijo nekoliko drugačnega, bolj pestrega. Pri tem imam v mislih tako programske pakete kot različna spletna mesta, ki nam ponujajo obilico možnosti za izobraževanje in zabavo. Učitelj je pri tem lahko učencu v veliko pomoč, ko ga usmerja, mu svetuje in ocenjuje njegove izdelke. V svojem učnem procesu se precej srečujem z učenci, ki so že dovolj večji uporabe osebnega računalnika, prenosnih tablic, včasih tudi pametnih telefonov. Učenci solfeggia in nauka o glasbi za starejše, ki jih poučujem, vedo precej o pridobivanju podatkov prek spletnih mest. Vedo, da lahko svoj prenosni telefon uporabijo kot snemalnik, ko je treba posneti učno uro. Vedo, da lahko prenosni računalnik spremenijo v pravi mali studio, ki

naš uspešno izveden koncert spremeni v spominsko zgoščenko. Enega izmed zelo močnih programskih paketov bi danes rad predstavil cenjenim bralcem te revije.

EarMaster Pro je programski paket, ki nam pomaga pri razvoju glasbenih veščin poslušanja. Različna programska poglavja nam omogočajo, da razvijamo slušna znanja o intervalih, akordih, lestvicah, ritmičnem in melodičnem prepoznavanju ali zapisu. Programski paket je bil razvit na Danskem v podjetju EarMaster ApS. EarMaster je na voljo v treh različnih verzijah, za katere se odločimo glede na naše potrebe:

- EarMaster Essential,
- EarMaster School ter
- EarMaster Pro.

Verzija Essential ponuja osnovne funkcije programa, kot so primerjava intervalov, prepoznavanje intervalov, prepoznavanje akordov in branje ritma. Priporočljiv je za začetno stopnjo učenja. Verzija School je najmočnejša verzija programa, ki v primerjavi z verzijo Pro omogoča tudi kreiranje lastnih učiteljev, namestitvev v računalniško mrežo, vodenje redovalnice ipd. Pri tem velja omeniti finančno dostopnost večjega števila licenc za šolsko uporabo.

EarMaster Pro - EarMaster Standard Tutor - Vaja 1 od 37

Prepoznavanje intervalov

0:01

Kateri interval se igra? - prikazan je prvi ton

Novo vprašanje Predvajaj vprašanje predvajaj svoj odgovor Pokaži odgovor Stop

prima velika sekunda velika terca

1 pravih od 1 vprašanj Dosegel si 100%

"Unison, Major 2nd and Major 3rd - ascending"  
Vprašanje 2 od 15

Prepoznavanje intervalov - primer uporabniškega vmesnika

EarMaster Pro - EarMaster Standard Tutor - Vaja 14 od 21

Zaporedje stopenj

37 s

Pravilno: III m7 - VI m7 - II m7 - V 7 - I D7

Novo vprašanje Predvajaj vprašanje predvajaj svoj odgovor Pokaži odgovor Stop

III m7 VI m7 II m7 V 7 I D7

III m7 - VI m7 - II m7 - V 7 - I D7 III m7 - VI 7(b9) - II m7 - V 7 - I D7 III m7 - VI 7(b9) - II m7 - bII 7(b5) - I D7

III m7 - VI m7 - II m7 - V 7 - I D7 III m7 - bII 7(b5) - II m7 - bII 7(b5) - I D7

"Fifth sequences"  
Vprašanje 1 od 20

Skupno doseženih točk 100% Tvoje dotične dosežene točke 1 so 100%

Zaporedje stopenj - primer uporabniškega vmesnika

EarMaster Pro - EarMaster Standard Tutor - Vaja 29 od 54

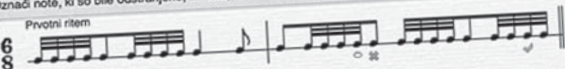
47 s Popravljane ritma

✓ Našel si 1 od 2 sprememb(e)

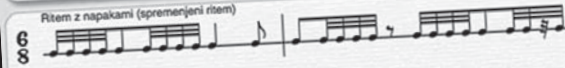
Novo vprašanje Predvajaj spremenjen ritm Predvajaj prvotni ritm Pokaži napake Stop

Označi note, ki so bile odstranjene, in note, ki so bile razdeljene v dve noti.

Prvotni ritem



Ritem z napakami (spremenjeni ritem)



"Eighth note units with 32nd notes - #1"  
Vprašanje 1 od 15

Skupno doseženih točk 25%

Tvoje dotične dosežene točke 1 so 25%

45

Popravljane ritma - primer uporabniškega vmesnika


EarMaster Pro - EarMaster Standard Tutor - Vaja 31 od 42

0:01 Melodični narek


✓ Pravilno

Novo vprašanje Predvajaj vprašanje predvajaj svoj odgovor Pokaži odgovor Stop

0b dur



EarMaster



"7 tones relative to root tone - IIIm7 - V7 - ..."  
Vprašanje 2 od 15

Skupno doseženih točk 75%

Tvoje dotične dosežene točke 2 so 100%

120

Melodični narek - primer uporabniškega vmesnika



## Namestitev programja

Program EarMaster je na voljo tako za računalnike, ki delujejo v Windows okolju, kot za tiste, ki delujejo v okolju Mac OS X. Strojne zahteve so skromne. Potrebujemo vgrajeno zvočno kartico, zvočnik (oziroma slušalke) ter po možnosti mikrofona, prek katerega lahko program preverja tudi naše petje ali igranje na inštrument. Program se lahko naloži s priloženega ploščka, licence pa se lahko z vpisom zaščitne kode naložijo tudi prek spleta. Namestitev je zelo enostavna. Ob prvem zagonu programa določimo tudi jezik, v katerem želimo uporabljati program. Na veliko veselje uporabnikov lahko izberemo tudi uporabo v slovenskem jeziku.

## Uporabniški vmesnik

Uporabniški vmesnik je zelo preprost in intuitiven. V vseh programskih področjih je uporabniško okno precej podobno. Na vrhu zaslona je programska vrstica, kjer lahko podrobneje uravnavamo nastavitve programa. Pod njimi so ikone programskih področij, ki jih izbiramo poljubno. Na vrhu delovnega prostora vidimo vprašanje, na katerega iščemo odgovor. Vnašanje odgovorov poteka na več načinov:

- vnašanje prek izbirnikov tipa A, B, C,
- vnašanje prek izrisane klaviature,
- vnašanje prek izrisanega kitarskega vratu,
- izbirniki z odgovori.

Zagon novega vprašanja, ponovitve vprašanja, prikaza rešene in reševanega primera je prikazan z gumbi nad klaviaturo, kitarskim vratom in izbirniki. Kontroliramo jih lahko z miško ali prek tipkovnice (funkcijske tipke).

## Programska področja

Vsa poimenovanja programskih področij so povzeta iz slovenskega prevoda programskega paketa EarMaster Pro. Vsako od področij vsebuje dovolj veliko število težavnostnih stopenj, da uporabnik ob redni vaji pridobi kakovostno znanje v izbrani disciplini. Posamezna stopnja vsebuje od 10 do 60 primerov (odvisno od težavnosti stopnje), katerih rezultate računalnik beleži. Po želji si lahko statistiko vedno ogledamo. Ob izbiri programskega področja in težavnostne stopnje se pojavi okno, kjer Tutor predstavi elemente prepoznavanja (npr. razlikovanje velike in male sekunde). Občasno se pojavijo tudi komentarji, kjer se pojasni namen oziroma podrobnejši opis vaje. Dodani so koristni napotki, s katerimi si pomagamo pri prepoznavanju, izvajanju ali ponavljanju intervalov, akordov, melodičnih ali ritmičnih vzorcev.

Programsko področje **primerjanja intervalov** temelji na vprašanju: kateri interval je večji/manjši? Sprva intervale primerjamo v zaporednem izvajanju (navzgor, navzdol) nato še sočasno. Primerjava poteka najprej med dvema nato med več različnimi intervali. Primerjava intervalov sprva poteka s skupnim tonom, kasneje so izhodiščni toni različni. Vaja obsega 42 stopenj. V nastavitvah lahko izbiramo intervale, ki bi se jim radi bolj podrobno posvetili. Statistika nam je pri tem lahko v veliko pomoč.

**Prepoznavanje intervalov** je programsko področje, kjer računalnik od nas pričakuje, da slišani interval prepoznamo ter ga izberemo iz ponujenih možnosti. Program sprva predvaja intervale iz istega izhodiščnega tona. Pomoč nam ponudi nekaj glasbenih primerov, s katerimi si lahko pomagamo na začetku. Izmenjujejo se zaporedni ter sočasni intervali v smereh navzgor ali navzdol. Vseh stopenj je 37. Na zadnji stopnji je kar 50 vprašanj. Program nam na zadnjih stopnjah pred vsakim vprašanjem zaigra tudi kadenčno sosledje akordov v lestvici, kar nam pomaga pri boljšem prepoznavanju intervala v smislu funkcionalnega razumevanja intervala.

Za izvedbo programskega področja petje intervalov bomo potrebovali tudi mikrofona (vgrajen ali zunanji), prek katerega računalnik prepozna in ovrednoti naše izvajanje predlaganih intervalov. Računalnik nam nakaže izhodiščni ton in predvidi interval, ki ga je treba zapeti. Petje lahko kontroliramo tudi prek izrisanega uglaševalca. Pri tem bi rad opozoril na nastavitve računalnika, ki predvidi, ali gre za izvajanje v absolutni intonaciji ali transpoziciji (npr. moški glas, ki intonira oktavo nižje od zapisa v violinskem ključu).

Naslednji sklop vaj nas pelje skozi **spoznavanje in razločevanje akordov**. Pri tem sta vključena tako zapisovanje kot prepoznavanje oziroma razlikovanje akordov. Program vključuje sprva osnovne triglasne akorde, nato jim doda akorde z dodano sekundo in kvarto, zatem štiriglasne akorde brez in z alteracijami ter osnovne oblike petglasnih akordov. Večina vaj je zasnovana tako, da se vprašanja vrstijo sprva melodično navzgor, kasneje melodično navzdol in nazadnje sočasno. Vseh stopenj je 25. Število vprašanj na posamezni stopnji variira od 10 do 20.

Pri naslednjem področju prepoznavamo **obrate akordov** na terčni osnovi. Na začetnih stopnjah se spoznamo z obrati durovega, molovega, zmanjšanega in zvečanega trizvoka, kasneje se prek dominantnega četveroizvoka preselimo k štiriglasnim akordom. Akordi se poimenujejo z: osnovni akordi ter 1., 2. in 3. obrat. Vse variante akordov prepoznavamo v razloženi in sočasni izvedbi. Programsko področje obsega 20 različnih stopenj z 10 do 20 primeri.

Statistika

Cas	Učitelj	Številka vaje in naslov	Trajanje	Cas za odgovor	Skupni rezultat		
Datum	Cas	Učitelj	Številka vaje in naslov	Poskusov	Trajanje	Cas za odgovor	Skupni rezultat
27. 5. 11	6:41 AM	EarMaster Standard Tutor	1 - "4/4: Quarters and eighths"	5	0:01:53	40 s	8 <b>50%</b>
28. 9. 11	3:11 PM	EarMaster Standard Tutor	32 - "16th note triplets - #2"	1	37 s	24 s	1 <b>77%</b>
28. 9. 11	3:30 PM	EarMaster Standard Tutor	25 - "Combinations of eighth and 16th not..."	1	0:01:32	0:01:17	3 <b>89%</b>

Vsote - 1 teden :    Skupno trajanje: 0:03:01    Vsota vseh rezultatov: 9 **88%**    Povprečen čas za odgovor: 14 s

Branje ritma Zapri

Okno s statističnimi podatki

EarMaster 5 - Ear training software on Windows and Mac

Watch more videos from the **EAR TRAINING channel** 19 videos **Subscribe**

**EarMaster 5**  
Advanced ear training software

Presentation and walkthrough

1,065

2 likes, 0 dislikes

Uploaded by eartraining on Jun 8, 2011

EarMaster 5 is a software suite for ear training and music theory practice on

Show more

All Comments (1)    see all Reactions (0)

Sign in or Sign Up now to post a comment!

nice!  
PossessWithin 3 days ago

Ear Training with EarMaster 5 by eartraining 36,896 views

Software for music education - EarMaster School 5 by eartraining 387 views

Ear Training - Interval Comparison exercise by eartraining 4,149 views

Rhythm training with EarMaster and e-Drums by eartraining 583 views

Reel Ear, the world's best ear training software by relear 2,567 views

LV3 what's new.mov by MrFaderfox 7,755 views

The Sofege Song.mpg by asdroosevelt 7,741 views

DOWNLOAD LINK EarMaster 5 CRACK by MrCandydrops

Pomoč pri uporabi programa EarMaster na spletnem portalu YouTube (<http://www.youtube.com/watch?v=uaQjTyNkeUE>)

Prepoznavanje **zaporedja** akordičnih **stopenj** je po mojem mnenju v učnih načrtih nekoliko premalo poudarjeno. Vrstni red prepoznavanja zaporedij bo morda za nekoga nekoliko presenetljiv (sprva D-T, VII-T, II-D-T v kombinacijah z ali brez D septime). Kaj kmalu pa spoznamo, da so praktični vidiki v ospredju. Kadenčno zaporedje T-S-D-T je predstavljeno zgolj simbolično. Pomembno je, da primeri stalno menjavajo tonovske načine, katerih tonični ton (ali kadenca T-S-D-T) je vedno predstavljen pred zastavljenim vprašanjem. Ker gre za funkcijsko metodo, se v velikem deležu pojavljajo tudi primeri z alteriranimi akordi (dominantimi, stranskimi stopnjami ipd.). Vključene so tudi plagalne kadence, modulacije, terčne modulacije, sosledja kvartnih postopov ipd. Vseh težavnostnih stopenj je 21, vsaka vsebuje 20 primerov.

**(Pre)Poznavanje lestvic** koristi tako klasično izobraženemu kot jazzovskemu glasbeniku. Začetek metode je zasnovan na prepoznavanju razlik med »podobnimi« modusi (npr. primerjava vseh oblik molove lestvice z dorskim modusom), kasneje so v prepoznavanje vključeni vsi obravnavani modusi. Vključeni so tudi modernejši modusi oziroma alterirani klasični modusi, celotonski modusi, blues lestvice, pentatonika ipd.; vse v smeri navzgor in navzdol. Vseh stopenj je 12, vsaka vsebuje 15 primerov.

**Branje ritma** je vaja, kjer prepoznavamo ritmični zapis, ki ga ponazarjamo z udarjanjem preslednice. Točnost našega udarjanja je ponazorjena s puščicami pod notnim zapisom. Odzivnost preslednice in točnost prepoznavanja je možno nastavljanje. Metronom je lahko vključen med celotnim izvajanjem ali pa služi samo kot predštetje. Stopnjevanje zahtevnosti je dokaj hitro. Prve vaje že vsebujejo osminke in četrтинke, hitro so vključene ustrezne vrednosti pavz, podaljševalni loki in podaljševalne pike. Kmalu se vključijo tudi osminski in alla breve taktovski načini. Vaja obsega 60 stopenj. Težje vaje vsebujejo do 25 primerov.

**Imitiranje ritma** nam omogoča, da z računalnikom s pomočjo preslednice ponavljamo slišane ritmične vzorce. Računalnik naše ponovitve oceni in ob ritmičnem zapisu ponazori slabše in boljše ponazorjene note. Notne vrednosti se sčasoma zgostijo, sprva ponavljamo samo en takt, kasneje tudi do štiri. Vaja obsega 60 stopenj s 15 do 25 primeri.

Vaja **ritmični narek** zahteva od uporabnika, da zapiše notne vrednosti slišane ritma. Notne vrednosti, ki jih potrebujete, so izrisane v desnem stolpcu, lahko pa jih izbirate tudi s pomočjo numerične tipkovnice. Lažje stopnje vsebujejo osminke in četrтинke, kmalu tudi ustrezne pavze, loke in pike. Poddelitve dobe so primerno izbrane, nekateri problemi so obravnavani na več težavnostnih stopnjah. Predlagal bi, da pri tej vaji izbere te zvok klavirja, ki izvaja ton z določeno dolžino, saj iz ploska-

nja ne morete uganiti, kje v nareku se skriva pavza. Vaja obsega 60 stopenj s 15 do 25 primeri.

Predzadnje programsko področje **popravljanje ritma** nam omogoča, da ob zapisanem ritmičnem vzorcu in poslušanju tega ugotovimo, kje so se pojavile napake, ki jih v zapisu nato označimo. Stopnjevanje težavnosti in ritmični problemi so zelo podobni prejšnjim ritmičnim področjem. Vaja obsega 54 stopenj s 15 do 25 primeri.

**Melodični narek** je zadnje poglavje in nas pripravlja na zapisovanje melodičnih vzorcev (brez zapisovanja ritma). Pred vsakim primerom se izvede kadenčno sosledje T-S-D-T, ki nas uvede v tonovski način primera, ki sledi. Sprva zapisujemo po en ton v lažjih tonovskih načinih, kasneje se tonski obseg in število enot povečata. Menim, da program predvideva funkcionalno poslušanje vzorcev, saj so predvsem pri zadnjih stopnjah primeri, če jih interpretiramo intervalno, izjemno zahtevni. Vaja obsega 42 stopenj s po 15 primeri.

## Statistika

Vsako našo rešitev, v kateremkoli programskem področju, na katerikoli stopnji pridno beleži statistični del programa. Tudi če se vračamo k določeni nalogi ali določeni stopnji, lahko svoj napredek beležimo s pomočjo datuma. Vse statistične podatke lahko izvozimo in jih kasneje primerjamo.

## Programske nastavitve

Programske nastavitve nam nudijo široko paleto različnih opcij, s katerimi program prilagodimo svojim ali učenčevim potrebam. Pri tem velja omeniti, da se vsak programski sklop nastavlja ločeno, kar nam omogoča še dodaten poseg v mikro-dinamiko preverjanja. Splošne programske nastavitve (Preferences) omogočajo nastavitve jezika uporabniškega vmesnika, pisave in njene velikosti, transpozicijo, vključevanje zvočnih signalov, glasnost predvajanja ter upravljanje z MIDI napravami (vključno z upravljanjem z MIDI klaviaturo!).

Nastavitve posameznih vaj omogočajo zelo natančno izbiro intervalov, akordov, lestvic ali ritmov, s katerimi se želimo podrobneje ukvarjati. S pomočjo statističnega dela si lahko vaje sproti prilagajamo in na tak način podrobneje utrjujemo posamezne segmente, s katerimi imamo več težav. Splošne nastavitve vaj obsegajo še: avtomatiko spraševanja, čas odgovora, število ponavljanj ipd. Poimenovanje tonov nam ponuja možnosti absolutnega poimenovanja, fiksnega DO, oziroma gibljivega DO.

## Pomoč

Program EarMaster vsebuje dovolj nazorno in podrobno pomoč, da se v programu lahko hitro in učinkovito znajdemo. Del programske pomoči je preveden v slovenski jezik, t.i. Tutor, ki je sestavljen iz navodil pred lekcijami ter obširno pomočjo prek spletnega mesta, pa na prevod še čaka. Program nam nudi pomoč pred začetkom vsake lekcije, ki jo v nekaj stavkih razloži in predstavi tudi cilje lekcije. V meniju pomoč tako lahko najdemo pregled celotnega drevesa spletnega mesta, prek tipke F1 se uporabnik na spletnem mestu, ki opisuje vajo, ki je trenutno v uporabi. Tretje poglavje pomoči nas odpelje v teoretične zakonitosti lestvic, intervalov, akordov, skratka vseh področij, ki jih pokriva sam program. Prikazane so tudi bližnjice s pomočjo tipkovnice. Pomoč za uporabo programa lahko najdemo tako na spletni strani kot na spletnem portalu YouTube v obliki filmčkov. Morda ne bo odveč pripomba, da potrebujemo pregled pomoči dostop do spleta.

## Zaključek

Program EarMaster Pro je programski paket, ki je s svojo vsebinsko širino in prilagodljivo težavnostjo lahko v pomoč zelo široki paleti glasbenikov. Vsebuje velik del glasbeno-slušnih

aktivnosti, ki nam pomagajo postati boljši glasbenik. Preprosta uporaba in vodenje v slovenskem jeziku sta močna aduta pri odločitvi. Na svojem delovnem mestu sem ga preizkusil predvsem v višjih razredih in pri predmetu solfeggio. Največ koristi sem opazil pri učencih, ki so se intenzivno pripravljali za sprejemni izpit na srednji stopnji. Ker je tehnologija mlajšim ljudem bližja, je pot do uporabe še nekoliko lažja. Menim, da predstavljeni program lahko dovolj kakovostno pomaga pri izboljšanju slušnih zmožnosti, ki jih potrebujemo vsi, tako učenci kot ostali ljubiteljski in poklicni glasbeniki. A ne pozabimo: pedagoški proces raste in pade z učiteljem!

## # Viri in literatura

1. Spletna stran proizvajalca (<http://www.earmaster.com/> dostopno 30. 9. 2011)
2. Priloženo reklamno gradivo
3. Priložena navodila
4. <http://www.youtube.com/watch?v=uaQjTyNkeUE>, dostopno 30. 9. 2011

# Slovenski otroški ljudski plesi

## Nastanek odrske postavitve

OŠ Križe je praznovala 150-letnico delovanja. To je bila spodbuda, da smo z učenci otroškega pevskega zbora OŠ Križe pripravili odrsko postavitve ljudskih plesov, pesmi in iger, ki smo jo poimenovali Pastirske igre.

Izbrala sem plese, ki se plešejo ob ljudskih pesmih. Slovensko ljudsko pesem se praviloma izvaja a cappella, zato nisem uporabila inštrumentalne spremljave. Uporabila sem pogovorni jezik in nisem dajala velike teže narečju pesmi, saj večino pesmi uvrščamo v Belo krajino, mi pa smo skupina z Gorenjske.

Ker je bil to šolski pevski zbor in ne folklorna skupina, nismo imeli folklornih kostumov. Učenci so bili oblečeni tako kot so vsak dan v šoli.

Z nastopi smo navdušili publiko, prejeli zlato priznanje na državnem srečanju Pika poka pod goro, zato sem se odločila, da odrsko postavitve delim z drugimi učitelji in mentorji ter upam, da bo komu v pomoč.

## Izvedba

Izvedba pastirskih iger traja približno osem minut. V nadaljevanju bom predstavila v ustreznem zaporedju vsebine in način izvedbe<sup>1</sup>.

### 1. Izštevanka En kovač

Nastop začne šest najmlajših deklic. Prihajajo z desne strani. Med prihodom se pogovarjajo. Prva deklica reče: »Če nam bodo ovce spet ušle, jest že ne grem ponje.« Druga doda: »Jest tud ne.« Nato reče tretja: »Pejmo se izštevanko. Kdor ostane, gre ponje.« Deklice se usedejo v krog na desno stran spredaj odra. Kroga ne sklenejo popolnoma, da ne kažejo hrbta publikli.

Deklice stisnejo roke v pest in jih položijo na tla pred seboj. Tretja deklica izštevava in se s svojo roko, ki je prav tako v pesti, dotika ostalih rok po krogu. Ko je na vrsti njena roka, s katero izštevava, se dotakne svoje brade.

<sup>1</sup> Notni zapisi pesmi so v G-duru, tako kot so hranjeni v GNI (Glasbeno narodopisnem inštitutu). Mentorji lahko sami prilagodijo tonaliteto, ki bo najbolj primerna izvajalcem. Ker gre za ljudske pesmi, predhodne intonacije nisem dala, ampak je začejala peti ena od pevk, kot je to v stari navadi pri petju ljudskih pesmi.

Izšteva:

»En kovač konja kuje,  
koliko žeblov potrebuje,  
en dva tri,  
pa povej število ti.«

Izšteta deklica pove število, ki ga izštevamo naprej. Izšteto pest otrok umakne za hrbet. Čez čas igro prekine skupina starejših deklic.

## 2. Nagajivka A je uhelj doma<sup>2</sup>

Medtem ko se najmlajše deklice izštevajo, pridejo z leve strani odra v gruči starejše deklice. V sredini gruče sta deklici A in B. Deklica A drži deklico B za uho in jo zbada.

Deklica A: »A je uhelj doma?«

Deklica B: »Ne.«

Deklica A: »Kam pa je šel?«

Deklica B: »Na Kranjsko po sol.«

Deklica A: »A bo men tud kej prnesu?«

Deklica B: »Ne.«

Deklica A: »A bo?« vleče uho vedno močneje.

Deklica B: »Ne.«

Deklica A: »A bo?« vleče uho še močneje.

Deklico B že precej boli, zato reče: »Bo, bo, bo, bo.«

Deklice se posedejo na oder levo spredaj v ne popolnoma sklenjen krog, da ne kažejo hrbta publiki, in se igrajo igro **Gnilo jajce**.

## 3. Gnilo jajce

Potek: Deklice čepijo v krogu. Vse so obrnjene proti središču kroga. Ena deklica hodi zunaj kroga, v roki ima robček in govori:

»Kanglca, kanglca vodo drži,  
kdor se ozira, po hrbtu dobi.«

To lahko večkrat ponovi. Med tem vrže robček eni za hrbet in gre dalje. Če pride do nje po celem prehojenem krogu, je tista deklica, ki ni ugotovila, da je za njo robček, gnilo jajce. V tem primeru gre »gnilo jajce« sedet v notranjost kroga, ostale deklice pa ji lahko govorijo, da smrdi. Deklica, ki je hodila zunaj kroga, znova začne.

V primeru, da deklica ugotovi, da je za njo robček, teče po krogu za deklico, ki ji je robček vrgla. Če jo ujame, je gnilo jajce deklica, ki ji je vrgla robček. Če je ne ujame in se deklica usede na mesto, kamor je vrgla robček, se igra začne od začetka, govori pa deklica, ki ima robček.

Besedilo pravi: »...kdor se ozira, po hrbtu dobi.«, zato lahko deklica, ki nosi robček zunaj kroga, po hrbtu udari tiste, ki se ozirajo nazaj in gledajo, če jim je vrgla robček.

<sup>2</sup> Vir: Kumer, 1976

Ko končajo, tista, ki ima robček, robček pospravi v žep.

## 4. Čez pal'co skakat'

Medtem ko se deklice igrajo v dveh nesklenjenih krogih, pridejo na sredo, med eno in drugo skupino deklet, dečki. Eden ima palico<sup>3</sup>. Med prihodom se pogovarjajo:

Deček A: »Punce se grejo spet izštevanske in gnil jajc.«

Deček B: »Pejmo mi čez pal'co skakat.«

Začnejo se pripravljati, da bodo skakali. Dva dečka primeta palico, vsak je na eni strani. Ostali se postavljajo v kolono, da bodo skakali<sup>4</sup>.

Deček C: »A veste, kol'k je moja ovca včer' skočila? Tol'k visok.« (višino pokaže z roko).

Deček D: »Pol pa pokaž.«

Deček C začne skakati čez palico, ki jo držita dečka A in B. Z dečkom C se skuša deček D. Dečka A in B palico držita za vsak skok višje. Deklice, ki so se prej igrale, prenehajo z igrama in začnejo navijati za dečke. Ena skupina deklic navija za enega dečka, druga skupina deklic za drugega dečka. Dečke spodbujajo: »Dejmo Žiga!«, druga skupina pa npr. »Dejmo Blaž!«<sup>5</sup>.

## 5. Pesem Pobeledo pole<sup>6</sup>

Medtem pridejo na sredo med njih otroci, ki najlepše pojejo in ena od deklic reče: »Posluš'te, kaj nas je mama don's naučila.« Vsi otroci prenehajo z igrami in navijanjem in začnejo poslušati petje teh otrok.

Ena od deklic začne peti **Pobeledo pole**, ostali se ji pridružijo v glasu naprej, v terci nižje in basu. Prvo kitico zapojejo triglasno (če to znajo, sicer enoglasno).

Besedilo pesmi:

Pobeledo pole z ovcama,  
pobeledo pole, pobeledo pole  
z ovcama, z ovcama.

Ne imale ovce čobana<sup>7</sup>,  
ne imale ovce, ne imale ovce  
čobana, čobana.

Čobanče je leglo, zaspalo,

<sup>3</sup> Pri odrski postavitvi se uporablja palica. Ima vlogo pastirske palice, saj imajo pastirji palico. Te palice se med izvajanjem ne sme odvreči, ampak jo primerno uporabimo - kot odrski element.

<sup>4</sup> Bodite pozorni, da dečka, medtem ko ostali skačejo, ne držita palice, ampak jo imata le položeno na odprti dlani. V primeru padca bo ta manj boleč.

<sup>5</sup> Deklice dečke kličejo po pravih imenih.

<sup>6</sup> Vir: Ostale kitice pesmi Pobeledo pole in natančen opis plesa je zapisano: Zupan, 2004, str. 39; povzeto po Ramovš, 1995; prir. triglasje: Simona Kralj.

<sup>7</sup> Čoban = pastir.

# Pobeležo pole

ljudska

Musical notation for the song 'Pobeležo pole'. It consists of two staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written on a single line, with lyrics underneath: 'Po - be - le - lo po - le ov - ca - ma, po - be - le - lo po - le,'. The second staff starts with a treble clef and a 2/4 time signature, with lyrics: 'po - be - le - lo po - le ov - ca - ma, ov - ca - ma.' The notation includes chords and rests.

Notni zapis: Pobeležo pole

čobanče je leglo, čobanče je leglo,  
zaspalo, zaspalo.

Vile so mu srce vadile<sup>8</sup>,  
vile so mu srce, vile so mu srce  
vadile, vadile.



Postavitev med petjem pesni Pobeležo pole

Ko odpojejo prvo kitico, reče deklica iz kroga na levi: »Mi tud to znamo.«

Deklica iz desnega kroga doda: »Pa zaplesat tud.«

Postavijo se v dva kroga in se primejo za spuščene roke. Dečki se pridružijo enemu ali drugemu, tako da sta kroga približno enako velika. V levem krogu so tisti, ki znajo plesati Nemo kolo, ki bo sledil prvemu plesu. Na sredo desnega kroga se usede deček s palico. Med plesom gleda palico, lahko jo tudi z nožkom rezlja.

Vsi ostali pogledajo deklico, s katero se vnaprej dogovorimo, da z glavo pokima (da znak) za začetek in začnejo peti in plesati Pobeležo pole.

<sup>8</sup> Vadile = vzele ven



Ples Pobeležo pole

Plešejo po krogu v desno (v smeri urnega kazalca). Začnejo z levo nogo. Stopajo tri korake naprej in enega nazaj. Tretji korak naredijo proti središču kroga. V središču kroga in nazaj v začetni položaj se obračajo na prednjem delu stopala desne noge. To je takoj, ko naredijo drugi in četrti korak. Med posameznimi kiticami naredijo osem korakov molče. Zapojejo tri kitice.

## 6. Ples Nemo kolo<sup>9</sup>



Začetek Nemega kola

<sup>9</sup> Sem zapisala, kot sem se ga naučila pri FS Sava Kranj.

Po končani tretji kitici deček s palico vstane in po odru s palico udarja ritem Nemega kola (glej notni zapis) kot pripravo za ples Nemega kola. Otroci, ki so plesali v desnem krogu, prenehajo plesati in se usedejo bolj na stran. Otroci v levem krogu pa začnejo plesati Nemo kolo.



Mlajši otroci opazujejo starejše pri plesu



Razporeditev otrok v štiri polkroge v igri Al je kaj trden ta vaš must

proti navideznemu središču kroga. Polkroga A sta desna, prvi plesalec notranjega (sprednjega) desnega polkroga na desnem kraju je deček s palico, polkroga B sta na levi. Plesalci se drže za spuščene roke. Ples začnejo polkroga A, nato se izmenjujejo v plesu in petju vsi štirje polkrogi, kot narekuje besedilo. Tako

## Nemo kolo



Notni zapis: Nemo kolo

Začetni položaj in drža ostaneta enaka kot so končali ples Po-belelo pole. Plesalci in plesalke se držijo za spuščene roke in oblikujejo zaprto kolo. Vsi so obrnjeni glede na središče kroga za  $\frac{1}{8}$  obrata v levo.

Nemo kolo začnejo z levo nogo v levo naprej (v smeri urnega kazalca).

Tako naredijo korak z levo, nato z desno, sledi poskok na levi in poskok na desni. Tempo pospešujejo.

Ko je tempo že zelo hiter, eden zavpije: »Jest ne morem več.« Drugi doda: »Jest tud ne.« in prenehajo plesati.

Ena od deklic zakliče: »Pejmo k mostu!«

Vsi otroci, ki so sedeli na desni strani odra, zavpijejo: »Jaaaaa!« in vstanejo.

### 7. Al je kaj trden ta vaš must<sup>10</sup>

Postavijo se v štiri polkroge<sup>11</sup>. Dva na desni strani in dva na levi, da bodo peli in plesali Al je kaj trden ta vaš must<sup>12</sup>. Obrnjeni so

<sup>10</sup> Natančen opis plesa in vse kitice pesmi najdete v: Zupan, 2004, str. 45; povzeto po Ramovš, 1995; naučila sem se pri FS Sava Kranj. Sama sem za to odsko postavitev izpustila nekaj kitic, da ne bi bilo predolgo.

<sup>11</sup> Če je manj otrok ali je večji oder, se kolo razdeli v dva nasproti stoječa si polkroga.

<sup>12</sup> Otroci, ki so plesali Nemo kolo, so se razdelili v polkroga na levi, otroci, ki so sedeli pa v polkroga na desni.

polkroga na desni pojeta hkrati in se izmenjujeta s polkrogoma na levi. Ko polkrog poje, nastopajoči zamahujejo z rokami naprej in nazaj za približno 45° od telesa. Ko polkrog ne poje, stoji v začetnem položaju in posluša.

Besedilo pesmi:

A Al je kaj trden ta vaš must,  
al je kaj trden ta vaš must?  
Spreroža<sup>13</sup>, roža brunka je naša.

B Al trden, trden kakor kust,  
al trden, trden kakor kust.  
Spreroža, roža brunka je naša.

A Al nas pustite trikrat skuz,  
al nas pustite trikrat skuz?  
Spreroža, roža brunka je naša.

B Al pejte, pejte trikrat skuz,  
al pejte, pejte trikrat skuz.  
Spreroža, roža brunka je naša.

<sup>13</sup> Spreroža = nima pomena, je kot npr. La la la



## Al je kaj trden ta vaš must

ljudska

♩ = 96

AL je kaj tr - den ta vaš must, al je kaj tr - den ta vaš must?  
5 Spre - ro - ža ro - ža brun - ka je na - ša.

Notni zapis: Al je kaj trden ta vaš must

A (zadnja kitica) Zdignite gor visok roke,  
zdignite gor visok roke!  
Spreroža, roža brunka je naša.

A in B (tečejo pod mostom) Al pejte, pejte trikrat skuz,  
al pejte, pejte trikrat skuz.  
Spreroža, roža brunka je naša.

Na besedilo Zdignite gor visok roke dvigneta prvi dve plesalki na levem kraju notranjega polkroga B sklenjeni roki v most, krajna plesalka pa stopi za korak nazaj, da je most obrnjen proti prvemu plesalcu na desnem kraju polkroga A. Ko je odpeta zadnja kitica, začnejo vsi polkrogi peti kitico »Al pejte, pejte trikrat skuz.« Med to kitico vsi tečejo pod mostom.

Na začetek (predtakt) verza »Al pejte, pejte trikrat skuz« se vsi plesalci, razen tistih dveh, ki držita most, obrnejo za  $\frac{1}{4}$  v levo in naredijo en polkrog. Vsi plesalci, ki so na krajeh polkrogov, se zato primejo za roke, le deček s palico in krajna deklica, ki drži most, ne. Deček s palico vodi kolono pod mostom.

Najprej gre pod most notranji desni polkrog, za njim zunanji desni polkrog, za njim zunanji levi polkrog in nazadnje notranji levi polkrog kot prikazujejo skice.



Iz štirih polkrogov oblikovanje kroga.

V tem delu plesa plesalci ves čas tečejo in pojejo »Al pejte, pejte trikrat skuz, / al pejte, pejte trikrat skuz. Ko pod mostom stečejo vsi plesalci, nastane krog in vsi na mestu zapojejo »Spreroža, roža brunka, je naša« ter pri tem dvigajo roke kot pri prejšnjih kiticah.

### 8. Izidor ovčice pasel<sup>14</sup>

Ko končajo, gre deček s palico ven iz kroga. Ostali se obrnejo v parih drug proti drugemu. So enakomerno razvrščeni v krogu.

## Izidor ovčice pasel

ljudska

♩ = 100

I - zi - dor, ov - či - ce pa - sel, le - po žvi - žgal le - po pel. Cin-gel cing,  
10 cin-gel cin-gel cong, cin-gel cing cin-gel cin-gel cong, cin-gel cing cin-gel cin-gel cong cin-gel cing cong.

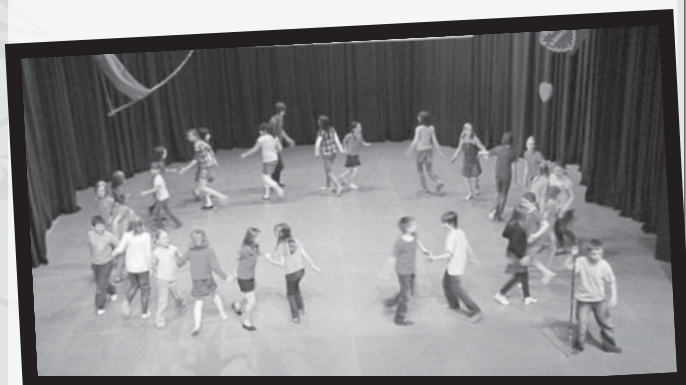
Notni zapis: Izidor ovčice pasel

<sup>14</sup> Zupan, 2004, str. 50; povzeto po Ramovš, 1992; naučila sem se pri FS Sava Kranj.

Lihi so obrnjeni z desnim bokom v središče kroga, sodi pa z levim. Roke so spuščene ob telesu. Deček s palico dvakrat udari ob tla v tempu, v katerem bodo peli **Izidor ovčice pasel**, in tako da znak za začetek. Izidor ovčice pasel začnejo z levo nogo in si podajo desno roko.

Besedilo pesmi:

1. Izidor ovčice pasel,  
lepo žvižgal, lepo pel.  
Cingəl cing, cingəl cingəl cong,  
cingəl cing, cingəl cingəl cong,  
cingəl cing, cingəl cingəl cong,  
cingəl cing cong.
2. Ko ovčice je napasel,  
Stopil je u vojaški stan.  
Cingəl cing, cingəl cingəl cong,  
cingəl cing, cingəl cingəl cong,  
cingəl cing, cingəl cingəl cong,  
cingəl cing cong.



Ples ob petju Izidor ovčice pasel

Ples poteka tako, da si med tekom po krogu (lihi tečejo v smeri urnega kazalca, sodi pa v nasprotno smer) otroci, ki se srečajo, podajo roko. Ob začetku najprej prvemu nasproti podajo desno roko, naslednjemu levo, pa spet desno in tako naprej. Seveda pa morajo otroci teči v kačastem vijuganju, ker se morajo umikati drug drugemu. Roke podajajo na prvo dobo tridelnega pesemskega ritma. Tečejo po ritmu pesmi, in sicer napravijo na vsako osminko en tekalni korak naprej.

Zapojajo dve kitici. Na zadnji takt prve kitice se pari obrnejo za pol kroga (180 stopinj) in med drugo kitico tečejo v drugo smer po krogu.

Medtem fant s palico išče ovce, zbegano gleda in ko se konča druga kitica zavpije: »Bejžmo, ovce so nam ušle.« Otroci prenehajo plesati in vsi razen dveh deklic tečejo za njim dol z odra. Deklici, ki sta čisto na začetku rekli, da ne bosta šli po ovce, če jim spet uidejo, se usedeta spredaj na sredino na tla in rečeta:

Prva deklica: »Jest že ne grem spet po ovce.«

Druga deklica: »Jest tud ne.«

Malo počakata, nato gresta za drugimi.

### Zaključek

Odrska postavitvev ljudskih pesmi, plesov in običajev daje našim otrokom veliko možnosti spoznavanja slovenske ljudske dediščine. Sama sem prepričana, da moramo najprej poznati lastno kulturo, da bomo znali vrednotiti tudi tujo. Otroci radi plešejo in pojejo. Pri tem razvijajo glasbene sposobnosti in spretnosti ter vzpostavljajo medsebojne prijateljske vezi. Opazila sem, da so se otroci pogosteje pogovarjali o naši ljudski dediščini, med odmori in v prostem času so plesali in peli. Navdušili so še druge. Z idejami in znanjem so mnoge presenetili.

Na knjižnih policah knjižnic je kar nekaj literature, ki nam je pri izboru lahko v pomoč. S tem prispevkom želim in upam, da bo čim več vzgojiteljev, učiteljev in otrok v razredih zapelo in zaplesalo slovensko ljudsko pesem, se igralo in ob tem zabavalo. Mi smo se.


### # Viri in literatura

1. Kumer, Zmaga (1976). Pesem slovenske dežele. Ljubljana: Obzorje.
2. Ramovš, Mirko (1992). Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem. Gorenjska, Dolenjska, Notranjska. Ljubljana: Kres.
3. Ramovš, Mirko (1995). Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem. Bela krajina in Kostel. Ljubljana: Kres.
4. Zupan, Simona (2004). Slovenski otroški ljudski plesi in kineotografija. Diplomski naloga. Akademija za glasbo. Ljubljana.

**9:** Nina Jamar, Nataša Aškerc, Katarina Debevec, Mitja Repnik, Vanja Tauzes, Duška Težak, Marjan Voglar, dr. Dimitrij Beuermann, dr. Alenka Šauperl

# Kako lahko knjižnica glasbene šole pripomore k delovanju glasbene šole?

## Povzetek

V prispevku je predstavljeno delovanje študijske skupine za knjižničarje na glasbenih šolah, ki deluje v okviru Zavoda Republike Slovenije za šolstvo. Predstavljeni so tudi prispevki, ki so nastali v okviru dopisnega srečanja te študijske skupine, v okviru katerega smo si postavili vprašanje Kako lahko knjižnica glasbene šole pripomore k delovanju glasbene šole? Zaključimo lahko, da je vse, kar knjižničarji, zaposleni na glasbenih šolah izvajamo, namenjeno čim boljšemu delovanju glasbene šole, katere del je posamezna knjižnica. Delovanje naj bi se odražalo tako znotraj kot tudi zunaj prostorov glasbene šole.

**Ključne besede:** glasbene šole, knjižnice, študijske skupine, Zavod RS za šolstvo

## Abstract

*The article presents the activities of a study group of librarians who work in music schools. The study group operates within the framework of The National Education Institute of the Republic of Slovenia. The article also presents the papers submitted in the correspondence process of this group. The question that was asked was "How can music school libraries contribute to the activities of music schools". It was concluded that all activities of music school libraries are aimed at a better functioning of the music schools that should be reflected within and outside the music schools' walls.*

**Keywords:** music schools, libraries, study groups, The National Education Institute of the Republic of Slovenia

## Uvod

V okviru Zavoda Republike Slovenije za šolstvo pod vodstvom dr. Dimitrija Beuermanna, ki je vodja področne skupine za glasbeno šolstvo, na Glasbeni šoli Jesenice potekajo srečanja študijske skupine knjižničarjev na glasbenih šolah. Srečanja študijske skupine potekajo na Glasbeni šoli Jesenice zato, ker je vodja študijske skupine mag. Nina Jamar (bibliotekarka), zaposlena za 0,20 delovnega časa kot knjižničarka na Glasbeni šoli Jesenice. Študijska skupine pa ne bi mogla delovati brez velike podpore dr. Dimitrija Beuermanna in mag. Martine Valant, ravnateljice Glasbene šole Jesenice. Srečanja potekajo dvakrat v šolskem letu od šolskega leta 2009/2010 dalje. Največkrat se srečanja udeleži okrog deset knjižničarjev iz vse Slovenije, nekateri na Jesenice pridejo res od daleč (Murska Sobota, Slovenj Gradec). Namen srečanj je medsebojno spoznavanje in seznanitev z aktualnimi novostmi pri delu v knjižnicah glasbenih šol.

## Predstavitev srečanj študijskih skupin

V šolskem letu 2009/2010 smo torej izvedli dve srečanja.

Prvo srečanje (21.11.2009) smo začeli s predavanjem mag. Francija Pivca z naslovom Pristop k zgodovinskimi raziskavam knjižnic. V okviru Društva šolskih knjižničarjev je v obdobju 2007–2009 delovala tudi delovna skupina za zgodovino slovenskih šolskih knjižnic pod vodstvom mag. Francija Pivca. Namen je bil v to področje vključiti tudi glasbene knjižnice. Gospa Neja Mlakar nam je v nadaljevanju predstavila svoje diplomsko delo na Oddelku za bibliotekarstvo, informacijsko znanost in knjigarstvo Filozofske fakultete v Ljubljani z naslovom Notni arhivi slovenskih orkestror. Gospod Peter Grum nam je predstavil Knjižnico Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, gospod Andrej Kovačič pa nam je predstavil računalniški program WinKnj, ki predstavlja eno od možnosti za obdelavo gradiva v knjižnicah. Srečanje smo zaključili z razpravo o predlogih za delovanje študijske skupine v prihodnosti in ogledom knjižnice Glasbene šole Jesenice, ki je 20. 3. 2005 dobila nove prostore v stavbi Kasarne na Stari Savi, v katero se je preselila Glasbena šola Jesenice.

Na našem drugem srečanju (13. 3. 2010) je dr. Darja Koter, predavateljica na Akademiji za glasbo v Ljubljani, predstavila razvoj glasbilarstva na Slovenskem. Izdala je tudi knjigo z naslovom Glasbilarstvo na Slovenskem, ki je na razpolago tudi v knjižnici Glasbene šole Jesenice. O vsebinski obdelavi gradiva nam je spregovorila mag. Darija Rozman, mag. Alenka Bagarič pa nam je predstavila glasbeno zbirko Narodne in univerzitetne knjižnice. Nadaljevali smo tudi s predstavitvijo računalniških programov in sistemov, ki so na voljo za delo v knjižnicah

glasbenih šol. Gospod Sebastjan Svetličič nam je predstavil računalniški program GIG, mag. Pero Šobot pa sistem COBISS. V sistem COBISS se vključuje tudi knjižnica Glasbene šole Jesenice.

Tudi v šolskem letu 2010/2011 smo izvedli dve srečanja.

Na prvem srečanju (13. 2. 2010) nam je gospa Lucija Peršin predstavila d-Lib, digitalno knjižnico Slovenije ([www.dlib.si](http://www.dlib.si)). Digitalna knjižnica Slovenije je knjižnica na spletu, ki je na voljo vsem, prek računalnika ali mobilnega telefona. Do nje lahko dostopamo prosto, brez vseh omejitev. V vaš dom, na delovno mesto, univerzo ali šolo prinaša pisne kulturne zaklade Slovenije, redkosti, hranjene v NUK-u in v drugih slovenskih knjižnicah. Hkrati omogoča dostop do aktualnih strokovnih člankov in drugih celotnih besedil. Skupaj z gospo Ireno Sešek (NUK) smo ugotavljali, zakaj knjižnice potrebujejo dokument o nabavni politiki. Ob koncu nam je mag. Stanislav Bahor predstavil svojo knjigo Skriti knjižni zakladi. Res vemo, kakšni zakladi vse se skrivajo v naših knjižnicah?



Naše drugo srečanje (15. 3. 2011–15. 4. 2011) pa je potekalo dopisno. Tema srečanja je bila *Kako lahko knjižnica glasbene šole pripomore k delovanju glasbene šole?* Vsak udeleženec naj

bi zapisal 4 do 10 strani besedila v okviru dane teme. Namen dopisnega srečanja je bil vzpostaviti razmislek o tem, kako lahko knjižnica, ki deluje na glasbeni šoli Jesenice v čim večji meri pripomore k čim boljšemu delovanju glasbene šole katere del je. Namen tega članka pa je predstaviti prispevke, ki so nastali v okviru tega dopisnega srečanja. Svoje prispevke je poslalo šest knjižničarjev, ki delujejo na glasbenih šolah po Sloveniji: Nataša Aškerc (Glasbena šola Skladateljev Ipvavec, Šentjur), Katarina Debevec (Glasbena šola Kranj), Mitja Repnik (Glasbena šola Slovenj Gradec), Vanja Tauzes (Glasbena šola Celje), Marjan Voglar (Glasbena šola Fran Korun Koželjski, Velenje), in Duška Težak (Glasbena šola Kamnik). Nataša Aškerc, Katarina Debevec in Mitja Repnik imajo glasbeno izobrazbo; Vanja Tauzes, Marjan Voglar in Duška Težak pa bibliotekarsko. Predstavljeno pa je tudi, kako v knjižnici Glasbene šole Jesenice skušamo prispevati k boljšemu delovanju Glasbene šole Jesenice.

## Dopisno srečanje študijske skupine za knjižničarje na glasbenih šolah: kako lahko knjižnica glasbene šole pripomore k delovanju glasbene šole?

### Način predstavitve rezultatov

Ko smo razmišljali, kako povezati in predstaviti prispevke, ki so nastali v sklopu dopisnega srečanja študijske skupine za knjižničarje na glasbenih šolah, smo se odločili, pod vplivom raziskovalnega področja, s katerim se ukvarjata dve izmed avtoric, da bi prispevke predstavili v obliki povzetka ali predstavitve vsebine (angl. summary), kar se je zdelo po tem, ko smo se seznanili z vsemi teksti, najbolj smiselno. Teksti niso pisani kot klasični članki z U (Uvod) M (Metoda) R (Rezultati) D (Diskusija) in vsi ne vsebujejo vseh delov, ki naj bi jih imeli po tej klasični strukturi. Zato klasični izvleček, ki naj bi predstavljal skrajšano obliko klasičnega članka brez dodane interpretacije, v tem primeru ni primerna oblika. Povzetek pa naj bi, kot bo razvidno iz spodnjih definicij, vseboval najpomembnejše rezultate in diskusijo, hkrati pa je lahko tudi daljši (od ene do več strani) kot izvleček (ki naj bi obsegal do 250 besed). Tudi to natanko ustreza namenom našega članka. 250 besed bi bilo premalo za to, kar bi želeli povedati.

»Povzetek je del besedila, zlasti razprave, obsegajoč od ene do več strani (glede na dolžino in zapletenost besedila, ki se povzema). V njem se podajajo glavni izsledki razpravnega besedila, deloma z utemeljitvami. Večinoma je napisan v drugem jeziku kot razprava.« (Enciklopedija, 1992, 201).

»Povzetek je kratka predstavitve vsebine (navadno na koncu) z najpomembnejšimi izsledki in zaključki. Namenjen je temu, da bralcu da dokončno orientacijo o prebranem tekstu.« (International, 1996, 1 in Guidelines, cop. 1997, 1-2). »Ker deli

teksta, kot je npr. namen dela, metodologija, praviloma niso del povzetka ali predstavitve vsebine, pojma povzetek ne smemo enačiti s pojmom izvleček (angl. abstract). Prav tako je pomembno, da povzetek, če ga uporabljamo, ne vsebuje v celoti istih podatkov kot izvleček.« (International, 1996, 1).

»Povzetek predstavlja glavne, bistvene misli sporočila, zlasti napisanega.« (Slovar slovenskega knjižnega jezika, 2000, 958).

### Rezultati

#### Nataša Aškerc, GŠ Skladateljev Ipvavec, Šentjur

Knjižnica v glasbeni šoli s svojimi nalogami aktivno posega v vzgojno-izobraževalni proces. K njenemu boljšemu delovanju pripomore premišljeno sestavljen letni delovni načrt šolske knjižnice, ki je sestavni del letnega delovnega načrta glasbene šole. Letni delovni načrt šolskega knjižničarja naj bi vseboval naslednje elemente: interno bibliotekarsko strokovno delo (nabava knjižničnega gradiva; strokovna bibliotekarska obdelava knjižničnega gradiva; oprema, strokovna ureditev in postavitve knjižničnega gradiva; vodenje vsakodnevne statistike in druge pomembne dokumentacije o uporabi in izposoji gradiva, oblikovanje letnega delovnega načrta), pedagoško delo, sodelovanje z drugimi pedagoškimi delavci na šoli, strokovno spopolnjevanje, druge naloge (sodelovanje pri organizaciji nastopov, tekmovanj, proslav ...). Če so vse naloge dobro izvršene in če so zagotovljeni dobri pogoji za delovanje šolske knjižnice, lahko v vseh pogledih knjižnica glasbene šole pripomore k njenemu boljšemu delovanju glasbene šole. Zelo pomembno je sodelovanje knjižničarja s knjižničarji drugih glasbenih šol, da lahko po potrebi prihaja tudi do medknjižnične izposoje. K dobremu delovanju glasbene šole pripomore tudi dobra komunikacija med knjižničarjem, učiteljskim zborom in ravnateljem. Na glasbenih šolah je navadno več učiteljev enega inštrumenta, in pri istih razredih določenega inštrumenta, učitelji pogosto uporabljajo enako literaturo, kar je treba upoštevati pri nabavi le te, in dejstva ustrezno argumentirati pri ravnatelju, ki mora količino novo naročenih not tudi potrditi. Pomembna je urejenost in količina notnega gradiva. Več kot ga imamo, več ga lahko izposodimo tudi učencem in ne le učiteljem. K boljšemu delovanju pripomorejo tudi ustrezni pravilniki, ki določajo, kako in kaj z izposojajo na dom, kaj ob morebitni izgubi gradiva. Seveda je vse odvisno od vneme in ustvarjalnosti knjižničarja, od velikosti šole ter financ, ki so na razpolago za nabavo gradiv.

#### Katarina Debevec, Glasbena šola Kranj

Kaj lahko knjižničar stori, da bi knjižnica na glasbeni šoli pripomogla k njenemu čim boljšemu delovanju? Knjižničar lahko pomaga pri izbiri gradiva za tematske nastope (npr. 200. obletnica rojstva skladateljev Chopina, Schumanna ipd.). Knjižničar lahko sodeluje pri oblikovanju programskih listov, preverja

pravilni izpis avtorjev, naslovov ipd. Ob večjih projektih, npr. 100. obletnica delovanja šole, pomaga pri pripravi spremljajočih aktivnosti (npr. razstava o šoli v preteklosti). Tovrstni projekti zahtevajo timsko delo, v katerega bi se vključeval knjižničar. Povezati se mora z učitelji nauka o glasbi, da na začetku šolskega leta pripelje skupine učencev na ogled knjižnice. Sam mora najti stik z na novo zaposlenimi učitelji. Uporabnike o prispevku h kakovostnejšemu pouku prepričamo tudi z obsežno zbirko gradiva (knjižnica Glasbene šole Kranj ima preko 9200 enot), ki se vsako leto povečuje. Nakup naj bi obsegal zlasti novosti slovenskih avtorjev. Tudi tu bi se knjižničarji glasbenih šol lahko bolj povezali, se obveščali o novih izdajah, si z medknjižnično izposajo pomagali pri literaturi, ki je ni več možno kupiti ipd.

### **Mitja Repnik, Glasbena šola Slovenj Gradec**

Knjižnica glasbene šole pripomore k delovanju glasbene šole z dveh vidikov. Prvi vidik je povezan z osnovno funkcijo knjižnice v najširšem pomenu (v nadaljevanju splošni pomen knjižnice za delovanje glasbene šole). Drugi vidik se nanaša na posameznika (učitelja, učenca) kot uporabnika knjižnice (posebni pomen knjižnice glasbene šole za delovanje glasbene šole). Splošni pomen knjižnice glasbene šole za delovanje glasbene šole se v kaže v oskrbovanju učencev in učiteljev s knjižničnim gradivom, navajanju in usposabljanju učencev in drugih uporabnikov knjižnice na samostojno uporabo knjižnega, notnega, drugega knjižničnega gradiva in knjižničnih pomagal. Posebni pomen knjižnice glasbene šole za delovanje glasbene šole pa se kaže v zagotavljanju, širjenju in poglobljanju znanja in vedenja učencev v okviru ciljev in vsebin učnega načrta glasbene šole, usposabljanju učencev za samoizobraževanje in ustvarjalno delo, v sodelovanju pri uvajanju in uredničenju sodobnejših metod in postopkov vzgojno-izobraževalnega dela v glasbenih šolah. Poleg tega je knjižnica na eni strani vir informacij in znanja za vse udeležence vzgojno-izobraževalnega procesa in podpora glasbenemu pouku vseh instrumentov, ki se poučujejo na šoli, in tudi pouku nauka o glasbi, na drugi strani pa je prostor za druženje, zbiranje in preživljanje prostega časa. Anketa med uporabniki je pokazala, da knjižnica glasbene šole pripomore k večji preglednosti notnega gradiva in učinkovitejši ter racionalnejši evidenci notnega gradiva, saj je vse gradivo ustrezno označeno, opremljeno, urejeno in razvrščeno po ustreznih oznakah avtorjev oziroma naslovih del, kar posledično pomeni hitrejšo in lažje iskanje. Knjižnica glasbene šole je pomembna tudi zaradi uporabe raznovrstne tehnične opreme, ki pomembno prispeva k učinkovitejši in pestrejši izvedbi učnih ur, še posebej skupinskega pouka nauka o glasbi. Poleg tega je bila izpostavljena tudi pomembnost brezplačnega in neomejenega dostopa do interneta za pedagoške in izobraževalne namene učencev ter nabava gradiva, predvsem za tekmovanja.

### **Vanja Tauzes, Glasbena šola Celje**

Knjižnica na Glasbeni šoli Celje učencem in učiteljem na Glasbeni šoli Celje ponuja kar 7.000 enot knjižničnega gradiva, omogoča pa tudi izposajo reverzov in tehničnih sredstev. Kot reverze izposoja violine, kitare, klarinete in druge instrumente, kot tehnične predmete pa si lahko učenci in profesorji izposodijo metronome itd. Za obdelavo gradiva knjižnica uporablja sistem GIG. V knjižnici se sestavljajo in oblikujejo programski listi in plakati za javne in interne nastope učencev. Za pridobitev mnenja o tem, kako lahko knjižnica glasbene šole pripomore k delovanju glasbene šole, je bila izvedena anketa med uporabniki. Rešilo jo je 11 uporabnikov. Izsledki ankete so pokazali, da največji delež uporabnikov knjižnico obišče 4- do 6-krat mesečno. Največ uporabnikov knjižnico obišče zaradi izposoje gradiva. Zanimivi so tudi drugi razlogi za obisk knjižnice: uporaba programa Sibelius, izdelava raziskovalnih nalog, uporaba interneta ter uporaba knjižnice kot prostora za učenje. Večina uporabnikov je zadovoljnih s ponudbo notnega gradiva v knjižnici. Polovica uporabnikov je zadovoljnih z uradnimi urami knjižnice, polovica pa ne. Pri vprašanju »Ali mislite, da lahko knjižnica pripomore k delovanju glasbene šole? Kako? Ste zadovoljni z njenimi storitvami? Imate predloge, s katerimi lahko izboljšamo delovanje knjižnic?« pa so uporabniki navedli možne izboljšave v knjižnici Glasbene šole Celje: boljše računalnike, zvočnike na računalnikih, avtomat za vodo, TV sprejemnik, risbe in plakate na stenah, kavč. Predlagali so tudi, kakšno drugo dejavnost v knjižnici, npr. predstavitev knjig. Le en uporabnik je navedel, kako knjižnica že sedaj veliko pripomore k delovanju glasbene šole, in sicer: »pripomore s pomočjo pri oblikovanju in sestavljanju programskih listov, s snemanjem in fotografiranjem produkcij, z vodenjem evidenc za rezervacijo dvoran.«

### **Duška Težak, Glasbena šola Kamnik**

Naloge knjižnice na glasbeni šoli so: vodenje in organizacija dela knjižnice, ustrezna nabava gradiva (obvezno sodelovanje z učitelji), privajanje uporabnikov na samostojno uporabo gradiva in tehničnih pripomočkov za iskanje in posredovanje informacij, temeljna knjižnična dejavnost (zbiranje, obdelava, hranjenje, postavitve in posredovanje gradiva), predstavljanje knjižnice in njenega gradiva (razstave, zloženke, spletna stran, informativni dnevi in dnevi odprtih vrat, obvezna motivacija za uporabo gradiva). Primarna naloga knjižnice na glasbeni šoli je zagotavljanje dostopa do notnega in avdio gradiva vsem uporabnikom. Notno gradivo je namreč precejšen strošek predvsem za starše šolajočih se otrok. Večina uporabnikov doma ne premore fonoteke, ki bi vsebovala kakovostne posnetke raznih zvrsti (predvsem klasične glasbe ali jazza), kar pa lahko deloma nadomesti knjižnica glasbene šole s svojo izbrano zbirko, s pomočjo katere lahko uporabniki stopijo v stik z glasbenimi svetovi, ki jih sicer morda, žal, sploh nikoli ne bi imeli priložnosti spoznati. Knjižnica glasbene šole naj nudi kar se da obsežno

zbirko glasbenih del (notni material, CD, DVD zapisi, literarna dela o glasbi itd.). Šolska knjižnica lahko tudi zelo pripomore k boljšemu poteku dela na glasbeni šoli. Kot primer lahko navedemo pomoč pri delovanju šolskega orkestra. V knjižnici se lahko hrani vse notno gradivo in seznam skladb, ki se bodo izvajale v določenem obdobju; učenci si notno gradivo lahko izposodijo že pred vajami in se tako na vajah ne izgublja časa z razdeljevanjem not, poleg tega pa se učenci že vsaj malo seznanijo s skladbami že pred prvim skupnim branjem. Tukaj je treba poudariti, da naj bi učitelji v okviru izobraževalnega procesa nenehno poudarjali pomen uporabe literature ter informacijskih virov, kar zelo vpliva na strokovno ter osebno rast in razvoj vsakega posameznika. Dobro za šolo je tudi, če ima knjižnica na voljo fonoteko z ustreznimi predvajalniki. Poglobljeno poslušanje glasbe je namreč povsem drugačno, če to počnete v tišini in zbrano, kot pa recimo med vožnjo v avtomobilu ali med pospravljanjem stanovanja. Tudi z računalniško opremljenim delom v knjižnici bi še bolj pripomogli k napredku v tehnično glasbenem smislu. Na teh računalnikih bi bili glasbeni programi, možnost avdio, video produkcije. Tako bi bil omogočen dostop do spletnih strani, zanimivih tako za glasbene knjižničarje kot za uporabnike glasbenih knjižnic, ki se ukvarjajo z glasbo profesionalno ali ljubiteljsko. Na spletu lahko najdemo spletni vodič po glasbi, biografije glasbenikov (pomoč za izdelavo seminarских nalog in plakatov), vodič po različnih glasbenih zvrsteh, vodič po glasbenih šolah, založbah, prodajalnah glasbil itd. Ta računalniški del knjižnice naj bi bil na voljo vsem učiteljem in učencem. V knjižnici naj bi bil na voljo tudi prostor za učenje. Knjižnica bi z vsem tem pripomogla k večji povezanosti zaposlenih na glasbeni šoli, učencev in zunanjih uporabnikov. Knjižnica glasbene šole predstavlja enega izmed temeljev za uspešno delovanje šole.

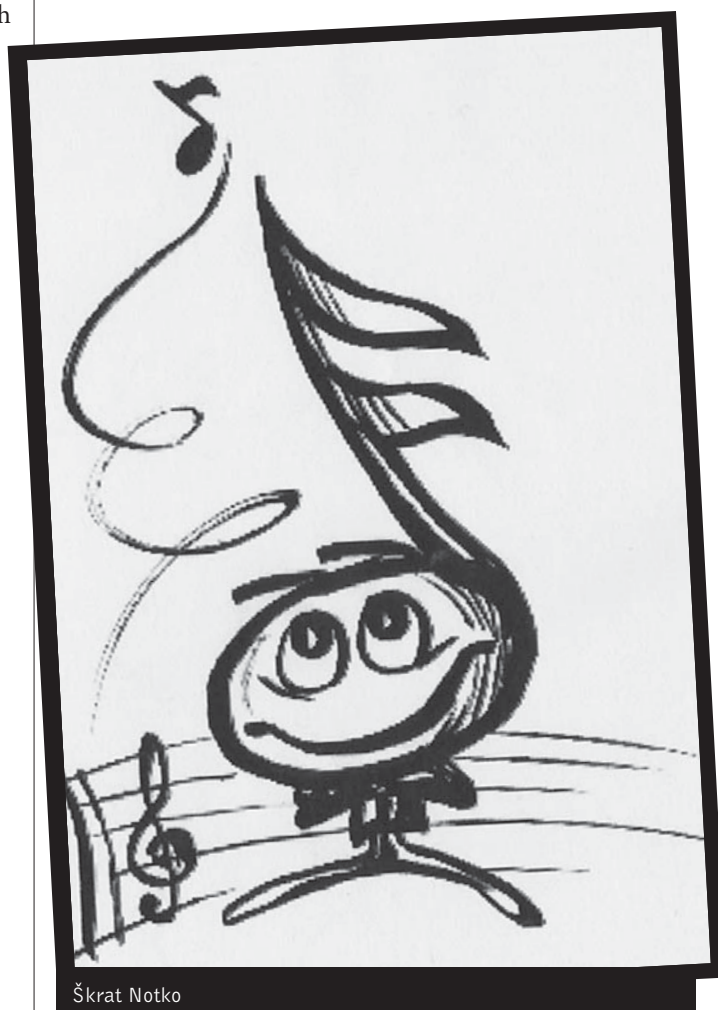
#### **Marjan Voglar, Glasbena šola Velenje**

V prvem delu prispevka so opisane posebnosti nabave knjižničnega gradiva v glasbenih šolah, v drugem delu prispevka pa so opisane možnosti bibliopedagoškega dela v knjižnici glasbene šole, podanih pa je tudi nekaj predlogov za informacijsko opismenjevanje učencev in učiteljev na glasbenih šolah. Knjižnična zbirka v glasbeni šoli se bistveno razlikuje od ostalih zbirk šolskih knjižnic in jo sestavlja večinoma notno gradivo. Pri tem je pomembno imeti izdelane kriterije izbora nabave gradiva, ki so prilagojeni knjižnični zbirki. Tudi bibliopedagoško delo se v knjižnicah glasbenih šol razlikuje od bibliopedagoškega dela v knjižnicah drugih osnovnih šol. To velja tako za individualno kot skupinsko bibliopedagoško delo. Ker knjižnično zbirko predstavlja večinoma notno gradivo, je temu prilagojeno tudi bibliopedagoško delo. Individualno bibliopedagoško delo poteka večinoma ob izposoji ali/in informacijski službi, govorimo pa o motiviranju, svetovanju, usmerjanju, vzgoji, pomoči pri usmerjanju in iskanju informacij. Ko

govorimo o skupinskem bibliopedagoškem delu v knjižnicah glasbenih šol, bi bilo treba določiti najprimernejše vsebine za skupinsko bibliopedagoško izobraževanje in jih ustrezno razporediti po težavnostnih stopnjah glede na stopnjo glasbenega izobraževanja učencev. Bibliopedagoško delo naj bi bilo sve-tovalno in naj bi potekalo pri skupinskem pouku oziroma pri strokovnih predmetih v glasbenih šolah vsaj enkrat v šolskem letu za posamezni oddelek (skupino). Predlagana je tudi okvirna vsebina bibliopedagoškega dela. Knjižničar lahko sodeluje tudi pri izvajanju medpredmetnih povezav kot tudi pri izvajanju glasbenega izobraževanja glasbene šole za učence osnovnih šol iz lokalne skupnosti (glasbene matinee in abonmaji). Informacijska pismenost je sposobnost pridobiti, vrednotiti in uporabiti informacije iz različnih virov. Vključuje razumevanje in ustvarjalno rabo informacij, posredovanih tudi s sodobno tehnologijo, sodobnimi računalniškimi in komunikacijskimi viri. Izvajala naj bi se tako za učence višjih razredov glasbenega izobraževanja kot tudi za učitelje.

#### **Nina Jamar, Glasbena šola Jesenice**

Ob koncu naj predstavimo še, kako v knjižnici Glasbene šole Jesenice, v okviru katere poteka tudi študijska skupina za knjižničarje na glasbenih šolah, skušamo prispevati k boljšemu delovanju Glasbene šole Jesenice. V začetku šolskega leta



Škrat Notko

je čas, da vzpostavimo stik z učitelji in učenci, ki so del Glasbene šole Jesenice. Temu je namenjena predstavitev knjižnice Glasbene šole Jesenice v obliki zloženke, ki ob začetku šolskega leta pričaka vse na novo zaposlene v Glasbeni šoli Jesenice. Izpeljejo se skupinske bibliopedagoške ure za učence glasbene pripravnice, predšolske glasbene vzgoje ter 1. razreda Nauka o glasbi. Namen je seznaniti učence, kako jim lahko knjižnica pomaga pri njihovem izobraževanju na Glasbeni šoli Jesenice. Zelo velik poudarek dajemo tudi skrbi za predstavitev dejavnosti šole. Skrbimo za urejanje fotografskega in video gradiva, ki nastane ob internih in javnih nastopih učencev in učiteljev Glasbene šole Jesenice, skrbimo za urejanje časopisa Notko, kjer predstavljamo, kaj vse se na Glasbeni šoli Jesenice dogaja. Prispevki so delo učencev, učiteljev, staršev ali zunanjih obiskovalcev mnogih prireditvev, ki potekajo na Glasbeni šoli Jesenice. Poskrbeli smo za predstavitev nekaterih jeseniških glasbenikov, ki so pomembno zaznamovali glasbeno življenje na Jesenicah ali širše: Rado Kleč, Janko Pribošič (izdana so bila tudi njegova Zbrana dela), glasbena družina Jeraša, Breda Oblak. V okviru knjižnice deluje tudi študijska skupina za knjižničarje na glasbenih šolah, v okviru katere poskrbimo za stalno strokovno izpopolnjevanje. Nikakor pa ne smemo pozabiti internega strokovnega dela, ki ga prav tako želimo čim bolj kakovostno opraviti. Pri obdelavi gradiva nam je v pomoč sistem COBISS, pri nabavi gradiva Dokument o nabavi politiki. Pri sistemu COBISS naj omenimo tudi vsa izobraževanja, ki so na voljo knjižničarjem, da lahko svoje gradivo čim bolj strokovno obdelajo in COBISS/Opac, s pomočjo katerega lahko po gradivu, ki je na razpolago v knjižnici, iščejo vsi zainteresirani. V sodelovanju z Oddelkom za bibliotekarstvo, informacijsko znanost in knjigarstvo Filozofske fakultete v Ljubljani in vodstvom izr. prof. dr. Alenke Šauperl je bila v letu 2006 izdelana tudi seminarska naloga Tezaver in klasifikacijski načrt knjižnice Glasbene šole Jesenice. Leta 2010 pa je bil v sodelovanju z mag. Darijo Rozman (ki je tudi sodelovala kot predavateljica na študijski skupini za knjižničarje na glasbenih šolah) pripravljen tudi Predlog za postavitev gradiva po UDK v knjižnici glasbene šole, ki je bil objavljen tudi v Knjižničarskih novicah. Z internim strokovnim delom želimo zagotoviti čim boljše strokovno obdelavo gradiva, da bo v čim večji meri našlo pot do zainteresiranega uporabnika.

## Zaključek

Iz zgornjega pregleda opazimo, kako obširno je področje delovanja knjižnice na glasbeni šoli:

### a) Strokovno bibliotekarsko delo:

- Nabava in obdelava gradiva:
  - tu gre tako za knjige oz. gradivo o glasbi kot notno gradivo, zvočne in filmske posnetke. Nabava poteka po natančno določenih načelih (dokument o

nabavni politiki). Knjižničar pa je vedno pozoren tudi na kakovostne vire, ki so prosto dostopni na spletu,

- kakovostna in pravilna vsebinska in opisna katalogizacija gradiva v knjižničnem katalogu. Priprava pripomočkov za tako delo (npr. geslovník ali tezaver).
- Izobraževanja uporabnikov oz. bibliopedagoško delo:
  - to delo poteka individualno in skupinsko, z učenci in učitelji, s predavanji, vodenimi obiski pa tudi pravljimi urami in drugimi manj formalnimi srečanji.
- Informacijsko oz. referenčno delo:
  - priprava in izposoja notnega in drugega študijskega gradiva ter glasbil in drugih pripomočkov,
  - svetovanje učiteljem pri izbiri študijskega gradiva za pouk ter učencem pri izbiri gradiva za opravljanje študijskih zadolžitev ali za prostočasne dejavnosti,
  - izvajanje medknjižnične izposoje. Ta je med knjižnicami glasbenih šol zelo pomembna, ker lahko pomaga premoščati finančni primanjkljaj pri nabavi gradiva.,
  - omogočanje rabe raznovrstnega gradiva v knjižnici,
  - sodelovanje pri pripravi in izvedbi prireditvev.

### b) Dokumentacijsko delo:

- priprava in shranjevanje publikacij, ki nastanejo ob jubilejih šole, koncertih, nastopih učencev ali drugih prireditvah. Pri tem nastajajo tiskane publikacije (koncertni listi, jubilejni zborniki) kot tudi AV posnetki. Bibliotekar vse dokumentira, popiše in shrani za prihodnjo uporabo,
- leksikografsko delo na področju pomembnih osebnosti, dogodkov in pojmov s področja delovanja glasbene šole,
- ko publikacije nastajajo, knjižničar poskrbi tudi za primerno oblikovanje naslova in bibliografskih podatkov ter za oddajo obveznega izvoda,
- take publikacije so lahko tudi samo v e-obliki, ker to zahteva minimalni finančni vložek. Prav pa je, da so prav take publikacije javno na voljo na spletu. Če so objavljene na spletni strani glasbene šole, je zaradi najdljivosti koristno napisati primeren članek v slovenski Wikipediji ali spletnih biografskih leksikonih, ki jih pripravljajo slovenske knjižnice. Če je le mogoče, pa se objavo naredi tudi v dLib.si. Smiselno bi tudi bilo, da bi se knjižnice glasbenih šol v takih primerih pridružile Kamri.

### c) Za vse zgornje je nujno potrebna stalna in dobra komunikacija knjižničarja z učitelji in učenci glasbene šole.

### d) Stalno strokovno izpopolnjevanje knjižničarja z udeleževanjem na srečanjih področne skupine in drugih strokovnih srečanj s tega strokovnega področja pa knjižničarju omogoča, da množico opravil izvede strokovno in uspešno.



Po predstavitvi vseh prispevkov lahko zaključimo, da je vse, kar knjižničarji, zaposleni na glasbenih šolah v knjižnicah počnejo, namenjeno čim boljšemu delovanju glasbene šole, katere del je posamezna knjižnica. Delovanje naj bi se odražalo tako znotraj kot tudi zunaj prostorov glasbene šole. V prispevkih knjižničarjev, ki so jih pripravili knjižničarji glasbenih šol, so zaznani različni poudarki, cilj delovanja pa je en sam: čim boljša podpora delovanju glasbenih šol. To pa je hkrati tudi cilj študijske skupine za knjižničarje na glasbenih šolah. Upamo, da se bo njeno delovanje uspešno nadaljevalo.

Zaključujemo s predstavitvijo dveh škratov, ki domujeta v knjižnicah glasbenih šol in vedno in povsod spremljata naše delo. Škrat Domen je delo akademske restavratorke in likovnice Špele Škodnik in domuje v knjižnici Glasbene šole Slovenj Gradec, Škrat Notko pa je delo akademskega slikarja Ignaca Kofola in domuje v knjižnici Glasbene šole Jesenice.

## # Viri in literatura

1. Enciklopedija slovenskega jezika. (1991). Ljubljana: Cankarjeva založba. (Leksikoni Cankarjeve založbe. Zbirka Sopotnik).
2. Guidelines for abstracts : ANSI/NISO Z39.14-1997. (cop. 1997). Bethesda: NISO Press. (National information standards series, ISSN 1041-5653).
3. International standard. SIST-ISO 214, Documentation – Abstracts for publications and documentation. (1996). [S. l.]: International Organization for Standardization.
4. Slovar slovenskega knjižnega jezika. (2005). Ljubljana: DZS. – (Slovarji DZS)

Monografija v dveh delih temelji na celoviti obravnavi zgodovine slovenske glasbe v omenjenem obdobju in je novo delo te vrste po dolgih letih. Avtorica razvoj slovenske glasbe prikaže v soodvisnosti od vsakokratnih družbenih oziroma družbeno-političnih sprememb, se ne izogiba multikulturnim in nacionalnim trenjem, upošteva sociološke in umetnostne študije ter glasbeni tok umešča v širši družbeni kontekst in prikaže soodvisnost z istočasnimi evropskimi gibanji. Vsebinsko se opira na zgodovino glasbenega gledališča, na dosežke in pomen glasbenih društev pri razvoju slovenske glasbene in širše kulture, poglobljeno predstavi posamezne skladatelje in njihova dela, skladateljske šole in stilna gibanja, izpostavi pomembnejše poustvarjalce, posameznike in ansamble, razvoj glasbenih oblik, glasbenega šolstva in izdelovanja glasbil, ne nazadnje se posveča tudi delovanju glasbenih ustanov ter njihovem družbenemu pomenu. **Delo je opremljeno z znanstvenim aparatom.**

Monumentalno  
delo o zgodovini  
slovenske glasbe!

NOVO



### SLOVENSKA GLASBA 1848—1918

Zbirka: **Koda**, 2012  
Recenzenta: dr. Matjaž Barbo  
kot muzikolog in ddr. Igor  
Grđina kot kulturni zgodovinar  
Strani: 394  
ISBN: 978 961 242 5593  
Cena: **29 €**

### SLOVENSKA GLASBA 1918 -1991

Zbirka: **Koda**, 2012  
Recenzenta: dr. Matjaž Barbo  
kot muzikolog in ddr. Igor  
Grđina kot kulturni zgodovinar  
Strani: 536  
ISBN: 978 961 242 5609  
Cena: **34 €**

Cena  
kompleta  
**49 €**



Člani orkestrov, stanovskih društev s področja glasbe, učitelji glasbe in študenti Akademije za glasbo imajo stalni **20% popust pri nakupu kompleta** obeh knjig v knjigarni Beletrina, Novi trg 2, Ljubljana.

  
www.zalozba.org

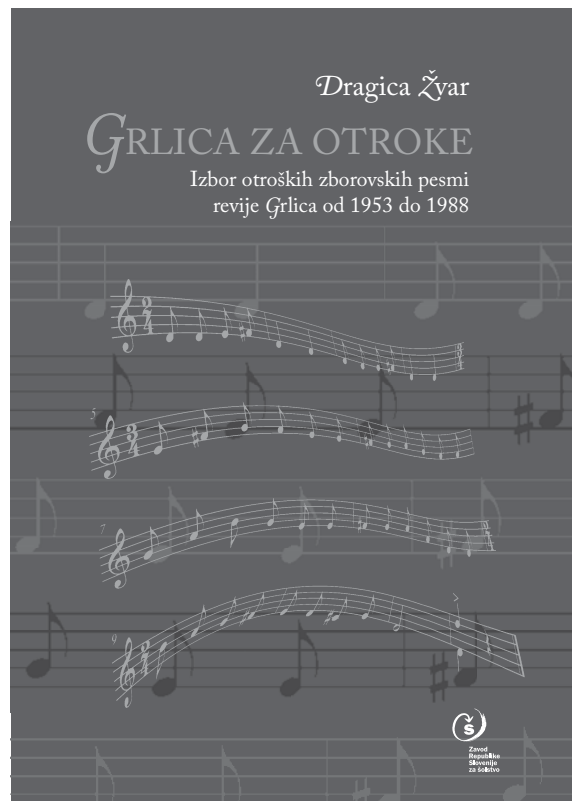
# Dragica Žvar

## GRLICA ZA OTROKE. Izbor otroških zborovskih pesmi revije Grlica od 1953 do 1988

2012, ISBN 978-961-03-0048-9

Grlica za otroke omogoča vpogled v vseh osemindvajset letnikov revije Grlice. Vsebina revije postaja tako ponovno dostopna vsem ljubiteljem slovenske zborovske pesmi, zborovodjem, študentom, pevcem in poslušalcem. Poleg zgodovinske vrednosti ima gradivo tudi umetniško in didaktično-metodično vrednost, saj omogoča realizacijo ciljev učnega načrta za pevске zборе. Avtorica je v pričujočem priročniku pripravila bogat izbor pesemskega gradiva iz revije Grlica in izbiro podprla z utemeljenimi strokovnimi merili. Priročnik zapolnjuje vrzel na področju preglednih zbirk pesmi slovenskih skladateljev, pri čemer omogoča vpogled v zgodovino slovenske otroške zborovske pesmi in ponuja izbor za različne zborovske sestave: od enoglasnih do večglasnih otroških zborov. Glede na to, da sta slovenska ljudska in umetna pesem med obveznimi merili za izbor zborov na tekmovanjih in revijah, avtorica ponuja izbor skladb estetske in umetniške vrednosti, pri čemer svetuje tudi v zvezi s primernostjo glede na zahtevnost. Ob izbiri pesemskega repertoarja je upoštevala sposobnosti pevcev različnih starostnih stopenj, besedne in glasbene vsebine. Pevci bodo ob spoznavanju vrednot slovenske glasbene zakladnice razvijali glasbene sposobnosti, spretnosti in znanja, poglobljali doživljanje in estetsko občutljivost, kakovostna besedila pa jim bodo pomagala oblikovati pogled na svet.

Pričujoča strokovna monografija bo pri založbi Zavoda RS za šolstvo izšla predvidoma v mesecu novembru 2012.



Informacije in naročila:

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

# Navodila avtorjem prispevkov

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

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

Dr. Inge Breznik  
Zavod RS za šolstvo, OE Maribor  
Trg revolucije 7, 2000 Maribor  
e-naslov: inge.breznik@zrss.si

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

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

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

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

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

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

**Literaturo** navajajte na koncu prispevka:

– knjiga:

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

– članek:

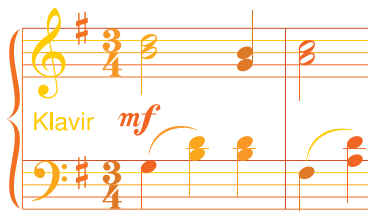
Sicherl Kafol, B. (2002). Vseživljenjsko izobraževanje učiteljev glasbe v državah udeleženkah Projekta *accompagnato*. *Glasba v šoli*, letnik 8, št. 1-2, str. 8–10.

– prispevek v zborniku:

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



Zavod  
Republike  
Slovenije  
za šolstvo



ISSN 1854-9721



9 771854 972003

