



20
let

4

glasba v ŠOLI IN VRTCU

glasba v šoli in vrtcu | letnik XX | 2017 | ISSN 1854-9721 | številka 4

Uvodnik

Franc Križnar 1 Uvodnik

Raziskave

Dimitrij Beuermann 3 Merila za preverjanje in ocenjevanje v glasbenih šolah.
Učenje in poučevanje s poustvarjanjem in ustvarjanjem

Franc Križnar 13 Slovenske partizanske pesmi, biseri kulturne dediščine našega
naroda

Iz prakse v prakso

Jožko Lango 21 Glasbene zamisli v računalniškem programu

Klara Gruden 28 Izzivi učenja in poučevanja po načelih pedagogike montessori
v glasbeni šoli

Etnomuzikološki kotiček

Franc Križnar 34 Dve novi plošči ansambla Vedun z obujanjem slovanskega in
staroslovenskega ljudskega izročila

Ocene

Franc Križnar 41 Ičo Vidmar: *Nova muzika v New Yorku. Neodvisni glasbeniki in
pravica do mesta*

43 Duška Žitko: *Giuseppe Tartini – violinski virtuoz,
skladatelj, teoretik in pedagog svetovnega slovesa*

45 Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Njegovo življenje.
Njegovo delo. Njegovo stoletje*

Poročila

Franc Križnar 50 Zborovski BUM 2017 v Mariboru. Največji glasbeni dogodek
mladih v Sloveniji

53 22. Bohinjsko glasbeno poletje 2017

56 35. Festival (zgodnje glasbe) Radovljica 2017

Tjaša Zidanič, Julija Fajhtinger 61 Nagrajeni projekt MySolfeggio

Notna priloga

Blaž Podobnik



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 4, letnik XX, 2017 | 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 Sicerl Kafol, dr. Veronika Šarec, dr. Jernej Weis, Črt Sojar Voglar, dr. Dimitrije Bužarovski, dr. Irena Miholič, dr. Patricia Shehan Campbell | **Naslov uredništva:** Zavod RS za šolstvo, Poljanska 28, 1000 Ljubljana, tel. 01/ 300 51 18, e-naslov: franc.kriznar@siol.net | **Urednica založbe:** Simona Vozelj | **Jezikovni pregled:** Tina Sovič | **Prevod povzetkov v angleščino:** Ensitra prevajanje, Brigita Vogrinec s.p. | **Oblikovanje:** Dartis d. o. o. (Anže Škerjanec) | **Računalniški prelom:** Design Demšar d.o.o. | **Tisk:** Eurograf d.o.o. | **Naklada:** 490 izvodov

Letna naročnina (4 številke): 40,00 €; fizične osebe imajo 25 % popust; cena posamezne enojne številke v prosti prodaji je 15,00 €, cena dvojine pa 28,00 €. V cenah je vključen DDV.

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

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

Končujemo letošnji jubilejni letnik. Torej z dvajsetim po vrsti in njegovimi štirimi zaporednimi številkami sklepa-mo skoraj 25-letni cikel (1995 →) izhajanja neke vrste neposredne nadaljevalke legendarne Grlice (1953–1988). Če je ta zdržala 35 let skrbi za glasbeno pedagogiko na vseh njenih vsebinskih ravneh, je seveda za nami nekaj manj, 20 let. Cilji in zahteve so povsem drugi, vsem (glasbenim) šolskim smerem v piramidi slovenskega šolstva pa seveda dodajamo v povsem novih časih in tudi prostoru marsikaj novega. Za nami je kar nekaj kriz, če v tej zvezi omenim samo nekajletno finančno in družbeno krizo, zagotovo nisem naštel vseh. Iz nje je izšla tudi moralna. Sledi tega še kar vztrajajo tudi v naši reviji. Glede na to, da smo za besedilne prispevke odpravili izplačila honorarjev (ne pa skladateljem za njihova dela v naši tradicionalni Notni prilogi), seveda tudi pri nas nastajajo vrzeli v vrsti kvalitetnih člankov. Tudi recenzentom naših prispevkov ni lahko, saj v tem pomanjkanju skoraj ne zavrnamo članka. Morda pa smo za nekatere bralce in učitelje glasbe postali nezanimivi, spet drugi (med njimi najdemo tudi praktike glasbene vzgoje) so spet manj večji v pisanju, zmanjšalo pa se je tudi število nekaterih odmevnih strokovnih sestankov in srečanj v okviru glasbene pedagogike, o katerih je bilo nekdanj lahko pisati. Tudi zato s(m)o se na naših straneh začeli ponavljati nekateri avtorji, tovrstna kriza pa še kar traja ...

V prihodnjem, 21. letniku, bomo zmanjšali število izdaj (namesto štirih bodo zdaj le še tri) in obseg (za eno avtorsko polo), zato pa v skladu s posodobitvami vseh revij, ki jih izdaja naš ustanovitelj in založnik, Zavod RS za šolstvo, prenovili še celotno notranjost revije Glasba v šoli in vrtcu; in verjetno tudi ponovno vrnili naslovnico na našo prvotno in staro Glasbo v šoli; kajti iz vrst vzgojiteljev in vzgojiteljic iz vrtcev ni nikakršnega odziva; pa tudi to področje ima marsikje drugje večje možnosti in ponudba tovrstne literature je večja. Pada nam število naročnikov, kar je ostalo in je zagotovo posledica že omenjene finančne krize naše celotne družbe pred leti. Kljub temu da je ta odpravljena, še vedno nismo v »starih in dobrih časih« s skoraj tisoč naročniki. Vse je ostalo razpolovljeno.

Kriza moralnih vrednot še kar traja. To pa je prav tisto, kar še kako škodi tudi nam: ni prepotrebni piscev praktikov, ni skladateljev in ni bralcev naročnikov. Kaj nam torej preostane drugega v teh kriznih in moralno sila neugodnih časih drugega, kot da vztrajamo, včasih in delno tudi vegetiramo, ali pa obupamo in se nehamo tako naprezati? Tudi takih ali drugačnih odzivov na strani naših »odjemalcev« niti ni toliko, da bi vsaj vedeli, v katero smer naj obrnemo tole našo barko. Tudi zato je naša revija nenehno na prepihu, zdaj, v zadnjih letih, je zaradi navedenih pa še drugih vzrokov, še bolj (samo)kritična.

Raziskave



Merila za preverjanje in ocenjevanje v glasbenih šolah

Učenje in poučevanje s poustvarjanjem in ustvarjanjem

Povzetek

V članku so predstavljena merila za preverjanje in ocenjevanje programa GLASBA v glasbeni šoli. Postavljena so na Zemljevid učenja in poučevanja, ki je oblikovan iz treh področij: VIRI, DEJAVNOSTI in CILJI. Pri preverjanju in ocenjevanju izhajamo iz področja »viri«, kamor so umeščeni tudi učenci. Po opravljenih korakih še na področjih »cilji« in »dejavnosti« preverimo, kako so napredovali učenci in jih na koncu izobraževalnih obdobij tudi ocenimo. Pri učenju in poučevanju je mogoče ubrati DVE RAZLIČNI SMERI UČNEGA PROCESA: razlikujemo »učenje in poučevanje s poustvarjanjem« ter »učenje in poučevanje z ustvarjanjem«. Korake učnega procesa je dobro izpeljati v skladu z zaporedjem: NAČRTUJ, IZVEDI, PRESODI in UKREPAJ.

Ključne besede: zemljevid učenja, merila za ocenjevanje

Zemljevid učenja in poučevanja v glasbeni šoli

Na začetku predstavimo na sliki 1 *Zemljevid učenja in poučevanja*. Na njem lahko opazimo tri jasno opredeljena polja: VIRI, DEJAVNOSTI in CILJI. Razlogi, zaradi katerih se

Assessment and Marking Criteria in Music Schools. Learning and Teaching through Re-Creating and Creating

Abstract

This article presents the criteria for assessing and marking the MUSIC programme at a music school. They have been placed on a Learning and Teaching Map, which comprises three areas: RESOURCES, ACTIVITIES and OBJECTIVES. Assessment and marking are based on the »resources« area, which also includes the pupils. After performing the steps, we check pupils' progress in the areas of »objectives« and »activities«, and at the end of the term also mark them. In learning and teaching one can choose between TWO DIFFERENT DIRECTIONS OF THE LEARNING PROCESS: we distinguish between »learning and teaching through re-creating« and »learning and teaching through creating«. It is wise to carry out the steps of the learning process in accordance with the sequence: PLAN, IMPLEMENT, JUDGE and TAKE ACTION.

Keywords: learning map, marking criteria

v naravi in hkrati v šolski praksi oblikujejo ravno ta tri polja, so podrobno opisani v članku *Tempus perfectum, tempus imperfectum* (Beuermann, 2016), zato se bomo lahko tokrat omejili le na opis teh treh polj v povezavi s preverjanjem in ocenjevanjem.

Na *Zemljevidu učenja in poučevanja* sta označeni tudi dve temeljni smeri potovanja: učenje in poučevanje s poustvarjanjem ter učenje in poučevanje z ustvarjanjem. Prva se začne pri VIRIH in nadaljuje z DEJAVNOSTMI do CILJEV, druga pa ubere nasprotno smer: od VIROV se poda najprej k CILJEM in nato zaključi krog pri DEJAVNOSTIH.

Na *Zemljevidu učenja in poučevanja* je nakazano še zaporedje procesnih korakov NAČRTUJ, IZVEDI, PRESODI in UKREP AJ.¹ Najprej je treba ustvariti dober načrt, nato vse skupaj izvesti, ob primernih trenutkih pregledati uspešnost učenja in poučevanja ter na podlagi tega razmisleka po potrebi ukrepati: torej dopolniti ali preurediti izhodiščne vire in cilje ali pa presoditi, da je učenje opravljeno ... in se lotiti novih izzivov.

Viri

V polju VIRI se nahajajo kar najbolj nespremenljivi elementi; takšne so, na primer, Bachove *fuge* ali Beethovnovе *sonate* ali pač sodobna dela, objavljena v tiskani obliki. V učnih načrtih za petje, inštrumente in nauk o glasbi je poglavje Vsebine najbolj obsežni del; izpolnjeno je z naborom lestvic, *etud* ali vaj ter *koncertov*, *sonat*, skladb, ki naj jih učenci igrajo ali pojejo v posameznih razredih glasbene šole.

Pri izdelovanju letnih individualnih učnih načrtov za posameznega učenca ali učnih načrtov za učne skupine si je na pod-

¹ PDCA. <https://en.wikipedia.org/wiki/PDCA> (dostop: 19. 12. 2017).

ročju »viri« treba pripraviti seznam elementov, ki jih želimo umestiti na »delovno mizo«. Ta izbor usmerjajo predpisani cilji v učnih načrtih, v tem okviru pa je treba izbrati še učna sredstva, projektne vsebine ... ter poleg teoretskih in splošnih znanj učenca upoštevati tudi njegove že poprej pridobljene sposobnosti, spretnosti in izkušnje. Če smo natančni: tudi učitelj je s svojimi znanji, kompetencami, usmeritvami ali drugimi cilji umeščen v obseg tega uvodnega načrtovanja, prav tako pa na oblikovanje celote vplivajo dogovori na ravni šole. Rekli smo že, da je pri načrtovanju treba v obsegu virov upoštevati tudi elemente polja »cilji«, ki sicer napolnjujejo zgornjo, miselno ravnino *Zemljevida*. Kriterij za to odločitev je seveda čas: tisti cilji, ki so bili sprejeti ali/in uresničeni že poprej, počasi, a zagotovo prehajajo v območje virov. Učni načrti z zbirko splošnih, operativnih in vsebinskih ciljev so tipičen predstavnik takšnega prehajanja: ne spreminjajo se prav pogosto.

Dejavnosti

Na polju *Zemljevida učenja in poučevanja glasbe* se na področju DEJAVNOSTI nahajajo vsi dogodki, pri katerih se porabljajo različne oblike energije. Tukaj in zdaj je dejansko treba sestiti za »delovno mizo« in vložiti dovolj veliko količino dela in truda, da so stvari opravljene: naučene in dobro izvedene ... V tem procesnem koraku najdemo igranje, petje, solfedžiranje, poslušanje, izvajanje, ustvarjanje učnih vsebin ter uporabo učnih sredstev. Pri tem je pomembna natančnost, vztrajnost, zanesljivost, vse te dejavnosti pa se lahko dogajajo individual-



Slika 1 | Zemljevid učenja in poučevanja na glasbeni šoli

no, v skupinah oziroma v različnih načinih projektne dela. V učnih načrtih so smernice za izvajanje dejavnosti na kratko opisane v poglavju *Didaktična priporočila*.

Ideje/cilji

Po vsem opravljenem je čas za pregled uspešnosti naših prizadevanj. Za glasbeno šolo je še posebej pomembno, da oblikovane IDEJE ali doseženi CILJI učencev vsebujejo prikaz muzikalnosti oziroma komunikacijo glasbenih sporočil; prav tako pa v njih sčasoma želimo prepoznati elemente ustvarjalnosti, ki se kažejo v poustvarjenih skladbah, pa tudi v improvizacijskih oblikah ali na papirju izoblikovanih oziroma posnetih glasbenih idejah.

Presoja o uspešnosti naših prizadevanj pri oblikovanju »idej« in doseganju »ciljev« ima v okviru ene učne enote pravzaprav samo dve temeljni obliki: morda smo s potovanjem po *Zemljevidu učenja in poučevanja* zadovoljni in takrat lahko učno enoto zaključimo ter se lotimo novih izzivov; mnogokrat pa se zgodi, da je treba nadaljevati delo. Takrat bomo lahko na delovno mizo med zbirko virov dodali še kakšen pripomoček, oblikovali dodatno vajo ali pa se okrepili z izdatnim zajtrkom – tudi to lahko zelo pomaga; nato se podamo v nov krog učenja in poučevanja.

Učenje in poučevanje s poustvarjanjem in ustvarjanjem

Na *Zemljevidu učenja in poučevanja* lahko izberemo dve temeljni smeri potovanja: učenje in poučevanje s poustvarjanjem ter učenje in poučevanje z ustvarjanjem; izbrani smeri so prilagojena tudi merila za ocenjevanje.² Poustvarjalna smer je z merili opisana in prikazana dvakrat: posebej za petje in inštrumente ter posebej za nauk o glasbi, kar je treba zaradi pomembnih razlik v vsebini in izvedbi učenja in poučevanja teh predmetov. Merila za učenje in poučevanje z ustvarjanjem pa so enaka za petje, inštrumente in tudi za nauk o glasbi, torej za cel program *Glasba*, kajti ustvarjanje samo je pomembnejše od vsebin, ki ga sestavljajo in napolnjujejo.

Na tem mestu velja omeniti še, da področje DEJAVNOSTI opisujeta dve merili za ocenjevanje, ki se ločita predvsem glede na njihovo časovno sestavino. Prvo merilo poudarja najvišje dosežke, ki jih učenec zmore doseči v določenem trenutku, drugo merilo pa opisuje njegovo natančnost, vztrajnost in zanesljivost v daljšem obdobju – to je lahko na primer program nastopa na

2 Pri oblikovanju meril za ocenjevanje za petje in inštrumente ter nauk o glasbi so dragoceno pomoč prispevale: dr. Inge Breznik in dr. Ada Holcar Brunnauer, Zavod RS za šolstvo; Rosana Jakšič in Martina Jovič, GŠ Laško-Radeče; Jana Vidic Lavrinc, GŠ Moste-Polje, in dr. Katarina Zadnik, Akademija za glasbo v Ljubljani. Ob tem zapišemo zahvalo tudi Ani Trojnar, GŠ Kamnik in Špeli Medved, GŠ Laško-Radeče, ki sta urejevali in s programom Glasba usklajevali tekst meril za ocenjevanje pri baletu in sodobnem plesu; velja pa se spomniti tudi Veronice Jamset iz Izpitnega centra Cambridge, ki nas je v letu 1996 vodila in usmerjala pri prvih razmislekih ob oblikovanju meril za ocenjevanje maturitetnega predmeta Glasba.

izpitu ali na koncertu, lahko pa predstavlja tudi opis uspešnosti njegovega učenja v celotnem obdobju šolskega leta.

V vsakem merilu so s temnejšo barvo teksta poudarjeni tudi opisi minimalnih standardov znanja, ki se kar najtesneje povezujejo z obsegom in težavnostjo v učnih načrtih zapisanih izpitnih vsebin.

Obe smeri potovanja si sedaj oglejmo nekaj natančneje.

Učenje in poučevanje s poustvarjanjem

Zakon o glasbenih šolah	Učni načrti programa Glasba
<p>Cilji in naloge vzgoje in izobraževanja v glasbeni šoli so:</p> <ul style="list-style-type: none"> – odkrivanje in razvijanje glasbene in plesne nadarjenosti; – sooblikovanje osebnosti in načrtno izboljševanje glasbene izobraženosti prebivalstva; – doseganje ustreznega znanja in pridobivanje izkušenj za začetek delovanja v ljubiteljskih instrumentalnih ansamblih, orkestrih, pevskih zborih ter plesnih skupinah; – pridobivanje znanja za nadaljnje glasbeno in plesno izobraževanje; – omogočanje umetniškega doživljanja in izražanja; /.../ 	<p>Operativni učni cilji:</p> <ul style="list-style-type: none"> – igrajo na inštrumente ali pojejo; – oblikujejo zvok; – solfedžirajo; – igrajo v skupini; /.../

Tabela 1 | Strokovni cilji iz Zakona o glasbenih šolah³ in učnih načrtov programa Glasba⁴

Učenje in poučevanje glasbe s poustvarjanjem je najbolj pogosta oblika dela v glasbenem šolstvu. S področja ciljev iz učnih načrtov (ki se, kot rečeno, le redko spreminjajo) izbere učitelj za vsakega učenca ali učno skupino primerne učne vsebine – VIRE ter se pri tem ozira na poprej dosežena znanja, sposobnosti, spretnosti in izkušnje učencev.

Izbrane učne cilje, ki so opremljeni z ustreznimi učnimi vsebinami, je treba sedaj na področju DEJAVNOSTI še uresničiti. Treba je spremljati, preverjati in ocenjevati učenčovo tehniko izvedbe in spodbujati učenca, da svoje znanje gradi kar najbolj natančno in zanesljivo ter sodeluje v skupinah in deli svoje znanje na primeren način.

Primerne skladbe in z njimi usvojene glasbene sposobnosti, spretnosti in znanja omogočajo učencu razvijanje glasbenega izraza; z vsem tem lahko kar najbolje doseže postavljene CILJE.

3 Zakon o glasbenih šolah. <https://www.uradni-list.si/glasilo-uradni-list-rs/vsebina?urlid=200681&stevilka=3536> (dostop: 23. 1. 2018).

4 Učni načrti programa Glasba. http://www.mizs.gov.si/si/delovna_podrocja/direktorat_za_predsolsko_vzgojo_in_osnovno_solstvo/glasbeno_izobrazevanje/programi/ (dostop: 23. 1. 2018).

Program glasba: petje in inštrumenti – merila za ocenjevanje

Učenje in poučevanje s poustvarjanjem – petje in inštrumenti

Viri

Tehnična in muzikalna težavnost glasbenega programa

5: Izjemno težak glasbeni program, ki zahteva za uspešno izvedbo zelo veliko tehničnega znanja ter visoko razvito in celovito razumevanje glasbe.*

5: Zelo težak glasbeni program, ki zahteva za uspešno izvedbo veliko tehničnega znanja ter razvito in celovito razumevanje glasbe.

4: Težak glasbeni program, ki zahteva za uspešno izvedbo dobro razvito tehniko in razumevanje glasbe.

3: Manj težak glasbeni program, ki zahteva za uspešno izvedbo ustrezno razvito tehniko in primerno razumevanje glasbe.

2: Glasbeni program nižje težavnosti, ki zahteva zgolj razvito osnovno tehniko in razumevanje glasbe.

1: Glasbeni program, ki po obsegu in težavnosti ne dosega minimalnih standardov veljavnega učnega načrta.

* Izjemno težavni programi, ki jih učenec ustrezno izvede tudi na drugih področjih meril za ocenjevanje, so opisani v *Pravilniku o preverjanju in ocenjevanju znanja učencev v glasbenih šolah*: »Učenec, ki se uvrsti na državno tekmovanje ali doseže viden uspeh na drugem po zahtevnosti enakovrednem tekmovanju, je lahko oproščen opravljanja letnega izpita, oceno pa na predlog učitelja določi učiteljski zbor.

Dejavnosti

Tehnično obvladovanje inštrumenta ali glasu (nekaj napak je mogoče zanemariti, če ne kvarijo splošnega vtisa sicer dobre izvedbe – nemogoče pa je pripisati visoko ali najvišjo oceno izvedbi, ki jo kazi več napak ali pri kateri se ista napaka vedno ponovi na istem mestu).

5: Učenec prikaže zelo dobro obvladovanje inštrumenta ali glasu v vseh pogledih, kakovost in izenačenost zvoka sta izvrstni;

4: Učenec prikaže večinoma dobro obvladovanje inštrumenta ali glasu, kakovost zvoka, intonacija in izenačenost registrov je dobra;

3: Učenec prikaže zvečine dobro obvladovanje inštrumenta ali glasu in ima v večjem delu programa zadovoljivo kakovost zvoka, intonacije in registrov;

2: Učenec ima nekaj slabosti v obvladovanju inštrumenta ali glasu; kakovost zvoka, intonacija in izenačenost registrov so večkrat slabe;

1: Učenec v mnogih pogledih ne obvlada dobro inštrumenta ali glasu, kakovost tona, intonacija in izenačenost registrov so v splošnem slabe.

Natančnost, vztrajnost in zanesljivost izvedbe (pri tem merilu je ocena sestavljena iz naslednjih elementov: glasbeni tekst, slog, struktura, oblika, hitrost, fraziranje, tempo, ornamentacija in druge podrobnosti izvajalske prakse – kakor je primerno za posamezno glasbeno delo).

5: Učenec izvede program v bistvu popolnoma natančno z upoštevanjem vseh prvin glasbenega teksta in sloga; učenec prikaže odlično duševno in telesno vzdržljivost ter izvede ves program z veliko zbranostjo.

4: Učenec izvede prvine glasbenega teksta in sloga večinoma natančno, večina glasbenih oznak je pravilno upoštevana; učenec prikaže zelo dobro duševno in telesno vzdržljivost, ki mu omogoča, da izvede program samo z manjšimi spodrsjlaji v zbranosti.

3: Učenec izvede program sicer natančno, toda z nekaj napakami pri izvedbi melodije, v ritmu ali slogu: nekaj glasbenih oznak je spregledanih ali nepravilno upoštevanih; učenec prikaže dobro duševno in telesno vzdržljivost za izvedbo programa, vendar z nekaj spodrsjlaji v zbranosti.

2: Učenec izvede program manj natančno z več napakami v notah in ritmu ali slogu, precej glasbenih oznak je spregledanih ali nepravilno izvedenih; duševna in telesna vzdržljivost učenca še zadostuje za izvedbo programa, vendar je pogosto zaznati pomanjkanje zbranosti.

1: Izvedba programa je zelo nenatančna, številne so netočnosti v notah in ritmu ali slogu, mnogo glasbenih oznak je prezrtih; učenec ne premore zadovoljive duševne in telesne vzdržljivosti, potrebne za izvedbo programa, zbranost je nezadostna.

Cilji

Prikaz muzikalnosti

5: Učenec odlično interpretativno in muzikalno izvede ves program ter prikaže odličen umetniški vtis.

4: Učenec zelo dobro interpretativno in muzikalno izvede večino programa, ter prikaže elemente umetniškega vtisa.

3: Učenec dobro interpretativno in muzikalno izvede program.

2: Učenčeva interpretacija in muzikalna izvedba programa je omejena.

1: Učenec premalo interpretativno in muzikalno izvede program.

Učenje in poučevanje s poustvarjanjem – nauk o glasbi

Viri: glasbenoteoretična in oblikovna znanja

Stopnje zahtevnosti in kompleksnosti teoretičnih vsebin

5: Učenec pozna in razume zahtevne teoretične vsebine ter jih zna povezovati med seboj in uporabljati v učnih situacijah.

4: Učenec pozna in razume manj zahtevne teoretične vsebine ter jih zna povezovati med seboj in uporabljati v učnih situacijah.

3: Učenec pozna osnovne teoretične vsebine ter jih zna povezovati med seboj in uporabljati v učnih situacijah.

2: Učenec pozna le najpreprostejše teoretične vsebine, njihovo povezovanje in uporaba sta komajda še zadostna.

1: Učenec ne razume glasbenih vsebin.

Dejavnosti: solfeggio

Obvladovanje izvajanja ritmičnih glasbenih vsebin

5: Učenec izvaja ritmične glasbene vsebine brez napak in v enakomernem tempu.

4: Učenec izvaja ritmične glasbene vsebine z nekaj napakami in z občasnimi nihanji tempa.

3: Učenec izvaja ritmične glasbene vsebine z večjimi napakami in v neenakomernem tempu

2: Učenec izvaja ritmične glasbene vsebine le v minimalnem obsegu.

1: Učenec ne zmore izvajati niti najpreprostejših ritmičnih glasbenih vsebin.

Obvladovanje izvajanja melodičnih glasbenih vsebin

5: Učenec izvaja melodične glasbene vsebine v svojem pevskem obsegu brez napak ter intonančno je izvedba zanesljiva.

4: Učenec izvaja melodične glasbene vsebine v svojem pevskem obsegu z nekaj napakami, intonančno je izvedba večinoma zanesljiva.

3: Učenec izvaja melodične glasbene vsebine v svojem pevskem obsegu z večjimi napakami, intonančno je izvedba nestabilna.

2: Učenec le minimalno obvladuje izvajanje melodičnih glasbenih vsebin v svojem pevskem obsegu.

1: Učenec v svojem pevskem obsegu ne zmore izvajati niti najpreprostejših melodičnih glasbenih vsebin.

Cilji

Poslušanje glasbenih vsebin z razumevanjem

5: Učenec pri poslušanju brez napak prepozna intervale in akorde ter oblikovne glasbene elemente in jih tudi zapiše domala brez napak.

4: Učenec pri poslušanju z nekaj napakami prepozna intervale in akorde ter oblikovne glasbene elemente in jih tudi zapiše z nekaj napakami.

3: Učenec pri poslušanju z več napakami prepozna intervale in akorde ter oblikovne glasbene elemente in jih tudi zapiše z več napakami.

2: Učenec pri poslušanju prepozna in zapiše le najlažje intervale in akorde ter oblikovne glasbene elemente.

1: Učenec pri poslušanju ne prepozna niti najlažjih intervalov in akordov ter oblikovnih glasbenih vsebin.

Učenje in poučevanje z ustvarjanjem – petje in inštrumenti ter nauk o glasbi

Zakon o glasbenih šolah	Učni načrti programa Glasba
Cilji in naloge vzgoje in izobraževanja v glasbeni šoli so: /.../ – omogočanje osebnostnega razvoja učencev v skladu z njihovimi sposobnostmi in zakonitostmi razvoja, – vzgajanje za obče kulturne in civilizacijske vrednote, ki izvirajo iz evropske tradicije, – vzgajanje za medsebojno strpnost, spoštovanje drugačnosti in sodelovanje z drugimi, – skrb za prenos nacionalne in občečloveške dediščine in razvijanje nacionalne zavesti, – vzgajanje za multikulturno družbo, hkrati pa razvijanje in ohranjanje lastne kulturne in naravne dediščine.	Operativni učni cilji: /.../ – igrajo v skupini, – ustvarjajo glasbo, – spoznavajo, ocenjujejo in vrednotijo glasbo.

Tabela 2 | Splošni cilji iz Zakona o glasbenih šolah⁵ in učnih načrtov programa Glasba⁶

Tudi pri učenju in poučevanju glasbe z ustvarjanjem je treba izhodiščno točko postaviti na področje VIRI. Na »delovno mizo« postavimo različne glasbene in splošne vsebine, ustrezne znanjem, sposobnostim, spretnostim in izkušnjam učencev oziroma učnih skupin. Za dober uspeh potovanja in doseganje zastavljenih ciljev je še posebej pomembna ravno pravišnja izbira težavnosti in kompleksnosti glasbenih ali drugih virov; pravijo namreč, da preveč prtljage pokvari potovanje. Manj je več, si zapomnimo pri ustvarjalnosti!

Za ustvarjalne procese in dobro načrtovanje poti pri postavljanju CILJEV je potrebno varno in spodbudno učno okolje, ki omogoča razcvet idej in zamisli. Šele po opravljenih ustvarjalnih razmislekih je treba pripraviti tudi učne prilagoditve, kjer se zbrane ideje in zamisli pregledajo tudi z vidika uresničljivosti, razpoložljivosti virov, omejenosti s časom ... s tem se preoblikujejo v natančno opredeljene »cilje«, ki bodo v nadaljevanju usmerjali potek dogodkov.

⁵ Zakon o glasbenih šolah. <https://www.uradni-list.si/glasilo-uradni-list-rs/vsebina?urlid=200681&stevilka=3536> (dostop: 23. 1. 2018).

⁶ Učni načrti programa Glasba. http://www.mizs.gov.si/si/delovna_podrocja/direktorat_za_predsolsko_vzgojo_in_osnovno_solstvo/glasbeno_izobrazevanje/programi/ (dostop: 23. 1. 2018).

Na zadnjem področju *Zemljevida učnega procesa*, na področju DEJAVNOSTI, je treba vse poprej zamišljeno le še uresničiti. Če nam vse skupaj dobro uspe, lahko presodimo, da so VIRI dobro preoblikovani, v skladu z našimi IDEJAMI oziroma CILJI; sicer pa bomo zastavili nov krog potovanja po Zemljevidu učnega procesa.

In zdaj še merila!

Viri

Pri ustvarjalnih procesih je treba zagotoviti, da so obseg, zapletenost in zgradba uporabljenih virov skladni s splošnimi in glasbenimi sposobnostmi posameznih učencev.

Cilji

Oblikovanje

5: Učenec oblikuje glasbene in splošne vsebine s spretno uporabo obravnavanih glasbenoteoretičnih in oblikovnih elementov.

4: Učenec oblikuje glasbene in splošne vsebine ter pri tem uporablja večino obravnavanih glasbenoteoretičnih in oblikovnih elementov.

3: Učenec oblikuje glasbene in splošne vsebine ter pri tem uporablja le nekatere obravnavane glasbenoteoretične in oblikovne elemente.

2: Učenec komaj zmore oblikovati posamezne delčke glasbenih in splošnih vsebin.

1: Učenec ne uspe oblikovati glasbenih ali splošnih vsebin.

Dejavnosti

Sodelovanje v skupini (posameznik v skupini: zbiranje, interpretacija in sinteza glasbenih virov)

5: Učenec je v veliko pomoč skupini pri oblikovanju in predstavitvi ustvarjalnega procesa, pri čemer uporablja raznovrstne oblike in načine glasbenega izražanja.

4: Učenec je v pomoč skupini pri oblikovanju in predstavitvi ustvarjalnega procesa, pri čemer v okviru dogovorov in pravil primerno prikaže različne oblike in načine glasbenega izražanja.

3: Učenec je vključen v delo skupine, a njegov prispevek je majhen, pri tem nepopolno prikaže oblike in načine izražanja in le deloma ustrezno uporablja dogovore in pravila.

2: Učenec se vključi v delo skupine le na izrecni poziv, toda izkaže kar najmanjše vključevanje v delo skupine, zaslediti je mogoče uporabo dogovorjenih oblik in načinov izražanja, toda uporaba pravil je komajda ustrezna.

1: Učenec, tudi če je pozvan, ne sodeluje pri skupinskem delu. Če pa se že vključi v skupino, nepravilno uporablja oblike in načine glasbenega izražanja.

Zanesljivost in vztrajnost (to merilo vsebuje več sestavin in posamezni delni opisi uspešnosti so si po nivojih lahko skladni, toda skupno oceno tega merila je mogoče sestaviti tudi iz različnih nivojev opisov)

5: Učenec uresniči lastne cilje in izvede dogovore skupine zelo natančno, pri čemer upošteva tudi vse načrtovane glasbene in druge elemente. Je zelo motiviran in vztrajen pri doseganju zastavljenih ciljev.

4: Učenec uresniči lastne cilje in izvede dogovore skupine natančno, pri čemer upošteva večino načrtovanih glasbenih in drugih elementov. Je motiviran in vztrajen pri doseganju zastavljenih ciljev.

3: Učenec uresniči lastne cilje in izvede dogovore skupine dokaj natančno, pri čemer upošteva le določene glasbene in druge elemente. Za motivacijo potrebuje dodatne spodbude, ki mu pomagajo pri doseganju zastavljenih ciljev.

2: Učenec redko uresniči lastne cilje in izvede dogovore skupine, pri čemer tudi redko upošteva načrtovane glasbene in druge elemente. Njegova motivacija pri doseganju zastavljenih ciljev je šibka.

1: Učenec kljub spodbudam ne pokaže motivacije in vztrajnosti pri doseganju ciljev.

Primerjava pomembnosti posameznih meril za ocenjevanje

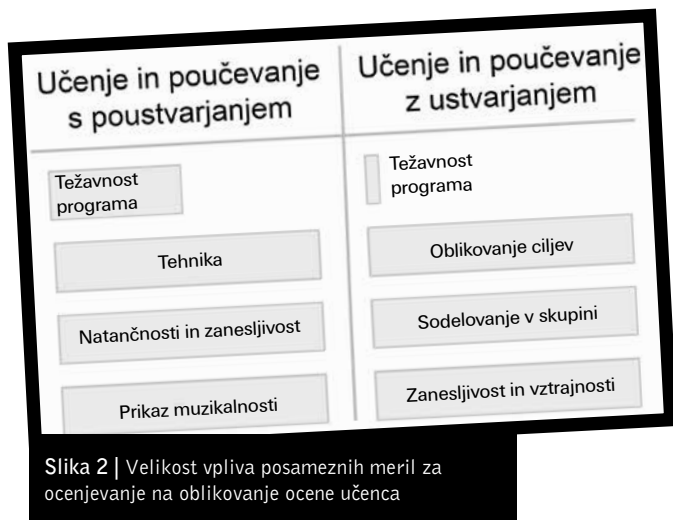
Sedaj spregovorimo še o primerjavi pomembnosti posameznih meril oziroma o njihovem različno močnem vplivu na oblikovanje ocene učenca pri že uveljavljenem maturitetnem predmetu *Glasba*, ki je sestavljen iz štirih modulov. Dva od njih, *Petje* in *inštrumenti ter Balet*, sta tesno povezana s poustvarjanjem glasbenih in plesnih vsebin, modula *Glasbeni stavek* ter *Jazz* in zabavna glasba pa vsebujeta pomemben delež prikaza ustvarjalnosti dijakov.

V modulih *Petje* in *inštrument ter Balet* je treba predvsem poustvariti glasbena dela ali baletne koreografije, ki so jih že poprej ustvarili različni komponisti ali koreografi. Merilo »težavnost programa« šteje tukaj le približno polovico vrednosti točk posameznih ostalih meril. Razlog je preprost: učence (in učitelje) to razmerje usmerja v izbiro in oblikovanje ravno prav zahtevnega glasbenega programa, ki omogoča kar največjo uspešnost tudi pri preostalih treh merilih. S pretežkim programom učenec namreč s svojo tehniko ne more slediti zahtevam notnega teksta ali koreografske predloge, tudi izvedba ne more biti natančna oziroma zanesljiva, pa še od muzikalnosti, plesnosti oziroma komunikacije glasbenih ali plesnih sporočil v takem okolju ne ostane prav dosti.

Pri modulih umetniške gimnazije *Glasbeni stavek* ter *Jazz* in zabavna glasba, ki vključujejo prikaz ustvarjalnosti, pa se težavnost programa neposredno sploh ne ocenjuje. Spet se srečamo z ugotovitvijo, da pretežka snov onemogoči vsako ustvarjal-

nost. Oziroma rečeno drugače: vsaka ustvarjalnost se MORA dogajati v sicer izzivalnem, toda sorazmerno varnem in neobremenjenem vzdušju – ali pa se sploh ne dogaja.

Shematski pregled pomembnosti posameznih meril za ocenjevanje si je mogoče ogledati na sliki 2.



Slika 2 | Velikost vpliva posameznih meril za ocenjevanje na oblikovanje ocene učenca

Nekateri ustvarjalni projekti glasbenih šol

V šolskem letu 2016/17 smo na srečanjih študijskih skupin glasbenih šol zbirali naslove ustvarjalnih projektov, ki potekajo v glasbenih šolah. Spodaj navedeni projekti (ki so bili izbrani iz širšega nabora) so urejeni po skupinah v skladu z njihovimi različnimi povezavami s področji operativnih ciljev učnih načrtov.

Po mnenju učiteljev in ravnateljev glasbenih šol predstavljajo zgoraj navedeni ali podobni projekti pomembno sredstvo za motivacijo učencev ter hkrati omogočajo tudi kar najrazličnejše predstavitve delovanja glasbene šole. Projektna oblika dela je v programu *Glasba* sicer izrecno opisana samo v učnih načrtih Komorna igra, Orkester in Pevski zbor. Učni načrt *Glasbeni*

*projekt*⁷ bi utegnil dobro pokriti učni prostor, ki ga nakazujejo razmisleki v tem članku.

Pomemben stik šolskih dokumentov s prakso glasbenih šol pa vendar lahko najdemo v določilu Pravidnika o preverjanju in ocenjevanju znanja ter napredovanju učencev v glasbenih šolah,⁸ ki v okviru postopkov za ocenjevanje znanja določa: »Pri pouku nauka o glasbi in solfeggia se ocenjujejo učencevi ustni odgovori, pisni izdelki in **projektno delo**.« Učnemu načrtu Glasbeni projekt se torej nakazuje tesna povezava s predmetom Nauk o glasbi, toda povsem nedvomno se v glasbenih projektih nahajajo (in to se vidi že danes!) velike možnosti medpredmetnega povezovanja na glasbeni šoli, ki pomembno pripomorejo k oblikovanju podobe glasbene šole v javnosti. Hkrati pa je mogoče z vzpostavitvijo meril za ocenjevanje na področju učenja in poučevanja z ustvarjanjem tudi natančno spodbujati, usklajevati in primerjati delo ter ustvarjalne dosežke učencev in učiteljev na različnih glasbenih šolah.

Trdo delo ali dobro počutje?

Na tehtnico razmišljanj dodajmo še ugotovitev, da se ob vpeljavi učenja in poučevanja z ustvarjalnostjo uspešnost učencev pomembno povečuje, in to porabljenemu deležu časa za ustvarjalnost navkljub in celo ne glede na to, da pouk poteka v bolj sproščenem in neobremenjenem vzdušju! Omeniti velja, da se razmisleki o dobrih učinkih učenja in poučevanja z ustvarjanjem v zadnjih časih pojavljajo tudi v splošnih šolah, na kar opozarja uvodnik nedavne številke revije *Vzgoja* in izobraževanje: Trdo delo ali dobro počutje? – Lažna dilema (Rutar Ilc, 2017: 2).

»Zastavite si naslednje retorično vprašanje: kako učinkoviti in uspešni ste, ko pri delu trpite, se dolgočasite, ne vidite v tem

⁷ In morda tudi učni načrt Plesni projekt ...

⁸ <https://www.uradni-list.si/glasilo-uradni-list-rs/vsebina?urlurid=20033975> (dostop: 20. 12. 2017).

SKUPNI OPERATIVNI CILJI: PETJE IN INSTRUMENTI TER NAUK O GLASBI	NEKATERI PROJEKTI GLASBENE ŠOLE
Igrajo v skupini	Igranje v skupinah; Skupne vaje ali korepeticije med učenci; Igranje ob CD-ju; Razredni nastopi; Skupinske lekcije: več učencev in/ali učiteljev hkrati (predmetnik tudi tu določa učni čas); Intenzivne vaje: npr. poletne šole; Ulična igra; Prijatelji se obišejo; Družinski nastopi; Nastop učitelj in učenec; Javni nastop iz Nauka o glasbi; Glasbena matineja (predstavitve za nove učence); Slovo od glasbene šole v 6. razredu; Absolventski večer; obiski na osnovnih šolah ...
Ustvarjajo glasbo in uporabljajo učno tehnologijo	Delavnice: nekajkrat na leto; Izražanje s pomočjo risb ali zgodb; Uporaba »nenavadnih« didaktičnih pripomočkov; Improvizacija; Projekt: glasbena pravljica; Igranje po posluhu; Skupno improviziranje in ustvarjanje; Povezovanje besede, glasbe, likovnosti ...; Glasba, spis, glasbene razstave ...
Spoznavajo, ocenjujejo in vrednotijo glasbo	Medsebojne hospitacije učiteljev; Tematski nastopi; Glasbena kocka; Knjižica koncertov; Poslušanje posnetkov koncertov; Ocenjevanje glasbenih prijateljev: učenci ocenjujejo učence; Zapis samoznnavanja; Načrtovanje lastnega dela; Po nastopu: pohvala na več načinov ...; Izdelava komentarjev; Glasbeni kviz; Obisk glasbenih predstav; Koncertni abonma (učenci zbirajo žige); Slovenski skladatelj; Glasbene ekskurzije; Table z izdelki učencev na hodnikih šole ...

Tabela 3 | Operativni učni cilji iz učnih načrtov programa *Glasba* in nekateri projekti glasbenih šol

pravega smisla in se morda za povrhu še bojite šefa ali sodelavcev, priganjajo pa vas roki in ocena, ne notranja motivacija? Domnevamo lahko, da je odgovor nejevera, da lahko kdo sploh tako neumno vpraša.

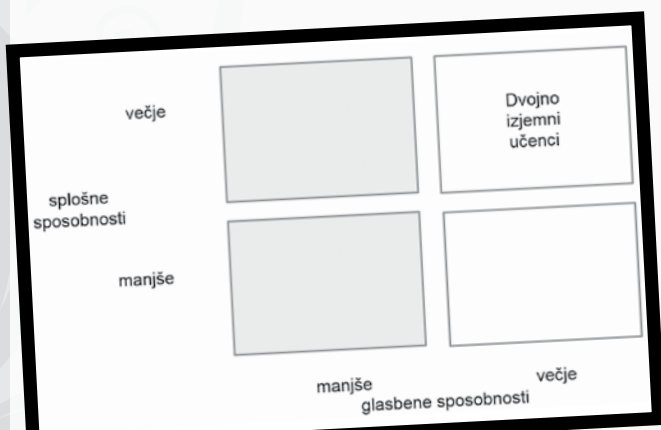
Zanimivo je, da na podobno vprašanje, pri katerem samo zamenjamo besedico *delo* z besedico *učenje*, *šefa* in *sodelavce* pa z *učiteljem* in *sošolci*, mnogi odgovarjajo pritrdilno: učenje je predvsem trdo delo, do uspeha pridemo s trpljenjem, najprej učenje, potem igra, prijaznost nima kaj iskati v šoli, učenci so v šoli zato, da se učijo, ne pa, da se imajo fajn, pohvala človeka spridi, učenci potrebujejo in cenijo strogost, ostrti učitelji so najboljša šola za prihodnje preizkušnje v življenju.

Žal tovrstni stereotipi nemalo pripomorejo k vzdrževanju tistih šolskih praks, zaradi katerih je šola za 21. stoletje še zelo oddaljena, pa čeprav smo že nekaj časa globoko v 21. stoletju.«

Povečanje notranje motivacije učencev pomembno vpliva tudi na količino in kakovost domačega dela učencev. Če pa nam k ustvarjalnim procesom uspe na ta ali oni način pritegniti še starše, lahko z njimi glasbena šola dobi mogočnega zaveznika, še kako pomembnega v trenutkih preizkušenj, ki se jim v rednih presledkih podvrženi neobvezni deli šolskih programov.

Dvojno izjemni učenci glasbenih šol

Trdimo lahko, da so vsi učenci glasbenih šol glasbeno nadarjeni, kajti vsi so uspešno opravili sprejemni preizkus za vpis na glasbeno šolo. Mnogi med njimi pa imajo, poleg glasbenih, tudi velike splošne sposobnosti: mnogo učencev glasbenih šol je tudi v osnovnih šolah med najboljšimi učenci.



Slika 3 | Dvojno izjemni učenci glasbenih šol

Na levo stran slike 3 so umeščeni učenci, ki ne zaidejo na glasbene šole: morda imajo premajhne glasbene sposobnosti, da bi uspešno opravili sprejemni preizkus in se vpisali na glasbeno šolo ali morda pač nimajo interesa za glasbo ... Na desno stran pa so umeščeni učenci, ki so vpisani v glasbeno šolo in imajo – kar potrjuje uspešno opravljeni sprejemni preizkus – večje ali celo izjemne glasbene sposobnosti.

V zgornjem desnem kvadratu so torej zbrani učenci, ki imajo zelo velike hkrati glasbene in splošne sposobnosti, o njih lahko razmišljamo kot o dvojno izjemnih učencih.

Ena sestavina dvojne izjemnosti učencev je zelo natančno določena in izmerjena. Učenci lahko primerjajo svoje glasbene sposobnosti na glasbenih tekmovanjih, ki jih že več desetletij organizira TEMSIG.⁹ Tekmovalne žirije na teh tekmovanjih ocenjujejo uspešnost učenja in poučevanja s poustvarjalnostjo. Učenci, ki se najbolj približajo idealni zvočni podobi obveznih in drugih skladb programa, prejmejo najvišje ocene, priznanja in medalje.

Tudi pri učenju in poučevanju z ustvarjalnostjo si je mogoče postaviti visoke cilje. Že na začetku je treba razmišljati o skrajnih mejah možnega, da bi znotraj njih, v varnem ustvarjalnem prostoru, lahko učenci glasbene šole dosegali sebi primerne ustvarjalne cilje.

Platon (1995: 85, 88) opiše pomembnost glasbene vzgoje in izobraževanja, ki spodbuja in spremlja razvoj učenca:

»Zato je vzgoja, ki jo daje glasba, tako pomembna; pri njej namreč prodreta najgloblje v dušo ritem in harmonija, jo najmočnejše prevzameta in naučita človeka plemenitega vedenja: tako postane plemenit vsakdo, ki je pravilno vzgojen, kakor velja nasprotno za vsakogar, ki ni tako vzgojen. /.../ V ljubezni do lepega doseže muzična vzgoja svoj vrh; s tem pa vzgoja ni končana: ljubitelji lepote morajo v nadaljnjem vzgojnem procesu postati ljubitelji modrosti, »filozofi«; pot do tega vzgojnega cilja pa je dolga.«

Vzgajanje ljubezni do lepega je cilj, ki ga glasbene šole zasledujejo že na samem začetku glasbenega izobraževanja učencev. Postavljeno vprašanje: kako iz ljubiteljev umetnosti vzgajati tudi ljubitelje modrosti, pa pomeni nadaljnji izziv razvoja glasbenega izobraževanja.

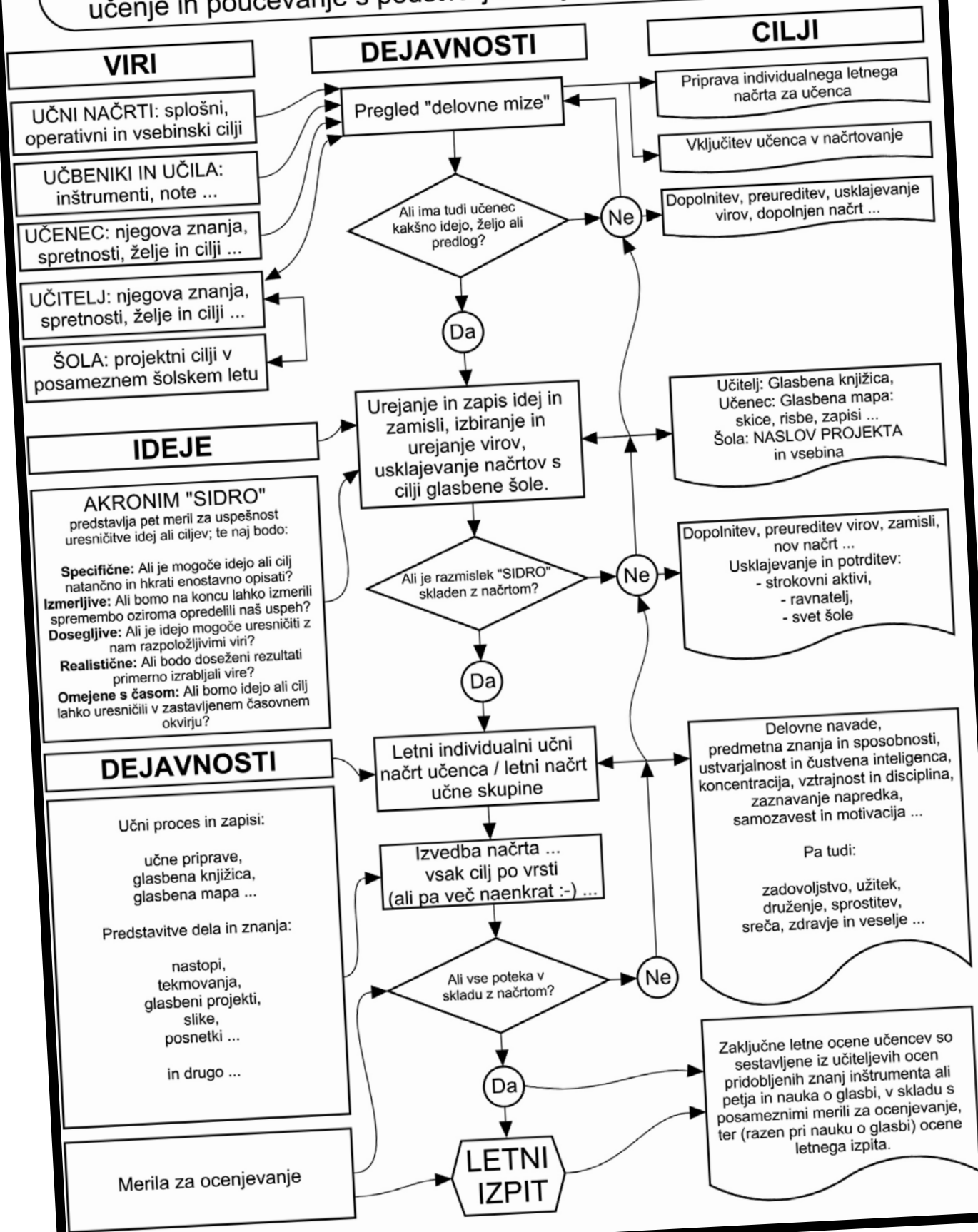
Glasbeni procesi pri učenju in poučevanju glasbe

Pregledali smo že Zemljevid učenja in poučevanja ter se dobro seznanili s poustvarjalno in ustvarjalno smerjo potovanja po njem. Na koncu našega razmišljanja se posvetimo še samemu procesu potovanja po Zemljevidu, ki je nakazan na sliki 4.

Zaradi individualne oblike poučevanja ima glasbeno šolstvo v programu *GLASBA* izjemno priložnost za individualno načrtovanje dela učencev na glasbeni šoli. Seveda: učitelj petja in instrumentov lahko vsako šolsko uro presodi o napredku učenca ter načrtuje kar najbolj ustrezne nadaljnje učne korake. Toda mogoče je storiti več: tudi učenec lahko izrazi svoje želje, predvsem seveda v okviru projektov glasbene šole. Kvadraterk

⁹ TEMSIG: Tekmovanje mladih slovenskih glasbenikov in baletnih plesalcev. <http://www.zsgs.si/temsig/> (dostop: 21. 12. 2017).

PETJE IN INŠTRUMENTI, NAUK O GLASBI: učenje in poučevanje s poustvarjalnostjo in ustvarjalnostjo



Slika 4 | Zemljevid procesa učenja in poučevanja

z vsebino »Učenec: njegova znanja, spretnosti in cilji« je zato umeščen na sam začetek razmislekov, na zgornji del slike 4. In res: že čisto na začetku se je treba povprašati o potrebah in željah učenca, ki temeljijo na njegovih različnih sposobnostih, nadarjenostih in interesih; o okolju, v katerega je postavljen in na koncu vseh koncev razmisliti tudi o spodbudah njegovi notranji motivaciji, ki ga bo spremljala na njegovi glasbeni poti ...

Uporabimo še izrek Platonovega učenca Aristotela:¹⁰ »Odličnost ni dejanje, ampak navada!«, da bi na koncu predstavili še procesni pogled na elemente Zemljevida učenja in poučevanja, na njegova učna polja ter smeri potovanja po njih ter ... si zaželeli, da bi te poti skupaj z učenci prehodili kar največkrat: da bi nam takšno potovanje prišlo kar najbolj v navado.

Če nam uspe oblikovati dober načrt in dogovor, so možnosti za njegovo uresničitev običajno zelo velike. Pravzaprav ob zadostni količini notranje motivacije učencev in izvedljivem načrtu ni prav dosti razlogov, da ne bi bile vse ocene v glasbeni šoli odlične (!). Saj v veliki večini tudi so, razen če se vmeša ta ali ona »višja sila«.

Načrtuj, izvedi, presodi, ukrepaj!

V okviru potovanja po Zemljevidu učenja in poučevanja je treba izbrati, uskladiti in urediti »delovno mizo« ter zbrane ideje povezati z ustreznimi cilji. Pomemben napovednik kasnejše uspešnosti najdemo v orodju SIDRO, ki opozarja, da morajo biti naše ideje dobro opisane, znati jih moramo izmeriti, da bomo vedeli, kako napredujemo proti cilju, za njihovo doseganje moramo imeti zadosti moči in sredstev; in pa še: temeljni element vsakega načrtovanja je tudi razmislek o časovni sestavini – če zmanjka časa, je namreč vse drugo zaman ...

Ne glede na izbrani način načrtovanja oziroma smeri potovanja pa velja: na koncu uvodnih miselnih naporov je treba zavihati rokave, pljuniti v dlani in stopiti v vodo. Uspešnost učencev glasbene šole je kar najbolj odvisna od njihovih privzgojenih delovnih navad, razvoja predmetnih znanj in sposobnosti, koncentracije, vztrajnosti in discipline ... vse to pa se kaže v njihovi samozavesti, zaznavanju lastnega napredka in povečanju notranje motivacije.

Naštejmo še elemente, ki so prav tako nujni za uspešnost učencev, pa čeprav niso izrecno zapisani v učnih načrtih: učenci morajo ob glasbi občutiti zadovoljstvo, užitek, veselje ob druženju in sprostitvev in obiskovanje glasbene šole mora povečevati njihovo srečo, zdravje in veselje. Tudi na te reči je treba biti pozoren že pri načrtovanju: da bi jih učenci lahko doživljali med učenjem, se v njih vadili do konca svojega glasbenega učnega potovanja ter z njimi uživali v kasnejšem življenju, ko bo glasbena šola večini le še lep spomin na mladostne dni.

¹⁰ https://www.brainyquote.com/quotes/aristotle_379604 (dostop: 20. 12. 2017).

#Viri in literatura

1. Beuermann, D., (2008). *Prepoznavanje implicitnih glasbenih vrednot kot sredstvo za razvoj osnovnošolske glasbene ustvarjalnosti*. Univerza v Ljubljani: Filozofska fakulteta, oddelek za psihologijo.
2. Beuermann, D., (2016). *Tempus imperfectum, tempus perfectum*. V: *Glasba v šoli in vrtcu*, letn. 19, št. 1–2, str. 13–26. Zavod RS za šolstvo.
3. Beuermann, D. (2016). *Celostna glasbena šola*. V: *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani: Javno glasbeno šolstvo na Slovenskem* (str.: 317–338). Akademija za glasbo v Ljubljani.
4. Platon. (1995). *Država*. Založba Mihelač.
5. Rutar Ilc, Z., (2017). *Trdo delo ali dobro počutje? Lažna dilema*. V: *Vzgoja in izobraževanje*, letn. XLVIII, št. 4, str. 2. Zavod RS za šolstvo.

Slovenske partizanske pesmi, biseri kulturne dediščine našega naroda

Glede na ideologijo jih vsebinsko in oblikovno, torej avtorsko in izvedbeno, postavljamo na oba pola takratnega in zdajšnjega politikantstva.



Trobentač domobranec na Ljubljanskem gradu (v ozadju Šmarna gora; v: Muzej novejšje zgodovine; *Domobranci, zdravo – Bog daj*, Ljubljana, 2017, str. 207)

Namesto uvoda

Za uvod mi je prišla v roke *Deklaracija o človekovih pravicah* (10. 12. 1948). Ta v 1. členu navaja: »Vsi ljudje se rodijo svobodni in imajo enako dostojanstvo in enake pravice. Obdarjeni so z razumom in vestjo in bi morali ravnati drug z drugim kakor bratje.« Glede na nastanek te občečloveške dikcije je gotovo niso

imeli v zavesti tisti, ki so si v prvi polovici 20. stol. izmislili in realizirali fašizem, nacizem ... Vse to pa je potem eskaliralo v 2. svetovni vojni (1939–1945), ki je pomenila načrtno uničenje milijonov vojakov in civilnega prebivalstva širom celega sveta. V tej uvodni grdoti pa želim prikazati lepši del, torej lepoto, ki je v tistih strahotnih dneh in letih, poleti in pozimi, bdela nad celotno evropsko in svetovno morijo; na področju kulture je bila glasba v različnih pojavnih oblikah, ki je tako ali drugače vplivala na zaledje in taborišča pa tudi na vse oblike frontnega boja na zemlji, v zraku, na vodi ...

Partizanska pesem je umetniški fenomen, ki je nastal na našem, slovenskem ozemlju: v enotah partizanske vojske in v okupiranem zaledju. Vanjo spadajo *ljudska* in *ponarodela borbena pesem*, *budniška* in *puntarska pesem* (od 16. do 19. stol.), *delavska* in *revolucionarna pesem*, ki je prišla k nam z oktobrsko revolucijo (1917) ter *protifašistična pesem* iz španske državljanske vojne (1936–1939).

V letih 1941–1945 je okoli 70 slovenskih partizanskih skladateljev ustvarilo skoraj 360 izvirnih kompozicij. Od teh je bilo okoli 220 zborovskih skladb (s spremljavo ali brez nje – a cappella: za mešane, moške, ženske in mladinske oz. otroške zборе, okoli 80 samospevov, 100 inštrumentalnih del in drugih vokalno-inštrumentalnih in scenskih skladb ter

še dodatno skoraj 230 različnih priredb, skupaj skoraj 500 opusov. V teh okvirih je bilo obdelanih okrog 300 tem (besedil in napevov), kar pomeni, da je bila marsikatera skladba komponirana, prirejena ... po večkrat.

Tematska obdelava gradiva

Ker je bila pesem že v davni ljudstvu najbližja, je je bilo tudi v narodnoosvobodilnem boju (NOB) na Slovenskem največ. Tako ni čudno, da se vsakovrstna ljudska pesem največ pojavlja tudi v času NOB. V revoluciji, kar je NOB prav gotovo bila ob hkratnem boju proti tujim zavojevalcem, so bile še najbližje pesmi iz ljudstva, bližnjih kmečkih uporov in celo iz cerkvene reformacije (protestantizma). Prav tako so se v teh viharnih letih enakovredno oglašale pesmi drugih družbenih in ekonomsko naprednih gibanj – delavskega in revolucionarnega. Nastajala so tudi že nova besedila, napevi za nove borbene pesmi, ki so jih na začetku uokvirjali najbolj razširjeni ljudski napevi in so tudi s tem že mejili na ponarodele pesmi. Najvrednejša je iz tega časa prava izvirna umetna borbena pesem, ki je obsegala vokalne prvence *zborov*, *samospeve* in tudi že čiste instrumentalne skladbe. To je prava umetna partizanska pesem in glasba nasploh. Ta pa ni več zaostajala za tujo, nasprotno, kaj kmalu si je pridobila tudi lastno mednarodno veljavo. Ker je naš, slovenski osvobodilni boj hkrati pomenil tudi socialno in nacionalno osvoboditev, so se že nakazani tematiki pridružile še nove vsebinske zunajglasbene razsežnosti izvirne partizanske glasbe: najrahljše in lirično občuteno razpoloženje kot kontrast zavesti trenutne nemoči in usod, uničenja, osamljenosti ter trpljenja. Tako je bilo pri nas na Slovenskem, tako je bilo drugod in tako je še danes povsod tam, kjer teža socialne in nacionalne stiske, podjarmljenja in tlačenja prestopi mejo potrpljenja. Tip revolucionarne pesmi pa poznamo pri nas že od dobe reformacije, v 16. stol. – po letu 1530, ko so bili verski boji ideološki izraz socialnega gibanja in kmečkih uporov z zač. 16. stol. – po letu 1515. Še največ revolucionarnih pesmi je ostalo znanih pri nas iz časov meščanske revolucije ter od začetkov delavskega gibanja dalje (s konca 18. stol. ter tja do leta 1864). Brezpredmetno je ugotavljati, ali so kljub temu take in podobne pesmi obstajale že prej. Prav gotovo so, kar lahko domnevamo iz ohranjenih besedil. Napevi se žal niso ohranili. Zato je prvi tak primer s povsem drugega idejnega področja kakor naša NOB. To je protestantski koral – enoglasno cerkveno petje katoliške cerkve z začetka zgodnjega krščanstva, od 6. stol. dalje imenovan tudi *Gregorijanski koral*, po reformatorju Gregorju I. Tako sta npr. nemški pesnik judovskega rodu Heinrich Heine (1797–1856) in nemški teoretik socializma in soutemeljitelj (skupaj s Karlom Marxom) historičnega materializma Friedrich Engels (1820–1895) enega od znanih koralov Martina Luthra *Ein' feste Burg ist unser Gott/Močna trdnjava je naš Bog* imenovala »marsejezo« kmečkih uporov. Glede na to uvrstitev pa bi morali vključiti v ta repertoar še vrsto podobnih pesmi iz husitskih in Luthrovih časov, ki so v času nastanka

nedvomno igrale revolucionarno vlogo. Te stare in najstarejše pesmi pa se v večini primerov vsebinsko vse preveč nanašajo na boga, računajoč na njegovo podporo in pravičnost. Prav zaradi te ideološke opredelitve in njihove vsebine jih ne štejemo v to provenienco. Kajti v nasprotnem primeru bi morali obravnavati še celo vrsto nabožnih pesmi iz tistih časov; morda še iz Trubarjevega *Katekizma* (1550) in drugih pesmaric, od 16. stol. dalje. Zato pa z vsem spoštovanjem in primerljivimi kriteriji uvrščamo v medvojni (partizanski) repertoar glasbo, ki je bila prirejena, komponirana in izvajana na Slovenskem (1941–1945): **slovenska ljudska ter ponarodela borbena pesem** (z dodano novo partizansko vsebino; nastala, izvajana in prirejena pri nas med NOB), **budniška in puntarska (uporniška) pesem** (nastala pred /prvo/ rusko revolucijo, 1905–1907; z dodano novo partizansko vsebino; nastala, izvajana in prirejena pri nas med NOB), **delavska in revolucionarna ter druga profitašistična pesem** (nastala med obema vojnama, 1918–1941), **pesem, ki je prišla k nam iz ruske (oktobrske) revolucije (1917) ter španske državljanske vojne (1936–1939)**; izvajana in prirejena pri nas med NOB) in **partizanska glasba (umetna partizanska pesem, vokalna in vokalno-instrumentalna ter instrumentalna glasba**; nastala, izvajana in prirejena pri nas med NOB). Tudi v tem repertoarju analiziramo in vrednotimo njihovo kvaliteto po ustaljenih petih muzikoloških (in ne idejnih!) kriterijih: ritem, melodija, harmonija, oblika (forma) in instrumentacija (barva oz. orkestracija).

Slog in druge vrednote slovenske glasbe iz časa NOB

Za tovrstno glasbo na Slovenskem je značilno, da ne kaže nobenega novega sloga, temveč je nadaljevanje ali podaljšek in prilagoditev že prej (med obema vojnama: 1918–1941) obstoječih slogov: nove romantike, pozne romantike, poznega ekspresionizma in novega oz. socialnega realizma. Saj v tovrstni ustvarjalnosti niso bili pomembni ne slog, ne kompozicijska sredstva, ne oblika. Važna sta bila sporočilo in vsebina. Med NOB so objavljali predvsem borbene, mobilizacijske pesmi, se pravi pesmi, ki so presegle osebne vrednote in doživljanja. Za ljubezenske pesmi tako ni bilo veliko prostora. Spet po drugi strani je povsem normalno, da človek, ki je doživljal trpljenje, pomanjkanje in veličino osvobodilne borbe, ne more niti vsebinsko niti oblikovno snovati v slogu romantike ali klasike. Le vsebina te glasbe se peča z elementarnim vprašanjem človekovega obstoja in slovenske kolektivne eksistence. Prav tako se je v tistem času izkristalizirala skladno z novimi možnostmi in potrebami posebna veja, ki je postajala čedalje samostojnejša – **masovna, množična pesem**. To so izvajalsko **enoglasni zbori**: mešani, moški, ženski, mladinski oz. otroški, s spremljavo ali a cappella. Besedila za tovrstno programsko glasbo so aktualna. Tudi ta so primerno enostavna in preprosta. Največje uspehe na tem področju so dosegli šolani, profesionalni skladatelji in aktivni partizani: Radovan Gobec, Marjan Kozina, Viktor

Mihelčič, Karol Pahor, Pavel Šivic, Ubald Vrabc idr. Spet po drugi strani pa so bile skladbe za **moške zборе** drugačne. Od **mešanih zborov** so se ločili v izrazu udarne **vojaške koračnice**. Med ustvarjenimi deli je nastalo več kot 50 **mladinskih in otroških zborov**. Kot **samospev** se tudi mladinska in otroška partizanska pesem organsko vrašča v razvoj slovenske glasbene ustvarjalnosti tistega časa in prostora. Prav slednji opus pomeni nadaljevanje našega predvojnega glasbenega izročila in je hkrati most k povojnim prizadevanjem. Lahko celo rečem, da se predvojna Osterčeva modernistična »skladateljska šola« (slovenski skladatelj in prof. na ljubljanskem *Glasbenem konservatoriju* Slavko Osterc, 1895–1941) nadaljuje v NOB zlasti v mladinski glasbeni literaturi (*mladinski in otroški zbori*). Vsebinsko se veže na socialno lirsko pesem, ki so jo nadaljevali Osterčevi učenci in drugi: Dragotin Cvetko, M. Paternos-ter, Makso Pirnik, Franc Šturm, Matija Tomc idr. Prav tukaj je bila torej ustvarjena organska vez in kontinuiran prehod slovenske slogovne ustvarjalnosti in njene nadaljnje usmeritve. Grobe paralele lahko torej vzpostavimo med glasbenim delom na Slovenskem v obdobju protestantizma, v 19. stol. in pričujočo glasbo v NOB. Kot v času protestantizma (16. stol.) in v začetku zavestne nacionalne orientacije Slovencev (19. stol.) je tudi NOB pomenila **zgodovinsko** pomemben prispevek. **Razvojno** pa je ta čas pomenil oviro zaradi prekinitve že pred vojno začete modernistične glasbene usmeritve. Zopet so bili poudarjeni **idejni temelji**, saj so bila glasbena prizadevanja nujno vezana na izhodišča novih družbeno-političnih dogajanj. Prav zato se je **zmanjšala kvaliteta** glasbenega dela: vse seveda zaradi že omenjenih vzrokov, okoliščin, časa, možnosti, temeljev in ciljev. Ti idejni temelji so imeli za osnovo poudarjanje **vokala**, ki je zahteval organsko zvezo med besedo in glasbo. Kot je bilo za obdobje protestantizma (16. stol.) značilno množično enoglasno cerkveno petje, ki je vplivalo na dvig glasbenega znanja najširših socialnih plasti, za 19. stol. pa **budnice**, ki so utrjevale narodno zavest, so bile to v NOB **množične zborovske pesmi** (*partizanska pesem*) s spremljavo ali brez nje. Ob množični (enoglasni) zborovski glasbeni produkciji pa so že začele nastajati oblike in vsebine povsem umetne glasbe: klavirske, komorne in orkestralne ter zametki odrske (scenske) glasbe. Sicer maloštevilne tovrstne skladbe so včasih tudi kvalitativno problematične, vendar to ni bil njihov primarni namen. V NOB preseneti precejšnje število skladateljev in še bolj njihovi obsežni opusi. Poleg **zborov** je nastalo še največ **samospevov** ter posamezni primeri kantatnih skladb, simfoničnih del ter zasnutkov opernih del. Ves čas pa je prav glasbena reprodukcija z izvajalci spodbudno vplivala na omenjeno produkcijo, skladbe. V NOB tudi **umetnostna vodila** niso bila primarna. Vsa **prizadevanja**, ki so bila enostranska, so bila široko zastavljena in sistematična. To enostranskost je pripisati zlasti **utilitarističnemu**, tj. **koristnostnemu kriteriju**. Ta je bil za celotno glasbeno (re)produkcijo v NOB primaren. Princip je bil obema predhodnima obdobjema (16. in 19. stol.) enak;

s tem da so bile sedaj možnosti in perspektive povsem druge. Prvi poskus formiranja samobitnega slovenskega nacionalnega izraza je bil mimo (19. stol.), zato pa se je glasba v NOB oprla na elemente ljudske glasbene tematike, ki je bila kar najbližja ljudskemu občutju. **Slogovno** obravnavano obdobje ne pomeni nič novega. Čas NOB v tem pogledu pravzaprav pomeni prekinitev slovenske modernistično usmerjene predvojne glasbene epohe, ki je bila že pred 1941 enaka evropski in svetovni. Obdobje NOB je na umetnostnem in še posebej na glasbenem področju v Evropi in celo v svetu neprimerljivo. Kljub kritični oceni glasbenega opusa v NOB pa je bila ta glasba tako po kvaliteti (*samospevi*) in kvantiteti (vseh ugotovljenih skladateljev in njihovih opusov) redke primer v takratni zasluženi Evropi in na sicer razburkanem svetu. Kot sta bili po svoje cerkveno oz. protestantovsko angažirana množična enoglasna cerkvena pesem v 16. stol. in nacionalno obarvana angažirana *budnica* v 19. stol., je bila nacionalno, idejno in političnovsebinsko **angažirana glasba** v NOB del vseh umetnostnih hotenj tega časa. »Angažirana pesem slovenskega naroda pa je bila več kot pesem, bila je sporočilo zgodovinskega trenutka« (Pavel Mihelčič). V tej angažirani umetnosti sta najpomembnejša **bojevniški etos** in **etos globoke domovinske ljubezni**. Utilitarističnemu namenu služeč idejni kriterij je bil v ospredju prav zaradi poudarka na vokalu. Ta pa se vedno ne ujema z **estetskim oz. umetnostnim kriterijem**. Umetnostno komponento pa že lahko zasledimo v **zborih** Cirila in Dragotina Cvetka, Radovana Gobca, Draga Korošca, Marjana Kozine (*Obroč, Partizanska*), Janeza Kuharja, Sveta Marolta Špika, Karla Pahorja, Maksa Pirnika, Rada Simonitija in Pavla Šivica; v **samospevih** Matije Bravničarja (*Še več ...*), Cirila in Dragotina Cvetka, Marjana Kozine (*Kovaška, Našo barako zame'lo je*), Janeza Kuharja, Karla Pahorja (*Lirična koračnica, Ne bo me strlo*), Maksa Pirnika, Rada Simonitija (*Na Krasu*), Pavla Šivica (*Morda*), Franca Šturma idr.; v **solističnih in komornih skladbah za klavir** Karla Pahorja (*Slovenska suita*), za **violino in klavir** Bojana Adamiča (*Noč na Travnici gori, Variacije na temo »Bilečanka,« Variacije na temo »Naglo puške smo zgrabili«*) in Pavla Šivica (*Sence*) ter v **orkestralnih sklad-**



Vaja – koncert *Invalidskega pevskega zbora* z dirigentom Karolom Pahorjem (Bela krajina, 1944; foto Božidar Jakac, fototeka Muzeja novejšje zgodovine Slovenije; v: *Najlepše pesmi PPZ Ljubljana*, ZKP RTV Slovenija, 2014).

bah Bojana Adamiča, Blaža Arniča (*Simfonija* št. 5, op. 22, »*Simfonične vihre*«, *simfonična pesnitev* »*Gozdovi pojejo*«, op. 27 in *Simfonija* št. 9, op. 63, »*Vojna in mir*«), Filipa Bernarda, Antona Lavrina, Demetrija Žebreta (*Svobodi naproti*) idr. Partizanske pesmi in »variacije« nanje, če jih presojava kot glasbene umetnine, prinašajo v slovensko glasbeno tvornost nove zvoke; ne kompozicijsko-tehnično, ampak po vsebini in duhu, ki živi v njih. Te (nekatero) res preproste pesmice pomenijo začetek novega razvojnega obdobja slovenske glasbe.

Izvajalci

K vsemu temu so pripomogli tudi številni izvajalci: organizacijski in reprodukcijski pogoji, ki jih v slovenskem NOB ni manjkalo zlasti v njenem drugem podobdobju (1943–1945). Najbolj številčna in popularna je bila bera **mitingov**, tj. množičnih zborovanj, ki so segali od prvih skromnih začetkov »romantičnega« obdobja partizanščine: taborni ogenj, senca stoletnih gozdnih dreves, govori komisarja s komandirjem, ki se jim kasneje pridruži še recitacija, soldaške burke, politične in kulturne ure, pesem in beseda o dogodkih doma in na tujem, šale, harmonika in naposled nemara še ples; vse v ideologiji in povezavi borcev s prebivalstvom. Iz tega so se razvile tudi prve gledališke skupine (*Vesela jesen*, *Agitteater 1942*, *Jermanova igralska skupina*, *Frontno gledališče*, *Kajuhova skupina ...* pa vse do *Slovenskega narodnega gledališča* na osvobojenem ozemlju Bele krajine v Črnomlju, 1944), godbe na pihala (GŠ *NOV in POS*, *XXXI. divizije*, *IX. korpusa* itd.), *Invalidski pevski zbor* (ust. 1944), *Komorni zbor SNG*, *Pevski zbor jugoslovanske armade* »*Srečka Kosovela*« (ust. 1944), zametki prve glasbene šole, *Radio Kričac*, *Radio OF*, *Kulturni kongres*, *Znanstveni inštitut* idr. Tu so bili še številni solisti, ki so po eni strani začeli svojo umetniško, glasbeno kariero, spet drugi so jo nadaljevali, ko so se neposredno po italijanski kapitulaciji (8. 9. 1943) iz Ljubljane pridružili partizanom (pevke in pevci Vanda Zihrel Gerlovič, Francka Herz, Bogdana Stritar, Nada Vidmar, Zdenka Tavčar, Pavla Kovič, Mirko Černigoj, Polde Černigoj, Stane Česnik, Robert Dolorenzo, Marjan Kristančič; pianisti Bojan Adamič, Ciril Cvetko in Pavel Šivic; violinist Karlo Rupel; harmonikarja Janez Kuhar in Janez Lavrič; pevovodje in zborovodje Karol Pahor, Rado Simoniti, Ciril Cvetko, Radovan Gobec, Makso Pirnik, Pavel Šivic, Vlado Golob, Drago Korošec; /baletni/ plesalci Marta Paulin Brina, Mira Sanjina in Štefan Suhi idr.).

Kultura in glasba pri domobrancih

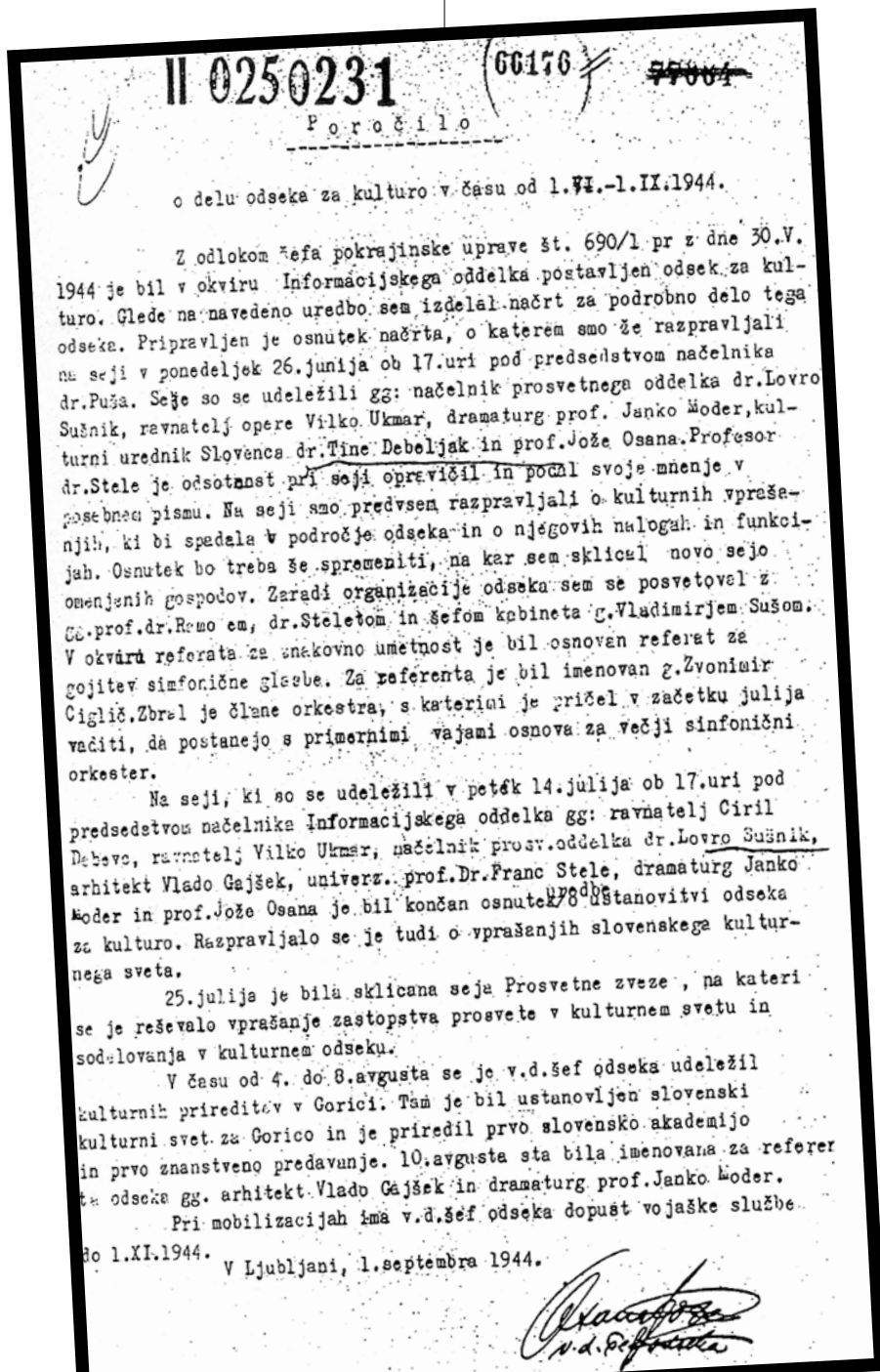
Predhodnica kasnejših domobrancev na Slovenskem je bila bela grada. Izhaja že iz ruske oktobrske revolucije in je predstavljala protirevolucionarne vojaške enote, ki so se borile proti Rdeči armadi; pri nas na Slovenskem so bile to enote Slovenske in Sokolske legije ter »vaških straž«, ki jih je 1942 oblikoval slovenski protirevolucionarni tabor v okupirani Ljubljanski

pokrajini. Njihov uradni naziv je bil *Milizia volontaria anticomunista* (MVAC; *Prostovoljna protikomunistična milica*). Prvič je nastopila v roški ofenzivi (1942), njene enote pa so imele več kot 6000 mož. Po kapitulaciji Italije (sep. 1943) so njeno jedro uničili partizani na gradu Turjak. Domobranci izhajajo že iz davnega l. 1808 iz Avstrije in so bili ustanovljeni zaradi obrambe pred Napoleonom. V slovenskih deželah je bila to *deželna bramba*. Po 1943 so bile to pomožne policijske enote, ki so jih po kapitulaciji Italije iz ostankov bele garde v Ljubljanski pokrajini septembra 1943 sestavile nemške okupacijske oblasti kot t. i. slovensko domobranstvo. Večina njenih pripadnikov se je maja 1945 umaknila na Koroško, Angleži pa so jih kot kolaboracioniste vrnil v Jugoslavijo oz. Slovenijo. Tam pa je bila večina (ok. 10.000) na hitro pobita.

V teh okvirih je uspevala kultura in z njo tudi rezistenca, branitelji in belogardisti. *Opera in balet SNG* v Ljubljani sta delovala ves čas okupacije (1941–1945), delovala sta *Radijski simfonični orkester* z dirigentom Dragom Mariom Šijancem in *Komorni zbor Radia* z dirigentom dr. Antonom Dolinarjem (oba tudi na abonmajskih koncertih), *Glasbena matica* z *Glasbeno akademijo* in glasbeno šolstvo nasploh, solisti in komorni ansambli, ki so občasno ali stalno delovali v Ljubljani, Mariboru, Celju in drugje. Očitno so vse te glasbene dejavnosti spadale tudi k navideznemu, če že ne kar konkretnemu paktiranju dobršnega dela slovenskega glasbenega potenciala s takratnimi okupatorji: Italijani, Madžari in Nemci. V Ljubljani in Mariboru tako lahko v času 1941–1945 naštejemo 62 premier oper, operet in baletov. V ljubljanski *Operi in baletu* je to več kot očitno iz italijanskega (1941–1943) in nemškega (1943–1945) repertoarja in je uglednega slovenskega skladatelja in muzikologa Vilka Ukmarja leta 1945 stalo mesta ravnatelja. Ampak on je potem napredoval s profesuro na AG. Saj je veljalo celo z uradnega političnega stališča *IO OF*, kjer sicer delovanje *Opere in baleta SNG* ni bilo nikjer zabeleženo kot delo »legale v ilegali.« To je bila socialna funkcija osrednje slovenske glasbeno-gledališke ustanove, ki je omogočala plačano delo številnim umetnikom in drugim (delavcem) skozi ves vojni čas. Sicer pa so nasploh »desno« usmerjeni umetniki in tudi glasbeniki (in plesalci) le imeli boljše razmere za delovanje. Saj je njihovo delovanje še naprej kljub vojni vihri ostalo v (toplih) domovih, dvoranah, salonih, cerkvah, učilnicah in predavalnicah. Za svoje delo pa so še naprej prejeli plačilo. Mariborsko *Operno baletno gledališče* je bilo zaprto, zato pa je njihovo *mestno gledališče* v istem času izvedlo 23 premier, za razliko od ljubljanske *Opere in baleta*, v nemškem jeziku. Vrhunec ljubljanskega medvojnega glasbenega življenja je zagotovo pomenilo gostovanje *Rimske opere* že v juliju 1941, z uglednim italijanskim dirigentom Tulliom Serafinom in solistom tenoristom Benjaminom Giglijem v Ljubljani z izvedbami Verdijeve opere *Traviata*, Puccinijeve *Madame Butterfly* in baleta *Štirje letni časi* na glasbo Verdijevih *Sicilijanskih večernic*. Sledil je koncert opernih arij italijanskih

solistk in solistov ob klavirski spremljavi na Kongresnem trgu. Tudi cerkvena glasba v tem času ni zamrla; ne v produkcijskem (ustvarjalnem) in ne v reprodukcijskem (izvajalskem) pogledu. V okviru *Cecilijanskega društva* v Ljubljani, Mariboru, Celovcu in Gorici so bile v tistem času najbolj intenzivne njihove *Orglarske šole*. Vse do 1945 je redno izhajala osrednja glasbena revija *Cerkveni glasbenik*. Med letoma 1911 in 1945 ga je urejal slovenski skladatelj in organist Stanko Premrl, sicer »duša in srce«¹ ljubljanskega in s tem vsega slovenskega *cecilijanstva*. Ob njem so se ves vojni čas zbirali, skladali, nastopali in objavljali

najuspešnejši slovenski cerkveni glasbeniki in skladatelji in njihovi (idejni) privrženci: Zvonimir Ciglič, Janko Gregorc, Samo Hubad, Ferdo Juvanec ml., Franc Kimovec, Marijan Lipovšek, Alojz Mav, Mirko Polič, Ciril Pregelj, Primož Ramovš, Mihael Rožanc, Saša Šantel, Matija Tomc, Vilko Ukmar, Vinko Vodopivec idr. Ideološka, ne pa (glasbeno) strokovna polarizacija skrajnih razsežnosti v letih 1941–1945 je trajno zaznamovala tudi dogajanje na slovenski glasbeni sceni. V mislih imamo predvsem sintagmo o boju med komunizmom in protikomunizmom. Pri tem seveda ne gre za istovetnost dogajanja, ampak



Dokument slovenskega domobranstva (1. sep. 1944), ki kaže, da so nekateri slovenski glasbeniki (Vilko Ukmar, Jože Osana, Zvonimir Ciglič idr.) neposredno in aktivno sodelovali z domobranci (v: Arhiv Republike Slovenije, škatla AS 1912, t. e. 9).

podobnost miselnih vzorcev, ki so botrovali omenjenemu ideološkemu konstrukt.

Domobranci so ob dobro organizirani zborovski (pevski) dejavnosti in veliki *Domobranski godbi* (ta je v Ljubljani štela ok. 80 godbenikov; ustna izjava slov. skladatelja in njenega aktivnega člana akademika Primoža Ramovša) ves vojni čas delovali produkcijsko, torej ustvarjalno in kompozicijsko. Izdali so le eno pesmarico, in sicer *Domobranci pojemo* (Ljubljana 1944). Gre za drobno knjižico, ki na vsega 55 straneh prinaša 28 napevov, melodij; pa še to v glavnem priredbe, harmonizacije popularnih slovenskih ljudskih pesmi: *Regiment, Al' me boš kaj rada imela, Oj ta vojaški boben, Po jezeru, Barčica, Na planincah, Bom šel na planince, Po gorah grmi, Škrjanček poje, Sinoči je pela, Je pa davi slan'ca pa'la, Kaj ti je deklica, Soča voda, Ko so fantje proti vasi šli, Gozdič je že zelen, Sijaj, sijaj, sončece* idr. Ali je to potemtakem kaj drugega, kot beležimo v bibliografiji slovenske glasbe NOB oz. vsaj v njegovem prvem podobdobju (1941/1943)? Tudi tam zasledimo veliko število prevzetih slovenskih (pa še tujih!) ljudskih in ponarodelih pesmi. Iz še ene, druge zbirke *Narodne in domobranske pesmi* (samo besedila za petje; Ljubljana, 1944) pa srečamo neke vrste kontrafakture (torej nova antipropagandna besedila na druge /znane/ napeve), kar pomeni neke vrste idejno sicer nasprotno zблиžanje ene (partizanske) in druge (domobranske) glasbene ustvarjalnosti: *Naša himna, Partizan po cesti gre, Kdo je kriv, Titova himna,*



Drago Pfeifer, *Za dragi dom, 2. Domobranski koračnici*, naslovnica, Ljubljana 1945 (v: Arhiv Republike Slovenije, škatla AS 1877, 20–21, t. e. 5).

Titovi načrti (s predvidenim napevom *Lili Marlen*) idr. Drago Pfeifer pa je l. 1945 izdal še *Dve domobranski koračnici* z naslovom *Za dragi dom*.

Namesto sklepa

Eden od poklicnih slovenskih glasbenikov, klarinetist in politkomisar *Godbe GŠ NOV in POS*, se je npr. takole izrazil o »kolaboraciji znotraj kolaboracije«, »sodelovanju« partizanske in domobranske vojaške godbe na pihala: domobranci so iz Ljubljane pošiljali prek javk in drugih zvez na osvobojeno ozemlje Bele krajine jezičke (za pihala), note in drugo nujno in prepotrebno opremo za delovanje *Godbe GŠ NOV in POS*. ... Vračilo tovrstnih uslug je bilo uspešno, kajti domobranska godba na pihala je na dan osvoboditve, 9. maja 1945, konec dočakala na ljubljanski Realki (Vegova ul. 4). Takrat sta prišli skupaj obe godbi na pihala: *Godba GŠ NOV in POS in Domobranska godba na pihala*. Domobranci so partizanom predali inštrumentarij, notni arhiv idr., partizani pa so vse to sprejeli naravnost prijateljsko. Kot poklicni domobranci, vojaki, glasbeniki in godbeniki niso imeli na glavi nobenega masla, kaj šele krivde: niti se niso vojskovali, streljali in zato tudi niso ubijali. Nadalje sta oba glavna voditelja *Godbe GP NOV in POS*, komandir in dirigent ter politkomisar takoj po vojni, neposredno po tej predaji inštrumentarija, v ljubljanskih *Škofovih zavodih* pri najvišjih političnih oblasteh dosegla, da nihče od članov *Domobranske godbe na pihala* ni bil ne zaprt in ne kaznovan za to vlogo. Očitno je bil »poravnani dolg« iz vojnega časa za »kolaboracijo znotraj kolaboracije«.

»Muzika je dekla vsem režimom!«

V vojnem času je bilo zatorej na Slovenskem (kot marsikje drugod po evropskem prostoru) kar nekaj glasbeniških situacij in praks: partizanska glasbena umetnost, ki ji lahko dodamo še glasbo iz zaporov, ilegale, taborišč in izgnanstva, in glasbena umetnost propagandnega značaja s protikomunističnim ideološkim izhodiščem in ozadjem vojaške prakse, usmerjene proti NOB. Glasbena umetnost je pomenila razvojnotipološko kontinuiteto glasbene prakse povojnega časa. Za eno in drugo bi lahko ugotovili, da sta bili »odločni« in »bojevit«, ki pa je hkrati tudi značilnost njene ideološke nasprotnice, glasbene postvarjalnosti in ustvarjalnosti v službi slovenskega kolaboracionizma. Če imamo v mislih odnos do vsega vojnega dogajanja, bi si tudi v glasbi lahko izposodili izraz iz likovne umetnosti, uveljavljen med (2. svetovno) vojno, za označevanje t. i. »nevtalne« ali morda »sredinske« glasbene ustvarjalnosti; seveda pod pogojem, da smo prej izločili, rangirali, označili idejno dve povsem divergentni glasbeni (re)produkciji, pogojno imenovani »leva« in »desna«.

Danes nas želijo prepričati, da je bila glavna značilnost zgodovinskega dogajanja v letih 1941–1945 na Slovenskem predvsem boj med komunizmom in protikomunizmom. V glasbeni umet-

nosti pa si pač s tako poenostavljeno sintagmo ne moremo kaj prida pomagati. Pa vendarle, če že govorimo o boju znotraj glasbene prakse in njenih ideoloških dimenzij, potem je treba reči, da je ta potekal predvsem med domobranksko in odporniško, partizansko glasbo. S tem, da ob tej ugotovitvi ne smemo in ne moremo zanikati prednosti in pomanjkljivosti enih kakor drugih. V obeh muzikah, partizanski in domobranski, je bilo kar nekaj boga in domovine. Lahko bi celo generalizirali vsaj nekatere, če že ne vseh etosov partizanske glasbe tudi z etosi domobranske glasbe.

Ali lahko postavimo univerzalno ločnico med partizansko glasbo in njeno radoživo ter ves vojni čas prisotno nasprotnico, domobranksko? Razlike med njima so bile le idejne in laične, tj. glasbenostrokovno nevede. Pa vendar bi bilo še najbolj pošteno iskanje tistega pravega teoretičnega in praktičnega načina, ki bi »po poti lepote pripeljal do resnice« (Vilko Ukmar). Kri-tična misel o umetnosti nasploh je bila živa veliko prej, preden sta se pojavili partizanstvo in domobranstvo. Gre za neke vrste »pacifizem, humanizem in antimilitarizem prave umetnosti vojnega časa«.

Na spomeniku »vsem žrtvam vojn ali z vojnami povezanim žrtvam« sprave ali (novega) razdora, ki so ga odkrili v Ljubljani



Godba Glavnega štaba NOV in POS z dirigentom Bojanom Adamičem (1912–1995) v Beli krajini, avg.–sep. 1944 (v: Muzej novejšje zgodovine Slovenije).

(13. jul. 2017) je mdr. zapisan tudi verz iz (prve kitice) pesmi Otona Župančiča, posvečene narodnim herojem, ki jo je pesnik v rokopisu iz leta 1949 zapisal v obliki in vsebini:

»Domovina je ena
nam vsem dodeljena,
in eno življenje, in ena smrt.«



5. aprila 2018
v Cankarjevem domu v Ljubljani

DVORANA DUŠE POČKAJ

15.30–16.30

GIB IN NJEGOVA SLED (TOVARNA IDEJ), PREDSTAVITEV PROJEKTA

Sodelujejo: dr. Vesna Geršak in dr. Uršula Podobnik, Pedagoška fakulteta UL; plesna umetnica Urša Rupnik, Studio za svobodni ples; Anita Godler, OŠ Trnovo; Ema Marinčič, Mestni muzej Ljubljana; Nuša Jurjevič, študentka Pedagoške fakultete UL

Predstavitve projekta *Gib in njegova sled*, ki je povezal učence osnovne šole in učitelje, študente Pedagoške fakultete z mentorji, umetniki, kulturnimi ustanovami in je razvijal model sodelovanja v okviru kulturno-umetnostne vzgoje. V Tovarni idej se spleta plesno-likovna zgodba o tovarnah, ki za svoje delovanje potrebujejo surovine iz narave in človeško silo. Projekt povezuje jasna rdeča nit, katere klobčič se je začel razvijati, ko so si učenci osnovne šole Trnovo ogledali razstavo *Nova doba prihaja! Industrija – delo – kapital* (po programu *Kako dišijo tovarne?*) v Mestnem muzeju Ljubljana. Vodenemu interaktivnemu ogledu z delavnico pod vodstvom

Eme Marinčič so sledile likovno-gibalne delavnice na osnovni šoli, v sklopu katerih so učenci prek interdisciplinarnega zgodbenega pristopa in metode ustvarjalnega giba pridobivali in osmišljali nova znanja z najrazličnejših predmetnih področij. V ustvarjalnem procesu, ki je potekal v okviru magistrske raziskave študentke Nuše Jurjevič, plesnih delavnic koreografinje Urše Rupnik in študentk Oddelka za predšolsko vzgojo Pedagoške fakultete pod mentorstvom Vesne Geršak ter glasbenih improvizacij Lada Jakše, so nastali raznovrstni ustvarjalni izdelki; od konstruktivističnih pesmi, montaž, asociacij, gibalno-plesnih zgodb ...



Iz prakse v prakso



Glasbene zamisli v računalniškem programu

Povzetek

Informacijsko-komunikacijska tehnologija (IKT) se vse bolj pojavlja tudi v šolah; na različnih predmetnih področjih, v različnih delih učnih ur. IKT se tako vključuje tudi v glasbeno umetnost. V prispevku predstavljam uporabo sekvenčnega notacijskega programa Finale Note Pad v 5. razredu. Dodajam tudi izdelke učencev, prav tako pa tudi njihova mnenja. Učenci so v šolskem letu 2016/17 prvič spoznali takšen način učenja pri pouku glasbene umetnosti.

Ključne besede: IKT, glasbena umetnost, notacijski program

Uvod

Živimo v času, ko nam sodobni način učenja in izobraževanja ponuja številne možnosti in nova spoznanja. Prav tako so velike možnosti, ki jih na področju izobraževanja ponuja sodobna tehnologija. Ta sodobna tehnologija je že v preteklosti pomenila velik izziv za načrtovalce prenovljenih učnih načrtov. Tako so v glasbeno umetnost začeli postopno uvajati sodobne oblike in metode dela, ki vključujejo tudi uporabo IKT.

Musical Ideas in a Computer Program

Abstract

Information and communication technology (ICT) is becoming more widespread in schools as well – in various subjects, and in various parts of lessons. Thus, ICT is also being incorporated into Music. This paper presents the use of sequencer notation software, Finale Note Pad, in 5th grade. It also includes pupils' products and their opinions. During Music lessons in the 2016/17 school year, pupils encountered such a learning method for the first time.

Keywords: ICT, Music, notation software

Številne raziskave dokazujejo prednosti, ki jih prinaša sodobna tehnologija. Te se kažejo na različnih področjih; pri notranji motivaciji, interesu za samostojno učenje, medsebojno sodelovanje (kooperativnost), divergentno razmišljanje in konstruktivistično pridobivanje znanj in spretnosti. Zelo pomembna je tudi uspešnost in lasten tempo dela, ki omogoča vsakemu, da doseže zastavljene cilje na lasten način.

Vloga IKT v vzgojno-izobraževalnem procesu

Informacijsko-komunikacijska tehnologija (IKT) vstopa v vzgojno-izobraževalni proces. Pojavlja se kot posrednik med člani izobraževanja: šolo, učiteljem in učenci. Tehnologija omogoča kakovostnejše delo v razredu, seveda pa zahteva nenehno učenje tako učitelja kot tudi učenca.

IKT omogoča posredovanje inovacij pri poučevanju in učenju ter podpira različne možnosti, oblike in načine usposabljanja.

IKT se pri pouku uporablja predvsem pri slovenščini, matematiki, sledijo interesne dejavnosti, tuji jeziki, likovna umetnost, tehnika in tehnologija, naravoslovje, naravoslovje in tehnika, geografija in zgodovina, redko pa se uporablja pri pouku glasbene umetnosti. Eden izmed vzrokov, zakaj je tako, je razpoložljiva programska oprema (Gerlič, 2006).

IKT pri glasbeni umetnosti

Kljub vsemu pa primeri v svetu in v zadnjem času tudi pri nas dokazujejo, da se računalniška tehnologija vgrajuje v pouk glasbene vzgoje. IKT je pri glasbeni vzgoji lahko prisoten pri vseh etapah poučevanja, od motivacije, obravnave nove učne snovi, do ponavljanja in utrjevanja ter vrednotenja. IKT spodbuja sodobno naravnani pouk glasbene vzgoje in aktivno vlogo učencev v procesu učenja.

Učenci so pri svojem delu motivirani, sodelujejo in se dopolnjujejo. Omogoča jim lasten tempo dela, kreativnost in individualnost, pa tudi skupinsko dinamiko (Brodnik, Borota, 2006). Virtualna skupnost podpira izvajanje sodelovalnih oblik asinhronnega učenja, načrtovanje fleksibilne individualizacije. Sodobna tehnologija širi možnosti in načine poglobljanja izkušenj, utrjevanje glasbenih predstav. Podpira izbirnost, ustvarjalnost, nove oblike komunikacije in povratne informacije o dosežkih (Borota, 2007). Vse to vodi v drugačen pristop pri poučevanju. Učiteljeva vloga se spreminja, učitelj je organizator dela. Zaradi spremenjenega pridobivanja znanja se uvajajo tudi sodobne oblike preverjanja in ocenjevanja znanja.

Z vključevanjem tehnologije ne sme izostati klasično poučevanje glasbene umetnosti. Tehnologija je le pripomoček, ki omogoča bolj kakovostne dosežke v glasbenem izobraževanju in povečuje možnosti vseh učencev glede na njihove individualne sposobnosti. To vodi v spremembo učnega procesa, ki postaja vse bolj aktiven in fleksibilen. Učenci naj se učijo na neformalen način, ki omogoča ugodje, saj odkrivajo svoje znanje in razvijajo kritično in estetsko mišljenje.

IKT ne more nadomestiti učitelja, niti ne sme biti edini pripomoček za glasbeno učenje. Uporaba po meri pomeni integracijo in podporo drugim oblikam učenja glasbe. Prav tako je treba upoštevati določene razvojne možnosti učencev in njihovo dojetje. Z vključevanjem tehnologije v pouk glasbe vzbujamo interes pri učencih, hkrati pa jih pripravljamo na integracijo v tehnološko družbo, katere del so.

Dejavnosti glasbene vzgoje so predpisane z učnim načrtom. Med seboj primerjamo različne učne načrte in ugotavljamo, da se v sodobnih učnih načrtih za glasbeno umetnost pogosto pojavlja tudi IKT (National Curriculum, 2007; National Council for Curriculum and Assessment, 1999). Pri nas je uvajanje še bolj na začetku, primeri predstavljenih tujih učnih načrtov za glasbeno vzgojo pa poudarjajo velik pomen digitalne pismenosti in v pouk glasbene umetnosti vključujejo tudi IKT.

Sodobna tehnologija ponuja računalniška oz. informacijsko-komunikacijska učna okolja, ki omogočajo nove možnosti za širjenje in poglobljanje glasbenih izkušenj in znanj (Beckstead, 2001). Pomembna je multimedijaska podpora, ki ponuja možnost za utrjevanje glasbenih zaznav ter dopolnjevanje in ustvarjanje glasbenih vsebin (Wegerif, 2002; Roblyer, 2006). Tehnologija omogoča nove oblike dela, poudarja sodelovalno učenje, diferenciacijo in individualizacijo, učitelj pa ima možnost spremljanja dela učencev ter načrtovanja pristopov in oblik dela, ki bodo spodbujale učinkovitejšo učenje in pridobivanje znanja (Greher, 2004; Lango, 2006, 2007a; Brodnik, Borota, 2006, Borota, 2007).

Po mnenju raziskovalcev ima uvajanje IKT vpliv tudi na kognitivno področje, na uspešnost, zadovoljstvo in motivacijo (Leggette, 2002; Gleen, Fitzgerald, 2002).

IKT je mogoče vključevati v različnih etapah učnega procesa. Uporabljamo jo lahko pred drugimi glasbenimi aktivnostmi, pri spoznavanju novih glasbenih vsebin, kot spremljajočo dejavnost, kjer je delo diferencirano in individualizirano, ali pa po glasbenih dejavnostih, ki podpirajo osvojeno znanje učencev (Fuertes, 2003).

Webster (2002) deli glasbeno programsko opremo na: programe za vajo in ponavljanje, programe za fleksibilno urjenje, programe kot navodila, igre, programe za raziskovanje in programe za ustvarjanje glasbe.

Tudi pri glasbeni vzgoji ponuja IKT nazornost, multimedialnost in interaktivnost. Vse omenjeno predstavlja kvalitetno učilo in učni pripomoček, ki ga lahko uporabimo pri različnih glasbenih dejavnostih – od poslušanja, izvajanja, do glasbenega opismenjevanja in ustvarjanja; v okviru študija glasbe pa tudi pri solfeggiu in komponiranju glasbe (Pančur, 1997).

Praktični primeri

V nadaljevanju predstavljam sekvenčni notacijski program *Finale Note Pad*, ki omogoča zapis notne slike z miško. Učenci zapisano lahko poslušajo po delih ali v celoti. Delo v programu omogoča doseganje višjih taksonomskih ravni ciljev, pojavlja se inovativno učenje, omogoča načela vseživljenjskega učenja ter širi učno okolje zunaj šole (Brodnik, Borota, 2006; Borota, 2007). Program *Finale Note Pad* podpira sodelovalno učenje, individualizacijo in diferenciacijo dela, poudarja pomen motivacije, konstruktivizma, prav tako pa omogoča učencem pri-

dobivanje, poglobljanje in utrjevanje znanja na področju ritma in melodije (Lango, 2011).

Da bi potrdil vse zgoraj naštetu, sem v šolskem letu 2016/17 pri glasbeni umetnosti, učencem predstavil ta notacijski program; najprej prek i-table, ki jo v razredu redno uporabljamo. Tako so začeli odkrivati, kako deluje program, ki je namenjen oblikovanju notnih zapisov in poslušanju nastalih melodij. Za začetek smo uporabili kar primere iz glasbene slikanice *Moja glasba 5*.

Potek dela

Pri slovenščini smo izbrali pesem, prebrali smo jo, določili njen ritem in rimane pare. Ogledali smo si vsebino pesmi in značilnost, ki naj bi jo prikazovala tudi melodija. Izbrali smo najenostavnejše vzorce in taktovske načine, prav tako pa tudi osnovno obliko durove lestvice. V besedilu smo določili poudarjene in lahke dobe in tako smo ugotovili, kateri taktovski načini bi ustrezali izbranim pesmim. Učenci so dobili zapis ritma posamezne pesmi na prvi notni črti. Delo je v tej, prvi fazi, potekalo frontalno, ob tabelski sliki, ki jo je ponujala i-tabla.

Sledila je naslednja faza v računalniški učilnici. Učenci so v namizju izbrali ikono *Finale Note Pad*. Ko so opravili vse potrebne korake do ritmičnega zapisa, so začeli oblikovanje svojih melodij. Pri tem sem jih samo usmerjal, vse ostalo delo je potekalo individualno. Učenci, ki so hitreje usvojili potek dela, so pomagali tistim, ki so imeli na začetku težave. Pri tem se sploh niso ozirali na to, kdo sedi za računalnikom. Tako je nastalo spontano sodelovanje med učenci in učenkami, ki ga je v 5. razredu v običajni učilnici težko doseči. Po zaključku so svojim izdelkom prisluhnili. Potem so lahko nastale melodije še spreminjali in jih dopolnjevali. Delo jih je zelo motiviralo in spodbujalo njihovo domišljijo in ustvarjalnost. Vsak učenec je bil uspešen. Svoje izdelke so radi poslušali, prav tako pa so jim prisluhnili sošolci. Nastale notne zapise smo tudi natisnili. Poleg slikovnega gradiva prilagam nekaj primerov, ki so jih učenci sami oblikovali.

Računalnik je že sam po sebi za otroke motivacijsko sredstvo, saj jim omogoča spoznavanje, prav tako pa se ob tem učijo. Glasbena umetnost je v 5. razredu dokaj zahtevna. Tako smo pri pouku spoznali osnovno glasbeno teorijo, ki so jo učenci pri izdelanih notnih zapisih morali upoštevati.

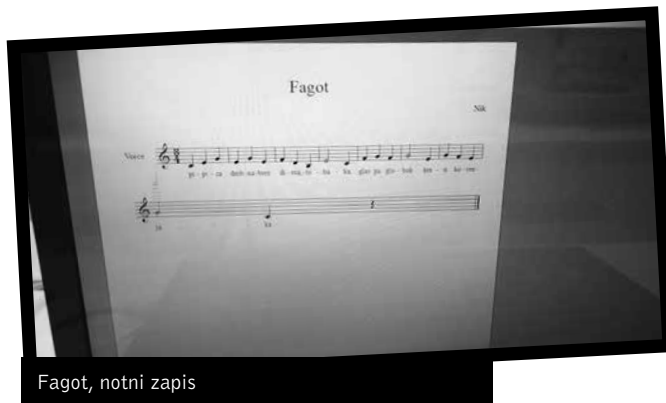


Finale Note Pad, ustvarjanje

Praktično so spoznali tričetrtinski taktovski način. V takt so lahko zapisali le toliko dob, kolikor jih je narekoval izbran taktovski način. Program jim dodatnih notnih vrednosti ni dovolil zapisati, saj se je ob poskusu dodajanja oglašil opozorilni zvok. Učenci so opazovali in slišali nastajanje melodije v posameznih taktih. To so lahko popravljali in dopolnjevali, dokler z melodijo niso bili zadovoljni. Paziti so morali tudi na to, da so melodije primerne obsegu njihovega glasu.

Mnenja učencev:

- Lahko se je učiti, oblikuješ dobre melodije. Le včasih ne dela zvok.



Fagot, notni zapis

- Lahko bi še ustvarjal.



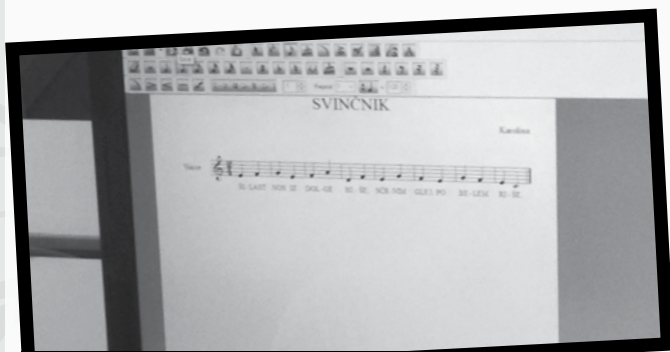
Samostojno delo učencev

- Meni je ta program zelo všeč in je »kul«. Sanjam o tem, da bi v njem napisala svojo pesem.
- Dobro se mi zdi, da lahko poslušáš, ko ustvarjaš. Lahko pišeš melodije in besedilo.



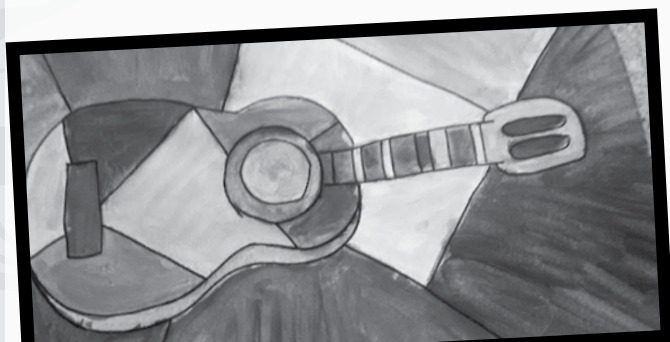
Butale in Trapale, začetek dela v FNP

- Ta program je v redu.
- Mislim, da je program zelo uporaben, če ga znaš uporabljati.



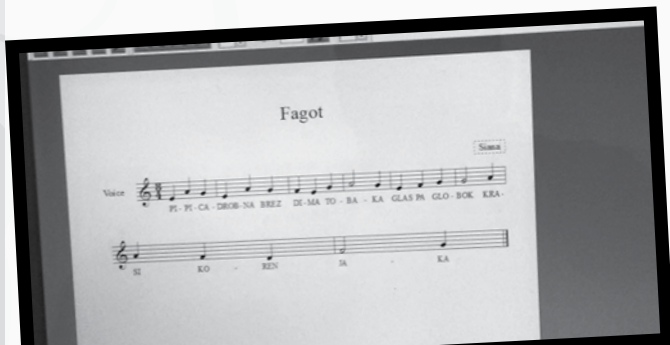
Svinčnik, notni zapis

- Program mi zelo pomaga pri učenju kitare.



Kitara

- Ta program je »noro cool«, menim, da je poučen, in kar je še boljše, zabaven je.



Fagot, moj poskus

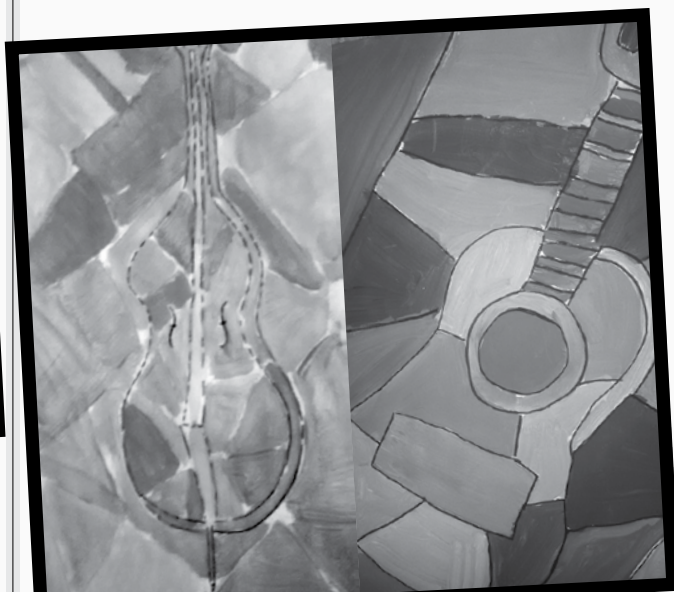
- Zelo mi je všeč, saj lahko sestavljam melodijo, kot želim.



Ustvarjanje v programu nam je všeč.

Glasbene zamisli v računalniškem programu

- Zanimivo je in zabavno, samo včasih ne dela. Naučiš se lahko in to lahko delaš tudi doma.
- Zelo mi je všeč, zabavno je, moti me le, da ne dela vselej tako, kot bi si želela.
- Je zelo dober program, ima veliko možnosti in je dober za poučevanje.
- Delo s tem programom mi je bilo zelo zabavno. Še najbolj mi je bilo všeč oblikovati melodijo. Vse mi je bilo zelo všeč.
- Bolje kot učenje v razredu. Je zabavno.
- Zanimivo in zabavno.
- Zdi se mi zelo noro, čeprav je računalnik. Računalnik pa je namenjen delu. To pa je zelo uporabno.



Violončelo in kitara

Sklep

IKT se vgrajuje v pouk. To sem dokazal že v svoji doktorski nalogi leta 2011, to dokazujem tudi z izvedenim primerom v šolskem letu 2016/17. Učenci z navdušenjem sprejemajo drugačno obliko dela, prav tako so pri delu uspešni. Njihova uspešnost se kaže pri melodijah, ki so jih samostojno oblikovali. Pri tem je treba posebej omeniti učence, ki v običajnih razrednih situacijah niso uspešni, jim pa je uspelo v teh urah pokazati znanje pri samostojnem oblikovanju melodij. Zelo pomembna je bila tudi njihova medsebojna pomoč in sodelovanje. Vse to dokazuje, da je IKT zelo pozitiven učni pripomoček, ki omogoča doseganje ciljev in pripomore k boljšim medsebojnim odnosom v razredu. Kljub temu da so učenci delali samostojno, so radi prisluhnili drug drugemu in nastalim melodijam. Pri tem so drugim tudi svetovali in tako so se lahko učili drug od drugega, prav tako pa so s tem pripomogli k razredni interakciji.

Tako lahko ponovno potrdim pozitivne izsledke, ki jih omenjajo številni domači in tuji raziskovalci uvajanja IKT v pouk. Seveda je zelo pomembno, da je izvajanje premišljeno in

sledi učnim ciljem. Najpomembnejše je tudi dejstvo, da so učenci pri teh urah uživali, prav tako so spontano spoznali

določene glasbenoteoretične pojme, ki so jih pri svojem delu uporabili.

Priloge: izdelki učencev

Pesmim, ki smo jih spoznali pri pouku slovenščine, so učenci samostojno dodali svoje melodije. Tako so na novo zaživele naslednje pesmi:

Fagot, uganka slovenske skladateljice Brede Oblak (glasbena slikanica, 5. razred)

FAGOT Eva

Voice

PI - PI - CA DROB-NA BREZ DI-MA TO - BA KA, GLAS PA GLO - BOK KRA-
SI KO - REN JA - KA

Fagot Rok

Voice

PI - PI - CA DROB-NA BREZ DI-MA, TO - BA - KA, GLAS PA GLO - BOK, KRA-
SI KO - REN - JA - KA.

Fagot Laura.

Voice

PI - PI - CA DROB-NA BREZ DI-MA, TO - BA - KA, GLAS PA GLO - BOK KRA-
SI KO - REN - JA - KA.

Pesem (Nande Razboršek)

PESEM Rok

Voice

PE-SEM JE MOST, KI TAZ - LIČ-NOS-STI SPA - JA, JE KOT STU - DE-NEC, KI

ŽE-JO GA - SI. SON-CE, KI GO-RE LE - DE-NE OD - TA - JA, RO-ŽA, KI NA-ŠE-ŽIV -

LJE - NJE KRA - SI.

PESEM Siana

Voice

PE-SEM JE MOST KI RAZ - LI-ČNO-STI SPA - JA JE KOT STU - DE-NEC KI

ŽE-JO GA - SI. SON-CE KI GO-RE LE - DE-NE OD - TA - JA RO-ŽA KI NA-ŠE ŽIV -

LJE - NJE KRA - SI

PESEM Karolina

Voice

PE-SEM JE MOST KI RAZ - LI-ČNO-STI - SPA - JA, JE KOT STU - DE-NEC, KI

ŽE-JO GA - SI. SON-CE, KI GO-RE LE - DE NE OD TA - JA, RO-ŽA, KI NA-ŠE ŽIV -

LJE - NJE KRA - SI.

Butale in Trapale (Meta Rainer)

Butale in Trapale Eva

Voice

BU-TA-LE IN TRA-PA - LE SO SKRE-GA-NE NA SMRT ŠE VE-TER

JE BU - TA - LSKI STRA - PAL - SKO - BU - RJO SPRT.

BUTALE IN TRAPALE EVA

Voice

BU-TA-LE IN TRA PA LE SO SKRE-GA-NE NA SMRT ŠE VE-TER

JE BU - TAL - SKI ZBU - TAL - SKO BUR - JO SPRT.

BUTALE IN TRAPALE NIK

Voice

BU-TA-LE IN TRA-PA LE SO SKRE-GA-NE NA-SMRT ŠE VE-TER

JE BU-TAL-SKI ZBU-TAL-SKO BUR-JO SPRT

Svinčnik, uganka Brede Oblak

Svinčnik David

Voice

ŠI LAST NOS IZ DOL-GE HI-ŠE, ŠČR-NIM GLEJ, PO BE-LEM RI-ŠE.

Svinčnik Matej

Voice

ŠI-LAST NOS IZ DOL-GE HI-ŠE, ŠČR NIM GLEJ PO BE-LEM RI-ŠE.

Viri in literatura

1. Beckstead, D. (2001). Will Technology Transform Music Education? *Music Educators Journal*, 87(6), str. 44–49.
2. Borota, B., Brodnik, A. (2006). Učenje glasbe podprto z IKT tehnologijo. *Organizacija*, 39 (8), str. 532–536.
3. Borota, B. (2007). Vpliv sodobne informacijsko-komunikacijske tehnologije na pouk glasbene vzgoje : doktorska disertacija. Ljubljana.
4. Fuertes, C. (2003). Computers in Music Education. *European Telematic Network for Education*, Dostopno na: <http://www.xtec.es/rtee/eng/index.htm> (4. 1. 2008).
5. Gerlič, I. (2006). Stanje in trendi uporabe informacijsko komunikacijske tehnologije (IKT) v slovenskih šolah. Maribor: Pedagoška fakulteta.
6. Greher, G. (2004). Multimedia in the Classroom: Tapping Into an Adolescent's Cultural Literacy. *Journal of Technology in Music Learning*, 2 (2), str. 21–43.
7. Lango, J (2006). Računalnik in glasba. V: Žvar, D. (ur.), *Glasba v šoli*, 11 (4), str. 21–33.
8. Lango, J (2007a). Glasba in računalnik, računalnik kot glasbeni instrument. V: Krek, J. idr. (ur.), *Učitelj v vlogi raziskovalca: akcijsko raziskovanje na področjih medpredmetnega povezovanja in vzgojne zasnove v javni šoli*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta, str. 386–405.
9. Lango, J (2011). Poučevanje glasbene vzgoje z uporabo informacijsko komunikacijske tehnologije: doktorska disertacija. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.
10. Leggette, R. (2002). The Effect of Technology-assisted Music Instruction on the Self-concept and Academic Achievement of Fourth Grade Public School Student. *Contribution to Music Education*. 29 (1), str. 59-69.
11. MENC: The National Association for Music Education, Opportunity-to-Learn Standards For Music Technology. Dostopno na: <http://www.menc.org> (4. 1. 2008).
12. Music Educators National Conference–MENC (2006). National Standards for Music Education. Dostopno na: <http://www.menc.org> (4. 1. 2008).
13. Robleyer, M. D. (2006). *Integration Educational Technology into Teaching*, 4th edition.
14. Webster, P. (2002). Computer-based Technology and Music Teaching and Learning. V: Colwell, R; Richardson C. (ur.), *The New Handbook of Research on Music Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, str. 416–439.
15. Wegerif, R. (2002). Literature Review in Thinking Skills, Technology and Learning. Bristol: Futurelab Series.
16. Slikovno in notno gradivo: Jožko Lango.

Izzivi učenja in poučevanja po načelih pedagogike montessori v glasbeni šoli

Povzetek

Prispevek predstavlja izzive prenosa pedagogike montessori iz predšolskega in osnovnošolskega izobraževanja v glasbeno šolstvo, kar je za slovensko področje novost.

Snovalka pedagogike montessori, Maria Montessori, je ob opazovanju otrok in njihovega razvoja spoznala pomembna in do tedaj še neznan dejstva o vedenju otrok. Vplivala je na celotno družbeno stanje na prehodu iz 19. v 20. stoletje. V središče učnega procesa je postavila otroka, vzgojitelju pa je dodelila vlogo opazovalca in raziskovalca. Za otroka je pomembno pripravljeno učno okolje, ki vključuje skrbno izdelane materiale.

V pedagogiki montessori ima glasba izredno velik pomen, saj je to področje zaznavanja, ki omogoča otrokov celostni razvoj, kar je bistvo tovrstne pedagogike. Možnosti otrokovega naravnega izražanja je Maria Montessori videla zlasti v glasbi v povezavi s petjem, plesom in igranjem na instrumente (Ipavec, 2005).

Z namenom raziskovanja in vključevanja pedagogike montessori v glasbeni pouk, česar do sedaj v slovenskem prostoru še nismo poznali, je od februarja do junija 2017 potekal projekt z naslovom Razvoj montessori materialov za uporabo pri pouku nauka o glasbi v glasbeni šoli. Vključenih je bilo več sodelujočih: Akademija za glasbo, Univerza v Ljubljani, Kreativnost, zasebna glasbena šola Arsem, d. o. o., ter zasebni montessori vrtec Hiša otrok Cinca Binca. Glavna cilja projekta sta bila razviti nove montessori materiale, ki bi jih lahko uporabili pri pouku nauka o glasbi v glasbeni šoli, in z njimi dvigniti motivacijo za glasbeni pouk.

Challenges of Learning and Teaching According to the Principles of Montessori Pedagogics at a Music School

Abstract

This paper presents the challenges of transferring Montessori pedagogics from preschool and primary education to music education, which is an innovation for the area of Slovenia.

The creator of Montessori pedagogics, Maria Montessori, learnt important and previously unknown facts about children's behaviour while observing children and their development. She influenced the overall social circumstances at the turn of the 20th century. She put the child at the centre of the learning process and gave the preschool teacher the role of observer and researcher. A prepared learning environment that includes carefully made materials is important for the child.

In Montessori pedagogics music holds exceptional importance, as it is an area of perception that enables a child's holistic development, which is the essence of said pedagogics. Maria Montessori saw opportunities for a child's natural expression especially in music, in connection with singing, dancing and playing instruments (Ipavec, 2005).

For the purpose of researching and incorporating Montessori pedagogics into Music class, which has never before been done in Slovenia, a project was being carried out from February to June 2017 called "Development of Montessori Materials for Use in Music Theory Lessons at a Music School". Several participants were involved: Academy of Music, University of Ljubljana, the private music school Kreativnost,

Projekt je bil sestavljen iz več faz. Sprva smo poudarili glasbene vsebine, ki so učencem največji izzivi, nato smo poglobljeno raziskovali pedagogiko montessori in izdelali ustrezne materiale, ki bi se dotikali prav teh šibkih področij. Materiale smo preizkušali zadnjih dvajset minut učne ure v 2., 4. in 5. razredu, na koncu pa smo rezultate analizirali in ugotavljali, ali so bili naši cilji uresničeni.

Ob opazovanju in evidentiranju napredka učencev pri glasbenem pouku smo ugotovili, da smo s projektom uresničili zastavljene cilje. Učenci so napredovali na področju glasbenih sposobnosti in opismenjevanja in s tem poglobili že usvojena znanja. Zaznali smo tudi povečano motivacijo učencev med delom z materiali, saj jim je to pomenilo popestritev frontalnega načina poučevanja, ki sicer prevladuje pri pouku nauka o glasbi. Vzpostavilo se je pozitivno vzdušje in medsebojno sodelovanje.

Ključne besede: pedagogika montessori, projekt, izzivi prenosa v glasbeno šolstvo, izdelava novih materialov, učinki in rezultati

Uvod

Pedagogika montessori je v slovenskem okolju vključena v predšolsko in osnovnošolsko izobraževanje. V članku predstavljamo projekt, ki je vključeval načela pedagogike montessori v glasbenem šolstvu, pri pouku nauka o glasbi. S tem principom na Slovenskem v glasbenem šolstvu še nimamo izkušenj, zato je bil projekt poseben izziv.

V uvodnem delu prispevka predstavljamo življenje in delo Marie Montessori ter filozofijo in načela njene pedagogike. V nadaljevanju govorimo o načrtovanju in izvajanju projekta *Razvoj montessori materialov za uporabo pri pouku nauka o glasbi v glasbeni šoli* ter zastavljene cilje in rezultate projekta, ki je bil izveden v sodelovanju Akademije za glasbo, Univerze v Ljubljani, zasebne glasbene šole Arsem ter zasebnega montessori vrtca Hiša otrok Cinca Binca.

Maria Montessori in njena pedagogika

Maria Montessori, rojena leta l. 1870 v Italiji, je bila zdravnica, specializirana na področju pediatrije in psihiatrije. Zaradi želje po poglobitvi v pedagogiko se je vpisala na filozofsko fakulteto in intenzivno študirala medicinske in pedagoškoterapevtske spise dveh Francozov: Jeana Itarda, ki se je posebej ukvarjal z otroki, ki so jih v tistem času imenovali divjaški otroci, in Edouarda Séguina, ki je proučeval duševno prizadete in gluhe otroke. Oba sta na njeno delo močno vplivala. Maria je močno posegla v družbeno stanje na prehodu iz 19. v 20. stoletje, ko so imeli mnogi duševno prizadete otroke za nekoristne. 1898. leta

zasebna glasbena šola Arsem, d. o. o., and the private Montessori kindergarten Hiša otrok Cinca Binca. The project's main objectives were to develop new Montessori materials that could be used during Music Theory lessons at a music school, and through them increase motivation for Music class.

The project consisted of several phases. We began by highlighting the musical contents that present the greatest challenge to the pupils, and continued by researching Montessori pedagogics in-depth and making suitable materials that touched on these weak areas. We tested these materials for the last twenty minutes of a lesson in the 2nd, 4th and 5th grades; in the end, we analysed the results and determined whether our objectives had been realised.

By observing and recording the progress pupils made during Music lessons, it was established that the project had realised the set objectives. The pupils made progress in the areas of music skills and music literacy acquisition, thus deepening the knowledge they had already assimilated. We also detected pupils' increased motivation while working with the materials, because they spiced up the frontal method of teaching that is otherwise predominant in Music Theory lessons. A positive atmosphere and mutual collaboration were established.

Keywords: Montessori pedagogics, project, challenges of transferring to music education, making new materials, effects and results

je vodila tečaj za učiteljice prizadetih otrok in za dve leti prevzela mesto ravnateljice nove šole za duševno prizadete otroke v Rimu. 1907. leta je prevzela vodenje vrtca v San Lorenzu, revnem predmestju Rima, kjer so se uresničile njene pedagoške zamisli, njeno življenjsko delo pa so tako imenovane Hiše otrok (Casa dei bambini). Ob opazovanju otrok in njihovega razvoja je spoznala pomembna in do tedaj še neznana dejstva o vedenju otrok. Ustanavljala je vrtce in centre za usposabljanje vzgojiteljic. O učinkih njenega dela se je hitro razvedelo, s čimer je močno vplivala na družbeni svet okrog sebe (Ipavec, 2005).

Maria Montessori je želela graditi svet miru. To je bil eden izmed temeljnih ciljev njenega načina vzgoje ob drugih, kot so spodbujanje samodiscipline, samostojnosti, navdušenja za učenje, spoštovanje samega sebe, soljudi in okolja ter sistematično pristopanje k reševanju težav ter pridobivanju in razvijanju sposobnosti, spretnosti in znanj (Montessori, 2009).

Ena izmed najpomembnejših sprememb, ki jo je Maria uvedla v svojo pedagogiko, je ta, da je v središče učnega procesa postavila otroka, vzgojitelju pa je dodelila vlogo opazovalca in raziskovalca, ki ustvarja učno izkušnjo za otroka in v predhodno skrbno pripravljenemu učnemu okolju spremlja njegove potrebe in napredek v času njegove aktivnosti. Pripravljeni učni okolje predstavljajo premišljeno izdelani materiali, ki vključujejo tipe nalog za doseganje učnih ciljev na različnih področjih, kot so vsakdanje življenje, zaznavanje, jezik, matematika, umetniška dejavnost in znanost. Vsak material mora otroka posredno pripraviti na nekaj, kar se bo učil v prihodno-



sti. Imeti mora mikavno točko, ki otroka povleče v raziskovanje in kontrolo napake, ki mu omogoči, da sam preveri svoje rešitve. Vključuje naj tudi možnost razširitve za otrokov nadaljnji razvoj (Montessori, 2009).

Maria Montessori je revolucionarno spremenila in posegla v tedanji položaj in vlogo vzgojitelja, ki je aktualen tudi v času sodobnih pedagoških pristopov. V pedagogiki montessori vzgojitelj ni prenašalec znanj in vsebin, ampak ima nalogo skrbno pripraviti in urediti učno okolje z materiali, natančno predstaviti njihovo uporabo, spodbuditi otrokovo lastno aktivnost, pri čemer je njegova glavna vloga usmerjena v opazovanje tovrstne aktivnosti in otrokovih potreb ter spoštovanje in razumevanje njegovih razvojnih značilnosti (Ipavec, 2005).

Glasba v pedagogiki montessori

V pedagogiki montessori ima glasba izredno velik pomen. Področje zaznavanja, ki je v tem smislu najbolj izpostavljeno, omogoča otrokov celosten razvoj, kar je bistvo tovrstne pedagogike. Maria Montessori je želela, da otrok hodi po poti od konkretnega k abstraktnemu; od zaznavnih materialov proti tistim, ki so čedalje bolj abstraktni. Za doseganje konkretnosti je pomemben princip izolacije težavnosti, ki pomeni, da vsak material poudari le eno lastnost, ki jo otrok raziskuje, tj. zvočna barva, višina tona, tonsko trajanje ipd. Zaznavni materiali naj ne bi vsebovali več čutnih vtisov, temveč naj bi vzpostavili sistem in red, kar je otrokova naravna potreba, ter s tem pripo-

moгли k razlikovanju predmetov po njihovih lastnostih. Maria Montessori je bila zagovornica otrokovega spontanega naravnega ustvarjalnega izražanja, ki naj prevladuje nad njegovim intelektualnim naporom. Možnosti otrokovega naravnega izražanja je videla zlasti v glasbi v povezavi s petjem, plesom in igranjem na inštrumente (Ipavec, 2005).

Maria Montessori se je zavedala značilnosti predšolskega otroka, za katerega je značilno srkanje vtisov in izkušenj iz okolja, ter njegovih časovno omejenih občutljivih obdobj, znotraj katerih se določenih stvari nauči izjemno hitro in intenzivno. Ker je ravno predšolsko obdobje intenzivno v razvoju senzoričnih čutil, pedagogika montessori takrat ponuja materiale, ki spodbujajo njihov razvoj. Na glasbenem področju so za to obdobje primerni materiali, ki ponujajo slušno zaznavanje kontrastnih glasbenih elementov (glasno-tiho, visoko-nizko) ali enakih glasbenih elementov (npr. iskanje parov ropotuljic z enakimi zvočnimi barvami). Ker je načelo pedagogike montessori stopnjevanje zahtevnosti uporabe materialov, vključujemo materiale, ki so si zvočno vse manj kontrastni, nazadnje pa so vključene naloge razvrščanja glede na stopnjo določenega glasbenega elementa (Montessori, 2011).

V nadaljevanju prispevka se usmerjamo v opis izdelanih materialov, ki so bili oblikovani za namen izvedbe projekta, in njihovo uporabo pri pouku nauka o glasbi v glasbeni šoli.

Opis in cilji projekta

Projekt z naslovom *Razvoj montessori materialov za uporabo pri pouku nauka o glasbi v glasbeni šoli* je potekal v obdobju petih mesecev, od februarja do junija 2017. Izveden je bil v okviru javnega razpisa *Projektno delo z gospodarstvom in negospodarstvom v lokalnem in regionalnem okolju – Po kreativni poti do znanja 2016/2017 – in Operativnega programa za izvajanje Evropske kohezijske politike v obdobju 2017-2020*. Razpis je objavil Javni sklad Republike Slovenije za razvoj kadrov in štipendiranje.¹

V projekt je bilo vključenih več sodelujočih: Akademija za glasbo, Univerza v Ljubljani, Kreativnost, zasebna glasbena šola Arsem, d. o. o., ter zasebni montessori vrtec Hiša otrok Cinca Binca. Izvajale so ga študentke Oddelka glasbene pedagogike (Minka Markič, Manca Podgornik, Sara Smrekar, Petra Pirš in Klara Gruden) in študentka z Oddelka za inštrumente s tipkami (Ana Maria Beguš) pod pedagoškim mentorstvom doc. dr. Katarine Zadnik. V projektu sta sodelovala dva člana zasebne glasbene šole Arsem: pedagoški mentor doc. dr. Gašper Troha in delovna mentorica prof. Danaja Koren ter ravnateljica Hiše otrok Cinca Binca Urška Janjevak, ki je bila v projekt vključena kot delovna mentorica.

¹ Projekt sta sofinancirali Republika Slovenija in Evropska unija iz Evropskega socialnega sklada.

Cilj projekta je bil razviti montessori materiale in jih uporabiti pri pouku nauka o glasbi v glasbeni šoli. Ker je pouk slednjega z vidika razumevanja in uporabe glasbenih elementov za učence poseben izziv, smo se osredotočili na izdelavo materialov in pripravo učnega okolja, ki bi bilo v podporo pri razvoju glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj. Oba dejavnika naj bi pripomogla k preseganju nerazumevanja za otroka abstraktnih glasbenih pojmov in zakonitosti ter k ohranjanju in dvigu motivacije za učenje predmeta. Ker je pedagogika montessori v slovenskem okolju vključena v predšolsko obdobje in v splošno osnovnošolsko izobraževanje, je bil za nas velik izziv ustvariti ustrezen prenos montessori načel in materialov v slovensko glasbeno šolstvo, saj tovrstnih pristopov v tem okviru še ne poznamo. Ob tem so se porajala vprašanja o kakovostni izvedbi projekta po teh načelih, ki v središče postavljajo učenčevo individualno delo in učiteljevo vlogo opazovanja, saj je temeljna učna oblika pri pouku nauka o glasbi skupinska učna oblika.

V projekt so bili vključeni učenci 2., 4. in 5. razreda nauka o glasbi. Delovna mentorica, prof. Danaja Koren, je v začetni fazi projekta poudarila vsebine, ki pri učencih posameznih razredov še niso dovolj poglobljene, so jim manj razumljive in zato izkazujejo slabše rezultate. Študentke smo po prvotnem poglobljenem študiju pedagogike montessori in z usmeritvami vseh mentorjev same izdelale materiale (dejavnosti so potekale februarja in marca), ki so se dotikali prav teh šibkih področij. Izdelani materiali so vključevali področje slušnoanalitičnih zaznav in področje glasbenega opismenjevanja. Z njimi smo želeli

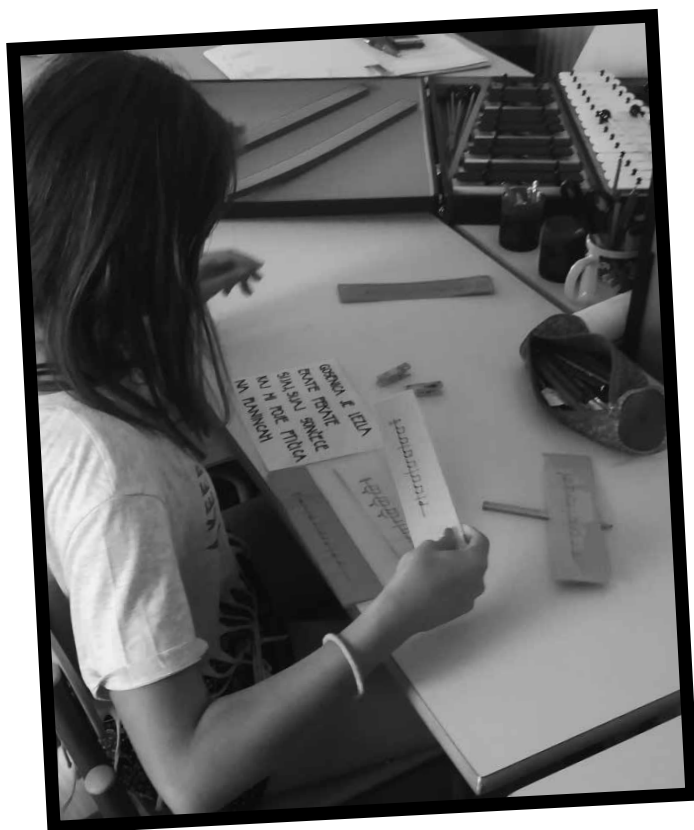
poglobiti glasbene sposobnosti, spretnosti in znanja ritmičnih vsebin in posebnosti (osnovni taktovski načini, sinkopa, punktirani ritem, triola), izvajanja in slušnega prepoznavanja akordov in intervalov, obvladovanja kvintnih krogov v povezavi z znanji durovih in molovih lestvic s pripadajočimi predznaki ter notnega zapisa. Delovna mentorica Urška Janjevek je materiale skrbno pregledala, jih dopolnila in nas vseskozi usmerjala k upoštevanju pristne poti pedagogike montessori.

Prvi del učne ure je potekal v običajni skupinski učni obliki, delo z materiali pa je potekalo zadnjih dvajset minut učne ure. V prvi fazi smo študentke izvajale skrbne predstavitve materialov (dejavnost je potekala v aprilu), kasneje pa so jih učenci samostojno uporabljali. Naša nadaljnja vloga je bila usmerjena v skrbno predhodno pripravo okolja z materiali ter opazovanje in evidentiranje individualnega napredka, potreb in odzivov učencev. Dejavnost opazovanja je potekala v maju ter v drugem in tretjem tednu junija. Učenci so bili opazovani od trikrat do petkrat v omenjenem obdobju, odvisno od njihove prisotnosti.

Rezultati izvedenega projekta

Analiza opazovanj, anketnega vprašalnika za učence ter primerjava rezultatov lanskih (2015/16) in letošnjih (2016/17) končnih ocen kaže, da smo s projektom uresničili zastavljene cilje na področju razvoja glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj ter na področju dviga motivacije za pouk nauka o glasbi v glasbeni šoli. Opažanja kažejo, da so učenci napredovali v glasbenih sposobnostih in opismenjevanju, rezultati pa, da so učenci s skrbno pripravljenimi materiali, učnim okoljem in našim usmerjanjem v času individualnega dela poglobili razumevanje usvojenih znanj. Učenci 2. razreda so nekatera znanja celo pridobili na novo, saj so z radovednostjo posegali po materialih, ki so bili namenjeni višjim razredom (intervali, kvintni krogi).

Naši strahovi, da bi kontrola napake postala pot do dela z materiali, so bili odveč, saj je učencem kontrola napake presenetljivo služila zgolj za preverjanje rešitev. Med opazovanjem smo zasledili, da učenci redkeje posegajo po materialih, ki zahtevajo slušno prepoznavanje vsebin. Nastalo situacijo smo rešili tako, da smo jim na eni od ur ponudili le materiale s slušnimi vsebinami, znotraj katerih so svobodno izbirali. Pri materialih, ki so zahtevali glasno izvajanje (izvajanje ritmičnih vsebin, petje intervalov in akordov), so bili učenci večkrat v zadregi in so potrebovali naše spodbude, ki so preusmerile notranje izvajanje v glasno izvajanje. V nadaljevanju smo opazili uporabo obeh strategij, še vedno pa je bolj izstopalo notranje izvajanje v obliki petja ali ritmičnega izvajanja »v sebi«. Na področju sestavljanja in izvajanja ritmičnih vsebin smo opazili, da učenci razumejo razmerja tonskih trajanj, vendar pri sestavljanju niso sledili logično oblikovanim frazam, kar je preprečilo njihovo korektno izvedbo. Spodbude k ustvarjanju logičnih ritmov so sprožile



postopno oblikovanje smiselnih ritmov in njihovo kakovostno izvedbo.

Med delom z materiali smo zaznali povečano motivacijo učencev za učenje, saj so se dela z materiali veselili. To je bilo za njih nekaj posebnega, popestritev običajnega zgolj frontalnega načina poučevanja. Pri delu z materiali se je vzpostavilo pozitivno vzdušje, opazili smo, da so učenci med seboj sklepali prijateljske vezi, predvsem ko je šlo za delo v paru. Tedaj so se izpostavile tudi pozitivne plati medsebojnega sodelovanja, pomoč drug drugemu z vidika razlage snovi, preverjanja rešitev, predstavitve materialov in sodelovanja v tišini.

Sklep

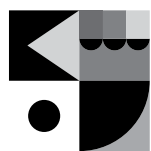
Rezultati projekta kažejo, da je bila priprava materialov skrbna, natančna, dovolj premišljena, ravno tako njihove predstavitve pri pouku. Učenci so uživali v svobodni izbiri, ki bi jo veljalo po našem mnenju včasih omejiti, da bi se zares dotaknili vseh zelenih področij. Učinki projekta kažejo, da so materiali zelo uporabni, osvežujoči in da so popestrili pouk nauka o glasbi, saj so tudi učenci izrazili željo po nadaljnji uporabi materialov v prihodnjem šolskem letu. Ob zaključku projekta ugotavljamo, da bi bilo v primeru nadaljevanja dela po pedagogiki montessori treba izdelati dodatne materiale, s katerimi bi učencem ponudili večjo izbiro, ter premisliti o njihovih možnih nad-

gradnjah in razširitvah. Projekt je kljub kratkemu časovnemu obdobju dal pozitivne rezultate vključevanja montessori materialov v pouk nauka o glasbi.

V prihodnje bomo izvedeni projekt in uporabo materialov predstavili učiteljem nauka o glasbi v slovenskih glasbenih šolah, z željo in ciljem, da bi načela pedagogike montessori vključili v svojo lastno pedagoško prakso.

#Viri in literatura

1. Ipavec, N. (2005). Glasba v Montessori pedagogiki na predšolski stopnji. Ljubljana: diplomska naloga.
2. Montessori, M. (2009). Skrivnost otroštva. Ljubljana: Uršulinski zavod za vzgojo, izobraževanje, versko dejavnost in kulturo.
3. Montessori, M. (2011). Srkajoči um. Ljubljana: Uršulinski zavod za vzgojo, izobraževanje, versko dejavnost in kulturo.



**Kulturni
bazar**
2018

5. aprila 2018

v Cankarjevem domu v Ljubljani

KLUB CANKARJEVEGA DOMA

9.00–10.10

VIDIM ZVOK, SLIŠIM PODOBE,

PREDSTAVITEV PROJEKTA KULTURNO-UMETNOSTNE VZGOJE IN AVDIOVIZUALNI PERFORMANS

Izvajalci: Zavod PETIDA, učenci in učitelji OŠ Koroški jeklarji, učenci OŠ Mežica, dijaki ŠC Ravne – Gimnazija Ravne, glasbenik Andrej Fon, glasbenici Ana Kravanja in Rada Kikelj Drašler, kipar Jure Markota, fotograf Tadej Bernik, KD Jazz Ravne, KD Drugi Zvoki, KMKC Komplex, Medgeneracijski center Mežica

Program je predstavitev projekta, katerega cilj je uvajati nove pristope in dejavnosti s področja kulturno-umetnostne vzgoje v redni šolski kurikulum in učence/dijake spodbuditi, da prek umetnosti kot intenzivne oblike doživljanja in izražanja uresničujejo svoj pogled na družbo, v kateri živijo.

Na predstavitvi bodo izvajalci v prvem delu izpostavili pomen priprave strokovnih delavcev na tovrstne projekte, vlogo umetnika kot tistega, ki pomaga pri navezovanju dialoga ter vlogo učitelja/vzgojitelja, ki skrbi za pedagoško razsežnost projekta. Predstavili bodo tudi načine in pomen sodelovanja med različnimi društvi in institucijami na lokalni ravni.

V drugem delu bodo pokazali dva kratka animirana filma, ki so ju v okviru projekta ustvarili dijaki Gimnazije Ravne na Koroškem ter predstavljata zgodbo kraja, njegovih podob, njihovih občutij in hrepenenj. Kako animirane podobe slišijo, pa bodo v živo predstavili učenci tretjih razredov OŠ Koroški jeklarji.

Prostor izvedbe predstavitve bodo krasile stvaritve osnovnošolcev in starejših iz Medgeneracijskega centra v Mežici, ki so v fotografijah ujeli lepe zvoke kraja in z oblikovanimi nalepkami kot medijem urbane pop kulture širili svoje sporočilo, kaj v kraju pogrešajo.

Etnomuzikološki kotiček



Dve novi plošči ansambla Vedun z obujanjem slovanskega in staroslovenskega ljudskega izročila

Ansambel Vedun

Koncerti in diskografija ansambla Vedun sodijo med posebna doživetja. Nazadnje smo vse to doživeli na promocijskem koncertu 29. nov. 2016 na Cekinovem gradu v Ljubljani. Takrat so predstavili novi plošči z glasbo *Slovanskega melosa v zvočnih podobah sveta* in *Slovansko in staroslovensko zvočno predivo*.

Ansambel sam jih pripisuje plesu nenavadnih zvokov in ritmov, harmonij, energij, občutkov in barv; zrcalo trenutnosti. Ustanoviteljica, duhovna in umetniška voditeljica ansambla **Mira Omerzel Mirit**, je sama ali skupaj z ansamblom v štirih desetletjih izpeljala več kot 33 »ustvarjalnih revolucij« na področju: (glasbene) umetnosti, znanosti, pedagogike, iskanj in poučevanj življenjskih in duhovnih modrosti; slednje zagotovo že daleč zunaj glasbe same. Pa še revolucije, kot sama pravi, so v svojem bistvu evolucije, saj pomembno pripomorejo k ozaveščanju ljudi in razvoju navedenih disciplin. Vse pa se zrcalijo v glasbi ansambla Vedun. Ta je po vzoru starodavnih modrosti hkrati tudi močna zvočno energijska terapija. Med najpomembnejše (r)evolucije sodijo še odkrivanje, oživljanje, arhivsko rekonstruiranje in ohranjanje zvočnih in duhovnih korenin slovenstva; v pozabo potisnjenih »predklasičnih« glasbil in pesmi sveta ter starodavnih glasbenih tehnik in praks.



Mira Omerzel Mirit, foto Ana Pišler

Prav ansambel Vedun (nekdanj Trutamora Slovenica in Truta) pa je prvi te vrste pri nas, edinstven je tudi v svetovnem merilu. Njihove izvedbe so pravzaprav iskanje celovitosti, dovršenosti, sozvočja in blagozvočja ter globoke ponotranjenosti; praznovanje različnosti in podobnosti v zgodovinskem spominu kultur in glasbenih praks preteklosti. Polnost nadčutnosti v zvočnem izražanju plemeniti izvajalce in poslušalce ter krepko presega običajna glasbena prizadevanja, izvedbe. Tudi zato je ansambel Vedun še posebej občutljiv in namenjen za staro in prezrto glasbeno izročilo sveta. To nenehno dokazuje v skoraj 40-letnem koncertiranju doma in po svetu. Na glasbene odre prinaša nekaj svojstvenega: kozmičnega, transcendentalnega, marsikdaj mejnega z onostranskostjo. Saj Vedunovi izvajalci kot glasbeniki terapevti obujajo starosvetno glasbeno prakso svečnikov zdravilcev glasbenikov, ki pojejo in igrajo v nadčutnem stanju zavesti ali celo transu: ko se um utiša, ter tako dobljene melodije in harmonije podarjajo poslušalcem. Transcendentalni zvoki uglašujejo duhovne in snovne ravni telesa in bivanja. Glasbeniki, varuhi slovenskega in slovanskega – pa tudi svetovnega – glasbenega in duhovnega izročila, v kar se da prvobitni obliki oživljajo stoletja dedovano zvočno prakso: od alikvotnega grlenega petja do nenavadnih zvokov in načinov igranja na že pozabljena glasbila preteklosti. Koncerti, zvočne terapije in plošče ansamblov Trutamora Slovenica/Vedun zaradi vsega navedenega sodijo med posebna doživetja. So namreč umetniško terapevtske stvaritve s harmonizirajočim meditativnim zvokom, ki ga glasbeniki terapevti kanalizirajo med poslušalce v transcendentalni zavesti ali poltransu, ko se njihov um utiša. Takšna glasbena praksa je bila nekdanj zelo cenjena, ponekod pa je tako še danes. Tovrstna dragocena zvočna preja razstavlja in sestavlja, globoko sprošča in zato posredno tudi zdravi. Glasbeniki z instrumenti različnih kultur sveta prevajajo v fizični svet vseprisotno kozmično življenjsko energijo in urejajoči zvok trenutnosti, ki ga najlažje opišemo kot spontano muziciranje z močnim energijskim nabojem. V to zvočno tkanje pa vnašajo še zanimive starosvetne pesmi različnih kultur in duhovnih tradicij, še posebej pa bisere iz slovanske in staroslovenske glasbene dediščine. Tisočletja dedovane pesmi in nikdar ponovljivi zvoki trenutnega navdiha ter barvito oglašanje neobičajnih glasbil prebujajo ljudi in širijo zavest tudi današnjim poslušalcem ter polnijo človeške duše z milino večnosti in brezčasnosti.

Znanost in umetnost sta pred stoletji in tisočletji hodili z roko v roki ter se oplajali. Pred 45 leti pa je dr. Mira Omerzel Mirit (roj. 1956), tedaj še študentka etnologije in muzikologije, pričela z etnomuzikološkimi terenskimi raziskavami po slovenski deželi in z zbiranjem ljudskih glasbil, ki so z veliko naglico izginjala iz našega vsakdana. Pri dvaindvajsetih letih je ustanovila ansambel za oživljanje slovenskega glasbenega izročila Trutamora Slovenica, ki je kot ambasador slovenske glasbene dediščine ponesel glas slovenstva po svetu. Mirino terensko in

arhivsko delo je našlo svoj odmev tudi na koncertnih odrih. Prvi ansambel je tako skoraj 30 let nosil omenjeno ime. Decembra 1999 pa je Mirit – znanstvena in glasbena samohodka – ustanovila še ansambel Vedun za staro in meditativno glasbo ter transcendentalni zvok ljudstev sveta. Ime je dobil po istimenskem staroslovanskem božanstvu, ki je z besedo in zvokom preganjalo temò in zdravilo 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. Glasbeniki pod vodstvom Mire Omerzel Mirit na temeljih njenih raziskovanj prinašajo na koncertne odre doma in po svetu poleg oživljenih biserov iz zakladnice slovenskih ljudskih pesmi in glasbil tudi starosvetne glasbene prakse; nekdanj nadvse čislane, danes pa pozabljene, kot je npr. muziciranje v poltransu. Mirit je za spoznavanje in širjenje duhovnih in glasbenih sposobnosti l. 2000 ustanovila tudi posebno duhovno šolo – katedro Veduna, slovansko-pitagorejsko katedro za razvoj zavesti in harmoniziranje z zvokom. Glasbeno izražanje je nekdanj sodilo med posvečena orodja širjenja zavesti ali duha ter urejanje sveta.

Vedun med svoje koncertne tematike uvršča zvočne podobe Zemlje, zvočno prejo pozabljenih glasbil sveta, spletnje glasov preteklosti za prihodnost, vilinsko nit zvočne preje slovenskega izročila, predivo slovenskih ljudskih pesmi in glasbil, slovansko tkanje zvoka in duha, ekvinokcijske in solsticijske meditativne koncerte, decembrsko obredje naših prednikov, blagozvočje grškega buzukija v melodijah sveta, pozabljeno blagozvočnost strun v melodijah sveta, obredne pesmi in svete zvoke kultur sveta, starosvetni zvok slovanske duše, zvočni skok v novo zavest, šamanska obredja naših prednikov, pojoče vezi skozi zastore časa ...

Ker sta znanost in umetnost pred stoletji in celo tisočletji hodili z roko v roki in oplajali ena drugo, sta skupaj osmišljali kulture in filozofije življenja. Umetnost v službi znanstvenih odkritij, še zlasti astronomskih, je nekdanj sodila med posvečena orodja širjenja zavesti, duhovnih obzorij in obredij. Zato so dostojanstveniki preteklih dob morali biti odlični znanstveniki in glasbeniki pa tudi duhovni učitelji in zdravilci hkrati. Prav Mira Omerzel Mirit v svojih ustvarjalnih projektih povezuje znanost in umetnost, teorijo in prakso, materialno in duhovno izročilo, objektivno in subjektivno, slišno in neslišno, preteklost in sedanjost (za prihodnost). Doslej je izpeljala več kot 30 ustvarjalnih – znanstvenih, umetniških in osebnih duhovnih revolucij. Ustvarjalna bera treh in pol desetletij aktivnega glasbenega delovanja v minulih štirih desetletjih in poletno muzikoloških raziskovanj je sledeče: ok. 50 znanstvenih (etno-arheo-muzikoloških) študij in sedem knjig, več kot tisoč komentiranih koncertov ansambla Trutamora Slovenica/Vedun doma in v tujini, 18 plošč in cedejk, več kot 30 tematskih TV-oddaj in serij ter koncertnih in drugih TV-posnetkov, obilo radijskih in časopisnih intervjujev ter na stotine javnih predavanj o biti

zvoka in izročilih sveta. Od l. 1995 v okviru njene šole Veduna – slovansko-pitagorejske katedre za razvoj zavesti in harmoniziranje z zvokom, potekajo Mirina predavanja, tečaji in delavnice o zakonitostih bivanja in življenja, razsežnostih in močeh zavesti in zvoka, o kozmično-zemeljski resonanci – sonihanju in sozvenenju ter o duhovnih modrostih naših prednikov. Je tudi učiteljica mnogim slovenskim in tujim duhovnim učiteljem in zvočnim terapevtom.

Glasbena umetnost še pred slabim tisočletjem ni bila razslojena, temveč dokaj enovita in vsepovezana. To celovitost so v evropskem prostoru izpričevali še srednjeveški pevci in godci oz. potujoči muzikantje, bardi in »gauklerji« (tj. igralci), ki so bili hkrati tudi magi, alkimisti in zdravilci z zvokom. Kot sledilci domorodnih tradicij in staroveške pitagorejske modrosti so imeli široko paleto znanj. Visoka umetnost izkazuje prefinjenost duha in uma, ljudska pa v prvi vrsti zrcali povezanost z Zemljo, ritmi vesolja in življenjem ter je ogledalo mnogodimenzionalne kozmično-zemeljske zavesti. Mirit raziskuje in ponovno obuja še zlasti prežitke in tisočletja dedovano staroslovansko in staroslovansko glasbeno in duhovno tradicijo, že pozabljena učenja o učinkovanju in močeh zvoka, kozmično-zemeljskih ritmov in duhovnih počel v vsakodnevem življenju ter tehnike za uglaševanje sebe in okolja. L. 2000 je svoje raziskovanje razširila še na razkrivanje brezčasnih modrosti različnih kultur. Dognano povezuje v celovito planetarno učenje. Kot varuhinjo (wisdom keeper), zdravilko – šamanko, duhovno učiteljico in medkulturno povezovalko (runner) so jo prepoznali tudi modreci drugih kultur. Njeno pisanje pa so označili za svete knjige prihodnosti. Kot logična posledica raziskovanj in povezovanja teorije in prakse je nastal ansambel Trutamora Slovenica, danes imenovan Vedun. V bogastvu glasbenih oblik in zvočnih formul starega sveta glasbeniki ansambla Vedun, ansambla za starosvetno glasbo, razkrivajo različnosti in skupne imenovalce slovenske, staroslovanske, evropske in svetovne glasbene dedi-

ščine. Vse omenjeno povezujejo v svojevrstno unikatno koncertno zvočno obredje in brezčasno glasbeno prejo.

Kot ambasadorji slovenske glasbene dediščine je ansambel Trutamora Slovenica/Vedun gostoval na vseh celinah sveta in muziciral tako za otroke in mladino kot tudi za zahtevno glasbeno in znanstveno občinstvo. Glasbeniki ansambla Vedun pojejo in igrajo v transcendentalnem stanju zavesti ter tako posegajo na ravni onkraj fizičnega sveta, na ravni duhovnih počel, kjer se poraja in oblikuje vse obstoječe; duhovno in materialno. Kot mediji za frekvenčno (zvočno) valovanje človeku dosegljivih dimenzij resničnosti kanalizirajo ali prevajajo skozi sebe neponovljivi spontani zvok, ki pa ni običajna improvizacija. V to zvočno prejo pa tkejo pesmi in melodije različnih kultur in iz različnih zgodovinskih obdobj. Restavrirajo in obujajo pozabljena starodavna glasbila in svečeniško glasbene prakse, npr. staroslovansko šamansko grleno alikvotno petje. Glasbi tako neposredno vračajo nekdanjo posvečenost, učinkovitost in starosvetnost.

Mira Omerzel Mirit je doktorica muzikoloških znanosti, univ. dipl. etnologinja, etnomuzikologinja, samostojna raziskovalka, pisateljica, duhovna učiteljica, glasbenica, zvočnoenergijska terapevtka, kozmična telepatka – medij za prenos univerzalne življenjske energije – slišnega in neslišnega univerzalnega frekvenčnega valovanja ter ustanoviteljica ansamblov Trutamora Slovenica in Vedun ter Katedre za razvoj zavesti in (samo)zdravljenje z zvokom Veduna. Mirit je nadalje avtorica številnih etnomuzikoloških študij, še zlasti o ljudskih glasbilih ter pionirka v raziskovanju razsežnosti in moči zvoka na Slovenskem in v svetu. Je samohodka, pravijo njeni stanovski kolegi, ki ubira neznana pota; pota skrivnega. Vsa njena ustvarjalnost in dela ter tudi ansambelsko odrsko in koncertno delovanje temeljijo na modrostih različnih kultur preteklosti. Obiskala je mnoge modrece, zdravilce, svečenika – glasbenike in šamane različnih kultur na vseh celinah: severnoameriške Indijance plemen



Ansambel VEDUN, naslovnici dveh cedek

Navajo, Hopi in Apači, mehiške Maje, avstralske aborigine, indonezijske balijane, sibirske šamane v Hakasiji in Tuvi, tibetanske budistične lame in indijske džotiš rišije, havajske mojstre kahune, brazilske in filipinske psihične ali kozmične kirurge. Raziskovala pa je tudi po deželah slovanske in evropske duhovne dediščine, po Egiptu, Grčiji, Maroku ter balkanskih deželah. Modrosti, posvečena učenja ter lastne izkušnje in preizkušnje med njimi ter pojasnila iz različnih znanstvenih disciplin je popisala v obsežni knjižni seriji devetih enot s krovnim naslovom *Kozmična telepatija* ali *modrost onkraj misli in slišnega zvoka preteklosti za prihodnost*, v pripovedni pravljici obliki za male in velike otroke pa v seriji *Preja večnosti duhovnih zgodb in pravljic*. Z mnogimi modrimi ženami in možmi tega planeta – šamani, zdravilci, svečeniki – ohranja čarobno vez medsebojnega sodelovanja in učenja. Še kot študentka pri 22 letih je Mirit leta 1978 sestavila ansambel Trutamora Slovenica, ansambel za arhivsko oživljanje slovenske glasbene dediščine, l. 1999 še ansambel Vedun (ansambel za staro in meditativno glasbo ter transcendentalni zvok ljudstev sveta). Po desetletjih zavzetega duhovnega zorenja je (1995) ustanovila slovansko-pitagorejsko katedro za razvoj zavesti in harmoniziranje z zvokom – Veduna (s tem imenom deluje od leta 2001). Od leta 1995, torej že več kot 20 let, Mirit tudi pomaga ljudem pri iskanju ravnovesja, v duhovnem razvoju zavesti ter v samouresničevanju. Duhovna rast in preobrazba, ki sta se tudi v njenem življenju intenzivno začeli še zlasti po letu 1980, sta zahtevali umik iz umetniških in znanstvenih krogov. Ta njen umik v samoto in tišino je bil nujen. V tem času je preučevala vzhodne filozofije (ajurvedsko medicino, vedski džotiš) in več kot deset let prakticirala transcendentalno meditacijo, jogijsko levitacijo in tibetanski men-*ho* (rei-chi), kar ji je pomagalo vzpostaviti drugačen življenjski vpogled ter se približati tisočletja starim duhovnim znanjem. A vse to je bila le prva stopnička duhovne piramide, ki se je pričela graditi. Kasneje je oblikovala tudi vrsto tehnik Veduna za pomoč ljudem v stiski ali za širše duhovno samozavedanje. Z glasbenimi sodelavci Mirit tudi aktivno muzicira doma in po svetu. Oba ansambla sta kot ambasadorja slovenske kulture gostovala po vseh evropskih deželah in tudi v državah na drugih celinah. S koncerti in nosilci zvoka glasbeniki tudi oživljajo ter osmišljajo Mirina teoretična dognanja. Ob 30-letnici delovanja (2008) so vsa svoja glasbena znanja in prizadevanja združili pod ime Vedun.¹ Poleg etnomuzikološkega terenskega raziskovanja, odkrivanja prazgodovinskih glasbil, zgodovinskega razvoja ter zvočnih podob slovenskega, evropskih in predklasičnih glasbil sveta se je Mirit s sodelavci lotila še odkrivanja najgloblje biti zvoka in glasbe. Na področju etnomuzikološkega raziskovanja deluje že več kot 40 let (pričela je že v gimnazijskih letih v starosti 15 let). S pisanjem strokovnih etnomuzikoloških razprav (še zlasti o zadnjih glasbilih predklasičnega sveta na slovenskem etničnem ozemlju – od prazgodovine in stare-

1 Vedun je staroslovansko božanstvo, ki naj bi urejalo in zdravilo svet z besedo in zvokom.

ga veka do danes), z etnološkimi, znanstvenimi in duhovnimi knjigami ter članki, s predavanji, seminarji, tečaji in delavnica-mi, zvočnimi »kirurgijami,« skupaj z ansambloma Trutamora Slovenica in Vedun, s koncertnimi predstavitvami glasbenega izročila naših planetarnih prednikov, tudi praktično (aktivno glasbeno) dopolnjuje etnomuzikološka in duhovna spoznanja o slovanski in slovenski ter svetovni kulturni dediščini in identiteti. Njeno znanstvenoraziskovalno, umetniškopoustoparjalno in pedagoško delo je posvečeno tako razgaljanju čutnih (slušnih) in nadčutnih (duhovnih) sposobnosti in sporočil svetovne glasbene dediščine ter pozabljenih praks kot tudi odkrivanju zakonitosti človekovega življenja in bivanja, razkrivanju ciljev in namenov človekovega potovanja. Mirit na tem temelju raziskovalnih dognanj oživlja in razvija tudi tehnike duhovne rasti, načine učinkovitega (samo)urejanja in zdravljenja duše in telesa, ključne vsespoznanega zavedanja in delovanja. Njenih tečajev se udeležuje staro in mlado: od študentov, pedagogov, profesorjev ter jezikoslovcev in prevajalcev do zdravnikov in drugega medicinskega osebja, umetnikov, muzikologov, etnologov, filozofov, arhitektov, pravnikov in drugih iskalcev matematično tehničnih profilov ter upokojencev. Pomembna je le širina zavesti, nikakor pa ne količina informacij v glavi!

Glasbeniki igrajo na izvorna glasbila muzejske vrednosti (iz Mirine obsežne zbirke več kot 250 glasbil) in na replike zgodovinskih različic, tudi prazgodovinskih. Za urejajoči zvok uporabljajo glasbila minulih dob, ki so se kot ljudska glasbila (netemperiranih uglasitev) ohranila vse do atomskega veka, prav tako pa uporabljajo tudi šamanska glasbila različnih kultur, ki že s svojimi tonskimi višinami in uglastvami delujejo sproščujoče: sibirski (hakasijski) mikrointervalski čartan, srednjeveške, baročne in ljudske cimbele, bizantinske in orientalske tambure, turška dzura in grški buzuki (buzuki tudi v vlogi mandoline, balalajke, turške tambure in drugih glasbil), arabsko lutnjo, arabski gimbril, tuvanski igil in sibirsko-mongolski murnihur, arabski rabab, dubrovniška ljirica, balkanske gusle, havajske ukulele, južnoameriški čarango, kitajske gosli erhu, slovenske bordunske in violinske citre; prazgodovinske koščene piščali in piščali različnih kultur – severnoameriška indijanska in majevska dvojna piščal kena, slovanske in slovenske lesene piščali in piščali iz trstike, slovanske in staroveške sopele, šurle in dvojnice, havajske nosne piščali, slovaške fujare, balkanske frule, evropske glinene okarine, kitajska prazgodovinska okarina ksun, vietnamska piščal, aboridžinske pojoče cevi, panove trstene piščali z različnih celin; glasbila balijskega gamelan orkestra (bambusova ksilofona rindik, balijske piščali sulinge, palični gong, zvoneči skledi kompler in komplek, dvojni boben kendang), himalajske pojoče in kristalne sklede, indijski harmonij; ljudski strunski boben, havajski bučni boben ipu, bobni različnih tradicij – sibirski, šamanski bobni dungur, indijski bobni, egipčanske in balkanske darabuke, defi in tamburini ter afriške džembe; renesančni, ljudski in tibetanski rogovi, staroslovanske urne, oceanijske školjke, ljudske brnivke

in drgala, evropske drumlice, tolkalca in ropotulje, različnih kultur, činele, zvonci, afriške sanse, alikvotni boben udu ... Za izvajanje slovenskega glasbenega izročila uporabljajo izvirna ljudska glasbila muzejske vrednosti in rekonstrukcije na Slovenskem že pozabljenih glasbil: oprekelj (male cimbale) in velike cimbale, lesene prečne piščali, trstenke (panove piščali), citre (akordične, bordunske, violinske, harfne in kitarne), drumlice, piščali iz debele trstike, glinene okarine, dvojnice (dvojne piščali), dude in dipole z mehoma, tamburice, sopele in šurle (istrska netemperirana glasbila), rogove (živalske in iz lubja), lončene base (gudala), mali bas (violončelo), tamburine, bobne ter vrsto preprostih improviziranih zvočil. Poleg naštetih glasbil uporabljajo še srednjeveško renesančne rekonstrukcije in glasbila iz evropske glasbene dediščine: rekonstrukcije srednjeveškega opreklja in psalterija, srednjeveški strunski boben, slovenske in madžarske bordunske citre drsove, trumšajt (Trumscheit), štrajpsalterij (Streichpsalterij), evropski srednjeveški godalni psalterij, slovenska srednjeveška opreklja ali cimbale, številne razvojne različice lesenih flaut in sopele, različna tolkala in drgala, drumlice, lončeni bas, lesene in živalske rogove, tamburine in bobne ...

Zvočno poslanstvo Mirit opravlja skupaj z **Mojko Žagar**, ki je po izobrazbi učiteljica matematike in glasbenica ter zvočna terapevtka. Duu Omerzel-Terlep se je pri oživljanju arhivskih zapisov ljudskih pesmi in napevov pridružila v desetem letu koncertnega delovanja. Kot pedagoginja nege glasu in naravnega petja posveča pozornost prebujanju, razvijanju in ohranjanju svojevrstnih naravnih glasovnih kvalitete posameznika. Je prva tovrstna pedagoginja šolanja naravnega glasu v Sloveniji, ki je temelj samozdravljenja. V ansamblu sodeluje (od leta 1988) pri oživljanju ljudskih pesmi in različnih načinov ljudskega prepevanja, s katerim ansambel predstavlja stare in tudi že pozabljene pevske tehnike, sodeluje pa tudi z igranjem na različna ljudska glasbila. V ansamblu Vedun soustvarja kanalizirani vodeni zvok ter asistira pri Mirini zvočni kirurgiji. Že 20 let pa razvija in širi svoje glasovne sposobnosti tudi z različnimi tehnikami za duhovni razvoj na tečajih in iniciacijah katedre Veduna. **Tine Omerzel Terlep** (Mirisin), univ. dipl. in evropski ing. strojništva, se je koncertni dejavnosti ansambla za najmlajše pridružil že v predšolski dobi kot pevec otroških ljudskih pesmi in »godec«¹ otroških glasbil in zvočil, saj sta tako mama kot oče glasbenika. Je pevec, trobilec, tolkalec in glasbenik terapevt. Svojo duhovno pot je pričel pri desetih letih starosti in še danes zavzeto razvija in širi svojo zavest na delavnicah in iniciacijah katedre Veduna. L. 1996 (po mutaciji) se je ponovno pridružil ansamblu Trutamora Slovenica in kasneje še ansamblu Vedun, tako kot trobentač in pevec. Vrsto let je bil najmlajši član obeh ansamblorov. Tudi Tine je zvočnoenergijski terapevt, Mirin pomočnik in naslednik pri kozmični zvočni kirurgiji, ki zvočno izvajanje bogati še zlasti z izjemnim šamanskim grlenim alikvotnim

petjem in svojimi medijskimi sposobnostmi. V letu 2014 se je ansamblu pridružil še **Igor Meglič**, akademski glasbenik in profesor klasične kitare. Tudi on razvija svoje glasbenoterapevtske sposobnosti v Mirini šoli Veduna. Glasbeno pa oživlja predvsem trzajoča (strunska) glasbila. Poleti 2015 je ansambel povabil k muziciranju še akademsko glasbenico (violonistko) **Polono Kuret**, prav tako tečajnico katedre Veduna.

Za vse to so Mirit in njeni ansambli prejeli številne umetniške, pedagoške in znanstvene nagrade. Od priznanj je Mira Omerzel Mirit prejela številna domača in mednarodna priznanja – znanstvena, umetniška in pedagoška, deležna pa sta jih bila tudi oba ansambla. Med najpomembnejšimi so: *Zlata ptica* (1979), priznanje *Glasbene mladine Slovenije* (1982), dvoje zlatih odličij na moskovskem mednarodnem festivalu etnološkega filma *Raduga* (1985 in 1989), zlato priznanje *Orfej JRT* (1986) za prvi dve LP-plošči *Slovenske ljudske pesmi in glasbila*, priznanje *Andragoškega centra Slovenije* (2000), *Štrekljeva nagrada RS in SAZU* (2004), M. O. Mirit, *Betettova nagrada (DGUS, 2008)* ansamblu Trutamora Slovenica idr.

Zakaj tak uvod pred predstavitev obeh najnovejših plošč? Zato, ker lahko omenjeno muziko podoživimo šele takrat in tako, ko pred tem spoznamo ansambel, njegov inštrumentarij, njihove poustvarjalne prijeme in posege v glasbo, ki jo predstavljajo. Pa počasi prisluhnimo ...

Slovanski melos v zvočnih podobah sveta

Na tej plošči v trajanju dobre ure je 11 skladb oz. glasbenih del (64 min. ali skoraj vsakih 6 min. nova skladba) kot naslov pove »v slovanskem melosu in zvočnih podobah sveta«. Pojoče in duhovne vezi Slovanov in Slovencev s svetom je ansambel Vedun izdal ob 45-letnici etnomuzikološkega delovanja dr. Mire Omerzel Mirit (2016). Poleg ansambla pa so bili botri te izdaje še založba Sventovid, tonski mojster je bil Kačon, zvočni izdelki s. p., oz. Boštjan Kačičnik, obsežen spremljevalni tekst v vloženo knjižico (20 str.) je prispevala slavljenska M. O. Mirit kar sama, prevod (v angl.) pa Andrea Lujić. Oblikovanje je prispevala RB Grafika – www.rbgrafika.com, vse objavljene fotografije so Ane Pišler in ansambla Vedun, tisk in izdelavo plošč pa sta opravila Tiskarna Silveco, d.o.o., in PE Racman, d.o.o. Za samo vsebino pa se lahko sprehodimo kar po vseh (11) naslovih in takoj nam je jasna tudi sama zvočnost in pa vsebina celotne plošče: *Novodobne zvočne niti preteklosti* z grškimi buzukiji z lokom in kitajski er-hu s spontano igro in spontanim prepevanjem, *Ozvočena svoboda Ciganov sveta* spet z buzukiji kot balkanskimi tamburami, kraguljčki in balkanski defi, spet s spontano igro in spontanim prepevanjem, *Slovansko blago-zvočje* s staroslovanskim čartanom, slovanski igil in murnihur, gimbril, evropske drumlice, šamanski bobni, slovansko grleno petje in spontano (kanalizirano) prepevanje, stare prekmurske s »čartanovimi mikrointervali ob slovanskih godalih«²; Bežji

fliček, Sibirska, Spevaj nama Katica – s spontanim slovanskim nosnim in grlenim petjem, *Arabsko povezovanje z nebom in zemljo* z arabsko lutnjo, kitaronom in orientalskim defijem; Rdeče lase ima dekle s spontano igro, *Bizantinski in grški melos* z grškim buzukijem in buzukijem kot turško ali arabsko tamburo in orientalskim defijem; Stara bizantinska s spontano igro, *Južnoameriški indijanski ritmi duha* s perujskimi čarangi, piščaljo kena, dvojno majevsko piščaljo in andskimi panovimi piščalmi, bobnom bombom, lesenim tolkalom s spontano igro, *Indijanska vsepovezanost z zemljo in nebom* z indijansko piščaljo kena in obrednimi šamanskimi bobni in s spontano igro, *Po navdih na Kitajsko* s kitajskimi guslami er-hu, buzukijem kot kitajskimi citrami jang-cin, kitajsko okarino ksun, kitajsko vietnamsko piščaljo z bučo in kitajskim spontanim nosnim petjem in igro, *Sozvenenje ruskih step* z buzukiji kot balalajkami; Črne oči (ponarodela) in spontano igro, *Trzajoče strune Balkana* z buzukiji kot balkanskimi tamburami, balkanskim defijem s staroslovanskim in starobalkanskim grlenim petjem »ojkanjem«, Vsi so venci vešli (Slovenija), Sirota (Slovenija/Hrvaška); Majka kčeru na Ivana zvala (Dalmacija/Hrvaška); Pjevaj mi sokole (Srbija/Hrvaška); Zorica (Srbija); Balkansko kolo (Makedonija/Črna gora) s spontano igro in *Havajsko zvočno valovanje* s školjko, nosno piščaljo, havajskimi ukulelami, spremeljevalnim buzukijem kot kitaro, bučnim bobnom ipu, dežno palico in s spontano igro in petjem. V vseh teh 11 skladbah gre za neke vrste ples neobičajnih ali kar eksotičnih zvokov, ritmov in harmonij kot zrcalo trenutnosti, ki povezuje spoznanja in zavedanje prednamcev z novodobnimi iskanji, z glasbo in logiko današnjih dni. A bit teh starih in novih iskanj pravzaprav že veke ostaja dokaj podobna: sozvočje vsepovezanosti in blagozvočje osrediščenosti.

Slovansko in staroslovensko zvočno predivo

Drugi plošček je z malo modifikacijo naslova izšel hkrati s prvim. Kolofon plošče je enak prvi, enako obsežna (20 str.) je tudi priložena knjižica (v slov. in angl. jeziku), isti so tudi izvajalci, le da je zdaj vseh 8 skladb razpredenih v malce daljši minutaži (skoraj 66 min.) ali v poprečju za vsako od osmih del skoraj 8 min. na vsako od njih; gre za očitno večvariacijski glasbeni splet in kar spet potrjujejo kar zasedbe, inštrumentarij in vključene izvirne ljudske pesmi: *Rapsodičnost in mehko slovenske duše* z volovskim rogom, slovansko žaro kot alikvotnim bobnom, svečeniški zvonec, piščali – sovi, staroslovanski in sibirski čartan, slovanske gosli igil in murnihur, južnobalkanski in orientalski gimbri, šamanski bobni, staroslovansko grleno in alikvotno petje po prekmursko kot zvočni poklon; stare slovenske; Zrasla je kopriva, Bežji fliček s staroslovanskim in sibirskim grlenim petjem homelj in spontanim in starobalkanskim grlenim petjem, *Staroslovenska zvočna preja* s slovanskimi starosvetnimi glasbili, s spontanimi glasovi in grlenim petjem: slovanske gosli – igil in slovanska »plunka«¹ murnihur, balkanska ljirica in gusle, slovaške fujare, orientalski gimbri, balkanske piščali svira-

la, slovanski šamanski bobni dungur; Gor od Frane, Slovenska sozvočja, spontana igra in spontano petje ter staroslovansko grleno in alikvotno petje, *Prazgodovinski glasovi stvarjenja* z zvočili za naravne zvoke, replikami prazgodovinskih koščenih piščali in drgal, piščali iz jakove kosti, koščeno brnivko ribico, sovo, kukavco, urno, igil in murnihurjem, bordunskimi citrami kot strunskim bobnom, kamenčki, sibirskimi šamanskimi bobni za spontane glasove; Riba Faronika, Oj, pojdi dežek ti, *Keltsko-ilirska zvočna dediščina* z bobni in ilirsko-istrsko šurlo, ta vključuje staroslovanske »jetrve«² s spontano igro in spontanimi glasovi, spontanim staroslovanskim grlenim petjem in ilirsko-slovanskim ojkanjem, *Staroslovensko zvočno tkanje* s srednjeveškimi in ljudskimi cimbalami in glinenimi okarinami; Prekmurska – spontana igra in petje ob cimbalah; Rezijska uspavanka, Ko gor na Kilo sem došel – novodobno in staroslovansko (rezijsko) grleno petje, *Glasovi medžimurskih tambur* z buzukiji kot balkanskimi tamburami za Medžimursko in spontano igro, *Dalmatinsko valovanje neba* z buzukiji kot mandolinami za Majko hčeru zvala, More divno, more plavo, Čija je ovo divojka s spontano igro in spontanimi glasovi in *Balkanska zvočna igra in kolo* z grškimi buzukiji kot balkanskimi tamburami, balkanskim defijem, in kraguljčki, gimbriji za Nitmo Bojančani, Mome zelen bor sadilo, Balkansko kolo s spontano igro in spontanimi glasovi. V tem repertoarju je več petja in lirike, in več naslonitev na (izvirno) ljudsko pesem, pa še vedno ena sama velika eksotika.

V svojem glasbenem restavradorstvu ansambel Vedun kot prvi v slovenskem, evropskem in celo svetovnem prostoru ponovno obuja prvine spontanega ustvarjanja glasbenikov medijev. Ansambel svojemu izvajanju pridaja nekdanj pomembno, a danes prezrto svečeniško ali šamansko in zdraviteljsko noto, zvoku pa večnivojsko globino, izjemno urejajočo in zdravilno moč ter učinkovitost. Na ta način glasbeniki po desetletjih aktivnega koncertnega delovanja v svojem najzrelejšem ansambelskem (po)ustvarjalnem obdobju sprejemajo, podobno kot neštete generacije posvečenih glasbenikov pred njimi, tudi svojo odgovorno vlogo umetnikov, duhovnih učiteljev in terapevtov hkrati. Spogledujejo se s preteklostjo, poslušalce našega časa pa navdihujejo z oživiljenimi staro-novimi glasbenimi jeziki, zvočnimi obrazci in neobičajnimi – a zanimivimi izvajalskimi praksami. Balijski vedski svečeniki so Vedunovo muziciranje označili za izjemno duhovno in dandanes edinstveno v svetu. Za sveto. Glasbeniki ansambla Vedun, restavradorji in varuhi duhovnih in zvočnih sporočil glasbene dediščine sveta, pri svojem izvajanju nakazujejo tudi medsebojne vezi med kulturami, vezi med slovenskimi in tujerodnimi zvočnimi jeziki. Tkejo zvočno prejo skozi prostor in čas. Vlečejo niti iz preteklosti v sedanost za prihodnost. Z dostojanstveno držo in s ponosom razkazujejo glasbeniki ansambla Vedun poslušalcem zvočno razkošje in barvitost slovenskih in tujerodnih glasbil ter raznovrstnih glasbenih orodij preteklosti (dodatno glej www.veduna.si).

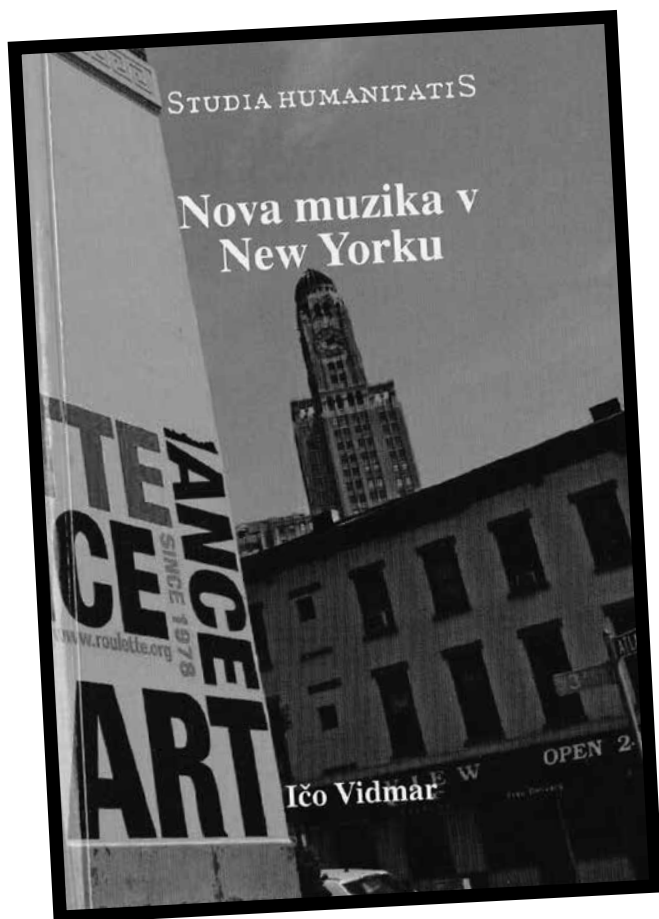
Ocene



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

Ičo Vidmar, *Nova muzika v New Yorku.* *Neodvisni glasbeniki in pravica do mesta*

Ljubljana: Studia humanitatis. 2016, 443 str., 22,00 €



Ičo Vidmar (roj. 1961) je priznani slovenski sociolog kulture, neodvisni glasbeni novinar, prevajalec, predavatelj, kolumnist in esejist. L. 2015 je doktoriral na oddelku sociologije kulture ljubljanske Filozofske fakultete z naslovom *Neodvisna glasbena formacija in pravica do mesta. Primer nove muzike spodnjega Manhattna*.

Še ena knjiga slovenske glasbene literature pogleduje čez naše nacionalne meje, še več: tokrat je Vidmarjev zabavni glasbeni pogled usmerjen »čez lužo«. Vsaj tako lahko razumemo njegovo doktorsko disertacijo in zdaj še knjigo, ki je izšla na podlagi prve v knjižni monografiji. Za New York bi zagotovo lahko tudi na glasbenem področju zapisali, da je neke vrste glasbeni vrtljak; mesto, kjer so najrazličnejše glasbene zvrsti in žanri polni vsega svetovljanskega, kozmopolitičnega. Tak, poglobljen in širok, je tudi pogled morda ta hip enega naših največjih poznavalcev glasbe v New Yorku. Zakaj pa zdaj na Slovenskem prav New York? Zato ker se tam že desetletja rojeva vse novo v vseh zabavnih glasbenih usmeritvah. Tam se zbira ne le glasbena, ampak nasploh svetovna migracija. New York je praktično stičišče vsega zapoznelega in zastarelega (muzej), zlasti pa je barometer, pokazatelj vsega tistega, kar se bo v (zabavni) glasbi šele zgodilo. Anglosaksonci (Američani in Angleži pa še kdo drug) bi temu rekli »past tense and future« v isti sapi, v enem

zamahu. New York je res križišče, krožišče in stičišče mnogih narodov in ras, kultur in tudi glasb. Če avtorjevim strokovnim in zgolj glasbenim ugotovitvam dodamo še sociološke v tej ameriški metropoli, ji lahko dodamo še nove raziskovalne razsežnosti med sociologijo kulture in glasbe in sociologijo mesta. Saj knjiga kar izčrpno opiše relacije med (re)produkcijo (nove) muzike in urbanimi procesi v tem kapitalističnem velemestu. Za razliko od naših glasbenih poljan se ameriški in s tem tudi newyorški glasbeniki celo podpirajo in si pomagajo med seboj, gredo celo poslušat drug drugega ... Kaj pa pri nas? Seveda, potem ne bi bilo med nami t. i. pregovorne nevoščljivosti kot del naše res izvirne folklore na še marsikaterem in ne le zgolj na glasbenem področju. Zato avtor o tem zapiše, da »v mestu (New York) muzicira približno 30.000 neodvisnih glasbenih prekarcev;¹ novo muziko, kot jo širše razumem, ustvarja nekaj tisoč glasbenikov, krog, ki ga posebej obravnavam, pa je ožji, nekaj sto jih je. To je še vedno največja koncentracija glasbenikov na svetu v enem mestu [...].« Vidmarjeva knjiga pa je tudi komparativna, kar ji seveda daje še dodaten blesk, vsaj kar zadeva domačo tovrstno (po)ustvarjalnost: »Ali si predstavljate tole mesto (Ljubljana) zadnjih dvajset let brez severa Metelkove – kljub vsemu, kar nam tam danes ni všeč? Dolgcajt za umret. Kaj so naredili v njenem južnem muzejskem kvartu? Najprej so zradirali športno igrišče. Ukinili so igro. Če bi jo kdo rabil, so to uslužbenci javnih kulturnih ustanov, da ne bi bili tako čemerni [...].«

Vidmarjeva monografija se začne z zahvalami (str. 5–7) in predgovorom – *Živi v golem mestu* (9–35), kjer si avtor zastavi in uokviri svoje nadaljnje delo, raziskovanje, odkrivanje problematike in njenih izsledkov. Nadaljnja *Neodvisna glasbena formacija v metropoli* je razdeljena na: *Kulturne formacije*, *Moderni v velemestu*, *Popularna godba*, *Težave z jazzom*, *Kulturne opozicije*, *Avantgarderije* in *Glasbene formacije* (37–98). Pod naslednjim podnaslovom *Neoliberalni New York*: »From welfare state to real estate« pa najdemo: *New York in urbano prestrukturiranje ameriških mest*, *Gotham za 24 dolarjev*, *Izhod iz velike depresije*, *Neoliberalni New York in Maksimalno podjetniško mesto* (99–157). *Nova muzika downtowna* je prikazana z naslednjimi naslovi: *Sociologija koncertnih svetov*, *Nova muzika downtowna v zgodovini*, *Neodvisnost in glasbeni kolektivi* in »Resno, kakor življenje«: *zgodovinski zgled AACM iz Chica-ga* (161–247). Sledi morda poglavje »in medias res (k bistvu)«: *Produkcija prostora in prostori nove muzike* z naslednjimi podnaslovi: *Umetnostni način produkcije v četrti SoHo*, *Podajanje*

1 Pridevnik *prekaren* (najpogosteje v zvezi *prekarni delavec*, pogovorno *prekar-rec*; *prekarno delo*; *prekarna zaposlitev* v pomenu 'zaposlitev za določen čas, v različnih oblikah, najpogosteje brez pravic do dopusta, prispevkov za zavarovanje in podobno'), ki izhaja iz latinske *precarius* (prvotno 'izprošen, priberačen, začasen, odvisen od volje drugega'; kasneje 'nestalen, negotov, prehodni') so pravniki v pomenu 'prepuščitev nečesa drugemu do preklica' uporabljali že dolgo, preden je prešla v poljudno rabo. Po rimskem pravu je lastnik namreč lahko prepuščil lastnino v rabo nekomu drugemu do preklica. Tako pravno razmerje se je imenovalo *prekarij*, prejemnik pa je bil *precario accipien*, prekarist.

Lower East Sida in scena downtowna, *Kabaretni zakoni* in za-ključni *Prostori nove muzike* (*The Knitting Factory*, *Tonic*, *The Stone*, *Roulette in Issue Project Room*, *Festival Vision in Arts for Art*, *Douglass Street Music Collective* in *Le Poisson Rouge*; 251–327). Pred koncem je na vrsti še poglavje *Kulturna kriza in pravica do mesta: Zaprtje kluba Tonic in glasbeniški protest*, *Pravica do mesta – nemogoča zahteva?*, *Glasbeni delavci – moč in nemoč glasbenega sindikata* in *Sporazum Winter Jazz Fest* (329–378). V zadnjem poglavju *Namesto sklepa* je objavljena »nota finalis« z naslovom *Zadnji odcep za Brooklyn* (379–397). V prilogah (401–419) lahko preberemo še dva naslova: *Marc Ribot: Skrb in hrana za glasbeno obrobje (odlomek)* in *Izbrano diskografijo newyorške nove muzike*. Kot se spodobi za (izvirno znanstveno) monografijo, sledi na koncu še popis *Literature in drugih virov* (421–443). Ta prinese vsega kar 253 enot, v glavnem tujerodne literature in (drugih) virov, v dodatku pa še 38 enot intervjujev z avtorjem.

Vidmarjeve »Neodvisne glasbenike« je izdala, kot je že (uvodoma) zapisano *Studia humanitatis* (Ljubljana, 2016) v zbirki *APES* (www.studia-humanitatis.si), recenzenta izdaje sta bila prof. dr. Drago Kos in doc. dr. Jože Vogrinc. Slednji je tudi urednik monografije. Oblikovanje zbirke je delo Uvida, računalniški prelom pa avtorja Javorja Čeha. Fotografijo na naslovnici je prispeval ©Roulette, knjigo pa je v nakladi 400 izvodov natisnil Studio Print, d.o.o.

Duška Žitko, *Giuseppe Tartini* – *violinski virtuoz, skladatelj, teoretik in pedagog svetovnega slovesa*

Piran: Pomorski muzej Sergej Mašera. 2017, 121 str.



Italijanski skladatelj, violinist in pedagog slovenskega rodu oz. rojen na Slovenskem v Piranu 8. apr. 1692, ki je večinoma živel in deloval v Padovi in Pragi, je bil zagotovo neke vrste glasbeni poliglot. V Padovi je 26. feb. 1770 tudi umrl. Glasbeno šolanje je začel v rodnem Piranu in sosednjem Kopru. 16-leten se je (1708) vpisal na pravno fakulteto v italijanski Padovi. V As-

sisiju pa je v samostanu študiral violino in osnove kompozicije ter raziskoval akustične glasbene zakonitosti. Od 1714 je igral v opernem orkestru v Anconi in l. 1721 postal prvi violinist – koncertni mojster v baziliki sv. Antona v Padovi. V letih 1723–1726 je bil na gostovanju v Pragi, 1727 pa je v Padovi ustanovil svojo lastno violinsko šolo. Iz nje so izšli pomembni violinisti tistega časa. Tartini je obogatil violinsko tehniko: uporabljal je debelejšje strune, daljši lok, izpopolnil je tehniko leve roke in iznašel t. i. diferenčni ton.¹ Tartini je avtorsko ustvarjal instrumentalno glasbo, saj njegov opus obsega ok. 125 solističnih koncertov, največ violinskih in 200 violinskih sonat. Izmed njih je zagotovo najznamenitejša *Vražji trilček* (1713; dandanašnje obliko ji je dal sloviti violinski virtuoz Fritz Kreisler, 1875–1962).² Tu je še okoli 50 triosonat. Pisal pa je tudi razprave o akustičnih vprašanjih (*Traktat o glasbi*, 1754).

O tem in takem Tartiniju tokrat piše avtorica D. Žitko, ki na najprej omeni vsa dosedanja piranska tj. slovenska prizadevanja na področju odkrivanja življenja in dela slavnega Giuseppeja Tartinija. Knjigo, ki jo je izdal Pomorski muzej Sergej Mašera, so posvetili »Vilimu Demšarju, restavratorju Tartinije-

¹ Kombinacijski ton, ki se sliši ob razliki frekvenc dveh tonov, ko npr. zvenita $c^2 = 517$ Hz in $g^2 = 775$ Hz, je slišati tudi g^2-c^2 , tj. ton $c^1 = 258$ Hz.

² *Sonata* v g-molu iz leta 1713.

ve violine»; to hranijo v njegovi rojstni hiši v Piranu, kjer ima dandanes sedež Skupnost Italijanov Giuseppe Tartini pri nas. To je tista (Tartinijeva) violina, ki jo je znani ljubljanski goslar³ tako usposobil, da so nanjo igrali že številni domači in tuji violinisti (Uto Ughi, Tomaž Lorenz, Anja Bukovec, Črtomir Šiško-
vič, Žiga Faganel, Stefan Milenkovič, Benjamin Ziervogel, Filip Feguš idr.). Violinski virtuoz, skladatelj, teoretik in pedagog svetovnega slovesa G. Tartini tako po nekem času spet dobiva (v slovenskem in italijanskem jeziku, v pripravi pa je še njen angleški prevod) knjižni spomenik. Kot je povedal eden od piscev uvoda (Franco Juri, aktualni direktor Pomorskega muzeja S. Mašera v Piranu; str. 7), gre v primeru Tartinija za *Violino, Svetnika, Vraga*. Tako so omenjeno publikacijo izdali ob letošnji in aktualni 120. obletnici odkritja spomenika Antonia Dal Zotta G. Tartiniju na osrednjem piranskem trgu po sedemnajstih letih. Po sedemnajstih letih je to nova publikacija, vsebinsko dopolnjena z novimi izsledki po zasluzi neutrudne raziskovalke in avtorice Duške Žitko ali, če že hočete, tudi za njeno osveženo grafično podobo. O samem Tartiniju pa sta se razpisala še dva povsem novodobna violinska virtuoz: Rus David Fjodorovič Ojstrah (9) in naš Črtomir Šiško-
vič (9); dve povsem različni violinski figuri, po nacionalnosti Rus in Slovenec, po generacijah pa »prejšnji« Ojstrah⁴ in »sedanji« Šiško-
vič.⁵ Uvodničar je še naš poet, tesno povezan z muziko, akademik Ciril Zlobec iz leta 1992 (11). *Knjigi na pot* (12–13) se razpiše avtorica D. Žitko in razloži vse povode za izdajo te knjige. Med njimi omeni že nekatere popisane pa še nove. Nekaj malega je prebrati tudi o težavnosti stopnji Tartinijevega opusa in zakaj se npr. tudi dovolj redko pojavlja na repertoarju dandanašnjih izvajalcev. *Veličina Giuseppeja Tartinija* (15–28) poseže v razpoložljivi historiat obujanja spominov in zasluge posameznikov in inštitucij za vse dosedanje dosežke in dognanja o velikem »violinskem vragu.« *Tartinijeva življenjska pot* (29–58) dokumentirano in zanesljivo postavi našega Tartinija med Piranom, številnimi italijanskimi mesti in Prago tako bivanjskih kot tudi šolajočih in delovnih ter življenjskih postajah in profesionalnih uspehih. Še posebej se avtorica dotakne *Violinskega virtuoz* (59–62), saj Tartinija prav po tem pozna ves, ne le slovenski, italijanski ali češki (glasbeni) svet. Kot *Skladatelj* (63–68) je Tartini prikazan z nekaterimi faksimili rokopisov in tiskov, kot *Pedagog* (69–74) pa še z nekaterimi drugimi listinami, ki Tartinija umeščajo in utrjujejo s pismi, slikami, naslovniciami. Med njimi se najdejo tudi dokumenti, ki jih hrani naš Pomorski muzej S. Mašera v Piranu. Ker je bil Tartini tudi *Raziskovalec in teoretik* (75–78), mu je posvečen še ta fragment njegovega delovanja: naslovnica disertacije, rokopis raziskave o Platonovi znanosti, temelječi na krogu, naslovnica ocene Tartinijeve razprave ... Posebno in obenem zadnje poglavje pa piše o *Tartinijevi zapuščini* (79–96). Tu so v ospredju prostori in spominska obeležja, posamezni-

3 Vilim Demšar (1937–2017).

4 D. F. Ojstrah (1908–1974).

5 Č. Šiško-
vič (roj. 1956).

ki in skupine, društva in združenja, ljubiteljske in poklicne inštitucije, posmrtno maske, slike njegove violine in njenih delov, vedute Pirana ... *Literatura* (97–112) je obsežna in ne obremenjuje celotnega besedila knjige; 275 enot (avtorjev in naslovov), kar pomeni, da je ime skladatelja in violinista Giuseppeja Tartinija še kako prisotno tako na svetovni (evropski) kot tudi na slovenski znanstveni glasbeni sceni. Del tega dokaza so (objavljene) samo tri kratice (114). Zato pa je likovni del monografije izredno bogat. Šele skupaj kot »punctum contra punctum«⁶ tvorita z besedilom celoto. Za (objavljene) *Fotografije* (115–118) je na koncu popisan poseben seznam s ponovljenimi slikovnimi miniaturomi in dodatnimi podatki za nekatere slike. Sledi še poseben spisek *Spletnih virov fotografij* (119–121) in (zaključna) *Zahvala*. Bogate in številne (skupaj z naslovno 127 enot) fotografije so v večini primerov v izvornih barvah. Marsikateri od objavljenih faksimilov⁷ izhaja prav iz našega Pomorskega muzeja S. Mašera v Piranu.

Knjižica, ki na vsega 121 (paginiranih) straneh prinaša novo in obogateno gradivo o »našem« Tartiniju, zagotovo sodi v našo kulturno in še posebej glasbeno dediščino. Hkrati pa je to ponovni dokaz, da tudi naše interdisciplinarno in multidisciplinarno združene umetnostne stroke in znanosti (arhivistika, glasba, muzeologija, muzikologija, literatura, umetnostna zgodovina ...) zmorejo najtežje tovrstne naloge; vključno z nacionalno in internacionalno, saj gre pri omenjeni knjigi oz. monografiji še za kaj več: za promocijo in turizem, za nadaljevanje tesne povezave med Slovenci in Italijani, ki prav v Tartinijevem rojstnem mestu (Piran) lahko služijo za zgleden primer sožitja. Četudi je v avtorstvu D. Žitko zaznati vse te in še druge naklonjenosti, tudi zaradi že omenjene ne pretirane obremenitve monografije z znanstvenim aparatom, ta le sodi tja, torej med izvirne znanstvene tiske, monografije. Lektor knjige je bil Henrik Ciglič, oblikovanje je delo Duške Đukić, arhivsko in fotografsko gradivo je avtorica skupaj z izdajateljem in založnikom črpala na najrazličnejših naslovih doma in v tujini (Slovenija in Italija), digitalizacijo je opravila Veronika Bjelica, knjigo pa je v nakladi tisoč kosov natisnila Eurografis, d.o.o. Slovenija.

6 Pika proti piki (za notna znamenja so večasih uporabljali pike).

1. Sočasno vodenje več samostojnih melodij.

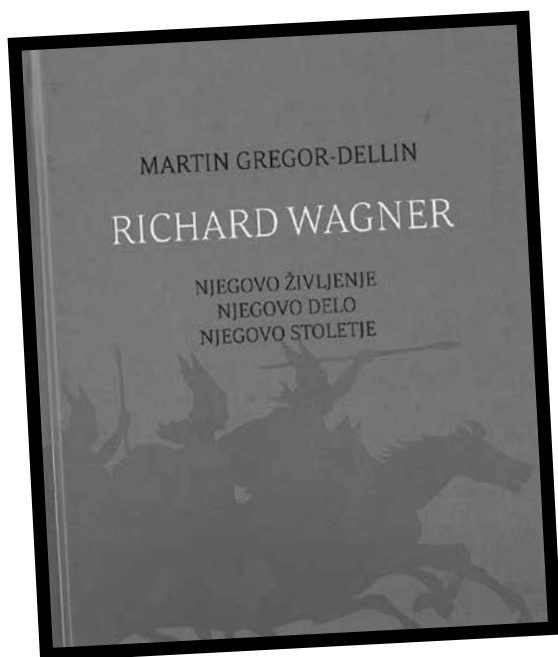
2. Nauk o večglasju z določenimi pravili o vodenju posamičnih melodičnih linij.

3. Fig. vsebinsko nasprotje.

7 Natančen posnetek rokopisa, tiska, risbe ipd.

Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner.* *Njegovo življenje. Njegovo delo. Njegovo stoletje*

Nova Gorica: Založba Univerze v Novi Gorici. 2017, 773 str. (774 opomb!), 40,00 €



Nemški operni skladatelj, dramatik, pesnik, pisatelj, gledališki režiser in dirigent Richard Wagner (1813–1883) je bil zagotovo eden največjih inovatorjev v resni glasbi 19. stoletja. Rojen je bil sicer v Leipzigu, mladost pa je prebil še v Dresdnu. Glasbeno kariero je začel kor gledališki korepetitor v Würzburgu (1834), kjer je že zložil svojo prvo opero *Vile (Die Feen)*. Bilo mu je 21

let! Potem pa je v Magdeburgu (kjer je bil 1935 že drugo sezono) napisal drugo opero *Prepoved ljubezni (Das Liebesverbot)*. Tam se je (prvič) tudi oženil (1836) z igralko Minno Planer. Po krajšem delovanju v Königsbergu (Kaliningradu, 1836–1837) je deloval v letih 1837–1839 v Rigi, od koder je zbežal pred upniki v Pariz (1839–1842). Tam je živel od instrumentiranja tujih del, skladanja francoskih romanc in pisanja časopisnih člankov. V tem času je spoznal slovita Hectorja Berliozja in Franza Liszta in druge (velike) umetnike. 1841 je dokončal prvo »večjo« opero *Večni mornar (Der fliegende Holländer)*, svoje prvo delo trajne vrednosti. Od 1848 je bil dirigent v Dresdnu, kjer je izvedel svojo opero *Rienzi*, naslednje leto pa *Večnega mornarja*. Iz tega časa sta še operi *Tannhäuser* (1845) in *Lohengrin* (1848). Po majski vstaji 1849 v Dresdnu, kjer je Wagner osebno sodeloval na barikadah, je moral z lažnim potnim listom zbežati iz mesta, najprej k Lisztu v Weimar in Jeno, nato pa v Zürich in Pariz. Od 1858 je živel v Zürichu ter pisal razprave o glasbi in besedilo za tetralogijo *Nibelungov prstan*. Izvedba *Lohengrina* pod Lisztovim vodstvom 1850 v Weimarju je bila umetniško doživetje najvišje vrste. V Zürichu se je Wagner zaljubil v Mathildo Wesendonck, soprogo trgovca, ki mu je ponudil pribežališče. Umetniški dokument te zveze je *Pet pesmi* na stihe M. Wesendonck in opera *Tristan in Izolda* (1857–1859), mejnik v razvoju takratne evropske glasbe. V času 1858–1864 je

Wagner veliko popotoval in bival v različnih mestih. L. 1861 je bil pomiloščen (glede sodelovanja na dresdenskih demonstracijah) in na Dunaju prvič slišal svojega *Lohengrina*. Ko je zaradi nespametnega zapravljanja zabredel v dolgove, ga je mladi bavarski kralj Ludvik II. povabil v München in mu omogočil, da je uresničil svoje načrte. Tam so bile pod vodstvom dirigenta Hansa von Bülowa izvedene Wagnerjeve opere *Večni mornar*, *Tannhäuser* in *Tristan in Izolda*. Med tem časom se je razplamtela že tretja Wagnerjeva ljubezen, tokrat s Cosimo, hčerko F. Liszta in soprogo H. v. Bülowa. Umaknila sta se v Tribschen pri Luzernu, kjer je Wagner dokončal opero *Mojstri pevci nürnberški* (*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1867). Leta 1869 se jima je rodil sin Siegfried. Ob bogati pomoči kralja Ludvika II. in nemškega meščanstva so bili 1872 položeni temelji gledališča v bavarskem mestecu Bayreuth, kjer naj bi prikazovali izključno Wagnerjeve opere. Prve *Slavnostne igre* (*Festspiele*) so bile 1876, zadnja premiera v Wagnerjevem življenju pa je bil 1882 posvetni prikaz *Parsifala*. Wagner je umrl v Benetkah, pokopan pa je v parku svoje vile Wahnfried v še danes nesmrtnem ali kar kulturnem Wagnerjevem Bayreuthu.

Wagnerjevo burno in razburljivo življenje, njegovi pogledi na glasbo, poezijo in filozofijo, še zlasti pa fanatičnost, s katero je uresničeval svoje cilje, so iz tega velikega opernega reformatorja naredili enega najzanimivejših umetnikov 19. stol. Dotlej so bile opere sestavljene iz t. i. števil (številčne opere z arijami, recitativi, dueti, ansambli itd.), Wagner pa je svoje glasbene drame (in ne več opere!) razdelil na prizore, torej na večje enote, ki so omogočale bolj svobodno oblikovanje. Zato je uvedel t. i. »neskončno melodijo« (unendliche Melodie), ki ni imela kadeince in katere naloga je bila izraziti tisto, kar je pesnik zamolčal. Druga pomembna prvina Wagnerjeve glasbene drame so bili »leitmotivi« (vodilni motivi), ki so se oglašali, kadar so bile na odru z njimi povezane osebe ali kadar je o njih tekla beseda ipd. Pomembno vlogo je Wagner dodelil orkestru. Pretirana čustvenost njegove glasbe je prav v orkestraciji našla učinkovite rešitve, ki so postale zgled poznejši skladateljski generaciji.

Zdaj so tudi v počastitev 65-letnice Festivala Ljubljana in ob ponovnem gostovanju slovitega Mariinskega gledališča iz Sankt Peterburga ponovno obudili spomine na R. Wagnerja. Vse od 2013 (*Rensko zlato* in *Valkira*) pa do 2017 (*Siegfried* in *Somrak bogov*) so v Ljubljani izvedlo nasploh prvič izvedli *Nibelungov prstan* in navdušili ljubljansko občinstvo s svojo nepozabno interpretacijo Wagnerjeve tetralogije pod vodstvom umetniškega vodje, soavtorja tetralogije *Nibelungov prstan* in slovitega dirigenta Valerija Gergijeva. Obenem pa so pri nas izdali prevod ene najboljše monografij: *Richard Wagner. Njegovo življenje. Njegovo delo. Njegovo stoletje*. Izvirnik je delo nemškega pisatelja in enega največjih tovrstnih wagnerjancev Martina Gregorja-Dellina, kar je pravzaprav psevdonim za Martina Gustava Schmidta (1926–1988). Izšlo je na 773 str. (in

z 774 opombami) v prevodu našega Simona Širca¹ pri Založbi Univerze v Novi Gorici (2017). Original v nemščini pa je izšel davnega leta 1980 (*Richard Wagner. Sein Leben. Sein Werk. Sein Jahrhundert*) pri nemški Založbi Piper Verlag GmbH, München/Berlin). Prevajalec je poleg prevoda napisal še spremno besedo in opombe, strokovni pregled dela pa sta opravila Peter Bedjanič in dr. Žiga Stanič. Jezikovni pregled je delo Jasne Paladin, oblikovanje naslovnice pa Gregorja Frankena. Delo je (v 300 izvodih) natisnila tiskarna *Nonpare*, knjiga pa je izšla s finančno pomočjo Festivala Ljubljana.

Od spremne besede (prevajalca) pa vse do zadnje strani knjige teče Wagnerjevo življenje in delo kronološko, torej od rojstva (1813) do smrti (1883), in to seveda zelo raznoliko, plastično, kajti Wagner sam se je neverjetno veliko premikal in selil; v začetku bolj zaradi neglasbenih vzrokov in povodov, na koncu pa seveda zaradi svojih neverjetnih (opernih) uspehov: plasmaja svojih del, diriganj, gostovanj; vsi so ga hoteli, vsi so ga vabili, povsod je bil res tisti, ki je obvladal skoraj celo (19. stol.). Prvo poglavje predstavlja *Predigra: 1813–1821*, tudi pogost naslov njegovih glasbenih dram (in oper). Ta se pne od uvodnih mór leta 1813, velikih pretresov pa vse do iskanj očeta in navezanosti na mater. Sledi *Prvi del: 1821–1849*, ki začne z mladostjo Wilhelma Meistra, se umakne v umetnikovo predmarčno prebujenje, predigre v spodnjih vrstah, resnosti življenja, begu iz Rige, nemškega glasbenika v Parizu, na poti h glasbeni drami, Dr. Richard Faust v Dresdnu in svobodo imam v mislih. V *Drugem delu: 1849–1864* se najprej pojavi Wagnerjeva življenjska kriza v izgnanstvu, sledi nastanek prikrite religije, voda, gore, Nibelungi, pogled skozi (*Nibelungov*) *Prstan*, veste, kaj prihaja, svet je moja predstava, v »azilu:« zgori se neizogibno, drugo popotovanje in nazadnje še prijatelj, kako se bo to končalo?. V *Tretjem delu: 1864–1882* so na vrsti farsa, prvovrstno zasedena, med Münchnom in Tribschnom, ujetje življenja v besedo, notrinskost v zavetju noči, Bayreutska ustanoviteljska leta, kar človek sanja, prvič slavnostne igre, Ariadna, Amfortas, rana, nemški duh in zahodni svet, odrešenje odrešeniku, in genij, delo in značaj. V *Sklepni (Wagnerjevi) glasbi: 1882–1883* pa še slovo s *Parsifalom*, konec v Benetkah in objokovanje. Eden pomembnejših delov te knjige je *Časovna preglednica*, ki na vsega štirih straneh pomeni neke vrste sucus celotne knjige, spet seveda napisan, preveden in objavljen v duhu »zlate« kronologije. Preveliki, preobsežni in zapleteni sta Wagnerjevi biografija in bibliografija, da bi nas lahko naenkrat zanimalo prav vse o tem vrhunskem nemškem opernem mojstru 19. stol. Podoben namen ima zagotovo tudi mnogo obsežnejše kazalo oseb in Wagnerjevih del, ki na 23 straneh prinese celoten kompandij Wagnerjevih imen, dovršen del njegovih predhodnikov in še več sodobnikov, ki so sooblikovali tako zapleteno nemško

¹ Roj. 1969, sicer pa redni prof. za fiziko na Fakulteti za matematiko in fiziko UL. Kot ljubitelj opere in popularizator del R. Wagnerja je doslej že prevedel Wagnerjevo Opero in dramo (2013) in G. B. Shawa-T. Manna-T. W. Adorna, Spisi o Wagnerju (2015).

zgodovino od praveka pa vse do Wagnerjevih glasbenih dram. Ta svet številnih in zapletenih Nibelungov je zagotovo tisti, ki je še vedno primarni interes tudi dandanašnjih občudovalcev Wagnerjeve gledališke glasbe. Po tem seznamu sodeč je enormen. Kronologija omenjene literarne tetralogije s predigro in sklepno glasbo je tudi časovno in vsebinsko skladna z obsegom posameznih poglavij. Ta so vsa še dodatno opremljena s tehničnimi opombami, vse skupaj pa zdaj zlasti v literarnem pogledu izzvani v skrajnem sorazmerju s sicer bolj ali manj poznanimi resnicami o Wagnerju.

Knjigo krasi kar nekaj zgodovinskih oz. dokumentacijskih fotografij, ki se dotikajo Wagnerjeve biografije in bibliografije: vse od staršev, Leipziga; shema »bitke narodov« pri Leipzigu, ponovno Leipzig, C. M. v. Weber, L. v. Beethoven, karikatura »norega« kapelnika Kreislerja, eden največjih Wagnerjevih idolov E. T. A. Hoffmann, Nikolajeva šola v Leipzigu, slika *Dioniz med Apolonovimi muzami* Buonaventure Genellija, sopranistka Wilhelmina Schröder Devrient, pevka *Adriane, Sente* in *Venere*, Wagnerjeva deset let starejša sestra Rosalie, (koncertna) dvorana starega *Gewandhausa* v Leipzigu, portreti Wagnerjevega sošolca na Nikolajevi gimnaziji v Leipzigu in kasnejši Wagnerjev prijatelj Theodor Apel, kantor *Tomaževe šole* v Leipzigu in Wagnerjev prvi glasbeni učitelj Christian Theodor Weinlig ter pisatelj, dramatik in urednik Heinrich Laube (*Časopis za elegantni svet*), notni primeri, gledališče v Bad Lauchstädtu, Tragheimska cerkev v Königsbergu (poročen z Wilhelmino Minno Planer), Wagnerjeva prva žena Christiane Wilhelmine (Minna) Wagner, roj. Planer, G. Mayerbeer, H. Heine, hiša kapitana Jensa Jensena v Sandviki (1839), staro kraljevo dvorno gledališče v Dresdnu in zadnji prizor 4. dejanja v praižvedbi *Rienzija* (1842), Gottfried Semper, tenorist Josef Tichatschek, prvi Wagnerjev *Rienzi* in *Tannhäuser*, ruševine gradu Schreckenstein (1850), grad Wartburg (1890–1905), pohod jenskih študentov in profesorjev na Wartburg (1817), podoba *Tannhäuserja* iz *Codex Manesse* (14. stol.), Tischbeinova upodobitev Wilhelmine Schröder Devrient kot *Venere* in Josepha Tichatschka kot *Tannhäuserja*, frankfurtska cerkev sv. Pavla (1848–1849), kjer se je sestajala nemška narodna skupščina, prvo svobodno izvoljeno zakonodajno telo nemških dežel, karikatura poraza evropskih revolucionarnih gibanj (1849) in usoda njihovih udeležencev, usmrtitev Roberta Bluma (1807–1848), ene od vodilnih osebnosti nemškokatoliškega gibanja in poslanca prvega vsenemškega parlamenta v Frankfurtu, naskok pruskih čet na hotel *Stadt Room* in barikade in revolucionarjev v Dresdnu (1849), medalja iz časa dresdenske vstaje (1849) in saške provizorične vlade, tiralica dresdenske mestne policije za »kraljevim kapelnikom R. Wagnerjem«, Wagnerjev prijatelj August Röckel, Mihail Bakunin, udeleženec dresdenske vstaje, Eduard Hanslick, dunajski glasbeni kritik in eden največjih Wagnerjevih nasprotnikov, Georg Herwegh, filozofi, ki so vplivali na Wagnerja: Pierre Joseph Proudhon, Ludwig

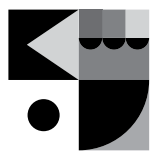
Feuerbach, Karl Marx, Arthur Schopenhauer, Wagnerjeva risba slikarja Kietzeja, Jessie Laussot, hiša v Graupi (četrt mesta Pirna v bližini Dresdna; »*Lohengrinhaus*«), kjer je Wagner (1864) zasnoval velik del glasbe za *Lohengrina*, F. Liszt (1846), R. Wagner (1850), züriški hotel *Baur au Lac* (1853–1856), Wesendonckova vila in »azil«, kjer je Wagner stanoval (1857–1858), Mathilde Wesendonck, Otto Wesendonck, Malwida von Meysenburg, Ca' Foscari in palača Giustinian v Benetkah (1858–1859), Wagnerjeva druga žena Cosima Wagner (1870 še kot Cosima von Bülow), Hans von Bülow, Tizianova *Assunta*, eno redkih likovnih del, ki jih Wagner omenja v svojih spominih kot asociacijo na začetek skladanja *Mojstrov pevcev*, Marie von Muchanoff Kalergis, Albert Niemann, Desplechinova scenografija za 2. prizor 1. dej. *Tannhäuserja* v pariški uprizoritvi (1861), karikaturi, ki ju je ob pariški izvedbi *Tannhäuserja* (1861) narisal Amedee de Noe: »*Gospod prosi, da med predstavo ne smrčite tako na glas. Utegnili bi zbuditi ljudi v sosednji loži.*« In: »*Tu nekaj napačno igraš, otrok moj. – Maman, to je Tannhäuser. – Ah! To je pa že nekaj drugega.*« Tu sta še Wagnerjevi simpatiji iz časa njegovega bivanja v Brierbrichu (1862): Friderike Meyer in Mathilde Maier, R. Wagner (ok. 1862), bavarski kralj Ludvik II., skupinska slika pred premiero (17. 5. 1865 *Tristana in Izolde* v Münchnu), prostorski model scene za 3. dejanje *Tristana in Izolde*, ki jo je za münchensko praižvedbo pripravil Angelo Quaglio, Ludwig in Mlawina Schnorr von Carolsfeld (prvi *Tristan* in prva *Izolda*), vila Tribschen ob Vierwaldstattschem jezeru, Wagner na tribschenskem stopnišču za božično jutro (25. 12. 1870), dirigira *Siegfridovo idilo* – darilo Cosimi za njen rojstni dan, Judith Mendes Gautier (še ena, ki je Wagnerju ogrela srce), Friedrich Nietzsche, Ludwig II., R. Wagner in princ Paul von Taxis kot *Lohengrin*, Viljem I. (pruski kralj in prvi nemški cesar, prvi nemški kancler Otto von Bismarck, upodobitev pogovora med Bismarckom in poraženim Napoleonom III., C. v. Bülow, Lisztov prijatelj grof Leo Festetics, F. Liszt in H. v. Bülow v Budimpešti (1865), Karl Tausig, Karl Klindworth in H. v. Bülow, R. in C. Wagner na Dunaju (1872), neuresničeni Semperjev osnutek za novo münchensko gledališče, zaključek glavnih gradbenih del za bayreuthsko festivalsko gledališče (1873), poglobljena orkestrska jama v Wagnerjevem bayreuthskem festivalskem gledališču »mistično brezno«, alfa in omega nezamenljive bayreuthske akustike, »plavalni stroji«, Brandtovi vozički za renške dekllice v bayreuthski praižvedbi *Renskega zlata* (1876), renške dekllice v bayreuthski uprizoritvi *Renskega zlata* (1876 s slavno sopranistko Lilli Lehmann v vlogi *Woglinde*), baritonist Franz Betz, prvi Wagnerjev Wotan v Wagnerjevem *Renskem zlatu* in sopranistka Amalie Materna, prva Wagnerjeva *Brunhilda* v *Nibelungovem prstanu*, *dirigenti H. Richter, H. Levi in F. Mottl*, R. Wagner (1870), vila Wahnfried v Bayreuthu, Cosima, Richard, F. Liszt in Hans von Wolzogen v vili Wahnfried, družinski portret pred vrtno vilo Wahnfried (B. v. Bülow, H. von Stein, C. in R. Wagner, P. von Joukowsky, I. von Bülow, D. von Bülow, E. in S. Wagner (1881), izvorni in-

štrument med menjavo prizora v 1. dejanju *Parsifala* («Gralsglocken,« za motiv: c-g-a-e, uporabljen v uprizoritvi 1882), podoben inštrument in še eden z dodatnimi resonatorji (za uprizoritev *Parsifala*, 1927), scena za 3. dejanje *Parsifala* v postavitvi Paula v. Joukowskega (1882–1934), sopranistka Amalie Materna (*Kundry*), basist Emil Scaria (Škarja, »naše gore list«, Graz, 1838 – Blasewitz/Dresden, 1886; *Gurnemanz*) in tenorist Hermann Winkelmann (*Parsifal*) v Wagnerjevi praizvedbi *Parsifala* (1882), Wagner na predvečer svoje smrti (risba P. v. Joukowskega (Benetke, 12. 2. 1883), beneška palača Vendramin (kjer je 13. 2. 1883 umrl) in žalni spreved z Wagnerjevo krsto pred bayreuthsko železniško postajo, 18. 2. 1883. Sledi še predstavitev kolorirane risbe s svinčnikom, pripisane katalonskemu grafiku Lluisu Labarti i Graneju, ki predstavlja motiv *Ježe valkir* in je v modificirani (preoblikovani) obliki uporabljena likovno še na ovitku knjige. Fotografij (106) in priloženih notografira-

nih vložkov (14) se je nabralo 120 enot. To po načelu glasbene- ga kontrapunkta² povezuje in še dodatno razsvetljuje Wagnerjeve mite, ki jih poleg samih del niti ni malo.

Sicer pa je Wagnerjeva tetralogija s predigro in sklepno glasbo porazdeljena dovolj sistematično, saj npr. prvih osem Wagnerjevih let popiše na 20 straneh (1813–1821), naslednjih 28 let (1821–1849) prebiramo v nadaljevanju na 170 straneh, eno krajših, pa zato očitno ustvarjalno najbolj nabitih 15 let (1849–1864) je razprostrtih na nadaljnjih 218 straneh, za kanček daljše časovno obdobje, 18 let (1864–1882), je napisano v tako rekoč najdaljšem poglavju na 248 straneh, Wagnerjeva sklepna glasba, njegov življenjski in delovni finale v samo enem letu (1882–1883), pa je popisana na še zadnjih 37 straneh.

² Od *punctus contra punctum* kot »nota proti noti.«



**Kulturni
bazar**
2018

5. aprila 2018

v Cankarjevem domu v Ljubljani

ŠTIHOVA DVORANA

13.00–13.45

KULTURNI BAZAR — NA PRAGU DESETLETJA,

OKROGLA MIZA O KREATIVNEM PARTNERSTVU MINISTRSTVA ZA KULTURO IN MINISTRSTVA ZA IZOBRAŽEVANJE, ZNANOST IN ŠPORT NA PODROČJU KULTURNO-UMETNOSTNE VZGOJE

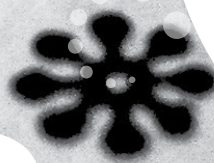
Sodelujeta: dr. Maja Makovec Brenčič, ministrica, Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport RS, in Anton Peršak, minister, Ministrstvo za kulturo RS; povezuje Boštjan Narat

Otroci in mladostniki se z umetnostjo in kulturnimi vsebinami srečujejo v različnih okoliščinah: doma, v učilnicah, gledališčih in koncertnih dvoranah, v stiku z vrstniki. Skoraj naključno in po ne povsem jasnih poteh se vpletajo v nevidno mrežo, ki iz njih ustvarja bitja kulture, občutljivosti za lepo in odprtosti za drugačno. Po drugi strani pa je kulturno-umetnostna vzgoja sistemsko vprašanje in vsaka družba si mora prizadevati za njen razvoj.

Pomemben del načrtnega razvoja kulturno-umetnostne vzgoje, ki smo si ga že pred desetletjem skupaj zastavili Ministrstvo za kulturo, Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport ter Zavod RS za šolstvo, je nacionalni

projekt *Kulturni bazar*. Z njim tudi letos v sodelovanju s kulturnimi ustanovami in ustvarjalci iz vse Slovenije ter tudi nekaterimi drugimi ministrstvi odpiramo prostor za sistemski razvoj kulturno-umetnostne vzgoje. Kako uspešno je desetletno kreativno partnerstvo, kaj nas je naučilo in kaj nam je prineslo, kakšni so načrti za prihodnost, kakšne spremembe bi bile potrebne v prihodnosti, da bi povečali dostopnost kulturnih dobrin in mladim omogočili razvoj njihovih kreativnih potencialov – o vsem tem bo tekla beseda na okrogli mizi, na kateri bosta sodelovala ministrica dr. Maja Makovec Brenčič in minister Anton Peršak.

Poročila



Zborovski BUM 2017 v Mariboru

Največji glasbeni dogodek mladih v Sloveniji

Potem ko je Zavod RS za šolstvo (ZRSŠ) že leta 2016 izdal didaktično gradivo za mladinske pevske zборе v šolah – Partiture za glasbeno-plesni dogodek Zborovski BUM, Ljubljana, 2016, 57 strani not, je bil ta spet po tradiciji bienalno na velikem nogometnem stadionu v mariborskem Ljudskem vrtu 13. junija 2017. Ko so pevke in pevci, zborovodkinje in zborovodje skozi celo šolsko leto (2016/17) odpeli in pripravili svoje vloge tokrat s praviloma opernim zborovskim repertoarjem, se jim je na prireditvi pridružil Simfonični orkester SNG Maribor z dirigentom Simonom Krečičem. Največjemu glasbenemu dogodku je po dveh letih (saj gre za bienalno prireditev) spet prisostvoval predsednik države Borut Pahor, velik ljubitelj in hkrati ljubljenec mladih. Izvajalcem so se pridružili še pevski prvaki Opere SNG Maribor: sopranistka Andreja Zakonjšek Krt, altistka Irena Petkova, tenorist Martin Sušnik in baritonist Jaki Jurgec. Vse niti, tako kot doslej že vseh šest let, so bile v rokah ustanoviteljice in vodje tega festivala, višje svetovalke za glasbeno umetnost ZRSŠ (OE Maribor) oz. predmetne skupine za glasbeno umetnost, dr. **Inge Breznik**; to je njen projekt od ideje do realizacije vsaki dve leti in ona je seveda gonilna sila za vse tiste priprave, ki so (pre)potrebne vmes.

Tokrat je v Mariboru pelo največje število pevcev doslej (2012 →). Ob spremljavi simfoničnega orkestra je bilo po podatkih

organizatorjev ok. 5500 pevk in pevcev mladinskih šolskih zborov iz 180 osnovnih šol. Dogodek je tudi zaradi medijske razsežnosti (RTV snemanje) povezoval Milan Krapež. Za intermezzo pa smo slišali dva mlada instrumentalna talenta, violinsko-violončelski duo Timotej Willenwaldt in Lenart Prek



Dr. Inge Breznik v elementu na 3. Zborovskem BUM-u, MB, 13. 6. 2017, foto Janez Čebulj



Zborovski BUM, MB, 13. 6. 2017, foto Janez Čebulj

– WildArt. V okviru letošnjih obletnic so se zahvalili nekaterim najbolj zaslužnim slovenskim skladateljem za otroško in mladinsko zborovsko petje: Jakobu Ježu (1928), Lojzetu Lebiču (1934), Miru Kokolu (1937) in Tomažu Habetu (1947), ki se je edini od vseh teh prireditve tudi osebno udeležil. Po uvodni himni RS – *Zdravljici* (F. Prešeren/S. Premrl v orkestraciji D. Močnika) je, kot že rečeno, repertoar Zborovskega BUM-a 2017 temeljil na operni tematiki tujih in domačih skladateljev, in sicer z odlomki naslednjih opernih del: (enoglasni) mrmrajoči zbor iz Puccinijeve opere *Madama Butterfly*, 2-glasni zbor *hebrejskih sužnjev* iz Verdijevega *Nabucca*, 2-glasni zbor *dečkov* iz Bizetove opere *Carmen*, 2-glasni zbor in solistka s *Habano* iz Bizetove *Carmen* in 2-glasna *Barkarola* iz Offenbachovih *Hoffmannovih pripovedk*. Sledil je nastop že omenjenega violinsko-violončelskega dua Lenarta in Timoteja – WildArt, njemu pa *Pesem kostanjev* za tri visoke glasove s spremljavo na temo iz muzikala *Veronika Deseniška* mladega slovenskega skladatelja Leona Firšta (roj. 1994), za solista (J. Jurgec) in enoglasni zbor *Papagenova predstavitevna pesem* iz Mozartove opere *Čarobna piščal*. Drugi intermezzo je bil nastop pevskega solističnega kvarteta in orkestra z dirigentom Krečičem. V njihovi izvedbi smo slišali scensko glasbo z naslovom *Figaro*, ki jo je za gledališko igro Antona Tomaža Linhartarja z naslovom *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* l. 1790 skomponiral Janez Krstnik Novak (ok. 1756–1833). Zaradi kakovosti te glasbe se je tudi celotna gledališka igra približala operi. Če že doslej nismo omenili (pre)potrebne logistike, ki jo je moral obvladovati dirigent Krečič (saj je tudi orkester igral pod mikrofoni na travnati zelenici Ljudskega vrta), jo sedaj, ko je zbor tisočih nadaljeval svoje primarno poslanstvo te prireditve, lahko še posebej poudarimo. Tudi v boljših elektro-akustičnih razmerah (npr. koncerti na ljubljanskem Kongresnem trgu) podobne prire-

ditve niso nikoli za vse enake, kaj šele avtentične. Tudi v Mariboru je bilo tokrat tako: žal neizenačenost vseh udeleženihih zlasti še percepcijsko, torej pri poslušalcihih na prostem, ni bila adekvatna z vseh strani nastopajočih. Tukaj moramo žal dodati še RTV-poslušalce, ki so verjetno glasbo slišali boljše kot pa poslušalci na odprtem prostoru. Sledilo je eno najbolj popularnih opernih del za dva solista (sopran in tenor, ki ju že poznamo iz prejšnjega pevskega kvarteta) in 3-glasni zbor (visokih) glasov s spremljavo v *Napitnici* iz Verdijeve *Traviate*. Konec je bil slovenski, priredba (D. Močnik in B. Pucihar) popularne Sepetove oz. Strniševe *Zemlja pleše*.

Zagotovo je imela največji vsebinski in organizacijski delež pri tem idejna voditeljica dr. I. Breznik. Tudi zato je (verjetno) že prej prejela v ljubljanskih predsedniških dvorih iz rok predsednika države B. Pahorja *Jabolko navdiha*.¹ Saj jo je pri vsem tem

1 I. Breznik je bila nagrajena 25. 5. 2017 kot idejni vodja največjega pevskega srečanja mladihih v Sloveniji, imenovanega Zborovski BUM.

Ideja za pevske srečanje mladihih se ji je porodila ob iskanju rešitev, kako kakovost večglasnih mladinskihih šolskih pevskih zborov dvigniti in kako za zborovsko petje dodatno spodbuditi šolarje. Naloga ni bila lahka, a dr. Inge Breznik se je lotila zavzeto in s poslušom za mlado generacijo.

Odziv šolarjev je bil že na začetku velik. BUM je postal pravi »državni praznik« otrok, ki jih povezuje ljubezen do petja, glasbe in plesa. Za 40 % večja udeležba mladinskihih pevskih zborov na revijah v Sloveniji in tekmovanjih v tujini je brez dvoma tudi rezultat Zborovskega BUM-a ter zagnanosti, strokovnosti in predanosti dr. Inge Breznik.

Zborovski BUM od leta 2012 vsaki dve leti poteka v Mariboru. Na prvem je sodelovalo ok. 1400 otrok iz 36 osnovnih šol štajerske regije. Že drugi je dosegel državno raven, na tretjem pa je na stadionu v Ljudskem vrtu zapelo že okrog 7000 otrok.

Zborovski BUM, ki se vsakič predstavi z novo temo, se dogaja ob koncu celoletne pevske vzgoje v večglasnih šolskih zborih. Doslej je bilo mogoče slišati od slovenske himne do znanihih popevk pa operno in ljudsko glasbo ter novitete mladihih slovenskih skladateljev. A dogodek ni le sklepnih del učnega procesa, je tudi druženje, radost, samopotrditve, vera v ustvarjalno moč in še mnogo več. Kot akademsko izobrazena glasbena strokovnjakinja se dr. Inge Breznik zaveda velikega pomena glasbe za utrjevanje narodove istovetnosti. Zato Zborovski BUM razume tudi kot del domovinske vzgoje, pri kateri mladi rodovi spoznavajo dolgo tradicijo zborovskega petja v slovenski kulturi in jo ohranja-

(od ideje do zdaj že kar treh realizacij) vodila želja po dvigu kakovosti dela na področju večglasnega šolskega mladinskega zborovskega petja ter novih načinov motivacije otrok za zborovsko petje. Poudarek je očitno tudi na domovinski vzgoji, zato v izvedbah pesmi slovenski jezik. To je kompleksno in kompletno pedagoško pristopanje k stvari, saj so vsi tovrstni prijemi le didaktično-metodični, zlasti še področje prav omenjenega zborovskega petja: vsebinska zasnova, izdana literatura, delo z zborom skozi vse šolsko leto. Kot »nota finalis« je tu še skupni nastop; z druženjem, potovanjem, umetnostjo, šolsko prakso itd. Tako je finalni dogodek, skupni nastop, vsakič s popolnoma drugačno tematiko le dogodek z zaključno, javno vidno (in slišno) fazo celoletnega procesa pevske vzgoje v večglasnih šolskih mladinskih pevskih zborih in priprave otrok na javno izvedbo pevskega repertoarja. Od vsega začetka je Zborovski BUM tudi percepcijsko zamišljen medijsko, lahko bi celotnemu projektu, ki pravzaprav traja skozi skoraj vse šolsko leto ali vsaj del tega, pripisali še interdisciplinarnost ali morda celo multidisciplinarnost. Saj je omogočeno brezplačno spremljanje dogodka v živo kot gledalec in poslušalec na tribunah stadiona Ljudski vrt v Mariboru ali pa prek prenosov v živo na 1. pro-

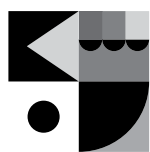
jo za naslednje rodove Slovencev, hkrati tudi za vse ljubitelje glasbe sveta.

Dr. Inge Breznik se zaveda, da je glasba vedno znala povezovati kulture in narode, v njeni povezanosti vidi ključ do sreče in uspeha posameznika in skupnosti. Njen Zborovski BUM zato predstavlja pomemben prispevek k naši skupni sreči in uspehu in kot tak je tudi navdih in spodbuda vsem ostalim [...]. «Dostopno na: <http://www.zrss.si/objava/dr-inge-breznik-prejemnica-jabolka-navdiha-2> (28. 5. 2017).



gramu RA SLO, RA MB in RA KP. Prireditve je posnela tudi TV Slovenija in posnetek predvajala kasneje (na 1. programu TV SLO na slovenski državni praznik, 25. jun. 2017). Celoten dogodek, namenjen množičnemu petju otrok iz večglasnih šolskih pevskih zborov ter druženju otrok z ljubeznijo do glasbe in petja, je v mariborskem Ljudskem vrtu (13. jun. 2017) organiziral Narodni dom Maribor.²

² Prireditveni center za vse starosti in za vse okuse. Programi NDM so namenjeni otrokom, mladostnikom in odraslim, ljubiteljem vseh vrst glasbe, od klasične do rocka, privrženecm žlahtne komedije, gledaliških predstav za odrasle in otroke ... Dostopno na: www.nd-mb.si (28. 6. 2017; hrani avtor).



**Kulturni
bazar**
2018

5. aprila 2018
v Cankarjevem domu v Ljubljani

KOSOVELOVA DVORANA

9.00–10.30

PLESNE DEGUSTACIJE, KRATKE PREDSTAVITVE PROJEKTOV IN PROGRAMOV

Sodelujejo: EnKnapGroup, Emanat, CoFestival, Festival Velenje in mladi plesni ustvarjalci

Na plesnih degustacijah bomo predstavili odlomke iz profesionalnih plesnih produkcij, pedagoške programe profesionalnih plesnih inštitucij, festivale, projekte in avtorske plesne mladih plesnih ustvarjalcev, nastalih na temo kulturne dediščine. Po predstavitvah bo čas za pogovor, na katerem bodo ustvarjalci (tako profesionalci kot mladi plesalci, stari med 8 in 14 let) odgovarjali na vprašanja o procesu dela in doživljanju plesa.

22. Bohinjsko glasbeno poletje 2017

V Srednji vasi nad Bohinjem, v župnijski cerkvi sv. Martina, kdaj pa kdaj pa tudi v kakšnem večjem, bližjem in posvetnem prostoru, se vsako poletje, zdaj že dvaindvajsetič zaporedoma odvil eden od osrednjih gorenjskih poletnih glasbenih festivalov Bohinjsko glasbeno poletje. Pod okriljem Turizma Bohinj ga vsa ta leta umetniško vodi ljubljanski muzikolog in violinist Roman Leskovic. Tudi tokrat mu je uspelo v času med 1. julijem in 17. avgustom povabiti v Bohinj in neposredno bližino lepo bero naših in tujih glasbenih umetnikov, poustvarjalcev.

Že nekaj zadnjih let je uvodni koncert po navadi ali orkestrski ali zborovski ali vokalno-instrumentalni. Takšen je bil npr. tudi letošnji **prvi** (1. julij 2017), saj je v Kulturnem domu »Jozeta Ažmana« v Bohinjski Bistrici nastopil eminentni in hkrati edini slovenski profesionalni **Zbor Slovenske filharmonije** in **Slovenski tolkalni projekt SToP** z dirigentko in umetniško voditeljico zбора **Martino Batič**. Ne sami, ampak v družbi treh pevskih solistov: **Nine Dominko**/sopran, **Aca Biščevića**/tenor, **Tomaža Kovačiča**/basbariton, in še pianistk: **Mete Fajdiga** in **Andreje Kosmač** na (dveh) klavirjih. Kajti na sporedu so imeli slovito vokalno-instrumentalno kantato *Carmina Burana* (*Cantiones profanes*; 1935–36) nemškega skladatelja Carla Orffa (1895–1982), temelječe na 24 pesmih istoimenske sred-



njeveške pesnitve. Gre seveda za verzijo zboru s solisti in spremljevalnim klavirjem in tolkali.

Več kot odličnemu začetku 22. Bohinjskega glasbenega poletja je sledil nastop enega ta hip vodilnih slovenskih pihalnih komornih ansamblov, **Pihalnega kvinteta Slowind** (20. julij) na **drugem koncertu**. Sestavljajo ga vodilni solisti našega osrednjega državnega simfoničnega orkestra *Slovenske filharmonije*: **Aleš Kacjan**/flavta, **Matej Šarc**/oboa, **Jurij Jenko**/klarinet, **Metod Tomac**/rog in **Paolo Calligaris**/fagot. Tudi bohinjska odličnost tega ansambla je bila tokrat preverjena že takoj na začetku, saj je peterica simfoničnih pihalcev v cerkvenem prezbiteriju najprej posegla po eni najbolj referenčnih in izvirnih glasb za svojo zasedbo, po *Serenadi* v c-molu, KV 388 v štirih stavkih Wolfganga Amadeusa Mozarta (1756–1791). To je bil tudi edini ansamblov zalogaj v tem prvem delu bohinjskega koncerta. V drugem delu pa je bila najprej na vrsti (izvirna) slovenska glasba za peterico

pihal – *Pihalni kvintet št. 2* (1959) v vsega kar sedmih stavkih enega naših vodilnih skladateljev prejšnjega stoletja s pogledom v 21. stol. – Primoža Ramovša (1921–1999). Da bi umetniki sklenili svoj nastop, so posegli še po 3-stavčnem *Kvintetu v D-duru*, op. 124, italijanskega virtuoza na flavti in skladatelja Giulia Briccialdija (1818–1881).

S titansko klavirsko glasbo Beethovna, Schumanna in Schuberta se je na **3. koncertu** letošnjega 22. Glasbenega poletja v Bohinju (2017) nadaljevala v cerkvi sv. Martina v Srednji vasi nad Bohinjem (27. jul.) omenjena in ena najuglednejših poletnih glasbenih manifestacij na Gorenjskem. Da, v cerkvi, kjer so sloviti pianistki **Jasminki Stančul** omogočili recital, ki ga je lahko kljub geografskemu in glasbenemu slovenskemu obrobju odigrala briljantno. Na velikem koncertnem klavirju Steinway (Silič, d.o.o.) je umetnica lahko razprla vsa svoja poustvarjalna krila in v po eni strani enoviti (nemški) klavirski glasbi, po drugi strani raznoliki, razprla ves svoj poustvarjalni žar. Kljub temu da jo že kar nekaj časa poznam v različnih koncertnih oblikah njenega delovanja, je bilo njeno tokratno srečanje z ves čas kontrastno glasbo še kako poglobljeno in zanimivo. Stančulova je tokrat skozi klavirsko igro pela. Bila je enkratna in ves čas slogovno še kako zanimiva: njeni piani so se nenehoma soočali z maksimalno fortissimo igro tako, da ji je lahko prav v tem dokaj nebrzdanem petju tudi v tej dinamiki zaradi akustike cerkvenega prezbiterija že malo škodilo. Programske kontraste med klavirsko igro del Beethovna (*Sonata v d-molu*, op. 31, št. 2), Schumanna (*Sonata v g-molu*, op. 22) in dvoje »kapitalnih« del slovitega Franza Schuberta (*Impromptu v A-duru*, op. 142, in *Fantazija v C-duru*, »*Popotnikova*,« op. 15, D. 760) pa so bila tista dela, ki so nas vodila s pianistko Jasminko Stančul od predzadnje Beethovnovne *Sonate* pa vse do gigantske *Popotnikove fantazije* slovitega F. Schuberta. Tako sta se križali neke vrste Beethovnova klavirska poetika s slovitim titanstvom Schuberta: če je njegov *samospev Popotnik* neke vrste vokalno-instrumentalna miniaturna (z vsega le 72 takti), je zdaj njegova *Fantazija* prava klavirska »simfonija;« vse do sklepne *fuge*, kjer je pianistka Stančulova znala zaokrožiti bohinjski recital s pravo klavirsko »simfonijo.« Njene tehnične, spominske, slogovne



Nejc Lavrenčič in Sabina Cvilak.

in muzikalne dispozicije so tudi tokrat delovale čez vrh slovenske pianistike. Stančulova me je ponovno prepričala, da je umetnica velikega glasbeno poetičnega formata, umetnica, ki jo po eni strani poznamo in ki ji marsikaj zaupamo; žal in očitno pa še vedno ne vsega. Na omenjenem koncertu sem predvsem užival, kajti Stančulova kot velika pianistka evropskega formata je z muziko od uvodne Beethovnovne *Sonate* pa vse do zaključnega (in edinega) bise z »*uspavanko*,« dala nove dimenzije tudi naši pianistiki; njen več kot 90 minut dolgi repertoar tega večera se je spet razblinil pod bohinjsko poletno zvezdno nebo. Očitno so pianistkine (po)ustvarjalne klavirske glasbene razsežnosti neomejene, brezmejne. Igrala je romantične skladateljice oz. njihova dela skozi prizmo svojega enkratnega slušnega in osebnega, izključno notranjega pogleda na muziko.

Na **4. koncertu** (3. avg.) sta nastopila dva vodilna solista: trobentač **Tibor Kerekeš** in organist **Tomaž Sevšek**, praviloma skupaj, v duu; četudi je organist Sevšek igral kar nekaj solističnih orgelskih del tudi solo. Kajti na bohinjskem koru oz. natančneje v cerkvi sv. Martina v Srednji vasi nad Bohinjem že vse od l. 1830 stojijo izvrstne orgle Johanna Gottfrieda Kunatha (1745–?); l. 2002 jih je obnovilo *Orglarstvo Močnik*, in dandanes omogočajo tudi odlične solistične (orgelske) koncerte. Tako smo v interpretacijah danes enega izmed vodilnih slovenskih organistov Sevška slišali kar troje del skladateljev D. Buxtehudeja, A. Corellija in J. S. Bacha. Skupaj pa sta odigrala še dela za zelo hvaležni komorni duo trobente in orgel skladateljev D. Buxtehudeja in G. F. Händla (priredbi), na koncu pa še izvorno in eno najbolj zahtevnih tovrstnih del za enako zasedbo: »*Okna*« po Marcu Chagallu: *Modro, Zeleno, Rdeče in Zlato okno* iz leta 1976 češkega skladatelja Petra Ebna (1929–2007). Trobentač Kerekeš je očitno prav v tale finalni del njenega nastopa vložil največ moči in pozornosti in tako sklenil omenjeni cikel kot tudi recital več kot uspešno. Saj vendarle velja trenutno za enega od vodilnih trobentačev: solist v orkestru SF in (redni) profesor na AG, poleg tega pa še prvi trobilec *Trobilnega ansambla SF*. Ni mogoče prezreti dejstva, da je za omenjeno zasedbo še najbolj privlačna, aktualna in »poslušljiva« baročna glasba, pa najsi gre za izvorno ali prirejeno, da ne omenim še najbolj avtentične prav solistične orgelske glasbe za cerkveni prostor. Tej sta se še najbolj poklonila tudi oba omenjena umetnika, saj sta zaradi dejstva, da so orgle vendarle postavljene na cerkveni kor, oba tam tudi nastopila. Še več: občinstva je v Srednji vasi tudi zmeraj več in oba umetnika sta se mu poklonila še z enim najbolj aktualnih baročnih stavkov (za trobento in orgle).

Sloviti avstrijski flavtist **Michael Martin Kofler** je nastopil s »svojim« **Salzburger Mozart Quartetom** (10. avgust) na **5. koncertu**. **Salzburški Mozartov kvartet** ali kvartet s flavto pa sestavljajo še v godalnem triu združeni: **Daniela Beer**/violina, **Dorothea Galler**/viola in **Matthias Michael Beckmann**/violončelo. Na sporedu so imeli izključno instrumentalna dela



Roman Leskovic, idejni in umetniški vodja festivala

skladatelj W. A. Mozarta, L. Boccherinija in J. M. Haydna. Pri tem seveda ne moremo mimo (uvodnih) Mozartovih kvartetov s flavto, ki so ena najlepših glasbenih strani v komorni glasbeni literaturi. Z glasbo skladatelj W. A. Mozarta, L. Boccherinija in J. M. Haydna pa so še vedno obdržali primat v glasbi »svojega« Salzburžana W. A. Mozarta; saj so v celotnem večeru izvedli kar štiri njegova tovrstna dela, »flavtne kvartete« ali kvartete s flavto (z godalnim triom: violina, viola in violončelo) v: C-duru, KV Anh. 171/285b, A-duru, KV 298, G-duru, KV 285a in D-duru, KV 285; za konec pa še Mozartov stavek kot dodatek. Vmes je bilo na sporedu tudi dvoje del zunaj tega tematskega konteksta pa še vedno mozartovsko uglašeni Boccherinijev *Rondo (Allegretto)* za godalni trio in še en »flavtni kvartet« ali kvartet s flavto manj znanega Haydnovega brata J. M. Haydna. Brez dvoma je bil to eden slogovno najbolj enovito uglašeni sporedov letošnjega Bohinja tako po programski kot po izvedbeni strani. Ne glede na to, da je ves večer prednjačila odlična Koflerjeva flavta, moremo k temu uspehu spet dobera obiskane ali zasedene ladje cerkve sv. Martina v Srednji vasi prišteti tudi vso godalno trojico. Ta se je v odlični soigri s flavtistom izkazala za ravno pravšnje mozartovsko, da iz nje v ničemer nista izstopala oba dodana avtorja (Boccherini in J. M. Haydn). Tudi pri njuni glasbi gre za neke vrste Mozartova sodobnika: J. M. Haydna celo kot Mozartovega naslednika na položaju salzburškega dvornega organista, Boccherinija pa kot malce oddaljenega Mozartovega sopotnika v Italiji in Španiji.

Še enega od vrhuncev in hkrati zaključek letošnjega mednarodnega 22. Glasbenega poletja v Bohinju (2017) pa smo dočkali na **6. koncertu** (17. avg.), ko sta s samospevi in opernimi arijami nastopila naša pevska in operna primadona **Sabina Cvilak** in njen klavirski spremljevalec **Nejc Lavrenčič**. S sporedom del skladatelj F. S. Vilharja, J. Pavčiča, A. Lajovica, R. Wagnerja, G. Puccinija, F. Chopina, A. Dvoržaka in F. Leharja

pa sta si nekako porazdelila tale večer. Kajti pianist Lavrenčič je vmes med arijami (v drugem delu) nastopil tudi sam. S tremi Chopinovimi klavirskimi miniaturami (*mazurka, poloneza in preludij*) je dopolnil in še enkrat potrdil svojo sicer praviloma spremljevalno vlogo tega (solo)pevskega večera. Predvsem kar zadeva njegove predigre, medigre in poigre. Če se je pevka držala povsem pravilno malce ob strani in pri tem ni izdajala nobene morebitne (operne) »primadonskosti«, ji je v tem intimnem podajanju sledil tudi pianist. Tukaj sta mi ostala v spominu poigra k Pavčičevi *Ženjici* (na bes. Ferda Kozaka) in začetek – predigra Lajovčevega *Meseca v izbi* (Li-Tai-Po, prev. Otto Julius Bierbaum in Oton Župančič). Poleg teh pa je bil zagotovo vrhunec umetniških dosežkov obeh protagonistov tega večera Wagnerjev ciklus petih samospevov *Wesendonck Lieder* WWV 91 na besedila ene izmed Wagnerjevih ljubic Mathilde Wesendonck (*Angel, Mirno stoj, V rastlinjaku, Bolečine in Sanje*); v izvorni nemščini je bilo tole petje pred opernim drugim delom več kot uvod; saj je že Wagner imel nekatere dele tega ciklusa za študije za svoje kasnejše operne drame (*V rastlinjaku* in *Sanje za Tristana in Izolda*). Od slovenščine in nemščine torej k: petju izvirnih opernih arij v italijanščini (G. Puccini: *Tosca, La Boheme* in *Gianni Schicchi*), češčini (A. Dvoržak: *Rusalka*) in nemščini (F. Lehar: *Giuditta* in kot edini dodatek še arija *Vilje* iz operete *Vesela vdova*). Lepo zaokroženi vokalno-instrumentalni večer je hkrati zaokrožil tudi celotno ponudbo šestih (četrtkovih) koncertov; razen seveda tistega uvodnega, velikega vokalno-instrumentalnega, ki je bil že na začetku julija (2017) v KD J. Ažmana v Bohinjski Bistrici.

Vseh šest koncertov je tako več kot slogovno enovito, mednarodno celovito z domačo (slovensko) in tujo evropsko glasbo in njihovimi izvajalci spet utrdilo mesto in vlogo, ki jo ima festival pri nas; ne samo na Gorenjskem, ampak tudi na Slovenskem. Njegova tokratna 22. edicija vseskozi pod umetniško taktirko Romana Leskovica in organizacije Turizma Bohinj pa daje slutiti, da nadebudni Bohinjci in njihovi privrženci še niso povedali vsega. Če bi vsem tem dosežkom dodali še kanček promocije (najave, napovedi, reklame ...) in pa še kaj (strokovne) odmevnosti, bi morda le še dvignili renome tega *Festivala*; vsaj za kanček. Vse to pa seveda še zdaleč ni v brk vsem tokratnim izvajalcem, saj smo tako poleg uvodnega velikega vokalno-instrumentalnega koncerta (C. Orff, *Carmina Burana*) slišali še naš vodilni Pihalni kvintet Slowind, klavirski recital (J. Stančul) zagotovo kot vrhunec letošnjega 22. Bohinjskega glasbenega poletja, duo trobentača T. Kerekeša in organista T. Sevska in na koncu še dva vrhunca: Salzburg Mozart Quartet s flavtistom M. M. Koflerjem in nazadnje še naš pevsko klavirski duet S. Cvilak-N. Lavrenčič. V vsej tej ponudbi šestih koncertov je bila enako porazdeljena domača, slovenska glasbena (re) produkcija kot tuja. V njej so bila spet zajeta slovenska in tuja, evropska glasbena dela, prav tako pa je bilo vse bolj ali manj smiselno umeščeno v prezbiterij in na kor cerkve ter drugam.

35. Festival (zgodnje glasbe) Radovljica 2017

Že 35 let je od ustanovitve oz. začetka delovanja omenjenega in s tem tudi najstarejšega specializiranega festivala za zgodnjo glasbo v Radovljici. L. 1982 se je začelo zelo skromno kot Mednarodna poletna akademija za staro glasbo (s koncerti, seminarji, tečaji; v sodelovanju s prav zato ustanovljenim Društvom ljubiteljev za staro glasbo/DLSGR, njihovim glasilom – *Naše glasilo ...*), vse skupaj pa kot ideja Klemena Ramovša. Ta je potem po desetletju in pol v letu 1997 (svoje) dogajanje preselil v Brežice pod imenom Festival Brežice, danes SEVIQC. To je kratica latinske skovanke *Semper Viva Quam Creata* (vedno živa kakor ustvarjena). Sodelavci v Radovljici pa nadaljujejo tradicijo radovljiškega festivala. Odtlej ga vodijo »kolektivno«: Marija Kolar kot predsednica DLSGR (1996 →), umetniško pa Tjaša Krajnc (1997–2006) in nazadnje Domen Marinčič (2007 →).

Jubilejni, 35. Festival Radovljica 2017 sta v prostorih Občine Radovljica novinarjem predstavila predsednica DLSGR M. Kolar in umetniški vodja D. Marinčič. Predsednica društva je ob tej priložnosti z radovljiškim županom Cirilom Globočnikom podpisala pogodbo o organizaciji in sofinanciranju, s katero Občina Radovljica festivalu namenja približno 36 tisoč evrov, sofinancira pa ga tudi Ministrstvo za kulturo. Več festivalskih večerov je prineslo glasbo, povezano z ozemljem današnje Slo-



Marija Kolar in Domen Marinčič. Foto Jana Jocif.

venije. Na koncertu z največjo zasedbo na festivalu v zadnjih enajstih letih je prvič po 17. stoletju zazvenela poznorenesančna polifonija iz rokopisov, povezanih z ljubljansko stolnico in gornjegrajsko stolnico. Že tradicionalno so imeli posebno mesto v festivalskem programu **projekti**, ki poudarjajo nekoč ne-očljivo povezavo med besedo in glasbo. Letos so bile to nove glasbene rekonstrukcije pesmi iz staroislandskega epa *Edda*, zapisanega v 13. stoletju, večer Monteverdijevih *madrigalov* in Schubertov cikel samospenov *Lepa mlinarica*. Ob letošnjih obletnicah sta bila na sporedu koncerta, posvečena glasbi Clau-

dia Monteverdija (ob 450. obletnici rojstva) in Georga Philippa Telemanna (ob 250. obletnici smrti). S čembalskimi partitami Johanna Sebastiana Bacha, ki so zazvenele na dveh zaporednih večerih, pa so nadaljevali cikel Bachovih objavljenih zbirk, ki ga je predlani (2015) začela njegova znamenita *Umetnost fuge*. Na letošnjem festivalu so nastopili umetniki iz enajstih evropskih držav, Južnoafriške republike, ZDA in Kanade. Kakor v minulih letih v sklopu festivala so spet priredili delavnico za pevce, tokrat z legendarnim nizozemskim basistom Harryjem van der Kampom, in tečaj za kljunasto flavto z Matejo Bajt. Festival, ki ga je že enajsto leto oblikoval D. Marinčič, vsako leto obišče približno 2500 obiskovalcev. To so le prvi takti letošnjega jubilejnega radovljiškega festivala za zgodnjo glasbo. Za njimi pa se je začela seveda čisto prava muzika; potem ko so ga tik pred prvim koncertom (5. avg. 2017) odprli predsednica DLSGR, umetniški vodja in radovljiški župan.

S programom *madrigalov* (a cappella) je nastopil vokalni ansambel **La Campagna del Madrigale**. Mešani vokalni sekstet (3 ženski in trije moški glasovi) neformalno vodi ustanovitelj in umetniški vodja tenorist **Giuseppe Maletto**; njegovi člani so še: sopranistki **Rossana Bertini** in **Laura Fabris**, altistka **Analisa Mazzoni**, še drugi tenorist **Raffaele Giordani** in basist **Daniele Carnovich**. Ansambel je imel v baročni dvorani Radovljiške graščine na sporedu izključno dela italijanskega skladatelja, violista, orglarja in pevca Claudija Monteverdija (1567–1643). Bil je med prvimi opernimi skladatelji in sploh prvi, ki je z orkestralnimi glasbili dosegel dramatičen učinek; tokrat je bila seveda na sporedu njegova (neoperna) muzika, ki je že v a cappella madrigalih dala slutiti ves nadaljnji (operni) Monteverdijev razvoj. Njegova *seconda pratica* je omogočala čim večjo plastičnost besedila in afektov (tj. intenzivno čustveno stanje, sla, poželenje, slast), ki jih je Monteverdi izrekel, potem pa še uglasbil: »Harmonija naj ne bo gospodarica, temveč naj služi govoru.« Tokrat so bili torej na sporedu le njegovi *madrigali* iz 2. do 6. knjige *Madrigalov* (od devetih; 1587–1651), med njimi tudi edina (ohranjena) arija, *Ariannina tožba* iz opere *L' Arianna* (1608). Ansamblovo precizno, tehnično dovršeno in umetniško popolno podoživetje te izvrstne italijanske baročne glasbe je dalo temu (uvodnemu) večeru kar neke vrste čarobnost. Kako tudi ne, saj so pevci tokrat peli v (vokalnih) kvintetih in sekstetih Monteverdijevo glasbo na besedila oz. natančneje na poezijo T. Tassa, B. Guarinija, O. Rinuccinija, F. Petrarce, G. Boccaccia, S. Angellija idr. Bil je to (en) odličien sicer uvodni večer zgodnje glasbe, ki polno zasedeni avditorij ni spustil prej domov, dokler nismo slišali še dvoje dodatkov. Pevska frazeologija je bila v izvirnem italijanskem jeziku še dodatno popolna, profesionalni organizatorji pa so občinstvu razdelili vso odpeto (natisnjeno) poezijo in ji dodali še (slovenske) prevode; saj je obenem tudi na tem koncertu šlo še dodatno za zaznamovanje že prve letošnje obletnice, 450. obletnice Monteverdijevega rojstva.

Že na slednjem koncertu, samo en dan za prvim (6. avg.) v okviru še ene, manj okrogle obletnice, 325. obletnice rojstva slovitega našega in italijanskega skladatelja in violinista Giuseppeja Tartinija (1692–1770) sta nastopila v švicarsko-francoskem instrumentalnem duu violinist (in dirigent) **David Plantier** in violončelistka **Annabelle Luis**. Nas sporedu del G. Tartinija in njegovih sodobnikov smo slišali vsaj polovico njegovih del, mdr. tudi slovito *Sonata VIII* v g-molu. Poleg Tartinijevih duo zasedb pa še dela skladateljev G. B. Plattija, G. D'Abaca, J. G. Albrechtbergerja in F. A. Bonportija. Tako je šlo po eni strani za aktualno letošnjo zaznambo G. Tartinija, spet po drugi pa za nadaljevanje slogovnih prijemov festivala; saj sta oba umetnika poleg zgodovinske in avtorske novitosti odigranih del oba skupaj igrala še na godali izza baročnih časov: violina (Guadagni, 1766) in violončelo (N. A. Chappuy, 1777).

Tudi naslednji, letošnji 3. radovljiški koncert (8. avg.) je bil ubran kar večkrat slogovno. Najprej sta solista tenorist (»naše gore list«) **Aco Aleksander Biščević** in avstrijski pianist **Wolfgang Brunner** izvedla celoten pesemski cikel (20 pesmi) *Die schöne Mühllerin/Lepa mlinarica*, D. 795 (1823), pianist je igral na zgodovinski inštrument, kopijo Antona Walterja iz leta ok. 1790 (Robert A.- Brown, Oberndorf, 1988). Izvedba je bila v izvirnem nemškem jeziku (na poezijo Wilhelma Müllerja, prevode našega P. Oblaka smo dobili v roke), izvedba pa je bila po 12. pesmi (*Pause/Premor*) prekinjena še z eno od treh skladb *Klavierstücke* št. 2 v Es-duru, D. 946 F. Schuberta. Izvedba je bila v tem primeru integralna. Izjemno poetičen samospevni cikel je naš pevec izpeljal skrajno lirično in dramatično, kar mu je v osnovi ponudil v partituri že avtorski tandem Schubert-Müller; saj je konsekvntno sestavil cikel iz omenjenih kontrastov. Ob skorajšnjem petju na pamet je v tem tudi sam solist iskal in našel ter še posebej in hkrati mimogrede podčrtal vse tiste ritmično-melodične kontraste, ki jih omenjeni cikel ponuja že sam po sebi. Pri tem pa so le in še posebej izstopale nekatere pesmi, ki jih velja zato tudi posebej omeniti: *Radovednež* (6), *Lovec* (14), *Ljuba barva* (16), nenadkriljive ali skoraj famozne *Posušene rože* (18) in potem vse do konca. Kajti umetnika sta prav v sklepu vseh treh zadnjih pesmi (poleg *Suhih rož* še *Mlinar in potok* in *Uspavanka potoka*, 18–20) zgradila tisto finalno dramaturgijo, ki je vseh njunih 20 + 1 = 21 izvedb Schubertovih vokalno-instrumentalnih in instrumentalne miniatu- re, kamor sodi omenjeni cikel, povzdignila v sam vrh letošnjega jubilejnega 35. Festivala Radovljica 2017. Spremljevalec W. Brunner, naš stari znanec tako ljubljanske kot radovljiške glasbene scene pa je tokrat deloval veliko bolj kot zgolj formalni spremljevalec, korepetitor: bil je neke vrste enakovreden soustvarjalec te prelepe Schubertove zgodnje romantične glasbe (in poezije). To njuno ves čas enakovredno prikazovanje ravnovesja med besedo in melodijo, kar je bila že stalna miselnost avtorja F. Schuberta v njegovem celotnem, prek 600 podobnih del obsegajočem opusu, je doseglo cilj, kar je bilo morda najtež-

je; ob dejstvu, da sta se izvajalca odločila za neke vrste izvirne poustvarjalne možnosti in kar seveda v končnem pogledu še najbolj ustrezno za naš radovljiški festival. Ta na teh pozicijah in kriterijih dodobra vztraja in uspehi so več kot očitni. Tudi nabito polna baročna dvorana Radovljiške graščine je to dokazovala, umetnika pa ste se ji zunaj vseh tovrstnih kriterijev odločila za še en dodatek, in sicer Schubertov samospev.

Še dlje nazaj, v srednji vek, pa sta segli s svojim sporedom švicarsko-ameriški umetnici **Hanna Marti** (glas, harfa in glasbeno vodstvo) in **Mara Winter** (lesene flavte, koščena piščal in alikvotna flavta), ki sta nastopili na 4. radovljiškem koncertu (9. avg.). Ansambel oz. duo z imenom **Moirai** izhaja iz leta 2015, ko je nastal prav na Islandiji, v Reykjaviku. Njihov, islandski ep *Edda* (13.–17. stol.) pa je bil samo vsebinska podlaga, na kateri sta obe umetnici v vokalno-instrumentalnem in inštrumentalnem duu izvedli speve iz tega staroislandskega epa. Njun repertoar torej sloni na spevih in pripovedih nam še kako odmaknjene severne dežele v stari islandščini iz rokopisa *Codex Riegus* (13. stol.). Celotna besedna zgodba in besedila pa so bila od prerokbe, budnice, inštrumentalnih skladb, smrtne pesmi in še drugih zgodb iz *Edde* prevedena v slovenščino tako, da se je dalo celotno zgodbo te za nas res oddaljene severne kulture spremljati tudi vsebinsko.

Pri nas res redko prisoten nemški baročni skladatelj Georg Philipp Telemann (1681–1767) je bil predstavljen v Radovljici s samostojnim večerom zgolj njegove glasbe ob skladateljevi letošnji 250. obletnici smrti. Štirje inštrumentalisti, ad hoc sestavljen ansambel dveh tujcev in dveh Slovencev, je spored Telemannovih *Triev*, *Concerta*, *Sonat*, *Fantazije in Partie* naslovil **Nad vsa hvalo** (12. avg.). Nastopili so **Stefan Temmingh**/kljunasta flavta, **Domen Marinčič**/viola da gamba in (baročni) violončelo, **Gregor Fele**/violončelo in **Giampietro Rosato**/čembalo. Ob »hudi baročni konkurenci« mlajših J. S. Bacha in G. F. Händla, ki pa ju je oba preživel, velja Telemann za osrednjo osebnost glasbenega življenja v (baročni)n protestantski Nemčiji. Če so mnogi Telemannovi kolegi: sodobniki in sopotniki, veljali predvsem za virtuozne izvajalce, je bil sam Telemann že za časa svojega življenja spoštovan predvsem kot skladatelj. Bil pa je plodovit tudi po številu ustvarjenih skladb: slovita *Guinnessova knjiga rekordov* ga navaja kot najplodovitejšega skladatelja vseh časov s prek tri tisoč deli. Pri nas pa se Telemannu godi precej drugače. Veliko teh »krivic« je s tem popravil tudi *Festival Radovljica 2017* s temle jubilejnim in spet izjemno slogovno zaokroženim koncertom.

Na 6. koncertu festivala je bila predstavljalna poznorenesančna polifonija iz Hrenovih kodeksov (Adergas, 13. avg.). Na očitno še enem projektnih koncertov, spet v izvirni festivalski produkciji, smo slišali restavrirano glasbo, ki so jo raziskovalci (dr. Klemena Grabnar et al.) našli v zapuščini našega (ljublanskega) škofa Tomaža Hrena (1560–1630), ljubitelja glasbe in edi-



Wolfgang Brunner in Aco Biščević. Foto Jana Jocif.

nega kulturnega ter še posebej glasbenega mecena svojega časa in prostora. Dela iz Hrenovih kornih knjig, zbirke šestih dobro ohranjenih velikih kodeksov (2 *toccati*, 3 *maše*, 2 *ricercarja*, *canzona*, *Magnificat* idr.) je izvedlo devet pevk in pevcev, združenih v naš, slovenski vokalni ansambel **Ingenium Ensemble**: **Zala Strmole** in **Monika Fele** (soprana), **Blaž Strmole**, **Domen Anžlovar**, **Martin Logar** in **Gašper Banovec** (tenorji), **Matjaž Strmole** (bariton), **Jan Kuhar** in **Harry van der Kamp**/glasbeno vodstvo (basa), Kvintet (renesančnih) pozavn: **Dušan Kranjc**, **Tin Cugelj**, **Matic Kovač**, **Stefan Konzett** in **Adrian France** in organist **Tomaž Sevšek**. Ansambla sta nastopila ločeno in skupaj v cerkvenem prezbiteriju, uvod pa je izvedel T. Sevšek na koru, solistično z orglami. Na novem orgelskem inštrumentu (iz leta 2007) je izvedel uvodno *Toccatto del primo tono* (1604) Annibala Padovana, kot medigre pa še *Ricercar a quattro* in *Canzone Terza* Francesca Stivorija in *Toccatto del terzo e quattro tono* (1604) neznanega avtorja. Sevškova igra je bila odlična, prozorna, jasna, tehnično in slogovno pa tako dognana, da solist še vedno drži naslov enega od slovenskih orgelskih primatov. Vmes pa je bilo seveda največ tistega, za kar je umetniški vodja radovljiškega festivala z vodstvom določil tako program kot izvajalce, zlasti pa še prostor. Prav ta, osrednja župnijska cerkev Marijinega oznanjenja v Velesovem (Adergasu), pa je bila naravnost nabito polna, da so bile potem poustvaritve tako pevskega ansambla (tega pravilom sestavlja le šest pevk in pevce z dodanimi glasovi), inštrumentalnega kvinteta (renesančnih) pozavn (tega vodi naš odlični umetnik in pedagog Dušan Kranjc) in seveda dirigenta – glasbenega vodje in pevca basista, Holandca Harryja van der Kampa, po eni strani težko pričakovane, spet po drugi odlične. Obrobna pripomba velja edinole postavitvi tega ansambla na cerkveni kor, kajti tam glasba še vedno (akustično) najboljše in celo najbolj pravilno zveni. V tem delu nastopa, ki je trajal zdržema dobro uro in četrtr, smo iz t. i. poznorenesančne polifonije iz Hrenovih kodeksov poslušali glasbo, ki so jo tam zapustili v glavnem tujci: še največ francoski avtor, na Dunaju, v Melku in Gradcu delujoči, komaj kaj znani Lambert de Sayve (1548/49–1614). Tri njego-

ve fragmentarne *Maše* smo slišali v izvedbi našega vokalnega seksteta Ingenium Ensemble, ki se je z dodanimi tremi pevci razširil v nonet, in kvinteta pozavn. Šlo je za rezponzorialno uporabo inštrumentala pa tudi za povsem enakovredno nadomeščanje vokala z inštrumentalom (dvozbore), saj so zlasti še *maše* pisane za dva 7-glasna zbora s skupaj devetimi pevci in petimi pozavnami; lep praznik tudi za slovensko muziko tiste davnine. Dva 6-glasna zbora (a cappella) pa je zapel Ingenium Ensemble tudi sam, prav tako pa je z *Ricercarom secondo* Claudia Merulla nastopil kvintet pozavn. Prisotna je bila torej tudi slovenska glasba, saj se ji je vokalni ansambel priklonil z Gallusovo *Salve Regina*.

S programom *Iz beležnice beneškega trobentača Zorzija* je nastopil (spet v Radovljici, 16. avg.) inštrumentalni sekstet **Les haulz et les bas** (s sedežem v nemškem Freiburgu), ki so ga sestavljali: Gesine Bänfer, Hanna Geisel, Ian Harrison (vsi šalmaji, bombarde, dude in tolkala) in David Yacus, Henry van Engen in Miguel Tantos (vsi: pozavne, trobente na poteg in tolkala). V izvornih in prirejenih delih neznanih skladateljev J. Dubnstableja, G. Binchoisa, H. v. Freiburga, G. Ambrosija, J. d. Preza, T. Susata in J. Bedyngama so kot naslov tega programa: odigrali so dela avtorja s polnim imenom Zorzi Trombetta da Modona. Ta je pomemben za vsakogar, ki ga zanimajo beneška glasba, srednjeveška trobila ali zgodovina pozavne. Mdr. je bil Zorzi ustanovni član pihalnega ansambla beneškega doža (tj. vladarski naslov v nekdanjih beneški in genovski republik), prvi poklicni trobilec, ki je zapustil glasbene zapise in izdelal prvo znano risbo pozavne, in začel dinastijo beneških pozavnistov. Plemeniti zvok različnih pihal, trobil in tolkal je dodobra ozvočil našo radovljiško graščino, umetniki pa so ves čas menjaje nastopili v različnih kombinacijah: od dua pa vse do polne zasedbe seksteta. Očitni (umetniški) vodja specializiranega ansambla za izvajanje srednjeveške in renesančne glasbe za pihala in trobila Ian Harrison je za programsko knjižico povedal, da ansambel obstaja vse od leta 1993. Ne sam, pač pa celotna šesterica ansambla z natančnim in detektivskim delom rekonstruira repertoar mestnih in dvornih piskačev.

Kar dva zaporedna večera je bilo letos v Radovljici namenjenih solistični čembalski glasbi oz. natančneje danes vodilnemu hrvaškemu čembalistu in organistu **Pavau Mašiču** (18. in 19. avg.). Ta je nastopil v radovljiški graščini s sporedom znamenitega baročnega ciklusa *Clavier-Übung I. oz. s Šestimi partitami* slovitega Johanna Sebastiana Bacha. Gre za ciklus, ki je kot op. 1 izšel med prvimi Bachovimi tiski l. 1731. Znameniti kontrastni baročni plesni stavki z naslovi *allemanda*, *couranta*, *sarabanda* in *giga* so kot obsežni svobodni uvodni stavki *preludij*, *sinfonia*, *fantazija*, *ouverture*, *praeambulum* in *toccata* pa so tisti naslovi stavkov vseh šestih Bachovih *partit* (BWV 825 do 830; tj. baročna *suita*), ki sestavljajo omenjeni ciklus. Vmes pa najdemo tudi kakšen neplesni stavek. Bach je ta naslov svojega prvega opusa za inštrumente s tipkami prevzel od svojega

predhodnika v Tomaževi šoli v Leipzigu, pri Johannu Kuhnau (1660–1722). Ta ga je uporabil za lastne čembalske *partite* v *Neuer Clavier-Übung Erster Theil* (1689) in *Ander Theil* (1692). Bach je sprva nameraval prevzeti tudi njegovo zasnovo s sedmimi *partitami* v različnih tonalitetah, a jih je natisnil le šest in v njih poiskal ravnotežje med durom in molom. Medtem ko je Kuhnau uporabil standardni vzorec štirih plesov z uvodnim preludijem, se vsaka izmed Bachovih *partit* prične z obsežnim svobodnim stavkom, izmed katerih je vsak drugačen. Tako že prvi del te zbirke, v kateri so pozneje izšli še *Italijanski koncert*, *Francoska uvertura*, zbirka koralnih preludijev in znamenite *Goldbergove variacije*, uvaja načelo raznolične zasnove, ki kaže njegovo osupljivo domiselnost in enciklopedično poznavanje slogov in tehnik. Tokratni radovljiški izvajalec, hrvaški čembalist P. Mašič, je zaporedje *Partit I.–VI.* zaradi njihovih dolžin in razdelitve na dva solistična večera dramaturško malce prikrojil. Tako smo na prvem večeru slišali *I.*, *II.* in *V.*, na drugem pa še *IV.*, *III.* in *VI. partito*. Morda je bila omenjena razdelitev prilagojena tudi zmožnosti čembala, saj se je kljub temu zgodila še majhna tehnična težava (pred *Menuetom V. Partite*). Ne prej in ne pozneje se to ni več zgodilo. Tako smo v dveh zaporednih večerih v Radovljiški graščini slišali za debeli dve uri in četrto odlične Bachove čembalske glasbe, ki ji je na zadnjem koncertu (z)zmogel solist še tudi kaj dodati. Drugače pa je umetnik presenetil s poglobljeno tehnično in umetniško predstavo tega ciklusa in ki smo ga nazadnje pri nas res lahko deležni le še v Radovljici. Ne le, da se vsako leto posebej ukvarjajo s posebnimi, enkratnimi projekti, tudi za redno prisotnost nesmrtnih Bachove glasbe v takih in podobnih ciklih so vztrajni iz leta v leto.

Naslednji, predzadnji koncert (20. avg.) so organizatorji spet namenili inštrumentariju. Pod dokaj pomenljivim naslovom *Potovanje v deželo čustev* so v združbi naše umetnice, flavtistke **Jerice Pavli** in še štirih članov: **Chloe Ducray**/harfa, **Bogdan**



Božović/violina, **Manuel Hofer**/viola in **David Eggert**/violončelo izvedli dela G. Pierneja, J. Crasa, G. Ropartza in J.-M. Damaseja. V seriji kar štirih inštrumentalnih kvintetov je šlo pravzaprav za ansambelsko glasbo za flavto, harfo in godala novejšega obdobja; saj so se štirje kvinteti časovno razpotegnili v novejše, moderno glasbeno obdobje: prve polovice 20. stol. (1928–1947). Tudi za ta čas bi lahko rekli, da je že davno minil. Umetniki, neke vrste specialisti za tovrstne zasedbe, so imeli že svoje vzore, npr. v pariškem ansamblu Quintette Instrumental de Paris (1922). Četudi so tile predhodniki izhajali iz znamenitega Debussyjevega *Tria* za flavto, violo in harfo (1915), tega v Radovljici nismo slišali. Zato pa je bilo v skoraj uri in pol njihovega neprekinjenega igranja v Radovljiški graščini na razpolago kar 80 min. kvintetne inštrumentalne muzike, če ji dodamo še ponovljeni stavek iz Ropartzove skladbe. Ansambel, zlasti pa še naša vodilna flavtistka, so se izkazali za več kot zgolj odlične bralce navedene muzike. Tako smo lahko v soigri samo treh godalcev marsikdaj lahko slišali pleno celotnih (orkestrskih) godal; v soigri flavte s harfo pa še preostali del orkestra. Tako je tokratno *Potovanje v deželo čustev*, poimenovano po prvem odigranem in slišnem kvintetu (G. Pierne) v kar 13-stavčnem uvodnem delu (1935) dalo slutiti, da gre za dovolj premišljeni spored, za program, ki jim večina (pre)ostalnih festivalov sploh ne prisluhne: vsej tej (programski) rafiniranosti. Po začetku, ki bi mu morda lahko dodali »francosko« *potovanje v deželo čustev* pa smo slišali še 4-stavčni *Quintette* (1928) drugega Francoza Jeana Crasa. V tej izključno francosko obarvani glasbi je bil celoten koncert: Guy Ropartz, *Preludij, Marine* in *Chansons* (1928) in za zaključek še 3-stavčni *Quintette*, op. 2 (1948), Jeana-Michela Damaseja; in dodatek: le ponovitev morda enega najbolj liričnih, čustvenih stavkov iz celotnega in že slišane opusa, *Marine*.

Na jubilejni, 35. Festival Radovljica 2017 je zašla tudi (*Virtuozna lajna v baročni Franciji* (22. avg.)). Na tem zadnjem letošnjem koncertu, ki ga je odigral internacionalno zasedeni **Ensemble Danguy**, doslej imenovan *Ensemble Ysis*. Tokrat so ga sestavljali **Tobie Miller** (baročna strunska lajna), **Ellie Nimeroski** (violina), naš **Domen Marinčič** (viola da gamba), **Sam Chapman** (teorba in baročna kitara) in **Mikayel Balyan** (čembalo). Na sporedu njihovega zadnjega letošnjega radovljiškega koncerta so bila dela skladateljev J.-Chr. Naudota, J.-B. Senailleja, J. Barriereja, J.-J. Cassaneaja de Mondonvilleja, J.-B. de Boismortierja, M. Raveta, R. D. Viseeja, J.-B. Dupuitsa in M. Corretteja. Lajna (fr. *vieille*) je srednjeveško godalo s trupom različnih oblik. Največkrat je hruškasta ali štirioglasta z eno ali dvema melodičnima strunama in več bordunskimi. Godec igranjo z valjem (v notranjosti trupa), ki ga poganja z vrtljivo ročico, strune pa krajša s tipkami. V 10.-12. stol. je bila lajna prezirano glasbilo potujočih in kmečkih godcev. Šele v 18. stol. jo je ponovno in pozitivno (vse do njene dandanašnje koncertne predstavitve) oživilo francosko plemstvo. In tako je bilo tudi tokrat v Radovljici, saj tale programska in izvedbena valilnica mogočih in nemogočih kombinacij, programov in izvajalcev vedno bolj preseneča. Radovljici očitno še dolgo ne bo zmanjkalo ne idej in ne izvajalcev, predvsem pa ne muzike.

V tradiciji dosedanjega 35. Festivala Radovljica (2017) pa sta vzporedno z omenjenim koncerti potekala tudi dva mojstrska tečaja. Vodila sta jih naša umetnica in pedagoginja (Radovljičanka) **Mateja Bajt** za kljunasto flavto (10. do 14. avg.) in že omenjeni pevec basist (solist) in glasbeni vodja koncerta v Velešovem Nizozemec **Harry van der Kamp**, ki je vodil le enodnevno pevsko delavnico (14. avg.).

Nagrajeni projekt *Mobilno in interaktivno učenje solfeggia s pomočjo nadgradnje resničnosti* izbran za *Naj projekt Po kreativni poti do znanja 2017*

Projekt Univerze v Mariboru *Mobilno in interaktivno učenje solfeggia s pomočjo nadgrajene resničnosti*, ki se je izvajal v okviru projekta *Po kreativni poti do znanja 2016/2017* (PKP 2016/2017) je po presoji strokovne žirije prejel nagrado »naj projekt PKP 2017«.

Aplikacija *MySolfeggio* je mobilna in tablična aplikacija, namenjena izboljšavi klasičnih tiskanih učbenikov za predmet *nauka o glasbi* v glasbenih šolah po Sloveniji. Aplikacija močno poenostavi učni proces učenja solfeggia. V trenutku je podana tudi povratna informacija o uspešnosti, ki jo učenci potrebujejo pri učenju brez mentorstva učitelja. Tako za učenje solfeggia ne potrebujejo niti učitelja, niti inštrumenta.

Namen mobilne aplikacije je popestriti uporabo šolskih priročnikov za učenje *nauka o glasbi* in dodati možnosti za interaktivno in dinamično delo, ki jih otroci v osnovnih glasbenih šolah potrebujejo za utrjevanje glasbene teorije, izboljšanje ritma in posluha. Učenci imajo danes na voljo zgolj klasične tiskane učbenike, ki jim le delno omogočajo uvajanje v razumevanje glasbenega zapisa. V glasbenih šolah se v zadnjem času pri učnem procesu dogaja, da se priročniki zaradi enoličnih besedil in pomanjkanja praktičnih vaj vse bolj opuščajo.

Cilj projekta je bil izdelati inovativni in interaktivni sistem za učenje *nauka o glasbi*, ki bi omogočal učencem, da bi kamere na mobilnih napravah usmerili na tiskani notni zapis izbrane pesmice iz priročnika in si tako notni zapis predvajali. Mobilna aplikacija ponuja tudi možnost preverjanja ritma s tapkanjem po ritmu na zaslon pametnega telefona ali tablice. Vsebuje tudi možnost preverjanja pravilne intonacije posamezne pesmice z obarvanjem tona z zeleno ob pravilni ali rdečo ob napačni intonaciji. Aplikacija po pregledu trenutnega stanja na tem področju pomeni svetovno novost.

Zaključni dogodek, izbor za *Naj projekt PKP 2017*, kjer so se študentje Univerze v Mariboru predstavili s svojim projektom, je bil 14. novembra 2017 na Gospodarskem razstavišču v Ljubljani. V okviru projekta PKP 2016/17 je sodelovalo 212 projektov, v katere je bilo vključenih več kot 1600 študentov, 224 visokošolskih mentorjev in 333 mentorjev iz gospodarstva oziroma neprofitnih organizacij. Na dogodku se je predstavilo izbranih najboljših dvajset projektov vseh vključenih slovenskih visokošolskih zavodov. Razpis *Po kreativni poti do znanja* sicer spodbuja povezovanje različnih področij in celo različnih fakultet. To so na prvi pogled nekompatibilna strokovna področja, ki prav s tovrstnim povezovanjem spodbujajo razvijanje unikatnih idej.

Zmagovalno ekipo ob dveh profesorjih – prof. dr. Jerneju Weissu (Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru) in prof. dr. Matjažu Debevcu (Fakulteta za elektrotehniko, računalništvo in informatiko Univerze v Mariboru) sestavljajo še asistentki dr. Tjaša Ribizel in dr. Ines Kožuh, delovna mentorica Katja Konvalinka ter osem študentov Pedagoške fakultete in Fakultete za elektrotehniko, računalništvo in informatiko. Ustvarjanje aplikacije so pričeli februarja 2017 in še vedno nadaljujejo nadgradnjo oziroma izboljšave aplikacije. Za izdelavo prototipa oziroma prve delujoče aplikacije so potrebovali zgolj pet mesecev.

Nagrada, ki so jo prejeli ob zmagi je štirimesečno mentorstvo ekipe Ustvarjalnik z Matijo Goljarjem na čelu. Z njihovo pomočjo si želijo nadgraditi aplikacijo, jo predstaviti širši javnosti in z njo prodreti na trg. Prva testiranja, ki so jih izvedli na dveh glasbenih šolah in konservatoriju v Ljubljani, so se izkazala za izjemno uspešna. Učenci so bili nad aplikacijo *MySolfeggio* navdušeni.

Društvo *Ustvarjalnik*

Društvo je člansko združenje mentorjev, ki delujejo na področju ustvarjalnosti in podjetnosti mladih. Je združenje mentor-

jev, ki vodijo krožke za srednješolce po Sloveniji. Mentorji so prostovoljska mreža, ki pomaga mladim pri razvoju poslovne zamisli, ustvarjalnosti, neodvisnosti in zaposljivosti. Mladi mentorji so vrstniki, svetovalci in motivatorji pri kariernem in osebnostnem razvoju. Cilj mentorjev je mlade podučiti in spodbuditi, da sami postavljajo temelje svoje prihodnosti (<http://www.prostovoljstvo.org/index.php?t=itemOrganizacija&uid=6023>).

Prihodnost projekta

Glede na to, da se v učnem procesu uporablja vse več tehnologije, ekipa verjame, da bi aplikacija *MySolfeggio* lahko doživela velik uspeh. Za zdaj je ustvarjen le prototip, bilo pa bi izjemno, če bi se izdelek razširil in dodelal ter zajel vse učbenike in vse glasbene primere za celotno osnovno glasbeno šolo. Ker vaj za urjenje solfeggia ni nikoli preveč in ker ta predmet učencem predstavlja največji trn v peti, nosi aplikacija izreden potencial, da to spremeni.



Od leve proti desni: Matija Goljar, Matjaž Debevc, Monika Ferik, Jernej Weiss, Julija Fajhtinger in Lucija Čirovič.



REPUBLIKA
SLOVENIJA

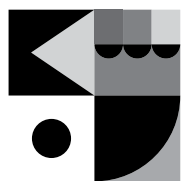
MINISTRSTVO
ZA KULTURO

MINISTRSTVO ZA IZOBRAŽEVANJE,
ZNANOST IN ŠPORT



Zavod Republike Slovenije za šolstvo

cankarjev dom



Kulturni
bazar

2018

Jubilejni, deseti Kulturni bazar

Spoštovani strokovni delavci v vzgoji in izobraževanju,
vljudno vas vabimo, da se nam pridružite
v četrtek, 5. aprila 2018, v Cankarjevem domu v Ljubljani.

Ob jubileju smo pripravili bogat in zanimiv program **strokovnega usposabljanja**, katerega osrednja tema je **Evropsko leto kulturne dediščine 2018**, posebno pozornost pa namenjamo tudi **Cankarjevemu letu 2018** ter **medgeneracijskemu povezovanju na področju kulture**.

Program vključuje skoraj 50 dogodkov: predstavitve, predavanja, delavnice in vodenja po razstavi, raznovrstne vsebine omogočajo, da si lahko vsak udeleženec izbere tisto, kar ga strokovno najbolj zanima. Vrtcem in šolam ter drugim zavodom iz vzgoje in izobraževanja prav posebej priporočamo, da **omogočijo udeležbo na usposabljanju več strokovnim delavcem posameznega VIZ** (strokovnim delavcem različnih predmetov in področij, različnih stopenj izobraževanja, tudi svetovalni službi, šolskim knjižničarjem ...).

Program strokovnega usposabljanja in prijavnica:
www.kulturnibazar.si
Vstop prost

Partnerji



REPUBLIKA
SLOVENIJA

MINISTRSTVO
ZA ZDRAVJE

MINISTRSTVO ZA KMETIJSTVO,
GOZDARSTVO IN PREHRANO

MINISTRSTVO ZA
OKOLJE IN PROSTOR

Častna pokroviteljica



Slovenska
nacionalna komisija
za UNESCO

Organizacija Združenih
narodov za izobraževanje,
znanost in kulturo

Formativno spremljanje v podporo učenju

Priročnik za učitelje in druge strokovne sodelavce

Na slovenskem knjižnem sejmu 2017 sta oblikovalec Davor Grgičević in Zavod RS za šolstvo prejela **nagrado za oblikovanje** v kategoriji učbeniki in priročniki.



nagrada
za
oblikovanje



Priročnik obsega 7 zvezkov, zbranih v mapi, cena 12,40 €, že 5. ponatis!

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

IZRAŽANJE INDIVIDUALNOSTI
AKTIVNA VLOGA UČENCA
OPTIMALEN RAZVOJ
UVELJAVLJANJE ZMOŽNOSTI
OHRANJANJE RADOVEDNOSTI
RAZVIJANJE USTVARJALNOSTI
INTERES ZA UČENJE
ODPRTOST
SODELOVANJE
UVELJAVLJANJE INTERESOV

Napovedujemo:

Formativno spremljanje KOT PODPORA UČENCEM S POSEBNIMI POTREBAMI

Formativno spremljanje pri MATEMATIKI

Formativno spremljanje pri ZGODOVINI

Formativno spremljanje pri RAZREDNEM POUKU

Formativno spremljanje pri DELU SVETOVALNIH DELAVCEV

izid
2018



Zavod
Republike
Slovenije
za šolstvo

Vključujoča šola

Priročnik za učitelje in druge strokovne sodelavce

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

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

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



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

Zakaj vključujoča šola

Formativno spremljanje v podporo vsakemu učencu

Vodenje razreda za dobro klimo in vključenost

Socialno in čustveno opismenjevanje za dobro vključenost

Tudi učitelji smo učenci

Vključevanje v vrtcu

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

Raznolikost
je naša
priložnost

Vključenost
je naš cilj

Formativno
spremljanje
je naša pot

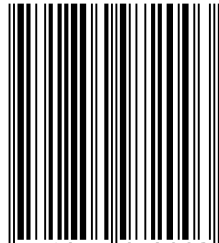




Zavod
Republike
Slovenije
za šolstvo



ISSN 1854-9721



9 771854 972003

