



1-2

glasba v ŠOLI IN VRTCU

glasba v šoli in vrtcu | letnik XVIII | 2014 | ISSN 1854-9721 | številka 1-2

Uvodnik

Franc Križnar 1

Raziskave

- Manfred Heidler** 4 Glasba za pihala pod kljukastim križem
Bojana Kralj 12 Po poti učiteljice, zborovodkinje in skladateljice
 Friderike (Brede) Šček
Jurij Dobravec 19 Orgle – približajmo se jim v njihovih presežnikih
Franc Križnar 28 Orgle v podružnični cerkvi Marijinega oznanjenja v Crngrobu
 (Škofja Loka)
Tina Bohak 35 Pedagoško udejstvovanje basista Julija Betetta na slovenskih tleh
Igor Krivokapič 41 Novi helikoni in nove možnosti
Tjaša Ribizel 46 Program Radia Ljubljana 1944-1949
Mitja Reichenberg 52 Glasba kot globalna iluzija ali zgodba o teserkatu

Etnomuzikološki kotiček

Lenče Nasev 59 Rodna Veličkovska: glasbeni dialekti v tradicionalni makedonski
 ljudski obredni pesmi (recenzija treh knjig)

Intervju

- Inge Breznik** 66 Glasbeni svet – Glasba in igre za velike in male v okviru Inštituta za
 zgodnjo glasbeno vzgojo (dr. Veronika Šarec)
Nina Novak 70 Zvočno onesnaževanje, ki že meji na nasilje (Sonja Jeram,
 Veronika Brvar in Janez Križaj)

Ocene

- Branka Rotar Pance** 76 Monografija Glasbene dejavnosti *in vsebine* Bogdane Borota
Franc Križnar 78 Nikša Gligo: Pojmovnik glasbe 20. stoletja (prevod)
Franc Križnar 80 Fra Bernardin Škunca: Za križen na otoku Hvaru
Franc Križnar 82 Dimitrije Bužarovski: od Raziskovalnih metodologij apliciranih
 v muzikologiji (2012) do Zgodovine glasbene estetike (2013)
Franc Križnar 86 Aleksandar Serdar: Razvoj klavirske tehnike (2013)
Franc Križnar 89 Lenče Nasev: Muzičkata forma na žanrot simfonietta/Glasbena oblika
 v žanru simfoniete (2013)
Branka Rotar Pance 91 Igramo se flavto – novi učbenik za najmlajše flavtiste
 Ane Kavčič Pucihar

Obletnica

Tomaž Bajželj 95 80 let Vinka Globokarja

Poročila

- Ada Holcar Brunauer** 99 Delovanje Predmetno razvojne skupine za glasbeno umetnost/glasbo
Franc Križnar, Tihomir Petrovič 102 Hrvaško društvo glasbenih teoretikov (*HDGT*) še vedno aktivno
Betka Bizjak Kotnik, Lev Papis, Črt Sojar Voglar, Nenad Firšt 106 Festival in mednarodno tekmovanje *EMONA 2013*
Dimitrij Beuermann 111 Po sledovih Notnih prilog revije Glasba v šoli in vrtcu –
 Pepelka, glasbena pravljica

Notna priloga

- Vlado Pirc** Pesmi otroške – uglasbenim ljudskim drobtinicom na pot
Jasna Vidakovič Etnomuzikološka analiza
Matjaž Jarc

Uvodnik

Glasba v šoli in vrtcu

Revija za glasbene dejavnosti v vrtcu, za glasbeni pouk v osnovnih, srednjih in glasbenih šolah ter za zborovstvo, številka 1-2, letnik XVIII, 2014 | ISSN 1854-9721

Izdajatelj in založnik: Zavod RS za šolstvo, Poljanska cesta 28, 1000 Ljubljana, tel. 01/300 51 00, faks 01/300 51 99 | Predstavniki: dr. Vinko Logaj | Uredništvo: dr. Franc Križnar (odgovorni urednik), Edita Bah-Berglez, doc. dr. Bogdana Borota, dr. Inge Breznik, izr. prof. dr. Darja Koter, dr. Mitja Reichenberg, izr. prof. dr. Barbara Sicherl Kafol, dr. Veronika Šarec, dr. Dragica Žvar, prof. dr. Dimitrije Bužarovski, prof. dr. Göran Folkestad, dr. Irena Miholič, prof. dr. Patricia Shehan Campbell | Naslov uredništva: Zavod RS za šolstvo, Poljanska 28, 1000 Ljubljana, tel. 01/ 300 51 18, faks 02/ 332 67 07 | e-naslov: franc.kriznar@siol.net | Urednica založbe: Simona Vozelj | Jezikovni pregled: Mira Turk Škraba | Prevod: mag. Gregor Adlešič | Oblikovanje: Anže Škerjanc | Računalniški prelom in tisk: Design Demšar d.o.o., Present d.o.o. | Naklada: 540 izvodov.

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

© Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2014 | Vse pravice pridržane. Brez založnikovega pisnega dovoljenja ni dovoljeno nobenega dela te revije na kakršenkoli način reproducirati, kopirati ali kako drugače razširjati. Ta prepoved se nanaša tako na mehanske oblike reprodukcije (fotokopiranje) kot na elektronske (snemanje ali prepisovanje na kakršenkoli pomnilniški medij).

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

Prva letošnja dvojna številka ni tematska, to pa ne pomeni, da smo v aktualni ekipi uredniškega odbora izgubili rdečo nit za naše popularne tematske številke; če se le da in če tako nanesejo prilika, tematika in morda celo naša dolžnost: vsaj ena v letniku. Letos bo tako »šele« z našo tretjo številko, v kateri napovedujemo splet člankov na tematiko *dela z nadarjenimi*, kar je seveda za našo glasbo v vseh njenih pogledih še kako aktualno. Vendar pojdimo lepo po vrsti: najprej nas seveda zanima, kaj prinaša tale, aktualna prva (dvojna) številka, to pa seveda tudi pomeni, da je obsežnejša, res dvojna – tako po avtorjih in naslovih, ki so še vedno tradicionalno razdeljeni v ustaljene rubrike. Med njimi najdemo večinoma nove avtorje, tui pa tam se povrne kateri od prejšnjih, zagotovo pa so naslovih njihovih prispevkov povsem novi in kot zagotavlja naš uredniški koncept objavljeni samo tukaj, v reviji *Glasba v šoli in vrtcu*. Uvodni in ob priloženi *Notni prilogi* je najboljše razdelek *Raziskave*. Osem naslovov osmih avtorjev predstavlja glasbo za pihala pod kljukastim križem z zaključkom med drugo svetovno vojno pri nas, v Mariboru (Manfred Heidler/Nemčija), malo znano in eno prvih (slovenskih) skladateljic Frideriko (Bredo) Šček Orel (Bojana Kralj), orgle z dveh povsem različnih pogledov (Jurij Dobravec in Franc Križnar), pedagoško udejstvovanje našega uglednega pevskega solista Julija Betetta na slovenskih tleh (Tina Bohak), nove helikone in njihove možnosti pri nas (Igor Krivokapič), radijski program v Ljubljani v letih 1944–1949 (Tjaša Ribizel) in glasbo kot globalno iluzijo ali zgodbo o tesaraktu (Mitja Reichenberg). V *Etnomuzikološkem koticu* smo pokukali skozi balkansko okno in se s pregledom izvirne folkloristike ustavili pri Makedoncih. Ker gre za dvojno številko v rubriki *Intervju* v pogovoru z nekaterimi domačimi glasbenimi akterji predstavljamo *Inštitut za zgodnjo glasbeno vzgojo* (Veronika Šarec) in zvočno onesnaževanje, ki že meji na neke vrste nasilje (Sonja Jeram, Veronika Brvar in Janez Križaj). V *Ocenah* pišemo v sedmih prispevkih dveh avtorjev samo o knjigah oz. glasbenih priložnikih in učbenikih: o *Glasbenih dejavnostih in vsebinah* Bogdane Borote, *Pojmovniku glasbe 20. stol.* Nikša Glige, *Za križen na otoku Hvaru* fra Bernardina Škunce, dveh knjigah makedonskega avtorja Dimitrija Bužarovskega (*Raziskovalne metodologije aplicirane v muzikologiji* in *Zgodovina glasbene estetike*), *Razvoju klavirske tehnike* Aleksandra Serdarja, *Glasbeni obliki v žanru simfoniete* Lenče Naseve in *Igramo se flavto*, novem učbeniku za najmlajše flavtiste Ane Kavčič Pucihar. Ker je letošnje leto zelo bogato z obletnicami naših in tujih skladateljev, v tej številki Tomaž Bajželj, v Berlinu delujoči skladatelj in doktorand, piše o letošnji osemdesetletnici Vinka Globokarja, katere začetki segajo v okviru festivala Slowind že v lansko leto. V *Poročilih* najdemo prispevke o delovanju predmetne razvojne skupine za glasbeno umetnost/glasbo (Ada Holcar Brunauer), Hrvaškem društvu glasbenih teoretikov (Franc Križnar), festivalu in mednarodnem tekmovanju EMONA 2013 (Neva Marn Hafner, Lev Pupis, Betka Bizjak Kotnik, Črt Sojar Voglar in Nenad Firšt) in po sledovih *notnih prilog* naše revije (Dimitrij Beuermann). Tradicionalna *Notna priloga* prinaša prvi splet uglasbitev otroških in mladinskih zborov na besedila iz znane zbirke slovenskih narodnih pesmi Karla Štreklja, uglednega slovenskega jezikoslovca in folklorista, ki smo jih za aktualni letnik revije tako rekoč naročili nekaterim izbranim slovenskim skladateljem. Saj se premalo hvalimo s tem, da smo neke vrste neformalni naslednik legendarne *Grlice* (1953–1988; Žvar, 2012). Med prvimi je na vrsti splet otroških in mladinskih zborov malo znanega, pa že mednarodno uveljavljenega slovenskega skladatelja Mat-

jaža Jarca (roj. 1954) z naslovi *Delajmo, delajmo nova kolesa!*, *Tam gori na gori*, *Oj, sveti trije kralji*, *Micka, o Micka*, *Ta stara je vmrla*, *To je bilo v tistem čas*, *Janez Banes*, *Mica maca*, *Čudež*, *Snočka*, *Sonce sije* in *Kronpierja sim sadu*; vse po vrsti so s spremljavo različnih zasedb Orffovega inštrumentarija. Posebnost našega letošnjega pristopa k objavam novih otroških in mladinskih zborov pa je tudi zaradi arhaičnosti besedil in na novo komponirane muzike analitični pristop dveh (novih) so-delavcev: etnomuzikologinje Jasne Vidakovič in slavista Vlada Pirca, ki na podlagi Štrekljevih besedil in Jarčevih kompozicij interdisciplinarno ali kar multidisciplinarno predstavita celotni projekt. Je že tako naneslo, da lahko tudi zaradi vsega omenjenega spleta uvrstimo kar med projekt zdaj prvič objavljene zborovske kompozicije ali kakor jih je nekoč imenoval Janez Bitenc »simfonije za otroke«. Želimo jim veselo pot; projekt je kar malce zamajal sicer ustaljeno podobo naše *Notne priloge*, saj menimo, da prav (analitični) posegi obeh soavtorjev te priloge (poleg Štrekljevih besedil in Jarčeve glasbe) lahko pomenijo še kako vredno literaturo našim zborovodjem, ki bodo tudi te note polagali na svoje dirigentske pulte in jih v grla in srca mladih pevk in pevcev.

Bibliografsko kazalo naše revije za letnik 17 (2013), številke 1–2, 3 in 4, ki ga je pripravila Franceska Žumer, je objavljen na spletni strani založbe Zavoda RS za šolstvo pod naslovom <http://www.zrss.si/default.asp?rub=5181>.

Raziskave



Glasba za pihala pod kljukastim križem

Nekaj poudarkov o vojaški in pihalni glasbi v tretjem rajhu in njen pomen v kontekstu nemške okupacijske politike

Povzetek

V prispevku razmišljamo o vprašanjih, kako je bila organizirana glasba za pihala v tretjem rajhu in katera ideologija je bila za tem. Vojaška glasba in glasba za pihala sta simbolizirali nacistično režimsko politiko do glasbe in kulture zvoka. Glasba, predvsem glasba za pihala, je postala v nacistični državi pomembna prvina njenega prizadevanja po predstavitvi in so jo načrtno vključevali v slovesnosti in festivale, ki jih je izvajal nacistični režim. Zaradi svoje čustvene učinkovitosti je bila dobro sprejeta in so jo uporabljali za prenašanje sporočil nacistične ideologije. Ta posebna vrst glasbe ima precejšen repertoar, ki obsega tradicionalno glasbo za pihala in nove skladbe, ki so bile primerne tudi za namensko uporabo s političnimi učinki. »Dosežek uniformnosti v glasbi za pihala«, ki pomeni funkcionalni element nove vrste državne glasbe pod kljukastim križem, je postal osupljiv simbol predvsem nacistične države, glede na to, da so bile uniforme značilnost javnega in zasebnega življenja tistega časa in so glasbo v izobilju igrali v uniformah na javnih mestih. V tem okviru je treba upoštevati tudi učinek in učinkovitost nemških vojaških orkestrrov in policijskih godb kot sredstva vplivanja na ljudi in s tem razpoznaven element nemške okupacijske politike na območjih, ki jih je zasedel nemški vermaht. Ti orkestri in uniformirane godbe so bile po eni strani vidni in slišni element nemških okupacijskih sil, po drugi strani pa namenjene zabavi vojakov in lokalnih prebivalcev. Glasba je vedno produkt politike in družbe ter nikoli nevtralna, vedno pa služi namenu vladajočega sistema. Ta razpoznavna interakcija med glasbo, močjo in državo se nahaja v središču pozornosti.

Ključne besede: zgodovinska dejstva, nemška vojna glasba v drugi svetovni vojni, nemški orkestri v Mariboru

Abstract

This piece of work is on the questions of how wind music was organised in the Third Reich and what ideology was behind it. Military and wind music symbolised the Nazi regime policy on music and culture in sound. Music, and above all wind music, was reorganised in the Nazi state to become an important element of its effort to portray itself and was deliberately integrated into the ceremonies and festivals established by the Nazi regime. On account of its emotional effectiveness, it was generally greatly appreciated and therefore also used to convey the Nazi ideology. This special kind of music had a considerable repertoire, comprising traditional wind music scores and new compositions which were also well-suited to be purposely used to political effect. The "achievement of uniformity in wind music" as a functional element of a new kind of state music under the swastika became a striking symbol of the Nazi state in particular, since uniforms were a feature of both public and private life at that time and music galore was played in uniform in public places. In this context, the effect and effectiveness of German military orchestras and police bands as means of influencing people and thus as discernible elements of Germany's occupation policy in the territories occupied by the Wehrmacht must also be considered. These orchestras and bands in uniform were on the one hand visible and audible elements of the German occupation forces and on the other instruments of entertainment for the troops and the local people. Music is always a product of politics and society and therefore never neutral, but always serves the purpose of the ruling system. The discernible interaction between music, power and the state is at the centre of attention.

Keywords: preface, historical facts, German military music in World War II, German bands in Maribor

Predgovor

Kot sestavni del kulturne politike je bila glasbena politika v tretjem rajhu ideološko motivirana in je zasledovala neki cilj. Po mnenju gospe Manuele Schwartz je bila »glasbena politika sestavni del celotne kulturne politike in kulturne propagande« ter je predstavljala »posebno uporabo te zvrsti umetnosti, ki je po mnenju nacističnih ideologov kot prvo predvsem zelo jasno in prepričljivo dokazovala kulturno superiornost nemškega naroda ter celo edinstveno 'bistvo' nemškega naroda, kot drugo izpolnila zahtevo po zadovoljevanju kulturnih potreb ljudi v zasedenih državah, in kot tretje – vsaj v Franciji¹ – v prvi vrsti nagovarjala intelektualno elito, za katere naklonjenost so si nemški okupatorji posebno prizadevali.«² To je privedlo do položaja, v katerem so bili »politično-kulturni ukrepi« usmerjeni predvsem k negovanju »miroljubnega in dolgoročnega razumevanja« med nemškim in v tem primeru francoskim ljudstvom.

V svoji predstavitvi bom poskusil predstaviti nemško vojaško glasbo kot pogosto zanemarjen, a zato nič manj pomemben del nemške zasedbene politike, s tem pa tudi njeno glasbeno politiko. To je verjetno prvi tovrstni pogled na vpliv vojaške glasbe, njeno učinkovitost ter način, kako je bila sprejeta pri občinstvu v posameznih okupiranih državah.

»Glasba v uniformi« je seveda prva opazna glasbena manifestacija »okupatorjev«. Tuje vojske na osvojena in okupirana ozemlja s seboj običajno vzamejo vojaške orkestre predvsem zaradi ohranjanja morale svojih vojakov, če pa jim dopuščajo varnostne razmere, jim to omogoča tudi igranje »tujemu občinstvu«. Raziskava se bo osredotočila na vprašanje, ali je treba gledati na vojaško glasbo, izvajano v tem kontekstu, kot na posebni strateški del »prijateljske zasedbene politike«, saj so bili vojaški glasbeniki vedno (in so še!) pojmovani kot vojaki drugačne vrste.

Seveda je res, da so vojaški orkestri, ne glede na to, kakšno uniformo so nosili, in ne glede na dobo, v kateri so igrali na najrazličnejših krajih, privabili – ter še danes privabljajo – občinstvo, ki je njihovo glasbo poslušalo prostovoljno in v relativno sproščenem vzdušju, kot dokazujejo številne dokumentarne fotografije. To še vedno velja za vojaško glasbo, izvajano v aktualnih operacijah, kar je leta 2004 izkusil tudi vodja drugega ansambla letalskih sil na Kosovu.

Opombe so posebej navdihnili nastopi vojaškega orkestra nemške zvezne armade (Bundeswehr) med potekom operacij. Seveda ne zadevajo izrecno Slovenije pod nemško in/ali itali-

¹ Oglejte si francosko dokumentacijo *Liebe, Sex und Nazis. Deutsche Besatzer in Frankreich*, TV-poročilo 19. april 2012, 21.15 h, N24. Nemške sile so med okupacijo organizirale mnogo koncertov. Zaledna »Charmeoffensive«. Nemška tajna služba (SD) je poročala, da je »te koncerte slišalo na tisoče Francozov«. Internetna raziskava z dne 22. 4. 2012, 16.00 h: www.tvmovie.de/Liebe-Sex-und-Nazis-tv-695627.html.

² *Das Dritte Reich und die Musik*. Stiftung Schloss Neuhardenberg, Berlin 2004. Spremljalni katalog za razstavo.

jansko okupacijo, temveč se v širšem smislu nanašajo na vsa ozemlja, ki jih je zasedla Nemčija. Zdi se, da so bili pristopi, ki so jih uporabljali vojaški orkestri, primerni za številne kraje – kar še posebej velja za vojaške orkestre, ki so bili sestavni del vermahta.

Zgodovinska dejstva

V poročilu, ki ga je objavilo vrhovno poveljstvo oboroženih sil (Wehrmacht) o dogodkih in okoliščinah, ki so bili kasneje znani pod imenom Pohod na Balkan leta 1941, je zapisano:

»Vrhovni poveljnik oboroženih sil je 27. marca izdal ukaz, da je potrebno istočasno izvesti priprave za poraz Jugoslavije in napad na britanske ekspedicijske sile v Grčiji.«

Tako so se morale vojaške in letalske sile spopasti z zelo težko novo nalogo, ki jih je popolnoma presenetila. Kljub velikim težavam, ki sta jih povzročala teren in preskrba, so uspeli nalogo izvršiti v tako kratkem času, da je vrhovni poveljnik oboroženih sil za začetek napada lahko določil 6. april. [...]

V sosrednem sodelovanju s Kleistovo skupino je bilo načrtovano, da bodo vojaške oddelke pod poveljstvom generalpolkovnika Freiherr von Weichsa uporabili na Koroškem, Štajerskem in zahodnem Madžarskem ter da bodo 12. aprila napadli severozahodni del Jugoslavije ter napredovali naprej proti Beogradu in Sarajevu (sic!). Nekateri sile so mejo prestopile skupaj z enotami obmejnih straž in že 6. aprila silovito napadle v dolžini 250 kilometrov, zavzele prelaze na Karavankah ter obmejne prehode preko Mure in Drave, razgnale močne sovražnikove enote in 9. aprila zasedle Marburg [današnji Maribor]. Glavnina vojaških sil pa je 10. aprila zasedla Zagreb, še preden se je napad končal.«³

To poročilo opisuje začetek nemškega napada leta 1941, ki je bil sicer usmerjen na Grčijo, vendar je najprej pripeljal do poraza Kraljevine Jugoslavije in torej zasedbe današnje Slovenije z nemškimi in/ali italijanskimi četami. Enote 132. pehotne divizije (ki je delovala v sklopu 51. armadnega korpusa Druge armade) so do 9. aprila 1941 okupirale Maribor in razorožile jugoslovanske enote.

V sodelovanju s tamkajšnjo Nemško kulturno zvezo so za župana postavili dr. Franza Brandstätterja, za šefa lokalne policije pa dr. Gerharda Pfrimerja. S 14. aprilom 1941 je Gavljatjer spodnje Štajerske, dr. Siegfried Uiberreither, prevzel izvršilno oblast nad temi deli današnje Slovenije, ki so bili nato priključeni spodnještajerskemu okrožju. To je imelo za posledico sistematično »ponemčevanje« okupiranih ozemelj z vojaškimi in civilnimi administrativnimi ukrepi, ki so bili v skladu z ideološko motivirano kulturno upravo. Ta proces je vključeval uničenje slovenske nacionalne identitete z brisanjem imen ta-

³ *Deutsche Militär-Musiker-Zeitung (DMMZ). Einziges Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht*. Arthur Parrhysius (ur.). Issue 63/26, 28. junij 1941, ovtitek.

kratnih ustanov, podjetij, javnih krajev in ulic ter prepovedjo in prevzemom šol, združenj, organizacij, družb, časopisov/založniških hiš ter je vključeval plenjenje različnih kulturnih znamenitosti. Nekdanje Slovensko narodno gledališče je bilo celo ponovno odprto in je uprizarjalo predstave pod imenom Deutsches Theater. Civilna uprava je sodelovala z državno komisijo za krepitev nemštva⁴ Heinricha Himmlerja ter organizirala deportacije iz okupiranih območij Slovenije. Te ukrepe so nato razširili na Grčijo in so postali zaščitni znak nemške zasedbene politike na vseh osvojenih in zasedenih ozemljih.

V okviru teh ukrepov, ki niso bili omejeni le na ukrepe političnega in družbenega pomena, sta umetnost in glasba odigrali vlogo, ki je ostala v veliki meri neopažena, vendar pa zato ni bila nič manj pomembna. Cilj politike je bil narediti ljudi na osvojenih ozemljih »pokorne« okupatorju oziroma omogočiti, da bi se s pomočjo »kruha in iger« ustvarilo bolj sproščeno vzdušje med ljudmi na zasedenih ozemljih in okupatorji – kar je pogosto uporabljena prisposoba za ponazarjanje obširnih ukrepov okupacijskih sil.

Agresivna prisvojitvev ozemlja in s tem povezano izkoriščanje in ropanje njegovih virov, ki bi jih lahko okupatorji uporabili za doseg svojih vojaških ciljev, je vključevala tudi brisanje tistega, kar je prej predstavljalo nacionalno kulturo in je bilo »tuje« nemškimi osvajalci ter je bilo predvideno za vključitev v nemško kulturo pod simbolom svastike. V okviru teh postopkov je bila današnja Slovenija »ponovno germanizirana«, kar pomeni, da so bila območja, ki jih je okupirala Nemčija, pojmovana kot ozemlja, ki so nekoč pripadala rajhu ter so bila zato ponovno vključena v tretji rajh. To ponovno germanizacijo je aktivno podprla nemška manjšina, ki je bila organizirana v švabsko-nemško kulturno zvezo, ki je toplo pozdravila nemško okupacijo.

Nemška vojaška glasba med drugo svetovno vojno

Res je, da so bili vojaški orkestri na vseh osvojenih ozemljih sestavni del vermahta, vendar pa je ta predstavitev verjetno prva, ki je posvečena analizi njihove vloge kot sestavnega dela nemške zasedbene politike. Ker so vojaški orkestri bojne enote spremljali vse do frontnih črt, je imela vojaška glasba, ki so jo izvajali med bojnimi operacijami in po njih, takojšnje učinke za razliko od množice kulturnih ukrepov nove nemške civilne uprave, ki so za to potrebovali več časa. Za ponazoritev tega citiram uradno avtoriteto za »vojno kot mater vseh stvari«, dr. Georga Kandlerja.

Dr. Georg Kandler: »Uporaba vojaške glasbe v vojnem času«

[...] Star grški pregovor pravi, da je vojna mati vseh stvari. Ne zanima nas, ali to na splošno drži. Vsekakor pa je res, da je vojna mati vojaške glasbe ter da ima zato vojaška glasba med vojno neizpodbitno pravico do obstoja. Njena vloga v vojaškem življenju je doživela veliko sprememb – ne glede na to, ali so jo izvajali kot predstavitevno glasbo, vojaško koračnico ali koncertno glasbo, je bila njena najpomembnejša funkcija vedno krepitev vojaške morale.

Vsak, ki bi poskušal povzeti ugotovitve, ki so nastale v tej vojni – in ki nakazujejo tudi nadaljnjo usodo vojaške glasbe –, bo presenečen zaradi dveh dejstev. Prvo je, da so vojaški orkestri znatno prispevali k izjemnemu uspehu vojaških operacij. Drugo pa je, da je postalo jasno, da je njihovo izvajanje, še posebno v vojnem času, nemalo prispevalo k prenosu nujno potrebne militaristične ideologije.⁵

Res je, da so bili vojaški orkestri namenjeni predvsem prenosu vojaških psiholoških učinkov na njihove »rojake« in vojake, vendar pa avtor tega članka opozarja na spremenjene okoliščine ter priložnost, ki se je ponudila vojaškemu orkestrom vermahta in je ne smemo podcenjevati, saj je omogočala njihovim članom, ki so enote spremljali vse do »frontne črte« novih ozemelj, da so posredovali to militaristično ideologijo na drugačen način. Avtor navaja:

»Nepriemerljive zmage vermahta so njegovim vojaškim orkestrom omogočile povsem novo priložnost za posredovanje učinkov vojaške glasbe. Priložnost za izvajanje glasbe v tujih deželah se je sicer ponudila le mornariškimi vojaškimi orkestrom tretjega rajha, ki so veliko potovali, kar sedaj na novo osvetljuje učinek, ki ga ima lahko vojaška glasba. Ne glede na to, kam so vkorakale naše zmagovite čete, so jih spremljali njihovi vojaški orkestri, ki so kmalu zatem začeli izvajati vojaško glasbo kot simbol nemške moči na tujih ozemljih.

Njihovo občinstvo so bili pogosto državljani ozemelj, ki so nekoč pripadala rajhu in jih je vermaht osvobodil, ali prej zatirani etnični Nemci, ki so bili ponovno vključeni v rajh in so vojaško glasbo doživljali kot ganljivo izkušnjo, ki jim je pomagala, da so si po letih zatiranja opomogli. S tem imam v mislih nekdanja najpomembnejša mesta, ki so jih naseljevali Nemci, v katera so naši vojaki vkorakali ob zvokih vojaških orkestrov, kot so na primer Danzig [današnji Gdansk, Poljska], Posen [današnji Poznan, Poljska], Bromberg [današnji Bydgoszcz, Poljska], Graudenz [današnji Grudziądz, Poljska], Thorn [današnji Toruń na Poljskem], Kattowitz [današnje Katowice, Poljska] ali Straßburg [današnja Strasbourg in Metz].«⁶

⁴ *Pst! Maribor 1941–1945*. Informacije o istoimenski razstavi, ki jo je zasnovala dr. Aleksandra Berberih-Slana.

⁵ *Deutsche Militär-Musiker-Zeitung (DMMZ)*. Einziges Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht. Arthur Parrhysius (ur.). Št. 63/1, 4. januar 1941, ovitek.

⁶ Prav tam, str. 2.

V tem okviru nam pride na misel še eno mesto in to je Marburg an der Drau, današnji Maribor, ki so ga nemški vojaki zasedli 9. aprila 1941.⁷ Konec aprila je mesto obiskal tudi glavni poveljnik vermahta.

»V Mariboru je slovenski narod [nemške] tanke in motorizirane enote pozdravil s cvetjem, zastavami in vojaško glasbo. /.../ Prav tako je tja prišel Hitler (26. aprila 1941). V svojem usnjenem plašču je odsotno sedel v vojaškem vozilu. Govoril je z balkona mestne hiše, ki so jo Slovenci predali Nemcem. Večina Slovencev je pričakovala, da bodo Nemci zasedli tudi Ljubljano. Na Dolenjskem so kmetje od vasi do vasi nosili tablo z napisom »Da ist das Deutsche Reich« (Postali smo del tretjega rajha) vse /.../ do Hrvaške. Vsi so želeli živeti v tretjem rajhu, saj ni nihče želel živeti s 'polentariji' (Italijani). Italijani so zastave prevažali iz ene ulice v drugo. /.../ Ga. Hamman, ki je razdelila zastave, jim je naročila, da morajo viseti z vsakega okna.«⁸ To poročilo navaja napačne informacije, saj je imel Adolf Hitler svoj govor na gradu in ne na balkonu mestne hiše.

Tudi Italijani so uporabili vojaško glasbo, da bi pokazali, da so vermahtovi bratje v orožju.

»Italijanski vojaški orkester je odkorakal do Napoleonovega spomenika na Mestnem trgu (tržnica) in nato nazaj do Kazine. Igral je Giovinezzo. Ko so se pojavile prve rože, je 'kapelnik' vrgel v zrak palico s srebrno kroglo.«⁹

Vojaško glasbo, kakršno so poznali v tistem času, so vojaški orkestri izvajali kot simbol moči zmagovitih čet, ki so postale okupacijska vojska, pomagala pa je vzpostaviti in ohranjati tudi nemški in/ali italijanski sistem javnega reda in miru na zasedenih ozemljih.

Na Poljskem, v Franciji, Skandinaviji med Dansko, Norveško in Finsko ter kasneje tudi v Grčiji, Severni Afriki in na širnih prostranstvih Rusije so za nemške čete odigrali številne koncerte. Nemški vojaški orkestri pa koncertov na prostem niso prirejali samo za nemške vojake, ampak tudi za lokalno prebivalstvo. Uniforme, zastave in pretirano navdušenje nacistov se je dobro ujemalo z nemško glasbo, ki so jo domačini pogosto slišali prvič. Nemške vojaške koračnice so izvajali skupaj z »visoko umetnostjo« Wagnerja, Straussa, Brücknerja, Beethovna

⁷ Gradivo, pregledano v graški arhivski knjižnici, ponuja poglobljen vpogled v celotno delovanje nemške agencije na področju Štajerske, ki je bila po porazu Kraljevine Jugoslavije vodilna agencija tretjega rajha. Človeški in materialni viri, ki so bili potrebni za čimprejšnjo vzpostavitev delujoče civilne uprave in izkoriščanje tega ozemlja za potrebe nemškega vojnega gospodarstva ter ponovno vključitev osvojenih in germaniziranih slovenskih ozemelj v tretji rajh, so bili dani na voljo vodji civilne uprave. Okupacija drugih osvojenih jugoslovanskih ozemelj je bila razdeljena med Italijo in Nemčijo, kar je prav tako dokumentirano v italijanskih virih. Ne obstajajo pa gradiva o uporabi vermahtovih vojaških orkestrov ali ustanovitvi strank na teh okupiranih ozemljih oziroma ukrepah, ki so bili vzpostavljeni v okviru kulturne reorganizacije teh ozemelj. Dodatne informacije o tem bi bilo najverjetneje mogoče dobiti iz gradiv o poveljniki vermahta.

⁸ Lojze Kovačič, 1928–2004. *Prevod dela, Prišleki/The Chornicle*, 1^a Part, Slovenska matica, Ljubljana 1984, str. 231.

⁹ Prav tam., str. 232.

in mnogih drugih, da bi dokazali »superiornost nemške glasbene kulture«. Te »mednarodno znane nemške skladbe« so nedvomno izrinile slovensko ljudsko glasbo tistega časa. Vojaški orkestri okupacijskih sil so »zavzeli položaje« in tako obvladovali kulturne dejavnosti na vseh zasedenih ozemljih.

To so značilnosti korenitih sprememb v kulturi in glasbi, katerih namen je bilo oznanjanje rasno čiste nemške glasbe, medtem ko so bile zaradi nacistične rasne ideologije prepovedane vse druge zvrsti glasbe. V zvezi s tem so pomembna tudi obvestila, ki jih je septembra 1941 oznanil vodja civilne uprave okrožja za spodnjo Štajersko, tako imenovani »komisar za likvidacije«, Hruba, ki je dejal, da [morajo] vsi »klubi, organizacije in združenja v spodnještajerskem okraju takoj prenehati opravljati svoje dejavnosti, razen v primeru, ko komisar za likvidacije prekliče to zahtevo.¹⁰ Prenehanje prepovedi pa je lahko zahtevalo izpolnitev posebnih pogojev. Klube in njihove člane so registrirali s pomočjo vprašalnikov, ki so jih uporabljali tudi za zaseg slovenske lastnine.

Na podlagi teh okoliščin so imeli posebni »glasbeni dogodki«, ki so potekali v obmejnih regijah velikega nemškega rajha, poseben pomen tako za ljudi na zasedenih ozemljih kot tudi za »nove gospodarje«.

Družbenopolitično poslanstvo konservatorija v obmejnih regijah

Deželni konservatorij v Gradcu je sodeloval z vodjo civilne uprave okrožja Spodnja Štajerska, ki je bilo vključeno v tretji rajh, da je lahko priredil več kot dvesto glasbenih dogodkov, v katere so bili konec avgusta vključeni vsi predavatelji in študentje na triinšdesetih prizoriščih okrožja Spodnja Štajerska na mejnih območjih rajha.

Namen teh glasbenih dogodkov je bil predvsem predstaviti zaklade nemške glasbe prebivalcem te regije, v kateri so živeli v glavnem Slovenci. Deset dni so imeli prebivalci regije, ki je bila stoletja nemško ozemlje, priložnost poslušati obsežen repertoar nemške glasbe, ki je vključeval enoglasne ljudske pesmi, zborovsko glasbo starih glasbenih mojstrov, štajerske ländlerje, Mozartove godalne kvartete, jodlanje in kantate za različne priložnosti, kot so slovesnosti, vermahtove zборе, folklorne večere in druge glasbene dogodke. Glasbeni dogodki so povsod doživeli veliko popularnost.¹¹

¹⁰ *Der Stillhaltekommissar für Vereine, Organisationen und Verbände in der Untersteiermark. Bekanntmachungen* (Javno obvestilo komisarja za likvidacijo klubov, organizacij in združenj za Spodnjo Štajersko), št. 1, 15. oktober 1941, glej sliko. Registrirani glasbeni klubi in organizacije so navedeni po virih. V mestu, ki se danes imenuje Maribor, so bili prizadeti tile klubi in organizacije: Glasbeno združenje gradbenih delavcev, Glasbeno združenje tekstilnih delavcev in uslužbencev, Glasbeno društvo Harmonija, Glasbeno društvo Lira, Glasbeno društvo Brandl Trio, Glasbeno združenje poštних uslužbencev, Glasbeno združenje Kraljevine Jugoslavije v Mariboru.

¹¹ *Deutsche Militär-Musiker-Zeitung (DMMZ). Einziges Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht*. Arthur Parrhysius (ur.). Št. 63/42, 18. oktober 1941, str. 472. *Wir lesen und hören*.

Protokolarni orkester Državne delovne službe¹² je koncerte prirejal tudi v moralne in dobrodne namene na Pobrežju in Tezmem (Maribor), kjer je v industrijskem središču Slovenije njegovim koncertom prisostvovalo več kot tisoč ljudi, od katerih so najverjetneje prejeli velikodušen aplavz. Tudi vojaški orkestri vermahtovih enot, ki so tako kot simfonični orkestri verjetno prirejali tudi tako imenovane »Werkspausenkonzerte«,¹³ tj. koncerte za delovno silo industrijskih podjetij, so verjetno uživali podobno popularnost.

Vendar pa je v nasprotju z uradnimi poročili zelo verjetno, da takšno »glasno nemštvo« ni vedno uživalo »velike popularnosti«. Glasbeni dogodki so bili namenjeni oznanjanju rasno čiste nemške glasbe, kar je bilo pravo nasprotje lokalne ljudske glasbe ki se je izvajala pred tem ter je izražala slovensko tradicijo in nazore.

Poročila vojaških glasbenikov so ob njihovi namestitvi na okupirana ozemlja prikazovala drugačno sliko, npr. poročilo narednika Stephana Lindemanna:

»[...] sile so vkorakale v Lodžu. Polk je ob zvokih svojega vojaškega orkestra, ki je hodil pred njim, vkorakal v mesto, za katerega zidovi je judovska golazen še vedno zasledovala svoje zle interese. Brez kakršnih koli incidentov je polk prispel na Trg svobode in ponosno odkorakal mimo poveljujočega generala. Zopet so igrali Helenino koračnico, vendar pa je bil polk tokrat globoko ganjen zaradi občutka, da je dosegel svojo prvo zmago. Vojaškemu orkestru so ukazali, naj z zaščitnim bataljonom ostane v Lodžu. Tu je v nekaj dneh zasejal prva semena nemške kulture in nemškega vojaškega duha. Vojaški orkester je vsak dan na različnih mestnih trgih priredil dva javna koncerta na prostem in tako v sovražni državi predstavljal nemški vermaht.«

To pa seveda ni bilo vse, kot nadaljuje avtor:

»Vojaški orkester je bil nastanjen v nekdanjem judovskem klubu za igre na srečo. Potem ko smo hišniku namenili 'nekaj ostrih vojaških pogledov', nam je prinesel vse, kar smo 'potrebovali'. Vendar nismo dolgo uživali v tej udobni namestitvi, saj je kmalu zatem vojaški orkester dobil ukaz, naj zapečati mestna vrata in prepreči prehod Judom in civilistom, dokler ne bosta v mestu obnovljena javni red in mir. Poleg tega so vojaški glasbeniki dobili ukaz, da morajo zastražiti 1.500 zapornikov in jih odpeljati v dvajset kilometrov oddaljeno taborišče. Glasbeniki so ukaz izvršili mirno in varno.«¹⁴

Med napadom na Zahod so vojaške orkestre uporabili tudi v Flandriji. O tem je Lindemann zapisal:

¹² Poročilo 29. avgusta 1941 v JUTRO – Der Morgen –, št. 202, Ljubljana. *Ljudski koncerti na Pobrežju in na Tezmem*.

¹³ Med industrijskimi podjetji na Tezmem se je nahajala tudi tovarna letalskih motorjev. Več informacij o tem si lahko ogledate v: Marjan Žnidarič, *Do pekla in nazaj/To Hell and Back (The Nazi occupation and the national war of liberation in Maribor 1941–1945)*, Maribor 1997, str. 122.

¹⁴ *Deutsche Militär-Musiker-Zeitung (DMMZ). Einziges Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht*. Arthur Parrhysius (ur.). Št. 10/64, 20. maj 1942, ovitek: *Ein Musikkorps der Wehrmacht im Felde*.

»Sčasoma je postal vojaški orkester znan po vsej regiji. Regijo, ki je bila zaslepljena z demokracijo, je obogatil z nemško kulturo. Naša nemška velikodušnost je segla tudi na to območje. Vojaški orkester ni prirejal le koncertov na prostem, ki so bili zelo priljubljeni med civilnim občinstvom, temveč tudi koncerte za ljudi v stiski, in tako v sovražni državi pomagal omiliti težave tistih, ki so bili najbolj potrebni pomoči.«¹⁵

Poročilo se končuje z besedami:

»Kdo ve, kakšne druge naloge bo moral opraviti vojaški orkester. Zvest svoji prisegi o zvestobi vojaški glasbenik ostaja na svojem položaju in se je pripravljen potruditi po svojih najboljših močeh, saj je najprej vojak in šele nato glasbenik. Nekatera od odlikovanj na njegovih prsah so dokaz, da polk ceni njegov trud. Njegova naloga je, da upraviči zaupanje. Vendar bo prišel dan, ko bodo v veliki Nemčiji zazvonili zvonovi miru in v svojem bronastem jeziku oznanjali nemško zmago. Tistega dne bodo vojaški glasbeniki orožje zamenjali za svoje bleščeče instrumente in slogan se bo glasil: "Dvigni turški polmesec in strumno korakaj za Nemčijo in njeno prihodnost in spet bo odmevalo korakanje naroda".«¹⁶

Nemški orkestri v Mariboru

Ta vrsta osebnega doživetja vojne vojaškega glasbenika ima ideološko jasnost, ki je bila zaželena in brez vsakega dvoma dokazuje, kako so glasbo in turški polmesec izkoriščali za izvajanje okupacijske politike, kateri je vladal rasni fanatizem.

Ta številka revije vključuje tudi oceno koncerta v Mariboru:

»Veliki vojaški koncert v Marburgu an der Drau, Izreden užitek – nepozaben večer«

Veliki vojaški koncert vojaškega godalnega orkestra vermahta je postal v Marburgu an der Drau za nekaj dni glavna tema pogovorov. Časopis Marburger Zeitung je objavil članek, v katerem je zapisano:

»Orkester, katerega dirigent je izjemno kreativen, je uspel prikazati izjemne sposobnosti vsakega člana ter njihovo briljantno in odlično sodelovanje. Tako je vsak koncert v nizu prireditev prejel bučen in zaslužen aplavz. To je še prav posebej veljalo za izvedbo fantazije La Traviata Giuseppeja Verdija ter suite Südlich der Alpen (Južno od Alp) Ernsta Fischerja. Odlično izvedeni uverturi Die Fledermaus (Netopir) J. Strauša so sledile melodije iz Aennchen von Tharau (Ana iz Tharau) Heinricha Streckerja, koncertni valček Winterstürme (Zimski viharji) Juliusa Fučika, obsežen venček iz Paganinija F. Leharja in živahna koračnica gorske pehote W. Ehrikeja. Gledano v celoti je bil to zelo impresiven koncertni večer Wehrmachta, ki ga številni poslušalci še dolgo časa ne bodo pozabili.«¹⁷

¹⁵ Prav tam., str. 78.

¹⁶ Prav tam., str. 79.

¹⁷ Prav tam., str. 84. *Zeitspiegel des Militärmusikers*.

Učinek in vpliv ideološko motivirane nemške vojaške glasbe v okviru nemške zasedbene politike lahko povzamemo takole:

»Ko so nemške čete pred letom dni vkorakale v to mesto, so njihovi vojaški orkestri skoraj vsak dan izvajali javne koncerte na prostem, da bi lokalnim prebivalcem predstavili nemško vojaško glasbo. Tako so pomagali zmanjšati strah ljudi pred "barbari", kot so pogosto označevali nas Nemce. Vojaška glasba je delovala kot posrednik med okupacijskimi silami in domačini, ki so tako lahko spoznali, kakšen je nemški "militarizem" v resnici.«¹⁸

Avtor je o glasbeni vsebini programa zapisal tudi tole:

»Med občinstvom niso bile priljubljene le poskočne melodije nemških operet, ampak tudi slovesna glasba oper, kot sta Rienz ali Aida. Domačini radi poslušajo tudi nemške vojaške pesmi in vojaške koračnice, saj so živahna iskričnost, ritem ter tempo te glasbe osvojili njihova srca. [...] Ne poznajo le melodij, ampak znajo tudi besedila, in kar nekaj ljudi iz Bruslja nežno popeva, ko se izvajajo nemške koračnice o Eriki in Moniki ali pesem nemških letalskih sil Bomben auf England (Bombe na Anglijo). Zagotovo pa se pridružijo, ko se proti koncu koncerta izvaja Engellied (Pesem o Angliji). Občinstvo je celo razočarano, če v program niso vključene te pesmi in če glasbeniki pospravijo svoje instrumente in opremo, ne da bi jih zaigrali. V takem primeru občinstvo nejeverno obstoji na mestu ter se zelo počasi razide. Vendar pa želja, da bi pesem slišali na naslednjem koncertu, živi prav v vsakem srcu. [W. F.]«

Javni koncerti na prostem v Marburgu an der Drau, tj. današnjem Mariboru, so bili del splošne kulturne podobe tega mesta, ki so ga zasedle nemške čete, upravljala pa ga je nemška civilna uprava. Tu je poročilo o še enem koncertu, ki je bil izveden leta 1943.

»Ko vojaki ...

Marburg a. d. Drau. Ker je bilo občinstvo zaradi plakatov nekoliko zmedeno, je pričakovalo strnjen in strog program, sestavljen v glavnem iz vojaških koračnic in bojnih pesmi. Vendar pa so prvi toni bolj prefinjene poslušalce prijetno presenetili, tako da so napeli ušesa. Spoznali so, da poslušajo dobro uglašen orkester, ki se ni odlikoval le po svojih običajnih vojaških vrlinah urejenega in natančnega izvajanja, ampak je pokazal tudi visoko stopnjo muzikalnosti in ekspresivnosti.

¹⁸ *Deutsche Militär-Musiker-Zeitung (DMMZ). Einziges Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht.* Arthur Parrhysius (ur.). Dvojna številka 23-24/64, 5. december 1942, str. 175. *Deutsche Militärmusik erobert sich die Herzen des Volkes. Standkonzerte im besetzten Gebiet.* Glej tudi: Herbert Fr. G. Schmidt, Berlin: *Italiens Regimentskapellen und ihre Kriegisleistungen*, v: DMMZ, dvojna številka 15-16/65, avgust 1943. V članku piše: »Ob neki prejšnji priložnosti so Britanci že cenili nastope italijanskih orkestrov, ki so pripadali polkom, in sicer na svojem kolonialnem ozemlju, ko je italijanska vojska leta 1940 vkorakala v britansko Eritrejo in so njeni vojaški orkestri takoj navezali tesne stike z lokalnim prebivalstvom s pomočjo svojega dinamičnega izvajanja in glasbene ponudbe. Strokovnjaki ocenjujejo, da so na tem zasedenem ozemlju priredili približno 400 javnih koncertov na prostem. [...] Poleg tega je bilo, kot navajajo viri, ki se nanašajo na abesinski vojni pohod, na tem pohodu ubitih ali ranjenih več kot 360 glasbenikov italijanske vojske, kar kaže na to, da so že takrat te orkestre, ki so pripadali polkom, pošiljali na fronto.«

Za to je bil ne nazadnje zaslužen dirigent orkestra, odlični glasbeni vodja Heirich Hecker, ki je znal iz svojega orkestra izvabiti najbolj živahno in predano glasbo, saj je bil izjemno občutljiv za najbolj prefinjene glasbene ritme in tone.

Splošno je znano, da se ta orkester trenutno nahaja na turneji po štajerskem okrožju ter da izvaja program, ki se spreminja v skladu z značilnostmi publike in različnih lokacij, na katerih igra. Sestavlja ga pisana paleta glasbe, ki sega od priljubljenih opernih melodij prek klasične dunajske operete do moderne plesne glasbe. Mariboru je uspelo orkester rezervirati za tri večerne prireditve, na katerih je v glavnem izvajal dunajsko glasbo.

Na prvi večerni prireditvi je orkester občinstvo očaral z romantičnim zvenom uverture Oberon Carla Marie von Webra in Symphonische Dichtung (Simfonično pesnitev) Karla Pauspertla, katerega očarljive melodije se nanašajo na legendo Lieber Augustin (Dragi Augustin), medtem ko je na petkovem koncertu orkester poslušalce navdušil z izvedbo Schöne Galathee (Lepa Galateja) Franza von Suppeja pod pozornim vodstvom dirigenta, ki je dekorativne in zasanjane melodije pretvoril v nežno zibajoči se valček, ki se je razcvetel v širok in vrvežav valček. Hitre melodije Pizzicato Polke Johanna Straussa so poplesavale včasih elegantno in včasih muhasto. To velja tudi za valček G'schichten aus dem Wiener Wald (Zgodba iz Dunajskega gozda), Teufelstanz (Hudičev ples) Josefa Hellmesbergerja, ki je bil prefinjeno spremenjen v hitri tempo in je presegel vse druge izvedbe. Narednik Spula, ki se je izkazal kot virtuozi ksilofonist, je prejel velik aplavz.

Med nastopom orkestra so potekali lahki glasbeni vložki, ki jih je izvajal orkester pod taktirko narednika Prcedota, katerega člani so prispevali k živemu in živahnemu vzdušju večera z izvajanjem poskočne koračnice fokstrot, iskrivega pasodobla ter številnih priljubljenih nemških melodij.

Marburger Zeitung je poročal, da je nekaj odličnih solistov in živahni orkester pod vodstvom zanesenjaškega dirigenta poželo zaslužen aplavz in dokazalo, da je naša glasba v najboljših rokah, če jo izvajajo orkestri letalskih sil.¹⁹

Ne samo članki v nemški vojaški glasbeni reviji Deutsche Militär-Musiker-Zeitung, ampak tudi drugi navajajo, da so vojaški orkestri, kot so bili orkestri policije in Waffen-SS ter orkestri organizacij Nacistične stranke, kot je Hitlerjeva mladina in Državna delovna služba na svojem področju delovanja najbolj od vseh vermahtovih služb bogatili kulturne dejavnosti povsod, kamor so jih razporedili ali kjer je to spadalo v njihovo delovno področje na zasedenih ozemljih. Policijski orkestri so na primer prirejali tudi nastope svojih enot za potrebe kulturne podpore, vendar so te orkestre imeli za »aktivne propagandiste«, ki

¹⁹ *Deutsche Militär-Musiker-Zeitung (DMMZ). Einziges Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht.* Arthur Parrhysius (ur.). Dvojna številka 15-16/65, avgust 1943, str. 91/02.

naj bi »osvojili srca in misli ljudi na zasedenih ozemljih«. ²⁰ Poleg tega so nastopi teh orkestrrov pogosto služili za predstavitev nove okupacijske sile. Tako nastopov uniformiranih orkestrrov na zasedenih ozemljih niso izvajali le za vojaške ter policijske kolege in rojake, temveč tudi za lokalno prebivalstvo, ki so ga pogosto označevali za »tujno narodnost«.

Ponovna namestitvev vojaških orkestrrov v Nemčijo po večletnem gostovanju na zasedenih ozemljih je spodbudila odzive, ki poudarjajo očiten pomen vojaške glasbe, ki je sestavni del ofenzivne kulturne zasedbene politike. Tukaj je primer:

»Poslovljni koncertni večerni dogodek je bil izveden v veliki dvorani posenske univerze za prebivalce Posna, priredil pa ga je vojaški orkester obveščevalne službe zračnih sil, ki si je v zadnjih treh letih in pol ustvaril trden in časten ugled v kulturnem življenju okrožja Wartheland ter v mislih njegovih prebivalcev. [...] Vojaški orkester, ki so mu sledili drugi, se je na značilen način odzval na dovtetnost ljudi za vojaško glasbo s pogostim prirejanjem javnih koncertov, ki jih je izvajal poleg svojih rednih nalog. Vojaški orkester in njegov podjetni diri-

Koncert na prostem glasbenega orkestra 83. korpusa lahkega zračnega topništva, Francija 1940 (zasebni arhiv)



gent, glasbeni direktor Walter sta svoj ugled zgradila s pomočjo nedeljskih javnih koncertov na prostem, zlasti v mestnem parku in živalskem vrtu ter na nastopih na pomembnih slovesnostih Nacistične stranke ter v celi vrsti radijskih koncertov.

Poleg svojih nastopov v Posnu je vojaški orkester za ohranjanje morale nemških vojakov koncerte prirejal tudi na vseh lokacijah vermahta v celotnem okrožju Wartheland ter nekaj časa tudi na zasedenih ozemljih pod vodstvom generalnega

²⁰ *Leben und musikalisches Werk von Wilhelm Schierhorn. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der deutschen Polizei.* Erwin Boldt in Martin Graf, Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Polizeigeschichte e. V., št. 10, Frankfurt 2012, str. 65. Poleti 1940 je bil policijski orkester düsseldorfске policije za 15 mesecev angažiran na Nizozemskem ter dodeljen vodji redne policije, ki je odgovoren za to ozemlje. Imel je okoli sto javnih koncertov na prostem ter je po Nizozemski prepotoval 19.000 kilometrov. Od leta 1942 do leta 1944 je bil ta policijski orkester angažiran na Norveškem ter dodeljen vodji redne policije, ki je bil zadolžen za to ozemlje, leta 1940 pa so policijski orkester essenske policije uporabili v Metz. Neki drugi policijski orkester so po nalogu dodelili šefu redne policije v okrožju Krakov. Policijski orkestri so bili razpuščeni na podlagi ukaza z dne 4. februarja 1945, njihovi člani pa so bili vključeni v bojne enote, da bi pomagali doseči »končno zmago«.

gubernatorstva. Vojaški orkester je vključno s koncerti za godala skupno priredil 482 koncertov. Poleg tega je odigral 1.253 koncertov lahke glasbe. Večkrat so bili člani vojaškega orkestra zavoljo glasbenih dogodkov dodeljeni mestnemu simfoničnemu orkestru, in kvartet, ki je bil sestavljen iz nekaterih njegovih glasbenikov, je nastopil na več javnih dogodkih. [...]

Ko se sedaj vojaški orkester poslavlja od mesta Posen, da bi prevzel nove naloge v vzhodnem delu rajha, so lahko njegovi člani prepričani, da jih bodo etnični Nemci iz Posna ohranili v spominu in se v njihovih poslovljnih željah skriva upanje, da bodo po končni zmagi prav ta vojaški orkester zopet pozdravili v prestolnici okraja Wartheland. J.-W.«²¹

Sklep

Kot dokazujejo članki, je glasba predstavljala pomemben sestavni del nemške kulturne politike tretjega rajha. Številni koncerti, ki so jih prirejali pihalni in godalni orkestri, kot je bil vojaški orkester vermahta, še enkrat opozarjajo na pomen vojaške glasbe kot tistega dela nove glasbene politike okupacijskih sil,



Koncert na prostem glasbenega orkestra Leibstandarte Adolf Hitler leta 1943 v Rusiji (zasebni arhiv)

ki je postal najprej učinkovit in je sprožil in vztrajal v prizadevanjih, da bi narodno glasbeno življenje na zasedenih ozemljih spremenil v nemško kulturno življenje.

Glasba, zlasti pihalna glasba, ki so jo izvajali raznovrstni uniformirani orkestri, je bil eden od razpoznavnih načinov, kako se je predstavljal nacistični režim²² in to ne le v nekdanji Nemčiji, temveč tudi na zasedenih ozemljih.

Ker je bila glasba za pihala stalnica javnega življenja na zasedenih ozemljih in ker je njen repertoar, ki je bil večinoma v skladu z nacističnim režimom, vključeval precejšnje število del, ki so

²¹ *Deutsche Militär-Musiker-Zeitung (DMMZ). Einziges Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht.* Arthur Parrhysius (ur.). Dvojna številka 15-16/65, avgust 1943, str. 93-94. *Abschied von einem Musikkorps. Es führte die alte Militärmusiktradition der Soldatenstadt Posen fort.* V tej številki se nahaja tudi članek o koncertu, ki ga je policijski orkester priredil v Königshütten.

²² Zanimivo je dejstvo, da so veliki koncerti, ki so jih prirejali orkestri vermahta in drugih organizacij, izvajali tudi leta 1944, kljub temu da se je splošni vojni položaj slabšal iz dneva v dan in čeprav je začela gledati te vrste predstavljanja nacističnega režima in njegovega glavnega stebra vermahta v javnosti naraščati naveličanost.

služila kot poklon in za razne svečanosti, so jo uporabljali tudi v propagandne namene in je tako pomagala prenašati nacistično

ideologijo najrazličnejšim vrstam občinstva v nekdanji matični Nemčiji in na zasedenih ozemljih.

#Viri in literatura

1. Das Dritte Reich und die Musik. Stiftung Schloss Neuhardenberg, Berlin 2004. Spremljevalni katalog za razstavo.
2. Der Stillhaltekommissar für Vereine, Organisationen und Verbände in der Untersteiermark. Bekanntmachungen (Javno obvestilo komisarja za likvidacijo klubov, organizacij in združenj za Spodnjo Štajersko), št. 1, 15. oktober 1941.
3. Deutsche Militär-Musiker-Zeitung (DMMZ). Einziges Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht. Arthur Parrhysius (ur.). Št. 63/1, 4. januar 1941.
4. Deutsche Militär-Musiker-Zeitung. Einziges Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht. Arthur Parrhysius (ur.). Issue 63/26, 28. junij 1941.
5. Deutsche Militär-Musiker-Zeitung. Einziges Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht. Arthur Parrhysius (ur.). Št. 63/42, 18. oktober 1941
6. Deutsche Militär-Musiker-Zeitung. Einziges Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht. Arthur Parrhysius (ur.). Št. 10/64, 20. maj 1942: Ein Musikkorps der Wehrmacht im Felde.
7. Deutsche Militär-Musiker-Zeitung. Einziges Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht. Arthur Parrhysius (ur.). Št. 10/64, 20. maj 1942: Zeitspiegel des Militärmusikers.
8. Deutsche Militär-Musiker-Zeitung. Einziges Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht. Arthur Parrhysius (ur.). Dvojna številka 23-24/64, 5. december 1942. Deutsche Militärmusik erobert sich die Herzen des Volkes. Standkonzerte im besetzten Gebiet.
9. Deutsche Militär-Musiker-Zeitung. Einziges Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht. Arthur Parrhysius (ur.). Dvojna številka 15-16/65, avgust 1943.
10. Deutsche Militär-Musiker-Zeitung. Einziges Musik-Fachblatt für die deutsche Wehrmacht. Arthur Parrhysius (ur.). Prav tam: Abschied von einem Musikkorps. Es führte die alte Militärmusiktradition der Soldatenstadt Posen fort.
11. Leben und musikalisches Werk von Wilhelm Schierhorn. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der deutschen Polizei. Erwin Boldt in Martin Graf, Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Polizeigeschichte e. V., št. 10, Frankfurt 2012.
12. Liebe, Sex und Nazis. Deutsche Besatzer in Frankreich, TV-poročilo 19. april 2012, 21.15 h, N24. 22. 4. 2012, 16.00 h: www.tvmovie.de/Liebe-Sex-und-Nazis-tv-695627.html.
13. Kovačič, Lojze, 1928–2004. Prevod dela, Prišleki/The Chornicle, 1st Part, Slovenska matica, Ljubljana 1984.
14. Poročilo 29. avgusta 1941 v Jutro – Der Morgen –, št. 202, Ljubljana. Ljudski koncerti na Pobrežju in na Tez-nem.
15. Pst! Maribor 1941–1945. Informacije o istoimenski razstavi, ki jo je zasnovala dr. Aleksandra Berberih - Slana.
16. Schmidt Herbert Fr. G., Berlin: Italiens Regimentskappellen und ihre Kriegisleistungen, v: DMMZ, dvojna številka 15-16/65, avgust 1943.
17. Žnidarič Marjan, Do pekla in nazaj/To Hell and Back (The Nazi occupation and the national war of liberation in Maribor 1941–1945). Maribor 1997.

Po poti učiteljice, zborovodkinje in skladateljice Friderike (Brede) Šček

Povzetek

Učiteljica, zborovodkinja in skladateljica Friderika (Breda) Šček je ena izmed redkih slovenskih skladateljic z začetka 20. stoletja. S svojo marljivostjo in delavnostjo je izstopala kot umetnica v glasbenem svetu ustvarjalnosti, na katero so z ocenami in kritikami opozarjali slovenski skladatelji. Njen glasbeni opus je obsežen. Zborovske, klavirske skladbe, samospevi in komorna dela, ki so izšla v samozaložbi in v različnih revijah in zbirkah, dopolnjujejo slovensko glasbeno zakladnico. Njen način komponiranja ostaja del razvoja glasbenega ustvarjanja žensk na Slovenskem v prvi polovici 20. stoletja. Z njenimi deli dopolnjujemo v učnem procesu nova glasbena znanja in otroke vključujemo v glasbene dejavnosti.

Ključne besede: učiteljica, zborovodkinja, skladateljica, zborovska glasba, glasbena ustvarjalnost

»Kdor ljubi in spoštuje narodno pesem,
ta ljubi in spoštuje svoj narod.
Najbližja pesem je otroku narodna,
zato gojimo pretežno narodno pesem.«¹

Friderika (Breda) Šček

Abstract

Teacher, choirmaster and composer Friderika (Breda) Šček was one of the few Slovenian female composers of the early 20th century. Through her hard work and diligence she stood out in the field of musical creativity, a fact which was underlined in the ratings and reviews of fellow Slovenian composers. Her musical work is extensive. The choir and piano compositions, lieds and chamber works published independently by the authoress or in various journals and collections fill out the Slovenian songbook. Her way of composing music remains part of the development of women's creativity in Slovenia in the first half of the 20th century. With her works we complement the learning process, gain new musical knowledge and introduce children into musical activities.

Keywords: teacher, choirmaster, composer, choral music, musical creativity

Zapisane in zapete ljudske pesmi so se ohranile med različnimi generacijami izvajalcev do današnjih dni. Skladatelji, ki so jih ustvarjali, in poustvarjalci, ki so jih izvajali ter se borili za njihov obstanek v preteklosti, so danes ponos slovenske glasbene ustvarjalnosti in poustvarjalnosti. Glasbena zakladnica je z njihovimi deli obsežnejša, pa naj so nastajala doma ali v tujini. Med njimi pa na začetku 20. stoletja le redko srečamo ženska imena skladateljic, ki so v glasbenem svetu ustvarjale različna dela.

¹ Šček, B. (1957/58). Grlica, letnik IV, št. 1, str. 2.

Glasbeno življenje na Tržaškem in Goriškem je bilo ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja zelo živahno. Ustanavljali so čitalnice, pevška društva, podružnico ljubljanske Glasbene matice v Trstu (1909), Pevsko in godbeno društvo na Goriškem (1900) idr. z namenom, da bi dvignili pevsko raven in poskrbeli za glasbeno vzgojo mladih. Toda prva svetovna vojna in italijanska zasedba teh krajev sta zavrla in uničila kulturno življenje. Oblast je razpustila društva, nekatera pa so sama prenehala z delovanjem zaradi nemogočih pogojev. Požig Narodnega doma v Trstu (13. julij 1920) je bil hud udarec za kulturno življenje na Tržaškem in v širši okolici. Fašizem je tako onemogočil kulturno delovanje na tem ozemlju. Ponovni razcvet je nastal šele po drugi svetovni vojni. Skoraj dve desetletji življenja in šolanja brez maternega jezika je mnogim povzročalo težave pri ponovnem oživiljanju materinščine v javnem življenju. Ponovno so z delovanjem začela društva in glasbene šole, koncertno življenje in pridobitev slovenske radijske postaje so omogočili, da so ljudje lažje premagovali težave.

Glasbeni ustvarjalci in poustvarjalci, ki so delovali ob koncu 19. in na začetku 20. stoletja na Tržaškem in Goriškem, kasneje pa nekateri tudi v Sloveniji, so s svojim znanjem prispevali h glasbenemu razvoju. Med njimi je bila tudi učiteljica, pevka, zborovodkinja in skladateljica *Friderika Šček*. Bila je ena izmed redkih slovenskih primorskih skladateljic prve polovice 20. stoletja, ki jo je življenjska usoda pospremila na pot umetnosti. Iz tega časa poznamo slavne slikarke, pisateljice, pesnice, gledališke in operne umetnice, glasbene virtuozinje – le skladateljice težko najdemo med njimi.

Glasba iz roda v rod

Priimek Šček je na Primorskem dobro poznan. Ljubezen do lepe domače pesmi je bila v družini Ščekovih prisotna že v več rodovih. Glasba jim je bila vsakodnevna spremljevalka pri delu in v najtežjih trenutkih življenja. Iz ohranjenih zapisov družinske kronike je razvidno, da je bil ded Friderikine matere, *Tomaž Kante*, zaveden kraševac, znan kot dober pevec, zapisovalec in zbiralec ljudskih pesmi, nekatero pa je tudi sam skomponiral. Tudi babica *Katarina* je bila dobra pevka in je otroke učila prepjevati slovenske pesmi. Njenih pesmi se je naučila Friderikina mama, ki jih je nato posredovala svojim otrokom.

Življenjska pot Ščekovih se je nadaljevala v Trstu. Friderikina mama, *Vinka Kante*, doma iz Velikega Dola pri Komnu, je prišla v Trst kot šestnajstletno dekle prodajat semena k stricu Grgurju in opravljat domača opravila. Kasneje je pomagala tudi stricu Gašperju, znanemu mizarju. Tu je spoznala mladega *Jožefa Ščeka*, doma iz Gradišča pri Vipavi, ki je v Trstu opravljal ključavničarska dela. Poročila sta se 31. julija 1878 v cerkvi pri Novem sv. Antonu v Trstu in začela novo življenje. Z delom in zaslužkom sta se selila iz kraja v kraj, saj je bilo moževno delo strojevodje pogojeno s številnimi premestitvami. Tako sta leta

1878 zapustila Trst in odšla v Ljubljano, nato v Borovnico, kasneje so se z otroki vrnili v Trst, se preselili v Gorico, v Avber, v Loče na Štajersko in ponovno v Avber.

V družini se jima je rodilo osem otrok: Evgen, Malka, Lojzka, Virgil, leta 1889 drugi sin Virgil, znan kot duhovnik in poslanec v Rimu, Marica, Friderika in Bogomila. Starša sta vzorno skrbeli za svoje otroke. S svojim vedenjem sta zelo vplivala nanje, kar so izražali s svojimi značaji. Posredovala sta jim vrednote, ki so jim bile življenjska popotnica.

Friderika Šček se je rodila 20. avgusta 1893 v ulici Scala Belvedere, danes Via Udine št. 33, v rojanski župniji v Trstu. Že kot otrok je pokazala glasbeno nadarjenost, ki jo je skupaj s starši dopolnjevala. V družini so veliko prepevali slovenske ljudske pesmi in gojili večglasno petje. To obdobje in vzgoja harmonskega posluha sta v poznejših letih pozitivno vplivala na njen glasbeni razvoj. Že kot deklica se je igrala s prstki na kuhinjski mizi kot »velika pianistka«. Ko je bila stara štirinajst let, ji je oče s stričevim denarjem kupil klavir in jo vpisal v glasbeno šolo.

Ljudsko šolo je obiskovala v ulici Annunziato v Trstu, od leta 1907 pa še italijansko glasbeno šolo Catolla. Leto dni kasneje se je družina preselila v Gorico zaradi očetove upokojitve. Friderika je nadaljevala šolanje na meščanski šoli Notre dame de Sion v Gorici, študij glasbe pa na slovenski glasbeni šoli v Trgovskem domu, pri učitelju Emilu Komelu. Po končani osnovni šoli se je vpisala v pripravnico za učiteljske Mali dom v Gorici, nato je štiri leta obiskovala kraljevo učiteljske na slovenskem oddelku. Ves čas je nadaljevala tudi z učenjem petja.

Na učiteljsku je ustanovila svoj prvi pevski zbor – *kvartet* – in z njim javno nastopala. Začela je vsestransko delovati v goriškem glasbenem življenju in pridno študirati na učiteljsku. Z znanjem slovenskega, italijanskega in nemškega jezika je z odličnim uspehom maturirala na goriškem učiteljsku leta 1912.

Po poti učiteljice

Po končanem učiteljsku se je težko poslovila od Gorice in odšla na prvo službeno pot. Kot učiteljica je službovala po različnih šolah na Goriškem in Tržaškem. Prvo delovno mesto je dobila leta 1913 v Bukovici pri Renčah, nato v Štandrežu in Števerjanu, vse do leta 1915, ko so Števerjan zasedli Italijani.

Ker je ostala brez službe, je zaprosila takratno oblast za službo in jo dobila kot mestna učiteljica pri Sv. Ivanu v Trstu. Skupaj s starši se je vrnila v Trst k bratu Virgilu, ki je bil kaplan pri Starem sv. Antonu. Na pobudo brata je dobila za krajši čas mesto zborovodkinje in organistke v cerkvi pri sv. Ivanu, ko so tamkajšnjega organista Maksa Baretta poklicali v vojsko. Zaradi prve svetovne vojne se je s starši umaknila za nekaj dni v Ljubljano, nato v sv. Kunigundo pri Celju in se nato vrnila v Trst.

Leta 1916 je dobila službeno mesto učiteljice v Škednju in tu poučevala do leta 1924, nato dve leti v Dolini pri Trstu, od leta 1926 do leta 1930 v Slivnem pri Nabrežini in leta 1930 kratek čas v Materadi pri Poreču v Istri.

16. decembra 1930 je bila premeščena v južno Italijo, v Kalabrijo. Bil je čas fašizma, ko so začeli preganjati Slovence. To so občutili tudi učitelji, ko so jim zaprli šole. Nekateri so se uprli temu in zapustili svoj kraj. Tudi Friderika se je uprla premesitvi in se raje vrnila k staršem v Avber na Kras, kjer je kot duhovnik služboval njen brat Virgil. Zaradi materine bolezni in zdravnikovega svarila o zdravstvenem stanju je ostala pri starših in bratu v Avberju. Tu je bila do leta 1934, ko je zaprosila za službo in jo dobila v Ločah na Štajerskem. Vztrajno delo in marljivost je bilo Bredi poplačano.

Leta 1934 je dobila službo učiteljice v Ločah na Štajerskem, a odhod je sledil z grenkobo. V tem letu je izgubila očeta. Pokopali so ga v Avberju na Krasu.

V času bivanja pri bratu Virgilu je spoznala Silvestra Orla iz Dobravelj pri Tomaju. Ker sta bila oba brez zaposlitve, se je tudi on odločil in odšel z njo na Štajersko. V Ločah sta si ustvarila dom, začela z delom ter se leta 1936 poročila.

Breda je začela delo kot pogodbeno učiteljica in bila leta 1935 nameščena za stalno. Kot učiteljica in glasbenica je bila vsestransko dejavna. Glasbeno znanje je prenašala na mlajše generacije v šoli in kraju, kjer je živela. Kulturno delovanje je bilo sestavni del njenega življenja. Leta 1937 je bila imenovana za upraviteljico šole. Zaradi vsestranskega delovanja so jo odlikovali z redom sv. Save pete stopnje.

Ob začetku druge svetovne vojne, leta 1941, je bila kot učiteljica premeščena v Ljubljano, na osnovno šolo Vič. Začelo se je novo obdobje. Poleg učiteljevanja je komponirala in vodila pevske zборе. V šolskem letu 1947/48 je prenehala z delom in se upokojila. Julija ji je umrl brat Virgil. Smrt jo je zelo prizadela, saj je bila zelo navezana nanj.

Po poti pevke

V času učiteljevanja na Goriškem in Tržaškem je pridno zasebno študirala glasbo. Klavir se je sedem let učila pri pianistu prof. Adolfu Skoletu, pet let solopetje pri operni pevki Tini Bendazzi Garulli, harmonijo, kontrapunkt in kompozicijo pa pri Tininem sinu, prof. Valdu Garulliju, ki je bil predavatelj na glasbenem konservatoriju G. Tartini v Trstu. Leta 1924 je na konservatoriju opravila mojstrski izpit iz zborovskega petja za poučevanje petja na srednjih šolah. Šest let pozneje, leta 1930, jo je prof. Tina B. Garulli napotila v Bologno, kjer je na glasbenem liceju G. B. Martini opravila akademski izpit za pouk solopetja.

Kot solopevka je večkrat nastopila na pomembnejših prireditvah v Trstu. 10. junija 1925 je pela na glasbenem večeru v veliki dvorani Umetniškega krožka v Trstu. V isti dvorani je nastopila še 16. maja 1926. O njenem nastopu so se razpisali glasbeni kritiki na Tržaškem in Goriškem, pohvalili njene skladbe in izvedbo s pripombo, »da veje iz njih slovanska sentimentalnost«.

Kot pevko jo zasledimo še na nastopu 24. julija 1927 v dvorani Prosvetnega društva Mladika v Gorici, 2. julija 1927 v dvorani glasbenega konservatorija G. Tartini v Trstu ter 22. januarja 1931. Na tržaškem radiu je nastopila 2. avgusta 1932, ko je zapela štiri skladbe, med katerimi je bila tudi ena njena.

Po poti zborovodkinje

Kot mlada zborovodkinja je vodila več pevskih zborov: v župni cerkvi v Gorici je vodila *slovenski ženski zbor, laški ženski zbor in moški kvartet* za petje latinskih maš; v stolnici je poučevala *vokalni kvartet*; na učiteljišču je vodila *zbor slovenskih mladih učiteljic* in *zbor slovenske Marijine kongregacije*; sodelovala v pevskem *zboru kapucinov*, ki ga je vodil Marij Kogoj. Po nje-govem odhodu iz Gorice je vodenje prevzela ona. Uspešno je vodila tudi *mešani pevski zbor v Števerjanu* in bila za opravljeno delo primerno plačana.

Po zaprtju šol in premestitvi na novo delovno mesto v drug kraj, kateremu se je odrekla, se je s starši zatekla v Avber na Krasu. Tiho in skromno je ustvarjala in vodila pevske zборе: cerkveni mešani pevski zbor Avber, mešani pevski zbor na Repentabru, v Ospu, na Plavjah, v Šempolaju in v Mavhinjah.

Ko je dobila službo učiteljice v Ločah na Štajerskem, je leta 1934 ustanovila šolski mladinski pevski zbor in z njim uspešno nastopala na prireditvah in koncertu mladinskih pevskih zborov v Ločah in Slovenskih Konjicah. Z njim je sodelovala tudi pri sveti maši v Ločah novembra 1938 ob obisku škofa dr. Tomažiča. Pri njeni dejavnosti ji je pomagal tudi njen mož Silvester Orel.

Po drugi svetovni vojni in učiteljevanju v Ljubljani je vodila pevski zbor AFŽ Vič Ljubljana, katerega je sestavljalo trideset pevk, in z njim uspešno nastopala.

Po poti predavateljice

Svoje bogate izkušnje je Friderika posredovala svojim primorskim rojakom v času najhujšega delovanja med obema vojnoma. Zlom Avstro-Ogrske je prinesel novo geografsko razdelitev in z njo je bila Primorska usodno prepuščena Italiji.

Ljudsko prosvetno življenje je bilo zelo bogato, saj je bila povsod volja in navdušenje za obnovo kulturnega delovanja. Med različnimi dejavnostmi je bilo zborovsko področje v ospredju delovanja. Tako so se leta 1924 v Gorici zbrali zborovodje na posvetu o zborovski glasbi in ustanovili pevski odsek Prosvetne zveze.

Leta 1925 je Friderika predavala o petju in metodiki zborovskega petja na zborovskem tečaju v Gorici, ki ga je organizirala Zveza slovenskih učiteljskih društev Julijske krajine. Sodelovala je tudi na drugem tečaju za zborovodje v prostorih Alojzijevešča v Gorici, leta 1927.

Učiteljevanje, vodenje pevskih zborov, sodelovanje na zborovskih tečajih, študij klavirja, solopetja in komponiranje so bile za Frideriko v tem času dejavnosti, ki jih je opravljala vestno in z veseljem. Študij kompozicije ji je prinašal prve skladbe, ki jih je ustvarila kot tridesetletna glasbenica.

Po poti skladateljice

V letih 1927 in 1928 je objavila svoje prve skladbe za zbor v verskem lističu Jaselce, ki ga je izdajal njen brat Virgil.

Leta 1926 je nastalo deset preludijev za klavir, dve leti pozneje je predstavila samospeve (tri lirike za glas in klavir, štiri samospeve s klavirjem) in klavirske skladbe, ki so izšle šele leta 1944 v zbirki Zvonovi v praznik pri založbi Muren v Ljubljani. O klavirskih skladbah je svojo oceno podal skladatelj Stanko Premrl in zapisal: »*Za izvajanje so te skladbe večinoma srednje težke oz. zahtevajo precej pozornosti, rahločutja, kakor tudi večkrat zelo široke prijeme.*«

Sledile so objave zborovskih skladb v dveh pesmaricah Goriške Mohorjeve družbe v letih 1929 in 1930.

Po uspešnem glasbenem ustvarjanju in izvajanju se je začel za Frideriko najtežji čas. Po zaprtju šol in premestitvi na novo delovno mesto je prišla s starši v Avber. Nadaljevala je z ustvarjanjem in vodenjem pevskih zborov, vse do odhoda na Štajersko.

V teh bridkih letih se je Frida, tako so jo doma klicali, vedno bolj umikala v svoj drugi svet, v svet glasbe. Vztrajno je delala iz dneva v dan. Brat Virgil, ki je bil zelo aktiven duhovnik, je bil znan daleč naokrog. Družil se je z duhovniki in polemiziral o takratnih dogodkih in časih. Tudi mama Vinka se je pogosto srečevala z njimi, saj so pogosto prihajali na obisk in se radi pogovarjali z njo. Med njimi je bil tudi pisatelj Fran Saleški Finžgar, katerega je spoznala tudi Friderika. Po pripovedovanju o svojem delu ji je svetoval, naj za objavo svojih skladb uporabi psevdonim *Breda*, ker zveni bolj »slovensko«, ime Frida pa naj uporablja v ostale namene. Po krajšem premisleku se je odločila in začela uporabljati psevdonim.

Začelo se je obdobje izdajanja notnih zbirk. Leta 1930 je izšla zbirka enajstih božičnih skladb V zvezdicah žari nebo, ki so izšle v Gorici. Nastala je šeststavsna skladba Mala suita za godalni orkester, katero so izvajali 27. junija 1936 v dvorani konservatorija G. Tartini v Trstu. Italijanski kritik jo je označili kot »*izvrstno kompozicijo, ki izraža mehko domotožje, kakršno srečujemo v ruski glasbi.*«

Leta 1931 je izdala notno zbirko za štiriglasni mešani zbor XX. Tantum ergo; leto kasneje je izšlo pet mešanih zborov kraški Materi božji z naslovom Zvezda Marija.

Leta 1933 je izdala zbirko enajstih skladb z naslovom Svetniške pesmi, katero je v poznejših letih dopolnila. Istega leta je izšla v samozaložbi zbirka skladb za mešani zbor Odpevi k litanijam Matere božje in zbirka Kadar jaz umrla bom, v kateri je 33 harmoniziranih ljudskih pesmi za mešani zbor. Do leta 1934 je izdala še zbirke Vidim voznika, V Nazaretu roža raste, Raste mi, raste in Zbogom duša.

Učiteljevanje v Ločah je v skladateljici Bredi Šček Orel ponujalo novo izkušnjo in skrito željo v skrivnostnem glasbenem svetu. Tako je za lastne potrebe in želje drugih učiteljev komponirala skladbe tudi za najmlajše pevke in pevce. Skupaj z možem, ki ji je pomagal pri notografiji, je izdala notne zbirke za mladino. Nastale so zbirke skladb Pojmo spat, Kralj Matjaž, Prva cerkvena pesmarica za mladinske in ženske zборе, zbirka božičnih skladb Blažena noč, Biseri milosti, Druga cerkvena pesmarica za mladinske in ženske zборе, dvanajst velikonočnih skladb Kristus je vstal, Slovenska maša za mešani zbor, maša za moški zbor na besedila Frana Ksaverja Meška Vsi blaženi nebeščani, zbirka dvajsetih narodnih pesmi V mladih dneh, Tretja cerkvena pesmarica za mladinski in ženski zbor, osem pesmi v čast Srcu Jezusovemu Srce božje, dvajset skladb za glas in klavir Ljuba si ti pomlad, trinajst skladb za mladinski in ženski zbor Domovini, deset postnih v zbirki Trnjev venec, enajst božičnih z naslovom Sveta noč, enajst obhajilnih Ti sam gospod, trinajst narodnih za otroke Vojaški boben in Jugoslavija ter skladba za dekliški zbor po naročilu župnika Vekoslava Skuhala iz Hajdine pri Ptujju, Na izletu.

Vse zbirke skladb je Breda izdala v samozaložbi. Za notografijo je poskrbel njen mož, nekatere naslovnice zbirk pa sta ji oblikovala znana slovenska slikarja Tone Kralj in Saša Šantel. Drugi je leta 1932 izdelal tudi skladateljčin portret, ki spada v Šantlovo zbirko avtoportretov slovenskih skladateljev.

Zbirke so spremljale tudi ocene in kritike slovenskih skladateljev. Bredino ustvarjanje so skrbno spremljali skladatelji Stanko Premrl, Ivan Grbec in Matija Tomc. Tomc je bil do njenega ustvarjanja najbolj kritičen. Hitrost komponiranja in izdajanja notnih zbirk sta botrovali prenekateri napaki in nepremišljeni potezi komponiranja. Kljub opozorilom je Breda nadaljevala z delom. Šele začetek druge svetovne vojne je nekoliko umiril njeno delo.

Po preselitvi v Ljubljano se je začelo novo obdobje. Med vojno ni izdajala notnih zbirk. V svojem neopaznem svetu je marljivo in vztrajno ustvarjala naprej. V ljubljanski stolnici so leta 1940 izvajali pri slovesni maši skladbo Sveti Nikolaj s spremljavo orkestra in nekaj skladb iz preteklosti. Komponirala je partizanske pesmi, mislila pa je tudi na daljše skladbe. Tako je leta 1945

izšla skladba na besedilo Simona Gregorčiča *Soči* kot kantata za moški zbor. Prvič so jo izvedli 9. oktobra 1961 v veliki dvorani Slovenske filharmonije v Ljubljani pevci zbora duhovnikov sv. Cirila in Metoda iz Ljubljane.

Domovanje v Rožni dolini v Ljubljani jo je seznanilo tudi z družino Slokan. Na besedilo Ine Slokan je uglasbila za moški zbor Delavske roke; na besedila Franca Slokana pa Na delo, Udarniki – gradimo, Junaki dela in S pesmijo na delo.

Njen opus vključuje tudi skladbe za otroke. Poleg skladb za otroški zbor so najštevilnejše za mladinski zbor. Do ustvarjanja skladb za otroški in mladinski pevski zbor je bila zelo kritična in je svoja mnenja na pobudo takratnih glasbenikov pisala v povojni reviji Grlica. Leta 1957/58 je napisala v članku O mladinski glasbi svoja videnja o pevskem ustvarjanju: »*Žal je tu v naši mladinski glasbeni literaturi vrzel: manjka nam preprostih pesmi z imitacijami po vzorcu Mojster Jaka ali Petelinček lepo poje in manjka nam pesmi s čistim dvoglasnim stavkom,*« in nadaljevala o umetniškem podajanju: »*Otroci posnemajo odraslega ne samo pri izvajanju tonov, ampak tudi pri umetniškem podajanju, kakor da bi si izposojali človeško srce ... Ne mislim, da bi vsak otroški zbor moral peti večglasno. Tudi enoglasno petje je prelepo in ima svoj učinek čudovitosti.*«

V letih delovanja v Ljubljani se je srečevala tudi s tržaškimi skladatelji Vasilijem Mirkom, Ivanom Grbcem, Pavletom Merkujem, znanimi opernimi pevkami, z Vido Rudolf, s katero je prijateljevala tudi v Ločah, in njenim možem, ki ji je napisal nekaj pesmi in jih je uglasbila.

Leta 1952 so izšle Bredine tri pesmi za glas in klavir z naslovom Talci in zbirka Bori na besedila Srečka Kosovela. Leta 1954 je izšla zbirka samospbevov na besedila Franceta Prešerna O, Vrba in leta 1955 še zadnja zbirka samospbevov Med rožami. S komponiranjem je nadaljevala do konca svojega življenja.

Breda Šček je v svojih številnih skladbah pokazala strokovno znanje, kompozicijsko izurjenost in izrazito novoromantično stilno opredeljenost. Izvirno in brez šablon je obravnavala določene podrobnosti, kar daje njenemu glasbenemu stavku osebni in edinstveni navdih. Obvladovanje harmonije je v glasbenem stavku najbolj razvita prvina, kateri se je strokovno posvečala. Med besedili je iskala takšne, ki so ji izpovedala čustva skozi preživeto mladost pod italijansko oblastjo, trpljenje in boj slovenskega naroda med vojnama, zgodovinsko preteklost Slovencev, ljubezensko liriko, delavske pesmi, ljudske pesmi in cerkvene pesmi za vse praznike v letu.

V izrazni razsežnosti sta za njeno glasbo značilni iskrena, mehka čustvenost in prisrčna šegavost. Lucijan Marija Škerjanc je leta 1932 v časopisu Jutro zapisal: »*Temeljne poteze komponiranja Bredine Ščekove so preprostost, nežnost, odkritost in sveža, dostopna melodična invencija.*«

Po poti učiteljice, zborovodkinje in skladateljice Friderike (Breda) Šček

Njene skladbe niso obsežne. Med njimi ne najdemo simfonije, koncerta, opere ali baleta, temveč skladbe, za katere je vedela, da jih bodo izvajali. Zato je pevskim zborom namenila največje število svojih skladb. Zavedala se je, da le skozi »peto besedo« lahko ohrani uporabo maternega jezika. Vse, kar je ustvarila, je nastalo s pristno zavzetostjo in ustvarjalnim zagonom.

Skladbe med izvajalci

Dela Breda Šček so v današnjem času še vedno prisotne med izvajalci, pa naj gre za zborovske in klavirske skladbe ali samospve. Ker je bila sama učiteljica, pevka in zborovodkinja, se je zavedala težavnostne stopnje posamezne skladbe. Tako zasledimo v današnjem času njena dela najpogosteje v izvedbi odraslih pevskih zborov, nekaj manj v izvedbi mladinskih zborov in samospbevov. Njena zborovska dela lahko izvajamo tudi v učnem procesu na različnih stopnjah vzgojno-izobraževalnega dela.

Iz celotnega opusa lahko izberemo posamezne skladbe in jih izvajamo s pevskim zborom, obravnavamo kot učno snov pri pouku glasbene vzgoje, v glasbeni šoli pri pouku klavirja, solopetja, nauka o glasbi; poslušamo njena dela, ki so jih izvajali različni sestavi in skupine in jih izvajajo še danes, jih analiziramo, primerjamo in vrednotimo s skladatelji, ki so delovali v njenem času na Slovenskem idr. Žal pa pri izbiri nekaterih njenih skladb nastajajo težave, ker so izšle v samozaložbi in do danes še ni ponatisov. Redke so objavljene v revijah Grlica in Naši zbori, v različnih pesmaricah (npr. Mladina poje), v glasbenodidaktičnih gradivih idr.

Učitelji, ki imamo pred seboj učni načrt in didaktična gradiva, si velikokrat zaželimo novega glasbenega repertoarja, s katerim bi otrokom/učencem/dijakom posredovali novo skladbo in njene značilnosti, predstavili novo glasbeno obliko, teoretično zanimivost in še marsikaj.

Pa si pogledimo skladbo Breda Šček za zbor in klavir *Kdo drevje kljuje* na besedilo Stane Vinšek, ki je bila objavljena v reviji Grlica 1979, letnik 21, št. 1. Skladba nam ponuja kar nekaj možnosti, kaj vse lahko spoznamo ob njej. Postavimo si nekaj vprašanj ob tej skladbi:

1. Kaj nam besedna vsebina prinaša v povezavi z glasbeno vsebino?
2. Kdo skladbo izvaja?
3. Ali skladbi lahko določimo elemente interpretacije?
4. Koliko oblikovnih delov ima skladba?
5. Poiščimo motive v melodiji.
6. Ali bi motive lahko zaigrali na instrumente? Katere? Kako?
7. Nam motivi posredujejo glasbeno vsebino za ustvarjanje glasbenodidaktične igre?

Skladbo zapojemo, določimo interpretacijo, melodijo razčlenimo na najkrajše ritmično- melodične enote (motive), jih pri-

merjamo med seboj in zaigramo na inštrumente. Če izberemo npr. ksilofon, zvončke, je prav, da melodijo transponiramo iz E-dura v C-dur ter pripravimo ploščice za izvedbo. Motive lahko igramo na več načinov. Ponavljajoča motiva, ki sta ritmično- melodično enaka, igra en otrok ali pa dva. Novi motiv, ki je spremenjen in se sekvenčno prenaša navzdol, naj igra več otrok. Motive igramo na sopranskih in altovskih zvončkih in ksilofonih.

Naslednja izvedba posameznega motiva z inštrumenti nam ponuja ustvarjanje glasbenodidaktične igre. V tem primeru izberemo ritmične inštrumente (npr. les, paličice), s katerimi otroci reproducirajo ritmični vzorec iz prvega motiva. Igro ustvarijo, jo izvedejo v manjših skupinah, poimenujejo s primernim naslovom in zapišejo.

Tudi ljudska pesem *Škrjanček* v priredbi Brede Šček za dvoglasni zbor je primerna za izvedbo in oblikovno analizo. Skladateljica se ni odločila za preprosto ljudsko dvoglasje, kot bi pričakovali, temveč je osnovni melodiji dodala razgibano, polifono melodijo v spodnjem glasu. Pesem je primer za utrjevanje ali spoznavanje glasbenega pojma polifonija v notnem zapisu in izvedbi.

Skladbo Brede Šček lahko primerjamo s priredbami drugih skladateljev. Npr. Matija Tomc je priredil *Škrjančka* za triglasni zbor. Ob poslušanju zvočnega posnetka ali ob analizi notnega zapisa učenci spoznajo/ponovijo/utrjujejo glasbeni pojem homofonija. Izdelajo si razpredelnico značilnosti obeh priredb pesmi *Škrjanček* in zapišejo najpomembnejše ugotovitve.

Ob slovesu in spominu

Življenjska pot skladateljice, učiteljice, pevke in zborovodkinje se je končala 11. marca 1968 v ljubljanski bolnišnici. Pokopali so jo v Avberju na Krasu v družinsko grobnico k staršem in bratu Virgilu.

Lani (2013) je minilo sto dvajset let od njenega rojstva. Spominjamo se je kot skladateljico, ki nam je zapustila več kot šeststo skladb, objavljenih v različnih zbirkah in rokopisih, kot »ženo, katere ime je znano slovenskim glasbenim kritikom, pevkam, pevcem, zborovodjem in otrokom, ko so in še prepevajo njene pesmi«, je ob slovesu zapisala njena prijateljica Vida Rudolf.

Danes pa ostajajo le še spomini na glasbeno ustvarjalko, ki je v svojem življenju okusila prijetne in trpke trenutke uspehov in porazov. Kot ena izmed redkih skladateljic v prvi polovici 20.

Škrjanček
Ljudska

Breda Šček

<p>1.Škr - jan - ček po - je, žvr - go - li</p> <p>2.Kjer - kol' sem ho - dil, kjer sem bil,</p> <p>3.Kjer - kol' se mi - dva sre - ča - va,</p>	<p>se bel' - ga dne - va ve - se -</p> <p>pa ta - ke ni - sem še do -</p> <p>prav mi - lo se po - gle - da -</p>
--	--

<p>1.Škr - jan - ček po - je, žvr - go - li</p> <p>2.Kjer - kol' sem ho - dil, kjer sem bil</p> <p>3.Kjer - kol' se mi - dva sre - ča - va</p>	<p>se bel' - ga dne - va</p> <p>pa ta - ke ni - sem</p> <p>prav mi - lo se po -</p>
--	---

<p>li, škr - jan - ček po - je v_be - li dan,</p> <p>bil, da b'bla t'ko bel' - ga li - če - ca,</p> <p>va, vse sol - zne naj' - ne so o - či,</p>	<p>po - zdrav - lja hrib in plan.</p> <p>pa sr - ca usmi - ljen - ga.</p> <p>vse to lju - be - zen stri.</p>
---	--

<p>ve - se - li, škr - jan - ček po - je</p> <p>še do - bil, da b'bla t'ko bel' - ga</p> <p>gle - da - va, vse sol - zne naj' - ne</p>	<p>v_be - li dan, po - zdrav - lja hrib in plan.</p> <p>li - če - ca, pa sr - ca usmi - ljen - ga.</p> <p>so o - či, vse to lju - be - zen stri.</p>
--	--

Slika 1: Škrjanček

stoletja na Slovenskem – Primorskem je kaj kmalu spoznala, da je v rodni domovini – v Ljubljani – ne sprejmejo med ustvarjalce, kljub temu da je bila članica Društva slovenskih skladateljev, in se je zaprla v svoj svet ter ustvarjala do konca življenja ter bila opazovalka kulturnega dogajanja.

Širša javnostjo je danes skorajda ne pozna. Poznajo in spominjajo se je le redki, v glavnem le tisti, ki so se srečevali z njo ali pa so izvajali in še izvajajo njena dela. Eden izmed njih je tudi tržaški skladatelj Pavle Merkú, ki je svoja študijska leta preživel na njenem domu v Ljubljani in se je spominja kot skladateljice, ki ji glasbeno življenje v Ljubljani ni bilo naklonjeno.

#Viri in literatura

8. Ajlec, R. (1971). Breda Šček. Slovenski biografski leksikon. 3. knjiga, 11. zvezek (Gspan A. ur.). Ljubljana. Družinski arhiv Marice Šček Kompara. Rokopis. Nadarjena skladateljica. (1925). Goriška straža, letnik 8, št. 51.
9. Gider, P. (1999). Pomembnejši in bolj znani Ločani. V Baraga, J. (ur.). Loče iz roda v rod. Str. 551–553.
10. Jelerčič, I. (1980). Pevsko izročilo Primorske. Trst: Založništvo tržaškega tiska.
11. Kralj, B. (2011). Učiteljica in skladateljica Friderika (Breda) Šček. V Terčon Svetina, M. (ur.). Kraški tolmun 2 – Od vasi do vasi se marsikaj godi. Str. 54–62.
12. Nagode, A. (2007). Breda Šček. Pozabljena polovica. Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem. Ljubljana: Založba Tuma in SAZU. Str. 284–288. Nadarjena skladateljica (1925). Goriška straža, letnik 8, št. 51.
13. Premrl, S. (1944). Zvonovi v praznik. Cerkveni glasbenik, str. 53.
14. Šček, B. (1958). O mladinski glasbi. Grlica, letnik 4, str. 2–3.
15. Šček, B. (1979). Kdo drevje kljuje? Grlica, letnik 21, str. 1.
16. Šček, B. (1962). Škrjanček. Grlica, letnik 8, str. 33.
17. Škerjanc, L. M. (1932). Breda Šček: Zvezda Marija. Jutro, letnik 13, št. 107.
18. V. S. R. (Rudolf, Vida). Breda Šček. Ženski svet, letnik XVI, str. 142–145.

Orgle – približajmo se jim v njihovih presežnikih

Največji, najlepša, najbogatejši, najstarejši, najstrašnejši, najbolj priljubljena. Najsi bo dinosaver ali planet, traktor ali lepotica, lahko je stvar ali dogodek, lahko vsakdanje ali celo bizarno. Priznajmo si, vsak človek je pozoren na presežnike, skoraj vsem se nam zdi pomemben del znanja o neki stvari to, da poznamo skrajne primere. Če presežnika pri neki obravnavani temi ni na rednem programu, ga zelo pogosto pridamo kot zanimivost in popestritev predavanja, časopisnega članka ali multimedijske predstavitve. Pri komunikacijskih veščinah nam presežniki pogosto služijo kot atraktorji, s katerimi pritegnemo pozornost izbranega ali naključnega občinstva, ki mu potem seveda posrežemo tudi običajne vsebine. Ni redko, da si ljudje skrajne primere hitro in trajno zapomnimo, preostala vsebina pa zbledi.

Otroci so za presežnike še bolj dovzetni kot odrasli. Izraz velikih oči ali ušes poznamo že v rani mladosti, civilizacija in razvoj pa verjetno okrepi naravno nujnost opazovanja presežnega, ki ga razvijajoči se otrok bodisi občuduje ali pa mu asociira ogroženost. Presežnike s področja glasbe vsekakor večinoma občudujejo.

Otroci in mladina imajo prav tako radi dinamiko. Kdo se pri izobraževanju in vzgoji s področij različnih umetnosti ne bi

naveličal suhoparnih zgodovinskih podatkov o slikarjih ali pesnikih, o teh ali onih slogovnih značilnostih arhitekture, o sestavnih delih simfonije, sonate ali koncerta, ki se jih povrh vsega moramo naučiti iz knjige, v kateri je vedno premalo prostora za slikovne prikaze? Suhoparnost ni na mestu posebno zato, ker prav predmeti, povezani z umetnostjo, pomembno in celovito povezujejo mladega človeka v njegovi človeški večdimenzionalnosti, torej razum in občutke, stvarnost in abstraktnost, in običajno še več čutil hkrati. Najbrž niti posnetek iz šolskega zvočnika ne odtehta živega dogodka. Ker je evropska civilizacija zadnjih nekaj stoletij dokaj strogo razdelila znanje na posamezne discipline, so prav učne vsebine s področij umetnosti ostale izvrstna priložnost za preseganje strogih meja in so tako ne nazadnje tudi bližje človeškemu življenju kot takemu. Celovitost človeka pa je pravzaprav ideal vzgojnih procesov.

Preden si pogledamo orgle kot kompleksno učno orodje v praksi, si moramo nekoliko osvežiti znanje o orglah kot glasbilu. Kratek tehnični in zgodovinskorazvojni pregled bo gotovo marsikomu že takoj zbudil razmišljanje, kaj vse je mogoče početi ob orglah, kakšne so možnosti popestritve obstoječih učnih načrtov in kakšni so lahko potencialni učinki na celovitost umetnostne vzgoje.

Največje koncertne orgle na svetu so v *Convention Hall* v Atlantic Cityju v ZDA. V dvorani z 41000 sedeži stojijo orgle s 1250 registri, v katerih je čez 30.000 različnih piščali. Imajo dva igralnika, enega s sedmimi in enega s petimi klaviaturami. Največje slovenske orgle stojijo v *Cankarjevem domu* v Ljubljani. Skupaj 73 registrov je razporejenih v štiri manualne klaviature in pedal. Imajo 8000 piščali.



Začetki in zgodnji razvoj

Orgle so naslov »kraljica inštrumentov« dobile predvsem s svojo zvočno, mehanično in fizično obsežnostjo. Skorajda ni dvoma, da se je inštrument začel razvijati s povezovanjem preprostih pastirskih piščali. Poznamo panovo piščal ali trstenke, ki so se ohranile od pradavnine do danes in ki so v bistvu lestvica med seboj povezanih piščali. Primerjava zaporedja piščali v orglah nas takoj spomni na to preprosto pastirsko glasbilo. Med seboj v lestvico zvezanim piščalim je nekdo v zgodovini dodal preprost meh, pod vsako piščaljo pa ventile, ki so se odpirali na nekakšne gumbce. Nastale so prve orgle v današnjem smislu. Ker meh ni dajal enakomernega toka zraka, so stari Grki dodali vodni regulator pritiska, glasbilo pa so poimenovali hidraulos. Zapise o takih orglah poznamo še iz časov pred Kristusom. Čeprav je vodno uravnavao pritiska kmalu zamenjal sistem uravnavanja z več mehovi, se je naziv hidraulos ohranil do srednjega veka. Najstarejša izkopanina, orgle iz 3. stoletja po Kr., je bila najdena blizu Budimpešte in je na ogled v takojšnjem muzeju *Aquincum*. V rimskem času so bile orgle sicer precej razširjeno glasbilo, njihov veliki razmah pa se pojavi v 14. stoletju, ko so jih začeli uporabljati v krščanskih cerkvah pri bogoslužju. S prodorom orgel v koncertne in kino dvorane na začetku 20. stoletja so se orgelski glasbi odprle neslutene nove interpretacijske možnosti, v dobi hitrega razvoja medijev pa se predvsem v Franciji in Belgiji vse pogosteje pojavljajo zanimivi multimedijски performansi.

Vrste oziroma tipi orgel so tesno povezani z zgodovinskim razvojem, zato jih lahko delimo po obdobjih in šolah, katerim so

Št. 86.

826, meseca junija. Ingelheim.
Državni zbor v Ingelheimu. Tja sta tudi prišla grofa Balderik in Gerold, katera sta bila predstojnika panonske meje. Poročala sta cesarju, da se nič ne čuje o gibanju Bolgarov. Z Balderikom je prišel z Beneškega neki duhovnik, po imenu Jurij, kateri je trdil, da zna delati orgle, katere bi voda gonila.¹⁾

Ann. reg. Franc. (Ann. Einh.) ad a. 826 (ed. F. Kurze, p. 169, 170): „Imperator . . . circa Kal. Jun. ad Ingilnheim venit; habitoque ibi conventu non modico . . . Baldricus vero et Geroldus comites ac Pannonici limitis praefecti in eodem conventu adfuerunt et adhuc de motu Bulgarorum adversum nos nihil se sentire posse testati sunt. Venit cum Baldrico presbyter quidam de Venetia nomine Georgius, qui se organum facere posse adseribat.“

Vita Hludow. imp., c. 40 (MG. SS., II, 629); „Interea cum Baldricus et Geraldus ceterique Pannoniarum custodes²⁾ adessent finium, adduxit Baldricus domno imperatori presbyterum quondam Georgium, bonae vitae hominem, qui se promitteret organum more posse componere Graecorum.“

Ann. Fuld. ad a. 826 (ibid., I, 359): „Georgius quidam presbyter de Venetia, cum Baldrico comite Foroiulsiense veniens, organum hydraulicum Aquisgrani fecit.“

¹⁾ Orgle na vodo so bile pri Frankih takrat neznane. Cesar je že zato z vselej sprejel ponudbo beneškega duhovnika, da bi napravil take orgle, ker je njegova soproga rada na nje igrala.

²⁾ Besede „ceterique Pannoniarum custodes“ so pomota.

Georgius de Venetia: Franc Kos v drugi knjigi *Gradiva za zgodovino Slovencev v srednjem veku* (Leonova družba, 1906, str. 73) za junij leta 826 navaja: »[...] Državni zbor v Ingelheimu. Tja sta tudi prišla grofa Balderik [iz Furlanije] in Gerold [iz Panonije], ki sta bila predstojnika panonske meje. Poročala sta cesarju, da se nič ne čuje o gibanju Bolgarov. Z Balderikom je prišel z Beneškega neki duhovnik po imenu Jurij, ki je trdil, da zna delati orgle, ki bi jih voda gonila. [...]« Iz trenutno prevladujočega učenja zgodovine vemo, da smo Slovenci v tistem času naseljevali veliko območje ob panonski meji od Ogleja do Blatnega jezera in do Donave. Je torej mogoče, da je tale mojster imel kaj neposredne povezave z našimi predniki?

pripadali izdelovalci orglarji. Pred barokom so bile velike orgle prava redkost. Strokovnjaki so si danes precej enotni, da barok v razvojnem smislu pomeni začetek, v tehničnem in akustičnem pa tudi vrhunec razvoja velikih orgel. V tem času sta v Evropi najbolj znani in prepoznavni srednjeevropska (nemška) in mediteranska (pri nas italijanska oz. beneška) šola. Glavne razlike se kažejo pri zvoku oziroma sestavi piščalja, tudi pri velikosti. Kateri baročni šoli je pripadal orglar, največkrat preprosto razberemo iz imen registrov. Povezave med tipkami in ventili piščali so bile takrat seveda mehanične. Prav baročne orgle so še danes najbolj cenjene pri organistih in poslušalcih, saj je njihov zvok čist, neposreden in barvno raznolik. V naših krajih velja kot najbolj aktivnega omeniti celjskega orglarja Janeza Franciška Janečka.

Druga polovica 18. stoletja je prehodno obdobje klasicizma, ki se le v detajlih razlikuje od baroka. Razliko opazimo pri sestavi piščalja. Vrhunec klasicizma pri nas je dosegel Johann Gottfried Kunath s postavitvijo orgel v ljubljanski stolnici leta 1830, kamor je iz svoje domovine Saške prenesel vrhunsko orglarsko umetnost. V obdobju romantike v naslednjem stoletju je razvoj tehnike negativno vplival na izdelovanje orgel. Opazne so spremembe pri sestavi piščalja, pri čemer prevladuje enoličnost oziroma posnemanje orkestra. Dodatno enoličnost poveča še pnevmatska, kasneje pa elektropnevmatska povezava med tipko in piščaljo, s čemer organist izgubi neposredni vpliv na od-

piranje ventila pod piščaljo. Zvok je medel in zmazan. Igranje na romantične orgle je izrazito mehko. Predstavniki z največ romantičnimi izdelki na Slovenskem so Franc Goršič, Zupan in sinovi, Ivan Milavec ter Franc in Anton Jenko.

Obujanje baroka je orglam v 20. stoletju povrnilo prvotno zvočno in družbeno podobo. Dejansko so se skozi desetletja iskanj in tudi stranpoti uresničile vse najpomembnejše zamisli začetnika gibanja, glasbenika, teologa, zdravnika in Nobelovega nagrajenca Alberta Schweitzerja, ki je leta 1906 v obširnem eseju o orglah utemeljil pomen sapnice na poteg s tonskimi prekati in intoniranje brez spodrezovanja. Za današnje orglarstvo v svetovnem merilu je šlo za izjemno pomemben proces, ki so ga na Zahodu spremljali celo stoletje, v protestantskih in katoliških državah vzhodne Evrope pa se je z nekaj izjemami zgoščeno odvil šele v zadnjih dvajsetih letih. V Sloveniji danes večje orgle po Schweitzerjevih principih izdelujeta orglarski delavnici Antona Škrabla iz Rogaške Slatine in Tomaža Močnika iz Cerkelj na Gorenjskem.

Tehnične značilnosti

V bistvu so vsake orgle unikatni izdelek. Orglar jih načrtuje, izdelava in intonira tako, da slogovno in akustično sovpadajo s prostorom, v katerem so končno postavljene. Pri vseh delih je izredno pomembna izbira materialov. Pri mehanskih in pnevmatskih delih je treba ob izdelovanju misliti predvsem na običajno zelo dolgotrajno uporabo – pogosto celo več stoletij – in

razmere v prostoru, v katerem so postavljene, pri piščalih pa na kakovost zvoka oziroma glasbe – kar je namen glasbila. Še posebej pri izbiri in pripravi lesa, ki zavzema največji delež med materiali, morajo orglarji upoštevati stroga merila časa in kraja poseka dreves, načinov sušenja, predobdelave, skladiščenja in podobno.

Glavni tehnični del orgel je sapnica. Teoretično gledano je to matrika, v kateri so po eni koordinatni osi nanizani toni, torej frekvence, po drugi, ki je pravokotna na prvo, pa registri, površno rečeno zvočne barve. V praksi je sapnica lesen zaboj. S spodnje strani vanjo pod pritiskom dovajamo zrak. Na nalukenjani zgornji pokrov, ki je triplasten, pa so v matriko postavljene piščali. Notranjost je sestavljena iz kanalov in ventilov, ki zrak usmerijo v izbrano piščal ali več piščali. Poleg sapnice med večje tehnične dele štejemo še mehovje in dovodne kanale. Povezovalni deli služijo povezovanju posameznih delov v glasbilo: omare, igralnik in traktura. Omara orglam daje značilen videz predvsem s simetrično razporejenimi piščalmi enega od kovinskih registrov, običajno principala. Seveda je videz lahko drugačen, sploh pri modernih orglah v koncertnih dvoranah.

Dnevi evropske kulturne dediščine 2013: vseh tisoč orgel na Slovenskem je neprecenljiva dediščina, ki nas značilno povezuje v skupni evropski duhovno-kulturni prostor. Čeprav je njihovo bistvo seveda glasba, ki na mnogih mestih čudovito napolnjuje arhitekturo, v sebi in okrog sebe skrivajo mnoge tehniške, zgodovinske in umetnostne zanimivosti. Bled in Bohinj premoreta orgelske zaklade izjemnih vrednosti, ki si jih je v tednu DEKD od blizu ogledalo več kot dvesto obiskovalcev. Za večino je bil to prvi bližnji stik s tako velikim glasbilom, in so z navdušenjem raziskali stotine piščali in stotine metrov cev in letvic. Posebno otroci – nekateri so s seboj kar prinesli note in seveda smeli zaigrati. Ni manjkalo zvočnih vtisov v vseh mogočih kontrastih, ki jih premorejo orgle. Za glasbo so namreč poskrbeli mladi bohinjski in blejski študentje in študentke orgel.



Niclas, argelmeister iz Maribora leta 1452. Prvo poročilo o mariborski trdnjavi, o Mariboru in o ministerialih mariborskih imamo iz leta 1147. Med obrtniki srečujemo zastopnike vseh panog, pri čemer naj povemo, da so zlasti močno zastopani usnjariji, obenem pa naj omenimo, da se je prvi omenjeni mariborski obrtnik ukvarjal s kožarsko obrtjo (okoli 1220). V 15. stoletju se tem obrtnikom pridružijo trije predstavniki redkejših poklicev: leta 1452 izdelovalec orgel Nikolaj (her Niclas argelmeister), 1463 kositrar (Plauelder czingesser), 1467 pa zlatar Filip (Phillip goldsmid). Na sliki je viden tudi cerkveni zvonik, kjer večja pravokotna črna linija lahko nakazuje, da je cerkev imela tako imenovani orgelski rog, majhne zunanje orgle, ki so jih uporabljali za različna zvočna obvestila (v: *Urbar mariborske stolne župnije iz 1467* v arhivu krške škofije v Celovcu; navedeno v: Jože Mlinarič: *Maribor do začetka 17. stoletja*, 1983; slika po delu G. M. Vischer, *Topografia*, 1681).



V omari so nameščene sapnice, piščali, mehovje, del trakture in drugi deli, ki so s tem delno zaščiteni pred vplivi okolice. Omare imajo tudi akustično vlogo, saj zvok lahko dušijo in usmerjajo. Igralnik je osrednji upravljalni del orgel. V notranjosti se skriva zapleten traktorni mehanizem, od zunaj pa opazimo eno ali več klaviatur in gumbje ali vzvode za upravljanje registrov ter drugih naprav. Orgle imajo vsaj eno klaviaturo, na katero igramo z rokami (manual), in eno za nožno igranje (pedal). Manuali pri sodobnih orglah obsegajo do pet oktav (od C do g^3 včasih do c^4). V primerjavi s klavirjem, ki ima sedem oktav, se ta obseg zdi majhen, vendar moramo vedeti, da se pri orglah razširi zaradi registrov, ki imajo višji ali nižji temeljni ton. Pedal obsega do dve oktavi in pol. Poleg tipk ima igralnik vgrajene vzvode, ki jim rečemo manubriji. Večina manubrijev služi premikanju srednjih letev v triplastnem pokrovu sapnice in s tem odpiranju in zapiranju registrov. Traktura mehanskih orgel je sestavljena iz množice vzvodov, kotnikov, žic, regulatorjev in podobnih delov. Glavni namen je povezava upravljalnega mehanizma v igralniku z mehanizmi v omari ali omarah.

Traktura pnevmatskih orgel je nekoliko drugačna, sestavljena je iz množice ventilov in cevok, ki povezujejo tipko na klaviaturi z ventilom za vsako posamezno piščal. V preteklosti so se tehniki v orglarstvu veliko ukvarjali s trakturo, a se po pnevmatski, elektropnevmatski, elektrorelejni in računalniško vodeni trakturi ponovno najraje vračajo h klasični mehaniki.

Akustični deli orgel neposredno proizvajajo zvok. Klasično so to piščali. Le redko so v orgle dodana še druga zvočila, npr. zvonovi, zvončki, triangel, boben. Orgelske piščali ločimo na ustnične (labialne) in jezičniške (lingualne). Pri prvih se tre-

senje vznema na ostrem robu ustnice, na katero piha zrak skozi ozko režo, pri drugih pa zvok proizvaja tresenje jezička. Materiali, velikost in oblike posameznih delov določajo višino, jakost in barvo zvoka piščali. Piščali so glede na konstrukcijo in zvočno barvo, ki je odvisna od oblike, združene v registre. Cevi piščali imajo različen premer in obliko (menzura). Večji relativni premer daje nežnejši glas (posnemanje flaut), ožji pa bolj rezkega (posnemanje godal). Piščali v vsakem registru morajo biti ustrezno uglašene in intonirane. Uglasitev pomeni, da mora biti vsaka natančno ustrezno dolga, da zrak v njej zaniha v želeni valovni dolžini oziroma frekvenci. Pogosto je uglasitev enakomerna oziroma temperirana, predvsem starejša glasbila pa so lahko uglašena v eni od t. i. arhaičnih uglasitev. Pozornim ušesom nekateri duri in moli pri takih uglasitvah zvenijo bolj svetlo in čisto, drugi pa manj. Že manj pozorna ušesa zaznajo, da je pri arhaičnih uglasitvah na primer H-durov ali es-molov trizvok popolnoma razglašen. Intoniranje orgel in posameznih registrov pomeni najprej uskladitev vseh piščali posameznega registra v enotno barvo in slišnost, hkrati uskladitev registrov med seboj (da recimo kateri od njih hudo ne izstopa iz zvočne podobe celote) in prilagoditev celotnega registra in posameznih zvokov akustiki prostora. Intoniranje je izredno zahtevno delo, pri katerem si zaenkrat le redko lahko pomagamo s sodobnimi tehničnimi pripomočki.

Oblike in velikosti orgel

Najmanjša oblika orgel je portativ (prenosnik), ki ga pogosto vidimo na slikah svete Cecilije, zavetnice cerkvene glasbe. Organist ima portativ obešen čez ramena, z desno roko igra na kratko klaviaturo, z levo pa poganja meh. Verjetno se je iz portativa razvila današnja harmonika.

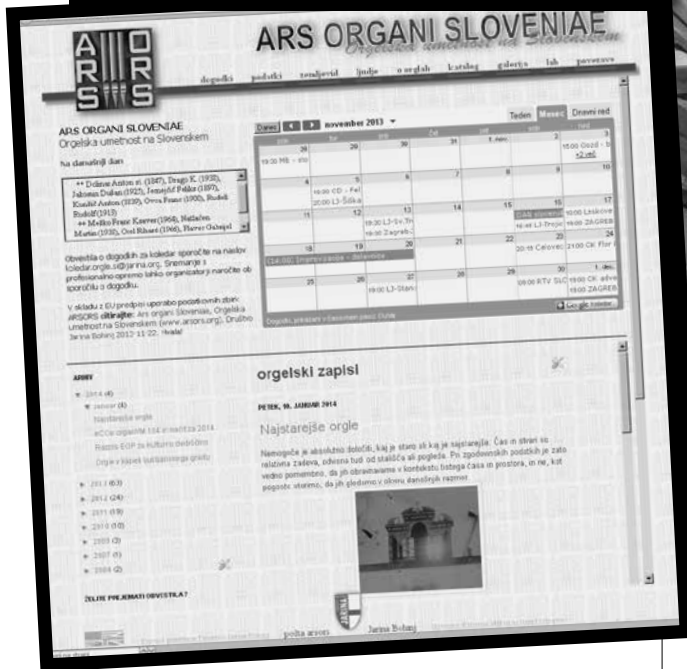
Orgelsko glasbo lahko poslušate in spoznavate v vsakotedenski oddaji *Obiski kraljice* na programu ARS (tretji program *Radio Slovenija*) običajno vsako nedeljo ob 19. uri (<http://ars.rtvsl.si/obiskikraljice/>).

Orgelsko glasbo predvaja več spletnih radijskih postaj, med katerimi so najbolj znane <http://www.organlive.com/>, <http://www.positivelybaroque.com/> in <http://musicareligiosa.nl/>.



Možnost organiziranega ogleda: *Ars organi Sloveniae* organizira predavanja o orglah kjer koli v Sloveniji in zamejstvu, v katerih strokovnjaki predstavijo razvoj in delovanje glasbila. Najbolj pogosto je predavanje združeno z ogledom orgel v bližnji cerkvi, s čemer predvsem otroke spodbujamo k ozaveščenosti o kulturni dediščini domačega kraja, hkrati pa jim neposredno predstavimo tehnične, akustične in umetnostnozgodovinske značilnosti. Posebnost ogledov je preseganje muzejskega pristopa. Otroci ob strokovnem vodstvu ne le slišijo zvoke orgel, temveč se lahko tudi sami preizkusijo v igranju. Podrobnosti na spletni strani www.orgle.si.

Koncerti in orgelski dogodki: *Ars organi Sloveniae* na svoji spletni strani www.orgle.si redno skrbi za obveščanje obiskovalcev o vseh dogodkih, ki se v Sloveniji ali bližnji okolici zgodijo v zvezi z orglami.



Število piščali za posamezno piščalje lahko na hitro izračunamo, če pomnožimo število tipk na manualu s številom registrov.

Malo večja oblika je regal. Postavimo ga na mizo, mehovje poganja pomočnik, organist pa igra na klaviaturo. Za razliko od portativa, ki ima le navadne piščali, ima regal le jezičnike, podobne kot pri ustnih orglicah ali harmoniju.

Pozitiv je naslednji velikostni razred. Samostoječe glasbilo ima že več vrst piščali. V preteklosti je pogosto služil kot hišno glasbilo premožnejših slojev – danes ga je zamenjal klavir. Lahko ga je tudi prenašati. Ima največ osem vrst piščali (registrov). Pozitiv je danes v nekaterih cerkvah postavljen v prezbiteriju kot druge orgle za spremljavo ljudskega petja ali meniških psalmov. Pogosto ga trajno namestijo na ograjo kora, mehanizem pa povežejo v velike orgle. V takem primeru mu rečemo hrbtni pozitiv.

Velike orgle so nastale iz potrebe po večjem zvoku v času, ko so začeli zidati velike cerkve. V klasičnih cerkvenih stavbah so prostor dobile na balkonu oziroma kora, bodisi zadaj ali ob strani cerkvene ladje, redko v sprednjem prezbiterijskem delu. Praviloma imajo več kot osem vrst piščali ali registrov, ki so lahko razdeljeni v ločene skupine glede na dotok zraka. Vsaka skupina ima svojo klaviaturo (manual). Rečemo, da so bodisi eno- ali večmanualne. Vsake velike orgle imajo vedno tudi pedalno klaviaturo, na katero organist igra z nogami. Piščalje je zaprto v eno ali več orgelskih omar, ki so v cerkvah pogosto bogato okrašene in poslikane.

Eden ali več manualov in pedal ter vzvodi za odpiranje registrov so združeni v igralnik, ki je lahko samostojec ali vgrajen v orgelsko omaro. Prek igralnika organist orgle »upravlja« oziroma igra nanje.

Igranje, učenje in poslušanje orgel

Organist ali orglavec oziroma organistka ali orglavka, kakor imenujemo ljudi, ki igrajo na orgle, so ob igranju telesno precej zaposleni. Za igranje uporabljajo roke in noge, med igranjem pa pogosto ustvarjajo glasbeno dinamiko še z odpiranjem in zapiranjem registrov, žaluzij in drugih ustrojev. Pri zahtevnejših izvedbah za premikanje registrov potrebujejo pomočnika – registranta. To pa še ni vse. Kot sem že omenil, so vsake orgle unikat po konstrukciji in zvoku. Isto skladbo zato na različnih orglah in v različnih prostorih igramo in slišimo drugače. Glasbeniki z manjšimi glasbili, npr. violinisti ali trobentači, si izvedbo skladbe lahko do potankosti zamislijo pri vajah, saj vedno uporabljajo isto, svoje glasbilo. Koncertni organist pa glasbilo pogosto spozna šele nekaj ur pred nastopom in mora bistveno bolj prilagoditi prej zamišljeno fraziranje in artikulacijo. Temu botrujejo razlogi tehnične in akustične narave. Nekatere orgle imajo trde tipke, druge mehke, nekatere se odzivajo hitro, pri nekaterih je igranje kar dober del sekunde pred zvokom, ponekod izreden odmev prostora onemogoča hitro igro, spet drugje je opazna oddaljenost piščali posameznih registrov. Povrh vsega pri prav nobenih srednje velikih orglah (na primer nad dvajset registrov) organist že zaradi same velikosti orgel ne sliši glasbila tako, kot ga slišijo poslušalci.

Igranje na klasične orgle poučujejo v Sloveniji na različnih izobraževalnih ustanovah. Običajno je pogoj za vpis nekaj let klavirja in zadostna velikost. Standardizirane mere igralnikov namreč ne omogočajo igranja na pedal mlajšim, po rasti manjšim ljudem. Smer strokovne izobrazbe glasbeni program

– orgle je mogoče na osnovni in/ali srednji stopnji po podatkih ministrstva za šolstvo vpisati na več kot štiriinšestdesetih javnih in zasebnih glasbenih šolah. Pomembne razlike med šolami so predvsem glasbila. Prave orgle ima namreč manj kot deset glasbenih šol. Ostale pa se žal zadovoljijo z elektronskim nadomestkom, kar je vsekakor nerazumljiva konceptualna posebnost pri inštrumentalnem pouku.

Ars organi Sloveniae – Orgelska umetnost na Slovenskem

V Sloveniji imamo eno najbolj popolnih zbirk podatkov o orglah v digitalni obliki. V njej so zbrani vsi objavljeni podatki o sedanjih in nekdanjih orglah na območju Slovenije in o vseh orglah, ki so jih slovenski orglarji izdelali za naročnike v drugih deželah. Postopno se zapisi dopolnjujejo tudi s primarnimi zgodovinskimi zapisi iz raznih arhivov, kronik in drugih virov. Zbirka je ena redkih zbirk glasbene kulturne dediščine v svetu, v kateri poleg dokumentarnega pisnega in slikovnega gradiva zbiramo tudi zvočne posnetke, t. i. zvočne slike orgel. Posebnost zbirke je, da so glavni podatki o vseh glasbilih stalno dostopni javnosti prek spletne strani in da jo profesionalno upravlja nevladna organizacija.

Kulturnozgodovinska praznina, ki jo je projekt *Ars organi Sloveniae* zapolnil že ob začetku svojega delovanja leta 2005 in spletno različico štiri leta kasneje, je klicala tudi po drugih dejavnostih, predvsem po ozaveščanju o pomenu orgel nekdanj in danes ter aktivni komunikaciji z javnostjo. Prvotna zamisel, ki je bila omejena le na vodenje tehničnih podatkov o glasbilih, se je v zadnjih letih močno razširila na splošno sistemsko in ozaveščevalno raven. Pri splošnem delu se je pokazala predvsem potreba po sistemski ureditvi statusa orgel kot pojava in vrednote kulturne dediščine evropskega pomena. Pri ozaveščanju pa se je predvsem pri predstavitvah otrokom in mladini kot



Za osrednjo slovensko razstavo starih glasbil skrbi Pokrajinski muzej Ptuj – Ormož. Ogledate si jo lahko na Ptujskem gradu. Orgelski pozitiv v muzeju je v bistvu procesijsko glasbilo, ki ga je izdelal celjski orglar Janeček.



Baročne orgle Petra Nakića v stolnici v Piranu kličejo po celoviti prenovi in vrnitvi prvotne zvočne podobe.

izjemno učinkovito dejstvo pokazala prav fascinirajoča orgel kot največjega glasbila. Otroci so dobesedno očarani ob pogledu na notranjost s stotinami piščali, ob zvoku najnižjih in najvišjih piščali ali mogočnosti orgelskega plena prisluhnejo tudi najbolj klepetave pubertetnice, tehnično navdušenim fantom pa pogosto zmanjka časa za podrobno razpravo o delovanju vseh letvic, cev, prenosov, razmerij, celo o akustiki piščali ipd. Podobno se obnašajo tudi odrasli, ki sicer občutja znajo že bolje skrivati, bolj pa jih običajno zanima splošna zgodovina, zgodovina konkretnih orgel, ki si jih v živo ogledujemo, njihovo okrasje, izrazne zmožnosti ipd.

Mednarodne dejavnosti v okviru programa *Ars organi Sloveniae* društvo izvaja v okviru *International Association for Organ Documentation (IAOD)* in v partnerstvu z drugimi organizacijami s področja orgelske umetnosti. V zadnjem obdobju je veliko dela usmerjenega v koordinacijo mednarodne skupine za pripravo oziroma poenotenje standarda za orgelske podatkovne zbirke, s katerim bi kakovost ali historičnost orgel lahko argumentirano primerjali na mednarodni ravni. Drug pomemben projekt za uveljavljanje Slovenije in strokovnega besedišča pa je sodelovanje pri večjezičnem orgelskem slovarju, ki bo v tretji izdaji za skoraj tisoč strokovnih izrazov poleg petindvajsetih drugih jezikov prvič vseboval slovenščino.

Možnosti ...

Zdi se, da je kultura eden od pomembnih prvin, ki Evropo povezujejo v enotno skupnost različnih narodov. In zanimivo je, da so prav orgle poseben tip kulturne dediščine, ki je izvorno evropska in ki ni le prisotna v vseh deželah, temveč je tudi izjemno enakomerno porazdeljena. Zato orgle v svoji kompleksnosti predstavljajo eno od pogosto neizkoriščenih orodij za izobraževanje, vzgojo in ozaveščanje na mnogih področjih.

Glasbenokulturni dan

Razvoj orgel je potekal po precej drugačni poti kot pri glasbilih, ki jih lahko nosimo s seboj ali tistih, ki si jih lahko postavimo



Ob orglah največjega orglarskega mojstra romantične dobe Aristide Cavaillé-Colla v pariški cerkvi St. Sulpice je človek, ki stoji ob ograji na desni, pravi pritlikavec.

v dnevno sobo. Orgle so namreč neločljivo zvočno in glasbeno povezane s prostorom, v katerem so postavljene. Velikost in zvočna moč sta prilagojeni notranji oblikovanosti prostora. Prav to orglam daje poseben čar, kar nekakšen pridih nezemeljskosti. Ni čudno, da so si njih cerkvene ustanove izbrale za uradno glasbilo. Večino orgelskih skladb so zato veliki mojstri Bach, Medelsohn, Reger, Messiaen in mnogi drugi napisali za cerkvene potrebe. A orgle niso navduševale le visoke gospode, ki se je zbirala v velikih mestnih katedralah. Približale so se tudi podeželju in v pojožefinski dobi so postale glasbilo, ob katerem so se glasbeno ozaveščevali naši predniki. V Evropi so namreč postavljene v skoraj vseh župnijskih cerkvah, ki so zelo enakomerno porazdeljene po poseljenih območjih. Zaradi družbenega reda, ki je bil dolga stoletja povezan s katoliško in protestantsko tradicijo, so se naši predniki glasbeno bogatili prav ob orglah. Mnogi spretni organisti – običajno so bili to hkrati vaški učitelji – so namreč presegali podeželsko glasbo. Že orgle in njihova dispozicija iz tistega obdobja pričajo, da glasbilo ni bilo namenjeno samo podpori ljudskega petja, ampak je bilo treba umetelno spremljati speve in korale različnih bogoslužnih dogodkov. Svetovljanski duh, ki ga je v tistem času širila predvsem Cerkev, je tako s kakovostno glasbeno govorico prišel do vseh ljudi.

Predstavitve orgel kot glasbila je lahko zanimiva popestritev rednega šolskega programa glasbene vzgoje ali glasbenih

Pri predstavitev po šolah in drugih javnih ustanovah običajno za nekaj dni ali tednov postavimo izobraževalni pano o slovenskih orglah.



ur prvega triletja. Običajno obsega kratek zgodovinski razvoj glasbila od panove piščali do zapletenega mehanizma, prek vrhunca v baroku do zvočne raznolikosti današnjih glasbil. Na istem glasbilu je mogoče s skladbami in nekoliko prilagojeno prikazati pregled glasbenih slogov od antike do modernih tokov. Šolarjem je omogočen neposredni stik z orglami, tisti, ki obiskujejo glasbene šole s poukom glasbil s tipkami, pa jih seveda lahko tudi preizkusijo in s tem običajno zelo navdušijo svoje sošolce in sošolke.

Tehniški dan

Mehanični ustroj orgel je tako zapleten, da danes kar težko razumemo, da so lahko tako delujoče naprave načrtovali in izdelali že pred tisočletjem. V povprečnih orglah je, odvisno od velikosti, vdelenih več deset tisoč, tudi stotisoč delcev iz različnih vrst lesa in kovin, ki so različno povezani med seboj. V vsakem delčku je zapisan del zgodovine, tehnologije in metode izdelave ter zmožnosti obrti v času nastanka. Danes prevladujejo trije tehnični tipi orgel: mehanske, pnevmatske in električne. Mehanka deluje izključno na podlagi vzvodov, ki se začnejo na tipki in končajo na ventilu, ki odpre sapo vsaki posamezni ali skupini piščali. Občutek odpiranja piščalnega ventila na tipki je neposreden, v nekaterih primerih lahko s prstom na tipki določamo tudi hitrost odpiranja, piščal pa se različno odziva na različne jakosti udarca. Sistem pnevmatskih orgel je podoben drugim sistemom na stisnjen zrak z relativno hitro odzivnostjo. Večkrat gre tudi za ojačitev signala s pomočjo pnevmatskih relejev, ki močno olajšajo prstno igro. Zanimivost tega tipa orgel so zapleteni in zelo zanimivi pnevmatski stroji, ki so vgrajeni v nekatere t. i. multipleks orgle. Z njimi je mogoče preprosto združevati različne skupine piščali. Električne orgle imajo za prenos signala od ustvarjalca do piščali vgrajena polja stikal, električnih relejev in elektromagnetov. Omogočajo podobno

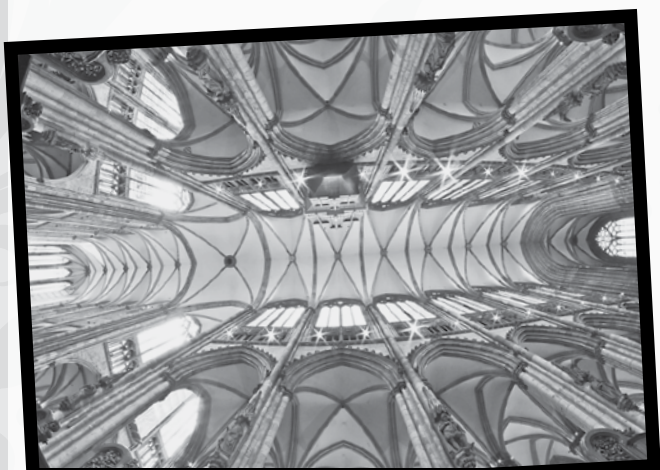
kombiniranje kot pnevmatske orgle, zelo preprosto jih je mogoče nadgraditi z računalnikom.

Na orgelskih piščalih je zelo preprosto mogoče prikazati nastanek zvoka na reži, nihanje zraka v piščali, frekvence pokrite in odprte piščali, alikvote, ki jih dosežemo s prepihanjem, različne zvočne barve posameznih piščali in registrov, ki so odvisne od oblike piščali, interferenco zvoka in še druge podrobnosti. Zanimivi so poskusi v zvezi z odmevom v prostoru pri različnih frekvencah, izgubljanjem zvoka in podobno. Mlajše otroke običajno očara pet ali celo deset metrov dolga piščal, ki poje. Pri predstavitvi je mogoče zanimivo povezati tehnični in glasbeni del in pri različnih tipih orgel pokazati različne možnosti izvajanja posameznih glasbenih slogov. Starejši šolar ali dijak, predvsem tisti z nagnjenjem do tehnike, si ob spremljanju glasbe lahko predstavlja vso pot signalov in celovitost ter usklajenost delovanja sestavnih delov, ki so del poti do poslušalčevih ušes.

Umetnostnozgodovinski dan

Pravijo, da glasbilo tudi z videzom izraža svojo zvočno podobo. Seveda je bogatost zunanosti nekega glasbila pogosto odraz finančnih zmožnosti naročnika, vseeno pa je na Slovenskem zelo jasno razvidno, kako se je zunanost orgel spreminjala skozi zgodovino. Razvoj sicer v živo lahko pokažemo le na redkih orglah, ki so jih v preteklosti dograjevali, običajno pa že pogled na tri tipe omar pokaže razlike med strogo gotiko, živahnim barokom ali rokokojem, resnobnim klasicizmom in bujno polnozvočno romantiko. In ta oblika je značilno vzporedna z zvokom, kakršnega lahko izvabimo iz nekega glasbila. Umetnostnozgodovinska učna ura je pogosto povezana s spoznavanjem fresk, od srednjeveških do sodobnih, seveda s poudarkom na upodobitvah glasbil.

Slovenska orgelska krajina ima na oblikovnem področju več značilnosti. Ločimo namreč vsaj tri osnovne slogovne smeri, ki



V velikih katedralah imajo običajno več orgel, nekatere celo pet, šest ali še več. Osrednje orgle v znani kölnski katedrali višijo s stropa na jeklenih vrhov.



Več o dogajanju v zvezi s orglami na Slovenskem si lahko preberete na spletnih straneh *Ars organi Sloveniae* www.orgle.si, Slovensko orgelsko društvo www.orgelsko-drustvo.si ali pišete na spletni naslov arsors@jarina.org.

se izražajo v zvoku in zunanji podobi: srednjeevropsko (nemško), ki prevladuje v osrednji Sloveniji, sredozemsko (beneško) v Primorju in – kar je še posebno zanimivo – nekakšno panonsko, ki se slogovno nekoliko navezuje na francosko romantiko. Nikakor tudi ne moremo zgrešiti orgelskih omar, ki so jih oblikovali vrhunski slovenski arhitekti Vurnik, Pengov in Plečnik.

Dan evropske kulturne dediščine

Vpetost Slovenije v evropsko kulturo ni izum zadnjih desetletij. Slovenci smo namreč v preteklosti sooblikovali to kulturo. Orgle kot glasbilo so dediščina, ki je le redko zasebna. Orgle so tako glasbilo vseh nas, in ker so izvorno evropske, nas prav v tem smislu povezujejo še danes. Kulturne, gospodarske in splošno družbene integracije so danes koristne in nujne. A to ne pomeni, da moramo svoje posebnosti stapljati s sosedi ali močnejšimi narodi. Nikakor ne. To pomeni, da moramo medsebojno iskati skupne prvine – in orgle v Evropi nedvomno so skupna kulturna in duhovna dediščina.

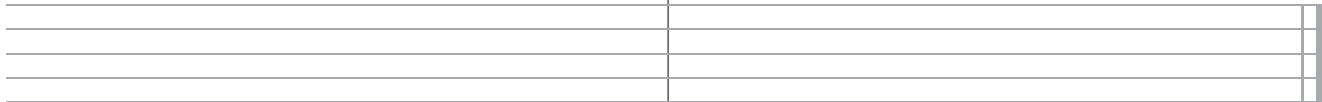
Odprtost prihodnosti

Dolga stoletja so bile orgle nekako umaknjene za cerkvene zidove. In čeprav danes stojijo v vsaki večji koncertni dvorani in v mnogih glasbenih šolah, so ljudem na splošno še vedno najbolj dostopne orgle v bližnji cerkvi, kamor je pogosto mogoče priti kar peš. Dejstvo je, da mnoge orgle niso dobro vzdrževane, imamo pa vse več kakovostno restavriranih in novih orgel. Le redka glasbila pri nas res niso uporabna za prikaz celovitosti glasbe, oblike, zgodovine, obrti, tehnike. Če drugega ne, je mogoče nazorno pokazati, kaj ne deluje, kako bi bilo dobro urediti, ali kakšen – morda doslej neodkrit – pomen imajo neke nedejujoče orgle kot kulturna dediščina na lokalni, državni ali celo evropski ravni.

Za konec ...

... o nečem, kar brez dvoma zadeva največjo skupino ljudi. Poslušanje. Poslušanje orgel je nekaj posebnega, saj iz enega samega glasbila lahko slišimo množico različnih glasov v različnih zvočnih barvah in raznolikih kombinacijah. Najbolj nas nedvomno pritegneta nežnost oddaljenih tihih zvokov in seveda mogočnost zvoka polnih orgel. Presežniki torej. Predstavljajte si na primer doživetje učne ure, ko bi sredi noči, v popolni

tišini in temi neke podeželske cerkve, doživeli glasbo nežno romantičnih zvokov. Pravzaprav bi šlo za nekaj na robu mistike. Na drugi strani pa mogočnost, ko orgle ne donijo mogočno le ob umestitvah ali porokah raznih kraljev oddaljenih dežel, ampak tudi običajnih slovesnih dogodkih v naših manjših cerkvah. Takrat nam največje piščali v pedalu dobesedno tresejo sedež, vmesne zapolnjujejo harmonski prostor, najmanjše pa predirajo možgane. Saj si komaj še kdo predstavlja, da je to mogoče. Morda pa vendarle je.



Orgle v podružnični cerkvi Marijinega oznanjenja v Crngrobu (Škofja Loka)

Povzetek

Razmejene so vse dileme: ali stojijo v Crngrobu (restavrirane) ali Krekove ali Janečkove orgle? Številne (za)menjave vse do današnjega časa zgodovinsko in dokazljivo pričajo o edinem graditelju Janezu Frančišku Janečku (Joanes Franciscius Janetschek, Janetzhekh, Janezig, Genechek; ok. 1698–1777/79). Po dispoziciji, ki je ostala nespremenjena (restavracija 1984: Hubertus von Kerssenbrock iz Münchna) vse do danes, štejemo orgle v podružnični cerkvi Marijinega oznanjenja za enega najlepših tovrstnih baročnih glasbenih spomenikov. Po zaslugi številnih (cerkvenih in posvetnih) posameznikov so te vse do danes ostale tudi glasbilo, na katerega se še vedno da igrati. Navedenih je nekaj tovrstnih dokazov, celo posnetek plošče, ki je nastal na teh (restavriranih Janečkovih) orglah v Crngrobu.

Ključne besede: Tomaž Krek, Janez Frančišek Janeček, dispozicija, Hubertus von Kerssenbrock

Abstract

It seems that all dilemmas are now delineated: is the restored organ that stands today in Crngrob (Škofja Loka, Slovenia), Krek's or the Janecek's pipe organ? The numerous (ex)changes reaching into our time historically and provably provide evidence of only one constructor, namely Janez Frančišek Janeček (Joanes Franciscius Janetschek, Janetzhekh, Janezig, Genechek; cca. 1698 – 1777/79). Following the disposition which has remained unchanged (the restoration in 1984: Hubertus von Kerssenbrock from Munich) till today, we apprise this pipe organ from the branch church of Mary of the Annunciation as one of the most beautiful baroque music monuments in Slovenia. Thanks to a number of (ecclesiastical and secular) individuals, the pipe organ has also remained a playable instrument to this very day. In the article, some of the aforementioned evidence is brought forth, including a recording which was made in Crngrob on the restored Janeček's pipe organ.

Keywords: Tomaž Krek, Janez Frančišek Janeček, disposition, Hubertus von Kerssenbrock



Slika 1: Crngrob pri Stari (Škofji) Loki, podružnična cerkev Marijinega oznanjenja (<http://www.zupnija-staraloka.org/podruznice.html>)

Uvod

Najpomembnejši vir o starejših slovenskih orglah oz. o orglah na Slovenskem, s tem pa tudi na Škofjeloškem, je *Statistika orgelj ljubljanske škofije* Stanka Premrla iz let 1916–1917, ki jo hrani *Nadžkofjski arhiv* v Ljubljani.¹ Sestavljena je kot razpredelnica in urejena po dekanijah: v prvem stolpcu je ime fare/župnije ali podružnice, če jih je več z orglami, v drugem ime mojstra, v tretjem število manualov, v četrtem število registrov, v petem sistem (ali so orgle mehanske ali pnevmatske), v šestem cena, v sedmem leto postavitve, v osmem opis omare, v devetem stolpcu pa so opombe – včasih zelo dragocene, predvsem glede prejšnjih orgel. Iz te razpredelnice je Premrl napisal (prvo) dolgo razpravo z naslovom *Nekoliko statistike o orgljah v ljubljanski škofiji*,² ki je tri leta izhajala v *Cerkvenem glasbeniku (CG)*, s poznejšim dodatkom o orgelskih zanimivostih.³ Pomemben vir so tudi dopisi oz. poročila o novih orglah, ki jih je objavljala *CG*. Brez njih bi bila slovenska in s tem posredno tudi (škofje)loška organografija povsem nemočna.⁴ Iz zadnjega obdobja sta v tem pogledu najpomembnejši deli (obe prinašata tudi podatke o orglah v škofjeloški dekaniji): *Orgle na Sloven-*

¹ Prim. Edo Škulj, »Orgle v dekaniji Škofja Loka«, 1. del, *Loški razgledi* (LR), 45/1998, str. 73.

² Prim. Karl Schütz, »Die Orgelakten des Stiftes St. Paul in Lavanttal«, *Organa Austriae II.*, Wien 1979, str. 100.

³ Bernard Pirnat, »Škofja Loka«, *Cerkveni glasbenik*, 17/1984, str. 87.

⁴ Bernard Pirnat, »Škofja Loka«, prav tam, 23/1900, str. 60.

*skem*⁵ in topografija *Orgle v ljubljanski nadškofiji*.⁶ Zelo poučne so tudi razpredelnice ob sklepu, ki poleg opisnega reda orgel prikazujejo orgle po starosti in velikosti. Tako imamo v primeru crngrobskih orgel v podružnični cerkvi Marijinega oznanjenja v tem največjem (škofje)loškem božjepotnem središču najprej opraviti s Krekovimi orglami (že iz leta 1649). Po lokaciji so to zdaj orgle, ki spadajo v župnijo Stara Loka (podružnica Crngrob, izdelovalec J. F. Janeček iz leta 1743; v velikosti enega manuala in desetih registrov so najstarejše v dekaniji). Po velikosti so to četrte najmanjše in hkrati prve restavrirane (baročne) orgle na Slovenskem (Hubertus Kerssenbrock, München, 1984).⁷

Sekundarne (orgelske) podatke, med katere zagotovo spada opis cerkvene stavbe, lahko razberemo v *Krajevnem leksikonu Dravske banovine*⁸ in *Krajevnem leksikonu Slovenije*,⁹ za dodatek pa o vsem tem lahko pogledamo še v *Šematizem ljubljanske nadškofije*.¹⁰

Podružnična cerkev Marijinega oznanjenja je božjepotno svetišče, ki spada med največje umetnostnozgodovinske znamenitosti na slovenskem ozemlju in s tem posredno tudi na Škofjeloškem. Stavba izhaja deloma še iz romanske dobe (pred letom 1300); od nje sta ohranjeni dve steni, vključeni zdaj v tridelno gotsko ladjo iz časa okrog leta 1350. Leta 1453 so v cerkvi odstranili leseni strop in jo obokali. V letih 1521–1524 so prizidali mogočen prezbiterij, ki je delo J. Streita, in stolp zvonik, ki pa ima zdaj novejšo streho. Neogotska lopa pred glavnim vhodom je bila dozidana leta 1858. Cerkev je izredno uspela združitev različnih dob v gotskem slogu, posebno odlično zgrajeni prezbiterij kot prostor in okras svoda s figuralnimi sklepniki. Krasni so zlati oltarji, zlasti veliki, ki ga je leta 1652 izdelal ljubljanski podobar Jurij Skarnos in pozlatil loški slikar Jakob Jamšek, in se odlikuje po izredni razsežnosti. V cerkvi so odkrili vrsto izredno pomembnih stenskih slik, marijanski ciklus z začetka 14. stol. v prvotni cerkvi, in ciklus iz Kristusovega življenja po vzoru Giottove tehnike na pročelju druge cerkve. Najmanj so ohranjene številne slike mojstra Wolfganga iz leta 1453 na oboku nad srednjo stavbo. Posebne zgodovinske pomembnosti so freske iz delavnice Janeza ljubljanskega na zunanji strani pročelja pod sedanjo lopo in na steni prvotnega zvonika, edinstvene v našem gotskem slikarstvu, ki ponazarjajo življenje obrtnikov v tej dobi (15. stol.).¹¹

⁵ Prim. Andrej Prosen, *Orgle v cerkvi sv. Jakoba v Škofji Loki*, Škofja Loka 1992 (seminarska naloga na Orglarski šoli Teološke fakultete v Ljubljani).

⁶ »Novo orglarsko podjetje«, *Cerkveni glasbenik*, 48/1925, str. 77.

⁷ Prim. Edo Škulj, »Orgle v dekaniji Škofja Loka«, 2. del, *Loški razgledi*, 46/1999, str. 332–334.

⁸ »Novo orglarsko podjetje«, *Cerkveni glasbenik*, 48/1925, str. 74.

⁹ Hugolin Sattner, »Nove orglje v Ptujju«, *Cerkveni glasbenik*, 49/1926, str. 102.

¹⁰ Matija Tomc, Stanko Premrl, Hugolin Sattner, Franc Kimovec, »Nove orgle v Škofji Loki«, *Cerkveni glasbenik*, 55/1932, str. 118–119.

¹¹ Prim. Edo Škulj, »Orgle v dekaniji Škofja Loka«, 1. del, *Loški razgledi*, 45/1998, str. 113–114.

Krekov ali/in Janečkov orgelski inštrument?

Pri opisu crngrobske cerkve Franc Pokorn v svoji študiji *Loka*¹² omenja tudi kor oz. orgle: »[...] Prav po loški šegi so leta 1649 napravili na strani v prezbitariju 8 m dolgi leseni kor za orglje v rokoko-zlogu. Orglje so stale 100 renških. Izdelal in postavil jih je Tomo Krek (Khrueg) iz Ljubljane.«¹³ Dohod na kor je tako iz zakristije. O teh orglah ne vemo nič drugega: ne za število registrov, kaj šele za dispozicijo. O orglarju Tomažu Kreku pa vemo v glavnem le to, da je bil doma s Tirolskega in je deloval nekaj časa v Ljubljani, kjer je leta 1650 temeljiteje popravil stolniške orgle.¹⁴ Zanj velja, da pravzaprav začenja nepretrgano tradicijo ljubljanskega orglarstva od druge četrtine 17. stol. Kot vajenec slovitega orglarja Thomasa Kheverspichlerja pa je to posredno prenesel iz Gradca v Ljubljano.¹⁵ Ker so orgle v cerkvi Marijinega oznanjenja v Crngrobu dolga leta pripisovali temu (Ljubljanskemu) orglarju (Thomas Krek, Krueg, ok. l. 1602–1650), ki se je po letu 1640 preselil iz Gradca v Ljubljano in so se mu v zakonu s Helleno v letih 1640–1644 rodili trije otroci in kjer je tudi umrl, je prav Krek po izročilu kronike leta 1649 postavil (prve) orgle v Crngrobu. Danes pa jih (vse od leta 1743) nadomeščajo Janečkove orgle. Po natančnem pregledu lahko ugotovimo, da gre za Janečkov popolnoma nov inštrument, tako da je izključena možnost, da bi Janeček predelal Krekove orgle. Na začetku 20. stoletja o crngrobskih orglah še to: »[...] Omara (orgelska) je za muzej, ostalo z v ogenj. [...]« Na srečo so ostale orgle skoraj nedotaknjene. Neki orglar je glasbilu požagal vse spodnje tone D in E in tako preintoniral kratko oktavo (brez tonov Cis, Dis, Fis in Gis) v kromatično lestvico, začenši (poleg spodnjega C) od tona F. Leta 1984 so bile orgle v Crngrobu restavrirane kot prve baročne orgle na Slovenskem. Že ob (prvem) pregledu inštrumenta je Hubertus Kerssenbrock iz Münchna, ki je opravil restavracijo, ugotovil, da so vse piščali vseh desetih registrov izvorni baročni izdelek visoke umetniške vrednosti tako zaradi kakovosti materialov kot tudi same izdelave. Orgle v Crngrobu tako spet pojejo kot tistega davnega leta 1743, ko jih je postavil J. F. Janeček. Pri omenjeni restavraciji so bili ohranjeni vsi izvorni deli, razen nekaj (lesenih) piščali kupole, ki so strohnele, saj je dolga leta na orgle zamakalo. Mojsster Kerssenbrock je zopet povrnil piščalim D in E normalno intonacijo.¹⁶

Prvič se »napačni« orgelski inštrument v Crngrobu pojavi v enem od prvih *Vodičev po Crngrobu*¹⁷ Janeza Veiderja, ki še omenja: »[...] 1649 je napravil mojster Tomaž Krek iz Ljubljane orgle, ki so še sedaj ohranjene in so pač naše najstarejše orgle. Zan-

je je prejel 100 nemških glđ. Nahajajo se v prezbitariju ob južni strani nad zakristijo. Sredi 18. stol. so bile temeljito predelane. Imajo lepo baročno omaro in še dosti dobro pojo. [...]«¹⁸ Vse to sta zelo kmalu »popravila« naša vodila organologa Milko Bizjak in Edo Škulj,¹⁹ prav tako pa je aktualni (staro)loški župnik in dekan Andrej Glavan že za leto 1984 »popravil« omenjeno napako ob poročilih *Obnovitvenih del in duhovnega dogajanja v Crngrobu*: »[...] Spomladi (1984) smo obnovili mehanske orgle, ki se že precej let niso več oglašale. Piščali so bile razmajane, razglašene, meh dotrajan in ročno polnjenje zraka ni bilo več mogoče. Pred leti je zaradi slabe strehe tik nad orglami vanje tudi zamakalo. Obnova orgel je stala 10.000 DEM. Prve orgle za crngrobsko cerkev je leta 1649 naredil Tomaž Krek, orglarski mojster iz Ljubljane. Rojen je bil na Tirolskem v začetku 17. stoletja, umrl pa je leta 1650 v Ljubljani, eno leto zatem, ko je naredil crngrobske orgle. Vsa leta so umetnostni in glasbeni zgodovinarji menili, da so bile to orgle, ki jih še danes vidimo, dokler ni pred dvema letoma diplomirani organist Miha (pravilno je Milko, op. a.) Bizjak ugotovil, da Krekovih orgel iz leta 1649 ni več in da je sedanje naredil Janez Frančišek Janeček, orglarski mojster iz Celja, in sicer skoraj sto let pozneje, to je leta 1743. Dr. Edo Škulj, voditelj škofjiskega glasbenega sveta iz Ljubljane je na binkoštno nedeljo (1984) orgle predstavil in nato blagoslovil. Po njegovem mnenju te Janečkove orgle spadajo v sam vrh baročnega orglarstva na Slovenskem. Ob blagoslovu orgel je dejal, da je to prvi primer obnovljenih baročnih orgel v Sloveniji, in izrekel željo, da bi mu sledili še drugi. [...]«²⁰ Ta in podobne napake se vlečejo še naprej, saj lahko npr. v 201. št. *Vodnikov po Sloveniji – Crngrob* (2000) spet beremo: »[...] Nad vhodom v zakristijo je orgelska empora (tloris, št. 19). Prvotne orgle na tem mestu je leta 1649 izdelal ljubljanski mojster Tomaž Krek, današnje pa je leta 1743 izdelal Janez Janeček. [...]«²¹

Orgle v Crngrobu je leta 1743 postavil Janez Frančišek Janeček iz Celja. V sapnici tega inštrumenta še danes najdemo tiskan listič: »*Joannes Franciscus / Genechek, Burger / und Orgel-Macher / in Zilla. 1743*«. S črnilom sta izpisani zadnji dve številki v letnici, ki ju je mojster dopisal, prav tako pa je popravljena tudi tiskarska napaka »Genechek« v »Janechek«. Značilno za te tiskane lističe je, da je zadnji dve številki (v našem primeru torej 43) sproti popravljaj lastnoročno in s črnilom, kot že citirani popravek (svojega) priimka. Orgle konstrukcijsko ustrezajo tipu šablone, kakršno najdemo še v Rušah in na Sladki gori (pri Šmarju pri Jelšah; 1755) v Strmcu (1775) in Selih (pri Sisku na Hrvaškem; 1777). To pa nikakor ne pomeni, da bi bili ti izdelki slabše kakovosti, nasprotno – mojstrski način izdelave posamez-

¹² Franc Pokorn, »Loka«, *Dom in svet*, Ljubljana 1894, str. 628.

¹³ Prav tam.

¹⁴ Edo Škulj, *Orgle v ljubljanski stolnici*, Ljubljana 1989, str. 26.

¹⁵ Prim. Milko Bizjak, »Celjske orglarske delavnice v obdobju baroka«, *Cerkveni glasbenik*, 77/1984, str. 40.

¹⁶ Prim. M. B. / Milko Bizjak /, »Crngrob pri Škofji Loki«, Milko Bizjak, Edo Škulj, *Orgle na Slovenskem*, Državna založba Slovenije (DZS), Ljubljana 1985, str. 40.

¹⁷ Janez Veider, »Vodič po Crngrobu«, Založništvo Franc Kokalj, Škofja Loka 1936, in *Crngrob in okoliške vasi*, Muzejsko društvo, Škofja Loka 1998, str. 1–114.

¹⁸ Prav tam, str. 42–43.

¹⁹ Prim. Orgle na Slovenskem – Crngrob, DZS, Ljubljana 1984 (Milko Bizjak, komentar k LP), in Milko Bizjak, Edo Škulj, *Orgle na slovenskem*, DZS, Ljubljana 1985.

²⁰ Andrej Glavan, »Obnovitvena dela in duhovno dogajanje v Crngrobu«, *Crngrob in okoliške vasi*, Muzejsko društvo, Škofja Loka 1998, str. 198.

²¹ Dušan Koman, *Crngrob*, Ministrstvo za kulturo/Uprava Republike Slovenije za kulturno dediščino, Ljubljana 2000, str. 20.

nih delov inštrumenta, dober material in okusno okrašene orgelske omare – vse to daje Janečkovim izdelkom visoko umetniško vrednost. Omenjenim primerjavam morebitne »šablonskosti« Janečkovih orgel dodajmo še tole: Janečkove orgle se nahajajo tudi v p. c. Device Marije na Pesku pri Podčetrtku (cerkev je bila zgrajena leta 1682): »[...] Prospekt orgel J. F. Janečka (1751) ustreza že znani šablona iz Crngroba in kakršno bomo srečali še na Sladki gori (pri Šmarju pri Jelšah). [...]«²² »[...] Šablona orgelske omare (inštrumenta J. F. Janečka iz l. 1755!) v ž. c. Marije (zgrajene v čistem baročnem slogu l. 1754) na Sladki gori pri Šmarjah pri Jelšah ustreza oni iz Crngroba, podobne (orgelske) omare pa je Janeček izdelal še v Novi Cerkvi in v Selih pri Sisku (na Hrvaškem). [...]«²³ »[...] Ročice za odpiranje registrov so (v ž. c. Marijinega vnebovzvetja v Olimju pri Podčetrtku, ki so jo zgradili redovniki pavlinci v renesančnem slogu l. 1675, Janečkove orgle pa so iz l. 1765–1775) prav takšne, kot jih srečujemo pri orglah v Crngrobu; podobno so izdelane tudi tipke na manualni klaviaturi in ustrezajo standardnim Janečkovim meram. [...]«²⁴

Igralnik (v Crngrobu) je nameščen na prednji strani orgelske omare, naravnost iz nje, pod prospektom. V prospektu orgel se nahaja štiričveljski principal, ki je obenem najnižji principalni register tega glasbila. Janeček je skoraj vedno gradil principalno skupino na štiričveljskem principalu, pri manjših pozitivih celo na dvočveljskem, osemčveljski principal pa pri njegovih glasbilih zasledimo danes samo še pri orglah v Rušah (1755). Celo njegove dvomanualne orgle v Olimju (1764; 14 registrov) nimajo principala 8', temveč principal 4'. Podlago tvorita nepogrešljivi kopuli (8' in 4') ter lesena odprta flavta (portun), ki jo je Janeček v tem primeru poimenoval kot Fagot-Flauto. To v nobenem primeru ni jezičnik, saj Janeček jezičniških piščali ni nikoli izdeloval. Principalna skupina nadaljuje z relativno široko menzurirano veliko kvinto (2 2/3'), kar daje orglam dokaj zaokroženo barvo. Za oktavo (2') sledi superoktava (1'), ki pa ni speljana do konca, temveč se ponovi v zgornji oktavi (c² do c³). Alikvotno piramido zaključuje svetla in v visoki legi rezka dvovrstna mikstura, sestavljena iz male kvinte (1 1/3') in enočveljskega registra (1'). V pedalu najdemo subbas 16' in oktavbas 8', ki sta intorina na nizek sapni pritisk, pa vendar je njun zvok poln in čist. Sapni tlak je danes po temeljitih preizkusih na 54–56 mm vodnega stolpca (V/S), uglasitev glasbila pa je netemperirana, kar daje orglam svojevrsten čar. Znano je, da so bile baročne orgle temperirane na relativno nizek zračni pritisk. Glasbila iz kasnejših obdobij so imela znatno povišan pritisk sape v mehovju, zaradi česar so visoki toni postajali vse bolj nasilni in rezki. Tudi stare baročne orgle lahko postanejo strahovito kričave, če na mehovje zmečemo kamenje (Pesek pri Olimju). Po treh poskusih, ki jih je mojster Kerssenbrock

opravil na crngrobskih orglah, se je na koncu odločil za 56 mm sapnega pritiska (V/S). Začetnih 52 mm je imelo za posledico »anemičnost« tonske barve, že 60 mm pritiska pa kar nagib h kričavosti. Kakšna grozota je potem pri orglah z majhnim številom na nizek pritisk intoniranih piščali, ki jih obremenimo npr. z 80 in več mm tlaka (V/S). Današnja uglasitev orgel je netemperirana ali naravna, kar daje glasbilu poseben čar.²⁵ Orgle so v celoti povsem ohranjene, niti en register piščali ni zamenjan, izvirna je celo mehanska traktura, obe sapnici, klaviaturi (manualna in pedalna), manubriji, orgelska omara z okrasjem in mehovjem. V omari z mehovjem je danes dodan še elektromotor, ki nadomešča mehača, ki je nekoč poganjal orgelski meh z dvema jermenoma. Manualna klaviatura je v celoti lesena in relativno težka za preciznejšo igro, saj so abstraktni trakture v celoti leseni in sorazmerno debeli. Manubriji so nameščeni na obeh straneh igralnika v dveh navpičnih vrstah, posamezni registri se odpirajo s potegom. Obseg manualne klaviature je štiri nepopolne oktave s tako imenovano »kratko« oktavo v basu (C/E-c³), pedalne pa CE/gis³). Crngrobske orgle je leta 1984 restavriral orglarski mojster in konservator Hubertus von Kerssenbrock iz Münchna skupaj s svojimi pomočniki. Glasbilu ni dodajal nikakršne »kozmetike«, temveč ga je samo očistil, zaščitil in usposobil. Tako lahko trdimo, da to dolga leta popolnoma zapuščeno glasbilo danes zopet poje tako kot pred več kot 270 leti. To so prve restavrirane baročne orgle v Sloveniji sploh.

Janez Frančišek Janeček (Joanes Franciscus Janetschek, Janetzhekh, Janezig, Genechek) spada med osrednje slovenske orglarje iz obdobja baroka; ne samo po obsežni produkciji orgel in pozitivov, temveč predvsem po kakovosti svojih izdelkov, ki jo odkrivamo po skoraj treh stoletjih in ki vzbujajo spoštovanje in začudenje pri sodobnih priznanih evropskih orglarjih. Izvira iz rodbine češkega rodu in nedvomno bi lahko iskali sorodstvene vezi z orglarjem Martinom Janečkom iz Prage (prva polovica 18. stol.) in Josipom Janečkom iz Budima (druga polovica 18. stol.). V Celju, kjer je deloval vse življenje, ga zasledujemo od leta 1721. V zakonu z Marijo se jima je rodilo več otrok. Morda je bil eden izmed njih tudi Janez Janeček, ki ga prvič srečamo leta 1749 v Zagrebu, potem pa leta 1765 v Celju. Ta Janeček je bil, kot kaže, tudi orglar, čeprav je dokazano, da je delavnica vse do leta 1777 delovala pod imenom Janeza Frančiška Janečka. Frančišek se je rodil okoli leta 1698, umrl pa je v letih 1777 do 1779. Bil je izredno spoštovana osebnost: kar dvakrat je bil celjski mestni sodnik (župan) – mandatna doba je bila dve leti, torej v letih 1759 do 1761, drugič pa potem v letih 1770 do 1772 –, zadnja leta svojega življenja pa član mestnega sveta. Kot orglar je deloval polnih petdeset let in postavil v Sloveniji in na sosednjem Hrvaškem najmanj sto petdeset orgel in pozitivov v tridesetih mestih in vaseh. Danes je ohranjenih

²² Prim. M. B. /Bizjak, Milko/, *Crngrob pri Škofji Loki*, Milko Bizjak, Edo Škulj, *Orgle na Slovenskem*, DZS, Ljubljana 1985, str. 50.

²³ Prav tam, str. 54.

²⁴ Prav tam, str. 66.

²⁵ Milko Bizjak, »Obnovljene orgle v Crngrobu«, *Cerkveni glasbenik*, 77/1984, str. 94–95.

vsaj dvajset Janečkovih (orgelskih) glasbil. Dobival je številna naročila tudi za večje in uglednejše cerkve (Ljubljanska stolnica, Idrija, sv. Marko v Zagrebu, Ruše, Olimje, po vsej verjetnosti tudi Stična). Imel je tudi prvo serijsko proizvodnjo majhnih pozitivov, ki so – kljub temu da si so skoraj na las podobni – vsi po vrsti izdelki visoke umetniške vrednosti in kakovosti. Mojster je uporabljal prvovrsten les – zato tudi v Crngrobu ni opaziti črvojedih piščali –, kositer in svinec. Orgelske omare sta mu bogato okrasila podobarji, s katerima je bil v stalnih stikih – Franz Ksaver Meidinger iz Celja in Josip Straub iz Maribora. Brez pretiravanja lahko trdimo, da spadajo prav Janečkova glasbila med največje zaklade večstoletne domače orglarske tradicije.

Dispozicija:²⁶

Manual:	1. Fagot-Flauto	8'
	2. Copula Maior	8'
	3. Copula Minor	4'
	4. Principal	4'
	5. Quint Maior	2 2/3'
	6. Octav	2'
	7. Superoctav	1'
	8. Mixtur (2 x)	1 1/3, 1'
Pedal:	9. SubBas	16'
	10. OctavBas	8'

Krekove orgle so torej stale v crngrobski podružnični cerkvi Marijinega oznanjenja do leta 1743, ko so jih zamenjale sedanje, ki jih je naredil Janez F. Janeček. Njihova omara je marmorirana v rožnatem tonu, ima pa izredno bogato izrezljane in pozlačene okraske, in sicer ne samo kot polnila nad piščalmi ali »uhlji« ob omari, ampak tudi po stenah in nad stropom, kjer so bogate vazе in medaljoni. Gotovo je ena najlepših orgelskih omar na Slovenskem v tej velikosti. Piščali so razporejene v treh poljih. Zanimivo je to, da stranski polji nimata vsako svoje piramide, kot je to običaj, ampak piščali padajo na vsako stran kot nadaljevanje srednjega polja. Ta način razporejanja piščali bolj poudarja vodoravno črto omare. Tako ima Janeček tudi v Stični, na Sladki gori, v Rušah in na Pesku. Pročeljne piščali so štiričveljski principal, in sicer resničen, saj začne s C. Včasih namreč orglarji »varajo« in naredijo prve štiri piščali lesene, jih postavijo v omaro, in tako začne pročelje z G, s tem pa postane – lahko bi rekli – 2 2/3'-čveljsko pročelje. Igralnik – pravzaprav klaviatura – je pod pročeljem. Na vsaki strani klaviature pa so registrske ročice. Zanimivo je tudi to, da jih postavi pet na eno in pet na drugo stran, in sicer tako, da so na eni strani leseni, na drugi pa kovinski registri, ki spadajo k principalovi družini. Orgle imajo naslednjo, značilno Janečkovo dispozicijo:

Manual:	1. Flauto	8'
	2. Copula maior	8'
	3. Copula minor	4'

²⁶ *Orgle na Slovenskem, Crngrob*, DZS, Ljubljana 1984 (Milko Bizjak, komentar k LP).

	4. Principal	4'
	5. Quinta	2 2/3'
	6. Octava	2'
	7. Superoctava	1'
	8. Mixtura II	1 1/3, 1'
Pedal:	9. Subbas	16'
	10. Octavbas	8'

Orgle so torej štiričveljsko principalno glasbilo. V podobnih primerih bi pri pozitivih bili le obe copuli, maior in minor, ki sta neizbežni pri vseh Janečkovih glasbilih, v crngrobskem primeru pa bi bilo to premalo. Zato je Janeček dodal še osemčveljsko odprto flavto, ki je kar močno intonirana. Tudi v (Ljubljanski) stolnici je imel odprto osemčveljsko flavto, vendar je ni imenoval portun. Skoraj gotovo pa lahko rečemo, da ima v Crngrobu to vlogo. Register je prav značilen za Eisla, ki ima večkrat štiričveljski portun namesto štiričveljske oktave pri osemčveljskih principalnih orglah.²⁷ Lahko bi rekli, da prevzame ta register vlogo osemčveljskega principala, tako je štiričveljski principal njegova oktava in kvinta dobi svojo normalno vlogo, sicer je nekoliko nenavadna 2 2/3'-čveljska kvinta pri štiričveljskem principalu? To sicer srečamo pri Janečkovih manjših pozitivih na dvočveljski principalovi osnovi. Tam po navadi nima 2/3-, ampak 1 1/3'-čveljsko kvinto. Tudi pedal je logično zaseden, pri čemer ima octav-bas principalovo vlogo. Tako srečamo zanimivo vzporedje med manualom in pedalom: kot je v manualu pod štiričveljskim principalom pokrit lesen register copula maior, tako imamo v pedalu pod osemčveljskim principalbasom pokrit šestnajstčveljski subbas. Te Janečkove orgle so dolga leta, več kot dve stoletji in pol (270 let), služile crngrobskemu koru. Zanimivo je, kako so jih cenili na začetku prejšnjega stoletja. V svoji *Statistiki* piše S. Premrl: »[...] Sedaj so že obrabljene. Orglarski mojster Dernič se je pred nekaj leti o njih izrazil: 'Omara je za muzej, drugo za ogenj.' [...]«²⁸ Niso ga poslušali. Tako so orgle ostale nedotaknjene, saj jih tudi prva svetovna vojna ni prizadela oz. jim je prizanesla. Ohranile so se pročelne piščali, pa tudi siceršnje večje škode glasbilo ni utrpelo. Le pri nekem popravilu je orglar odrezal pri pedalnih registrih piščali D in E, da sta peli Fis in Gis, ker sta pač na njunem mestu kratki oktavi. Starološki župnik in dekan A. Glavan se je zavedal vrednosti orgel in je naročil obnovo. »[...] Orglarski mojster in konservator Hubertus von Kerssenbrock iz Münchna, ki mu je bilo delo na teh čudovitih baročnih orglah zaupano, se je silno potrudil, tako, da je maja (1984!) začeto delo končal že v prvi polovici junija. Skupaj s tremi pomočniki je instrument popolnoma razstavil in razvrstil posamezne skupine piščali v prezbitariju crngrobske cerkve. Vse piščali so temeljito očistili, lesene pa še premazali z zaščitnim sredstvom, ki preprečuje črvojedost. Vsi deli orgelske omare in trakture so bili zaščiteni na enak način. Ko so bile orgle Janeza Frančiška Janeč-

²⁷ Prim. Ladislav Šaban, »Orgulje ljubljanskog graditelja orgulja Ivana Jurija Eisela u Hrvatskoj«, *Arti musices* (Zagreb), 1/1969, str. 115.

²⁸ Stanko Premrl, »Statistika«, *Cerkveni glasbenik*, 41/1918, str. 26.

ka razstavljene, se je lahko vsak prepričal, kako kvalitetno je izdeloval instrumente ta celjski mojster. Uporabljal je najboljše materiale, od več let sušenega lesa do visokoodstotnega kositra (cina). Na lesenih delih orgel skorajda ni bilo opaziti sledov lesnih črvov, kar pomeni, da je mojster vedel, kateri les je najprimernejši. Poleg rekonstrukcije odžaganih piščali, ki jih je skrajšala roka domačega mojstra, je restavrator namestil še neslišni elektromotor, ki nadomešča mehačevo delo. Kljub vsemu pa je v celoti ohranil staro mehovje, vključno s kolesji, na katerih so bili nekoč speljani jermeni, s katerimi se je poganjal meh. Pod tipkami v manualu je mojster Kerssenbrock vstavil filc, ki zmanjšuje ropot ob igranju. Odveč je poudarjati, da med obnovitvijo ni bil zavržen niti najmanjši košček lesa ali kovine starih orgel. [...]»²⁹ Navajamo menzure nekaterih registrov Janečkovih orgel v Crngrobu, kot jih je odbral mojster H. v. Kerssenbrock s pomočniki (vse mere so v milimetrih).

Principal 4'	Quinta 2 2/3'	Octava 2'
C 80,5	C 58	C 45
F 68,5	E 47	B 35,5
A 56	G 34	c 32,5
c 45	c 26	fs 24,5
ds 40	fs 19	c ¹ 17,5
g 36,5	c ¹ 15,5	fs 14
h 30	fs 12	c ² 2
f ¹ 22,5	c ² 10	fs 9
h ¹ 15,5	fs 7,5	c ³ 8
f ² 12	c ³ 7,2	
c ³ 9,5		

Flauto	Copula maior	Copula minor
C 108/97	C 85/76	C 53/45
F 94/79	E 74/65	Fs 42/33
c 67/60	c 52/47	d 29/22
f 50/48	fs 42/35	fs 25/19
c ¹ 36/31	c ¹ 32/25	c ¹ 20/15
f 28/35	fs 24/19	fs 16/14
c ² 19/17	c ² 19/16	c ² 15/11
f 15/13	fs 16/12,5	fs 12/9
c ³ 12/10	c ³ 14/11	c ³ 11/8

Na binkoštno nedeljo, 10. junija 1984, je orgle blagoslovil starološki župnik in takratni škofjeloški dekan Andrej Glavan, ki je tudi dal spodbudo, da so bile orgle v Crngrobu obnovljene. Pri bogoslužju je pel moški zbor pod njegovim vodstvom. Kronist je v *Družini* zapisal: »[...] Farani Stare Loke, kamor spada romarska cerkev v Crngrobu, zaslužijo čestitke, ker so obnovili orgle in ker imajo trenutno najboljše baročne orgle v Sloveniji. S tem so opravili veliko kulturno dejanje. Sicer je crngrobska cerkev en sam zaklad in eden največjih umetniških biserov v Sloveniji, najbrž pa so v tej cerkvi najdragocenejše prav orgle. V prvi vrsti

²⁹ Milko Bizjak, »Obnovljene orgle v Crngrobu«, *Cerkveni glasbenik*, 77/1984, str. 94.

gredo čestitke seveda župniku in dekanu Andreju Glavanu, ki je imel pogum, hkrati s kulturno zagnanostjo, da se je tega posla lotil. To je prvi primer obnovljenih baročnih orgel v Sloveniji, kateremu bodo sledili drugi. [...]»³⁰ Poročilo je kronist sklenil z besedami: »[...] Danes znamo [...] spet ceniti stare orgle, predvsem tiste, ki štejejo najmanj sto let. Toliko bolj te Janečkove orgle, ki spadajo v sam vrh baročnega orglarstva na Slovenskem.

Spoštovanje se kaže tudi v tem, da so danes zopet začeli izdelovati orgle na baročni način [...] O tem bi rad poudaril, da imamo Slovenci odlično orglarsko preteklost in da se s svojimi orglami lahko postavimo ob bok kateremukoli narodu v Evropi. [...]»³¹ Leta 1985, v *Evropskem letu glasbe*, je skupaj s knjigo *Orgle na Slovenskem* Državna založba Slovenije izdala tudi gramofonsko ploščo (Ljubljana 1984) crngrobskih orgel, na katerih Milko Bizjak igra baročne orgelske skladbe,³² ki poudarjajo različne vrline orgel.³³



Slika 2: Janečkove orgle iz leta 1743 (<http://www.zupnija-staraloka.org>)

³⁰ Prim. »še« /Škulj, Edo/, »Crngrobske orgle ponovno 'Bogu služijo'«, *Družina*, 33/1984, št. 5, 17. VI. 1984, str. 25.

³¹ Prav tam.

³² Dela skladateljev, kot so Bernardo Pasquini, Giacomo Carissimi, Domenico Zipoli, Francesco Lissa, nezn. (Češka), Jakob Zupan, nezn. (Klanjec/Hrvaška), Julije Bajamonti.

³³ Prim. Edo Škulj, »Orgle v dekaniji Škofja Loka«, 1. del, *Loški razgledi*, 45/1998, str. 114–117.

Sklep

Po vseh dosedanjih nejasnostih je zdaj na podlagi starejše in novejšje relevantne literature (do)končno ugotovljeno, da je edini možni orglavec, ki je postavil orgle v podružnični cerkvi sv. Marijinega oznanjenja v Crngrobu, Celjan Janez Frančišek Janeček (Joanes Franciscus Janetschek, Janetzhekh, Janezig, Genechek). Postavil jih je leta 1743, kar je dokazano tudi z njegovim podpisom in letnico postavitve znotraj glasbila. Dotedanje glasbilo Ljubljancana Toma (Tomaža) Kreka (Khruega) pa je stalo na istem prostoru pred tem časom. Kar nekaj dokazov in primerjav s preostalimi Janečkovimi orgelskimi glasbili po Sloveniji in v tujini pa govori v prid vsem morebitnim dvomom. Sodobna organologija jih je seveda ovrгла, še največ po letu 1984, ko je omenjeno glasbilo nazadnje restavriral Hubertus von Kerssenbrock s sodelavci iz Münchna. Do te mere, da je še danes uporabno. Dokaz za vse to je najmanj ena izdana velika gramofonska plošča, na kateri vse omenjene dosežke lahko tudi poslušamo (*Orgle na Slovenskem – Crngrob*, DZS, Ljubljana 1984; Bizjak, Milko).

Viri in literatura

1. Bizjak, Milko, »Celjske orglarske delavnice v obdobju baroka«, *Cerkveni glasbenik*, 77/1984.
2. Bizjak, Milko, »Obnovljene orgle v Crngrobu«, *Cerkveni glasbenik*, 77/1984.
3. Bizjak, Milko, Škulj, Edo, *Orgle na Slovenskem*, DZS, Ljubljana 1985.
4. *Crngrob in okoliške vasi*, Muzejsko društvo, Škofja Loka 1998.
5. Koman, Dušan, *Crngrob*, Ministrstvo za kulturo/Uprava Republike Slovenije za kulturno dediščino, Ljubljana 2000.
6. *Orgle na Slovenskem – Crngrob*, DZS, Ljubljana 1984 (Bizjak, Milko, komentar k LP).
7. Pokorn, Franc, »Loka«, *Dom in svet*, Ljubljana 1894.
8. Premrl, Stanko, »Statistika«, *Cerkveni glasbenik*, 41/1918.
9. »še« /Škulj, Edo/, »Crngrobske orgle ponovno 'Bogu služijo'«, *Družina*, 33/1984, št. 5, 17. VI. 1984.
10. Škulj, Edo, »Orgle v dekaniji Škofja Loka«, 1. del, *Loški razgledi*, 45/1998, str. 73–128, in 2. del, prav tam, 46/1999, str. 285–336.
11. Škulj, Edo, *Orgle v ljubljanski stolnici*, Ljubljana 1989.
12. Tomc, Matija, Premrl, Stanko, Sattner, Hugolin, Kimovec, Franc, »Nove orgle v Škofji Loki«, *Cerkveni glasbenik*, 55/1932.
13. Veider, Janez, *Vodič po Crngrobu*, Založništvo Franc Kokalj, Škofja Loka 1936.

Pedagoško udejstvovanje basista Julija Betetta na slovenskih tleh

Povzetek

Basista Julija Betetta (1885–1963) uvrščamo med najpomembnejše slovenske in jugoslovanske glasbene poustvarjalce 20. stoletja, kot izjemen basist pa se je zapisal tudi v zgodovino evropske operne poustvarjalnosti. Prispevek osvetljuje njegovo pedagoško delovanje na konservatoriju Glasbene matice in Državnem konservatoriju ter pomen njegovih učnih načrtov za nižjo, srednjo in višjo stopnjo solopevskega izobraževanja. Prav tako je predmet razprave Betettovo delovanje na Glasbeni akademiji in njegov prevzem rektorskega mesta leta 1942 ter predstavitev Julija Betetta kot predstojnika in rednega profesorja za solopetje, rektorja in inšpektorja Akademije za glasbo v Ljubljani v povojnem obdobju.

Ključne besede: umetnik, pedagog, konservatorij Glasbene matice, Državni konservatorij, učni načrti, Glasbena akademija, Akademija za glasbo

Uvod

Življenje in delo opernega in koncertnega pevca basista Julija Betetta sta doslej podrobneje preučevala Vilko Ukmar in Ciril Cvetko, ki sta svoje ugotovitve strnjeno predstavila v monografskih publikacijah, in sicer Vilko Ukmar v delu *Srečanja z Julijem Betettom* (Ljubljana, DZS, 1961) ter Ciril Cvetko v *Ju-*

Abstract

The bass singer Julij Betetto (1885–1963) was one of the most important Slovenian and Yugoslav musical performers of the 20th century, as well as a great bass singer in the tradition of European opera interpretation. The article describes his pedagogical work at the Conservatorium of Glasbena matica (Ljubljana) and the State Conservatorium and highlights the importance of his syllabi for the lower, medium, and higher levels of the solo singing education. The article also outlines Betetto's work at the Music Academy in Ljubljana and his taking over of the position of chancellor of University in 1942, as well as presenting Julij Betetto as a full professor of solo singing, chancellor of University and inspector at the Academy of Music in Ljubljana after World War II.

Keywords: artist, teacher, Conservatorium of Glasbena matica, State Conservatorium, syllabi, Music Academy, Academy of Music

lij Betetto – umetnik, pedagog in organizator glasbenega šolstva (Ljubljana, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1990). Ukmar svoje delo predstavi kot pogovor z Julijem Betettom, Cvetko pa se osredinja na življenjsko pot Julija Betetta, s poudarkom na njegovi umetniški poti – od delovanja v Dunajski dvorni operi, vrnitve v domovino, delovanja v Münchnu in spet v ljubljanski Operi, vse do njegovega pedagoškega udejstvovanja, ki

pa je predstavljeno le v obrisih. V obeh monografijah avtorja nista navajala ustrezne bibliografije, zaradi česar podatki niso preverljivi. Obe monografski publikaciji dopolnjujeta novejši študiji avtorice tega članka, in sicer diplomsko delo *Julij Betetto in njegova vloga v razvoju glasbenega šolstva na Slovenskem* ter izsledki doktorske disertacije z naslovom *Pevska šola Julija Betetta*. V prispevku objavljamo najnovejša spoznanja o pedagoškem udejstvovanju Julija Betetta, ki jih je bilo mogoče raziskati na podlagi doslej še neobdelanih ali nedosegljivih virov, kot so njegovi učni načrti, osebna pisma, dnevnik in zvezek, ki ga je uporabljal pri poučevanju.¹

Betettovo delovanje na konservatoriju Glasbene matice in Državnem konservatoriju (1924–1940)

Julij Betetto (1885–1963) se je s pedagoškim delom na Slovenskem začel ukvarjati konec decembra 1924, ko ga je odbor Glasbene matice povabil, da bi na konservatoriju prevzel nekaj ur solopevskega pouka. Betetto je delo sprejel, saj je imel s tovrstnim delom na pevskega področju že nekaj izkušenj – svoj pedagoški debi je doživel s poučevanjem petja na neki zasebni glasbeni šoli v času delovanja na Dunaju.² V dvajsetih letih 20. stoletja je Glasbena matica doživela korenite spremembe – po smrti dotedanjega ravnatelja in pevskega pedagoga Frana Gerbiča leta 1917 je ravnateljstvo in poučevanje prevzel Matej Hubad (1866–1937), ki kljub veliki požrtvovalnosti dela ni mogel nadaljevati sam. Potreboval je pevskega pedagoga, ki bi poučeval solistično petje, hkrati pa metodološko prenovil učne načrte. Betetto je bil, kot se je izkazalo, nedvomno prava izbira.

Julij Betetto je februarja 1925 začel s poučevanjem konservatorijskih pevcev na vseh treh stopnjah – v pripravljalnih razredih, na nižji, srednji in višji konservatorijski stopnji. Kot pogodbeni učitelj solopetja je na Državnem konservatoriju deloval v letih 1926–1940 in s svojimi učenci dosegal vse višje izobraževalne in umetniške cilje, čeprav je treba poudariti, da mu hkrati ni angažma v ljubljanski Operi ni dovoljeval velikega števila učencev. Iz virov je bilo mogoče ugotoviti, da je s prihodom Betetta na konservatorij strmo naraščalo število učencev na solopevskem oddelku, kar je zagotovo posledica njegovih izkušenj, saj je imel za seboj bleščečo umetniško kariero na Dunaju, deloval je kot basist v ljubljanski Operi in skupno dotlej odpel skoraj dva tisoč sto nastopov na odrskih in koncertnih deskah. V šolskem letu 1926/27 je bilo na srednji šoli konservatorija med drugim vpisanih kar šestinštirideset solopevcev, kar je v zgodovini glasbenega šolstva zagotovo edinstvena in omembe vredna številka.³

Betetto je leta 1933 postal ravnatelj Državnega konservatorija v Ljubljani in sprejel vse naloge, ki so mu bile zadane kot neposrednemu nasledniku dotedanjega ravnatelja Mateja Hubada. Med prvimi nalogami, ki si jih je zastavil, je bila reorganizacija pedagoškega oddelka (1934), ki je imel po njegovem mnenju prvo in glavno nalogo vzgojiti naraščaj dobro izobraženih glasbenikov, bodočih profesorjev glasbe. Sestavil je nov pravilnik Državnega konservatorija, s katerim je postal pedagoški oddelek najpomembnejši oddelek ustanove, kar je konec maja istega leta potrdilo ministrstvo za prosveto. Zavedal se je pomena dobrega glasbenega pedagoga ne le pri glasbeni, ampak tudi splošni vzgoji otrok in mladostnikov, saj je v predstavitvi ob prevzemu ravnateljskega mesta in potrditvi novega pravilnika med drugim dejal: »[...] *Gojenec, ki zapusti kot absolvent Državni konservatorij, naj ne bo le dober glasbenik, on mora biti tudi vreden član človeške družbe, [...] ki je vedno in povsod sposoben nastopati kakor človek olike in takta. [...]*«⁴ Vse to je bilo skladno z njegovim osrednjim ciljem – vzgajati pevce za potrebe opernega poustvarjanja v ljubljanski operni hiši, ki je bila odtlej po njegovi zaslugi v neverjetnem vzponu.

Kljub vodstveni funkciji je bil Betetto še vedno profesor in njegovi učenci so se pojavljali na večini nastopov in produkcijah, prav tako pa je odločno posegel v učne načrte za solopetje na nižji, srednji in višji stopnji šolanja, njegovi načrti so končno obliko dobili na začetku leta 1936. O tem, kako vneto si je prizadeval za napredek in stalni nadzor nad brezhibnim delovanjem pevskega organa pri učencih, dijakih in študentih, priča dejstvo, da je v času ravnateljstva na pevskega oddelku hotel imeti celo zdravnika specialista, vendar mu to ni uspelo.⁵ Kot vsestranski pevski strokovnjak z bogatimi izkušnjami na umetniškem in pedagoškem področju je do potankosti poznal delovanje pevskega organa, njegovo povezavo s telesom pevca in psihološkimi stanji. Tako ne čudi, da se je čutil poklicanega za suvereno izdelavo učnega načrta za solopetje, ni pa znano, ali je bil za njegovo pripravo pred Betettom povabljen ali določen kdo drug in te funkcije ni sprejel ali je ni uspel realizirati. O izhodiščih za pripravo učnih načrtov je Betetto zapisal: »*Podrobnega učnega odnosno izpitnega načrta, kakor za klavirski ali instrumentalni oddelek, sicer (za solopetje op. p.) ni moč izdelati, kajti izobrazba glasu ne more potekati po nekih splošnih vidikih, temveč povsem in zgolj individualno. [...]* *Slehernega gojenca moramo voditi samostojno, saj je pri pevskega študiju treba premagovati težave tehničnega značaja, računati pa tudi s prirojenimi in pridobljenimi hibami glasu, ki jih je mogoče odpraviti ali omiliti le s specialnim vežbanjem in s posebej v ta namen izbranimi vajami.*«⁶ Učno snov za posamezne letnike je v

¹ Tina Bohak, *Pevska šola Julija Betetta*, doktorska disertacija, Ljubljana: Akademija za glasbo, 2013.

² Ciril Cvetko, *Julij Betetto – umetnik, pedagog in organizator glasbenega šolstva*, Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1990, str. 163. Podatkov o imenu zasebne glasbene šole med viri ni bilo mogoče zaslediti.

³ Osebni dnevnik Julija Betetta, brez paginacije.

⁴ Emil Adamič, »Naša glasbena univerza, direktor Betetto govori o svojih delovnih načrtih«, *Jutro* 15 (1934), št. 196, str. 3–4, dostopno na spletnem naslovu: <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-IBW8JX7V?query=%27keywords%3Djutro+26.08.1934%27&pageSize=25>, 19. 1. 2013.

⁵ NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, fond Julij Betetto, mapa Konservatorij, Akademija, poučevanje, Učni načrti, brez paginacije.

⁶ C. Cvetko (1990), n. d., str. 165.

grobih obrisih določil v skladu z individualnimi značilnostmi glasu, vendar »v splošnem in tehničnem pogledu enakovredno zahtevam izpitnih tvarin v drugih oddelkih in letnikih«. ⁷

Betettov konservatorijski učni in izpitni program za solopetje so na nižji in srednji glasbeni šoli ter na Glasbeni akademiji uveljavili jeseni leta 1940, torej štiri leta po nastanku, a iz dosegljivih virov ni bilo mogoče ugotoviti vzroka pozne uveljavitve le-teh. Ugotovimo, da so bili Betettovi skrbno načrtovani učni načrti namenjeni celotni vertikali solopevskega izobraževanja oziroma vsem stopnjam, kar je edinstven in v praksi redke do-sežek. Ob temeljnih načrtih, namenjenih za učence, dijake in študente solopetja, so deli teh načrtov veljali še za predmet vo-kalna tehnika, ki jo je Betetto ob prevzemu ravnateljstva na Državnem konservatoriju leta 1933 kot novost uvedel za kom-poniste in dirigente, in sicer z namenom, da bi študentje vsaj malo spoznali bistvena načela solopevske tehnike, predvsem nauk o registrih glasu. ⁸ Takšna poteza kaže njegove poglede na pomen pevske tehnike za splošno izobrazbo drugih glasbenih profilov, vendar je ob uvedbi naletel na takšen odpor profesor-jev kompozicije, da je moral popustiti in predmet ukiniti. ⁹

Kot ugotavljamo, je bil Julij Betetto izreden metodik, ki je svoje izkušnje, pridobljene v času šolanja in kasneje v času umetniške kariere, združil in jih celostno posredoval svojim učencem. Njegovo izjemno delo se posebno kaže skozi sistematiko učnih načrtov, pri katerih je opaziti velik poudarek na pevski tehniki, na kateri je temeljila njegova pevska šola. Prav tako ugotovimo, da je zelo verjetno navajal tiste priročnike, ki jih je tudi sam uporabljal v času študija oz. jih je sam ocenil kot kakovostne. Ob pregledu učnih načrtov ugotavljamo, da je bila Betettova skrb za ustrezno izobražen kader v celotni vertikali glasbenega šolstva neprecenljiva, danes premalo cenjena in poznana.

Betettovo delovanje na Glasbeni akademiji (1939–1946)

Konec avgusta 1939 je bila po številnih prizadevanjih ljubljanskih veljakov, med njimi tudi takratnega ravnatelja Državnega konservatorija Julija Betetta, ustanovljena Glasbena akademija v Ljubljani, in sicer kot prva samostojna visoka šola na stopnji fakultete v zgodovini slovenskega glasbenega šolstva. ¹⁰ Naloga Glasbene akademije je bila izpopolnjevati in dvigniti glasbeno kulturo na Slovenskem, pripravljati in izobraževati produktivne in reproduktivne umetnike do najvišje stopnje ter vzgajati glasbene pedagoge. Novi zavod je imel dva oddelka: Glasbeno akademijo z značajem visoke šole in Srednjo glasbeno šolo (brez nižje šole), ki je nadaljevala delo Državnega konservatorija in je imela od ustanovitve leta 1939 stopnjo popolne srednje šole. Vertikala glasbenega izobraževanja se je tako z leti vse bolj

⁷ Prav tam.

⁸ T. Bohak, n. d., str. 30.

⁹ Prav tam.

¹⁰ *Izvestje za šolsko leto 1939/1940*, Ljubljana: Glasbena akademija, 1940, str. 11.

izpopolnjevala. Poudariti je treba, da je bila ob koncu tridesetih let prejšnjega stoletja Glasbena akademija poleg Glasbene matice, ki je imela svojo koncertno poslovalnico, glavna organizatorica koncertov s sporedi solističnih ali komornih koncertov, vse pogosteje pa tudi s sodobnimi deli. ¹¹

Leto 1942 je bilo za Julija Betetta prelomno, saj je na podlagi seje senata in odloka visokega komisarja na položaju rektorja Glasbene akademije zamenjal dotedanjega vodjo ustanove Antona Trosta. ¹² Kot rektor si je Betetto zelo prizadeval za visoko raven znanja, ki je bila za ustanovo take vrste še kako pomembna, prav tako je imel vpliv na izbiro dobro izobraženega proforskega kadra. Ustanovo je vodil preudarno in kot je večkrat dejal »v skladu s predpisi«. ¹³ Kot rektor in pevski pedagog je bil izredno precizen, njegova široka razgledanost se kaže v veliki zavzetosti za dobro glasbeno vzgojo od zgodnjega otroštva, čeprav ni nikoli poučeval otrok. O teh stališčih je med drugim spregovoril na ljubljanskem radiu, ko pravi: »[...] Da oblikujemo iz otroka človeka, poštenega in plemenitega do svojega bližnjega, ne zadošča, da mu obudimo samo smisel za praktično stran življenja. [...] Privzgojiti mu moramo predvsem tudi smisel za lepote življenja. [...] Glasbena vzgoja je ena najvažnejših panog oblikovanja otroške psihe. [...] Cilj in namen glasbenega pouka ter glasbene vzgoje naj v skladu z načeli grške etike ne obstoji samo v pridobivanju tehnične spretnosti. Njen pomen je vse globlji in plemenitejši ... [...] Glasbena vzgoja naj ne bo privilegij malega, izbranega družbenega kroga. Ona mora biti dostopna vsakomur brez izjeme. [...]« ¹⁴ Kot rektor je opozoril na aktualnost in sodobnost dejavnosti Glasbene akademije in Srednje glasbene šole, na katerih naj bi bili »[...] učni načrti sestavljeni na podlagi modernih pedagoško-praktičnih izkustev proforskega zbora, katerega člani so se izobraževali doma in v tujini. Zavoda nudita vsestransko glasbeno vzgojo, katere vir tvorijo izoblikovanje sluha, improvizacija, individualen pouk in tako izrazita muzikalnost, da sta instrument in glas le zunanji sredstvi za doseg ustaljene glasbene predstave. [...] Poglobljati, posplošiti in usmerjati vso glasbeno vzgojo v slovenskem narodu bo tudi v bodočnosti ena prvih nalog Glasbene akademije. [...]« ¹⁵ Kljub temu da je od Betettovih razmišljanj minilo že skoraj sedem desetletij, ugotovimo, da so bile njegove izjave o pomenu glasbenega izobraževanja izjemno preišljene in tehtne – z njimi je oblikoval stališča, aktualna še danes.

Rektor Betetto je v šolskem letu 1944/1945 zaradi zdravstvenih težav vložil prošnjo za razrešitev s položaja ravnatelja šole Glasbene matice in prosil za polletni dopust, kar mu je prosvetni

¹¹ Darja Koter, *Slovenska glasba 1918–1991*, Ljubljana: Študentska založba, 2012, str. 44, 150.

¹² Odlok visokega komisariata, IV., št. 2733, 24. 10. 1942, *Izvestje za šolsko leto 1942/1943*, Ljubljana: Glasbena akademija, 1943, str. 25.

¹³ Osebni pogovor z g. Petrom Bedjaničem, 20. 2. 2013.

¹⁴ Julij Betetto, »Smotri glasbene vzgoje«, *Jutro* 24 (1944), št. 56, str. 3, dostopno na [http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-MRWHEK2U/?query=%27keyw](http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-MRWHEK2U/?query=%27keywords%3dJUTRO+09.03.1944%27&pageSize=25,5.3.2013)

¹⁵ Prav tam.

oddelek Pokrajinske uprave odobril, prav tako se mu je iztekal mandat rektorja.¹⁶ Začasna uredba, objavljena v Uradnem listu Slovenskega narodnoosvobodilnega sveta in Narodne vlade Slovenije, je Glasbeno akademijo januarja 1946 preimenovala v Akademijo za glasbo in potrdila njeno delovanje v prihodnje.¹⁷ Betetov prvi mandat na položaju rektorja se je sklenil z letom 1945 – izkazal se je za uspešnega, saj je bil v naslednjih letih na to mesto izvoljen še dvakrat.¹⁸

Betettovo delovanje na Akademiji za glasbo (1946–1962)

Prvi rektor preimenovane akademije je postal skladatelj in pianist Lucijan Marija Škerjanc (1900–1973), upravno pa je ustanovo, pod katero sta tako kot dotlej spadali srednja in visoka stopnja, vodil skladatelj in violinist Matija Bravničar (1897–1977). Povojni čas je zahteval določene organizacijske in vsebinske spremembe, kar se je na Akademiji za glasbo odrazilo v celotnem izobraževalnem ustroju. Umetniškimi oddelki so pridružili t. i. znanstveni oddelek, ki je skrbel za izobraževanje v glasbenozgodovinskih znanostih, glasbeno pedagogiko in narodopisje. Po reorganizaciji leta 1948 je bila akademija organizirana z oddelki za kompozicijo in dirigiranje, solopetje, klavir, violino, violončelo, kontrabas, orgle, harfo, pihala, trobila in zgodovinsko-folklorni oddelek, ki se je kasneje preimenoval v zgodovinski oddelek. Ko je bil ta z ustanovitvijo oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti leta 1962 ukinjen, se je oddelek za glasbeno pedagogiko razvijal samostojno. Do novih večjih sprememb je prišlo leta 1953, ko se je Srednja glasbena šola odcepila od »krovne« akademije in postala samostojna ustanova kot Srednja glasbena šola Ljubljana.¹⁹

Julij Betetto je bil vse od ustanovitve akademije do svoje upokojitve leta 1962 predstojnik in redni profesor na oddelku za solopetje, v obdobjih 1947–1950 in 1957–1962 pa je opravljal funkcijo rektorja.²⁰ V prvem povojnem letu je kot pomembno novost uvedel oblikovni predmet korepeticije. V razglasu, ki ga je objavil v novembru leta 1947, poudarja, da ima učenec klavirskega odseka od tretjega letnika srednje stopnje obvezo, da korepetira po dve uri tedensko, prav tako opozarja pevce in pianiste, da so korepeticije strogo obvezen dopolnilni predmet. Ob tem je poudaril, da morajo biti pianisti in korepetitorji učencem pevskega odseka v oporo in pomoč pri vadbi in študiju predvidene učne snovi, ki jo morajo pripravljati za izpite,

javne nastope, operno šolo idr. Pianisti naj bi se po Betettovem mnenju zavedali, da so korepeticije njim samim nujno potrebne, ker se ob tem naučijo spretnosti dobrega spremljanja solista, kar naj bi obvladal vsak pianist, ki se želi izkazati kot muzikalno nadarjen umetnik. Ker je Betetto tudi delo rektorja opravljal vestno in z velikim spoštovanjem do ustanove, je bil deležen izjemnega spoštovanja svojih profesorskih kolegov in dijakov oz. študentov.²¹



Slika 1: Julij Betetto leta 1930, Foto Holdt (hrani NUK Ljubljana, Glasbena zbirka).

Solopovski oddelek je bil v času Betettovega pedagoškega udejstvovanja (1946–1962) tako kot pred vojno še naprej eden pomembnejših, k čemur so prispevali tudi izkušeni pedagogi. Takrat enainšestdesetletni Betetto, ki je bil med starejšimi v kolektivu, je kot predstojnik pevskega oddelka imel zelo verjetno vpliv na izbiro pedagoškega kadra, ki je deloval z njim, čeprav med viri ni zaslediti zaznamkov o tem. Proforski kader na pevskem oddelku je po večini imel podobno izobrazbeno ravnen kot Betetto (izobraževali so se na Dunaju, v Bologni in Zagrebu), redno so se udeleževali izpopolnjevanj, kar je zagotovo vplivalo na kakovosten in podoben, a hkrati drugačen, z lastnimi izkušnjami podkrepjen individualni pedagoški in metodološki proces pri pouku solopetja. To se je več kot očitno

¹⁶ Prosvetni oddelek Pokrajinske uprave je z odločbo IV., št. 6.274/1, z dne 26. 10. 1944 dovolil Juliju Betettu, da je vodil šolo Glasbene matice tudi v šolskem letu 1944/45. Operiran je bil zaradi žolčnih kamnov. Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*, vol. II, Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995, str. 155.

¹⁷ A. Klopčič, *Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije (1939–1945)*, dipl. naloga, Ljubljana: Akademija za glasbo, 2010, str. 93–94.

¹⁸ T. Bohak, *Julij Betetto in njegova vloga v razvoju glasbenega šolstva na Slovenskem*, Ljubljana: Akademija za glasbo, str. 5.

¹⁹ *Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani 2000–2011*, zbornik, ur. Gašper Troha, Ljubljana: Akademija za glasbo, 2012, str. 15.

²⁰ T. Bohak (2009), n. d., str. 5.

²¹ »Razglas – Obligatorni predmet: korepeticije«, 6. 11. 1947, NUK, Glasbena zbirka, fond Julij Betetto, mapa Konservatorij, Akademija za glasbo, Upraviteljstvo 1947–1948, 1949–1950.

izkazalo v uspehih študentov, ki so po večini postali solisti na opernih deskah ali/in koncertni pevci ter pevski pedagogi.

Poleg Betetta so na akademiji poučevali Ado Darian (1895–1966), Jeanette Foedrantsperg (1885–1956), Zlata Gjungle-nac (1898–1982), Ksenija Kušej Novak (1914–2008), Franjo Schiffrer-Navigin (1897–1970) in Zora Ropas (1893–1976).²² Ugotovimo, da je imel solopevski oddelk Akademije za glasbo v Betetovem obdobju (1945–1962) mednarodno uveljavljene pedagoške, ki so svojim učencem posredovali visoko raven znanja, s katerim so se lahko uspešno predstavljali na avdicijah doma in v tujini. Oddelk je imel visoka merila, kar potrjujejo tudi pravila o javnih nastopih, na katerih so posamezniki lahko nastopili le, če so se po presoji komisije uspešno predstavili na predhodni interni vaji.²³

V petdesetih letih 20. stoletja je država uvedla šolske inšpekcije. Julij Betetto, takrat priletni gospod, je poučeval že dobrih šestindvajset let in v svoji dotedanji pedagoški karieri vzgojil vrsto generacij, zato je bil najbrž najboljša izbira za preverjanje pedagoških procesov, usposobljenosti profesorjev in učnih načrtov v slovenskem glasbenem šolstvu na področju poučevanja solopetja. V obdobju 1952–1955 je kot honorarni inšpektor preverjal pouk solopetja na teh glasbenih šolah: Srednja glasbena šola Maribor – smer solopetje, Glasbena šola I. Ljubljana – smer solopetje in Glasbena šola Ljubljana Center – smer solopetje. Vsaka ustanova naj bi imela obisk inšpektorja enkrat letno, ki je moral pred obiskom obvestiti učitelje, da so lahko izbrali učence in mu omogočili širši pregled, prav tako pa je učiteljem pripadala tudi ena ura posvetovanja z Betettom. Po opravljeni inšpekciji je Betetto napisal poročilo in ga oddal pristojnemu okrajnemu oz. mestnemu ljudskemu odboru, Svetu za prosveto in kulturo ter ravnatelju posamezne glasbene šole.²⁴

Kot inšpektor je torej preverjal solopevski pouk, načine in rezultate poučevanja, usposobljenost pedagoškega kadra, predpisano učno gradivo, v kolikšni meri so pedagogi spodbujali učence k javnemu nastopanju, na kakšni ravni so bile javne produkcije idr. S tem je zaokrožil svojo skrb za podmladek profesionalnega kadra, saj je pedagogom s svojo pojavo in izkušenimi nasveti svetoval še višjo raven poučevanja in izhodišča za uspešno pripravo kandidata na sprejemni izpit za študij solopetja na Akademiji za glasbo. Kot kaže, je bila Betettova osnovna naloga inšpektorja prav to – imeti pregled nad ravni-jo poučevanja in bodočimi kadri za akademijo. Poudariti je še treba, da ob pregledu zupuščine in dosegljivih virov ni bilo zaslediti učnih načrtov, ki bi predvideli pouk solopetja na povojni Akademiji za glasbo, iz česar lahko predvidevamo, da so bili v

uporabi Betettovi, ki jih je osnoval v okviru Glasbene akademije leta 1936.

Ugotovimo, da je bil Julij Betetto v času svojega delovanja na Akademiji za glasbo izredno dejaven – opravljal je poklic rednega profesorja za solopetje, bil dvakratni rektor ustanove in tudi inšpektor, do leta 1954 pa je bil kljub veliki zasedenosti na akademiji tudi stalni gost v ljubljanski Operi. Bil je človek, ki je vsako delo, ki mu je bilo dano, zelo spoštoval in ga želel opraviti po svojih najboljših zmožnostih. Skupaj s sodelavci na solopevskem oddelku so pouk dvignili na raven, ki je lahko konkurirala mednarodnim merilom, ne nazadnje tudi zaradi mednarodnih karier nekaterih pedagogov (Betetto in Schiffrer). Betetto je bil avtoriteta, človek s pokončno držo, kateremu sta bila pri delu primarna red in disciplina. Ob izvolitvi v triletni mandat rektorja leta 1947 (do 1950) se je zavedal pomembnosti funkcije in težke naloge, ki mu je bila dana, in je z resnim in bledim obrazom odkritosrčno dejal: »Hvala vam za zaupanje! Težko nalogo ste mi poverili. Že itak nosimo vsak svoje breme. Moje bo poslej še težje. Toda rad ga jemljem nase, če mi boste pomagali in če ste resnično prepričani, da sem vreden in sposoben voditi najvišji forum slovenske glasbene kulture. Saj sem tej kulturi že itak posvetil in žrtvoval vse svoje življenje!«²⁵ Gotovo je tudi po prvem rektorskem mandatu še naprej deloval kot vzoren profesor in ostal eden najvplivnejših pedagogov, delujočih na akademiji. Ko je leta 1954 dobil zanj tako bolečo odpoved v Operi, se je pedagoškemu poklicu posvečal še z večjo vnemo.²⁶ Tako ne čudi, da je bil leta 1957 ponovno izvoljen v rektorsko funkcijo, ki jo je opravljal do upokojitve leta 1962.

Sklep

Julij Betetto se je v skoraj štirideset let trajajoči pedagoški karieri uveljavil kot uspešen pedagog in mentor številnim generacijam pevcev. Izpostaviti je treba, da se je po končanem šolanju v času bivanja na Dunaju vseskozi pevsko izpopolnjeval – pevske ure je obiskoval pri Eduardu Ungerju, Philipu Forstnu, Martinu Greifu in Ottu Iru, ki so vsak na svoj način vplivali na njegovo umetniško kariero, posredno tudi na pedagoške in didaktične prijeme, katere je s pridom uporabljal pri solopevskem pouku. V njegovi dolgoletni pedagoški karieri je zaznati določene vrhunce oziroma presežke, kot to velja za čas med obema vojnama – precej dokazov namreč priča, da je prav njegovo vsestransko delovanje v Ljubljani spodbudilo zanimanje za solopetje na Slovenskem. Ko je na začetku dvajsetih let prejšnjega stoletja začel s sistematičnim poučevanjem na konservatoriju, se je število učencev namreč iz leta v leto strmo dvigalo, o čemer priča dejstvo, da je bilo v šolskem letu 1926/1927 na solopevskem oddelku ljubljanskega Državnega konservatorija vpisanih šestinštirideset učencev. To je v zgodovini glasbene-

²² NUK, Glasbena zbirka, fond Julij Betetto, mapa Konservatorij, Akademija za glasbo, Upraviteljstvo 1947–1956.

²³ »Razglas – Obligatori predmet: korepeticije«, 6. 11. 1947«, NUK, Glasbena zbirka, fond Julij Betetto, mapa Konservatorij, Akademija za glasbo, Upraviteljstvo 1947–1948, 1949–1950.

²⁴ NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, fond Julij Betetto, mapa Konservatorij–Akademija, Poučevanje – Inšpekcije v letih 1952–1955.

²⁵ Vilko Ukmar, *Srečanja z Julijem Betettom*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1961, str. 127.

²⁶ Osebni pogovor z gospodom Petrom Bedjaničem, 20. 2. 2013.

ga šolstva na Slovenskem zagotovo edinstvena številka, saj je v tedanjem času presegla celo vpis na klavir in violino, ki sta bila sicer vsa leta prva na lestvici zanimanja. Betetto je bil kot pedagog izredno dosleden in zelo sistematičen – pevska ura je vedno potekala »po predpisih«.

Kot vsestranski umetnik in intelektualec se je zavedal pomena razvoja glasbenega šolstva v njegovi celotni vertikali, kar potrjuje njegova izdelava učnih načrtov za nižjo, srednjo in višjo stopnjo oz. za akademijo, ki je od ustanovitve leta 1939 imela status visokošolske ustanove. Učne načrte, v katerih je velik pou-darek na pevski tehniki, je Betetto zasnoval v drugi polovici

tridesetih let prejšnjega stoletja in jih dokončal v času delovanja na Glasbeni akademiji. Predvidevamo, da so ostali v veljavi tudi po preimenovanju ustanove leta 1946.

Pedagoško delo Julija Betetta je bilo v njegovem času in tudi kasneje zelo cenjeno. Ko skušamo dognati, v čem je bil razlog, da je imel Betetto izjemno veliko število učencev in da je bil kot profesor tako priljubljen, ne smemo spregledati njegove predanosti in smisla za poučevanje, ki je ob visoki strokovnosti in umetniški žilici nedvomno eden temeljnih porokov za uspešno pedagoško kariero.

#Viri in literatura

- Adamič, E. (1934). Naša glasbena univerza, Direktor Betetto govori o svojih delovnih načrtih. Jutro, letnik 15, št. 196, str. 3–4, dostopno na <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-IBW8JX7V/?query=%27keywords%3djutro+26.08.1934%27&pageSize=25> (19. 1. 2013).
- Betetto, J. (1944). Smotri glasbene vzgoje. Jutro, letnik 24, št. 56, str. 3, dostopno na <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-MRWHEK2U/?query=%27keywords%3dJUTRO+09.03.1944%27&pageSize=25> (5. 3. 2013).
- Bohak, T. (2009). Julij Betetto in njegova vloga v razvoju glasbenega šolstva na Slovenskem. Diplomsko naloga. Ljubljana: Akademija za glasbo.
- Bohak, T. (2013). Pevska šola Julija Betetta. Doktorska disertacija. Ljubljana: Akademija za glasbo.
- Budkovič, C. (1992). Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Budkovič, C. (1995). Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Cvetko, C. (1990). Julij Betetto – umetnik, pedagog in organizator glasbenega šolstva. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.
- Debeljak, T. (1940). II. sklepna produkcija Srednje glasbene šole. Slovenec, letnik 68, št. 138a, str. 8, dostopno na <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-DEH6PMVB/?query=%27keywords%3dslovenec+19.6.1940%27&pageSize=25> (4. 3. 2013).
- Darian, A. (1951). Šola lepega petja, Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Izvestje za šolsko leto 1939/1940. (1940). Ljubljana: Glasbena akademija.
- Izvestje za šolsko leto 1940/1941. (1941). Ljubljana: Glasbena akademija.
- Izvestje za šolsko leto 1942/1943. (1943). Ljubljana: Glasbena akademija.
- Klopčič, A. (2010). Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije (1939–1945). Diplomsko naloga, Ljubljana: Akademija za glasbo.
- Koter, D. (2012). Slovenska glasba 1848–1918, Ljubljana: Študentska založba.
- Koter, D. (2012). Slovenska glasba 1918–1991, Ljubljana: Študentska založba.
- Osebni dnevnik Julija Betetta. V zasebni zbirki avtorice.
- Osebni pogovor z gospodom Petrom Bedjaničem. Ljubljana. 20. 2. 2013, 12. 8. 2013.
- Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, Glasbena zbirka, fond Julij Betetto.
- Troha, G. (ur.) (2012). Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani 2000–2011. Zbornik. Ljubljana: Akademija za glasbo.
- Ukmar, V. (1961). Srečanja z Julijem Betettom, Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Novi helikoni in nove možnosti

Novi helikoni so družina glasbil, ki so nastala po zamisli in pobudi pisca tega besedila v letih od 2004 do 2012. V uresničitev projekta so ga gnali prvinsko hotenje ustvariti nekaj novega, lepega, izvirnega in edinstvenega, pa strokovna želja prispevati k razvoju in izpopolnitvi zvočnega medija, ki se razvija že vse od časa, ko je človek začel obdelovati žlahtno kovino. Novi helikoni so tako sad več kot dve desetletji trajajočega raziskovanja, izobraževanja ter praktičnih izkušenj tako na področju glasbenega ustvarjanja, poustvarjanja kot tudi poučevanja. Zastavljena maksima je bila narediti glasbila, ki poslušalcu dajejo največjo možno zvočno lepoto in obenem zmorejo najširši izrazni razpon in zvočno tehtnost ter so zategadelj dobrodošel glasbeni izziv skladateljem, da ustvarijo nove umetnine, obenem pa so ob hotenemu pragmatizmu, porojenemu iz védenja in dolgoletnih praktičnih izkušenj tudi glasbila, ki so za razliko od večine do zdaj obstoječih sorodnikov helikonov lahko učljiva in glasbeniku poustvarjalcu prijazna za uporabo.

Temeljna zamisel gradnje novih helikonov temelji na zlategem rezu, to je razmerju, ki je vgrajeno v stvarstvo vsega najbolj popolnega tako v naravem kot tudi v umetnem svetu, vključno s človeškimi telesi; ob upoštevanju tega čarobnega razmerja pa je izdatno podprta še z ostalim védenjem in znanjem akustike. Tehtni argumenti, predstavljeni prvič na mednarodni stro-

kovni konferenci svetovnega združenja tubistov ITEA - ITEC 2004 v Budimpešti, ter dodatna podpora več uglednih umetnikov in strokovnjakov z vsega sveta so zadostovali, da je eden najuglednejših proizvajalcev trobil – Wenzel Meinel/Melton iz bavarskega Geretsrieda – sprejel izziv in na piščevo pobudo, zatem pa seveda z znanjem svojih vrhunskih strokovnjakov ter z rokami svojih največjih mojstrov izdelal glasbila, kakršnih dotlej še ni bilo. Od Budimpešte pa do danes – še ne v enem desetletju – so novi helikoni že navdušili tako strokovno javnost kot poslušalce v Sloveniji, ZDA, Italiji, Nemčiji, Avstriji, Srbiji, na Hrvaškem, v Latviji, Franciji in Španiji. Vzporedno z umetniško promocijo novih glasbil so se postavljali tudi temelji poučevanja helikonov, pri čemer so se zelo kmalu pokazale vse njihove prednosti ter se z njimi premikale meje tistega, kar je morebiti še do včeraj veljalo za nemogoče.

Na srečo in hkrati s pomembno podporo odločilnih kolegov iz stroke sta bila ob prelomu tisočletja – natančneje na 3. in 9. seji nacionalne komisije za vsebinsko prenovu glasbenega šolstva (27. 2. 2002 in 17. 2. 2003) ter na 49. in 56. seji Strokovnega sveta RS za splošno izobraževanje (11. 4. 2002 in 20. 3. 2003) – potrjena tudi učni načrt in predmetnik, ki odpirata zakonito podlago za poučevanje teh glasbil v slovenskem uradnem glasbenem šolstvu. Namreč prav takrat se je z začetkom vsebin-



Slika 1: Družina helikonov (foto: Luka Cjuha)

ske prenove slovenskega glasbenega šolstva ponudila izjemna priložnost, da vsem do tedaj strokovno zanemarjenim in v obrobje potisnjenim glasbilom omogočimo prihodnje visokokakovostno strokovno obravnavo in organizirano poučevanje znotraj glasbenih šol. Tako smo ob sočasnem upoštevanju in poznavanju tedanjih najuspešnejših praks v svetu lahko sestavili popolnoma nova predmetnik in učni načrt tudi za veliko ter zelo razvejano družino koničnih trobil, katere najnovejši člani so tudi novi helikoni, ki so nedvomno enkratna in izvirna rešitev, ki s svojimi koreninami sega prav v posebnosti našega prostora in izročila.

Osrednja glasbenoizobraževalna ustanova v državi – *Konservatorij za glasbo in balet Ljubljana (KGBL)* – je v zadnjih letih omogočila vpis zelo nadarjenih mladih učencev in prvi rezultati so bili vidni že v najkrajšem času. Srčna želja in ambicija pisca besedila in pobudnika zamisli glede poučevanja helikonov je seveda, da kljub vse večji mednarodni prepoznavnosti in uveljavljanju helikonov prav v Sloveniji obdržimo prvenec in

vodstvo tako v umetniškem (poustvarjalnem in ustvarjalnem) kot pedagoškem smislu in s tem najbolje promoviramo našo domovino kot prostor, kjer nastajajo, zorijo in uspejo izvirne zamisli z visoko dodano vrednostjo.

Ker je sama snov večini (tudi) strokovne javnosti žal premalo poznana ali pa je izpostavljena najrazličnejšim interpretacijam, naj ta članek služi namenu, da jo osvetli in opredeli, hkrati pa ponudi dejstva, razlage, razloge in argumente, čemu bi nove helikone poučevali in uporabljali, skratka – čemu bi ti sploh obstajali.

Osnovni podatki in dejstva

Novi helikoni so družina široko menzuriranih koničnih trobil tipa tuba, pri kateri so dosledno upoštrevane zakonitosti akustike in je sestavljena iz šestih predstavnikov: sopranskega v visokem Es (ki ga vidite na sliki 2), altovskega v Bb, tenorskega v F, baritonskega v Bb, basovskega v E $\text{E}b$ in kontrabasovskega v B $\text{B}b$.



Slika 2: Sopranski helikon (foto: Luka Cjuha)

Zgrajeni so po proporcijah najboljših koncertnih tub, kar pomeni, da se glavna cev dosledno in široko stožičasto širi, širi pa se tudi med ventili in v stranskih ceveh ventilov in to pri vseh predstavnikih družine; da so ustniki pri vseh velikega in globokega kotlastega profila, da so vsi opremljeni z najmanj štirimi ventili in pripravami za pomoč pri intonaciji, kar jim omogoča najmanj tri oktave in pol izenačenega tonskega obsega, začeniši s najglobljimi pedalnimi toni do najmanj osmega alikvota; da polzasto zavita, okrogla oblika glavne cevi, načrtovana po načelu zlatega reza omogoča najmanjši možni upor zraka v glasbilu, kar preprečuje objektivne (zaradi gradnje glasbila povzročene) težave pri igranju glasbila; da je njihov zvok žlahten, poln, topel in prijeten, zmožen najvišje stopnje zvočne sinergije in s tem izrazito drugačen kot pri drugih uveljavljenih trobilih z izjemo »njihove matere« – koncertne tube, ki pa do zdaj obstaja le v basovski in kontrabasovski različici; da jim njihove akustične in zvočne značilnosti ob sočasnem vrhunskem obvladanju glasbila omogočajo virtouznost in največji izrazni razpon; da novi helikoni (predvsem višje registrske različice) odpravljajo pomanjkljivosti svojih predhodnikov – krilnih rogov ter vse svoje zvočne značilnosti za razliko od predhodnikov dosledno ohranjajo v vseh dinamičnih stopnjah in v vseh registrih; in končno, da so novi helikoni glasbila, ki ohranjajo zvočnosti koničnih trobil, ki so del našega izjemnega in starožitnega godbeniškega izročila, obenem pa zadostijo zvočnim zahtevam sodobnih trobil in s tem omogočijo umestitev našega izročila in njegove zvočnosti tudi v današnji in prihodnji čas.

Novi helikoni in trobilska pedagogika

Že v uvodu članka so bile poudarjene edinstvene prednosti, ki jih nova glasbila prinašajo v poučevanje trobil, in te bodo zdaj opredeljene primerjalno s predhodnim stanjem. Do zdaj smo namreč na tem področju zaradi najrazličnejših fizioloških omejitev, ki izhajajo iz telesne razvitosti in rasti otroka, s poukom običajno začeli pri devetih letih starosti. Fiziološke omejitve so bodisi povezane z razvojem stalnega zobovja bo-

disi s telesno močjo in rastjo, pri čemer naj bi bili mlajši otroci ali prešibki ali premajhni, da bi lahko uspešno igrali trobila. Neposredna posledica takih nazorov pa se je žal pokazala na povsem drugem področju – v naboru mladih glasbenikov. Že dolgo časa namreč velja, da se prvi in seveda najbolj kakovostni nabor izvede že pri starosti šestih (sedmih) let, ko se večina otrok odloči za glasbilo, na katerem se bodo poslej izobraževali. Bržkone ni treba poudarjati, da takrat v učni proces vstopi kar največja možna večina glasbeno nadarjenih otrok; za kasnejšo menjavo glasbila se žal največkrat odločajo tisti, ki na svojem prvem niso bili uspešni. Trobilska pedagogika si je tako z naborem starejših otrok (tudi »spreobrnjenec«) že v izhodišču onemogočila dostop do najbolj kakovostne izbire bodočih glasbenikov in s tem postala ujetnik negativne selekcije, pri čemer skozi »predhodna sita« pride neprimerno manj »zrnja« kot pri ostalih družinah glasbil.

S pojavom novih helikonov – predvsem z dvema najmanjšima članoma družine (sopranskim in altovskim helikonom) – pa smo dobili glasbila, ki tako v glede ergonomike kot fizičnih zahtev omogočajo uspešno vključitev že šestletnih otrok v glasbeno izobraževanje. Še več: s preprostim in naravnim pristopom, ki temelji le na čim bolj neposrednem nadaljevanju refleksov joka (pri katerem malčki podzavestno izkažejo kar največje znanje »vokalne tehnike«) in refleksa trobljenja z ustnicami (s katerim se premnogi malček kratkocasi že v otroški stajici pri starosti enega leta) lahko dosežemo neverjetno uspešen začetek učnega procesa. Če temu dodamo že omenjene zakonitosti gradnje helikonov – tako glede ergonomike, saj gre za glasbila, ki otrokom omogočajo neutrujajočo držo, kot tudi na zlatem rezu zasnovane celotne gradnje, ki v največji možni meri zmanjša telesni napor izpihovanja zraka v glasbilo – in se tako že v izhodišču izognemo večini vzrokov, ki povzročajo hude težave »premladim« trobilcem, potem ni več tako nenavadno, da kar naenkrat »mlečnozobci« lahko igrajo na ravni deset let starejših trobilcev. Pojav izredno mladih trobilcev, ki se glasbeno lahko nadvse uspešno pomerijo s svojimi vrstniki na klavirju, tolkalih, kljunasti flavti, harmoniki, kitari, violini ali drugih glasbilih, ki so uveljavljena že pri najmlajših učencih, poučevanje trobil v tej starosti ne le opravičuje, temveč ga naredi vabljivega in privlačnega za udeležence prvega nabora, kar odločno poveča verjetnost, da se bodo trobil začeli učiti tudi zelo nadarjeni otroci. Z uspešnim začetkom pouka trobil (z novimi helikoni) v isti starosti kot drugih glasbil se tudi podaljša trajanje izobraževanja do trenutka, ko se bodo nekateri odločali za poklicno izobraževanje. S tem pa dosežemo, da bodo pri starosti, ko vstopajo v to, na sprejemne izpite prihajali tudi trobilci z osmimi leti predhodnega zveznega in kakovostnega izobraževalnega procesa, kar bo seveda odločno pripomoglo na ravni njihovega predhodno usvojenega znanja in povsem spremenilo osnovna izhodišča njihove prihodnje glasbenoumetniške rasti.

Drugače povedano: če bo trobilec pri petnajstih letih – namesto da se, kot je zdaj največkrat običajno, boleče znova spopade s problemom, kako dobiti zdrav zvok iz svojega glasbila – že imel izdelane vse osnove igranja in usvojene tehnične pravilne, lahko v prihodnje postane neprimerno bolj konkurenčen vrstnikom na glasbilih z že dolgo urejeno in uveljavljeno pedagoško prakso, ki se v tej starosti običajno začnejo pretežno ukvarjati edino še z bistvom – z glasbeno umetnostjo. Izvrstni glasbeniki – umetniki pa so seveda neobhoden »humus« ali »gnojilo« bodočega glasbenega razvoja in temeljna pobuda za novo ustvarjanje – analogno temu, kar se je dogajalo v preteklosti v primeru violine, klavirja, violončela in drugih glasbil, ki zdaj tvorijo glasbenoumetniški Olimp.

Za konec tega razdelka še povsem pragmatičen namig: kot so kljunaste flavte tista pihala, ki pomenijo izvrstno izobraževal-

Slika 3: Predaja helikonov (foto: Branko Zabret)



no izhodišče za premnoga pihala, ki jih šestletni otrok zaradi utemeljenih razlogov tako ali drugače še ne zmore, lahko sopranski ali altovski helikon odlično služi v isti namen tudi vsem trobilom, ki smo jih do zdaj zaradi že omenjenih razlogov začeli poučevati šele v višji starosti.

Novi helikoni v glasbeni praksi

Sklepni razdelek članka naj odgovori na najbolj bistveno vprašanje, kaj s temi novimi glasbili. Seveda se bo njihov prihodnji položaj v glasbi krojil le s kakovostjo igranja, saj bo ta pogojevala njim namenjeni ustvarjalni impulz in jih umeščala bržkone v najrazličnejše zvočne postavitve in zasedbe. A ostanimo pri tistem, kar je najbolj primarno in očitno. Pozoren bralec bržkone ni spregledal večkrat poudarjene kontinuitete, ki jo pomenijo ta sicer nova glasbila. Govor je namreč o odločni izboljšavi zamisli, ki je znotraj prave izumiteljske mrzlice devetnajstega stoletja porodila precej številne družine glasbil, a vse z istim namenom: ustvariti zvočno dosledno in izenačeno družino aerofonov, ki bodo zmožna visoke stopnje zvočne sinergije.

Preprosto povedano: hoteli so ustvariti ekvivalent godalom iz družine violin. Bodoči uporabniki oziroma naročniki tovrstnih podjetij so bile tedaj izjemno priljubljene in hitro se razvijajoče vojaške pihalne godbe vseh evropskih in ameriških držav (in kot naravno zaledje – preštevilne ljubiteljske godbe, vznikle po njihovem vzoru), v katerih pa so v osnovni orkestrski postaviti pihalno-troblino-tolkalne zasedbe izrazito pogrešali prav to, kar v simfonični zasedbi pomenijo godala: enovit in izenačen korpus glasbil, ki so zmožna medsebojne zvočne sinergije ter sinergije z drugimi glasbili in zaradi tega tvorijo takó osnovno orkestrskega zvena, kot so tudi osnovni nosilci podajanja melodičnega gradiva.

Obrazložimo pojma zvočna sinergija in zvočni antagonizem. Prvi po eni strani pomeni, da se določen zven zliiva tako medsebojno kot z drugimi, v primeru medsebojnega zlitja pa se



Slika 4: Predaja helikonov (foto: Branko Zabret)

obenem še ojača, pri antagonizmu prav nasprotno ne pride niti do zliivanja se zvok medsebojno ne ojača, temveč se – kot rečemo v žargonu – tepe. Prav klasična simfonična trobila (ta so praviloma nastala iz starih vojaških trobil, pri čemer je bilo zaradi nesporne dejanske potrebe po čim večji zvočni jasnosti in prodornosti, recimo sredi bojnega vrveža resnične bitke, zvočni antagonizem celo neobhoden) so najbolj značilen primer glasbil, ki v simfonični zasedbi nenadkriljivo odlično opravijo svojo vlogo kontrasta osnovnemu godalnemu zvoku, v vlogi, ki jo opravljajo godala, pa so povsem neuporabna. Seveda so se pri godbah na pihala tega problema v različnih okoljih različno lotevali: predvsem zahodni del Evrope in Amerika sta odsotnost godal skušala nadomestiti z zelo povečanim številom pihal na enojni trsni jeziček vseh velikosti, izročilo osrednje Evrope in slovanskega vzhoda (torej tudi naše) pa temelji na poudarjeni vlogi koničnih trobil.

Čeprav ni namen tega članka razpravljati, katera rešitev je boljša, bomo vseeno nakazali izrazite prednosti, ki jih prinaša naše godbeniško izročilo. Konična trobila in s tem tudi novi heliko-

ni imajo poleg že navedenih blagodejnih lastnosti, ki prispevajo k uspešnemu pedagoškemu procesu, še eno vrlino: njihov zven je izjemno velik in širok (v tem oziru prava zmes orgel in človeškega glasu), zato že v najmanjši zasedbi vsega osnovnih šestih predstavnikov tvorijo temeljno dosledno in izenačeno zvočnost, za katero bi po zahodnoevropskem (tudi ameriškem) modelu potrebovali več deset glasbenikov. Ker smo v zadnjih desetletjih precej nekritično in tudi nespametno sprejeli »ameriški« model tako na ravni poklicnega in ljubiteljskega godbeništva kot tudi orkestrske prakse v glasbenem šolstvu, se zato redno dogaja, da so zasedbe zaradi visoke zahtevane številčnosti praviloma nepopolne oziroma zaživijo šele s sposojanjem (najemanjem ali kupovanjem) poklicnih glasbenikov od zunaj. Bržkone ni treba posebej poudarjati, da je smisel orkestrskega treninga prav v tem, da med vadbo gojimo zvok orkestra kot celote in edino tako se ta lahko izpili, izoblikuje in zlahka. Če so godbeniške vaje bolj podobne švicarskemu siru ementalcu, pri katerem se luknje zapolnijo šele predzadnja vajo pred koncertom, ko se pridruži »plačana najemniška vojska« in začnejo kot orkestri šele delovati, če šolski pihalni orkestri zazvenijo šele, ko se jim prav tako pridruži »plačana najemniška vojska« ter profesorji, ki tam poučujejo, učenci – tisti, ki jim je ta trening v osnovi namenjen, pa bolj ali manj ostajajo »zvočni statisti«, potem je precej jasno, da je celotno podjetje v sami osnovi precej nespametno, saj nenamensko od osnovne dejavnosti odvajajo sredstva, za kar so bila pridobljena, sama osnovna dejavnost pa se kljub temu strošku izvaja okrnjeno.

Po drugi strani je zelo žalostno, kako kratek je zgodovinski spomin: še nedavno tega je v Sloveniji vsak srednje velik kraj lahko kadrovsko in zvočno vzdrževal svojo godbo, seveda zasnovano na drugem izročilu in s pojavom novih helikonov se to izročilo najmanj lahko obudi, postavi na novo kakovostno raven, kot tudi osmisli znotraj celotnega sistema poučevanja glasbe, zakaj

ne smemo pozabiti, da v našem zgodovinskem godbeniškem izročilu predstavlja glavnega nosilca melodije krilovka, ki se pojavlja v dvoglasju – to vlogo pa še bolj uspešno opravi sopranski in altovski helikon, kontramelodija je pripadala dvojici tenor in bariton, še z večjo lahkoto to naredita tenorski in baritonski helikon, bas pa je tako ali tako v vseh izročilih izključno domena glasbil tipa tuba. Naj še dodamo, da pregovorno »prezahtevna« parta (tako videnje izhaja predvsem iz dejstva, da sta bili obe glasbili največkrat izpostavljeni v najvišji in najbolj zahtevni legi), kot sta prva krilovka in tenor, s sopranskim helikonom, uglasenim v visokem Es, in tenorskim helikonom, uglasenim v F, nenadoma postaneta precej preprosta parta, ki se gibljeta v zlati srednji legi, ki jo zmorejo že zelo mladi trobilci, ne da bi pri tem kakor koli trpela občja zvočnost.

In končno najbolj pomembno: zasedba orkestra, ki sledi našemu zgodovinskemu izročilu, polno zazveni že pri petnajstih glasbenikih (seveda če so v zasedbi vsa potrebna glasbila – tudi vseh šest helikonov) in se (seveda če so zato pogoji) brez škode lahko širi na sto ali več glasbenikov, zdaj uveljavljena zasedba pihalnega orkestra zazveni polno šele pri petdesetih glasbenikih in predvsem pri pihalskih partih zahteva tudi po štiri ali več glasbenikov na glas. To pa prinaša kvečjemu še večjo potrebo (seveda če želimo doseči visoko kakovostno raven) po vselej polno zasedenih vajah in ne po zdaj običajnem kampanjskem pristopu, ki vdano čaka na odrešujočo pomoč od zunaj. Skratka: z uporabo novih helikonov omogočamo precej zdravo življenjsko kondicijo tistega odseka glasbenih aktivnosti, ki je v Sloveniji še vedno najbolj prisoten in poleg bujnega vrveža na glasbenih šolah predstavlja dobrih osem desetih bolj ali manj rednih glasbenih dejavnosti vseh nekdanjih učencev in dijakov slovenskega glasbenega šolstva.

Je treba še dodatno obrazložiti smisel, potrebe in razloge za uveljavitev novih helikonov? (www.krivi-skladatelj.si)

Program Radia Ljubljana 1944–1949

Povzetek

Program Radia Ljubljana je z izjemami v celoti dosegljiv od leta 1945. Na začetkih vzpostavitve Radia Ljubljana je bil glasbeni del radijskih oddaj izvajan v živo. Postopoma so živo glasbo zamenjali posnetki in leta 1949 je mogoče zaslediti prve cikle glasbenih oddaj. Glasbeni del radijskega programa se je zaradi programskih potreb in zunanjih okoliščin prvih petih let tudi spreminjal.

Ključne besede: Radio Ljubljana, radijski program, kulturnozgodovinske okoliščine

Prispevek želi s povzetim programom Radia Ljubljana 1944–1949 predstaviti glasbeni del radijskega programa ter skuša prek povzetega odgovoriti na vprašanja, ali se je glasbeni program v tem obdobju spreminjal in zaradi katerih ravni dejavnikov¹ je prišlo do sprememb glasbenega programa.

Uvod

Radio OF² je začel prvič oddajati 7. avgusta 1944. Ob osvobojanju Ljubljane je prevzel ljubljansko radijsko postajo pod ime-

¹ Diferenciacija dejavnikov na posamezne ravni, ki jo uporabljam v prispevku, je predstavljena v sklepnem delu.

² Radio Osvobodilna fronta.

Abstract

The programme of Radio Ljubljana has been, with some exceptions, available from 1945. In the beginning, the musical part of radio shows on Radio Ljubljana was broadcasted live. Live music was progressively replaced by recordings and in 1949 the first musical show cycles began to appear. During the first 5 years, the musical part of the radio programme also went through some changes because of the programme needs and external conditions.

Keywords: Radio Ljubljana, Radio Programme, cultural and historical conditions

nom Svobodna Ljubljana. Radio OF je prenašal manifestacije slovenskega ljudstva ob pomembnih, za Slovence zgodovinsko usodnih dogodkih.³

Sestav glasbenega oddelka Radia Ljubljana

Ekpa glasbenega oddelka je na začetku štela pet ljudi. Nekaj dni po osvoboditvi Ljubljane je prišel na radio Ciril Cvetko kot glasbeni urednik, Bojan Adamič je bil šef glasbe pri Radiu

³ »Poslušamo Radio 'Svobodna Ljubljana'.« V: *Slovenski poročevalec* 6/1945, 17, 2.

Ljubljana, ustanovo pa je vodil Franček Brejc.⁴ Diskoteko radia z glasbenimi posnetki je na začetku urejal Dušan Mauser. Do osvoboditve je Radio pod okupacijo prejemal vsak mesec približno 50 kg plošč. Nemci so na radio pošiljali – najverjetneje v letih 1945–1946, natančnejših let iz ohranjenih podatkov ni mogoče razbrati – mehke folije, na katere je Mauser posnel približno tisoč plošč z glasbo Adamičevega orkestra (Plesni orkester Radia Ljubljana), vojne glasbe, solistov, kulturnoumetniških korpusov ter drugih ustvarjalcev. Stare plošče, večinoma posnetke vokalne glasbe, so izločali iz diskoteke. Izločevanje plošč je v začetnem obdobju potekalo bolj ali manj sistematično. Po resoluciji informbiroja so po besedah Mauserja morali uničiti vse plošče ruske glasbe in mnoge druge.⁵

O radijskem programu je prvi spregovoril Milan Erbežnik, ki je na začetku prevzel tehnično vodstvo ljubljanske radijske postaje. Kot je zabeleženo v kroniki, je pripovedoval, da je bil Ante Novak, vodja Radia Ljubljana, član agitpropa CK ZKS; ta naj bi programsko orientacijo radijskih oddaj dobival na Centralnem komiteju.⁶ S prihodom direktorja Eržena se je spremenilo programsko planiranje oddaj. To je pred letom 1946 mestoma potekalo brez vnaprejšnje priprave, sredi leta 1946 je novi direktor naročil, da je bilo treba uvesti oddajni sistem in oddaje planirati vnaprej.⁷

Programi so bili od začetka preprosti. Obsegali so list papirja, in sicer napoved časa, gong, poročila, plošče in diskoteka starega radia, spet poročila in glasba. Ta zgradba oddaj si je bila glede na ohranjene programe precej podobna. Železni repertoar so bile plošče ter živa glasba harmonikarja Avgusta Stanka in pianista Bojana Adamiča.⁸ Novembra leta 1946 je kot referent za mladinske oddaje prišel na radio Tone Sojar. Oddaje je sam opremil z glasbo. V glasbenem oddelku je bila inventarna knjiga, ki je hranila podatke o vseh takrat dosegljivih posnetkih na ploščah.⁹ Ta inventarna knjiga se ni ohranila.

Radijske oddaje

V prvih dveh letih so najpogosteje predvajali t. i. žive oddaje. Najlaže je bilo v živo oddajati soliste, kot so bili Avgust Stanko, Janez Kuhar, Bojan Adamič, soliste iz Opere in Drame, razne korpuse, vojne in civilne, male ansamble, radijski orkester ter komoroni zbor ipd.¹⁰ Poleg tega so tudi v živo prenašali različne koncerte z raznih glasbenih prizorišč. Ta glasbena prizorišča so bila Unionska dvorana v Ljubljani, deško vzgajališče v Mostah, velika in mala Filharmonična dvorana v Ljubljani, ljubljanska klavnica, prenosi iz relejne postaje Maribor, ljubljanskega oper-

⁴ Arhiv Republike Slovenije (v nadaljevanju ARS). AS 1215 Kronika Radia Ljubljana 1945–1950, mapa 57.

⁵ Prav tam.

⁶ Prav tam.

⁷ Prav tam.

⁸ Prav tam.

⁹ Prav tam.

¹⁰ Prav tam.

nega gledališča, Mladinskega doma Vič, iz krajev po Sloveniji, kot sta Rogaška Slatina in Bled. Nekje od sredine leta 1946 je bilo prenosov koncertov manj.

Do konca 1946 leta se je programska shema Radia Ljubljana nekako ustalila in je ostala v glavnem nespremenjena tja do leta 1953, 1954. Oblikovno in vsebinsko pa so se v tistih letih oddaje izpopolnjevale. Vse to je razvidno iz programov in programskih zapiskov tistih let.¹¹

Radijski program

Celoten radijski program je ohranjen od leta 1945. Za leto 1944 obstajajo v obstoječem gradivu le omembe glasbenega prispevka, ki dajo približek temu, kaj naj bi bilo ohranjenega na začetku ponovne vzpostavitve radijskih oddaj. Med drugim je za to leto omenjeno predvajanje Dvoržakove skladbe *Domotožje*.¹² Kljub nedosegljivim sporedom je v *Slovenskem poročevalcu* ohranjena objava, ki je med drugim obravnavala program radia s prehoda leta 1944 v leto 1945. Iz tega je mogoče zaslediti, da je bila »glavna teža kulturnih programov na glasbeni strani«,¹³ pri čemer je bila večina glasbe izvajana v živo. Program je bil sestavljen večinoma iz glasbe »slovenskih« [omenjeni so E. Adamič, Kogoj, Pahor, B. Adamič] »in slovanskih skladateljev« [Čajkovski, Musorgski, Rimski Korsakov, Rahmaninov, Dvoržak] »ter velikih mojstrov vseh dob in dežel« [Bach, Chopin, Debussy, Paganini].¹⁴

Leta 1945 je program v zimskem času obsegal več žive glasbe kot v poletnem. Zimski program je bil z glasbene strani sestavljen iz izvajanja skladb različnih instrumentalnih ansamblov znotraj ali zunaj ljubljanske radijske postaje. Zvrstno je obsegal operno, solistično, vokalno ter simfonično glasbo. Velik del je obsegalo predvajanje oziroma izvajanje partizanske glasbe.¹⁵ Temu podobni so bili tudi programi naslednjih treh let (1946–1948).

V prvih treh letih aktivnega ustvarjanja radijskih programov je bilo predvajanih veliko slovenskih skladateljev. Prav tako kot skladateljev je v programih zastopano večje število slovenskih dirigentov, zborovodij, instrumentalnih in vokalnih ansamblov ter vokalnih in instrumentalnih solistov. Skladbe ustvarjalcev iz drugih republik takratne Jugoslavije so bile v manjšini; v tem pogledu jih je preseglata tako glasba nejugoslovanskih skladateljev kot tudi slovenskih. To smemo razumeti kot posledico programskih potreb, zaradi katerih je takrat nastopilo tudi precej simfoničnih orkestrrov; natančne zasedbe v večini ni mogoče natančno določiti. Med njimi so bili mali in veliki ter plesni (v virih je na določenih mestih naslovljen tudi kot

¹¹ Prav tam.

¹² Prav tam.

¹³ D. M.: »Naš Radio in njegovi kulturni sporedi.« V: *Slovenski poročevalec*, 1945, 2, 3.

¹⁴ Prav tam.

¹⁵ ARS, AS 1215. Dnevni spored Radia Ljubljana 1945, mapa 776.

revijski orkester Radia Ljubljana) orkester Radia Ljubljana, orkester ljubljanske opere, orkester Opere narodnega gledališča v Mariboru, sindikalni orkester tovarne Impol, sindikalni plesni orkester. Slovenska ustvarjalnost s področja simfonične glasbe je bila v tistem času šibka. Zaradi tega je bilo treba poseči po tuji simfonični literaturi.

Povzetek glasbenega programa 1945–1948

Matija Bravničar	Partizanske skladbe
Fran Gerbič	Saša Šantel
Gustav Ipavec	Risto Savin
Davorin Jenko	Rado Simoniti
Marjan Kozina	Slovenske narodne pesmi
Gojmir Krek	Slovenske pesmi
Božidar Kunc	Niko Štritof
France Marolt	Matija Tomc
Slavko Osterc	Fran Vilhar
Karol Pahor	Hrabroslav Volarič
Partizanske koračnice	Ubaldo Vrabec

Tabela 1 | Slovenski skladatelji/glasba

Oskar Danon
Natko Devčić
Hrvaške ljudske pesmi
Hrvaška solistična, zborovska in simfonična glasba
Jugoslovanska ljudska glasba
Ivan Matetič Ronjgov
Boris Papandopulo
Srbske narodne pesmi
Ivo Tijardović
Ivan Zajc
Slavko Zlatič

Tabela 2 | Jugoslovanski skladatelji/glasba izven Slovenije

Ameriška plesna glasba	Jules Massenet
Johann Sebastian Bach	Romanos Hovakimi Melik'yan
Ludwig van Beethoven	Felix Mendelssohn Bartholdy
Hector Berlioz	Nikolaj J. Miaskovski
Blodek Vilém	Moderni plesni ritmi
Bolgarske ljudske pesmi	Wolfgang A. Mozart
Luigi Borghi	Oskar Nedbal
Enrico Bormioli	Vítězslav Novák
Aleksander Borodin	Norman O'Neil
Johannes Brahms	Jacques Offenbach
Peter Iljič Čajkovski	Giuseppe Olivieri

Češka operna glasba	Ignacy Jan Paderewski
Češke pesmi	Andrej Filipovič Paščenko
Češke polke in valčki	Plesna glasba
Emmanuel Chabrier	Poljske ljudske
Frederic Chopin	Sergej Rahmaninov
Ciganska glasba	Maurice Ravel
Arcangelo Corelli	Ottorino Respighi
Eugen d'Albert	Nikolaj Rimski-Korsakov
Manuel de Falla	Ritmična glasba
Claude Debussy	Romunska ljudska glasba
Léo Delibes	Gioacchino Rossini
Edvard Elgar	Albert Roussel
Hans Engelmann	Ruska glasba
Gabriel Fauré	Ruska in sovjetska simfonična glasba
Oscar Petras	Ruske zborovske skladbe
Zdeněk Fibich	Camille Saint-Saëns
Francoska glasba	Pablo de Sarasate
Francoska komorna glasba	Franz Schubert
Ignacy Friedman	Robert Schumann
Glasba iz sovjetskih in čeških filmov	Jean Sibelius
Aleksander Glazunov	Slovanski skladatelji
Mihail Glinka	Slovaški narodni napevi
Edvard Grieg	Bedřich Smetana
Aram Iljič Hačaturjan	Sovjetska lahka glasba
Joseph Haydn	Sovjetske balalajke
Arthur Honegger	Sovjetske operete
Dobri Hristov	Sovjetske pesmi
Jacques Ibert	Sovjetske vojaške pesmi
Iz ruskih in sovjetskih baletov	Španska glasbena literatura
Klimentij Korčmarev	Richard Strauss
Alexej Kozlovski	Igor Stravinski
Fritz Kreisler	Josef Suk
Lahka glasba	Karol Szymanowski
Ruggero Leoncavallo	Tartini Sammartini
Franz Liszt	Antonio Vivaldi
Anatolij Ljadov	Pančo Vladigerov
Giuseppe Martucci	Carl Maria von Weber
Pietro Mascagni	Henrik Wieniawski

Tabela 3 | Nejugoslovanski skladatelji/glasba

Arhivsko gradivo za leto 1948 omenja uničenje plošč z glasbo skladateljev, ki so prihajali iz držav, pripadnic takratni sovjetski zvezi. Da bi morebitno uničenje, ki bi v primeru programske prakse pomenilo pomemben mejnik glasbene sestave progra-

ma, lahko potrdili ali zavrnili, sem za primerjavo povzela glasbeni del radijskega programa za leto 1949.

Poleg zastopanosti skladateljev različnih narodnosti je za glasbeni del radijskega programa pomembna tudi sprememba zasedb izvajalcev. Leta 1948 je bil takratni simfonični orkester Radia Ljubljana razpuščen, člani orkestra pa so bili priključeni vzpostavljeni Slovenski filharmoniji. V radijskem programu je bilo, z izjemo nekaterih nastopov takratnega plesnega orkestra Radia Ljubljana in še nekaterih manjših inštrumentalnih zasedb za leto 1949 zabeleženih manj nastopov simfoničnih zasedb.

Povzetek glasbenega programa 1949

Bojan Adamič	Viktor Parma
Emil Adamič	Samospevi slovenskih skladateljev
Anton Lajovic	Risto Savin
Blaž Arnič	Rado Simoniti
Natko Devčić	Slovenske ljudske pesmi
Anton Foerster	Pavel Šivic
Jurij Gregorc	Lucijan Marija Škerjanc
Anton Lajovic	Hugo Wolf

Tabela 4 | Slovenski skladatelji/glasba

Zmanjšalo se je število jugoslovanskih skladateljev ter glasbe zunaj Slovenije, in sicer so se skladatelji na programu pojavili dvakrat januarja in enkrat marca.

Natko Devčić
Jakov Gotovac
Hrvaška zborovska, solistična in orkestralna glasba
Istrske in medjimurske pesmi
Boris Papandopulo

Tabela 5 | Jugoslovanski skladatelji

Aleksej Arenski	Edouard Lalo
Johann Sebastian Bach	Anatol Ljadov
Ludwig van Beethoven	Jules Massenet
Hector Berlioz	Felix Mendelssohn Bartholdy
Luigi Boccherini	Nikolaj J. Mjaskovski
Enrico Bormioli	Aleksander Moyzes
Aleksander Borodin	Wolfgang A. Mozart
Johannes Brahms	Modest Musorgski
Jean-Baptiste Bréval	Vítězslav Novák
Frederic Chopin	Amilchare Ponchielli
Arcangelo Corelli	Popularni operni napevi
Peter Iljič Čajkovski	Ennio Porrino

Češki plesi	Sergej Prokofjev
Vincent d'Indy	Giacomo Puccini
Claude Debussy	Sergej Rahmaninov
Gaetano Donizetti	Maurice Ravel
Mac Dowell	Nikolaj Rimski-Korsakov
Aleksander Dargomižski	Peter Roseo
Paul Dukas	Giuseppe Rossini
Antonin Dvoržak	Albert Roussel
Gabriel Fauré	Arthur Rubinstein
Cesar Franck	Ruska heroična opera
Georg Gershwin	Franz Schubert
Aleksander Glazunov	Robert Schumann
Reyngol'd Moritsevich Glier	Skladbe francoskih avtorjev
Mihail Glinka	Bedřich Smetana
Charles Gounod	Sovjetska simfonična glasba
Aleksander Tichonovič Grečaninov	Johann Strauss
Ferdo Grofo	Richard Strauss
Josef Haydn	Giuseppe Tartini
Gustav Holst	Ernst Urbach
Jacques Ibert	Antonio Vivaldi
Leoš Janaček	Richard Wagner
Fritz Kreisler	Rudolph Cornelius Wiedoeft

Tabela 6 | Nejugoslovanski skladatelji/glasba

Sklep

Vsebina glasbenega programa se je spreminjala. Po letu 1948 je na primer z radia izginila partizanska glasba, zmanjšalo se je tudi število jugoslovanske glasbe zunaj Slovenije. Na spremembe so vplivali dejavniki, ki jih v prispevku delimo na dve ravni. Prvo raven predstavljajo navedki, ohranjeni v arhivskem gradivu Radia Ljubljana, drugo raven pa časopisne objave;¹⁶ te so spremljale organizacijo ustanove, njene programe ter spremembe v zvezi s tem.¹⁷ Obe ravni sta bili v času 1944–1949 prisotni v različni meri in sta se tudi dopolnjevali med seboj.

I

Obe ravni kažeta na programske spremembe, ki so nastale zaradi radijskega orkestra. Z razpustom orkestra konec leta 1947 je ljubljanska radijska hiša izgubila stalni izvajalski korpus, ki je zadovoljeval potrebe radia po dotoku nove glasbe in s tem

¹⁶ Pri pregledu dnevnega časopisja sem izbrala *Slovenskega poročevalca*. Izbrala sem ga zato, ker je poleg vseh drugih objav bolj ali manj redno prinašal tudi prispevke o glasbi in s tem ponudil pregled glasbene dejavnosti v Ljubljani pa tudi zunaj nje. Hkrati je bil tudi edini – in seveda zato tudi osrednji – dnevni časopis obdobja, ki ga obravnava prispevek, v slovenskem jeziku tistega časa (povzeto po: Tjaša Ribizel, *Osrednje glasbene ustanove v Ljubljani v očeh dnevnega časopisja (1945–1963)*, 2014, 5. Publikacija je v pripravi).

¹⁷ Povzeto po: Ribizel, *Glasbena praksa ...*, 203.

bogatil žanrski prispevek radijskim oddajam. Verjetno so zato žive oddaje, značilnost programa prvih dveh let, zamenjale predvsem plošče; kljub temu so se ohranili prenosi koncertov ostalih ljubljanskih ansamblov, na primer iz Uniona oziroma krajev po Sloveniji.

II

Obe ravni neposredno kažeta na spremembe radijskega programa (pripravljen/nepripravljen). V obstoječem gradivu je jasno poudarjen programski prehod med vnaprej pripravljenim in t. i. nepripravljenim programom. Priprave so bile najprej vezane na neglasbeni del oddaj, k temu se je sčasoma pridružil tudi glasbeni del. Začeli so se oblikovati ciklični oddaji, ki so bili posvečeni določenemu skladatelju, kot npr. leta 1949 Viktorju Parmi.

III

Nazadnje ravni kažeta na vez med kulturnozgodovinskimi okoliščinami in glasbenim prispevkom radijskih oddaj. Zaradi lažjega razumevanja na kratko povzemam kulturnozgodovinske okoliščine v letih 1944–1949.

Med drugo svetovno vojno je v Sloveniji vladal t. i. kulturni molk. Tega se je zunaj območij pod nadzorom partizanov držal le malokdo, v glavnem so delovale tudi kulturne ustanove.¹⁸ Kulturni molk je na začetku povzročil prenehanje izhajanja revij, bojkotirati je bilo treba kulturne prireditve, revije in časnike, ki so imeli kakršno koli zvezo z okupatorjem.¹⁹ Temu je sledilo preoblikovanje sistema v Jugoslaviji, nastopil je čas sprememb.

V prvem povojnem desetletju je bilo narodno vprašanje odrinjeno v ozadje, saj so politični voditelji menili, da je bilo to s političnimi spremembami leta 1945 rešeno enkrat za vselej. Na jezikovnem področju se je vse bolj uveljavljala srbohrvaščina. To za Slovence ni bilo najbolj sprejemljivo.

V okviru prvega petletnega načrta od leta 1947 do leta 1951 je bil eden izmed ciljev dvig splošne kulturne in s tem civilizacijske ravni prebivalstva. To pomeni, da bi se v vsej Jugoslaviji usmerili na izobraževanje mladine, kmetov, delavcev, gospodinj. V Sloveniji so bile v nasprotju z ostalimi deli Jugoslavije razmere bistveno boljše, saj je imela Slovenija visoko stopnjo pismenosti, razvito kulturno življenje v društvih, mrežo profesionalnih kulturnih ustanov.²⁰ Jugoslavija se je pri oblikovanju načel kulturne politike v prvih povojnih letih zgledovala po Sovjetski zvezi. To je pomenilo, da so morali kulturni ustvarjalci na eni strani spoštovati in upoštevati marksistično misel, na drugi pa so bili vsi časniki, vsa literatura itd. presojeni po

politični naravnosti in lojalnosti do političnega oz. komunističnega režima.

Komunistična partija Slovenije, ki je prevzela oblast v državi, ni trpela nikakršne konkurence, kar se je odražalo tudi v kulturi. Tudi v kulturi je bil po mnenju partije potreben nadzor; zato je bil ustanovljen poseben partijski aparat za agitacijo in propagando, ki se krajše imenuje agitprop.²¹

Prvič je mogoče dihati sočasne kulturne zgodovine v okviru Radia Ljubljana zaslediti že leta 1945, saj o tem priča ohranjeno zgodovinsko gradivo. Gradivo govori o vplivu CKZKS²² na Anteja Novaka,²³ a je težko ugotoviti, v kolikšni meri je leta 1945 Centralni komitej prek Anteja Novaka vplival na sestavo radijskega programa, ker o tem ni neposrednih dokazov – izjemi sta le navednica v arhivskem gradivu in časopisna objava v prvem letu po ponovni vzpostavitvi radia. V objavi je navedeno:

»Vodstvo radia Svobodna Ljubljana je s tradicijo nesistematike, nerazumevanja resničnih ljudskih potreb prenehalo.«²⁴

Po mnenju pisca, ki v objavi ni naveden, je bil pomemben napredek radia »zavest, da je radio v službi naroda, zavest, da je potrebno široke množice muzikalno izobraževati ter da morajo glasbeni sporedi z večjo resnostjo zasledovati stvarni cilj, ki se bo skladal s cilji izobraževanja širokih množic.«²⁵

Ta časopisna objava je tisti del gradiva, ki nakazuje vzporednice s takratnim kulturnozgodovinskim dogajanjem. Radio kot pomemben medij tistega časa je bil vključen v izgradnjo sistema in glasbeni del radijskega programa je bil tisti, ki je posredno zadovoljeval glasbene potrebe ljudstva. Vpliv sistema pa je viden z vključevanjem večjega števila partizanskih skladb, skladb, ki jih program naslavlja kot narodne (sovjetske, hrvaške, slovenske) ter zvrstno različnih skladb skladateljev s področja sovjetske republike. Zakaj je tako, pa se navezuje tudi na vprašanje glasbenega programa po letu 1948.

Obdobje najbolj grobega vmešavanja politike v kulturo se je končalo po informbirojevskem sporu med Jugoslavijo in Sovjetsko zvezo.²⁶ Jugoslavija se je spomladi leta 1948 uprla težnjam Sovjetske zveze po popolnem nadzoru nekaterih vej jugoslovanskega gospodarstva. Temu je sledila resolucija informbiroja.²⁷ Spor je na kulturno področje vplival le toliko, da se je navezava kulturnih stikov s Sovjetsko zvezo rahljala oziroma prekinila.²⁸ V primeru programa je ostala zastopanost slovenske in nejugoslovanske glasbe podobna, zmanjšalo se je

²¹ Aleš Gabrič. Slovenska kultura v drugi Jugoslaviji. V: *Slovenska kultura in politika v Jugoslaviji*. Ljubljana: Modrijan, 1999. 116.

²² Centralni komitej zveze komunistov Slovenije.

²³ ARS, AS 1215. Kronika Radia Ljubljana 1945–1950, mapa 57.

²⁴ »Glasbeno delo ljubljanskega radia.« *Slovenski poročevalec* 1948, 96, 6.

²⁵ Prav tam.

²⁶ Aleš Gabrič. 1999, 117.

²⁷ *Enciklopedija Slovenije*. 1990, 147. *Informbiro* je bil posvetovalni organ evropskih komunističnih in delavskih partij (1947–1956).

²⁸ Povzeto po: Aleš Gabrič: *Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952*. Ljubljana, 1991, 587.

¹⁸ Povzeto po: Vesna Čopič: »Kulturna politika v Sloveniji po drugi svetovni vojni«. *Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana, 1997, 44.

¹⁹ »Kulturni molk«. *Enciklopedija Slovenije*. Ljubljana, 1992, 69.

²⁰ Povzeto po: Vesna Čopič. 1997, 42.

število glasbenih prispevkov ostalih jugoslovanskih držav ter izginile so t. i. partizanske skladbe. Res je, da so se določeni skladatelji ali skladbe ponavljale večkrat kot v prvem triletju, kar bi potrdilo izjavo, da so bili nekateri posnetki po resoluciji informiroja uničeni.²⁹ Ni pa mogoče potrditi dejstva, da je glasba sovjetskega področja zaradi resolucije informiroja popolnoma izginila. V programu tako najdemo imena skladateljev, ki so prihajali s takratnega področja Sovjetske zveze. Res je, da je leta 1949 programska zastopanost teh skladateljev manjša kot poprej, ni pa izginila. S tem se dodatno potrdi tudi dejstvo, da je določena oblika kulturne zgodovine ostala tudi v takratni glasbenoprogramski praksi Radia Ljubljana.

#Viri in literatura

1. Lš., A., pod geslom: Informbiro, Enciklopedija Slovenije, XVII. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990, 147.
2. Ga., A., pod geslom: Kulturni molk, *Enciklopedija Slovenije*, XV. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992, 69.
3. »Poslušamo Radio 'Svobodna Ljubljana'«. V: *Slovenski poročevalec* 6/1945, 17, 2.
4. »Glasbeno delo ljubljanskega radia«. V: *Slovenski poročevalec* 1948, 96, 6.
5. Arhiv Republike Slovenije, AS 1215. Kronika Radia Ljubljana 1945–1950, mapa 57.
6. Arhiv Republike Slovenije, AS 1215. Dnevni spored Radia Ljubljana 1945, mapa 776.
7. Čopič, Vesna. »Kulturna politika v Sloveniji po drugi svetovni vojni«. V: *Kulturna politika v Sloveniji*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede. 44.
8. D. M.: »Naš Radio in njegovi kulturni sporedi«. V: *Slovenski poročevalec*, 1945, 2, 3.
9. Gabrič, Aleš, 1999: Slovenska kultura v drugi Jugoslaviji. V: *Slovenska kultura in politika v Jugoslaviji*. Ljubljana: Modrijan. 116–117.
10. Gabrič, Aleš, 1991: *Slovenska agitpropovska kulturna politika 1945–1952*. Ljubljana: Borec. 587.
11. Ribizel, Tjaša. *Glasbena praksa v Ljubljani v letih 1945–1963*. Doktorska disertacija. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta. 203.
12. Ribizel, Tjaša. *Osrednje glasbene ustanove v Ljubljani v obeh dnevnega časopisja (1945–1963)*. 5. Publikacija je v pripravi.
13. *Slovenski poročevalec*. 1945–1959. Ljubljana: Slovenski poročevalec.

²⁹ ARS, AS 1215. Kronika Radia Ljubljana 1945–1950, mapa 57.

Glasba kot globalna iluzija ali zgodba o teseraktu

Povzetek

Če je bila nekoč glasba nekaj, kar je bilo namenjeno razumevanju sveta, je postala danes nekaj, kar je to razumevanje spremenilo v iluzijo. V tem razmišljanju bomo predvsem zasledovali njeno moč v razmerju do časa, v katerem se neki zvok/glasba pojavi in izgine. Ta pojav bomo prenesli v idejo teserakta, znamenitega štiridimenzionalnega lika, ki je sestavljen iz kock. Glasba se tako pojavi kot hiperkocka, s katero je mogoče razumeti popolno iluzijo sveta in se tako približati njegovemu razumevanju skozi popolno, torej globalno iluzijo. Res je, da je takšen pogled na glasbo precej zapleten, enigmatičen, za nekatere morda celo preveč mističen in filozofski, vendar želimo opozoriti, da so se prav na ta način z glasbo ukvarjali Grki. In to pred mnogo več kot dva tisoč leti – kar pomeni, da ne govorimo futurističnih bedarij, temveč pripovedujemo stare legende in mite. Kakor bi začeli s stavkom: Nekoč je bila glasba ...

Ključne besede: glasba, teserakt, Platon, Evklid, geometrija, iluzija, globalizacija

Nekoč je bila iluzija

Iluzija (lat. *illusio*) je zagotovo jedro doživljanja današnjega časa in sveta. Ni samo nekaj, kar lahko pripisujemo umetnosti,

Abstract

If music was once something that was devoted to understanding the world, it has since become something that changes this understanding into an illusion. With this consideration in mind we will primarily pursue its power in relation to the time in which a sound/music appears and disappears. This phenomenon will be transferred into the idea of the tesseract, the famous 4-dimensional figure that consists of cubes. In that way, music appears as a hypercube with which it is possible to understand the total illusion of the world and thus draw nearer to its understanding through the total, that is, global illusion. It's true that such a view of music is rather complex, enigmatic, for some perhaps too mystical and philosophical, but we would like to note that music was also treated this way by the Ancient Greeks two thousand or more years ago – which means that we are not talking futuristic nonsense, but telling old legends and myths. As if we would have begun with the sentence: once upon a time there was music ...

Keywords: music, tesseract, Plato, Euclid, geometry, illusion, globalization

še posebno zvoku in glasbi, temveč v svojem temelju vsemu, kar nas obkroža. Beseda, pojem *iluzije*, je popačenje, nekakšna nenadzorovana sprememba sicer predvidenega čutnega zaznavanja – vendar ne smemo pri tem preveč poenostavljati. Res

je, da lahko iluzije zapeljejo vsako človeško čutilo, kar najbolj pa poznamo zvočne in optične iluzije. Prav tako jih ne smemo zamenjati s prividi, blodnjami ali halucinacijami, čeprav imajo mnoge iluzije v svojem jedru subjektivni značaj, prav tako kakor blodnje in halucinacije. Vendar: halucinacija je notranje doživetje, čisto senzorično odzivanje brez kakršnih koli zunanjih stimulansov. Prav zaradi tega se lahko halucinacije pojavijo (kakor iluzije) na vidnih, slušnih, okuševalnih, vohalnih in otipnih področjih.



Slika 1: Iluzija glasbe

V svetu zvoka in glasbe je iluzija vedno in samo v podvojitvi *realnega*, ki pa ne obstaja. Ta paradoks, ki je na prvi pogled neresljiv, je bistvo glasbenega *telosa*, saj se glasba sama kot original ne more nikoli predstaviti *ad personam*. Vedno je lahko samo kot poustvarjena umetnina, kot največja in najboljša iluzija, v katero moramo zaupati in verjeti. Njene vsemožnosti so tako prepletene z našim dojemanjem sveta, da jih v enem samem zamahu težko zaobjamemo. Iluzije vodijo dejansko vedno želje, v njih pa je ljubezen – in zagotovo ni večje in močnejše iluzije, kakor je iluzija ljubezni.

Pri temeljnem razmišljanju, ki nas vodi po poti *želje* in *ljubezni*, se ne moremo izogniti velikim ljudem, ki so o teh stvareh nekoč že razmišljali in svoja razmišljanja zapisovali. Vse, kar obstaja, obstaja po modelu vzročnosti [*tyche-automaton*].¹ To navajamo zato, ker se z vzpostavitvijo razmerja, ki ga radi imenujemo *ljubezensko razmerje*, preneha neka avtonomija subjekta kot takega in začne delovati nov mehanizem. To povzroči posebno emocionalno kreacijo in cel kup notranjih preobrazb. S tem naj se ukvarjajo psihologi in psihoanalitiki, nas bo zanimala predvsem podoba glasbe znotraj iluzije, ki se priključi temu toboganu, vrtincu, vrtiljaku in plesu. Zanimati nas mora sama *želja* in to na način, kot jo razume Schelling v svojih *Stuttgartskih predavanjih* iz davnega leta 1910. V njih namreč razglasi, da je *želja* prvobitna manifestacija duhovne realnosti. Pravi takole: »To, čemur pravimo duh, obstaja samo po sebi, kot ogenj, ki

¹ Prim. Lacan, Jacques: *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana 1966, str. 120.

se sam podžiga. Toda ker se mu kot obstoječemu zoperstavlja bit, duh posledično ni nič drugega kot njen odvisnik, prav tako kakor je ogenj odvisen od snovi. Najbolj osnovna oblika duha torej ni nič drugega kot odvisnost, želja, nekaj eteričnega. Iz tega sledi, da se mora tisti, ki se želi dokopati do najglobljih korenin duha, do potankosti seznaniti z naravo želje.«²

Nekoč je bil Evklid



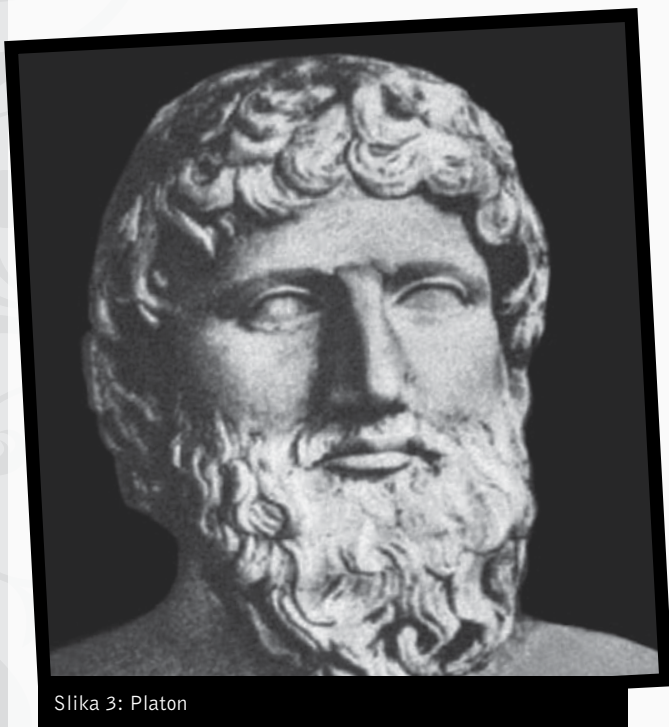
Slika 2: Evklid

Pred več kot dva tisoč leti ali natančneje nekako med leti 360 in 270 pred našim štetjem je živel možak z imenom Evklid.³ Viri vedo povedati, da je bil eden največjih grških matematikov tedanjega časa, študiral pa je najverjetneje v Atenah pri Platonovih učencih. Prav v času njegovega življenja se je razcvetela znanost ne le v Atenah, temveč tudi v Aleksandriji, kjer je Evklid kasneje živel in deloval. Med prvimi učenjaki, intelektualci, so Evklida povabili k sodelovanju in izpopolnjevanju mladih glav, ki so se želele izobraževati. Tako je pristal na slavni univerzi v Aleksandriji, ob kateri je bila tudi legendarna Aleksandrijska knjižnica. Univerza se je imenovala *Muzej* oziroma *Museum* (lat.) ali *Museion* (stgr.). Res je, da je *muzej* v današnjem pomenu le še ustanova za dokumentiranje in shranjevanje, vendar je bila nekoč namenjena predvsem vrednotenju, raziskovanju, poučevanju in interpretiranju. Beseda namreč izhaja iz ideje svetišča Muz, te pa so bile zaščitnice znanosti in umetnosti. Evklid je zasnoval visoko šolo, na kateri je predaval

² Schelling, F. W. J.: *Stuttgart Seminars*. State University of NY Press 1994, str. 230.

³ Imenovan tudi *Evklides*, ali v stari grščini *Eukleides*.

geometrijo,⁴ in še danes govorimo o tako imenovani *evklidski geometriji*⁵ in o njegovem delu *Elementi* (orig. *Stoicheia*). To delo obsega kar trinajst knjig in v njih so zajeta nadvse pomembna poglavja o *planimetriji*,⁶ *stereometriji*⁷ in *trigonometriji*.⁸ Evklid pa je od znanosti kaj hitro prešel k umetnosti – glasbi. Tako je ustvaril delo z naslovom *Delitev lestvice* (gr. *Katatomē kanonos*, lat. *Sectio canonis*), ki je dejansko matematična razprava o glasbi. In zagotovo se ne motimo, če trdimo, da to razpravo pozna bolj malo glasbenikov, izvajalcev glasbe, glasbenih interpretov in skladateljev, da o muzikologih sploh ne govorimo. Prav zadnji bi morali – že zaradi narave *logosa*⁹ – vedeti o Evklidovem glasbenem kodeksu marsikaj, saj gre za temeljno delo, na katerem temelji sodobni (srednjeevropski) tonski sistem, njegova



Slika 3: Platon

⁴ Za nas je to pomembno predvsem v smeri razumevanja geometrije kot discipline matematike kot ene najstarejših znanstvenih ved, ki se ukvarja s prostorskimi značilnostmi teles – in prav tako z njihovimi odnosi. Dodatno pa nas naj zanimajo predvsem njeni elementi, med katerimi so aksiom (ali *postulat*) ter izkustveno ali intuitivno dojetje določenih značilnosti prostora, ki ga ne moremo dokazati z osnovnejšimi zakonitostmi.

⁵ Same geometrije ne smemo zamenjevati z zemljemerstvom, čeprav beseda sama izhaja prav iz tega (*geo/ge/gaja* = zemlja + *metria* = merjenje).

⁶ *Planimetrija* je ravninska geometrija, ki govori o delih ravnine in o ravninskih likih. Med temeljne pojme spadajo točka, premica, daljica, krivulja, razdalja, kot, trikotnih, štirikotnik, n-kotnik, krog, krožnica, obseg, ploščina itn.

⁷ *Stereometrija* je prostorska geometrija, ki govori o delih prostora, torej o prostorskih telesih. Temeljni pojmi so ravnina, ploskev, prizma, piramida, valj, stožec, krogla, površin, prostornina idr.

⁸ *Trigonometrija* je usmerjena zlasti v risanje, torej v geometrične konstrukcije, kasneje je postala matematična geometrija. Ukvarja se predvsem s postopki računanja dolžin stranic in velikosti kotov v trikotniku – sodobna trigonometrija pa se je razvila seveda šele po uvedbi kotnih funkcij, med katerima sta sinusni in kosinusni izrek.

⁹ Eno od bolj zanimivih dejstev je, da je *logos* v grščini moškega spola, česar se prevajalci vse premalo zavedajo – pa naj gre za prevajanja Heraklita ali Janezovega evangelija – Nove zaveze. Prav tam so namreč prevajali, da je »... bila na začetku *beseda*«; ampak ta je ženska entiteta, dejansko pa piše v grškem izvorniku (in iz njega so prevajali, saj iz aramejščine res ni šlo), da je bil v začetku *logos* (orig. *ev arxhē ēn o logos* ...), in resnično nikjer ni omenjena ta slavna *beseda*.

lestvična struktura, oktavna delitev in sploh teorija o tonskih razmerjih, intervalih in harmoniji.¹⁰

Je pa res, da je o sozvočjih, torej o harmoniji, spregovoril že Platon v svoji *Državi*¹¹ (orig. *Politeia*, *πολιτεία*) dejansko še pred Evklidom. Gre za pisno pričevanje o razmišljanju in nastajanju teoretične zamisli o sistemu harmonij. V tem obširnem delu je kar nekaj mest, ki kažejo na obstoj sočasne glasbene teorije. Tako na primer v sedmi knjigi razpravlja o tem, česa naj bi se učili mladi filozofi, ki naj bi kasneje vodili državo – po aritmetiki in geometriji naj bi se posvečali tudi študiju gibanja. Gibanji pa sta dve: tisto na nebu, ki ga preučuje astronomija, in gibanje v harmoniji, »enharmonično« gibanje (gr. *enarmónios phorá*), ki ga zaznavajo ušesa.¹² Na tem mestu pride med sogovornikoma do nesporazuma, saj ima vsakdo v mislih drugo skupino o zvoku razpravljajočih ljudi. Glavkon misli na teoretike harmonije, katerih početje se mu zdi smešno; nastavljajo ušesa in se ne morejo sporazumeti, ali je sredi med dvema kar najbližjima tonoma še en ton ali ne, se pravi, da iščejo najmanjši možni interval (gr. *diástema*), ki bi kot najmanjši postal mera vsem ostalim.¹³ Ti glasbeni *atomisti*, kakor bi jih lahko imenovali, dajejo prednost ušesom pred umom, kar pa pomeni, da jih zanima le naravoslovni, torej empirični, *fizikalni* vidik glasbenih tonov in intervalov. Sokrat ima v mislih pitagorejske filozofe, kot jih tudi imenuje; ti razpravljajo o harmoniji na podoben način kot o astronomiji. V simfonijah (gr. *symphóniai*), kar pomeni pravzaprav »v konsonančnih intervalih«, iščejo števila. Vendar pitagorejci po Sokratu (in seveda tudi po Platonu) ne vidijo resničnega problema, ki se glasi vendar nekoliko drugače: zakaj so nekatera števila, ki so v jedru simfonij, skladna (gr. *sýmphonoi arhythmoí*), druga pa ne.¹⁴ Platon, ki očitno zavrača obe šoli, se ob tem sprašuje o najglobljem vzroku pojava različnih glasbenih oz. intervalnih razmerij in s tem tudi o najglobljem bistvu glasbe. Lahko bi zapisali, da o njeni *ideji*. Torej o ideji glasbe same.

Drugo, kar nakazuje na Platonovo poznavanje sočasne nastajajoče harmonične teorije, so prej opisana razmišljanja, po katerih so vse harmonije iz štirih tonov – izraz *phthóngos* namreč zaznamuje posamični ton in ne intervala, zato je zelo verjetno, da s tem nakazuje na razumevanje obstoja (teorema) tetrakorda, ki se sestoji iz štirih tonov znotraj čiste kvarte in je v resnici tako ali drugače povezan s posameznimi harmonijami. Dva tetrakorda skupaj predstavljata lestvično strukturo, o kateri kasneje premišljuje Evklid. In ne nazadnje: tudi Erovo poročilo o petju Siren v deseti knjigi priča o pitagorejsko naravnanih raz-

¹⁰ Kdor želi kaj več, lahko najde odlične razlage v: Neumaier, Wilfried: *Was ist ein Tonsystem?* Frankfurt am Main, Bern, New York, 1986; poglavje 6. *Die »Teilung des Kanons« des Eukleides*. In pa v delu Busch, Oliver: *Logos Synthesos – Die Euklidische Section Canonis, Aristoxonos und die Rolle der Mathematik in der antiken Musiktheorie*. Berlin 1998.

¹¹ Platon: *Država*. Ljudska pravica, Ljubljana 1995 (Zbirka Svetovni klasiki).

¹² *Ibid.* 530d.

¹³ *Ibid.* 531a.

¹⁴ *Ibid.* 531b–c.

mislekih o zvoku in glasbi,¹⁵ če smo še nekoliko bolj natančni. Ker vemo, da je Platon živel pred Evklidom (domnevajo, da v letih 427–347 pr. n. št.), je očitno, da glasba sama ne temelji le na dejstvih, ki nam jih ponuja današnji čas.

Evklida smo vpeljali v naše razmišljanje predvsem zaradi njegovega razumevanja glasbenih struktur, ki so blizu matematičnim in geometričnim problemom. Vendar naletimo pri tem takoj na nekaj, kar bi lahko poimenovali simbolni svet, simbolni pomen ideje, kar je daleč onkraj empirije, s/v katero hočemo ujeti iluzije. Beseda *simbol* izhaja iz grščine (gr. *symbolon*) in pomeni neko prepoznavno znamenje, hkrati pa tudi skladnost dveh delov prelomljenega predmeta. Sicer pa *simbol* razumemo tudi kot znak ali znamenje, ki ponazarja neki pojem, idejo, položaj ali čustvo in to lahko (v skrajnih poenostavitvah) domuje tudi v *globalni vasi*, če se izrazimo današnjemu času primerno. Vsekakor pa je to lahko tudi dogovorjeni lik, znak, črka ali številka za sporočanje in označevanje različnih stvari: od merskih enot, matematičnih izrazov, kemijskih elementov do zapovedi, pravil in ukazov. V današnjem svetu računalniških tehnologij gre tudi za različne registre simbolov, namenjene programiranju in programskim jezikom. V umetnosti govorimo največkrat o obdobju, imenovanem *simbolizem* (19. in 20. stoletje), v katerem so umetniki uporabljali simbole kot izrazno sredstvo – to sicer ni kakšna posebna novost, saj je takšno umetniško »govorico« poznala že antika. Toda ob tem bi si morali postaviti še čisto terminološko vprašanje *simbolnega sveta glasbe*, v katerem se zrcali dispozitiv same umetnosti – torej poskušajmo razumeti glasbeni dispozitiv prav kot glasbeno izrekanje, kot glasbeno načelo, načrt in navodilo.

Nekoč je bila beseda

Besedi *dispositio* in *dispositivus* (lat.) pomenita prav to – v umetnosti pa so terminološki problemi največkrat pomembni, saj označujejo nekaj, kar je onkraj besede. Poskusimo se prek ideje glasbenega simbola približati dispozitivu kot enoti simbolnega sistema. Kajti:

- a) *dispozitiv je heterogen skupek, ki navidezno vključuje vse jezikovno in nejezikovno, torej diskurze, institucije, stavbe, zakone, ukrepe, propozicije in tako naprej; je mreža, ki se vzpostavlja med temi elementi;*
- b) *dispozitiv ima vselej določeno strateško funkcijo; in*
- c) *dispozitiv kot tak izhaja iz preseka razmerja moči in razmerja vednosti.*

Ali kot pravi Foucault – dispozitiv se vedno drži enega ali več robov vednosti, ki nastanejo iz samega dispozitiva, a ga obenem tudi pogojujejo.¹⁶ Vsekakor moramo to misliti tudi kot neki način, po katerem so razporejeni deli glasbenega sistema: notografija, sodobne kompozicijske tehnike, izvajalske prakse, samo obvladovanje glasbila, lestvični, agogični, kompozicijski

¹⁵ *Ibid.* 616d–617d.

¹⁶ Foucault, Michel: *Vednost, oblast, subjekt*. Krt, Ljubljana 1991, str. 79.

(kontrapunktični, melodični, harmonski) sistemi in nadsistemi, žanrski in zgodovinski temelji in tako naprej. Vse to je seveda ujeto in zastavljeno v dispozitiv glasbenega jezika kot nevidna (a nadvse pomembna) mreža, ki obstaja med elementi. Tako se iluzija glasbe same kaže kot imperativ nje same, kot nekakšna notranja slika, ki lahko nastane samo z zrcaljenjem, vedno vnovičnim premišljanjem.

In še nekaj – simbolni akt iluzije glasbe ni le njen zapis, red, zakon ali kanon, temveč tudi nekakšen *strateški model*, ki napoljuje na to, da pa res vsako neartikulirano glasbeno latovščino, globalistično pop plažo in vsesplošni kič¹⁷ (kot izdelke glasbeno nepismenih samoukov in glasbeno neizobraženih zabavljačev) le ne moremo meriti z istimi vatli, kakor merimo umetnost, ki je dispozitivna in podvržena simbolnemu redu. Tako postane glasbeni jezik dejansko jezik simbolnega sveta (ali ni to že od nekdaj?) in se samo prepíše v dispozitivno stanje reda kot že vselej prepoznavni presežek, kot čisti *simbol*, ki zaživi prek izvedbe, interpretacije in prenosa samega simbola v svet imaginarija – prek besede. Danes bi rekli, da je to kibernetični svet, v katerem obstajajo aparati (stroji) brez oblik, morda največji svet potrošniških iluzij, ki (si) ga je človek ustvaril. Po tej plati pa smo že blizu sami ideji aparata govornice – stroju govora,¹⁸ a o tem morda kdaj drugič. Vrnimo se k Evklidu in iluziji.

Nekoč je bil tesarakt



Slika 4: Tesarakt (S. Dali)

¹⁷ S tem merimo predvsem na (v) ideje, ki jih je ponudil že omenjeni Michel Foucault v: *Zgodovina seksualnosti. Volja do znanja*. ŠKUC, Ljubljana 2000, str. 106 in naprej.

¹⁸ Seveda asociiramo na Lacanov *apparole*, saj pravi, da je »... pri govorečem bitju užitek opremljen [appareillé] prav na tovrsten način ...« Prim. Lacan, Jacques: *Še. Seminar, knjiga XX*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka *Analecta*, Ljubljana 1985, str. 46.

Po Evklidovi zaslugi razmišljanja imamo tudi *teserakt* ali *oktahóron*. V Evklidovi geometriji je to namreč pravilni štirirazsežni analogon¹⁹ (4D) sicer trirazsežne (3D) kocke, pri kateri je gibanje vzdolž četrte razsežnosti dejansko ponazoritev vezanih transformacij osnovnega lika kocke skozi čas. Glasba je zvočno valovanje, torej gibanje (tudi po Platonu) v času in prostoru, kvadrat (torej optimalno število štiri, tetrakord) pa lik, iz katerega s šestimi ponovitvami in skupnimi robovi nastane kocka – geometrijsko telo, temeljni element teserakta, imenovanega tudi hiperkocka, n-kocka ali 4-kocka. Standardni teserakt v evklidskem 4-prostoru je podan kot lik, ki ga omejujejo štiri hiperravnine, vsak par vzporednih hiperravnin se seka in tvori tako 24 kvadratnih stranskih ploskev, na vsakem robu pa se sekajo po tri kocke in trije kvadrati. Ob tem se na vsakem oglišču združijo štiri kocke, šest kvadratov in štirje robovi – vsega skupaj ima teserakt torej 8 kock, 24 kvadratov, 32 robov in 16 oglišč. Teserakt lahko razvijemo (tako kakor lahko kocko npr. razvijemo v šest kvadratov) v osem kock – to imenujemo mreža. Obliko tako razvitega teserakta je uporabil recimo slikar Salvador Dali leta 1954 v sliki, ki prikazuje križanega Jezusa na mreži hiperkocke.²⁰ Ne smemo pa pozabiti na filme, kot so *Kocka nič* (*Cube Zero*, Ernie Barbarash, 2004; glasba Norman Orestein), nato *Kocka* (*Cube*, Vincenzo Natali, 2007; glasba Mark Korven), v katerem se 7 (!) tujcev znajde ujetih znotraj ene kocke, ki se premika, temu je sledil film *Hiperkocka: Kocka 2* (*Cube²: Hypercube*, Andrzej Sekula, 2002; glasba ponovno Norman Orestein), v katerem se število ujetnikov dvigne na osem. Fenomenalna glasba, ki jo je napisal Norman Orestein, temelji na ideji osmih tonov, ki se vrstijo v skupinah po štiri, te pa se spajajo skozi glasbeni čas (in filmski prostor) po sistemu 4-kocke, kakor bi potovali skozi hiperkocko v vseh njenih razsežnostih.

In ker je glasba sama morda največja uganka in iluzija, ki jo je človek uspel prepoznati, je postala v današnjem globalnem hipersvetu tako zaželen artikel. Kot teserakt se namreč pojavi najprej v razumevanju in razmišljanju Evklida, ki ugotovi, da je zvok gibanje v času in prostoru, sozvočja (tetrakordične strukture) pa so temelj lestvičnega kanona, saj je pri podvojitvi prvi in zadnji ton tega štiristopnega sosledja oktava (*oktahóron*), dve oktavi (torej štirje tetrakordi) se spajata enako kakor 16 oglišč, znotraj teh dveh oktav imamo 24 poltonov (2 x 12), enako kakor ima 8 kock 24 kvadratov. In še: osem tetrakordičnih struktur, enako kakor osem kock v teseraktu, zaokrožuje kvintni (oz. kvartni) krog tako, da pridemo po osmih izhodiščnih tonih natančno pol tona nad ali pod izhodišče, pri tem pa nam da seštevek višajev in nižajev (če vzamemo izhodiščno točko jonsko lestvico na tonu C za vrednost 0 oz. 1) točno 8. Saj imamo sedem kombinacij višajev in sedem kombinacij nižajev, plus izhodišče z vrednostjo 1; ko upoštevamo možnosti lestvič-

¹⁹ Analogon, torej podoben pojav ali predmet v matematičnem jeziku je na primer *polieder* trirazsežnostni analogon, saj je izpeljan iz dvorazsežnostnega *mnogokotnika*.

²⁰ Slika visi danes v Metropolitanskem muzeju umetnosti v New Yorku.

nih struktur po poltonih, pa naletimo na kombinacijo 15 + 1 (torej dejansko 16), saj se izhodiščna točka ponovi v obeh kombinacijah starogrške jonske lestvične strukture. Stopimo sedaj *in medias res* v iluzijo, v samo središče glasbenega teserakta.



Slika 5: Iluzija sveta

Glasba se šele v teseraktu pokaže kot prava in temeljna iluzija tega, kar pričakujemo od nje. Njena časovnost, ujeta v izvajanje, v svojega lastnega dvojnika, ki v enem svetu miruje (kot npr. glasbeni zapis), v drugem svetu pa – kot teserakt – živi svojo pravo bit. Dimenzija, ki jo daje časovna komponenta, je za doživljanje glasbene iluzije nadvse pomembna, če že ne najpomembnejša. Zanimivo je, da je prav njena izvajalska, torej časovna prisotnost tista, ki jo dela tako enigmatično. Kako dolgo traja Beethovnova Prva simfonija? Pravilni odgovor je samo eden: od začetka do konca. Struktura glasbenega teserakta daje možnost, da se glasbena tridimenzionalnost zvoka oplemeniti s četrto dimenzijo – časom. Ta pomeni novo realnost, podvojeno realnost kot popolno iluzijo, kot nov teserakt v dojemanju tega, kar je umetnost zvoka.

Zakaj verjamemo tej (takšni) umetnosti? Ker smo pripravljeni vedno verjeti v iluzijo – in to tem bolj tedaj, ko se bistveno razlikuje od svoje realitete. Ko nastane *izkušnja razlike*, bi lahko rekli, saj je prav razlika tista, ki nam daje občutek stabilnosti in prepričanje, da je vse točno tako, kakor mora biti, in da je tako edino prav – ker je razcepljeno, ker je podvojeno. Ta razdalja, diferenca, je notranji poudarek in je svet iluzije *vsake umetnosti*, ne samo glasbene, saj v tej razliki vztraja prav zaradi *nemožnosti* spojitve s svojim dvojnikom: *realnim*. Umetnost vedno vztraja v razliki. Kakor iluzija.

Nekoč je bila pripoved

Poudarimo: človek se *ne* nagiba k spoznanju resnice, k razumevanju realnega in iskanju izvora. Človek se vedno nagiba le k verjetju, totemizmu, religiji tega in onega, samo da ne bi doživel spoznanja, ki je *onkraj* iluzije. Onkraj iluzije je namreč trda realnost, vsa polna strahov, tesnobe, anksionznosti, nelagodja, kliničnih nevroz, nemira, napetosti, depresije, praznega kapitalizma, potrošništva in trpke končnosti – smrti. Temu se zoperstavlja samo iluzija, v kateri je glasba prava kraljica, saj

deluje kot *talking cure*, kot čisti jezik psihoterapevtov, katerega sta uvedla Joseph Breuer in Sigmund Freud davnega leta 1895 v delu *Študije o hysteriji*.²¹ Pripovedovala je, seveda pod psevdonimom, legendarna ženska, imenovana Anna O.,²² in tako odprla svet verbalnega analitičnega diskurza. Odprla svet zvoka/glasbe, ki vre iz nezavednega.

Glasba/glas/zvok je tako postal enoviti svet vsega, kar razumemo kot globalno iluzijo, kot idejo vseobsegajočega dejanja in obstoja nevidnega sveta. In ko se postavimo v vlogo čistega glasbenega diskurza v odnosu do današnjega občinstva, ugotovimo, da pravzaprav občinstva ni več. So le še uporabniki in potrošniki določenih glasbenih iluzij, ki v globalni zavesti zavzemajo ta in ona tržišča, takšne in drugačne marketinške položaje. Tako je postalo tudi ukvarjanje z glasbo in njeno poučevanje zgolj repetitorni konstrukt, namenjen večinoma samemu sebi, kakor znameniti grški *ouroboros* ali *uroboros* (gr. οὐροβόρος ὄφις), samoreflektivni paradoks kače, ki požira svoj rep. Ta misterij je vsekakor logičen sam na sebi, saj je iluzija vedno tista, ki se hrani sama s seboj – in čim večja je, tem več energije potrebuje, da se zavrti okoli svoje osi. Glasba je tako postala vrtiljak zabave in užitkov, nikakor pa intelektualni diskurz razmerij med znanostjo in umetnostjo, kajti v tem procesu izgubi iluzionistični princip. Tega pa mora ohranjati zaradi narave same, ki ponuja človeku odmik v globalni tesseract navideznega prostora-časa, s katerim želi vedno bolj in bolj obvladati polje lastnega imaginarija. Seveda se to ne more nikoli zgoditi, vendar mu že ta drža, to neizmerno poskušanje daje moč, da se nikoli ne spopade z glasbeno *doxo*.²³ s tistim neizbežnim jedrom, okoli katerega se vrti tesseract. V samem jedru namreč nimamo več vrtenja, temveč popolno mirovanje. To pa je smrt za današnjega človeka, ki ne ve več kam s svojimi iluzijami, torej – s svojimi napačnimi občutki.

Ko pogledamo na glasbo s te perspektive, jo lahko označimo za ali a) največjo iluzijo ali b) največjo zablodo. Razlikovanje med zablodo in iluzijo je sicer majhno, oboje namreč *preoblikuje* emotivno komunikacijo. Gre za duševni proces, v katerem so vpletena čustva in zato tudi čustveni odzivi, ki so za duševno ravnovesje izrednega pomena. Glasba se s tem postavlja v točko interpretiranja emocij in odzivanja, kar je veliko več, kakor le zvočna igra. V globalni iluziji je tudi glasba postala globalni

problem, predvsem zaradi svoje vsedosegljivosti in vseprisotnosti. A o tem smo že n-krat govorili.

Literatura

1. Breuer, Joseph in Freud, Sigmund: *Študije o hysteriji*. Delta, Ljubljana 2002.
2. Busch, Oliver: *Logos Syntheseos – Die Euklidische Section Canonis, Aristexonos und die Rolle der Mathematik in der antiken Musiktheorie*. Berlin 1998.
3. Foucault, Michel: *Vednost, oblast, subjekt*. Krt, Ljubljana 1991.
4. Foucault, Michel: *Zgodovina seksualnosti. Volja do znanja*. ŠKUC, Ljubljana 2000.
5. Lacan, Jacques: *Še. Seminar, knjiga XX*. Društvo za teoretsko psihoanalizo, zbirka *Analecta*, Ljubljana 1985.
6. Lacan, Jacques: *Štirje temeljni koncepti psihoanalize*. Ljubljana 1966.
7. Loentz, Elizabeth: *Let me continue to speak the truth – Berta Pappenheim as author ad activist*. Hebrew Union Press, Cincinnati 2007.
8. Neumaier, Wilfried: *Was ist ein Tonsystem?* Frankfurt am Main, Bern, New York, 1986.
9. Platon: *Država*. Ljudska pravica, Ljubljana 1995.
10. Schelling, F. W. J.: *Stuttgart Seminars*. State University of NY Press 1994.

²¹ Breuer, Joseph in Freud, Sigmund: *Študije o hysteriji*. Delta, Ljubljana 2002.

²² Njeno pravo ime je bilo Bertha Pappenheim (1859–1936), feministka avstrijsko-judovskega rodu, ustanoviteljica judovske ženske zveze (Jüdischer Frauenbund). Kdor želi o njej izvedeti kaj več, lahko pogleda v: Loentz, Elizabeth: *Let me continue to speak the truth – Berta Pappenheim as author ad activist*. Hebrew Union Press, Cincinnati 2007.

²³ V mislih imamo grško besedo (gr. δόξα), ki pomeni obče prepričanje, splošno razširjeno mnenje. Grški retoriki so z njo tvorili argumente, pomembno pa je njeno razlikovanje med znanjem in dokso, klasično razlikovanje med napako in resnico. In prav napaka ima v zahodni misli negativen pomen, saj se pojavi kot iluzija, kot napačno videnje in slišanje – skratka: kot izmik pravilnega.



Etnomuzikološki kotiček



Rodna Veličkovska: Glasbeni dialekti v makedonski tradicionalni obredni pesmi

Povzetek

V besedilu bomo prikazali tri knjige: *Glasbeni dialekti v makedonskem tradicionalnem ljudskem petju – obrednem petju (Mužičkrite dijalekti vo makedonskoto tradicionalno narodno peenje – obredno peenje, 2008)*, *Kartografiranje in arealna raziskovanja v etnomuzikologiji (Kartografiranje i arealnite istražuvanja vo etnomuzikologijata, 2009)* in *Makedonsko tradicionalno petje – hrestomatija z melopoetsko analizo (Makedonsko tradicionalno peenje – Hrestomatija so melopoetska analiza, (2012) makedonske etnomuzikologinje dr. Rodne Veličkovske*. Vse tri knjige so zasnovane na empiričnem gradivu, zbranim pri terenskih raziskovanjih na ozemlju Makedonije od leta 1952 do danes. V njih so izpostavljena načela zapisovanja različnih oblik glasbenofolklornih dialektov v makedonskem tradicionalnem obrednem petju.

Ključne besede: glasbenodialektne specifike, kartografiranje, funkcionalni pomen petja

Od prejšnjega stoletja pa vse do naših dni se je z razvojem in širitvijo etnomuzikologije kot znanstvene panoge na ozemlju Makedonije ukvarjalo veliko makedonskih in tujih melografov in raziskovalcev.¹ Zbirali in zapisovali so glasbeno folkloro in

¹ Med makedonskimi so Todor Gavazov, Aleksandar Konev, Georgi Lžev, Todor Netkov, Ivan Klinkov, Josif Česmačiev, Pančo Mihajlov, Dobri Hris-

Abstract

In the following paper we present three books: *Musical Dialects in Macedonian Traditional Ritual Folk Singing – Ritual Singing (2008)*; *Map-making and Aerial Surveys in Ethnomusicology (2009)* and *Macedonian Traditional Folk Singing – Chrestomathy with Melopoetic Analysis (2012)*, written by Macedonian ethnomusicologist Rodna Velickovska, PhD. The books are based on empirical material that was collected during field research in the Republic of Macedonia from 1952 until today. They highlight the principles of recording diverse forms of folk music and dialects of Macedonian traditional folk ritual singing.

Keywords: musical-dialectic specifics, map-making, functional meaning of singing

veliko prispevali tudi k razvoju teorije in metodologije kot nujne podlage za razvoj te znanosti.

tov, Kosta Crnušanov, Živko Firfov, Vasil Hadimanov, Aleksandar Linin, Gorgi Smokvarski, Dragoslav Ortakov, Trpko Bicevski, Gorgi Gorgiev, Borivoje Đimrevski, Rodna Veličkovska idr., med tujimi pa Miloje S. Milojević, Vladimir Đorđević, Miodrag Vasiljević, Ludvig Kuba, Nikolaj Kaufman, Birte Trerup, Suzana Cigler idr.

Kot posebno pomembno izpostavljamo med makedonskimi etnomuzikologi dr. Rodno Veličkovsko (vas Gorobinci, Sv. Nikole, 20. 2. 1955). Po končani Srednji glasbeni šoli Ilija Nikolovski - Luj v Skopju (1975) je nadaljevala z izobraževanjem na Fakulteti za glasbeno umetnost v Skopju, kjer je leta 1979 diplomirala na inštrumentalnem oddelku flavta.

Dejavnost dr. Veličkovske, povezana z glasbeno folkloro kot poklicno usmeritvijo, se začne na Inštitutu za folkloro Marko Cepenkovič v Skopju, kjer se je zaposlila kot strokovna sodelavka melografinja vokalne ljudske glasbe na oddelku za ljudsko glasbo. Željo po širjenju in dopolnjevanju znanstvenih spoznanj s področja etnomuzikologije je uresničila s podiplomskim študijem na Fakulteti za glasbeno umetnost v Beogradu – Katedra za muzikologijo in etnomuzikologijo, kjer je magistrirala s temo *Žanjiško petje v Makedoniji* (1999). Plodno študijsko pot je sklenila leta 2006 z zagovorom doktorske disertacije; magistrski in doktorski študij je opravljala pod mentorstvom prof. dr. Dimitrija O. Golemovića.

Leta 2000 je bila v rangu asistenta izvoljena na delovno mesto raziskovalka vokalne ljudske glasbe s ponovno izvolitvijo leta 2004. Leta 2007 je pridobila naziv znanstvena sodelavka, leta 2010 pa naziv višja znanstvena sodelavka na delovnem mestu raziskovalka vokalne ljudske glasbe. V okvirih te svoje dejavnosti je kot dolgoletna raziskovalka na Inštitutu za folkloro Marko Cepenkovič v Skopju zabeležila več kot 13.000 melografskih zapisov. V tej znanstveni ustanovi je dejavna tudi kot profesorica več predmetov na podiplomskem doktorskem študiju folkloristike, kot so duhovna kultura, etnomuzikologija, etnoorganologija in folklorne manifestacije. Od leta 2010 naprej svoja znanja kot honorarna profesorica predaja tudi študentom etnokoreologije na Fakulteti za glasbeno umetnost Univerze Goce Delčev v Štipu.

V tem prikazu bomo poskusili osvetliti del znanstvenega opusa dr. Rodne Veličkovske ter iz njenega bogatega ustvarjanja izpostaviti tri njene knjige, ki so rezultat raziskovalne dejavnosti in so povezane z njeno doktorsko disertacijo *Glasbeni dialekti v makedonskem tradicionalnem ljudskem petju – obrednem petju* (Fakulteta za glasbeno umetnost Beograd; komisija: dr. Dimitrije Golemović, dr. Dragoslav Dević, dr. Olivera Vasić, dr. Nice Fracile in dr. Vesna Mikić; zagovor 20. 12. 2006). Podatek je naveden tudi v uvodih omenjenih knjig.

Prvi dve knjigi (Veličkovska, 2008 in 2009) je založil Inštitut za folkloro kot del makedonske ljudske ustvarjalnosti (*Ljudske pesmi, Knjiga 17* in *Knjiga 18*), izid je financiralo Ministrstvo za izobraževanje in znanost Republike Makedonije; tudi tretjo knjigo (2012) je financiralo Ministrstvo za kulturo Republike Makedonije, založila pa jo je založba *Maska*.

V kratkih uvodih omenjenih knjig avtorica poudarja, da so vse tri zasnovane na gradivu, zbranem pri terenskih raziskovanjih na ozemlju Makedonije od leta 1952 do danes.

Z svojim značilnim strukturno-metodološkim pristopom se dr. Rodna Veličkovska enako loteva osmišljanja koncepta vseh treh knjig: v splošnem pa je struktura vsake od njih razmejena na dve zaokroženi celoti.

V prvi celoti avtorica s formalno, funkcionalno in strukturno analizo teoretično rekonstruira pojave in procese, ki se odvijajo v okviru tradicionalnega ljudskega obrednega petja. Prav tako pojasni tudi specifično obstoječih pojavnih oblik folklornega izražanja v nedavni preteklosti in danes. Deli prve celote so vedno zaokroženi s sklepom, povzetkom v angleščini in bibliografijo virov.

V drugi celoti figurirajo priloge z notnimi in besedilnimi primeri pesmi, z zemljevidi ozemeljske razširjenosti treh glavnih dialektov v makedonskem tradicionalnem ljudskem petju, s slovarjem manj znanih besed makedonskih govornih vzorcev, registri pesmi in ilustracijami. Pod notnimi zapisi pesmi so podane informacije o številki magnetofonskega zapisa, kraju, regiji, letu snemanja, pevcih, snemalcu, dešifrantu, melografu. Glede na vsebino besedila je podan tudi kratek zapis o tem, v katerem delu leta oziroma ob kakšni priložnosti se poje pesem.

1 Glasbeni dialekti v makedonskem tradicionalnem ljudskem petju – obrednem petju /Muzičkite dijalekti vo makedonskoto tradicionalno narodno peenje – obredno peenje/



Prva knjiga (2008) obsega 261 strani. Prvi del (str. 11–128) sestoji iz poglavij Glasbeni dialekti (Glasbeni in jezikovni dialekti in problem njihovega prekrivanja ali neprekrivanja), Makedonski glasbeno-folklorni dialekti (Zgodovinski razvoj in stanje danes), Glasbeni dialekti v makedonskem tradicionalnem ljudskem petju – obrednem petju (Regionalna klasifikacija), Strukturno-kompozicijske zakonitosti tradicionalnega ljudskega obrednega petja, Sklep, Summary, Bibliografija.

V prvem poglavju so razložene veljavne razlage in opredelitve terminov dialekt in glasbeni dialekt. Dr. Rodna Veličkovska sprejema definicijo, da »je treba pod pojmom glasbeni dialekt razumeti celovitost značilnih struktur pesmi, njihove metroritmične, melopoetske in druge značilnosti na danem ozemlju, upošteva tudi specifične lokalne inačice pesmi, znanih na področju določenega dialekta (pa tudi zunaj njega), kot tudi navzočnost (ali odsotnost) značilnih tipov pesmi ali žanrov pesmi v danem dialektu« (str. 12). Pri razlaganju podobnosti z govornim dialektom Veličkovska – na podlagi ugotovitev Asima Peca (1985) – pojasnjuje, da sta tako govorni kot glasbeni jezik proizvoda družbe, ki živi, se razvija in je izpostavljena različnim spremembam. V tem poglavju nam razkriva, da bo samo skozi sistematično proučevanje glasbenih dialektov v tradicionalnem ljudskem petju (obrednem petju) na ozemlju Makedonije moč razsvetliti njihov nastanek, razvoj in glasbenoslogovne posebnosti ter tako ustvariti znanstvena merila za njihovo razmejevanje.

Drugo poglavje se začne s kratkim pregledom makedonskih in tujih raziskovalcev in melografov, ki so prispevali k ohranitvi in uveljavitvi makedonskega glasbenega folklornega zaklada. Ob tem dr. Veličkovska navaja kratke življenjepisne podatke in informacije o delih, za katera meni, da pomembno prispevajo k razvoju etnomuzikologije. Med etnomuzikologi, katerih študije so vsaj delno razsvetlile problematiko glasbenodialektne specifikne tradicionalnega petja, izpostavlja Birthe Trearup,² Susanne Zigler³ in Gorgija M. Gorgieva.⁴ V nadaljevanju poda podroben pregled teoretskih in metodoloških problemov, ki nastajajo pri proučevanju glasbenih dialektov v makedonskem tradicionalnem podnebnju, in sicer definiranje pojma ljudska pesem, določanje vloge oziroma funkcije pesmi v življenju ljudi, ugotavljanje značilnosti pesmi po žanrih in tipih v tradicionalnem petju in njihova sistemizacija, določanje glasbenih dialektov v makedonskem tradicionalnem (obrednem) petju in njihove specifikne (regionalna klasifikacija). Med njimi zavzema osrednje mesto delo Ugotavljanje značilnosti pesmi po žanrih in tipih v tradicionalnem petju in njihova sistemizacija, v katerem je opravljena delitev in podrobno proučevanje ženske obrednosti in oblik petja med posameznimi prazniki (kot del koledarskega obrednega kompleksa), in sicer v razdelkih Božični obredi in pesmi, Vodičarski obredi in pesmi, Lazarski obredi in pesmi, Velikonočni obredi in pesmi, Jurjevski obredi in pesmi, »Dodolske« in druge šege, obredi in pesmi za priklješevanje dežja, »Crepnarske« pesmi in »crepnarsko« petje, Žetev in žanjjiško petje, Svatbene šege, obredi in pesmi. Skozi nji-

² Birthe Trearup, *East Macedonian Folk Songs: Contemporary Traditional Material from Malešev, Pijanec and the Razlog District*, Akademisk Forlag, Copenhagen, Acta Ethnomusicologica Danica, No. 2, 1970.

³ Susanne Zigler, *Das Volkslied In Westmazedonien, Ein Strukturvergleich von Text und Musik*, Osteuropa, Institut an der Freien Universität Berlin (Balkanologische Veröffentlichungen, Band 2, Harrassowitz-Wiesbaden), Berlin, 1979.

⁴ Gorgi M. Gorgiev, *Makedonsko narodno pevanje sa uzvikivanjem*, Fakultet muzičke umetnosti, Beograd, 1985 (doktorska disertacija).

hovo detaljno razmejevanje in pojasnjevanje gradi dr. Rodna Veličkovska jasno predstavo o določanju glasbenih dialektov in njihovih podrobnosti kot posebnega pojava v makedonskem tradicionalnem petju.

V tretjem poglavju je nazorno predstavljena ozemeljska razprostranjenost glasbenih dialektov v makedonskem obrednem petju, izdelana in adaptirana po dialektnem zemljevidu Božidarja Vidoevskega (1997). Tu je prvič obrazložena definicija pojma areal, kot »širše ozemeljske enote, v katero spadajo posebne regije oziroma področja« (str. 62). Izločene in določene so tri osnovne skupine glasbenih dialektov v makedonskem tradicionalnem petju, in sicer zahodna, jugovzhodna in severna, s trinajstimi poddialektnimi tipi. Zahodni areal je razdeljen na dve glasbenodialektni skupini: osrednjo in periferno. V osrednjo regionalno skupino spadajo skopsko-veleška, prilipsko-bitolska in kičevsko-poreška, v periferno pa gorno-pološka, rekansko-debarska (»mijaška«) in ohridsko-prespanska. V jugovzhodni regionalni skupini izstopajo maleševsko-pijaneška, štipsko-strumiška, tikveško-mariovska, dojransko-gevge-lijska, medtem ko k severni prištevamo skupine: severno-pološko selska, skopsko-črnogorska, kumanovsko-kratovska, ovče-polska in kotorlaška. Dr. Veličkovska je te razmejitve oblikovala na podlagi pevskih tipov posameznih medrazmerij: med verzi, ritmičnimi deli, ornamentiko, pesmimi z značilno maniro petja (enoglasno in dvoglasno).

V četrtem poglavju govori dr. Veličkovska o strukturno-kompozicijskih zakonitostih tradicionalnega obrednega petja. Ob tem izloča in pojasnjuje dve najpomembnejši sestavini, ki premo vplivata na strukturo pevskega tipa: metroritmično in melodijsko-sozvočno komponento. S tem je zaokroženo ugotavljanje arealne razprostranjenosti makedonske tradicionalne glasbene kulture, izpeljano na podlagi sistemizacije in analize gradiva, zbranega prav s ciljem ugotavljanja glasbenodialektnih tipov v tradicionalnih obrednopevskih oblikah.

Kratkim sklepom v makedonščini in angleščini sledi bibliografija, v kateri je naštetih 119 enot – virov, po katerih so povzeti podatki.

Drugi del (str. 129–261) vsebuje pet poglavij: Napevi in poetska besedila v makedonskem tradicionalnem obrednem petju, Zemljevidi, Slovar manj znanih besed in dialektizmov v besedilih pesmi, Registri, Ilustracije (ponazoritve).

V prvem poglavju je obdelanih 181 pesmi kot najprezentativnejših notnih in besedilnih primerov s ciljem določanja glasbenih posebnosti, značilnih za posamezne kraje v Makedoniji (ki so podrobno pojasnjeni v prvem delu). Med njimi je dr. Veličkovska melograf kar 159 pesmi.

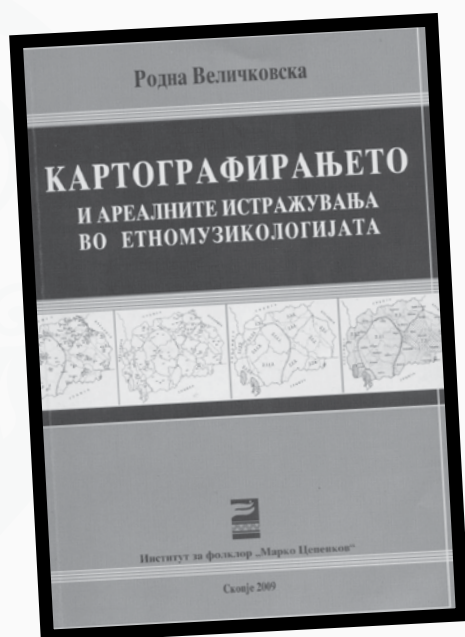
V drugem poglavju so priloženi štirje zemljevidi, in sicer zemljevid ozemeljske razprostranjenosti v makedonskem tradicionalnem petju (zahodni, jugovzhodni in severni glasbeni

dialekt), zemljevid ozemeljske razprostranjenosti glasbenih dialektov po regijah in regionalnih skupinah (skopsko-veleški, prilepsko-bitolski, kičevsko-poreški, gornopološki, rekanško-debarski, ohridsko-prespanski, maleševsko-pijaneški, štipsko-strumiški, tikveško-mariovski, dojransko-gevgeliski, severno-pološko selski, skopsko-črnogorski, kumanovsko-kratovski, ovče-polski in kotorlaški), zemljevid ozemeljske razprostranjenosti glasbenodialektnih skupin z raziskovalnimi točkami (skupaj 119) ter zemljevid ozemeljske razprostranjenosti glasbenih dialektov po žanrih.

Po slovarju manj znanih besed in dialektizmov v besedilih pesmi, prikazanih po abecednem zaporedju, sledijo registri, ki zajemajo register začetnega verza (naslovi pesmi), register pesmi po žanrih, register magnetofonskih trakov in kaset, register po krajih, register po regijah, register pevcev; register snemalcev, register dešifrantov in register melografov.

Besedilo dopolnjuje dvaindvajset fotografij, pod katerimi so navedeni podatki o dogodku, kraju in letu nastanka.

2 Kartografiranje in arealna raziskovanja v etnomuzikologiji /Kartografiranje i arealnite istraživanja vo etnomuzikologijata/



Delo (2009) obsega 211 strani in je prva tovrstna knjiga na področju Republike Makedonije.

Dr. Rodna Veličkovska pojasnjuje pomen kartografiranja kot »učinkovitega načina sistemiziranja in sublimiranja terenskega glasbenega gradiva«, s pomočjo katerega »je moč izluščiti najzačilnejša lokalna glasbena obeležja in zakonitosti« (str. 9). Glavni cilj knjige je (s pomočjo kartografskega zapisovanja pojavov s področja glasbene folklorne v Makedoniji) poudariti specifične glasbenih dialektov v ljudskem petju s posebnim poudarkom na obrednem petju.

Prvi del (str. 13–69) vsebuje poglavja Kartografiranje in arealna raziskovanja v etnomuzikologiji, Kartografiranje kot metoda za označevanje glasbenodialektne meje v makedonskem tradicionalnem ljudskem petju (obredno petje), Tipološka sistemizacija in arealno raziskovanje v etnomuzikologiji, Sklep, Summary, Bibliografija.

V prvem poglavju je poudarjena pomembnost kartografiranja (in sicer takega kot je v rabi predvsem v lingvistiki pri proučevanju razprostranjenosti jezikovnih pojavov) za raziskovanje konkretnega prostorskega areala. V nadaljevanju je poudarjena potreba opraviti sistematsko kartografiranje področja glasbene folklorne na ozemlju Republike Makedonije, s pomočjo katerega bo mogoče ugotoviti meje ozemeljske razprostranjenosti tradicionalnih makedonskih ljudskih pevskih oblik. Kot primere etnomuzikologov, ki jim je uspelo postaviti merske enote kartografiranja, dr. Veličkovska navaja med tujimi Kvitko, Pašina, Elatova, Možejka, Goševskega, Zaviljnjuka, Efimenkovo, Savanjeva, Kacarova, Kaufmana in Stoina, med srbskimi etnomuzikologi, ki so se ukvarjali z regionalnim proučevanjem, pa Dragoslava Devića, Dimitrija Golemovića, Sanjo Radinović, Miro Zakić, Jelena Jovanović, Danko Lajić-Mihajlović, Nice Fracile in Olivero Vasić.

V drugem poglavju je pojasnjena metodologija zbiranja glasbenega gradiva med terenskimi raziskovanji raziskovalcev Instituta Marko Cepenkov v Skopju. Poudarek je na tem, da – v odnosu do kartografiranja in ne glede na obsežno glasbenofolklorno gradivo, zbrano na terenu – na prvi pogled ni pomembnejših rezultatov, ki bi lahko vodili k unificiranju metodologije arealnega raziskovanja. Zato je dr. Veličkovska po podrobnem proučevanju in z naslombo na temeljno razmejevanje treh glavnih glasbenih dialektov s trinajstimi poddialektnimi tipi izdelala zemljevide, na katerih je (s pomočjo numeracije in črk) označila ozemeljsko razprostranjenost glasbenih dialektov v ženskem obrednem petju, področja razprostranjenosti po ritmičnih in melodijskih tipih, meddialektna področja ritmičnih in melodijskih tipov, enoglasne in večglasne tipe. Ob tem navaja, da je kartografiranje mogoče uporabiti tudi kot metodo za proučevanje že izginulih oblik v makedonskem tradicionalnem petju.

Pred sklepom in bibliografijo je govor še o tipološki sistemizaciji in arealnem raziskovanju v etnomuzikologiji s posebnim poudarkom na makedonskem tradicionalnem obrednem petju. S pomočjo etnomuzikološke analize je opravljen ustrezen odbir relevantnih označb pri kartografiranju obrednih pevskih oblik z ugotavljanjem »strukturnih modelov«. Pri analizi pesmi avtorica izloči tri glavne skupine ritmičnih tipov in tri skupine melodijskih tipov, ki izstopajo po svoji samostojnosti. Pri proučevanju ritmičnih tipov je posvečena posebna pozornost cenzuriranim oblikam in neenako zastopanim ritmičnim obrazcem, ki se naprej delijo na podskupine. Melodijski tipi so

razmejeni glede na zvočni model napevov, ki pa so sami določeni glede na svojo melodijsko strukturo (ugotovljeno predvsem po tonski organiziranosti pesmi).

Drugi del (str. 71–211) sestavljajo štiri poglavja: Napevi in poetska besedila v makedonskem tradicionalnem ljudskem obrednem petju, Zemljevidi, Slovar manj znanih besed in dialektizmov v besedilih pesmi in Registri.

V prilogi je zastopanih 181 pesmi. Priloženih je osem zemljevidov: zemljevid ozemeljske razprostranjenosti glasbenih dialektov v makedonskem tradicionalnem petju, zemljevid ozemeljske razprostranjenosti glasbenodialektnih skupin, zemljevid ozemeljske razprostranjenosti glasbeno-dialektnih skupin po raziskanih točkah, zemljevid ozemeljske razprostranjenosti glasbenih dialektov po žanrih, zemljevid s področji razprostranjenosti ritmičnih tipov, zemljevid s področji razprostranjenosti melodijskih tipov, zemljevid meddialektnih področij razprostranjenosti ritmičnih in melodijskih tipov, zemljevid enoglasnih in dvoglasnih tipov. Slovarju manj znanih besed in dialektizmov v besedilih pesmi sledijo register začetnih verzov (naslovi pesmi), register pesmi po žanrih, register magnetofonskih trakov in kaset, register po mestih, register po regijah, register pevcev, register snemalcev, register dešifrantov in register melografov, s čemer je zaokrožena druga knjiga.

3 Makedonsko tradicionalno petje – hrestomatija z melopoetsko analizo /Makedonsko tradicionalno narodno peenje – hrestomatija so melopoetska analiza/



Tretja knjiga (2012) šteje 197 strani. Prvi del (str. 11–72) poleg predgovora vsebuje še poglavja Koledarske obredne pesmi, Pesmi iz življenjskega cikla, »Orovodne« pesmi (pete v oru oz. kolu), Lirske pesmi, Struktura in oblike makedonskih ljudskih

pesmi. Kot prvi dve tudi to knjigo končajo sklep, povzetek v angleščini in bibliografija.

Predgovor vsebuje glavne usmeritve, na katerih temelji knjiga. V prvem poglavju so zajete koledarske obredne pesmi pri Makedoncih, od zimskega do poletnega obrednega koledarsko-prazničnega sistema. V zimskem koledarskem obredno-prazničnem sistemu so izluščene in podrobno predstavljene »varvaruške« (povezane s praznikom Varvare, tj. sv. Barbare, 19. stoletje), božične in vodičarske obredne pesmi, medtem ko so v pomladno-poletnem koledarju zastopani »lazarski«, velikonočni in »đurđevdanski« (jurjevski) obredi in pesmi. V okvirih žanrskih skupin so napevi navedeni po ozemeljskem načelu.

Drugo poglavje zajema pesmi iz človekovega življenjskega cikla. V njem je poudarek na žanrih, povezanih z rojstvom otroka in prvimi leti njegovega življenja (uspavanke, izštevance), svatbeno petje in žalostinke.

Tretje poglavje zajema »orovodne« pesmi. Ob številnih primerih so nakazane etape zgodovinskega razvoja tega žanra. Nanje je v nadaljevanju navezано četrto poglavje kot pojasnilo makedonskih lirskih pesmi – od lahkih kolednih napevov pa vse do bolj zahtevnih žanrov.

Najobsežnejše je peto poglavje, v katerem dr. Veličkovska na podlagi prejšnjih raziskovanj predstavi analitične komentarje, zasnovane na tipoloških temeljih. Vodilo pri raziskovanju je bila analiza oblikovanja značilnih pevskih tipov, ki so nekakšni »modeli« za nastajanje sorodnih pesmi s splošno strukturo verzov. Pri analizi melopoetskih tipov vsakega izmed žanrov so v ospredje postavljene značilne vrste verzov, ritmičnih in melodijskih tipov, melodijski stereotipi, napevi – »formule« vrisanja in ornamentov. Posamezne pevske tipe avtorica določi v odvisnosti od vrst verzov v pesmih in ritmičnih shem njihovih melodijskih linij.

Drugi del (str. 73–197) sestavljata dve poglavji: Napevi in poetska besedila v makedonskem tradicionalnem ljudskem obrednem petju (159 pesmi) in Registri.

S to knjigo je avtorica zaokročila kompleks nalog, postavljenih ob raziskovanjih za doktorsko disertacijo, s posebnim poudarkom na »zgodovinski dinamiki razvoja glasbenofolklorne tradicije, kakor tudi zbiranju in proučevanju ljudske vokalne glasbe prek žanrske predstavitve sistema makedonske glasbene folklore z njenimi glasbenodialektnimi posebnostmi«.

Sklep

V povzetku upravičeno lahko rečemo, da vse tri knjige (2008, 2009 in 2012) dr. Rodne Veličkovske pomenijo izjemno dragocen prispevek k makedonski etnomuzikološki znanosti, kar jih postavlja na pomemben položaj v etnomuzikološki litera-

turi nasploh. Široka in izvirna zasnova in izjemno poznavanje snovi omogočata avtorici uspešno transformacijo in aplikacijo njenih dosedanjih znanstvenih spoznanj prostorskih in časovnih podatkov o ozemeljski razširjenosti govorov in glasbenih dialektov pri pojasnjevanju in definiranju glasbenih značilnosti makedonskega tradicionalnega ljudskega obrednega petja za vsako regijo posebej kot tudi določanje meje vsakega glasbenega folklornega področja. Vse tri knjige so aktualne in vredne pozornosti ne le etnomuzikologov, temveč tudi muzikologov, glasbenih pedagogov, študentov, jezikoslovcev, dialektologov, etnologov, folkloristov in vseh drugih, ki jih zanimajo učenje, spremljanje, analiziranje in razvoj etnomuzikologije.

Literatura

1. Peco, Asim (1985). Pregled srpskohrvatskih dijalekata, Naučna knjiga, Beograd.
2. Veličkovska, Rodna (2008). Mužičkite dijalekti vo makedonskoto tradicionalno narodno peenje-obredno peenje, Institut za folklor »Marko Cepenkov«, Makedonsko narodno tvoreštvo, Narodni pesni, kn. 17, Skopje.
3. Veličkovska, Rodna (2009). Kartografiranjeto i arealnite istražuvanja vo etno-muzikologijata, Institut za folklor »Marko Cepenkov«, Makedonsko narodno tvoreštvo, Narodni pesni, kn. 18, Skopje.
4. Veličkovska, Rodna (2012). Makedonsko tradicionalno narodno peenje – Hrestomatija so melopoetska analiza, Maska, Skopje.
5. Vidoevski, Božidar (1997). Dijalektite na makedonskiot jazik (denešnata sostojba i istoriski razvoj), Etnologija na Makedoncite, MANU, Skopje, str. 26.

Intervju



Glasbeni svet – Glasba in igre za velike in male v okviru Inštituta za zgodnjo glasbeno vzgojo

Intervju z Veroniko Šarec

Dr. Veronika Šarec, učiteljica nauka o glasbi in glasbene pripravnice v GŠ Domžale, je z ustanovitvijo Inštituta za zgodnjo glasbeno vzgojo pod naslovom Glasbeni svet (<http://www.glasbeni-svet.si/index.htm>) uresničila svojo dolgoletno željo po izvajanju glasbene vzgoje za najmlajše. Leta 2013 je ustanovila zavod, ki se ukvarja z glasbeno vzgojo nosečnic in otrok od rojstva do petega leta starosti, kar je novost na slovenskih tleh.

Veronika, ste mati treh otrok, žena, doktorica znanosti, sedaj ste se odločili tudi za samostojno poslovno pot: ustanovitev Glasbenega sveta – Inštituta za zgodnjo glasbeno vzgojo. Kako vam uspeva uspešno krmariti med družinskim in strokovno-poslovnim življenjem?

Družina nikakor ni ovira pri mojem sedanjem delu. Urejeno družinsko življenje mi daje mir, ki ga potrebujem za nemoteno delo, v možu najdem moralno in tehnično podporo, otroci pa mi pomenijo neskončen vir veselja in so vsakodnevno poskusni zajčki, saj večino glasbenodidaktičnih gradiv preizkusimo skupaj. Tako lahko več časa kakovostno preživimo skupaj, hkrati pa zelo hitro vidim, kaj pri otrocih učinkuje in kaj je treba spremeniti, dodelati, izvzeti ... Pravzaprav me otroci ženejo na novo pot. V njihovih odzivih sem našla nov smisel ukvarjanja z glasbo in vedno znova potrditev, da je to prava pot. Osveš-

čanje staršev, skrbnikov, vzgojiteljev, učiteljev, da si z glasbo pri vzgoji in izobraževanju lahko pomagajo mnogo bolj, kot se večina zaveda, in zagotavljanje kakovostne glasbene vzgoje za najmlajše je tako samoumevno nadaljevanje mojega domačega dela. Seveda za to porabim veliko časa in svoj delovni dan večinoma končam v poznih nočnih urah. Moram pa priznati, da sem zaradi družine po končanem doktorskem študiju svoje znanstveno raziskovanje za nekaj časa potisnila na stranski tir. Znanost zahteva celega človeka, pri meni pa so sedaj na prvem mestu otroci, ki so še majhni in me potrebujejo.

Kako dolgo ste se ukvarjali z mislijo o samostojni dejavnosti delati z glasbo za najmlajše in ob njej? Kje ste pridobivali teoretična in praktična znanja s tega področja?

Prva misel ali bolje rečeno sanje segajo v moje prvo študijsko leto 1993, ko sem se na Akademiji za glasbo v Ljubljani prvič srečala z mednarodno priznanim glasbenim pedagogom prof. Petrom den Oudnom, ki je za študente glasbene pedagogike pripravil predavanje in glasbeno delavnico. Med vsem, kar nam je povedal, mi je ostalo v spominu najbolj to, da na Nizozemskem začnejo z glasbeno vzgojo že v času nosečnosti in nato kontinuirano nadaljujejo. Takrat sem si rekla, to je to. Prof. den Ouden se je v Ljubljano vrnil še večkrat in me je pov-

sem prevzel s svojim načinom dela, ki je temeljil na pozitivnih glasbenih izkušnjah.

Sledila so leta dodiplomskega in podiplomskega študija in uvajanja v pedagoško delo na glasbeni šoli. V šolskem letu 2008/2009 sva s kolegico Lauro Medved Šemrov v Glasbeni šoli Domžale eksperimentalno vodili skupino otrok, starih od tri do štiri leta. Izkušnja je bila izjemno pozitivna, napredek otrok je bil odličen, prav tako odziv staršev. Takrat sem se verjetno prvič začela spraševati, kako bi bilo mogoče uveljaviti program in ga po možnostih širiti. V tistem času sem se poglobljeno seznanila s programi predšolske glasbene vzgoje v Evropi, za vzor pa smo izbrali model finskega glasbenega vrtca. Naš ravnatelj Anton Savnik je že spletal vezi za mednarodno sodelovanje na tem področju v okviru evropskih projektov, a smo zaradi slabih finančnih napovedi ustavili projekt. Moja želja po glasbenopedagoškem delu z majhnimi otroki se je v tem času tako okrepila, da sem sistematično začela s preučevanjem različnih glasbenopedagoških pristopov in metod kot tudi razvojne psihologije. Po rojstvu hčerke Ane sem že vedela, da je to zame prava pot, kmalu pa se je izkazalo, da jo bom lahko uresničila le v svojem podjetju.



Foto: Silvija Ban (arhiv Knjižnice Domžale)

Menim, da je slovensko osnovno glasbeno šolstvo postavljeno zelo kakovostno in smo nanj lahko ponosni, naloga vseh nas pa je, da ga z vsemi močmi ohranimo in razvijamo naprej. Izkušnje, ki jih imamo učitelji predšolskih glasbenih skupin kot tudi vzgojitelji in učitelji v osnovnih šolah, pa kažejo, da je treba dati večji pomen petju v osnovni otrokovi celici, v njegovi družini. Tam se začne otrokov razvoj, v družini se postavi temelj za njegov nadaljnji razvoj. Mnogi starši so prepričani, da nimajo poslušna, ne znajo peti ipd. – torej je naša naloga, da jih opogumimo in po potrebi tudi naučimo, to pa lahko storimo, če se s svojim otrokom aktivno udeležujejo glasbenih srečanj, ki so ciljno naravnana in skrbno načrtovana. Na tem področju nam ni treba odkrivati tople vode, saj je po svetu kar lepo število uspešnih programov, ki so tudi znanstveno podprti. Med njimi sta gotovo tako strokovno kot tudi tržno najbolj uspešna

ameriško-nemški program *Musikgarten* in ameriški program *Music together*. Oba programa sem preučila in se udeležila njihovih izobraževanj, ki so mi odprla nov svet in nove pristope. *Music together* sta ustvarila ameriški skladatelj Ken Guilmartin in glasbena pedagoginja dr. Lili Levinowitz, ki sta tudi avtorja glasbenih vsebin programa. Večina glasbe je avtorske, vključujejo pa tudi priredbe ljudskih pesmi različnih narodov. V glasbene skupine družijo otroke od prvega do petega leta starosti. Glasba je izvajalsko razmeroma zahtevna in po mojem mnenju ustvarjena tako, da navdušuje zlasti odrasle in prek njih otroke. Program je zaprtega tipa, zato je ves repertoar in kurikulum, tj. učni program, dostopen le učiteljem, ki sprejmejo njihovo licenco. Ustanoviteljica programa *Musikgarten* dr. Lorna Lutz Heyge pa je s svojimi sodelavci razvila glasbeni program, ki je bolj razvojno naravnano in se vsebinsko in glasbeno bolj prilagaja določeni razvojni stopnji otrok. Oba programa imata precej skupnih izhodišč, saj izhajata iz dejstva, da so vsi otroci muzikalni, poudarjata izjemen pomen aktivne vloge staršev oz. skrbnikov in vključujeta v zelo raznolik repertoar pesmi v različnih tonovskih in taktovskih načinih.

V obeh programih sem našla mnogo zanimivih in koristnih napotkov ter smernic za delo s starši in otroki, v svoje programe sem vnesla slovensko glasbeno literaturo – ki se mi zdi za obstoj slovenskega naroda bistvenega pomena –, to pa nadgrajujemo in bogatimo s tujo ljudsko in umetno glasbo ter z lastno ustvarjalnostjo. Slovenci imamo bogato zakladnico ljudskih in umetnih otroških pesmi, prstnih iger, drobnih recitacij, plesov in glasbe, ki so srce naših programov. Veliko sem se naučila ob pregledovanju slovenske otroške glasbene literature, ki je pogosto pospremljena s komentarji in didaktičnimi nasveti. Sicer pa obstaja tudi že nekaj kakovostnih priročnikov in člankov slovenskih avtoric Mire Voglar, Olge Denac, Barbare Sischerl Kafol, Bogdane Borota idr., ki so podlaga, na kateri lahko ustvarjalni učitelj gradi kakovosten glasbeni program.

Za enkrat v Sloveniji poznam samo vašo glasbeno ustanovo, ki se ukvarja z glasbo za noseče ženske. Te delavnice ste poimenovali glasbene »nosečke«. Od kod ideja za takšno poimenovanje?

Vizija mojih programov izhaja iz znane Kodalyjeve misli, da je najbolj primeren čas za začetek glasbenega izobraževanja otroka devet mesecev pred rojstvom. Bodoči starši se v šolah za starše podrobno seznanijo s primerno nego in prehrano otroka, katera oblačila potrebujejo za otroka, s potekom poroda ipd. Nihče pa jih ne pouči o vplivih glasbe na mamo in otroka, katera glasba je kakovostna in primerna za dojenčka in malčka. Sama sem obiskovala šolo za starše trikrat, pa tam nisem izvedela, da otrok sliši zunanje zvoke že nekaj mesecev pred rojstvom. Menim, da je to podatek, ki bi vsakemu staršu spremenil pogled na še nerojenega otroka, morda tudi njegovo ravnanje.

Na svetu je razmeroma malo ustanov, ki ponujajo podobne glasbene delavnice. Nekaj sem jih na spletnih straneh zasledila na Nizozemskem, Japonskem, v Maleziji in Ameriki. Vsekakor se mi zdi glasbeni program predšolske vzgoje brez vključenih nosečnic pomanjkljiv, zato ga bomo na našem inštitutu vztrajno ponujali. Kakšen bo odziv, bo pokazal čas. Poimenovanje naših skupin oz. delavnic je nastalo spontano v želji, da so imena preprosta in jasna. Beseda nosečka je v zadnjih letih v mojem okolju že povsem nadomestila besedo nosečnica – menda zveni bolj ljubkovalno, zato sem jo za svoje delavnice prevzela tudi sama.

Prosim, opišite primer glasbene delavnice za glasbene »nosečke«.

Program obsega štiri srečanja, na katerih sledimo trem ciljem:

1. vplivati z glasbo na počutje mamice in še nerojenega otroka v danem trenutku, zato priporočamo, da se srečanj udeležijo »nosečke« v šestem ali sedmem mesecu nosečnosti, ko otrok že sliši, mamica pa je še v razmeroma dobri kondiciji tudi za gibno-plesne dejavnosti; v ta namen izvajamo različne glasbene dejavnosti, npr. poslušanje sproščujoče glasbe, petje pesmi, gibno-plesno izražanje ob poslušanju različnih vrst glasbe;
2. priprava na porod z izvajanjem dihalnih in Keglovih vaj ob poslušanju glasbe ter z zavestnim sproščanjem ob glasbi;
3. priprava na glasbeno življenje z novorojenčkom z učenjem preprostih otroških pesmi in prstnih iger; novorojenčka bo mamin glas ob petju znanih pesmi pomiril, mu dal občutek varnosti in ugodja, staršem pa dal obilo radosti in veselja ob ukvarjanju z njim.

Pozdravljam tudi to, da izvajate delavnice za otroke s starši, in sicer za dojenčke do prvega leta s starši in malčke do petega leta s starši. Kako bodo oblikovane delavnice z dojenčki in kako delavnice z malčki?

Bistvo glasbene vzgoje dojenčkov in malčkov so glasbeno ozaveščeni in aktivni starši oz. skrbniki, ki s svojo aktivno vlogo ustvarjajo primerno glasbeno okolje. To je izjemno pomembno za razvoj otrokovih glasbenih sposobnosti. Če otroka od samega začetka obkroža zdrav glasbeni svet, ki ga ustvarjajo njegove najbližje osebe, starši oz. skrbniki ter sorojenci, se bo glasba usidrala v njegovo srce, postala bo del njega samega. Če ima glasbena vzgoja pomembno vlogo v otrokovem razvoju, obstaja tudi močan potencial vzvratnega vpliva na otrokovo okolico in širše.

Staršem želimo pokazati, kako preprosto, a hkrati izjemno učinkovito je glasbeno udejstvovanje. Otrok potrebuje živi zgled in ne le posnete glasbe, ki je pogosto le zvočna kulisa in vse prevečkrat vsebinsko in glasbeno neprimerna za majhnega otroka. Starši na glasbenih delavnicah aktivno sodelujejo pri vseh glasbenih dejavnostih, se ob tem učijo različnih načinov

glasbenega udejstvovanja, spoznajo primerno glasbeno literaturo in obnovijo ter se naučijo številnih otroških pesmi. Na naših glasbenih delavnicah odrasli morajo sodelovati, otroci pa le, če želijo. Lahko tudi samo opazujejo. Zgled staršev bo tudi opazovalce sčasoma pripeljal do lastne želje po glasbenem udejstvovanju.

Novorojenček najprej prepozna mamin glas in zanj gotovo ni lepšega, kot če mu ta poznani glas zapoje pesem, ki jo je poslušal že v maternici. Mamin glas ga vradosti, pomiri, uspava ... Njena ljubezen in pozornost odločilno vplivata na njegov fizični, socialni, čustveni in intelektualni razvoj. Vloga staršev oz. skrbnikov je v otrokovih prvih letih največja – s svojo glasbeno aktivnostjo omogočajo otroku stik z glasbenimi vrednotami, ki jih sčasoma neopazno ponotranji. Glasba tako postane njegova prijateljica, z njo in ob njej se igra, izraža, ustvarja. Vplivi zgodnje glasbene vzgoje pa sežejo še mnogo dlje od razvoja otrokovih glasbenih sposobnosti in vzbujanja glasbenega veselja, saj otrok hkrati razvija govorne in motorične sposobnosti, koordinacijo, logično mišljenje, spomin, koncentracijo, domišljijo itd. Razlogov je več kot dovolj, da namenjamo glasbi v zgodnjem otroštvu in njeni vpetosti v družinsko okolje svojo pozornost.



Foto: Silvija Ban (arhiv Knjižnice Domžale)

Program Glasbeni dojenčki je namenjen staršem z dojenčki do dvanajstega meseca starosti, lahko tudi več. V skupini, ki se srečuje enkrat tedensko po pol ure, spoznavamo glasbene načine igre z dojenčkom. Glasbene dejavnosti vključujejo petje, bibrarije, prstne igre, gibanje, ples, zibanje, poslušanje glasbe in igranje preprostih glasbil. S tem dojenčku vzbujamo zanimanje za glasbo, mu postavljamo temelje za razvoj glasbenih sposobnosti, razvijamo občutek za ritem in melodijo, krepimo vez med otrokom in skrbnikom ter spodbujamo druženje in izmenjavo izkušenj z drugimi starši oz. skrbniki in otroki.

V program Glasbeni malčki se lahko vključijo malčki, stari od enega do štirih let, skupaj s staršem oz. skrbnikom. Glasba

je naravni del malčkovega življenja, nanjo se odziva povsem spontano in v njej neobremenjeno uživa. V program vključujemo predvsem pesmi s preprosto in kratko vsebino, ki pomenijo malčkov vsakdanjik, naravo, spoznavanje telesa ipd. Pesmi so opremljene s preprostim gibanjem in ritmično spremljavo. Še vedno je veliko prstnih iger in pesmi na nevtralni zlog, ki omogočajo petje tudi tistim malčkom, ki še ne govorijo. Med prvim in tretjim letom starosti se otroci na glasbo odzivajo najmočnejše, če so ob njej telesno dejavni. Pri tem uporabljamo različne pripomočke, npr. lutke, balone, obroče, rutke. Glasbene dejavnosti vključujejo petje, recitacije, gibanje, ples, prstne igre, poslušanje različnih zvrsti glasbe in igranje preprostih glasbil. Vse dejavnosti in pesmi se v posameznem semestru na različne načine mnogokrat ponovijo.

Bistvo delavnic za dojenčke in malčke je skrito v starših oz. skrbnikih, ki s svojim življenjem vplivajo na otroka. Zato je glavna naloga glasbenega mentorja, da jih pritegne, navduši in prepriča o izjemnem pomenu zgodnje glasbene vzgoje, ki se mora v prvi vrsti odvijati znotraj družine.

V oči mi je padla skupina Glasbene družine. Komu in čemu so namenjene te delavnice?

Program Glasbene družine je namenjen družinam, ki želijo glasbene delavnice obiskovati z vsemi svojimi otroki hkrati, pa tudi družinam, ki zaradi časovne ali finančne stiske ne zmorejo obiskovati drugih glasbenih delavnic. V tem programu vsebinsko združujemo dejavnosti in pesmi programov Glasbeni dojenčki in Glasbeni malčki. Program Glasbene družine je namenjen resnično družinam, zato so več kot dobrodošli tudi večji otroci. Program je vsebinsko zelo prilagodljiv, v glasbene dejavnosti pa vključujemo vsakršno glasbeno znanje udeležencev.

Svoj čas boste namenili tudi šolarjem. V kakšni obliki boste organizirali pouk: individualni, skupinski, za namene poučevanja različnih glasbil, plesa ali še česa drugega? V čem bo vaš pouk za šolarje drugačen od programa javne glasbene šole?

Po končani glasbeni pripravnici so otroci pogosto še premladi za vpis v glasbeno šolo, zato se starši sprašujejo, kako naprej. Program Glasbeni šolarji je namenjen otrokom, starim sedem in osem let, ki se želijo ukvarjati z glasbo, pa se zaradi različnih razlogov še niso oz. se ne bodo vpisali v glasbeno šolo. Izpolnjuje praznino, ki je nastala ob prenovi glasbenega šolstva, ko je bila ukinjena glasbena pripravnica II in se je pri nekaterih glasbilih vstopna starost pomaknila na sedem let, pri drugih pa ostala na starosti devet in več let. Gre za nekakšno nadaljevanje glasbene pripravnice, ki vključuje že nekaj več spoznavanja glasbene teorije. Glasbene dejavnosti vključujejo petje, gibanje, ples, poslušanje glasbe, igranje lastnih, improviziranih in Orffovih instrumentov ter kljunaste flavte in seznanjanje z osnovami glasbene teorije.

Naših programov ne moremo vzporejati z javnim glasbenim šolstvom, lahko pa jih smatramo kot njihovo dopolnitev. Pomenijo zapolnitev vrzeli in nove možnosti glasbenega udejstvovanja. Starši zaradi sprememb delovnega in splošnega življenjskega ritma vedno manj časa preživimo s svojimi otroki, zato je toliko bolj pomembno, da je čas izkoriščen kakovostno in premišljeno. Program zgodnje glasbene vzgoje je ena od možnosti, ki ponuja otrokom in odraslim veliko vsestranskih koristi in zabave.

Dr. **Veronika Šarec** (roj. 1973) je po skoraj hkratnem šolanju na Srednji ekonomski in naravoslovni šoli Rudolfa Maistra v Kamniku in glasbenoteoretskem šolanju na KGBL diplomirala (glasbena pedagogika in orgle), magistrirala in doktorirala na ljubljanski akademiji za glasbo. Poleg rednega izobraževanja se je še dodatno izpopolnjevala doma in v tujini. Izkazuje se z zborovodstvom, koncertiranjem, organizacijo, predavanji, urednikovanjem (mdr. je že drugi mandat članica našega uredniškega odbora), v svojem znanstvenem opusu pa ima že številne enote. Od leta 1997 poklicno poučuje nauk o glasbi, predšolsko glasbeno vzgojo, glasbene pripravnice, orgle, klavir in korepeticije v glasbeni šoli v Domžalah.

Zvočno onesnaževanje, ki že meji na nasilje

Intervju s Sonjo Jeram in z Veroniko Brvar

Zadnja leta v javnosti vse več govorimo o zdravi prehrani in zdravem načinu življenja, prav tako o ohranjanju narave, naravnih virov in okolja, veliko manj pozornosti pa posvečamo naravnim zvokom in hrupu, ki na nas preži za vsakim vogalom, še toliko bolj v urbanem okolju, in nam grozi, da bo izničil vse naše želje in potrebe. Skandinavske države so – tako kot Anglija – glede tega vprašanja precej bolj osveščene in imajo razvita močna gibanja proti zvočnemu nasilju, medtem ko smo v Sloveniji glede tega še vedno precej ravnodušni, na kar kaže vseprisotna postavitev zvočnikov na zunanjih javnih površinah, neustreznost ozvočenja javnih prireditev in hrupnost gostinskih lokalov.

Eden od problemov zvočnega onesnaževanja je zagotovo jakost zvočnih signalov, drugi, nikakor manj pomemben, pa je prekrivanje različnih virov zvoka, kar se v zadnjem času vse pogosteje dogaja na zunanjih javnih površinah Stare Ljubljane, a tudi drugje. Na vprašanje, kako resen je problem in kako v zadostni meri osvestiti javnost, da bi se izognili težavam, ki izhajajo iz njega, sta skušali odgovoriti Sonja Jeram z Nacionalnega inštituta za javno zdravje in Veronika Brvar, ustanoviteljica gibanja Glasna za tišino.

Sonja Jeram je biologinja, zaposlena na Nacionalnem inštitutu za javno zdravje. Ukvarja se z okoljskim hrupom, pri čemer

njeno delo trenutno obsega dva sklopa. Eno so posegi v okolje in mnenja, ki jih inštitut izdaja ob teh posegih in načrtih prostorskih mnenj o tem, ali je določeni poseg s stališča varovanja zdravja in počutja ljudi primeren ali ne, druga obsežna naloga pa je ukvarjanje s tematiko poslušanja glasbe pri mladostnikih, s poudarkom na poslušanju glasbe prek slušalk in na prenosnih predvajalnikih, katerih prodaja je v zadnjem času precej narasla.

Veronika Brvar je muzikologinja, od nedavnega svobodna novinarka in kulturna menedžerka. Problematiki hrupa se posveča že nekaj let, v okviru revije *Glasna*, ki jo izdaja Glasbena mladina Slovenije pa se je kot njena glavna urednica odločila, da uvede stalno rubriko, ki bo posvečena zvočnemu onesnaževanju in nasilju tako pri mladostnikih kot pri otrocih in v družbi sploh. V zadnjih treh letih je tako izšlo več prispevkov iz domačega okolja, veliko pa je bilo tudi prevodov. Pred dvema letoma je ustanovila še gibanje Glasna za tišino, katerega glavna naloga je osveščanje javnosti.

Luigi Russolo je že leta 1916 v eseju *Umetnost hrupov* zapisal: »Starodavno življenje je bilo popolna tišina. V 19. stoletju se je z iznajdbo strojev rodil hrup, ki danes triumfira in kraljuje vzvišen nad našo senzibilnostjo. Stoletja je življenje potekalo v tišini ali vsaj v pridušenih zvokih. Najglasnejši hrup, ki je pre-

trgal to tišino, ni bil ne zategnjen ne trajajoč ne raznoter. Če izvzamemo redke potrese, hurikane, neurja, plazove in slapove, je narava tiha.

V pomanjkanju hrupov so prve zvoke, ki jih je človek izvabil iz trtne piščali ali napete tetive, sprejeli z začudenjem, kot nekaj novega in čudovitega. Primitivne rase so zvoke pripisovale bogovom; imele so jih za svete, namenjene samo duhovnikom, ki so jih uporabljali, da bi njihovi obredi postali še bolj skrivnostni.

In tako se je razvila predstava o zvoku samem po sebi, različnem in neodvisnem od življenja. Izid tega je bila glasba, fantastičen svet, neoskrunljiv in posvečen, postavljen nad stvarnega. /.../

Tak glasbeni razvoj poteka vzporedno z izumljanjem in vse večjo številnostjo strojev, ki so človekovi sodelavci na vseh področjih. Ne samo v bučni atmosferi velikih mest, celo na podeželju, ki je bilo še do včeraj v popolni tišini, je danes stroj ustvaril takšno raznovrstnost zvokov, ki tekmujejo med seboj, da čisti zvok, ki je tako neznat in monoton, ne vzbuja nikršnih čustev več.«

Danes smo resda že skorajda povsem otopeli, z visoko stopnjo zvočnega smetenja pa Slovenci izgublamo kulturno vrednost arhitekturne dediščine in razprodajamo zunanje javne površine, pri čemer izgublamo tudi vrednote, ki so nam dane. Pravilniki, ki bi naj preprečevali zvočno nasilje, obstajajo, a žal kontrola njihovega izvajanja ni dovolj učinkovita. Pritožb je vedno več, osveščanja javnosti zaenkrat premalo. A vendar obstajajo posamezniki, združeni v društva, ki so to nalogo vzeli v svoje roke. Poleg Nacionalnega inštituta za javno zdravje, kjer se posvečajo predvsem raziskavam po vzorih iz tujine in opozarjajo na škodljivost neprekinjenega poslušanja glasbe prek slušalk in nevarnost bivanja v območjih, kjer je hrup nad dovoljeno mejo, obstajata še Društvo za ENO glasbo, ki se bori proti več virom glasbe istočasno, saj bi več tišine na zunanjih javnih površinah dala priložnost uličnim umetnikom, gibanje Glasna za tišino pa si je za nalogo vzelo predvsem osveščanje javnosti s publicističnimi objavami in anketiranjem ljudi, v kar pa se je nekako vpletlo, čeprav se zdi, da povsem nezavedno, tudi vrednotenje glasbe. Čas je, da se vprašamo, v kakšnem zvočnem svetu torej živimo?

Zvočno nasilje je danes prisotno skorajda na vsakem koraku in, sodeč po izkušnjah, prav to ljudi moti, vendar tega zaradi nezadostne osveščenosti ne znajo ubesediti. Šele ko se bo javno začelo govoriti o tem in se bomo o tej temi začeli množično pogovarjati, bodo ljudje začeli tudi zavestno opazovati, kaj jih moti. In šele takrat bodo mogoče spremembe. Kaj se vama zdi najbolj sporno pri zaznavanju zvočnih signalov in ocenjevanju njihovih motenj?

Jeram: Veliko se govori o tem, kaj slišimo, ali dobro slišimo in kakšen sluh imamo. Po drugi strani pa se redko govori o tem, ali sploh znamo poslušati in kaj slišimo. Problem ocene motenj hrupa je, da jih hočemo optimizirati, vemo pa, da zvok zaznavamo subjektivno, odvisno od mnogih nezvočnih vplivov. Tako hrup prometa kot industrije ali glasbe želimo izraziti predvsem kot glasnost, ki jo merimo v decibelih, čeprav vemo, da je motnja odvisna tudi od frekvence in drugih lastnosti zvoka in da bo zaradi tega občutek drugačen pri isti glasnosti zvoka. Problematika je zelo zapletena, a jo želimo pretirano poenostaviti celo takrat, ko pri pripravi zakonodaje določamo mejne vrednosti.

Brvar: Problem je tudi ta, da mora vsak poslušati in slišati vse. Torej, je mar v zakonodaji res dovoljeno, da so zvočniki obešeni na vsaki hiši? V Ljubljani ima čisto vsaka restavracija svoje zvočnike na zunanjih površinah. To, kako poslušamo, namreč vpliva tudi na sam sluh in na slišnost. To pa je že vprašanje zdravstva. Zaenkrat je bistvo problema jakost, na drugi strani pa glasbena vseprisotnost.

Zaradi razprodaje javnih prostorov posameznik nima kaj dosti možnosti izbire. Doma se seveda svobodno odločamo, kaj poslušamo in ali sploh poslušamo, v javnih prostorih pa nam je ta možnost odvzeta. Bi lahko rekli, da gre za neke vrste (zvočno) posilstvo?

Brvar: Žal živimo na sredozemskem področju, čeprav se mi Slovenija nasploh zdi pravi fenomen v številu zvočnikov na cesti. Bolj ko greste proti severu Evrope, manj zvočnikov boste opazili, vsaj sama se jih ne spomnim. Tudi v Londonu, ki je hrupno mesto, jih ni. V Sloveniji je zvočnemu onesaževanju v prid tudi splošni občutek za nespoštovanje kulturne dediščine. Vprašanje je, kaj nam sporoča določena stavba. V nebo vpijoč primer tega je Slovenska filharmonija, pri kateri s stavbe visijo zvočniki. Tudi lokal pred Knjižnico Otona Župančiča je dober primer zvočnega nasilja, zadnji odkriti, najhujši primer pa je knjigarna Konzorcij, kamor stopiš, da bi v miru poiskal knjigo, jo prelistal in presodil, ali ti ustreza ali ne. Zdaj je tam internetna radijska postaja, a tja ne spada, odgovornim pa se ne da dopovedati, da je to popolnoma neprimerno in da se zaradi tega prodaja ne bo povečala. Kvečjemu se bo spremenila percepcija prostora.

Jeram: Morda kopirajo zgled iz tujine, kjer se dejansko v prodajalnah pojavlja glasba, vendar malce bolj premišljeno in bolj primerno prostoru. Če je v pravem prostoru prava glasba primerne glasnosti, je lahko to prednost. Pomembno je, da sta skladna tako namen prostora kot njegova vizualna in zvočna podoba. Mislim, da se pri nas še ne zavedamo, da to dvojje ne sme biti v konfliktu. Težava ni le v tem, da je glasba prisotna, temveč v tem, kakšna je zvrst glasbe v nekem okolju in nekem trenutku. Na primer, ko se lokal odpre in je še dokaj prazen, je

stranki zagotovo bolj prijetno, če je v ozadju glasba. Ko pa je lokal poln in se glasbe ne sliši več, je smiselno, da jo izključijo ali pa vsaj spremenijo zvrst glasbe. Dojemanje same vloge glasbe v posameznem ambientu še ni dovolj preučeno, ozaveščenost med ljudmi, ki glasbo potrebujejo za neko ozadje, pa bi v vsakem primeru morala biti boljša. Treba je vedeti tudi, da Ljubljano radi primerjamo z velikimi mesti. A ta imajo svoja zabavišča, kjer poteka zabava dan in noč in ne moti prebivalcev, pri nas pa želimo zabavo narediti v središču mesta, kjer je veliko stanovanjskih stavb. To ne gre skupaj. Zabava ne more biti vsak dan na istem kraju. Ta problem bi bilo treba časovno in prostorsko bolj smiselno urediti, saj je dobro, da je Ljubljana živahno mesto in da živi, a naj živi brez nepotrebne vznemirjanja stanovalcev, še posebno ponoči.

Zdi se, da se človek 21. stoletja boji tišine, kajti ta nam omogoča biti s samim sabo, zato celo naravne zvoke, kot so veter, voda, pesem ptic, prekrivamo s hrupom, ki nam na neki način zapolni misli, hkrati pa naš um prazni zamisli.

Brvar: Ves čas gre za beg pred samim sabo, kar je najhujše. V Sloveniji je to vse bolj v porastu, še posebno pri mladini. Gre za problem, ki bo čez nekaj let zelo viden. Poiskati je treba alternativo oz. ljudi osveščati do te mere, da se bodo zavedali, da tišina ni nič strašnega in da ne pomeni, da si osamljen.

Jeram: Tišino radi zapolnimo z glasbo. Vse bolj pogosto pa to počnemo tudi na ulici med hojo, športom ali drugimi aktivnostmi s pomočjo slušalk in prenosnih predvajalnikov glasbe. Govori se o socialni izolaciji, še posebno v primerih, ko glasbo poslušamo prek slušalk celo v družbi. Vprašanje je, ali tako sploh poslušamo glasbo ali pa gre bolj za zapolnitev praznine, tišine.

Glasbo že poslušamo, vprašanje pa je, če jo tudi slišimo. Pisatelj Vanja Pegan je pred kratkim dejal, da je tehnologija, ki jo ustvarjamo, že presešla smisel, saj imamo telefone in računalnike, ki so zmogljivejši od tega, kar potrebujemo. Isto pa je z glasbo. Zaradi svoje vseprisotnosti je na neki način že izgubila svoj smisel ...

Jeram: Verjetno res. Če smo glasbi izpostavljeni takrat, ko si je ne želimo poslušati, je ne slišimo enako kot takrat, ko se za poslušanje odločimo sami.

Brvar: S tem problemom se srečujejo glasbeni pedagogi. Otroke je zelo težko motivirati k poslušanju. Ob tem se mora dogajati še tisoč slikovnih in vizualnih stvari. Naš namen oz. naša naloga pa je prav ta: prepričati otroke, kaj vse ti glasba prinese in kako ti lahko obogati svet.

Zdi se, da je bil hrup nekoč naraven. Tisto, kar je bilo hrupno, bi lahko strnili na nevihte, plazove in potrese, danes pa smo neprenehoma v hrupu, ki se ves čas razvija, saj tehnolo-

gija napreduje hitreje od naših potreb. Se naš organizem sploh lahko prilagodi tem spremembam?

Jeram: Zelo pomembno je, kakšno informacijo nam posreduje zvok oz. hrup. Če grmi, gre za sporočilo narave, da se moramo na primer v gorah čim prej umakniti. Kadar pojejo ptice in je njihovo petje bogato, pomeni, da je v okolju vse v redu, da smo lahko mirni. V primeru zvonjenja cerkvenih zvonov je to informacija, ki nekomu nekaj pomeni, drugemu pa ne in zato ta zvok zaznava kot hrup. Nemoteči so torej zvoki, ki imajo za nas neko koristno informacijo, medtem ko je glasen zvok brez informacije navadno moteč. Na monotoni hrup se lahko navadimo in nas ne moti.

Je prav naša nestrpnost tista, zaradi katere povečamo jakost, da jo sosed lahko še bolj poveča, in s tem napovemo t. i. zvočno vojno?

Jeram: Tako vedenje privede do osebnega konflikta, zaradi katerega drugače zaznavamo tudi zvok. S časom nas začnejo bistveno motiti tudi manjše intenzitete zvoka, kot bi nas sicer. Zelo zanimiva je študija iz Nemčije, v kateri so preučevali, kako bi lahko zmanjšali vznemirjenost prebivalcev zaradi hrupa v bližini letališč. Ljudje so se zaradi hrupa pritoževali, niso pa dobili povratnih informacij glede možnih ukrepov ali vzrokov za občasno povečanje hrupa. S študijo so ugotovili, da je s transparentno informacijsko politiko mogoče zmanjšati vznemirjenost prebivalcev, ne da bi zmanjšali tudi hrup. Ta je obsegala brezplačno telefonsko linijo, na katero so ljudje lahko poklicali in dobili informacije o tem, kdaj je predvideno povečano število poletov letal, in opravičilo ter prošnjo za razumevanje. Taka rešitev pride v poštev tudi na gradbiščih ali pri praznovanjih v bloku. Pomembno je obvestiti ljudi, kdaj bo hrupno in koliko časa bo trajal hrup, ter dodati opravičilo s prošnjo za razumevanje. Nihče se ne bo pritoževal, če jih boste obvestili in se opravičili, narobe pa bo, če bo hrup trajal dlje od napovedi.

Brvar: Brala sem študije o tem, da je več kriminala tam, kjer je hrup zelo glasen. Ne vem, koliko je to že potrjeno, a takšne so bile hipoteze, ki jih skušajo dokazati. Torej, v tišini naj ne bi bilo nasilnih dejanj, ubojev in umorov. Kar pomeni, da je tudi za družbo še kako pomembno imeti varne, tihe koticke.

Jeram: Najbrž ljudje v določenih trenutkih ali stanjih iščejo hrupno okolje. Tišina oz. mirno okolje sta lahko tako osvobajajoča kot utesnjujoča. Popolne tišine ne prenesemo dolgo in je tudi tako rekoč ni. Primer je gluha komora, v kateri se počutje ljudi že v roku ene ure zelo poslabša. Pri opozarjanju na zvočno onesnaženje nikakor ne gre za iskanje absolutne tišine, temveč za primerno in kakovostno zvočno okolje. Pomembna je možnost izbire. V mestu bi morali imeti možnost izbire med lokali s klasično glasbo in lokali brez glasbe ali tistimi z narodnozabavno ali pop glasbo itd. Smiselno je, da je podoba tako vizualno in zvočno kot tudi s stališča kulturne dediščine skla-

dna. Z boljšo ponudbo bi tako verjetno lahko prispevali tudi k ozaveščanju javnosti o pomenu kakovosti zvočnega okolja.

Brvar: Pri nas v večini lokalov vrtijo elektronsko glasbo in njihovo sporočilo je, da je najboljša, da so starejši kar doma. Drugo je sporočilnost kulturnega prostora. Zato se moramo res potruditi pri vzgojnih in študijskih prostorih. Menim, da bi morali načrtno delati, da bi jih osvestili. Kot vem, šole med odmori še vedno izbirajo glasbo, kateri bi otroci, ki hodijo v glasbeno šolo ali imajo malce drugačen okus, zagotovo radi ubežali, a se jih ne da zavarovati. Običajno imajo prevlado tisti, ki hočejo na vsak način vsiliti drugim, kakšno vrsto glasbe poslušajo.

Glasba pa vpliva tudi na počutje ljudi, mar ne?

Jeram: Na našem inštitutu se posebej s psihoakustiko ne ukvarjamo, a osnovne zakonitosti seveda poznamo. Ritem glasbe na primer zaznavamo kot počasen, če je počasnejši od ritma srca. Taka glasba nas pomirja, v nasprotnem nas poživlja. Drugače dojemamo tudi glasbo orkestra kot pa izvajanje iste skladbe z enim samim glasbilom. Glasba enega glasbila je navadno bolj pomirjujoča v primerjavi z orkestralno izvedbo.

Brvar: Drugo je recepcija. To sta dva okvira zvoka, ki izjemno vplivata na psiho. Ne samo slušalke, prek katerih poslušamo glasbo, temveč dolžina, trajanje zvoka; dveh, treh ali celo štirih virov zvoka naša psiha preprosto ne more sprejeti, kar vodi v frustracije. To je zelo škodljivo in pogubno. Dokazano je, kje je meja v decibelih, do katere je zvok še varen za naše slušne poti, a je vprašanje, koliko časa smo mu izpostavljeni. Naš sluh ni prilagojen temu, da bi bil ves dan izpostavljen najvišji dovoljeni jakosti.

Jeram: Kadar imamo istočasno dva vira glasbe ali kadar dve osebi govorita hkrati, smo se sposobni skoncentrirati le na en vir zvoka, vendar to za organizem pomeni napor in ni dobro, če traja predolgo. Seveda se v takšnem okolju začnemo pogovarjati glasneje, kar vpliva na naša čustva in pogosto lahko privede tudi do večje agresivnosti, ki smo jo že omenjali.

Danes je celo mirno okolje precej bolj hrupno kot nekoč in industrija naj bi nam lajšala življenje. Se mar v tem prepričanju ne skriva zmeta?

Jeram: Ko smo dobili prve avtomobile, prva letala in vlak, je bil zvok znak uspešnosti in napredka. Zdaj smo s tem zvokom preobremenjeni in je izgubil svojo fascinacijo, postal je moteč. Gotovo si brez prevoznih sredstev in industrije ne moremo več predstavljati življenja, vendar je treba poiskati način, kako bi v prostor umestili prometnice in industrijo ter hkrati ohranili kakovostno bivalno okolje. Novi posegi v okolje so zato bolj premišljeni kot včasih, ko se še nismo zavedali nevarnosti hrupa za naše zdravje in počutje. Stari problemi pa kljub temu



V. Brvar, J. Kvitaji, S. Jeram (foto: Bojan Stepančič)

pogosto ostajajo težko rešljivi. Ljudje se pritožujejo, vendar ne vedo, da so za določene vrste hrupa lahko pristojne različne ustanove. Krasno bi bilo, če bi imeli centralni register pritožb zaradi hrupa. Transparentnost takega sistema bi omogočila pregled pritožb tudi ustanovam, kot je naš inštitut in s tem dala možnost posredovanja pri hitrejšem reševanju problemov in večji zaščiti prebivalcev.

Register pritožb je torej tisto, kar potrebujemo. Imata še kakšen konkreten predlog, ki bi morebiti lahko pomagal izboljšati trenutno, nič kaj optimistično stanje?

Jeram: Zagotovo sodelovanje našega inštituta z ministrstvom za notranje zadeve, ministrstvom za okolje, agencijo za okolje in tržnim inšpektoratom. Poleg ustanov, ki delujejo na nacionalni ravni, bi morale temu problemu več pozornosti posvetiti tudi njihove območne enote. Pomembno je ozaveščanje v medijih. Več kot se bomo o tem pogovarjali, bolj bomo lahko tistim, ki povzročajo hrup, pa se tega ne zavedajo, sporočili, da so spremembe potrebne. Prav tako se je treba pogovoriti s tistimi, ki se pritožujejo nad hrupom, ter razčistiti dilemo, kdo je odgovoren zanj. Transparentnost in sodelovanje sta ključna.

Brvar: Pomembno se mi zdi predvsem to, da zavzamemo stališče in začnemo osveščati javnost, naša prva naloga pa je ozaveščanje na več ravneh. V okviru Glasbene mladine Slovenije lahko s to miselnostjo prodremo v šole in osveščanje javnosti začnemo od vrha navzdol. Naslednji korak je priti do staršev in jim jasno povedati, kaj je dobro za prihodnost njihovih otrok. Nato pa preiti na širše okolje. Ne nazadnje, za glasbenike je dolgoročno trenutno stanje pogubno, saj že opažamo, da ljudje niso več sposobni poslušati daljših skladb, kar se bo poznalo tudi pri recepciji glasbe. Tudi glasbeniki sami morajo nekaj narediti na tem področju, saj sicer glasbe ne bo poslušal nihče več.

Za konec naj vaju izzovem z vprašanjem, kakšen pomen ima tišina za vaju, kako jo dojemata.

Jeram: Rada imam mirno, tiho, naravno okolje. Narava mi pomeni vedno več. Zdi se mi, da se ne zavedamo dovolj njenega potenciala, ki ga ima za naše dobro počutje in zdravje. Kljub temu da rada poslušam glasbo, je v naravi ne potrebujem, saj zvoke narave sprejemam kot svojevrstno glasbilo.

Brvar: Lahko se le pridružim in dodam, da brez tišine v nas glasba ne more vstopiti. Če ni tišine, tudi glasbe ni, in ne glede na to, da je moj poklic glasba, potrebujem veliko tišine. Le tako glasbo lahko ponotranjim in razmišljam o njej.

Janez Križaj, režiser zvoka in aktivist Društva za ENO glasbo

»V okviru dejavnosti, ki jih izvaja Društvo za ENO glasbo, predvsem opazujemo in opozarjamo, saj kaj več kot ljubiteljsko društvo tudi ne moremo narediti. Opazujemo pa in v zadnjem času opažamo, da so se razmere zelo poslabšale. Glasba je postala vsiljena in neustrezno predstavljena, zaradi česar lahko govorimo o zvočnem onesnaženju. Največ pozornosti namenjamo opozarjanju na več glasb hkrati, saj se ne želimo spuščati na raven, ko bi ugotavljali, ali je boljše glasno ali tiho poslušanje glasbe in ali so bobni bolj ustrezni od klarineta ali zborovske glasbe. Tovrstnim razpravam se skušamo izogniti, ker pri tem takoj zaidemo v razpravljanje o okusih in pri tem ne bomo nikdar enotni. Se pa vsi strinjamo, da več glasb hkrati ne ustreza nikomur.

Problematika zvočnega nasilja je še posebno močna v Stari Ljubljani, pojavila pa se je vzporedno z umikom prometa. Ko smo končno dobili nazaj središče mesta brez prometa, ni minil teden dni in gostinci so že izkoristili priložnost ter javni prostor okupirali z ozvočenjem. A je prepričan, da glasba privablja goste lokalov, zmotno. Zvočniki v Stari Ljubljani presegajo vsako razumno število, že bežen pogled pa nam pove, da sta Petkovškovo in Gallusovo nabrežje bolj zasedeni od Cankarjevega in Hribarjevega nabrežja, čeprav sta tišji. Živimo v babilonščini, kjer posameznih zvokov sploh ne moremo več niti dojeti, kaj šele, da bi jih znali ceniti. Zato poudarjam, da se glasba rodi iz tišine, saj si jo moramo vsaj malo zaželeli, da bi sploh lahko uživali v njej.

Glasba, ki jo uporabljajo v trgovskih središčih, pa je kot kalna reka, ki nam s svojo monotonostjo uspava um in nas hkrati spodbuja k potrošništvu. Nekaterim to ustreza, nekoliko starejšim pa najbrž ne, zato potrebujemo tako prostor za mlade kot za starejše. Žal je Ljubljana ena sama zvočna brozga, kjer nihče ne dobi svojega, in četudi prosiš, naj glasbo utišajo, je najpogostejši odgovor, da to ni mogoče. Verjamem, da bi nam tišina morda celo vrnila kult zborovskega petja, ki smo ga izgubili, pa čeprav gre za našo kulturno dediščino. Morda bi frizerke ponovno začele prepevati in točaji bi ponovno pomagali gostom s svojimi nasveti. Verjamem, da bi bilo v mestu, ki premore več tišine, tudi več spontanah uličnih nastopov.«

Zvočno onesnaževanje, ki že meji na nasilje

Izpostavljenost otrok povišani ravni hrupa zaradi cestnega prometa v Ljubljani

Projekt Inštituta za varovanje zdravja prikazuje potencialno izpostavljenost otrok v ljubljanskih vrtcih in osnovnih šolah povišani ravni hrupa zaradi cestnega prometa, temelji pa na uporabi podatkov o hrupu zaradi cestnega prometa čez dan.

V strateški karti so s posebno pozornostjo označeni tisti vrtci/šole, ki se nahajajo v zvočnem okolju, v katerem so dvorišče, igrišče in okolica zaradi cestnega prometa neprimerni za igro otrok. Cilji spremljanja izpostavljenosti otrok okoljskemu hrupu v šolah in vrtcih so: varovanje zdravja in počutja otrok med poukom v šolah ter med aktivnostmi in počitkom v vrtcih, postavitev prioriteten seznamov osnovnih šol in vrtcev, v katerih bi bilo treba hrup preveriti z meritvami, ureditev primerne učnega okolja za otroke, izboljšanje pogojev na igriščih v neposredni okolici vrtcev in šol, primerna ureditev prometa v okolici vrtcev in šol ter dobro načrtovanje nove gradnje vrtcev in šol.

Raziskava, ki je bila opravljena za šolsko leto 2010/11, kaže, da se na območju presežene mejne vrednosti okoljskega hrupa, po priporočilu Svetovne zdravstvene organizacije, nahaja štirinajst vrtcev (od 110) in tri šole (od 53), zato bi bilo v teh ustanovah smiselno opraviti tudi meritve hrupa v prostorih.

Več na http://kazalci.arso.gov.si/?data=indicator&ind_id=381.

Sklepi in ugotovitve z okrogle mize *Iz tišine se rodi glasba – Kulturna podoba kulturnih spomenikov*

Na okrogli mizi v okviru festivala Godibodi, ki ga prireja Glasbena zadruga Celinka, pod sloganom »Več kulture, več svobodne izbire«, so sprejeli več sklepov in ugotovitev, na podlagi katerih problematiko reševanja zvočnega onesnaženja v prihodnosti lahko ne le gradimo naprej in jo razvijamo, marveč tudi rešujemo.

- Uredbe in pravilniki obstajajo, vendar nadzor nad izvajanjem ni dovolj učinkovit.
- Glasba lahko postane hrup, ko je ne želimo poslušati.
- Človek ni sposoben poslušati dveh virov glasbe hkrati.
- Zaznavanje zvoka je povezano z drugimi zaznavami, npr. vizualnimi.
- Zvočne podobe kulturnih spomenikov so v očitnem nasprotju z njihovimi zgodovinskimi in sodobnimi pomeni.
- Zvok in glasbo ljudje dojemamo subjektivno, zato težko določimo objektivne meje sprejemljivega.

Ocene



Monografija *Glasbene dejavnosti in vsebine* Bogdane Borota

Konec leta 2013 je Univerzitetna založba *Annales* izdala znanstveno monografijo *Glasbene dejavnosti in vsebine* avtorice Bogdane Borota, izredne profesorice za didaktiko glasbe na *Pedagoški fakulteti Univerze na Primorskem*. Namenjena je bodočim vzgojiteljem kot temeljna študijska literatura za izvajanje glasbenih dejavnosti v vrtcu, učiteljem razrednega pouka za poučevanje glasbe v začetnih razredih osnovne šole, po njej pa bodo posegali tudi glasbeni pedagogi, ki poučujejo v predšolskih programih glasbenih šol. Aktualna je za že delujoče vzgojitelje, učitelje in glasbene pedagoge, saj s predstavljenimi novjšimi znanstvenimi in strokovnimi spoznanji obravnava glasbeno literaturo in uporabljeno terminologijo pomembno razširja in nadgrajuje ter posodablja predhodno izdana tovrstna dela.

Že naslov pove, da se delo tematsko nanaša na raznovrstne glasbene dejavnosti, ki jih avtorica teoretično, raziskovalno in praktično obravnava v povezavi z glasbenimi vsebinami. Bralce vzporedno seznanja z glasbenim razvojem otrok od najzgodnejšega obdobja (dojenček, malček) do zaključenega prvega vzgojno-izobraževalnega obdobja v osnovni šoli. Vključene vsebine so izbrane skrbno in premišljeno ter izpričujejo tako njihovo kulturno bližino kot estetsko vrednost. Avtorica uvodoma izpostavi željo po avtentični glasbeni izkušnji in glasbeni

komunikaciji, zato je v delo vključila številne notne primere del iz glasbene literature za otroke. Posebno pozornost je namenila slovenski ljudski in umetni glasbi, hkrati pa bralce kontekstualno spodbuja k odprtosti in smiselni uporabi del iz glasbene zakladnice drugih kulturnih okolij. Predstavljena široka paleta glasbenih vsebin daje vzgojitelju/učitelju možnost njihovega takojšnjega vključevanja v pedagoško prakso, hkrati pa služi kot vodnik, kako pristopiti k nadaljnjemu avtonomnemu izboru skladb.

Monografija vsebuje osem tematsko zaokroženih poglavij. Kratkemu uvodnemu prvemu poglavju sledi pregledna klasifikacija treh temeljnih vzgojno-izobraževalnih področij glasbene vzgoje ter predstavitev njihove zastopanosti v kurikulumu za vrtce in v učnem načrtu za glasbeno vzgojo v osnovni šoli. Tretje poglavje je najobsežnejše in je posvečeno različnim oblikam glasbenega izvajanja. Avtorica najprej obravnava petje in otroško ljudsko pesem. Teoretično razlago njenih oblikovnih značilnosti podkrepi s številnimi primeri ljudskih pesmi brez melodije in z melodijo. Ločeno obravnava izštevanka, njihovo ritmično izreko in ritmizacijo, uspavanke, pesmi za ples in plesne igre ter pesmi v otroških igrah. Drugi sklop se nanaša na umetno pesem za otroke. Bralce uvaja v analizo umetnih pesmi ter jih seznanja s pomenom skladnosti besednih in glas-



benih vsebin. Daje jim tudi smernice za oblikovanje pevskega repertoarja oziroma pevskega programa. Ob tem je zgovorna predstavitev raziskovalnih ugotovitev o pevskih programih in pogostosti izvajanja glasbenih dejavnosti v vrtcu, pridobljenih v longitudinalni raziskavi pedagoške prakse študentov predšolske vzgoje v vrtcih, ki jo je opravila Pedagoška fakulteta Univerze na Primorskem. Tretji sklop je namenjen obravnavi glasbil, pri čemer velja izpostaviti vključevanje novejših skupin glasbil, kot so npr. *Percussion plus*, ter širitev obravnave glasbil v terapevtske namene. V tem sklopu besedilo odlikujeta jasno uporabljena strokovna terminologija ter številni zgledi instrumentalnih spremljav in iger, primernih za otroke različnih starosti.

Četrto poglavje je posvečeno ustvarjanju. Avtorica zgoščeno izpostavi pomembne ugotovitve, ki se nanašajo na procese in oblike glasbenega ustvarjanja pri otrocih ter jih nazorno predstavi s primerom ustvarjanja zvočne slike. Peto poglavje je namenjeno poslušanju, pri čemer so predstavljena nekatera novejša spoznanja o slišanju in poslušanju ter dejavnikov poslušanja glasbe. Borota predstavlja temeljne metode doživljajskega in doživljajsko-analitičnega poslušanja glasbe in jih ponazori s konkretnimi primeri poslušalskih nalog in vprašanj za otroke. Vzgojitelj/učitelj pogovor z otroki po poslušanju glasbe je zelo pomemben, voden pa naj bo v smeri, da v ospredje postavlja glasbo in ne zunaj glasbenih vsebin. Avtorica v tem poglavju bodočim vzgojiteljem in učiteljem posreduje temeljno strokovno razlago glasbenih oblik instrumentalne glasbe, absolutne in programske glasbe, karakternih skladb ter tonskega in zvočnega slikanja. Pri vsaki od navedenih vsebin izpostavi

primere iz glasbene literature za predvajanje otrokom. Vzgojitelj/učitelj ozavešča z merili za izbor skladb in jih seznanja z analizo poslušalskih primerov.

Pomembna teoretična in praktična nadgraditev je razvidna v poglavju o glasbenih didaktičnih igrach (GDI). Borota jih na podlagi novejših spoznanj iz relevantne literature klasificira na novo. V ospredju GDI je vedno glasbena ciljna usmerjenost, vsebine in predlogi za njihovo izvajanje pa vključujejo prevladujočo glasbeno oziroma zvočno prisotnost. Dragocen avtoričin prispevek pomeni vključena zbirka šestdesetih izvirnih GDI, razdeljenih v pet sklopov:

- 1) GDI za razvoj slušne zaznave in pozornosti na zvok,
- 2) GDI za spoznavanje parametrov zvoka,
- 3) GDI za širjenje in utrjevanje glasbenega spomina,
- 4) GDI za razvoj elementarnih glasbenih sposobnosti in ustvarjalnosti,
- 5) GDI v povezavi z drugimi področji otrokovega razvoja.

Sedmo poglavje je namenjeno glasbeni pravljici in pravljici z glasbo. Glasbenopedagoška literatura doslej še ni tako analitično obravnavala obeh vrst pravlji, kot to opravi v svojem delu Borota. Analizirani primeri iz glasbene literature ponujajo bralcu nazorno predstavitev in razlago, ob kateri spoznavajo cilje izvajanja, poslušanja ter morebitnega lastnega oblikovanja obeh vrst pravlji.

V osmem poglavju se avtorica z bibarijami in prstnimi igrami vrača k najmlajšim in posredno na področje izvajanja. Pri njihovi obravnavi povezuje glasbeni, govorni, čutni, gibalni in socialni razvoj otrok. Bibarije izvorno razvrsti v štiri skupine glede na njihov namen. Ob tem meni, da je klasifikacija bibarij lahko tudi različna glede na cilje, načine in kontekst njihove izvedbe.

Monografijo skleneta zgoščen strokovni pojmovni slovar ter pregled literature in virov, v katerem je posebna enota namenjena predstavitvi muzikalij in zvočnih zbirk. Vzgojiteljem in učiteljem bo seznam v pomoč pri izbiri glasbenih vsebin za raznolike glasbene dejavnosti otrok v vrtcu, osnovni in glasbeni šoli.

Monografija Bogdane Borota je pomemben prispevek na področju specialne glasbene didaktike za predšolske otroke in otroke na začetku osnovnega šolanja. Teoretična in praktična obravnava posameznih dejavnostnih področij in vsebin temelji na relevantni znanstveni in strokovni literaturi, avtoričinih raziskavah in dolgoletnih pedagoških izkušnjah. Odlikuje jo tudi razumljivo napisano besedilo s temeljito pojasnjenim izrazoslovjem, zato jo priporočam v branje in v praktično udeležanje obravnavanih glasbenih dejavnosti in vsebin v pedagoški praksi.

♭: Franc Križnar

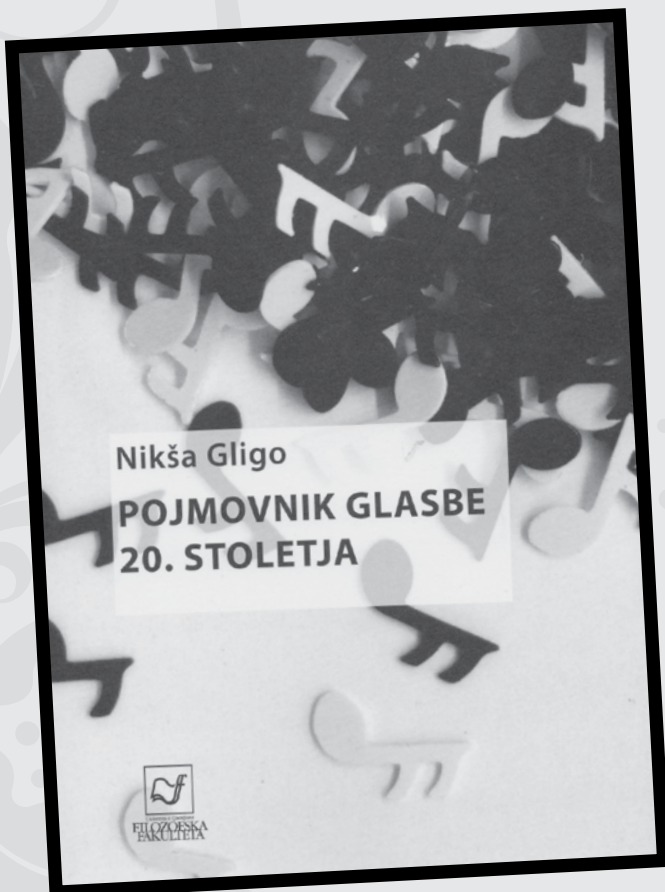
franc.kriznar@siol.net

Nikša Gligo, *Pojmovnik glasbe*

20. stoletja (prevod),

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, 2012 (395 str.);

29,90 evra



Pred nami je nekoliko prirejena oblika izvirnega priročnika, ki ga je leta 1996 dokončal akademik dr. Nikša Gligo, poznavalec zgodovine glasbe 20. stol., hrvaški muzikolog in redni profesor za glasbo na univerzi v Zagrebu. V slovenski različici je zbranih in opisanih več kot tisoč muzikoloških pojmov in ključnih glasbenih pojavov s poudarkom na glasbenih žanrih minulega stoletja. Pojmovnik je opora vsem, ki se ukvarjajo z glasbo teoretično ali praktično in želijo pri svojem delu uporabljati pravilno glasbeno terminologijo. Pojmovnik naj bi bil temeljno delo zgodovine glasbe 20. stol. Avtor je v knjigi v leksikalni obliki in na izviren način zaobjel znanje o glasbi prejšnjega stoletja. Ta se tako ne razkriva samo v obliki zgodovinskih pregledov ali seznamov imen osrednjih osebnosti, temveč kot niz terminov in pojmov, s katerimi je mogoče opredeliti in ujeti raznolikost dogajanj in pojavov v glasbi 20. stol. Monografija je namenjena študentom in ljubiteljem glasbe, ki se kakor koli ukvarjajo z glasbeno umetnostjo in kulturo 20. stol.

Gre očitno za povsem nov pojmovnik, kateremu je predgovor k slovenski izdaji napisal Leon Stefanija, drugega pa avtor N. Gligo. V njih je že razložena vsa uporabljena metodologija sestave in vsebina ter posebnosti, kot so npr. številne uporabljene kratice. Kljub temu da jih je kar precej, je stvar zelo prozorna, nazorna in pregledna, da ne rečem že zastavljena metodološ-

ko eksplicitno. Seveda med njimi in še zlasti v nadaljevanju, v samem pojmovniku, najdemo še kakšno »cvetko«, kar pa je zagotovo po eni strani zgodovinska terminološka obremenitev kakor tudi slušna in lektorska obravnava določenih pojmov. Če začnem pri instrumentalnem gledališču, ki bi ga v skladu z lektorskim posegom raje videl zapisanega (str. 141) kot instrumentalno, če ni v njem zaslediti celo kakšnega hrvatizma, prek popolnega strinjanja s serijo oz. serialno glasbo, kar vsekakor več kot pol stoletja tudi na Slovenskem velja (vse od njene pojavnosti okoli leta 1950) za neke vrste »pravoverni« termin (str. 296) je zadeva več kot sprejemljiva; pa vse do tonalnosti – tonalitnosti (str. 338–339), kar je pa vsekakor že preveč. Tonalnost je pač smiselna, ima svojo (zgodovinsko) obremenitev in preteklost, pa je pojmovno, slišno in uporabnostno že toliko časa v (upo)rabi, da bi jo kanilo obdržati? Ali potemtakem pomeni, da se bosta zaradi teh in morda še zaradi katerih drugih pojmovnih novosti zdaj slovenska glasbena teorija in terminologija postavili na glavo? Kako si avtor in njegovi nadaljevalci predstavljajo to »revolucijo«? Ali ne bi vseh teh »cvetk« prepuščili evoluciji in morda šele v prihodnjem pojmovniku (za glasbo) 21. stoletja po zdajšnjem in očitnem premikanju vse še predstavili oz. zamaknili za eno stoletje v prihodnost?

Zato pa so zagotovo še najbolj sprejemljivi pojmi za vse modernizme, ki izhajajo tudi iz drugih glasbenih zvrsti in žanrov in ne le samo tisto, kar velja za klasično oz. resno glasbo. Kot je zapisal eden od recenzentov Gregor Pompe: »[...] Posebna odlika dela je, da obravnava raznolike glasbene žanre 20. stol., zaradi česar je lahko dobrodošla tako klasično izobraženemu glasbeniku kot tudi vsem tistim, ki jih zanimajo različni žanri popularne glasbe. [...]«. Najbolj umevne so seveda tiste opombe, ki kažejo na številčne tujejezične izvore (angl., nem., fr. in it.), ET npr. pomeni etimološko (tj. zgodovinski razvoj in prvotni pomen besede), D je definicija pojma, SIGLE so npr. kratice oz. okrajšave, KM je komentar o pojmu, KR je kritika rabe pojma, V so vodilke in PRIM primerjave. Vse to je še dodatno razloženo v navodilih. Po pojmovniku A–Ž (str. 15–370, tj. dobrih 355 strani) sledi še znanstveni aparat, ki vsebuje sigle, bibliografijo (uporabljene literature) in imensko kazalo. Med njimi najdemo samo eno (slovensko) ime, sopotnika moderne glasbe 20. stol. Vinka Globokarja, in kar nekaj imen slovenskih muzikologov (srednje generacije); zagotovo manjkajo še skupina Laibach, skladatelji Lojze Lebič, Milan Stibilj, Slavko L. Šuklar in še kdo. Glede na izvirnik *Pojmovnika* se podobno godi tudi Hrvatom. Očitno je tole, kar sicer predstavljamo v slovenskem prevodu,

izvirno hrvaško muzikološko delo, ki je očitno le evropska, če že ne svetovna literatura. Drugi recenzent Leon Stefanija (ta nastopa tudi v vlogi urednika slovenske izdaje) je morda tudi takole »obranil« omenjeni izbor, prevod idr.: »[...] Neoporečen znanstveni aparat, strokovna širina, natančnost in uporabna vrednost jedrnatih razlag kompleksnih glasbenih pojavov so odlike, ki knjigo preprosto uvrščajo med obvezno literaturo vsakega ljubitelja glasbe in poklicnega glasbenika obenem. [...]«. Ali tudi z vsemi pripisanimi opombami, kritikami in dvomi vred?

Slovenski prevod *Pojmovnika glasbe 20. stoletja* je nastal po hrvaškem izvirniku *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća: s uputama za pravilnu (in ne pravilno) uporabu pojmova* avtorja Nikše Gliga so pod uredniško taktirko L. Stefanije prevedli Tjaša Poklar (od črke A do F), Tomaž Gržeta (G–M), Urška Indjić (N–R) in Jelena Grazio (S–Ž). Knjigo je tehnično uredil, oblikoval naslovnico in opravil (računalniški) prelom Jure Pregelau, slika na naslovnici je vzeta s (svetovnega) spleta www.mcssl.com, jezikovni svetovalec celotne monografije oz. njenih (so)avtorjev pa je bil Hotimir Tivadar. Knjigo sta izdala (in založila) Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in njen Oddelek za muzikologijo, natisnila pa jo je Birografika Bori, d. o. o.



Avtor **Nikša Gligo** (roj. 1946) je redni profesor muzikoloških predmetov na Akademiji za glasbo Univerze v Zagrebu in redni član Hrvaške akademije znanosti in umetnosti. Težišče njegovega muzikološkega raziskovanja in ustvarjanja (pisanja) so glasba 20. stol., glasbena terminologija in semiotika/semigrafija (tj. znamenoslovje/znakovna pisava) glasbe. S svojim znanstvenim in pedagoškim delom je na omenjenih področjih pomembno prispeval k muzikološki znanosti na Hrvaškem in tudi drugje po Evropi. Zlasti pomemben je Gligov prispevek k standardizaciji glasbene terminologije, kar je razvidno predvsem v njegovem *Pojmovniku glasbe 20. stoletja*.

Fra Bernardin Škunca, *Za križen na otoku Hvaru*

Biskupski ordinariat Hvar in Glas Koncila, Hvar – Zagreb, 2013



Knjiga na 319 straneh prinaša vse o enkratnem ljudskem običaju češčenja Jezusovega trpljenje na otoku Hvaru – procesiji za križen. Ta poteka neprekinjeno že več kot petsto let in je od leta 2009 uvrščena na Unescov seznam svetovne nematerialne dediščine. Avtor v svojem delu prikazuje religiozno antropološko, liturgično ljudsko in versko eksistencialno dimenzijo hvarskih križnih obhodov, petje, molitev, simbole in duhovna razpoloženja. V hvarskem križnem fenomenu vidi avtor v enem delu tip specifične in to zelo uspešne otoške inkulturacije Kristusovega trpljenja, po drugi strani pa gre za dodatno osvetlitev zgodovinske teološke dimenzije hvarskih ljudskih pasijonskih pobožnosti, še posebno procesije za križen. V svojo študijo je avtor vključil tudi antropološko družbeno razsežnost, ki nam odpira poglede na ta pojav.

Delo v štirih poglavjih opiše procesijo, nastalo v verskobratovščinskem-laičnem krogu, ki se v izvorni verski obredni podobi procesije prenaša iz roda v rod. Tako je omenjena procesija v prvi vrsti verski dogodek krščanske duhovnosti in krščanskega svetovnega nazora. Ta živa verska oznaka, ki že stoletja zbira križ v samem srcu dalmatinskega otoka Hvara, v krogu šestih mest zbira tudi ljudi, ki v noči z velikega četrтка na veliki petek (torej v času velikega tedna tik pred veliko nočjo) hodijo v procesiji. Preprosto jo imenujejo za križen (za križem). Avtor

fra Bernardin Škunca pojasni razloge za uvrstitev procesije za križen v popis svetovne nematerialne dediščine Unesca in njen zgodovinski pojav. V prvem delu knjige avtor predstavi splošno sliko verskega in družbenega položaja otoka Hvara v njegovem zgodovinskem aspektu glede na širši evropski krščanski in zgodovinski mediteranski okvir. V drugem delu prikaže duhovno osnovo, iz katere je nastalo spoštovanje Jezusovega trpljenja na Hvaru. Tretji, osrednji in hkrati najboljše del knjige se v glavnem ukvarja z vprašanji nastanka in opisa procesije za križen. Opisana so zemljepisna in družbenozgodovinska slika kroga procesije ter naselja iz tega kroga – Vrbanj, Vrboska, Jelsa, Pitve, Vrisnik in Svirče – s popisom nosačev križa (križonošev) za vsako od omenjenih župnij, iz katerih ti prihajajo posebej za to priložnost. Sledi pogled v nastanek in zgodovinski razvoj ter nekatera mišljenja o nastanku procesije, obliko in vsebino procesije ter hvarske sedeže procesije. V četrtem delu avtor zbere vseh sedem splošnih vrednostnih poudarkov o ljudskih pasijonskih pobožnostih na Hvaru in še posebej o procesiji za križen. Sklene, da je procesija za križen s svojim izvirnim procesijskim obredjem, ki ga je sicer sprožila in oblikovala vera v moč Kristusovega križa, ustvarila tradicijo, ki se je – spojena z vero in obredi – sakralizirala ter še vedno ostaja izjemen verski izpovedni dogodek ljudske vere in pobožnosti. Kar nekaj primerjav je mogočih tudi s slovenskim edinstvenim *Škofjeloškim pasijonom* (*Processio locopolitana*); edinim zapisanim dramskim besedilom, ki ga je okrog leta 1715 in z nadaljnjimi popravki do leta 1727 po predlogah starejših slovenskih pasijonskih procesij napisal loški kapucin pater Lovrenc Marušič oz. oče Romuald. Zato je prav *Škofjeloški pasijon* najstarejše ohranjeno dramsko delo v slovenščini z najstarejšo ohranjeno evropsko režijsko knjigo, edino iz baročnega obdobja, četudi je seveda veliko (kar nekaj stoletij) mlajše delo, kot je hvarski za križen. V obeh primerih gre za avtentični verski dogodek, avtor Škunca za hvarski pasijon *Za križen* vsebino in obred razpotegne iz liturgije Kristusovega trpljenja in smrti na križu. Glede na to, da zaokroža različne zapise, je ta postala poseben izraz verske etnokulture. Hkrati je procesija duhovni prostor, v katerem so verniki laiki v trajnem soodnosu s hierarhijo v Cerkvi in kleru. S tem so zapustili primer posebne vloge vernikov laikov v izražanju duhovnosti in ustvarjanju identitet katoliškega krščanstva v krilu ene in nedeljive Cerkve.

Ugotovimo lahko, da gre v tem primeru za izvirno znanstveno delo, ki pojasni etnološke in versko-tradicijske vrednosti procesije za križen in krščanski duhovni in teološki zapis procesije. V dodatku razberemo še osem prilog, ki omogočajo globlji uvod v vsebino in zgodovinski pogled te ljudske pobožnosti, bibliografijo, tj. vire, knjige in članke, s katerimi je avtor obogatil svojo monografijo, in na koncu še prevode povzetka v angleški, nemški in italijanski jezik. Knjiga vsebinsko pomeni trajni spomenik petstoletnega hrvaškega izročila, katerega vrednost je že poznana v svetu. V tem bo še naprej s svojo aktualnostjo

privabljala še nove bralce in romarje, kako bi še bolje spoznali privlačnost in lepoto procesije ali še bolj celovito sodelovali v tej edinstveni ljudski pobožnosti.

Recenziji za knjigo sta prispevala teolog prof. dr. Nikola Bižaca iz Splita in zgodovinar doc. dr. Mateo Bratanić iz Zadra. Knjigo je na pot pospremila izvršna urednica Vlatka Plazzeriano, jezikovno jo je pregledal Joško Kovačić (v hrvaškem jeziku). Grafično oblikovanje z relativno veliko slikovnimi prilogami je prispeval Danijel Lončar, slike na (obeh) ovitkih sta prispevala Petar Jurčević in Kuzma Kovačić. Bogato opremljeno in grafično zahtevno delo je v barvnem tisku natisnila *Grafika Markulin* iz Lukavca. Omeniti je treba kar dva loga, ki zaznamujeta knjigo: starejši, z vsemi šestimi krajevnimi diagonalami procesije za križen in bronasti kip duhovnemu in verskemu hrvaškemu spomeniku na otoku Hvaru. Cena knjige je 150 kun.



Frater (ali oče) **Bernardin Škunca**, frančiškanski duhovnik in teolog liturgik, je bil rojen 12. novembra 1937 v Novalji na otoku Pagu. Iz teologije je diplomiral na teološki fakulteti v Ljubljani, magistriral iz pastoralne liturgije na katoliškem inštitutu v Parizu in doktoriral na katoliški bogoslovni fakulteti v Zagrebu. Je avtor številnih del, objavljenih v različnih zbornikih, prevedel, priredil in uredil je številne knjige, je pa tudi avtor romana *Mitrovec v Bologniji*. Zanj je dobil nagrado za književnost in umetnost Avgust Šenoa Matice hrvaške (2008). Kot redovnik frančiškan je opravljal različne službe znotraj tega reda v vzgoji in izobraževanju mladih duhovniških kandidatov. Na teoloških fakultetah na Hrvaškem je predaval vsebine iz liturgike in sakralne umetnosti. Štirinajst let je bil predstojnik Hrvaškega inštituta za liturgijsko pastoralno Hrvaške škofovske konference s sedežem v Zadru in glavni urednik liturgijskega pastoralnega časopisa *Živo vrelo* (*Živi vrelec*). Bil je član nacionalnih in škofijskih teles za liturgijo in umetnost v okviru Katoliške cerkve na Hrvaškem. Za več kot petdesetletno tvorno prisotnost v službi Cerkve je pel zlato mašo 28. aprila 2013 v zadrski župni cerkvi sv. Frane.

Bužarovski Dimitrije – od *Raziskovalnih metodologij, apliciranih v muzikologiji* (2012) do *Zgodovine glasbene estetike* (2013)

Avtor Dimitrije Bužarovski (roj. 1952 v Skopju), doktor znanosti in redni profesor na Fakulteti za glasbeno umetnost Univerze Cirila in Metoda v Skopju, v tem mandatu tudi redni (mednarodni) član uredništva naše revije, je ugleden makedonski in mednarodno relevanten skladatelj, vsestranski umetnik in znanstvenik z različnih interesnih področij – kompozicije, muzikologije, računalniške in elektronske glasbe, izvajalec in učitelj. Je avtor številnih člankov in več knjig, ki tako kot obe v naslovu omenjeni prispevajo na področjih, kot so estetika, analiza, glosar (besednjak, slovar tujk), digitalni arhivi, muzikologija, metodologija idr., vse seveda v glasbi in za glasbo. Leta 2000 je ustanovil in še vedno vodi IRAM – Institute for Reserach and Arhiving of Music/Inštitut za raziskovanje in arhiviranje glasbe, v katerem imata poseben položaj balkanska in še posebej makedonska glasba (http://.tape-online.net/docs/audiovisual_research_collections.pdf). Na podlagi tega je nastal makedonski študentski radio (ustanovljen leta 2003); organizirali so šestnajst mednarodnih konferenc (Makedonija, Nizozemska in Švica). Leta 2001 je na podlagi teh izkušenj in rezultatov Bužarovski ustanovil program sonologije in multimedijske na FMU UKIM v Skopju za dodiplomske in podiplomske študente. Samo v zadnjih devetih letih je bil kot pedagoški, znanstveni in umetniški sodelavec mentor več kot štiridesetim doktorandom in magistrskim diplomantom. Od leta 2012 ob-

staja Buzarovski Archive/Arhiv Bužarovski – BuzAr (<http://www.mmc.edu.mk>), ki vključuje partiture, izvedbe, video in avdio posnetke, bogato kulturno dediščino ter muzikološka in etnomuzikološka dela, med njimi tudi film o retrospektivi njegovih koncertnih naslovov od op. 1 do op. 62; torej skladatelja D. Bužarovskega in potek od prvih do zadnjih videov.

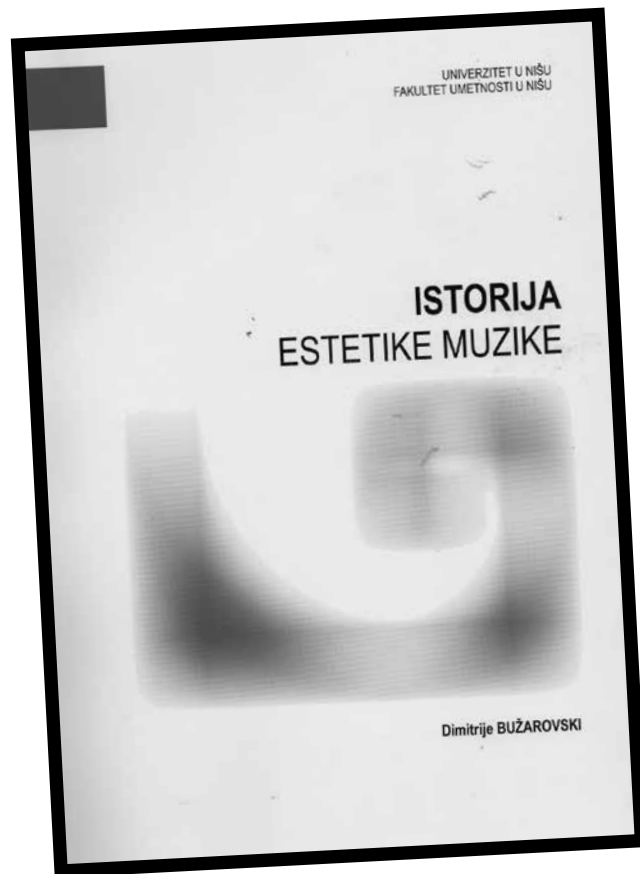
Njegov bogati in raznoliki skladateljski opus zajema dela za solistične inštrumente (10), vokalne cikluse (10), komorno glasbo (17), koncerte (7), dela za simfonični orkester (5), oratorije in kantate (7), balete (3), dve operi, dela za sintetizator (6), glasbo za gledališče in trak (več kot 30) in že omenjene knjižne monografije (19). Njegov opus je objavljen v številnih domačih (makedonskih) in tujih elektronskih podatkovnih bazah. Samo tale uvod je npr. nastal na podlagi http://e.wikipedija.org/wiki/Dimitrije_Bu%C5%BEarovski (26. 10. 2013).

Knjiga *Istraživačke metodologije aplicirane u muzikologiji/Raziskovalne metodologije, aplicirane v muzikologiji* (130 str.) je izšla (prva izdaja) v Skopju leta 2012. Izdala jo je – zlasti za glasbene tiske dokaj relevantna – založba Nota iz Knjaževca, natisnila pa Štamparija Popović iz Zaječarja v nakladi 300 izvodov. Poleg glavnega in odgovornega urednika Ljubiše Stojanovića sta v kolofonu pomembna podatka o recenzentih;



to sta prof. državne univerze v Arizoni Jerry Humphrey in kolegica D. Bužarovskega, profesorica Visoke šole za strokovne študije in vzgojitelje v Šabcu, dr. Milena Đurković Pantelić. Diagrame, tabele in grafikone, prav tako pa tudi tehnični del besedila in indeks je prispevala dr. Trena Jordanoska. Knjiga je še dodatno zanimiva tudi za naš in mednarodni – ne le nekdanji jugoslovanski – prostor tudi zato, ker je izdana v srbskem jeziku in latinici. Vsebina zajema vse od avtorjevih zahval in uvoda, prek uporabljenih pojmov in terminov, predmeta in teme same, (uporabljene) metode (ta je med drugim zaradi naslova, vsebine in oblike knjige tudi njen najobsežnejši del – str. 33–112), do faz raziskovalnega procesa, citirane literature in pojmovnega indeksa, seznama uporabljenih besed. Če je že avtorjev uvodni del (str. 7–31) s poglavjema Pojmi in termini ter Predmet/tema obogaten s številnimi slikami, grafi in diagrami, morem iz tega izluščiti vso avtorjevo pripadnost Descartesovi filozofiji. Saj je francoski filozof, matematik, fizik, učenjak in častnik Rene Descartes (1596–1650) v svoji *Razpravi o metodi* (1637; izšla je v seriji njegovih filozofskih esejev) kdaj že uporabil vse najvišje oblike vsebine eksaktne matematike in fizike za obravnavo vseh tovrstnih vprašanj, merjenj, dokazov, analiz, statistike itd. »Mislim, torej sem« je bilo Descartesovo vodilo med eksaktnimi znanostmi in filozofijo. Tu je še delo angleškega filozofa, pisatelja in politika Francisa Bacona (1561–1626), ki je v *Novem organonu* (*Novum Organum*; 1620) »svojo« dedukcijo označil za uporabno le v logiki in matematiki, ne pa v naravoslovju. Tako so Baconovi poskusi in zakoni, ki jih v tem primeru dobimo induktivno kot posplošitve neznanske

množice posamičnih opazovanj, aktualni tudi za glasbo, njeno umetnost in znanost: od množice ustvarjalcev in izvajalcev do še večjih množic poslušalcev in konzumentov? Seveda so *Raziskovalne metodologije* D. Bužarovskega razpete od kasnejšega predmeta do obravnavane teme: potreba, pomen in cilj, predpostavke, problem, raziskovalna vprašanja, hipoteza, indikatorji in spremenljivke – odvisne in neodvisne, kontinuirane in diskretne, nominalne, ordinalne, intervalne in racionalne – do arbitrarnosti kategorizacije. Ker je že omenjeno tretje poglavje (Metoda) najobširnejše, iz njega lahko razberemo s številnimi matematičnimi in fizikalnimi izračuni v jeziku najvišje matematike populacijo, vzrok in vzorčenje, kvantitativne in kvalitativne metode in na koncu še raziskovalne instrumente. Med njimi so tudi za glasbo najbolj uporabni test, anketa in intervju; tako kot v vsej knjigi z veliko nazornimi primeri. V zadnjem poglavju z naslovom *Faze raziskovalnega procesa* so z metodološkim in didaktičnim namenom podani še planiranje, eksplikacija (tj. razvoj), elaborat in idejna skica, kontrola kot pilot raziskovanja, zbiranje in obdelava podatkov in zaključno delo – doktorska disertacija. Bogato – da ne zapišem pionirsko – delo je eno redkih, na katerega lahko računajo tudi slovenski glasbeni raziskovalci in znanstveniki. Avtorju je na podlagi številnih navedenih gradiv in citatov treba ne le verjeti, ampak mu v popolnosti tudi zaupati. Prav tako je treba omeniti številne umetniške in znanstvene prakse D. Bužarovskega, ki jih nenehno preverja v evropskem in svetovnem prostoru tako na področjih filozofije in muzikologije kot tudi glasbene (po)ustvarjalnosti.



Istorija estetike muzike/Zgodovina glasbene estetike (Niš, 2013) je najnovejše delo istega avtorja, prof. dr. Dimitrija Bužarovskega, ki je poleg redne profesure na FMU UCIM v Skopju tudi redni gostujoči profesor na Fakulteti za umetnost Univerze v Nišu. Verjetno je tudi zato to njegovo delo izšlo v srbskem jeziku in latinici, četudi je po besedah avtorja (na predstavitvi knjige v Nišu 11. oktobra 2013) prva različica knjige izšla v elektronski obliki in v angleškem jeziku še pred leti, ko je avtor kot predavatelj in podoktorski študent bival in deloval v Veliki Britaniji in ZDA. Vse to lahko razberemo tudi iz imen kar štirih, zdaj že pokojnih recenzentov knjige iz Skopja in Beograda – Dragoslav Ortakov in Tomislav Zografski (oba iz Skopja oz. z UKIM) in Vlastimir Peričić in Milan Damjanović (oba iz Beograda oz. z Univerze za umetnost). V okviru te zavirljive avtorjeve kariere lahko umeščamo tudi kontekst knjige, saj prav ta pomeni obol delovanja (bitja in žitja) D. Bužarovskega. Glasbena estetika je tudi srž njegovih številnih razprav, predavanj in marsikatero druge knjige.

Zadnja knjiga D. Bužarovskega je izšla v nakladi sto izvodov v uredništvu Dragana Tomića, lektorice Verice Novakov, vnos besedila in indeks imen je opravila dr. Trena Jordanoska, opremo knjige (227 str.) je prispeval Miljan Nedeljković, grafično oblikovanje naslovnice pa Sanja Dević. Delo je natisnila MB Grafika iz Niša. Knjiga je napisana kronološko: od začetkov do danes. Kje drugje naj bi v tem primeru avtor Bužarovski začel kot ravno pri mitih kot tovrstnem pred antičnim (estetskim) mišljenjem in zavestjo? Po uvodu (str. 9–12), v katerem avtor razloži predmet in metodo zgodovine glasbene estetike, geografski limit okcidentalne (tj. zahodni del antičnega sveta) in generative (ta raziskuje tvorbo povedi in tvorilno sposobnost govorečih) v glasbeni estetiki, sledijo šele prvi začetki res prave glasbene estetike v antični Grčiji in Rimu. V nadaljevanju (str. 15–51) so torej v zaporedju od začetkov – mita kot naivnega filozofiranja (Apolon, Hermes, Marsija, Orfej, Amfion idr.) – na vrsti še problem koncepta, Pitagorejci – prvi v vsem (mundum regunt numeri; Pitagora, Heraklit, Filolaus, Arhit idr.), Platon – glasba kot posnemanje (Platonovi dialogi v *Državi*, *Zakonih*

in *Timeusu*), Aristotel – emocije in prosti čas (analiza *Poetike* in *Politike*), peripatetiki – modifikacija tradicije (Teofrast in Aristoksenova *Harmonija*), V senci velikih sistemov (papirus iz Hibeha, Evklid in sofisti), rimsko obdobje – ohranjanje teoretske tradicije (helenistična in rimska glasbena kultura, epikurizem in Filodemus, Nikomahusov *Privočnik*, Quintilianusova *De musica*, Ptolemej, Plotinove *Eneade*). V naslednjem poglavju se avtor v okviru prikaza srednjeveške zgodovine glasbene estetike (str. 55–74) dotakne zgodovinsko-druženega in kulturno-glasbenega fona estetskih dogajanj s karakteristiko glasbene kulture, filozofsko estetskega backgrounda (sholastika in teorija o lepem), prenosa antičnega mišljenja v srednji vek (Avgustinova *De musica* in Boetijusova *De institutione musica*), obdobja epigonstva (Kasiodorus, Izidor iz Seville, Beda Venerabilis, Alkuin, Raban Maur, Aurelijan iz Reoma), začetka razkola – polifonije (Erigena, *Musica enchiridiadis*, Gvidova *Micrologus* in *Epistola*), gotike – glasbe, nasprotne teoretskim dogmam (de Vitry, Muris iz Liega, Beldemandis, Anselmus, Ugolino iz Orvieto, Grochejeva *De musica*, Dante). V renesansi naj bi bila estetika že v službi glasbe (str. 77–95): afirmacija humanizma in pestrost glasbene kulture (spremembe v duhovni sferi – humanizem in individualizem, uomo universale, formiranje akademij), glasbene novosti (glasbene oblike, razvoj inštrumentalne glasbe, pojava harmonije, vrh vokalne polifonije, tisk partitur), zgodnja renesansa – platonizem in glasbeni priročniki (Kardinal iz Cuse in Marsilio Ficino – neoplatonizem, florentinska akademija, Tinctorisova *Summa*, Gaforijeva *Practica Musicae*, Bonaventura), 16. stoletje – čas teoretskih spopadov in delitev (Coclikov *Compendium*, Aaronov Thoscanello), Artisu contra Galilei contra Zarlino (Zarlinovi *Institutioni* in *Sopplimenti*, Galilejev *Dialogo*, Artusijevi *Imperfettioni*) in veliki razkol ter duhovna glasba – estetika protestantizma (Zwingly, Calvin, Luther, tridentinski koncil, Roterdamski). V poglavju od podpore do izraza – v estetiki 17. in 18. stol. (str. 99–139) se najprej pojavi glasbeni barok – začetek zlate dobe zahodnoevropske glasbene kulture (Bukofzerjeva klasifikacija razlik med barokom in renesanso, nove oblike, novi žanri – opera in balet), estetika v duhu racionalizma in razsvetljenstva (filozofsko estetske značilnosti obdobja, klasifikacija teoretskih del, prve glasbene zgodovine), Francija v 17. stol. – emocije in matematika (Descartesov *Compendium*, Mersennovi *Harmonie Universelle* in *Questions Harmoniques*, Andre Maugras), Nemčija v 17. stol. – univerzalna glasba (Lippiusov *Synopsis*, Keplerjevi *Harmonices Mundi*, Kircherjeva *Musurgia Universalis*, Leibniz, Praetorius, Printz), Italija v 17. in 18. stol. – razprava okrog opere (*stile rappresentativo*, Peri, Caccini, Doni, Monteverdi, Saint-Evremond, Muratori, Algarotti, Marcello, Metastasio, Arteaga), Francija v 18. stol. – k izraznosti glasbenega dela (Du Bos, Batteux, Burdelot/Bonnet, Andre, Rameau, D'Alembert, Rousseau, Chabanon, De la Ceppe), Anglija v 18. stol. – empirizem in glasbena estetika (Hutcheson, Addison, Harris, Webb, Avison, Smith, Home, Beattie) in Nemčija v 18.



Bužarovski Dimitrije – od *Raziskovalnih metodologij, aplikiranih v muzikologiji* (2012) do *Zgodovine glasbene estetike* (2013)

stol. – oblikovanje znanstvene discipline (Kuhnau, Mattheson, Scheibe, Walther, Baumgarten, Sulzer, Forkel, Schubart). V predzadnjem poglavju (str. 143–158) je med Kantom in Heglom na vrsti (prvi) del sodobne glasbene estetike: glasbeni klasicizem in nemška klasična filozofija (monumentalnost oblik, dominacija inštrumentalne glasbe, idealizem in transcendentizem), Kantove sodbe okusa v glasbi na dnu hierarhije umetnosti (Kantovi estetski odnosi iz *Kritik der Urteilskraft/Kritika razsodne moči*), reafirmacija glasbe v romantični estetiki (brata Schlegel, Herder in Schelling), Heglova dialektizacija glasbe – glasba v vzponu k absolutnemu duhu (glasbene triade iz Heglove Estetike) in konec velikih sistemov – glasba kot volja (glasba v Schopenhauerjevem *Die Welt als Wille und Vorstellung/Svet kot volja in predstavljanje*). V zadnjem, najsodobnejšem delu – poglavju zgodovine glasbene estetike (str. 161–207) pa avtor Bužarovski obdela še sodobno glasbeno estetiko. Ta se pne od uvodne multiplikacije slogov in estetskih smeri (vzpostavljanje kulturnih in glasbenih razmer v sodobni glasbeni umetnosti, cepljenje filozofskoteoretskih orientacij, formiranje psihologije in sociologije glasbe), estetika formalizma – lepo v glasbi kot avtohtona entiteta (Herbart, Hanslickova razprava *Von Musikalisch-Schönen/Od glasbeno lepega*), psihološka estetika – obračanje k subjektu (Fechner, Helmholtz, avdiometrija, *Einfühlungstheorie/teorija možnega, Volkelt*), estetika in sociologija – glasba in družba (marksistična estetika, Lunačarski, Asafjev, Lukacs, Lissa, Bloch, Adorno), semantična šola – glasba kot

jezik (Susanne Langer in *new key/novi ključ*, teorija informacije, Meyer, Coons, Kraehenbuehl, Mache), fenomenološka glasbena estetika – k slojevitosti glasbenega dela (Mersmann, Schenker, Halm, Hartmann, Ingarden) do sklepnega, od pitagorizma do agnosticizma (Danckert, Busoni, Brelet, Jankelevitch). Avtor sklene knjigo z bibliografijo uporabljenih in citiranih del (str. 209–211), ki glede na obseg samo še utrjuje tezo o stvarno poglobljenem in tehtnem delu za marsikatero in ne le za makedonsko ali srbsko nacionalno muzikologijo oz. glasbeno estetiko; to v zadnjem času tako pomembno muzikološko (znanstveno in pedagoško) disciplino. Da je omenjeno delo D. Bužarovskega res sad njegovega vseživljenjskega ukvarjanja z glasbeno znanostjo, pokaže epilog k makedonski izdaji iz leta 1989, v katerem avtor opozori na to; spet drugi (iz leta 2013) pa o aktualnosti omenjenega dopolnjenega in izpopolnjenega besedila. Citiranost številnih imen (indeks, str. 219–227) utrjuje že uveljavljeno prakso podobnih del.

Ob vseh teh ugotovitvah avtor na koncu še enkrat utrdi svojo tezo, da glasbena estetika spada med teoretske muzikološke discipline, ki omogočajo filozofsko metodološko podlago v teoretski in praktični glasbeni dejavnosti. Na žalost to disciplino za sedaj poučujejo samo na nekaterih fakultetah in akademijah ter muzikoloških katedrah. Slovenci smo v tem kar v precejšnji prednosti, saj je glasbena estetika že dolgo časa neke vrste trdna prvina naše muzikologije.

♮: Franc Križnar

franc.kriznar@siol.net

Aleksandar Serdar: *Razvoj klavirske tehnike* (2012)



Izvrstni srbski pianist z bleščečo mednarodno kariero, redni profesor za klavir na beograjski Fakulteti za glasbo in redni gostujoči profesor na Fakulteti za umetnost Univerze v Nišu je leta 2012 v založbi Glasbenega centra Črne gore v Podgorici izdal eno redkih tovrstnih knjig, priročnik *Razvoj pijanističke tehnike/Razvoj klavirske tehnike* (269 str.). Ponovna predstavitev knjige je bila 12. oktobra 2013 v Nišu ob priložnosti prve mednarodne znanstvene konference Balkan art forum na Univerzi v Nišu oz. na tamkajšnji Fakulteti za umetnost. Redke (tudi v svetovnem merilu) so take priložnosti, pri nas na Slovenskem je skoraj še nimamo, kar pa je tudi razumljivo, če v tej zvezi samo omenimo zdaj že kar »znamenito« srbsko klavirsko šolo, ki jo je pred desetletji pomagal dograditi estonsko-nemški pianist in pedagog Arbo Valdma (Novi Sad in Beograd, 1979–1992). Danes vanjo zagotovo spadajo v Ameriki delujoči francosko-ameriški pianist Eugen Indjic (ta je bil samo rojen v Beogradu, 1947), pa še Rita Kinka, Aleksandar Madžar, Jasminka Stančul, Lidija Stanković, Nataša Veljković idr. Aleksandar Serdar je ta hip zagotovo eden vodilnih umetnikov in pedagogov, po zadnji izdani knjigi pa tudi znanstvenik na področju pianistike.

Serdar uvede svoj učbenik oz. kar klavirski priročnik s citatom iz Epiktetovega (tj. stoiškega grškega filozofa iz Hierapolisa,

50–ok. 138, iz *Priročnika morale*): »Za karkoli ste se odločili, se tega držite kot zakona.« To pomeni, da v avtorjevem besedilu oz. knjigi ne gre le za njegova umetniška in pedagoška dognanja (ali kar za neke vrste klavirsko didaktiko in metodiko od osnovne glasbene šole pa vse do najvišje stopnje izobraževanja, konec koncev tudi še za nadaljnje umetniško vseživljenjsko izobraževanje), temveč za prikaze številnih tovrstnih metod in nekaterih vodilnih nacionalnih klavirskih šol. Potem pa naj se vsak od bralcev, mladih pianistov (učencev, dijakov, študentov in umetnikov), sam odloči, kje bo pristal. Kajti omenjeni priročnik vsebuje Serdarjev pregled in analizo nekaterih najpomembnejših knjig, napisanih o klavirski tehniki od konca 19. stoletja naprej. Te pa je v izvornikih težko dobiti tudi v knjižnicah, niso prevedene in še manj izdane (v katerem od nam znanih prevodov). Tukaj teče avtorjeva beseda o velikih klavirskih pianistih in pedagogih in njihovih delih, kot so npr. Alfred Cortot, Isidor Phillip, Vasilij Iljič Safonov, Theodor Leschetizky idr. Zanje ugotavlja Serdar, da so postavili temelje našega modernega pianizma, ki jih vse do danes izkazuje zadnja generacija virtuozov, novih superiornih profesionalcev in umetnikov. Zato je avtor iz vsake od uporabljenih (in citiranih del omenjenih umetnikov in pedagogov, pa še koga je dodal) knjig izbral, predstavil in priredil najpomembnejše tovrstno gradivo. Serdar je vse to priredil in prilagodil srbskim didaktičnim potrebam in tudi njihovemu govornemu področju. Uporabil je izbrane (glasbene oz. notne) primere, ki jih je pred tem tudi sam preizkusil. Da jih je uvrstil v svoj priročnik, je seveda lahko preizkusil tako umetniško kot pedagoško; vse v eni in isti osebi in seveda v korist mladim pianistom, katerim je predvsem namenjen omenjeni priročnik. Pri tem je avtor upošteval in uporabil knjige in priročnike določenih, relevantnih predstavnikov posameznih klavirskih nacionalnih šol (ruska, francoska, nemška, ameriška idr.), ki so še posebej zaznamovali določena obdobja razvoja pianizma tako v svojih sredinah kakor tudi v sodobni zgodovini klavirskega, tehničnega in umetniškega razvoja. Izbrane vaje bi vsak posameznik na kateri koli profesionalni ravni moral uporabiti zase, da bi s tem lahko našel pot do svojih uspehov in višjih profesionalnih ciljev. Knjiga je prav tako pomembna in uporabna za klavirske pedagoge, ker predstavlja seštevek najvažnejših tehničnih rešitev največjih umetniških osebnosti nekega določenega obdobja, ki so zaznamovali zgodovinski razvoj svetovnega pianizma. Zahvaljujoč temu lahko klavirski pedagogi sami ugotovijo, katera je tista splošna pot oz. smer, ki jo lahko povsem individualno uberejo tudi sami. S tem seveda lahko na povsem svoj in samosvoj način pomagajo mlademu učencu, ki se želi posvetiti klavirju in s tem tudi po najhitrejši in najkrajši poti doseže slišne profesionalne rezultate. Avtor je s tem želel omogočiti mladim pianistom, da spoznajo smer, po kateri naj se gibljejo v svojem profesionalnem razvoju. Svoje izkušnje je avtor predstavil v svoji knjigi utemeljeno in na spoznanju velikih pianistov in pedagogov, na tistem, na čemer so najprej oni sami delali in igrali v času svojih bogatih piani-

stičnih in pedagoških izkušenj. Glede na to, da so iz njihovih šol in razredov izšli oblikovani legendarni pianisti našega časa, lahko z vso gotovostjo smatramo, da so vse to znanja, ki tudi nas s pravilnimi pristopi in upornostjo vadbe morejo privedi do visokih profesionalnih dosežkov. Vsekakor gre za najmodernejši pianizem našega časa in prostora, ta pa seveda zaradi univerzalnosti glasbe same kar kliče tudi po mednarodnosti omenjenega priročnika. Od skoraj tristo strani knjige A. Serdarja kar slabih sto strani zavzemajo notne priloge, ki se jim še dodatno v samem besedilu pridružujejo določeni (glasbeni oz. klavirski) primeri.

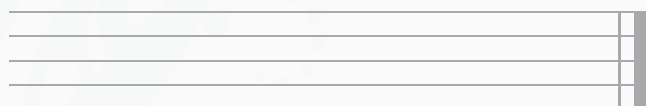
Po uvodnih recenzijah Nevene Popović in Dragana Šobajića, profesorjev klavirja na beograjski FMU in še kje (v Banjaluki in Sarajevu), ter avtorjevega predgovora sledi v knjigi najprej opis razvoja pianizma v Rusiji. Kot v naslednjih poglavjih, v katerih so predstavljene nekatere najpomembnejše klavirske šole, je dodana celotna genealogija ruske klavirske šole (poimensko) in njeno rodoslovno drevo. Še posebej sta izpostavljena Vasilij Iljič Safonov in njegova šola. Sledijo (prve avtorjeve) »zapovedi« za učence, ki se potem nadaljujejo kot neke vrste cezure med vsakim od velikih poglavij. V razvoju francoskega pianizma, genealogije (I. in II.), sta še posebej izpostavljena Isidor Fillip in Alfred Denis Cortot, od poljskih pianistov pa Theodor Leschetizky in njegovi asistentki Malwine Bree in Marie Prentner. Serdar na koncu doda svoje izkušnje in opazovanja metode Dorothy Taubman, ki jo je v ZDA spoznal osebno. Na koncu knjige je dodana bogata Serdarjeva biografija in uporabljena in citirana literatura. Kadar je govor o klavirju, torej ne manjka tudi takih posebnosti, kot so vprašanja o neodvisnosti in fleksibilnosti prstov, enakosti dotika, raztezanju prstov na zadržanih akordih, agilnosti, akordih in primerih za njihovo vadbo, kromatični lestvici, arpeggiu, dvojnih notah, oktavah in razloženih, trilčkih, ponovljenih notah, dnevni klavirski gimnastiki, enakosti, neodvisnosti in gibkosti prstov ter vajah zanje, podstavljanju palca, lestvicah v različnih intervalih, tehniki polifonije in razširjanih rokah, o igranju legato, portamento in staccato, rotaciji, artikulaciji idr.

Omenjeni knjigi oz. priročniku so pomagali pri izdaji poleg avtorja A. Serdarja še Žarko Mirković (za izdajatelja, MC CG), besedilne korekture je opravila Sanja Marjanović, grafično oblikovanje je prispevala s številnimi skicami in slikami Suzana Pajović Živković, delo pa je v nakladi 700 izvodov natisnila tiskarna DPC Podgorica.

Aleksandar Serdar je bil rojen leta 1967 v Beogradu. Po zaključenih študijih v Novem Sadu je nadaljeval s šolanjem oz. izpopolnjevanjem klavirja v ZDA in Italiji. Na njegovo današnjo bleščečo mednarodno klavirsko kariero so največ vplivali Italijan Sergio Perticaroli in Američan Leon Fleisher. Sledeč logični razvojni poti mladega pianista je A. Serdar najprej sodeloval na številnih mednarodnih tekmovanjih in bil na marsikaterem od



njih uvrščen najvišje. Najpomembnejši od njih so bili zagotovo Arthur Rubinstein v Tel Avivu, Monza-Rina Salla Galo, Vercelli in Carlo Zecchi, ki so umetnika privedli do začetnega razvoja njegove mednarodne kariere. Redno je igral recitale, nastopal z orkestri in v komornih ansamblih po Evropi, obeh Amerikah, Afriki in Aziji v najuglednejših svetovnih dvoranah. Prav tako je redni gost številnih uglednih orkestrrov, tudi z uglednimi svetovnimi dirigenti; pri nas v Sloveniji tako z recitalom v prestižnem srebrnem abonmaju ljubljanskega Cankarjevega doma kot z orkestrom Slovenske filharmonije. Svojo prvo zgoščenko je posnel za ugledno založbo EMI, nadaljeval je v Luksemburgu, vmes pa še za domači PGP-RTS v Beogradu. O njegovih umetniških dosežkih lahko izdvojimo vsaj dva citata iz vselej odličnih kritik: »Nihče ne more ignorirati takega izvajalca /.../, ki je sposoben, da ima v sebi tako redko kombinacijo avtoritete, aristokracije in duha.« (Diapason, 1998). »A. Serdar je zagotovo izvrsten pianist s polno domišljije in osebnostnih poustvarjalnih kvalitet.« (Gramophone, 1999).



Lenče Nasev: *Muzičkata forma na žanrot simfonieta/Glasbena oblika v žanru simfoniete* (2013)



Mlada makedonska pedagoginja mag. Lenče Nasev (roj. 1976), asistentka na Fakulteti za glasbeno umetnost Univerze Goce Delčev v Štipu in doktorantka na FMU Univerze za umetnost v Beogradu na katedri za solfeggio in glasbeno pedagogiko (mentorica prof. dr. Sonja Marinković), je izdala svoj književni prvenec *Muzičkata forma na žanrot simfonieta/Glasbena oblika v žanru simfoniete* (2013). Avtoričino specialno glasbeno pedagoško delo in okupacija je glasbena oblika z analizo, osnovna glasbena oblika z analizo, atonalni jazzovski solfeggio, harmonija in metodika pouka glasbe. Njene aktivnosti pa so bile že doslej kronane s številnimi udeležbami na mednarodnih znanstvenih konferencah in drugih srečanjih, objavami znanstvenih člankov, udeležbo na tečajih in delavnicah. L. Nasev je aktivna tudi na področju strokovno-aplikativnih in organizacijsko-razvojnih dejavnosti. Aprila 2013 je bila gostja s petimi predavanji na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru na oddelku za glasbo (mentorica prof. dr. Albinca Pesek) v okviru mednarodne učiteljske izmenjave v projektu Erasmus.

Njena knjiga (priročnik in učbenik; 171 str.) je izšla v makedonskem jeziku v zbirki Talija (za izdajatelja Todor Kuzmanov) pri skopski založbi Maska v nakladi petsto izvodov. Lektorica je bila Valentina Bačvarovska, računalniško notografijo za objavljene notne primere obravnavane glasbe je prispeval Gorančo

Angelov. Delo je natisnila tiskarna Grafoden. Izdajo je podprlo ali celo omogočilo Ministrstvo za kulturo Republike Makedonije. Po uvodu razdeli avtorica knjigo oz. zadano tematiko v več poglavij, zato pojdemo v tej recenziji oz. predstavitvi kar po vrsti. Knjiga L. Naseve »stoji in pade« na nekaj splošnih in uvodnih tezah o simfoniji (it. sinfonietta). Zanj je najbolj značilno, da je neke vrste mala simfonija, komponirana za običajno simfonično zasedbo, pogosto pa za manjši (komorni) ali/in godalni orkester; včasih je ležerne, vedre, optimistične vsebine, zato je tudi bolj pristopna in nezahtevna. Njena primerjava z večjo simfonijo je analogna, možna kot sonatina s sonato. Zanj avtorica napove shematski prikaz s temi značilnostmi: svojsko zasledovanje glasbene forme, prosta polifonija (večglasje), preproste homofone strukture, urejeni ritmi in artikulirane fraze. Na teh uvodnih konstantah o simfoniji kot posebni glasbeni obliki Naseva zgradi svojo sistematiko (metodiko in didaktiko) o tej tako specifični (mali) glasbeni obliki. Tako se z glasbo svetovnega, pa tudi svojega nacionalnega, makedonskega glasbenega repertoarja sprehodi od razvoja simfonije in simfoniete do vključno 20. stoletja. Ob tem si izbere in obdela tovrstno glasbo skladateljev, kot so npr. S. Prokofjev (*Simfonietta v A-duru*, op. 5/48; 1909/1929), L. Janaček (*Simfonietta Military, Sokol Festival*, JW 6/18; 1926), B. Britten (*Simfonietta za komorni orkester*, op. 1; 1932), A. Roussel (*Sinfonietta za godala*, op. 52; 1934) in F. Poulenc (*Sinfonietta za komorni orkester*, FP 141; 1947). Po ugotovitvah o enakostih in razlikah med izbranimi skladatelji in njihovi glasbenimi deli Naseva predstavi morda ta hip najbolj zanimiv tovrstni makedonski opus. To so dela skladateljev Tomislava Zografskega (roj. 1934) in njegova *Sim(n)fonieta in Es* (1958; revidirana 1994 in/v Si/B), Tome Mančeva (roj. 1950) in *Sinfonietta (Symphonietta)* za veliki orkester – 64 izvajalcev, op. 11 (1978) in Jane Andreevske (roj. 1967) in njena *Sinfonietta* (za orkester: harfa – klavir – 2/3 tolkalca – orkester; 1969). Po zgodovinskih dejstvih za vsako od navedenih del avtorica najbolj poglobljeno, kar je mogoče (s številnimi /notnimi/ primeri in analitično po vseh muzikoloških analitičnih elementih, kot so melodija, ritem, harmonija, forma in barva/instrumentacija), in s posebnim poudarkom na obliki primerja omenjena dela; zlasti so ob tem v prednosti vsa tri navedena makedonska dela v obliki simfoniete. Avto-

rica zato marsikdaj med besedilom poseže po razpredelnicah, v katerih je tudi najlaže oblikovno in vsebinsko prikazati vsa nakazana razmerja, morda celo prednosti in slabosti. Pri tem je v veliki prednosti delo že omenjenega T. Zografskega in njegova *Sim(n)fonieta in Es*. Njej posveti skoraj ves drugi del knjige (str. 47–103), na koncu pa objavi še partituro (samo) prvega stavka nove različice omenjene *Simfonietta v Si (B)* iz leta 1994 (za veliki orkester). Ko prebiramo avtoričine poudarke iz danih analiz, lahko ugotovimo, da daje Naseva velik ali skoraj izključni poudarek oblikovnim podatkom, dosežkom in včasih celo presežkom omenjenega dela in vseh njegovih treh stavkov. Ta je povsem »klasične« sonatne zasnove (ekspozicija s prvo in drugo temo, razvoj in repeticija pa še z mostom in kodo-codeto): oblika, tematika, harmonija in ritem. Torej se avtorica niti na koncu in kljub poudarku (in tudi naslovu knjige) na obliki, ne izogne preostalim muzikološkim analitičnim merilom. Vse to potem zaokroži v (svojem) povzetku, v katerem opozori na simetrijo v vseh omenjenih pogledih. Če je morda v umetniškem pogledu del navedenih skladateljev bolj pogled in smer »nazaj« in ne naprej, pa se vendarle tudi v tem pogledu vsiljuje vprašanje sodobnosti in morda celo modernosti navedenih del. Če je od nastanka nekaterih del minilo že nekaj desetletij, se tudi marsikatera novejša glasba lahko sooča s temi dvomi. Sicer tudi morda navidezno očitana modernost nima nobene zveze s poslušljivostjo vseh teh del v današnjem času, kar je zagotovo že estetsko in ne le analitično vprašanje.

V prilogi so objavljene še strukturne tabele vseh navedenih in obravnavanih del. Te preglednice zagotavljajo avtoričino dobro poznavanje vsega navedenega in še dodatno primerjalno in pregledno opozorijo na podobnost, enakost ali/in raznovrstnost vseh omenjenih del. Knjigo sklone obsežna bibliografija uporabljenih in citiranih del, saj je na kar štirih straneh nanizana obsežna svetovna in tudi domača, makedonska literatura. Prav ta še dodatno priča o visoki stopnji makedonskega umetniškega glasbenega opusa, po drugi strani pa o stanju in vrednosti njihovega izvirnega muzikološkega, glasbenoznanstvenega stanja duha. Če temu dodamo pedagoško (didaktično in metodološko) razsežnost, smo zagotovo še dodatno opozorili na vse njihove tovrstne evropske razsežnosti in vrednosti.

Igramo se flavto – novi učbenik za najmlajše flautiste Ane Kavčič Pucihar

Začetno poučevanje prečne flavte se zaradi razvoja inštrumentarija in zanimanja otrok za igranje flavte pomika v zgodnejše starostno obdobje. V Sloveniji se delu z najmlajšimi učenci flavte intenzivno posveča Ana Kavčič Pucihar. V svoji večletni pedagoški praksi v Glasbeni šoli Škofja Loka je razvila alternativne učne metode zgodnjega poučevanja flavte ter številne didaktične pripomočke, s katerimi skozi igro uvaja najmlajše učence v osnove igranja na glasbilo. Znanja na tem področju je poglobila tudi v času svojega znanstvenega magistrskega študija na ljubljanski akademiji za glasbo, ki ga je končala leta 2011 z nalogo *Celostno poučevanje osnov igranja flavte za 7-letne učence*. Zanimanje in pozitivni odzivi domače in mednarodne strokovne javnosti ter želja po predstavitvi in širitvi preizkušenih metod zgodnjega učenja flavte sta Ana Kavčič Pucihar vodili k snovanju in izdaji učbenika z elementi delovnega zvezka *Igramo se flavto* (2013). Priloženi sta mu dve zgoščenki, ki učencem omogočata domače delo tako z vidika poslušanja izvedene vaje/skladbe ob spremljavi, vadenja – igranja vaj/skladb ob posneti spremljavi ali pa za morebitni nastop mladega flautista v družinskem krogu in drugje, kjer ni možnosti za spremljanje »v živo«. Vse spremljave je napisal skupaj z Ana Kavčič Pucihar posnel njen soprog, pianist in skladatelj Blaž Pucihar. Aranžmaji so napisani za različne zasedbe, vključujejo tako akustična kot elektronska glasbila ter zvoke iz narave.





Pred vsakim zvočnim primerom je podan metrični utrip, da učenec dobi občutek za tempo, v katerem bo igral ob posneti spremljavi.

Učbenik z elementi delovnega zvezka *Igramo se flavto* je dodelen. V prvem delu so po uvodni predstavitvi glasbila nanizane dihalne vaje in pripravljalne vaje za nastavek. V njih je razvidno avtoričino upoštevanje razvojne stopnje otrok, saj so vse vaje predstavljene in obravnavane z njim razumljivimi primeri in asociacijami oziroma so vključene v didaktične igre. Nazornost in hkrati privlačnost predstavitve podkrepijo ilustracije Polone Lovšin ter fotografije učencev pri različnih dejavnostih učenja flavte. Koncept je razviden tudi v pripravljalnih vajah za ton »s pihalnikom«, vajah za ton na glavo flavte in vajah za lahko-tonno menjavanje nizkih in visokih tonov. Alternativnost in izvirnost metodičnega pristopa je razvidna v avtoričinih vajah za artikulacijo (poleg enojnega takoj vključuje tudi dvojni in trojni jezik), v vajah za vibrato in zgodnjem vključevanju frulata, s katerimi presega cilje in standarde aktualnega učnega načrta za flavto v prvem razredu glasbene šole. Predstavitvi igranja na celo flavto in vajam za njeno pravilno držo sledi uvajanje v »branje« skice flavte. Usvajanje prvih prijemov in igranje tonov na različne načine je povezano z učenjem prvih glasbenoteoretičnih znanj. V tem delu avtorica pokaže novo odliko s svojim poznavanjem in vključevanjem medpredmetnega povezovanja. Usvajanje vsakega novega prijema in igranje novega tona na različne načine poveže z nalogami, sorodnimi začetnemu splošnemu opismenjevanju otrok v osnovni šoli.

Drugi del z naslovom *Male vaje* je obsežnejši, zato ima na začetku tudi nekakšno notranje kazalo, v katerem avtorica pred-

stavi sistematiko obravnave snovi. Pri tem izpostavi rubrike, ki se kot rdeča nit vrstijo skozi sklope *Malih vaj*, in jih naslovi z izvirnimi duhovitimi naslovi *Pišuka!*, *Skrinjica odličnega tona*, *Ušesni detektiv*, *Minutke za note*, *Prstni skokci*, *Češnja na torti*, *Male vaje za bistre glave*. Izvirni niso le naslovi, temveč tudi pristop k obravnavi posamezne enote. V *Malih vajah* (1–10) sistematično niza primere, s katerimi učenci usvajajo igranje novih tonov in njihovih kombinacij, pri čemer večkrat spodbuja njihovo domišljijo tudi z vsebinskimi («programskimi») naslovi (npr. *Arabela in princ*, *S kitaro na ples*, *Vitezove sanje*, *Hrepenenje*, *Uspavanka*, *Tobogan fantazije*, *Bonbon za lepši ton*). *Pišuka!* je zasnovana kot časopis za radovedne flavtiste, ki prinaša novosti z glasbenoteoretičnega in oblikovnega področja, povezane z elementarnim glasbenim opismenjevanjem pri učenju flavte, ter razne glasbene zanimivosti. *Skrinjica odličnega tona* vključuje tonske vaje, ki jih učenec lahko izvaja sam ali ob spremljavi. Pri *Ušesnem detektivu* učenec po posluhu ponavlja kratke motive, oblikovane iz že naučenih tonov. Z *Minutkami za note* avtorica uvaja nove tone in jih povezuje v zanimive kombinacije z že prej obravnavanimi toni, njihovo nadgradnjo pa pomenijo *Prstni skokci*, s katerimi avtorica uvaja in razvija tehnične prvine. V *Češnji na torti* so nanizane skladbe, ki tako z glasbeno vsebino in oblikovanjem kot tudi s samim naslovom vzbujajo željo po igranju in tvorijo bogat repertoar za nastope učencev. Številne med njimi je napisal Blaž Pucihar. Zelo bogata in raznolika je tudi rubrika *Male vaje za bistre glave*, s katero avtorica znova dokazuje svoje poznavanje interesov, znanj in sposobnosti otrok, njim privlačnih nalog ter medpredmetnega povezovanja. V glasbenih prilagoditvah iger (premetanke, labirinti, sestavljanke, križanke, pobarvanke, besedne mreže) in nalog (povezovanje, izbiranje, razvrščanje) ter v glasbenih ugankah in zankah pokaže svojo ustvarjalno domišljijo ter spodbuja učenca k raznosmernemu razmišljanju, ponavljanju in uporabi znanj v zanimivih, igrih kontekstih.

Posebnost avtoričinega metodičnega pristopa je tudi v tem, da učence takoj uvaja v komorno igro. Že v prve učne enote vključuje igranje v duetu, kasneje pa komorno igro razširi na trio in kvartet, v katerem (lahko) igra poleg učencev tudi učitelj.



Komorne skladbe vključujejo tako njena avtorska dela (*Zimska radost, Mali piščančki, Kitajska plesalka, Puhajoča lokomotiva*) kot tudi priredbe slovenskih ljudskih pesmi Blaža Puciharja (npr. *Adlešičko kolo, Pojte, pojte, drobne ptice, Zagorski zvonovi, Spejvaj nama, Katica*) in njegove avtorske skladbe (npr. *Kraljičina ogrlica, Bugi vugi*).

Učbenik z elementi delovnega zvezka *Igramo se flavto* je z glasbenodidaktičnega vidika odlično delo, ki spodbuja k širšemu

strokovnemu premisleku o metodah zgodnjega učenja prečne flavte ter posledično k posodobitvam učnega načrta za flavto. Prepričana sem, da bodo učitelji in učenci radi posegali po njem; v kakšnem času ga bodo predelali, pa je po avtoričinih besedah odvisno od starosti učencev in njihovega veselja do igranja flavte. Vsekakor je v učbeniku razvidno, da ga je Ana Kavčič Pucihar pripravila z veseljem in ljubeznijo do poučevanja flavte.





Obletnica



Osemdeset let Vinka Globokarja

Pozavnist, skladatelj, improvizator, dirigent, avtor knjig in člankov ter pedagog so dejavnosti, ki opisujejo bogati življenjski opus glasbenega kozmopolita in letošnjega slavljenca Vinka Globokarja; je umetnik, ki je domač tako v različnih evropskih mestih kot v glasbenih žanrih in kateremu združevanje vseh naštetih glasbenih praks samoumevno spada k njegovi identiteti. Identiteti glasbenika.

Vinko Globokar je bil rojen 7. julija 1934 v naselju Anderny v Franciji, kamor so se v iskanju dela v dvajsetih letih prejšnjega stoletja preselili njegovi starši. Skupaj z drugimi slovenskimi delavci so sestavljali manjšo slovensko etnično skupino, ki je s petjem ljudskih pesmi in ljubiteljskim gledališčem negovala svoje kulturno izročilo. Globokarjevi prvi glasbeni vplivi tako izhajajo iz tega časa, ko je pel v zboru in se učil igrati harmoniko. Po drugi svetovni vojni se je družina preselila v Slovenijo, kjer je Globokar, takrat komaj petnajstleten, na ljubljanski Akademiji za glasbo vpisal študij pozavne. Po komaj dveh letih študija je že sedel v Big bandu RTV Slovenija, za katerega je kot samouk začel pisati tudi skladbe in priredbe. Leta 1955 je njegov učitelj pozavne (Fran/c/-čišek Karas; op. ur.!) umrl in Globokar je dobil štipendijo za dokončanje študija v Parizu, da bi zatem v Ljubljani zasedel izpraznjeno mesto profesorja pozavne, vendar se od tam ni vrnil.

Svoj študij na nacionalnem konservatoriju za glasbo v Parizu si je financiral z igranjem pozavne v različnih big bandih, studijih in jazzovskih klubih, v katerih ga je slogovno doletelo vse od jazzovskih standardov do klasičnih romantičnih skladb, kar je kasneje imelo velik vpliv na njegovo igranje, predvsem pa na skladanje. V času študija je spoznal klarinetista Michela Portala in tolkalca Jeana Pierra Droueta, ki sta podobno služila denar za študij in s katerima je kasneje ustanovil improvizacijsko skupino New phonic art. Po študiju pozavne je kot svobodni umetnik igral v različnih pariških orkestrih in se hkrati vse bolj zanimal za kompozicijo.

Po nasvetu prijatelja dirigenta in tolkalca Diega Massona je leta 1959 začel z zasebnim študijem kompozicije pri skladatelju, muzikologu in dirigentu Reneju Leibowitzu, ki mu je prvi odprl oči za dunajsko avantgardo in sodobno glasbo 20. stoletja. Čeprav je od profesorja prevzel sodobni kompozicijski pristop, se za idejo dogmatične uporabe dvanajsttonske Schönbergove dodekafonske vrste kot edine možne kompozicijske tehnike v sodobni glasbi ni preveč ogrel, temveč glasbeno-estetsko zastopal bolj odprto, pluralistično kompozicijsko metodo, ki sistem skladanja prilagaja vsakemu delu posebej. Poleg študija in igranja pozavne je v tem času precej pozornosti posvečal tudi literaturi, antropologiji, filozofiji in psihologiji, skupaj z drugi-

mi študenti izvajal dela Leibowitza, med drugim *Concertino* za pozavno, ki ga je v Ljubljani praižvedel leta 1960, in iskal stike z različnimi ansambli za novo glasbo, kot so francoski Formation recontre musical, trio Le cercle, ansambel za novo glasbo iz Kölna Mauricia Kagla in ansambel Karlheinz Stockhausna. Na začetku leta 1964 je v Milanu spoznal Luciana Beria, ki je ob podpori fundacije Ford študiral v Berlinu. Zaradi štipendije je ves svoj čas lahko posvetil komponiranju in tako je, razmerno pozno, kompozicija postala njegov glavni poklic. Z dvaintridesetimi leti je napisal prvo javno priznано delo *Voie (Pot)* za tri zборе, orkester in recitatorja, ki je praižvedbo doživelo leta 1967 v Zagrebu. Odnos med Globokarjem in Beriom je poleg Beriove kompozicijske podpore temeljil na bolj neformalnih, prijateljskih pogovorih in razpravah o glasbeno-estetskih problemih in kompozicijskih miselnih procesih. Iz tega sodelovanja se je razvilo življenjsko prijateljstvo in leta 1966 je Globokar, kljub temu da je delo naročil ameriški pozavnist Stuart Dempster, v New Yorku krstno izvedel Beriovo *Sekvenca št. 5* za pozavno solo. Kasneje, v sedemdesetih letih, sta tudi kot delovna kolega skupaj raziskovala na pariškem IRCAM-u, kjer je Berio vodil oddelek za elektroakustično glasbo, Globokar pa vokalno-instrumentalni oddelek. Kljub temu da sta imela veliko skupnega – vprašanje govora v glasbi, nedogmatična uporaba tonske vrste, sodelovanje z interpreti in socialna angažiranost glasbe –, sta se v več pogledih tudi razlikovala: slogovna raznolikost in citiranje v glasbi je bila Globokarju tuja oz. jo je uporabljal z drugačnim namenom, kakor se Berio v iskanju novih zvokov ni posluževal preparacij glasbil.

Po Berlinu, leta 1965, je na povabilo ameriškega skladatelja in dirigenta Lukasa Fossa sprejel skladateljsko rezidenco v Centru za kreativne izvajalske umetnosti (Center of the Creative Performing Arts) v Buffalu v Združenih državah Amerike, kjer je spoznal pomembne ameriške skladatelje, med njimi Johna Cagea, in utrdil svoj mednarodni sloves kot interpret. V Evropi je bil Globokar že po izvedbi *Concertina* za pozavno Reneja Leibowitza kot interpret zelo zanimiv za Mauricia Kagla, Karlheinz Stockhausna, Louisa Andriessna, Toruja Takemitsuja, Jürga Wyttenbacha in Luciana Beria, katerih dela je redno izvajal in od katerih so bila nekatera napisana prav zanj.

Po letu bivanja v ZDA se je Globokar vrnil v Berlin in se kmalu nato preselil v Köln. Na povabilo Karlheinz Stockhausna je namreč dobil delovno mesto profesorja za pozavno na takojšnji Visoki šoli za glasbo, kjer je učil nadaljnjih devet let. V Kölnu je kot profesor navezal dobre stike z zahodnonemškim radijskim orkestrom (WDR), kar je močno vplivalo na njegovo nadaljnjo kompozicijsko pot. Sam leto 1970 opisuje kot prelomno v njegovi karieri, ko je nehal slediti drugim skladateljem – v Kölnu so takrat delovali še Karlheinz Stockhausen, Mauricio Kagel, Aloys Kontarsky in Siegfried Palm – in uspel najti svojo kompozicijsko smer, ki še danes označuje njegovo glasbeno držo. Posebno vlogo v tem procesu je odigralo tudi poznanstvo

z Mauriciem Kaglom. Ta ga je najprej angažiral kot interpreta za svoje skladbe, iz česar se je razvilo tesno vzajemno sodelovanje, saj sta si bila skladatelja v marsičem zelo podobna. Oba sta bila v svojem delu precej interdisciplinarna, navdih za skladbe sta iskala predvsem v zunajglasbenih fenomenih, vsak na svoj način prispevala k razvoju glasbenega gledališča in vedno zno-va pod vprašaj postavljala tradicijo in glasbene ustanove; vse to seveda brez teženj po misioniranju sodobne glasbe. Mauricio Kagel je Globokarju posvetil skladbo *Atem (Dih)*, (1970) ta pa je nazaj Kaglu posvetil svoj cikel *Laboratorium* (1973–1985).

Leta 1973 se je Globokar preselil nazaj v Pariz, kjer je na povabilo Pierra Bouleza sodeloval pri ustanovitvi IRCAM-a, specializiranega Inštituta za avantgardno glasbo v Franciji. Šest let je vodil oddelek za vokalne in instrumentalne raziskave, kar je bilo popolnoma v skladu z njegovimi tedanjimi kompozicijskimi interesi, namreč vprašanje analogije med govorom in glasbo. V tem času je nastala večina skladb iz zbirke *Laboratorium*.

Tretje področje glasbene umetnosti, kateremu je Globokar pustil močan vtis in ki je v precejšnji meri vplival na kasnejši razvoj njegove kompozicije, je improvizacija. Že v mladostnih nastopih pred migrantsko skupnostjo in kasneje v jazz ansamblih je samoumevno barvala del njegove glasbene prakse. Leta 1969 je Globokar skupaj s tremi svojimi študentskimi kolegi – Portalom, Drouetom in Alsino – ustanovil ansambel New Phonic art in tako imenovana svobodna improvizacija je stopila v ospredje. Glasbeniki so se dobivali na koncertih, na katerih so na odru brez vnaprejšnjega razpravljanja o tem, kaj bodo oblikovno in glasbeno počeli, poskušali komunicirati izključno prek zvokov. Skupina je delovala petnajst let, improvizirala na več kot sto petdesetih koncertih priznanih festivalov in koncertov sodobne glasbe. Poleg nastopanja s skupino New Phonic Art je Globokar v zgodnjih osemdesetih letih prejšnjega stoletja začel razvijati tudi svoj solistični koncertni program z naslovom *Moje telo je postalo pozavna*, ki je nekakšen komprimiran pregled njegovega ustvarjanja in zanimanja ter njegovo vsestransko aktivnost interpreta, skladatelja in improvizatorja razširja tudi na področje scenskega performansa.

Leta 1982 je prevzel mesto docenta na glasbeni akademiji Fiesole v Italiji, najprej kot profesor trobil, kmalu zatem pa kot vodja oddelka za glasbo 20. stoletja in dirigent mladinskega orkestra *Giovanile Italiana*. Zaradi svojega odklonilnega odnosa do tradicionalne učiteljske prakse je v svojem pedagoškem delu v Italiji razvil svoj pristop približevanja glasbe mlademu občinstvu, katerega rezultat je pedagoška zbirka del *Individuum – Collectivum*, ki jo je začel snovati že tri leta prej. Ne samo kot pedagog in dirigent, tudi kot avtor knjig (*Vdih – Izdih* in *Laboratorium*, ki sta izšli pri Slovenski matici) in zavzet partner v intervjujih, v katerih redno reflektira svojo politično in estetsko držo, odnose v kulturi, opisuje svoja dela in kompozicijske tehnike, je Globokar velik, kritičen, vendar

iskreno konstruktiven posrednik za sodobno glasbo. Za svoje ustvarjanje je leta 2002 prejel Prešernovo nagrado za življenjsko delo. Je tudi (dopisni) član SAZU – akademik v petem razredu za umetnosti.

Globokarjev opus obsega več kot sto del, v katerih so bolj ali manj zastopane vse glasbene oblike: od solističnih in komornih skladb do velikih zasedb orkestra z zborom in solisti. V ogromnem naboru glasbil so zastopana tako klasična kot tudi folklorna glasbila, včasih celo stroji (*Destinees machinales*), ki jih Globokar nadgradi še z elektroniko, njihove dele med seboj kombinira ali pa jih preprosto preparira. Smisel razširjanja inštrumentarija (*Laboratorium* – zbirka 55 skladb), izumljanje novih tehnik igranja (*Res/As/Ex/Inspirer*), iskanje analogij med jezikom in glasbo (*Toucher, Cri des Alpes*, cikel skladb *Discours*), razporejanja prostora (*Prestop II*) in poudarjanje telesnosti (*Corporel, Introspection d'un Tubiste*) je v čim bolj pristni realizaciji osnovne, največkrat zunajglasbene ideje, realizirane na glasbeni način, čemur je podrejena tudi iznajdba novih glasbenih oblik, ki so prilagojene vsaki skladbi posebej. K temu cilju teži tudi izredno strukturiran kompozicijski proces, pri katerem Globokar najprej zbere ogromno gradiva na izbrano temo, zasnuje načrt in nato tej strukturi do vnaprej definirane rezultata sledi sistematično. Elemente neglasbene narave, pa naj bo iz likovnih umetnosti ali z drugih področij, vnaša v svoje delo le, kadar to zahteva nujnost obravnavane teme. In

čeprav so gledališki elementi v njegovi kompoziciji nekakšen stranski, sekundarni produkt in se sam ogiba oznake glasbeno gledališke, njegovo glasbo vseeno zaznamujejo tudi specifične gledališke konstante, ki izstopajo v večjih koncertnih oblikah (*Voie, Standpunkte*), glasbenih dramah (*Un jour comme un autre, L'Armonia drammatica*), kot tudi v nekakšni obliki performansa (*Moje telo je postalo pozavna* – izbor skladb) za manjše oz. solistične zasedbe. Glasba kot umetnost zaradi umetnosti ga ne zanima, njegova glasbena govorica ne išče potrditve, ampak išče neodkrita področja onstran konvencionalnega lepovedja in hoče biti v svoji kritični drži socialno in družbeno angažirana (*Les Émigrés, Masse Macht und Individuum, Der Engel der Geschichte*).

Kako aktualen je Globokar v svojih zgodnjih in še zelo svežih delih, smo lahko doživeli oktobra 2013 na festivalu pihalnega kvinteta Slowind, posvečenega Vinku Globokarju, ki je bil kot nekakšen uvod v skladateljevo osemdesetletnico. Festival z naslovom *Prodajanje vetra* je namreč ponudil kar trinajst izvedb njegovih skladb, ki so nastale v razponu petintridesetih let; enajst od teh je bilo v Sloveniji izvedeno prvič. Glede na obisk in odzive občinstva, ki je slavljenca na zadnjem koncertu s stoječimi ovacijami pospremlilo z odra, bi si ob njegovi osemdesetletnici lahko zaželeli ponovitve vsaj še kakšnega podobnega večera, Vinku Globokarju pa želimo zdravja in neusahljiv vir navdiha še naprej.



Vinko Globokar na odru Festivala Slowind, 2013
(arhiv SLOWIND, foto: Dejan Bulut)

Poročila



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

Delovanje predmetne razvojne skupine za glasbeno umetnost/glasbo

Povzetek

V prispevku na kratko predstavljam delovanje predmetne razvojne skupine za glasbeno umetnost/glasbo, ki pod okriljem avtorice tega prispevka in kolegice dr. Inge Breznik deluje od šolskega leta 2008/2009, ko sva se pridružili Zavodu Republike Slovenije za šolstvo kot svetovalki za glasbeno vzgojo/glasbo. V prispevku izpostavljam nekaj ključnih dogodkov, ki so se zvrstili v minulih petih letih, pri čemer bi želela še posebej izpostaviti nastajanje posodobljenega učnega načrta za glasbeno vzgojo, priročnika Glasba – posodobitve pouka v gimnazijski praksi, priročnika Od načrtovanja do preverjanja in ocenjevanja kompleksnih dosežkov pri glasbi v gimnazijah ter številna delovna srečanja in seminarje, na katerih smo se srečevali z učitelji in s svojimi znanji bogatili drug drugega.

Ključne besede: glasbena umetnost, glasba, učni načrt, delovna srečanja

1 Uvod

Delovanje predmetne razvojne skupine za glasbeno umetnost/glasbo je od vsega začetka temeljilo na tesnem sodelovanju

Abstract

In the paper I briefly describe the activities of the Subject Development Group for Music Education/Music, which is under the guidance of the authoress of this paper and her colleague Dr. Inge Breznik, and which has been active from the school year 2008/2009, when we joined the National Education Institute as music consultants. In the article I address some key events that have taken place in the past five years, out of which I would like to draw special attention to the formation of a modernized curriculum for music education, the manual entitled Music - the Modernisation of Instructions in Gymnasium Practice, the handbook entitled From Planning to Testing, the Assessment of Complex Achievements in Music in Gymnasias, and a number of working meetings and seminars where we met with teachers and with our knowledge enriched each other.

Key words: Music education, Music, Curriculum for Music education, working meetings

svetovalk za glasbeno umetnost (avtorice tega prispevka in dr. Inge Breznik), ki sta s svojimi znanji, izkušnjami in dobrimi medosebnimi odnosi gradili in prispevali k odličnemu delovanju skupine. Številna delovna srečanja, telefonski pogovori,

izmenjava elektronske pošte in skupna udeležba na mednarodnih posvetih in konferencah so kmalu pustili sledi v naši predmetni razvojni skupini, v kateri skupaj z učitelji praktiki in strokovnjaki s fakultet oblikujemo programe za izobraževanje in usposabljanje učiteljev, razvijamo didaktična gradiva in preizkušamo primere dobrih pedagoških praks.

2 Posodobljeni učni načrt za glasbeno vzgojo

V šolskem letu 2010/11 je bila pred nami dokaj zahtevna naloga – redakcijska dopolnitev posodobljenega učnega načrta za glasbeno vzgojo, ki smo se je člani predmetne razvojne skupine za glasbeno vzgojo lotili z veliko mero odgovornosti in zavzetosti.

V učnem načrtu za glasbeno vzgojo smo dali velik poudarek predvsem glasbenim dejavnostim izvajanja, ustvarjanja in poslušanja. Temeljne metode glasbenega poučevanja in učenja se uresničujejo z dejavnostmi izvajanja, ustvarjanja in poslušanja glasbe. To omogoča sprejemanje različnih oblik glasbe ter njeno presojanje in vrednotenje. Glasba je oblika komunikacije, ki vpliva na občutja, misli in delovanje, učenci potrebujejo glasbene izkušnje izvajanja, ustvarjanja in poslušanja. Stik z njenimi vrednotami je temelj za razumevanje glasbenih pojavov in pojmov. Sodobna glasbena vzgoja izhaja iz glasbe kot umetnosti in glasbenopedagoške znanosti. Umetnost jo opredeljuje kot glasbeno produkcijo (ustvarjalnost), reprodukcijo (poustvarjalnost) in recepcijo (ustvarjalno sprejemanje) (Učni načrt za glasbeno vzgojo, 2011).

Podrobno smo opredelili didaktična priporočila in predstavili nekatere paradigme sodobne didaktike glasbe, izpostavili razvojno primerne pristope k učenju in poučevanju glasbe v posameznih vzgojno-izobraževalnih obdobjih, opredelili učenčeve zmožnosti v povezavi z izbiro ustreznih metod, oblik in vsebin dela, nakazali možnosti za medpredmetno povezovanje in vključevanje sodobne tehnologije v pouk (Učni načrt za glasbeno vzgojo, 2011).

Veliko pozornosti smo namenili tematiki preverjanja in ocenjevanja znanja, pri čemer smo opozorili, da ocenjevanje znanja pomeni vrednotenje doseganja ciljev in standardov glasbenega izvajanja, ustvarjanja in poslušanja ter razumevanje in uporabo glasbenih pojmov, pri čemer ne ocenjujemo glasbenega poslušanja. Preverjanje in ocenjevanje sta sestavna dela učnega procesa. Svojo vlogo imata tako v poučevanju kakor učenju. Način preverjanja in ocenjevanja vpliva na to, kako se učenci učijo, kakšno znanje pridobijo in kakšen odnos do učenja ter znanja gradijo. Izpostavili smo, da mora biti preverjanje kompleksno in sprotno, saj gre za spremljanje razvoja učenčevih glasbenih sposobnosti in spretnosti, opazovanje učenca pri glasbenem izvajanju, ustvarjanju in poslušanju (Učni načrt za glasbeno vzgojo, 2011).

3 Priročnik Glasba – posodobitve pouka v gimnazijski praksi in priročnik Od načrtovanja do preverjanja in ocenjevanja kompleksnih dosežkov pri glasbi v gimnazijah

V šolskem letu 2009/10 smo začeli oblikovati priročnik *Glasba – posodobitve pouka v gimnazijski praksi*, ki je nastal v okviru posodobitve učnih načrtov v gimnazijah in združuje strokovna, znanstvenoraziskovalna in osebna spoznanja profesorjev in gimnazijskih učiteljev. V ospredje postavlja bogate zamisli za obravnavo glasbenih konceptov iz posameznih sklopov učnega načrta in dopušča možnosti avtonomije vsem učiteljem, ki uporabijo te zamisli in jih nadgradijo s svojo ustvarjalnostjo.

Ob pisanju gradiva smo se v predmetni razvojni skupini za glasbo pogosto srečevali in spraševali, kaj učitelji najbolj potrebujejo ter kako se ustrezno orientirati in pripraviti dijaka na življenje, katerega izzivov danes še ne poznamo. Verjeli smo, da je pomemben zgled, ki ga učitelj ne daje neposredno v obliki kreativnih vsebin, marveč posredno, z inovativno organizacijo pouka in z ustvarjalnim vzdušjem v razredu, v katerem imajo dijaki možnost raziskovanja brez bojazni pred napakami.

V publikaciji smo odgovorili na nekatera vprašanja, kot je npr. kako dijake spodbuditi k miselni aktivnosti ter jih načrtno in sistematično navajati na aktivno učenje, podprto z glasbenim ustvarjanjem, izvajanjem in poslušanjem. Glasbene dejavnosti so temelj za pridobivanje znanj in razvijanje vrednot, lastne identitete ter kompetenc v smislu vseživljenjskega učenja.

Ker spremembe na področju poučevanja zahtevajo tudi določene spremembe pri načrtovanju pouka, je potreben drugačen pristop že pri samem oblikovanju učnih priprav. Vsebinsko načrtovanje pouka sta nadomestili učnociljno in procesno, pri katerih so podlaga za načrtovanje pouka poleg vsebinskih tudi procesni cilji, ki jih želimo doseči znotraj določenega učnega sklopa. Izhodišče procesnega pristopa pomenijo bistvena vprašanja, s katerimi vpeljemo dijake v razmišljanje o obravnavani temi, globlje razumevanje ter gradnjo spoznanj.

V šolskem prostoru sta dobila vse večjo veljavo tudi koncepta ključnih kompetenc in temeljnih veščin, ki jih pogosto enačijo z branjem, pisanjem in računanjem, koncept kompetenc pa to presega ter vključuje veščine in kvalifikacije kot svoj sestavni del (Holcar Brunauer idr., 2010).

V predmetni razvojni skupini za glasbo smo leta 2013 pripravili publikacijo z naslovom *Od načrtovanja do preverjanja in ocenjevanja kompleksnih dosežkov pri glasbi v gimnazijah*, ki je prav tako nastala v okviru posodobitve učnih načrtov v gimnazijah in pomeni nadgradnjo priročnika *Posodobitve pouka v gimnazijski praksi – Glasba*. V prvem delu avtorji opredeljujejo teoretska izhodišča za načrtovanje učnega procesa, ki se

navezujejo na didaktična priporočila posodobljenega učnega načrta za glasbo, iščemo odgovore na vprašanja, kako spodbuditi dijake k miselni dejavnosti, samovrednotenju in samooценjevanju ter opredeljujemo stanje in potencial celostnih oblik preverjanja in ocenjevanja znanja pri glasbi (Holcar Brunauer idr., 2013).

V drugem delu avtorji predstavljajo učne priprave devetih učnih sklopov, ki so zasnovani na kognitivno-konstruktivističnem razumevanju učenja in poučevanja, in sicer tako da dijake z glasbenimi dejavnostmi ustvarjanja, izvajanja in poslušanja spodbujajo k samostojnemu pridobivanju znanja in so opremljeni s primeri kriterijev in opisnikov za opredeljevanje glasbenih dosežkov. Uporaba konstruktivističnih zakonitosti v glasbeni učilnici za dijake in učitelje pomeni izziv, hkrati pa ponuja tudi prednosti. Dijaki niso le pasivni prejemniki informacij, ampak se v učne situacije vključujejo aktivno, učitelji pa zagotavljajo primerne in ustrezne podlage, na katerih dijaki nadgrajujejo in oblikujejo znanje ter razumevanje. Vzpostavljanje ravnovesja med dajanjem navodil in informacij s priložnostmi, v katerih dijaki uporabijo znanje in jih to pripelje do glasbenih dosežkov, s katerimi se pokažejo v vlogi izvajalcev, skladateljev in poslušalcev, pa je hvalevreden cilj predmeta glasba (Holcar Brunauer idr., 2013).

4 Delovna srečanja in seminarji z učitelji

V minulih petih letih smo v predmetni razvojni skupini za glasbeno umetnost/glasbo pripravili več kot petnajst srečanj in izobraževanj za učitelje, ki poučujejo glasbo v gimnazijah. Vsa izobraževanja so bila podprta s kakovostnimi gradivi, ki smo jih za udeležence pripravili izvajalci.

Na izobraževanjih so bile predstavljene številne zanimive in pomembne teme, kot so npr. medpredmetne povezave, telo v družbeni stiski, glasba in barve, glasbena kultura, projektno učno delo Glasbene prvine, razporeditev učnih vsebin predmeta glasba v štiriletnem gimnazijskem programu v tesni vsebinski povezanosti s predmeti ZG, SLO in LUM, informacijsko-komunikacijska tehnologija, vokalna tehnika, preverjanje in ocenjevanje znanja ter mednarodna matura pri glasbi, interaktivna tabla pri predmetu glasba, nacionalna identiteta in glasba itd.

Tudi v prihodnje se bomo zavzemali, da bodo tovrstna srečanja kakovostna in zanimiva ter da bodo učiteljem ponujala aktualne teme, ki bodo bogatile tako njih kot tudi njihovo pedagoško prakso.

5 Sklep

V predmetni razvojni skupini za glasbeno umetnost/glasbo se bomo še naprej zavzemali za čim bolj učinkovito uvajanje posodobljenih učnih načrtov v pouk, pri čemer se bomo na

izobraževanjih zavzemali za razvijanje modelov in pristopov k učenju in poučevanju, ki v središče učnega procesa postavljajo učenca/dijaka, za celostne načine in oblike preverjanja in ocenjevanja znanj s poudarkom na formativnem spremljanju znanja ter snovali nova didaktična gradiva.

Člani predmetne razvojne skupine za glasbeno umetnost/glasbo se zavedamo, da učitelj lahko razvija ustvarjalnega, aktivnega, odgovornega in samostojnega učenca in dijaka le, če je sam deležen spodbud in možnosti za prav tak razvoj. Enotno stališče nas vseh je, da je najboljša priprava na nejasno prihodnost krepitev naših ustvarjalnih sposobnosti, ki jih v veliki meri lahko realiziramo prav skozi različna področja glasbenega delovanja (Holcar Brunauer, 2010).



Literatura

1. Holcar Brunauer, A., Beuermann, D., Breznik, I., Slicherl Kafol, B., Habjanič Gaberšek, M., Kopač, V. (2010). Glasba, Posodobitve pouka v gimnazijski praksi. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.
2. Holcar Brunauer, A., Beuermann, D., Habjanič Gaberšek, M., Mihelač, L., Kopač, V., Babič, V. (2013). Od načrtovanja do preverjanja in ocenjevanja kompleksnih dosežkov pri glasbi v gimnazijah. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.
3. Učni načrt. Glasbena vzgoja. (2011). Ljubljana: Ministrstvo RS za šolstvo in šport, Zavod RS za šolstvo. Pridobljeno 5. 1. 2012 na http://www.mizks.gov.si/fileadmin/mizks.gov.si/pageuploads/podrocje/os/prenovljeni_UN/UN_glasbena_vzgoja.pdf.

Franc Križnar

franc.kriznar@siol.net

Tihomir Petrović

Glasbena šola Vatroslav Lisinski (Zagreb, Hrvaška)
tihomir.petrovic@inet.hr

Hrvaško društvo glasbenih teoretikov (HDGT) še vedno aktivno

Deveti dnevi teorije glasbe (Zagreb, 26. in 27. oktober 2013) s strokovnimi predavanji, predstavitvami, delavnicami in igralnicami v Glasbeni šoli Vatroslava Lisinskega

V organizaciji HDGT in hrvaške agencije za vzgojo in izobraževanje so v času od 26. do 27. oktobra 2013 v Zagrebu potekali zdaj že tradicionalni 9. Dnevi glasbene teorije. Med najbolj izstopajočimi omenimo vsaj nekatere programske naslove in njihove avtorje, ki so prerasli v mednarodno manifestacijo. V glavnem pa je to prireditev, ki prinaša predstavitve novih knjig, priročnikov in učbenikov ter predavanja.

Gesine Schröder (Nemčija): *Koncepti učenja glasbe v 21. stoletju*

Na temelju del za solistično glasbilo (v tem primeru violine) in skladb za večje zasedbe lahko z nekaterimi vprašanji prikazemo njihovo metodično uporabo pri pouku teoretskih glasbenih predmetov. Avtorica prof. dr. Gesine Schröder je profesorica teoretskih glasbenih predmetov na Univerzi za glasbo in gledališke umetnosti na Dunaju ter predsednica Društva za glasbeno teorijo (Gesellschaft für Musiktheorie) držav nemškega govornega področja (Avstrija, Nemčija, Švica). Na podlagi del za različne izvajalske zasedbe se je predavateljica osredinila na vprašanja in uporabo pri pouku teoretskih glasbenih predmetov:

1. Kako današnjim skladateljem uspeva vzpostaviti medsebojno odvisnost med izvajalci in njihovimi skladbami? Prob-

lem je obravnavala na primeru koncerta za klavir in igralko *Under Wood* (2012) avstrijskega skladatelja Karlheinz Eslla (1960).

2. Kaj pomeni glasbena moderna in kako se humor poraja v današnji glasbi na primeru skladbe *Brahms* za bariton in orkester (2001) angleškega skladatelja Thomasa Adèsa (1971)?

3. Kako se izogniti neskladju med glasbenim diletantizmom in instrumentalno virtuoznostjo? Za to je avtorica vzela za primer *Etude za violino* (2004) nemškega skladatelja Jörga Widmanna (1973).

Predavateljica se je najprej osredinila na probleme aktualne glasbene produkcije in na podlagi izbranega obrazca (ključni pojem pri tem je bila »slogovna kopija«), potem pa se je obrnila k vprašanju, pomembnim za glasbeno teorijo kot analitično disciplino.

Analiza razmerij višin tonov se je pokazala za koristno teorijo tonskih polj v delu madžarskega dirigenta in teoretika Alberta Simona, ki ga je avtorica in predavateljica predstavila samo v glavnih obrisih. Prikazan je tudi spekter možnosti uporabe tonalne teorije v današnjih elementarnih kompozicijskih po-

stopkih. V središču pozornosti tako ni le pretirana urejenost tonskega gradiva, temveč so to splošna vprašanja o zvočnem potencialu izbranega inštrumentarija. Na primeru violine je nazorno prikazano, kako pomembne so akustične značilnosti in posebnosti ter tehnične zmožnosti izbranega glasbila oziroma ansambla za iskanje in urejanje tonskega gradiva.

Po mnenju avtorice analiza kot glasbenoteoretična disciplina ne bi smela ostati omejena le na odkrivanje določenih kompozicijskih postopkov; nujno bi morala zajemati tudi njihov estetski okvir. Na podlagi odbranih glasbenih del so obravnavani pojmi, kot sta postmoderna in glasbeni humor, pa tudi avantgardne glasbe sveta, odprla pa je tudi vprašanje, kaj pomeni regionalnost v sodobni glasbi. Nadalje je izpostavila, kako današnji skladatelj lahko vtke svoje poreklo, dediščino in regionalno pripadnost v svojo ustvarjalnost, da bo »njegov jezik« razumel ves svet.

Senad Kazić (Bosna in Hercegovina): *Vpliv notne grafike na improvizacijo pri pouku solfeggia*

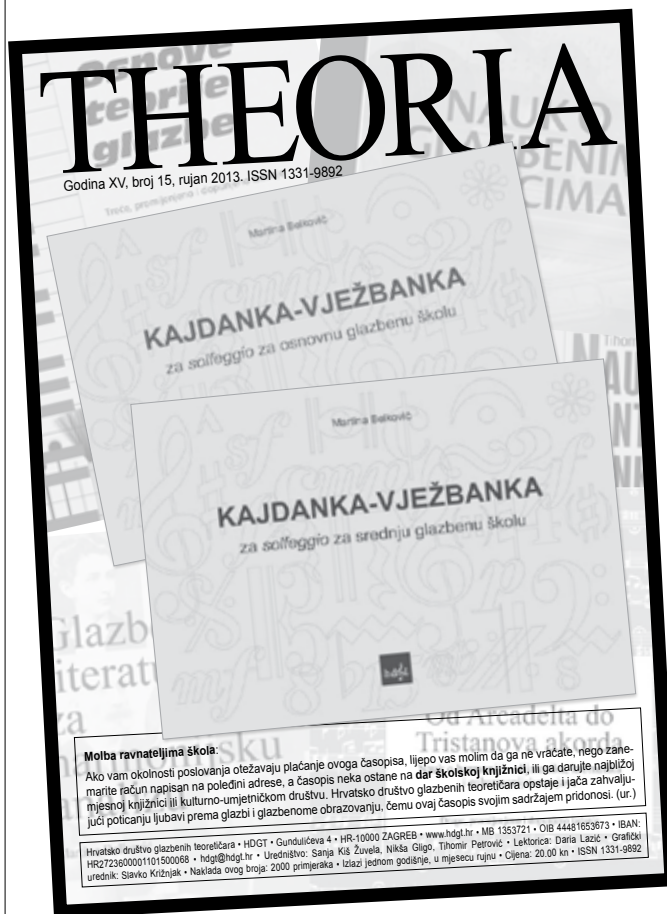
Dr. Senad Kazić je izredni profesor na oddelku za glasbeno teorijo in pedagogiko Glasbene akademije v Sarajevu.

Avtor izpostavi, da je C. Ph. E. Bach navedel (1760), da »kompozicijo lahko uspešno preučimo tako, da kakovostne vaje napišemo samo s peresom«, in nadaljuje o zelo pomembnem izhodišču za glasbeno pedagogiko. Prav iz tistega časa je znan preobrat v razvoju mišljenja: glasbo slišimo/poslušamo, vidimo/gledamo in jo preučujemo/učimo. To lahko pomeni dolgoročni vpliv za nadaljni razvoj glasbenega izobraževanja in omogoča nove možnosti v ustvarjalnem izražanju.

Gledano z današnje perspektive je sodoben notni zapis logični del zgodovinskega razvoja glasbe. Tako je notna grafika zelo razširila možnosti glasbenega mišljenja in ustvarjanja ter odprla perspektive za večje podvige umetniške glasbe od 16. stoletja naprej. Po drugi strani pa notna grafika na neki način limitira glasbeno mišljenje, ker to temelji na uporabi znanih simbolov, ki so prikazani s konkretnimi grafičnimi, notnimi znaki. Ali je v tem lahko impresija enaka ekspresiji? Dvojnost slušnega in nazornega v glasbeni pedagogiki je preprosto neizbežna. Grafika je temeljna zahteva vzgoje in izobraževanja. Avtor in predavatelj S. Kazić je opozoril še na nekatere možnosti razvoja in umestitve svojih odkritij improvizacije v solfeggiju z možnostjo animacije.

Tihomir Petrović (Hrvaška): *Znižana VII. (stopnja; področje harmonije)*

Tihomir Petrović je učitelj glasbenoteoretičnih predmetov v Glasbeni šoli Vatroslava Lisinskega v Zagrebu in na Rock-akademiji v Zagrebu ter ustanovitelj zagrebške Šole teorije glasbe,



na kateri predava osnove teorije glasbe, harmonijo, kontrapunkt in glasbene oblike.

Avtor je za ponazoritev svojih tez izbral durov kvintakord znižane VII. stopnje v durovi lestvici, imenovan vodilni ton ali miksolidijski kvintakord. Avtor se je pri ponazoritvi osredinil na harmonske funkcije, ki jih lahko izrazijo določeni akordi: tonični, subdominantni in dominantni. Z različnimi glasbenimi primeri s področja klasične in popularne glasbe so bile s pomočjo miksolidijskega kvintakorda prikazane različne modulacije.

Ivan Srša (Hrvaška): *Glasbeni intervali v arhitekturi poznogotske kapele sv. Ivana v Ivaniću Miljanskem*

Ivan Srša je profesor umetnostne zgodovine, kot konservator restavrador svetovalec je zaposlen na oddelku za stensko slikarstvo in mozaik v Hrvaškem restavratskem zavodu.

Poznogotska kapela sv. Ivana v Ivaniću Miljanskem, zgradba skromnih dimenzij in bogate zgodovine, skrivnostnih pomenov, skritih znotraj ciklusov fresk, pritegne pozornost posebno v arhitekturi zasnovanih sorazmerjih na glasbenih intervalih. Kapelo je dal zgraditi grof Friedrich II. Celjski leta 1448. Ta je kot svetišče poligonalna, s svodom z leseno stropno konstrukcijo nad pravokotno ladjo. Po doslej znanih analizah lahko

sklepamo, da je graditelju arhitekture kapele sv. Ivana v Ivaniću Miljanskem kot idejna podlaga služil himnus, posvečen sv. Janezu Krstniku (*Ut queant laxis*).

Zoran Božanić (Srbija): *O teoriji dvojnega kontrapunkta Tanejeva in možnosti njegove uporabe pri pouku*

Zoran Božanić (roj. 1971) je glasbeni teoretik, skladatelj in izvajalec, docent na katedri za glasbeno teorijo na Fakulteti glasbene umetnosti Univerze za umetnost v Beogradu.

Avtor je predstavil teorijo dvojnega kontrapunkta (do začetka 20. stol.) in splošne karakteristike Tanejeve (Sergej Ivanovič Tanejev, 1856–1915, ruski skladatelj, pianist in pomemben glasbeni teoretik; op. prev.) teorije. Božanić je razpravljal o vertikalnem dvojnem kontrapunktu (s številčnim označevanjem intervalov), o pozitivni in negativni poetiki *index verticalis*, tj. po formuli vertikalnega premikanja z uporabo dvojnega kontrapunkta, tj. *index horizontalis*, po formulah dvojnega horizontalnega premeščanja z metodo osnovne konstrukcije, dvojnem kontrapunktom v imitacijski polifoniji s kanonsko imitacijo prve in druge vrste. Na koncu so bile prikazane še možnosti uporabe teoretskih elementov dvojnega kontrapunkta v izobraževalnem procesu z analitično razlago primerov iz glasbene literature.

Milena Petrović (Srbija): *Solfeggio kot osnova vertikalne glasbenega šolanja – od glasbenega vrtca do študija glasbe*

Dr. Milena Petrović je docentka na katedri za solfeggio in glasbeno pedagogiko na Fakulteti glasbene umetnosti v Beogradu.

Avtorica v svojem prispevku poudarja, da je treba predšolske otroke poučevati glasbo holistično, tj. celostno in z integrativnim pristopom. Zagovarja metode poslušanja glasbe, pri katerih morajo otroci zgodnjega starostnega obdobja izvajati glasbo z glasom, igranjem na glasbila (Orffov inštrumentarij in klavir) in telesnim gibanjem (preprosti koreografski obrazci, ki spremljajo elemente glasbene strukture; Petrović, Milanković 2008). Priporoča, naj bo glasba za to razvojno stopnjo vsebinsko raznolika s hitrimi tempi, v dvo- in tridelnem metrumu, v različnih oblikah in ritmu, naj ima logične melodije, dinamiko itd.

V osnovni glasbeni šoli otroci nadaljujejo z združevalnim pristopom učenja glasbe ob glasbenih igrah. V glasbeni zapis se otroci uvajajo prek simboličnega in opisnega zapisovanja elementov glasbene strukture. Proces pisanja se giblje od zapisa tempa, karakterja, metruma, trajanja in ritma do melodije. Prav tako ima poslušanje glasbe velik pomen, posebno glasba iz obdobja baroka (Bach, Händel, Vivaldi), pa tudi klasicizma (Haydn, Mozart, Beethoven). Avtorica poudarja pomen usposabljanja otrok za slogovno in metrično prepoznavanje glasbe.

Vse glasbeno bistvo po avtoričini trditvi dosežemo na višji ravni s poslušanjem programske glasbe, risanjem med poslušanjem glasbe, opisovanjem določenih pojavov iz narave ali živalskega sveta, z igranjem onomatopoejske predstave glasbe, poslušanjem barv različnih glasbil itd. Kot priporočeni pevski repertoar navaja tudi pesmi, ki jih poslušajo otroci osnovnošolske generacije, pa tudi jazzovske standarde, t. i. evergrine ipd.

V srednji glasbeni šoli glasba postopoma prehaja v območje kognitivne abstrakcije. Emotivna reakcija na glasbo se vse bolj povezuje z intelektualizacijo, tj. s prepoznavanjem glasbenih obrazcev. Zato se solfeggio na tej stopnji povezuje z glasbeno teorijo, ki se prek poslušanja povezuje s pomenom, npr. poslušanje zvečane kvarte v znanstvenofantastičnem filmu *Vrnitev v prihodnost* vodi k njeni prepoznavnosti, tj. igranju na klavirju (iskanje po tipkah v odnosu na tonični trizvok), in naposled k vokalni reprodukciji. Podobno preostale elemente glasbene teorije prepoznavamo zvočno, registriramo jih na klavirju, v petju in šele nazadnje v teoretskih definicijah. Izpostavi, da v tem obdobju uvajamo poslušanje, prepoznavanje, zapisovanje in petje poznane skladbe skladateljev iz obdobja romantike (Chopin, Mendelssohn, Schubert). Petje vključuje tudi ekspresivne elemente (fraziranje in dinamika), mladi te generacije pa se usposablja tako, da – ob tem ko pojejo – uporabljajo levo roko na klavirju kot harmonsko spremljavo v obliki osnovnih tonalnih funkcij (t. i. igranje po posluhu). Uvajajo pa že improvizacijo na določene parametre (igranje in skladanje).

Za študij glasbe avtorica navaja prepričanje, da bi moral biti solfeggio v službi interpretacije, tj. razumevanja glasbe. Zato priporoča glasbeno literaturo in sicer v kronološkem vrstnem redu: od baroka (v katerem postavljamo elemente glasbene strukture v okviru tonalnega glasbenega jezika, Bachove *Suite* za violončelo kot enoglasne primere, dvoglasne *Invencije* za dvoglasno petje, *korale* kot primere za večglasno, štiriglasno petje), nazaj k renesansi (modalnosti in tonalnosti) ter srednjeveški glasbi (modalnost), zatem na enoglasno ljudsko pesem in cerkvene zapise (tudi pravoslavne, npr. iz bizantinskega *Osmeroglasnika* in *gregorijansko petje*) in šele nato proti klasicizmu (Haydnovi in Mozartovi samospevi, Mozartove arije s klavirsko spremljavo) in romantizmu (Schubertovi samospevi s klavirsko spremljavo, Verdijeve in Puccinijeve arije itd.), da bi na koncu prišli do glasbe 20. stoletja (glasba Beatlesov, songi iz muzikalov itd.). V vsakem od navedenih primerov dijaki in študenti poslušajo glasbo, jo zapisujejo (ritem, tempo, karakter, metrum, trajanje, fraze, dinamika in agogika, harmonski ritem, ritem in artikulacija, melodija) in tudi vokalno reproducirajo (samostojno ali skupinsko). Petje po logično zamišljenih delih je spremljano s poenostavitvijo klavirskega parta (spoštujemo harmonski ritem, ne pa vseh drugih delov tega ustroja).

Avtorica poudarja tudi pomen pravilnega petja. Izpostavi vokalne vaje in telesno relaksacijo, karakterno upevanje s sol-

mizacijo (glasbeni motivi, prevzeti iz pesmi/skladb, ki so prirejani), petje s svobodnim gibanjem, ki spremlja in poudarja elemente strukture, kot so artikulacija, dihanje v odnosu na logiko strukture, dihanje v odnosu na karakter pesmi/skladbe, dihanje z elementi dinamike, ki kaže na razumevanje besedila itd.

Deveti dnevi glasbene teorije

Srečanje kakih sedemdesetih učiteljev teoretičnih glasbenih predmetov iz Hrvaške (Bjelovar, Crikvenica, Daruvar, Drniš, Novi Marof, Osijek, Pazin, Požega, Pulj, Reka, Sinj, Sisak, Varaždin, Velika Gorica, Zadar in Zagreb) je z uvodnim nagovorom pozdravil Tihomir Petrović, predsednik HDGT. Predstavil je nove izdaje knjižnice HDGT: *Kajdanko – vadnico za solfeggio* v osnovni in *Kajdanko – vadnico za solfeggio* v srednji glasbeni šoli. Svoje najnovejše delo, knjigo z naslovom *Glasbena ustvarjalnost*, objavljeno v elektronski obliki, je predstavila Sabina Vidulin.

Prvi dan srečanja je Gesine Schröder na primeru treh skladb, nastalih v 21. stoletju, pokazala enega od načinov, kako lahko sodobno umetniško glasbo vključujemo v pouk in predavanja teoretskih glasbenih predmetov. Njeno predavanje je simultano

in spretno prevajala Sanja Kiš Žuvela. Senad Kazić je pokazal, kako lahko notna grafika vpliva na improvizacijo pri pouku solfeggia, predstavil pa je tudi svojo knjigo s tega področja *Solfeggio: teorija in praksa*. Na dveh krajših predavanjih je najprej Tihomir Petrović na temo s področja harmonije opozoril na možnosti vključevanja popularne glasbe v izobraževanje, Ivan Srša pa je s svojim predavanjem povezal glasbo z arhitekturo srednjeveškega cerkvenega poslopja.

Drugi dan je bil izpolnjen s predavanji kolegov iz Srbije: Zoran Božanić je predaval o teoriji o dvojnem kontrapunktu ruskega glasbenega teoretika Tanejeva, Milena Petrović pa je pokazala nekatere oblike poučevanja solfeggia v vertikali glasbenega šolstva.

Na dvodnevem sestanku je bil vsak odmor med posameznimi dogodki še dodano izkoriščen za pogovore ter izmenjavo informacij in izkušenj navzočih, povezanih s poukom teoretskih glasbenih predmetov. V to se je stalno vključeval tudi gost HDGT Damjan Temkov iz Makedonije, ki je opozoril na zanimive posameznosti o glasbenem izobraževanju v Makedoniji.

Prisedba in prevod Franc Križnar

Betka Bizjak Kotnik

Konservatorij za glasbo in balet Ljubljana
betka.bk@gmail.com

Lev Pupis

Konservatorij za glasbo in balet Ljubljana
levpupis@gmail.com

Črt Sojar Voglar

Konservatorij za glasbo in balet Ljubljana
sojarvoglar@gmail.com

Nenad Firšt

Konservatorij za glasbo in balet Ljubljana
nenad.first@celje.si

Festival in mednarodno tekmovanje EMONA 2013 (21.–27. 11. 2013)

Konservatorij za glasbo in balet Ljubljana

Mednarodno tekmovanje mladih pihalcev EMONA (European Musicians on Air) je pod okriljem Konservatorija za glasbo in balet Ljubljana ter glasbenega društva Saksofonija potekalo letos že drugič.

Letos smo tekmovanje nadgradili z mojstrskimi tečaji za klarinet, flavto in saksofon, z delavnico za saksofon za najmlajše učence ter s koncerti nagrajencev, solista J. Y. Fourmeauja in saksofonskega orkestra SOS, Zagrebškega kvarteta saksofonov in Slovenskega orkestra klarinetov. Mednarodni festival EMONA se tako spogleduje z evropskim prostorom, mladim tekmovalcem ponuja možnost nastopanja, prinaša krstne izvedbe slovenskih del in delo s priznanimi domačimi in tujimi umetniki.

Mladi glasbeniki so se predstavili z deli slovenskih skladateljev, ki so jih napisali posebej za tekmovanje. Nastalo je deset novih obveznih skladb za tekmovanje, prispevali pa so jih skladatelji, ki so ali so bili tesno povezani s Konservatorijem za glasbo in balet Ljubljana. To so Tina Mauko, Marijan Mlakar, Črt Sojar Voglar, Tomaž Habe, Peter Šavli in Nina Šenk.

Tekmovanje je ocenjevala osemčlanska mednarodna komisija. Umetniški in idejni vodja festivala EMONA je Lev Pupis, medtem ko je delavnice, seminarje in koncerte vodila Betka Bizjak Kotnik. V organizacijskem odboru EMONA so še Dejan Preši-

ček, direktor KGBL, Andrej Zupan, Jože Kregar in Oskar Laznik. V času festivala in tekmovanja so aktivno pomagali tudi vsi zaposleni na pihalnem oddelku KGBL.

Tekmovanje

Drugega mednarodnega tekmovanja EMONA 2013 se je udeležilo 137 mladih glasbenic in glasbenikov iz osmih držav, ki so tekmovali v šestih starostnih kategorijah. EMONA je tokrat vrata odprla vsem glasbenikom, ki se izobražujejo v obstoječih glasbenih ustanovah, saj smo imeli dve kategoriji za učen-



Podelitev diplom tekmovalcem

ce osnovnih glasbenih šol, dve v srednješolski konkurenci in dve kategoriji za obe akademski stopnji bolonjskega programa. Tekmovanje je potekalo v disciplinah klarinet, flavta in saksofon.

Ker želimo na tekmovanju EMONA zagotoviti najvišje standarde tudi pri ocenjevanju, je izbira kakovostne tekmovalne žirije ena izmed naših prednostnih nalog. Letos smo k sodelovanju povabili vrhunske pihalce iz tujine, ki sta jim predsedovala domača skladatelja Nina Šenk in Nenad Firšt. Žirija, ki so jo sestavljali flavtista José-Daniel Castellon (Visoka šola za glasbo Lozana, Švica) in Carlo Jans (Visoka šola za glasbo Saarbrücken, Nemčija), klarinetista Ante Grgin (Akademija za glasbo Beograd, Srbija) in Giovanni Lanzini (Srednja glasbena šola Grosseto, Italija) ter saksofonista Jean-Yves Fourmeau (Konservatorij Cergy-Pontoise, Francija) in Lars Mlekusch (Konservatorij Dunaj, Avstrija), je imela težko delo, saj je bilo tolikšno število tekmovalcev skoraj nemogoče spraviti v štiri tekmovalne dni. Takšnega odziva mladih pravzaprav nismo pričakovali, saj se jih je na tekmovanje prijavilo dvakrat toliko kot leta 2011.



Komisija 2. mednarodnega tekmovanja EMONA 2013

Vsi rezultati tekmovanja so objavljeni na spletni strani tekmovanja EMONA, v prispevku navajamo po tri najuspešnejše v vsaki kategoriji.

V prvi kategoriji do 12 let je tekmovalo 36 mladih umetnikov. Nagrade so prejeli Marton Bubreg in Bence Bubreg iz Avstrije (oba Musikschule Reutte; mentor Attila Bubreg) ter Nika Janželj iz Slovenije (KGBL; Neža Prešeren). V drugi kategoriji je pred strokovno komisijo muziciralo 32 glasbenic in glasbenikov, ki niso bili starejši od 14 let. Nagrajenci te kategorije so postali Meta Pirc (KGBL; Nataša Paklar Marković), Jurij Bregar (KGBL; Lev Pupis) in Maruša Alegro (GŠ Šentjur; Diana Štih). Tretja kategorija, v kateri je nastopalo 27 mladih glasbenikov, je bila rezervirana za tekmovalce, mlajše od 16 let. Najboljši med njimi so bili Vida Vatovec (KGBL; Betka Bizjak Kotnik), Urška Zupan (KGBL; Dušan Sodja) in Andrej Omejc (KGBL; Dejan Prešiček). V tej kategoriji moramo poudariti visoko tekmoval-

no raven, saj je bila razlika med prvo- in osmouvrščenim tekmovalcem le dobri dve točki.



Nagrajenci kategorije do 16 let



Nagrajenci kategorije do 14 let

V četrti kategoriji do 18 let se je pomerilo 22 dijakinj in dijakov, predvsem s slovenskih srednjih šol. Zmagali so Martina Strasser (KGBL; Jože Kotar), Domen Koren (KGBL; Lev Pupis) in Robert Pogorilič (KGBL; Milena Lipovšek in Irena Rovtar). Zmagovalci pete kategorije so postali Claudia Pana iz Švice (Visoka šola za glasbo Lozana; Jose-Daniel Castellon), Aljaž Kalin Kante iz Slovenije (AG Ljubljana; Jože Kotar) in Georg Palmanshofer iz Avstrije (Konservatorij Dunaj; Lars Mlekusch).



Nagrajenci akademske skupine

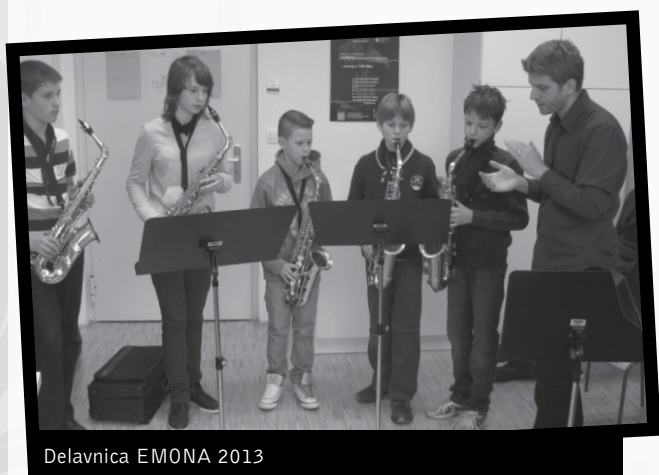
Po mnenju strokovne komisije so bili najboljši trije v najvišji akademski kategoriji Helena Macherel iz Švice (Visoka šola za glasbo Lozana; Jose Daniel Castellon), Tadayoshi Kusakabe z Japonske (Konservatorij Dunaj; Lars Mlekusch) in Hrvat Lovro Merčep (AG Zagreb; Dragan Sremec).

Tekmovanje EMONA v primerjavi z drugimi mednarodnimi tekmovanji izstopa zaradi tekmovalnega principa, saj se v eni starostni kategoriji med seboj pomerijo klarinetisti, saksofonisti in flavtisti. Na prvi pogled ima komisija sicer težje delo, vendar snovalci tekmovanja menimo, da ta sistem pozitivno vpliva na končne rezultate, saj žirija zaradi heterogenosti glasbil daje prednost iskanju posebnih glasbenih izvedb in odkrivanju novih glasbenih talentov ter bodočih umetnikov.

Lev Pupis

Delavnice, seminarji in koncerti

Delavnico, namenjeno najmlajšim saksofonistom, so vodili Betka Bizjak Kotnik, Oskar Laznik, Jovana Joka in Tjaša Perigoj (zaposleni na KGBL), Primož Fleischman (Big Band RTV Slovenija), Rok Volk (GŠ Gornja Radgona) in Petra Horvat (SGŠ Varaždin, Hrvaška). Triintrideset saksofonistov, učencev glasbenih šol iz osrednje Slovenije, z Dolenjske, Primorske, iz Prekmurja in s Hrvaške je v enodnevnici delavnici nadgrajevalo klasične veščine na individualnih urah in z jazzom ter improvizacijo na skupinskih urah. Otroci so izvrstno sprejeli improvizacijo in ansambelsko igro, saj so vsi nastopili na zaključnem koncertu in odigrali nekaj taktov improvizacije.



Delavnica EMONA 2013

Ob nastopu je bilo jasno, da so ustvarjalni, motivirani, sproščeni in dovzetni za novosti ter da so sposobni pridobljeno znanje odlično realizirati na odru pred polno dvorano. Z delavnico za mlajše spodbujamo in krepimo ljubezen do glasbe, dela in poustvarjalnosti. V njej se povezujemo profesorji Konservatorija za glasbo in balet Ljubljana in gostujoči učitelji iz Slovenije, mladim glasbenikom pa damo možnost, da navežejo nove stike in se spoznajo z učitelji saksofona.



Zaključni koncert udeležencev delavnice EMONA za saksofon

Mojstrski tečaji in predavanja v sklopu EMONA 2013 so pritegnili pozornost tako dijakov kot tudi študentov Akademije za glasbo v Ljubljani, ki so že perspektivni profilirani pihalci. Seminarji EMONA 2013 so potekali za saksofon (klasika in jazz), flavto in klarinet. Vodili so jih uveljavljeni predavatelji – iz Francije Jean-Yves Fourmeau (saksofon) in José-Daniel Castellon (flavta), iz Hrvaške Dragan Sremec (AG Zagreb) ter S. Nestorović (Big Band RTVH, Hrvaška; oba saksofon) in iz Srbije Ante Grgin (klarinet).

S svojo bogato ponudbo, z razpršenostjo po glasbilih in celovitim pristopom do vseh generacij ter v sodelovanju z vrhunskimi izvajalci, pedagogi, člani žirij ter umetniki, ki poučujejo na visokošolskih ustanovah doma in v tujini, želi EMONA svojim udeležencem omogočiti, da navežejo neposredne stike, izmenjajo refleksije ter vzpostavijo stike s profesorji za nadaljnje šolanje.

Pomembno je izpostaviti neposreden in hiter pretok informacij na seminarju dveh profesorjev, ki sta bila člana žirije EMONA. Seminar namreč sledi namenu, da takoj po tekmovanju ponudi osebni pristop žirantov do kandidata in konkretne napotke v praksi. Udeležilo se ga je 45 dijakov in študentov iz Slovenije, Hrvaške, Srbije, Madžarske ter Bosne in Hercegovine.

Tekmovanje EMONA 2013 smo nadgradili še s petimi večernimi koncerti s pestro ponudbo tako slovenskih del in izvajalcev kakor tudi gostov iz tujine. Tekmovalcem in gostom smo predstavili:

- koncert finalistov pete in **šeste** kategorije,
- koncert nagrajencev EMONA 2013,
- koncert saksofonskega orkestra SOS in solista J. Y. Fourmeauja: člani orkestra so uveljavljeni saksofonisti iz Hrvaške in Slovenije, ki so v svojem okolju in tudi širše že uveljavljeni pedagogi, aktivni in uspešni so tudi kot solisti, aranžerji, skladatelji, jazzovski in komorni glasbeniki;
- koncert Zagrebškega kvarteta saksofonov: kvartet sestavljajo diplomanti Akademije za glasbo Univerze v Zagrebu iz (nekdanjega) razreda prof. Josipa Nochte; ustanovili so ga leta 1989 in v isti zasedbi deluje še danes;
- koncert Slovenskega orkestra klarinetov: tridesetčlanski orkester je s peštrim program sklenil tekmovanje EMONA 2013 in utrdil namen festivala EMONA, ki postavlja smer-

nice za razvoj in pomoč mladim ustvarjalcem ter poustvarjalcem. S široko grajeno piramido želimo pritegniti veliko število najmlajših in vertikalno prikazati možnosti izobraževanja, prehode med nivoji – od osnovnega do akademskega; vse na enem mestu in v strnjem terminu. Tako dopolnjujemo in nadgrajujemo okolje za uspešen razvoj, zanimanje, refleksijo in izmenjavo mnenj med sovrstniki iz drugih okoliš.

Koncertne dejavnosti združujejo tekmovalce – od najmlajših do študentov – in vrhunske umetnike. Tako zgrajena piramida po interesnih stopnjah pomeni razpon, ki s sinergijo vseh sodelujočih zagotavlja pot proti vrhu razvoja pihal, prepoznavnost in obisk iz Slovenije, bližnje okolice in tujine ter tako celostno prispeva k koncertnemu dogajanju. Želimo, da EMONA postane prepoznaven in unikaten festival, ki je umetnostno, razvojno ter pedagoško naravnano.

Betka Bizjak Kotnik

Recenzije novih skladb za tekmovanje EMONA

Tina Mauko: *Pionirček* za klarinet in klavir. Skladba je napisana v kar najbolj jasni tridelni pesemski obliki z razširjenim prvim delom. Skladateljica si je izbrala klarinetu najbolj primerno tonaliteto, B-dur, klarinetov C-dur. Prvi del skladbe je povsem diatoničen, brez kromatičnih sprememb, čeprav je opaziti precej svobodno harmonsko gibanje. Začetna melodija se iz prvotne nizke lege postopoma dviguje in doseže svoj višek. Drugi del skladbe je v hitrejšem tempu, ki spominja na ljudski ples, kolo. Prisotni so tudi namigi na folklorno glasbeno gradivo, tako v oblikovanju melodije kot modalne harmonske zasnove. V skladbi z glasbeno obliko se ponovi osnovna melodija prvega dela v nespremenjeni obliki vse do viška, kjer se skladba tudi konča. Klavirski delež je večinoma omejen na spremljavo.

Tina Mauko: *Romanca* za saksofon in klavir. Razmeroma obsežna in bolj svobodno oblikovana skladba se začne z dvakratno predstavitvijo osnovnega motiva, ki ga skladateljica pozneje začne razvijati in v osrednjem delu skladbe tudi karakterno preoblikovati v bolj živahno glasbeno tkivo z močnejšimi ritmičnim nabojem. Skladba se nato prevesi v neki dopolnilni odsek, dokler z osnovnim motivom ne vstopi v zaključni del skladbe. Harmonsko skladba ni zvesta določeni tonaliteti – po začetnem A-duru se skladba na koncu konča v C- duru.

Tina Mauko: *Sinička* za flavto in klavir. V skladu z naslovom je ta fantazijsko oblikovana skladba polna raznovrstnih okrasov, ki se izmenjujejo s spevnimi melodičnimi linijami. Tudi ta skladba ni zvesta določeni tonaliteti: začetek je v G-duru, zaključek pa v D-duru. Vodenje harmonije ima v sredini nekaj kromatičnih sprememb, vendar sta okvirna dela večinoma diatonična.

Marijan Mlakar: *In polka style* za flavto in klavir. Čeprav je Marijan Mlakar večinoma znan kot skladatelj, ki v svoja dela pogosto vnaša številne elemente jazza, so ti elementi v skladbi za flavto in klavir precej redki. Več podobnosti najdemo z nekaterimi neoklasicističnimi skladatelji, kot sta Francis Poulenc in Sergej Prokofjev. Skladba se po izrazito ritmičnem, vendar ne preveč virtuoznem začetku v C-duru pretvori v dolg, kadenci podoben solo v flavti, ki je skoraj improvizacijskega značaja, tonaliteto povsem nevezan in skuša dati flavti precej izraznega razpona. Sledi znova ponovitev prvega dela, ki v podaljšani obliki pripelje skladbo do učinkovitega zaključka v D-duru.

Marijan Mlakar: *Saturn* za saksofon in klavir. V primerjavi s prej omenjeno skladbo je ta bistveno bolj karakteristična za Mlakarjev slog. Vendar ne gre za klasični jazz, temveč za osebno integracijo jazzovskih prvin v bolj ali manj jasno in nezapleteno tonalno glasbeno govorico sodobne klasične glasbe. Oblika skladbe tokrat ni vezana na jasno prepoznavno tridelnost ali sorodno strukturo, temveč v obliki svobodne fantazije v dveh lokih pelje melodično bogato okrašen saksofonski part skozi karakterno različna valovanja vse do umirjenega zaključka.

Marijan Mlakar: *Otroški Jok in Smeh* za klarinet in klavir. Dvostavčna skladba sledi dobesedni ilustrativnosti: začetek skladbe je v temačnem g-molu s presenetljivo preprosto rabo ritmike in harmonizacije. Melodična linija klarineta je oblikovana v širokih lokih. Sledi kratek in živahen srednji del: otrok je nekaj zagledal in se zasmeljal. Nato sledi variirana ponovitev prvega, žalostnega dela skladbe, tokrat v bolj gibčni podobi: kot bi otrok vneto razlagal, kaj ga je spravilo v žalost. Drugi stavek skladbe *Igra* je zgrajen na stalno ponavljajočih se motivih klavirja in klarineta – za otroka je značilno, da se rad nekaj časa igra z isto igračko in tudi isto igro. Kljub pestremu kromatičnemu gibanju je – tudi zavoljo ponavljajočega se gradiva – tudi ta stavek trdno zasidran v g-tonaliteti.

Tomaž Habe: *Tako in tako* za klarinet in klavir. Skladba je oblikovana kot nekakšna drobna tristavčna sonatina z zelo različno vsebino, kot predstavlja tudi naslov skladbe. Prvi »stavek« deluje kot uvod, ki hitro prikaže širok tonski razpon klarineta, pa tudi vrsto dinamičnih nians. Temu sledi *Allegro scherzando*, ki je ritmično preprost, vendar precej virtuozno zasnovan. Tonalno je skladba pisana zelo svobodno, brez navezanosti na neki osnovni ton. Zadnji del skladbe nosi podnaslov *Quasi tango, appassionato*, ki je harmonsko bolj osrediščen (f mol). Poudarjena je ritmična značilnost plesa s številnimi sinkopami, zelo zahtevne linije klarineta pa predstavljajo velik zalogaj za mlade inštrumentaliste.

Tomaž Habe: *Zakrite stopinje* za saksofon in klavir. Dvodelnna skladba se začne nekako obotavljajoče, svobodno, pol improvizacijsko. Saksofonski part kljub razmeroma virtuoznim figuram ostaja zadržan in bolj neizpovedan, kot bi glavnino

vsebine nosil klavir. Saksofon postane tematsko jasnejši v drugem, hitrejšem delu. Klavirski part je večinoma akordičen (kvartno-kvintne harmonije), včasih pa prevzema tudi vlogo kontrapunkta. Izleti v različne tonalitete so pogosti, tematsko gradivo pa ves čas variirano. V vmesnem odseku hitrejšega dela skladbe slišimo tudi nekaj drugačnih zvočnih efektov – raba »slap tongue« (če ga dijak obvlada) ter igranje samo na tipke. Nespremenljivi karakter ostaja skoraj do konca, ko glasba najprej izginja, obnavljajoč glavni motiv in se nato še zadnjič dinamično vzpne.

Tomaž Habe: *Želje* za flavto in klavir. Skladba se začne neka-ko premišljuje – zadržana melodična linija flavte se vije čez akordično spremljavo klavirja. Po klavirski medigri klavirja postaja karakter glasbe nekoliko okretnejši in ritmično izrazi-tejši, igra flavte pa postaja tudi bolj virtuozna, vendar ohranja svoj melodični namen. Včasih zaslišimo zabrisane elemente latinskoameriške glasbe z značilnimi harmonskimi vezavami. Glasba se umirja in približuje prvotnemu karakterju. Proti koncu se glavni motivi zgoščeno ponovijo kot izraz želje in nje-na uresničitev; glasba se konča vedro in svetli barvi D-dura.

Peter Šavli: *Floridus II* za saksofon in klavir. Skladatelj si je delo zamislil kot nekakšen svobodnjaški ples, kot je razvidno iz vsebinske oznake. Začetek zveni kot nočna glasba, precej umirjeno, večinoma v tihi dinamiki in v širokih razponih obeh glasbil. Delež saksofona je melodičen, klavirski pa dopolnjuječ z občasno rabo rahlo prepariranih zvokov ter celotonskih in poliakordičnih harmonij, kar daje skladbi dodaten skrivnostni značaj. Glasba postaja vse bolj ritmično jasna in motorična, plesno ubrana. Skladatelj ostaja zavezan atonalnosti, ki pa ohranja visoko mero dostopnosti in muzikantskega zanosa. Bogato ritmično tkanje in dinamična valovanja so značilna za srednji del skladbe, ki ostaja okreten, vendar ima večji poudarek na izmenjavajočem se valovanju akordov in pasaj obeh glasbil. Vznemirljiva glasba, v kateri se poslušalec dobesedno »koplje« v zvoku. Na koncu še enkrat slišimo motorično ritmiko, ki se vsebinsko in dinamično stopnjuje do viška.

Nina Šenk: *Impetus* za saksofon in klavir. Nina Šenk pripada »drznejšim« usmeritvam v današnji umetniški glasbi. Njen *Impetus* iz leta 2006 se preizkuša v virtuoznosti in izmenjavanju strogo določenih in svobodnejših ritmičnih odsekov. Prvi od štirih stavkov je napisan v smislu solistične kadence, v kateri je vrsta različnih zvočnih potez saksofona: od standardnega zvo-ka do »slap« efekta, multifonikov, mikrotonov in igranja samo na tipke. Drugi stavek je zelo ritmičen in vodi dialog saksofona in klavirja včasih kot dve samostojni osebnosti, drugič pa se glasbili zlijeta v vsebinsko celoto. Tretji stavek je bolj umirjen, glavne poteze so saksofonski glissandi in subtilna dinamična niansiranja – saksofonist mora zelo dobro obvladati tiho igra-nje. Zadnji stavek je znova bolj motoričen, vendar karakterno drugačen od drugega stavka. Tokrat je izraznost bolj brezbržiž-

na. Značilni so ostinatni vzorci na klavirju ob ponavljajočih se pasajah saksofona v različnih registrih. Zaključni del skladbe je vse bolj okreten, vendar ne posebno dramatičen.

Črt Sojar Voglar

Skladbe Črta Sojarja Voglarja na 2. mednarodnem tekmovanju mladih pihalcev Emona 2013

Črt Sojar Voglar je eden najuspešnejših skladateljev srednje generacije. Poleg umetniškega ustvarjanja je že vrsto let vpet v pedagoški proces, kot stalnemu spremljevalcu mlajših genera-cij pa mu je blizu tudi doživljajski svet odraščajoče mladine. Za 2. mednarodno tekmovanje mladih pihalcev Emona je prispeval obvezne skladbe za vse discipline v tretji kategoriji, ki so jih izvajali tekmovalci, stari do 16 let.

Vse skladbe so ustvarjene v značilni Sojarjevi glasbeni govorici, ki jo zaznamuje pregledna forma, zanimiva in sveža motivič-na gradnja ter suvereno obvladovanje razširjenega, a še vedno funkcionalnega harmonskega okolja. Vsako skladbo pomemb-no določa karakterističen ritmični oz. plesni vzorec, ki pravilo-ma predstavlja gibalno vodilnih tem.

Tango za flavto in klavir je krstno izvedbo doživel že leta 2000, že dolgo pa je stalnica koncertnih sporedov in priljubljena skladba številnih flavtistov. Po kratkem uvodu nastopi šar-mantna osrednja tema s karakteristično ritmično epizodo. Temu sledi dramatičen, harmonsko bolj drzen del, skladbo pa efektno zaključujejo kratke reminiscence osrednjih motivov.

Šala-mala za klarinet in klavir je igriva tridelna skladba, v prvem delu zaznamovana z izrazitim, večkrat variiranim vodilnim motivom. Osrednji del uvajajo in zaključujejo razloženi akordi, lirična tema klarineta v visokem registru pa se razvija na motorični klavirski spremljavi.

Ljubljanski valček za saksofon in klavir je razgibana, oblikov-no svobodnejša skladba, ki izkorišča vso zvočnost in tehnično gibčnost solističnega inštrumenta. Vsakič znova osvežena in »prebujena« vodilna motivika se izmenjuje s svobodnimi, reci-tativnimi vložki, podloženimi s statično akordično spremljavo. Atraktivni, že kar virtuozni zaključek le še utrjuje vtis izrazite koncertantne skladbe.

Privlačnost, izpovedna izvirnost, pristna muzikalnost ter ne-sporna estetska kakovost so razlogi, da so skladbe Črta Sojarja Voglarja velikokrat na koncertnih sporedih doma in v tujini. Enako »usodo« že doživljajo tudi vse omenjene skladbe.

Nenad Firšt

Po sledovih *Notnih prilog* revije *Glasba v šoli in vrtcu**

Pepelka, glasbena pravljica

V izvedbi učencev *Osnovne šole Gorica* v Velenju je ponovno oživila glasbena pravljica *Pepelka*. Z besedilom Iztoka Valiča po predlogi bratov Grimm je 13. februarja 2014 v režiji Barbare Trebižan potekala premiera že tretje izvedbe predstave (ogledali smo si jo lahko že v predstavah osnovnih šol *Davorina Jenka Cerklje* na Gorenjskem in *Mozirje*).

Glasbo sta prispevala Dimitrij Beuermann in Tadeja Vulc, plesne koreografije Petra Zakelšek Lesjak, korepetitorica in zborovodkinja je bila Tjaša Lešnik, kostumografija pa je bila delo Tatjane Kortnik; kostume so izdelali v šiviljstvu *Mrak*.

Barbara Trebižan je v gledališkem listu zapisala, da so v glasbeni pravljici *Pepelka* združili moči gledališki klub, glasbeni projekt,

plesni krožek, gledališki krožek in pedagogi velenjske *Glasbene šole »Frana Koruna Koželjskega.«* V predstavi je nastopilo 22 učencev, ki so v predstavi vseskozi doživeto obvladovali gledališki oder, čeprav so se tokrat prvič srečali s plesom, petjem in igro. Tudi tokrat *Pepelka* ni bila vdana v usodo, ampak je bilo v njej veliko upanja in poguma.

* Obj. v *Notni prilogi* revije *Glasba v šoli in vrtcu*, l. 13/2008, str. 1-11 (op. urednika).



Navodila avtorjem prispevkov

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

Besedila in slikovno gradivo pošljite na naslov urednika:

Dr. Franc Križnar
Zavod RS za šolstvo
Poljanska 28, 1000 Ljubljana
e-naslov: franc.kriznar@siol.net

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

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

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

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

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

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

Literaturo navajajte na koncu prispevka:

– knjiga:

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

– članek:

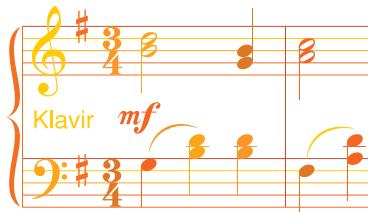
Sicherl Kafol, B. (2002). Vseživljenjsko izobraževanje učiteljev glasbe v državah udeleženkah Projekta *accompagnato*. Glasba v šoli, letnik 8, št. 1-2, str. 8–10.

– prispevek v zborniku:

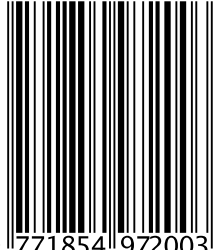
Bešter Turk, M. (2003). Obravnava zapisanega neumetnostnega besedila pri pouku slovenščine kot materinščine. V: Ivšek, M. (ur.), pogovor o prebranem besedilu. Ljubljana: zavod RS za šolstvo, str. 20–23.



Zavod
Republike
Slovenije
za šolstvo



ISSN 1854-9721



9 771854 | 972003

