



glasba v ŠOLI IN VRTCU

glasba v šoli in vrtcu | letnik XIX | 2016 | ISSN 1854-9721 | številka 3-4

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 3-4, letnik XIX, 2016 | ISSN 1854-9721

Izdajatelj in založnik: Zavod RS za šolstvo, Poljanska cesta 28, 1000 Ljubljana, tel. 01/300 51 00, faks 01/300 51 99 | **Predstavniki:** dr. Vinko Logaj | **Uredništvo:** dr. Franc Križnar (odgovorni urednik), dr. Bogdana Borota, dr. Inge Breznik, Tomaž Habe, dr. Barbara Sicherl Kafol, dr. Veronika Šarec, dr. Dragica Žvar, dr. Jernej Weiss, dr. Dimitrije Bužarovski, dr. Irena Miholič, dr. Patricia Shehan Campbell | **Naslov uredništva:** Zavod RS za šolstvo, Poljanska 28, 1000 Ljubljana, tel. 01/ 300 51 18, e-naslov: franc.kriznar@siol.net | **Urednica založbe:** Simona Vozelj | **Jezikovni pregled:** Tine Logar | **Prevod povzetkov v angleščino:** Ensitra prevajanje, Brigita Vogrinec s.p. | **Oblikovanje:** Anže Škerjanec | **Računalniški prelom in tisk:** Tisk Žnidarič d.o.o. | **Naklada:** 490 izvodov.

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

© **Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2016** | Vse pravice pridržane. Brez založnikovega pisnega dovoljenja ni dovoljeno nobenega dela te revije na kakršenkoli način reproducirati, kopirati ali kako drugače razširjati. Ta prepoved se nanaša tako na mehanske oblike reprodukcije (fotokopiranje) kot na elektronske (snemanje ali prepisovanje na kakršenkoli pomnilniški medij).

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

Leto 2016 na Slovenskem zaznamuje 200-letnica slovenskega javnega glasbenega šolstva, 60-letnica *Zavoda RS za šolstvo*, prihodnje leto (2017) pa bomo praznovali še poseben jubilej, 20-letnico naše revije. Čeprav se v pričujočem uvodniku posebej ne dotikamo nobene od častitljivih obletnic, pa jih vendarle ne morem prezreti. Vsaka od njih namreč predstavlja tudi kamenček v mozaiku našega poslanstva, vse tri skupaj pa že kar dovršen del zgodovine glasbe na Slovenskem.

Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem je bil pester že pred letom 1814, ko je deželna vlada dala pobudo za ustanovitev (prve) *Javne glasbene šole pri ljubljanski normalki* (1816–1875). Glasbeni pouk naj bi v skladu s to pobudo obiskovali tudi učiteljski pripravniki (preparandisti, tj. učiteljščniki). Glasbeno šolstvo na Slovenskem je imelo sicer svoje zametke že v drugi polovici 12. stol. v samostanih, kjer so glasbo poučevali v okviru splošne vzgoje, od 13. stol. dalje pa tudi v stolnih in župnijskih šolah. Viri ne potrjujejo, da je imel cistercijanski samostan v Stični že v 14. stol. glasbeno šolo nižje stopnje. Višjo stopnjo splošne šole pa je imela od leta 1418 šenklaška cerkev v Ljubljani (današnja stolnica sv. Nikolaja), prav tako pa tudi cerkev v Ribnici na Dolenjskem. Močno je h glasbenem razvoju na Slovenskem prispeval protestantizem, z njim pa še jezuiti.

V 16. in 17. stol. je bil opazen porast posvetne (ljudske in umetne) glasbe. Pomembni za glasbeni razvoj so bili tudi mestni piskarji, za večje koncertne in umetniške prireditve pa so skoraj 70 let (1701–1769) skrbeli plemiči, glasbeni ljubitelji, združeni v *Academii Philharmonicorum*. Leta 1794 so ljubljanski meščani ustanovili *Filharmonično družbo* (nemško združenje *Philharmonische Gesellschaft*), prvo v takratni monarhiji. Njeni častni člani so bili F. J. Haydn (1800), L. v. Beethoven (1819) in N. Paganini (1824).

Proti koncu 18. in začetku 19. stol. je kakovost glasbe občutno upadla. Dobre orkestraše in pevce so pogrešali *Stanovsko gledališče*, *Stolnična kapela* pa tudi *Filharmonična družba*. Zato je slednja sprožila zamisel o ustanovitvi glasbene šole. Zanj se je potegoval zlasti stolni kapitelj. Tako lahko o prvi glasbeni šoli na Slovenskem poročamo že v letih 1807–1810, po dveh neuspešnih poskusih (1800 in 1803). Dvorna pisarna je leta 1805 odobrila sredstva za glasbenega učitelja, izbirali pa so ga skoraj dve leti. Končno je bil v stolnici nastavljen učitelj Leopold Ferdinand Schwerdt, »Compositeur und Meister der Tonkunst«.

Ta je od 17. 7. 1807 poučeval koralno in figuralno petje, orgle, godala in pihala. Kazalo je, da bo šola dobro napredovala. Toda kapitelj je bil zaradi francoske okupacije 5. 1. 1810 prisiljen ukiniti svojo šolo, ki je bila pravzaprav predhodnica prve javne glasbene šole na Slovenskem, Schwerdt pa se je zaposlil pri šentjakovski cerkvi, kje je odprl zasebno glasbeno šolo, ki pa je uspešno delovala le štiri leta.

Pa smo spet pri naši res prvi (javni) glasbeni šoli pri ljubljanski normalki. Njen predmetnik je vseboval petje, violino, klavir, orgle in generalbas. Za otroke od 8. do 14. leta je šolanje trajalo štiri leta, že po treh letih pa naj bi nastopali na (javnih) akademijah.

Tako je dvorna pisarna 11. 12. 1815 dovolila, da deželna vlada odpre javno glasbeno šolo pri ljubljanski normalki in razpiše službo glasbenega učitelja. Pogoji so zahtevali, da je moral biti učitelj moralen, sposoben poučevati petje in orgljanje, poleg tega pa je moral znati igrati na več inštrumentov. Med kar 21 prijavljenimi kandidati je bil tudi sloviti romantik in skladatelj Franz Schubert, takratni pomožni učitelj na šoli svojega očeta na Dunaju. Ker je bil premlad (19 let), ni bil sprejet, izbrali pa so Franza Sokola, ki je dobro igral klavir in orgle, izvrstno pa še klarinet in tudi violino. V Ljubljano je prišel iz Celovca, za njim pa še Gašper Mašek, njegov sin Kamilo Mašek, Anton Nedvėd idr. Iz te šole so izšli nekateri pomembni slovenski glasbeniki, med njimi Jurij Fleišman, Fran Gerbič, Andrej Vavken, Vojteh Valenta idr. Nedvėd pa je bil še na učiteljišču mentor Josipu Pavčiču, tenoristu Antonu Razingerju, opernemu pevcu svetovnega slovesa Francu Pogačniku Navalu idr.

Razvoj se je v manj kot 200 letih (javnega) glasbenega šolstva na Slovenskem prek že omenjene *Glasbene šole pri Filharmonični družbi* (1821–1919) še nadaljeval. Sledila ji je vzporedna *Šola Glasbene matice* v Ljubljani (1882) in kmalu zatem še v nekaterih drugih večjih mestih na Slovenskem (Novo mesto, Celje, Gorica, Kranj, Trst idr.). Največ zaslug za njihov razvoj imata Matej Hubad in Fran Gerbič.

Za glasbeni razvoj na cerkvenem področju pa je v tem času skrbelo *Cecilijansko društvo*, ki je ustanovilo *orglarske šole* (Ljubljana, Celje, Maribor ...). Prav iz *Šole Glasbene matice* v Ljubljani se je leta 1919 razvil prvi tovrstni *Glasbeni konservatorij* (s prvo višjo stopnjo glasbenega izobraževanja). Ta je leta 1926 postal *Državni konservatorij* (z nižjo, srednjo in visoko glasbeno šolo). Z njegovo reorganizacijo pa je (1939) nastala *Glasbena akademija* s srednjo in visoko izobraževalno stopnjo na oddelkih za kompozicijo, dirigiranje, solopetje, klavir, orgle in glasbenoscensko umetnost. Leta 1945 je iz nje izšla (današnja) *Akademija za glasbo*, ki je leta 1975 postala redna članica Univerze v Ljubljani. Danes deluje na Slovenskem več kot 50 (osnovnih) javnih glasbenih šol, zasebne glasbene šole in več konservatorijev.

Tudi zato se lahko po večstoletnem razvoju glasbenega šolstva pohvalimo z zadnjimi dosežki naših umetnikov doma in na tujem. Med vrhunskimi umetniki svetovnega slovesa so klarinetist Mate Beka-vac, flavtistka Irena Grafenauer, mezzosopranistka Marjana Lipovšek, violinist Igor Ozim, pozavnist Branimir Slokar, *Slovenski oktet*, pianistka Dubravka Tomšič Srebotnjak, tenorist Janez Lotrič, kar dva Slovence v vrstah slovitih *Dunajskih filharmonikov*, spet tretji je član *Berlinske filharmonije* ...

Med članki v pričujoči številki je predstavljenih pet raziskav domačih in tujih avtorjev, nadaljnji trije članki so uvrščeni v tradicionalni strokovni kotiček, še ena raziskava pa je s področja etnomuzikologije. Tu je še dvanajst ocen, dvoje poročil, dva zapisa ob obletnicah, trije prispevki pa so uvrščeni v rubriko iz prakse v prakso. Ker je številka spet dvojna, v njej predstavljamo tudi glasbo za otroške in mladinske zборе skladateljev dveh povsem različnih generacij in šol, Črta Sojarja Voglarja (roj. 1976) in Tomaža Habeta (roj. 1947), novega člana našega uredništva. Pa naj še kdo reče, da po skoraj dvajsetih letih izhajanja nismo tehtni neposredni nadaljevalci *Grlice* (1953–1988), ki je sicer izhajala veliko dlje kot naša *Glasba v šoli in vrtcu*. Ustanovitelj in izdajatelj *Glasbe v šoli in vrtcu*, »naš« *Zavod RS za šolstvo*, pa je pomemben sopotnik razvoja slovenskega glasbenega šolstva vseh 60 zadnjih let, in to na vseh ravneh. Čestitkam Zavodu RS za šolstvo in njegovi založbi se tako pridružujemo tudi mi.

Raziskave



Borova uglasbena dela

(Ob 100. obletnici rojstva Mateja Bora, 1913–1993)¹

Povzetek

Za Mateja Bora zagotovo velja, da je kot pesnik, dramatik, pripovednik, prevajalec, kritik in venetolog ob Karlu Destovniku - Kajuhu največji partizanski književnik in hkrati tudi najbolj uglasbeni avtor svoje poezije. Ta je večinoma nastala v času njegove aktivne udeležbe v narodnoosvobodilnem boju. V njem je sodeloval vse od njenega začetka (1941; Partizanska spomenica), bil tudi med (glasbenimi) avtorji partizanske koračnice Hej brigade (dokončno uglasbil Franc Šturm, 1942) in bil največkrat komponirani avtor besedil – pesmi za zборе in samospeve. Njegovi medvojni drami Raztrganci in Težka ura (Črnomelj, 1944) za Frontno gledališče pa sta nudili snov več slovenskim skladateljem, ki so prav tako kot Bor snovali med samo vihro (druge svetovne) vojne na osvobojenem ozemlju Bele krajine (1943–1945). Bor je bil prav tam član Slovenskega narodnoosvobodilnega sveta in umetniški vodja Slovenskega narodnega gledališča. Večina te Borove poezije je bila izdana že med vojno, denimo zbirki Previharimo viharje – angažirane in lirske borbene pesmi (Ljubljana: Glavno poveljstvo slovenskih partizanskih čet, 1942) in Pesmi (Borde nad Škofjo Loko, 1944). Ni treba posebej poudariti, da je imel ves ta Borov opus zaradi ideološke in moralnokritične vsebine osveščeval-

¹ Izvirni znanstveni članek je bil osnova za referat, tj. predstavitev sicer enake tematike na mednarodnem znanstvenem simpoziju z naslovom *Glasba in protest v različnih delih sveta*, ki sta ga v Ljubljani (22. avg. 2013) organizirala Kulturno in etnomuzikološko društvo Folk Slovenija in Imago Sloveniae – Podoba Slovenije.

Works of Bor Set to Music (On the Centenary of the Birth of Matej Bor, 1913–1993)

Abstract

Alongside Karel Destovnik - Kajuh, the poet, playwright, storyteller, translator, critic and venetologist Matej Bor is without a doubt considered the greatest partisan writer, and, simultaneously, the author of poetry which has been set to music to a greater extent than any other. He mostly wrote poetry during his active involvement in the National Liberation Struggle. He took part in the struggle from its very beginning (1941; Partizanska spomenica (partisan commemorative medal)); he was also one of the (musical) authors of the Hej brigade (Hey, Brigades) partisan march (ultimately set to music by Franc Šturm, 1942), and his texts – poems for choirs and solos – were set to music more often than others. His interwar plays Raztrganci (The Torn Men) and Težka ura (Hard Times) (Črnomelj, 1944), written for the Frontno gledališče theatre, provided a source of material for many Slovenian composers, who, like Bor, were active during the maelstrom of the (Second World) War in the liberated territory of Bela krajina (1943–1945). There, Bor was a member of Slovenski narodnoosvobodilni svet (Slovenian National Liberation Council) and the artistic director of Slovensko narodno gledališče (Slovenian National Theatre). The majority of Bor's poetry was already published during the war, for instance the collections Previharimo viharje (Let's Weather the Storms) – engaged and lyrical fight poems (Ljubljana: Glavno poveljstvo slovenskih partizanskih čet, 1942) and Pesmi

ni in propagandni značaj. Nedvomno pa gre poleg utilitarističnega, koristnostnega kriterija v celotnem Borovem opusu tudi že za visoka umetniška dela s tovrstnim etosom; več kot samo etosom globoke domovinske in še kakšne ljubezni.

Ključne besede: poezija, zbori, samospevi, utilitaristični, umetniška dela, etos domovinske ljubezni

Uvod

Slovenski pesnik, dramatik, pripovednik, prevajalec in kritik, aktivni udeleženec NOB Matej Bor s pravim, rojstnim imenom Vladimir Pavšič se je rodil v Grgarju nad Solkanom pri Gorici 14. aprila 1913. Gimnazijo je obiskoval v Celju, potem pa je pred drugo svetovno vojno (1937) diplomiral iz slavistike na ljubljanski univerzi. Bil je profesor v Kočevju in pisal literarno in gledališko kritiko ter esejistiko. V NOB je sodeloval od 1941. Bil je član SNOS-a in umetniški vodja SNG-ja na osvobojenem ozemlju. Po vojni je bil dopisnik Tanjuga v Rimu (1946–1948), direktor oz. ravnatelj Drame SNG v Ljubljani, potem pa vsekozi svobodni pisatelj; danes bi temu rekli samostojni kulturni delavec, samozaposleni v kulturi. Med drugim je bil tudi predsednik Društva slovenskih pisateljev (1959–1961), Zveze pisateljev Jugoslavije (1965–68) in slovenskega PEN Centra (1962–1966). Med prvimi v Sloveniji je bil pobudnik gibanja za varstvo okolja. Od 1965 je bil redni član SAZU-ja. Za svoje delo je prejel kar tri slovenska nacionalna odličja: dve Prešernovi nagradi (1947, 1952) in Nagrado Prešernovega sklada (1962), Sovretovo nagrado (1964) in Nagrado AVNOJ-a (1973). Bor sodi tudi med največkrat nagrajene in odlikovane Slovence nasploh. Bil je član sveta Republike Slovenije in nosilec partizanske spomenice 1941. Umrli je 29. septembra 1993 v Radovljici, kjer je nazadnje tudi deloval in živel; potem ko se je tja nazadnje preselil iz Ljubljane prek Bleda.

Do leta 1941 je objavljali pesmi in kritike v *Ljubljanskem zvonu*, nato pa v glavnem partizansko poezijo. Njegove zgodnje pesmi so splet poznega ekspresionizma in angažiranega socialnega realizma z opaznim epskim in dramatskim deležem. Za Borove medvojne pesmi je značilen najsvetejši cilj – osvoboditev in ohranitev slovenskega naroda. Po besedah literarnege, ne pa idejnega kolega Edvarda Kocbeka je bil Bor njihov, torej partizanski »dvorni pesnik.« Njegove pesmi pa so zmogle tudi intimno baladno doživljanje ljubezni in smrti: **Previharimo viharje** (Glavno poveljstvo NOV za Slovenijo in slovenskih partizanskih čet, Ljubljana, 1942) – ta je nasploh prva tiskana pesniška zbirka uporniške poezije na Balkanu –, **Pesmi** (Propagandni odsek pri Pokrajinskem odboru OF za Gorenjsko, Brode nad Škofjo Loko, 1944) in dramska besedila s prepoznavno vlogo ozaveščanja: *Težka ura* (1943) in *Raztrganci* (1944). Za prvo je značilno še to, da je nastala iz kar dveh Borovih začetnih in medvojnih besedil za gledališče. To sta deli *Štacuna ob Kolpi* in *Sinov strel*, ki ju je kasneje preimenoval in predelal v

(Poems) (Brode above Škofja Loka, 1944). It goes without saying that Bor's entire oeuvre had an awareness-raising and propaganda nature due to its ideological and moral criticism content. In addition to this criterion of utilitarianism and advantageousness, Bor's entire oeuvre undoubtedly contains works of high artistic value and a certain ethos, which surpasses the mere ethos of profound love for his country or other types of love.

Key words: poetry, choirs, solos, utilitarian, works of art, ethos of the love of one's country



Slika 1: Partizanski pesnik Matej Bor, 1944 (avtor visoke jedkanice Božidar Jakac, iz grafične mape *Partizanski obrazi*; Dobida, Karel, Božidar Jakac – Grafika, MG, Ljubljana 1950, št. 117, str. n. n.).

večdejanko *Težka ura*. V obeh Borovih medvojnih pesniških opusih gre za dve najbolj odmevni zbirki angažiranih in lirskih borbenih pesmi. Partizanska poezija se je bogatila z intimnim odzivanjem na usodne dogodke, kasneje pa je izražala lirski doživetja in tesnobne vizije, ki grozijo človeštvu in njegovemu obstoju; vseskozi pa ohranja nekdanje uporništvo v znamenju zgodovinsko angažiranega realističnega humanizma. Del teh značilnosti je razpoznaven tudi v Borovem povojnem pesniškem opusu. Gre za značilno prevlado intimizma in refleksije (npr. *Bršljan nad jezom*, 1951) pa spet humanistične angažiranosti (*Sled naših senc*, 1958) in zlasti še njegov zadnji cikel (*Šel je popotnik skozi atomski vek*, 1970). Tudi v dramatikii je po vojni nadaljeval s svojo angažiranostjo in družbeno kritiko (npr. *Vrnitev Blažonovih*, upriz. 1948; *Kolesa teme*, 1953; *Zvezde so večne*, 1959). Z romanom *Daljave* (1961) je v obravnavanje NOB-ja vnesel prvine modernizma, saj je v njem poskušal odkriti nove motive v iskanju človeške moralne moči v zgodovinsko in eksistenčno izjemnem vojnem času. Njegove pesmi so prevedene v angleščino, nemščino, madžarščino, češčino, francoščino, shrbohrvaščino in makedonščino, najpogosteje ciklus *Šel je popotnik skozi atomski vek*. Napisal pa je tudi več filmskih scenarijev, med drugim tudi za prvi slovenski povojni film *Vesna* (1954).

Poskus bibliografije Borovih partizanskih uglasbenih del

Uglasbitve Borove poezije so kar neposredno izzivale skladatelje pa tudi Bora samega že naslovi iz njegove prve pesniške zbirke *Previharimo viharje* (1942), kot so npr.: prva ali kar naslovna *Previharimo viharje/Le bori šume v mesečini, Dve pismi/Mati sinu in Sin materi, Nekje v gozdovih, Na partizanski straži, Gremo, gremo, Skozi mesečino, veter, sneg* idr. Borova druga medvojna pesniška zbirka *Pesmi* (1944) pa je razdeljena na tri cikluse: *Mostovi hrepenenja, Požgane doline in Nini* (posvečeno Borovi /prvi/ ženi Erni Jamar - Nini), na začetku pa še tri programske pesmi: *Žrtve, Beseda in Stalinu* ter na koncu *Dodatek*. Med vsemi naslovi te zbirke je zagotovo najbolj značilno *Srečanje*. Med enim in drugimi pa so bile tudi bodrilne in prijetne pesmi, ki so partizanske enote in njihovo zaledno občinstvo, krepile, razveseljevale in tolažile. Z vsaj posrednimi dokazi lahko navedemo naslednje Borove pesmi, ki so bile uglasbene že v času NOB (1941–1945):

/HEJ,/ BRIGADE! (Ljubljana, okt. 1942; komp. Matej Bor, Marjan Kozina, Karol Pahor,² Franc Šturm; *Partizanski napevi, Propagandna komisija pri IOOF*, Ljubljana 1945, str. 34 navaja M. Bora kot avtorja besedila in glasbe): mešani zbor,³ množični 2-glasni zbor, mladinski zbor,⁴ moški zbor, n. n. prir. pa še Ciril Cvetko in Radovan Gobec,⁵

IZ TEŽKIH DNI, samospev, komp. Marjan Kozina,

JASA, na Borovo bes. komp. Oton Jugovec Luka,⁶

JUTRI GREMO V NAPAD! (iz Borove pesmi *Skozi mesečino, veter, sneg ...*; iz *Previharimo viharje*, 1942, l. 1944 pa vključena v scensko-glasbeno sliko iz cikla pesmi *Tam/ Nekje v gozdovih* – zaključna koračnica omenjene slike, Bela krajina, jul. 1944, *Partizanski napevi, Propagandna komisija pri IOOF*, Ljubljana 1945, str. 43 navaja M. Bora kot avtorja besedila, avtor glasbe pa je Janez Kuhar): mešani zbor, moški zbor,⁷ mladinski zbor,⁸ harmonika (solo),⁹

KAJ NISO Z DOMAČIJE, samospev, komp. Janez Kuhar,

KRI V PLAMENIH, opera, komp. 1969 Radovan Gobec,

MI GREMO, komp. (?),¹⁰

NAJIN PLES, samospev iz cikla *Šest ljubezenskih*, komp. Marjan Kozina, Karol Pahor,

2 Za 3-glasni moški zbor in harmoniko (prim. Križnar, F., Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju, ZI FF, Ljubljana 1992, str. 103).

3 Za 2-glasni zbor a cappella prir. Franc Šturm (prav tam, str. 118).

4 Za 2-glasni mladinski zbor a cappella prir. Karol Pahor (prav tam, str. 113).

5 Prav tam, str. 118.

6 Prav tam, str. 119.

7 Prir. za 4-glasni moški zbor a cappella (prav tam, str. 108).

8 Prir. Radovan Gobec (prav tam, str. 113). Za enoglasni zbor a cappella komp. Janez Kuhar sredi Nemške ofenzive, jan. 1944 v Beli krajini za (svojo) glasbo k scenski sliki *Tam nekje v gozdovih* M. Bora (pozimi 1941 v Ljubljani; prav tam, str. 119).

9 Komp. Janez Kuhar za glasbo k scenski sliki *Tam nekje v gozdovih* (prav tam, str. 131).

10 Prav tam, str. 133.

NAŠA PESEM, samospev, komp. Sveto Marolt Špik,

NAŠO BARAKO ZAMELO JE, samospev – *Iz težkih dni*, komp. Marjan Kozina,¹¹

NEKOČ BODO LEGLI, samospev, komp. Janez Kuhar,¹²

NIČ NE VPRAŠUJ, samospev iz cikla *Šest ljubezenskih*, komp. Marjan Kozina, Karol Pahor,

NINA, samospev, komp. Karol Pahor,¹³

NOCJ SEM VIDEL /TVOJO/ DLAN, samospev iz cikla *Šest ljubezenskih*, komp. Marjan Kozina, Karol Pahor,

OB TABORNEM OGNJU, prir. Radovana Gobca za 2-glasni otroški zbor a cappella,¹⁴

O, DA SEM NAŠEL TE, samospev iz cikla *Šest ljubezenskih*, komp. Marjan Kozina, Karol Pahor,

PARTIZANSKA, komp. Karol Pahor za 2-glasni zbor (?) a cappella,¹⁵

PARTIZANSKA ROMANCA, samospev, komp. Dragotin Cvetko,

RAZPNITE ČEZ VES SVET VEŠALA (= V BOJ), komp. Karol Pahor,¹⁶

SLIŠIŠ GOZDOVE, samospev iz cikla *Šest ljubezenskih*, komp. Marjan Kozina, Karol Pahor,

SREČANJE, samospev – *Iz težkih dni*, komp. Marjan Kozina,¹⁷

(TAM) NEKJE V GOZDOVIH (VIZIJE, 18 vložkov), glasbeno-scenski cikel,¹⁸

TAM V GOZDU OB TABORNEM OGNJU (O, JUNAKI, LE DAJTE, PRODRITE), komp. (?),¹⁹

TEŽAK, GRENAK JE TA ČAS, samospev iz cikla *Šest ljubezenskih* – *Iz težkih dni*, komp. Marjan Kozina,²⁰ Karol Pahor,

11 Iz ciklusa treh samospevov *Iz težkih dni*; prav tam, str. 124. Kasneje (po vojni) ga je avtor M. Kozina še orkestral, torej za glas in orkester (prav tam, str. 128).

12 Komp. v l. 1944/45 za sopran in harmoniko. Klavirska spremljava Ciril Cvetko. Iz cikla glasbenih slik *Tam nekje v gozdovih* (prav tam, str. 124).

13 Iz cikla šestih ljubezenskih pesmi: *Najin ples, Nič ne vprašuj (Slovo), Slišiš gozdove (Kje si)?, O, da sem našel te (Srebrna reka), Nocoj sem videl tvojo dlan (Gledal prst sem), Na pot*; klavirska spremljava Ciril Cvetko, komp. 1943–45 na Rogu za tenor in klavir (prav tam).

14 Karel Destovnik - Kajuh in Matej Bor – Vladimir Pavšič sta (skupaj) dodala 3. kitico besedila (prav tam, str. 114).

15 Prav tam, str. 121.

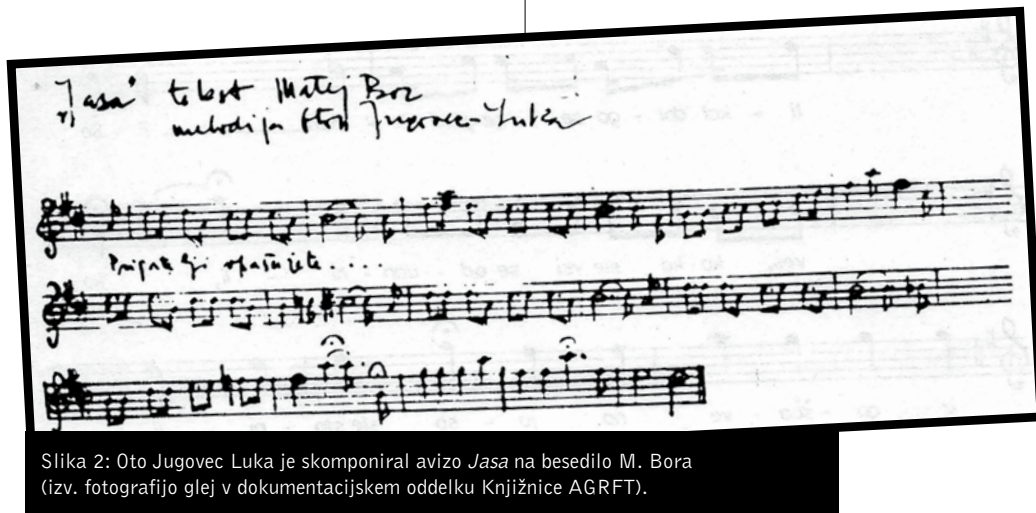
16 Himna-avizo ROF-a (prav tam, str. 125). Komp. za moški zbor in harmoniko K. Pahor (prav tam, str. 104).

17 Podnaslov *Moji ženi*, komp. spomladi 1944 v Črnomlju za srednji glas in klavir; iz cikla treh samospevov *Iz težkih dni*.

18 Kot eden prvih glasbenoscenskih poskusov, glasbene slike, »opere« je bil opus Janeza Kuharja (jan. 1944–jul. 1945 v Beli krajini za prvo obletnico SNG v Črnomlju). Sestavljale so ga zborovske in solistične točke, recitacije, soli, dueti in terceti, mešani zbori in baletne točke z naslednjimi podnaslovi/dejanji, scenskimi prizori: *Vesela polka, Grotoska o nemškem porazu, Iz mladih časov in Jutri gremo v napad* kot zaključna koračnica. To delo je bilo izvedeno samo enkrat februarja 1945 v Črnomlju v okviru gledališkega tedna in SNG. Izvedli so ga igralci, pevci, komorni pevski zbor, orkester pa so sestavljali: klavir, dve violini, kitara in harmonika, skupaj 12 glasbenikov in 6 baletnih pesalcev (prav tam, str. 22, op. 84 in 101).

19 Prav tam, str. 134.

20 Podnaslov *Moji ženi*, iz cikla treh samospevov *Iz težkih dni* (prav tam, str. 126). Kasneje (po vojni) ga je avtor M. Kozina še orkestral, torej za glas in orkester (prav tam, str. 129).



Slika 2: Oto Jugovec Luka je skomponiral avizo *Jasa* na besedilo M. Bora (izv. fotografijo glej v dokumentacijskem oddelku Knjižnice AGRFT).

TEŽKA URA (1943), scensko glasbo (za klavir) k istoimenski drami komp. Ciril Cvetko,²¹

(ZDAJ GREMO) V TRETJO ZIMO, samospev, komp. Marjan Kozina, Karol Pahor,²²

V VETRU NOCOJ BOMO SPALI, samospev, komp. Dragotin Cvetko,²³

ŽRTVE (posv. talcu Tonetu Tomšiču).

Zato lahko iz pričujočega razberemo mešane in množične 2-glasne zборе, mladinske in moške zборе (s spremljavo ali/in brez – a cappella), samospeve, scensko-glasbeno sliko in opero, skladbe za harmoniko (solo), mladinske zборе, 2-glasne otroške zборе (a cappella), glasbenoscenski ciklus, scensko glasbo, ki so jo na Borovo poezijo/besedila komponirali najprej M. Bor sam, potem pa še skladatelji in avtorji Ciril in Dragotin Cvetko, Radovan Gobec, Oton Jugovec Luka, Janez Kuhar, Marjan Kozina, Peter Lipar, Sveto Marolt Špič, Karol Pahor, Rado Simoniti, Pavel Šivic, Franc Šturm, Danilo Švara, Jože Trošt, Vilko Ukmar, Samo Vremšak idr. Več kot 28 Borovih pesmi je tako doživelo več kot toliko uglasbitev; kajti marsikatero od navedenih besedil oz. naslovov Borovih pesmi je doživelo različne uglasbitve več kot 17 slovenskih skladateljev.

Ker je bil M. Bor že leta 1942 tisti poet, ki so ga v partizanih največkrat prebirali in recitali pa tudi uprizarjali, saj je bil najbližji borcu in ilegalcu, najznamenitejši partizanski pesnik – postavil se je na začetek slovenske partizanske lirike –, ni čudno, da imamo tudi toliko (različnih) uglasbitev njegove tovrstne poezije (Mejak, 1963: I). Borova lirika pa je bila hkrati odločna, vitalna, bojevniško razpoložena, v žlahtnem pomenu lirično mobilizacijska. Ni se ustrašila drznih realističnih motivov iz našega osvobodilnega boja niti ne glasnih uporniških besed (isti: II).

21 Med drugim jo je izvedla tudi Igralska skupina Bogdane Stritar 26. 2. 1944 in na ponovitvah v Črnomlju (za slednjo naj bi (scensko) glasbo za klavir solo oskrbel Ciril Cvetko /komp. april 1944? v Črnomlju/; prav tam, str. 23, op. 94) pa še ob otvoritvi Kulturnega doma v Cerknem, 28. 2. 1945 (rokopis hrani Cvetko C.; prim. foto arhiv MLRS in prav tam, str. 21, op. 76, str. 102 in 131).

22 Za zbor (?) komp. K. Pahor v Kočevskih gozdovih 1943 (rokopis last Marjana Kristančiča; prim. prav tam, str. 122, 126).

23 Samospev, komp. za sopran in orkester (?; prav tam, str. 129).

V času, ko je okupator pisal obsodbo slovenskemu narodu, ko je bilo ukazano molčati, je morala ta pesem spregovoriti glasno, saj je že s tem protestirala, se upirala in moralno mobilizirala k uporu. Patos Borove partizanske pesmi je v bistvu torej moralna in zato tudi lirična vrednota (isti). In Bor je postal tisti pesnik partizan, ki je že v začetku vojne (1941) zapel »Rad bi bil dvorni poet Veličanstva Revolucije« (Mejak, 1974, str. 9). In postal je glasnik svojega ljudstva in pisal je »iz življenja za življenje« (Menart, 1988, str. 5). Za njegove partizanske pesmi je še posebej treba poudariti, da so se v našo zgodovino zapisale tako neizbrisno kot prvi tiskani verzi iz daljnih puntarskih dni v letu 1515 *Le vkup, le vkup, uboga gmajna* (isti, 9) in Prešernovih *Poezij* (1847).



Slika 3: Rekonstrukcija rokopisa. Otona Jugovca Luke aviza *Jasa* (F. Križnar)

Od poezije do muzike

Med prvimi je nastala kot umetna partizanska pesem Borova *V boj oz. Razpnite čez ves svet vešala* že poleti 1941 v okupirani Ljubljani. Skladatelj Karol Pahor (1896–1974) jo je komponiral na Borovo poezijo z naslovom *Rdeči pionirji – Partizanska (Razpnite čez ves svet vešala)*. Že v času nastanka je bila izvajana najprej na Radiu *Kričač* v Ljubljani, potem pa še na ROF. Z naslovom *Razpnite čez ves sveta vešala* je bila pesem kmalu tudi razmnožena (že v času NOB) kot zelo razširjena partizanska pesem. Enaka ali vsaj podobna pesem (*V boj*) Franceta Kosmača pa je nastala leta 1944 na pobudo vodstva OF, saj je nastala na prvotno Pahorjevo melodijo; tedaj že z naslovom *V boj (Preveč je groznih že umorov ...)*. Pahor je oskrbel poleg enoglasnega izvirnega napeva še nekaj priredb za mešani zbor a cappella in za 4-glasni moški zbor s spremljavo harmonike in a cappella. Korakajoči ritem v 4/4-taktovskem načinu se prepleta skozi celotno pesem. V enoglasni izvorni različici je obseg melodije mala decima (m 10; h – d²). Harmonsko pa se pesem ne oddaljuje od akordov glavnih stopenj osnovne tonalitete G-dura. Oblikovno je skladba prekomponirana 3-delna pesem (ABB).²⁴

JUTRI GREMO V NAPAD
(Matej Bor)
Janez Kuhar

Živo

Ju - tri gre - mo v na - pad. Glej, ka - ko glo - bo - ko je ne -
- bo! Sněg, naš be - li brat raz - lij se v te - mo, v te - mo!
Ve - ter po - te - ruh, ru - daj nam ro - ko! Mesec lenuh, hi - tre - je za nami!
naraščaj ff
Mi gre - mo, gre - mo s puško na rami v napad za svobodo, za kruh!

Slika 4: Janez Kuhar (Matej Bor), *Jutri gremo v napad* za enoglasni množični zbor (*Partizanski napevi*, IOOF, Ljubljana, 1945, str. 43).

V Borovi partizanski pesmi *Jutri gremo v napad* je nasploh šlo za prvo tovrstno umetno partizansko zborovsko pesem.²⁵ Besedilo se je porajalo v Ljubljani pozimi 1941 oz. že takrat, ko je pesnik obiskal Grosupeljsko četo na Dolenjskem – nekje v gozdovih med Turjakom in Grosupljem –, in opisuje nočni pohod, opeva je lirična razpoloženja noči, meseca, vetra in snega. Kljub trdnemu pohodu »v napad« pa izraža posebno mehko. Poleg izvirne enoglasne melodije (za množični zbor) so poznane njene številne priredbe za: 4-glasni moški zbor s spremljavo harmonike in a cappella, za mladinski zbor jo je priredil Radovan Gobec, in za harmoniko solo. Pesem je uglasbil Janez Kuhar (1911–1997) po nemški ofenzivi januarja 1944 v Beli krajini za

²⁴ Prav tam 70.

²⁵ 1941 (prav tam, str. 66).

SNG v Črnomlju. Tedaj je bila vključena kot sklepna koračnica v scenskoglasbeno delo *Tam nekje v gozdovih* po pesnitvi M. Bora *Nekje v gozdovih*.²⁶ Pesem se je kmalu razširila med borci. Ker je bilo besedila za petje premalo, so na Primorskem dodali še štiri vrstice: *Zvezde že nam žare ...*, ki jih je verjetno zložil Lev Svetek Zorin in so bile tudi objavljene.²⁷ To in pa njen melodijski ustroj je več kot značilno za tovrstno (partizansko poezijo in glasbo).²⁸ Melodija, ki oklepa čisto oktavo (č 8; d¹ – d²), je ritmično razgibana in koračniška, zanjo pa so značilni kvartni in kvintni skoki. Kljub koračniškemu ritmu je faktura pesmi lirična, kar se smiselno ujema z besedilom. Harmonije glavnih stopenj G-dura so dopolnjene z dominantnimi septakordi in akordi vzporednega (e-) mola. Oblikovno pa je to prekomponirana 3-delna pesem (ABB).²⁹

HEJ BRIGADE
Besedilo in glasba: Matej Bor

Korakoma

1. Hej bri - ga - de, hi - ti - te, raz - no - di - te, za - tri - te no - ži -
2. Kje so me - je, pregra - de za slo - venske bri - ga - de? Ne, za
3. Čez no - lja - ne no - žgane tja do be - le Ljublja - ne na - ša

1. gal - ce slo - venskih do - mov! Hej, ma - šin - ca, za - go - di, naj od -
2. nas ni pregrad in ne mej! Dó sle - me - nih obla - čnih in no
3. voj - ska pu - dre kot vi - hár. Do - kler tu so bri - ga - de, kao zem -

1. me - va pov - so - di naš po - zdrav iz svo - bo - dnih go - zdov! Hej, ma -
2. gra - nah te - mačnih vse od zma - ge do zma - ge na - jrej! Dó sle -
3. ljo nam u - krade? Na Slo - ven - skein smo mi go - spo - dár! Do - kler

1. šin - ca, za - go - di, naj od - meva pov - sodi naš no - zdrav iz svobodnih gozdov! -
2. me - nih oblačnih in po granah temačnih vse od zmage do zmage naprej!
3. tu so brigade, kao zemljo nam ukrade? Na Slo - venskem smo mi gospodár!

Slika 5: Matej Bor (Matej Bor), *Hej, brigade!* za enoglasni množični zbor (*Partizanski napevi*, IOOF, Ljubljana, 1945, str. 34).

Sledile so morda najbolj popularne *Hej, brigade*. Besedilo in melodijo pesmi je zložil pesnik Vladimir Pavšič s psevdonomom Matej Bor konec okt. 1942 v Ljubljani. Njeno prvo različico je na željo pesnika poleti 1943 napisal skladatelj Franc Šturm (1912–1943). Ta Šturmov zapis ni ohranjen. Pač pa si je melodijo zapomnila pevka Bogdana Stritarjeva. Po njenem petju je melodijo zapisal 1951 Radoslav Hrovatin in jo objavil.³⁰ O procesu njenega nastanka pravi pesnik: »Motiv *Hej, brigade* je nastal spontano, prej melodija kot besedilo, najprej pa ritem. Ko sem poslušal partizanske mitraljeze, ki so odmevali okoli Ljubljane, največ tam od Dolomitov, se mi je stožilo po hostah ... z drugo besedo, po svobodi ... Na to, da je refren podoben lovske - mu rogu, takrat niti nisem pomislil. To mi je prišlo v zavest šele kasneje, ko sem pesem zapel s svojo takratno zaročenko Erno Jamarjevo (Nino), ki je kasneje že kot moja žena padla ... Vseeno pa se na svoje skladateljske zmožnosti nisem zanesel. Zato sem

²⁶ Januar 1944 za SNG v Črnomlju v Beli krajini.

²⁷ *Naša pesem*, I. del, ur. Karol Pahor.

²⁸ Gl. *Vstanite, sužnji*, Ljubljana 1976, str. 560.

²⁹ Gl. Križnar F., prav tam, str. 66.

³⁰ Gl. *Zbornik partizanska pesem*, DZS, Ljubljana 1953, str. 50.

stopil k svojemu prijatelju Francu Šturmu in ga vprašal, ali bi hotel komponirati moje Hej, brigade, namreč besedilo. F. Šturmu se je stvari oprijel, vendar njegova melodija ni hotela prav vzgati med partizani takrat, ko jo je Bogdana Stritarjeva prvič zapela. Bilo je to nekaj dni pred italijansko kapitulacijo v Levstikovem (ali Prešernovem?) bataljonu v bližini Starih žag na Dolenjskem. Ko sem videl, da stvar partizanov ni ogrela, sem jaz zapel Hej, brigade še po svoje. Doživel sem nepričakovan uspeh ... K temu še eno pripombo: vseeno vsa stvar ni tako izjemna. Saj med muziko in poezijo ni takih meja, kot si nekateri mislijo. Težko si zamislím pesnika, ki nima posluha. Kar se mene tiče, doživim pesem najprej kot ritem, šele potem se pojavijo prve podobe. Obratni proces je tudi mogoč, vendar redkejši.«³¹ Po prvem uspehu se je pesem hitro razširila v raznih verzijah za: 4-glasni moški zbor a cappella, že omenjeni Šturmov in še Pahorjev 4-glasni moški zbor a cappella, Pahorjeva priredba za 3-glasni mešani zbor s harmoniko in moški zbor ter 2-glasni mladinski zbor a cappella. 2-glasno množično pesem za zbor a cappella pa sta po spominu – domnevni Šturmov izvirnik – priredila altistka Bogdana Stritar in pianist Ciril Cvetko. Svoji priredbi pa sta napisala tudi Filip Bernard (za mešani zbor a cappella in za moški

zbor a cappella) ter Radovan Gobec. Prvotno se je besedilo glasil tako, kot je objavljeno po Šturmovem napevu. Končno pa se je ustalila različica besedila in melodije, kot je bila objavljena v priredbi za moški zbor.³² Kasneje³³ je Bor tudi v poetičnem delu skladbo še popravil oz. dodal (novo kitico). Iz besedila in melodije veje izjemen borbena duh, namenjen brigadam, ki so z orožjem v roki dosegle in dokazale, da so /bile/ na svoji zemlji svoj gospodar. V korakajočem ritmu 4/4-taktovskega načina je za tri 6-vrstične kitice besedila eno- in 2-glasna melodija razpeta v okvir velike decime (v 10; d¹ – fis²). Udarna, še vedno preprosta melodija je podprta z akordi glavnih stopenj osnovne tonalitete G-dura. Oblikovno pa je strofična enodelna pesem (A).³⁴

Petnajst samospevov (od vsega več kot 50, ki jih je napisalo 12 slovenskih partizanskih skladateljev) so Dragotin Cvetko, Marjan Kozina, Janez Kuhar, Sveto Marolt Špik in Karol Pahor napisali na Borovo poezijo. Za čas med poletjem 1943 in pomladjo 1945 njihovega točnega števila še vedno ni moč potrditi. Kajti nekaj teh del se je porazgubilo že med vojno, spet druga po njej. Borova lirika je bila morda nekoliko drugačna

MOJI ŽENI
NAŠO BARAKO ZAMELO JE...
(besedilo: MATEJ BOR)

Marjan Kozina

Na-šo bara-ko za-
-ši - na. Nobene ga-zi,
melo je, tu jaz sem, tam ti, nobene vezi med nama več ni
vmes bela ti - ši - na, be-la ti - vmes glava, vmes bela ti - ši - na...

Slika 6: Kozina Marjan (Bor Matej), samospev *Našo barako zamelo je* iz ciklusa *Iz težkih dni (Moji ženi; Samospevi 1943–1945/Umetnost in revolucija, PK, Ljubljana 1971, str. 27–28).*

31 Gl. *Vstanite, sužnji*, Ljubljana 1976, str. 557 (iz pisma M. Bora Radoslavu Hrovatinu, 20. 3. 1959).

32 V pesmarici *Partizanska pesem*, GŠ NOV in POS, Ljubljana 1945, str. 24.

33 Za majniško proslavo ob 30-letnici OF je avtor (M. Bor) napisal še eno kitico, ki so jo ob navedeni priložnosti izvajali namesto nekdanje 3. kitice besedila: *Iz temin zgodovine / v preteče strmine / smo se bili udar na udar / in tako zmagujoče (kljubujoče) / bomo tudi v bodoče / previharili slednji vihar.*

34 Gl. Križnar, F., prav tam, str. 65.

od njegovih kolegov – partizanskih poetov (npr. od Karla Destovnika - Kajuha). Bor je vsekakor zelo intimno doživljal partizanstvo: upor, boj in erotiko. Morda pri njem ni tiste »polne, vsega človeka zajemajoče strasti, nezahtevne predanosti, usodne, nerazdružene povezanosti z ljubljenim bitjem«, kakor pišejo kritiki, a njegov ciklus *Ljubezen v viharju*, sprva imenovan *Nina*, je gotovo zaslužil, da ga je skoraj v celoti uglasbil Karol Pahor. Presenetljiva nežnost se v tem prepleta z ljubeznijo do domovine, ljudstva, doma, z mislijo na boj in svobodo: *Težak, grenak je ta čas, / kakor slovo od tebe / in vendar, kako je lepo / vreči vse s sebe: / dom in mater in ljubico / in nositi s seboj le eno: / misel na boj. / Ne joči, ljuba, saj nisem nate hud, / samo človek bi rad postal, / zato sem do sebe krut.*³⁵ Lahko bi rekli, da je bil Bor eden izmed mnogih, ki so doživljali osvobodilni boj v vseh njegovih odtentkih, da je bil njihov glasnik. Skladatelji (med drugim tudi Karol Pahor) pa so njegovo umetniško izpoved še obogatili s svojim glasbenim jezikom. Ta uporniška lirika poetov se je zlasti še po italijanski kapitulaciji³⁶ večala z vedno novo zakladnico uporniške lirike in tudi skladatelje spodbujala k novim stvaritvam. Značilnost te poetike je bilo ravnotežje med neposrednim izpovednim navdihom, časom in ustvarjal-

nimi sposobnostmi, zapeli pa so tudi o sebi in o svoji veri v človeka in svetlejšo prihodnost. Tudi partizanski skladatelji so se z neposredno ustvarjalno simbiozo med besedilom in napevom³⁷ gibali predvsem v okviru lirizma, tudi tedaj, ko so npr. komponirali koračnice. Kot prej, ko se je slovenski samospev razvijal in bogatil, se tudi partizanski skladatelji niso predajali humorju. Od tega sta jih odvrčala resnobni čas in pomanjkanje primernih besedil.³⁸

Kozinov samospev *Našo barako zamelo je* na Borovo poezijo je ena takih globokih, pretresljivih in enkratnih stvaritev, ki morda začetni utilitaristični, koristnostni ustvarjalni element nadgradi že s povsem umetniškim. Delo zato predstavlja enega najlepših primerov slovenske partizanske balade in sodi v vrh slovenskega samospeva sploh. Kozina je z glasbenimi sredstvi ujel osnovno vzdušje in tako zagotovil vtis enovite celote besedila in melodično-ritmične strukture melodije. Glasovni obseg samospeva (tj. solističnega pevskega glasu) je dovolj širok (čista duodecima – č 12; h – fis²) za nizek glas. Ritmično je svobodno zastavljeni samospev komponiran v mešanem taktovskem načinu: C, $\frac{3}{4}$ in $\frac{1}{4}$, grajen pa je v 3-delni (ABA₁) obliki. Prvi del (A) pa je razdeljen še na dvoje period:

Slika 7: Kozina Marjan (Bor Matej), samospev *Težak, grenak je ta čas* iz ciklusa *Iz težkih dni (Moji ženi; Samospevi 1943–1945/Umetnost in revolucija, PK, Ljubljana 1971, str. 52–53).*

35 *Samospevi 1943–1945/Umetnost in revolucija, PK, Ljubljana 1971, str. XXII* (avtor Ciril Cvetko).

36 8. sep. 1943.

37 Kar je najbolj značilno prav za vokalno-instrumentalno miniaturo, samospev. 38 *Samospevi 1943–1945, prav tam, str. XXIII.*

1. *Našo barako zamelo je.*
2. *Nobene gazi, nobene vezi.*

Po melodiki se ta dva dela med seboj razlikujeta, kajti melodija vseskozi sledi recitaciji besedila v kratkih, pretrganih frazah. Razlike pa so v spremljavi in tonaliteti. Medtem ko spremljava 1. periode poteka v gostih akordih v basu v sinkopiranem ritmu in sloni na molovi tonaliteti, dominira v 2. periodi durovski tonovski način. V desni roki (klavirske) spremljave je kontrapunktska melodija k pevskeemu partu. Leva roka pa obdrži sinkopirani ritem do konca prvega dela. V delu B pesnik izraža hrepenenje po svoji dragi in tudi pevčeva melodija sledi temu čustvu v daljši frazi z bolj razgibano melodijo. Vendar se že po štirih taktih umiri, dokler ne konča z recitacijo na enem tonu ob verzih: »*Da mrtva v dolini ob cesti ležiš, / sem sanjal nocoj.*« Tukaj tvorijo spremljavo kvint- in septakordi z obrati v desni roki v polovinkah, v levi roki pa v četrtnkah. Ob zadnjih dveh verzih igra samo leva roka kromatično lestvico navzdol v polovinkah. 3. del začne enako kot 1., tako v pevske partu kakor tudi v spremljavi in tonaliteti f-mola. Že po štirih taktih pa postane melodija recitativna. Podpira jo klavir z gostimi kvint-, sept- in nonakordi v polovinkah. S tem tudi avtor glasbe izrazi vso grozo ob pričakovanju smrti. Skladatelj se drži tonalnih okvirov in ne modulira pogosto, razen v srednjem delu. Spremljava je enostavna, melodika pa diatonična in sledi deklamaciji besedila. Forma je povsem jasna in preprosta.³⁹

K nastanku tega in teh samospevov pa so pomembno spodbujali tudi pevski interpreti, aktivni udeleženci OF kot npr. Anica Čepe, Stane Česnik, Pavla Kovič, Marcel Ostaševski, Bogdana Stritar, Zdenka Tavčar, Jože Tiran, Nada Vidmar, Vanda Zihler idr.⁴⁰ Vsi ti in pa pianisti, harmonikarji in kitaristi so že med vojno na številnih koncertih in drugih prireditvah *Slovenskega narodnega gledališča*, akademijah, mitingih, v oddajah *ROF* in na prireditvah najrazličnejših tečajev pa tudi po osvoboditvi⁴¹ popularizirali partizanski samospev. Tudi s samospevom *Našo barako zamelo je*⁴² Marjana Kozine je bilo tako; ne samo z njim, pač pa je skladatelj v zimskih mesecih 1943/44 in spomladi 1944 ustvaril kar nekaj teh oblik, med njimi pa še na Borova besedila: *Težak, grenak je ta čas*⁴³ in *Srečanje*⁴⁴ (dokončano »šele« 7. 4. 1949)⁴⁵ ter še nekaj podobnih del na besedila drugih pesnikov.⁴⁶

39 Gl. Križnar, F., prav tam, str. 78.

40 Samospevi 1943–1945, prav tam, str. XXV.

41 Torej po 9. maju 1945.

42 Prav tam, str. 27–30 (Borova poezija posvečena »Moji ženi«; komp. v zimskih mesecih 1943/44 in spomladi 1944 v Skradu nad Delnicami, ko je bil Bor tu član kulturniške skupine in borec IX. brigade; prva-že medvojna izvajalca: Bogdana Stritar/alt in Ciril Cvetko/klavir).

43 Prav tam, str. 52–53 (tudi ta Borova pesem je posvečena »Moji ženi«; komp. v zimskih mesecih 1943/44 in spomladi 1944 v Skradu nad Delnicami, ko je bil tu član kulturniške skupine in borec IX. brigade; prva, že medvojna izvajalca: Bogdana Stritar/alt in Ciril Cvetko/klavir).

44 Prav tam, str. 43–51 (tudi ta Borova pesem je posvečena »Moji ženi«).

Tudi samospev *Težak, grenak je ta čas* na istoimensko Borovo pesem je Kozina komponiral v mejah svojega predvojnega (pred 1941) načina komponiranja. Samospev muzikalno podčrtuje njegovo literarno vsebino: tok klavirske spremljave je trd in grajen z akordi polovink, kar Kozino kot skladatelja vrača v glasbeni naturalizem. Pevski glas je spet tesno povezan z besedilom in je jasen ter jedrnat. V 4/4-taktovskem načinu ritmično nedoločljivega tempa je obseg melodije za srednji pevski glas mala nona (m 9; d¹ – es²). Ne več stopnjujoče grajena melodija prinaša že septimske in tritonus skoke ter nenehne kromatične alteracije v uvodu in na zaključku, medtem ko je njegov srednji del (*Težak, grenak je ta čas ...*) umirjen in grajen recitativno. Bogata akordična spremljava (šesterozvoki v polovinkah v kvint- in septakordih ter njihovih obratih) je grajena pretežno homofono, njeni akordi pa prinašajo v skladu z melodično podporo, nenehne obrate. Klavirska spremljava ne podvaja pevskega parta. Povsem kratko oblikovano delo, obsegajoče vsega 22 taktov, je kleno zarezalo že v času nastanka tako v izvajalsko kakor tudi v recepcijo, poslušalsko prakso. Oblikovno je samospev 3-delna pesemska oblika. Posamični deli niso grajeni periodično. Najdaljši je 1. del, ki je tudi pisan v povsem določeni tonaliteti najprej d-mola, nato modulira prek E-dura v As-dur. 2. del obsega vsega le 4 takte. V pevske partu, ki je v 1. delu strogo podpiral deklamacijsko melodijo, se zdaj razvija spевна melodija. Spremljava je tu najgostejša s šesterglasnimi akordi. Gradacija je podčrtana s sekvencioniranjem. Po 4-taktni medigri sledi 6-taktni (A₁) del samospeva. Ta se v mnogočem naslanja na uvodni, 1. del. Harmonsko dogajanje je predstavljeno v Es-dur in se konča v čisti oktavi (č 8).⁴⁷

Borovo pesem *Težak, grenak je ta čas* pa je komponiral v obliki samospeva tudi Karol Pahor.⁴⁸ Njegov je tudi samospev na še eno Borovo poezijo in sicer *V tretjo zimo*.⁴⁹ Nasploh gre v Pahorjevem opusu omeniti kar nekaj uglasbitev Borovih pesmi kot skladateljeve samospeve, ki pa se v glavnem niso ohranili (npr. še: pesmi iz Borovega ciklusa *Nima: Najin ples, O, da sem našel te, Slišiš gozdove, Nič ne vprašuj, Težak, grenak je ta čas in Nocoj sem videl tvojo dlan*).⁵⁰

45 Kozina ga je sicer zasnoval »že« spomladi 1944 v Črnomlju, kamor je bil poslan, da bi laže komponiral, tudi predaval in borce uvajal v glasbo. Ti samospevi (poleg *Srečanja še Težak, grenak je ta čas* in *Našo barako zamelo je*) so bili natisnjeni kot ciklus v zbirki *Izbrane pesmi za glas in klavir (SAZU, Ljubljana 1964; prim. LP-Umetnost in revolucija/KLAVIRSKO IN KOMORNE SKLADBE)*.

46 Prim. *Samospevi 1943–1945*, prav tam, str. XXVI. Vse te Kozinove pesmi so izšle v povojni zbirki 17 samospevov za glas in klavir *Zdravo, tovariši! (Slovenski umetniški klub, Ljubljana 1945)*, *Izbor samospevov*, DZS, Ljubljana 1949 in *Kozina M., Izbrane pesmi za glas in klavir, SAZU, Ljubljana 1964; prim. LP-Umetnost in revolucija/KLAVIRSKO IN KOMORNE SKLADBE*, prav tam). Tako je bil ta (slednji) samospev (*Srečanje*) prvič izveden šele po osvoboditvi (po 9. 5. 1945; prav tam).

47 Gl. Križnar, F., prav tam, str. 79–80.

48 Prim. *Samospevi 1943–1945*, prav tam, str. 88–92.

49 Prav tam, str. 93–96 (Pahor ga je skomponiral »v kočevskih gozdovih leta 1943«).

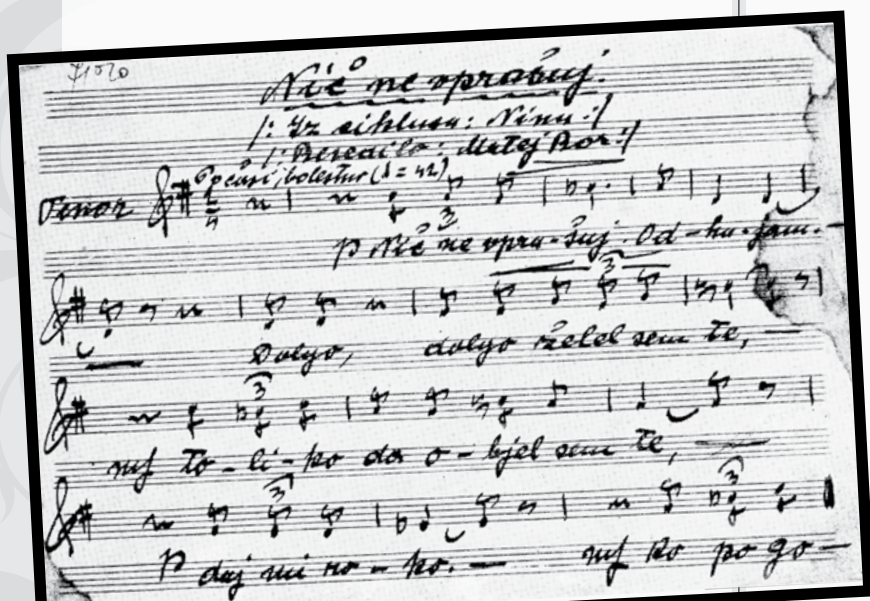
50 Prav tam, str. XXVI.

Kot v drugih primerih se skladatelj Kuhar tudi v pričujočih samospelih predstavlja z bogato, zdaj lirično zdaj dramatično glasbeno govorico, ki sloni na poznoromantični harmonski strukturi;⁵¹ neohranjeni samospjev z naslovom *Nekoč bodo legli* na Borovo poezijo je tudi prispeval Kuhar.⁵²

Borovo *Partizansko romanco* pa je glasbeno preoblikoval v samospjev⁵³ Dragotin Cvetko (1911–1993) in je bila objavljena v zbirki 17 samospelov.⁵⁴

Karol Pahor pa je nadalje komponiral na Borovo pesem še samospjev *Nič ne vprašuj*,⁵⁵ za katero je oskrbel klavirsko spremljavo Ciril Cvetko.⁵⁶

Med štirimi pesmimi – samospeli Franceta Marolta Špika (1919–1944) najdemo tudi *Našo pesem*.⁵⁷



Slika 7: Fragment rokopisa samospelva *Nič ne vprašuj* (drugi od šestih) iz ciklusa M. Bora Nini Karla Pahorja; komp. na Rogu, 1943–1945 (part solističnega glasu – tenorja; *Samospeli 1943–1945/Umetnost in revolucija, PK*, Ljubljana 1971, str. n.n.).

Zaključek

Še najbolj raznolika, pestra in že izključno izvirna partizanska glasba (umetna partizanska pesem, vokalna in vokalno-instrumentalna) uvršča med že povsem umetniška dela tudi Pahorjev moški zbor s harmoniko *V boj* (*Razprite čez ves svet vešala*) na poezijo M. Bora in Kozinova samospelva *Našo barako zame-lo je* in *Težak, grenak je ta čas*, oba tudi na Borovo poezijo. Kozinov samospjev *Srečanje* pa še danes velja za najboljši primer

51 Prim. LP-*Umetnost in revolucija/KLAVIRSKÉ IN KOMORNE SKLADBE*, prav tam.

52 Prim. *Samospeli 1943–1945*, prav tam, str. XXVI–XXVII (komp. 1944).

53 Prav tam, str. XXVII in str. 16–20.

54 *Zdravo, tovariši!* (Slovenski umetniški klub, Ljubljana 1945).

55 Prim. *Samospeli 1943–1945*, prav tam, str. 75–78.

56 Prav tam.

57 Prav tam, str. XXVI.

slovenske balade na sodobno besedilo.⁵⁸ Še vedno je nastajalo (tudi še v drugem podobdobju našega NOB-ja, 1943–1945) največ vokalne in vokalno-instrumentalne glasbe. Iz teh časov šteje omenjeni slovenski opus čez 200 del. Vsa po vrsti so izvirna in umetna oz. že tudi kar umetniška. Avtorji besedil in glasbe so v tem času že povsem individualne, samosvoje in umetniške osebnosti; včasih celo v eni in isti osebi hkrati (kot npr. M. Bor!). V vsebinah tega opusa se borbena angažiranost še bolj razširi na vsa obrobna doživetja partizanov in partizanskih umetnikov: pesnikov in glasbenikov. Obsegi melodij so še širši. Melodije so že skokovite, grajene akordično in ne več samo lestvično. Pevskim linijam se že pridružuje govorjena beseda. Ritmično je še vedno največ koračniških tempov, vedno bolj pa so prisotni mešani taktovski načini. Harmonsko se dotlej uporabljeni tonalni akordiki pogosteje pridružuje kromatika. Obli-

kovno so zbori grajeni v okvirih pesemskih oblik, pojavljajo pa se tudi variirane strofične pesemske oblike. Nadalje je 15 slovenskih skladateljev v tem času komponiralo več kot 70 vokalno-instrumentalnih skladb oz. samospelov za posamezne solistične pevske glasove s spremljevalnim instrumentom. Do takih rezultatov je lahko prišlo tudi zaradi velikih možnosti na osvobojenem ozemlju, kjer so bili že med samo vojno pravi koncertni pogoji in razmeroma veliko število poklicnih skladateljev, ki so se aktivno udeležili našega NOB-ja. Dodatni spodbujevalci te nenavadne kvalitativne in kvantitativne glasbene (re)produkcije pa so bile še različne in bogate oblike kulturnega delovanja: mitingi, Radio OF in številni pevski in instrumentalni glasbeni umetniki, izvajalci. Tudi zato so omenjeni samospeli že čisto prave umetne skladbe, ki se sicer idejno še vedno niso otre-

le utilitarizma, koristnosti, a vsi ti samospeli po vrsti vzdržijo umetnostne glasbene kriterije. Več kot očitno je, da so bili vsi komponirani za šolane pevke in pevce ter instrumentaliste. Le v redkih primerih je šlo še za spremljevalne izvedbe samospelov s harmoniko ali kitaro namesto s klavirjem. Tudi kompozicijsko-tehnični glasbeni elementi samospelov so bistveno zahtevnejši od zborov. Saj so melodije samospelov še precej širše od zborovskih. Po izrazu so lirične in slikajo v glasbenem smislu uporabljena literarna besedila. Tudi v tej poetiki se že pojavljajo elementi kromatike, večji intervalski skoki navzgor in navzdol. Še vedno so redko prisotni lestvični postopi. Vsi navedeni samospeli so komponirani za solistične pevske glasove, v katerih prevladujeta nizka glasova (ženski alt in moški bas). Ritem je v večini primerov svobodnejši, pogosto pa se že spet pojavljajo mešani taktovski načini. Tudi harmonski stavki so pretežno svobodni, včasih tudi že impresionistično obarvani z zabrisanimi tonalitetami. Te pa so nekako enako-

58 Prim. Lipovšek, Marijan, *Sodobni slovenski samospel* (v: SGR, Ljubljana 1956, št. 1, 10–12; v: Križnar, F., prav tam, str. 62, op. 232).

vredno porazdeljene med durovskimi in molovskimi tonovskimi načini. Ob pogostih četvero- in šesterozvokih se še vedno enakovredno pojavlja prozorna akordična spremljava z najpreprostejšimi kvintakordi in njihovimi obrati. Oblikovno se pojavljajo vsi tipi malih in velikih pesemskih oblik: 1- do 3-delne. Največkrat pa so to le 3-delne pesemske oblike in prekomponirane pesemske oblike. Od drugih pa so to še scenska glasba za gledališče, melodrami in celo opera. Nobeno od njih pa ne doseže kvalitativnih kriterijev samospevov, kljub temu da je večina njih nastala že proti koncu (druge svetovne) vojne v letih 1943–1945, večinoma na osvobojenem ozemlju Bele krajine, deloma pa še v okupirani Ljubljani ali celo že tik po osvoboditvi. Vojne razmere so še omogočale nastanek takih del, ki so s svojimi čistimi muzikalnimi hotenji prešla uvodno fazo utilitarističnih umetnostnih kriterijev vrednotenja glasbe v NOB-ju. Prenekatera od njih (samospevi) zaradi svojih kompozicijsko-tehničnih zahtevnosti prvega podobdobja NOB-ja te faze (1941–1943) niti niso poznala. Zato pa so na podlagi čistih muzikalnih in umetniških kvalitet, kot so melodija, ritem, harmonija, oblika in barva (inštrumentacija, orkestracija), segla v sam vrh slovenske glasbene zapuščine sploh. Pri teh delih je za njihovo pravilno vrednotenje že mogoče povsem odmisлити zunajmuzikalne kriterije. Harmonski stavek se je povsem izenačil s predvojnimi in nadaljeval svojo brezkompromisno in moderno usmerjeno pot. Zato so ta dela že namenjena specifičnim, šolanim izvajalcem in celo že glasbeno vzgojenemu občinstvu. Dela so namreč že plodovi izključno akademsko izobraženih skladateljev. Umetnostna komponenta pa je tista odlika obravnavanih glasbenih del v tem 2. podobdobju NOB-ja na Slovenskem, ki pričujoči glasbeni opus uvršča v sam vrh slovenske glasbene preteklosti in njene (re)produkcije. Zato je tudi glasba NOB-ja pomenila določen zgodovinski prispevek k njeni nadaljnji rasti. Za glasbeni razvoj pa je ta čas (1941–1945) pomenil določeno oviro, saj je pretrgal pred vojno sprožene modernistične glasbene usmeritve (npr. Slavko Osterc in njegova kompozicijska šola) na Slovenskem. Namesto tovrstnih iskanj so bili v tem času v ospredju idejni temelji glasbe, čeprav je prihajalo do nižanja kakovosti. Poudarek je bil na vokalu, najbolj izrazito pa so v oblikovnem smislu izstopale t. i. množične zborovske pesmi (enoglasna množična pesem) kot najbolj tipičen primer izvirne partizanske ali na novo komponirane glasbe. Slogovno to obdobje ne pomeni nič novega in v glavnem nadaljuje glasbene stile že iz predvojnega časa (1918–1941): novo in pozno romantiko, impresionizem in novi realizem oz. so-realizem. Taka angažirana glasba je še vedno močno poudarjala bojevniški etos in etos globoke domovinske ljubezni.⁵⁹ Med taka dela zagotovo prištevamo tudi Kozinov-Borov samospev *Našo barako zamelo* je pa tudi nekatera dela tistih skladateljev, ki so tudi tako ali drugače uglasbili še nekatera druga Borova pesemska besedila (npr. Dragotin Cvetko Janez Kuhar, Sveto Marolt Špik, Karol Pahor, Franc Šturm idr.).

59 Križnar, F., prav tam, str. 152–155.

Sklep

Slovenski pesnik, dramatik, pripovednik, prevajalec, kritik in venetolog Matej Bor (s pravim imenom Vladimir Pavšič; 1913–1993) je bil kot predvojni pesnik še dodatno (umetniško) inspiriran in družbeno angažiran že takoj na začetku druge svetovne vojne. Saj veljajo njegove tovrstne uglasbitve *Jase* (Oton Jugovec Luka), *Jutri gremo v napad* (Janez Kuhar) in *Hej, brigade!* (M. Bor), tudi iz obeh njegovih prvih medvojnih pesniških zbirk: *Previharimo viharje* (GP NOV za Slovenijo in slovenskih partizanskih čet, Ljubljana 1942) in *Pesmi* (*Propagandni odsek pri PO OF za Gorenjsko*, Brode nad Škofjo Loko, 1944), za tovrstne literarne in glasbene prvence. Potemtakem je več kot 17 slovenskih skladateljev uglasbilo več kot 28 Borovih pesmi, ki so doživele še več uglasbitve, kajti marsikatera od navedenih Borovih pesmi je bila večkrat uglasbena (za različne oblike, zasedbe): množični 2-glasni zbori, mladinski in moški zbori (s spremljavo ali/in brez – a cappella), samospevi, scenskoglasbena slika in opera, skladbe za harmoniko (solo), mladinski zbori, 2-glasni otroški zbori (a cappella), scenskoglasbeni ciklus, scenska glasba idr. Na Borova besedila jo je med prvimi skomponiral najprej M. Bor sam, potem pa še skladatelji in avtorji Ciril in Dragotin Cvetko, Radovan Gobec, Oton Jugovec Luka, Janez Kuhar, Marjan Kozina, Peter Lipar, Sveto Marolt Špik, Karol Pahor, Rado Simoniti, Pavel Šivic, Franc Šturm, Danilo Švara, Jože Trošt, Vilko Ukmar, Samo Vremšak idr. Poleg zborovskih prvencev na Borovo poezijo je kar 15 samospevov izpod peres 5 slovenskih skladateljev v času 1943–1945, kar pomeni preboj v glasbenem pogledu med že povsem čisto umetniška dela. Še zlasti to velja za obe Borovi pesmi *Našo barako zamelo je* (*Moji ženi*) in *Težak, grenak je ta čas*, ki ju je komponiral Marjan Kozina. V prvi vrsti gre že za literarni globoko pretresljivi in enkratni stvaritvi. Skladatelj ju je nadgradil v povsem umetniško podobo vokalno-inštrumentalne miniature. S tem je razblinil dotlej izključno utilitaristično, tj. koristnostno funkcijo tovrstne umetnosti. Ta je bila najbolj značilna za prvo podobdobje slovenskega NOB-ja (1941–1943). Oba samospeva sta po vseh muzikoloških analitičnih elementih (melodija, ritem, harmonija, oblika/forma in barva/inštrumentacija, orkestracija) že sad povsem individualne, samosvoje, umetniške osebnosti in akademsko izobraženega skladatelja. Tako je bila lahko umetnostna komponenta teh in podobnih del hkrati tudi del vrha slovenske glasbene preteklosti in njene (re)produkcije. Kljub temu da je vojni čas (1941–1945) pomenil določeno oviro, saj je pretrgal pred vojno sprožene modernistične glasbene usmeritve (npr. Slavko Osterc in njegova kompozicijska šola) na Slovenskem, slogovno ta čas ne pomeni nič novega. Tudi ta glasba v glavnem nadaljuje stile že iz predvojnega časa (1918–1941): novo in pozno romantiko, impresionizem in novi realizem oz. so-realizem. Ta angažirana glasba pa je zato poudarjala bojevniški etos in etos globoke domovinske ljubezni.

Viri in literatura

1. Bor, Matej, *Gazimo, gazimo, Kajuhova knjižnica*, Ljubljana 1963 (uvod napisal Mitja Mejak).
2. Bor, Matej, *Med viharji in tišino*, CZ, Ljubljana 1988 (uvod – *in tišina Mateja Bora* napisal Janez Menart).
3. Dobida, Karel, *Božidar Jakac–Grafika*, MG, Ljubljana 1950.
4. *Enciklopedija Slovenije*, 1. knj. (A–Ca), MK, Ljubljana 1987, str. 327–8 (avtorica gesla o M. Boru Helga Glušič).
5. Fonoteka–arhiv RASLO, RTV Slovenija, Ljubljana.
6. Gerlanc, Bogomir, *Pesem borb in zmag*, *Zavod Borec*, Ljubljana 1964.
7. Glavan, Mihael in Komel Miklavž, *Stoletni Bor, Matej Bor (1913–1993)*, MK, Ljubljana 2013.
8. Izbrano delo II (Vladimir Pavšič - Matej Bor), CZ, Ljubljana 1974 (uvod – *K izboru lirike Mateja Bora* napisal Mitja Mejak).
9. Katalogi NUK-GZ, Ljubljana
10. Križnar, Franc, *Slovenska glasba v narodnoosvobodilnem boju*, *Razprave, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani*, Ljubljana 1992.
11. LP-*Umetnost in revolucija/KLAVIRSKA IN KOMORNE SKLADBE, PK in Helidon*, Ljubljana 1973.
12. *Od viharjev do tišine, ob 100. obletnici rojstva Mateja Bora*, katalog k razstavi, NUK, Ljubljana, 18. 4.–18. 5. 2013 (avtor razstave in besedila Matjaž Lulik).
13. *Osebnosti, Veliki slovenski biografski leksikon*, 1. knj. (od A do L), MK, Ljubljana 2008, str. 89.
14. *Partizanski napevi, Propagandna komisija pri IOOF*, Ljubljana 1945.
15. *Pesmi partizanov, Izbrano delo*, MK, Ljubljana 1971.
16. *Samospevi 1943–1945, Knjižnica NOV in POPS, Glasbena zbirka, Založba Partizanska knjiga*, Ljubljana 1971.
17. *Slovenika, Slovenska nacionalna enciklopedija*, 1. knj. (A–O), MK, Ljubljana 2011, str. 106–7.

Spletne strani:

18. http://www.hervardi.com/pesmi/jutri_gremo_v_napad.php (16. 5. 2013).
19. http://sl.wikipedia.org/wiki/Hej_brigade (16. 5. 2013).
20. Vstanite, sužnji, zbirka revolucionarnih pesmi narodov vsega sveta (zbrali in uredili Milan Apih, Rafael Ajlec, Radovan Gobec in dr. Radoslav Hrovatin), *Založba Borec*, Ljubljana 1976.

Kratice

AGRFT	Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (v Ljubljani)
AVNOJ	Antifašistično veče narodnog oslobodjenja Jugoslavije (Antifašistični svet narodne osvoboditve Jugoslavije)
CZ	Cankarjeva založba (v Ljubljani)
DZS	Državna založba Slovenije (v Ljubljani)
GP NOV	Glavno poveljstvo Narodnoosvobodilne vojske
GŠ NOV	Glavni štab Narodnoosvobodilne vojske in parti-
in POS	zanskih odredov Slovenije
LP	Long play (velika /vinilna/ gramofonska plošča)
MG	Moderna galerija (v Ljubljani)
MK	Mladinska knjiga (v Ljubljani)
MLRS	Muzej ljudske revolucije (v Ljubljani; danes MNZ = Muzej novejšje zgodovine)
NOB	Narodnoosvobodilni boj (borba)
NUK	Narodna in univerzitetna knjižnica (v Ljubljani)
NUK-GZ	NUK-Glasbena zbirka
OF	Osvobodilna fronta
PEN	International Association of Poets, Playwriters, Editors, Essayists and Novelists (Mednarodna zveza književnikov)
PK	Partizanska knjiga (v Ljubljani)
PO OF	Pokrajinski odbor Osvobodilne fronte
RASLO	Radio Slovenija (v Ljubljani)
ROF	Radio Osvobodilna fronta
RTV SLO	Radiotelevizija Slovenija (v Ljubljani)
SAZU	Slovenska akademija znanosti in umetnosti
SGR	Slovenska glasbena revija
SNG	Slovensko narodno gledališče
SNOS	Slovenski narodnoosvobodilni svet
ZI FF	Znanstveni inštitut Filozofske fakultete (v Ljubljani)

Arnisa Rexhepi

Glasbena šola – Gnjilane, Kosovo
arnisa.rexhepi@gmail.com

Otroške glasbene igre na Kosovu

Povzetek

Prispevek se ukvarja z digitalno video zbirko otroških glasbenih iger iz podeželskih in urbanih območij leta 2010 na Kosovu. S pomočjo raziskovalnega načina zbiranja podatkov so bile posnete glasbene igre, ki se jih otroci v prostem času igrajo v šoli, doma in na ulici. Postopek digitalizacije posnetega gradiva je zaokrožen z oblikovanjem kataloga s sekundarnimi podatki o posnetih igrah in informatorjih. Digitalni katalog gradiva vsebuje 1.281 poročil od 1.114 informatorjev. Iz skupne video zbirke je bil izbran vzorec 50 melodičnih in 50 ritmičnih iger, katere so nato melografrane, izdelan besedilni in grafični opis igre ter vneseni dodatni podrobni podatki. Celotno digitalno gradivo zbirke velikosti 156.83 GB je deponirano v arhivu BuzAr, zbirka z melogrami pa je bila izdana na Kosovu leta 2013. Sekundarni in terciarni podatki iz kataloga kot tudi naša neposredna spoznanja med samim snemanjem, digitalizacijo in izdelavo melograma, so uporabljeni pri analizi in obdelavi podatkov, v kateri je uporabljena opisna statistika, frekvenčna porazdelitev, kontingenčne tabele in hi-kvadrat.

Ključne besede: otroške glasbene igre, digitalno arhiviranje, Kosovo

Kosovo Children's Play Songs Collection

Abstract

The paper presents the digital video collection of children's play songs recorded in rural and urban settlements in Kosovo in 2010. The data collected through exploratory method are related to the play songs children play during their leisure time in the school, at home and on the streets. The process of digitisation of the recorded material also included a catalogue with metadata about the play songs and the informants. The digital catalogue consists of 1,281 entries from 1,114 informants. A sample of 50 melodic and 50 rhythmic play songs was selected. The 100 items were transcribed into notation with textual and graphic descriptions of the play songs, and the additional data catalogized. The entire digital collection (156.83 GB) was deposited in the archive BuzAr, while the collection of the 100 transcriptions was published in Kosovo in 2013. The secondary and tertiary data from the catalogue, as well as our direct insight into the recording, digitisation and transcription process, were used during the data analysis which relied on descriptive statistics, frequency distributions, contingency tables and chi-square test.

Key words: play songs, digital archiving, Kosovo

Prispevek predstavlja raziskavo in zbirko otroških glasbenih iger, posnetih leta 2010 na Kosovu. Raziskava se je začela, bila načrtovana in izvedena pod vodstvom profesorja dr. Dimitrija Bužarovskega. Celotno digitalno gradivo te zbirke (156.83 GB) je deponirano v arhivu BuzAr, zbirka s 100 melogrami pa je bila izdana leta 2013. (Slika 1) (Rexhepi, Jordanoska, 2013).

Digitalno shranjevanje in katalogizacija osnovnega gradiva je omogočila in še naprej omogoča izvedbo raznih postopkov analize in obdelave. Iz obširnega posnetega in digitaliziranega gradiva smo izbrali 100 glasbenih iger, s katerimi smo začeli naše teoretično osvajanje posebnosti otroške glasbene folklorne. Poleg teoretične razsežnosti tako oblikovane melogramske zbirke ima le-ta tudi praktično vrednost pri nadaljnjem prenašanju in ohranjanju te tradicije. Pri izbiranju oziroma tvorbi vzorcev smo skrbeli za to, da je vzorec bil reprezentativen in sorazmeren s tradicijo v različnih mestih in na podeželju. V tem smislu melogrami pokrivajo širše območje od nižinskih in gorskih vasi pa vse do malih, srednjih in velikih mest na Kosovu.

Ta prispevek predstavlja del naših teoretičnih spoznanj iz obdelave zbirke. V njegovi strukturi smo najprej izdelali pregled pomembnejših segmentov zgodovine arhiviranja otroških glasbenih iger. Sledi definicija in klasifikacija otroških glasbenih iger skozi prizmo glasbene vzgoje in glasbene folklorne. Posebno poglavje je posvečeno procesu snemanja in shranjevanja video zbirke. Predstavljen je tudi proces zapisovanja igre, ki vključuje melografitiranje, opis načina igranja in ilustracijo igre. Na koncu so predstavljeni rezultati in sklepi, do kateri smo prišli z analiziranjem vzorca 100 glasbenih iger.



Slika 1: Knjiga *Otroške glasbene igre na Kosovu*, Arnisa Rexhepi in Trena Jordanoska, Albanološki inštitut, Priština, 2013

Dokumentiranje otroške glasbene igre

Dokumentiranje otroške glasbene igre se začne pojavljati v 19. stoletju v okviru etno-znanstvenega gibanja, ko so številni folkloristi začeli zapisovati, analizirati in interpretirati otroške igre. V tem obdobju sta nastali dve zelo pomembni knjigi o otroški glasbeni folklori: prva je *Igre in pesmi ameriških otrok* (Games and Songs of American Children), ki jo napisal William Wells Newell (1839–1907), v kateri je razvrščena ena prvih zbirk otroške glasbene folklorne Amerike (Newell, [1883] 1911); druga knjiga je bila izdana v dveh delih, katera se imenuje *Tradicionalne igre iz Anglije, Škotske in Irske: z melodijami, verzji in načini igranja glede na obstoječe različice, posnete v različnih regijah Kraljestva* (The traditional games of England, Scotland and Ireland: with tunes, singing rhymes and methods of playing according to the variants extant and recorded in different parts of the Kingdom) avtorice Alice Bertha Gomme (1853–1938), ki je bila napisana leta 1894 in 1898.

Pred prihodom fonografa so raziskovalci beležili otroško glasbeno folkloro z opazovanjem otrok pri njihovi igri. V najboljšem primeru je poleg zapisovanja besedila igra bila melografitirana oziroma označena, način igranja pa je bil opisan in prikazan na enak način kot v omenjeni izdaji Alice Berthe Gomme.

Na začetku dvajsetega stoletja se s prvimi posnetki iz fonografa pojavljajo tudi prvi posnetki otroških narodnih pesmi. Na spletni strani Državnega arhiva ameriških otroških pesmi Karen Ellis (Karen Ellis's National Children's Folksong Repository) je navedena kronologija posnetkov otroških pesmi iz Amerike, ki segajo v zgodnja leta dvajsetega stoletja (<http://www.edu-cyberpg.com/NCFRD/>).

Prihod magnetofona je poenostavil registracijo gradiva, njegovo nadaljnje shranjevanje, možnosti ponovnega poslušanja in obdelave. Vendar pa je pri dokumentiranju te vrste ljudske ustvarjalnosti, pri izvajanju katere se poleg glasu uporablja tudi celotno telo, bistvenega pomena možnost za snemanje z video formatom. Ta težava je bila odpravljena v zadnjih desetletjih dvajsetega stoletja z razvojem video tehnologije in njeno naraščajočo dostopnostjo. Kot primer lahko služi raziskava, katero je Kathryn Marsh izvedla na 448ih avdiovizualnih primerih otroških iger (Marsh, 1995, 2), raziskava Mary Dzansi, ki prav tako uporablja video tehnologijo za delo na terenu (Dzansi 2004: 85), raziskava Akosua Obuo Addo-e, ki uporablja digitalno opremo in posebej razvito multimedijško programsko opremo za analizo 52 otroških iger iz Gane (Addo, 1996, 5–6) kot tudi raziskavo Warrenne Brodsky in Idit Sulkin, v kateri se uporablja digitalni fotoaparati, kamera in računalnik za snemanje in vrednotenje otroških glasbenih iger s ploskanjem (Brodski, Sulkin, 2010, 6).

V dobi digitalnih medijev in interneta so možnosti za shranjevanje in skupno uporabo otroške glasbene folklorne ogrom-

ne. Elizabeth Tucker, na primer, v svojem *Priročniku otroške folklore* (Children's Folklore: A Handbook) napotuje na spletno stran: <http://www.edu-cyberpg.com/NCFR/NCFR2.html> omenjenega Državnega arhiva ameriških otroških pesmi Karen Ellis, ki obstaja od leta 1998 (Tucker, 2008, 11), kjer se nahajajo informacije o eni najbogatejših zbirk te vrste.

Leta 2011 je Britanska biblioteka (British Library) promovirala spletno stran imenovano *Čas za igro: Stoletje otroških iger in pesmi* (Playtimes: A Century of Childrens Games and Rhymes). Spletna stran je interaktivna in multimedijaska ter ponuja zbirko avdio, video, fotografskih vsebin ter ročno napisana gradiva, ki izvirajo iz obdobja od leta 1900 do 2010. Med drugim so v okviru britanskega projekta digitalizirani zvočni posnetki iz zbirke otroških iger in pesmi ene najuglednejših raziskovalk na tem področju, Ione Opie. Poleg tega spletna stran vsebuje tudi video posnetke otroških folklornih iger iz sodobne Britanije in dokumentarne filme z izjavami raziskovalcev otroške folklore.

Otroška glasbena igra kot del glasbene vzgoje in glasbene folklore

Otroške glasbene igre so predmet zanimanja več znanosti – etnologije, kulturne študije, psihologije, sociologije, jezikoslovja, pedagogike in še zlasti glasbene vzgoje in etnomuzikologije. Otroška glasbena igra je v interesu glasbene pedagogike, saj se igra šteje za osnovni in najdostopnejši postopek za delo z otroki. Po mnenju Đurkovića – Pantelića se z "igrami spodbuja sposobnost, da otroci skozi gibanje izražajo glasbo, njen značaj ali izrazne elemente, glasba po pripomore k temu, da gibanja postajajo bolj harmonična in ritmično bolj izrazna" (1998, 97). Po mnenju Susan Tarnowske je pomen glasbe v otroški igri mogoče videti tudi v socialni komponenti, ki je povezana s čustvenim razvojem otroka: "glasba omogoča otrokom, da izražajo svoja čustva in se soočajo z njimi" (1999, 28).

V pedagoški literaturi se glasbena igra poudarja kot posebna oblika glasbene aktivnosti, v kateri je "glasbena misel gonilo in nosilec vseh aktivnosti, ki se dogajajo v igri" in v kateri so "gibanja sredstvo za hitreše memoriziranje in zadovoljstvo otrok preko igre in gibanja" (Đurković-Pantelić, 1998, 139). Po mnenju Tarnowske so glasbene igre sestavljene iz aktivnosti, ki otrokom omogočajo, da raziskujejo, improvizirajo in ustvarjajo zvok (Tarnowski, 1999, 27). Omenjena avtorica podaja naslednjo delitev glasbenih iger:

- funkcionalne glasbene igre – lahko vključujejo raziskovanje glasovnih, instrumentalnih in zvočnih okolij kot tudi način, na katerega so ti zvoki ustvarjeni;
- konstruktivne glasbene igre – predstavljajo nadgradnjo funkcionalnih iger, pri čemer zvočno raziskovanje začenja osmišljati glasbeno strukturo z opredeljevanjem ritmičnih, melodičnih, agogičnih, dinamičnih in tonsko obarvanih obrazcev;

- dramske glasbene igre – lahko vključujejo pesmi ali instrumente kot del glasbene ali zunajglasbene igre (ibid., 1999, 27–8).

Leta 1980 sta na Kosovu Seniha Spahiu in Sevime Gjinali izdala učbenik *Naše veselje, Pesmi, igre, ritmične in melodične skladbe*, ki se še vedno uporablja kot učbenik glasbene vzgoje predšolskih otrok, uporablja pa se tudi na nižjih ravneh specializirane glasbene vzgoje, še posebej pri poučevanju glasbene teorije in klavirja (Spahiu, Gjinali, 1980). Delo vsebuje več otroških narodnih melodij, ki so otrokom že poznane, ko začnejo obiskovati prve učne ure glasbene teorije in klavirja. Nekatere od teh iger so se pojavile v naši zbirki: "Vajzat kajzat", "Roza, Rozina", "Shoqe eja të kërcëjm", "Më ka humb një motër", "Sillem rrotull kopshtit", "Po nget lepri" in "Gu, gu". Velik prispevek temu področju daje Xhevat Ismaili in njegovo delo *Glasbene igre* (Lojëra muzikore, 2009), ki je namenjen predšolskim in zgodnje-šolskim otrokom.

Poleg glasbenih iger, katere se otroci igrajo v okviru vzgojno-izobraževalnega procesa, obstajajo glasbene igre, katere se otroci igrajo v prostem času. Po navadi se šteje, da so le-te del folklo- re, ker vsebujejo bistvene značilnosti folklo- re: kolektivni avtor, odprtost dela oziroma njegov obstoj v številnih različicah, ki so predmet stalnega spreminjanja. Seveda pa s prihodom zapisov različnih oblik: besedilo, notni, avdio in video zapis, nastaja fik- siranje ravnanja, kar se enako nanaša tudi na naš primer.

Po drugi strani pa so otroške igre za razliko od folklo- re od- raslih, katerih regionalne značilnosti pogosto spremljajo tudi etnične, verske, mestne, podeželske, socialne in druge posebnosti, otroška glasbena folklo- re oziroma imajo otroške igre precej višjo raven univerzalnosti, kar jim daje obliko posebne kategorije. Kljub temu pa tukaj ne bomo podrobneje razlagali tega vprašanja, ki zahteva celovit meta teoretični pristop, v na- daljevanju pa bomo še naprej uporabljali izraza *otroške glasbe- ne igre in otroška glasbena folklo- ra* kot sinonima.

Etnomuzikolog Constantin Brăiloiu (1893–1958) pa za pisanje besedil o otroških glasbenih igrah uporablja izraz *otroški ritmi* ("Le Rhythme Enfantin", 1956):

... otroški ritmi se vedno pojavljajo z besedami kot posredniki. Na prvi pogled so le-ti torej vokalni ritmi. Vendar pa ne rabi- jo vključevati glasbe. Obstajajo ločeno od vseh melodij, tudi kadar se prilagajajo z neko melodijo, pri čemer so to lahko zelo arhaični melodični elementi ali odlomki šaljivih pesmi in sodobnih besednih zvez, ki si jih je enostavno zapomniti in katere so otroci povsem slučajno slišali in na katere vsiljuje- jo svojo intonacijo. Otroci po navadi recitirajo na en ton ali preprosto skandirajo na metričnih stopnjah, medtem ko izgo- varjajo besede. Ne glede na to, ali otroci pojejo ali skandirajo, ritem njihove izgovorjave ostaja enak in zaradi tega se melo- dije popolnoma izključujejo (Brăiloiu, 1984, 206–7).

Po mnenju Brailoiu-ja "besede, preko katerih se manifestirajo otroški ritmi... sestavljajo organizirana zaporedja, ki se rimajo na različne načine, z drugimi besedami: verze" (1984, 207).

... [Z]načilnosti otroških ritmov so tako očitne, da jih takoj prepoznamo... Poleg tega so le-te v naši zahodnoevropski podzavesti kot ostanek tisočletne dediščine: morda nikoli ne bodo mogli skomponirati najmanjšo melodično frazo v priljubljenem slogu, vendar ne bomo naredili napake, če bomo morali improvizirati natančno obdobje otroškega ritma (Brailoiu, 1984, 207).

Brailoiu navaja 5 načel za izdelavo otroških ritmov: *trajanje*, stili, ki so pravzaprav povezani dva na dva, tvorijo serije s spremenljivo dolžino, zaradi česar je njihov ritem binarni; vsaka serija se začne s tezo; merilne težave in dolžina serije; povezovanje heterohronosti i heteromorfnosti; možnosti predsodkov (ibid., 209).

Izčrpna analiza tonskih zaporedij (prevladujoče heptatonična zaporedja dobimo s pomočjo shematske organizacije not v vsaki pesmi); obseg (do oktave); melodije (pesmi so v strukturi melodične, vendar ne harmonične, konture melodije pa oblikujejo tone opredeljene višine in govornih tonov; njihova značilnost so tudi, da so sestavljeni iz kratkih stavkov, z drsečih not, kot neke vrste intonacija); ritmične organizacije (binarne, ternarne in hemiole, ki lahko postanejo zelo zapletene zaradi usklajevanja z gibi); odnos ritem in besedilo (problem poudarjanja in ponavljanja); oblika (veliko različic in ponovitev in v marsičem odvisno od izvajanja); izvajanja in socialni pomen otroških iger iz Gane podaja Akosua Abu Addo (Addo, 1996).

Tijana Jakovljević našteva 11 značilnosti, katere otroške kolektivne igre določajo kot obliko folklorne komunikacije in katere se lahko uporabljajo tudi za predmet našega zanimanja: anonimnost avtorjev, neposredna komunikacija, ustno komuniciranje, medsebojnost komunikacije, neformalna distribucija, performativnost, javnost, kolektivnost, rekreativnost, variabilnost in tradicionalnost (2009, 34–5).

V albanski folklori književnosti obstajajo pesmi in igre za otroke od zgodnjih zbiralcev pa tudi različnih zbirk in antalogij iz kasnejših obdobjih. Pomemben prispevek na tem področju je dal Halil Kajtazi, ki je leta 1967 objavil malo zbirko, imenovano *Xingli-Mingli: pesmi in narodne otroške igre* (Xingli-Mingli: kangë dhe lojna populllore fëmijsh). Leta 2008 je folklorni ansambel *Bajram Curri* objavil knjigo *Igre* (Lojëra), ki poleg drugega vključuje igre za otroke (loja kile, symshelëza, lojra të imitimit) (Kadriu et al., 2008, 185–8).

Pri preučevanju in zbiranju glasbene folklore s področja Karadaka, kateri je bil izveden pred to raziskavo, smo arhivirali 10 otroških iger iz te regije, od katerih se jih je 9 pojavilo tudi v video zbirki: "Trendafilu fleta fleta", "Unë jam Jako", "Përr tik

tik pulat e mija", "Çfarë po bon moj Andralina?", "Shiri o shiri", "Nën tavolinë", "Majmuni maj", "Son makaron" in "Sementa" (Rexhepi, 2010, 37, 46–7).

Predmet raziskave

Deset otroških glasbenih iger, katere smo snemali in arhivirali na področju Karadaka, kot tudi spoznanja o arhiviranju otroških glasbenih iger v svetu, so predstavljali spodbudo za večji projekt o otroških glasbenih igrah na celotnem ozemlju Kosova. Potreba po ohranjanju in raziskovanju otroških glasbenih iger v njihovi izvorni obliki snemanja in katalogizacije v digitalni obliki je pripeljala do opredelitve predmeta naše raziskave, ki vključuje 4 segmente:

- 1) *otroške glasbene igre*, ki so izključno povezane z igrami, katere otroci igrajo v živo, posamično ali skupaj, v interakciji z vrstniki, brez uporabe rekvizitov in igrač, kot del aktivnosti v prostem času v okviru vzgojno-izobraževalnih institucij (predšolskih in šolskih) ter v svojem prostem času doma (v domovih, na dvoriščih) ter zunaj (v parkih, na igriščih, na ulici). Pomembno je še enkrat poudariti, da je govora o glasbenih igrah oziroma vseh igrah, ki vsebujejo glasbena elementa *ritem in melodijo*. Ta segment vključuje tudi starost informatorjev. To so otroci stari od 4. do 15. let. Kot bomo videli kasneje, video zbirka vsebuje več kot 1.000 informatorjev, od katerih jih je 332 vključenih v ta prispevek;
- 2) področje, v katerem so igre snemane – *mesta in vasi glavnih regij Kosova*. Kosovo je balkanski regija, ki je posebej zanimiva za preučevanje glasbene tradicije otrok zaradi nenehnih interakcij med etničnimi skupinami;
- 3) časovno obdobje, v katerem je raziskava bila izvedena – *leto 2010*;
- 4) *izdelava video zbirke otroških glasbenih iger*, kar vključuje snemanje v SD video formatu z avdio zvokom 48 kHz in katalogizacijo posnetega gradiva v skladu s standardi za izdelavo digitalnih katalogov zbirke glasbene kulturne dediščine arhiva *BuzAr*.

Snemanje in shranjevanje

Postopek snemanja video zbirke je potekal v treh fazah: priprava, pridobitev dovoljenja za snemanje in snemanje. V pripravljalni fazi smo zato, da bi pridobili dovoljenje za snemanje, najprej stopili v kontakt z učenim in strokovnim osebjem v šolah in vrtcih ter s starši (izdana knjiga vsebuje seznam šol, predšolskih skupin in družin informatorjev) ter jih seznanili s predmetom in pomenom raziskave ter tudi s tem, da se bo gradivo uporabljalo izključno za znanstvene namene. Ko smo pridobili soglasje, smo se lotili snemanja in vzporednega zbiranja sekundarnih podatkov o glasbenih igrah in informatorjih. Metoda zbiranja primarnih podatkov je bila raziskovalna,

oziroma smo informatorjem podali zahtevo za izvajanje glasbenih iger (Bužarovski, 2000, 10).

Zbirka je bila snemana v obdobju od 2. oktobra do 9. novembra leta 2010. Zajeli smo mesta in vasi vseh regij na Kosovu: Đakovica (Gjakovë) Gnjilane (Gjilan), Kosovska Mitrovica (Mitrovicë), Peč (Pejë), Priština (Prishtinë), Prizren (Prizren) in Uroševac (Ferizaj). Naselja so razdeljena v 5 kategorij:

- 1) **nižinske vasi:** Koretin (Koretin), Požarane (Pozharan), Doberčan (Mires/Dobërçan), Lužan (Lluzhan), Kabaš (Kabash), Zrze (Xërxë), Velika Kruša (Krush e Madhe), Sadovina (Sadovinë), Raušić (Raushiq), Zahać (Zahaq), Žegër (Zhegër), Sojevo (Sojevë), Brekovac (Brekocë);
- 2) **gorske vasi:** Mramor (Mramur), Busovata (Busavatë), Stari Kačanik (Kaçaniku in Vjetër), Graštica (Grashticë), Šurlan (Shurdhan), Janjevo (Janjevë), Lapušnik (Llapushnik);
- 3) **majhna mesta:** Lipljan (Lipjan), Novo Brdo (Novobërdë), Vitina (Vitia), Kosovska Kamenica (Dardanë/Kamenicë), Žur (Zhur), Štimlje (Shtime), Elez Han/Đeneral Janković (Hani in Elezit), Kačanik (Kaçanik);
- 4) **srednje velika mesta:** Orahovac (Orahovac), Suha Reka (Suharekë), Vuçitran (Vushtrri), Podujevo (Podujevë);
- 5) **velika mesta:** Priština (Prishtinë), Peč (Pejë) Gnjilane (Gjilan), Uroševac (Ferizaj), Prizren (Prizren), Kosovska Mitrovica (Mitrovicë), Đakovica (Gjakovë).

V teh naseljih so pretežno posneti informatorji albanske narodnosti. Poleg tega so posneti tudi: Bosanci iz gorske vasi Rečane (Reçan); Turki iz nižinske vasi Mamuša (Mamushë); Srbi iz nižinske vasi Šilovo (Shillovë); Hrvati in Romi iz gorske vasi Janjevo (Janjevë); Romi muslimani iz nižinske vasi Brekovac (Brekocë); Srbi in Romi, pravoslavni kristjani iz malega mesta Kosovska Kamenica (Dardanë/Kamenicë).

Gradivo je bilo posneto s kamero Sony HDR-FX1 v DV formatu, z avdio zvokom s 48 kHz in 16-bitno ločljivost. Posneli smo 14 MiniDV kaset. Pri snemanju smo skrbeli za raven izpostavljenosti, raven avdio signala in kompozicije kadra, da bi zajeli celotno skupino in celotno telo informatorja. Za večino del so bili uporabljeni statični kadri, široki načrti, kadri s skupinami, gradivo pa je bilo posneto iz človeške perspektive. Poleg snemanja igre smo posneli tudi okolje, v katerem poteka igra ter intervju z informatorji. Snemalci zbirke so Arnisa Redžepi, Fadbard Limani (Fatbardh Limani) in Gzim Brestovci (Gëzim Brestovci).

Video zbirka je shranjena v 3 izvodih. Prvi izvod je izdelan z uporabo računalnika Macintosh G5 in programsko opremo Final Cut. Zbirka se hrani v QuickTime Movie formatu naslednjih značilnosti video posnetka: dimenzije 720 x 576 pikslov, DV-PAL; in avdio: stereo, frekvenca vzorčenja 48 kHz ter 16-bitna ločljivost.

Video zbirka je bila razdeljena na 14 .mov datotek, ki ustrezajo številu DV kaset. Komentarji so evidentirani v obliki K1, K2 itd. Zbirka obsega 156.83 GB s skupnim trajanjem v obsegu 12 ur, 20 minut in 7 sekund. Drugi, delovni izvod, je bil izdelan v stisnjem formatu MPEG-1 z avdio zvokom 48 kHz in 16-bitno ločljivostjo. Dimenzije video posnetka so 352 x 240 pikslov. Tretji izvod zbirke obsega 14 DVD-jev. Izvorni posnetki ter drugi in tretji izvod se hranijo v osebni arhivu Arnise Redžepi, prvi izvod pa je del BuzAr arhiva.

Metodologija obdelave

Nadaljnje delo na zbirki je potekalo v skladu s standardnim postopkom za arhiviranje glasbene dediščine. Gradivo je bilo pregledano in vneseno v digitalni katalog glasbenega gradiva in informatorjev. Digitalni katalog gradiva vsebuje 1.281 poročil od vsega skupaj 1.114 informatorjev. Glede na velikost posnetega in katalogiziranega gradiva smo se v nadaljnjem postopku obdelave odločili izdelati vzorec. Izbira vzorcev med 50 melodičnimi in 50 ritmičnimi igrami je bila narejena v skladu z merili reprezentativnosti in naključnosti oziroma smo poskrbeli za zastopanost iger iz različnih mest oziroma različnih kategorij mest in vasi; samo informatorji albanske narodnosti različnih starosti in različnega spola; in zastopanosti iger z različnim številom udeležencev.

Za delo na terenu smo uporabili vprašalnike, katere je med izvajanjem intervjujev z informatorji izpolnjevala Arnisa Redžepi. Ti vprašalniki so bili vneseni v ustrezni digitalni katalog. Polja katalogov so bila definirana v skladu z našimi potrebami. Katalogi so bili izdelani v Microsoft Excelu, nadaljnja analiza pa je bila izdelana v StatView programu, uporabili pa smo naslednje tehnike: opisna statistika (srednja vrednost, standardni odklon, modus, najmanjša in največja vrednost, obseg); frekvenčne porazdelitve (s tabelarnim prikazom in histogrami); kontingenčne tabele in izračunavanje hi-kvadrata.

Melografiranje in ilustriranje

Sto izbranih iger smo melografirali, prav tako smo opisali način igranja. Poleg tega so bile narejene ilustracije, ki prikazujejo položaj roke, noge ali celotnega telesa v odvisnosti od tega, kar je vključeno v igro. V nadaljevanju bomo posamično prikazali določene posebnosti snemanja.

Govorno petje

Melodična igra št. 39 "Ori gresa"



Ritmična igra št. 53 "Ananasi"



Dva dela (vprašanje in odgovor)

Melodična igra št. 7 "Çfarë po bon moj Andra"

♩ = 100

Grupi

Çfarë po bon moj An dra - li - na?

Një fëmijë

Pe nu - ki do bar - ri moj An - dra... li - na.

Ritmična igra št. 87 "Përr tik tik pulat e mija"

Një fëmijë

Përr tik tik pu - lat e mi - ja Prej - kujt?

Grupi

Spo gu - zojm Prej uj - kut!

Veç variant pri ponavljanju

Melodična igra št. 21 "Erdhi shoqja"

ci - lën pe don ti.
ci - lën pe don ti.

Glisando

Melodična igra št. 49 "Po t'qon Lala"

ki - ki - ri - ku

Ritmična igra št. 97 "Tom in Xheri"

o ——— Pep - si.

Melografitiranje je pripravil in izdelal Gzim Brestovci v programu Sibelius 4, ilustracije (vektorske slike) pa v Adobe Illustrator CS5a. Melogrami so opremljeni z eno ali več fotografijami (kot posamična slika) iz igre s posebnim položajem informatorja, hkrati prikazujejo tudi okolje oziroma prostor, v katerem je narejen posnetek. Slika 2 predstavlja primer, kako izgledajo dodatni podatki in končni melogram. Sledijo primeri ilustracij:

Sestav izvedbe

Ritmična igra št. 61 "Elelena perpelena"

Numri i fëmijëve:



Ritmično ploskanje

Ritmična igra št. 71 "Koka Kola"

♩ = 200

4/4

Ko - ka

Ritmična igra št. 83 "A mani njolla"

♩ = 120

4/4

A ma - ni njo - lla a dis - pa - njo - lla

Poskakovanje

Melodična igra št. 1 "Pokcen zogu"

Po kcen zo - gu rreth e rreth.

simile

Gibi različnih skupin

Ritmična igra št. 93 "Du du deci"

5

F1

du du de - ci o

Gr.

PO KCEN ZOGU

Lojë melodike nr. 1
Koretin - Kamenice

♩ = 60

Numri i fëmijëve: 11

Mënyra e të luajturit:

Vajzat formojnë një rreth duke u kapur dorë për dorë dhe fillojnë të këndojnë këngën. Një djalë qëndron në mes dhe kërcen me një këmbë nga njëra vajzë tek tjetra.

Po kcen zogu rreth e rreth i thotë fluturës krabehlehtë hop një hop dy radhën e ke ti.

Në vargun e fundit të këngës djali ndalon dhe e ndërron vendin me vajzën të cilës i bie rrokja e fundit. Vajza e vazhdon lojën në të njëjtën mënyrë.

Xhironi dhe transkriptoi: Arnisa Rexhepi
Informatorë (mosha): Grupi (9)
Më: 5.10.2010
Vendi i xhirimit: në klasë.

ENGELE BENGJELE

Lojë ritmike nr. 65
Brekoc - Gjakovë

♩ = 100

Mënyra e të luajturit:

Vajzat formojnë një rreth duke u kapur dorë dhe fillojnë të rrotullohen në krahun e kundërt të akrepave të orës. Në shap, shap, shap- ndalojnë dhe tokin duart. Në rreshtin e dytë, fillimisht ngrenë njërin këmbë pastaj këmbën tjetër deri në gjunjë dhe përshkojnë trupin me duart lartë. Në rreshtin e tretë dhe katërt vendosin njërin dorë në bel dhe bëjnë levizje me gishtin tregues. Njëkohësisht, ato bëjnë edhe levizje me njërin këmbë në supë. Në rreshtin e pestë vendosin të dy duart në bel, pastaj qëndrojnë si ushtarë. Në rreshtin e gjashtë trokasin në mënyrë diagonale me këmbët në supë. Në rreshtin e fundit fillimisht ngrenë lart njërin krah, pastaj krahun tjetër. Tokin duart mes tyre, më pas rrotullohen dhe tokin duart edhe një herë mes tyre.

Engele bengele shap shap shap (x2)
ore disrapse (x2)
dridhe more dapse (x2)
vjen taksisti komunisti
moda stop
a a argeta p p pashtrata
argeta pashtrata tungjatjeta.

Numri i fëmijëve: 7

Xhironi dhe transkriptoi: Arnisa Rexhepi
Informatorë (mosha): Grupi (10/11)
Më: 13.10.2010
Vendi i xhirimit: në klasë.

Slika 2: Konçni izgled melodijskega in ritmičnega melograma in dodatnih podatkov: 1. Naslov igre; 2. Število in vrsta igre v katalogu; 3. Mesto; 4. Metronomska oznaka; 5. Notni sistem za glasove; 6. Podpisano besedilo igre; 7. Ilustracija pozicij in gibov; 8. Število otrok; 9. Spol; 10. Način igranja s celotnim besedilom igre; 11. Kader specifičnega položaja igre; 12. Splošni podatki o snemanju in melografiranju.

Rezultati raziskave

Značilnosti otroške glasbene igre predstavljamo v povzeti obliki z izbranimi porazdelitvami rezultatov digitalnih katalogov. Predstavitev rezultatov je organizirana po vrstnem redu polj v katalogu.

Skupno trajanje 100 otroških glasbenih iger iz našega vzorca znaša 57 minut in 27 sekund, s povprečjem 34 sekund in standardnim odklonom 30 sekund. Modus znaša 15 sekund. Najdaljša igra je melodična in traja 3 minute ter 52 sekund, najkrajša pa je ritmična in traja samo 5 sekund (št. 91).

Ritmična igra št. 91 "Pula virusi"

♩ = 140

V polju za naslov igre so se pojavile igre z istimi naslovi, vendar preostale komponente iger niso bile enake. Na primer, "Trendafilu fleta fleta" št. 31 in 98; "Bum qike qike qak" št. 46 in 55; "Përr tik tik pulat e mija" št. 4 in 87 poleg razlike v načinu igranja in besedilu pripadajo tudi različnim vrstam igre: ena je melodična, druga pa ritmična.

Večino glasbenih iger oziroma 49 od 100 iger izvajata 2 informatorja, zatem sledijo igre s 4, 3 in 7 informatorji; večino glasbenih iger izvajajo skupine stare 10 in 11 let, zatem pa sledijo igre, katere so odigrali devetletniki in desetletniki.

V večini primerov se igre igrajo samo dekleta (64), sledijo mešane skupine (20) in na koncu so igre, katere se igrajo samo dečki (16; Tabela 1). Koeficient hi-kvadrat ($\chi = 16.45$) s stopnjo verjetnosti $p = .0003$ je pokazal, da obstaja povezava med spolom in vrsto igre. Post hoc analiza je pokazala, da obstaja večja verjetnost, ($p < .05$) da deklice izvajajo melodične igre, dečki pa ritmične igre.

Vrsta igre	Spol			Skupaj
	Deklice	Dečki	Mešane skupine	
Melodične	40	1	9	50
Ritmične	24	15	11	50
Skupaj	64	16	20	100

Tabela 1 | Kontingenčna tabela: vrsta igre in spol

Skoraj 3/4 iger dečkov so naučene skozi druženje z vrstniki in starejšimi prijatelji (73), družina pa se kot dejavnik v igrah pojavlja v 25 primerih (Tabela 2).

Naučena od	Število glasbenih iger
Prijatelj	73
Prijatelj in družine	2
Sami so si jo izmislili (št. 40)	1
Družine	23
Vzgojitelj	1
Skupaj	100

Tabela 2 | Frekvenčna porazdelitev: naučena od

Melodična igra št. 40 "Bllu en dren"



Razdelitev iger glede na mesta in vasi je bila 52 za mesta in 48 za vasi. Glede na našo kategorizacijo večina iger izhaja iz nižinskih vasi (30), najmanjše število le-teh pa iz srednje velikih mest (11). Največje število iger je bilo posnetih v mestecu Žur (8) in večjem mestu Gnjilane (7). Največje število iger je bilo posnetih v šolah (88), od katerih jih je 66 potekalo v učilnicah in 21 na šolskem dvorišču.

Glede na razdelitev v prostoru prevladujejo igre, v katerih otroci stojijo obrnjeni drug proti drugemu ali pa so razporejeni v krog (Tabela 3).

Razdelitev v prostoru	Število glasbenih iger
Krožna	45
En otrok nasproti drugega	50
Sprehajanje	2
Razporeditev v ravni črti	2
Polkrog	1
Skupaj	100

Tabela 3 | Frekvenčna razporeditev: razdelitev v prostoru

V porazdelitvi rezultatov polja *elementi igre* se je pojavilo 72 kombinacij, od katerih ima 20 ritmičnih iger samo en element – štetje z roko, pestjo ali prsti. Prav tako se pojavljajo 3 igre (melodične "Son makaron", "Em pom pi", in ritmična igra "Eni meni duda meni") s kombinacijo elementov: *ploskanje in držanje za roke v krogu*.

V 63 igrah se pojavlja govorno petje (Tabela 4), izračunani koeficient hi-kvadrat ($\chi = 5.191, p = .02$) pa je pokazal, da obstaja večja verjetnost ($p < .05$), da se govorno petje pojavi pri melodični igri. To je najverjetneje posledica dojemanja višine in razvoja pevskega glasu v teh starostnih skupinah, vsekakor pa so potrebne dodatne raziskave za namene preverjanja te predpostavke.

Vrsta igre	Govorno petje		Skupaj
	Brez	Z	
Melodične	13	37	50
Ritmične	24	26	50
Skupaj	37	63	100

Tabela 4 | Kontingenčna tabela: vrsta igre in govorno petje

V polju z vsebino smo dobili 21 raven, z modusom 15 iger, ki so imele t.i. *nesmiselno - giberiš* (nesmiselne besede) vsebino, čemur so sledile igre, katerih vsebine predstavljajo *živali* (6), *igre in prijateljstvo* (6), *igre in nesmiselne besede-giberiš* (5), *igre in hrana* ter *igre in pop ikone* (po 4).

V porazdelitvi jezika se pojavlja 17 kategorij in kombinacij 7 različnih jezikov, vključno z giberišem-nesmiselnimi besedami. Več kot polovica glasbenih iger poteka v albanskem jeziku (56), v 13 igrah pa se srečujemo s kombinacijo albanskega jezika in nesmiselnih besed (giberiš). Kot primer navajamo melodično igro št. 47 Majledina, kjer se prepleta jezik nesmiselnih besed (giberiš) in angleški jezik ter ritmično igro št. 86 "Okush bokush", v kateri se prepletajo jezik nesmiselnih besed (giberiš), albanski in srbski jezik.

Melodična igra št. 47 "Majledina"

Majledin
okshen bejbi, okshen bejbi
shiva shiva bum, bum, bum (x2)
Çarli Çaplin (x2)
aj llov ju.

Ritmična igra št. 86 "Okush bokush"

Okush bokush pēr na kokēsh
nesi jaja pita kaja
koliko ti treba tebe jaja?

Porazdelitev rezultata polja takt izpostavlja binarnost (ne obstaja igra, ki v celoti poteka v ternarnem taktu), z 80 glasbenih iger v 4/4 taktu in 5 v 2/4. V 13 primerih se pojavlja sprememba takta (na primer št. 82), obstaja ena igra v 6/4 taktu (št. 28) in ena igra brez takta.

V polju tonski niz obstaja 43 ravni (iz 50 melodičnih iger). Modus za število tonov je 4.

Ambitusi c^4 - a^4 ; cis^4 - fis^4 ; in d^4 - a^4 se pojavljajo pri 4 igrah. Celotni ambitus melodičnih iger, od najnižjega do najvišjega tona, ki ga izvajajo otroci je g^3 – des^5 . Najpogosteje se pojavlja

ambitus čiste kvarte (15), sledi pa ambitus velike sekste (10). Najmanjši ambitus je velika sekunda (1), največji pa mala septima (3).

V porazdelitvi rezultatov polja *dominanta-finalis* se pojavlja 35 ravni, od katerih je pri 5 igrah odnos g-c, pri 3 igrah pa odnosi: b-g; e-cis; e-d; in g-e. Pri 4 igrah lahko opazimo spremembo tonalnega centra (na primer št. 48, katero je izvedel nadarjen otrok v natančni intonaciji). Opozoriti je treba, da so bile igre melografirane brez popravkov napak v intonacijah oziroma tako, kakor so prepevali otroci (na primer št. 24).

Ritmična igra št. 82 "Njo dy tre"

Njo, dy, tre fi-lloj lo-ja pēr-ni-me njo, dy, tri fi-lloj lo-ja pēr-ma-hi une me ty - e ti me mu-e

o mu-ni mu-ni maj ma-ka-ro-na fi-si faj faj faj u-ne gaj gaj gaj u-ne e-pe e-pe e-pe

Melodična igra št. 28 "Eron bo"

E - ron bo te - ra ti - ke tak arum - ba kjo - re ti - ke tak

simile

Melodična igra št. 48 "Em pom pi"

Em pom pi ko - lo - ni ko - lo - na sen en pom pi

ko - lo - ni a - ka - de - mi sol, fa, re a - ka - de - mi pif, paf, puf.

Melodična igra št. 24 "Rello rello"

Re-llo re-llo kaj siko-re-llo du du de-llo a-ne a-ne a-ne kë pu-ce qaj si-pi-ru-se kjo-pi-rus-ja është e mirë

veç se qu-het am bël sirë am-bël-si-ra pi-ka pi-ka vjen Tar-za-ni lun me qi-ka a a A-fër-di-ta

gj gj gjim-nas-ti-ka A-li ba-ba n'au-to-bus han-sa-ki-za shllup e shllup kjo e shllup-ja është e mirë

Otroške glasbene igre v našem vzorcu najpogosteje vključujejo 8 taktov, sledijo pa jim igre s 6 in 4 takti.

Digitalni katalog informatorjev vsebuje 332 informatorjev, od katerih jih je 76.5% deklic in 23.5% dečkov. Najmlajši informator je rojen 7. avgusta leta 2005, najstarejši pa 26. januarja leta 1995. Modus se nahaja pri informatorjih, rojenih leta 2000.

Večina informatorjev je rojenih v Gnjilanu, Prištini in Peči, v katalogu pa se pojavljajo tudi informatorji, rojeni v drugih državah (Hrvaška, Albanija, Črna Gora, Makedonija, Velika Britanija, Švica in Nemčija).

Glede na kraj odraščanja, kraj predhodnega bivanja in kraj trenutnega bivanja izpostavljamo Gnjilane z 8.7% anketiranci, sledi Stari Kačanik s 5.7%, Žur s 5.4% in Požarane s 4.7% anketirancev. Verska pripadnost prikazuje porazdelitev s 325 muslimani in 7 katoličani. Po narodnosti je 330 anketirancev kosovskih Albancev, preostala dva anketiranca pa sta turškega oziroma romskega porekla. V skladu z navedenim je podobna tudi porazdelitev maternega jezika: albanski jezik pri 330 anketirancih in turški oziroma romski pri ostalima dvema anketirancema.

Porazdelitev polja *izobraževanje* vsebuje: 255 anketirancev, ki so učenci osnovnih šol, 65 učencev srednjih šol in 12 informatorjev iz predšolske skupine. Največje število informatorjev so otroci iz četrtilih (33%) in petih razredov (26%).

Na koncu smo prišli do ugotovitve, da ima projekt Otroške glasbene igre na Kosovu poseben pomen in vrednost, zaradi tega ker je to:

- prva video zbirka z otroško glasbeno folkloro iz Kosova;
- vsebuje obsežno količino posnetega in digitaliziranega gradiva;
- zbrana je bogata zbirka glasbenih iger v njihovi izvorni obliki;
- kaže na to, da se ljudska tradicija otroških iger nadaljuje tudi v današnjem digitalnem okolju.

#Viri in literatura:

1. Addo, A. O. (1996). A Multimedia Analysis of Selected Ghanaian Children's Play Songs. Bulletin of the Council for Research in Music Education, no. 129, pp. 1–28.
2. Brăiloiu, C. (1984). Children's rhythm. Problems of ethnomusicology. Cambridge University Press, pp. 206–38.
3. Brodsky, W., Sulkin, I. (2010). Handclapping songs: a spontaneous platform for child development among 5–10-year-old children. Early Child Development and Care, pp. 1–26.
4. Bužarovski, D. (2000). Osnovi na digitalnoto arhiviranje na zvukot. Skopje: IRAM.
5. Dzansi, M. (2004). Playground Music Pedagogy Of Ghanaian Children. Research Studies in Music Education, no. 22: 83–92.
6. Đurković-Pantelić, M. (1998). Metodika muzičkog vaspitanja dece predškolskog uzrasta. Šabac: Viša škola za obrazovanje vaspitača u Šapcu/Art studio Šabac.
7. Gomme, A. B. (1894/1898). The traditional games of England, Scotland and Ireland: with tunes, singing rhymes and methods of playing according to the variants extant and recorded in different parts of the Kingdom, Vol.1, Vol.2. London: David Nutt, 270–72 Strand.
8. Ismaili, Xh. (2009). Lojëra muzikore. Prishtinë: Shkëndija.
9. Jakovljević, T. (2009). Dečje igre kao model folklorne komunikacije. Etnološka istraživanja 14, str. 31–50. Zagreb: Etnografski muzej.
10. Kadriu, F. Z., Aliu, H., Prustemi, Sh., Jetishi, A., Jashari, R. (2008). Lojëra, Ansambli i muzikës autoktone "Bajram Curri" 1970–2007. Shurdhan.
11. Kajtazi, H. (1967). Xingli-Mingli: kangë dhe lojna popullore fëmijsh. Prishtinë: Pioneri.
12. Marsh, K. (1995). Children's Singing Games: Composition in the Playground?. Research Studies in Music Education, no. 4, pp. 2–11.
13. Newell, W. W. ([1883] 1911). Games and Songs of American Children. New York/London: Harper & Brothers Publishers.
14. Rexhepi, A. (2010). Video kolekcija za muzičkata tradicija vo planinskiot predel od oblasta Karadak. Trud za prva godina na magisterski studii, Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“ – Skopje, Fakultet za muzička umetnost.
15. Rexhepi, A., Jordanoska, T. (2013). Lojërat muzikore të fëmijëve në Kosovë. Prishtinë: Instituti Albanologjik.
16. Spahiu, S, Gjinali, S. (1980). Gëzimi ynë, Këngë, valle, ligjërimi e dëgjime. Prishtinë: Enti i teksteve dhe i mjeteve mësimore.
17. Tarnowski, S. M. (1999). Musical Play and Young Children. Music Educators Journal, vol. 86, no. 1, Special focus: Music and Early Childhood, pp. 26–9. MENC.
18. Tucker, E. 2008. Children's Folklore: A Handbook. Westport, Connecticut/London: Greenwood Press.
19. Playtimes: A Century of Children's Games and Rhymes. [Online] Accessed 2011: <http://www.bl.uk/learning/news/childrensgames.html>.
20. Karen Ellis's National Children's Folksong Repository. [Online] Accessed 2011: <http://www.edu-cyberpg.com/NCFR/NCFR2.html>; <http://www.edu-cyberpg.com/NCFR/>

Možnosti glasbeno-pedagoškega izobraževanja za razvoj komunikativne kompetence študentov – osnovnošolskih učiteljev

Uvod

Dinamika v moderni družbi nakazuje določene spremembe v izobraževanju. Sodobni učitelji se srečujejo z izzivi, na katere niso vedno pripravljeni. Današnji cilj izobraževanja je razvoj spretnosti, ki bi bile kos nenehno spreminjajočim se informacijam, in učenje ključnih kompetenc. V primeru učitelja glasbe je to povezano ne samo z zahtevami modernega pedagoškega procesa, temveč tudi s specifikom tonske umetnosti. Njegova strokovnost v primeru procesa glasbenega izobraževanja temelji na nekaterih specifičnih kompetencah.

Opis raziskave

Cilj pričujoče raziskave je preučevanje določenih vidikov komunikativne kompetence bodočih učiteljev, ki so potrebni za kompleksno uresničitev procesa glasbenega izobraževanja v osnovni šoli.

Naloge raziskave so:

1. Teoretična raziskava specifikom komunikativne kompetence, ki jo bodoči učitelji potrebujejo za učinkovito sodobno glasbeno izobraževanje v osnovni šoli.

2. Določitev stopnje razvoja kognitivne plati komunikativne kompetence študentov drugega letnika programa Osnovnošolska pedagogika.
3. Poiskati in izkoristiti možnosti za reformo in razširitev glasbeno-pedagoškega izobraževanja študentov programa Osnovnošolska pedagogika.

Rezultat teoretične raziskave problema je ugotovitev, da komunikativna kompetenca vsebuje tri medsebojno povezane lastnosti – kognitivno, čustveno in vedenjsko.

Posledično je **predmet** pričujoče raziskave kognitivna lastnost komunikativne kompetence bodočih učiteljev, ki bodo izvajali sodobni proces glasbenega izobraževanja.

Metode, ki so uporabljene v tej raziskavi, so: teoretična analiza literature o preučevanem problemu, osebne mape študentov, ki se nanašajo na teoretično pripravo študentov in vključujejo teste za preizkus znanja študentov iz predmeta Glasbena teorija, teste iz predmeta Metodologija glasbene vzgoje v osnovni šoli, individualni projekt učne ure in SWOT analizo projekta učne ure, ki jo je pripravil sodelavec.

Teoretična analiza literature o preučevanem problemu

Ključna beseda v teoretičnem načrtu pričujoče publikacije je kompetenca – komunikativna kompetenca v glasbeno-pedagoški dejavnosti. S praktičnega in aplikativnega vidika raziskave je bil preučevan pojem »osebne mape« kot pripomočka, s pomočjo katerega se študenti, bodoči učitelji glasbe, teoretično in praktično pripravljajo na poklic. Pričujoča publikacija se osredotoča na osnovnošolske učitelje, ki poučujejo glasbeno vzgojo. Predmet moje raziskave so študenti, katerim predmeta Glasbena teorija in Metodologija glasbene vzgoje nista prioriteta in ne dodatna specializacija, temveč del celotnega izobraževanja, ki je povezano s smernicami izobraževanja v osnovni šoli in vrtcu. To temo sem izbrala zaradi trditve, da osnovnošolski učitelji nenehno izpopolnjujejo poučevanje glasbene vzgoje. Na žalost pa se pojavlja tudi trditev, da učitelji glasbe na ta račun povečujejo tudi obseg učnih načrtov. Moja publikacija predstavlja probleme, povezane s tem. Gre za plod mojih raziskav kot osnovnošolske učiteljice in univerzitetne predavateljice. Nekateri kolegi (osnovnošolski učitelji) predmet glasbene vzgoje jemljejo resno, medtem ko preostalim kolegom te učne ure predstavljajo le zapolnitev primanjkljavev t.i. resnih predmetov. Porajajo se sledeča vprašanja: s katerimi izzivi se srečuje osnovnošolski učitelj med dejanskim procesom glasbenega izobraževanja, katere kompetence potrebuje za popolno realizacijo tega procesa, kakšne so možnosti univerzitetnega izobraževanja za delo v tej smeri?

Pričujoče poročilo analizira le eno plat komunikativne kompetence, in sicer kognitivno plat, za katero menim, da je najpomembnejša med realizacijo sodobnega procesa glasbenega izobraževanja.

V sodobni literaturi sta pojma »kompetentnost« in »kompetenca« pogosto uporabljena kot identična. Zato je zame zelo pomembno, da definiram odnos med obema pojmomoma. Sklicevala se bom na mnenje A. Hutorskiya. Po njegovem mnenju oseba, ki je kompetentna na določenem področju, poseduje znanje in spretnosti, ki ji omogočajo, da izraža svoje mnenje in deluje učinkovito na tem področju. Znotraj pojmov »kompetentnost« in »kompetenca« opredeli odnos »splošno – individualno« in na podlagi tega definira »kompetentnost« kot »skupek medsebojno povezanih osebnostnih lastnosti (znanja, spretnosti, navad, aktivnosti), ki se nanašajo na določen krog predmetov in procesov in so potrebne za kakovosten in produktiven vpliv na njihovo delovanje...« A. Hutorskiy zaključuje z mislijo, da je »kompetenca obvladovanje, posedovanje ustrezne kompetentnosti, vključno z osebnim odnosom do predmeta dejavnosti«. (Hutorskiy, A., 2002)

Na podlagi preučevanja različnih mnenj o kompetenci (A. Hutorskiy, I. Lerner, V. Kraevskiy, N. Galeeva) avtorica Y. Totseva predlaga model standarda strokovne in pedagoške kompetence učitelja, ki vključuje:

1. Poznavanje znanstvenega področja, na katerem temelji šolski predmet, ki se ga bo poučevalo.
2. Znanje psihologije in veščine za delo z ustrežno starostno kategorijo učencev.
3. Poznavanje področja pedagoške znanosti in izobraževalnih tehnik ter metodičnih spretnosti.
4. Komunikativna kompetenca za izvajanje učinkovitega izobraževalnega procesa v učilnici.
5. Vodstvena kompetenca za vodenje družbe in njenih udeležencev.« (Totseva, Y. 2009)

Ta model je po mojem mnenju dovolj konkreten in obsežen. Komunikativna kompetenca se mi zdi zelo pomemben dejavnik. Znotraj procesa glasbenega izobraževanja je povezana s komunikacijo med glasbenim pedagogom (učiteljem glasbe), otroci (šolarji) in glasbeno umetnostjo. V pričujočem poročilu bom raziskala odnos med učiteljem glasbe in glasbeno umetnostjo, saj po mojem mnenju določa specifično in učinkovitost obeh.

Glasbeni jezik je nedvomno univerzalen jezik. Preko glasbe vzpostavimo komunikacijo, ki je dostopna velikim skupinam ljudi. Obvladovanje tega jezika, ki predstavlja simbolni sistem, preko katerega ustvarjamo, prenašamo, sprejemamo in uresničujemo skupek pomenov, npr. določen kontekst, je zelo pomembno. Teoretični del raziskave predstavlja nekaj ključnih dejstev v obliki tez.

1. Kot pri vseh oblikah komunikacije, se tudi komunikacija z glasbeno umetnostjo izvaja preko določenega simbolnega sistema – glasbenega jezika, preko katerega si izmenjujemo določene pomene, t.j. razvija se v določenem kontekstu.

Vprašanja o glasbenih simbolih sem obravnavala v svojih drugih publikacijah.^(4,5) To poročilo pa poudarja, da izvajanje resnične in učinkovite glasbene komunikacije zahteva obvladovanje glasbenih izraznih sredstev, torej glavnih vsebinskih in strukturnih enot glasbenega jezika. Ta cilj je dosežen z izobraževanjem študentov Pedagoške fakultete v mestu Pleven, na Univerzi v Velikem Turnovem, pri predmetu »Glasbena teorija in solfeggio«. Predmet moje raziskave so znanja in spretnosti, ki jih takšno izobraževanje razvija in ki bogatijo kognitivno plat komunikativne kompetence.

2. Kontekst je pomen, ki ga razumemo med izvajanjem komunikacije. Sodeč po V. Ilievu ga oblikujemo na dveh ravneh – na individualni in socialni ravni, med njima pa je stalen prehod. (Iliev, V., 2003, str. 31 - 41)

3. Socialno in individualno oblikovanje konteksta opredeljuje dva glavna načina oblikovanja komunikativne kompetence:

- kot del celotne osebne socializacije med procesom individualnega razvoja;
- kot rezultat specifičnega izobraževanja za razvoj komunikativne kompetence pri posebnih vrstah aktivnosti (na primer v domeni glasbene pedagogike) in kot celovita komunikacijska prilagoditev osnovne aktivnosti osebe. (Iliev, V., 2003, str. 31 - 41).

Pri tej tezi je zelo pomembno, da opredelimo izobraževanje kot možnost razvijanja komunikativne kompetence in, natančneje, njene kognitivne plati, v povezavi z znanjem in spretnostmi študentov, ki bodo poučevali glasbeno vzgojo v osnovni šoli in vrtcu. Te spretnosti in znanje, izkušnje ter pričakovanja nakazujejo aktivno komunikacijo z glasbeno umetnostjo. V bodoče bo glasbena komunikacija naših otrok odvisna od učinkovitosti študentov – učiteljev glasbe pri komunikaciji s tonsko umetnostjo.

Z vidika tehnične plati raziskave je pomembna uporaba osebne mape študenta. Povezana je s teoretično in praktično pripravo študentov in vključuje elemente, ki predstavljajo glavno gradivo pri realizaciji te raziskave, namreč:

1. testi za preverjanje znanja študentov iz predmeta Glasbena teorija;
2. testi iz predmeta Metodologija glasbene vzgoje na osnovni šoli;
3. individualni projekt Učna ura glasbe na osnovnošolski stopnji;
4. SWOT analiza Učne ure glasbe na osnovnošolski stopnji, ki je bila izvedena med pedagoško prakso v času študija;
5. SWOT analiza projekta učne ure, ki jo je pripravil sodelavec.

Metoda osebne mape je bila izbrana zaradi pomembnih lastnosti, ki jih je definirala S. Yanakieva. Na podlagi idej P. Petrova in M. Atanasove je Yanakieva definirala specifične lastnosti osebne mape na sledeč način:

- Je edinstvena, sodobna izobraževalna metoda in kot taka vsebuje sledeče lastnosti:
 - odraža odnos med teoretičnim in znanstvenim znanjem ter pedagoško prakso: oblikuje in prilagaja modele, izgrajuje teorije, načela, pristope in metode, združuje znanja z različnih znanstvenih in praktičnih področij, da bi zagotovila optimalno učinkovito rešitev za doseg izobraževalnih in vzgojnih ciljev;
 - predstavlja procesno, aktivno, organizacijsko in funkcionalno stran pedagoške dejavnosti – od ciljev in motivov preko vsebine, metod, sredstev in pogojev do vrednotenja rezultatov;

- večinoma gre za avtorjev lastni izdelek (v nekaterih primerih gre za sodelovanje, vendar z močno ustvarjalno udeležbo). To je razvidno iz proste izbire gradiva, v njegovi interpretaciji, komentarjih in vrednotenju. Individualni slog, različne stopnje aktivnosti, realizacije in motivacije pri izdelavi osebne mape ji dajo edinstveno in pristno vizijo.
- Izdelava mape je zelo pomemben cilj, ki osmisli posamezne korake v procesu poučevanja. To pomeni, da se okoli nje gradijo in razvijajo procesi učenja.
- Postopoma se izgrajuje drugačna kultura učenja, ki nakazuje drugačen tip odnosa učitelj-učenec-starši (v šolski osebni mapi). Ti odnosi se kažejo na različne načine – od sodobne razprave o izboru in vrednotenju gradiva do oblikovanja in predstavitve končnega izdelka.
- Osredotoča se na napredek, na pozitivne spremembe, na razvoj (pri določenemu predmetu ali pa na kognitivni, fizični oziroma čustveni ravni). V osebni mapi so predstavljene le pozitivne spremembe, avtorjevi največji dosežki. Ameriške šole se rade poslužujejo osebnih map, saj omogočajo javnost, resničnost in zanesljivost rezultatov. Zaradi tega strokovnjaki izpostavljajo poseben pomen zadnje faze izdelave osebne mape – predstavitev staršem, sošolcem in strokovnjakom.
- V njej sta na nov način združena vrednotenje in samovrednotenje, več pozornosti pa je po novem namenjeno samovrednotenju. Zato velja za zanesljiv način oblikovanja ustreznega in pozitivnega samovrednotenja, ki omogoča reflektivno analizo razvoja. Med postopkom izdelave postaja samovrednotenje vedno bolj neodvisno od ostalih vrednot, počasi pa ga pričnejo regulirati ponotranjeni kriteriji.
- Na ta način avtor (sošolec, študent, profesionalc) postane resnični udeleženec v procesu lastnega učenja, razvoja, napredka – med oblikovanjem ciljev in vzgojne dejavnosti ter komentiranjem gradiva. Vse to nakazuje drugačno stopnjo odgovornosti za lastne dosežke in drugačno motivacijo za učenje. (Yanakieva, S., 2005)

S pomočjo opredelitve značilnosti osebne mape, S. Yanakieva povzame njeno osnovno idejo: »Vem, česa sem sposoben/sposobna in to bom dokazal/-a s svojimi najboljšimi izdelki. Na ta način študiranje postane več kot zgolj učenje – spremeni se v pridobivanje kompetenc in razvoj kompleksnejših osebnih struktur.« (Yanakieva, S., 2005)

Prednosti te izobraževalne metode, predvsem metodičnega načrta, izpostavlja tudi D. Gulubova: »Metoda »osebne mape« postavi študenta v popolnoma nov položaj. Ta se iz predmeta poučevanja in vrednotenja spremeni v predmet lastne dejavnosti.« (Gulubova, D., 2010, str. 82-97)

Praktični in aplikativni del raziskave

Pričujoče poročilo preučuje rezultate raziskovalnega dela, ki se nanašajo na priprave študentov na predmet Glasbena teorija, ki predstavlja osnovo kompleksne realizacije sodobnega procesa glasbenega izobraževanja v srednji šoli.

Zaradi omejenega obsega poročila so analizirani le rezultati tistega dela raziskave, ki se tičejo priprave študentov na predmet Glasbena teorija in solfeggio. Ta predstavlja osnovo celovite realizacije sodobnega procesa glasbenega izobraževanja v osnovni šoli in vrtcu. Oblikovanje spretnosti bodočih študentov za ustrezno komunikacijo z glasbenim delom predstavlja prvo interakcijo v tridimenzionalni strukturi komunikativne kompetence, ki je potrebna za realizacijo sodobne glasbene vzgoje. Opredeljuje učinkovitost drugih dveh dimenzij, t.j. »otrok – učitelj« in »otrok – glasbeno delo«.

Raziskava je bila izvedena na vzorcu 33 študentov predmeta Osnovnošolska pedagogika na Pedagoški fakulteti Univerze »Sv. Cirila in Metoda« v Velikem Turnovem med šolskima letoma 2010/2011 in 2011/2012. Nihče od njih ni imel osnovne glasbene pismenosti, ki naj bi jo pridobili s tem študijskim programom – predmet Glasbena vzgoja in solfeggio se namreč začne z osnovami. S pomočjo zgoraj predstavljenih instrumentov bom v pričujoči publikaciji razpravi rezultate prve faze študija, vključno z diagnostičnim testom znanja in spretnosti, ki so povezane z notno pismenostjo. Glasbena notacija je znakovni sistem za predstavljanje pomena, ki ga ustvarja in prenaša glasbeni jezik. Obvladovanje tega sistema je enako obvladovanju abecede. Je pogoj za razumevanje pomena, ki ga nosi glasbeno delo in za realizacijo sodobnega procesa glasbenega izobraževanja pri študentih – bodočih učiteljih.

Pedagoški test je sestavljen iz desetih nalog po vzoru Bloomove taksonomije. Štiri vprašanja (2, 3, 6 in 7) so zaprtega tipa, preostala vprašanja pa so odprtega tipa.

Pri nalogah na najnižji kognitivni ravni – ravni znanja (št. 1, 2 in 3) – je približno 53,2 % študentov odgovorilo pravilno. Ostalim študentom – skoraj polovici – je bila najtežja naloga iz poznavanja značilnosti glasbenega tona. Najpogosteje so pozabili na barvo glasu. Za nas so najbolj zanimivi odgovori na nalogo, povezano z naravo glasbene intonacije, ki jo muzikologi definirajo kot najmanjšo enoto glasbenega jezika. (Asafiev, Aranovskiy, Medushevskiy) Več kot polovica študentov (58 %) jo je natančno definirala kot interakcijo med dvema ravnema – strukturno ravnijo (ton ali skupina tonov, ki skupaj tvorijo zvok – višina tona in razmerje med taktom in ritmom) in semantično ravnijo (nosilci določene informacije, katere pomen je povezan z družbeno zavestjo). (Marcheva, P., 2008, str. 34-38)

Na isti kognitivni ravni sta tudi sestavljeni nalogi št. 7 in 9, ki se navezujeta na znanje o simbolih alteracije in tistih za krajšanje notne pisave. Več kot 2/3 študentov (77 %) sta na obe nalogi odgovorili pravilno. Za nas so pomembne napake, ki jih je storilo preostalih 23 %, ki kažejo, da bi bilo smiselno vključiti dodatne naloge za pridobitev tega znanja med vajami.

Nalogi 4 in 8 se navezujeta na učenje in razumevanje notnega zapisa kot nosilca dvojne informacije – o višini in trajanju tona. Sestavljeni sta bili na višji kognitivni ravni – ravni razumevanja. Študentom je bilo še posebej težko razumeti informacije o dveh različnih ključih – violinski ključ in basovski ključ. Verjetno je poznavanje notne vrednosti in razumevanje notnega simbola kot znamenja trajanja tona lažje dosegljivo študentom, ki se učijo glasbene in notne pismenosti brez kakršne koli predpriprave. Skoraj polovica – približno 48 % – se jih ni zmotila pri označevanju notne vrednosti pri obeh nalogah. Vendar pa je za nas pomemben rezultat tistih, ki so se zmotili. Na podlagi tega menimo, da bi bilo treba v učnem načrtu povečati število vaj, ki se tičejo te problematike.

Zapisovanje višine tonov je za študente zelo zahtevna naloga. Približno 20 % študentov je rešilo obe nalogi (4 in 8) brez napak, tako v primeru violinskega kot basovskega ključa. To znova dokazuje, da se lahko pomanjkanje predhodne priprave študentov nadomesti s povečanjem števila vaj, ki se navezujejo na notno pismenost.

Zanimivo je, da so bili študenti izredno uspešni pri naslednji nalogi št. 5, kjer so morali zgolj prepoznati in zapisati višino tona. Več kot polovica jih je nalogo rešila brez napake, 36 % pa je naredilo le eno napako, kar potrjuje, da je treba graditi na razumevanju notnega simbola kot nosilca dvojne informacije.

Dostopnost glasbenega gradiva, ki je povezano z notno vrednostjo v rezultatih nalog št. 4 in 8, kaže pozitivno korelacijo z rezultati naloge št. 6, pri kateri so študenti prejeli notni zapis neznane skladbe, ki je vključena v osnovnošolski program, nato pa so morali analizirati notne vrednosti in pavze, posplošiti tiste, ki predstavljajo ritmično sliko dela in pokazati pravilni odgovor. Ta naloga je na višji kognitivni ravni – ravni analize. Rezultati kažejo, da je 84 % nalogo rešilo brez napak, kar zopet potrjuje potrebo po dostopnosti notne pisave kot označbe trajanja tonov.

Žal je pri nalogi št. 10 le 1/3 študentov razumela, da so notne vrednosti logično povezane z določenim taktom. Pri tej zahtevni nalogi na kognitivni ravni sinteze je bilo uspešnih le 30 % študentov. To nakazuje potencial tovrstnih nalog za razvoj ne le glasbenih sposobnosti študentov, temveč tudi intelektualnih.

Sklep

Za sklep bi želela poudariti, da bi se lahko nekatere od izpostavljenih možnosti lahko realizirale kot usmeritve študija z namenom optimiziranja glasbeno-pedagoške izobrazbe študentov, da bi tako resnično omogočila razvoj njihove komunikativne kompetence. To je tema za diskusijo. Tiče se študentov in njihovih predavateljev ter učiteljev glasbene vzgoje v osnovni šoli in ravnateljev šol. Predlagam raziskovanje specifičnih lastnosti komunikativne kompetence in iskanje modelov za njen razvoj, ki bi zadostovali sodobnim zahtevam. Ena možnost je opredelitev problemov in iskanje rešitev.

Literatura

1. Gylybova, D., Tehnologijata „Uчебno portfolio” v universitetskoto obuchenie po disciplinata „Metodika na obuchenieto po matematika”, „Pedagogika”, 2010, št. 5, str. 82-95.
2. Iliev, V., Obshtuvaneto – syshtnost, dinamika, razvitie, „Lege-artis”, 2003.
3. Marcheua, P., Komunikativnata kompetentnost na bydeshtite nachalni uchiteli v realizaciata na syvremenemen muzikalno-vyzpitatelel proces – problemi i vyzmozhnosti, Esenen nauchno-obrazovatelnen forum 2011 na tema „Uchiteliat: prizvanie, kompetentnost, priznanie”, S., 2011, str. 289-301.
4. Marcheua, P. Simvolyt prez pogleda na pedagoga (prakticheski aspekti), S., 2009.
5. Marcheua, P. Teoretichni aspekti na notnoto ogramotiavane kato proiava na muzikalna inteligentnost v usloviyata na solfezhna dejnost, S., 2008.
6. Toceua, Ia., Profesionalno-pedagogicheska i interkulturna komunikativna kompetentnost, http://ytotseua.blogspot.com/2009/06/blog-post_3353.html.
7. Hutorskoj A. V. Kliuchevye kompetencii i obrazovatelnye standarty. <http://www.eidos.ru/journal/2002/0423.htm>.
8. Panakieua, S., Obrazovatelnoto portfolio – filosofia, tehnologia, prakticheski proekcii, I-prodylzhavashto obrazovanie, 2005, 2., <http://www.diuu.bg/ispisanie/>

Ocena pridobljenih znanj in sposobnosti študentov predšolske vzgoje na glasbenem področju na pedagoških fakultetah v Sloveniji in na Hrvaškem

Povzetek

Pedagoške fakultete imajo pomembno vlogo pri izobraževanju bodočih vzgojiteljev. Struktura izobraževanja na glasbenem področju na fakultetah v Sloveniji in na Hrvaškem poteka v okviru triletnega strokovnega in univerzitetnega študija predšolske vzgoje z obveznimi in izbirnimi predmeti. V prispevku smo raziskovali, ali obstajajo razlike med slovenskimi in hrvaškimi študenti v oceni pridobljenih glasbenih znanj in sposobnosti med triletnim študijem predšolske vzgoje. Raziskavo smo opravili v študijskem letu 2013/2014, v njej pa je sodelovalo 356 študentov 3. letnika pedagoških fakultet v Sloveniji ($N = 168$) in na Hrvaškem ($N = 188$). Vsi študenti pridobljeno znanje in sposobnosti na glasbenem področju ocenjujejo kot zelo dobro, izsledki raziskave pa so pokazali, da slovenski študenti predšolske vzgoje v primerjavi s hrvaškimi bolje poznajo glasbeno področje. Hrvaški študenti tudi pogosteje kot slovenski obiskujejo izbirne glasbene predmete v času študija. Tako slovenski kot hrvaški študenti pa so zelo zadovoljni z izobrazbo, pridobljeno na fakulteti.

Ključne besede: glasbena znanja in sposobnosti, izbirni predmeti, študijski program Predšolska vzgoja, študenti predšolske vzgoje, raziskava

Assessment of Acquired Musical Knowledge and Abilities of Students of Early Childhood Education at Faculties of Education in Slovenia and Croatia

Abstract

Faculties of education have an important role in educating prospective preschool teachers. Music education at faculties in Slovenia and Croatia takes place under a three-year professional and university study programme in preschool education with compulsory and elective courses. The paper examined whether Slovenian and Croatian students assess the musical knowledge and abilities they had acquired during their three-year study of preschool education differently. A survey was conducted in the 2013/2014 academic year, encompassing 356 3rd year students of faculties of education in Slovenia ($N = 168$) and Croatia ($N = 188$). All of the students assessed their acquired musical knowledge and abilities as very good; however, survey results show that Slovenian students of preschool education possess greater knowledge of music than their Croatian peers. Croatian students attend elective music courses during their studies more often than their Slovenian peers. Both Slovenian and Croatian students are very satisfied with the education they have received at the faculty.

Key words: musical knowledge and abilities, elective courses, study programme in Preschool Education, students of preschool education, survey

Uvod

Osnovni cilj vzgoje in izobraževanja je avtonomnost pri oblikovanju samostojnega, odgovornega posameznika, ki zna razmišljati. Po navedbah *Bele knjige o vzgoji in izobraževanju* (2011) morata vzgoja in izobraževanje v šolah in vrtcih upoštevati načelo nepristranskosti, pluralizma in kritičnosti. Avtonomnost in kakovost sta pomembni lastnosti vzgojiteljev, učiteljev in drugih strokovnih delavcev. Pomembna je tudi avtonomija vzgojno-izobraževalnih ustanov v izobraževalnem sistemu, za katerega so značilne pravičnost, solidarnost in dostopnost znanja za vse. S povezovanjem temeljnega cilja vzgoje in izobraževanja, glasbena vzgoja otrok predvideva strokovno vedenje in ustrezno usposobljenost vzgojiteljev, ki imajo pozitiven odnos do glasbenih dejavnosti, glasbenih dosežkov in svojih glasbenih sposobnosti. Za strokovno usposobljenost vzgojiteljev je ključnega pomena univerzitetno izobraževanje, med katerim pridobijo potrebno znanje in spretnosti na glasbenem področju za delo z otroki v vrtcu.

Umeščenost glasbene vzgoje v program predšolske vzgoje v vrtcih na Hrvaškem in v Sloveniji

Predšolska vzgoja in izobraževanje predstavljata prvo stopnjo v strukturi institucionalne vzgoje in izobraževanja najmlajših članov družbe – otrok. V tem obdobju je potrebno upoštevati otrokov razvoj z vseh vidikov osebnosti, saj lahko le tako omogočimo njegov celovit razvoj. Celovitost se nanaša na telesni, čustveni, socialni, intelektualni, moralni in duhovni razvoj. Vrsta dejavnosti in spodbud ustvarja podlago za razvoj vseh otrokovih potreb po socialni integraciji in neodvisnosti. V skladu z *Nacionalnim okvirnim učnim načrtom za predšolsko vzgojo in izobraževanje ter obvezno splošno in srednješolsko izobraževanje (Nacionalni okvirni kurikulum za predšolski odgoj i obrazovanje te opće obvezno i srednjoškolsko obrazovanje, 2011)* Ministrstva za šolstvo in šport Republike Hrvaške ta stopnja vzgoje in izobraževanja ni obvezna za vse otroke v predšolskem obdobju. Razdeljena je na tri cikle. Prvi cikel zajema obdobje od šestih mesecev do prvega leta. Drugi cikel traja od prvega do tretjega leta, tretji cikel pa od tretjega do šestega leta. Predšolski kurikulum za vrtce na Hrvaškem ni podrobno opisan, temveč le na splošno prikaže strukturo učnega načrta. Struktura je zasnovana na otrokovem odnosu do sebe, odnosu do družine in ljudi okrog njega ter na otrokovem odnosu do okolice. Področje umetnosti oziroma glasbe v hrvaškem učnem načrtu ni prikazano ne razdelano skladno z omenjenimi cikli.

Hrvaški *Kurikulum* za vrtce nudi splošen pregled nalog predšolskih ustanov, v slovenskem učnem načrtu pa so cilji in naloge podrobneje opisani. Slovenski Kurikulum za vrtce (1999) opredeljuje dve starostni skupini otrok: v prvi skupini so otroci od prvega do tretjega leta, v drugi skupini pa otroci od tretjega

do šestega leta. Učni načrt omogoča vpogled v globalne glasbene cilje glede na navedeni starostni skupini. V vrtcu bi morali otrokom zagotoviti nove izkušnje, doživetja in spoznanja s pomočjo različnih dejavnosti, v okviru katerih se lahko otrok izrazi. Del vzgoje in izobraževanja v vrtcu se osredotoča na glasbeno vzgojo otrok. V slovenskem *Kurikulumu* za vrtce (1999) je umetnost pomemben del vzgoje otrok, saj otroku omogoča razvoj umetniškega potenciala, ustvarjalnih sposobnosti, ga navdihuje in motivira. Otrok skozi umetnost odkriva, artikulira, razmišlja, komunicira, se izraža, oblikuje podobe, pesem, igro, ples, predmet. Skozi umetnost se pri otroku razvija občutek za umetniško delo in za lepoto. Globalni cilji na področju umetnosti se nanašajo na doživljanje, spoznavanje in uživanje v umetnosti; razvijanje estetskega zaznavanja in umetniške predstaviteljivosti; spoznavanje posameznih umetnostnih zvrsti; razvijanje izražanja in komuniciranja z umetnostjo; razvijanje ustvarjalnosti in specifičnih umetniških sposobnosti.

Glasbene dejavnosti v prvi starostni skupini vključujejo petje, igranje na glasbila, poslušanje in ustvarjanje glasbe. V tem obdobju otrok skladno s svojimi razvojnimi zmožnostmi glasbo doživlja, poustvarja in (so)ustvarja, se z njo izraža in komunicira; ritmično izreka enostavne ljudske in otroške izštevance in šaljkve, poje ter izvajanje spremlja z glasbili in gibanjem. Otrok posluša in doživlja različne zvoke iz okolja in narave ter izvedbe in posnetke izbranih del glasbene literature. Skladno z glasovnimi sposobnostmi prepeva otroške, ljudske in umetne pesmi, izvaja ritmične vzorce s ploskanjem, topotanjem, tleskanjem, udarjanjem ipd. Otrok igra na njemu primerna manjša glasbila in si spontano izmišlja ritmično-melodične vzorce. Doživlja in opazuje igranje in petje odraslega in starejših otrok ter posluša glasbene pravljice in sodeluje v njih.

Glasbene dejavnosti otrok druge starostne skupine prav tako temeljijo na izvajanju, ustvarjanju in poslušanju glasbe. Otrok se s pomočjo glasbe izraža in komunicira, ritmično izreka ljudske in otroške izštevance in šaljkve ter spremlja petje z različnim glasbili ali/in gibanjem. V tem obdobju posluša, posnema in upodablja zvoke iz narave in okolja ter posluša izvedbe in posnetke izbranih del glasbene literature. Ob petju otroških, ljudskih in umetnih pesmi v razponu svojega glasu izvaja ritmične, melodične in ritmično-melodične vzorce s ploskanjem, topotanjem in igranjem na manjša ritmična in melodična glasbila. Otrok posluša, izvaja in pomni ritmično-melodične celote, preizkuša zvočne značilnosti glasu in glasbil, išče in izdeluje enostavna zvočila in glasbila ter nanje igra. Igra se, posluša, izvaja, si izmišlja zvoke in glasbo ter odkriva in spoznava značilnosti zvoka: jakost, trajanje, barvo in tonsko višino; sodeluje pri didaktičnih glasbenih igrah; si izmišlja, improvizira krajše ali daljše glasbene motive, melodije in pesmi; sodeluje in samostojno izbira med izbranim gradivom glasbene primere za izvajanje in poslušanje. Prepoznavna, razlikuje, razvršča glasbene primere (rajalna glasba, praznična glasba, uspavanke, instrumentalna glasba,

umirjena, vesela itn.); posluša, izbira, si zamišlja, izvaja zvočno in glasbeno opremo za glasbene pravljice, plesne in dramske predstave ter video (*Kurikulum za vrtce*, 1999).

Obdobje predšolske vzgoje in izobraževanja je pomembno obdobje, v katerem se otrok srečuje z glasbo. Pogostost in kakovost glasbenega delovanja v tem obdobju je lahko ključna za pridobivanje afinitete do glasbe in umetnosti nasploh. V vrtcu že od zgodnjega otroštva z muziciranjem vzgajajo aktivne udeležence v glasbi in potencialno oblikujejo ljubitelje glasbe ter redne obiskovalce glasbenih in kulturnih dogodkov.

Glasbeno izobraževanje na pedagoških fakultetah v Sloveniji in na Hrvaškem

Pedagoške fakultete v Sloveniji in na Hrvaškem imajo na glasbenem področju isto vzgojno-izobraževalno nalogo, in sicer poklicno usposobiti študente za delo z otroki pri glasbenih dejavnostih v vrtcih. Po Boroti (2013) glasbene dejavnosti delimo na tri vzgojno-izobraževalna področja. To so izvajanje glasbe, poslušanje glasbe in ustvarjanje. Glasbeno izvajanje vključuje petje, igranje na glasbila in ritmično izreko. Ustvarjanje se dogaja v glasbi in ob glasbi. V glasbi se ustvarja z vokalnim in inštrumentalnim ustvarjanjem ter poustvarjalnim izvajanjem. Ob glasbi poteka likovno, gibalno-plesno in besedno ustvarjanje. Otroci v vrtcu z dejavnostjo poslušanja glasbe spoznavajo vokalno in inštrumentalno glasbo, glasbene pravljice ter zvoke iz narave in okolja. Poslušanje poteka prek metod doživljajskega in doživljajsko-analitičnega poslušanja. Borota (2013) poudarja, da otrok »usvaja prvine glasbenega jezika, izrazna glasbena sredstva in oblikovne elemente glasbe« (str. 17). Volgar (1989) pod sistemom predšolske glasbene vzgoje razume enakopravnost in uravnoteženost izvedbenih in ustvarjalnih glasbenih dejavnosti. Navaja štiri glavne metode, ki glasbeno oblikujejo otroka. To so petje (ustvarjalno in poustvarjalno), poslušanje glasbe (poslušanje vokalne, inštrumentalne glasbe, glasbenih pravljic), igranje na inštrumente (izdelovanje inštrumentov, ustvarjanje inštrumentalne glasbe, reproduktivne inštrumentalne vsebine, instrumentalne spremljave) in izvajanje glasbeno-didaktičnih iger (igre za spoznavanje lastnosti zvokov, igre za razlikovanje tempa in določanje smeri zvokov, igre za razvijanje ritmičnega čuta, posluha za obliko in za večglasje, igre za razvijanje melodičnega posluha in pevskega zmožnosti). Gospodnetić (2011) navaja šest vrst (oblik in vsebin) glasbenih dejavnosti v vrtcu. In sicer igre s petjem, obravnavanje pesmi (ali ponavljanje pesmi), obravnavanje izštevance (ali ponavljanje izštevance), dejavno poslušanje glasbe, spodbujanje otroškega ustvarjanja in igranje na tolkala. Ne glede na način delitve

glasbenih dejavnosti pri različnih avtorjih je njihov namen »vzbujanje in ohranjanje veselja do glasbe, razvijanje sposobnosti zaznavanja, doživljanja, ustvarjanja in izrazne pripravljenosti, spoznavanje glasbenih pojavov v njihovi odvisnosti od tradicije in kulturnega prostora ter od individualnih in socialnih danosti« (Denac, 2012, str. 34).

Na pedagoških fakultetah v Sloveniji in na Hrvaškem je glasbeno izobraževanje del obveznih predmetov triletnega študija predšolske vzgoje. V preglednici 1 je predstavljen seznam vseh obveznih in izbirnih predmetov na pedagoških fakultetah v Sloveniji in na Hrvaškem ter skupno število ur za vse predmete, vključno s predavanji, seminarji in vajami. Med slovenskimi in hrvaškimi študijskimi programi obstajajo določene razlike pri urnikih za posamezne predmete. Slovenski opis predmetov vsebuje dodatno delitev seminarjev na seminarske vaje, vaje pa so razdeljene na laboratorijske vaje, individualne vaje in terenske vaje, v obseg predmeta pa je vključeno tudi samostojno delo.

Glede na vse glasbene predmete in učne načrte lahko programe in vsebino predmetov na pedagoških fakultetah v Sloveniji in na Hrvaškem razvrstimo v štiri osnovna glasbena področja: *pridobivanje pevske sposobnosti* (petje otroški pesmi brez inštrumentalne spremljave in z njo, razvoj pevskega glasu, petje z interpretacijo) *pridobivanje in razvijanje spretnosti igranja na glasbila* (inštrumentalno izvajanje pevske literature za otroke), *pridobivanje znanja s področij glasbene teorije in glasbene kulture* (branje in pisanje notnega zapisa, uporaba glasbenih izrazov in simbolov, poznavanje zgodovine glasbe in glasbene umetnosti) in *pridobivanje didaktičnega znanja o učenju in poučevanju glasbe* (oblikovanje učnih kontekstov, didaktične izpeljave glasbenih dejavnosti, načrtovanje, izvajanje in evalviranje glasbenih dejavnosti, uporaba tehnologije, poznavanje glasbene literature za otroke).

Številne raziskave so dokazale, da sta kakovosten študijski program in dobra priprava študentov na delo v predšolskih ustanovah zelo pomembna (Nichols in Honig, 1995; Temmerman, 1998; de L'Etoile, 2001; Lee, 2009; Vannatta-Hall, 2010; Garvisa in Pendergasta, 2011). Določene raziskave so razkrile, da številni vzgojitelji niso zadovoljni s pridobljeno izobrazbo in da jim to pri delu predstavlja določeno oviro (Herbst idr., 2005).

V naši raziskavi smo se ukvarjali s primerjavo ocen pridobljenega glasbenega znanja in sposobnosti med triletnim dodiplomskim študijem študentov predšolske vzgoje v Sloveniji in na Hrvaškem.

	Pedagoška fakulteta	Predmeti, pri katerih se obravnava glasbeno področje	KT ¹	KT skupaj	Skupaj ur
Ljubljana ²	Obvezni	glasba; glasba v zgodnjem otroštvu	6 + 3	9	270
	Izbirni	komunikacija z glasbo	4	4	120
Koper ³	Obvezni	glasbeni jezik; glasbene dejavnosti; otrok in glasba	3 + 3 + 6	12	205
	Izbirni	ljudska glasbila, glasba, ples in običaji; glasbeno poustvarjanje 1	3 + 6	9	225
Maribor ⁴	Obvezni	vokalno – inštrumentalni praktikum 1 in 2; didaktika glasbene vzgoje	3 + 4 + 7	14	410
	Izbirni	glasbene dejavnosti v vrtcu; inštrumentalna igra – Orffova glasbila	4 + 3	7	210
Zagreb ⁵	Obvezni	glasbena kultura; klavir 1 in 2; glasbena spremljava s petjem 1 in 2; metodika glasbene kulture 1 i 2;	3 + 2 + 2 + 1 + 1 + 4 + 3	16	240
	Izbirni	impostacija glasu*; razvijanje posluha in ritma; zborovsko petje*; glasbena animacija*; skladboglasje*; Skupno muziciranje*; Tamburaški orkester*;	2 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4	26	240
Reka ⁶	Obvezni	glasbena umetnost; glasbeni praktikum 1, 2 in 3; glasbena metodika v integriranem kurikulumu 1 in 2	4 + 1 + 1 + 1 + 4 + 4	15	225
	Izbirni	struktura in oblika glasbe v otroški percepciji; glasbena slikanica; folklorna glasba	3 + 3 + 3 + 3	12	90
Zadar ⁷	Obvezni	glasbeni praktikum 1, 2 in 3; glasbena kultura z metodiko 1, 2, 3 in 4;	2 + 2 + 2 + 3 + 4 + 4 + 3	19	240
	Izbirni	glasbena delavnica 1 in 2*	3 + 3	6	60
Split ⁸	Obvezni	glasbena kultura s praktikumom; vokalno-inštrumentalni praktikum; metodika glasbene kulture 1, 2 in 3	3 + 4 + 3 + 3 + 5	18	180
	Izbirni	estetika glasbe*; glasba, otrok in medij*; osnove zborovskega dirigiranja*; razvoj otroške muzikalnosti*; zborovsko petje*; zgodovina hrvaške glasbe	2 + 2 + 2 + 2 + 2 + 2	12	180
Osijek ⁹	Obvezni	glasba s praktikumom 1 in 2; glasba v integriranem kurikulumu 1 in 2	3 + 3 + 4 + 3	13	210
	Izbirni	glasbena poslušalnica; zborovsko petje	4 + 4	8	90

Preglednica 1 | Seznam z glasbo povezanih študijskih predmetov v študijskih programih predšolske vzgoje na pedagoških fakultetah ter njihovo kreditno ovrednotenje

RAZISKAVA

Opredelitev problema, ciljev raziskave in raziskovalnih vprašanj

Izobraževalno in družbeno okolje ter zastopanost glasbenega izobraževanja in dejavnosti so v študijskih programih za izobraževanje vzgojiteljev v Sloveniji in na Hrvaškem različni, zato

1 KT = kreditne točke

2 Predstavitveni zbornik, UL PEF (b.l.)

3 Študijski program – Predšolska vzgoja, UP PEF (b.l.)

4 Študijski program 1. stopnje, Učni načrti predmetov, UM PEF, 2013/2014.

5 Red predavanja, UFZG, 2013/2014.

* Glasbena animacija je izbirni predmet, ki traja dva semestra, impostacija glasu in skladboglasje pa štiri semestre. Skupno muziciranje, tamburaški orkester in zborovsko petje so izbirni predmeti, na katere se študenti lahko vpišejo tekom celotnega študija (6 semestrov).

6 Študijski program ranog i predškolskog odgoja i obrazovanja, UNIRI UF, 2009

7 Študijski program, UNIZD UF (b.l.)

8 Študijski program, UNIST FF (b.l.)

9 Preddiplomski sveučilišni študijski program ranog i predškolskog odgoja i obrazovanja, UFOS, 2007

smo želeli ugotoviti, kakšne so morebitne razlike med študenti predšolske vzgoje iz obeh okolij. Cilj je preučiti, kako študenti sami ocenjujejo svoje znanje in spretnosti, ki so jih pridobili v času študija, glede na naslednje segmente študijskega programa na glasbenem področju: oblikovanje glasu, oblikovanje smisla za ritem, poslušanje glasbe, igranje na inštrument, uporaba Orffovega inštrumentarija, spoznavanje slogovnih značilnosti v glasbeni zgodovini, spoznavanje glasbenega ustvarjanja predšolskih otrok, spoznavanje metod, načinov in oblik dela pri glasbenih dejavnostih z otroki, povezovanje glasbenih vsebin s preostalimi področji predšolskih dejavnosti, spoznavanje osnovnih načel in načinov spodbujanja glasbenega izražanja in ustvarjanja, oblikovanje glasbenega okusa pri otrocih, glasbene didaktične igre (igre petja, rime), glasbene didaktične igre (igre petja, rime), načrtovanje, izvajanje in analiza glasbenih dejavnosti v vrtcu. Preučevali smo razlike med slovenskimi in hrvaškimi študenti študijskih programov prve stopnje *Predšol-*

	SLOVENIJA			HRVAŠKA				
	Ljubljana	Maribor	Koper	Zagreb	Osijek	Reka	Zadar	Split
N vpisanih študentov	80	91	68	84	42	39	39	49
Skupaj vpisanih	239			253				
N izpolnjenih vprašalnikov	57	66	45	74	34	25	27	28
%	71,2	72,5	66,2	88,1	80,9	64,1	69,2	57,1
Skupaj izpolnjenih	N	168		188				
	%	70,3		74,3				

Preglednica 2 | Razmerje med študenti, ki so izpolnili vprašalnik, in študenti, ki so bili vpisani v 3. letnik študija predšolske vzgoje na pedagoških fakultetah v Sloveniji in na Hrvaškem

ska vzgoja glede na zgoraj omenjene segmente glasbenega izobraževanja na fakulteti. Hoteli smo ugotoviti, kako zadovoljni so študenti s svojim glasbenim izobraževanjem, pridobljenim v času študija predšolske vzgoje.

Glede na cilj raziskave smo določil naslednja raziskovalna vprašanja:

1. Kako študenti ob koncu študija predšolske vzgoje ocenjujejo pridobljeno znanje in sposobnosti na glasbenem področju?
2. Ali pri oceni poznavanja pridobljenih glasbenih znanj in sposobnosti obstajajo razlike med slovenskimi in hrvaškimi študenti?
3. V kakšnem obsegu slovenski in hrvaški študenti obiskujejo izbirne glasbene predmete med študijem predšolske vzgoje?
4. Kako študenti ocenjujejo svoje zadovoljstvo z znanjem in spretnostmi, ki so jih pridobili na fakulteti?

Raziskovalna metoda

Metoda dela temelji na opisni in kavzalno-neeksperimentalni metodi pedagoškega raziskovanja.

Predstavitev vzorca

V raziskavo so bili vključeni študenti 3. letnika predšolske vzgoje z pedagoških fakultet v Sloveniji in na Hrvaškem (N = 356). Vprašalnik so izpolnjevali redni študenti predšolske vzgoje pedagoških fakultet v Ljubljani, Mariboru, Kopru, Zagrebu, Osijeku, Reki, Zadru in Splitu (preglednica 2). Vprašalnik so izpolnili na koncu 3. letnika študija v študijskem letu 2013/2014.

Po podatkih, pridobljenih iz referatov vseh fakultet, je bilo v Sloveniji v tretji letnik redno vpisanih 239 študentov, vprašalnik pa je izpolnilo 168 študentov (70,3 %). Na Hrvaškem je bilo v 3. letnik redno vpisanih 253 študentov, vprašalnik pa jih je izpolnilo 188 (74,3 %).

Največ študentov predšolske vzgoje v Sloveniji je pred vpisom na fakulteto končalo strokovno šolo (94 %). Čeprav študentov nismo povprašali po vrsti srednješolske strokovne izobrazbe, lahko domnevamo, da jih je bilo več vpisanih v srednješolski program *Predšolska vzgoja*. Na Hrvaškem je 68 % študentov končalo gimnazijo. Najmanj udeležencev je končalo srednjo umetniško šolo (glasbeno, plesno, likovno), in sicer 1,3 % slovenskih in 2,5 % hrvaških študentov. V obeh državah so nekateri študenti zaključili dve šoli (npr. gimnazijo in umetniško srednjo šolo). V raziskavi, ki jo je izvedla Denačeva (2007) v Sloveniji, jih je med 159 sodelujočimi vzgojitelji 61,6 % končalo srednjo šolo s programom *Predšolska vzgoja*. Podobne izsledke so za hrvaške študente predšolske vzgoje pokazale nekatere druge raziskave, iz katerih je razvidno, da je večina študentov predšolske vzgoje končala gimnazijo (Blašković in Novaković 2013; Blašković 2014).

Na pedagoških fakultetah obstajata dve vrsti študijskega programa predšolske vzgoje, in sicer strokovni študij in univerzitetni študij. Med obema državama pa na tem področju obstaja nekaj razlik. Študenti v Sloveniji obiskujejo strokovni visokošolski študij predšolske vzgoje, medtem ko večina fakultet na Hrvaškem izvaja univerzitetni študij (85,6 %). Izjema je pedagoška fakulteta v Zadru. V Splitu so univerzitetni program začeli izvajati v študijskem letu 2011/2012, kar pomeni, da so udeleženci naše raziskave, ki so vpisani v 3. letnik študija predšolske vzgoje (14,4 %), študij končali po programu strokovnega študija.

Merski inštrumenti

Za potrebe raziskave smo oblikovali in uporabili svoj vprašalnik. Zbirali smo podatke objektivnega (spol, letnik študija, vrsta izobrazbe) in subjektivnega tipa (mnenje o določenih pojavih), pri čemer smo uporabili ordinalne lestvice. Študenti so odgovarjali po petstopenjskih lestvicah Likertovega tipa in ordinalnega tipa. Določena vprašanja so bila strukturirana

dihotomno (da – ne), nekatera pa so bila zaprtega (izbirnega) in polodprtega tipa. Zanesljivost vprašalnika smo preverjali z metodo notranje konsistentnosti ocenjevalne lestvice. Izračunali smo koeficient zanesljivosti *Cronbach Alfa*, ki je pokazal zadovoljujočo raven zanesljivosti vprašalnika ($\alpha = 0,883$).

Obdelava podatkov in uporabljene statistične metode

Dobljeni podatki iz izpolnjenih vprašalnikov so bili vneseni v računalniški program za statistično obdelavo podatkov (SPSS 19.0). Za osnovno analizo podatkov smo uporabili opisno statistiko. Za nominalne in ordinalne spremenljivke smo izračunali opisne kazalnike, ki so izraženi z absolutno frekvenco (*f*) in relativno frekvenco (%), z aritmetično sredino (*M*), dominantno vrednostjo (*Mo*), srednjo vrednostjo (mediana oz. *Md*), standardnim odklonom (*SD*) ter mero normalne porazdelitve (asimetričnost, sploščenost). Pri statističnem sklepanju je bila

upoštevana stopnja tveganja 0,05. Ob preverjanju razlik med slovenskimi in hrvaškimi študenti smo uporabili *t*-preizkus.

Rezultati raziskave

Sledi predstavitev rezultatov raziskave glede na zastavljena raziskovalna vprašanja.

Ocene poznavanja pridobljenih glasbenih znanj in sposobnosti slovenskih in hrvaških študentov

V preglednici 3 lahko vidimo ocene študentov 3. letnika predšolske vzgoje (*N* = 356) o pridobljenem znanju in glasbenih sposobnostih v času študija. Gre za oceno pridobljenih znanj in sposobnosti ter spretnosti petja in igranja na glasbila, poznavanja glasbene teorije in didaktike glasbe. Bodoči vzgojitelji potrebujejo omenjeno kompetentnost za kasnejše uspešno izvajanje glasbene vzgoje in kakovostno poučevanje.

Kazalniki	N	Min	Maks	M	Mo	SD	KA	KS
Oblikovanje glasu	356	1	5	2,72	3	1,03	-0,24	-0,31
Oblikovanje smisla za ritem	356	1	5	3,44	3	0,97	-0,21	-0,37
Poslušanje glasbe	356	1	5	3,74	4	0,90	-0,50	0,10
Igranje inštrumenta	356	1	5	3,53	4	0,95	-0,35	-0,08
Uporaba Orffovega inštrumentarija	356	1	5	3,04	4	1,16	-0,33	-0,89
Spoznavanje slogovnih značilnosti v glasbeni zgodovini	356	1	5	2,50	2	0,90	0,44	-0,15
Spoznavanje glasbenega ustvarjanja predšolskih otrok	356	1	5	3,66	4	0,86	-0,26	-0,38
Spoznavanje metod, načinov in oblik dela pri glasbenih dejavnostih z otroki	356	1	5	3,88	4	0,88	-0,58	0,37
Povezovanje glasbenih vsebin s preostalimi področji predšolskih dejavnosti	356	1	5	3,71	4	0,93	-0,47	-0,15
Spoznavanje osnovnih načel in načinov spodbujanja glasbenega izražanja in ustvarjanja	356	1	5	3,51	4	0,85	-0,25	-0,09
Oblikovanje glasbenega okusa pri otrocih	356	1	5	3,26	3	0,96	-0,28	-0,25
Glasbene didaktične igre (igre petja, rime)	356	1	5	4,07	4	0,81	-0,67	0,14
Načrtovanje, izvajanje in analiza glasbenih dejavnosti v vrtcu	356	1	5	3,94	4	0,85	-0,48	-0,23

Legenda: *N* = število vprašanih; *Min* = najnižja vrednost; *Maks* = najvišja vrednost; *M* = aritmetična sredina; *Mo* = dominantna vrednost; *SD* = standardni odklon; *KA* = koeficient asimetričnosti; *KS* = koeficient sploščenosti

Preglednica 3 | Ocena študentov o pridobljenem znanju in sposobnostih na glasbenem področju (*N* = 356)

Razpon odgovorov je na vseh kazalnikih največji (1–5). Glede na aritmetične sredine vseh spremenljivk lahko ugotovimo, da študenti svoje znanje, pridobljeno med študijem predšolske vzgoje, ocenjujejo kot dobro. Najslabše ocenjujejo poznavanje slogovnih značilnosti v glasbeni zgodovini ($M = 2,5$; $Mo = 2$), najboljše pa svoja znanja s področja glasbenih didaktičnih iger ($M = 4,07$; $Mo = 4$). Poleg poznavanja slogovnih značilnosti v glasbeni zgodovini študenti najslabše ocenjujejo tudi oblikovan-

je glasu ($M = 2,70$). Glede na modus, mero srednje vrednosti najpogostejših odgovorov, je največ spremenljivk ocenjenih kot zelo dobrih. Povprečne vrednosti spremenljivk bomo predstavili glede na državo, v kateri študirajo anketirani študenti. Zanimalo nas je, ali obstajajo statistično pomembne razlike v poznavanju glasbenega področja med slovenskimi in hrvaškimi študenti. Razlike smo preverili z uporabo parametričnega t-preizkusa (preglednica 4).

Kazalniki	N	M	SD	Levenov preizkus		t-preizkus			
				F	P	t	df	p	
Oblikovanje glasu	Slovenija	168	2,86	0,97	7,660	0,00	-2,541	353,8	0,006
	Hrvaška	188	2,59	1,06					
Oblikovanje smisla za ritem	Slovenija	168	3,48	0,88	6,507	0,01	-0,659	353,0	0,256
	Hrvaška	188	3,41	1,03					
Poslušanje glasbe	Slovenija	168	3,67	0,98	5,850	0,01	1,358	327,7	0,088
	Hrvaška	188	3,80	0,82					
Igranje inštrumenta	Slovenija	168	3,49	0,95	0,053	0,81	0,808	354	0,210
	Hrvaška	188	3,57	0,94					
Uporaba Orffovega inštrumentarija	Slovenija	168	3,64	0,87	26,923	0,00	-10,643	345,5	0,000
	Hrvaška	188	2,51	1,14					
Uporaba Orffovega inštrumentarija	Slovenija	168	3,64	0,87	26,923	0,00	-10,643	345,5	0,000
	Hrvaška	188	2,51	1,14					
Spoznavanje slogovnih značilnosti v glasbeni zgodovini	Slovenija	168	2,48	0,96	0,755	0,38	0,425	354	0,336
	Hrvaška	188	2,52	1,03					
Spoznavanje glasbenega ustvarjanja predšolskih otrok	Slovenija	168	3,88	0,82	2,733	0,09	-4,563	354	0,000
	Hrvaška	188	3,47	0,84					
Spoznavanje metod, načinov in oblik dela pri glasbenih dejavnostih z otroki	Slovenija	168	4,01	0,78	6,454	0,01	-2,823	352,5	0,003
	Hrvaška	188	3,76	0,93					
Povezovanje glasbenih vsebin z ostalim področji predšolskih dejavnosti	Slovenija	168	3,80	0,88	2,854	0,09	-1,834	354	0,034
	Hrvaška	188	3,62	0,97					
Spoznavanje osnovnih načel in načinov spodbujanja	Slovenija	168	3,63	0,80	1,626	0,20	-2,332	354	0,010
	Hrvaška	188	3,41	0,89					
Oblikovanje glasbenega okusa pri otrocih	Slovenija	168	3,45	0,93	1,270	0,26	-3,601	354	0,000
	Hrvaška	188	3,09	0,96					
Glasbene didaktične igre (igre petja, rime)	Slovenija	168	4,11	0,80	0,202	0,65	-0,742	354	0,229
	Hrvaška	188	4,04	0,84					
Načrtovanje, izvajanje in analiza glasbenih dejavnosti v vrtcu	Slovenija	168	3,98	0,83	0,747	0,38	-0,979	354	0,164
	Hrvaška	188	3,89	0,87					

Legenda: N = število vprašanih; M = aritmetična sredina; SD = standardni odklon; F = merilo (preizkus); t = vrednost t-preizkusa; df = stopnja svobode; p = statistična verjetnost

Preglednica 4 | Statistično značilna razlika med udeleženci raziskave iz Slovenije in Hrvaške v oceni pridobljenih znanj in sposobnosti na glasbenem področju

Pri večini spremenljivk imajo slovenski študenti višje povprečne vrednosti ocen pridobljenega znanja in sposobnosti kot hrvaški študenti. Glede na primerjavo vrednosti aritmetičnih sredin za spremenljivko *oblikovanje glasu* dosegajo slovenski študenti višje povprečje ($M = 2,86$), hrvaški pa nižjo ($M = 2,59$). Pri spremenljivki *oblikovanje smisla za ritem* sta aritmetični sredini pri slovenskih in hrvaških študentih približno enaki (SLO: 3,48; HR: 3,41). Pri spremenljivki *poslušanje glasbe* so hrvaški študenti svoje znanje ocenili kot boljše ($M = 3,80$) v primerjavi s slovenskimi študenti ($M = 3,67$). Enako velja za spremenljivko *igranje inštrumenta*, kjer je povprečje pri hrvaških študentih $M = 3,57$, pri slovenskih pa $M = 3,49$. Največja razlika je vidna pri spremenljivki *uporaba Orffovega instrumentarija*, kjer imajo slovenski študenti veliko višje povprečje ($M = 3,64$) kot hrvaški študenti ($M = 2,51$). Poznavanje *slogovnih značilnosti v glasbeni zgodovini* hrvaški študenti ocenjujejo kot boljše ($M = 2,52$), slovenski pa kot malo slabše ($M = 2,48$). Ocena pri spremenljivki *glasbenega ustvarjanja predšolskih otrok* je pri slovenskih študentih višja ($M = 3,88$) kot pri hrvaških ($M = 3,48$). Pri spremenljivki *poznavanje metod, načinov in oblik dela pri glasbenih dejavnostih z otroki* imajo slovenski študenti višjo oceno ($M = 4,01$) kot hrvaški ($M = 3,76$). Tudi pri spremenljivki *povezovanje glasbenih vsebin s preostalimi področji predšolskih dejavnosti* imajo slovenski študentje višjo oceno ($M = 3,80$) od hrvaških ($M = 3,62$). *Poznavanje osnovnih načel in načinov spodbujanja glasbenega izražanja in ustvarjanja* je spremenljivka, pri kateri imajo slovenski študenti nekoliko višjo oceno ($M = 3,63$) od hrvaških ($M = 3,41$). Slovenski študenti so izkazali višjo oceno pri spremenljivki *oblikovanje glasbenega okusa pri otrocih* ($M = 3,49$), hrvaški pa nižjo ($M = 3,09$). Tako slovenski kot hrvaški študenti so najbolje ocenili svoje poznavanje *glasbenih didaktičnih iger (igre petja, rime)*. Vseeno pa imajo slovenski študenti višje povprečje ($M = 4,11$) od hrvaških ($M = 4,04$). Tudi pri zadnji merjeni spremenljivki *načrtovanje, izvajanje in analiza glasbenih dejavnosti v otroškem vrtcu* imajo slovenski študenti višje povprečje ($M = 3,98$) od hrvaških ($M = 3,89$). Med trinajstimi merjenimi spremenljivkami so imeli, glede na povprečje ocen, slovenski študenti višje povprečje na desetih spremenljivkah, hrvaški študenti pa le na treh.

Skladno z rezultati t-preizkusa med slovenskimi in hrvaškimi študenti obstaja statistično pomembna razlika, kjer stopnja tveganja znaša $p = 0,05$. Slovenski študenti so dosegli statistično pomemben višji rezultat na sedmih spremenljivkah, in sicer: *oblikovanje glasu, uporaba Orffovega instrumentarija, poznavanje glasbenega ustvarjanja predšolskih otrok, poznavanje metod, načinov in oblik dela pri glasbenih dejavnostih z otroki, poznavanje osnovnih načel in načinov spodbujanja glasbenega izražanja in ustvarjanja ter oblikovanje glasbenega okusa pri otrocih*.

Glede na vrednosti aritmetičnih sredin slovenski študenti višje ocenjujejo svoje znanje pri desetih od trinajstih merjenih spremenljivk, statistično pomembna razlika pa je razvidna le na šes-

tih merjenih spremenljivkah. Skladno z omenjenimi rezultati lahko ugotovimo, da študenti iz Slovenije višje ocenjujejo svoje poznavanje pridobljenih glasbenih znanj in sposobnosti kot hrvaški študenti.

Izsledki desetletne raziskave Borote (2013) so pokazali, da je petje najpogostejša glasbena dejavnost v slovenskih vrtcih. Kar 70 % dejavnosti je povezanih s področjem petja, 33,7 % s področjem aktivnega poslušanja glasbe, 30 % s področjem igranja, najnižji odstotek pa je povezan z glasbenim ustvarjanjem (13 %).

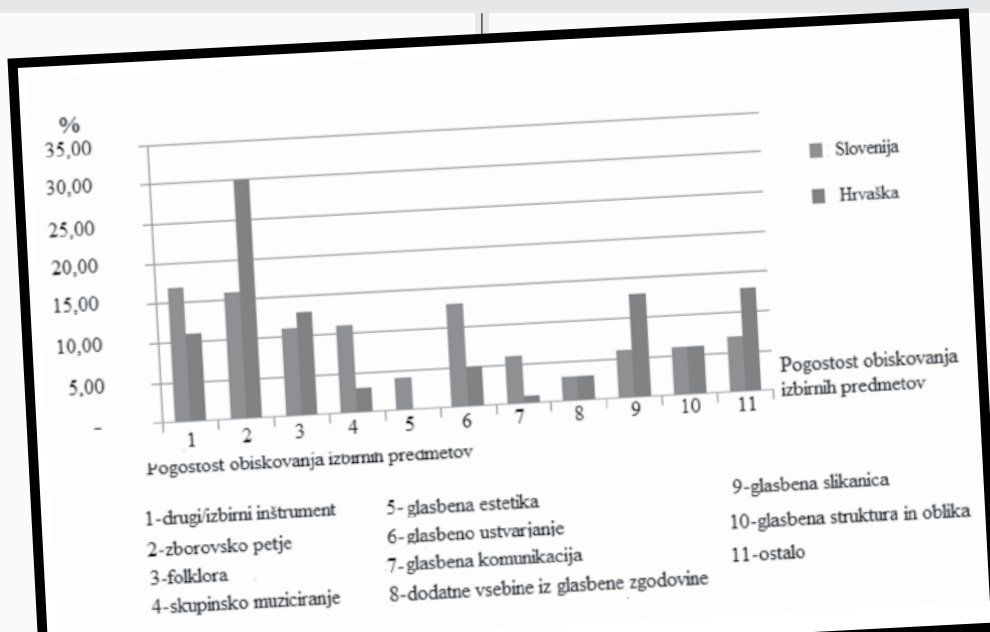
Kakovost študijskega programa se odraža tudi pri kasnejšem delu z otroki v vrtcu. Raziskava, ki jo je Deničeva opravila z vzgojitelji (2009), je pokazala, da imajo slednji največ težav pri operativnem načrtovanju glasbenih dejavnosti, tj. z določanjem konkretnih glasbenih ciljev. Njena druga raziskava (2010) je pokazala, da pri glasbeni dejavnosti najraje prakticirajo petje pesmi, temu sledi igranje na glasbila, poslušanje glasbe, glasbeno ustvarjanje, na zadnjem mestu pa so glasbeno-didaktične igre.

Obiskovanje izbirnih glasbenih predmetov slovenskih in hrvaških študentov

Študenti imajo v času študija na voljo več izbirnih predmetov s področja glasbe, s čimer lahko razširijo svoje glasbeno znanje v skladu s svojimi željami. 44,4 % študentov je v času študija obiskovalo izbirni predmet. Študenti pri izbirnih predmetih širijo svoje glasbeno znanje, zato jih je treba spodbujati, da se v čim večjem številu udeležujejo izbirnih predmetov, ki so jim na voljo. Nekateri udeleženci raziskave so med študijem obiskovali več izbirnih predmetov in so zato lahko izbrali več odgovorov.

Izbirni predmeti	f	%
izbirni/drugi inštrument	42	14,0
zborovsko petje	69	22,9
ljudska glasba	37	12,3
skupno muziciranje	21	7,0
estetika glasbe	7	2,3
glasbena ustvarjalnost	28	9,3
glasbena komunikacija	12	4,0
vsebine iz zgodovine glasbe	9	3,0
glasbena slikanica	28	9,3
struktura in oblika glasbe pri otrocih	18	6,0
Drugo	30	10,0

Preglednica 5 | Delež študentov, ki so v študijskem letu 2011/12 obiskovali izbirni predmet s področja glasbe ($N = 158$)



Graf 1: Delež pogostosti obiskovanja izbirnih predmetov s področja glasbe na slovenskih in hrvaških pedagoških fakultetah

V preglednici 5 je predstavljenih deset izbirnih predmetov, ki so na voljo na pedagoških fakultetah v Sloveniji in na Hrvaškem. Največ študentov je sodelovalo pri *zborovskem petju* (22,9 %), sledijo tisti, ki so se učili igranja na še en *inštrument* (14,0 %) in tisti, ki so spoznavali *folkloro* (12,3 %). 10,0 % je obiskovalo druge izbirne glasbene predmete, ki niso bili navedeni v vprašalniku. Obiskovali so naslednje izbirne predmete: igranje (1 udeleženelec), *glasbene dejavnosti v vrtcu* (2 udeleženci), *muzikal* (2 udeleženci), *glasbene dejavnosti v predšolskem obdobju* (1 udeleženelec), *razvoj posluha in ritma* (10 udeležencev), *postavitve glasu* (5 udeležencev), *glasbena delavnica* (6 udeležencev) in *zborovodstvo* (3 udeleženci).

Med 168 študenti 3. letnika študija predšolske vzgoje v Sloveniji je glasbene izbirne predmete obiskovalo 57 oziroma 33,9 % študentov. Največ študentov iz Slovenije je obiskovalo predmete *inštrument* (17 %), *zborovsko petje* (16 %) in *glasbeno ustvarjanje* (21 %), najmanj študentov pa je poslušalo izbirni predmet z dodatnimi vsebinami iz *zgodovine slovenske glasbe* (5 %). Na Hrvaškem je izbirne glasbene predmete obiskoval 101 študent oziroma 53,7 % študentov 3. letnika študija predšolske vzgoje (graf 2). Najpogosteje so obiskovali predmet *zborovsko petje* (30 %), ki mu sledijo *folklor*, *glasbena slikanica* in *drugo* s 13 % udeležencev. Nihče od udeležencev ni obiskoval izbirnega predmeta *glasbena estetika*, najmanj pa jih je obiskovalo predmet *glasbena komunikacija* (1 %).

Izbirni predmeti študentom omogočajo, da poglobijo znanje, ki ga pridobijo pri obveznih glasbenih predmetih. Z vsakim na novo pridobljenim znanjem so študenti (bodoči vzgojitelji) bogatejši, bolj dovzetni za glasbo in bolj usposobljeni za delo z otroki v vrtcu.

Ocena pridobljenih znanj in sposobnosti študentov predšolske vzgoje na glasbenem področju na pedagoških fakultetah v Sloveniji in na Hrvaškem

Ocena zadovoljstva slovenskih in hrvaških študentov z znanjem in sposobnostimi, ki so jih pridobili na fakulteti

Glede na rezultate ocene pridobljenih znanj in sposobnosti na glasbenem področju nas je zanimalo, kako študenti 3. letnika ocenjujejo, kako zadovoljni so s svojim napredkom v času študija predšolske vzgoje. To smo izmerili na celotnem vzorcu in glede na državo, v kateri poteka študij. Rezultati so predstavljeni v preglednicah 6 in 7.

	N	Min	Maks	M	Mo	SD	KA	KS
Zadovoljstvo z napredkom v pridobivanju znanj in sposobnosti v času študija	356	1	5	3,48	4	0,92	-0,28	-0,26

Preglednica 6 | Delež študentov, ki so v študijskem letu 2011/12 obiskovali izbirni predmet s področja glasbe (N = 158)

V ordinalno lestvico od 1 do 5 (1 nisem zadovoljen/-na; 2 delno sem zadovoljen/-na; 3 zadovoljen/-na; 4 zelo sem zadovoljen/-na; 5 popolna sem zadovoljen/-na) je vključen celotni razpon odgovorov pri oceni zadovoljstva z osebnim napredkom v pridobivanju znanj in sposobnosti v času študija. Glede na položajno mero srednjih vrednosti ($Mo = 4$) študenti ocenjujejo, da so zelo zadovoljni s svojim napredkom v pridobivanju znanj in sposobnosti v času študija. Vsi udeleženci so torej zadovoljni s svojim napredkom v pridobivanju znanj in sposobnosti na glasbenem področju v času študija.

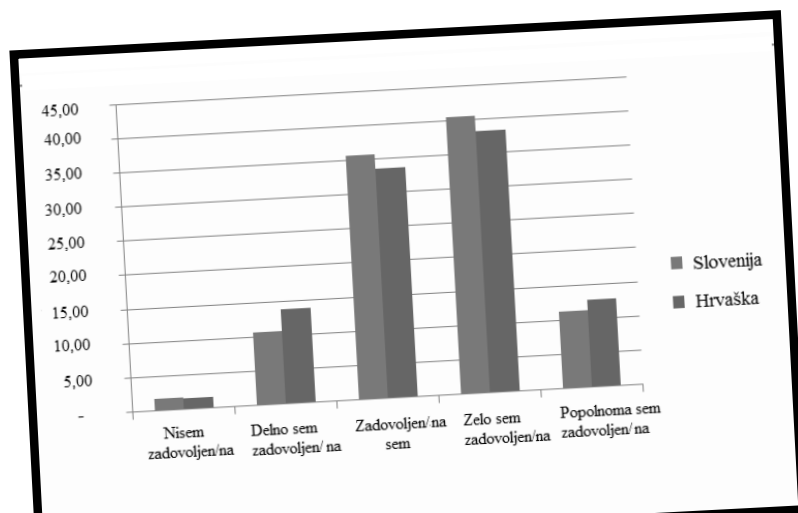
Med študenti 3. letnika predšolske vzgoje samo 6 udeležencev raziskave (1,7 %) sploh ni zadovoljnih s pridobljenim znanjem in sposobnostmi na glasbenem področju. 43 (12,1 %) udeležencev je popolnoma zadovoljnih, 263 (73,9 %) pa jih je zadovoljnih ali zelo zadovoljnih s študijskim programom in svojim napredkom. Največ udeležencev (40,3 %) je zelo zadovoljnih s študijskim programom.

	N	Min	Maks	M	Mo	SD	KA	KS
Slovenija	168	1	5	3,49	4	0,90	-0,32	-0,06
Hrvaška	188	1	5	3,47	4	0,94	-0,24	-0,40

Preglednica 7 | Ocena zadovoljstva s študijskim programom predšolske vzgoje

Preverjali smo zadovoljstvo s pridobljenim znanjem in sposobnostmi glede na državo, v kateri poteka študij. Rezultati so predstavljeni v preglednici 6. Skladno z aritmetično sredino pri študentih iz Slovenije ($M = 3,49$) in študentih iz Hrvaške ($M = 3,47$) ter skladno z mero srednjih vrednosti ($Mo = 4$) lahko ugotovimo, da so študenti zelo zadovoljni z glasbenim programom študija predšolske vzgoje.

V grafu 2 je prikazan delež pogostosti ocen zadovoljstva s študijskim programom študentov v Sloveniji in na Hrvaškem glede na ordinalno lestvico od 1 do 5, kjer je 1 nisem zadovoljen/-na; 2 delno sem zadovoljen/-na; 3 zadovoljen/-na sem; 4 zelo sem zadovoljen/-na in 5 popolna sem zadovoljen/-na.



Graf 2: Delež zadovoljstva študentov s študijskim programom predšolske vzgoje glede na državo, v kateri poteka študij (N = 356)

Največ slovenskih študentov je zadovoljnih (35,2 %) ali zelo zadovoljnih (40,5 %) z glasbenim področjem študijskega programa. Samo 1,8 % študentov ni zadovoljnih s pridobljenim znanjem in sposobnostmi na glasbenem področju v okviru študija predšolske vzgoje. Na Hrvaškem je največ

študentov zelo zadovoljnih s pridobljenim znanjem in sposobnostmi na glasbenem področju (38,3 %), malo manj pa je zadovoljnih (33,5 %). Najmanj udeležencev raziskave pa ni zadovoljnih (1,6 %).

Podobne izsledke kaže tudi raziskava, ki sta jo Blaškovičeva in Novakovičeva (2013) izvedli na Pedagoški fakulteti v Zagrebu, na oddelkih Petrinja in Čakovec (N = 144). Izkazalo se je, da so študenti 3. letnika zelo zadovoljni s pridobljenim znanjem in sposobnostmi na glasbenem področju (46,5 %), popolnoma zadovoljnih je bilo 21,1 % udeležencev, nezadovoljnih pa 1,4 % udeležencev. V raziskavi, ki jo je opravila Blaškovičeva (2014) je bilo 68,4 % študentov 3. letnika predšolske vzgoje zelo zadovoljnih s svojo glasbeno izobrazbo, pridobljeno v času študija, nihče od vprašanih pa ni izrazil popolnega nezadovoljstva.

Sklep

Študenti 3. letnika študijskega programa predšolske vzgoje so med študijem poslušali tudi glasbene predmete, saj je glasba del integriranega predšolskega kurikulumu. Na obveznih in izbirnih predmetih so razvijali svoje glasbene sposobnosti in kompetence za delo v vrtcu. Glede na izsledke naše raziskave so študenti zadovoljni z glasbeno izobrazbo, pridobljeno v času študija predšolske vzgoje na pedagoških fakultetah v Sloveniji in na Hrvaškem.

Udeleženci naše raziskave so najvišje ocenili pridobljeno glasbeno znanje in sposobnosti s področja glasbeno-didaktičnih iger, čemur sledijo načrtovanje, izvajanje in analiza glasbenih dejavnosti v vrtcu, spoznavanje metod, načinov in oblik dela pri glasbenih dejavnostih z otroki, poslušanje glasbe, oblikovanje glasu itd. Sklepamo lahko, da se bodo tudi pri svojem delu z otroki raje posluževali zgoraj omenjenih področij.

Hrvaški študenti so v primerjavi s slovenskimi pokazali več zanimanja za sodelovanje pri izbirnih glasbenih predmetih. To lahko povežemo z dejstvom, da v Sloveniji obstaja srednješolski program Predšolska vzgoja, pri katerem se študenti štiri leta učijo glasbenih vsebin, zato pri njih potreba po dodatnih glasbenih predmetih v času študija ni tako močno izražena. Na Hrvaškem se bodoči vzgojitelji glasbenih vsebin učijo šele na fakulteti, razen majhnega števila tistih, ki so končali srednjo glasbeno šolo ali pa so se udeleževali dodatnih glasbenih dejavnosti. To je najbrž tudi razlog, da hrvaški študenti pogosteje obiskujejo izbirne predmete. Ne glede na določene razlike pa tako slovenski kot hrvaški študenti pridobljeno znanje na glasbenem področju ocenjujejo kot dobro. Zadovoljni so s celotnim študijskim programom in pridobljenim znanjem ter sposobnostmi na glasbenem področju.

Študenti predšolske vzgoje, bodoči vzgojitelji, namreč po zaključku študija vstopijo v cikel vzgoje in izobraževanja predšolskih otrok. Izobraževanje študentov predšolske vzgoje na glasbenem področju je ključno za kakovost njihovega dela in za spodbujanje otrok h glasbenim dejavnostim ne le v času njihove predšolske vzgoje, temveč skozi vse življenje.

Literatura

1. *Bela knjiga o vzgoji in izobraževanju* (2011). Ljubljana: MŠŠ. Dostopno na: http://www.belaknjiga2011.si/pdf/bela_knjiga_2011.pdf (22. 10. 2013).
2. Blašković, J., Novaković, S. (2013). Early Childhood and Preeschool Education University Students' Views and Assessments Regarding Visual Art and Music Areas. *Croatian Journal of Education*, 15 (3), str. 583–598.
3. Blašković, J. (2014). Glasbeni profil študentov predšolske vzgoje glede na njihovo predhodno izobraževanje. *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*, sv. 20, str. 51–70.
4. Borota, B. (2013). Glasbene dejavnosti in vsebine. Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Univerzitetna založba Annales.
5. De L'Etoile, S. K. (2001). An inservice training program in music for child-care personnel working with infants and toddlers. *Journal of Research in Music Education*, 49 (1), str. 6–20.
6. Denac, O. (2009). Place and role of music education in the planned Curriculum for Kindergartens. *International Journal of Music Education*, 27 (1), str. 69–81.
7. Denac, O. (2010). Teoretična izhodišča načrtovanja glasbene vzgoje v vrtcu. Ljubljana: Debora.
8. Denac, O. (2012). Načrtovanje glasbenih dejavnosti v zgodnjem obdobju otroštva. Visokošolski učbenik. Dostopno na: http://www.pef.um.si/content/Studij/1stopnja/E_studijska_gradiva/Denac/6834_Visoko%C5%A1olski_u%C4%8Dbenik_2012.pdf (22. 10. 2014).
9. Garvis, S., Pendergast, D. (2011). An Investigation of Early Childhood Teacher Self – Efficacy Beliefs in the Teaching of Art Education. *International Journal of Education & Art*, 12 (9), str. 1–15.
10. Gospodnetić, H. (2011). Metodika glazbene kulture za rad u dječjim vrtićima. Skripta za studente predškolskog odgoja Učiteljskog fakulteta u Zagrebu, Čakovcu i Petrinji. Učiteljski fakultet u Zagrebu, Zagreb.
11. Herbst, A., De Wet, J., Rijsdijk, S. (2005). A survey of music education in the primary schools of South Africa's Cape Peninsula. *Journal of Research in Music Education*, 53, str. 260–283.
12. Kurikulum za vrtce (1999). Ljubljana. Dostopno na: http://www.mizs.gov.si/fileadmin/mizs.gov.si/pageuploads/podrocje/vrtci/pdf/vrtci_kur.pdf (2. 5. 2014).
13. Lee, Y. (2009). Music practices and teachers' needs for teaching music in public preschools of South Korea. *International Journal of Music Education*, 27 (4), str. 356–371.
14. Nacionalni okvirni kurikulum za predškolski odgoj i obrazovanje te opće obvezno i srednjoškolsko obrazovanje (2011). Dostopno na: file:///C:/Users/Administrator/PC/Downloads/Nacionalni_okvirni_kurikulum_web_listopad_2011.pdf (2. 5. 2014).
15. Nichols, B. L., Honig, A. S. (1995). The influence of an inservice music education program on young children's responses to music. *Early Child Development and Care*, 113, str. 19–29.
16. *Predstavitveni zbornik* (brez navedbe letnice), Pedagoška fakulteta, Univerza v Ljubljani. Dostopno na: <http://www.pef.uni-lj.si/154.html> (6.10.2013).
17. *Program studija*, (bez navedene letnice), Filozofski fakultet, Sveučilište u Splitu. Dostopno na: http://www.ffst.hr/studiji/preddiplomski/predskolski_odgoj (5. 2. 2014).
18. *Red predavanja* (2013), Učiteljski fakultet u Zagrebu, Sveučilište u Zagrebu. Dostopno na: http://www.ufzg.unizg.hr/wp-content/uploads/2010/08/Red-predavanja-2013_2014.pdf (20. 9. 2013).
19. *Studijski program* (brez navedbe letnice), Odjel za izobrazbu učitelja i odgajatelja, Sveučilište u Zadru. Dostopno na: <http://www.unizd.hr/ucitelji-odgojitelji/Studijski-programi/Stru%C4%8Dnistudijzaodgojitelje/tabid/3293/Default.aspx> (5. 2. 2013).
20. *Studijski program ranog i predškolskog odgoja i obrazovanja* (2009). Učiteljski fakultet u Rijeci, Sveučilište u Rijeci. Dostopno na: http://www.ufri.uniri.hr/data/predipl_RiPO.pdf.
21. *Studijski program 1. Stopnje, Učni nacrti predmetov*, UM PeF, (2013/2014), Pedagoška fakulteta, Univerza v Mariboru. Dostopno na: <http://www.pef.um.si/205/predsolska+vzgoja> (21. 10. 2014).
22. *Studijski program – Predšolska vzgoja*, (brez navedbe letnice), Pedagoška fakulteta v Kopru, Univerza na Primorskem. Dostopno na: [http://www.pef.upr.si/izobrazevanje/dodiplomski_studij_1%20stopnje/predsolska_vzgoja_\(vs\)/2011011414414821/](http://www.pef.upr.si/izobrazevanje/dodiplomski_studij_1%20stopnje/predsolska_vzgoja_(vs)/2011011414414821/) (6. 10. 2013).
23. Temmerman, N. (1998). A survey of childhood music education programs in Australia. *Early Childhood Education Journal*, 26 (1), str. 29–34.
24. Vannatta-Hall, J. E. (2010). *Music education in early childhood teacher education: The impact of a music methods course on pre-service teachers' perceived confidence and competence to teach music*. Doktorska disertacija. Urbana, Illinois. Dostopno na: https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/16854/1_VannattaHall_Jennifer.pdf?sequence=4 (15. 6. 2013).
25. Volgar, M. (1989). *Otrok in glasba. Metodika predšolske glasbene vzgoje*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Inovacijski projekti (IP) so prijetna osvežitev izvedbenega kurikuluma vzgoje in izobraževanja

Povzetek

Inovacijski projekti (IP) so ena od oblik spodbujanja osebnega profesionalnega razvoja strokovnih delavcev in hkrati s tem posodabljanja izvedbenega kurikuluma na vseh ravneh vzgoje in izobraževanja. Inovativno učenje (IU) je način prilagajanja v novih učnih situacijah. Strokovnim delavcem in učencem ta način učenja omogoča fleksibilnejše, svobodnejše mišljenje. V desetletju so inovacijski projekti Zavoda RS za šolstvo posodobili pedagoško komunikacijo med učečimi se in tako ustvarili bolj odprto učno okolje za vse. Inovacija je koristna tedaj, ko jo pozitivno ocenijo tako izvajalci kot tudi uporabniki.

Ključne besede: inovacija, inovativno učenje, didaktična novost, samorazvoj, izvedbeni kurikulum

Innovation Projects (IPs) Are a Breath of Fresh Air for the Implemented Curriculum

Abstract

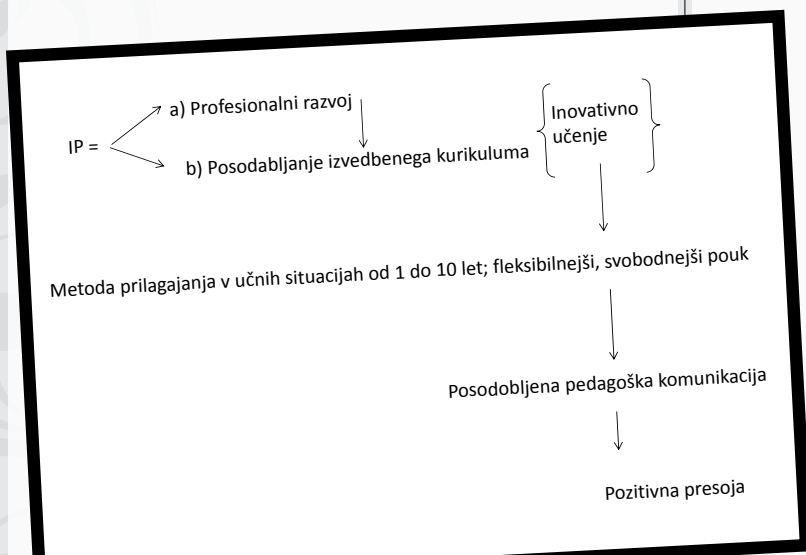
Innovation projects (IPs) are one of the forms of promoting the personal professional development of the professional staff and, simultaneously, of modernising the implemented curriculum at all levels of education. Innovative learning (IL) is a method of adapting to new learning situations. This learning method enables the professional staff and students to think more flexibly and freely. In the last decade, the innovation projects of the National Education Institute of the Republic of Slovenia have modernised pedagogical communication among learners, thus creating a more open learning environment for all. Innovation is beneficial when it is positively assessed by both the practitioners and users.

Key words: innovation, innovative learning, didactic innovation, self-development, implemented curriculum

Uvod

Inovacijski projekti (IP) Zavoda RS za šolstvo¹ v sodelovanju z vzgojno-izobraževalnimi ustanovami in Ministrstvom za izobraževanje, znanost in šport so že več kot desetletje osvežitev formalnega izobraževanja na vseh ravneh, od vrtcev do srednjih šol, dijaških domov in tudi glasbenih šol, čeprav je bilo slednjih vključenih najmanj. Strokovni delavci aktualizirajo izvedbeni kurikulum z različnimi didaktičnimi novostmi; principi, modeli in koncepti.

izvajanja 2) poskusa ali 3) uvajanja novega programskega elementa v vzgojno-izobraževalni proces. V zadnjem obdobju pa je posodabljanje z novostmi prepuščeno avtonomiji strokovnih delavcev, ki posodablajo vzgojo in izobraževanje. Marsikateri inovacijski projekt zaradi statusa, ki ga pridobi ob sodelovanju z Zavodom RS za šolstvo, laže najde finančno podporo pri različnih razpisih s področja vzgoje in izobraževanja pri nas in v tujini. Vodjem inovacijskih projektov (IP) Zavod RS za šolstvo ponudi konzumenta. Njegova podpora je tridelna: študijska (razvojnoraziskovalna), pogovorna (konzultacijska) in interpretativna (razlagalna).



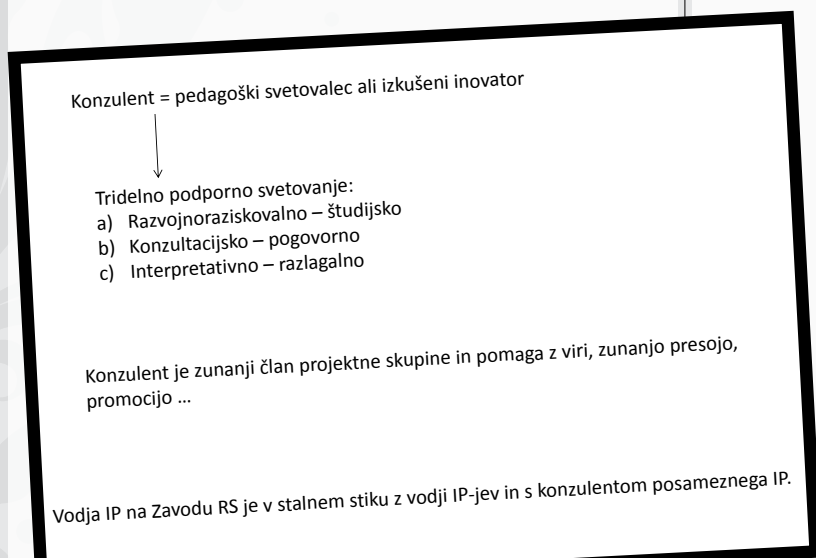
Slika 1: Namen inovacijskih projektov (IP)

Inovacijski projekti so bili od leta 2003 podprti s Pravilnikom o posodabljanju vzgoje in izobraževanja. Posodabljanje didaktike 1) z novostmi, ki je bilo ena od treh možnih zakonodajnih oblik spreminjanja obstoječe šolske prakse, poleg še možnega

Inovacijski projekti z vidika trajnosti

Inovacijski projekti (IP) imajo desetletno tradicijo in ostajajo trajnostno naravnani. Vz/Trajnost si zagotavljajo z metodologijo posodabljanja (inoviranja) in z aktualnostjo vsebin, ki jih opredeljujejo inovatorji sami, pa tudi z zagotavljanjem kakovostne konzulentske podpore na splošni ravni in na ravni projekta. Inovacijski projekti spreminjajo proces vzgoje in izobraževanja postopoma, a neposredno v vzgoji in izobraževanju, v skladu s pričakovanji in priložnostmi v učnih okoljih ter zmožnostmi učečih se.

Raziskovalci v vzgoji in izobraževanju niso sami, imajo podporo konzumenta, ki je usmerjen v neposredno pomoč vodjem in članom v procesu odkrivanja novosti. Idejo podpre na različne načine: z metodologijo inovativnega učenja oz. odkrivanja, z raziskovanjem lastne prakse strokovnih delavcev, z aktualno vsebino oz. učnim magnetom ter pri promociji novosti. Namen konzulentske podpore je opremiti raziskovalce lastne prakse na raziskovalni poti ter promovirati novost v nova interesna učna okolja, odprta za novitete. Konzulent ne vsiljuje, le ponuja podporo pri vsebinah, ki jih projektne skupine same opredelijo kot pomembna raziskovalna vprašanja. Vodje inovacijskih projektov novost odkrivajo v svojem okolju in ga tako delajo spodbudnejšega, bolj odprtega, svobodnejšega in fleksibilnejšega za vse udeležence vzgoje in izobraževanja. Referenčna merila uspeha temeljijo na starih zrelih spoznanjih, z merili uspeha pa v določenem času in prostoru presegajo aktualne zmožnosti in tako delujejo trajnostno.²



Slika 2: Vloga konzumenta

¹ Več o njih na <https://skupnost.sio.si/course/view.php?id=9248> (1. 12. 2015).

² V skladu z definicijo G. H. Brundtland, 1987, ki je opisala trajnostni razvoj kot zadovoljevanje potreb današnjega človeka na način, da ne bi ogrozil možnosti razvoja prihodnjih rodov. Več o tem v reviji *Trajnostni razvoj v šoli in vrtcu*, 2012, letnik 6, št. 1-2, str. 3.

Posodobitve se dogajajo v okviru akcijskega raziskovanja³ (AR) na petih različnih ravneh posodabljanja lastne šolske prakse. Ob vsebinah so opredeljene potrebe in pričakovanja učečih se. Če je inovatorjev z enakimi cilji več, se povežejo v mrežo ter tako intenzivirajo proces uresničevanja cilja. Konzulent pa ne le podpira strokovne delavce pri posodabljanju, ampak ob tej priložnosti smiselno aktualizira profesionalni razvoj z nacionalnimi in globalnimi trendi oz. jih teoretično osmišlja. Tako se prepletata dve smeri posodabljanja: smer »od spodaj navzgor« se krepi s trendi tiste od »zgoraj navzdol.« Konzulenti opogumljajo razvojno-aplikativno⁴ delo projektnih skupin.

S podporo strokovnim delavcem v procesu samoregulacije, samospremijanja omogočamo otrokom, učencem in dijakom primernejšo rabo učnih strategij, spodbudnejša učna okolja, raznovrstnejše učne vire in ustvarjanje novih pogledov na proces učenja. S t.i. inovativnim učenjem učeči se doživljajo proces samospremijanja v smislu na »boljše.« Nove ideje, priložnosti, procesi, produkti namreč oblikujejo njihov navdih za učenje. Navdih pa spreminja navado oz. uporabo in vpliva na kompleksnejše strategije samorazvoja v vseživljenjskem obdobju. Inovacija tako predstavlja kulturo osebnega in družbenega samorazvoja. Izvirni učni dogodki in stvaritve so osmišljeni in trajneje cenjeni. Inovacija se namreč občuti kot koristna osvežitev oz. uspešna metoda.

Inovativnost predstavlja novo in hkrati uspešno realizirano referenčno mero. Inovativni učitelji in učenci širijo inovativnost v druga interesna okolja. Inovativni učitelj kolege in učence sprejme za partnerje pri organiziranju učnih dejavnosti, zato vedno več učencev v inovacijskih projektih čuti prostor in čas za svoje lastno premišljevanje in sodelovanje z učečimi se. To je za večino učencev sprejeto kot več svobode in ne več učenja, čeprav se intenzivnost učenja pri učencih močno poveča. Učenje ni poslušanje, ampak delo. Vedno več učencev predstavlja svoje razumevanje in ga preiskuje ter usklajuje z videnji drugih. Definicija učenja kot samospremijanja na temelju védenja in znanja ter samouravnavanja procesa lastnega učenja je tudi za naše inovativne učitelje dokaj nova oz. izzivalna. A vendarle lahko trdimo, da imajo nekateri učenci trajno podporo pri svojih učiteljih, ko navedeno definicijo učenja živijo. Sami opazijo, kako jim narašča želja po učenju. Učitelji pa z odprtim učenjem identificirajo vedno nove ideje oz. priložnosti, ki jim sledijo skupaj z učenci. S stalnim prilagajanjem kakovosti učeči se sami sproti uravnavajo oz. aktualizirajo šolski izvedbeni kurikulum.⁵

3 Metoda akcijskega raziskovanja (AR) je metoda, ki usmerja raziskovalca po ciklični poti od načrtovanja, izvajanja dejavnosti in spremljanja le-te do refleksije zbranih podatkov v okviru triangulacije. Učitelji poznajo to metodo in tudi otrokom se zdi naravna.

4 Inovacijski projekti posodablajo šolsko prakso neposredno, v živo, s kakovostnimi refleksijami.

5 Več o šolskem izvedbenem kurikulumu na: <file:///D:/Izvedbeni%20kurikulum%20institucije%20s%20podrocja%20vzgoje%20in%20%20izobrazevanja%20Alenkin%20pregled.pdf> (1. 12. 2015) v viru z naslovom Koncept izvedbenega kurikuluma, Komljanc, 2014.

6 Več o tem: <https://skupnost.sio.si/mod/folder/view.php?id=300092> (1. 12. 2015).

Didaktične novosti inovacijskih projektov zadnjih deset let

Posodobljena didaktika inovacijskih projektov spreminja kakovost pedagoške komunikacije.⁶ Eden ključnih vidikov je transformacija zunanje motivacije v notranjo, z upoštevanjem oz. vključevanjem idej otrok v učni proces in s spodbujanjem oblikovanja osebnih učnih ciljev poleg skupnih. Inovativni učitelji spoznavajo, da je učni dosežek boljši, če se učenje izvaja v miselnem procesu, kjer učenec znanje nadgrajuje s samouravnavanjem (samoregulacijo učenja), učitelj pa ga pri tem podpira na različne načine. Tako se gradi medsebojno zaupanje. Ideje (cilji) se rojevajo kjer koli, kjer okolje in odnosi to omogočajo, osvobajajo in hkrati varujejo, ugotavljajo učitelji na skupni refleksiji v letu 2006.

Inovativni učitelji spreminjajo metodo pedagoške komunikacije z namenom zmanjšati konflikte med dejavniki vzgoje in izobraževanja. Med seboj povezujejo vsebine predmetov, da bi bil tako pouk vsebinsko bolj osmišljen. Poskušajo s timskim sodelovanjem. Inovativni učitelji si v letu 2007 želijo več znanja o t. i. porazdeljenem vodenju pouka.

Leto kasneje je ključ uspešnega samorazvoja v motiviranosti za realizacijo lastne ideje. Konstruktivno izkušnjo zmorejo raziskovalci novosti ponuditi svojim kolegom in učencem. Nosilci inovacijskih projektov poročajo, da tisti, ki jim je uspelo k samouravnavanju učenja spodbuditi tudi učence, beležijo boljše učne uspehe in večjo zavzetost za šolsko učenje ter predstavljanje naučenega. S pričakovanimi rezultati oz. osebnimi cilji se uspešno približujejo osebno naravnemu pouku. Osebnimi cilji omogočajo opredeljevanje realnih meril oz. kazalnikov uspešnosti posameznika v socialni učni skupini. Skupni učni cilj učenca zbližuje z učno skupino in tako učitelji prilagajajo pouk. Ugotavljajo, da je pouk učinkovit le, če so navodila prilagojena učencu. Učinkovita diferenciacija zbližuje, ker upošteva potrebe in pričakovanja posameznika, gre za vzajemno sodelovanje učitelja z učenci, za povezovanje učnih stilov učenja s stili poučevanja, za celovito integrirano povezovanje učnih vsebin in hkrati s tem za bogatenje učnih priložnosti, ugotavljajo inovativni učitelji v letu 2008.

V letu 2009 pa se izpostavi t. i. pedagoški klepet, ki postane eden od pomembnih elementov skupne refleksije, ker bistri umevanje in opogumlja v procesu preobrazbe. Medsebojna podpora oz. izmenjava pedagoških dobrot je izjemno dragocena v razvoju avtonomije in magnet za ustvarjanje didaktičnih idej. Inovacijski projekti omogočajo izkustveno preobrazbo. Klasični kurikulum učitelji oblikujejo fleksibilneje, predvsem pa bolj odprto. Klasično diferenciacijo poučevanja menjajo za inovativne oblike zbliževanja socialnih učnih skupin. Klasično individualizacijo nadomestijo z na osebo naravnanim učenjem v učnih skupinah. Samovzgoja se integrira v oblike izobraževan-

ja. Inovativni učitelji so leta 2009 oblikovali slovenski model formativnega spremljanja za širjenje v interesna okolja in ga mednarodno potrdili.

V letu 2010 so rezultati posodabljanja vidni v dokazih različnih oblik pouka, ki jih predstavljajo. Tako inovacijski projekti spodbujajo učenje in ga hkrati poskušajo dojeti na različne načine. Uvaja se IKT in na pohodu je tudi večjezičnost. Učni prostor je namenjen inovativni rabi novih didaktičnih pristopov. Spodbuja se inspiracijsko, navdihujoče razmišljanje o učni vsebini oz. učnih ciljih skupaj z mladimi za snovanje idej in ciljev učenja. Pod drobnogledom je kakovost merjenja učenja in v tem smislu opazovanje/spremljanje učenja v različnih učnih fazah pri posameznem učencu v učni skupini. Bistveni dosežek inovacij v letu 2010 je širjenje formativnega spremljanja v širše šolsko okolje na podlagi dograjenih misli oz. virov v razvojno-aplikativnem projektu v mreži formativnih šol.

Leta 2011 sledijo premisleki o tem, kaj loči dobrega učitelja od najboljšega oz. inovativnega in uvid: »Šolsko srce bije s rci otrok in njihovih učiteljev.« Spoznanje po refleksiji: »Pri pouku se premalo poslušamo.« Predvsem učitelji naj prisluhnejo potrebam in pričakovanjem učečih se. Temi raziskovanja sta: komunikacija oz. socializacija. Priporočilo inovativnih učiteljev: »V učnem procesu nameniti več časa sebi za poslušanje mladih in za povratno informiranje ter za uglasavanje z njimi, da bi lahko mladi samostojno umevali svet in se ustvarjalno prilagajali nanj.« V ta namen si mora učitelj vzeti več časa za poslušanje otrok, da bi lahko dal učencu smiselno in učinkovito povratno informacijo za učenje. Izvaja se na otroka naravnani učni proces. V letu 2011 inovativni učitelji spreminjajo paradigmo pedagoške komunikacije v smeri kakovostnejšega na osebno naravnane pouka.

Naslednje leto sledi intenzivna dejavnost oblikovanja koncepta odprtega učenja in njegovo širjenje v interesna okolja. Skupne teme inovativnih učiteljev so povezovanje (zveze, odnosi); odprta učna okolja, gozdne šole in vrtci, socializacija in jeziki, formativno spremljanje. V letu 2012 so oblikovani koncept odprtega učenja in modeli formativnega spremljanja za širjenje v raznotera šolska okolja.

Spoznanje iz refleksije 2013 je: »Nuja je sila, ki v sebi nosi idejo problema in tudi rešitve.« Inovativni učitelji spoznavajo, da je pri šolskem učenju še premalo ustvarjanja, izvirnosti in strasti. Inovativni učitelji se bodo prepustili lastni želji po pedagoškem raziskovanju. Iskanje formule za uspešno prilagajanje na šolsko učenje se nadaljuje. Pod drobnogledom sta organiziranje učnega okolja in merjenje kakovosti učenja. Ugotavlja se medsebojni vpliv obeh komponent: organizacije in merjenja. Razmišlja se o prilagoditvah učnih virov ter o možnostih za raznolike oblike sodelovanja v socialnih učnih skupinah.

7 Po Brunerju, 1960 v: file:///D:/The%20Process%20of%20Education%20(Bruner)%20(2).pdf (1. 12. 2015).

Inovativni učitelj v letu 2014 organizira in ustvarja pouk tako, da pušča nekaj prostora, časa in virov za samostojno odkrivanje še učencu. Tako jih aktivno vključi v pouk in upošteva njihove ideje v t. i. spiralnem izvedbenem kurikulumu.⁷ Ustvarjalni učitelj v razred prinese učni magnet. Magnet je prvi učni vtis, ki pritegne. Tudi učenci imajo svoje magnetne. Inovativni učitelji nesebično delijo svoje znanje, prav tako inovativni učenci. Oboji so zgled. Inovativne učitelje vleče strast bolj kot jih zavira strah. Strast kaže pot razvoja učenja (iz zapisa po skupni letni refleksiji). Inovativni učitelji se ukvarjajo s človekovim zavednim in nezavednim mišljenjem. Razmišljajo o kultiviranju možganov v šoli. Posebej se zanimajo za razvoj pozornosti. Razmišljajo o zanimivih oblikah razvoja jezikovnih sposobnosti, o samoregulaciji in o razvoju socialne oz. čustvene inteligence. Kognitivna spoznanja nevroznanosti povezujejo s konstruktivnim in humanističnim formativnim spremljanjem razvoja znanja.

V letu 2015 je aktualno zanimanje za t. i. socialno inkluzijo in formativno spremljanje razvoja učenja in dosežka. Z vidika inkluzije – sistema »zmagaj – zmagaj« inovativni učitelji namenjajo posebno pozornost osebnim potrebam učečih se, njihovemu druženju, socializaciji, razvoju spoštovanja, varnemu oz. sprejetemu učnemu okolju, samostojnemu sobivanju v učnem procesu. Inovativni učitelji in vzgojitelji razvijajo svobodne oblike izražanja učečih se, vse z namenom razvoja učnih potencialov, empatičnih odnosov in smiselne uporabe samorefleksij. V ospredju so rezultati socialnih situacij v smislu (samo) razvoja »zmorem/-o,« prav tako tudi rezultati mentoriranja in koordiniranja ter sopodpore v raznoterih učnih situacijah. Inovativni učitelji vedo, da je gibanje danost in zato potreba (sistem gibalnega razvoja, več razsežnosti gibanja, spodbudno učno okolje za odprte učne oblike, kjer je možno multisenzorno sprejemanje vtisov). Razvija se naravno učenje v naravi, situacijsko učenje, prostovoljstvo ..., posebej se namenja čas jezikovnemu razvoju oz. učenju tujega jezika najmlajših, ki so opisali celovit koncept opismenjevanja. Vsi skupaj razvijajo t. i. inovativno učenje, ki omogoča svoboden razvoj, prežvekovanje – premišljevanje in posredovanje prebavljenega naprej, deljenje misli z drugimi, združevanje misli v nove ideje in njihovo razvijanje, ustvarjanje. Z vidika formativnega spremljanja sprožajo inovativni učitelji in vzgojitelji lastno samosprenjanje in zato posledično kakovostnejše prilagajanje učečim se med seboj. Učenci dobijo priložnost sooblikovati in izvajati ter tudi evalvirati učni proces skupaj z rezultati učenja. Učeči se skupaj sproti oblikujejo učne cilje in merila uspeha. Namerano se razvija njihova moč. Povratno informiranje v pedagoški komunikaciji stremi h kakovosti učenja, poučevanja (pouka). Inovativni učitelji brez zadržkov predstavljajo svoje dosežke; opazna je večja samozavest – avtonomija strokovnjakov. Večja kompetentnost kaže na boljše počutje vseh učečih se. Izostreno spremljanje omogoča kakovostnejšo didaktično podporo in

Šolsko leto	Cilj oz. didaktična novost IP
2004/05	Cilj: Spodbujanje inovativnosti in inovativnega okolja z neposrednim posodabljanjem šolske prakse in razširjanjem novosti v druga interesna okolja.
2005/06	Posodabljanje vsakodnevne prakse s projektno obliko dela in akcijskim raziskovanjem ter konstruktivističnim modelom učenja in samoregulacijo znanja. Rezultat je sprememba v pedagoški komunikaciji: več motivacije za učenje, boljša klima. Ugotovitev: pedagoška komunikacija je temeljno merilo razvoja kakovosti. Sklep 2006: ideje/cilji se rojevajo v okolju, ki omogoča, osvobaja in hkrati varuje.
2006/07	Razvoj spodbudnega učnega okolja. Pedagoška komunikacija: manj konfliktnih situacij med dejavniki VIZ. Porazdeljeno vodenje. Integriranje vsebin.
2007/08	Motivacija za uresničevanje lastne ideje. Samouravnavanje učenja. Učni dosežki na višji ravni kakovosti. Osebnih in skupnih učnih ciljev. Zbliževanje socialnih učnih skupin.
2008/09	Pedagoški klepet v refleksiji bistri in opogumlja, večja avtonomija učečih se. Učni magnet. Odprti kurikulum. Klasična diferenciacija se spreminja v inovativne oblike zbliževanja socialnih učnih skupin.
2009/10	Divergentno mišljenje. IKT in večjezičnost. Navdihujoče mišljenje. Kakovost merjenja – FS – RAP. ⁸
2010/11	Spoznanje, kaj loči dobrega učitelja od najboljšega: »šolsko srce bije s srci otrok in njihovih učiteljev.« Ugotovitev: »Premalo se poslušamo.« V procesu pedagoške komunikacije namenjati čas poslušanju otrok.
2011/12	Oblikovanje koncepta odprtega učenja. ⁹ Odprta učna okolja: gozd, socialne učne skupine, model formativnega spremljanja (FS) – na osebo naravnani pouk.
2012/13	Spoznanje: »Nuja je sila, ki nosi v sebi idejo problema in tudi rešitve.« Ugotovitev: premalo strasti v šoli. Iskanje formule za uspešno prilagajanje v šolskem učenju. Izboljšati organizacijo pouka in merjenje znanja.
2013/14	Inovativni učitelj pusti prostor in čas ter vire za odkrivanje učencu. Spiralni kurikulum. Učni magnet je prvi vtis, ki pritegne. Magnete imajo tudi učenci. Zavedno in nezavedno mišljenje – razvoj pozornosti in samouravnavanja.
2014/15	Gibanje je danost, zato potreba. Naravno učenje v naravi, situacijsko učenje, inovativno učenje. Ugotovitev: več gibčnosti v samostojnem in medsebojnem učenju. Socialna učna inkluzija je kazalnik kakovosti formativnega spremljanja.

Preglednica 1 | Časovnica razvoja didaktičnih novosti v okviru inovacijskih projektov zadnjih deset let

ta optimalnejše učne rezultate. Oblika pogovora pridobiva na pedagoški veljavi. Inovativnim učiteljem je vedno bolj jasno, da ocena ni zadostna za zagotavljanje trajnega znanja. Učenci se učijo različno, a vsi stremijo k uspehu. Zbrani podatki o učenju in poučevanju ter znanju vplivajo povratno na izboljšanje vodenja in organiziranja pouka. Učenci se povezujejo v socialne učne skupine. Tako inovativni učitelji in vzgojitelji posodablajo sistem učenja oz. certificiranja. Pomembno spoznanje formativcev je, da se gibkost samostojnega in medsebojnega učenja povečuje. V sistem formativnega spremljanja se vključujejo tudi živali (psi). Ob natančnem branju vseh zbranih spoznanj in njih povzemanju ugotavljamo smiselno povezanost med inkluzijo in formativnim spremljanjem. Skupina inovativnih učiteljev vsak na svoj ustvarjen način predstavlja inkluzijo kot kazalnik uspešnega formativnega spremljanja.

Akcijsko raziskovanje in ravni razvoja novosti inovacijskih projektov

Da uspemo priti do inovativnega spoznanja, inovativni člani projektnih skupin oblikujejo raziskovalno vprašanje in v skladu z njim cilj posodabljanja. Cilj usmerja dinamiko raziskovanja in metodologijo odkrivanja. Metoda akcijskega raziskovanja je znana organizacijska oblika delovanja, če pa je podprta še z metodologijo odkrivanja, potem je pričakovati miselne preboje. Osnovne smeri razvoja novosti so imitacija, invencija in inovacija. V okviru posnemanja opredelimo prvo raven »razvoj osebnih ciljev« in drugo »uvajanje dobre oz. odlične prakse.« Ko izumljamo raziskujemo in odkrivamo (tretja in četrta raven). V prenovi (peta raven) pa preoblikujemo izvedbeni kurikulum.

⁸ Razvojno-aplikativni projekt z naslovom: Didaktika ocenjevanja znanja. Formativno spremljanje, Komljanc, 2005. O tem govorijo trije zborniki Zavoda RS za šolstvo.

⁹ Koncept odprtega učenja. Komljanc, 2012, v reviji z naslovom Trajnostni razvoj v šoli in vrtcu, 2012, letnik 6, št. 1-2, str. 7-11.

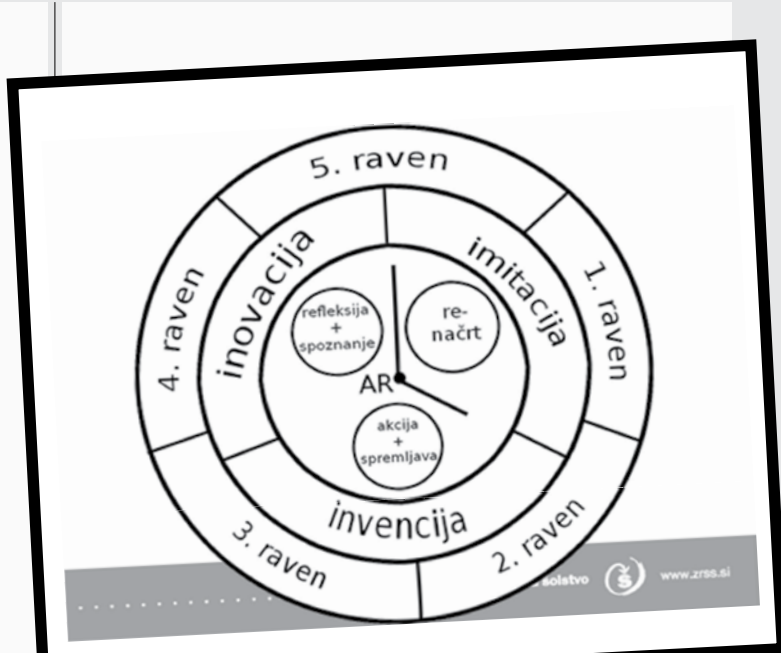
Prva raven imitacije opredeljuje osebni razvoj oz. osebno rast. Inovatorje osebno metodološko podpremo tako pri oblikovanju kot sledenju njihovih osebnih ciljev. Teoretično se opremo/-jo na teorijo Bandure in Zimmermana. Seznanjamo se s samoregulacijo. Inovatorjem predlagamo, da si za popolnejšo ilustracijo prve ravni razvoja novosti preberejo zgodbo o Jonatanu Livingstonu Galebu, ko Richard Bach literarno predstavlja osebni razvoj in rast v socialni učni skupini.

Druga raven imitacije je uvajanje dobre oz. odlične prakse v lastno okolje. Po navadi gre za implementacijo modela. Učitelji spoznajo teorijo implementacije kurikuluma in teorije socialnega učenja. Ko se učitelji ukvarjajo z uvajanjem, jim ponudimo ogled filma ter branje knjige z naslovom *Mož, ki je sadil drevesa* Jeana Gionoja.

Tretja raven je raziskovanje, ko se inovatorji seznanijo s koraki raziskovanja in prelistajo knjigo z naslovom *Linnea in Monet's garden*, avtoric Byork in Anderson. Običajno se v okviru invencije najdlje zadržimo pri četrti ravni – odkrivanju novosti –, saj ta raven v resnici predstavlja srž preoblikovanja. Vodje inovacijskih projektov spoznava-jo korake odkrivanja, za ilustracijo invencije pa si preberejo Malega Princa Antoina de Saint-Exupéryja. Poleg četrte je zaželen dosežek še pete ravni razvoja novosti, ko se novost prenese in ukorenini v interesnem okolju ter tam dokaže zadovoljstvo in hkrati večnamensko korist. Inovatorji se seznanijo s procesom preobražanja (transformacije) in si v ta namen preberejo vir z naslovom *Pokonci izpod korenin* avtorice Sibylle von Olfers v prevodu Otona Župančiča.

Inovacijski projekti na področju glasbene vzgoje

V omenjenem desetletju je bilo bore malo inovacijskih projektov, ki so se dotikali posodabljanja izvedbenega kurikuluma glasbene vzgoje, zato bi morda na tem mestu spodbudili potencialne inovatorje, da se nam pridružijo. V zadnjem času potekajo trije inovacijski projekti s področja razvoja glasbe, in sicer: 1) IP z naslovom *Kako začutimo glasbo – veččutno zaznavanje in doživljanje življenja* vodje projekta Ariadne Agnič iz vrtca v Trebnjem; 2) *Mala Kitara – Kitara mala nam bo zaigrala* vodje projekta Miloša Koradina iz osnovne šole v Kopru ter 3) *Glasba v vetru mladosti* vodje Vesne Trančar iz ŠC Ptuj. Vsi vodje inovacijskih projektov vam bodo z veseljem predstavili svoje didaktične novosti, če jih boste nagovorili.




Slika 3: Metodologija odkrivanja didaktičnih novosti v inovacijskih projektih (IP) 2004–2015.

Literatura

- Bach, R. (2008). *Jonatan Livingston Galeb*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Bruner J. (1960). *The Process of education*. Dostopno na: [http://D:/The%20Process%20of%20Education%20\(Bruner\)%20\(2\).pdf](http://D:/The%20Process%20of%20Education%20(Bruner)%20(2).pdf) (1. 12. 2015).
- Byork, C. (1987). *Linnea in Monet's garden*. R&S Books.
- De Saint-Exupery. (2012). *Mali princ*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Gione, J. (1998). *Mož, ki je sadil drevesa*. Abram.
- Inovacijski projekti. Dostopno na: <https://skupnost.sio.si/course/view.php?id=9248> (1. 12. 2015).
- Komljanc, N. (2012). *Koncept odprtega učenja. Trajnostni razvoj v šoli in vrtcu, 2012, letnik 6, št. 1-2*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo str. 7–11.
- Komljanc, N. (2014). *Koncept izvedbenega kurikuluma*. Dostopno na: <file:///D:/Izvedbeni%20kurikulum%20institucije%20s%20podrocja%20vzgoje%20in%20%20izobrazevanja%20Alenkin%20pregled.pdf> (1. 12. 2015).
- Revija *Trajnostni razvoj v šoli in vrtcu, 2012, letnik 6, št. 1-2*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.
- Von Olfers, S. (1963). *Pokonci izpod korenin*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Strokovni kotiček



 Daša Arhar
 dasa.arhar@gmail.com
 Nives Kemperle
 nives.kemperle@gmail.com
 Danaja Koren
 danaja.koren@gmail.com
 Gašper Kos
 gapi7kos@gmail.com
 Klara Kos
 klara.kos@gmail.com
 Nina Rupnik
 rupnik.ni@gmail.com
 Leon Firšt
 telefonska.govorilnica@gmail.com
 Iztok Kocen
 iztok.kocen@gmail.com

Projekt Glasbene urice za najmlajše: pet avtorskih pesmic za otroke – analiza

Uvod

Od februarja do julija je v sodelovanju Akademije za glasbo in podjetja Arsem d.o.o. potekal projekt z naslovom Glasbene urice za najmlajše,¹ ki ga je financiral Javni sklad za razvoj kadrov in štipendiranje. Pri projektu smo sodelovali študenti Akademije za glasbo v Ljubljani (Daša Arhar, Nives Kemperle, Danaja Koren, Nina Rupnik, Leon Firšt in Iztok Kocen) ter študenta Pedagoške fakultete (Klara Kos in Gašper Kos). Pedagoško mentorstvo sta prevzeli doc. dr. Katarina Zadnik in izr. prof. Barbara Sicherl - Kafol.

Glasbene urice so bile namenjene igrivemu spodbujanju glasbenega razvoja otrok, starih od 6 mesecev do 3 let. Pri uricah so se prepletale različne glasbene dejavnosti, v katere smo vključili tudi starše otrok, vanje pa smo želeli vplesti tudi učenje novih pesmi. Ker smo študenti po pregledu pesemske literature ugotovili, da primanjkuje takšne, ki bi ustrezala omenjeni starosti otrok, smo ustvarili nove pesmi. Klara Kos in

Gašper Kos sta pripravila besedila, za katera smo Daša Arhar, Nives Kemperle, Danaja Koren in Nina Rupnik oblikovale ustrezne melodije, Leon Firšti in Iztok Kocen pa sta jih obogatila še s klavirskimi spremljavami.

V času projekta je tako nastalo pet avtorskih pesmic (Miška, Žabica, Kocke, Telo, Miška se je skrila), pri ustvarjanju katerih smo bili pozorni na to, da bi ustrezale ciljni skupini. Melodični obsegi so ozki, melodije, niso preveč razgibane, najpogosteje uporabljena intervala pa sta sekunda in klicna mala terca. Klavirska spremljava ustvarja prikupen zvočni karakter, ki je skladen z glasbeno in besedno vsebino pesmi ter v otroku spodbuja globlje čustveno doživljanje. Kljub temu da so klavirske spremljave preproste in podpirajo glavno melodijo, imajo umetniško vrednost in ustvarjajo bogato zvočno podobo.

Otroci so jih lepo sprejeli, z veseljem pripevali in nekateri celo peli. Z željo, da bi postale dostopne in da bi jih prepevali tudi drugi otroci ter da razširimo nabor pesemske literature za najmlajše, smo se odločili, da objavimo vseh pet pesmic.

¹ »Projekt delno financira Evropska unija, in sicer iz Evropskega socialnega sklada. Izvaja se v okviru neposredne potrditve operacije – programa »Po kreativni poti do praktičnega znanja« Operativnega programa razvoja človeških virov za obdobje 2007–2013 1. razvojne prioritete: Spodbujanje podjetništva in prilagodljivosti ter prednostne usmeritve 1.3 Štipendijske sheme.«

Score

Miška

Gašper Kos in Klara Kos

Nives Kemperle

Klavirska spremljava: Leon Firšt

Voice

Piano

5

Jaz sem mi - ška Tra - la - la, po - jem, ple - šem sem in tja.

Pno.

9

Poj - te, ple - ši - te z me - noj, va - blje - ni v do - mek moj.

Pno.

Nastala je z namenom pozdravne pesmi, ki se je pela na začetku in koncu vsake glasbene urice. Besedilo pesmi predstavi Miško Tralala, ki je upodobljena z lutko miško. Otroke povabi, da z njo zapojejo in zpletejo v njenem domu, ki predstavlja glasbeni svet. Zaradi primerne obsega za to starostno skupino je harmonska zgradba postavljena v D-dur. Obseg melodije se giba od d¹ do h¹. Ker je najmlajšim binar (dvočetrtinski taktovski način) bližji kot ternar (tričetrtinski taktovski način), je pesem metrično napisana v dvočetrtinskem taktovskem

načinu. Pesem je sestavljena iz štirih dvotaktij, ki se sekvenčno ponavljajo. Melodije s sekvenčnim ponavljanjem navzdol so za otroke v zgodnjem obdobju zahtevne, ker še nimajo razvitega tonalnega občutenja. Tovrstne pesmi po navadi poje odrasel. V melodiji je največkrat uporabljen terčni pramotiv (klicna mala terca). Ritem melodije je skladen z ritmom besedila. Klavirska spremljava se začne s štiritaktnim uvodom, v nadaljevanju pa podpira pevsko linijo. Živahen karakter skladbe je izražen v artikulaciji klavirske spremljave.

Ker je otrokom živalski svet blizu, je nastala pesem z naslovom *Žabica*. Besedilo pesmi govori o življenju žabice. Postavljena je v C-dur, v dvočetrtinski taktovski način, njen obseg pa meri od c¹ do a¹. 14-taktna skladba vsebuje sekvence, sprememba tempa in melodije pa na določenih mestih podpira besedno vsebino. Karakter žabe nakazuje že razgiban in poskočen štiritaktni uvod klavirske spremljave, ki v nadaljevanju podvaja melodično linijo, ki je sestavljena pretežno postopno (lestvič-

no), vsebuje pa tudi nekaj kvartnih skokov. Ritmična struktura se tekom poteka pesmi preusmeri iz padajoče v rastočo ritmično usmerjenost. Sprememba je za to starostno skupino zahtevna, zato se na mestu pavz vključi igra guira, ki vzbudi otrokovo pozornost in prispeva k točnemu pevskemu vstopu. Orffov ritmični inštrument guiro popestri klavirsko spremljavo in vokal, hkrati pa zvočno predstavlja regljanje žabice.

Score

Žabica

Gašper Kos in Klara Kos

Daša Arhar

Klavirska spremljava: Leon Firšt

Vocals

Piano

ža-bi-ca se je zbu-di-la,

Vox.

Pno.

7

svo-je kra-ke pre-te-gni-la. Ra-da ska-če, se ig-ra, saj to vsa-ka ža-ba zna.

Vox.

Pno.

13

Guiro!

počasneje

Po-le-ti po-ska-ku-je, po-zi-mi pa mi-ru-je.

Score

Kocke

Nina Rupnik

Klara Kos

klavirska spremljava: Leon Firšt

Voice

Piano

7

Da-nes-zi-dam stolp iz kock. Pr-va je ru-me-na, dru-ga je r-de-ča, tre-tja je ze-le-na.

Pno.

15

Joj, saj stolp se zdaj po-dre. Pr-va je ru-me-na, dru-ga je r-de-ča,

Pno.

22

tre-tja je ze-le-na. En, dva, tri. Glej, stolp sto-ji.

Pno.

Otroci se radi igrajo z igračkami, zato je nastala pesem z naslovom *Kocke*. Otroci lahko ob petju, skladno z besedilom, postavljajo stolp iz kock. To od njih zahteva pozorno poslušanje in spremljanje besedila, ki pripoveduje, da stolp raste, se podre in na koncu stoji. Poleg glasbenega udejstvovanja se lahko otroci iz besedila naučijo poimenovati različne barve. Pesem je napisana v D-duru, taktovski način pa je dvočetrtinski. Ritmična struktura je enostavna in skladna z besednim/zlogovnim ritmom. Besedni poudarki so skladni z metričnimi. Sestavljena je iz dobe in prve podelitve, četrtnika s piko pa vnese presenečenje (*joj*), ko se stolp iz kock podre. Pesem je glede na besedilo razdeljena

na dva dela, pri čemer melodična linija sledi pomenu besedila: prvi del je 11-takten in drugi 10-takten. Obseg je pri tej skladbi nekoliko večji (ta se giblje od d^1 do d^2), kar je utemeljeno z dejstvom, da so v projektu pretežno prepevali starši, medtem ko so otroci pripevali in postavljali stolp. Cilj ustvarjene pesmi je bil tudi v postopnem širjenju otroškega pevskega ambitusa. Melodična linija se sekvenčno giba v smeri navzgor skladno z besedilom in otrokovim postavljanjem kock, ko se stolp podre, tudi melodično gibanje spremeni smer gibanja v smeri navzdol. 6-taktni uvod prevzame klavirska spremljava, ki v nadaljevanju melodični liniji daje melodično in harmonsko oporo.

Gre za kitično pesem, sestavljeno iz treh kitic, ki govori o delih telesa. Ker otroci te starostne skupine večinoma pripevajo, jim je bolj zanimivo gibanje ob pesmi in nakazovanje besedila z deli telesa. V ta namen smo ustvarili pesmico *Telo*, v kateri otroci gibno nakazujejo besedilo pesmi z glavo, rokami in nogami. V 1. kitici spoznajo glavo, s katero kimajo, poslušajo, gledajo pojejo in mislijo. 2. kitica govori o rokah, ki rade ob-

jemajo, ploskajo, rišejo in nosek obrišejo. V zadnji kitici si z nogami podajo žoge, brcajo skačejo in tekajo. 8-taktna pesem je napisana v D-duru, dvočetrtinskem taktovskem načinu, sestavljena pretežno iz malih terc in lestvičnega postopa navzdol. Ambitus se giblje v okviru sekste od d¹ do h¹. Klavirska spremljava melodični liniji daje harmonsko in melodično oporo, v uvodnih štirih taktih pa povzame najznačilnejši del melodije.

Score

Telo

Danaja Koren
Klavirska spremljava: Leon Firšt

Klara Kos

Voice

Piano

5

Mo - ja, mo - ja gla - va, Ra - da pri - ki - ma - va, po -
 Mo - je, mo - je ro - ke, ob - je - ma - jo o - tro - ke.
 Mo - je, mo - je no - ge, po - da - ja - jo si zo - ge.

Pno.

9

slu - ša, gle - da, po - je, mi - sli si pa svo - je
 Plos - ka - jo in ri - še - jo, no - sek mi o - bri - še - jo
 Br - ca - jo in ska - če - jo, na - o - ko - li te - ka - jo

Pno.

Miška se je skrila

Nives Kemperle

Daša Arhar

Miška, miška se je skrila, kam svoj nosek je molila?
5
Če jo najdeš ji zapoj, lepopesmico zmejoj.

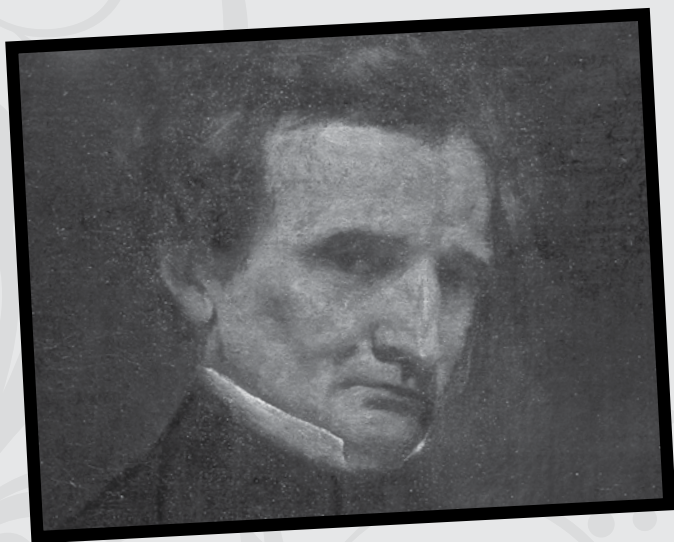
Da bi otroke aktivno vključili v proces ustvarjanja, smo študenti ustvarili pesem, ki temelji na toničnem kvintakordu. Tako se lahko otroci vključijo v spremljavo na melodične Orffove inštrumente s toni toničnega kvintakorda. Otroci spremljavo igrajo ritmično prosto, saj so njihovi drobni koordinatni gibi v intenzivnem razvoju. Besedilo je nastalo za zadnjo glasbeno urico z namenom, da bi otroci priklicali Miško Tralala. Pesem govori o miški, ki se je skrila in si zaželela otroškega petja. Taktoovski način je dvočetrtinski, tonaliteta pa C-dur, saj so se morali ustvarjalci prilagoditi uglašeni Orffovim melodičnim glasbilom. Pesem je sestavljena iz dveh 4-taktnih delov, ki sta si melodično zelo podobna. Kvintni obseg sega od c^1 do g^1 , melodija pa je zgrajena iz postopnega (lestvičnega) in terčnega gibanja.

Ustvarjene pesmi z besedno vsebino odsevajo otrokov svet igrač, lutk, živali in prvega srečevanja s poznavanjem delov telesa. Pesmi so enostavne po svoji ritmični in melodični strukturi in tako primerne za starostno obdobje od 1. do 3. leta. Njihovo enostavnost popestrijo in obogatijo prikupne in zvočno zanimive klavirske spremljave, ki v otroku vzbujajo radovednost in globlje doživljanje na harmonskem področju. Otroci so pripevali k petju odrasle osebe, nekateri pa so začeli samostojno peti. Ob vidnih rezultatih v glasbenem razvoju otrok pa so nas vselej razveselile njihove želje, da bi novonastale pesmi ponovili.

Naj se ustvarjeni *biseri* svetijo tudi v prihodnosti z željo, da po njih posežejo vzgojitelji, učitelji ali starši otrok in da ti obogatijo glasbeno zakladnico pesemske literature za najmlajše.



Francoski novoromantik Hector Berlioz – 2. del



Zapis o skladatelju Hectorju Berliozu smo v naši prejšnji številki končali s predstavitvijo nekaterih skladateljevih **samostojnih koncertnih uvertur in oper**. Omenili smo tisto, ki je nastala v njegovem zgodnejšem ustvarjalnem obdobju (uvertura *Les Francs Juges*) ter druge, povezane z njegovim študijskim potovanjem po Italiji (uvertura *Kralj Lear* in prva Berliozova opera *Benvenuto Cellini*). Ker predstavljajo samostojne koncert-

ne uverture in opere precej pomemben del Berliozove glasbene ustvarjalnosti, boste lahko v nadaljevanju prebrali še nekaj besed o Berliozovih preostalih skladbah tega glasbenega žanra.

Berliozova koncertna uvertura *Le Corsaire*, op. 21 je nastala med skladateljevimi počitnicami v Nici leta 1844. Zaradi kraja nastanka je bila ob prvi izvedbi poimenovana *La Tour de Nice*, kar v prevodu pomeni »stolp v Nici.« Pozneje pa je skladatelj delo preimenoval, za kar je »kriva« Byronova pripoved v verzih z naslovom *The Corsair*, ob kateri je skladatelj iskal navdih. Pripoved govori o piratu Conradu, ki ga je družba zaradi njegovih neetičnih dejanj zavrnila. Ta Byronova zgodba je bila v Berliozovem času pravzaprav zelo priljubljena. Po njej sta poleg Berliozove uverture nastala tudi Verdijeva opera *Il Corsaro* in balet *Le Corsaire* Adolpha Adama.

Berliozov opus bogatijo tri dokončane opere ter nedokončana *Les francs-juges*, katere uvertura je ohranjena in še danes pogosto izvajana kot samostojno koncertantno delo. Kot prva je nastala opera *Benvenuto Cellini*, ki smo jo že omenili. Čeprav ta Berliozova opera ni pritegnila poslušalcev in jo tudi danes redko izvajajo, je drugo, precej bolj uveljavljeno skladateljevo delo tesno povezano z njo. Samostojna koncertna uvertura *Rimski*

karneval, op. 9 je nastala prav kot združitev nekaterih tem in motivov iz opere *Benvenuto Cellini*. J. H. Elliot je Berliozovo uverturo *Rimski karneval*, op. 9 celo označil za »združenih najboljših prizorov iz opere, ki s svojim živahnim, vznemirljivim in slikovitim allegrom poslušalca počasi pripeljejo v pretresljive spomine na ljubezen med glavnima junakoma opere.« Berliozova tako imenovana »velika opera« *Trojanci* je nastala v času, ko se je začela razvijati skladateljeva zahtevna bolezen črevesja, zaradi katere je preostanek življenja preživel v bolečinah. V začetku leta 1865 je odpotoval na koncertno turnejo v Weimar, kjer se je srečal s svojo drago prijateljico princeso Marie von Sayn-Wittgenstein. Zaupal ji je, da že dolgo časa razmišlja o operi, ki bi vsebinsko temeljila na drugi in četrti knjigi Virgilove *Eneide*, zgradil pa bi jo s pomočjo Shakespearjevih besedil. Hkrati pa ji je razkril tudi svoje dvome ter strah pred neizogibnim trpljenjem, ki bi mu ga takšen podvig zelo verjetno povzročil. »Tvoja vez med ljubeznijo do Shakespearja in antike mora biti realizirana v stvaritvi nečesa velikega in plemenitega. Moraš napisati to opero ali pesnitev, poimenuj jo kakor hočeš, in načrtuj jo po svojih vzgibih. Moraš začeti z delom in ga dokončati. Če boš podlegel dvomom, če si tako šibek in prestrašen, da ne boš tvegval vsega za Dido in Kasandro, potem se nikoli več ne vrni sem, saj te ne bom želela videti.« Te ostre besede Berliozove prijateljice Marie so skladatelja nemudoma spodbudile k delu. Izredno obsežna opera v petih dejanjih predstavlja preplet estetike tistih literarnih in glasbenih osebnosti, ki so Berliozu spremljale vse življenje. Virgilova *Eneida* je bila skladateljeva stara prijateljica, še iz časa otroštva, ko jo je ob pomoči očeta prebral v izvorniku in jo nato prevedel v svoj materni jezik. Shakespearjeva dela so bila skladateljeva strast in pogosti spremljevalec pri njegovem ustvarjanju. Po glasbeni plati pa najdemo v operi *Trojanci* tudi elemente, značilne za Gluckovo in Spontinijevo glasbo, ki jo je Berlioz pravo tako preučeval že kot deček. Ob poslušanju Berliozove opere *Trojanci* se moramo zavedati skladateljeve bolečine, ki jo je prestajal zaradi bolezni, njegovega občutka bremena in dolžnosti do besedila iz katerega je črpal, ter nenazadnje izredno ambiciozno zastavljenega koncepta samega dela. J. H. Elliot, avtor knjige *Berlioz*, ki je izšla v zbirki *The Master Musicians*, pravi, da se zdi, kot bi Berlioz vso svojo energijo prihranil za konec opere, ki se stran za stranjo razvija v čudovito glasbo.

Berlioz je vse svoje življenje hrepenel po tem, da bi ga rodna Francija sprejela in spodbujala kot pomembno glasbeno osebnost, ki s svojim delom prispeva h kulturnemu življenju svoje dežele. Ob nezadovoljnem občinstvu je velikokrat doživel poraze in razočaranja, vodilne glasbene organizacije so ga zavračale. Stanje se je v zadnjih desetletjih njegovega življenja izboljšalo, kljub temu pa se zdi, da so ga bolje razumeli v drugih evropskih državah, kjer je pogosto tudi dirigiral. Leta 1856 so ga povabili v Baden-Baden, da bi kot dirigent vodil vsakoletni poletni festival. Šest let kasneje, devetega avgusta leta 1862 je prav na tem festivalu premierno izvedbo doživela njegova

zadnja dokončana opera *Beatrice in Benedikt*. Zgodba govori o dveh zaljubljenih pari, pri čemer protagonista Claudio in Hero, srečno združena, že načrtujeta poroko, *Beatrice in Benedikt* pa se ljubezni z navideznim sovraštvom in preziranjem izmikata. Ob pomoči zviti prijateljev je na koncu združen tudi ta mladi par. Berlioz je libreto, ki je sicer tesno povezan s Shakespearjevo komedijo *Mnogo hrupa za nič*, napisal sam. Opera v dveh dejanjih je sestavljena iz precej obsežnih govornih dialogov, med katerimi so nekateri dobesedni prepisi Shakespearjeve komedije, druge pa je skladatelj preoblikoval. Dialogi so med seboj ločeni z glasbenimi točkami, v katerih je Berlioz s spretnim prepletanjem notnega gradiva in domiselnimi ritmičnimi figurami komične prizore naslikal zelo barvito in doživeto.

Vsa do sedaj predstavljena Berliozova glasbena dela pričajo o skladateljevi tesni povezanosti z literaturo, ki je neločljivo spremljala njegov skladateljski ustvarjalni proces. Berliozova ljubezen do literature in strastno prebiranje leposlovja pa sta brez dvoma vplivala tudi na razvoj njegovega besedišča in pretanjenega občutka za besedo, zato je že za časa svojega življenja veljal za enega bolj priznanih piscev o glasbi. Na tem področju je deloval več kot trideset let. Pisal je za priznane francoske časopise kot so *Rénovateur*, *Journal des débats* ter *Gazette musicale*, kjer je bil tudi član uredniškega odbora. Bolj kot novinarsko in recenzijsko delo ga je osrečevalo pisanje strokovnih besedil. Njegovo najpomembnejše glasbeno-teoretsko delo je študija *Razprava o moderni inštrumentaciji in orkestraciji*, ki je bila prvič natisnjena leta 1844 in pozneje tudi prevedena v angleščino. Izjemno sistematično in poglobljeno delo je študiral veliko Berliozovih naslednikov, med drugimi tudi Gustav Mahler, Richard Strauss, Nikolaj Rimski-Korsakov in Modest Petrovič Musorgski.

V letu, ko je bil Hector Berlioz zaposlen z delom nadomestnega urednika pri reviji *Gazette musicale*, je nastala tudi njegova *Grande messe des morts - Rekviem*. Naročilo zanjo je prejel od Adriana de Gasparina, takratnega francoskega ministra za zunanje zadeve. Gasparin je želel, da bi se Berliozov *Rekviem* izvajal vsako leto ob obletnici spomina na žrtve revolucije iz leta 1830. Po številnih zapletih in spletkah na ministrstvu, ki so skoraj onemogočili izvedbo naročenega dela, je *Rekviem* svojo prvo izvedbo doživel decembra 1837. »Če bi imel na izbiro, da ohranim eno svoje delo, preostala pa se uničijo ali pozabijo, bi moledoval za *Rekviem*,“ je v nekem intervjuju dejal Hector Berlioz. Ta, skladatelju tako draga kompozicija, je zasnovana kot uglasbitev desetih mašnih besedil, ki so združena v *introit*, *sekvenco*, *ofertorij*, *sanktus* in *agnus dei*. Že inštrumentacija celotnega dela priča o njegovi veličastnosti. Zahteva vsaj 400 nastopajočih, od tega je več kot 200-članski zbor razporejen po celotnem prizorišču, štirje trobilni ansambli pa postavljeni v različne kote dvorane. Kljub velikanskemu korpusu, ki je lahko včasih prehitro izrabljen za ustvarjanje prenasičenega

pompoznega zvoka, pa Berliozov *Rekviem*, po besedah Richarda Wagnerja, »poslušalcu ponuja priložnost, da ga glasba popolnoma očara in hipnotizira.« Hector Berlioz je poleg *Rekviema* ustvaril približno 25 zborovskih del, od tega jih je več posvetne narave. Med njegova pomembna sakralna dela pa spadata še *Te Deum* za tri zборе, solista, orgle in orkester ter oratorij *Kristusovo otroštvo*. Slednji je nastal v letih 1850-1854, zasnovan pa je kot sakralna trilogija za zbor, soliste in orkester. Najprej je leta 1850 nastal drugi del oratorija poimenovan *La Fuite en Egypte torej: Beg v Egipt*. Sprva je bil mišljen kot samostojna trstavčna celota, zgrajena iz uverture ter dveh skladb za solistični tenor. Delo je bilo ob premieri leta 1852 zelo dobro sprejeto, tako s strani publike, kot Berliozovih glasbenih kolegov. Skladatelj je bil o tem tako vesel, da je želel skladbo nadgraditi ter ji dodati še več stavkov, slednje pa so mu svetovali tudi nekateri kolegi. Postopno je zgradil tako imenovano *Trilogie sacrée – Jezusovo otroštvo*.

Opus Hectorja Berlioza obsega okoli 50 pesmi, ki so večinoma nastale med leti 1830 in 1845. Velika večina je bila nekaj let po nastanku tudi orkestrirana. Med najbolj znanimi ostaja njegov cikel šestih pesmi *Poletne noči*, op. 7 napisan med leti 1834 in 1841, v času Berliozovega aktivnega ustvarjanja v Parizu. Takrat so nastala njegova temeljna dela, *Romeo in Julija*, *Harold v Italiji*, *Rekviem in opera Benvenuto Cellini*. Berlioz je v tem času začel tudi svojo dirigentsko kariero in kmalu dosegel odobravanje mnogih evropskih eminent, med drugim tudi dirigenta Hansa von Bülowa. Kljub temu, ni bil Berlioz nikoli zaposlen kot dirigent, vodil pa je veliko tako imenovanih *Grand Tours* po Evropi, ki so pripomogle k prepoznavnosti njegovega skladateljskega dela. Prva pesem njegovega cikla *Poletne noči* nosi

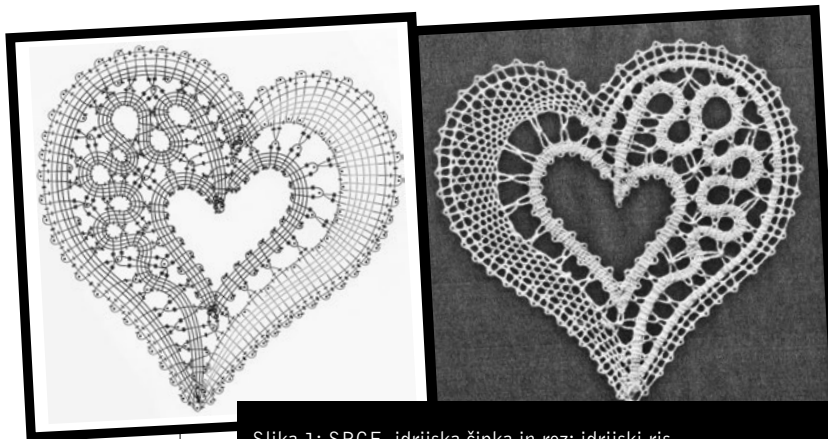
naslov *Absence*, v prevodu - "Odsotnost." "Ganljiva in ljubka stvar, svojstvena v konceptu ter osvobojena zavestnega iskanja določenega efekta," je o pesmi zapisal J. H. Elliot. »Prefinjena, čudovito izklesana in nežna melodija druge pesmi imenovane *Villanelle*,« piše Elliot, »strastno melanholični *Sur les lagunes (Na lagunah)* in *Au Cimetiere (Na pokopališču)* sta kot močna droga, ki lahko omami radovednega poslušalca.« Pesmi *Le Spectre de la rose* in *L'Ile inconnue (Neznani otok)* sta bolj odprti in impozanti, še vedno pa različni v svojem bistvu.

Če smo naše razglede po življenju in delu skladatelja Hectorja Berlioza začeli z njegovimi zgodnejšimi skladbami, povezanimi z Italijo, strastno zaljubljenostjo in začetki njegovih najbolj produktivnih let, naj jih tako tudi zaključimo. Berliozova *Kantata 5. maj* za zbor, solista in orkester, je nastala leta 1832 v Rimu. Skladatelj jo je posvetil svojemu velikemu junaku Napoleonu Bonaparteju. Uglasbil je verze Berangerjeve pesmi, pri čemer sta mu dva verza povzročala takšne preglavice, da je pisanje skladbe za dve leti opustil. Anekdota pravi, da jo je dokončal šele po nerodnem zdrs, ki se mu je pripetil, medtem ko se je sprehajal po bregu reke Tibere. Ko je po padcu ugotovil, da ga nezgoda ne bo stala življenja, si je začel spontano mrmrati besede *Paure soldat, Paure soldat*, začetek prav tistega izmuzljivega verza, zaradi katerega je obupal nad kantato. Tako je bila skladba končana in novembra leta 1835 premierno izvedena. »Skladba osvetljuje globjo in bolj zadržano stran Berliozovega genija na eni strani, ter nenadne izbruhe najbolj divje ekstravagance na drugi.«

Skladatelj je umrl 8. marca leta 1869 v Parizu, njegove zadnje besede pa naj bi bile: »Končno bodo igrali mojo glasbo!«

Čipka in (baročna) glasba, zaščitni znamki Slovenije

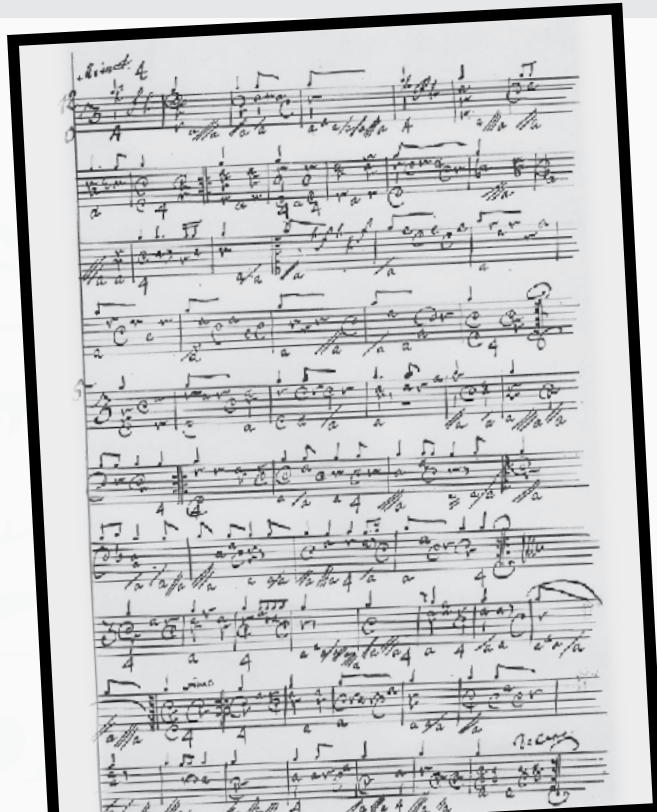
Čipka je okrasni izdelek raznovrstnih vzorcev. Lahko je klekljana, kvačkana, pletena ali šivana, in sicer ročno ali strojno. Klekljana čipka izvira iz Flandrije, šivana pa iz Italije (15. stol.). V 18. in 19. stol. sta bili središči klekljanih čipk Chantilly in Valenciennes, središče šivanih čipk pa Alençon, Argentan in Benetke. Strojne čipke so začeli izdelovati v 19. stol. V Sloveniji je najbolj znana idrijska čipka, poleg nje pa še žirovska, iz Železnikov ... Za idrijsko, tj. klekljano, čipko so značilni vijugasti trakasti vzorci, zvezdaste oblike in pikotirane¹ dvojne prečke, ki vežejo figure; čipka je tudi neke vrste »inicijativa za ženske«.



Slika 1: SRCE, idrijska čipka in rez: idrijski ris – polpremet z notranjimi in zunanji postavki (Klekljarski drobižki 2/Bits of Lace 2 (2013). Idrija: Gimnazija Jurija Vege, Čipkarska šola, naslovnica in str. 22–23)

- ¹ To je majhen okrasek v obliki nitne petlje (= osnovne prvine pri pletenju ali kvačkanju) ali ušesca, ki štrli iz glavnega motiva klekljanih čipk oz. roba trakov in pletenin.
- ² Oznaka za dobo klasičnega starega veka, od začetkov grške kulture (tj. od obdobja Grkov in Rimljanov, od ok. 800 pr. n. š. do 4. ali 5. stol. po n. š.) do začetka srednjega veka (tj. obdobja med antiko in novim vekom; ta – srednji vek – se konča z zatonom zahodnega rimskega cesarstva, 476, traja pa vse tja do 15.–16. stol., tj. do iznajdbe tiska, osvojitve Carigrada, 1453 in celo do začetka renesanse, do odkritja Amerike, 1492 in do začetka reformacije, 1517 oz. Kopernikovih odkritij).
- ³ Tj. od rojstva Jezusa Kristusa pred 2016 leti.
- ⁴ Merska enota za frekvenco: 1 Hz = 1 s⁻¹. Periodični pojav ima frekvenco 1 Hz, če opravi 1 nihaj oz. polni cikel v 1 sekundi.

Že v antiki² je (grški) pojem za **glasbo** obsegal vse umetnosti in vede, od začetkov krščanstva³ pa že pomeni samo glasbeno umetnost. V tej pa gre za urejeno sosledje zvočnih dogajanj v ritmično urejenem časovnem poteku. Meje človekove slušnosti so med 16 Hz⁴ do 20 kHz. Izbor in razvrstitev določata kakovost, funkcijo in estetski učinek, ki pa jih prepoznavamo samo znotraj določenih in zgodovinskih spreminjajočih se dogovorov (pravil): od vokalne prek instrumentalne glasbe do danda-



Slika 2: Tabulatura (tj. stara notna pisava s črkami in številkami namesto not iz. 15. stol.) iz *Škofjeloškega pasijona*, 1721 (Josip Čerin, 1924; v: Križnar (2010), *Genealogija glasbene dramaturgije Škofjeloškega pasijona*. Škofja Loka-Puštal-Žovšče, Zasebna knjižnica Antolin-Oman, str. 26)

našnje vokalno-instrumentalne kompleksnosti, med absolutno in programsko izrazno glasbo, od resne t. i. umetniške ali klasične, do dandanašnje komercialne, zabavne glasbe, od ljudske do umetne, od amaterske, tj. ljubiteljske, do profesionalne.

Čipka in (baročna) glasba imata na Slovenskem v svojem več kot 400-letnem razvoju svoje koincidence, tj. večplastno podobnost in ujemanje. Če se je prva, čipka, pojavila v 16. stol. in jo poznamo še dandanes, se je druga, (baročna) glasba, pojavila na koncu 16. stol. in se seveda tekom razvojnih tokov po koncu 18. stol. razvila in nove slogovne oblike in pojavnosti. Z obema se je ukvarjal v davni že naš prvi polihistor: gospodarstvenik, naravoslovec, tehnik, mecen in literat baron Žiga Zois (1747–1819). Kot tak je na Slovenskem vodil družinsko trgovsko družbo, skrbel za železarne in fužine. Poleg osnovnega fužinarskega delovanja in pa izumiteljstva in naravoslovju je za nas pomemben zlasti kot razsvetljenec. Kot tak je v literaturi podpiral Jurija Japlja in Blaža Kumerdeja pri njunem slovarkem in slovníčarskem delu, v svoj jezikoslovni krog pa je pritegnil Antona Tomaža Linhartarja. Prav po Zoisovi zaslugi sta bili natisnjeni prvi slovenski komediji *Županova Micka* (1789–1790) in *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* (1790). V njegovem krogu sta bila tudi Valentin Vodnik in Jernej Kopitar. Zois pa je podpiral tudi gostovanja gledališč v Ljubljani. Z Linhartarjem sta prevedla nekatere *arije*, da so jih pevci peli v slovenščini. Zbirka Zoisovih alpskih poskočnic pa se je izgubila. Čeprav je

Zois kot razsvetljenec deloval le na Kranjskem, je po svoji dejavnosti in razgledanosti slovel po vsej Evropi. Za eno (glasbo) kot za drugo (čipke) imamo na Slovenskem številne dokaze, umetnostnozgodovinske spomenike, freske (Kamnik in Crngrob). Tako kot so se prve (čipke) pojavile najprej v gradovih in samostanih, je tudi za drugo (baročno glasbo) značilno, da se je iz cerkva in samostanov preselila na ulice (*pasijonske procesije*) ter ostala v jezuitskem kolegiju (*jezuitsko gledališče*). Čipka se je obdržala (1870–1880) s svojim značilnim novim načinom klekljanja – *širokim risom*. Baročna glasba pa se je že pojavila v avtorski podobi: Gabriel Plavec (?–1642), Daniel Lagkhner (druga pol. 16. stol.), Izak Poš (?–1621 ali 1622?), Janez Jurij Hočevar (1656–1714), Janez Krstnik Dolar (ok. 160?–1673), Janez Bertold Höffer (1667–1718), Mihael Omerza (1679–1742), Jakob Francišek Zupan (1734–1810) idr. Če se je že Plavec sam imenoval za Carniolusa, tj. Kranjca, in je bil vse od 1612 kapelnik volilnega kneza Johanna Schweikarda v Mainzu, je bil ugleden skladatelj tistega časa in prostora; četudi se je v njegovem avtorstvu ohranila le tiskana zbirka s tremi *mašami*, tremi *magnificati*,⁵ enim *motetom* in še nekaj skladbami v zvezi z Marijo in njenimi prazniki, *Flosculus vernalis* (1621). Poš je bil med drugim. organist v službi koroških stanov in je po vsej verjetnosti tudi glasbeno deloval na Kranjskem. Zapustil je kar tri zbirke *Musicalische Ehrenfreundt* (1618), *Musicalische Tafelfreundt* (1621) in *Harmonia concentus* (1623; nepopolno). Prvi Poševi zbirki obsegata *balete* in druge plesne stavke, tretja pa kar 42 skladb za različne kombinacije za 1–4 glasove. Za Dolarja je znano to, da je vsaj dvakrat predaval v jezuitskem kolegiju v Ljubljani, pozneje v Passauu in bil nazadnje kapelnik jezuitske cerkve Am Hof na Dunaju. Kot pomemben predstavnik slovenskega glasbenega baroka je izvrstno poznal skladateljske tehnike, njegova melodika pa je sveža in ponekod spominja na ljudske napeve. Dolarjeve harmonije so bogate s kromatiko, ritem pa prevevajo različne kombinacije. Zupan pa se je kot učitelj prebil prek submagistra (1757) in magistra (1760) do regens chori župnijske cerkve v Kamniku. Je avtor prvega znanega slovenskega opernega dela *Belin* na libreto patra Ja-



Slika 3: Posvetilo s kronogramom ob zaključku libreta *Belin* (Damascen Dev, *Almanah, Pisanice od lepeh umetnosti*, ok. 1780. Dostopno na: <http://milko-bizjak.page.tl/Zupanova-opera-Belin.htm>.

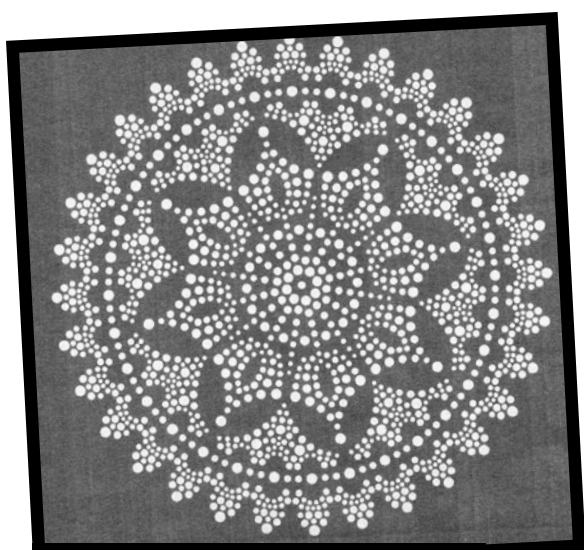
5 Tj. Marijini slavospevi.



Slika 4: Faksimile separata bassa continua zaključne arije *Goreče vas ljubiti* iz opere *Belin* Jakoba Frančiška Zupana, ok. 1780. Dostopno na: <http://milko-bizjak.page.tl/Zupanova-opera-Belin.htm>.

neza Damascena Deva (obj. 1780). Poleg tega pa je skladal še cerkvena dela v preprostem in preglednem slogu in bil kot tak pristaš razsvetljenstva in preporoda (v glasbi).

Najstarejši dokument za čipko obstaja že iz leta 1696 (v Idriji), zaznamuje pa jo značilen široki ris s sedmimi pari in osnova iz kitične mreže, izdelane po tehnologiji sklepljene čipke. Zanj so značilni vzorci, nastali v tistih časih: rogljički, pogačke, kranclovke, križčevke, srčkovke idr. Široki ris se je v čipki obdržal vse do začetka 20. stol. Ker so za čipke že leta 1752 na Slovenskem pisali, da »kleklja ves ženski svet«, so se v 18. stol. (1763) klekljarice pojavile tudi v Ljubljani, že naslednje leto (1764) pa je avstrijska vladarica Marija Terezija (1717–1780), ki je bila hkrati tudi češka in madžarska kraljica, že poslala v Ljubljano prvo učiteljico. Prva (čipkarska) šola se v Ljubljani ni obnesla, zato pa je pravi razcvet doživela (prva) idrijska čipkarska šola, ustanovljena 1876, kar je pomenilo nadaljnjo in bujno rast te danes zaščitne in zaščitene slovenske in edinstvene evropske kulturne dediščine.



Slika 6: Idrijska čipka/z nitjo pisana zgodovina (Idrijska čipka, Mestni muzej Idrija – Muzej za Idrijsko in Cerkljansko, Idrija 2012)

Z (baročno) glasbo na Slovenskem pa je bilo malce drugače, spet v slikanju črno-belih kontrastov tega ne le glasbenega, pač pa celotnega umetnostnega sloga, povezanega s čipko: za izraz čustev je postal vodilen solistični glas, ki ga podpira spremljava v smislu *bassa continua* ali generalbas kot harmonska osnova. Pojavlja se tudi že za barok tako značilni koncertantni slog. Ta temelji na tekmovanju oz. kontrastiranju zvočnih skupin ali solista in večjega ansambla. Že prvi seznam ohranjenih skladb (1620) ljubljanske stolnice sv. Nikolaja ljubljanskega škofa Tomaža Hrena (1560–1630) prča o prisotnosti italijanske baročne glasbe na Slovenskem. Največji mojstri so bili zagotovo G. Plavec, I. Poš, J. K. Dolar idr. Tu so *operne arije*,⁶ tako značilne za baročno *monodijo*,⁷ redno prisotne tudi v takratnem repertoarju na Slovenskem. Proti koncu, ko je na začetku 18. stol. glasbeni barok na Slovenskem prešel svojo pozno in najbolj intenzivno fazo, je bila v prvih treh desetletjih njegovo najmočnejše žarišče *Academia philharmonicorum* (ust. 1701).

Čipke in (baročna) glasba dajejo Sloveniji nov možni vsebinski element, okrog katerega se lahko splete in preplete ob zdajšnji in novi, moderni evropski podpori nov segment delovanja, ki ga doslej v podobnem ujemanju še nismo poznali.

Viri in literatura

1. Idrijska čipka (2012). Mestni muzej Idrija – Muzej za Idrijsko in Cerkljansko, Idrija.
2. Klekljarski drobižki 2/Bits of Lace 2 (2013). Idrija: Gimnazija Jurija Vege, Čipkarska šola.
3. Križnar, Franc (2010). Genealogija glasbene dramaturgije Škofjeloškega pasijona. Škofja Loka – Puštal-Žovšče, Zasebna knjižnica Antolin-Oman.
4. <http://milko-bizjak.page.tl/Zupanova-opera-Belin.htm>

- 6 Tj. umetni, v sebi enotni toda razčlenjeni večdelni solistični spev z instrumentalno spremljavo; vodilna (glasbena) oblika v baroku je bila nadalje še da-capo arija: s prvim delom A, s srednjim B in s ponovitvijo prvega dela A, ki ga je pevec lahko obogatil z okraski. Skupaj z recitativom (= način petja, ki posnema ritem, poudarek in melodijo govora, pri čemer ga spremljajo glasbila) je bila da-capo arija temeljna sestavina in najpomembnejša oblika baročne opere, iz katere je prešla tudi v cerkveno glasbo.
- 7 Gre za enoglasno glasbo nasploh (gregorijanski koral, trubadurska pesem, minnesang ipd.), v grški antiki je bil to liričen spev, predvsem žalostinka v tragediji, pomeni pa tudi samospjev z instrumentalno spremljavo nasploh, včasih tudi sinonim za homofonijo, v glasbeni zgodovini in njenem razvoju pa je to zlasti samospjev s spremljavo generalnega basa, kakršnega je v odporu proti polifoniji (tj. večglasju) 16. stol. najprej gojila florentinska Camerata (ust. ok. 1590 v Firencah, kjer je krog humanistov, pesnikov, glasbenikov in učenjakov skušal oživiti antično dramo, pri kateri naj bi sodelovali pevski solisti, zbor in orkester; tako so po vzoru pastoralne drame 16. stol. italijanskih pesnikov Torquata Tassa /1544–1595/ in Giovannija Battiste Guarinija /1538–1612/). Za ta tip samospjeva sta značilna podrejanje melodije besedilu in močno afektivni izraz. Monodija kot vzvišena glasbena deklamacija prav zato doseže svoj vrh v operah in madrigalih Claudia Monteverdija /1567–1643/.

Etnomuzikološki kotichek



Didaktika plesne vzgoje: slovenska ljudska plesna dediščina v osnovni šoli

Povzetek

Z vključevanjem prvin slovenske ljudske plesne dediščine v vzgojno-izobraževalni proces gradimo odnos do slovenske ljudske plesne dediščine in uvajamo otroke v ples in gibanje ter hkrati razvijamo etnično in drugo na prostor vezano identiteto. Poustvarjanje slovenske ljudske plesne dediščine omogoča učenčevu razvijanje zavesti o pripadnosti etniji, ob tem pa omogoča razvijanje drugih ciljev, ki so pomembni za celosten razvoj mladega človeka. V raziskavi se ugotavlja usposobljenost slovenskih učiteljev za vključevanje prvin slovenske ljudske plesne dediščine v vzgojno-izobraževalni proces. Rezultati so pokazali, da imajo učitelji premalo znanja s področja slovenske ljudske plesne dediščine in si želijo nadaljnega izobraževanja, predvsem na področju didaktike poučevanja. V okviru formalnega in neformalnega izobraževanja bi bilo treba temu področju nameniti večjo pozornost, saj slovenski učni načrti od učiteljev zahtevajo, da prvine slovenske ljudske plesne dediščine vključujejo v redni vzgojno-izobraževalni proces.

Ključne besede: ples, plesno izročilo, ljudska plesna dediščina, izobraževanje učiteljev, osnovna šola

Didactics of Dance Education: Slovenian Folk Dance Heritage in Primary School

Abstract

By integrating elements of Slovenian folk dance heritage into the educational process, we are building an attitude towards Slovenian folk dance heritage and introducing children to dance and movement, simultaneously developing their ethnic identity, as well as other identities connected with the region. The re-creation of Slovenian folk dance heritage enables students to develop an awareness of belonging to a nation, and, consequently, the development of other objectives that are important for the holistic development of a young individual. The research study wished to determine the competence of Slovenian teachers for integrating elements of Slovenian folk dance heritage into the educational process. The results show that teachers do not possess enough knowledge about Slovenian folk dance heritage and would like to receive additional training, especially in the didactics of teaching. More attention should be devoted to this area within the scope of formal and non-formal education, since Slovenian curricula require teachers to integrate elements of Slovenian folk dance heritage into the regular educational process.

Key words: dance, dance heritage, folk dance heritage, educating teachers, primary school

Uvod

Za znanstveno obravnavo vključevanja slovenske ljudske plesne dediščine v vzgojno-izobraževalni proces sem se odločila na podlagi spoznanja, da v okviru didaktike ni zaslediti temeljitejših raziskav tega področja.¹ Mnogo ljudi se s poustvarjanjem plesnega izročila srečuje predvsem ljubiteljsko, ljubiteljska so prizadevanja, da bi našli modele prenašanja plesnega izročila na otroke, področje pa potrebuje tudi strokovno in znanstveno obravnavo. Razvijanje plesnih sposobnosti je pomembno tako za plesalce sodobnega plesa, baleta in drugih plesnih zvrsti kot tudi za otroke, ki poustvarjajo plesno izročilo in ga prenašajo v sodobnost. Na področju poustvarjanja slovenske ljudske plesne dediščine ne gre le za razvijanje sposobnosti plesanja in izražanja z gibom, pomembna je tudi druga stran, povezana z razvijanjem odnosa do dediščine. Otroci lahko plesno izročilo² dojemajo zelo različno, ga različno interpretirajo, končni cilj pa bi moral biti, da izročilo sebi primerno sprejmejo in ga vzamejo za svojega.

Z vključevanjem slovenske ljudske plesne dediščine v vzgojno-izobraževalni proces gradimo odnos do dediščine in uvajamo otroke v ples in gibanje ter hkrati razvijamo etnično in drugo na prostor vezano identiteto, ki jo v povezavi s folkloriziranjem izročila obravnavajo številni slovenski (npr. Brumen, 1998; Fikfak, 2011; Knific B., 2013; Kunej, 2012; Stanonik, 2006) in tuji avtorji (Cash, 2002; De vos in Romanucci-Ross, 1995; Hofer, 1991; Huseby-Darvas, 1995; Mathisen, 1993), ob tem pa poustvarjanje omogoča razvijanje mnogih drugih ciljev, ki so pomembni za celosten razvoj mladega človeka. To je razvidno (tudi) iz osnovnošolskega kurikula, ki na nekaterih mestih povsem jasno narekuje vključevanje slovenske ljudske plesne dediščine v vzgojno-izobraževalni proces, pri različnih predmetih – športni vzgoji, glasbeni umetnosti in medpredmetnem povezovanju.

Slovenska ljudska plesna dediščina

V definicijah plesa različni avtorji govorijo dokaj enotno o tem, da gre pri plesu za ritmično gibanje telesa (Ramovš, 1980, 1992; Ravnikar, 2004; Zagorc, 1992) in izraz človekove dejavnosti (Ramovš, 1980, 1992). Z njim izražamo hrepenenje, žalost, veselje, bojevitost itd. (Podgorelec, 1965), ob tem pa gre za izrazno umetnostno obliko ter za izraz človekove ustvarjalnosti (Geršak, 2007; Vogelnik, 2009). V nekaterih pogledih so posebni t. i. ljudski plesi, ki jih je v več knjigah podrobno obravnaval

1 Raziskava je bila opravljena v okviru podiplomskega študija na Pedagoški fakulteti v Ljubljani; njen rezultat je doktorska disertacija z naslovom Vključevanje slovenske ljudske plesne dediščine v vzgojno-izobraževalni proces v osnovni šoli (v tisku). V prispevku navajam izhodišča in izsledke raziskave.

2 Sama se terminu »ljudski ples« zaradi mnogim etnologom spornega prilastka »ljudski« izogibam – pomensko enaka sta mi termina slovenska ljudska plesna dediščina oz. slovensko plesno izročilo.

Ramovš (1980, 1992, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000); ob njem so o njih pisali in jih raziskovali tudi drugi avtorji (Kunej 2006, 2009, 2012; Marolt in Šuštar, 1958; Otrin, 1958; Ravnikar, 1969, 2004; Šuštar, 1958).

Nekateri plesi, ki jih umeščamo v slovensko ljudsko plesno dediščino, so bili podedovani iz davnine in sodijo v starejše izročilo in drugi v mlajše izročilo, prav vsi pa so se prilagajali gibnosti posameznikov in kulturnemu okolju, v katerem so bili živi (Ramovš, 1992). Ti plesi so bili na Slovenskem še nekaj let po prvi svetovni vojni značilni za najširši sloj prebivalstva, ki je bil takrat še vedno predvsem kmečki. V tridesetih letih 20. stoletja so s prihodom tedaj novih in modnih plesov ter s širitvijo delavskega razreda začeli toniti v pozabo. Le v posameznih gospodarsko slabše razvitih območjih so se ohranili še po drugi svetovni vojni (Ramovš, 1992), medtem ko so valček in polka ter še nekaj drugih plesov živi še danes.

Dojemanje slovenske ljudske plesne dediščine se skozi čas spreminja. Slovenski etnokoreologi, ki se ukvarjajo z raziskovanjem slovenskega plesnega izročila, razlikujejo starejše plesno izročilo, ki izvira iz časa pred 17. stoletjem (pogosto vključuje preproste gibalne prvine, kot so hoja, tek, poskakovanje), in novejše plesno izročilo, ki se je oblikovalo po 17. stoletju (npr. parni plesi, dvodelni plesi, družabni plesi) (Ramovš, 1980, 1992, 1994). Ob historičnih delitvah slovenske ljudske plesne dediščine so se na Slovenskem pojavljale tudi opredelitve glede na obliko, funkcijo, nosilce plesnega izročila in druge značilnosti (Kunej, 2009; Ramovš, 1994, 2002). Plesno izročilo se deli tudi na otroško in odraslo (Ramovš, 1994), pri čemer se pojavljajo tudi opredelitve slovenskega plesnega izročila odraslih, ki naj bi ga poustvarjali otroci (Fuchs, 2007; Gaberščik, 2009; Kmetec, 2010; Knific M., 2005; Lubej, 2012).

Slovenska ljudska plesna dediščina (po Ramovšu, 1980, t. i. ljudski ples) je torej značilna za slovensko etnično ozemlje vse do let pred drugo svetovno vojno. Če imamo Slovenci podrobneje obravnavano le plesno izročilo kmečkega okolja, »je krivo deloma dejstvo, da je bila do nedavne preteklosti večina slovenskega prebivalstva kmečkega stanu, deloma pa enostranska usmerjenost raziskovalcev plesnega izročila« (Ramovš, 1980, str. 13). V tem je tudi razlog, zakaj nekaterih plesov, ki so bili že v času med obema svetovnima vojnama splošno razširjeni med ljudmi, ne uvrščamo v slovensko plesno izročilo. Termin »ljudski ples« se je namreč ustalil za označevanje večine plesnih oblik, ki so bile na Slovenskem razširjene v 19. in začetku 20. stoletja (štajeriš, šotiš, zibšnrit, kovtri, žakli ...), ne uporablja pa se za označevanje nekaterih plesov, ki so se med ljudmi širili v času med obema svetovnima vojnama in pozneje. Obstajajo sicer izjeme (na primer rašpla, ki se je na Slovenskem uveljavljala v času med obema svetovnima vojnama in pozneje), večine plesov, ki so na Slovensko prišli po prvi svetovni vojni, pa glede



Slika 1: Razvijanje plesnosti. Učenci 5. a-razreda Osnovne šole Bistrica (pri Tržiču; foto Metka Knific).

na uveljavljeno prakso ne uvrščamo v slovensko plesno izročilo (na primer tango, fokstrot, swing, račke ...), čeprav so bili med ljudmi priljubljeni in so podobno kot prej omenjeni plesi starejšega izvora pridobili vrsto različic ter so bili splošno sprejeti med množicami. Slovensko plesno izročilo je bilo predmet raziskav zlasti v obdobju po drugi svetovni vojni (Hrovatin, 1950–1951; Ramovš, 1980, 1992; Šuštar, 1958).

Otrokom primerno plesno izročilo

S prenašanjem slovenske ljudske plesne dediščine na otroke se raziskovalci slovenskega plesnega izročila razen izjemoma (Ramovš, 1985, 1994) niso ukvarjali. Po letu 2000 je bilo prizadevanj, da bi to področje bolj razvili, več, a večinoma ne na znanstveni ravni. Priročnike in prispevke s področja poustvarjanja plesnega izročila med otroki so pisali učitelji in drugi (Fuchs, 2007; Gaberščik, 2009; Knific B., 2005; Knific M., 2004, 2005, 2007; Knific in Knific, 2007, 2009; Kmetec, 2010; Lubej, 2012).

Avtorji (Fuchs, 2007; Knific B., 2005; Knific M., 2004, 2005, 2007; Knific in Knific, 2007, 2009; Kmetec, 2010; Lubej, 2012) so v svojih delih razmišljali o plesnem izročilu odraslih, ki bi ga bilo mogoče posredovati otrokom, in o otroškem plesnem izročilu, ki bi lahko živelo v sodobnosti. Izročilo, kjer so osnovne prvine gibanja hoja, tek in poskakovanje, so se avtorjem zdele preprostejše in otrokom primernejše, kot posebno primerno so opredeljevali otroško plesno izročilo. Med njimi rajalne igre, ki so kot skupinske plesne igre z značilno krožno prostorsko obliko, razno vijuganje, igre, povezane s preprosto hojo ali tekom v polkrogu, spirali ipd. Tovrstne igre pogosto spremlja peto ali ritmično govorno besedilo, ki sodi v pesemsko izročilo.

Slovenska ljudska plesna dediščina odraslih je primerna tudi za otroke. Primerni plesi so skoraj vsi, če jih poenostavimo in prilagodimo psihofizičnim in plesnim zmožnostim otrok. Pri dvodelnih plesih (šuštarska, šotiš, najkatoliš, krajcopolka, kosmatača, ta požugana, mlinček ipd.) prvi del prilagodimo tako, da značilne geste pustimo enake (udarci, poskoki, gibi z rokami itd.), poenostavimo pa plesno držo. Drugi del plesa (trokoračna polka, cvajšrit, valček ipd.) poenostavimo v preprosto vrtenico ali kakšno drugo preprosto obliko. Prilagodimo tudi plesno držo.

Slovenska ljudska plesna dediščina v osnovni šoli

Plesno izročilo v didaktičnem kontekstu je opredeljeno s cilji rednega osnovnošolskega programa, ki jih uresničujemo na različnih predmetnih področjih (Učni načrt, 2011a, 2011b, 2011c). Z vključevanjem rajalnih iger v vzgojno delo razvijamo odnos do dediščine in učence uvajamo v t. i. ljudski ples. V vzgojno-izobraževalnem procesu učence razvijamo kot pripadnike etnije, kot ljudi z etnično identiteto, torej tiste, ki imajo svoje posebnosti in ki se ločijo od drugih (Harrison, 1999; Nunan, 2010; Rogelj Škafar, 2011).

Tudi zakonske podlage – *Zakon o osnovni šoli* (1996), *Zakon o organizaciji in financiranju vzgoje in izobraževanja* (2007), *Priporočila o načinih oblikovanja in uresničevanja vzgojnega načrta osnovne šole* (2008) in *Elementi domovinske in državljske vzgoje ter aktivnega državljanstva v učnih načrtih slovenskih osnovnih in srednjih šol* (Kukovič in Haček, 2014) – izpostavljajo potrebo po razvijanju državne pripadnosti in narodne

identitete. To je mogoče uresničevati z vzgajanjem ustreznega odnosa do lokalnih, regionalnih in državnih tradicij – tudi plesnih. Pri tem se kot ključna kaže potreba po poznavanju didaktičnih izhodišč (Otrin, 2000) ter strokovnih in znanstvenih podlag, ki bi skozi interdisciplinarni vidik, vključujoč etnoko-reologijo, opredelile prenašanje plesnega izročila na otroke.

Plesno opismenjevanje

V okviru šolskega izobraževanja naj bi omogočali razvoj različnih področij pismenosti, med katerimi ima pomembno mesto tudi plesna pismenost. »Šola mora učencu ponuditi široko temeljno znanje oziroma pismenosti, ki jih lahko nadgrajuje in uporabi v različnih življenjskih situacijah (osebnih, izobraževalnih, poklicnih, družbenih ter znanstvenih in umetniških)« (Cotič in Medved Udovič, 2011, str. 18). Strokovnjaki izobraževanja predlagajo mnogopismenost kot vodilno načelo pri oblikovanju kurikula (Medved Udovič, 2011). Pismenost je torej kompleksna zmožnost, ki se navezuje na različna strokovna področja (Starc, 2011) ter omogoča dostop do znanja, kulturne ozaveščenosti ter oblikovanja etične zavesti. Brez ustrezne plesne vzgoje ne moremo pričakovati, da bo učenec znal izraziti tisto, kar mu ponuja slovenska ljudska plesna dediščina (Knific M., 2007). S spoznavanjem slovenske ljudske plesne dediščine pri otroku zbudimo radovednost o tem, kako so plesali včasih, »ob čemer se mora vsak učenec počutiti cenjenega« (Knific M., 2007, str. 33–34).

Razvijanje plesnih sposobnosti

Pri spoznavanju plesnih prvin sta bistvena kakovostno spremljanje in posnemanje gibanja. Paziti moramo, da je poučevanje zanimivo, učinkovito in hkrati zabavno. Plesno opismenjevanje pomeni, da se otroci pri plesu ob glasbi znajo plesno izraziti in ga (ob natančni izvedbi korakov) podoživeti. Pomembna ni le tehnična izvedba, ampak tudi kakovost interpretiranja slovenske plesne dediščine, eno ključnih načel pa je, da ne učimo posameznih plesov, ampak učimo, kako plesati – kako se ob glasbi izraziti z gibom (Otrin, 2000).

Plesno opismenjevanje zahteva podajanje plesnih obrazcev v logičnem zaporedju, postopnost pa zahteva obravnavo plesov v skladu z zmožnostmi učencev. Učitelj mora pri razvijanju plesnosti vedno razmišljati o postopnosti in sistematičnosti. Program učenja mora oblikovati na podlagi učenčevih predznanj in že usvojenih plesnih sposobnosti, da lahko sprotno sledijo njegovim navodilom in pridobivajo nove plesne spretnosti. Če so zahteve prevelike in je učitelj prehitro prešel od preprostih vaj, s katerimi je razvijal plesnost, do zahtevnejših plesnih obrazcev, bo izvedba površna, cilj kakovostnega plesnega izraza pa ne bo dosežen.

Trajnost znanja in razvijanje plesnih sposobnosti dosežemo s ponavljanjem, saj se s ponavljanjem vaj ustvarjajo zveze centralnega živčnega sistema z receptornim in motornim. Hitreje se širijo vzburjenja (zaradi trdnejših zvez) in se gibanje opravlja vse hitreje, laže in natančneje. »S ponavljanjem se torej bojujemo proti pozabljanju. Ponavljati moramo prej, preden nastopi pozabljanje. V začetku ponavljamo v manjših časovnih



Slika 2: Razvijanje plesnosti. Učenci 5. a-razreda Osnovne šole Bistrica (pri Tržiču; foto Metka Knific).



Slika 3: Razvijanje plesnosti. Učenci 5. a-razreda Osnovne šole Bistrica (pri Tržiču; foto Metka Knific).

presledkih, kasneje v večjih /.../. Ker moramo razločevati ponavljanje vsebin od ponavljanja dejanj, imenujemo ponavljanje dejanj urjenje.« (Andoljšek, 1973, str. 28) Uspeh ponavljanja pa ni odvisen samo od tehnike, ampak tudi od drugih dejavnikov: od zavzetosti, motiviranosti, ker poznana snov ni več tako zanimiva, od razumevanja snovi itd. (Andoljšek, 1973). Ponavljanje je namenjeno utrjevanju.

Urjenje je zavestno večkratno ponavljanje neke tehnike z namenom, da se izoblikujejo bolj ali manj avtomatizirane spretnosti ali sposobnosti (Strmčnik, 2001). Pod vplivom urjenja se gibi lažje koordinirajo tudi pri sestavljenih dejavnostih, na primer obvladovanje ritma ob plesanju v paru in dodani glasbeni spremljavi ter zahtevani dodatni plesni formaciji. Delne operacije se združujejo v celostno dejanje enako kot npr. pri vožnji z avtomobilom. Določene gibe moramo v skladu z ritmom avtomatizirati, da lahko nadgrajujemo prvine slovenske ljudske plesne dediščine.

Začetna faza urjenja poteka tako, da učenci poskusijo posnemati učitelja. Nato učitelj opazuje in popravlja manj ustrezne gibe. Na začetku so učenci malce nerodni, po večkratnem ponavljanju pa njihova izvedba poteka vse hitreje in natančneje. »Z nadaljnjim urjenjem /.../ si morda nekateri učenci že razvijejo spretnosti.« (Andoljšek, 1973, str. 29)

Preden učenec začne praktično spoznavati prvine slovenske ljudske plesne dediščine, se mora izuriti v osnovnih plesnih obrazcih – več kot je pri tem urjenja, boljši so učinki. »Urjenje je torej didaktični proces oblikovanja spretnosti in navad, da učenca usposobimo za samostojno izvajanje določene operacije.« (Andoljšek, 1973, str. 29) Seveda pa urjenje ni dresura, kot bi kdo lahko pomislil.

V začetni fazi urjenja ima učitelj pomembno mesto. Pri tem procesu je namreč poudarek na razvijanju in zapomnitvi tehnike dela, ne pa na zapomnitvi vsebin. Ponavljanje in urjenje ni sta pomembna samo za preprečevanje pozabljanja, ampak tudi za odpravljanje napak, za povezovanje novega znanja s starim, po ugotovitvah eksperimentalne psihologije pa tudi za razvijanje sposobnosti pomnjenja in ne nazadnje tudi za privzganjanje čuta odgovornosti do trajnega znanja (Andoljšek, 1973).

Prvine slovenskega plesnega izročila je treba razdeliti na posamezne dele, poiskati ključne točke, razdeliti v makro- in mikrogibe ter vnaprej dobro predvideti potek urjenja. Učitelj pokaže, učenci aktivno posnemajo, primerjajo svoje in učiteljevo gibanje ter se nadzorujejo.

RAZISKAVA, OPRAVLJENA MED OSNOVNOŠOLSKIMI UČITELJI

Raziskovalni problem

Mednarodne raziskave, opravljene pod okriljem Ifacca, Unesca in ustanove Australia Council for the Arts, kažejo, da se umetnostni predmeti, ki vključujejo tudi ljudsko plesno dediščino, pojavljajo v izobraževalnih načrtih skoraj vseh držav sveta in da v petintridesetih državah po svetu primanjkuje izobraževalnega kadra na področju plesne umetnosti, ki bi lahko kakovostno prenašal znanje (Global research compendium on the impact of the arts in education, 2005). Slovenskih raziskav na tem področju primanjkuje. Obstajajo izdaje raziskav v diplomskih delih (npr. Levak, 2012; Stres 2010; Voros, 2012), ki kažejo, da imajo učitelji sicer pozitiven odnos do slovenske ljudske plesne dediščine, vendar menijo, da o plesih in o poučevanju

le-teh niso dovolj strokovno in didaktično usposobljeni. Plese poučujejo, ker jim to narekuje učni načrt, vendar bi bil njihov interes večji, če bi imeli več teoretičnega in praktičnega znanja – predvsem znanja s področja didaktike poučevanja slovenske ljudske plesne dediščine (Levak, 2012). Učitelji se posameznih plesov priučijo, vendar je vprašljiva primernost prilagajanja zahtevnih plesov odraslih za učence (Oblak, 2013; Stres, 2010). Hkrati učitelji menijo, da je poučevanje slovenske ljudske plesne dediščine zahtevno (Breznik, 2004; Levak, 2012), svoje znanje pa ocenjujejo kot pomanjkljivo (Oblak, 2013). Zaradi navedenega je vprašljiva kakovost prenašanja slovenske ljudske plesne dediščine na osnovnošolske učence.

Raziskava, ki je bila opravljena v okviru doktorske disertacije (Knific M., v tisku), se je soočila s problemom vključevanja slovenske ljudske plesne dediščine v vzgojno-izobraževalni proces v osnovni šoli. Prvi del raziskave je predstavljal pregled stanja na področju vključevanja slovenske ljudske plesne dediščine v osnovnošolski vzgojno-izobraževalni proces, drugi del je vključeval model plesnega opismenjevanja in tretji del implementacijo navedenega modela med izbrane osnovnošolske učitelje (Knific, v tisku).

Za posamezni sklop sem uporabila naslednje **vzorke**:

Analiza stanja: Izbrala sem učitelje vseh profilov, ki slovensko ljudsko plesno dediščino poučujejo v rednem šolskem izobraževanju poučevanja na osnovnošolski ravni (razredni učitelji, učitelji družboslovnih predmetov, glasbene umetnosti, športne vzgoje, učitelji izbirnega predmeta v tretjem triletju). Vzorec je bilo naključno in dvostopenjsko: najprej sem izbrala okoli 200 šol in nato znotraj šol okoli 300 učiteljev. Pri analizi sem upoštevala odgovore 246 učiteljev. **Študija primera:** model izobraževanja učiteljev je bil preverjen z izvedbo, kjer je sodelovalo 13 učiteljev. Ti so bili izbrani po profilu ter ruralni in urbani zastopanosti šol. Udeležba je bila anonimna.

Merski inštrumentarij in postopek zbiranja podatkov

Za **analizo stanja** sem uporabila anketni vprašalnik in test znanja (skupaj 52 vprašanj večinoma zaprtega tipa s podanimi opisnimi odgovori ter vprašanja, ki vsebujejo stopenjsko oz. Likertovo lestvico). Merskim inštrumentom sem na pilotnem vzorcu preverila in zagotovila ustrezne merske karakteristike. Zanesljivost anketnega vprašalnika je bila preverjena s ponavljalno metodo, pri testu znanja s Cronbachovim koeficientom, ki je znašal 0,8 (zaokroženo) in kaže na dobro zanesljivost merskega inštrumenta. Vsebinsko veljavnost obeh merskih inštrumentov so preverili trije strokovnjaki za proučevanje vsebino. Konstruktna veljavnost testa znanja je bila ugotovljena s faktorško analizo (Mejovšek, 2008; Sagadin, 1993, 2003). S spletnim anketiranjem je bila zagotovljena ekonomičnost.

Kot temeljni raziskovalni pristop (v tretjem delu implementacije modela izobraževanja učiteljev) sem uporabila metodo **študije primera** in kot tehniko zbiranja podatkov v fokusni skupini fokusni intervju. V fokusni skupini sem vodila fokusni intervju v skladu z nekaterimi lastnostmi delno strukturiranega intervjuja.

Skladno z obravnavano problematiko in cilji raziskave so bila postavljena naslednja raziskovalna vprašanja:

- Kakšno je teoretično znanje učiteljev o slovenski ljudski plesni dediščini?
- Kakšno je didaktično znanje učiteljev o slovenski ljudski plesni dediščini?
- Kako učitelji vključujejo slovensko ljudsko plesno dediščino v vzgojno-izobraževalni proces?
- Kakšen pomen dajejo učitelji slovenski ljudski plesni dediščini kot sooblikovalcu identitete?
- Kako učitelji uporabljajo zapise o slovenski ljudski plesni dediščini?
- Kakšen je učinek in kakšne so izkušnje učiteljev pri implementaciji modela izobraževanja učiteljev za vključevanje slovenske ljudske plesne dediščine v vzgojno-izobraževalni proces?

Prvi del raziskave: Analiza stanja

Teoretično znanje učiteljev

Več kot štiri petine učiteljev meni, da so si v okviru rednega izobraževanja pridobili zelo malo ali sploh nič tovrstnega znanja, vendar pa sta si skoraj dve tretjini učiteljev v zadnjih desetih letih pridobili znanje s področja slovenskega plesnega izročila v okviru neformalnega izobraževanja. Polovica med njimi je imela več kot 50 % vsebin na temo praktičnega spoznavanja slovenskega plesnega izročila, precej manj so se srečevali s teoretičnimi vsebinami s tega področja. Kar zadeva mnenje o vključevanju slovenske ljudske plesne dediščine v pouk, se učitelji pretežno ne strinjajo, da plesov, ki izvirajo iz izročila, v šoli ne smejo spreminjati. Menijo, da jih je treba prilagajati otrokom, da morajo biti otroci ob učenju plesov ustvarjalni, da je druge dele plesov treba poenostaviti in da je pri praktičnem učenju treba prilagajati plesno držo.

Kinetogram, s katerim je mogoče zapisati ples, izvirajoče iz izročila, sta prepoznala le 2 % anketiranih učiteljev. Mirka Ramovša kot najpomembnejšega raziskovalca slovenskega plesnega izročila je prepoznalo skoraj šest desetih učiteljev. Da je čindara ples, ki ne sodi med parne plesne, ve slabše štiri desetine učiteljev. Polovica učiteljev ve, da je igra kolo ples, pri katerem je pesem nepogrešljiv sestavni del. Četrtnina učiteljev ve, da se pregrajski most pleše v dveh nasprotnih vrstah. Da je šuštarpolka ples, pri katerem plesalci z gibi rok posnemajo delo, ve



Slika 4: Vrtenica. Učenca 5. a-razreda Osnovne šole Bistrica (pri Tržiču; foto Metka Knific).

dobra tretjina učiteljev, ples štrene vit pozna le 2,4 % učiteljev. Več kot polovica učiteljev ve, da je instrumentalna glasba na Slovenskem v prvi vrsti namenjena plesu, štiri desetine pa jih ve, da petje ob instrumentalni glasbi ni značilno za slovensko glasbeno izročilo. Polovica učiteljev ve, da se plesna igra, med katero se ena skupina sodelujočih večja, druga pa manjša, imenuje potujemo v Rakitnico. Šest desetih učiteljev ve, da je za otroke zelo primeren ples gredo Abrahama. Na vprašanje, kateri je ples, pri katerem je bistvena sestavina potrk z nogo, je petina učiteljev pravilno odgovorila, da je to krajcopolka. Podoben je delež učiteljev, ki so pravilno navedli, da je izmed ponujenih plesov mrzulin tisti, ki se pleše v tričetrtinskem taktu.

Povzamem lahko, da ima le slaba petina učiteljev dobro teoretično znanje o slovenskem plesnem izročilu, dobra tretjina jih ima zelo slabo znanje. Učitelji so si morali večino svojega znanja o slovenskem plesnem izročilu pridobiti zunaj rednega izobraževanja, kjer pa je bil večji poudarek na praktičnih kot na teoretičnih vsebinah.

Didaktično znanje učiteljev

Učitelji znanje dobivajo predvsem prek neformalnih izobraževanj, kjer gre predvsem za učenje konkretnih plesov, manj pozornosti je posvečene didaktiki poučevanja. Večina učiteljev se po navadi nauči plesov, ki izvirajo iz izročila, prek videoposnetka, na izobraževanju ali si prebere besedni opis v knjigi.

Učitelji na splošno menijo, da so plesi, ki izvirajo iz izročila, primerni za učenje osnovnošolcev in da jih ni treba prilagajati njihovi starosti oziroma jih kakor koli spreminjati. Ne zdi se jim nujno, da lahko ples naučijo šele, ko zna večina učencev teči v pravilnem ritmu ob glasbeni spremljavi. Opažajo tudi, da plesi

s potrkom učencem ne delajo težav. Skeptični so glede spreminjanja posameznih elementov plesa. Ne strinjajo se, da je trokoračno polko otrokom mogoče prilagoditi v hojo ali tek in da je parno vrtenico mogoče nadomestiti s solo vrtenico. Najtežji elementi plesov, ki izvirajo iz izročila, so po njihovem mnenju hoja s skleci, polkin korak, hopsanje in tleskanje, izmed plesov pa se jim zdi najtežji ples z vrtenjem v valčkovi drži. Večinoma so neopredeljeni glede tega, ali so plesi v dvočetrtinskem taktu praviloma težji kot plesi v tričetrtinskem taktu. Učitelji se v glavnem opirajo na dve merili, po katerih določijo, kdaj učenec obvlada ples. Prvo je, ko učenec zapleše ples po korakih tako, kot pokaže učiteljica, in pri tem uživa, drugo pa, ko se zna ob plesni glasbi ritmično pravilno gibati.

Vključevanje v pouk

Rezultati anketnega vprašalnika so pokazali, da učitelji učijo zelo različno število plesov, ki izvirajo iz ljudskega izročila, največkrat od štiri do šest. Sam način priprave na poučevanje vključuje več elementov, najpogostejša sta razčlenitev in priprava načrta učenja posameznih delov plesa. Več kot polovica učiteljev si pred učenjem zavrti glasbo ali pa si zapoje melodijo in zraven zapleše. Okoli štirim desetinam učiteljev je dovolj, da si ples zamislijo v glavi. Manj običajno je, da ples učijo po občutku in ga prilagajajo razredu. Učitelji po navadi porabijo za pripravo ene šolske ure poučevanja plesa do 30 minut, ples pa razčlenijo na več delov.

Razvijanje etnične identitete

Ko poučujejo ples, pesmi ali igre, izvirajoče iz izročila, večina učiteljev učencem razloži, od kod izročilo izhaja in ob kakšnih priložnostih je živelo. Učitelji na splošno, ko učence naučijo plesov, občutijo osebno zadovoljstvo oziroma čutijo, da razvi-

jajo pozitiven odnos do lokalne dediščine. Velika večina se jih strinja, da se tako razvija etnična oziroma nacionalna identiteta. Učitelji vidijo pozitivno vlogo spoznavanja slovenskega plesnega izročila. Še posebej se strinjajo, da z učenjem plesov spodbujajo pozitiven odnos do slovenske kulture in tradicije. Menijo, da praktično spoznavanje slovenske ljudske plesne dediščine spodbuja socializacijo in vpliva na ljudi, da sproščeno in medsebojno sodelujejo, se razbremenijo in sprostijo ter krepijo občutek samozavesti in zaupanja vase. Učitelji vidijo pozitivno vlogo praktičnega spoznavanja plesov pri razvijanju ustvarjalnosti in izražanja čustev in ne nazadnje lahko tovrstni plesi delujejo tudi terapevtsko.

Drugi del raziskave: Model plesnega opismenjevanja

Na podlagi rezultatov, dobljenih s kvantitativno raziskavo, sem izdelala model poučevanja slovenske ljudske plesne dediščine, saj se morajo teoretska in empirična raziskovalna spoznanja prenesti v aplikativno dejavnost ter s tem nadgraditi znanstvenoraziskovalno komponento. Učitelji se stalno srečujejo z vprašanjem, kako ples odraslih ustrezno prilagoditi različnim starostim otrok, njihovem psihofizičnemu razvoju in plesnim zmožnostim. Pri oblikovanju modela plesnega opismenjevanja sem zato upoštevala izsledke kvantitativne raziskave, ki kažejo, da se učitelji strinjajo, da je treba slovensko ljudsko plesno dediščino začeti učiti šele, ko večina učencev zna teči skladno z glasbeno spremljavo, in da morajo biti učenci ob učenju plesnega izročila ustvarjalni. Upoštevala sem mnenje učiteljev, ki so se večinoma strinjali, da se pri učenju prvin plesnega izročila prilagaja plesna drža in da je trokoračno polko otrokom mogo-

če prilagoditi v hojo ali tek. Hkrati sem pri oblikovanju modela plesnega opismenjevanja, grajenega na podlagi spoznavanja prvin slovenske ljudske plesne dediščine, poskušala upoštevati stališče anketiranih učiteljev, da je otrokom hopsanje težko izvedljivo, precej lažja sta jim ploskanje in hoja (Knific, v tisku).

V model plesnega opismenjevanja, ki temelji na spoznavanju prvin slovenske ljudske plesne dediščine, sem vključila vaje za razvijanje ritmičnega posluha, glasbenega spomina in refleksa. Model vključuje navodila za učenje osnovnih korakov, kot so hoja, tek, skoki in poskoki, bočni koraki in trokoraki, vaje za obvladovanje prostora, plesne formacije in plesne drže ter vaje za razvijanje spomina in ustvarjalnosti. Dodala sem primere načinov učenja plesov iz različnih slovenskih pokrajin (mrzulin, nojkatoliš, zibenšrit, sotiš, kosmatača, potovčka, pastirica, šušarska, špicpolka, sirota, valček) in učinkovanje modela preverila med učitelji.

Tretji del raziskave: Implementacija modela v prakso

V fokusni skupini je sodelovalo 13 učiteljev različnih profilov iz različnih regij, in sicer iz urbanih in ruralnih okolij. Izbrala sem namensko ali teoretično vzorčenje – vzorčenje, ki je strukturirano (Flick, 2009). Prek elektronskih obvestil Slovenskega izobraževalnega omrežja in Javnega sklada Republike Slovenije za kulturne dejavnosti sem najavila usposabljanje plesnega opismenjevanja po novem modelu ter na podlagi vseh prijavljenih (30) izbrala 13 učiteljev, za katere sem predvidevala, da mi bodo z udeležbo največ pomagali pri doseganju cilja intervjuja (Vogrinc, 2007).



Slika 4: Križna drža. Učenca 5. a-razreda Osnovne šole Bistrica (pri Trziču; foto Metka Knific).

Analize pogovorov v treh fokusnih skupinah, ki so potekali pred začetkom usposabljanja (prva fokusna skupina), po usposabljanju (druga fokusna skupina) in po dveh mesecih usposabljanja (tretja fokusna skupina), so pokazale, da učiteljem primanjkuje teoretičnih in praktičnih znanj – to je bilo najbolj opazno v prvi fokusni skupini in najmanj v tretji. Opazila sem, da so med samim procesom v kategoriji pridobivanje znanja s podkategorijami učitelji pred usposabljanjem iskali pomoč, po usposabljanju pa so bili pripravljeni pomoč ponuditi.

V drugi fokusni skupini so učitelji zavzeli stališče, da bi moral model iziti kot priročnik za učitelje, saj so ves čas menili, da učitelji na tem področju potrebujejo znanje in pomoč. V skladu z drugimi raziskavami ugotavljam (Hrovat, 1999; Hrovat, 2000; Rozman, 2009; Stres, 2010), da je pomanjkanje znanj in gradiv, ki bi omogočala kakovostno prenašanje slovenske ljudske plesne dediščine na otroke, veliko. Model plesnega opismenjevanja, izdan v obliki priročnika, bi vrzel na tem področju vsaj deloma zapolnil in dopolnil redke priročnike s področja plesnega opismenjevanja na področju slovenske ljudske plesne dediščine (Fuchs, 2004; Lubej, 1997). Ples pri pouku in ples v sodobni šoli obravnava tudi druga literatura (npr. Gjud in Kroflič, 1990; Kroflič in Gobec, 1995; Šušteršič in Zagorc, 2010; Zagorc, 2006), vendar ne vključuje področja slovenskih ljudskih plesov.

V tretji fokusni skupini se je pokazal pomen postopnega učenja. Model plesnega opismenjevanja mora temeljiti na postopnosti in celostnem usvajanju plesnosti, kar omogoča kakovostne strokovne podlage za poučevanje na tem področju.

Presenetljive izjave, ki so za raziskovalca zelo dobrodošle, sem zabeležila pri kategoriji *plesopis*. Učitelji so slikovni zapis plesov – na novo ustvarjene figure – med drugim in tretjim pogovorom preverili v praksi in tako v tretjo fokusno skupino prinesli nove izkušnje s svoje matične šole. Pokazalo se je, da nekateri učitelji kljub vsem skicam in figuram prvin slovenske ljudske plesne dediščine ne znajo razbrati in plesa ne bi znali zaplesati. Nekaterim bi bilo lažje, če bi imeli glasbeno spremljavo in note ob figurah.

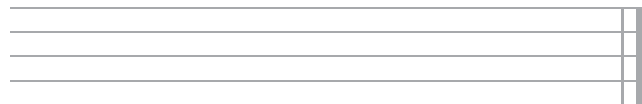
Izsledki raziskave kažejo, da so pred usposabljanjem učitelji navajali vključevanje prvin slovenskih ljudskih plesov v pouk predvsem pri predmetih, kot so glasbena umetnost, športna vzgoja in zgodovina, učni načrti pa narekujejo njihovo vključevanje tudi pri drugih predmetih. Po tem, ko so učitelji dva meseca poučevali po modelu in ga prenesli v pedagoško prakso, so se njihove izjave spremenile (pogovori v tretji fokusni skupini), češ da lahko prvine slovenske ljudske plesne dediščine vključujejo v vse predmete in vse razrede. V izjavah učiteljev je bilo mogoče zaslutiti, da imajo teoretično znanje, prejeto po različnih poteh, predvsem prek etnokoreoloških raziskav, objav-

ljenih v knjigah Ramovša (1980, 1992, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000), a plesov ne znajo prenesti v pedagoški proces. V procesu raziskave so se pokazale spremembe v kategoriji *načini poučevanja* in znotraj nje v podkategorijah *postopnost in postopnost po novi praksi*. Učitelji so sklenili, da bodo spremenili način poučevanja. Uvideli so, da se poučevanja lotevajo prehitro, da pozabljajo predvsem na postopnost, ki je temeljno izhodišče razvijanja plesne sposobnosti (Otrin, 2000). Učitelji so po navedenem modelu usposabljanja dobili ideje za drugačno delo. Izjavili so, da bodo vsebine prenesli v svojo prakso poučevanja in bodo v prihodnje poučevali drugače in inovativnejše. Učitelji so med drugo in tretjo fokusno skupino v praksi udeležili prednosti dela po navedenem modelu usposabljanja.

Sklep

Raziskava je pokazala, da imajo učitelji na področju poučevanja slovenske ljudske plesne dediščine vrsto težav. Nimajo znanja s področja plesnega izročila in samó motivirani za ukvarjanje s slovensko ljudsko plesno dediščino si tega znanja želijo. Znanje pa bi potrebovali vsi, saj učni načrti od njih zahtevajo, da prvine slovenske ljudske plesne dediščine vključujejo v redni vzgojno-izobraževalni proces.

Kvalitativna raziskava implementacije modela vključevanja slovenske ljudske plesne dediščine učiteljem je pokazala, da so se stališča in izkušnje spreminjali v treh fazah raziskovanja. Stališča, občutki, izkušnje in odzivi sodelujočih učiteljev pred spoznavanjem novega modela izobraževanja, po njegovem zaključku in po uvajanju modela v osnovnošolsko prakso so pokazali, da se bodo vključeni učitelji v prihodnosti lažje in kakovostneje pripravljali na poučevanje, saj so vaje v modelu poučevanja slovenske ljudske plesne dediščine uporabne, jasne, zanimive in kakovostne. Učitelji so izpostavili tudi nekaj predlogov za nadaljnje razvijanje modela. Med njimi so izpostavili ustrezno zvočno gradivo ter multimedijske posnetke za poučevanja slovenske ljudske plesne dediščine ter izid priročnika s spremljajočim nadaljnjim izobraževanjem.



Literatura

- Andoljšek, I. (1973). *Osnove didaktike*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.
- Breznik, I. (2004). Učitelji glasbene vzgoje o ljudski glasbi v tretjem triletnem osnovne šole v Sloveniji. *Glasba v šoli*, 9 (2/3). Ljubljana: Zavod RS za šolstvo, str. 39–44.
- Brumen, B. (1998). Time, Space, and Social Construction of Identity. V Baskar, B. in Brumen, B. (ur.), MESS II. (str. 71–83). Ljubljana: Inštitut za multikulturne raziskave.
- Cash, J. (2002). After The Folkloric Movement: Traditional Life in Post-Socialist Moldova. *Anthropology of East Europe Review* 20 (2).
- Cotič, M., Medved Udovič, V. (2011). Učenje in poučevanja različnih vrst pismenosti. V Cotič, M., Medved Udovič, V., Starc, S. (ur.), *Razvijanje različnih vrst pismenosti* (str. 11–18). Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Univerzitetna založba Annales.
- De Vos, G., Romanucci-Ross, L. (1995). Ethnic Identity: Psychocultural Perspective. V Romanucci-Ross, L. in De Vos, G. (ur.), *Ethnic Identity: Creation, Conflict, and Accommodation* (str. 349–379). Walnut Creek, London, New Delhi, Sage.
- Fikfak, J. (2011). Ritual practices in Slovenia: From description to analysis. *Bolgarski folklor* 37, 35–47.
- Flick, U. (2009). *An Introduction to Qualitative Research*. Los Angeles: Sage Publications.
- Fuchs, B. (2004). *Ljudski plesi v osnovni šoli: priročnik za učitelje, mentorje in vaditelje*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
- Fuchs, B. (2007). Prirejanje plesov odraslih za otroke: Na praktičnih primerih štajerskih in prekmurskih plesov. *Folkloristik*, 3, 44–46.
- Gaberščik, A. (2009). Glasbenorazvojne značilnosti otrok in otroška folklorna skupina. *Folkloristik*, 5, 71–73.
- Geršak, V. (2007). Pomen poučevanja in učenja s plesno-gibalnimi dejavnostmi v vrtcu in osnovni šoli. *Sodobna pedagogika*, 58 (3), 128–143.
- Gjud, A., Kroflič, B. (1990). *Igra z gibi: osnove izražanja z gibom. 1. Telo v gibanju*. Radovljica: Didakta.
- Global research compendium on the impact of the arts in education* (19. 4. 2005). D'Art Topics in Global research compendium on the impact of the arts in education (2005). Dostopno na: https://books.google.si/books?hl=sl&lr=&id=ZEaxmwG9n4EC&oi=fnd&pg=PA7&dq=Global+research+compendium+on+the+impact+of+the+arts+in+education,+2005&ots=3JvFVCxhI6&sig=xqyKdM4UWP4MrqK6QpxMsqzSXOk&redir_esc=y#v=onepage&q=Global%20research%20compendium%20on%20the%20impact%20of%20the%20arts%20in%20education%2C%202005&f=false.
- Global research compendium on the impact of the arts in education*. (19. 4. 2005). D'Art Topics in Global research compendium on the impact of the arts in education. (2005). Dostopno na: https://books.google.si/books?hl=sl&lr=&id=ZEaxmwG9n4EC&oi=fnd&pg=PA7&dq=Global+research+compendium+on+the+impact+of+the+arts+in+education,+2005&ots=3JvFVCxhI6&sig=xqyKdM4UWP4MrqK6QpxMsqzSXOk&redir_esc=y#v=onepage&q=Global%20research%20compendium%20on%20the%20impact%20of%20the%20arts%20in%20education%2C%202005&f=false.
- Harrison, S. (1999). Cultural boundaries. *Anthropology Today* 15 (5), 10–13.
- Hofer, T. (1991). Construction of the 'Folk Cultural Heritage' in Hungary and Rival Version of National Identity. *Ethnologia Europaea* 2, 145–170.
- Hrovat, M. (1999). *Glasbeno in plesno ljudsko izročilo v osnovnih šolah*. Diplomsko delo, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta.
- Hrovat, P. (2000). *Uresničevanje glasbenih ciljev z ljudskimi plesi v prvem triletnem*. Diplomsko delo, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta.
- Hrovatin, R. (1950–1951). O slovenskem ljudskem plesu. *Traditiones*, 3/4, 276–296.
- Huseby-Darvas, E. (1995). The Search for Hungarian National Identity. V Romanucci-Ross, L. in De Vos, G. (ur.), *Ethnic Identity: Creation, Conflict, and Accommodation* (str. 161–195). Walnut.
- Kmetec, M. (2010). Ljudsko izročilo v vrtcu. *Folkloristik*, 6, 84–85.
- Knific, B. (2005). Izobraževanja JSKD v sezoni 2004/2005. *Folkloristik*, 1, 78–86.
- Knific, B. (2013). Interpretiranje plesnega izročila: lokalno, nacionalno in nadnacionalno. *Traditiones*, 42 (1), 125–142.
- Knific, B., Knific, M. (2007). Otrok in plesno izročilo. *Etnolog*, 17 (68), 43–60.
- Knific, B., Knific, M. (2009). Kaj bi s plesnim izročilom v osnovnih šolah? *Didakta*, 18/19 (128), 29–35.
- Knific, M. (2004). Ljudski ples v osnovni šoli. *Glasba v šoli*, 9 (2/3), 44–47.
- Knific, M. (2005). Plesna dediščina kot motiv za gibno vzgojo. *Razredni pouk*, 7 (3), 22–26.
- Knific, M. (2007). Slovenski ljudski ples in projektno učno delo. Magistrsko delo, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta.
- Knific, M. (v tisku). *Vključevanje slovenske ljudske plesne dediščine v vzgojno-izobraževalni proces v osnovni šoli*. Doktorska disertacija, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta.
- Kroflič, B., Gobec, D. (1995). *Igra – gib – ustvarjanje – učenje: Metodični priročnik za usmerjene ustvarjalne gibno-plesne dejavnosti*. Novo mesto: Pedagoška obzorja.
- Kukovič, S. in Haček, M. (2014). *Elementih domovinske in državljanske vzgoje ter aktivnega državljanstva v učnih načrtih slovenskih osnovnih in srednjih šol*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport.
- Kunej, R. (2006). Transformacije ljudskega plesa v predstavah za "druge". *Traditiones*, 35 (1), 123–134.
- Kunej, R. (2009). Morfološke in strukturne opredelitve ljudskega plesa: Primer parnega štajeriša. *Traditiones*, 38 (1), 309–322.
- Kunej, R. (2012). *Štajeriš: podoba in kontekst slovenskega ljudskega plesa*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Levak, K. (2012). *Poučevanje slovenskih ljudskih plesov v drugem triletnem*. Diplomsko delo, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta.
- Lubej, N. (1997). *Pikapolonica, hvala za zlato kolo!: otroške igre in plesi: priročnik za folklorno vzgojo*. Maribor: Zveza kulturnih organizacij.
- Lubej, N. (2012). Od plesa k otroški igri in ponovno nazaj k plesu. *Folkloristik*, 8, 42–44.
- Marolt, F. in Šuštar, M. (1958). *Slovenski ljudski plesi Koroske*. Ljubljana: Glasbeno narodopisni inštitut.
- Mathisen, S. (1993). *Die Chor-Leiter*. Graz: Leykam Buchverlagsgesellschaft.
- Medved Udovič, V. (2011). Prehod med vrtcem in šolo, pot k bralcu in bralki. V Cotič, M., Medved Udovič, V., Starc, S. (ur.), *Razvijanje različnih vrst pismenosti* (str. 37–45). Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Univerzitetna založba Annales.

42. Mejovšek, M. (2008). *Metode znanstvenog istraživanja u društvenim i humanističkim znanostima*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
43. Nunan, S. (2010). Foreword. V Deirbhile Nic Craith (ur.), *Creativity and the Arts in the Primary School: Discussion Document and Proceedings of the Consultative Conference on Education 2009*, Dublin: Irish National Teachers' Organisation.
44. Oblak, Š. (2013). *Otroški ljudski plesi in rajalne igre v učnem načrtu za glasbeno vzgojo od 1. do 5. razreda*. Diplomsko delo, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta.
45. Otrin, I. (1958). Oblike slovenskih ljudskih plesov: njihov razvoj in njihovo sedanje stanje. V *Kongres folklorista Jugoslavije* (303–319). Cetinje.
46. Otrin, I. (2000). La la bum: Plesna abeceda za otroke in začetnike. Ljubljana: Sklad RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti.
47. Podgorelec, I. (1965). *Družabni ples: svetovni plesni program*. Ljubljana: Železniška tiskarna v Ljubljani.
48. Priporočila o načinih oblikovanja in uresničevanja vzgojnega načrta osnovne šole (2008). Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo in šport. Dostopno na: http://www.google.si/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ad=rja&uact=8&ved=0CB4QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.zrss.si%2Fdoc%2F270611134131_oekr_priporocila_vzgojni_nacrt_25_8_08.doc&ei=hCKGVIDCAsS9UZehgvAP&usq=AFQjCNFQJ9WZstbrPq_AD-tOhLujfuUKgg&bv=bv.80642063,d.d24 (1. 9. 2014).
49. Ramovš, M. (1980). *Plesat me pelji. Pesno izročilo na Slovenskem*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
50. Ramovš, M. (1985). Uvod v metodiko pouka ljudskih pevcev. *Folklorist*, 8 (1-2), 11–14.
51. Ramovš, M. (1992). *Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem: Gorenjska, Dolenjska, Notranjska*. Ljubljana: Založba Kres.
52. Ramovš, M. (1994). Ljudski ples v osnovni šoli. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 34 (4), 43–45.
53. Ramovš, M. (1995). *Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem: Bela krajina in Kostel*. Ljubljana: Založba Kres.
54. Ramovš, M. (1996). *Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem: Prekmurje in Porabje*. Ljubljana: Založba Kres.
55. Ramovš, M. (1997). *Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem: Vzhodna Štajerska*. Ljubljana: Založba Kres.
56. Ramovš, M. (1998). *Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem. Od Slovenske Istre do Trente*. Ljubljana: Založba Kres.
57. Ramovš, M. (1999). *Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem: Od Slovenske Istre do Trente, 2. del*. Ljubljana: Založba Kres.
58. Ramovš, M. (2000). *Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem: Koroška in Zahodna Štajerska*. Ljubljana: Založba Kres.
59. Ramovš, M. (2002). Sporočilnost slovenskega ljudskega plesa. *Poligrafi*, 7 (27/28), 105–135.
60. Ravnikar, B. (1969). *Koreografija ljudskega plesa*. Ljubljana: Univerzitetna tiskarna v Ljubljani.
61. Ravnikar, B. (2004). *Kinetografija, ples in gib*. Kranj: Zveza ljudskih tradicijskih skupin Slovenije.
62. Rogelj Škafar, B. (2011). *Upodobljene sledi narodne identitete: Zbirka risanih zapisov učencev Otona Grebenca v Slovenskem etnografskem muzeju*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
63. Rozman, B. (2009). *Učiteljevo poznavanje in uporaba ljudskega plesa pri športni vzgoji*. Diplomsko delo, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta.
64. Sagadin, J. (1993). *Poglavja iz metodologije pedagoškega raziskovanja*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo in šport.
65. Sagadin, J. (2003). *Statistične metode za pedagoge*. Maribor: Obzorja.
66. Stanonik, M. (2006). *Procesualnost slovstvene folklore: slovenska nesnovna kulturna dediščina*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
67. Starc, S. (2011). Zmožnost dekodiranja večkodnih besedil kot sestavina besedilne pismenosti. V: Cotič, M., Medved Udovič, V., Starc, S. (ur.), *Razvijanje različnih vrst pismenosti* (str. 28–36). Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Univerzitetna založba Annales.
68. Stres, M. (2010). *Usposobljenost učiteljev razrednega pouka za poučevanje ljudskega plesa pri glasbeni vzgoji*. Diplomsko delo, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta.
69. Strmčnik, F. (2001). *Didaktika: Osrednje teoretične teme*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
70. Šuštar, M. (1958). *Slovenski ljudski plesi Primorske*. Ljubljana: Glasbeno narodopisni inštitut.
71. Šušteršič, A., in Zagorc, M. (2010). *Sodobni ples pri pouku športne vzgoje v osnovni šoli*. Ljubljana: Fakulteta za šport, Inštitut za šport, Center za vseživljenjsko učenje v športu: Fundacija za šport.
72. Učni načrt (2011a). Program osnovna šola. Glasbena vzgoja [Elektronski vir] / predmetna komisija Ada Holcar ... [et al.]. – El. knjiga. – Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo in šport: Zavod RS za šolstvo. Dostopno na: http://www.mizs.gov.si/fileadmin/gov/mizs.si/pageuploads/podrocje/os/prenovljeni_UN/UN_glasbena_vzgoja.pdf (15. 8. 2015).
73. Učni načrt (2011b). Program osnovna šola. Športna vzgoja [Elektronski vir] / avtorji Marjeta Kovač ... [et al.]. – El. knjiga. – Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo in šport: Zavod RS za šolstvo. Dostopno na: http://www.mizs.gov.si/fileadmin/mizs.gov.si/pageuploads/podrocje/os/prenovljeni_UN/UN_sportna_vzgoja.pdf (15. 8. 2015).
74. Učni načrt (2011c). Program osnovna šola. Družba [Elektronski vir] / predmetna komisija Meta Budnar ... [et al.]. – El. knjiga. – Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo in šport: Zavod RS za šolstvo. Dostopno na: http://www.mizs.gov.si/fileadmin/mizs.gov.si/pageuploads/podrocje/os/prenovljeni_UN/UN_druzba_OS.pdf (15. 8. 2015).
75. Vogelšek, M. (2009). *Ples skozi čas in balet skozi svet*. Ljubljana: Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti.
76. Vogrinc, J. (2007). *Akcijsko raziskovanje za dvig kvalitete pouka naravoslovnih predmetov*. Ljubljana: Naravoslovno-tehniška fakulteta: Pedagoška fakulteta.
77. Voros, L. (2012). *Madžarska ljudska glasba pri pouku glasbene vzgoje na razredni stopnji na dvojezičnih osnovnih šolah v Prekmurju*. Diplomsko delo, Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta.
78. Zagorc, M. (1992). *Ples – ustvarjanje z gibom*. Ljubljana: Fakulteta v Ljubljani.
79. Zagorc, M. (2006). *Ples v sodobni šoli: prvo triletnje*. Ljubljana: Fakulteta za šport, Inštitut za šport.
80. Zakon o organizaciji in financiranju vzgoje in izobraževanja (2007). *Uradni list RS*, št. 16/2007 z dne 23. 2. 2007. Dostopno na: [http://www.uradni-list.si/1/content?id=78530#!/Zakon-o-organizaciji-in-financiranju-vzgoje-in-izobrazevanja-\(uradno-precisceno-besedilo\)-\(ZOFVI-UPB5\)](http://www.uradni-list.si/1/content?id=78530#!/Zakon-o-organizaciji-in-financiranju-vzgoje-in-izobrazevanja-(uradno-precisceno-besedilo)-(ZOFVI-UPB5)) (15. 8. 2015).
81. Zakon o osnovni šoli (1996). *Uradni list RS*, št. 12/1996 z dne 29. 2. 1996. Dostopno na: <http://www.uradni-list.si/1/objava.jsp?urlid=200681&stevilka=3535> (1. 9. 2014).

Ocene



© Copyright 1942 by [unclear] International Copyright [unclear] (Copyright [unclear])

Spodbudno učno okolje. Ideje za delo z nadarjenimi v osnovni šoli

Urednica: Mojca Juriševič, 2014, Ljubljana: Pedagoška fakulteta

Z veseljem predstavljam monografijo, ki je v letu 2014 izšla na Pedagoški fakulteti v Ljubljani. Z izrazom monografija praviloma označujemo znanstveno, strokovno, poljudnoznanstveno ali esejistično delo, v katerem (običajno) več avtorjev izčrpno obravnava neko tematiko. Zato je ena od nevarnosti, da posamezni avtorji obravnavajo več različnih problemov, brez potrebne »rdeče niti«. V našem primeru imamo, po zaslugi urednice (prof. dr. Mojce Juriševič) pred seboj usklajene prispevke, kjer avtorji predstavljajo rezultate svojih raziskovalnih oz. strokovnih spoznanj v obliki idej in tudi že didaktičnih aplikacij, neposredno uporabnih za delo z nadarjenimi učenci.

V monografiji najdemo ne le zanimiva razmišljanja, ideje, bolj ali manj konkretne predloge, ampak tudi že izkušnje o delu z nadarjenimi učenci. Prispevki potrjujejo tezo, da spodbujanje in delo z nadarjenimi učenci ne potekata le kot zahtevnejša, dodatna dejavnost, posebej pripravljena za nadarjene, ampak sta lahko sestavni del pouka, pri katerem so aktivni vsi učenci, njihove aktivnosti pa so različne, prilagojene sposobnostim. Seveda pa takšno delo zahteva učitelja, ki ima dovolj didaktičnega znanja, da tovrstne dejavnosti pripravi in izpelje. Pri načrtovanju in izpeljavi takega pouka so nedvomno dobrodošli tudi čim bolj konkretne didaktične spodbude in primeri. Avtorji monografije so pripravili zbirko idej in primerov za delo



z nadarjenimi, kar dokazuje, da delujejo na *Pedagoški fakulteti Univerze v Ljubljani* številni zavzeti in strokovno usposobljeni učitelji in sodelavci, ki lahko prispevajo k usposabljanju kakovostnih učiteljev, tudi za delo z nadarjenimi. Zato pričakujem, da bodo prispevke uporabniki (učitelji) dobro sprejeli, saj bodo v monografiji našli prispevke, ki jih bodo lahko bodisi neposredno uporabili za delo v praksi ali pa jim bodo primer oz. spodbuda za podobno obliko dela v konkretnem šolskem kontekstu.

Urednica monografije dr. Mojca Juriševič uvede obravnavo nadarjenih s prispevkom, ki postavlja pomembno vprašanje: »Kaj nadarjene učence motivira za šolsko učenje?«

Eden od odgovorov je, da je treba učencem zagotoviti dovolj učnih izzivov, ki bodo za njih razvojno primerni, smiselni in vredni napora. Vsebine naj bodo smiselne z vidika učencev in njihovega okolja. Zagotoviti je treba tudi dovolj časa, da je mogoče uporabljati raziskovalno in sodelovalno učenje ter reševanje avtentičnih problemov. Nadarjeni učenci morajo spoznati, da je za izjemne dosežke kljub nadarjenosti potrebno veliko dela in truda.

Nadarjeni učenci so zelo heterogena skupina; nadarjeni so na različnih področjih in imajo različne učne, vzgojne, socialne in osebne potrebe. Za kakovostno izvedbo vzgojno-izobraževalnega dela morajo zato učitelji znati prepoznati in upoštevati različne potrebe svojih učencev in učenk in jim prilagajati pouk tako, da bodo čim bolj razvili svoje potencialne.

V nadaljevanju bom na kratko predstavila vse prispevke, bolj temeljito pa se bom posvetila prispevkom s področja glasbe.

V monografiji sta objavljena dva prispevka s področja glasbe, prispevale so ju strokovnjakinje za glasbeno vzgojo na *Akademiji za glasbo* (B. Rotar Pance) ter na *Pedagoški fakulteti v Ljubljani* (B. Sicherl-Kafol in K. Zalar).

Prof. dr. Branka Rotar Pance v monografiji predstavlja *Glasbeno olimpijado*, njene cilje, udeležence, vlogo mentorjev in smernice za nadaljnji razvoj.

V prispevku spoznamo, da je *Glasbena olimpijada* skupen projekt *Zveze glasbene mladine Slovenije* in *Akademije za glasbo* v Ljubljani, ki glasbeno nadarjenim učencem in dijakom omogoča kompleksno glasbeno predstavitev.

To je kompleksno tekmovanje, ki spodbuja učne procese in dejavnosti nadarjenih učencev in dijakov na področjih izvajanja, ustvarjanja, poslušanja in glasbenega jezika ter jim omogoča druženje in izmenjavo ustvarjalnih idej in izkušenj v glasbeno spodbudnem okolju.

Avtorica v prispevku predstavlja namen in cilje glasbene olimpijade, strukturo tekmovanja in udeležence ter daje nekaj smernic za nadaljnji razvoj *Glasbene olimpijade*. Izhaja iz

rezultatov obsežne slovenske raziskave o nadarjenih učencih (Juriševič, 2012), kjer je ena od ugotovitev, da nadarjeni učenci in dijaki niso najbolj zadovoljni s prilagoditvami v razširjenem programu šol oziroma v njihovem obogatitvenem programu. Med priljubljenimi dejavnostmi navajajo dodatni pouk in priprave na tekmovanja. Prav GO s svojim konceptom daje učiteljem mentorjem možnost, da učencem in dijakom ponudijo poseben izziv, ki spodbudi njihovo kompleksno glasbeno udeleževanje tudi v osnovni ali srednji šoli. Avtorica omenja, da je med cilji GO pomembno tudi, kako motivirati in navduševati glasbeno nadarjene učence/dijake za glasbeno samoizražanje; kako uporabljati in nadgrajevati glasbeno pismenost v povezavi z glasbenimi dejavnostmi poslušanja, izvajanja in ustvarjanja; spodbujati kreativno glasbeno izražanje mladih; širiti možnosti za javno predstavitev lastnih glasbenih del ter spodbujati druženje mladih z različnih šol in različnih okolij. GO je namenjena glasbeno nadarjenim in zainteresiranim učencem/dijakom, ki se na tekmovanje pripravljajo pod vodstvom mentorja – osnovnošolskega/srednješolskega učitelja glasbe. Na GO tekmujejo kot posamezniki, v drugem in tretjem delu tekmovanja pa so lahko glede na izbiro skladbe za petje in zasedbo, za katero je napisana tekmovalčeva izvirna skladba, kot soizvajalci vključeni tudi učitelji, vrstniki ali druge osebe. Vsak tekmovalček se preizkusi v treh sklopih tekmovanja: v testnem delu, pevskem delu in ustvarjalnem delu, ki vključuje izvedbo lastne izvirne skladbe.

Avtorica posebej opozarja, da je pri delu z glasbeno nadarjenimi učenci zelo pomembna vloga mentorjev, ki morajo biti dobro strokovno usposobljeni ter seznanjeni z obravnavo in vodenjem učnega procesa glasbeno nadarjenih posameznikov, odprti morajo biti za ustvarjalnost in poznati morajo lastnosti ustvarjalnega procesa.

Mentor mora imeti tudi pedagoška znanja, ki mu omogočajo kakovostno vodenje glasbeno nadarjenega učenca/dijaka. Poznati mora naravo in razvojne zakonitosti glasbene nadarjenosti ter sestavine ustvarjalnega procesa. Znati mora ustvarjati pozitivno učno okolje ter biti tudi sam nenehen iskalec in raziskovalec.

Pomembno je, da mentor tekmovalnosti ne postavlja v ospredje, ampak da usmerja glasbeno nadarjene učence, da se učijo drug ob drugem. Zato je med pomembnimi cilji GO tudi izobraževanje učiteljev mentorjev ter njihovo usposabljanje za delo z glasbeno nadarjenimi učenci in dijaki.

V prispevku *Partnerstva na področju izobraževanja in kulture – avtentične spodbude za razvoj glasbene nadarjenosti* avtoric Barbare Sicherl-Kafol in Konstance Zalar (obe *Pedagoška fakulteta Univerze v Ljubljani*) je predstavljen primer glasbene delavnice za sodobno glasbo, ki je potekala v partnerstvu med izobraževalnimi in kulturnimi ustanovami ter umetniki.

Avtorici poročata, da so v raziskavi na študiji primera preučevali, kako lahko delo z glasbeno (bolj ali manj) nadarjenimi v avtentičnem okolju partnerstev med šolami, kulturno ustanovo in umetniki, prispeva k razvoju vseživljenjske kompetence kulturne zavesti in izražanja.

Pri tem so skušali odgovoriti na vprašanje: »Kako lahko ustvarjalno delo z glasbeno (bolj ali manj) nadarjenimi v avtentičnem okolju partnerstev prispeva k razvoju kazalcev vseživljenjske kompetence kulturne zavesti in izražanja?«

V raziskavo so bili vključeni učenci glasbenih šol, mentorji / učitelji v glasbenih šolah, študenti iz treh fakultete Univerze v Ljubljani (*Akademija za glasbo, Filozofska fakulteta in Pedagoška fakulteta*) ter učenci (stari osem let ali več), ki so sodelovali v projektu prve slovenske glasbene delavnice za sodobno glasbo. Udeleženci različnih starosti in glasbenih znanj so sodelovali v ustvarjalnem procesu oblikovanja in izvajanja sodobnih glasbenih del. V trimesečnem procesu so samostojno in ob pomoči mentorjev ter skladatelja Uroša Rojka raziskovali zvoke svojih inštrumentov, sodobne načine glasbenega zapisa, iskali možnosti interpretacije sodobnih partitur ter skozi individualno in skupinsko improvizacijo spoznavali parametre sodobnega glasbenega jezika.

Avtorici ugotavljata, da se pri delu z nadarjenimi srečujemo z vprašanji, katere vrednote in kakšno znanje omogočajo kakovostno učenje in razvoj ter posledično višjo kakovost življenja ter kako to dosežati.

Odgovori na omenjena vprašanja predpostavljajo premik v pojmovanju znanja in nadgrajevanju njegove ravni. Izpostavljeno je znanje, ki je celostno, ustvarjalno, inovativno, reflektivno, avtonomno in vseživljenjsko. Na področju glasbene vzgoje ugotavljata, da je ustvarjalno, celostno in reflektivno mišljenje aksiom dela z glasbeno (bolj ali manj) nadarjenimi.

Kompetenca kulturne zavesti in izražanja kot ena od osmih ključnih vseživljenjskih kompetenc daje ustvarjalnemu izražanju, sprejemanju in doživljanju umetnostnih jezikov osrednje mesto. Kot pomembne dejavnike vključuje kritično razmišljanje, ustvarjalnost, iniciativnost, reševanje problemov, oceno tveganj, sprejemanje odločitev ter konstruktivno obvladovanje čustev. Udeleženci partnerskega projekta sodobne glasbe so razvijali samozaupanje in sprejemali ustvarjalne izzive, razvijali strpnost in spoštovanje drugačnih pogledov in idej, z interesom komunicirali skozi sodobni glasbeni jezik, bili avtonomni v iskanju lastnega glasbenega izraza, pridobivali glasbene spretnosti in znanja ter razvijali vzajemno zaupanje in razumevanje.

Ugotovitve raziskave potrjujejo pomen partnerstev med izobraževalnimi in kulturnimi ustanovami ter umetniki kot avtentičnega okolja, ki omogoča kakovostne spodbude za raz-

voj kazalnikov kompetence kulturne zavesti in izražanja vseh sodelujočih ne glede na raven njihove glasbene nadarjenosti. Udeleženci partnerskega projekta so namreč ne glede na raven glasbene nadarjenosti razvijali estetsko občutljivost in kritičen odnos do zvočnega okolja.

Obdobje, ki ga otroci preživijo v osnovni in srednji šoli, je zelo pomembno za razvoj potencialov. Ob tem pa didaktična spoznanja kažejo, da le kakovosten pouk, ki učencem odmerja dovolj velik manevrski prostor za delovanje, ki izziva ustvarjalnost in izvirnost, spodbuja razvoj nadarjenosti. Iz tega dr. Janez Vogrinc brez težav izpelje trditve, da je didaktična usposobljenost učiteljev ključna in bistvena za kakovostno delo z nadarjenimi učenci.

Če mednarodni trendi kažejo na oblikovanje posebnih pristopov za delo z nadarjenimi in je nadarjenost kompleksen pojem, ki združuje vrsto dejavnikov, je na vprašanja glede prilaganja jezikovnega in književnega pouka za nadarjene mogoče odgovoriti z upoštevanjem zakonskih določil, ki opredeljujejo nadarjene učence in uokvirjajo pogoje za delo z njimi. Iz zakonske ureditve izhaja, da šola nadarjenim učencem zagotavlja ustrezne pogoje za vzgojo in izobraževanje tako, da jim prilagodi vsebine, cilje, metode in oblike dela jezikovnega in književnega pouka ter jim omogoči vključitev v dodatni pouk, da zagotovi različne oblike individualne in skupinske pomoči ter druge oblike dela pri pouku, posebej pa še pri dodatnih (zunajšolskih) dejavnostih. Dr. Igor Saksida se v prispevku smiselno osredinja na nekatera temeljna izhodišča priprave bralnega dogodka, ki ga je mogoče opredeliti kot vodeno spoznavanje besedil v skupini *različnih* učenk in učencev; med katerimi so tudi nadarjeni.

Na drugi strani pa je danes tudi večjezičnost sprejeta kot dodana vrednost, nekaj, kar nas opolnomoči in oplaja. Vendar pa je za učence, ki so za učenje tujih jezikov še posebej nadarjeni, relativno slabo poskrbljeno. Dr. Karmen Pižorn v prispevku predstavlja nekaj izhodišč za poučevanje učencev, ki kažejo izjemno učljivost in odprtost za učenje tujih/drugih jezikov, da bi tako skupaj s preostalimi učenci v razredu začutili, da so del pedagoškega procesa, pri katerem lahko s pozitivnimi čustvi aktivno in uspešno sodelujejo. Avtorica ob tem poudarja, da pouk, ki upošteva potrebe učencev nadarjenih za učenje tujih jezikov, hkrati koristi vsem učencem in tako dviguje kakovost poučevanja in učenja na višjo raven.

Med dogodki, kjer lahko učenci ob sodelovanju z mentorji dokazujejo (in razvijajo) svoje nadpovprečne sposobnosti in znanje, so tudi različna tekmovanja. Za nadarjene učence priprava, izvedba in sodelovanje na tekmovanjih poustvarjajo kontekst realnega delovnega okolja, ki je zanje bolj motivacijsko kot običajno delo v razredu. Avtorji Dr. Irena Nančovska Šerbec, Špela Cerar in dr. Jože Rugelj predstavljajo prispevek, kjer so cilji tekmovanja Bober motiviranje učencev za reševanje problemov

z računalniškimi metodami, spodbuditi učence pri uporabi računalnika k globljemu razmišljanju, spodbuditi razvoj strategij za reševanje problemov, odkrivanje struktur, analizo primerov ter argumentiranje »za« in »proti«. Tekmovalci rešujejo naloge, povezane z razumevanjem informatike, z algoritmičnim razmišljanjem, s strukturami, vzorci in sestavljanjami ter z računalnikom in družbo.

Nadarjenost se pogosto omenja ali celo enači z umetniškimi talenti. Pogosto to drži, vendar naši prispevki opozarjajo na prisotnost, razvijanje in izražanje nadarjenosti na vseh področjih šolskega kurikula.

Kljub obči prisotnosti likovnosti likovne nadarjenosti vendar ne moremo pripisovati vsem otrokom v enaki meri, je trditev prof. Črtomirja Freliha. Likovna izraznost nadarjenih otrok se zlasti po njihovem vstopu v faze reprezentativnega likovnega izražanja začne vse bolj očitno razlikovati od običajne likovne prezentacije. Nadarjen otrok likovnoizrazni medij namreč uporablja pogosteje, likovno bolj prepričljivo in po njem posega tudi pri problemskih situacijah, ko pri preostalih otrocih likovnost ni prva ali najbolj običajna izbira. Glede na to, da zlasti v predšolskem in zgodnješolskem obdobju predstavlja likovnost enega ključnih izraznih medijev, ki jih spontano najde večina otrok, velja likovni nadarjenosti v predšolskem in zgodnješolskem obdobju nameniti dovolj pozornosti (dr. Uršula Podobnik).

Glede umetniških talentov lahko trdimo, da so prav vse oblike gledališča v razredu med najboljšimi kazalniki sposobnosti in talentov na različnih, ne le na umetniških področjih vseh vpletenih, saj je do predstave dolg proces, ki je za prepoznavanje in možnost izražanja različnih talentov neprecenljiv. Od gledaliških oblik, ki so del kurikularnih vsebin v šoli, je lutka zagotovo najbolj prvinska, nas opozarja prof. Edi Majaron. Njena vloga ob začetku šolanja, kjer je odkrivanje talentov in učenčevih nagnjenj izjemno pomembno in občutljivo, je nenadomestljiva. Lutka bo zmanjšala antagonizme med otroki, med »važiči,« ki že berejo, in tistimi, ki jim je nerodno, ker še ne znajo, med bolj in manj nadarjenimi

Dr. Zlatan Magajna opozarja, da se matematično nadarjeni učenec, tako kot tudi preostali učenci, uči matematiko ob izzivih. Ker znanje in raven razmišljanja matematično nadarjenega učenca močno presegata znanje in raven razmišljanja preostalih učencev v razredu, je treba nadarjenega učenca vključiti ustrezne obšolske in zunajšolske dejavnosti. Zanj je treba pripraviti primerne dejavnosti tudi in še posebej pri običajnem pouku matematike, na primer z dodatnimi, zahtevnejšimi nalogami, samostojnimi zaposlitvami, izzivi, ki niso neposredno povezani z obravnavano vsebino. Prispevek predstavlja prijeme in dejavnosti, s katerimi želimo obravnavati nadarjenega učenca kot soustvarjalca pouka matematike.

Seveda ja nadarjenim treba ponuditi tudi še kaj več. Dr. Tatjana Hodnik Čadež, Lucija Željko in dr. Vid Manfreda Kolar opozarjajo, da je reševanje matematičnih problemov vodilna kreativna aktivnost v matematiki, ki jo lahko oz. jo moramo ponuditi za matematiko nadarjenim učencem na vseh stopnjah šolanja. Raziskave so namreč pokazale, da matematično nadarjeni učenci tudi sami opredelijo reševanje problemov kot najpomembnejšo komponento matematične nadarjenosti. V tem prispevku je avtorje zanimalo predvsem to, kako nadarjeni učenci in dijaki rešujejo problem, kjer se od njih pričakuje iskanje vzorcev in pravil med informacijami in posploševanje. Prispevek naj spodbudi učitelja, da tudi sam pri delu z nadarjenimi učenci izbira matematične probleme, ki učencem predstavljajo dovolj dober izziv in ob katerih bi lahko razvijali svoje potenciale.

Spoznamo tudi priložnosti in težave dela z nadarjenimi učenci v prvem in drugem vzgojno-izobraževalnem obdobju pri družboslovnih vsebinah ter primere načinov učenja, s katerimi so lahko realizirani nekateri učni cilji iz učnih načrtov predmetov spoznavanje okolja ter družba. Predstavljeni so primeri vprašanj, s katerimi učenci razvijajo višje nivoje mišljenja na temelju Bloomove taksonomije znanja in na podlagi De Bonove metode paralelnega mišljenja. Večji del prispevka avtoric dr. Maje Umek in Marjete Raztresen zajema predstavitev metode in oblik dela, pri katerih učenci razvijajo socialno-čustveno področje.

Dr. Saša A. Glažar in Iztok Devetak ugotavljata, da sistematična identifikacija nadarjenih na področju naravoslovja v Sloveniji ni razvita. Učitelji v osnovni in srednji šoli lahko identificirajo učence z večjim interesom za naravoslovje skozi delo in zanimanje učenca za naravoslovje. Od učitelja je nato odvisno, ali bo takega učenca spodbujal, ga vključil v krožke, mu dodelil zahtevnejše dodatno delo, ki spodbuja višje kognitivne ravni delovanja pri reševanju naravoslovnih problemov. Najbolj kreativni učenci na naravoslovnem področju si navadno ne priključijo največ naravoslovnih podatkov, so pa nadpovprečni pri načrtovanju eksperimentalnega dela, si zastavijo ustrezen raziskovalni problem in raziskovalna vprašanja ali hipoteze, si natančno zapisujejo opažanja oz. izvajajo meritve in znajo na temelju pridobljenih rezultatov ustrezno sklepati in zaključiti poglobljene sklepe. Taki učenci pa niso vedno uspešni, npr. pri računskih problemih. Vse to kaže, da je treba pri identificiranju učencev na naravoslovnem področju spoznati njihove različne sposobnosti in jih tudi ustrezno interpretirati.

Če pouk naravoslovja oziroma naravoslovnih predmetov ustrezno načrtujemo in izvajamo, ponuja dovolj priložnosti za prepoznavanje in razvijanje nadarjenosti, opozarja dr. Ana Gostinčar Blagotinšek. To je možno doseči s skorajda vsemi načini poučevanja. V prispevku je predstavljen raziskovalni pouk, pristop, ki za razvijanje nadarjenosti ponuja še posebej veliko možnosti. Prednost tega pristopa je tudi v tem, da ni namenjen

izključno nadarjenim, saj ga lahko učitelj z občutkom prilagodi različnim ravnem zahtevnosti in pouk na različnih ravneh izvaja sočasno. Ponovno spoznamo: za razvoj potencialov nadarjenih učencev je ključna vloga šole; za uspešno delo v šolski praksi pa je ključna vloga učitelja.

Raziskave na področju izobraževanja za naravoslovje nadarjenih učencev so pokazale, da ima v okviru procesnih znanj posebno mesto raziskovanje (načrtovanje in izvajanje preproste raziskave), saj so se vsi programi, ki so posebno pozornost namenili raziskovanju, izkazali za učinkovite. Na ravni redne šolske prakse lahko radovednost učencev, ki je med glavnimi kazalniki nadarjenosti učencev, spodbujamo in ohranjamo z raziskovalnimi škatlami.

Dr. Darja Skribe Dimec predstavlja raziskovalne škatle kot primer, ki omogoča diferenciacijo in individualizacijo pouka naravoslovja na povsem preprost način.

Ko spoznavamo oblike dela z učenci, moramo omeniti tudi sodelovalno učenje, ki je v prispevku Martine Erjavšek, Stojana Kostanjevca in Francke Lovšin Kozina predstavljeno v povezavi z motivacijo nadarjenih učencev pri pouku gospodinjstva. Sodelovalno učenje vpliva na učenčev učni, čustveno-motivacijski in tudi socialni razvoj. Izvaja se v majhnih in heterogenih skupinah, kjer učenci razvijejo sodelovalne veščine in dosežejo skupne cilje. Sodelovalno učenje je primerno tako za identifikacijo nadarjenih učencev kot tudi za spodbujanje različnih vrst nadarjenosti.

Med prispevki, ki dokazujejo, da so posamezne dejavnosti lahko spodbuda za vse učence, hkrati pa tudi obogatitvena obšolska dejavnost za nadarjene učence na področju fizike in tehnike, spoznamo Verižni eksperiment, kjer avtorja Jurij Bajc in Nina Verdel ob predstavitvi razložita in utemeljita, da so dejavnosti, povezane oziroma izvirajoče iz Verižnega eksperimenta, primerne za vključitev v ponudbo dejavnosti za nadarjene učence.

Zanimiva je študija primera, kjer dr. Gregor Torkar opisuje nadarjenega četrtošolca, ki je pri svojih letih že odličen poznavalec ptic. Pri predmetu naravoslovje so imeli učenci nalogo, da navedejo imena treh živali z vsake celine. Učenec, ki je predstavljen, je za Evropo navedel kar 275 vrst ptic; izjemen dosežek

in izziv tudi za izkušene ornitologe. Učenca je ptičjeslovje (ornitologija) začelo posebej zanimati v drugem razredu osnovne šole, ko je lahko že bral knjige in podrobneje spoznaval svet ptic. Učenec se je opisanega naučil predvsem z natančnim opazovanjem in študijem ptic v knjigah.

Ne smemo prezreti nadarjenosti na športnem področju. Dr. Vesna Štemberger in Tjaša Filipčič navajata, da se v šoli športna nadarjenost kaže v gibalni spretnosti, vzdržljivosti, visoki uspešnosti v gibanju, uživanju v dosežkih, smislu za organizacijo. Odkrivanje športno nadarjenih učencev je kompleksen proces, kjer sodelujejo učitelji, starši in po potrebi zunanji strokovnjaki (trener v športnem društvu). Vsak od njih lahko prispeva koristne informacije. Odkrivanje poteka prek evidentiranja, identifikacije in seznanitev ter mnenja staršev. V prispevku avtorici predstavljata konkretne učne aktivnosti za športno nadarjenega učenca pri pouku, kjer so izpostavljene predvsem različne učne oblike dela, metode, cilji, vsebine in vloge, ki omogočajo diferenciacijo in individualizacijo.

Večinoma je prisotno mnenje, da sta kategoriji nadarjenih učencev in učencev s posebnimi potrebami dve povsem nasprotujoči si skupini. Da temu ni tako, dokazujejo dvojno izjemni učenci. Strokovnjakinji dr. Marija Kavkler in Milena Košak Babuder opozarjata, da so to učenci s potenciali, ki jim omogočajo visoke dosežke, hkrati pa imajo tudi lastnosti učencev s primanjkljaji in motnjami, zaradi katerih se soočajo s številnimi težavami pri učenju in potrebujejo pomoč za premagovanje teh težav.

V kontekstu nadarjenih učencev je smiselno omeniti tudi vlogo in pomen socialnega kapitala. Nataša Zrim Martinjak trdi, da socialni kapital deluje v funkciji sredstva aktiviranja in plemenitenja posameznikovega potenciala, pri čemer ga avtorica prepozna v različnih vlogah. Opozori na pomen individualnih potreb in lastnosti, ki lahko nadarjenost zakrijejo. Prispevek ponuja učitelju nekaj uporabnih usmeritev in spoznanj o dodani vrednosti socialnega kapitala v kontekstu nadarjenosti.

Kot smo lahko spoznali, vsebuje monografija vsebine in usmeritve, ki so neposredno uporabne v šolski praksi, predvsem pa dokazujejo, da vsi šolski predmeti lahko delujejo v vlogi identifikiranja in razvijanja nadarjenosti.

Darja Korez Korenčan: *Od ljudskega glasbila do koncertnega inštrumenta*

Ljubljana 2015, 140 str., 12 evrov



Eden od aktualnih (slovenskih) terminoloških (glasbenih) slovarjev (1983, Ljubljana: ZRC SAZU, poskusni snopič, str. 43) navaja **orglice** kot aerofon v obliki podolgovate ploščate škatlice s prenihajočimi jezički (kovinska peresa, ki so vpeta na eni strani in prosta na drugi in so nameščena v majhne žlebove). Zazvoči jih sapa – zrak pri vdihavanju in izdihavanju. Razlikujemo diatonične in kromatične orglice. Te spadajo med pihala.

Na glasbenem področju jih poznamo od prve polovice 19. stol. Prav ta slovar drugi izraz, kot je npr. ustna harmonika, navaja za neustreznega. Medtem pa orglic ali/in ustne harmonike še druga (relevantna) literatura na Slovenskem (*Slovarček glasbenih izrazov/Slovensko-angleški-nemški*, 2011, Velenje: Gimnazija, ŠCV in GŠ »Frana Koruna Koželjskega«) sploh ne omenja in ne uvršča na seznam (glasbenih) inštrumentov.

Neke vrste prva slovenska monografija posvečena orglicam pa je izšla izpod peresa Darje Korez Korenčan v Ljubljani (2015) in v založbi *Javnega sklada RS za kulturne dejavnosti*. Na 140 str. lične knjižice (podolgovatega formata, 23 x 16 cm) je avtorica sistematično zbrala tako rekoč vse, kar leze in gre na Slovenskem, zaznamovano z orglicami; četudi eden glavnih tovrstnih slovenskih strokovnjakov, sam tudi koncertant, umetniški vodja, skladatelj in aranžer Vladimir Hrovat še vedno in »uradno« prisega na ustno harmoniko. Knjižico, v kateri tako rekoč prav vse izvemo o orglicah, lahko dobimo na našem trgu za borih 12 evrov. Avtorica, ki je že doslej izdala več strokovnih (glasbenih) monografij (*Slovenski glasbilarški mojstri*, *Čarobni zvoki slovenskih orkestrov*, *Slovenske glasbene družine*, *Anton Nanut*, *Krog kulture-soavtorstvo*), je najbolj znana kot dolgoletna ustvarjalka kulturnih oddaj na *TV Slovenija*. Njena najbolj izpostavljena in v zadnjem času vedno bolj smiselno ter siste-

matično urejena je redna mesečna oddaja *Opus*. Ureja jo že več kot 20 let. Pet let pa je bila tudi urednica *Uredništva oddaj o kulturi v KUP TV Slovenija*. Ker se ves čas znotraj kulture največ ukvarja z glasbo (in baletom), ni čudno, da je za svoje delo prejela kar dve najvišji slovenski glasbeni nacionalni nagradi oz. priznanji (*Škerjančevo*, *KGBL in Betettovo listino*, *DGUS*). V zadnjem času pa se posveča tudi pisanju proze za otroke in romaneskni literaturi.

Že v samem uvodu (str. 3–5) avtorica osvetli in postavi orglice oz. ustno harmoniko na Slovenskem: od opisa inštrumenta, povezanosti z avtorico in njenimi TV-oddajami, našimi legendarnimi *Avseniki*, omeni izvajalce, prireditelje, festivale in napove, kam vse se bo skozi omenjeno knjigo še sprehodila. Sledi zgodovina inštrumenta (6–12) že z bogatim (barvnim) slikovnim gradivom. Sledi *Prvih 10 let festivala Ah, te orglice v Mokronogu* (13–75) v avtorstvu vodje tega festivala Staneta Pečka (13). V tem naslovu pa sledijo še nagovor (in slika; *Festival Ah, te orglice*) enega redkih slovenskih politikov, Lojzeta Peterleta, ki je hkrati tudi aktiven glasbenik, ljubitelj, orgličar (14). *Popotnico okroglemu jubileju* je podpisal (aktualni) župan občine Mokronog-Trebelno Anton Maver (15). O *orglicah* je nekaj zapisal tudi svetovalec *JSKD* za inštrumentalno glasbo Daniel Leskovic (16). *Prijazen pozdrav iz (hrvaškega) Gračišča!* je prispeval njihov župan Ivan Mijandrušič (17). V knjigi se je oglasil tudi Celovčan (Avstrija) Franz Halper (18–19), o *Poljanskih orgličarjih* pa piše Valentin Bogataj (19–21), še eden od sicer poklicnih glasbenikov, ki pa se zadnje čase intenzivno in ljubiteljsko ukvarja z orglicami, saj je član enega najbolj odmevnega in mednarodno uveljavljenega 8-članskega okteta orglic *Sorarmonica* (vodja V. Hrovat). *Pogled z balkona* (21–22) je prispeval umetniški vodja festivala orglic v Mokronogu, V. Hrovat. *AH, TE ORGLICE tudi v sistemu (slovenskega) glasbenega izobraževanja?* je napisala Tatjana Mihelčič Gregorčič (22–23). Rasto Božič (samostojni novinar) je napisal prispevek z naslovom *Orglice, orgličarji in festival!* (24–25), Peter Kuhar pa še *Kaj lahko napravi ljubezen – ali »(ah), TE ORGLICE« – že 10 let!* (25–26) in Stane Peček, ki je na isti strani dodal še *Drobtinico*. Z jubilejnega biltena festivala v Mokronogu je objavljena (celotna) *Kronika prvega desetletja le-tega v Trebnjem od 1991 do 2009*, ko se je festival (že leta 2002) preselil v Mokronog in kjer se odvija še dandanes (27–59). Vmes je popisanih še nekaj koncertov in drugih orgličarskih aktivnosti v okviru festivala *Ah, te orglice*, ki so se v vseh teh letih odvili po vsej državi in tujini (Ljubljana, Sežana, Celje, Freiburg/Nemčija, Metlika, Celovec/Avstrija, Gračišče/Hrvaška, Poljane, Koper, Novo mesto idr.). Svoje posebno mesto najde v tej knjigi tudi *15. fe-*

stival ustne harmonike v Mokronogu (2014), o *Očetu festivala ustnih harmonik v Mokronogu* S. Pečku, in pa bogat, poseben fotografski vložek v barvnem tisku. Posebno poglavje je namenjeno *Vladimirju Hrovatu – akademskemu glasbeniku z ustno harmoniko* (76–84), kjer poleg Hrovatove predstavitve, najdemo še *Žive (pra)izvedbe s Simfoniki Radiotelevizije Slovenije in orkestrom Slovenske filharmonije*, Hrovatovo avto podobo (... o sebi) in *Blog o fotografiji vezi, lepoti in moji domišljiji, l. 2002* (Polona Bartol). Tu je še predstavitev še drugega slovenskega vrhunskega orgličarja, sicer poklicnega arhitekta Mira Božiča: *od samouka do vrhunskega izvajalca* (85–97): nastopi in predstavitve, plošče in projekti. *Orglice v kraljevi družbi orgel* so kar najtesneje povezani s »prvo damo« orgel pri nas Polono Gantar (98–101): plošča in *Polona Gantar o sodelovanju z Mirom Božičem*. Tudi *Blaž Pucihar* (pianist, skladatelj in pedagog) piše o sodelovanju z *Mirom Božičem* (101–102). Sledi še eno naših večjih, *mednarodnih srečanj orgličarjev v Begunjah*, izjemno tesno in organsko povezanih z našimi legendarnimi *Avseniki*; tam v Begunjah so zdaj galerija, glasbena šola, muzej in kar nekaj festivalov *Avsenikove glasbe* (103–106). O *ljudski, narodno-zabavni in pop glasbi na ustni harmoniki* piše Marija Urbanija (avtorski članek; 107–109). O *Cvetju v jeseni s Poljanskimi orgličarji* podobno (avtorsko) piše Anton Krek (110–111), *Spo- mine na Poljanske orgličarje* pa je zapisal V. Bogataj (112–113). Objavljen je tudi zapis *Draga Vovka Od kamniških planin do Kanade in Andrej Blumauer* (114–118). O svojem *Pol stoletja z orglicami* se je oglasil tudi *Jože Galič* (po zapisu D. Vovka; 119–121), ki se zaključí z Galičevim avtobiografskim zapisom (121–123). Sledijo še *Blues in orglice* (124) in eden tovrstnih (slovenskih) orgličarjev *Tomaž Domicelj* (124–125). Morda danes v naši zabavni glasbi najbolj popularni *Vlado Kreslin* (126) tudi ne more brez orglic. Iz objavljenega intervjuja (Špela Sila, planet.siol.net; 127–130) pa spoznamo še *Damirja Jazbeca* in njegove *orglice kot začimbo*; 127–130). *Robertu Ivačiču* pa je *blues pisan na kožo*, seveda z orglicami na ustih (130–134). Sledi še finale omenjene knjige *Darje Korez Korenčan z naslovom Od ljudskega glasbila do koncertnega inštrumenta*, kjer avtorica popiše *Slovenske zasedbe (blues, folk, rock, pop, jazz in country) in glasbenike na ustni harmoniki* (povzeto po podatkovni bazi *SIGIC-a*; 135–137).

To zadnje delo avtorice *Darje Korez Korenčan*, ki ga je vredno pogledati, pregledati in celo prebrati, je oblikovala *Grafika, d.o.o.* iz Celja, tisk in vezavo je opravila *Cicero, d.o.o.* iz Begunj, v njenem (prvem) natisu (december 2015) pa je izšlo komaj 150 izvodov.

Edo Škulj:

Rojčeva orglarska delavnica

Podbrezje 2015, 86 str. in priloga

Drobna knjižica (86 str. in priloga) še manjšega formata (14, 5 x 22 cm) nestorja slovenskega organologije prof. dr. Eda Škulja piše in riše komaj kaj znano orglarsko delavnico **Petra Rojca (1811–1894)**. Ne le zaradi opusa, izdelkov orgel, pač pa zaradi dejstva, da je pač živel in deloval z rodnih Podbrezjij; zato je verjetno tudi omenjeno delo izšlo v *Kulturnem društvu Tabor Podbrezje* (2015) v njihovi zbirki *Znameniti Podbrežani*. Pod moto te knjige »Naj knjiga zaigra na vašo melodijo / in naj bo lep spomin na / orglarja Petra Rojca, / ki je z melodijo znal,« sta se podpisali vodja projekta, urednica in avtorica spremne besede Nataša Kne in predsednica *KD Tabor Daca* Perne. Knjigo je lektoriral dr. Jože Gasperič, fotografije zanjo so prispevali Jurij Dobravec, Jožef Perne, Marjan Kozjek in Nataša Kne. Delo je oblikoval Matic Šefer, v komaj 150 izvodih pa je črno-belo in kolorirano knjigo natisnila *Tiskarna GTO Košir*.

Kot je v povzetku avtor dr. Škulj predstavil orglarja P. Rojca, po domače Piskačevega, je le-ta živel kot samouk (?) v zlati dobi orglarstva na Slovenskem v Podbrezjah. V 19. stol. je bilo moderno, da so cerkve po vsej Sloveniji opremljali z orglami, ki so od takrat naprej dopolnjevale cerkveno zborovsko petje. Podbreški »orgledelec« kot so Rojca imenovali domačini, je v nekaj več kot pol stoletja izdelal 45 orgel; med drugimi tudi za obe domači, podbreški cerkvi. Njegove orgle so slovele po kakovosti



ter milem in nežnem zvoku, kar je posebej ustrezalo pevcem, ki so jih bučne in večje orgle rade preglasile. Piskačev Peter je izdeloval mehanske orgle in do zadnjega ostal zvest svojemu načinu dela. Avtor dr. E. Škulj najprej oriše kratko življenjsko pot P. Rojca. Kljub temu da je bil samouk, je bil le potomec očeta mizarja, prav tako pa je izpričan pedigré godčevske rodbine. Morali pa so biti vsi trije Rojčevi otroci (Peter, Joža in Meta) glasbeno tako nadarjeni, da so vsi trije znali po posluhu orglati, čeprav nihče od njih ni poznal niti not niti (glasbene) teorije. Edino Petrovo znanje je bilo mizarstvo, ki se ga je naučil pri očetu in pri bolj slovitim izdelovalcu orgel, Nemcu Johannu Gottfriedu Kunathu, ki je prišel delat nove orgle v domači kraj. Sledi popis in opis vseh Rojčevih orgel, ki si sledijo po času nastanka (1840–1880) v: Lomu, Železnikih, Črnučah, Idriji, Bohinjski Beli, železniški podružnici sv. Frančiška, na Kokri, v Kranju, Zapogah, Dobrovi, Velesovem, na Bledu, v Leskovici, na Ovsišah – v podružnici Tabor, Maria Rain/Žihpolje v Avstriji, Sorici, Goričah, na Trsteniku, v Žabnici, domačih Podbrezjah in Taboru, še ene v Železnikih in na Dobravi. Za vse te orgle, ki jih je postavil P. Rojca, so izpisane (orgelske) dispozicije, tj. razporeditve, razčlenitve in pa primerjava nekaterih dispozicij. Z bogatim srednjim (koloriranim) delom knjige pa so prikazane še nekatere (najlepše) orgelske omare (skoraj 20). Sledi še objava pogovora zdajšnjega restavratorja Rojčevih orgel v Železnikih z znanim orglavcem Tomažem Močnikom iz Cerkelj na Gorenjskem. Opravila ga je N. Kne, M. Debeljak in D.

Perne pa pišeta o Rojčevi orglarski delavnici, o Rojčevih orglah, ki zdaj restavrirane (Tomaž Močnik, 2014) spet zvenijo v cerkvi na Ovsišah pri Podnartu. Tudi ta del monografije je bogato fotografsko ilustriran. Spremno besedo o orglodelcu P. Rojcu z naslovom *Peter je malo govoril, veliko mislil in neumorno delal* je spet prispevala N. Kne. Spet z bogatimi fotografskimi ilustracijami sledi v avtorstvu J. Perneta zapis o *Piskačevi domačiji v času Petra Rojca*. V prilogi pa je na A3-formatu dodan še Rodovnik Petra Rojca, ki ga je izdelal Janez Maček, Piskačev iz Podbrezj, pranečak P. Rojca. Avtor je zadnji živeči iz Rojčeve rodbine in živi na omenjeni domačiji. Priimek Rojca pa se žal ne bo ohranil, saj otroci sina Janeza Rojca niso imeli potomcev. Edini neposredni potomci P. Rojca so Teranovi (Jurčkovi) na Bistrici in Marinškovi v Naklem.

Drobna monografija o *Rojčevi orglarski delavnici* pa je velika po še enem tovrstnem glasbenem velikanu. Ta sicer ni izdelal nobenih velikih večmanualnih in večpedalnih orgel za katero od katedral ali/in stolnic. Zato pa so vsi omenjeni inštrumenti več kot samo formalni spomenik slovenskemu orglarstvu, tistemu, brez katerega posredno tudi trenutnega stanja ne le orglarstva, pač pa celotnega glasbenega razvoja na Slovenskem zagotovo ne bi bilo. Eno z drugim: torej Rojčev opus izdelanih, postavljenih in pojočih orgel in pa Škuljeva organologija skupaj šele pomenita več kot kamenček v mozaiku slovenske glasbe nasploh.

Lovro Sodja, *Glasba, ples in gore.* *Avtobiografija*

Ljubljana: Mladinska knjiga, 2015, 237 str., 27,95 evra

O nevsiljivo povezani glasbi plesu in gorah dokazuje v svoji zadnji, zdaj že tretji knjigi Lovro Sodja. V avtobiografiji dokaj organsko poveže vse svoje dejavnosti. Avtor v besedi in sliki opiše in oriše svojih šest desetletij pedagoškega, kulturnega in planinskega delovanja s posebnim poudarkom na avstrijski Koroški in Štajerski. Dodal jim je še svoje dejavnosti in aktivnosti v športu, pedagogiki in organizacijski dejavnosti. Saj je bil v svoji mladosti Sodja marsikaj: telovadec, baletni plesalec, operni pevec, vseskozi in vzporedno pa še planinec in celo alpinist, član različnih folklornih skupin in pevskih zborov, učitelj kljunaste in prečne flavte v Ljubljani in na avstrijskem Koroškem, publicist, kritik, fotograf, predsednik glasbenopedagoških društev v Sloveniji, dolgoletni pedagoški vodja slovenske *Glasbene šole* na avstrijskem Koroškem in zadnja leta tajnik in predsednik *Društva slovensko-avstrijskega prijateljstva Ljubljana*. Tudi za tiste, ki poznamo Sodjev opus, je vseh teh dejavnosti za velik nahrbtnik. Marsikdo vsega tega ne bi mogel razdeliti na dva ali celo več igralcev, Sodja pa je vse to zmogel in še zmore sam, samcat. Ni čudno, da je knjiga doslej doživela že kar nekaj promocij (dve v Ljubljani: *Mladinska knjiga*, 8. apr. in *Rdeča dvorana Magistrata*, 24. apr., pa še v Celovcu, 18. maja, in Mariboru, 18. jun. 2015). Zlasti v dveh od treh navedenih mest, tistih dveh ob reki Dravi (Celovec in Maribor) L. Sodje kot glasbenega pedagoga ni bilo treba posebej predstavljati, saj bi bilo to tako, kot



je npr. celovski novinar Franc Wakounig nekoč v *Slovenskem vestniku* napisal: »Lovra Sodjo predstavljati na Koroškem je tako, kot bi nosil vodo v Dravo /.../.«

Za moto (svoje zadnje) knjige in potem, ko sta že izšli *Mojih dvajset glasbenih let na Koroškem (1979–1999)*; Celovec: *Mohorjeva*, 2002) in *Mladi slovenski glasbeniki v Evropi/Sodelovanje z EMCY 1982–2006* (dvojezična; Ljubljana: *Družina*, 2006), si je avtor izbral besede našega slikarja Zvesta Apollonia (1935–2009): »Umetnost mora odgovoriti s solidarnostjo, če družbeni mehanizmi, kjerkoli in kadarkoli že, ne morejo zagotoviti obstoja neke kulture.« Pod tem nimbom se razpne celotna kupola Sodjevih podnaslovov. Ti vse od (uvodnega) predgovora



navajajo številne osebnosti in prostore, kjer vse se je medtem avtor največ razdajal in se še: *Janko Svetina: trenutki, popotnik kot pri Župančiču*, *Moji sopotniki* (Jože Kopeinig, Mitja Rotovnik, dr. Henrik Neubauer in Darja Korez Korenčan) in *spremna beseda* (dr. Eckart Rohlf, generalni sekretar *Evropske zveze glasbenih tekmovanj za mladino/EMCY*). Potem šele se začne pravo (avto)biografsko in bibliografsko branje te knjige. Od otroških let prek šolanja, ko je zaključil realno gimnazijo in Srednjo glasbeno šolo ter diplomiral iz flavte na ljubljanski AG (1967 pri Borisu Čampi), in telovadca v ljubljanskem *Narodnem domu* do ljubljanske operno-baletne hiše, kjer je bil Sodja najprej ljubiteljski poslušalec – iz teh časov opiše tudi svojo ljubljansko Idrijsko ulico, bil statist v ljubljanski *Operi* in se zelo kmalu začel tudi udejstvovati v baletu –, pa vse do rednega člana pevskega in baletnega zbora (iz tega izhaja tudi Sodjeva neposredna pobuda za baletna tekmovanja v okviru *TEMSIG*-a, diplomatska naloga plesalke Nataše Moškotovec, prvi nastopi L. Sodje v Mestnem gledališču v Celovcu v okviru gostovanj *Operie in baleta SNG Ljubljana* in potem še naprej po Evropi), študij solopetja in flavte v Ljubljani, petje v *APZ »Toneta Tomšiča«* in plesa v *AFS »France Marolt« Univerze v Ljubljani*. Sledilo je srednje glasbeno šolanje in takoj po tem vojaščina v Bosni in Hercegovini. S šolanjem je nadaljeval in zaključil na ljubljanski AG. Po organizaciji koncertov z avstrijskimi glasbeniki in diplomati so sledili še koncerti na avstrijskem Koroškem in v Ljubljani, vse do tesnega kulturnega sodelovanja z avstrijskimi diplomati, v okviru proslave 20-letnice obstoja *Društva avstrijsko-slovenskega prijateljstva*, ki je bilo v *Mestni hiši* v Gradcu (17. 11. 2012). V letih 1962–2012, torej celih 50 let, je bil L. Sodja učitelj flavte v ljubljanski *Glasbeni šoli »Franca Šturma«* ob tem pa je še celih 25 let vzporedno deloval kot učitelj in pedagoški vodja slovenske *Glasbene šole na* (avstrijskem) *Koroškem* (1979–2004), vmes pa še kot ustanovitelj in eden od najpomembnej-

ših kreatorjev *EMCY*-ja, *Evropske zveze glasbenih tekmovanj in Tekmovanj orglavcev v Cankarjevem domu* (1989–2004). Sledi popis koncertov po Evropi, tudi v času članstva v izvršnem odboru *EMCY*-ja in članstva v mednarodnih žirijah. Zgodovina in vpetost slovenske glasbene šole na avstrijskem Koroškem je bila medtem obravnavana kot magistrska naloga v Gradcu (Sandra Lampichler), piše pa tudi o svojih poteh čez prelaz Ljubelj in sodelovanju s celovškim (*Glasbenim*) *Konservatorijem*. Do konca knjige so nanizana še poglavja, ki v besedi in sliki (vsega skupaj je objavljenih kar dobrih sto fotografij, ki jih je največkrat posnel sam avtor) prikazujejo še društva glasbenih pedagogov – srečanja slovenskih glasbenikov treh dežel in revijo *Grlico* (1983–2002). Sodja je bil med drugim, tudi pobudnik *Gerbičevih nagrad* v okviru slovenskega glasbenega šolstva. Sledijo zapisi in slike o koroških *Kulturnih dnevih* v Ljubljani, katerih organizator je *Društvo slovensko-avstrijskega prijateljstva Ljubljana* (2004–2014) in katerih glavna gonilna sila je spet prav L. Sodja, srečanja društev in družb prijateljstva med Slovenijo in Avstrijo (2010–2014), o sloviti avstrijski pisateljici Majdi Haderlap in njenem romanu *Angel pozabe*, prva konferenca slovenskih glasbenikov iz sveta in Slovenije (2006), Sodja kot publicist, urednik, novinar in fotograf, avtor v *Svetu knjige Mladinske knjige*, njegovi novinarski sopotniki, dopisovanje s pisateljem Borisom Pahorjem, njegove gore – od Šmarne gore do Mont Blanca, Pot prijateljstva *treh dežel – Wege der Freundschaft – Cime dell' amicizia*, povezovanje s Kugyjevimi izročili, avstrijsko državno odlikovanje (avstrijskega predsednika dr. Hainza Fischerja *Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst/Avstrijski častni križ za znanost in umetnost*) z lavdacijo takratnega avstrijskega veleposlanika v Ljubljani dr. Valentina Inzka, objava gesla Lovro Sodja v *Dictionary of International Biography Publication* v njegovi 34. izdaji (Cambridge, England), prevod povzetka v nemščini (*Zusammenfassung*) in (avtorjeve) zahvale.

Knjigo je pri Mladinski knjigi uredil Tine Logar, oblikovala Pavla Bonča, tehnično pa jo je uredila Mirjam Pezdirc. V nakladi 500 izvodov je Sodjevo avtobiografijo natisnila tiskarna *Grafika Soča, d.o.o.*, njen izid pa je še dodatno podprlo podjetje *Moro&Kunst, d.o.o.* Na zadnji platnici se besede in slike iz te knjige izpojejo s citatom enega izmed številnih (mednarodnih) kolegov L. Sodje v *EMCY*, Španca dr. Jordija Rocheja: *»Sodjeva sposobnost povezovanja vzhodnoevropskih glasbenih tokov s postulati Zahodne Evrope je bila naravnost preroška, saj smo po pičlih nekaj letih lahko pričali o stapljanju obojega v enoten tok velikega dosega ...«*

Številni in kakovostni slovenski glasbeniki, pedagogi in celo znanstveniki so »dobrega učitelja presegle«.

Franz Metz, *Heinrich Weidt*, *življenjska pot nemškega kapelnika* *v Evropi v 19. stoletju*

München: Edition Musik Südost, 2015, 276 str.

Nemški skladatelj in dirigent Heinrich Weidt (1824–1901) je kot gledališki igralec, pevec, kapelnik, zborovodja, skladatelj in pedagog v svojem 77-letnem življenju in delu zamenjal kar 24 delovnih mest in s tem krajev svojega bivanja in delovanja: ro-



jen je bil v nemškem Coburgu, umrl pa v avstrijskem Gradcu; vmes pa je deloval še v Mannheimu, Wertheimnu, Hamburgu, Stuttgartu, Frankfurtu, Saarbrücknu, Berlinu, Heidelbergu, Düsseldorfu, Kasslu, (vse v Nemčiji), Amsterdamu in Rotterdamu (Nizozemska), Zürichu, Baslu in Bernu (Švica), Budimpešti (Madžarska), Olmützu in Troppau (Češka), Temišvarju (Romunija), **Cilli/Celju** (Slovenija), Kubinu (Slovaška), Weisskirchnu in Gradcu (Avstrija) in Vršču (Srbija); večina teh mest seveda izhaja iz nekdanje avstro-ogrske monarhije. Tako lahko rečemo, da je bilo umetnikovo življenje in delo precej razburkano, bogato in tudi plodovito. Biografsko (znanstveno) monografijo je napisal v Romuniji rojeni zdaj nemški organist, muzikolog in dirigent Franz Metz (Darova, 1955), tudi stari znanec slovenskih znanstvenih muzikoloških simpozijev. In zakaj zdaj ocena te nemške monografije pri nas, v slovenščini?

Zato, ker je bil H. Weidt polni dve leti kot dirigent in učitelj v Celju. V Glasbeni šoli pri (nemškem) Glasbenem društvu (*Cillier Musikverein*, prvič ust. 1836, drugič 1878 in tretjič 1891) je bil sprejet sklep (konec jan. 1887), da se nastavi umetniški vodja, ki bo vodil glasbeno šolo in pomagal kapelniku pri pripravi koncertov. Tako jim je potem v dobrega pol leta (5. okt. 1887) uspelo pridobiti v društvu učitelja »za pouk petja, godal, trobil in teorije«. S H. Weidtom so podpisali pogodbo, s katero

je bil nastavljen za umetniškega vodjo in direktorja glasbene šole. Na njej naj bi poučeval štiri ure na dan. Pouk klavirja in violine pa se je v Celju začel prav z Weidtovim prihodom. Zaradi problemov, ki so v kapeli (tj. manjši orkester, ki je štel 18 do 20 glasbenikov) nastopili poleti 1888, je bil avgusta istega leta sklenjen z Weidtom nov dogovor, po katerem je kar on sam prevzel vodstvo kapele. Te dolžnosti pa ni prav vestno izpolnjeval. Poleg tega si je brez vednosti društva umislil privatni pouk petja, kar je društvo ugotovilo šele 1889. leta, ko se je odločilo odpreti pevski oddelek. Zaradi tega so se Celjani odločili, da bodo Weidta obdržali le kot učitelja klavirja s 30 fl (florin, po italijanskem mestu Florentia = Firenze iz leta 1252; slov. forint za naziv starega avstrijskega zlatega novca – goldinarja, v veljavi 1857–1893) mesečno. Po tem društvenem sklepu se je Weidt odločil zapustiti društvo. Poleg njega so v tem letu odpustili tudi učitelja violine Lenharda in tako je že v tem letu oz. v šol. letu 1889/90 Weidta na mestu umetniškega vodje šole in kapelnika zamenjal Adolf Diessl. Seveda, bili smo še vedno v času avstro-ogrske monarhije in tako kot je Weidt prišel z enega izmed številnih evropskih službenih mest in krajev (Troppau/Opava na Češkem, bilo mu je 63 let), se je iz Celja napotil naprej (Kubin na Slovaškem, bilo mu je 65 let). Nemška glasbena šola je v Celju v samo dveh letih Weidtovega delovanja veliko pridobila in se posodobila. V okviru njene trdnejše organizacije so pridobili nov statut, učni načrt, stalno pedagoško in umetniško vodstvo itd. Vsemu temu se je obetala koncesija, pravica do javnosti, ki so jo šoli njeni upravljalci izposlovali leta 1888, torej v Weidtovem času dela in življenja v Celju. Tudi v Celju, tako kot povsod drugod, je učil, dirigiral in komponiral. Tako npr. najdemo v arhivu ljubljanskega *Dramatičnega društva* (1867–1941), ki se je ponašal (po letu 1872) v okviru uprizorjenih iger s petjem s 36 partiturami, tudi z Weidtovo *Die Verlobung im Weinkeller/Zaroka v vinski kleti* (1871). Izza avtorjeve monografije, ki se na kar nekaj straneh (60–68) dotakne celjske epizode H. Weidta, je nadalje razbrati še nekaj del iz njegovega opusa, ki so tako ali drugače povezana s Celjem. Tam je nastala (očitno dokazano!) *Die Bergkraxler von Cilli/»Plezalec« iz Celja, koračnica* za klavir. Še bolj pomembno pa je, da prav od tam, torej iz Celja, izvirajo (1888) prve izvedbe Beethovnovne *Simfonije* št. 1 v C-duru, op. 21, *Die Deutschen Tänze/Nemški plesi* Franca Schuberta in orkestracija Johanna Herbecka Mendelssohnove-Bartholdyjeve *Uverture Ruy-Blas*.

Metzova znanstvena monografija o življenjski poti nemškega kapelnika v Evropi 19. stol. Heinricha Weidta je izšla s finančno pomočjo *Oddelka za medtehniške vzajemnosti pri Generalnem sekretariatu romunske vlade in Demokratičnega Foruma Nemcev v Banatu (DFNB)*. Njena oblika in vsebina sta bolj ali manj običajni, razen da je na koncu po kronološkem vrstnem redu dodanih precej slik, prilog, faksimilov in drugega slikovnega gradiva. Po predgovoru dr. Johanna Fernbacha, predsednika DFNB, sledi avtorjev uvod. Potem pa si poglavja sledijo po kra-

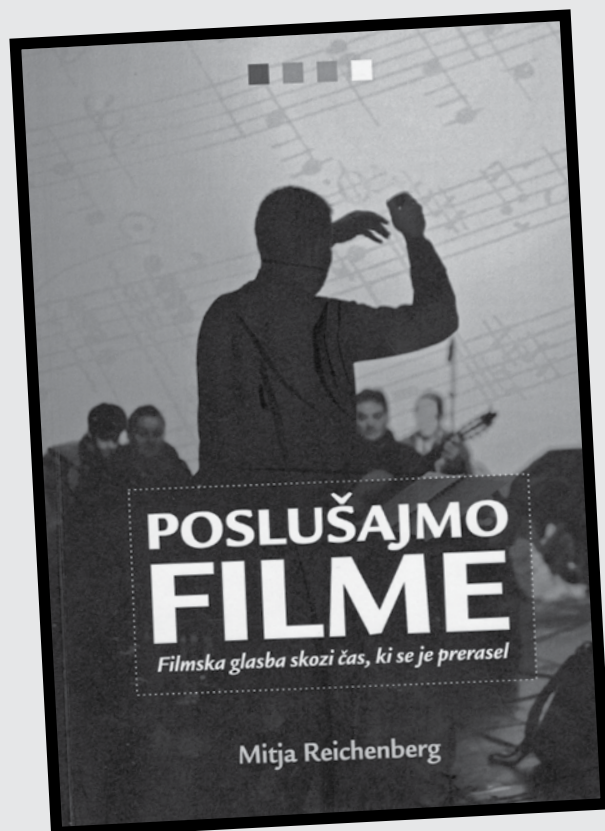
jevni kronologiji že predstavljenih kar 24 evropskih krajev in mest, kjer je deloval in živel H. Weidt: od rojstnega Coburga in Mannheima prek nekaterih velemest, kot so npr. Hamburg, Düsseldorf, Zürich, Bern, Stuttgart, Berlin, Basel, Kassel in našega **Celja** do končnega Gradca, kjer je Weidt tudi umrl in je pokopan. V zaključku so še posebej podčrtane nekatere večje vrednote in posebnosti dirigenta in skladatelja, dodan pa je še popis njegovih del. Ta šteje 78 samospevov in duetov (ker med njimi najdemo tako tiskane izdaje kot rokopise posamičnih del in zbirk, je teh del zagotovo več), 9 mešanih zborov – vokalnih kvartetov, 17 moških zborov, 8 klavirskih del, 3 orkestrska dela in 10 del za glasbeno gledališče (opere, operete in igre s petjem/*Singspiel*), skupaj torej veliko več kot 125 del. Sledijo imensko kazalo, krajevno kazalo (seveda z našim **Celjem** pa še Ljubljana, Maribor in Trst) in slike. Priloga šteje 92 str. s skoraj 200 enotami črno-belih faksimilov. Med njimi najdemo tudi tiste iz Celja (str. 205–8), med zahvalami pa tudi Primožu Kuretu, *Mestni knjižnici Celje in NUK Ljubljana*; med seznamom uporabljene literature pa še *Glasbeno zbirko NUK Ljubljana*, dva nemška časopisa, ki sta izhajala v Weidtovem celjskem času: *Cillier Zeitung* (1879–1883) in *Deutsche Wacht* (1883–1914), ter *Celjski zbornik* (v slednjem: 25, 1989, št. 1, str. 331–47 je npr. objavljen članek diplomanta ljubljanske AG, 1988 z mentorjem P. Kuretom Romana Drofenika z naslovom *Glasbena šola glasbenega društva /1879–1918/*, kar pa je skoraj edino, kar je v zvezi s H. Weidtom nastalo pri nas, na Slovenskem). Naslovnico knjige krasi še Weidtova podoba (litografija iz /Budim/Pešte, 1864) in pa fragment notnega zapisa mešanega vokalnega *Kvarteta*, op. 72.

Morda čisto na koncu še beseda ali dve o odločitvi avtorja dr. Franza Metza, da se posveti Heinrichu Weidtu. Že leta 2002 se je npr. na mednarodnem muzikološkem simpoziju v okviru 17. *Slovenskih glasbenih dnevov* v Ljubljani v okviru teme *Glasbeno gledališče – včeraj, danes, jutri* posvetil H. Weidtu (Heinrich Weidt – operni skladatelj in dirigent v Temišvaru in Celju): »Dirigent in komponist Heinrich Weidt predstavlja pomemben primer migracije glasbenikov v 19. stoletju. Čeprav je potrebno določene podrobnosti glede njegove biografije še pojasniti pa najdeni dokumenti v Sloveniji, Romuniji, na Hrvaškem, v Nemčiji, Avstriji, Švici in na Češkem pričajo o bogatem delovanju tega opernega dirigenta in skladatelja. Hkrati pa smo (ponovno) odkrili veliko število podobnosti v glasbeni zgodovini jugovzhodnih dežel, kar nas vzpodbuja in zavezuje k še intenzivnejšemu sodelovanju.« Franz Metz je obljubo držal in izpolnil svojo zavezo prav z omenjeno monografijo.

Mitja Reichenberg, *Poslušajmo filme. Filmska glasba skozi čas, ki se je prerasel*

Slovenski glasbeno filmski strokovnjak dr. Mitja Reichenberg je tokrat presenetil že s svojo tretjo knjigo iz serije *Poslušajmo filme*. Vse tri so izšle pri ljubljanski založbi UMco; prva s podnaslovom *Filmska glasba skozi zgodovino in uho* (2011), druga s podnaslovom *Filmska glasba skozi žanre in druge svetove* (2013) in zdaj tretja *Filmska glasba skozi čas, ki se je prerasel* (2015). Na 230 str. se avtor sprehodi od (svojega avtorskega) uvoda prek poslušanja uvoda in merjenja časa, poslušanja pravljice, mita in moža X, poslušanja spektakla, poplave in ognjenika, poslušanja zgodbe in drame, poslušanja arta in sveta idej, poslušanja glasu, modusa zvoka in znanstvene fantastike do poslušanja oskarjev 2014. Na koncu so še (obvezni) spisek uporabljene literature in seznama omenjenih filmov ter citiranega fotografa. Sodelavci so še: (glavni) urednik Samo Rugelj in njegova pomočnica Renate Rugelj skupaj s korektorico Urško Levstek in avtorjem oblikovanja in preloma Žigom Valetičem. Knjigo je natisnila (v 200 izv.) NTD, d.o.o., fotografijo na ovitku pa je prispeval Shebeko, Depositphotos.

Avtorjevo ponovno vračanje k ideji, da se filmi tudi poslušajo in ne le gledajo, že tretjič zaznamuje knjigo *Poslušajmo filme*. Pri tem gre za tisti del glasbene umetnosti, ki je v mnogih akademskih krogih prezrta: za *filmsko glasbo*. Ujetniki filmskih podob se mnogokrat prepustijo filmu kot velikemu pripove-



dovalcu fabule, pri tem pa pozabljajo, da je *filmski zvok* enako pomemben kakor (gibljiva) slika. Ker je avtorjeva ideja v tem, da se do filma obnašamo kot do spoja slike in zvoka, je toliko bolj pomembno, da se pri *poslušanju filmov* piše in bere tudi glasbena umetnost. Ta se je zaradi mnogih skladateljev razvila v enega najsodobnejših in najpopularnejših glasbenih žanrov, tehnik in disciplin. Ko se pogleda na *filmsko glasbo* s te strani, se nam odpre nov svet. To je svet sprejemanja nevidnega prostora glasbe, ki daje filmski umetnosti dimenzijo emocionalne prepustitve, gledalce in gledalke pa popelje v hipnotično glasbeno avanturo. In avtorju Mitji Reichenbergu (roj. 1961) moremo in moramo verjeti, saj je eden tistih strokovnjakov med filmom in glasbo, ki so teoretsko in praktično ter konec koncev (visoko)šolsko (akademsko) licenčno kvalificirani, izobraženi in praktično delujoči v tem poslu: najprej je diplomiral iz kompozicije na ljubljanski Akademiji za glasbo (1984), potem pa še doktoriral na temo filmskega zvoka in filmske glasbe na Oddelku za sociologijo kulture (*Film in filmski zvok v družbeni funkciji*; 2012). Poleg tega, da je ustvarjalec skladatelj in poustvarjalec pianist, vrsto let predava in pripravlja seminarje o sodobni scenski in filmski glasbi, kot pianist nastopa v samostojnih avtorskih projektih in recitalih, piše glasbo za filme, igra (klavir) ob nemih filmih in deluje kot glasbeni producent. Kot filmski skladatelj in filmskoglasbeni teoretik je napisal in objavil že več strokovnih knjig, člankov, priročnikov in učbenikov, mnoge eseje ter znanstvene in strokovne članke. Leta 2015 je bil habilitiran v docenta za področje medijske produkcije (teorijo medijev) na Fakulteti za medije v Ljubljani, kjer tudi predava. Predava pa še na Univerzi v Novi Gorici, Univerzi na Primorskem v Kopru in na Univerzi Middlesex London (SAE Institute). Področja oz. predmetniki njegovega tovrstnega umetniškega, znanstvenoraziskovalnega in pedagoškega področja pa so teorija *avdia*, *digitalni authoring*, *teorija glasbe*, *glasbena analiza*, *teorija filmskega zvoka*, *televizijski in filmski zvok in zgodovina filmske glasbe*. Tudi zaradi vsega tega lahko avtor v tejle zadnji knjigi na svoj neposreden način niza poglede na filmsko glasbo. Ujetniki filmskih podob se mnogokrat prepustijo filmu kot pripovedovalcu zgodbe, saj Reichenberg s knjigo nadaljuje svoje razmišljanje, da se do filma ne obnašamo vedno kot do spoja slike in zvoka. Zato je pri poslušanju filmov pomembno, da spregovori o glasbeni umetnosti, ki se je zaradi mnogih skladateljev razvila v enega najsodobnejših

in najpopularnejših glasbenih žanrov, tehnik in disciplin. To je svet sprejemanja nevidnega prostora glasbe, ki daje filmski umetnosti dimenzijo emocionalne prepustitve znotraj (našega) zanemarjenega razmišljanja, poslušanja, analiziranja in opazovanja filmske glasbe. Ta pa je znotraj oči in ušes slovenskih akademskih sfer postala nekakšna zabavna različica popularne kulture. Po piščevih besedah je *filmska glasba*, postala izjemno natančna in premišljena umetnost, s katero se v svetu sedme umetnosti ukvarjajo večinoma poklicni glasbeniki skladatelji. To pa je v nasprotju s sedanjo slovensko popularno kulturo, ki združuje večinoma amaterje ter ljubitelje takšnih in drugačnih glasbenih žanrov – od popularne do narodne in narodno-zabavne glasbe. Razumevanje tega, kar prinaša *filmska glasba*, ne sodi le v obseg poznavanj biografij tega ali onega ustvarjalca ali izvajalca, temveč predvsem v koncept razumevanja filma kot celote, kot *celostne umetnine* (*Gesamkunstwerk*) – bi se izrazil nemški glasbeni novoromantik, skladatelj Richard Wagner (1813–1883). Ta celostna umetnina pa zahteva celosten pristop, če se ji želimo približati tako, kakor si zasluži. In za takšen pristop je pač treba pogledati tudi naokoli in prisluhniti tam, kjer se obče vzeto razume, da se le gleda. Glasbenikova dolžnost oz. dolžnost komponista filmske glasbe je zaradi tega poleg ustvarjalne še družbena, kar pomeni, da nikakor ni vseeno, kakšno glasbo ponuja poslušalcem in poslušalkam oz. članom in članicam občestev. Daleč od tega, da bi glasbenik lahko delal kar hoče, daleč od tega, da je kot umetnik popolnoma svoboden, in zelo daleč od tega, da glasbenik ustvarja tako glasbo, kot jo želijo poslušalci! Prav nasprotno: glasbenik je v svojem bistvu zavezan dolžnosti, ki je družbene in etične narave. Odzvati se mora tej dolžnosti, ne pa domnevni psihologiji potrošnikov, ki bodo pač vselej želeli čim bolj preprosto glasbo za svoja čustva, občutke in spomine.

Nekaj čez 60 (črno-belih) slik še dodatno, mimo gibljivih slik – filma in glasbe dopolnjuje zadnjo Reichenbergovo »filmsko« monografijo. Med njimi je tudi shema štirih točk (po Foucaultu), ki determinira določene elemente *filmske glasbe*: tišina → zvok → ne-zvok → ne-tišina → (tišina). Zajetna (citirana) literatura (z vsega 50 opombami) na dobrih dveh straneh, kazalo omenjenih filmov na vsega dobrih osmih straneh (ali natančno: 261 filmov!) in z dodatnim seznamom (predstavljenega) fotografijskega (zadnjih) petih straneh pa daje omenjeni knjigi še dodatno težo.

Ars Slovenica-Luka Einfalt: *Slovenska glasba za evfonij, 2015*

Pa smo jo doživeli: prvo slovensko ploščo z glasbo za evfonij. Doslej poznamo kar nekaj le-teh za obe najvišji trobili (trobenta in rog), samo eno za pozavno (Domen Jeraša, *Slovenska filharmonija*), za (tubo) evfonij pa je zdaj poskrbel eden vodilnih ali kar edini slovenski solist **Luka Einfalt** (1975). Poznamo ga kot »glavnega promotorja evfonija na Slovenskem, kar vse je na svoja pleča prevzel že pred leti: kot član ali/in solist s številnimi domačimi in tujimi ansambli in orkestri, kot zmagovalec tekmovanj in ne nazadnje kot neumorni pedagog. Za prvo ploščo sploh pri nas je poskrbel skupaj z založbo *Edicije Društva slovenskih skladateljev*. Kako tudi ne, saj je na prvem tovrstnem ploščku izključno izvirna slovenska glasba, ki so jo za različne zasedbe podpisali Tomaž Habe, David Beovič, Nenad Firšt, Črt Sojar Voglar, Jaka Pucihar in Pavel Mihelčič, skladatelji različnih generacij, šol in slogovnih usmeritev. Vsem skupaj pa je bila enotna teza, da »izvrstni glasbeniki redno predstavljajo evfonij kot virtuožno glasbilo in spodbujajo skladatelje k pisanju novih del za ta instrument«. Je pa seveda glede evfonija več zadržkov, zato ni čudno, da je na vse skušal odgovoriti kar sam avtor (obsežnega) besedila, Mihael Kozjek.

Najbolj splošna oznaka evfonija je, da gre za glasbilo iz družine trobil v baritonskem registru, ki se največ uporablja v pihalnih orkestrih, godbah na pihala. Sama beseda izhaja iz grškega



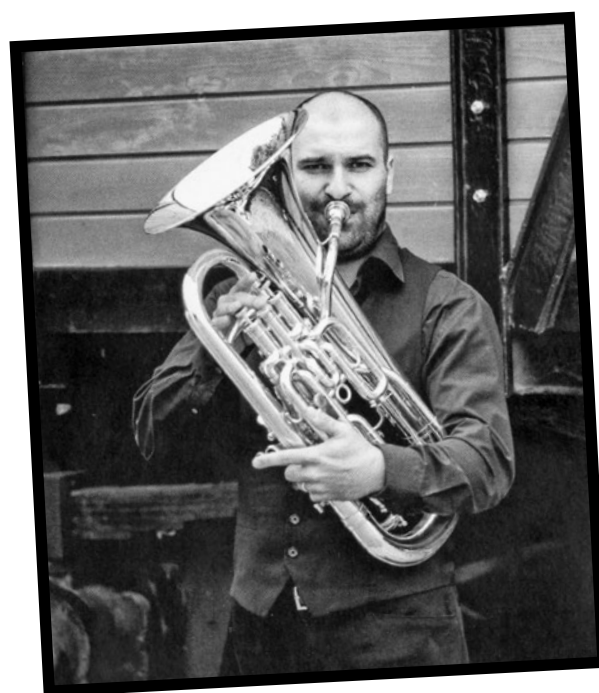
jezika, pri čemer *eû* pomeni dober, pravilen + *phoné* pa glas. Seveda ga najdemo marsikje drugod: vse od izjemnih vlog v simfoničnih orkestrih (od 19. stol. dalje, npr. v delih Richarda Straussa, orkestraciji Ravelovih *Slik z razstave* M. P. Musorg-



skega, D. Šostakoviča idr.). Njegov obseg je od F_1 do c^2 , torej od kontra F pa vse do dvočrtnega c, ali tri oktave in še ena (čista) kvinta, vse od basovske pa do tenorske lege; zato marsikdaj tudi tenorska tuba, baritonski evfonij ali kar samo bariton. V simfoničnem orkestru je samo po obsegu (ne pa po barvi) enak violončelu in malo manj znani ofikleidi. Skratka, gre za instrument, ki mu tako kot v praksi tudi danes posvečajo veliko pozornost tudi v (slovenskem) glasbenem šolstvu: in to v celotni vertikali: od osnovne prek srednje do visoke stopnje. In pri tem ima prav solist Einfalt, ki se tokrat predstavlja tudi kot pedagog, poglobljeno vlogo, saj je svoje znanje, ki ga je pridobil na Slovenskem, nazadnje še nadgradil v tujini in med drugim leta 2010 dokončal še podiplomski študij evfonija v Luzernu pri slovitem Thomasu Rüediju. Medtem pa je seveda ves čas igral in igral ter (nazadnje) tudi snemal: *Jesenske serenade*, *Koncertni atelje Društva slovenskih skladateljev*, *Svetovni glasbeni dnevi – Slovenija 2015*. Ploščo so Einfaltu pomagali posneti še pianist Zoltan Peter in *Simfoniki RTV Slovenija* z dirigentom Simonom Krečičem. Uvod plošče predstavlja sploh prva slovenska skladba oz. diptih (*Preludij*, *Caprice*) T. Habeta (1947) iz leta 1999 za evfonij in klavir v tipičnem postmodernističnem duhu. Habe je z vsemi izkušnjami in opusom, ki ga ima tudi na področju dela s pihalnimi orkestri, eden prvih poklicanih za tole »uverturo«. Tudi Beovičevi (1977) postmodernistični *Trije preludiji* za tenorsko tubo in klavir (2008) so nastali na pobudo solista. Part solističnega evfonija pa spominja na jazzovske improvizacije, saj tudi klavirska spremljava (v ozadju) močno poudarja sinkopirane ritme. Enako *Einfaltovo* povabilo je sprejel tudi N. Firšt (1964) za *Euphorio* za evfonij solo (2010). Že v samem naslovu gre za neke vrste značilnost za omenjeno zasedbo – enostavno delo, razdeljeno na pet kontrastnih delov: *Intensivo*, *Catando*, *Ritmico*, *Catando in Virtuoso*. Č. Sojar Voglar (1976) je prispeval 3-stavčni kontrastni *Koncert* za evfonij in godalni orkester (2010). Gre za prvo slovensko tovrstno (koncertantno in sim-

fonično) delo. J. Pucihar (1976) je naslovil 2-delni *So/Tako Einfalt* za evfonij za simfonični orkester (2011): vse od predstavitve (solističnega) evfonija, izjemno spevnega in mehko zvenečega trobila do njegove maksimalne virtuoznosti. Zadnje delo na tej plošči pa je spet za solistični evfonij z dovolj pomenljivim naslovom, 3-delni *Sam v sobi* (2002) skladatelja P. Mihelčiča (roj. 1937). Skladateljev prepoznavni modernistični glasbeni izraz tudi tokrat ne manjka.

To odlično ploščo so tako kot celotno serijo, ki zdaj šteje v okviru niza *Ars Slovenice* že na desetine podobnih izvajalskih (solističnih) in skladateljskih plošč, izdali v koprodukciji *Radio Slovenija*, *Tretji program-program Ars RA SLO*, njegovega uredništva za resno glasbo in *ZKP RTV Slovenija*. Einfaltovi posnetki so nastali v radijskem *Studiu 26*, glasbeni producent je bil Matjaž Ptah, tonski mojster pa Januš Luznar. Digitalno obdelavo zvoka za ploščo sta opravila Miro Prljača in Klemen Veber, (digitalno) montažo in zvokovno obdelavo pa prispevala Miro Prljača in Janja Velkavrh. Ker je glavni promotor omenjenega CD-ja *Društvo slovenskih skladateljev*, se je kot urednik (te) izdaje pod njo podpisal Marko Mihevc Muni, urednik te izdaje *Ars Slovenica* oz. *Slovenske glasbe za evfonij* pa je Tomaž Habe. Tehnična urednica plošče je bila Sabina Dečman. Avtor fotografij je Klemen Kunaver, ki je prispeval tudi grafično oblikovanje. Tisk knjižice je opravila tiskarna *Cicero Begunje, d. o. o.*, plošča pa je izšla v nakladi kar 500 izvodov, kar je tako za naše razmere kot tudi za njeno vsebino oz. ciljno občinstvo nenavadno veliko!



Deutsche Grammophon – *Peter Iljič Čajkovski, Jolanta*, 2015

Opera na dveh CD-jih s solistko Ano Nentrebko in orkestrom ter zborom Slovenske filharmonije in drugimi pod vodstvom Emmanuela Villaumeja

Že ob koncu leta 2012 sta zbor (takrat še *Slovenski komorni zbor*; pripravila ga je **Martina Batič**) in naš osrednji državni simfonični orkester *Slovenske filharmonije* s številnimi solisti in takratnim dirigentom, Francozom **Emmanuelom Villamejem**, presenetila tako domačo kot tujo strokovno javnost s kar enomesečno evropsko turnejo in številnimi koncertnimi izvedbami komaj kaj znane opere Petra Iljiča Čajkovskega *Jolanta*, v naslovni vlogi s slovito gostjo **Anno Nentrebko**. V tem pogledu je šlo zagotovo za največjo mednarodno afirmacijo našega vokalno-instrumentalnega ansambla, saj so po (prvi) ljubljanski izvedbi nastopili še v odmevnih dvoranah več glasbenih prestolnic, kot so Amsterdam, Praga, München, Pariz, Berlin, Frankfurt, Stuttgart, Nürnberg in Dunaj. Poleg *SF* in *SKZ* so nastopili še štirje slovenski solisti oz. solistke: **Monika Bohinec**, **Tereza Plut**, **Nuška Drašček Rojko** in **Luka Debevec Mayer**. Že med samo turnejo je iz Evrope pricurjajala vest, da se je za posnetek živega koncerta in potem za izdajo na diskografskem albumu odločila slovita nemška založba *Deutsche Grammophon* z več kot stoletno zgodovino. Tako je nastal omenjeni posnetek izvedbe *Jolante* med njeno koncertno izvedbo v Essnu, v njihovi Filharmonični dvorani (nov. 2012). Na podlagi tega posnetka je potem nastala ta ugledna diskografska izdaja (2015). Izid pa je glasbeniško in marketinško podprlo še gostovanje Ane Nentrebko v isti vlogi na odru

Metropolitanske opere (26. 1.–21. 2. 2015), kjer je pela na kar osmih ponovitvah *Jolante*. Prav zato je omenjeni diskografski podvig, ki se je tako ali drugače dotikal naših glasbenikov, pomenil za slovito nemško založbo neke vrste vročo prodajo CD-jev med vsemi posnetki klasične glasbe, poleg tega pa je bila ena izmed njih (14. 2. 2015) še v živo predvajanja na programu *Live in HD* po vsem svetu. Pa tudi sloviti TV-program *Mezzo* je naredil za omenjeno promocijo *Jolante* z A. Nentrebko in *Slovensko filharmonijo* kar največ: reklame, ki so na tej ugledni mednarodni TV-mreži za klasično glasbo, opero, balet in jazz tekle večkrat dnevno. Še zdaj se tudi *DG* z *Jolanto* poteguje za katero od uglednih nagrad (*Echo Klassik*, *Diapason d'or*, *Grammy* ...). Že doslej pa je omenjeni posnetek naletel na številne odzive v glasbenih revijah in dnevnem tisku po vsem svetu v okviru ocenjevanja novih posnetkov, saj je več kot logično, da Ane Nentrebko ni mogel spregledati prav nihče: *Observer* (Roy C. Dicks), *Voix-des-arts*, *Musical Toronto* (Paul E. Robinson), *Classique News* (Elvire James), *New York Times* (Anthony Tommasini) idr. Kot je bila že enomesečna turneja *SF* (2012) njen največji prodor v evropski glasbeni prostor, je podobno zdaj še omenjeni CD največ, kar so njeni vokalno-instrumentalni ansambli nasploh naredili v vsej svoji več kot 300-letni zgodovini. Posnetek *Jolante* za *DG* je velik uspeh *SF*, res pa je tudi to, da se ve, kdo je v tej zasedbi »paradni konj«. Glede na

opero, v kateri ne gre za ravno majhno število nastopajočih, predstavljata ravno orkester in zbor osnovo, na kateri gradijo svoj osebnostni in glasbeni profil ter izpoved opernega lika vsi solisti. Poleg že omenjenih (naših, tj. slovenskih) so bili ob A. Netrebko to še **Sergej Skorohodov, Aleksej Markov, Vitalij Kovaljov, Lucas Maechem in Jun Ho You.**

Zgodovinsko in lirično ter dramatično začinjeno zgodbo iz davnega 15. stol. v francoski Burgundiji je preoblikoval v operni libreto skladateljev brat, pesnik Modest Iljič Čajkovski (po delu *Hči kralja Reneja* Henrika Hertza). Ta je v celoti natisnjen v obsežni knjižici (120 str.) k dvema ploščama v izvirnem ruskem jeziku pa še v prevodih v francoščino, nemščino in angleščino, saj gre pri založbi DG za res najvišji tovrstni standard. Več kot eno uro in pol trajajoča lirična operna enodejanka je v tem pogledu razdeljena na devet scenskih prizorov. Vsak od njih zahteva in povzroča določene dramaturške prizore: od prikaza prek zapleta do razpleta. Zato ni čudno, da so celotno delo vsi navedeni protagonisti izvedli do neke mere svojih perfekcij. Ne le da so ves čas celotno opero prepevali na domačem odru (*Gallusova dvorana ljubljanskega CD*) pa vse do že omenjenih evropskih glasbenih prestolnic na pamet v izvirnem (ruskem) jeziku – tudi to je še en dokaz maksimalnega spoštovanja kar najvišjega izvedbenega standarda –, njihove interpretacije so vseskozi neke vrste nadgradnja omenjenih dosežkov orkestra in zbora, kajti na njunih osnovah, na njuni podrašč, če že hočete, se šele lahko zgodi celoten in celosten rezultat – tudi tega posnetka. Tehnično sta oba CD-ja izdelana do potankosti. Slišati je vsako še tako majhno pozornost tonskih mojstrov, od orkestrskega piano uvoda pa vse do opernega finala z vsemi (pre)potrebnimi niansami: intonacija godal je mogočno zanesljiva in dopolnjuje prizemljeno igro pihal in trobil v kombinaciji germanske pravilnosti in mediteranske fleksibilnosti. To je edina formula za izvedbo glasbe Čajkovskega. Tisti, ki menijo, da je opera *Jolanta* manj vredna partitura, zato ker je manj pogosto izvajana v primerjavi z mnogo bolj popularnima operama *Jevgenij Onjegin* in *Pikova dama* pa še baleti *Labodje jezero*, *Trnuljčica* in *Hrestač*, delajo Čajkovskemu veliko krivico. Del teh dvomov nam zdaj na omenjenem posnetku razblinijo tudi maestro Villaume in SF. Enostavno so dokazali, da ni *Jolanta*, četudi manjša po formatu, nič manj učinkovita, muzikalna in dramatična.

Opera *Jolanta* P. I. Čajkovskega (1840–1893) je bila premierno izvedena 18. dec. 1892, manj kot leto dni pred skladateljevo smrtjo. Torej je bila zadnja opera in v mnogih pogledih tista, ki je povzela vso skladateljevo operno kariero. Tako kot v *Jevgeniju Onjeginu* in *Pikovi dami* je osrednja tema posameznikova osamljenost. Ta prispeva h globini, ki stopnjuje občutek povezanosti med princeso, ki ne ve, da je slepa, in moškim, ki jo kljub njenim preizkušnjam ljubi. Tako kot v *Hrestaču* ali *Labodjem jezeru* celo srečen konec ni brez slutnje ambivalentnosti. Modernemu ušesu bi se nekatera čustva, izražena v *Jolanti* lahko zdela staromodna, morda celo šovinistična, toda izjemno občutljivemu Čajkovskemu, geniju, ki je bil v nenehnem sporu z družbo, v kateri je bil rojen, se zdi, da *Jolanta* živi v podobnem duhu.

Kljub nekaterim že omenjenim superlativom tega diskografskega dosežka naših, tj. slovenskih glasbenikov na odprti evropski in svetovni glasbeni sceni, ne moremo mimo še ene primerjave, ki se je na primeru opere *Jolanta* P. I. Čajkovskega zgodila med produkcijam iste opere, slovitih Metropolitanske opere v New Yorku in Marijanskega gledališča v Sankt Peterburgu, obe pa je dirigiral slaviti Valerij Gergijev: »/.../ njegovi ritmi so težki in direktni ter poudarjajo 'um-pa-pa' kot karakter velikih momentov Čajkovskega, medtem ko je Emmanuel Villaume bolj dostojanstven, bolj prefinjen. Presenetljivo Slovenska filharmonija ne kliče po primerjavi z velikima ansambloma – newyorškim in sanktpeterburškim. Ljubljanska precej otožna oboa /Matej Šarc, op. FK!/ ustreza melanholični glasbi Čajkovskega /.../.« Ali, če sklenem tole (odlično) oceno omenjenega diskografskega dosežka tako naših glasbenikov SF kot izdajatelja DG (ali so morda založniki pomisli na DVD, četudi gre v tem primeru za koncertno in ne odrsko izvedbo!), naj dodam nekaj motov, ki si jih je SF ob koncu več kot uspešnega leta (2015) sposodila pri grškem filozofu Platonu (Aristoklesu): »**Glasba je moralni zakon. Glasba daje dušo vesolju, krila umu, polet domišljiji, in šarm ter veselje do življenja.**«

Dokončno tehnično, tj. akustično, podobo omenjenemu diskografskemu dosežku DG pa so dodali tonska mojstra živih posnetkov (Florian Dittrich in Miguel Esteban), producenta Ute Fesquet (izvršni) in Sid McLauchlan in tonski mojstri: Daniel Kemper, Philip Krause, Bastian Schick in P. Krause. Direktor celotnega projekta DG je bil Misha Aster, njegova asistentka pa Veronika Weiher. Plošči pa sta bili (dokončno) izdelani v berlinskih studiih DG.

Dva nova zbornika ob osemdesetletnici dr. Primoža Kureta

Slovenski muzikolog in umetnostni zgodovinar zaslužni profesor dr. Primož Kuret, dolgoletni urednik *Glasbene mladine*, avtor številnih muzikoloških razprav, predavatelj in mentor mnogih generacij študentov ljubljanske *Akademije za glasbo*, vodja muzikoloških simpozijev, prejemnik številnih državnih in mednarodnih priznanj, je julija 2015 praznoval 80-letnico. Jubilantovo izjemno raziskovalno delo odlikuje nenehno povezovanje in prepletanje slovenske kulture z evropsko in obratno kot tudi preteklosti in sodobnosti. Njegovo delovanje, ki samo po sebi zgovorno pripoveduje zgodbo avtorja velikih presežkov, je bil opaženo in nagrajeno najprej na tujih tleh. Že leta 1985 so ga nagradili z medaljo Republike Češke, leta 2002 je postal član *Accademie Filarmonice di Bologna*, dve leti kasneje je prejel avstrijski častni križ za znanost in umetnost I. reda in leta 2005 še Herderjevo nagrado. V Sloveniji je leta 2002 prejel Betettovo listino, 2005 državno nagrado RS za življenjsko delo na področju glasbenega šolstva, leto dni kasneje Mantuanijevo nagrado, leta 2008 je postal častni član Slovenske filharmonije, leta 2012 pa je iz rok tedanjega predsednika dr. Danila Türka prejel red za zasluge RS, v utemeljitvi pa je zapisano: »S svojim obsežnim opusom je močno obogatil slovensko glasbeno bibliografijo in tako prihodnjim rodovom glasboslovcev zagotovil pomembna študijska gradiva. Je avtor številnih raziskav, monogra-

fij in strnjenih pregledov o slovenski glasbeni preteklosti, njenih znamenitih osebnosti in ustanov pa tudi njene umeščenosti v svetovne glasbene tokove in dogodke. V svojih delih je ovrednotil pomen slovenske glasbene ustvarjalnosti v prizadevanjih Slovencev za lastno kulturno identiteto v preteklosti.« (Škulj, 2015, str. 228)

Ob visokem življenjskem jubileju so ga stanovski kolegi počastili s kar dvema obširnima zbornikoma razprav, ki ponovno pričata o izjemni veličini in pomenu njegovega delovanja.

MUSICA ET ARTES, Ob osemdesetletnici Primoža Kureta

Večavtorska znanstvena monografija z mednarodno udeležbo *Musica et Artes: ob osemdesetletnici Primoža Kureta* je izšla v okviru 30. slovenskih glasbenih dnevov, s sodelovanjem pa so jo podprle štiri slovenske kulturne ustanove, s katerimi je prof. Kuret neizbrisno povezan: *Univerza na Primorskem z Založbo Univerze na Primorskem* (izdajatelj), *Akademija za glasbo v Ljubljani* (soizdajatelj), *Slovenska filharmonija* in *Festival Ljubljana*.

Kuretov življenjski jubilej je čudovito sovpadel s 30. obletnico mednarodnega muzikološkega simpozija *Slovenski glasbeni*

dnevi, ki jih je prof. Kuret ustanovil skupaj s skladateljem Milanom Stibiljem in vodil vsa leta. Ti dve prelomnici sta botrovali nastanku pomembnega znanstvenega dela, v katerem so se slavljencu iz spoštovanja do njegovega dela s svojimi prispevki poklonili njegovi »generacijski sotrudniki iz praktično celotne Srednje Evrope, toda tudi njegovi kolegi in nekdanji študenti (danes že uveljavljeni raziskovalci) z Akademije za glasbo, pa tudi avtorji, s katerimi je prof. Kuret sodeloval pri svojih tehtnih izdajah v zadnjih desetletjih« (Vinkler, 2015, str. 16–17).

Monografijo, ki obsega 428 strani, sta uredila dr. Jonatan Vinkler in dr. Jernej Weiss, recenzenta pa sta bila dr. Janez Šumrada in dr. Stane Granda. Knjiga je razdeljena na dva dela, v vsakem pa so prispevki umeščeni kronološko. V uvodu so podani nagovori direktorja Slovenske filharmonije Damjana Damjanoviča, dekana Akademije za glasbo Andreja Grafenauerja, direktorja Festivala Ljubljana Darka Brleka in nagovor z naslovom *Primož Kuret – pripovedovalec evropskih glasbenih zgodb* urednika Jonatana Vinklerja.

Prvi del *Perspektive in narativi* začenja prispevek Jonatana Vinklerja »Nemirna oseba« in »plagiat« Matije Klombnerja *Ene duhovne Peisni (1563)*, v katerem avtor ugotavlja pomen omenjene pesmarice, ki vsebuje 67 pesmi in je veljala do izida *Tega celega catehizma, enih psalmov* Jurija Dalmatina za najobsežnejši slovenski kancional. Pesmarico na ravni zasnove in strukture ocenjuje za tehten in uravnotežen pesemski zbornik oz. pravi kalejdoskop protestantske cerkvene pesmi. Sledi prispevek Matjaža Barba *Glasbeno življenje v Ljubljani v času ustanovitve Academiae philharmonicorum*, ki razpravlja o glasbi v baročni Ljubljani in ob tem ugotavlja pomanjkljive čvrste materialne vire, saj ni ohranjenih konkretnih glasbenih del, ki bi omogočala analizo glasbene ustvarjalnosti tedanjih skladateljev v kranjski prestolnici. Kljub pomanjkanju konkretnih muzikalij pa si lahko iz kroniških zapisov in posrednih virov predstavljamo podobo glasbene ustvarjalnosti in poustvarjalnosti v baročni Ljubljani. Zato izhodišče razprave predstavljajo konkretni zapisi o različnih izvedbenih priložnostih, glasbenih prireditvah, cerkvenih slovesnostih idr. Ivan Florjanc v razpravi *Nestični vezaj v terminusu »Phil - Harmonicorum«* – signifikant opozarja na miselno cezuro, ki jo izraža grafični zapis z nestičnim vezajem znotraj imena *Academiae Phil - Harmonicorum Labaci*, ustanovljene leta 1701, na katero raziskovalci do zdaj niso bili pozorni. Po njegovih ugotovitvah je nestični vezaj nosilec osrednjih semantičnih sporočil, skupaj s pečatnikom Akademije in likom sv. *Ceciliae* pa tvori semantično celoto. Sledi prispevek Jerneja Weissa *Med provincialno opereto in nacionalno opero: Foersterjev Gorenjski slavček*, ki poudarja pomen prizadevanj takratne mlade slovenske glasbene kulture po lastni, slovenski gledališki ustvarjalnosti, omenjeni operi pripisuje pomembno

funkcijo bujenja nacionalne zavesti v obravnavanem obdobju, kljub svoji preprostosti pa ostaja zanimiva zaradi svoje specifične funkcije. O Hugu Wolfu, njegovih samospevih in njihovi recepciji pri skladateljih, zlasti Maxu Regerju, razpravlja Peter Andracshke v prispevku *Hugo Wolf v Perchtoldsdorfu: o Mörikejevih samospevih*. Temi Huga Wolfa se je posvetil tudi Hartmut Kroner v razpravi »In /.../ besede /.../ so kakor da oživele:« »metrične« sinkope v Mörikejevih samospevih Huga Wolfa. Njegova raziskava pokaže, kako natančno se je Wolf potrudil uglasbiti pesmi Eduarda Mörikeja, metrično sledeč poeziji, a si je hkrati vzel svobodo za preoblikovanje uglasbitev zaradi vsebinskih razlogov. Skladatelj si je v samospevih z neenakomerno deklamacijo vsaj delno prizadeval obdržati temeljni metrum, vsaka ritmična podrobnost melodije pa se v pesmih Huga Wolfa zdi »spočeta iz besede.« Luisa Antoni v prispevku *Trst, med mirnim sožitjem in narodnim sovraštvom* razpravlja o Trstu in njegovi glasbeni zgodovini od konca 19. stoletja do nastopa fašizma, ko se je iz mesta zaradi pritiskov na neitalijansko prebivalstvo odselila tudi družina Nika Kureta, očeta Primoža Kureta. V Trstu so sobivale tri glavne etnične skupine: slovenska, romanska in germanska, ki so organizirale društva in s številnimi prireditvami bogatile življenje meščanov. Fašizem je prepletanje različnih kultur pretrgal in vsilil enojezično romansko kulturo. Članek Lube Kijanovska *Nacionalno-kulturni odnosi v Lvovu v prvi polovici 80. let 19. stoletja* je posvečen glasbenemu življenju v Lvovu, ko je tam prebival Fran Gerbič. V Lvovu je deloval kot pevec in zborovski dirigent, povabljen pa je bil tudi kot profesor petja na lvovski konservatorij. Skupaj s prijateljem Wilhelmom Czerwinkim si je prizadeval za razvoj tamkajšnjih ljubiteljskih društev, na temeljih le-teh pa so se nato razvile profesionalne organizacije in izobraževalne ustanove. Helmut Loos v razpravi *Glasba kot merilo družbeno-kulturne evolucije: temeljni problem regionalne glasbene kulture in glasbenega zgodovinopisja* ugotavlja redkokdaj tematizirane posledice nazora, da se je krajevna kultura preteklih dveh stoletij spustila do provincialnega fenomena, ki se ni zdel vreden pozornosti naprednejših, izobraženih, višjih duhov. Poseben pogled na raziskovanje glasbene zgodovine prinaša prispevek Igorja Grdine *Med kulturno in glasbeno zgodovino*, ki opozarja da, zgodovina, vredna svojega imena, ne more biti ne preprosta ne samoumevna ali poenostavljena, zgrajena samo na podlagi podatkov/dejstev. Grdina pravi: »Cilj historikove veščine je nepredrugečevanje včerajšnjega sveta z razumevanjem. To pa je neznansko težka naloga, saj vednost zmerom spreminja vse /.../ Dejansko najgloblji zapis oziroma spomin človeštva ni preprosta deskripcija tega, kar je bilo, temveč nepoenostavljajoča re-konstrukcija nekdanjosti po tem, ko smo dojeli, kako se je kaj zgodilo in spremenilo.« (Grdina, 2015, str. 162) V prispevku *Monografija Primoža Kureta o Filharmonični družbi v kontekstu nacio-*

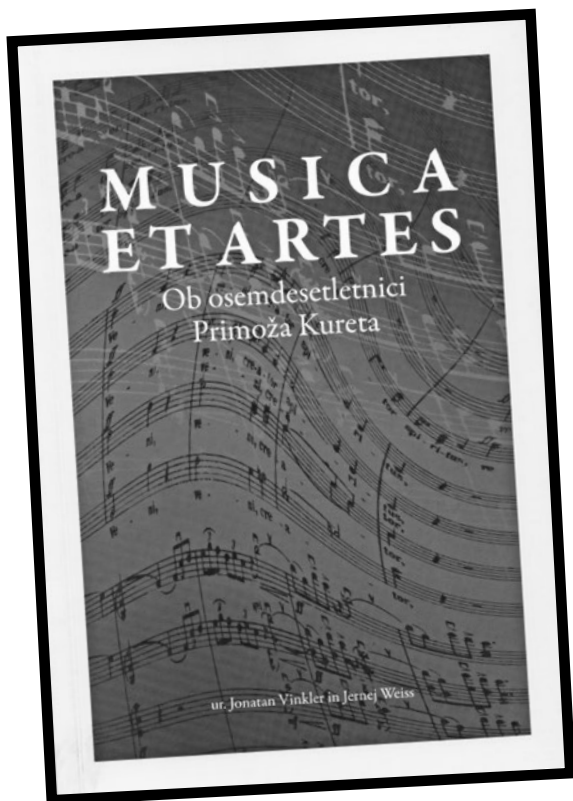
nalno koncipiranega pogleda na preteklost Aleš Gabrič analizira odnos do prikaza kulturne ustvarjalnosti na ozemlju današnje Slovenije v slovenski znanstveni literaturi. Po padcu komunističnih režimov in povezovanju evropskih držav so se ponovno odprla vrata iskanju skupnega v zgodovinskem razvoju in raziskavah nemške kulturne ustvarjalnosti na slovenskem ozemlju. Med pomembnejše tovrstne raziskave umesti Kuretovo knjigo o *Filharmonični družbi*, izdano leta 2005, saj gre za prvi obsežen monografski prikaz delovanja kulturne ustanove, ki je na naših tleh delovala v nemškem jeziku. Avtor tudi opozarja na različnost pristopov do prikazovanja kulturne preteklosti na slovenskih tleh v obdobju 20. stoletja in začetka 21. stoletja. Nataša Cigoj Krstulović je v razpravi *Med ljubiteljstvom in profesionalizmom: ljubljanska Glasbena matica po prvi svetovni vojni* osvetlila, kako se je proces ločevanja ljubiteljskega glasbenega dela od poklicnega odražal v idejah, prizadevanjih in dejanjih *Glasbene matice* po letu 1919. Kvantitativno in kvalitativno napredovanje glasbenega dela je vodilo do potrebe po profesionalizaciji posameznih glasbenih dejavnosti, po drugi svetovni vojni pa so poleg tega spremenjene idejne in družbene okoliščine delovanje društva omejile na delovanje ljubiteljskega pevskega zbora. Zadnji prispevek v prvem delu knjige *Nemška akademija za glasbo in upodabljalno umetnost v Pragi med obema vojnama* je prispevala Jitka Bajgarová in ponuja pogled v širšo raziskavo, ki še poteka, o nemški akademiji v Pragi, ki je bila kot zasebna šola ustanovljena s podporo nemško govoreče manjšine na Češkoslovaškem po letu 1918 in je delovala do leta 1945.

Drugi del monografije *Osebnosti, poetike in semantike* začena prispevek Franca Križnarja *Brati, slišati in videti slovensko glasbo: glasba v Sloveniji od nekdaj do danes*. V njem se avtor sprehodi po stoletjih slovenske glasbe od srednjega veka do sodobnosti, na koncu pa omeni tudi številne slovenske interprete, ki omogočajo očiten razrast slovenske glasbe današnjega časa in prostora. Frank Schneider v razpravi *Dvořák in Heiwatha: poskus literarne razlage 9. simfonije* ugotavlja, da je simfonija »simfonični odgovor na kantato ali celo opero po Longfellowu, ki so si jo Američani želeli od Dvořaka, kar je on – ob natančnem poznavanju pesnitve – sicer vedel, vendar se za to ni odločil, temveč programsko ozadje objavil posredno, v luči simfonične pomenske raznolikosti« (Schneider, 2015, str. 361). Sledi prispevek *Mahlerjeva Deseta simfonija: razvoj motiva in interakcija* Nialla O'Loughlina z analizo dela. Vlasta Reittererova in Hubert Reitterer sta v prispevku *Guido Adler, kipar Anton Hanak in projekt spomenika Gustavu Mahlerju na Dunaju* spregovorila o spodleteli postavitvi spomenika med obema vojnama. V prispevku je prvič objavljen izbor dokumentov iz Adlerjeve zapuščine na *Univerzi Georgia*. Nadalje Valentina Sandu-Dediu v članku *Woyzeck in Wozzeck: Büchner*

in Berg zagovarja učinkovitost in lepoto Bergove glasbe v povezavi z dramaturškimi viri in pri tem primerja besedilo libreta z izvirnim Büchnerjevim besedilom ter poskuša opisati glasbeno tipologijo opernih likov znotraj ekspresionističnega konstruktivizma. Borut Smrekar v razpravi *Pogled na operno ustvarjanje Marjana Kozine* ugotavlja, da je za Kozinovo operno ustvarjanje značilno glasbenogledališko skladateljsko mišljenje. Njegov princip dela ni bil uglasbitev libreta, temveč se mu je glasba porajala hkrati z oblikovanjem libreta in scenskih zamisli, v čemer se razlikuje od večine slovenskih skladateljev. Namen naslednjega prispevka *Oblike glasbene arhitekture v sodobni poljski glasbi* Katarzynie Szymanska-Stulka je najti povezave med glasbo in arhitekturo z vidika kompozicijskih oblikovnih lastnosti. Sledi prispevek Leona Stefanije *Razkorak med glasbeno poetiko in estetiko pri Urošu Rojku*, ki ugotavlja, da je »sodobni skladatelj zadnjega pol stoletja postavljen v shizofren položaj: zahteve po izvirnosti izvirajo iz splošnega prepričanja, da je komajda kaj novega, tudi izvirnega, sploh mogoče ustvariti.« Tako se mu zdi za sodobne glasbene prakse pomembna »nekažna pozabljenost/pozabljanje, proces puščanja zgodovinskih in kontekstualnih spremenljivk v imenu dragocenega in resničnega« (Stefanija, 2015, str. 363), ki ga obravnava v delu slovenskega skladatelja Uroša Rojka. Nada Bezić v prispevku *Art déco v Hrvaškem glasbenem zavodu v Zagrebu – po sledih razstave* predstavlja zanimivo razstavo iz leta 2011, na kateri je bilo predstavljenih 15 avtorjev umetniškega oblikovanja naslovnih strani notnih izdaj, knjig, koncertnih programov, pisem in računov iz art décoja. V prispevku je predstavljenih šest: Tomislav Krizman, Ivo Tijardović, Radovan Tommaseo, Dušan Janković, Marko Rašica in slovenski slikar Tone Kralj. Prispevku je dodano tudi bogato slikovno gradivo. Drugi del monografije zaključuje razprava Darje Koter *Izdelovalec klavirjev Martin Ropas: od obrtnika do fabrikanta*. Martin Ropas, glasbeni samouk, priznani izdelovalec klavirjev krilnih in pokončnih oblik, je za svoje delo prejel več priznanj in cesarsko-kraljevih patentov, kot inovator pa je patentiral t. i. dvojno resonančno desko.

Razpravam sledijo še povzetki v slovenskem in angleškem jeziku, seznam virov in literature ter imensko kazalo.

Raznolike razprave in analize zajemajo različna področja, ki pa so vsa povezana z glasbo v ožjem ali širšem pomenu in slavljencem prof. Primožem Kuretom. S kar polovico prispevkov tujih avtorjev zajemajo široko področje celotne Srednje Evrope in prinašajo nove kamenčke v mozaik slovenske in evropske muzikologije ter z izjemno bogato vsebino vabijo bralca k odpiranju novih vprašanj v pogledih na evropsko in slovensko glasbo. Prof. Primožu Kuretu je s to monografijo, čeprav posredno, ponovno uspelo združiti domače in tuje znanstvenike k prepletanju domačega s tujim in preteklosti s sodobnostjo.



EVROPSKI MUZIKOLOG PROF. DR. PRIMOŽ KURET Ob 80-letnici

Sredi poletja, natančneje 6. julija 2015, je bil pri Celjski Mohorjevi družbi predstavljen zbornik z nadvse pomenljivim naslovom *Evropski muzikolog prof. dr. Primož Kuret – Ob 80-letnici*.

Urednik zbornika dr. Edo Škulj je v uvodni besedi prof. Primoža Kureta postavil ob bok še dvema velikanoma slovenske muzikologije in vsem trem priznal pomembno očetovsko vlogo:

- Josip Mantuani – oče sovenske muzikologije,
- Dragotin Cvetko – oče študija slovenske muzikologije in
- Primož Kuret – oče slovenskih muzikoloških simpozijev.

Številke, s katerimi utemelji svoje poimenovanje, so nadvse zgovorne: organizacija 50 simpozijev, na katerih je predavalo več kot 400 predavateljev iz skoraj vseh evropskih držav, sodelovanje na 300 mednarodnih muzikoloških simpozijih. Statistika, ki ne potrebuje dodatnih pojasnil. Vendar, to je šele uvod zbornika, ki daje slutiti, kaj čaka bralca v nadaljevanju.

Uvodu sledijo na kratko predstavljeni mejniki na življenjski poti Primoža Kureta. Sledi štirinajst prispevkov različnih avtorjev, ki predstavljajo bogato Kuretovo delovanje.

Leta 1985 je ob tristoletnici rojstva skladateljev J. S. Bacha, G. F. Händla in D. Scarlattija, štiristoletnici H. Schütza in stoletnici A. Berga Evropa praznovala *Evropsko leto glasbe*. Slovenski odbor za pripravo praznovanj in dogodkov je vodil dr. Kuret,

Edo Škulj pa v prispevku *Primož Kuret in Evropsko leto glasbe* podrobno predstavi delovanje odbora in razvoj dogodkov v prazničnem letu, v okviru katerih je izšla tudi Kuretova knjiga *Glasbena Ljubljana*. Branka Rotar Pance podrobno predstavi in ovrednoti Kuretovo uredniško delo pri reviji *Glasbena mladina* kot tudi pomen njegovih številnih objavljenih prispevkov. Z njimi si je prizadeval, »da bi bili bralci revije seznanjeni z aktualnimi glasbenimi dogodki doma in v tujini, evropskimi pogledi in obravnavami tem s področij glasbene zgodovine, estetike, glasbene teorije, oblikoslovja in glasbene pedagogike« (Rotar Pance, 2015, str. 41), in so bili zapisani v privlačnem in mladim razumljivem jeziku ter opremljeni s slikovnim gradivom, številni aktualni še danes. Breda Oblak v prispevku *Primož Kuret – predavatelj, predstojnik, prodekan Akademije za glasbo* celovito predstavlja Kuretovo pedagoško in znanstveno poslanstvo, trideset let dolgo poklicno pot, ki je pustila sledi na nepregledni množici mladih glasbenikov in glasbenih učiteljev, enako pomembno pa tudi na poti razvoja študijskih programov AG. V prispevku avtorica izpostavi tudi njegovo pomembno muzikološko delovanje. Darja Koter v svoji razpravi izpostavi Kuretov prispevek k razvoju glasbene ikonografije na Slovenskem. K raziskovanju ikonografije ga je ob študiju umetnostne zgodovine verjetno nagovoril prof. France Stelè, ekspert za srednjeveške freske. Dr. Kuret je za svojo diplomsko nalogo z naslovom *Glasbeni inštrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem* prejel študentsko Prešernovo nagrado, leta 1973 pa je svoja nova dognanja strnil v knjigi z istim naslovom, ki je po mnenju Koterjeve najboljšežnejši vir za glasbeno ikonografijo na cerkvenih srednjeveških freskah na ozemlju današnje Slovenije in deloma v zamejstvu. Sonja Kralj Bervar predstavlja prispevek Primoža Kureta k ustanovitvi *Slovenskega muzikološkega društva*, njegova prizadevanja za razširitev obsega društvene dejavnosti in pogled na njegovo predsednikovanje društvu v letih od 2000–2004. Le-tega zaznamujeta težnja po celostnem obravnavanju glasbene umetnosti ter zavestno spodbujanje partnerstev s sorodnimi domačimi in mednarodnimi institucijami ter njegovo sopotništvo z aktualnimi glasbenimi pobudami. Kako je dr. Kuret idealno povezal svoje muzikološko znanje in izkušnje z dolgoletnim pedagoškim delovanjem, predstavi Franc Križnar v prispevku *Primož Kuret in glasbena pedagogika*, v katerem beremo o številnih objavah prispevkov v različnih zbornikih, biltenih, revijah, še posebno pa je izpostavljeno njegovo delovanje pri reviji *Glasba v šoli (in vrtcu)*. V nadaljevanju Andrej Misson predstavlja tradicionalno osrednjo glasbeno prireditev, ki poteka neprekinjeno že od leta 1986, *Slovenski glasbeni dnevi*. Prireditev je sestavljena iz koncertnega in simpozijskega dela. Missonova razprava je namenjena predvsem slednjemu, saj ga je Primož Kuret ves čas vodil in uredil vsakoletni zbornik predavanj. Ivan Florjanc predstavlja jubilatovo delo predsednika *Nacionalne komisije za vsebin-*

sko prenovno glasbenega šolstva med letoma 2001 in 2005. V tem času je komisija prenovila predmetnike in učne načrte za izobraževalne programe Glasba, Ples, Glasbena pripravnica, Plesna pripravnica in Predšolska glasbena vzgoja. Avtor predstavlja tudi Kuretovo širše delovanje in sodelovanje z *Glasbeno šolo Marjana Kozine* v Novem mestu. Sledi zanimiva razprava o ljubljanski *Filharmonični družbi* Igorja Grdine v *Marginalijah h Kuretovi obravnavi zgodovine ljubljanske Filharmonične družbe*. Prispevek *Primož Kuret in Gustav Mahler* Hartmuta Kronesa se nanaša na obdelavo Mahlerjeve ljubljanske sezone 1881/82, ki jo je Primož Kuret leta 1997 izdal v slovenščini, v občutno razširjeni obliki pa leta 2001 v nemščini. Nadalje Edo Škulj predstavlja tri mednarodne simpozije, mednarodni projekt o skladatelju Hugu Wolfu in spremljevalne dogodke, pri katerih je sodeloval tudi dr. Kuret. Niall O'Loughlin v svoji razpravi predstavlja Kuretovo zavzemanje za prepoznavnost sodobne slovenske glasbe in v njej izpostavi pomen številnih slovenskih skladateljev in njihovih del. Prispevek Nataše Cigoj Krstulović spregovori o obsežnem prevajalskem delu Primoža Kureta, h kateremu ga je spodbudila predanost pedagoškemu poklicu in želja, posredovati védenje o glasbi. Razprave sklene Manja Flisar Šauperl s Kuretovimi spisi o tuji glasbi, objavljenih v revijah, zbornikih, knjižnih izdajah, enciklopedijah in leksikonih ter monografijah, ki »pričajo o velikem poznavalcu glasbene preteklosti in polpreteklosti ter o vsestransko razgledanem muzikologu zavidljive veličine« (Flisar Šauperl, 2015, str. 215).

Razpravam sledijo kronološki seznam odličij Primoža Kureta z obrazložitvami ter dva zapisa o zbornikih, ki sta izšla ob slavljenčevi šestdesetletnici in sedemdesetletnici.

Zbornik zaključujejo štiri osebne izkušnje, vse z enakim naslovom *Moj prijatelj Primož*, ki so jih prispevali jubilentovi prijatelji Hartmut Krones, Helmut Loos, Niall O'Loughlin in Luigi Verdi.

Zoran Krstulović je podal obširno bibliografijo Primoža Kureta, ki obsega 1248 bibliografskih enot, popis pa je urejen kronološko. Sledijo imensko kazalo, krajevno kazalo in predstavitev avtorjev.

Kot dodatek in posebno zahvalo dr. Primožu Kuretu za njegove dosežke na področju glasbene ikonografije pa zbornik vsebuje tudi likovno prilogo, ki prinaša barvne reprodukcije glasbeno-ikonografskih motivov njegovih pionirskih študij (Koter, 2015, str. 80).

Predstavljeni zbornik skozi pripovedi različnih avtorjev slika izjemno plodno življenjsko pot slavljenca, zasl. prof. dr. Primoža Kureta, ki jo je v zaključku svojega prispevka čudovito zaokročila njegova dolgoletna kolegica dr. Breda Oblak, ki meni, da so »zasluge njegovega bogato razvejanega dela mnogo večje, kot jih je bilo mogoče povzeti v prispevku. Vpete so v širok znanstveni in pedagoški prostor v slovenskem in evropskem glasbenem okolju. V sebi poudarjajo razgledano in izrazito delovno osebnost, predano muzikološki znanosti, raziskovanju slovenske glasbe, ob tem pa vzgoji in ozaveščanju za polnovredno glasbeno umetnost.« (Oblak, 2015, str. 63)



Zbornik o Davorinu Jenku (1835–1914), Arhiv Republike Slovenije in Arhiv Srbije, 2015

Skladatelj Davorin Jenko je Slovencem zagotovo najbolj poznan po uglasbitvi Vilharjeve pesmi *Lipa zelenela je* in nekdanji slovenski himni, danes pa himni *Slovenske vojske Naprej, zastava slave*, ki jo je ustvaril na besedilo Simona Jenka.

Jenko je po šolanju v Kranju, Ljubljani in Trstu vpisal študij prava na Dunaju, kjer se je v družbi slovenskih intelektualcev predal svoji ljubezni do glasbe. Ustanovil je *Slovensko pevsko društvo*, zatočišče narodno prebujene slovenske mladine, skozi skladateljstvo in zborovodstvo pa sta vzcvetela njegova bogata ustvarjalna invencija in izrazit glasbeni talent. V dneh, ko se je poslavljalo leto 1862, se je Davorin Jenko poslovil od študija prava in Dunaja ter odšel na novo delovno mesto zborovodje in učitelja petja v *Srbsko cerkveno pevsko društvo* v Pančevo. Tam je ostal tri leta, nato pa vse do leta 1910 živel v Beogradu, kjer je bil zborovodja in skladatelj *Beograjskega pevskega društva* in *Kraljevega narodnega gledališča*. Nato se je vrnil v Ljubljano, kjer je umrl 25. novembra 1914.

Življenje in delo Davorina Jenka so v knjigah in člankih raziskovali in predstavili različni avtorji, najobširneje pa je do zdaj o njem pisal muzikolog Dragotin Cvetko, ki je leta 1955 izdal znanstveno monografijo. Leta 2014 je Henrik Neubauer Davorinu Jenku posvetil študijo o njegovi glasbi za gledališče, zdaj pa je pred nami nova znanstvena monografija s številnimi no-

vimi pogledi na njegovo življenje in delo, za katero je prispevke prispevalo sedem avtorjev.

Knjiga *Davorin Jenko (1835–1914)*, ki je izšla leta 2015 v Ljubljani in jo je založil *Arhiv RS*, s Cvetkovim citatom na naslovnici: »Bil je Slovenec in Srb, Slovan v eni in isti osebi, poln vseslovanskega navdušenja in prepričanja prav do konca svojega življenja«, nakazuje nadaljevanje in dopolnitev Cvetkovega dela. Monografijo, ki je nastala ob 180. obletnici rojstva in 100. obletnici skladateljeve smrti, sta uredila dr. Gregor Januš in dr. Franc Križnar, recenzirala pa dr. Primož Kuret in dr. Aleš Gabrič. Izid knjige sta podprla slovensko *Ministrstvo za kulturo* in *Ministrstvo za kulturo in informiranje Republike Srbije*.

Uredniškemu predgovoru sledi prispevek dr. Franca Križnarja o življenju in delu Davorina Jenka. Avtor osvetljuje Jenkovo študijsko pot, delovanje na Dunaju, tabelarni pregled delovanja po odhodu z Dunaja, krajši oris njegovih del, navedeni pa so tudi obeležja in spomini nanj. Križnar Davorina Jenka uvrsti med novo skupino slovenskih ljubiteljskih skladateljev z velikim talentom, a nepopolno izobrazbo. Jenka uvrsti med začetnike srbskega nacionalnega sloga in zato pomembnega predvsem za razvoj srbske glasbe njenega zgodnjega obdobja in hkrati za razvoj slovenske glasbene romantike.

Zgodovinar dr. Gregor Januš predstavi skladateljevo življenjsko pot v širšem kontekstu kulturnega življenja v drugi polovici 19. stoletja, ki je močno zaznamovalo skladateljevo življenje. Predstavljene so življenjske prelomnice in razlogi zanje. Prvi, slovensko-dunajski, del življenja je zaznamovan z njegovo napredno narodno zavednostjo in vpetostjo v prebujajoče se slovansko narodno gibanje, drugi srbski del pa s široko glasbeno dejavnostjo in ustvarjanjem velikega glasbenega opusa, ki ga uvršča med najprepoznavnejše predstavnike slovenske in srbske glasbene romantike. V zahvalo za svoj prispevek k razvoju srbskega kulturnega življenja je bil Davorin Jenko leta 1888 odlikovan s članstvom v *Srbski kraljevski akademiji*.

Režiser in koreograf Henrik Neubauer v prispevku *Davorin Jenko in njegova glasba za gledališče* prikazuje izjemno plodno Jenkovo polstoletno ustvarjalno obdobje na področju odrske glasbe. Skladatelj se je v dolgem obdobju bivanja v Srbiji najbolj uveljavil prav v gledališču, zanj pa uglasbil blizu sto gledaliških del. Med njimi srbski muzikologi izpostavljajo predvsem predstave *Đido*, *Pribislav i Božana*, *Potera*, *Doktor Oks*, *Devojačka kletva* in *Seoska lola*. Nekatere med njimi so se prav zaradi Jenkove glasbe približale operni tvorbi, njegova dela pa so se izvajala vse do leta 1968. Jenko je s svojim ustvarjalnim, poustvarjalnim in učiteljskim delom odigral pomembno zgodovinsko vlogo v razvoju srbske glasbe.

Dr. Jonatan Vinkler v prispevku *Pesniki in njihovi (ne)zdravi otroci* obravnava značilnosti literarne recepcije v času zgodnjega parlamentarizma ter položaj literarnega ustvarjanja Simona Jenka in njegovih *Pesmi* v okviru narodnjaške estetike šestdesetih let 19. stoletja. Obdobje slovenskega narodnega prepoda in z njim povezana kulturna dejavnost sta bila razumljena predvsem kot del narodne identitete in identifikacije ter kot taka narodnokonstitutivna.

Razmerje med zgodovino, spominom in glasbeno dediščino, ki jo je zapustil Davorin Jenko, v luči recepcije njegovih vokalnih del na slovenska besedila, osvetljuje dr. Nataša Cigoj Krstulović v prispevku *Davorin Jenko in Glasbena matica: prispevek k zgodovini recepcije*. Čeprav je Jenko večino svojega ustvarjalnega poleta namenil srbski glasbi, bo s svojimi slovenskimi zborovskimi skladbami, ki so večinoma nastale v njegovem prvem ustvarjalnem obdobju na Dunaju, ostal prepoznaven slovenski skladatelj. Skladbe imajo predvsem zgodovinski pomen in so dokument časa, v katerem je bila glasba podrejena zunajglasbenim namenom.

Dr. Jelica Stevanović, doktorica teatrologije in glavna urednica *Izdavačke delatnosti Narodnog pozorišta* v Beogradu, v prispevku *Davorin Jenko u Narodnom pozorištu v Beogradu* predstavlja Jenkovo pionirsko delo pri vzpostavljanju in nadaljnjem razvoju srbske scenske glasbe v ustvarjalnem, poustvarjalnem in pedagoškem smislu. Največje uspehe je dosegel v delih, navdahnjenih s srbsko ljudsko glasbo, med katerimi so nekatera še

danes živa, tudi državna himna Srbije *Bože pravde*.

V zadnji razpravi *Zborovske skladbe Davorina Jenka* je dr. Andrej Misson obdelal eno najpomembnejših področij Jenkovega delovanja. Navedena so vsa do zdaj znana zborovska dela, ki jih lahko najdemo v različnih virih in arhivih. Pomembnejši slovenski zbori so kratko predstavljeni, tudi glasbenoanalitično, prikazani pa so tudi primeri neslovenskih zborov z nekaj analitičnimi pripombami. Jenkovi zbori so slovensko glasbeno zakladnico obogatili, Jenko pa spada med skladatelje, ki so času primerno uspešno gradili slovensko in srbsko glasbeno kulturo in umetnost.

Razpravam sledi še popis del Davorina Jenka v dveh razdelkih: Jelica Stevanović je prispevala popis Jenkovih del v repertoarju *Narodnega gledališča* v Beogradu, Franc Križnar pa bibliografski pregled skladateljevih kompozicij. V popisu je navedenih 631 del, med njimi 11 zbirk (v njih 91 samospevov, dela za klavir, zbor idr.), 104 scenska dela (ena opera in ena opereta), 278 posvethin in 23 cerkvenih zborovskih skladb, 100 komornih in orkestralnih del idr.

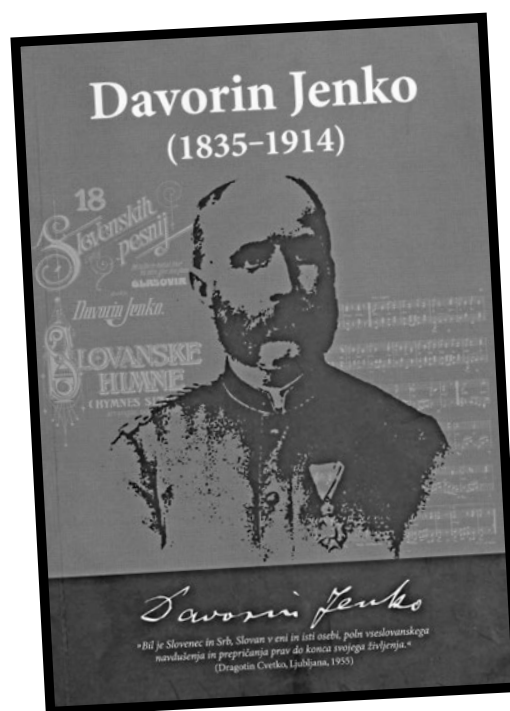
Nova monografija pomembno dopolnjuje dosedanje poznavanje slovensko-srbskega skladatelja ter prinaša nove podatke in spoznanja o njegovem življenju in delu. Njegova dela realno postavlja v tedanji čas in okolje, v katerem je deloval med domovino in Srbijo, in jih s tega stališča tudi vrednoti.

Zbornik *Davorin Jenko*

Ob stoosemdeseti obletnici rojstva in stoti obletnici smrti skladatelja Davorina Jenka (1835–1914) sta *Arhiv Republike Slovenije* in *Arhiv Srbije* v uredništvu Gregorja Jenuša in Franca Križnarja izdala zbornik prispevkov, ki prikazujejo skladateljevo življenje in analizo njegovih del. Jenko je še vedno zanimiva osebnost naše in srbske glasbe in nekatera njegova dela so še vedno aktualna. O njem je že pisal Dragotin Cvetko v srbsčini 1952 in slovenščini leta 1955. Po preselitvi v Srbijo je postalo Jenkovo delo podlaga za nadaljnji razvoj srbske umetne glasbe. Zato upravičeno velja za utemeljitelja srbske glasbe v drugi polovici 19. stoletja. V Sloveniji velja za enega izmed prvih romantikov.

Novi zbornik razširja naše poznavanje Jenka in njegovih del z analizami skladb, pomembnih zlasti zato, ker je bil skladateljev opus doslej še v veliki meri neraziskan tako s srbske kot slovenske strani. Tako sta uvodoma urednika Križnar in Jenuš prikazala Jenkovo življenje, Henrik Neubauer se je posvetil Jenkovi glasbi za gledališča, Jonatan Vinkler piše o pesnikih in njihovih (ne)zdravih odnosih, Nataša Cigoj Krstulović o Jenku in Glasbeni matici, Andrej Misson je analiziral Jenkove zborovske skladbe, Jelica Stevanović pa je svoja dva prispevka posvetila Jenku in *Narodnemu pozorišču* v Beogradu ter repertoarju tega gledališča. Franc Križnar pa na koncu dodaja še Poskus Jenkove bibliografije (popis del).

Zbornik *Davorin Jenko (1835–1914)* tako predstavlja pomembno dopolnilo k našemu dosedanjemu poznavanju tega slovensko-srbskega skladatelja in zapolnjuje še eno belo liso v našem glasbenem zgodovinopisju.



Recenzija monografije

Davorin Jenko (1835–1914)

Uredila Gregor Jenuš in Franc Križnar. Ljubljana: *Arhiv Republike Slovenije, Arhiv Srbije, 2015*

Ob 180. obletnici rojstva in 100. obletnici smrti Davorin Jenka je bila napisana nova monografija o umetniku, ki ga večina ljudi pozna kot skladatelja nekdanje slovenske himne *Naprej, zastave Slave!* in srbske himne *Bože pravde*. Priprave na izdajo in uredniško vlogo pri zasnovi in oblikovanju znanstvene monografije sta prevzela Franc Križnar in Gregor Jenuš, ki sta k sodelovanju pritegnila avtorje iz Slovenije in Srbije, torej iz držav, kjer je Jenko zapustil najmočnejšo sled. Zavedanje njegove dediščine po svoje nakazuje tudi dejstvo, da sta si kot založnika monografije roke podala *Arhiv Republike Slovenije* in *Arhiv Srbije*.

Urednika sta tudi avtorja uvodnih poglavij, v katerih so zbrana temeljna dejstva o Jenkovem življenju in ustvarjanju, sloneča predvsem na dosednji raznovrstni literaturi, ki omenja Jenka in umešča njegovo življenje v širšo kulturnozgodovinsko perspektivo. Da je treba vedenja stalno preverjati in dopolnjevati, lepo nakazuje naslednje poglavje o Jenkovi glasbi za gledališče. V njem namreč Henrik Neubauer primerja različne številke, doslej omenjene v zvezi s to tematiko, pojasnjuje, zakaj je vsaka po svoje nezanesljiva, in poudarja, zakaj se ni možno opredeliti samo za eno trditev. V analizi nakazuje, da so avtorji prihajali do različnih podatkov in številčk zaradi uporabe različnih kriterijev, pogosto pa so se tudi preveč zanašali na ocene nekdanj vo-

dilnega muzikologa Dragotina Cvetka, ki jih niso dodatno preverjali. Da ne bi ostali le pri analizi starejših spoznanj, dodaja še svoj seznam z ocenami in kritikami del v času uprizarjanja.

Duh časa, ki je bil naklonjen samo umetniški ustvarjalnosti, ki bi vodila v krepitev nacionalne identifikacije, pri tem pa so bila vprašanja estetike porinjena na rob, je razviden iz prispevka Jonatana Vinklerja. Nataša Cigoj Krstulović, ki se je posvetila zlasti preučevanju *Glasbene matice*, je orisala razmerje tega najstarejšega slovenskega glasbenega društva do Davorina Jenka. Skozi njeno analizo se potrjuje misel, da posamezni umetnik postane pomemben del narodne preteklosti tedaj, ko njegovo delo pride v zavest širšega kroga ljudi, in ne že tedaj, ko ga je umetnik ustvaril, pa je morda obležalo v predalih ali na policah, ne da bi ga širše občinstvo prepoznalo kot nekaj, s čimer bi se utegnilo identificirati. Iz omenjenih prispevkov pa lahko izvlečemo tudi opozorilo, da je treba krepko premisliti, preden začnemo pisati o slovenskem kulturnem zamudništvu, saj se stopnja kulturnega razvoja širših množic morda niti ni toliko razlikovala od nam sosednjih ali drugih evropskih narodov. Na podlagi kriterijev in spoznanj 21. (ali pred tem druge polovice 20.) stoletja pač ne smemo ocenjevati kulturne ravni Jenkovega časa, temveč je tega treba umestiti v njegov prostor in čas, kar so zelo dobro opravili avtorji pričujoče monografije o Jenku.

Sledijo poglavja, ki bolj podrobno osvetljujejo Jenkov ustvarjalni opus. Jelica Stevanović je opisala Jenkovo delo v *Narodnem gledališču* v Beogradu in nato dodala še seznam njegovih del iz repertoarja tega teatra, Andrej Misson pa je orisal njegove zborovske skladbe. Tudi ta del monografije odraža že omenjene značilnosti, da je treba Jenka postaviti v njegov prostor in čas. Stevanovičeva npr. ne opisuje le njegovo umetniško udejstvovanje, temveč se je ustavila tudi ob organizacijskem delu, saj se je Jenko v Beogradu znašel pred nalogo, kako v mladi državi skoraj iz nič ustvariti orkester in ansambel narodnega gledališča. Zato so bile tudi njegove orkestracije vedno prilagajene trenutni zasedbi orkestra, za katerega je pisal, in jih torej ni možno enoznačno primerjati z ustvarjalnostjo in opusom skladateljev, ki so komponirali za največje simfonične orkestre tedanjega časa s kopico vrhunskih virtuozov. Da Jenko niti ni imel popolne glasbene izobrazbe, nas v svoji analizi opozarja Misson. Dodaja pa, da je imel izrazit posluš za potrebe poslušalstva svojega časa, kar je imelo za posledico, da so bila v času nastanka njegovega dela zelo popularna, da so nekatera skoraj ponarodela, da pa so se nato številna izgubila iz zavesti pevcev, saj so se spreminjale tudi sposobnosti in potrebe izvajalcev, ki so posegali po delih sodobnih skladateljev.

Čeprav je bil Davorin Jenko že deležen številnih orisov, najnovejša monografija o njem nikakor ni samo povzemanje starih znanj, ampak prinaša kopico novih podatkov in spoznanj. V več poglavjih naletimo na kritične opazke, ki nekdanja vedenja izpostavljajo analitični znanstveni kritiki, jih soočajo z novimi viri, ponujajo nove odgovore, analize, razmišljanja in poglede ter posledično vodijo do novih sklepov. Opisi Jenkovega dela nakazujejo, da je zahtevnejše umetnine ustvaril v Srbiji, kjer je tudi prebival večino svojega ustvarjalnega obdobja. In čeprav po razpadu Jugoslavije to ni najbolj popularno poudarjati, je Jenko pač opisan kot slovenski in srbski ustvarjalec in kot promotor južnoslovanskega oz. vseslovanskega kulturnega povezovanja.

Davorin Jenko je v knjigi opisan v duhu svojega časa. Za razliko od nekaterih starejših biografij Slovencev, ki so pomembne osebnosti iz preteklosti prikazovale (samo) kot velikane, slabo razumljene v svojem okolju, saj da so bili pred svojim časom, je Jenko postavljen natančno tja, kamor sodi – v svoj čas in okolje, v katerem je deloval med slovensko domovino in Srbijo. Avtorji so prepričljivo pokazali, da se je kot skladatelj, pevovodja in v drugih vlogah organizatorja glasbenega življenja zavedal, da mora skladbe prilagajati sposobnostim tistih, ki jih bodo izvajali, in razumevanju tistih, ki so jim namenjene. To seveda pomeni, da v začetni dobi čitalništva na Slovenskem ali začetkov oblikovanja srbskega narodnega gledališča še ni bilo prostora za ustvarjanje zahtevnejših kompozicij, za katere ni imel na voljo primernih pevcev ali orkestra in poslušalstva, ki bi ga pritegnil. Upoštevaajoč dejstvo, da je knjigo o Davorinu Jenku pisalo več avtorjev, se kakšen podatek ali citat tudi večkrat ponovi, kar pa ne deluje preveč moteče, saj je vsakič postavljen v drugo vlogo, drugačen kontekst.

Knjigo odlikuje tudi izvrstno izbrano slikovno gradivo, ki dokumentira postaje Jenkove življenjske poti in prikazuje rezultate njegovega skladateljskega in drugega glasbenega dela.

Nova monografija o Davorinu Jenku potrjuje pogosto izrečeno misel, da si vsaka generacija piše zgodovino po svojem okusu. Tokratna knjiga prinaša precej novega navajanja novih dokumentov oz. podatkov in analiziranja na način, primeren sedanjemu stanju humanističnih ved. Zato bodo lahko tudi boljši poznavalci slovenske glasbene preteklosti v knjigi našli dosti novega in svežega, tako z vidika novih dejstev kakor interpretacij in argumentacij, prilagojenih bralcem današnjega časa.



Poročila



Pojoče in duhovne vezi Slovanov in Slovencev s svetom

Niz obletnic ene izmed pionirk slovenskega znanstvenoraziskovalnega, pedagoškega in umetniškega dela dr. Mire Omerzel - Mirit s sodelavci na koncertu zvočne preje ansambla Vedun

Glavna protagonistka oživljanja slovenskega ter zdaj tudi evropskega in svetovnega glasbenega izročila preteklosti dr. **Mira Omerzel - Mirit** je za tale nastop »izkoristila« kar nekaj jubilejev, da je spet po dolgem času prikazala cel splet svojih dejavnosti: 120 let zbirke *Slovenskih narodnih pesmi* dr. Karla Štreklja, 45 let svojega etnomuzikološkega raziskovanja, 20 let duhovnega poučevanja in katedre *Veduna*, 37 (3 + 7 = 10) let ansambla *Trutamora Slovenica/Vedun* in 15 let Mirinega življenja brez hrane. S koncertom, ki so ga zaradi premajhne Viteške dvorane v Cekinovem gradu (*Muzej novejše zgodovine Slovenije*) spremljali še v dodatnem prostoru pred velikim zaslonom 25. nov. (2015), pa je bila še enkrat dokazana aktualnost njenega delovanja. Na koncertu so poleg glavne protagonistke nastopili še **Tine Omerzel Terlep**, **Moja Žagar**, **Igor Meglič** in **Polona Kuret**; vsi s petjem in z nizom izbora najrazličnejših inštrumentov, saj gre tako v njihovih solističnih kot ansambelskih, skupinskih nastopih za vrsto multiinštrumentalistov. V spletu staroslovske zvočne preje s poklonom štirim vetrovom in smerem s slovanskimi starosvetnimi glasbili in s spontanimi glasovi in grlenim petjem so bili to: volovski rog, slovanska žara kot alikvotni boben, svečeniški zvonec, piščali – sovi, slovanski igil in murnihur, ljirica, gusle, fujare, gimri, piščal duduk in slovanski šamanski bobni, v *prazgodovinskih glasovih stvarjenja* s prazgodovinskimi glasbili in spontanimi glasovi še koščene

piščali in drgala, brnivke, sova, kukavca, urna, igil in murnihur s tolkali, bordunske citre kot strunski boben, kamenčki in sibirski šamanski bobni, v *razpiranju zavesti v mnogodimenzionalno resničnost* pa: slovanski čartan, igil, murnihur, gimbrice, sibirski šamanski bobni, slovansko grleno petje in spontano (kanalizirano) prepevanje, v *keltsko-ilirskem in slovanskem svečeniškem zvočnem obredu*: trstene piščali in bobni, istrska šurla in staroslovensko grleno petje – ojkanje, v *indoevropski zvočni in duhovni dediščini*: indijsko-balijske sulinge, cimbale kot indijski santur, glasovi, defi in himalajska skleda, v *Bizancu, med Arabci, Turki in Grki*: arabska lutnja in kitaron, rabab, grški buzuki kot turška ali arabska tambura, orientalski defi in arabsko grške kastanjete, v *po navdihu na Kitajsko*: er-hu, grški buzuki kot kitajske citre jih – cin, kitajska okarina xu in kitajsko spontano nosno petje, v *staroslovenskem blagozvočju*: staroslovenska kabrcica (Pavla Medveščka), srednjeveške cimbele in spontani glasovi, v *Balkanski zvočni igri*: grški buzukiji kot balkanske tambure, balkanski defi in kraguljčki, v *indijanski povezanosti z zemljo in nebom*: indijanska piščal kena, dvojna majevska piščal in andske panove piščali, čarango, boben bombo in nečke, v *slovenski zvočni preji*: glinene okarine, glasovi in staroslovensko/rezijansko grleno petje in še v zaključni *slovenski zvočnosti – energijski vilinski niti*: slovanski šamanski bobni, balkanske darabuke in glasovi.

Spremljali smo res pravi maratonski prikaz petja in iger, govora in glasbe, kar vse so izvajalci v različnih kombinacijah vseskozi zmogli na pamet: od uvodnih slavnostnih besed (M. Omerzel - Mirit in Simone Moličnik) prek številnih vmesnih komentarjev (napovedi in odpovedi) do zaključnih besed. Te so se sicer v glavnem dotikale (predstavljene) glasbe, tu pa tam pa seveda segle še onstran le-te. Kajti znanost in umetnost sta (po Mirinih besedah) pred stoletji in tisočletji prikazane glasbe hodili z roko v roki. Oplajali sta ena drugo ter skupaj osmišljali kulture in filozofije življenja. Pred 45 leti je dr. M. Omerzel - Mirit, tedaj še študentka etnologije in muzikologije, komaj začela z etnomuzikološkimi terenskimi raziskavami po slovenski deželi in zbiranjem ljudskih glasbil, ki so z veliko naglico izginjala iz našega vsakdana. Spomnim se tudi prvih rezultatov: javnih nastopov po šolah (v okviru koncertne dejavnosti *Glasbene mladine Slovenije*), prav tako pa tudi prvih kaset in plošč, še vinilnih. Zagotovo je šlo ne le za Mirin, ampak tudi naš, slovenski prvi korak v t. i. »new reviewal music«. Mira je pri dvaindvajsetih letih že sestavila svoj prvi ansambel za oživljanje slovenskega glasbenega izročila *Trutamora Slovenica*, ki je pravzaprav zrastle iz prvotnega dua Mire Omerzel in Martije Terlepa *Trutamora Slovenica*, je kot ambasador slovenske glasbene dediščine že kmalu ponesel glas slovenstva tudi po svetu. Mirino terensko in arhivsko delo je zelo kmalu našlo tudi odmev na koncertnih odrih in v snemalnih studiih, ansambel *Trutamora Slovenica* deloval pa je že skoraj 30 let. Decembra 1999 je Miritova – znanstvena in glasbena samohodka – ustanovila še ansambel za staro in mediteransko glasbo ter transcendentalni zvok ljudstev sveta, *Vedun*. Ime je dobil po istoimenskem staroslovanskem božanstvu, ki je zdravilo z besedo in zvokom. Zato to ime imenitno pojasnjuje glasbena iskanja in urejajočo zdraviteljsko prakso glasbenikov – terapevtov – medijev ansambla *Trutamora Slovenica/Vedun* v zadnjih dveh desetletjih. *Vedun* je še dodatno preganjal temò in zdravil okolje in živa bitja. Od leta 2008, ko je ansambel *Trutamora Slovenica* praznoval 30-letnico, so vsa glasbena prizadevanja obeh ansamblov združena pod enim samim imenom: *Vedun*. Tudi v tem ansamblu glasbeniki pod vodstvom Mire Omerzel - Mirit in na temeljih njenih raziskovanj prinašajo na koncertne odrede doma in po svetu poleg oživiljenih biserov iz zakladnice slovenskih ljudskih pesmi in glasbil tudi starosvetne glasbene prakse, nekdanje nadvse čislane, danes pa pozabljene, kot je npr. muziciranje v poltransu. Mirit je za spoznavanje in širjenje duhovnih in glasbenih sposobnosti pred 15 leti ustanovila tudi posebno duhovno, slovansko-pitagorejsko misterično šolo – katedro *Veduna* za razvoj zavesti in harmoniziranje z zvokom. Glasbeno izražanje je nekdanje sodilo med posvečena orodja širjenja zavesti ali duha ter urejanja sveta. Delavnice in tečaji katedre *Veduna* pomagajo ozaveščati in razreševati vzroke težav in nadlog, posledice napačnih ravnanj in odzivanja, rušilnih misli in čustev ter ponujajo orodja za odpravo neravnovesij in bolečine v življenju.

V Cekinovem gradu pa smo tokrat lahko spet slišali *Vedun* z Miro Omerzel - Mirit. Ta je ponovno in zavzeto razvil vse svoje sposobnosti, sprožil pogovor in odigral koncert. S tem je samo še enkrat obnovil pozornost zavezi in obvezi, da se raziskovanje, restavratorsko delo in ozaveščanje ljudi z zvokom ter modrostmi prednikov nikdar ne konča in še naprej prinaša našemu in tujemu občinstvu radosti, nova spoznanja in mir ter polnost zavedanja razsežnosti zvoka in duha.

Za velike misterije življenja in čarobnost zvoka je M. Omerzel - Mirit zapisala še, da je »zvok vse, tako vidno kot nevidno, slišno in neslišno /.../. Življenje pa je alkimija frekvenc – to je zvočnih danosti.« Delavnice in tečaji katedre *Veduna* pomagajo ozaveščati in razreševati vzroke težav in nadlog, posledice napačnih ravnanj in odzivanja, rušilnih misli in čustev ter ponujajo orodja za odpravo neravnovesij in bolečine v življenju. Z iniciacijami, tečaji oz. intenzivi pa z izjemno (kozmično) svetlobno zvočno kirurgijo ter svetlobno-zvočnimi kodami kozmične resonance tečajniki aktivirajo samozdravljenje čustvenega in miselnega, posredno pa tudi fizičnega telesa. Prav to je bit življenjskih iskanj celotnega ansambla, še najbolj pa seveda prve med enakimi, Ljubljankinje dr. Mire Omerzel - Mirit (roj. 1956), etnomuzikologinje, glasbenice zvočnoenergijske terapevtke, duhovne učiteljice, medija, pisateljice in varuhinje starodavnih modrosti in znanj. Vse to preučuje, izvaja (poje in igra), poučuje ... že več kot 40 let. Kot je bilo že zapisano, je pionirka v raziskovanju razsežnosti in moči zvoka ter pozabljenih duhovnih modrosti različnih civilizacij, še posebej slovenske. Tudi drugi člani ansambla *Vedun* oz. kar najtesnejši sodelavci M. Omerzel - Mirit – Tine Omerzel Terlep, Mojka Žagar in Igor Meglič – so zvočnoenergijski terapevti, ki delujejo z glasom in nenavadnimi, a po večini že pozabljenimi glasbili različnih duhovnih izročil sveta. Tako na tečajih kot tudi s koncerti in ploščami vsi skupaj z energijami in zvokom uglašujejo ljudi in svet. Številna področja svojega delovanja so porazdelili na osem sklopov:

1. Tečaj **kozmične zvočnoenergijske kirurgije** in v svetu redke kozmične zvočnoenergijske kirurgije. To opravlja M. Omerzel - Mirit ob pomoči ansambla *Vedun*. Miritova je tudi medij za prevajanje univerzalne življenjske energije v snovni svet, ki za ljudi kanalizira frekvenčne zvočne vibracijske darove, ki jih ti potrebujejo za ravnovesje. Te prejema iz vira življenja, od univerzalne inteligence ali iz »kozmične juhe« – simfonije frekvenc. Kirurgija poteka na vseh ravneh telesa in duha, razgrajuje čustveno-miselne in energijske blokade ter posledično ureja tudi fizično telo, odstranjuje rušilne učinke stresa in nemira ter pospešuje duhovno rast. To vse omogoča tudi sprejemanje jasnih misli, potrebnih uvidov in vizij za vsakodnevno življenje.



Ansambel Vedun v Cekinovem gradu, Ljubljana, 25. november 2015
(foto: Ana Pišler).

2. **Misteriji življenja in duhovne modrosti sveta** – enoletni cikel intenzivov (enkrat mesečno) tvori iniciacijsko potovanje skozi devet ravni zavesti in resničnosti oz. moči preobrazbe; spoznavanje in prakticanje starodavnih modrosti odstira ozaveščanje zakonitosti bivanja in s tem tudi učinkovite načine vzpostavljanja ravnovesja.

3. **Veduna kozmična resonanca** – 16-stopenjski cikel učenj o modrosti uglaševanja (s svetlobno-zvočnimi kodami) s kozmično-zemeljskimi zakonitostmi bivanja, fizičnega in estrskih teles, temelji na modrosti povezovanja z virom življenja; tečajniki dobijo »orodje« za delo na sebi.

4. **Veduna kozmične iniciacije** – dvoletni cikel iniciacij, ki v življenje ljudi vnašajo frekvence oz. energijske vibracije, ki jih ti potrebujejo za ravnovesje in radost. Sami teh vibracijskih kvalitete po navadi ne dosežajo. Kozmične in galaktične iniciacije so prav tako kot kozmična in energijsko zvočna kirurgija redkost v svetu (v fizični svet jih prevaja le malo ljudi) in so del duhovne anatomije ter kozmično-zemeljske kirurgije.

5. **Transcendencna zavesti in zvoka** – ti tečaji so namenjeni ozaveščanju razsežnosti slišnega in neslišnega zvoka, njegovih moči ter delovanja na duha in materijo. Zvok je prav vse, tudi otipljivi trdnosnovni svet, kar zatrjujejo tudi današnji kvantni fiziki, zato bi ga morali uporabljati mnogo bolj previdno in ozaveščeno. Med zvočna valovanja sodijo tudi misli in čustva. Vredno je spoznati, kaj počnemo z njimi.

6. **Nega glasu** – zvočnoenergijska terapevtka katedre Veduna Mojka Žagar ponuja ljudem pomoč pri raziskovanju in razvijanju lastnega glasu, da s pomočjo sproščene tehnike prepevanja njihovo telo zazveni kot uglašeno glasbilo in se znebi zakrčenosti, glas pa, ki je osebna izkaznica vsakogar, dobi svoj sijaj in lepoto.

7. **Koncerti in plošče ansambla Vedun** – avdio-video izdelki ansambla Vedun so umetniškoterapevtske stvaritve, zvočno-energijsko obredje in iniciacija hkrati; njihova zvočnoenergijska preja sodi med posebna doživetja in poslušalcem podarja urejajoče zvočne slike, harmonije in ritme, ki globoko sproščajo, širijo zavest in prebujajo speče sposobnosti. Vsa njihova avdio-video dela so opremljena z bogatimi pojasnili in razlagami zvočnih podob na njih (s knjižico v slovenskem in angleškem jeziku).

8. **Knjige dr. Mire Omerzel - Mirit (Kozmična telepatija, Zvočne podobe prebujene ljubezni, Potovanje na vrh**

Svete gore) – v njih Miritova razgalja mo-

drosti onkraj misli in slišnega zvoka, učenost preteklosti za prihodnost. Avtorica tudi z besedo pojasnjuje že pozabljena znanja različnih kultur o zakonitostih življenja in preživetja ter bitnost zvoka; opisuje tudi izkušnje in preizkušnje na svojem duhovnem potovanju ter pomembna in vredna doživetja med modrimi zdravilci, svečeniki in šamani različnih ljudstev. V zgodbah, pravljičah in upesnenih duhovnih sporočilih pa tudi na umetniški in simbolni način vodi bralca skozi velike misterije življenja. V knjigah, ki so v veliki meri pisane tudi po kozmičnem nareku (kanalizirane), avtorica bralcem ponuja v razmislek modrosti preteklosti naših planetarnih prednikov ter učenja o zakonitostih izpolnjenega in radostnega sobivanja, kar nakazuje pot v mir in blagostanje.

Njihov skupni in poslednji nastop ob omenjenih obletnicah v Ljubljani je minil v enem samem zamahu, med glasbami različnih pokrajin in dežel – mnoge med njimi so se pomešale ali se enostavno prelivale ena v drugo –, kontinentov in vesolja, vse od petja, petja, spremljanega z inštrumenti, do komentarjev, pripovedi in prigod. Zaradi številčnega in prav tem dosežkom kar najbolj naklonjenega občinstva je potekal v mnogo več kot le formalnem obhajanju navedenih obletnic in spominov. Praviloma so bili omenjeni in zaključni spleti napevov v neke vrste ustaljenih vzorcih, saj je vsa peterica izvajalcev pod umetniško roko Mire Omerzel - Mirit ves čas menjavala svoje vloge: od petja do hkratnega petja in igranja na različne inštrumente ter do samega inštrumentala; edino zaplesali še niso. Pri tem pa so vsem petim članom ansambla Veduna še dodatno pomagali zunajglasbeni, tokrat raznobarvni šali. Vanje so se ovili tako rekoč za vsako skladbo in v drugačni barvi. Triurna prireditev je bila kar neke vrste maraton *pojoče in duhovne vezi Slovanov in Slovencev s svetom*, pa tudi med izvajalci in občinstvom.

Sodelovanje univerz dveh evropskih držav – Nemčije in Slovenije

V četrtek, 19. novembra 2015, je na *Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani* potekalo srečanje študentov z *Univerze v Würzburgu* (Nemčija) in *Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani*.

Krovna tema srečanja je bila usmerjena v formalno in neformalno glasbeno izobraževanje v Nemčiji in Sloveniji (*Formal and Non-formal Music Education in Germany and Slovenia*). Poslušali smo niz predavanj in debat ter skušali odgovoriti na več vprašanj. Ko so študenti obeh univerz predstavili koncept in strukturo glasbenega izobraževanja v splošnem (na osnovni in srednji stopnji) in glasbenem šolstvu (osnovna, srednja in visoka šola) ter neformalne oblike izobraževanja v okviru zborovske glasbe, so številni prisotni študenti dvignili vzdušje z raznovrstnimi vprašanji in komentarji. Vtisi po številnih predavanjih in razpravah kažejo, da se sistema glasbenega izobraževanja v Sloveniji in Nemčiji razlikujeta. V Nemčiji obstaja več možnosti izbire med študijskimi programi in mobilnost študentov med različnimi institucijami znotraj države, kar posameznikom omogoča lažje prehode in hitreje izpopolnjevanje ter kakovostnejše izobraževanje. V primerjavi s slovenskim visokošolskim glasbenim izobraževanjem na področju glasbene pedagogike, znotraj katerega se študenti izobražujejo v vertikalni splošnega (osnovna in srednja šola) in glasbenega šolstva

(predšolski glasbeni programi, nauk o glasbi in solfeggio), se morajo študenti v okviru nemškega izobraževalnega sistema na področju glasbene pedagogike že na začetku študija usmeriti na področje, na katerem želijo delovati v času poklicne poti.

Predavatelji, ki so predstavili slovenski koncept izobraževanja, so bili dr. Katarina Zadnik (*Poslanstvo sodobnega glasbenega izobraževanja/The Mission of Contemporary Music Education*), dr. Branka Rotar Pance (*Visokošolsko glasbeno izobraževanje v Sloveniji/Higher Music Education in Slovenia*) ter študenti Tamara Koren (*Glasbeno izobraževanje v slovenskem splošnem šolstvu/Music Education in the General School in Slovenia*), Klara Gruden (*Glasbeno izobraževanje v slovenskem glasbenem šolstvu/Music Education in Music School in Slovenia*) in Matic Zakonjšek (*Glasbeno izobraževanje v okviru slovenskega zborovskega petja/Music Education in the Context of Choral Singing in Slovenia*). Predavatelji iz Nemčije pa so bili prof. dr. Friedrich Brusniak (*Glasbena pedagogika/izobraževanje, quo vadis? Glasbena pedagogika/izobraževanje v luči Karla Heinricha Ehrenfortha/Music pedagogy/education, quo vadis? Discussion about music pedagogy/education from the perspective of Karl Heinrich Ehrenforth*) ter študenti Nico Theodossiadis (*Glasbeno izobraževanje v splošnem šolstvu v Nemčiji/Music Education in the General School in Germany*), Christoph Korth (*Glasbeno*

izobraževanje v glasbenem šolstvu v Nemčiji/*Music Education in Music School in Germany*) in Michael Gerecke (*Glasbeno izobraževanje v okviru zborovskega petja v Nemčiji/Music Education in the Context of Choral Singing in Germany*).

Po prvem dnevu in formalnem delu druženja, v katerem so študenti izmenjali izkušnje na področju študija s sovrstniki iz druge države, so študenti z Univerze v Würzburgu s koncertom v Slovenski filharmoniji pripravili lep zaključek. Vsi navzoči študenti in drugi povabljeni so uživali v raznolikem repertoarju mešanega Komornega zbora Würzburg (*Universitätskammerchor Würzburg*).

Študenti so izvedli niz znanih zgodovinskih svetovnih skladb različnih zvrsti, ter predstavili svoj širok repertoar, kar je sprožilo pozitivne odzive vseh navzočih. Kompozicije, ki so jih predstavili, so bile: Ernani Aguiar – *Salmo 150*, Jacobus Handl Gallus – *Ecce, quomodo moritur iustus*, Conrad Rein – *Introitus Puer natus est nobis*, Felix Mendelssohn Bartholdy – *Verleih uns Frieden gnädiglich Wirf dein Anliegen auf den Herrn*, John Rutter – *God Be in My Head in Amen*, Črnska duhovna – *Come and Go*, dve črnski duhovni – *Nobody Knows in Swing Low*, Robert Sund – *I've Got Peace*, Johannes Brahms – *Bei näch-*

tlicher Weil in Ich fahr dahin, Hans von Küssler – *Wanderers Nachtlied*, György Ligeti – *Ha folyóvíz volnék*, Lajos Bárdos – *Pandur andandori*, Christoph Lehmann – *Im Park*, Ljudska iz Švice – *Die Gedanken sind frei*, Annie Lennox/Dave Stewart (prir. Oliver Gies) – *Sweet Dreams*, in na koncu Helmut Barbe – *Ade zur guten Nacht*.

Zbor je vodil dirigent Hermann Freibott. Svoje prve dirigentske izkušnje je nabiral kot vodja mladinskega pevskega zbora. Leta 1973 je začel študij klavirja, orgel, petja ter zborovskega in orkestrskega dirigiranja na Univerzi za glasbo v Würzburgu. Od leta 2002 vodi zbor, komorni zbor in orkester Univerze v Würzburgu. Komorni zbor sestavljajo študenti vseh fakultet znotraj univerze. Zbor ne nastopa le znotraj rednih univerzitetnih koncertov, ampak tudi v tujini kot kulturni ambasador ene najstarejših univerz v Nemčiji. Z željo po preučevanju glasbene izobrazbe v evropskih državah se zbor v sodelovanju z oddelkom za pedagogiko udeležuje ekskurzij in raziskovanj v več državah Evrope. S tem namenom so obiskali tudi Slovenijo.

Po koncertu se je druženje nadaljevalo v ljubljanski Kazinski dvorani, kjer so se študenti ob prigrizku bolje spoznali in navdušeno napovedali prihodnje sodelovanje dveh univerz.

Obletnici



210. obletnica rojstva Fanny Hensel, roj. Mendelssohn

Fanny Cäcilia Hensel, roj. **Mendelssohn** (Hamburg, 14. 11. 1805–Berlin, 14. 5. 1847) je veliko bolj znana kot sestra slovitega Felixa Mendelssohna Bartholdyja. Sicer pa je tudi sama naredila kot pianistka in skladateljica svojo kariero. Kljub družini in otrokom je bil v tistem času, vse do sredine 19. stol. še čas, ki ženskam ni omogočal enakopravnega položaja v določenih poklicih in dejavnostih. Vsaj za začetek lahko rečemo, da je bil prav pretekli čas morda najbolj kriv za pozabo sposobne in uspešne glasbenice Fanny Hensel.

Kruti čas za Fanny se je začel že v mladosti, saj je živela v času, ko se dekleta še v šolo niso mogle vpisati. Če pa so se že izobraževale, so se le za vlogo, ki jim je bila namenjena: za vlogo primerne zakonske žene. Temu, da ročna delavka potrebuje osnovno izobrazbo, ni nihče nasprotoval, zato so deklice iz revnih družin prav tako hodile v šolo kot njihovi bratje. Srednji družbeni sloji pa so imeli zelo omejene poglede na to, kakšna ženska je idealna, in v skladu s tem so tudi šolali svoje hčerke. Bolj svobodomiselnih starši (in seveda tisti, ki so si to sploh lahko privoščili) so menili, da mora biti ženska v družbi uglajena, zato so deklicam omogočili učenje petja, morda še igranja na (glasbeni) inštrument in risanja. Večina pa je v kakršni koli izobrazbi žensk videla le neprijetno grožnjo moški prevladi.

Družinsko življenje je bil nekakšen konservativni nemški kult, katerega središče je bila idealizirana, pokorna in na dom privezana žena in mati. Ker je pred letom 1850 v Nemčiji primanjkovalo služb za moške iz srednjega sloja (za spodobne »dame« seveda ni bilo tako rekoč nobene službe), so dostikrat prišli že v srednja leta, preden so si finančno dovolj opomogli, da so se lahko odločili za poroko. Posledica je bila, da so se poročali z deset do dvajset let mlajšimi ženskami, do katerih so imeli nekakšen očetovski odnos. Niti najmanj si niso želeli izobražene žene, katere bistrost bi lahko škodljivo vplivala na njihovo samozavest. Angleška romanopiska George Eliot je na to temo zajedljivo napisala: *»Prva je francoščina, nato klavir, da bo lahko zabavala in uspavala svojega moža, nazadnje pa temeljito poznavanje gospodinjstva v najvišjem mogočem estetskem smislu, skupaj z umetnostjo pletenja ročnih torbic.«* V skladu z zahtevo po ubogljivi gospodinji so na dekliskih šolah poučevali zelo omejeno število predmetov. Našli pa so se tudi dovolj svobodomiselnih očetjev, ki jim to ni zadostovalo. Oče Fanny in Felixa Mendelssohna se je zavedal, da je njegova najstarejša hči izrazito nadarjena, zato jo je spodbujal prav tako kot Felixa. Kljub temu je bilo med izobrazbo enega in drugega nekaj razlike. Od Felixa so pričakovali, da bo dosegel akademski naslov, zato so dajali velik poudarek njegovi klasični izobrazbi. Od Fanny pa

tega niso zahtevali, zato se ji ni bilo treba učiti grščine (Felix bi se grščine moral učiti sam, če ne bi pregovoril mlajše sestre Rebekke, naj mu dela družbo). Fanny namreč ni imela nikakršne možnosti za nadaljevanje študija, saj na univerzo niso sprejemali žensk. Prvo deklinško gimnazijo v Nemčiji so odprli šele 1894, nemške univerze pa so ženskam odprle vrata šele po letu 1901. Zato pa so bili Mendelssohnovi otroci (vsi po vrsti: oba fanta in obe dekleti) doma deležni veliko boljše in bolj raznolike izobrazbe kot njihovi vrstniki na gimnazijah; imeli so namreč domače učitelje. Za bogate družine je bila to običajna ureditev in Mendelssohnovi so to tudi bili. Oče in mati sta bila tudi v tem izjemen par. Oče Abraham je bil izjemno bogat in oba z ženo Lejo sta bila razgledana in izobražena človeka. Rada pa sta imela tudi družbo priznanih umetnikov in mislecev, ki so se zbirali v Lejinem salonu. Posledica tega bogastva in zvez z nemško intelektualno aristokracijo je bila, da so imeli tudi otroci najboljše učitelje in jim ni nikoli manjkalo spodbudne družbe.

Fanny je bila rojena leta 1805 v Hamburgu, kamor se je priselil mladi par Mendelssohnovih kot najstarejši izmed štirih otrok. Fannyjin ded Moses Mendelssohn je bil filozof! Za Felixovo ljubljeno sestro je mati Leja jasnovidno opazila, da ima otrok »prste za Bachove fuge« – in res, če bi tedanje družbene razmere to dopuščale, bi Fanny skoraj gotovo postala znamenita skladateljica. Tako pa se je zadovoljila s pisanjem pesmi in izvajanjem skladb drugih skladateljev, saj je usoda hotela, da skladatelj postane Felix, rojen februarja 1809. Za njim sta se Mendelssohnovim rodila še dva otroka, Rebekka in Paul. Očetu Abrahamu se je, kot mnogim drugim hamburškim bankirjem in trgovcem, uspelo izogniti Napoleonovim trgovskim omejitvam in pri tem močno obogateti. Ker mu je zdaj grozila bolj neposredna nevarnost zavojevalnih francoskih čet, je z družino pobegnil v Berlin. V Berlinu je Abraham Mendelssohn veliko prispeval k obrambi Prusije, saj je opremljal vojake prostovoljce in denarno podpiral vojaško bolnišnico. Po zmagi nad Napoleonom so ga nagradili s službo v berlinskem mestnem svetu in z visokim družbenim položajem, kakršnega Židi niso dosegli prav pogosto. Deloma zaradi krščanskega prepričanja in deloma zato, da utrdi svoj novi položaj, je družina svojemu priimku dodala še priimek Bartholdy, ki ga je pred tem prevzel že Abrahamov brat. Da sta bila Fanny in Felix vse življenje tesno povezana, priča npr. tudi pismo, ki ga je brat poslal sestri iz Londona (avgust 1829). Takrat se je namreč Felix namenil domov na svatbo svoje sestre Fanny. To pa mu je preprečila nesreča s kočijo. V njej si je poškodoval koleno. Iz bolniške postelje je pisal sestri obupano pismo: *»To je moje zadnje pismo, ki ga boš prejela pred poroko. Danes sem v tvoj naslov še poslednjič napisal Fräulein Fanny Mendelssohn Bartholdy. /.../ Toliko bi ti rad še povedal, vendar pa mi nekako ne gre. /.../ Zdi se mi, kot da sem izgubil vajeti, s katerimi sem prej upravljal svoje življenje. Ko pomislimo*

na vse, kar se bo zdaj spremenilo in preoblikovalo, na vse, kar sem dolgo imel za samo po sebi umevno, moje misli postanejo nejasne in napol divje.« Brat in sestra sta se vedno strastno ljubila. Felix je svoje skladbe vselej najprej pokazal Fanny in se zanašal na njen nasvet. V pismih jo je goreče nagovarjal. Ob njej se je počutil »čisto vrtoglavega«, klical jo je »angel sestrica« in zatrjeval: *»Moja ljuba, strašno rad te imam.«* Po drugi strani pa tudi Fanny ni bila nič manj goreče navezana na svojega brata. Ko je ta zapustil Berlin, je Fanny napisala: *»Vse bo tiho in zapuščeno.«* Felix se res ves čas pojavlja tudi v Fannyjinem dnevniku. Veliko več zapisov je namenjenih njemu kot pa zaročencu Wilhelmu Henslu. O slednjem je napisala, da »ženin ni nič več kot samo moški«. Druga Felixova sestra, Rebekka, je pripovedovala, da je Fanny v Henslovi družbi zaspala – bilo ji je dolgčas brez Felixa. Na poročni dan je bratu pisala: *»Pred seboj imam tvoj portret in vedno znova ponavljam tvoje ljubo ime. Če si te predstavljam, da stojiš ob meni, se zjočem. Vsako jutro in vsak trenutek svojega življenja te bom ljubila iz dna srca in prepričana sem, da s tem ne bom delala krivice Henslu.«* Gotovo sta se dobro zavedala, da je moč njune ljubezni nevarna. Fanny ji je še pravočasno pobegnila v zakon. Ko se je Mendelssohn vrnil v Berlin na praznovanje srebrne poroke svojih staršev – za to priložnost je napisal opereto –, je bila sestra že Frau Hensel. Leta 1830 so tedaj 21-letnemu Mendelssohnu ponudili stolico za glasbo na berlinski univerzi, ki pa jo je zavrnil. Želel si je potovati, morda pa je tudi čutil, da ne bi bilo dobro, ko bi bil predolgo v bližini svoje sestre in njenega moža Hensla.

Prve glasbene nauke je dobila kot njen brat Felix pri domačem hišnem glasbenem učitelju Carlu Friedrichu Zelterju in drugih. Med drugim sta bila Fanny in Felix leta 1816 kar sedem mesecev »varovanca« slovite Marie Bigot de Morogues v Parizu, po vrnitvi pa v Berlinu še Ludwiga Bergerja. Kot »čudežni« otrok in odlična pianistka pa je Fanny kmalu začela pisati tudi svoje prve (otroške) skladbe. Kljub vsemu napisanemu je Fanny le študirala tudi na sloviti Humboldtovi univerzi v Berlinu in postala (ne)slavna nemška skladateljica in pianistka. Znana je bila tudi po t. i. »Glasbenih nedeljah« (od 1820 dalje). Tu sta bili glavni glasbeni atrakciji Fanny & Felix (Mendelssohn), med drugim pa so gostili tudi take glasbene »trofeje«, kot so bili npr. Franz Liszt, Clara Wieck Schumann, Heinrich Heine idr. Stara komaj šestnajst let (1821) je npr. napisala klavirski *Sonatni stavek* v E-duru kot kasneje ugotovljeno nedokončano *Sonato*. Leto 1839/40 je bilo za Fanny najbolj srečno leto, saj je z vso družino preživela v sončni Italiji, v Rimu. Napisala naj bi kar 466 glasbenih del. Med njimi je največ del za (solistični) klavir (tj. pesmi brez besed) in samospbevov pa tudi *klavirski trio*. Glasbo je po navadi pisala na notni papir, ki je bil koloriran, njen mož Wilhelm pa jim je pogosto dodajal ilustracije, saj je bil (poklicno) pruski dvorni slikar. Iz njenega (objavljenega) opusa so znana naslednja dela: *Leto-September*, *Šest pesmi*, op.

1 (št. 5 – *Jutranja podoknica*), *Štiri pesmi* za klavir, 1. zv., op. 2, *Šest 4-glasnih »Vrtnih pesmi«* za sopran, alt, tenor in bas, op. 3, *Šest melodij* za klavir, 1. zv., op. 4, *Šest melodij* za klavir, 2. zv., op. 5, *Štiri pesmi* za klavir, 2. zv., op. 6, *Šest pesmi*, op. 7 (št. 1–*Nočni popotnik*), *Štiri pesmi* za klavir, op. 8 (med drugim tudi *Italija*), *Šest samospevov*, op. 9, *Pet pesmi (samospevov)*, op. 10 (št. 5 – *Planinsko veselje*), *Trio* za klavir, violino in violončelo, op. 11, *Klavirski kvartet* (1822) idr. Šest njenih *samospevov* je bilo npr. objavljenih pod imenom njenega brata Felixa Mendelssohna Bartholdyja, preostali in večji del njenega opusa: sa-

mospevi (250), zborovska, orgelska, klavirska (125) in komorna glasba, *kantate* (4), *oratoriji*, *dramatični prizori* pa sploh še ni bil objavljen. Med njenimi najbolj znamenitimi deli je cikel 13 (suitno) zastavljenih klavirskih del: *Januar→December* in *Postludij/Koral »Stari pretekli časi«* (1841), ki je nastal neposredno po bivanju v Italiji.

Fanny je umrla zelo nepričakovano: saj jo je na enem od koncertov »*Glasbenih nedelj*« doma zadela kap med igranjem klavirja.

80-letnica evropskega muzikologa zasl. prof. dr. Primoža Kureta



foto: Tihomir Pinter.

Kar dva obsežna in strokovna ter lokalno (slovensko) in mednarodno (evropsko) obarvana zbornika, posvečena prav letošnjemu slavlencu, uglednemu slovenskemu in evropskemu muzikologu dr. **Primožu Kuretu (1935)**, sta zaznamovala njegov visok življenjski jubilej, 80-letnico. Eden od urednikov teh

zbornikov (prvega z naslovom *Musica et Artes/Glasba in umetnosti* sta uredila Jonatan Vinkler in Jernej Weiss, izdali pa so ga Založba Univerze na Primorskem, Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, Festival Ljubljana in Slovenska filharmonija, drugega z naslovom *Evropski muzikolog prof. dr. Primož Kuret* pa je uredil Edo Škulj, izdali Društvo Mohorjeva družba in Celjska Mohorjeva družba) E. Škulj pa je ugotovil, da je Josip Mantuani oče slovenske muzikologije, Dragotin Cvetko oče študija slovenske muzikologije, Primož Kuret pa oče slovenskih muzikoloških simpozijev. Hkrati pa je v smislu kar najkrajših in najbolj strnjениh mejnikov njegove življenjske poti opisal vse Kuretove življenjske, muzikološke, pedagoške in znanstvene mejnike:

- 1935 – Rojen v Ljubljani (6. julij).
- 1954 – Matura na Klasični gimnaziji v Ljubljani.
- 1959 – Diploma na AG (glasbena zgodovina) in FF (umetnostna zgodovina).
- 1960 – Študentska Prešernova nagrada.
- 1965 – Promocija na FF (doktorat z naslovom *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem*).
- 1973 – *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem* (knjižna izdaja).
- 1978 – Docent na AG.

- 1979 – Kurt Pahlen, *Poslušam in razumem glasbo* (izdaja knjižnega prevoda).
- 1983 – Izredni profesor.
- 1983 – Kurt Honolka, *Svetovna zgodovina glasbe* (izdaja knjižnega prevoda).
- 1985 – *Besede skladateljev: od Mozarta do Gershwina* (izdaja knjižnega prevoda).
Prejel medaljo Republike Češke.
Glasbena Ljubljana v letih 1899–1919 (knjižna izdaja).
- 1986 – S skladateljem Milanom Stibiljem ustanovil *Slovenske glasbene dneve* (Festival Ljubljana).
- 1988 – Redni profesor za zgodovino svetovne in slovenske glasbe na AG UL.
Umetnik in družba. Slovenska glasbena misel po prvi (svetovni) vojni (knjižna izdaja).
- 1990 – Günter Hausswald, *Slog v glasbi* (izdaja knjižnega prevoda).
- 1992 – Karl H. Wörner, *Zgodovina glasbe* (izdaja knjižnega prevoda skupaj z Vero Gregorač).
- 1993– 2001 – Prodekan AG.
- 1994 – *Ipavci* (knjižna izdaja).
- 1995 – *Zbornik ob 60-letnici*.
- 1997 – *Mahler in Ljubljana: 1881–1882* (knjižna izdaja).
- 1997 – *Od Academiae philharmonicorum do prve Slovenske filharmonije* (knjižna izdaja).
- 2000–2004 – predsednik Slovenskega muzikološkega društva.
- 2001–2005 – predsednik Nacionalne komisije za prenovu glasbenega šolstva.
- 2001 – *Mahler in Laibach: Ljubljana 1881–1882* (knjižna izdaja).
Slovenska filharmonija / Academia philharmonicorum: 1701–2001 (knjižna izdaja).
- 2002 – Postal član Accademie Filarmonice di Bologna (Italija).
Prejel Betettovo listino (DGUS Ljubljana).
Ulrich Michels, *Glasbeni atlas* (soprevajalec; izdaja knjižnega prevoda).
- 2004 – Prejel avstrijski častni križ za znanost in umetnost I. reda.
Zgodbe o glasbi in glasbenikih (knjižna izdaja).
- 2005 – Prejel državno nagrado RS za življenjsko delo na področju glasbenega šolstva.
Slovenski skladatelji v portretih Saše Šantla (z Vereno Koršič Zorn; knjižna izdaja).
Prejel Herderjevo nagrado.
Sto slovenskih opernih zvezd (knjižna izdaja).
Zaslužni profesor UL.
Zbornik ob 70-letnici.
- 2006 – Prejel Mantuanijevo nagrado.

- 2008 – Častni član Slovenske filharmonije.
100 let Slovenske filharmonije (1908–2008) (knjižna izdaja).
- 2011 – *Mahler in Ljubljana: 1881–1882* (knjižna 2. izdaja).
Zanesenjaki in mojstri (knjižna izdaja).
- 2012 – Prejel red za zasluge RS.
- 2015 – Dva zbornika ob 80-letnici (*Musica et artes*, Ljubljana in *Evropski muzikolog*, Celje).

Med evropske muzikologe postavljajo Kureta njegova aktivna sodelovanja in vodenja ter sovedenja, organizacije in soorganizacije številnih domačih in tujih znanstvenih simpozijev. Na njih je praviloma predstavljal slovensko glasbo ali pa tujo impliciral v našo. O vsem tem je lahko prisluhnila laična in strokovna javnost v Sloveniji ter v Belgiji, Bolgariji, na Češkem, Hrvaškem, v Italiji, Latviji, Litvi, Luksemburgu, Nemčiji, na Norveškem, v Romuniji, Švici, na Slovaškem in v Turčiji. Obenem pa je Kuret na teh simpozijih svet še dodatno opozoril na kakovost in trajnost slovenske muzikologije, jo izvozil v Evropo in hkrati uvozil evropsko muzikologijo v »dolino šentflorjansko«. Samo pri nas je med drugim priredil kar 30 mednarodnih simpozijev v okviru *Slovenskih glasbenih dni* in 20 simpozijev v okviru *Akademije za glasbo*. Torej, organizacija kar 50 simpozijev: kdo zmore kaj takega? Slovenijo je tako rekoč postavil na zemljevid muzikološke Evrope. V vseh teh primerih Kuretovih aktivnosti bi lahko zapisali, da je pri njem vedno šlo za *import* in *eksport* slovenske muzikologije oz. vključitev v evropsko muzikologijo, kot je to v enem od zbornikov zapisal njegov kolega in zadnja desetletja tudi njegov tesni sodelavec in spremljevalec. Na njih je sodelovalo več kot 400 predavateljev iz tujine iz skoraj vseh evropskih držav pa še kakšen iz čezmorskega sveta. Sam pa je še dodatno sodeloval na 300 mednarodnih muzikoloških simpozijih samo na ozemlju stare matere Evrope, ob tem pa je bil marsikdaj tudi onkraj luže. To skupaj nanese število, ki presega vsoto dejavnosti vseh preostalih slovenskih muzikologov skupaj. Da ne govorimo o kakovosti, ki so jo nenehno potrjevala vsa prejeta priznanja. Ker je ves Kuretov muzikološki opus skoraj neizmerljiv, lahko zapišemo, da omenjeno delo lavreata več kot potrjuje upravičenost vseh nacionalnih in mednarodnih nagrad, priznanj in imenovanj, ki jih je prejel tako doma kot na tujem.

Iz prakse



Inovacijski projekt: Mala kitara – »Kitara mala nam bo zaigrala«

Inovacijski vzgib

Kako pravzaprav pride do vzgiba, da učitelj začuti potrebo po novosti ali celo inovaciji? Mogoče je to želja, da nekaj zapusti prihodnjim rodovom otrok in ne nazadnje tudi vzgojiteljem in učiteljem. Nekaj, kar jih bo razveseljevalo in izpolnjevalo, jim dajalo pozitivno samopodobo. Dejavnost mora biti enostavna in otroku blizu.

Nam zelo znana aktivnost je petje v pevskem zboru z vgrajenim inštrumentom, to je z našimi glasilkami. Pri tej dejavnosti je otrok le del skupine pevcev, to je zbora, velikokrat statičen in ga v zgodnji dobi spremlja pianist, harmonikar ali izvajalec na kak drug harmonični-spremljevalni inštrument, kot je na primer kitara.

Kot učitelj glasbene vzgoje in zborovodja sem pred leti ob podpori vodstva šole kot interesno dejavnost ob sistematiziranem pevskem zboru začel uvajati interesno dejavnost začetnega in nadaljevalnega tečaja kitare. Mladi kitaristi so spremljali sovrstnike pevce. Na občinskih revijah otroških in mladinskih pevskih zborov je bila taka novost v tistih časih s strani kakšnega člana ocenjevalne komisije sprejeta s figo v žepu. Danes pa je taka novost, ki je na naši šoli v zborovskem smislu zamrla, zaživela kot samostojna interesna dejavnost zunaj sistematizacije zbora. To se je zgodilo predvsem na željo staršev, ki želijo otro-

kom omogočiti enostavno samospremljavo pri petju. Pri taki dejavnosti pa otrok ni več le statičen izvajalec. Pri tej dejavnosti je zelo aktiven s harmonsko spremljavo sebe ali drugih pevcev. Vendar je pri kitari potrebna kar velika spretnost, in če otrok ne vadi nekoliko več doma, lahko taka dejavnost kmalu postane težavna.

Konkretizacija

Kot naročeno me je prešinilo, ko sem na »Musikmesse 2011« v Frankfurtu, katerega obisk mi je omogočila ravnateljica, zagledal »UKULELE tree«, celo »drevo« živo pisanih malih kitar. Do takrat sem samo slišal za ta inštrument in nanj še nisem igral. Razmišljanje me je vodilo v smer, kako otrokom v šoli približati ta mali harmonski inštrument. Tak inštrument bodo hitro obvladali in igrali lahko tudi stoje in ne samo sede, kot je to možno pri kitari. Še več, lahko ga igrajo tudi v gibanju, kot se lahko vidi na prvem nastopu skupine inovacijskega projekta »Mala kitara – Kitara mala nam bo zaigrala«.

Spletna povezava:

<http://www.youtube.com/watch?v=d9UdbW6IO64>. Ko se otrok giblje, je to izraz njegove volje in ima poleg poustvarjalnih potreb zadovoljene tudi gibalne potrebe, ki so v otroštvu toliko bolj izrazite.

Mala kitara »ukulela«

Na Zahodu je ukulela že kar nekaj časa del kulture v ZDA, pa čeprav prihaja s Havajev. V njihovih pesmaricah so vedno dodani akordi tudi za ta instrument. Najbolj se uporabljajo sopranske ukulele, ki so najmanjše. Drugače poznamo več vrst ukulel, ki se razlikujejo po velikosti (število prečk) in barvi tona. Uglasitev je enaka (g' c' e' a'), razen pri baritonskih, ko je d' g' h' e'. Zanimivost je, da je zgornja struna uglašena kvinto višje kot druga, kar je posebnost pri strunskih glasbilih.



Slika 1: - Mentor na nastopu
(foto: Aleš Ušeničnik).

Prvo leto po obisku sejma se je ta ideja počasi medila in kmalu postala tako privlačna, da sem si instrumenta sam iskreno želel, in želja se mi je izpolnila. Dobil sem lastno ukulelo. Kakšen lep zvok! Seveda mora instrument biti dovolj kakovostno izdelan, z vsemi lastnostmi in velikostnimi razmerji pravega brenkala. Če so še materiali kakovostni in izdelava vključuje lastnosti godal, kot v mojem primeru ukrivljeno dno (model »Slim«, tanjša različica), smo priča izjemni akustiki malega instrumenta. Take lastnosti sem svetoval tudi staršem, ki so nameravali kupiti razne modele, ki so bili naprodaj na našem tržišču. Zadnje čase postaja tržišče glede izbire instrumentov kar pestro. Vprašanje je le, koliko so starši pripravljene investirati v nabavo instrumenta glede na zavzetost otroka za igranje le-tega. Pozornost pa je treba nameniti povezavi med ceno in imenom proizvajalca, ki ni vedno merodajna. Če je proizvajalec na primer znan po kitarah, ni rečeno, da so tudi ukulele tega proizvajalca kakovostne, pa čeprav so dražje. Danes pa se soočamo še s specifikom spletnega naročanja instrumenta, ko samega instrumenta pred nabavo ne moreš preizkusiti in tako rekoč dobesedno kupuješ »mačka v žaklju«. Takrat je treba staršem svetovati točno določena imena proizvajalcev.

Proizvajalcem seveda ne manjka domišljije in so nekateri instrumenti na pogled prav mamljivi, tako da je treba dobro prisluhniti njegovemu zvoku.

Učenje instrumenta

Kakor vse strunske instrumente je treba tudi ukulelo uglasti. Glede tega je najbolje, da za to na začetku poskrbi učitelj. Pomaga si lahko s klavirskim instrumentom, kitaro ali z mnogimi akustičnimi ali digitalnimi uglaševalci na računalniku, pametnem telefonu ali tablici.

Uglasitev

- Klasična uglastev
- Analogni uglaševalec
- Digitalni uglaševalec

Drža instrumenta

Pri osnovni drži sede instrument s sredino desne podlakti tiščimo k trebuhu, tako da se naslanja na stegno. dlan lahko prosto giblje nad resonančno luknjo. V tem prostem gibanju lahko brenkamo s palcem in kazalcem ali s trzalico. Ko igramo že nekaj časa, lahko tudi ubiramo razložene akorde s palcem in kazalcem. Leva roka pa drži instrument s palcem za vratom in prijema akorde.

Pri drži stoje instrument s spodnjim delom podlakti tiščimo k rebrom pod prsi. Pomembno pa je spet, da se desna dlan prosto giblje nad resonančno luknjo. V tem gibanju lahko brenkamo s palcem in kazalcem ali s trzalico.

Posebnost tega instrumenta je, da se ga lahko igra sede, stoje in celo v gibanju (korakajoč na mestu ali v hoji, rahlem teku). Tako gibanje pa je možno le, če je pesmica ritmično in harmonsko enostavna in posledično tudi akordi, ki jo spremljajo. Na prej omenjenem video posnetku je videti, kako otroci igrajo korakajoč, ko prihajajo na oder in kasneje igrajo v gibanju na mestu (na sliki zraven).

Prvi akordi

Prve durove akorde spoznavamo v povezavi s pesmicami, ki jih otroci že prepevajo in jim je njihovo spoznavanje v motivacijo. Ti akordi so res enostavni in jih otroci hitro usvojijo. Doma je potrebne le nekaj vaje in pesmico že znajo.

Ta instrument omogoča enostavno učenje prvih akordov za spremljavo pesmic. Otroci radi posegajo po ukulelah tudi zunaj ure namenjene skupni vadbi. Ob igranju se zelo radi gibljejo in igrajo stoje, pri čemer zadovoljujejo potrebo po gibanju in občutku svobode. Ker je otrok v skupini več, se krepi skupinski duh. Mi smo » ukulelčani!« In to prvi v zgodovini naše šole.

Priročnost glasbila

Nekateri otroci igrajo veliko doma in ob posebnih priložnostih, denimo ob rojstnih dnevih. Nadarjena učenka iz skupine Mala kitara se je odločala za samostojne nastope v okviru šole in kasneje v duetu in triu s sošolkama, še zunaj šole ob pomoči staršev

Slika 2: - Večina prve skupine Inovacijskega projekta »Mala kitara« med instrumentalno skladbo, pri drži sede (foto: Alenka Langus Kržič).



Raven doseženih rezultatov šoli je visoka in v naslednjem Kaže se v tem, da so otroci radi posegali po inštrumentu doma, za vadbo in za priložnostih. Nekateri radi inštrument tudi s seboj na pokrižarjenje ...). Mimogreučijo samo spremljave otrolahko spremljajo tudi otroški zbor.



Slika 3: Podmladek Inovacijskega projekta »Kitara mala nam bo zaigrala« med izvajanjem pesmice, pri drži stoje (foto: Alenka Langus Kržič).

Sklep in zahvala

Zahvala gre najprej iniciativi Zavoda Republike Slovenije za šolstvo, ki je ustvaril možnosti da se nove ideje lahko na nek način uresničijo. Ne nazadnje gre zahvala tudi iniciativi ravnateljice, ki je učiteljem z željami in idejami za inovacije ponudila možnost prijave na razpis za Inovacijske projekte. Vzlet v nebo tega projekta je bil kar gladek in tudi polet je uspešen. Drugo leto se že dviga raven igranja na ukulele in gre v instrumentalne sfere. O tem morda kdaj drugič kaj več. Če se bo ta inovacijska dejavnost tudi glede financiranja »prijela«, kot je pri otrocih in starših postala priljubljena, potem ni strahu, da bomo še kdaj poleteli v te lepe glasbene sfere. Seveda bo pa vzlet možen, če vmesni pristanek ne bo tako trd, da se naše »letalo« ne bi dalo več usposobiti za vzlet z novimi generacijami.

#Viri

1. Andrews, L. (2010). Children's UKULELE method. Pacific: MEL BAY Publications.
2. Hussey, C.(2010). Ukulele from the Beginning. London: Chester Music Limited.
3. Spletno mesto You Tube.
4. <http://ukecandoit.blogspot.com/>.
5. <http://www.musoscorner.com.au/site/index.cfm?prodname=Mahalo-U60SM-Smilely-Face-Ukulele&>.
6. <https://itunes.apple.com/us/app/pitchlab-guitar-tuner-free/id732850624?mt=8>.
7. <http://thehub.musiciansfriend.com/folk-instrument-buying-guides/how-to-choose-the-right-strings-for-your-ukulele>.
8. <http://www.amazon.com/b?node=11968711>.
9. http://www.goughanddavy.co.uk/product_desc.php?id=1029.
10. <https://ukuguides.com/guides/the-ukulele-buying-guide/>.
11. <https://newenglandmusicstore.wordpress.com/2013/09/18/the-ukulele-just-for-beginners/>.

Prostovoljne glasbene urice v Tanzaniji

Oktobra 2014 so Slovenijo v sklopu projekta Kreativna karavana obiskali mladi akrobati in plesalci iz Kigamboni Community Centra (KCC) v Tanzaniji. V Slovenijo so prispeli prek Nemčije in Avstrije ter s pomočjo Inštituta Ekvilib in prizadevnih učiteljic gostovali tudi na Osnovni šoli Rodica. Naša družina je za slab teden dni pod svojo streho vzela dva fanta omenjene skupine, v začetku leta 2015 pa je v nas dozorela želja, da center in njihju obiščemo. »Kar koli znaš, pridi in deli z nami,« pravijo na svoji spletni strani, in ker sva oba z možem kot učiteljica flavte in učitelj nizkih trobil zaposlena v glasbeni šoli, sva se odločila za glasbeno dejavnost.

Tanzanija

Prostrana in z naravnimi lepotami obdarjena dežela tik pod ekvatorjem se je leta 1961 dokončno osvobodila britanske kolonialne nadvlade. Pod imenom Tanzanija jo poznamo od leta 1964, ko se je celinska Tanganjika združila z otoškim Zanzibarem. V državi živi več kot 120 kulturno-etničnih skupin, njeno glavno mesto je Dodoma v osrednjem delu, največje mesto pa obmorski Dar es Salaam. Uradni jezik države je svahili, v katerem je moč začititi vpliv arabskih, angleških in tudi nemških kolonizatorjev. Prvi predsednik neodvisne in združene Tanza-

nije je bil Julius Nyerere, ki je deželo popeljal na pot socializma in še danes velja za najbolj priljubljenega predsednika.

Šolstvo in glasba v Tanzaniji

Glavno vodilo osnovnošolskega izobraževanja so še danes njegove besede, češ da mora biti osnovno šolstvo priprava na življenje, kakršnega bo živela večina otrok. V skladu s temi ideali je osnovno šolstvo (2 + 7) v Tanzaniji brezplačno, vse nadaljnje izobraževanje pa je deloma ali v celoti plačljivo. Srednješolski sistem ima dve ravni (4 + 2), torej se dijaki z dobrimi rezultati po štirih letih lahko vpišejo na višjo raven. Sem spada tudi poklicno izobraževanje, sledi pa še univerzitetna raven (3 leta ali več). Poleg javnih obstajajo tudi zasebne šole, med njimi tudi mednarodne, ki pa predstavljajo veliko večji strošek.

Do leta 1992 se je na osnovnošolski ravni poučevalo 13 predmetov, med katerimi je bila tudi glasba. Na podlagi pritožb učiteljev, češ da je učni načrt, ki predstavlja strokovno podlago za učiteljevo delo, preobsežen, se je število predmetov skrčilo na 7. Izpadla je tudi glasba, zato se ta danes načeloma ne izvaja kot samostojni predmet. Tradicionalno tanzanijsko glasbo opisujemo z izrazom »ngoma«, ki ji daje širši pomen, saj zajema petje, uporabo tolkal, ples in elemente gledališča. Glasba je torej stal-



no prisotna, vendar se znotraj izobraževalnega sistema pogosto pojavlja le kot spremljevalni element plesnim in gledališkim skupinam. Jasnih usmeritev o specializiranem glasbenem izobraževanju ni, tako da glasba ne zavzema formalne oblike v času šolanja, ampak se izraža skozi mnoge vidike tamkajšnjega življenja. Obstajajo seveda različne pobude za izvajanje glasbe kot izobraževalni program, ki pa so plod vpliva in vključevanja zahodnih partnerjev. Obstajajo tudi različni domači glasbeni studii, kjer večinoma poučujejo petje, kitaro, bobne in sintetizator (african beat). Vendar tako formalno poučevanje glasbe na splošno kot tudi poučevanje instrumentov ni običajno. Igranja na instrument se ljudje navadno naučijo v krogu družine, plemena oziroma svoje vasi.

V celotni vzhodni Afriki glasba ni samo ustvarjalna večšina, je vseprisotna, predstavlja osrednji del vsakdana, je sestavni del kulture, verskih običajev in hkrati aktivnost, ki v človeku budi veselje, zadovoljstvo ter mu pomaga izražati najrazličnejša čustva in občutja.

Kigamboni Community Centre

Kljub brezplačnemu osnovnemu šolstvu si marsikatera družina ne more privoščiti izobraževanja, saj je otroku treba kupiti šolsko uniformo, šolske potrebščine in plačati stroške izpitov. Z namenom pomagati svoji skupnosti, so štirje prijatelji mestnega predela Kigamboni, ki leži na drugem bregu skoraj petmilijskega mesta Dar es Salaam, leta 2007 ustanovili Kigamboni Community Centre. Glavna naloga centra je nuditi izobraževanje vsem otrokom, ki si tega ne morejo privoščiti, nuditi zavetje otrokom z ulice, v popoldanskem času pa je center odprt tudi za vse druge prebivalce skupnosti, saj ponuja različne športne,

umetniške, izobraževalne in druge aktivnosti. Vse osebe, vodstveni delavci in učitelji v centru svoje delo opravljajo prostovoljno.

Vedno več je tudi prostovoljcev iz tujine in v treh tednih smo kanček tovrstne dejavnosti okusili tudi mi. Na pot smo se podali z nekaj pisarniškega materiala, dvema plastičnima prečnima flavticama *Fife*, tremi kljunastimi flavtami, dvema pozavnama in dvema trobentama. Z zelo ugodnimi cenami nam je na pomoč prijazno priskočila kranjska trgovina z glasbili, vse instrumente smo po treh tednih naših aktivnosti namreč prepustili omenjenemu centru v Dar es Salaamu. Najina glavna dejavnost se je odvijala v popoldanskem času, kandidate, ki so to želeli, sva učila igrati na kljunasto flavto, pozavno in trobento. Poleg samega igranja sva jih poskušala seznaniti tudi z osnovami glasbenega zapisa oz. z evropsko glasbeno tradicijo, čeprav se človek vpraša, zakaj bi se je dejansko učili in kako uporabna je lahko zanje.

Po začetnem navalu in vsesplošni radovednosti, ko so glasbila romala iz roke v roko, od ust do ust, se je prvo navdušenje poglelo. Zanimivo je bilo opazovati, kako so otroci in odrasli z instrumentom v roki v trenutku zavzeli položaj superzvezdnika ali največjega virtuoza na instrumentu in s tem dokazali, da sta ritem in gib Afričanom nedvomno prirojena. V nekaj dneh se je iz skupin izluščilo nekaj posameznikov, ki so poleg navdušenja pokazali tudi mnogo volje in pripravljenosti za učenje. V slogu tanzanijske patriarhalne družbe je šlo v glavnem za predstavnike moškega spola, ženske so kljub spremembam v mišljenju od najstniških let dalje manj zastopane v vseh segmentih izobraževanja. Začelo se je individualno delo, precej podobno tukajšnjemu v glasbeni šoli. Le brez stoja, not,

enostavno kar po posluhu in spominu ter v stalnem iskanju primerne prostora. Srečevali smo se vsak dan od ponedeljka do petka in z učenjem začeli okrog 17. ure, ko se je počasi že začelo temniti. In trajalo je, dokler je bila volja. Po uri in pol igranja sem na vprašanje, ali bo zdaj dovolj, dobila odgovor: »Povejte vi, vi ste učiteljica.«

Pogoji za učenje in poučevanje so slabi, s pogoji pri nas jih ni mogoče niti primerjati. Po nekaj dneh smo k sreči tudi ugotovili, da je treba prostor, kjer so bila shranjena glasbila, nujno zamenjati, saj bi jih sicer pohrustale miši in podgane. Pa vendar je z malo volje marsikaj mogoče, v slabih treh tednih so se najini učenci uspeli naučiti nekaj pesmi in celo nastopiti na tedenskem sobotnem nastopu. Na improviziranem odru na prostem, v pesku pred dotrajanimi stavbami centra so zazvenele tri melodije v svahiliju: *Kata Keki (Happy Birthday)*, domača *Sina Baba* in svetovno znana *Malaika*.

Malaika (Angel)

Gre za eno najbolj znanih ljubezenskih pesmi, ki jo je s svojim žametnim glasom v svet ponesla pokojna južnoafriška pevka Miriam Makeba. Beseda »*malaika*« izvirata iz arabščine, kar je pogost pojav v svahilijskem besedišču. Poleg prvotnega pomena »angel« beseda pomeni tudi »otrok, dojenček,« zaradi česar se pesem po vsej vzhodni Afriki uporablja tudi kot uspavanka. Avtorstvo se navadno pripisuje kenijskemu glasbeniku Fadhi-lu Williamu, vendar je ta teza stalno jabolko spora. Nekateri viri namreč pravijo, da je pesem napisal tanzanijski tekstopisec Adam Salim leta 1945, v času, ko je živel v Nairobiju (Kenija). Posvetil naj bi jo svojemu dekletu, vendar so starši zvezi nasprotovali in dekle poročili z azijskim trgovcem. Besedilo o hrepenenju, revščini in neuslišani ljubezni je odeto v izjemno spevno glasbeno obleko; pesem pozna vsak Tanzanijec, kljub ne ravno optimistični vsebini je obvezni del repertoarja marsikatere poroke, izvajalo pa jo je tudi mnogo mednarodnih izvajalcev, denimo Harry Belafonte, Boney M in drugi.



Malaika nakupenda Malaika
 Malaika nakupenda Malaika
 Ningekuoa Mali we
 Ningekuoa Dada
 Nashindwa na mali sina we
 Ningekuoa Malaika
 Nashindwana na mali sina we
 Ningekuoa Malaika
 Pesa, zasumbua roho yangu
 Pesa, zasumbua roho yangu
 Nami nifanyeje
 kijana mwenzio
 Nashindwa na mali sina we
 Ningekuoa Malaika
 Nashindwana na mali sina we
 Ningekuoa Malaika
 Kidege Hukuwaza we Kidege
 Kidege Hukuwaza we Kidege
 Nashindwa na mali sina we
 Ningekuoa Malaika
 Nashindwana na mali sina we
 Ningekuoa Malaika

Angel, ljubim te, angel.
 Angel, ljubim te, angel.
 Poročil bi se s teboj, moja sreča.
 Poročil bi se s teboj, moja sestra.
 Če bi imel malce več sreče,
 bi se poročil s teboj, angel.
 Če bi imel malce več sreče,
 bi se poročil s teboj, angel.
 Denar teži mojo dušo.
 Denar teži mojo dušo.
 In jaz, tvoj mladi ljubimec,
 kaj naj storim?
 Če bi imel malce več sreče,
 bi se poročil s teboj, angel.
 Če bi imel malce več sreče,
 bi se poročil s teboj, angel.
 O tebi sanjam, mala ptica.
 O tebi sanjam, mala ptica.
 Če bi imel malce več sreče,
 bi se poročil s teboj, angel.
 Če bi imel malce več sreče,
 bi se poročil s teboj, angel.

(prosti prevod)

Malaika

vzhodnoafriška (svahili)
prir. Luka Einfalt

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of two vocal staves (Evfonij) and four systems of piano accompaniment (Evf.). The piano part features a steady bass line with chords and triplet patterns. Chord markings include Eb, Bb, Eb7, Ab, and Bb7. The score is divided into four systems, with measures 6, 12, and 16 marked at the beginning of their respective systems.

Sina Baba

Flavta

Hamadi Mwalimu,
notni zapis in prir. Luka Einfalt

Sina Baba (Brez očeta)

Napev, ki je postal prava himna centra in ki jo prepevajo in poznajo številni prebivalci Kigambonija, je ustvaril eden od učiteljev Kigamboni Community Centra, Hamadi Mwalimu. Melodija je dokaj razgibana, čeprav je vsebina otožna. Govori o ženski, ki je povsem sama na svetu, o svojih težavah ne more govoriti z nikomer, nikogar ni, ki bi ji pomagal. Skupina iz centra, ki nastopa na širšem območju države in ki je gostovala tudi v Evropi, jo s petjem in ob spremljavi doma izdelanih marimbe in drugih afriških tolkal redno izvaja na svojih nastopih. Tokrat napev dobiva svoj prvi notni zapis.

V razmeroma kratkem času smo odstrli le delček novega, pa kljub temu doživeli, spoznali, pokazali in videli veliko. Tudi najini dekleti, Klara (12) in Sonja (7), sta se v povsem drugačnem okolju odlično znašli, se hitro prilagodili, našli družbo in se prepustili počasnejšemu utripu afriškega življenja. Vsi smo bogatejši za neprecenljivo življenjsko izkušnjo in spoznanje, da je nujno sodelovati in se učiti eden od drugega, tako da se trudimo prisluhniti in širiti svoje znanje na tak način, da nihče od udeležениh ne izgublja ali vsiljuje svojih navad in običajev. V nasprotnem primeru lahko razkol med stereotipno revnejšo Afriko in privilegirano Evropo le še poglobimo.

#Viri

1. <http://prezi.com/5ze3lzlxc94n/tanzania-music-education>.
2. <http://collections.infocollections.org/ukedu/en/d/.../7.1.1.2.htm>.
3. <http://kccdar.com>.
4. <http://en.wikipedia.org/wiki/Malaika>.

Sina babaaa wala sina mamaa,
siri yanguuu nimwambie nani.
Aaaeeee nimwambie naniii,
siri yangu nimwambie naniii.

Nimam ne očeta ne matere,
komu naj zaupam svoje skrbi.
Jojmene, joj, s kom naj delim svoje težave.

(prosti prevod)



Glasbeni dan prvega razreda v podaljšanem bivanju

Prvošolčki imajo radi glasbeno umetnost. Pri pouku in v času podaljšanega bivanja se izvajajo različne glasbene dejavnosti. Ob poslušanju glasbe jih melodija in ritem hitro spodbudita k izvajanju različnih gibalnih vzorcev. Ob petju, pripevanju, igranju na lastne in male ritmične instrumente se zabavajo, sprostijo in v razredu ustvarjajo sproščeno klimo, v kateri lahko izražajo lastno glasbeno ustvarjalnost. Izmišljajo si melodijo na znano besedilo in obratno, zapojejo izmišljeno besedilo, uglasbijo najljubšo pravljico ter se igrajo glasbeno-didaktične igre. Glasbena umetnost vpliva na učenčev celostni razvoj.

Glasbene dejavnosti in pouk

Načrtovanje glasbenih dejavnosti se navezuje na cilje, ki jih želimo doseči pri pouku glasbene umetnosti. Učencem moramo glasbene vsebine posredovati tako, da ob njih začutijo veselje in si posledično privzgamajo pozitiven odnos do glasbe. Petje, pripevanje, učenje pesmic, igranje na instrumente, glasbene spremeljave, poslušanje različnih glasbenih zvrsti in instrumentov, izvajanje ritma, ples ob glasbi ter glasbeno-didaktične igre so dejavnosti, ki jih učenci izvajajo pri pouku glasbene umetnosti. Glasbene dejavnosti so lahko tudi nenačrtovane. Izvirnost in ustvarjalnost glasbenega izražanja se izkazuje tudi pri simbolni skupinski igri, kjer učenec brez zunanje motivacije in spodbu-

de zapoje pesem, si izmišlja svoja besedila in melodije, pri tem pa so njegovi gibi in ples usklajeni z melodijo in ritmom glasbe.

Glasbena umetnost v povezavi z drugimi predmeti

Glasbene dejavnosti se lahko izvajajo v povezavi z drugimi predmeti ali pa samostojno pri urah glasbene umetnosti. Navajam nekaj primerov, iz prakse, kjer se glasbene dejavnosti prepletajo z drugimi predmeti.

Glasbena umetnost in likovno ustvarjanje

Učenci svoje glasbene vtise s pomočjo različnih risal in likovnih pripomočkov prenašajo na risalni papir ali slikarsko platno. Melodijo pesmi izražajo z različnimi črtami in barvami. Za dinamiko in višino slišane pesmi ali instrumentalne glasbe lahko rišejo različne barvne packe.

Glasbena umetnost in slovenski jezik

Pri slovenskem jeziku so nam za načrtovanje v pomoč različne glasbeno-didaktične igre za razvijanje pozornega poslušanja. S pomočjo ritmičnega ploskanja učenci določajo število zlogov v besedi. Pri dramatizaciji ustvarjajo različne zvoke za določene vloge ali pojave iz narave, ki nastopajo v pravljici.

Glasbena umetnost in spoznavanje okolja

Poslušanje instrumentalne glasbe je pri spoznavanju okolja lahko uvodni del za pogovor o letnih časih, načinu življenja-nekoč in danes. Spoznavanje in poslušanje različnih zvokov je prav tako sestavni del okolja.

Glasbena umetnost in matematika

Glasbene dejavnosti, instrumenti in glasbeno-didaktične igre nam pomagajo, da učenci na igriv način spoznavajo matematične izraze in usvajajo aritmetične operacije. Igranje visokih in nizkih tonov učencem pomaga spoznati pojma visok in nizek, igranje na glasbene instrumente lahko uporabimo pri štetju in preštevanju. Pri igranju na Orffova glasbila učenci ob iskanju parov paličk spoznajo, da morata biti v paru dve palički.

Šport in glasba

Gibanje je primarna otrokova potreba, zato je glasba tesno povezana z gibom in ritmom. Glasba nam pri športu popestri uro tako, da jo vključimo v razgibavanje in gimnastične vaje, z različnim tempom in dinamično igranja na boben, lahko preverimo hitrost reagiranja, upoštevanje dogovorjenih pravil. Petje in ples sta sestavna dela rajalnih plesov, ki jih radi zapojemo in zaplešemo pri urah športa.

Glasbeno-didaktične igre

»Glasbeno-didaktične igre učence združujejo, ob njih si krepijo prijateljske odnose.

Z glasbenimi didaktičnimi igrami otroke skušamo na neprisiljen in njim primeren način usposabljanja za vse glasbene dejavnosti, zato razvijamo pazljivo poslušanje, ostrimo slušno

občutljivost, navajamo na ugotavljanje smeri zvokov, razvijamo sposobnost glasbenega pomnjenja, razvijamo čut za ritem, melodični posluš, otroke navajamo na razlikovanje zvokov po barvi, jakosti, višini in trajanju in na razlikovanje hitrosti.« (Voglar, 1973, str. 229)

Posredovanje glasbeno-didaktičnih iger

Pri glasbeno-didaktičnih igrah je pomembno, da dá učitelj možnost sodelovanja vsem učencem in je pri igri aktiven opazovalec. Učencem mora dati možnost, da glasbeno-didaktično igro ponotranjijo in so zanj notranje motivirani, kajti šele takrat so lahko aktivni in sproščeni. To lahko doseže na različne načine. Za motivacijo pred spoznavanjem igre lahko uporablja različne predmete, ki so vključeni v glasbeno-didaktično igro (različne ure, igrače ...), se o predmetih z učenci pogovarja, učenci naštevajo enakosti in razlike ipd. Za motivacijo lahko uporabi pesmice, izštevance, različne lutke, lahko si izmisli izmišljeno pravljico ali si učenci izberejo kakšen gib, ki ga pokažejo in ga nato uporabimo pri učenju glasbeno-didaktične igre. Ne smemo prezreti, da je glasba tesno povezana z gibom in gibalnimi

izrazi, ki jih učenci izražajo ob poslušanju glasbe. Gib učencem omogoči seganje v prostor, spoznavanje lastnega telesa v gibanju in izražanju. Ob glasbi lahko sprošča svoja čustva. Če vse naštetostri nemo v celoto, spet opazimo celo paleto možnosti igre in učenja, ki nam jo ponuja glasba.

Načrtovanje in potek glasbenih dejavnosti med podaljšanim bivanjem

Med podaljšanim bivanjem sem učencem ponudila glasbene dejavnosti, ki so potekale po koticčkih. Zaradi načrtovanih glasbenih dejavnosti sem ta dan poimenovala glasbeni dan.

Moj glavni namen je bil pri učencih z različnimi igrami razvijati pozitiven odnos do glasbe, učencem ob glasbenih dejavnostih omogočiti sprostitev in z njimi spoznavati z glasbo povezane pojme.

Glasbene dejavnosti, ki so se izvajale po koticčkih, so učencem omogočale raziskovanje zvoka na različne načine. Pri izbiri koticčka so bili omejeni le na število. V vsakem koticčku je bilo lahko šest otrok. Za delo v računalniškem koticčku smo se dogovorili, da sta lahko pri računalniku dva učenca, ki se pri igri izmenjujeta in sta v koticčku deset minut, nato pa dasta prostor naslednjemu paru. Za časovno predstavo so imeli učenci ob računalniku peščeno uro, ki so jo enkrat obrnili. Po igri v koticčkih so imeli na voljo še igro po želji.

Dejavnosti po koticčkih

Pred začetkom glavnih dejavnosti po koticčkih smo uvodno motivacijo začeli tako, da sem učence motivirala in pripravila na glasbeno tematiko. Potem smo se dogovorili, kako bodo potekale glasbene dejavnosti v posameznem koticčku. Za vsak koticček sem si v pripravi postavila cilj ali več ciljev, ki sem jih želela doseči. Pozorna sem bila predvsem na spontano vključitev in zanimanje za ponujeno dejavnost, ki učenca z igro pripelje do postavljenega cilja. Cilji so zapisani v nadaljevanju pri vsaki izmed aktivnosti.

Uvodna motivacija

Z učenci smo se usedli v krog, spodbudila sem jih, da so zaprli oči in pozorno poslušali zvoke v prostoru. Po končanem poslušanju je vsak povedal, kaj je slišal. Prišli smo do ugotovitve, da nas obdaja veliko zvokov. Nato smo nadaljevali glasbeno-didaktično igro zvočna uganka.

Glasbeno-didaktična igra zvočna uganka

Cilj: prepoznavanje in poimenovanje zvokov

Pri tej igri so učenci poslušali različne zvoke znanih predmetov in delov telesa, ki jih je izvajal izšteti učenec za platno pregrado (ropot ključev, šelestenje papirja, tleskanje z jezikom, odpiranje predalčkov, mečkanje papirja, topotanje, igranje na boben, žvižganje). Po končanem poslušanju so učenci poime-

novali predmete in dele telesa, ki so povzročali posamezen zvok. Ob tej igri smo utrdili pojem lastna glasbila. Igro smo trikrat ponovili. Učencem sem dala možnost, da so naštevali znane zvoke iz drugega okolja, ki so jim ostali v spominu (morse, planine). Po končani igri in pogovoru sem jim predstavila delo po koticčkih.

Aktivnosti v glasbenih koticčkih

Vodni koticček

Cilj: Poigravanje z zvoki vode.

Pripomočki: Plastificirani prti za zaščito miz, steklenice različnih velikosti in oblik, dva lijaka in dva jogurtova lončka.

Potek dejavnosti: Učenci so pretakali vodo iz steklenice v steklenico, polnili so steklenice z vodo in se z njo poigrali, z jogurtovim lončkom so polivali po steklenici, pretresali so vodo v steklenicah, z lijakom so polnili steklenice ali spuščali curek vode preprosto po lijaku.

Izdelava ropotuljic

Cilj: Samostojna izdelava glasbil, poslušanje zvoka enakih semen v različnih materialih in različnih semen v istih materialih.

Pripomočki: Plastične, kovinske in lesene posodice, različna semena ipd. (pšenica, riž, sončnično seme).

Potek dejavnosti: Učence je v tem koticčku najbolj pritegnila pestra izbira posodic iz različnega materiala. Nekaj časa so si ogledovali ponujeni material za izdelavo. Dogovarjali so se o načinu izdelave ropotuljice. Pri izdelavi ropotuljice so si med seboj pomagali pri lepljenju pokrovčkov. Nekaj jih je poskušalo ugotoviti, ali količina semena vpliva na zvok v ropotuljicah. Ugotovitev je bila pritrđilna. Po končanem delu so glasbila preizkusili tako, da so nanje igrali na različne načine. Ropotuljico so stresali z eno roko, tako da je stala navpično, nato so jo stresali tako, da je stala vodoravno, pri igranju so ustvarjali različne ritme. Z narejenimi ropotuljicami so šli tisti učenci, ki so to želeli, v tretji glasbeni koticček, v katerem so se igrali glasbeno-didaktično igro muzikanti.

Glasbeno-didaktična igra muzikanti

Cilj: Ustvarjalno igranje na izdelane ropotuljice.

Pripomočki: Ropotuljice, stolčki.

Potek dejavnosti: V koticčku so imeli učenci stolčke, postavljene v polkrogu. Preden so začeli igrati, smo utrdili pojma orkester in dirigent. Sami so se dogovorili za potek muziciranja in določili dirigenta. Pri muziciranju je igral na začetku vsak učenec na svoje glasbilo, nato so si glasbila izmenjavali in ustvarjali različne glasbene spremljave, si ob ritmu izmišljali besedila, zapeli že znane pesmi. Nekaj se jih je umaknilo iz koticčka in ob igranju so zaplesali po prostoru. Ritem igranja jih je popeljal v ritmično poskakovanje, posnemanje giba živali. Dogovorili

so se, kateri izmed njih bo dirigent. Ko je dirigent zaigral svoj ritmični vzorec na svojo ropotuljico, so se ustavili.

Računalniški koticček

Cilji: S pomočjo IKT-programa *Musical mysteries* pozorno poslušajo in ugotavljajo različne zvoke, orientirajo se na zaslonu, s pomočjo miške prenašajo puzzle na mesto zvoka in sestavijo sestavljanke.

Pripomočki: Računalnik, aplikacija *Musical Mysteries*, dosegljiva na spletni strani http://www.bbc.co.uk/northernireland/schools/4_11/music/mm/sound01.shtml.

Potek dejavnosti: Aplikacija vsebuje pet aktivnosti: raziskovanje zvokov, ritma, razpoloženja, spoznavanje orkestra in reševanje kviza. Izbrala sem si dejavnosti za raziskovanje zvoka *Sound Search*. Igra je v obliki sestavljanke, razdeljena na dva dela; en del predstavlja področje sestavljanja, drug pa področje s sestavljanke. Področje z deli sestavljanke je razdeljeno na stalne in nestalne zvoke. Dejavnost poteka tako, da učenci izberejo kos sestavljanke, nato pa se zasliši zvok. Ta kos sestavljanke morajo nato prenesti na manjkajoče mesto, ki ustreza imenu zvoka. Če so del postavili na ustrezno mesto, se na tem mestu pojavi še slika izvora zvoka.

Glasbeni dan je učencem omogočil samostojno izbiro glasbenih koticčkov, v katerih so skupaj s prijatelji izvajali določene glasbene dejavnosti, si izmenjali mnenja in skupaj prišli do novih spoznanj. Pri skupinskem glasbenem eksperimentiranju in igri z zvoki so se sprostili in se ob tem notranje motivirali za glasbene dejavnosti. Ob skupnem igranju so se postopoma odločali tudi za tiste glasbene vsebine, za katere na začetku niso imeli interesa. Samostojna izbira glasbenih dejavnosti in delo v skupini ali paru so učencem omogočili razvoj lastnega vrednotenja, večanje samopodobe in pozitivnega odnosa do glasbe.

Glasbeni koticčki so ena izmed možnosti za popestritev dela v podaljšanem bivanju, kajti ne smemo prezreti, da učenci v prvih razredih potrebujejo igro in sprostitev, prav glasba pa jim ponuja veliko oblik sprostitve.

Literatura

1. Denac, O. (2010). Teoretična izhodišča načrtovanja glasbene vzgoje v vrtcu. Ljubljana: Debora.
2. Markun Puhan, N., Kepec, M. (2008). Razvijanje digitalnih kompetenc učiteljev in učencev na razredni stopnji OŠ. Delovno gradivo za seminar.
3. Voglar, M. (1989). Otrok in glasba. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Magda Stražičar

Ministrstvo za kulturo

Priročnik Animirajmo!

Konec marca 2016 je pri založbi Zavoda RS za šolstvo izšel e-priročnik Animirajmo! Animirani film v vrtcu in šoli. Avtorji, domači filmski strokovnjaki in filmski ustvarjalci, so priročnik zasnovali tudi na pobudo pedagogov, ki so opozarjali na nujno potrebno izobraževanje za samostojno delovanje na področju animiranega filma. Animirani film se namreč vse pogosteje uporablja ne le kot umetniški izdelek, ampak tudi kot didaktični pripomoček. Zato je priročnik, ki prinaša smernice za usposobitev posameznika za samostojno ukvarjanje s filmom, namenjen predvsem strokovnim delavcem v vzgoji in izobraževanju – vzgojiteljem, učiteljem, profesorjem, mentorjem, izvajalcem občolskih in zunajšolskih dejavnosti – pa tudi izvajalcem neformalnih izobraževanj in delavnic animiranega filma.



Priročnik seznanja strokovne delavce najprej z animiranim filmom kot umetniško zvrstjo. Bralec sledi razvoju animiranega filma na Slovenskem, spozna osnove filmske govornice in njene zakonitosti ter posamezne značilnosti animiranega filma. Avtorji bralcem predstavijo, kako v predšolskem in osnovnošolskem programu različne tehnike animiranega filma pokrivajo likovna področja, zaradi izjemne razlagalne vrednosti pa lahko animirani film univerzalno pojasnjuje tudi zahtevnejše koncepte in vsebine na najrazličnejših področjih ter medpredmetno povezuje. Animirani film je primeren tudi za obravnavo v srednji šoli, na primer pri sociologiji, filozofiji, psihologiji itn. Dijaki lahko pri ustvarjanju animiranega filma povezujejo različna predmetna področja – od pisanja scenarija (slovenščina) do zasnove likov in ozadja (likovna umetnost), realizacije (likovna umetnost in računalništvo) in zvočnega opremljanja (glasba), pri tem pa razvijajo timsko delo.

Učitelj lahko animirani film kot didaktični pripomoček uporabi pri določenih vsebinah svojega predmeta, lahko pa izkoristi možnost medpredmetnega povezovanja in sodeluje s kolegi drugih predmetov. Ena od možnosti obravnave je tudi vključitev filma v dan dejavnosti v osnovni šoli (kulturni, naravoslovni, tehniški), v srednji šoli je obravnavo filma mogoče vključiti v projektne dneve v sklopu obveznih izbirnih vsebin ali pa v obliki krožka.

Nepogrešljiv filmski element je glasba, ne le za ustvarjanje razpoloženja, ampak lahko v (animiranem) filmu pričara tudi geografske »podatke«. Afriški bobni na primer gledalca prestavijo v vročo Afriko, zavijanje mrzlega vetra pa v zasnežene severne dežele. Glasba okrepi pripovedno moč filma. Pedagog lahko učence spodbudi, naj bodo pozorni, kdaj glasba umanjka, na katerih mestih, situacijah se ritem spremeni (upočasni ali postane hitrejši), kako avtor glasbo kombinira z drugimi zvoki (šumi, glasovi, zvočni efekti), kako glasba ilustrira počutje junakov in kako vpliva na vizualni izgled filma. Pri glasbeni umetnosti lahko učenci sami pripravijo glasbeno podlago za animirani film.



Delavnice, predstavljene v priročniku, vključujejo različne pedagoške pristope, na primer praktično delo, problemski pristop, študijo primerov, zasnovno zgodbe, pripravo zgodborisa, ustvarjanje posameznih filmskih elementov (ozadje, liki, montaža ...).

Predstavljene so različne tehnike, pri vsaki delavnici je za lažje načrtovanje dela naveden čas izvedbe.

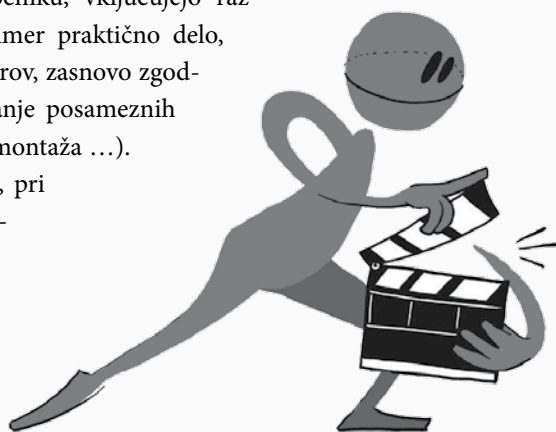
Delavnice utrjujejo znanja, ki so jih učenci in dijaki pridobili na drugih področjih ali pri posameznih predmetih, poljubno jih povežemo tudi

z drugimi predmeti in področji (kro-

skurikularno oziroma medpredmetno povezovanje). Označene so s težavnostnimi stopnjami, tako da jih lahko izvaja tudi pedagog, ki je pri animiranem filmu še začetnik, ter s starostno stopnjo otrok. V posebnem poglavju so izpostavljene še smernice za pogovor ob izbranih animiranih filmih.

Avtorji so si prizadevali vzpostaviti tudi strokovno izrazoslovje in tako so mnogim izrazom preiščeno poiskali slovenske ustreznice. Priročniku je na koncu dodan slovarček z jedrnatimi opisi ključnega filmskega izrazoslovja.

Pedagogi oziroma mentorji bodo v priročniku našli še spletna mesta, na katerih so dostopna reprezentativna dela slovenskih organizacij in javnih zavodov, ki se ukvarjajo z animiranim filmom, organizacijo delavnic ipd., ter predstavitev organizacij, ki izvajajo filmskovzgojne programe na področju animiranega filma, in festivalov, na katerih animirane filme predvajajo.





Formativno spremljanje v podporo učenju

Priročnik za učitelje in strokovne delavce

2016, ISBN 987-061-03-0347-3, format A4
12,40 €

Ada Holcar Brunauer, Cvetka Bizjak, Marjeta Borstner, Janja Cotič Pajntar, Vineta Eržen, Mihaela Kerin, Natalija Komljanc, Saša Kregar, Urška Margan, Leonida Novak, Zora Rutar Ilc, Sonja Zajc, Nives Zore

Priročnik obsega 7 zvezkov, zbranih v mapi.



Priročnik združuje strokovna, znanstvenoraziskovalna in osebna spoznanja avtorjev – svetovalcev ter učiteljev praktikov, ki že vrsto let učinkovito uvajajo formativno spremljanje v svoje delo.

Vsak zvezek priročnika vsebuje:

- **teoretični del**, ki izpostavlja nekaj bistvenih značilnosti posameznega elementa formativnega spremljanja,
- **orodje za refleksijo**, ki vodi učitelja v razmislek, kako uspešen je pri uvajanju formativnega spremljanja v svojo prakso, in
- **formativno spremljanje v praksi**, z različnimi primeri, delovnimi listi ipd., ki jih učitelj ob določenih prilagoditvah lahko prenese na svoj predmet oz. področje.



60 let
Zavod Republike Slovenije za šolstvo

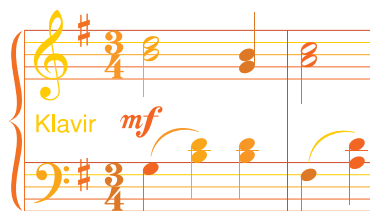
Naročanje:

P Zavod RS za šolstvo, Poljanska c. 28, 1000 Ljubljana

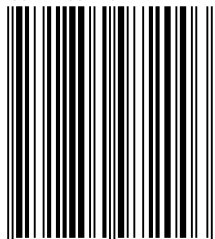
T 01 300 51 00 F 01 300 51 99 E zalozba@zrss.si S www.zrss.si



Zavod
Republike
Slovenije
za šolstvo



ISSN 1854-9721



9 771854 972003

