



1-2

glasba v ŠOLI IN VRTCU

glasba v šoli in vrtcu | letnik XVII | 2013 | ISSN 1854-9721 | številka 1-2

Uvodnik

Franc Križnar 1

Vodilna tema – obletnica

- Mitja Reichenberg 3 Bojan Adamič v zvenu filmske glasbe
 Franc Križnar 10 Ob nedavni stoti obletnici rojstva Bojana Adamiča (1912–1995)
 so minili Adamičevo leto, Adamičevi dnevi ...

Raziskave

- Katarina Zadnik 13 Vpliv predšolskih programov in predmeta nauk o glasbi na glasbeni
 razvoj učencev v glasbeni šoli
 Bojan Kovačič, Diana Horvat, Janja Črčinovič Rozman 21 Povezanost glasbenih preferenc mladostnikov z njihovo bralno
 kulturo in nekaterimi priložnostnimi dejavnostmi
 Katarina Habe, Katja Tandler 27 Motivacija osnovnošolcev za glasbeni pouk
 Saša Šeško, Katarina Habe 37 Povezanost samopodobe in samoučinkovitosti z glasbenim
 izobraževanjem
 Nina Novak 45 Zaznavanje in vključevanje glasbe v vsakdanje življenje gluhih
 ter naglušnih

Intervju

- Dragica Žvar 54 Tomaž Habe: najpomembnejša je melodika, ki je v meni

Etnomuzikološki kotiček

- Marija Klobčar 60 Zgoščenke glas se sliš' v deveto vas
 Jasna Vidakovič 65 Tri zgoščenke iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta

Ocene

- Franc Križnar 69 Zadnja operna premiera v milanski Scali v sezoni 2010/11
 Franc Križnar 72 Franc Korbar: Učbenik za trobento
 Franc Križnar 74 Tihomir Petrovič: Maja, Juraj i zlatna ribica / Maja, Jurij
 in zlata ribica

Poročila

- Veronika Šarec 77 Knjižni novosti muzikologa dr. Franca Križnarja
 Franc Križnar 80 Sto dvajset let SNG Opere in baleta Ljubljana 2012
 Olga Denac, Barbara Sicherl Kafol 84 Bogdana Borota: Osnove teorije glasbe in oblikoslovja za učitelje
 in vzgojitelje
 Franc Križnar 86 Edo Škulj: Vodnik po duhovni glasbi
 Brigita Rovšek 89 Recenziji: Kaj delajo palčki pozimi? 38 pesmic Neže Maurer za male
 in velike in Kaj delajo palčki pozimi? 38 otroških pesmic s klavirsko
 spremljavo
 Franc Križnar 91 Dve knjigi Darje Koter: Slovenska glasba
 Bojana Kralj 94 Ob izidu zgoščenke za vsak mesec pesmica in še pravljica za povrh
 Franc Križnar 96 Dragica Žvar: Grlica za otroke – ocena knjige
 Ana Celin 98 Slovenski glasbeni pedagogi in učenci Glasbenega centra Edgar
 Willems iz Ljubljane na obisku na 35. mednarodnem kongresu
 Willems v Lozani, Švica
 Stanislav Jesenovec 100 Sledi Petra Liparja v Kranju

Iz prakse v prakso

- Silva Smrečnik 104 Igramo na Orffova glasbila
 Jasna Kapun, Tanja Sgerm, Kristina Drnovšek, Veronika Šmid 107 Raziskovanje zvočnega mikrosveta z najmlajšimi otroki
 Valentina Ugovšek 109 Pevska vzgoja v vrtcu – seminar za vzgojitelje in vzgojiteljice
 s primeri dobre prakse

Uvodnik

Glasba v šoli in vrtcu

Revija za glasbene dejavnosti v vrtcu, za glasbeni pouk v osnovnih, srednjih in glasbenih šolah
ter za zborovstvo, številka 1-2, letnik XVII, 2013 | ISSN 1854-9721

Izdajatelj in založnik: Zavod RS za šolstvo, Poljanska cesta 28, 1000 Ljubljana, tel. 01/300 51 00, faks 01/300 51 99 | **Predstavniki:** mag. Gregor Mohorič | **Uredništvo:** dr. Franc Križnar (odgovorni urednik), Edita Bah-Bergzel, doc. dr. Bogdana Borota, dr. Inge Breznik, izr. prof. dr. Darja Koter, dr. Mitja Reichenberg, izr. prof. dr. Barbara Sicherl Kafol, dr. Veronika Šarec, dr. Dragica Žvar, prof. dr. Dimitrije Bužarovski, prof. dr. Goran Folkestad, dr. Irena Miholič, prof. dr. Patricia Shehan Campbell | **Naslov uredništva:** Zavod RS za šolstvo, Poljanska 28, 1000 Ljubljana, tel. 01/ 300 51 18, faks 02/ 332 67 07 | **e-naslov:** franc.kriznar@siol.net | **Urednica založbe:** Simona Vozelj | **Jeziškovi pregledi:** Mira Turk Škraba | **Oblikovanje:** Anže Škerjanec | **Računalniški prelom in tisk:** Littera pitca d.o.o. | **Naklada:** 570 izvodov.

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

© Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2013 | 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 kakršnoli pomnilniški medij).

Postojna plačana pri pošti 1102 Ljubljana. | Revija je vpisana v evidenco javnih glasil, ki jo vodi Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport, pod zaporedno številko 572. | Revija Glasba v šoli in vrtcu je v letu 2012 sofinancirala Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport. | Revija Glasba v šoli in vrtcu je indeksirana v Répertoire International de Littérature Musicale (RILM, New York, ZDA)

Tokratna številka revije po dolgem času spet ni tematska. To pa ne pomeni, da se tudi njena vsebina ne dotika tako glasbe kot šole in vrtca, torej glasbene umetnosti, pedagogike in znanosti v vseh njihovih pojavnih oblikah, katerim smo zavezani tako tisti, ki to urejamo, kot tisti, ki pišemo o tem. Tako je tudi prav, zato smo seveda vseh teh nekaj najpomembnejših iztočnic pri urejanju zdaj že sedemnajstega letnika revije *Glasba v šoli in vrtcu* in pod delno novim uredniškim odborom povezali tudi v stari/ novi koncept njene vsebine in oblike. Še vedno se bomo držali bolj ali manj ustaljenega uredniškega okvirnega načrta urejanja vsebin in oblik, kar nam v dobršni meri zagotavlja tudi nova posadka uredniškega odbora, v kateri so poleg podpisane – enakega med vsemi – še **Edita Bah Berglez**, ki v novomeški območni enoti Zavoda RS za šolstvo pokriva področje vzgojno-izobraževalnega dela v vrtcih, doc. dr. **Bogdana Bortša** s Pedagoške fakultete Univerze na Primorskem v Kopru, naša nekdanja odgovorna urednica dr. **Inge Breznik** iz mariborske območne enote Zavoda RS za šolstvo, izr. prof. dr. **Darja Koter** z Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani, dr. **Mitja Reichenberg**, skladatelj in pedagog, samozaposleni v kulturi, izr. prof. dr. **Barbara Sicerl Kafol** s Pedagoške fakultete Univerze v Ljubljani, dr. **Veronika Šarec** iz Glasbene šole Domžale in dr. **Dragica Žvar**, nekdanja urednica naše revije in velika strokovnjakinja za področje glasbene vzgoje in zborovodstva. Tej deveterici se je v mednarodnem delu uredniškega odbora že trem znanim članom prof. dr. **Göranu Folkstadu** iz švedskega Malmöja, Američanki prof. dr. **Patriciji Shehan Campbell** iz Washingtona in Hrvatici dr. **Ireni Miholić** iz Zagreba pridružil izr. prof. dr. **Dimitrije Bužarovski** iz Skopja.

družil še Makedonec prof. dr. Dimitrije Buzarovski iz Skopja. Ali nam lahko verjamete, boste, dragi bralci in bralke, lahko ugotovili že v tej številki, ki je nastala tako rekoč pod omenjenim ekipnim vodstvom. Če ne drugače, pa ste redno in vsakič posebej povabljeni, da tudi sami kaj napišete in pošljete svoje prispevke na vam dobro znane naslove za bolj ali manj ustaljene rubrike, kot so *Intervju*, *Poročila*, *Iz prakse* v praksi idr. Marsikaj od povabljenega in naprošenega si v teh in drugih rubrikah lahko preberete in ogledate v tej številki, saj npr. kar dva avtorja (Reichenberg in Križnar) v združenih in vodilni temi skupaj z lanskoletno stoto obletnico rojstva našega Bojana Adamiča predstavljata v okviru počastitve njegovega spomina enega od poglobitnih delov njegovega ustvarjanja – filmsko glasbo (*Bojan Adamič v zvenu filmske glasbe*) in njegovo 100-letnico rojstva. Iz tega bo lahko marsikateri učitelj razbral tudi kakšen (izviren) pedagoški prijem za obravnavo filmske glasbe. Ker je tudi ta številka dvojna, so se za rubriko *Raziskave* nabrali kar štirje članki, za katere so naši recenzenti menili, da jih je vredno uvrstiti prav v to številko: K. Zadnik piše o vplivu predšolskih programov in predmeta *Nauk o glasbi na glasbeni razvoj učencev v glasbeni šoli*, raziskovalno-znanstveni trio v zasedbi Bojan Kovačič, Diana Horvat in Janja Črčinovič Rozman pa o *povezanosti glasbenih preferenc mladostnikov z njihovo bralno kulturo in nekaterimi prostočasnimi aktivnostmi*. Tandem Katarina Habe in Katja Tandler prispeva članek *Motivacija osnovnošolcev za glasbeni pouk*, drugi tandem v malce spremenjeni zasedbi – Saška Šeško in Katarina Habe – pa še *Povezanost samopodobe in samoučinkovitosti z glasbenim izobraževanjem*. Mlada Nina Novak je povzela svojo diplomsko nalogo *Zaznavanje in vključevanje glasbe v vsakdanjem življenju gluhih ter naglušnih*. Dragica Žvar v *intervjuju* predstavi skladatelja, dirigenta, violinista in pedagoga Tomaža Habe-ta. V *etnomuzikološkem kotičku* pišeta o zgodovinskem razvoju izhajanj in zadnjih dosežkih diskografskih izdaj GNI ZRC SAZU Marija Klobčar in Jasna Vidakovič. Z *ocenami in poročili* sodelujejo naši tradicionalni, pa tudi nekateri novi avtorji (F. Križnar, V. Šarec, O. Denac, B. Sicherl Kafol, B. Rovšek, B. Kralj, A. Celin, S. Jesenovc), ki se tako ali drugače dotikajo tujih in domačih glasbenih dogodkov, izdaj učbenikov, knjig, not, plošč (*glasbila*), avtorski kvartet Jasna Kapun, Tanja Sgerm, Kristina Drnovšek in Veronika Šnid (*Raziskovanje zvočnega mikrosveta z najmlajšimi otroki*) in V. Ugovšek.

in V. Ugovšek. V tej številki revije objavljamo ponatis razpisa, ki smo ga že v januarju 2013 poslali na naslove vodstva in pedagogov kompozicije in glasbene teorije na ljubljanski Akademiji za glasbo, da bi ga posredovali svojim študentom.

Notna priloga tokrat iz objektivnih razlogov (ZUFJ) ni izšla, zato pa bodo že sprejeta dela – skladbe G. Jereba, M. Fabijana in A. Loparnika izšle v objavo naslednjih letošnjih številkah. Obveščamo vas, da bomo Bibliografsko kazalo revije Glasba v šoli in vrtcu za leta 2009, 2010 in 2012, ki ga je pripravila Franciska Zumer, objavili na spletni strani založbe Zavoda RS za šolstvo pod naslovom <http://www.zrss.si/default.asp?rub=5181>.



Vodilna tema – obletnica



Bojan Adamič v zvenu filmske glasbe

Povzetek

Skladatelj Bojan Adamič je posvetil velik del svojega opusa filmski umetnosti. Tako je nastalo več kot dvesto partitur, ki so na različne načine vplivale na povojno slovensko in jugoslovansko kinematografijo. S svojo glasbo je oblikoval številne filmske zgodbe, z nekaterimi pa se je zapisal globoko v filmsko zgodovino. Po pregledu njegove obsežne zapuščine moramo priznati, da je bilo filmsko skladateljstvo na poseben način pravzaprav njegovo življenje. Ob zimzelenih popevkih je uspel ustvariti niz nepozabnih glasbenih del, s katerimi je postal marsikateri film ne le dober, temveč odličen. Njegova filmska glasba obsega lirične, ljubezenske in dramske prvine, prav tako nepozabni so iskrene in hudomušne melodične prvine, velike filmske melodije na meji popularne glasbe ter jazzovsko obarvane zimzelene uspešnice. Skladatelj Bojan Adamič je zagotovo glasbeno-filmsko ime, kateremu gre verjeti.

Ključne besede: filmska glasba, slovenski film, jugoslovanski film, zgodovina slovenskega filma

Najprej

Bojan Adamič, rojen leta 1912, je bil vsekakor večstranski skladatelj – poznajo ga generacije tistih, ki prisegajo na popularno glasbo in popevke, pa oni, ki jim je blizu jazz, tudi »klasični« pogledi nanj so popolnoma upravičeni, da ne govorimo o zbo-

Abstract

Composer Bojan Adamič has dedicated a large part of his opus to cinematography, which resulted in over two hundred scores, which affected post-war Slovenian and Yugoslav cinema in various ways. His music has developed numerous film stories, some of which are deeply enshrined in film history. After reviewing his extensive legacy we found that from a certain angle, film composing was his life. Besides writing evergreen pop songs, he managed to create a series of unforgettable musical works which raised many a film from good to great. His film music encompasses the lyrical, romantic and dramatic registers, but equally unforgettable are the earnest and capricious melodic elements, the great film melodies verging on popular music, as well as jazz-flavored evergreens. Bojan Adamič was certainly a composer of film music worth hearing.

Keywords: film music, Slovenian film, Yugoslav film, the history of Slovenian Film

rovskih skladbah in ne nazadnje mnogih filmskih partiturah. Njegov najbolj prodoren čas skladateljstva in glasbene ustvarjalnosti se je začel kmalu po drugi svetovni vojni; tedaj je bil že resnično izkušen glasbenik, izredno pomemben za razvoj slovenske zabavne glasbene scene – morda še najbolj popevke in šansona. Le kdo ne pozna njegovih »zimzelenih« napevov,

med katerimi so *Čao Ljubljana*, *Ko boš prišla na Bled*, *Prelepa si bela Ljubljana*, *Prodajalka cvetja*, *Starec in morje*, *Školjka*, *Stari mercedes*, *Ti si mi vse*, šansonov *Balada o človeku*, *Človek na sredi*, *Romanca o delu* idr. Brez dvoma moramo ob tem omeniti še njegovo scensko glasbo za gledališče, kot so partiture za predstave *Bela krizantema* (I. Cankar), *Krčmarica Mirandolina* (C. Goldoni), *Šola za žene* (J.-B. Molière) ter kar nekaj glasbe za klasične drame Williama Shakespeara – *Romeo in Julija*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Sen kresne noči* in *Richard III.* Napisal je tudi tri balette – *Moje ljubljeno mesto*, *Bela Ljubljana* in *Plesalka* – ter muzikal z naslovom *Sneguljčica*. Slovenski zbori ga poznajo po različnih skladbah, morda še najbolj po pesmih *V Gorjah zvoni* in *Domov bom šel*, znanih pa je tudi precej njegovih *partizanskih pesmi* za zbor in orkester. Ob vsem tem ne smemo spregledati njegove glasbe za radijske igre, med katerimi so legendarne *Žogica Marogica*, *Brkonja Čeljustnik* in *Zvezdica zaspanka*; za svoj revijski oz. plesni orkester jih je napisal več kot dvesto. Glasbeno občinstvo, ki raje obiskuje »klasične« koncertne dvorane, se ga zagotovo spomni po komornih delih, med katerimi so *Mesečina na Travnici gori* za violino in klavir, *Preludij* za kitaro in *Suita* za harmoniko, ob teh pa še skladbe za simfonični orkester (*dva klavirska koncerta*, *Rapsodija*, *Suita* za klarinet in godala, *Sedem preludijev* za klavir in orkester idr.).

Bojan Adamič se je s filmsko glasbo zapisal v slovensko in jugoslovansko filmsko zgodovino, komponiral pa je tudi glasbo za filmske studije v ZDA, v Švici, na Madžarskem, v Nemčiji, nekdanji Sovjetski zvezi, Franciji, Veliki Britaniji in celo Braziliji ter na Norveškem. Njegov opus obsega več kot dvesto partitur za celovečerne in kratkometražne filme, za televizijske Obzorjike, TV-drame in filmske serije. Kot prvi kratkometražni film z njegovo filmsko glasbo štejejo *Maščujmo in kaznujmo* (1946, režija Dušan Povh), film o zločinah belogardističnega generala Leona Rupnika, njegova prva partitura za celovečerni film *Svi na more* (režija Sava Popović) pa je nastala leta 1952.

Petdeseta

Bojan Adamič je začel, kakor se spodobi, z glasbo za kratke dokumentarne filme, med katerimi so *Sportovi na vodi* (1951, Ljubiša Popović), *Na obalama Kvarnera* (1952, Marijan Vajda), *Slike iz Slovenije* (1952, Marijan Vajda), *Jedan naš dan* (1952, Miodrag Nikolić), tem so sledili celovečerec *Svi na more*, dokumentarni *Biser Jadrana – Dubrovnik* (1953, Marijan Vajda) ter filmska drama *Jara gospoda* (1953, Bojan Stupica – v glavnih vlogah Vladimir Skrbinšek in Elvira Kralj). Ni trajalo prav dolgo pa je napisal partituro za »naj film« – film vseh slovenskih filmov – z naslovom *Vesna* (1953, František Čap – v glavnih vlogah Metka Gabrijelčič, Franek Trefalt, Jure Furlan, Janez Čuk in Elvira Kralj). Iz tega obdobja velja omeniti še filme *Trenutki odločitve* (1955, František Čap – v glavnih vlogah Stane

Sever, Julka Starič in Stane Potokar), *Otok galebov* (1956, Ernest Adamič), *U mreži* (1956, Bojan Stupica), vojni film *Potruga* (1956, Žorž Skrigin) ter *Veliki i mali* (1956, Vladimir Pogačič); tu so še drama *Krvava košulja* (1957, Žorž Skrigin), pretresljivi celovečerec *Ne obračaj se, sine* (1956, Branko Bauer), kratki, a učinkoviti film *Fantastična balada* (1957, Boštjan Hladnik – film o Miheličevih grafikah), hudomušni *Najlepši cvet* (1957, Saša Dobrila – zgodba čebele, sveta in trota) ter *Tuja zemlja* (1957, Jože Gale). Naslednji velik met v tem času je bil film *Tri četrtine sonca* (1959, Jože Babič – v glavnih vlogah Arnold Tovornik, Bert Sotlar in Lojze Potokar), temu pa sta sledili filmski partituri za kriminalno dramo *X-25 javlja* (1960, František Čap) ter za film *Ljubav i moda* (1960, Ljubomir Radičević).

Partitura za film Vesna (1953, režija František Čap)

Znamenito filmsko pismo pravi takole:

Oprostite, da vas imenujem Vesna, ker ne vem, kako vam je ime. Videl sem vas prvokrat sedaj v pomladi, ko vse naokrog cvete. Tudi pod mojim oknom so se razcvetele jablane in vsak cvet mi govori o vas. Zame ste – Vesna. Ko poslušam melodijo svojih gosli, se mi dozdeva, kot bi mi šepetal daljni odmev vašega glasu. Kadar poletim s svojim Galebom v višave, vzamem s seboj violino in igram. In vi niti ne slutite, da odmeva gori koprneča pesem o vaših očeh. Nocoj pa ne bom igral tam gori pod oblaki, temveč pod vašim oknom, in če vas moja serenada vsaj malo gane, pridite daljna moja, ki niti vašega imena ne vem, pojutrišnjem ob petih zvečer k vodometu v Tivoliju. Spoznali me boste po cvetu v gumbnici. Vaš nepoznani oboževalec – Samo.



Slika 1: Film Vesna

Prav dobro bi bilo, da bi ga pri urah glasbene vzgoje prebrali in potem poslušali njegovo filmsko verzijo. Kaj lahko opazimo? Zagotovo je dobro biti najprej pozoren na to, da imamo na eni strani glasbo, na drugi pa besedilo. Ali ima glasba ob besedilu kakšen smisel?

Kaj lahko za začetek povemo o pismu? Poskusimo odgovoriti na nekaj preprostih vprašanj:

- a) *Je pismo iskreno?*
- b) *Ali Samo res igra violino?*
- c) *Je pismo ljubezensko?*
- č) *Je pismo romantično? – zakaj?*
- d) *Kako je mogoče, da »Vesna« v filmu sliši Samov glas, če ga ne pozna?*

Zagotovo bomo ugotovili, da pismo ni iskreno, še manj pa ljubezensko. Ljubeznivi Samo prav gotovo ne igra violine v svojem letalu nad oblaki, romantičnost pa je samo zavajajoča. Vesna sliši Samov glas zato, ker gledamo film – film pa ni posnetek realnosti.

Kaj pa lahko povemo o glasbi? Poskusimo odgovoriti:

- a) *Zakaj se je skladatelj odločil, da igra melodijo violina?*
- b) *Ali glasba kakor koli »sodeluje« z besedilom?*
- c) *Je ta glasbeni odlomek lahko samostojna kompozicija?*
- č) *Zakaj se je skladatelj odločil za tako »sladkobno« glasbeno razmišljanje?*

Bojan Adamič se je zagotovo odločil za violino, ker je omenjena v pismu. Dialog med besedilom in glasbenimi frazami je očiten, saj se dopolnjujeta beseda in glasba – težko pa bi rekli, da imamo pred seboj samostojno glasbeno kompozicijo. Sladkobnost, ki prežema to glasbeno misel, pa je brez dvoma namenjena vzdusju, ki ga poskuša neiskreno pismo vzbuditi v Janji/Vesni. Ali lahko zato rečemo, da je vse skupaj iluzija, utvara, trik, prevara? Vsekakor.

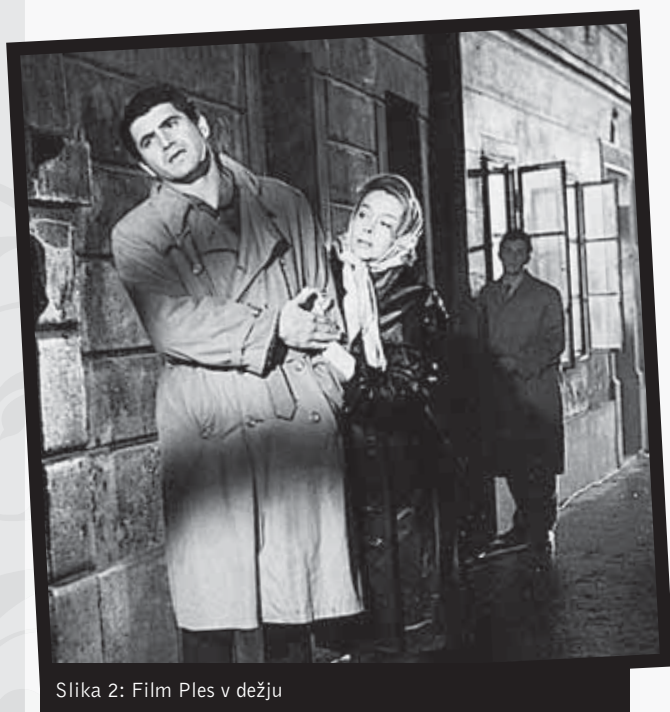
Vendar – kaj je tisto, kar nas prepriča pri Adamičevi partituri? So to melodije, ki se prepletajo, je to orkestracija, ki se »nasloni« na sliko? Ne. Zagotovo je pomembno *sožitje*, nekakšno *sobivanje glasbe*, filmske slike/podobe in besede. Vse skupaj nam daje prepotrebno utvaro dejanskega (filmskega) stanja Vesne/Janje, ki temu zamaknjeno prisluhne. Prav ta film je imel izreden vpliv na tedanjo (in morda ga ima še na sedanjo) mladino. Zakaj? Film, pa tudi druge oblike umetnosti, usmerja posameznika in posameznico ter jima razkazuje njuno vlogo v družbi in njuno socialno vrednost – ter ne nazadnje njun položaj. Posameznik in posameznica na temelju svojih potreb prevzameta iz filma vedno tisto, kar ocenita, da je pomembno zanj, za njuno vlogo v družbi in življenju. Psihološko gledano, posameznik in posameznica v film nenehno projicirata sebe in

tako prevzemata različne fiktivne statuse in vloge. Po mnenju tedanjega časa (v mislih imamo čas povojnega »ozaveščanja« z modernimi idejami, torej čas in prostor nastanka prav tega filma) film ni le del oblike zabave, temveč del razumevanja in prepoznavanja sveta ter videnja svoje vloge v njem. Vsekakor bi veljalo posebej govoriti o propagandnem in izobraževalnem filmu, vendar to ni namen tega prispevka. Številni sociologi so bili od nekdaj okupirani s težavo, kako film *učinkuje* na otroke in mladoletnike, na njihovo delinkventnost, emocije in druga socialna vprašanja vzgoje in medosebnih odnosov ter rasnih nestrpnosti, ideologij in spolnih navad (Adolf Adler, Silvia Payne, Louis Leon Thurstone, Siegfried Kracauer). Posebno sociološko vprašanje filma je zato tudi *ljubezen*.

Veliko stvari povezujemo z ljubeznijo do človeka, narave, življenja ... Tudi filmska glasba je pripomogla k tem idejam precej nesmrtnih zapletov, napevov, zvokov, intimnih harmonij in drugih sozvočij. Skoraj ni filma, v katerem ne bi srečali takšne ali drugačne oblike ljubezni. Ljubezen ima tisoč obrazov in tisoč oblik, neskončno načinov izpovedi in neskončno možnosti, da se izrazi. Ljubezen je kot zajčje poti, te pa so spomladi dobro vidne, toda zamotane, pravi filozof Ksenofan. Tako zamotane, da na koncu zasledovanja ne vemo več, ali zasledujemo zajca ali že kar sebe. Seveda hočemo razumeti filmsko glasbo in filmsko podobo kot nekaj, kar se dogodi navidezno zunaj subjekta, torej v njegovem *opazovalnem in slušnem* polju, kakor hočemo razumeti film (le) v pomenu filmske podobe. Tisto *notri* pa je kakor nevidno, nevidljivo, skrito očem, vendar *slišno*, torej najbolj subtilno. In *sled*, ki jo pušča zunanji svet v notranjem in jo notranji manifestira v zunanjem, je temeljna magija filmske umetnosti. Je njegov *habitus*, njegov *ego*. Kakor ljubezen, ki spaja. A težava pri ljubezni je vedno v tem, da jo je treba izgovoriti. Treba jo je pripovedovati – tako ali drugače. K temu prištevamo tudi glasbo Bojana Adamiča – prav iz tega filma.

Šestdeseta

To obdobje je Adamič začel nekoliko lirično. Prvi takšen film je bil *Košček modrega neba* (1961, Svetomir Janič), kakor bi se pripravljaj na veliki zamah, ki je nastal še isto leto s filmom *Ples v dežju* (1961, Boštjan Hladnik). Sledijo filmske partiture za celovečerce *Peščeni grad* (1962, Boštjan Hladnik), *Operacija Ticijan* (1963, Radoš Novaković), izredno artprovokativni *Erotikon* (1963, Boštjan Hladnik), v odgovor pa *Samorastniki* (1963, Igor Pretnar), tem sledita družbena drama *Lažnivka* (1965, Igor Pretnar) in vojna drama *Sretni umiru dvaput* (1966, Gojko Šipovac). Z mladinsko tematiko tedanjega časa se je Adamič srečal dve leti kasneje, ko je naredil nadvse simpatično partituro za *Kekčeve ukane* (1968, Jože Gale), leto za tem pa še glasbo za film *Most* (1969, Hajrudin Krvavac).



Slika 2: Film Ples v dežju

Partitura za film *Ples v dežju* (1961, režija Boštjan Hladnik)

V času nastajanja tega filma je ameriški prevladi na trgu konkurirala le nemška filmska industrija. Njen najbolj prepoznaven prispevek so bili temni, celo halucinatorni svetovi nemškega ekspresionizma, ki so povečali moč antirealizma, na platno pa so postavili notranje konflikte in duhovna stanja posameznika ter močno vplivali na poznejše grozljivke, psihodrame in kriminalke, skratka – na temni žanr. Prav iz tega vzdušja je pozneje črpal *film noir*. Vsekakor je treba (in morda prav pri filmu) vedno sočasno opazovati in upoštevati tehnologijo in njene družbene učinke, nato tehnologijo in njeno vsebino, potem tehnologijo in njenega uporabnika ter končno tehnologijo in vse njene znane in neznane omejitve. Tako pridemo do vloga v funkcijo, ki jo ima (in jo je imel) film v vsakem trenutku in na vsakem kraju.

Pri glasbeni vzgoji je smiselno poslušati odlomek partiture iz tega filma, ki ima naslov *Blues hrepenjenja*. Gre za samo enajst strani dolgo partituro, ki jo je Adamič izluščil iz filma in je bila večkrat predstavljena kot samostojna kompozicija. Morda res ne gre za *blues* v njegovem temeljnem pomenu, vendar je njegova otožnost dejansko tista, ki Adamiča vodi skozi skoraj štiriminutno kompozicije. Jasna, valujoča melodija se kakor iluzija vrti vedno okoli iste točke, kakor bi hotela povzročiti hipnotičnost plesnega trenutka Maruše (Duša Počkaj), se konča tam, kjer je začela – v vedno vrtečem se krogu želja, upanja in hrepenjenja. Sicer pa je dobro, da ob tem poslušanju otroke seznanimo tudi s tem, kaj je *blues*.

Blues je glasbena zvrst, ki ima svoje korenine v zgodovini daljnega ameriškega juga, v pesmih temnopoltih sužnjev. Prve blues skladbe so bile pete ob spremljavi kitare, njegove značilne

harmonske postope (tonika – subdominanta – dominanta – tonika) pa je pozneje prevzel rock'n'roll in s tem tudi belopolto občinstvo ter izvajalci. Danes blues izvajajo glasbeniki po vsem svetu. Adamičev *Blues hrepenjenja* se vrti v iskanju svojega melodičnega izhoda, svojo brezizhodnost pa poudarja prav v ideji, da je *hrepenenje* potrebno za to, da uresničimo želje. In Maruša odpleše svoj *blues*, kakor bi bil valček. Morda je bila to največja Adamičeva glasbena vloga v slovenskem filmu. Kontinuiteta zvočnih elementov te (filmske) sekvence se namreč preoblikuje v svojevrstno zvočno pripoved, za katero pa mora biti poslušalec vsaj dovolj občutljiv in podkovan. A vendar gre v povedanem tudi za poseben paradoks: ali ne bi mogli gledati in poslušati filma tudi brez vse te teoretske navlake? Bi nam bil film zato nesmiselno prikazovanje sličic, blebetanje brez notranje povezave in misli? Kajti: brez slehernega znanja ali izrecnega napotka lahko stopimo do kakšne najpomembnejših stvaritev (kipa, slike), pa bomo kljub temu postali pozorni na nekatere posebnosti. Torej gre za moč stvaritelja umetnine, tistega, ki nagovarja z nebesednimi prvinami, vendar moramo pri tem upoštevati vsaj minimalen skupni kulturni kod med avtorjem in opazovalcem. Lahko bi tudi rekli, da gre za nekakšen premik v prostor, v katerem je prostorskost izrazito navidezna, suspendirani zvok, glas, glasba pa fantazma, ki pomaga pri subjektovi želji, da preživi filmski dogodek. Film *Ples v dežju* je brez dvoma velik film, poročevalec časa svojega nastanka in hkrati njegov pomnik.

Partitura za film *Kekčeve ukane* (1968, Jože Gale)

Adamičeva partitura za ta film zagotovo ni »otročka«, »kekčevska« ali »mladinska«. Ne, prav s to glasbo se Adamič postavi na položaj filmskega sooblikovalca, pri čemer je zvok njegova govorica. Ujame idejo zgodbe in jo spremeni v glasbeno metaforo – v spretnega Kekca, nesrečnega Brinčlja, boječega Rožleta, divjega Bedanca. Adamič ne pozabi, da je glasba umetnost časa in da se glasbena pripoved zgodi v filmskem prostoru prav tako realno, kot se filmski junaki premikajo po časovni premici filmske pripovedi atenskega javnega prevoza, prek *metafor* prostorov in krajev in skozi nje. Filmska glasba se jim pridruži na tem potovanju in, kaj je lepšega, odkriva najrazličnejše oblike ljubezni. Projicira jih v temo kinodvorane in nagovarja občinstvo. Mojster Adamič se je prav »popevkarsko« posvetil naslovnim pesmi, torej *Kekčevi pesmi* (na besedilo Frana Milčinskega), a se melodija »dobra volja je najbolja« iskrivo poigrava tudi v drugih filmskih delih, do največjega izraza pa pride seveda prav tedaj, ko jo poje Kekec.

Partitura začetka filma predstavlja inštrumentalni uvod, kakor bi šlo za uverturo v gledališkem smislu. Sicer se ta veselost glasbe takoj preplete s streli iz puške (Bedanec je na lovu), kar pa še toliko bolj poudari Adamičevo neotroško pojmovanje filmske glasbe tega Kekca. Celotna partitura je vsekakor hvalnica naravi in vprašanju sožitja s človekom. Ker pa je tega v pravem



Slika 3: Film Kekčeve ukane

pomeni sposoben le Kekec, je tako večkrat osrednji motiv njegova pesem, njegova *metafora* pravega življenja, ki se lahko izrazi v soigri Adamičeve partiture in filmske podobe.

Poslušajmo pesem »Dobra volja je najbolja«. Prvotno uglasbitev je naredil sicer Marjan Kozina (za film *Kekec*, leta 1951), vendar je pod novo melodijo Bojana Adamiča postala prav tako sinonim Kekčevih navodil. Besedilo pravi takole:

*Kaj mi poje ptičica, ptičica sinička,
dobra volja je najbolja, to si piši za uho,
mile jere, kisle cmere, z nami vštric ne pojdejo.*

*Kaj odmeva mi korak, ko po stezi stopa,
dobra volja je najbolja, bodi dan na dan vesel,
smej se, vriskaj, pesmi piskaj, pa lahko boš srečo ujel.*

*Kaj mi potok žubori, ko po kamnih skače,
dobra volja je najbolja, na vsej širni zemlji tej,
lica rdeča, smeh in sreča to zaklad je, hej, juhej!*

Adamič nam ponudi svojo skladbo v smislu (u)glasbene pesmi, pripovedi o tem, kako razmišlja Kekec in kaj je tisto, kar nam svetuje. Otroci znajo izredno hitro izluščiti idejo pesmi, ki temelji tako rekoč na sicer izmišljenemu junaku, vendar poudarja veselost, iznajdljivost, poštenost in pravičnost. Gre torej za pripoved. Pripovedovanje pa je tisto, ki je ustvarilo človeštvo, pravi Pierre Janet, in ni ga junaka, ki bi to lahko zanimal. In to je *metafora*. V sodobnih Atenah imenujejo javna prevozna

sredstva *metaphorai*. Tam se ljudje srečujejo, se dotikajo drug drugega, si gledajo v oči in so, če to hočejo ali ne, v stiku, v razmerju. In ko gredo na delo, v mesto ali domov se spet družijo v *metaforah*, prečkajo življenje drugih ljudi in se morda celo (za)ljubijo. Tako imajo strukture prevoza funkcijo prostorskih sintaks – seveda z vso paleto kodov, urejenih načinov ravnanja in nadzorovanja. A vendar so. So *metafore*, so intimne zgodbe srečevanj, potovanj, so ljudje.

Prepojmo z otroki to skladbo (Adamičevo) in ono iz prvega filma (Kozinovo), pogledjmo oba filma v celoti, dobro se naučimo besedilo pesmi in ga poskušajmo interpretirati.

Predvsem pa vprašajmo ob tem otroke:

1. Kaj je pri »dobri volji« takšnega, da nam lahko vedno pomaga?
2. Zakaj je Kekec uspešen?
3. Slišimo ptičico, odmeva korak, žubori potok. Ali je lahko v naravi še kaj, kar sporoča Kekcu, da je njegova dobra volja tako zaželena?
4. Dodajte še kakšno kitico o tem, kaj lahko sliši Kekec na svojih poteh.
5. Kakšna je razlika med uglasbitvama?

Sedemdeseta

Bojan Adamič je začel to desetletje s partituro za kultni film *Maškarada* (1971, Boštjan Hladnik), nadaljeval pa z glasbo za legendarno dramo *Valter brani Sarajevo* (1972, Hajrudin Krvac). Sledil je jugoslovanski mladinski film z naslovom *Vuk samotnjak/Volk samotar* (1972, Obrad), v katerem se Adamičeva glasba pojavlja kot spretna interpretka odnosa med dečkom in volkom – prav kot obrnjena glasbena zgodba *Peter in volk*, ki jo je leta 1936 napisal Sergej Prokofjev. Temu je sledila popularna filmska partitura za nadaljevanko *Kapelski kresovi* (1974–1976), potem in vmes pa glasba za film *Dekliški most* (1976, Miomir Stamenković) in skoraj večno citirana partitura za film *Idealist* (1976, Igor Pretnar). Za konec tega obdobja pa je Adamič napisal še partituro za trpkovo vojno dramo *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980, Živojin Pavlović).

Partitura za film *Idealist* (1976, Igor Pretnar)

Pravijo, da je *merilo pravega* v glasbi pravzaprav v njenem učinku ugodja. Toda to je nevzdržno mnenje, pravi Platon. Vse to poudarjamo z razlogom, saj se zavedamo, da lahko (in morda je prav to pomembno) Adamičevo filmsko glasbo poslušamo tudi ločeno od filmskih podob ter se zagledamo v njeno kompozicijsko strukturo in glasbeno idejo kot analitiki, ki opazujemo zvok z očmi dogodka čiste glasbe. Glasbe kot umetnosti, ki ji je kljub vsemu treba posvetiti nekaj vzgoje, saj drugače nima pomena. Zato se v prejšnji misli naslanjamo na Platona in ga sprašujemo po nekaterih odgovorih – in prav ti so zelo zani-



Slika 4: Film Idealist

mivi. Recimo: vzgoja, ki jo daje glasba, je zelo pomembna – pri njej namreč prodreta najgloblje v dušo ritem in harmonija, jo najmočnejše prevzameta in človeka naučita plemenitega vedenja –, tako postane plemenit vsakdo, ki je pravilno vzgojen, kakor velja nasprotno za vsakogar, ki ni tako vzgojen, trdi med drugim Platon.

Adamičeva filmska glasba je ločena od filma in hkrati njegova zaveznica. Njen pomen je v tem, da daje filmu dodaten ritem in interpretacijo v tistih delih, v katerih morda zmanjka besed ali pa so te popolnoma nepotrebne. Poslušajmo natančno sam začetek filma, naslovno pesem – je temna, preteča, usodna in izteče se v glasbo kočije, ki pelje v Zapolje. Besedilo pravi takole:

*Nekoč, v davnih časih,
zal fant je živel – z očmi kot studenec,
fant, rosno mlad, imel je roke,
z njimi svet bi objel,
in srce na dlani in v srcu zaklad.*

*In v svet je odšel
in si mislil tako: ta svet je ledina,
orač bom postal, s pogumom
in s krepko pošteno roko
bom brazdo zarezal in srečo sejal.*

Ni naključje, da je prvi partiturni nastavek za tem posvečen podobi ženske/dekle, ki posedla na zidu. Adamič ji nameni obratne tone kakor uvodnemu songu. Ta kontrapunktični, skoraj durovo-molov element, zaokroža to partituro tako rekoč v celoti. Trikotniško dogajanje med mladim učiteljem, žensko in oblastjo Adamič podčrtava z glasbenimi pripombami, včasih krajšimi, včasih daljšimi. Vendar vedno umestnimi. Filmska glasba *Idealista* postane s tem nekakšna zaveznica v svetu nevidnih sil, s katerimi je imel človek v svoji zgodovini vedno dobre odnose. Sprašujemo se lahko, zakaj bi se zdaj, v svetu norega kapitalističnega vrveža, to spremenilo. Pravzaprav ni razloga, da bi se – in se prav zaradi tega tudi ne bo. Še vedno je mogoče

namreč sanjati, upati, idealizirati. Vendar imajo tudi sanje dve plati – samo vedeti moramo, na kateri strani smo v kakšnem trenutku.

Poglejmo film in postavimo otrokom pri glasbeni vzgoji nekaj vprašanj.

Zagotovo jih moramo opozoriti na določene glasbene dele:

1. *Kako bi opisali glasbo, ki vpeljuje lik Martina Kačurja?*
2. *Ali imamo v filmu kakšno glasbeno temo, ki je izrazito »idealistična«?*
3. *Zakaj Adamičeva (uvodna) pesem o idealistu nenehno niha med molom in durom? Ali najdemo v besedilu to idejo svetlo-temne napovedi?*
4. *Poglejmo konec filma. Kaj lahko povemo o glasbi v zadnji, snežnozimski sekvenci?*



Slika 4: Film Idealist

Osemdeseta

Težko bi rekli, katero obdobje je bilo za Bojana Adamiča bolj izrazito, vsekakor pa se njegove filmske partiture s časom ogibajo popularnim tonom in postajajo zrelejše, močnejše in hkrati s tem tudi prepoznavnejše. To desetletje je začel z glasbo za televizijski film *Manj strašna noč* (1981, Andrej Stojan), sledila je glasba za film *Boj na požiralniku* (1982, Janez Drozg); obdobje pa je zanesljivo zaznamoval film *Butnskala* (1985, Franci Slak). Omeniti moramo še filmsko partituro za zgodovinsko dramo *Christophoros* (1985, Andrej Mlakar) – film, ki sloni na naravnih, življenjskih, političnih in ideoloških nasprotjih. V tem času je nastala tudi pomembna glasba za film *Kavarna Astoria* (1989, Jože Pogačnik) ter njegova zadnja partitura za 23-minutni kratki dokumentarni film z naslovom *Neme podobne slovenskega filma* (1995, Damjan Kozole). Ta film je arhivsko-dokumentarno gradivo, ki se začne skorajda na točki nič – torej tam, kjer je zibelka slovenske kinematografije: v Ljutomermu davnega leta 1905 – in je nekakšen *hommage* ob 90-letnici nastanka teh prvih podob, sicer pa gre za preglednik ključnih

filmskih fragmentov iz obdobja slovenskega nemega filma vse do leta 1938.

Partitura za film *Butnskala* (1985, Franci Slak)

Gre brez dvoma za izjemno devetdesetminutno parodijo in satiro na prepoznavne družbenopolitične trenutke tedanjega (in sedanjega) časa, da lahko temu filmu in izredno domiselni partituri pripišemo kar »vsečasnost« in odlično komedijantstvo. Adamič je bil mojster humorne glasbene plati, kar je pravzaprav izredno redko. V vsej zgodovini njegovih partitur ni primera, da bi ponudil tako heterogeno glasbeno misel, kakor prav v tem filmu. Ker gre za komedijo, je jasno, da so v partituri komični elementi – Adamič jih doseže vedno kot nekakšen glasbeni antielement sliki. Ukvarja se predvsem s stilnimi drugačnostmi (komentarji), kar pomeni, da dramatičnost zamenja za lahkotnost, ironijo za pompoznosti in tragiko s komičnostjo. Vendar je šel še nekoliko dlje – v glasbeni jezik je ujel tudi enigmatičnost in grotesknost filmskih likov, ki se gibljejo (živijo, delujejo) v popolnoma »drugem« svetu, kakor bi pričakovali. Filmska glasba tako ne more biti interpretka dogajanja (čeprav bi lahko rekli, da je mestoma prav to), temveč mora vsebovati druge elemente, ki jih ne izpolnjuje slika – recimo misel gledalca ob določenem prizoru ali komentar poanti, ki je bila izrečena kot na primer *namig*. Prav to je v filmu *Butnskala* nekaj, kar deluje skoraj nenehno – predvsem v besedilnem svetu filma. Z nekakšno »montypythonsko« držo, zmedeno dinamiko in skrajno absurdnimi kombinacijami komentarjev filmske stekline s solo glasbenimi vložki se Adamič spopada v dialogu s svojo glasbo in filmskim dogajanjem.



Slika 4: Film *Butnskala*

Je zaletavanje z glavo v skalo šport ali le manever tistih, ki morajo (in želijo) poskusiti še kaj novega? Filmska partitura pospremi pravzaprav vsak »skok« z drugačno idejo, vse pa lepo pospravi v šopek ironije, s katero nenehno zabava, izpolnjuje vrzeli in poganja cirkus »butnskale« naprej. Adamič ponudi glasbene teme »Eminence«, »Profesorja«, »Kralja«, pa tudi določenim dejanjem, kot so vhod v tajne prostore, odhodi na

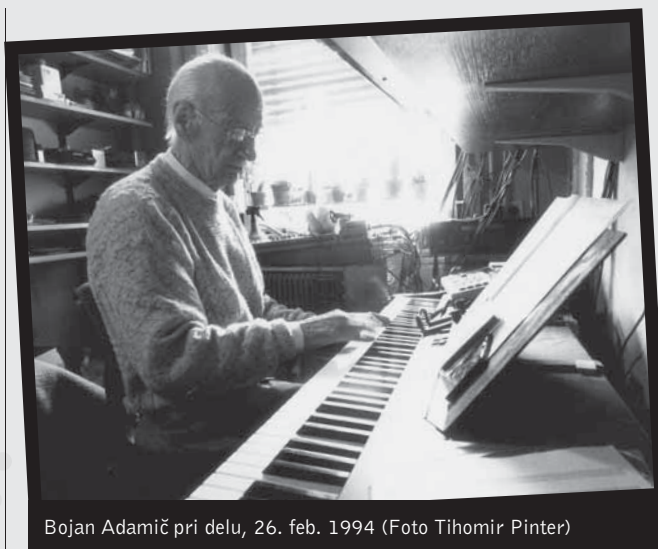
sestanke, pa v »sprejemnico«; potem to, čemur rečejo v filmu »v kraju samem«, razkol med resničnim in sanjskim svetom. Prav tako je »Valentinčič« lik, ki se Adamičevi partituri poda kot dodatna nota, s katero razpolaga tudi »Fanči« – glasbena melodrama se vedno izpoje v »duševni terapiji« zvočnega in glasbenega učinka, »levjega« skoka na glavo – seveda v skalo. Pridušeni zvok trobente pa resnično zalepi skupaj celotno ironijo.

#Viri in literatura

1. Brenk, F. (1960). *Oris zgodovine filma v Jugoslaviji*. Cankarjeva založba, Ljubljana.
2. Goulding, D. J. (2002). *Liberated cinema: The Yugoslav experience 1945–2001*. Indiana University Press, Bloomington.
3. <http://www.bojan-adamic.si> (januar 2013).
4. <http://www.film-center.si/index.php> (januar 2013).
5. <http://www.imdb.com> (januar 2013).
6. Nikodijević, M. (1995). *Zabranjeni bez zabrane: zona sumraka jugoslovenskog filma*. Jugoslovenska kinoteka, Beograd.
7. Ranković, M. (1976). *Trideset godina jugoslovenskog dugometražnog igranog filma*. Beograd.
8. Šimenc, S. (1996). *Panorama slovenskega filma: ob 100-letnici prve filmske predstave na Slovenskem*. DZS, Ljubljana.
9. Štefančič, M., jr. (2005). *Na svoji zemlji: zgodovina slovenskega filma*. Umco, Ljubljana.
10. Volk, P. (1986). *Istorija jugoslovenskog filma*. Institut za film – Partizanska knjiga, Beograd.
11. Vrdlovec, Z. (2010). *Zgodovina slovenskega filma*. Didakta, Radovljica.

Ob nedavni stoti obletnici rojstva Bojana Adamiča (1912–1995) so minili Adamičevo leto, Adamičevi dnevi ...

»Mojster« Bojan Adamič se je rodil 9. avgusta 1912 v Ribnici na Dolenjskem. Že pred drugo svetovno vojno (1941) je v Ljubljani po začetem študiju prava končal srednjo glasbeno šolo in glasbeno akademijo, in sicer študij klavirja v razredu Janka Ravnika. V tem času je bil tudi učenec oz. študent slovitega Slavka Osterca, saj so bila njegova (inštrumentalna) interesna področja orgle, trobenta in klavir. Že v tem času (pred drugo svetovno vojno in neposredno na njenem začetku) se je posvečal zabavni glasbi, konkretno jazzu. V tem času razen prepisovanj in nekaj aranžmajev še ne zaznamo pretirane Adamičeve tovrstne glasbene ustvarjalnosti. Tudi v teh aktivnostih je bil najprej simpatizer OF, kasneje (1943–1945) pa kar aktivni bорец v partizanih. Takrat je začel s svojimi umetniškimi prvenci (*samospevi, zbori, koračnice*), saj se je od prvotnega aktivnega borca mitraljezca po okrevanju, ko je bil hudo ranjen, preselil v glavni štab NOV in POS na osvobojenem ozemlju Bele krajine. Kot njegov vidnejši vodja (najprej namestnik potem pa načelnik kulturno-prosvetnega odseka GŠ NOV in POS) je bil zadolžen za kulturno in še posebej za glasbeno življenje. Tu je ustanovil Godbo GŠ NOV in POS, bil med pobudniki ustanovitve Invalidskega pevskega zbora, igral harmoniko, klavir, orgle, bil tesen sodelavec izvajalec na Radiu Osvobodila fronta – in seveda komponiral. Izmed okoli tridesetih na novo nastalih del v tem času – kar je bil seveda svojevrstnem fenomen in so tako



Bojan Adamič pri delu, 26. feb. 1994 (Foto Tihomir Pinter)

rekoč Adamičevi kompozicijski prvenci na področju klasične, resne, umetniške glasbe – se jih je nekaj celo ohranilo: zbor *Če zapojemo veselo* (na besedilo Franceta Kosmača), samospeva *Pesem talcev* (Karel Destovnik Kajuh) in *Zdravo, tovariši!* (Tone Seliškar), *Polka* in *Uvertura* (za pihalni orkester – godbo na pihala) idr. »Mojster« jih je imenoval kar »partizanske pesmice«. Tu sta še dve komorni deli za violino in klavir: *Mesec* (= *Noč na Travni gori*) in *Variacije na temo »Naglo puške smo zgrabili«*. Iz vojne je izšel s činom majorja.

Po drugi svetovni vojni je Adamič deloval kot skladatelj in dirigent na področju jazzovske in zabavne glasbe, popevk, šansonov, filmske in druge scenske glasbe. Bil je med ustanovitelji Vojaškega orkestra ljubljanski garnizije, ki je deloval vse do leta 1991, in takratnega Plesnega orkestra Radia Ljubljana, današnjega Big banda RTV Slovenija (1945–1980). V letih 1962–1966 je bil med drugim tudi stalni gost dirigent Doma JLA v Beogradu, v vsem povojnem času pa še dirigent, skladatelj in aranžer številnih uglednih festivalov zabavne in jazzovske glasbe, popevk in šansonov doma in v tujini. Potem pa je bil do svoje upokojitve (1980–1982) še direktor oz. vodja organizacijske enote Glasbena produkcija na RTV Slovenija. Dve mandatni obdobji (1976–1984) je bil tudi predsednik stanovskega Društva slovenskih skladateljev. Umrle je v Ljubljani 3. novembra 1995.

Poleg številnih jazzovskih skladb, popevk, glasbe na t. i. resnem oz. umetniškem glasbenem področju je Adamič avtor številnih priredb, aranžmajev, odrske in še zlasti filmske glasbe za več kot dvesto filmov naših in tujih producentov. Ponaša se s številnimi nagradami: s kar tremi zlatimi arenami za (filmsko) glasbo na priznanem puljskem filmskem festivalu, za svoje delo pa je leta 1979 prejel tudi (veliko) Prešernovo nagrado za življenjsko delo na področju glasbe. Dirigiral je doma in v tujini. V skladateljskem ustvarjalnem pogledu odseva Adamičeva glasba njemu lastno zvočnost, v tematiki je značilna očitna naslonitev na folklorne prvine, in to ne samo na slovenske, temveč tudi na številne južnoslovanske. Tak in podoben je Adamič tudi v obdelavi tematskega gradiva in inštrumentacijah, kot je npr. slišati v *Koncertu za klavir in orkester* (1948), dveh orkestralnih *Suitah za orkester* (1950), baletih *Bela Ljubljana* (1957) in *Naše ljubljeno mesto* (1959), v skladbah za zbor in orkester *Kiša pada* (1962), *Narodni koktajl* (1962) in *Partizanskih pesmih* (1962), v skladbi za solo bariton, dva recitatorja in orkester *Titov naprej* (1979), muzikalu *Sneguljčica* (1996) in *Requiemu* (za umrlim klovnom; 1994; tisk 2012) za pihalni orkester, vokalnega solista šansonjerko in baletne plesalce. Med popevkami je zagotovo ostala nesmrtna Adamičeva *Ko boš prišla na Bled*, med filmsko glasbo pa glasba za filme *Vesna*, *Jara gospoda*, *Trenutki odločitve*, *Ples v dežju*, *Lažnivka*, *Odpisani* idr.

V tem smislu sta zelo lepo izpadla skoraj vse leto trajajoča že omenjena *Adamičevo leto* in *Adamičeva pomlad* (2012). Vanju so se poleg številnih javnih zavodov in združenj vključili tudi Adamičevi potomci. Njegova hči Alenka je prav tisto leto poklonila marsikatero glasbenikovo lastnino različnim arhivom in zbirkam: NUK-u, Arhivu Republike Slovenije, Javnemu skladu RS za kulturne dejavnosti, Zvezi slovenskih godb, EPK Maribor 2012 idr. Prav zato je lahko nastala zelo ugledna spletna stran, morda kar prva te vrste, ki se lahko še vedno dopolnjuje (www.bojan-adamic.si), odprte so bile številne razstave (npr. *Metla za Mojstra*) v Ljubljani in Mariboru, številne slovenske godbe, tj.

pihalni orkestri pa so skozi vse leto igrali Adamičevo tovrstno glasbo. V okviru *Adamičevih dni* so v Mariboru (26.–28. oktobra 2012) skupaj z ZSG, organizacijskim odborom Leta Bojana Adamiča v okviru v EPK Maribor in JS za kulturne dejavnosti, OI Maribor, pripravili mednarodni znanstveni simpozij o Bojanu Adamiču (v UK Maribor, skupaj z Akademijo za glasbo v Ljubljani), slavnostni koncert obeh slovenskih poklicnih pihalnih orkestrov godb (Slovenske policije in Slovenske vojske) in nazadnje še koncertni dan Bojana Adamiča. Na njem je kar pet prvovrstnih slovenskih ljubiteljskih pihalnih orkestrov godb iz Maribora, Šoštanja, Idrije, Cerknice in Trbovelj igralo izključno Adamičevo (novodobno) glasbo za pihalni orkester. V tem okviru je bil izveden tudi Adamičev *Requiem*, izdali pa so tudi njegovo (izvedbeno) partituro.

Zato lahko zapišemo, da smo se Slovenci spet izkazali s tovrstnim združevanjem moči in sredstev, ljudi in denarja, ki je bilo za takšno obletnico zagotovo obsežno: od angažmaja številnih ljubiteljev do strokovnjakov na najrazličnejših (glasbenih) področjih. Pri tem niso držali križem rok ne številni posamezniki in ne poklicni glasbeniki, država, mesta in njihova združenja ter ustanove – poklicne in ljubiteljske.

Adamičevo ime z vso izkazano biografijo in bibliografijo vse to zagotovo zasluži.

Raziskave



Vpliv predšolskih programov in predmeta nauk o glasbi na glasbeni razvoj učencev v glasbeni šoli

Povzetek

Predmetno področje nauk o glasbi, ki se je na Slovenskem začelo razvijati na prelomu iz 19. v 20. stoletje, je relativno mlado. V prispevku predstavljamo zgodovinski prerez razvoja predmeta vse do današnjega sodobnega koncepta slovenske didaktične zasnove predmeta nauk o glasbi. V raziskavi smo proučevali razvoj glasbenega mišljenja in glasbene pismenosti pri osemletnih učencih, v drugem razredu nauka o glasbi. Izpostavljamo vpliv predšolskega glasbenega izobraževanja na kasnejši razvoj glasbenih sposobnosti na ritmičnem in melodičnem področju na temeljnem področju nauka o glasbi – solfeggiu.

Ključne besede: glasbena šola, razvoj predmeta nauk o glasbi, solfeggio, glasbene sposobnosti, ritmični posluh, melodični posluh, raziskava

Uvod

Sodobna glasbena pedagogika in praksa poudarjata pomen glasbenega izobraževanja v predšolskem obdobju za kasnejši vsesplošni celostni in glasbeni razvoj. Sodobni tuji (Ibuka, 1992, Suzuki v Gardner, 1995; Gordon, 1997, 1998; Upits, 1992, Sloboda, 1994, Harrison in Pound, 1996; vsi v Harrison in Pound, 2003; Campbell, 2004) in domači avtorji (Pesek, 1993, Sičherl – Kafol, 1999, Denac, 2002) poudarjajo pomen zgodnje-

Abstract

The subject area of Music theory, which in Slovenia began to develop at the turn of the 20th century, is a relatively young subject area. The contribution presents a short historical overview of its development leading up to the contemporary Slovenian didactic concept of the subject Music theory. In the study, we examine the development of musical thinking and musical literacy in eight-year-old children attending the subject Music theory. We put special emphasis on the impact of early musical education on the later development of musical abilities in the area of rhythm and melody relevant to the central subject Music theory – solfeggio.

Key words: music school, development of subject Music theory, solfeggio, musical abilities, rhythmic pitch, melodic pitch, research

ga glasbenega izobraževanja, saj so mnenja, da je prvih pet let najpomembnejših za otrokov celostni in glasbeni razvoj. V 19. stoletju so se začele pojavljati prve študije, ki so teoretično proučevale razvoj glasbenih sposobnosti in spretnosti pretežno z vidika dejavnika dednosti. Na začetku 20. stoletja nastopi obdobje eksperimentalnih raziskav glasbenega razvoja, osredotočenih na dejavnike dednosti in okolja, v zadnjih desetletjih pa se izpostavlja poleg naštetih tudi glasbeno izobraževanje kot pomembni ali celo bistveni dejavnik glasbenega razvoja.

Tendenca sodobne glasbene pedagogike je v ponudbi glasbenih programov, ki vključujejo v glasbeno izobraževanje otroke v najzgodnejšem življenjskem obdobju. Glasbeno šolstvo na Slovenskem ponuja program Predšolska glasbena vzgoja – vanj so vključeni petletniki – in program Glasbena pripravnica – vanj so vključeni šestletniki. Vstop v oba predšolska programa ni selektivne narave, vanj so vključeni učenci brez predhodnega preizkusa stopnje razvitosti glasbenih sposobnosti. Glavni namen vključevanja otrok v sistem glasbenega izobraževanja v najzgodnejšem življenjskem obdobju je razvijanje glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj na afektivnem, psihomotoričnem in kognitivnem področju. Sprejemni izpit za vstop v glasbeno šolo je prvi mejnik v ugotavljanju stopnje razvitosti glasbenih sposobnosti in ima selektivno naravo za učence, ki so obiskovali predšolske glasbene programe ali jih niso obiskovali. V okviru izobraževalnega programa Glasba se glasbeno izobraževanje odvija na predmetnem področju *nauka o glasbi* in instrumentalnega pouka. Obe predmetni področji z različnimi glasbenodejavnostnimi področji spodbujata posameznikov celostni glasbeni razvoj. Dejavniki, ki vplivajo na razvoj glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj, so mnogovrstni.

Zgodovina predmetov *nauk o glasbi* in *solfeggio*

Zgodovina predmetov *nauk o glasbi* in *solfeggio* ima korenine v razvoju glasbenega šolstva na Slovenskem v 19. stoletju in prvi polovici 20. stoletja. Njune zasnove so se v porajale v okviru predmetov glasbena teorija in petje. Predmetno področje *nauka o glasbi*, ki se je na Slovenskem začelo razvijati na prelomu iz 19. v 20. stoletje, je relativno mlado predmetno področje. V petdesetih letih 20. stoletja se je predmet preimenoval iz *glasbena teorija* v *nauk o glasbi* in dobil natančen učni načrt. Druga pomembna prelomnica v razvoju predmeta se je zgodila v šestdesetih letih 20. stoletja s pojavom področja *solfeggia*, ki ga je s svojim poučevanjem uveljavil Maks Jurca. Glasbenodejavnostna področja predmeta *nauk o glasbi* – kot jih poznamo danes – izvirajo iz osemdesetih let 20. stoletja. Področja, med katerimi je poudarjen *solfeggio*, izhajajo iz značilne narave glasbene umetnosti, iz filozofije trojstva glasbene umetnosti, ki jo je v slovenskem okolju uveljavila Breda Oblak. Zadnja kurikularna prenova (2000) je vnesla novost na predmetnem področju *nauk o glasbi*. Uvedba predmeta *solfeggio* na višji stopnji glasbenega šolstva pomeni nadgradnjo šestletnega predmeta *nauk o glasbi*. Izdelan je bil tudi učni načrt za predmet *nauk o glasbi* v okviru izobraževalnega programa Ples (za učence baleta). *Nauk o glasbi* izvajamo po šest- ali štiriletnem programu. Za učence, ki se vpišejo v glasbeno šolo v starosti od sedem do devet let, *nauk o glasbi* izvajamo šest let (program A), starejši učenci, ki se vpišejo na inštrument pri starosti od deset in več let, obiskujejo štiriletni program (program B). V skladu s sodobno pedagogiko je kurikularna prenova vnesla ciljno in procesnorazvojno naravnost v splošnem in glasbenem šolstvu.

Vloga predmeta *nauk o glasbi* v glasbenem šolstvu

Slovenska glasbena didaktika, ki je samostojno in sodobno koncipirana znanstvena veda, izkazuje konceptualno enovitost svoje makrostrukture v vsej horizontalni in vertikalni povezavi glasbenih ciljev, vsebin, oblik in metod dela pri skupinskem pouku v osnovnem in glasbenem šolstvu (Borota, 2002). Filozofija naše glasbene didaktične zasnove izhaja iz narave glasbene kulture, glasbenih vsebin in širšega okvira umetnosti in estetike. Trojstvo glasbene kulture, ki ga opredeljujejo faktorji glasbene produkcije, reprodukcije in recepcije, se odraža v konceptih učnih načrtov za glasbeno vzgojo v osnovnem šolstvu in pri skupinskem pouku v glasbenem šolstvu (Oblak, 1995). Breda Oblak, ki je s svojim osebnim raziskovalnim delom prispevala k razvoju slovenske glasbene didaktike kot znanstvene vede ter njenem vplivu na vsestranski razvoj glasbene vzgoje v institucionalnih oblikah šolanja, poudarja, da so glasbene dejavnosti v vzgojno-izobraževalnem procesu refleksija temeljnih faktorjev glasbene kulture. Na vseh ravneh glasbenega izobraževanja so izvajanje, poslušanje, ustvarjanje in razvijanje glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj sestavni del glasbene vzgoje.

Nauk o glasbi kot samostojno predmetno področje v glasbenem šolstvu s svojimi specifičnimi glasbenodejavnostnimi področji vzpostavlja poglobljen in neposreden stik z glasbeno umetnostjo in kulturo. Temeljni cilj predmeta *nauk o glasbi* je razvijanje funkcionalne glasbene pismenosti. Dosežki funkcionalne glasbene pismenosti se izkazujejo z znanjem uporabe glasbenega zapisa in neposredne pretvorbe tega zapisa v ustrezne zvočne podobe glasbenih vsebin ter s pretvorbo slišanih glasbenih vsebin v glasbeni zapis. Funkcionalna glasbena pismenost se kaže v razvitih glasbenih predstavah in znanjih v glasbeno kategorialnem sistemu, ki pomenijo vez med transformacijo notranjega slišanja zapisanih glasbenih vsebin v ozvočene in obratno. Pouk *nauka o glasbi* razvija funkcionalno glasbeno pismenost z različnimi glasbenodejavnostnimi področji. Področje *solfeggia*, ki predstavlja ozvočeno glasbeno teorijo, je temeljni kamen v razvoju funkcionalne glasbene pismenosti in most k razumevanju glasbenih pojmov, teoretičnih in oblikovnih zakonitosti, ki rezultirajo na področju glasbenoteoretičnih in oblikovnih znanj. Z njim razvijamo glasbene sposobnosti in spretnosti na ritmičnem in melodičnem področju, na področju harmonskega posluha in glasbenega spomina. V vseh razredih *nauka o glasbi* je temeljna metoda učenja metoda dela z notnim zapisom. V minulih dveh desetletjih je tonalno-relativno metodo zamenjala tonalno-absolutna metoda, ki je vključena v aktualni učni načrt na nižji stopnji. Področji *solfeggio* in glasbenoteoretična in oblikovna znanja sta krovni področji v razvoju glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj. Obe področji sta temeljni in sta organsko povezani v razvoju funkcionalne glasbene pismenosti. Metoda *solfeggia* se kot rdeča nit vpleta

v vsa druga glasbenodejavnostna področja. Razvoj funkcionalne glasbene pismenosti se pogloblja in nadgrajuje s področji izvajanje in interpretacija primerov iz glasbene literature ter ustvarjanje in poslušanje. Področje izvajanje in interpretacija primerov iz glasbene literature osmišlja in pogloblja obravnavo glasbenih pojmov, teoretičnih in oblikovnih zakonitosti ter usmerja v estetsko in doživeto glasbeno oblikovanje z razvojem dihalno-pevske in izvajalske tehnike in usmerja vrednotenje glasbenih interpretacij. Področje poslušanje pretežno izpostavlja analitično poslušanje, s katerim usvajamo ali utrjujemo glasbenoteoretična in oblikovna znanja. Z njim spodbujamo razvoj analitično-slušnih zaznav in glasbenih sposobnosti ter spodbujamo glasbeno-estetsko vrednotenje glasbenih del. Področje ustvarjanje spodbuja ustvarjalno uporabo elementov glasbenih prvin pri oblikovanju in zapisu novih glasbenih vsebin. Z njim spodbujamo najvišje kognitivne ravni miselnih procesov ne le na področju (so)ustvarjanja, temveč tudi na področju poustvarjanja. Končni cilj (so)ustvarjenih glasbenih vsebin je v glasbenem zapisu teh stvaritev. (So)ustvarjanje glasbenih vsebin kaže stopnjo razvitosti glasbenega in oblikovnega mišljenja in funkcionalne glasbene pismenosti. Glasbenodejavnostni področji izvajanje in interpretacija primerov iz glasbene literature ter poslušanje in ustvarjanje osmišljata, razširjata in poglobljata glasbene sposobnosti, spretnosti in znanja, ki jih razvija osrednje področje – solfeggio – predmetov nauk o glasbi in solfeggio. Vseh pet temeljnih dejavnostnih področij je pogosto zelo prepletenih in medsebojno povezanih. Vodilno področje sleherne učne enote je solfeggio, razmerje in prisotnost drugih glasbenodejavnostnih področij je v posamezni učni enoti različno.

Splošni cilji predmetov *nauk o glasbi* in *solfeggio* niso le razvijanje in poglobljanje glasbenih posluhov (ritmičnega, melodičnega, harmonskega), temveč tudi spodbujanje glasbenega oblikovanja, estetske občutljivosti, glasbenega okusa, sposobnosti vrednotenja glasbenoumetniških del in v navajanju na sodobno glasbeno tehnologijo. Predmetni področji z aplikacijo glasbenoumetniških področij ponujata širino in dostop ne le do segmentov glasbene umetnosti, temveč tudi do glasbene kulture in kroskurikularnih povezav. Povezovanje kulturnih in izobraževalnih ustanov dviguje splošno kulturno raven okolja, pri tem je še posebno poudarjen pomen uvajanja in ozaveščanja kulture v zgodnjem življenjskem obdobju, ko si posameznik gradi lastno identiteto in kritično dojema identiteto skupnosti.

Vloga predšolskih glasbenih programov v glasbenem šolstvu

Na predšolski stopnji v glasbeni šoli elementarna glasbena posluha – ritmičnega in melodičnega – razvijamo z aktivnimi oblikami glasbenih dejavnosti na področju izvajanja, poslušanja in

ustvarjanja. Glasbeni cilji obeh programov (Učni načrt, 2003), ki so procesnorazvojno naravnani, se nadgrajujejo in poglobljajo na afektivnem, psihomotoričnem in kognitivnem področju. V glasbenopedagoški praksi dosegamo glasbene cilje na področju ritmičnega in melodičnega posluha z glasbenimi vsebinami na različnih glasbenodejavnostnih področjih. Učiteljev izbor glasbenih vsebin izhaja iz glasbenorazvojnih sposobnosti, spretnosti in znanj učencev. Z glasbenimi vsebinami na različnih glasbenodejavnostnih področjih (izvajanje, poslušanje, ustvarjanje) razvijamo slušne zaznave in glasbene predstave, ki se postopno vgrajujejo v glasbenokategorialni sistem (Motte-Haber, 1990). Predšolski glasbeni programi uvajajo učence v likovno (grafično) nakazovanje glasbenih vsebin. Na predšolski stopnji v glasbeni šoli se otrok seznanja z nekonvencionalnim zapisom predhodno izkustveno obravnavanih glasbenih vsebin. Izvedbe glasbenih vsebin so pred slikovno vizualizacijo glasbenih vsebin gibno vizualizirane. Borota (2007) navaja, da gib predstavlja obliko naravne povezanosti z glasbo, saj je otrokova prva reakcija na glasbo prav gib. Gibna vizualizacija glasbenih vsebin se izkazuje skozi poljubno dogovorjene gibne oblike za elementarne glasbene pojme: dolg – kratek, visok – nizek, hitro – počasi, glasno – tiho, naraščanje – pojevanje, pospeševanje – zadrževanje. Gibna vizualizacija glasbenih vsebin se nazadnje manifestira v slikovni vizualizaciji glasbenih vsebin. Čeprav učni načrt za program Glasbena pripravnica določa uporabo likovnih zapisov glasbenih vsebin, ki uvajajo v glasbeni zapis, s katerim se bo učenec seznanil v prvem razredu *nauka o glasbi*, glasbenopedagoška praksa in učbeniška gradiva v programu Glasbena pripravnica uvajajo v standardni glasbeni zapis. Tendence po uvajanju v standardni glasbeni zapis izhaja iz predhodne priprave na instrumentalni pouk. Učenci so uvedeni v standardni glasbeni zapis prek glasbenih izkušenj in slikovne vizualizacije glasbenih vsebin. To pomeni, da so gibni in likovni simboli za tonska trajanja in višine prenešeni v glasbeni zapis.

Razvoj glasbenega mišljenja in opismenjevanja v prvem in drugem razredu *nauka o glasbi*

Pomemben člen v razvoju glasbenega mišljenja v sodobnih vzgojno-izobraževalnih sistemih je glasbeno opismenjevanje s standardnim glasbenim zapisom. Kompleksnost standardnega glasbenega zapisa zahteva postopno in sistematično uvajanje učenca v njegovo razumevanje in uporabo, s slehernim izhodiščem v glasbeni komunikaciji. V slovenskem sistemu glasbenošolskega izobraževanja se učenec – po učnem načrtu (2003) – začne seznanjati s standardnim glasbenim zapisom v prvem razredu *nauka o glasbi*. Gre za sedemletne učence, ki se po Piagetovi razvojni teoriji nahajajo na stopnji konkretno logičnega mišljenja. Praksa kaže, da je standardni glasbeni zapis na tej stopnji s svojimi abstraktnimi simboli učencu (še) tuj. Otroci se lahko z glasbenim zapisom sreča že v zgodnjem otroštvu. Note

prepoznavna kot znakovni sistem za glasbo, zato mu ta glasbeni znakovni sistem ni vizualno abstrakten in odtujen. Glasbeni zapis mu je odtujen z vidika priklica glasbenih predstav v notranjem slišanju in njegove ozvočitve. Učenec se mora najprej znati orientirati v notnem črtovju, razumeti njegovo uporabo, pravilno identificirati in uporabljati tonske višine in trajanja. V tem obdobju še vedno potrebuje poleg slušnih tudi vizualne in gibne spodbude za usvajanje in poglobljanje slušnih predstav tonskih parametrov. Izvedba glasbenih vsebin v povezavi z vizualnimi ali gibernimi spodbudami je most k prenosu slušno-analitičnih zaznav v standardni glasbeni zapis. Piaget poudarja, da lahko simboli služijo kot uporabni označevalci šele takrat, ko otrok zgradi odnos prek svojih lastnih izkušenj s predmeti. Po Rotar Pance (2006) so raziskovalci pri proučevanju razvoja glasbenega opismenjevanja ugotovili, da se ta razvija od konkretnih oblik k simboličnim. Učenci rešujejo probleme najprej na podlagi akcije, nato na podlagi slikovne predstavitve in končno na simbolični ravni. Ta izhodišča najdemo tudi v nekaterih učbeniških gradivih za prvi razred *nauka o glasbi* (Tornič Milharčič, Širca Costantini, 2003). Težnja po prehodu iz nekonvencionalnega v konvencionalni glasbeni zapis izvira iz otrokovega psihofizičnega razvoja.

Sposobnost zapisovanja glasbenih vsebin po glasbenem zapisu

Pri pouku *nauka o glasbi* razvijamo sposobnost glasbenega izvajanja po notnem zapisu in sposobnost zapisovanja slišanih glasbenih vsebin v obliki standardnega glasbenega zapisa pretežno na področju *sofeggia*. Gre za zapleten, sestavljen in kompleksen proces, ki zahteva sistematično učenje in urjenje. Na začetni stopnji glasbenega izobraževanja izstopajo težave v razumevanju in uporabi standardnega glasbenega zapisa. Opažanja v glasbenopedagoški praksi kažejo na to, da je proces zapisovanja veliko bolj zahteven in kompleksen kot proces branja glasbenih vsebin na kateri koli stopnji glasbenega izobraževanja. Borota (2007) poudarja, da sta zapisovanje in branje glasbe aktivnosti, ki se bistveno razlikujeta od izvajanja, ustvarjanja ali poslušanja glasbe. Proces zapisovanja glasbenih vsebin se odvija na spoznavni ravni, ki zahteva ustrezno orientacijo in razumevanje uporabe notnega črtovja. Zapis glasbenih vsebin je zadnja faza pretvorbe »slišane« glasbene vsebine v »vidno«. Pred njo je faza ali več faz, ki pogojujejo uspešen zapis. Če pri branju glasbenih vsebin glasbeni zapis sproži priklic zvočne podobe, je pri zapisu glasbene vsebine njena predhodna zvočna podoba tista, ki si jo moramo po nekem časovnem obdobju ponovno priklicati v spomin. Z uspešnim priklicem zvočne podobe lahko nastopi faza zavestne analize in sinteze tonskih odnosov in v končni fazi tudi njen zapis. Zvočna podoba, ki se ohranja v kratkoročnem spominu, se s ponovno aktivacijo neposredno prenese v središče zavesti, v delovni spomin. Znotraj delovnega

spomina potekajo ponovitve zvočnih podob in mentalne operacije zavestne analize, sinteze in vrednotenja tonskih odnosov. V fazi analize in sinteze tonskih odnosov se predelana informacija glasbene vsebine asociativno poveže z že ohranjenimi glasbenimi predstavami v dolgoročnem spominu, ki vodijo v končni zapis slišane glasbene vsebine (Snyder, 2000). Glasbenopedagoška praksa kaže, da se z ustreznimi vajami glasbeni spomin krepi in razvija. Na pomnenje glasbenih vsebin vpliva zgradba glasbenega nareka, ki naj vključuje vselej muzikalno zaokrožne glasbene celote. Zaokrožena glasbena misel, ki jo učenec sprva zazna celostno, je izhodišče za zaznavo njenih posameznih delov in za ponovno združitev njenih delov v celoto.

Sposobnost izvajanja glasbenih vsebin po glasbenem zapisu

Gordon (1997) opredeljuje proces slišanja in razumevanja glasbe, ko ta ni fizično prisotna, s pojmom *avdiacija*. To je proces *slišanja v mislih*, ki se razvija skozi procese glasbenega izvajanja, ustvarjanja in poslušanja. Razvoj notranjega slišanja se začne že na predšolski stopnji in ima svojo pomembno funkcijo v vsej vertikali glasbenega šolanja. Proces notranjega slišanja je ključni dejavnik v razvoju glasbenega opismenjevanja. Izvajanje tonskih višin in trajanj po notnem zapisu, v primerjavi s slušnim zaznavanjem le-teh, zahteva poleg kognitivnih tudi psihomotorične napore, saj potrebuje notni zapis glasbenih vsebin transformacijo iz *vidnega v slišano*. To pomeni, da mora posameznik v svoji notranji slušni predstavi predhodno slišati notni zapis glasbene vsebine, ki se z izvajanjem (petjem ali igranjem) manifestira v zunanjem zvočnem svetu. Problematika tekočega ozvočevanja tonskih odnosov v notnem zapisu v prvem obdobju glasbenega izobraževanja na nižji stopnji v glasbeni šoli primarno izvira iz natančnega identificiranja in poimenovanja glasbenih simbolov v notnem zapisu. Hrobat (2004) pravi, da so učenci na stopnji branja »note za noto«, to pomeni, da vsako noto posebej pogleda, identificira in nazadnje poimenuje. To pa je v nasprotju z »*branjem vnaprej*«. Šele, ko je učenec sposoben pravilno identificirati in poimenovati notne znake, lahko začnemo razvijati avtomatizem »*vnaprejšnjega branja*«. Ta avtomatizem omogoča nadgradnjo povezave tonskih odnosov v notnem zapisu s predhodnim notranjim slišanjem le-teh, ki temelji na oblikovanih glasbenih predstavah. Izkušnje kažejo, da je branje ritmičnih vsebin manj zahtevno kot branje melodičnih vsebin. Razvoj elementarnih ritmičnih sposobnosti in spretnosti sta v veliki meri pogojena z občutenjem mere in spretnostjo enakomernega ritmičnega izvajanja. Težava na začetni stopnji glasbenega izobraževanja na področju ritma je ravno v občutenju mere in enakomernega ritmičnega izvajanja, ker otrok še nima pregleda nad potekom časovne dimenzije kot pomembne značilnosti glasbe, ki pogojuje zaznavanje glasbenega ritma.

Na začetni stopnji funkcionalnega glasbenega opismenjevanja na področju melodične vzgoje se pojavljajo številne težave. V prvem razredu *nauka o glasbi* se sedemletni učenec še ne znajde v notnem črtovju in ima težave z identifikacijo in memoriziranjem tonskih višin in trajanj. Učenec je v fazi, ko se njegov melodični posluš oziroma glasbene predstave odnosov med tonskimi višinami intenzivno razvijajo. Vsi opisani dejavniki so razlog za še nezanesljivo intonančno in tonalno izvajanje melodičnih vaj. Vzpostavljena povezava s predhodnim notranjim slišanjem notnega zapisa je pogoj za uspešno reprodukcijo melodičnih vaj *a vista*.

Sposobnost izvajanja *a vista*

Pri pouku *nauka o glasbi* pretežno razvijamo sposobnost izvajanja *a vista* na glasbeno dejavnostnem področju *solfeggio*. Učni načrt (2003) določa uvajanje v izvajanje *a vista* v drugem razredu *nauka o glasbi*. Zavestno petje »po notah« zahteva postopno in sistematično obravnavo tonskih odnosov na melodičnem področju, ustrezno učno gradivo glede na težavnostno stopnjo glasbenega razvoja in ustrezno uporabo učiteljevih metodičnih postopkov. Habe pravi, da vključitev ustreznih postopkov pri delu z notnim zapisom vodijo do cilja, »da bo učenec zavestno pel po notah tudi na prvi pogled – *a vista*« (Habe, 1993, str. 5). Izvajanje glasbenih vsebin *a vista* spada med procesnorazvojne cilje, ki se razvijajo postopno skozi daljše časovno obdobje. Z ustreznimi metodičnimi postopki dela z novo melodično vajo na področju *solfeggia* ali na področju *izvajanja in interpretacije primerov iz glasbene literature* pri pouku *nauka o glasbi* se učenec pri vsaki glasbeni uri sooča z izvajanjem *a vista*. Sloboda (1985) pravi, da je izvajanje *a vista* pogosto domena izkušenih in izurjenih glasbenikov, medtem ko je v učnem procesu to prva stopnja obravnavanja in usvajanja novega glasbenega gradiva. Največji delež glasbenega izobraževanja zajema področje glasbenih vaj. Večina glasbenikov porabi največ časa in energije v fazi ponavljanja in utrjevanja. Tomac Calligaris poudarja (2005), da je izvajanje *a vista* tisti segment učnega procesa, ki učitelju pokaže, kaj je učenec že dobro usvojil in kje so v njegovem znanju še vrzeli, ki jih je treba odpraviti. Zato predlaga uporabo preprostejših glasbenih zapisov kot pri drugih branjih, saj ne smemo ustvariti v otroku občutka nespособnosti in neznanja.

Opredelitev problema

Pričujoča študija je prva raziskava o predmetu *nauk o glasbi* v glasbenem šolstvu na Slovenskem. V prvi raziskavi na tem področju smo ugotavljali raven razvitosti glasbenega mišljenja in funkcionalne glasbene pismenosti v drugem razredu *nauka o glasbi*, pri osemletnih učencih. Želeli smo ugotoviti vpliv

predšolskega glasbenega izobraževanja na kasnejši glasbeni razvoj. Razvoj glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj smo proučevali na temeljnem glasbenodejavnostnem področju *solfeggio*. Ob tem smo obravnavali tudi vpliv drugih enakovrednih glasbenodejavnostnih področij tega predmeta – *izvajanje in interpretacija primerov iz glasbene literature, ustvarjanje in poslušanje* –, ki se kažejo v rezultatih, v razvitih glasbenih sposobnostih, spretnostih in znanjih na področju *glasbeno-teoretična in oblikovna znanja*. Zastavili smo si raziskovalni vprašanj:

- Kakšna je stopnja razvitosti ritmičnega in melodičnega posluha pri osemletnih učencih, ki obiskujejo drugi razred *nauka o glasbi* in so bili predhodno vključeni v programa Predšolska glasbena vzgoja in Glasbena pripravnica?
- Ali obstajajo razlike v rezultatih med slušnim zaznavanjem in reprodukcijo glasbenih vsebin (izvajanje po metodi imitacije in izvajanje *a vista*) na ritmičnem in melodičnem področju?

Na podlagi raziskovalnih vprašanj smo oblikovali hipotezo:

Osemletni učenci iz drugega razreda *nauka o glasbi*, ki so predhodno obiskovali programa Predšolska glasbena vzgoja in Glasbena pripravnica, imajo ritmični in melodični posluš bolj razvit kot učenci, ki so predhodno obiskovali le prvi razred *nauka o glasbi*.

Raziskovalna metoda

Raziskavo smo izvedli po deskriptivni in kavzalno-neeksperimentalni metodi pedagoškega raziskovanja.

Vzorec raziskave

Raziskava je bila izvedena leta 2008 na vzorcu 165 učencev iz vse Slovenije. Sodelujoče učence smo razdelili v tri skupine. V prvo skupino smo uvrstili učence, ki so obiskovali programa Predšolska glasbena vzgoja in Glasbena pripravnica (23,0 %). V drugo skupino smo uvrstili učence, ki so obiskovali program Glasbena pripravnica (43,6 %); v tretjo skupino pa smo uvrstili učence, ki so bili neposredno vključeni v program Glasba: instrument in *nauk o glasbi* (29,7 %). V vzorec raziskave je bilo vključenih 39 učiteljev: 26 učiteljev (66,6 %) iz ljubljanske, 4 učitelji (10,2 %) iz primorske in 9 učiteljev (23,0 %) iz štajerske regije. Naprošeni so bili, da v drugih razredih *nauka o glasbi* poiščejo dva učenca, ki sta obiskovala programa Predšolska glasbena vzgoja in Glasbena pripravnica, tri učence, ki so obiskovali program Glasbena pripravnica, in tri učence, ki so bili vključeni le v prvi razred *nauka o glasbi*.

Postopek zbiranja podatkov

Podatke smo zbirali z anketnimi vprašalniki za učitelje in učence in z baterijo testov za preverjanje ritmičnega in melodičnega posluha. Testiranje glasbenih sposobnosti smo izvedli s testi slušnega prepoznavanja enakih ali različnih ritmičnih in melodičnih motivov v paru, z melodično in ritmično reprodukcijo po metodi imitacije in z izvajanjem ritmičnih in melodičnih

motivov *a vista*. Testi, ki so bili samostojno pripravljeni za to raziskavo in ki so bili predhodno preizkušeni v praksi, so bili skladni s standardi znanj javnoveljavnega učnega načrta za drugi razred *nauka o glasbi*. Objektivnost, diskriminativnost baterije testov sta bili zagotovljeni, zanesljivost baterije testov smo preverjali s Cronbachovim koeficientom, ki je znašal 0,83, vsebinsko veljavnost so ocenili trije eksperti. Naloge slušnega prepoznavanja enakih ali različnih ritmičnih in melodičnih motivov v paru so učitelji izvedli v skupinski obliki, naloge izvajalskega tipa pa individualno in smo jih tonsko dokumentirali.

Statistična obdelava podatkov

Razlike med aritmetičnimi sredinami smo preverili s t-testom in z analizo variance za neodvisne vzorce. Pri tem smo homogenost varianc preverili s Leveneovim testom. Pri statističnem sklepanju smo upoštevali stopnjo tveganja 0,05. Rezultate smo prikazali v tabelah in grafih.

Rezultati in interpretacija

S testiranjem smo ugotavljali, ali imajo učenci v drugem razredu *nauka o glasbi*, ki so predhodno obiskovali programa Predšolska glasbena vzgoja (PGV) in Glasbena pripravnica (GP), ritmični in melodični posluh bolje razvit kot učenci, ki so predhodno obiskovali le prvi razred *nauka o glasbi*.

področju melodičnega posluha pokazali nekoliko večjo razliko med aritmetičnimi sredinami obeh skupin učencev (1,23) kot rezultati na področju ritmičnega posluha (0,78). To pomeni, da so učenci, ki so bili predhodno vključeni v oba predšolska programa, dosegali boljše rezultate na področju melodičnega posluha kot učenci, ki so bili neposredno vključeni v prvi razred program Glasba. Na podlagi teh minimalnih razlik sklepamo, da je predhodno obiskovanje obeh predšolskih programov lahko pozitivno vplivalo predvsem na razvoj melodičnega posluha. Predvidevamo, da so pridobljene glasbene izkušnje v predšolskih programih pozitivno vplivale na kasnejši razvoj glasbenih sposobnosti na melodičnem področju. Ker smo razvoj glasbenih sposobnosti na melodičnem področju pretežno preverjali skozi učenčevo pevsko dejavnost, sklepamo, da imajo učenci, ki so predhodno obiskovali predšolska programa, več pevskih izkušenj. Pevske izkušnje so temelj postavitvi pevskega glasu, ki se izkazuje v dobri pevski tehniki in razvitem pevskem obsegu. Pravilno pevsko dihanje, pevski izreka in razviti pevski obseg ne prispevajo le k estetski doživeti interpretaciji, temveč tudi k pevski intonacijski čistosti. Na področju ritmičnega posluha je razlika (0,78) v rezultatih med aritmetičnimi sredinami obeh skupin minimalna. Tudi na tem področju so bili učenci, ki so predhodno obiskovali predšolska glasbena programa, nekoliko v prednosti pred učenci, ki so bili vključeni v prvi razred *nauka*

Vrsta posluha	Predhodno obiskovanje predšolskih programov	N	M	SD
Skupno štev. točk na področju melodičnega posluha	Predhodno obisk. PGV in GP	38	18,74	4,409
	Ni obiskoval PGV/GP	49	17,51	4,340
Skupno štev. točk na področju ritmičnega posluha	Predhodno obisk. PGV in GP	38	21,45	2,177
	Ni obiskoval PGV/GP	49	20,67	2,536

Tabela 1 | Opisna statistika elementarnih posluhov glede na obiskovanje predšolske glasbene vzgoje in glasbene pripravnice

Razlike med aritmetičnimi sredinami niso statistično pomembne. Vendar se kaže tendenca, da so učenci, ki so predhodno obiskovali programa Predšolska glasbena vzgoja in Glasbena pripravnica, v povprečju boljši pri obeh elementarnih posluhih kot učenci, ki niso obiskovali teh programov (tveganje je 10 % in 7 %). Kljub temu da hipoteze na našem vzorcu ne moremo potrditi, je iz tabele 1 – iz aritmetičnih sredin (M) – razvidno, da so učenci, ki so predhodno obiskovali predšolska programa, imeli nekoliko boljše rezultate na ritmičnem in melodičnem področju. Vsi udeleženi učenci so boljše rezultate dosegali na področju ritmičnega posluha, medtem ko so bili ti rezultati na področju melodičnega posluha slabši. Kljub temu so rezultati na

o glasbi. Predvidevamo, da so vsi testirani učenci – ne glede na to, ali so obiskovali predšolske glasbene programe ali ne – v dveh letih glasbenega izobraževanja pri pouku *nauka o glasbi* v povprečju ustrezno razvili glasbene sposobnosti, spretnosti in znanja na ritmičnem in melodičnem področju. Minimalne razlike v rezultatih med aritmetičnimi sredinami učencev, ki so obiskovali predšolska glasbena programa, in učenci, ki niso obiskovali tega programa, kažejo tudi na intenzivnejšo vlogo glasbenega pouka v programu Glasba. Učenci so v glasbeni šoli trikrat tedensko (dvakrat tedensko pri instrumentalnem pouku in enkrat tedensko pouk *nauka o glasbi*), medtem ko se pouk predšolskih programov izvaja enkrat tedensko.

	Test homogenost varianc		Test razlik	
	F	P	t	P
Skupno štev. točk na področju melodičnega posluha	,006	,940	1,298	,099
Skupno štev. točk na področju ritmičnega posluha	,486	,487	1,500	,069

Tabela 2 | Preverjanje razlik pri elementarnih posluhih glede na obiskovanje predšolske glasbene vzgoje (pgv) in glasbene pripravnice (gp)

Primerjava rezultatov na ritmičnem in melodičnem področju

Ugotavljamo, da so bile izvedbe ritmičnih motivov *a vista* za 53,8 odstotka boljše kot izvedbe ritmičnih motivov po metodi imitacije v igrani obliki (ploskanje). Predvidevamo, da dobljeni rezultati kažejo na to, da se ritmična vzgoja na področju *solfe-ggia* pretežno odvija skozi izreko ritmičnih vsebin, manjkrat pa v igrani obliki. Tudi rezultati prve naloge, ki je vključevala slušno zaznavanje ritmičnih parov, so bili za 55,1 odstotka boljši kot pri nalogi izvajanja ritmičnih motivov po metodi imitacije. Čeprav se takšne naloge, ki vključujejo primerjavo slušno zaznanih ritmičnih vzorcev, pri pouku *nauka o glasbi* običajno ne pojavljajo, predvidevamo, da so višji rezultati pri tej nalogi povezani s področjem slušnega zaznavanja ritmičnih vsebin v obliki glasbenih ugank, sestavljanek ali dopolnjevanek in zapisa ritmičnih narekov pri pouku *nauka o glasbi*.

Rezultati na področju melodičnega posluha so bili pri vseh testiranih učencih slabši kot na področju ritmičnega posluha. Kljub temu dejstvu se je v razvoju melodičnega posluha pri testiranih učencih, ki so predhodno obiskovali oba predšolska glasbena programa, pojavila večja tendenca v tem razvoju kot pri učencih, ki so bili neposredno vključeni v prvi razred *nauka o glasbi*. Na podlagi teh rezultatov sklepamo, da ima zgodnje glasbeno izobraževanje večji vpliv na razvoj melodičnega posluha. Glede na glasbeno-psihološka dognanja (Mirković Radoš, 1983, Motte-Haber, 1990, Gordon, 1996, Sicherl – Kafol, 1999, Denac 2002), da se melodični posluh najintenzivneje razvija do devetega leta starosti, predvidevamo, da so pridobljene glasbene izkušnje v predšolskih programih pozitivno vplivale na kasnejši razvoj glasbenih sposobnosti na melodičnem področju. Z vrednotenjem pevskih izvedb melodičnih motivov po metodi imitacije so testirani učenci imeli največ težav na področju intonančne zanesljivosti. Domnevamo, da je intonančno nezanesljivo petje povzročalo več dejavnikov. Natančno reproduciranje melodičnih motivov po metodi imitacije zahteva zbrano in pozorno poslušanje. Predidevamo, da učenci niso vajeni pozornega poslušanja in da pouk *nauka o glasbi* premalo podpira razvoj slušne pozornosti in občutljivosti. Slušna pozornost in občutljivost je temelj vzgoje slušnega zaznavanja, ki podpira razvoj glasbenih predstav in znanj v glasbenokategorialnem sistemu. Intonančno nezanesljivo petje je pogosto izviralo tudi iz nerazvite zavesti o tonaliteti. Razvita zavest o tonaliteti omogoča nadzor nad gibanjem melodije, intervalnimi odnosi, posameznimi tonskimi višinami in ohranjanjem tonalitete pri petju melodične fraze (Mirković Radoš, 1983, Davidson v Aiello, Sloboda, 1994). Glasbenopedagoška praksa kaže, da se zavest za tonaliteto oblikuje med osmim in devetim letom, vendar pa se pojavljajo odstopanja v tem razvoju na individualni ravni. Rezultati na področju izvajanja melodičnih vzorcev *a vista* so bili za 1,2 odstotka slabši v primerjavi z izvajanjem melodičnih

motivov po metodi imitacije. Testirani učenci niso imeli težav z identifikacijo in poimenovanjem tonskih višin v glasbenem zapisu. Več težav se je pojavljalo na področju intonančnega zanesljivega petja, saj gre za obdobje, v katerem se intenzivno razvijajo glasbene predstave odnosov med tonskimi višinami in zavest o tonaliteti. Razvijajoče se glasbene predstave odnosov med tonskimi višinami v odnosu do izgrajevanja formirajoče se zavesti o tonaliteti v notranjem slišanju in glasbenem spominu so najpogostejše vodile v intonančno nezanesljivo petje.

Sklep

Čeprav dobljeni rezultati statistično niso potrdili vpliva zgodnjega glasbenega izobraževanja na kasnejši glasbeni razvoj v drugem razredu *nauka o glasbi*, na vzorcu testiranih učencev, se je pokazala tendenca v razvoju obeh glasbenih posluhov pri učencih, ki so obiskovali predšolska glasbena programa. Rezultati vseh testiranih učencev so bili boljši na področju ritmičnega posluha kot na področju melodičnega posluha. Večja tendenca v razvoju melodičnega posluha se je pojavila pri testiranih učencih, ki so predhodno obiskovali oba predšolska glasbena programa, kot pri učencih, ki so bili neposredno vključeni v prvi razred *nauka o glasbi*. Ugotavljamo, da ima zgodnje glasbeno izobraževanje večji vpliv na razvoj melodičnega posluha kot ritmičnega posluha.

Rezultati na področju izvajanja melodičnih motivov po metodi imitacije so bili le za 1,2 odstotka višji od rezultatov na področju izvajanja *a vista*. Pričakovali smo večje razlike v rezultatih na področju petja melodičnih motivov po metodi imitacije. Rezultati kažejo na prevladujoči koncept glasbenega opismenjevanja od glasbenega zapisa (notni simbol) do pevske ali instrumentalne izvedbe (fizična akcija) k zvočni izkušnji. Ozvočevanje glasbenega zapisa temelji na fizični akciji, npr. pri igri na glasbilo bo učenec identificiral zapisani notni simbol in pozicijo identificirane tonske višine našel na glasbilo. Zvočna izkušnja se pojavi kot posledica fizične akcije. Tudi v tej točki se kaže potreba po neposrednih izhodiščih v glasbenodejavnostnih področjih in glasbenih vsebinah. To pomeni, da naj bo spodbuda v izgrajevanju glasbenih predstav in znanj avditivni svet. Glasbenodejavnostna področja pouka *nauka o glasbi* so izhodišča za razvoj glasbenih sposobnosti, spretnosti in znanj. Razvijanje funkcionalne glasbene pismenosti pri pouku *nauka o glasbi* še vedno vodi v pojevanje vzgoje slušnega zaznavanja in razvoja slušne pozornosti in občutljivosti. Pouk *nauka o glasbi* premalo podpira razvoj slušne pozornosti in občutljivosti, ki sta temelja razvoja slušnega zaznavanja in podpirata razvoj glasbenih predstav in znanj v glasbenokategorialnem sistemu. Razvijanje funkcionalne glasbene pismenosti pri pouku *nauka o glasbi* še vedno vodi v pojevanje vzgoje slušnega zaznavanja in razvoja slušne pozornosti in občutljivosti.

Nadaljnje usmeritve

Rezultati prve raziskave na predmetnem področju *nauka o glasbi* odpirajo številna vprašanja in dileme, ki bi jih morali podrobneje proučiti z novimi raziskavami. Pojavlja se potreba po novih oblikah raziskav o vplivu predšolskega glasbenega razvoja na kasnejši glasbeni razvoj. Iz prakse je razvidna potreba po posodobitvah učnih načrtov programa Glasbena pripravnica in predmeta *nauka o glasbi* za prvi razred. Zahteve po posodobitvi obeh učnih načrtov izhajajo iz praktičnih potreb in iz potrebe po kontinuiteti učnega procesa. Razmišljati je treba v smeri enakih možnosti glasbenega razvoja pri tistih učencih, ki so obiskovali predšolske glasbene programe, in pri učencih, ki niso obiskovali teh programov.

Pričujoča raziskava je izvirno delo za slovensko področje glasbenošolskega izobraževanja, saj z njo prvič predstavljamo slovenski model glasbenošolskega izobraževanja za predmetno področje *nauka o glasbi*. Podobne modele glasbenošolskega izobraževanja za skupinski pouk srečujemo na področju republike nekdanje Jugoslavije, na drugih evropskih področjih ne srečamo takšnega modela. Slovenski sodobni koncept predmeta *nauka o glasbi* je model dobre prakse skupinskega pouka, ki je lahko vzor evropskim državam, ki tega predmeta ne vključujejo ali pa je ta drugače organiziran in strukturiran. Predstavitev in seznanjanje Evrope s slovenskim didaktičnim konceptom pomeni pomemben prispevek k razvoju sodobne glasbene pedagogike v evropskem in svetovnem merilu.

#Viri in literatura

1. Aiello, R., Sloboda, J. (1994). *Musical Perceptions*. Oxford: Oxford University Press.
2. Borota, B. (2002). Izhodišče didaktične zasnove glasbene vzgoje v Sloveniji. *Glasba v šoli*, letnik VIII, št. 3/4, str. 5–6.
3. Borota, B. (2007). Vpliv sodobne informacijsko-komunikacijske tehnologije na pouk glasbene vzgoje. Doktorska disertacija. Ljubljana: Akademija za glasbo.
4. Campbell, D. (2004). Mozart za otroke: prebujanje otrokove ustvarjalnosti in mišljenja s pomočjo glasbe. Ljubljana: Tangram.
5. Denac, O. (2002). Glasba pri celostnem razvoju glasbene osebnosti. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.
6. Gardner, H. (1995). *Razsežnosti uma: teorija o več inteligencah*. Ljubljana: Tangram.
7. Gordon, E. (1996). *Introduction to Research and Psychology of Music*. Chicago: GIA Publications.

8. Gordon, E. (1997). *A Music Learning Theory for New-born and Young Children*. Chicago: GIA Publications.
9. Gordon, E. E. (1998). *Introduction to Research and the Psychology of Music*. Chicago: GIA Publications.
10. Habe, T. (1993). *Nauk o glasbi 1. Učbenik in priročnik za učitelje*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
11. Harrison, C., Pound, L. (2003). *Supporting Musical Development in the Early Years*. Buckingham: Open University Press.
12. Hrobat, V. (2004). Analiza aktivnih metod poučevanja glasbe s poudarkom na metodi Jacquesa Dalcroza. Magistrska naloga. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo.
13. Ibuka, M. (1992). *V vrtcu bo morda že prepozno*. Ljubljana: Tangram.
14. Labinowicz, E. (1989). *Izvirni Piaget*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
15. Leksikon glasba (1981). Ljubljana: Cankarjeva založba.
16. Mirković Radoš, K. (1983). *Psihologija muzičkih sposobnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
17. Motte-Haber, H. de la (1990). *Psihologija glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
18. Oblak, B. (1987). Ustvarjalno učenje v glasbeni vzgoji na stopnji razrednega pouka osnovne šole. Univerza v Ljubljani: Akademija za glasbo.
19. Oblak, B. (1995). Izvor in pojmovanje strukture učnega načrta za splošni glasbeni pouk. V *Glasbeno-pedagoški zbornik 1*. Ljubljana: Akademija za glasbo, str. 17–27.
20. Pesek, A. (1993). Otroci, starši in predšolska glasbena vzgoja in izobraževanje. Doktorska disertacija. Ljubljana: Akademija za glasbo.
21. Rotar Pance, B. (2006). Poti do glasbenih znanj. V *Zgodnje učenje in poučevanje otrok 2*. Koper: Univerza na Primorskem, str. 535–542.
22. Sicherl – Kafol, B. (1999). Glasbena vzgoja v celostnem vzgojno-izobraževalnem procesu na začetni stopnji osnovne šole. Doktorska disertacija. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.
23. Sloboda, J. (1985). *The musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Oxford University.
24. Snyder, B. (2000). *Music and memory*. London: The Massachusetts Institute of Technology Press Cambridge.
25. Tomac Calligaris, M. (2005). Osnovno glasbeno izobraževanje po metodološkem sistemu Edgarja Willemisa. Učni načrt. Ljubljana.
26. Tornič Milharčič, B., Širca Costantini, K. (2003). *Mali glasbeniki 1. Učbenik z elementi delovnega zvezka in priročnik za učitelje*. Postojna: Samozaložba.
27. Učni načrt za predšolsko glasbeno vzgojo, glasbeno pripravnico, 1. in 2. razred *Nauka o glasbi* (2003). Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo, znanost in šport; Zavod Republike Slovenije za šolstvo.



Bojan Kovačič

Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta
bojan.kovacic@uni-mg.si

Diana Horvat

Center za sluh in govor Maribor
horvat.diana@gmail.com

Janja Črčinovič Rozman

Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta
janja.rozman@uni-mb.si

Povezanost glasbenih preferenc mladostnikov z njihovo bralno kulturo in nekaterimi prostočasnimi dejavnostmi

Povzetek

Glasbene preference so posameznikova nagnjenja oziroma čustvene reakcije do določene glasbe. Namen raziskave je bil ugotoviti, ali pri slovenskih mladostnikih obstajajo razlike ter povezanost določenih glasbenih preferenc s spolom, z bralno kulturo, s prostočasnimi dejavnostmi ter z izbiro televizijskih programov in priljubljenih revij, kot tudi povezanost navedenih glasbenih preferenc in ocen naklonjenosti do predvajanih glasbenih posnetkov. V raziskavi so sodelovali 104 učenci osmih in devetih razredov ene od mariborskih osnovnih šol v šolskem letu 2009/2010. Glasbene preference smo prikazali glede na kategorizacijo glasbenih preferenc po Rentfrowu in Goslingu, ki sta s faktorsko analizo ekstrahirala štiri stabilne faktorje, v katere so bili združeni različne vrste, zvrsti in žanri s podobnimi glasbenimi lastnostmi. Rezultati kažejo, da se pri nas glasbeni okus mladih, vsaj v obdobju med trinajstim in petnajstim letom, ne more razvrstiti v štiri glasbene faktorje, temveč samo v tri: v faktor z uporniško glasbo, faktor z glasbo, ki uporablja na tradiciji temelječo glasbeno govorico, ter v faktor z energično-ritmično glasbo. Z uporabo enofaktorske analize variance, z Mann-Whitneyjevim preizkusom ter s Kruskal-Wallisovim preizkusom smo ugotovili, da dobljeni rezultati niso v celoti skladni s postavljenimi hipotezami: (H1) spol je dejavnik razlik pri izbiri glasbenih preferenc, (H2) izbor literature se razlikuje glede na glasbene preference in (H3) izbor priljubljenih revij, televizijskih programov in prostočasnih dejavnosti se razlikuje glede na glasbene preference. So pa

Abstract

Musical preferences are one's tendencies or emotional reactions towards certain music. The purpose of the research was to establish whether there are differences between Slovene adolescents, and the connection of certain musical preferences with their gender, reading culture, leisure activities, the choice of TV programmes and favourite magazines, as well as the connection between the aforementioned musical preferences and the evaluation of affinities towards the musical recordings used in the research. 104 pupils of the 8th and 9th grades from one of the Maribor primary schools took part in the research in the school year 2009/2010. Musical preferences are displayed in reference to Rentfrow and Gosling's categorisation of musical preferences, where four stable factors were extracted with the use of factor analysis, combining different types, sorts, and genres with similar musical characteristics. The results show that the musical taste of Slovene adolescents, at least in the period between 13 and 15 years, cannot be arranged into four musical factors, but only into three: the factor with rebellious music, the factor with music which uses tradition-based musical language, and the factor with energetic-rhythmical music. Through the use of analysis of variance for a single factor, the Mann-Whitney test, and the Kruskal-Wallis test, we determined that the results gained are not entirely in line with the stated hypotheses: (H1) gender is the factor of differences in the choice of musical preferences, (H2) the selection of literature is different in respect to musical preferences, and (H3) the selection of favour-

nekateri parcialni rezultati skladni s teorijami in ugotovitvami posameznih avtorjev. S Pearsonovim koeficientom korelacije smo potrdili hipotezo (H4), da obstaja statistično značilna povezana med posameznikovimi glasbenimi preferencami ter naklonjenostjo do glasbenih posnetkov iz iste dimenzije.

Ključne besede: glasbene preference mladostnikov, glasbene zvrsti, bralna kultura, prostočasne dejavnosti, izbira televizijskih programov, skladnost preferenc z ocenami glasbenih posnetkov

Uvod

Naklonjenost določeni glasbi je močna biološka lastnost človeka. Človeku naj bi prinašala podobne koristi, kot jih prinaša zadovoljstvo ob hrani, spolnosti in drogah (Lamont in Webb, 2010). Ameriške raziskave potrjujejo, da so mladostniki med trinajstim in osemnajstim letom že v osemdesetih letih preteklega stoletja poslušali tudi več kot 90 ur glasbe tedensko (North in Hargreaves, 1999). Glasba mladim pomeni najboljše sredstvo za sproščanje in občutek vznemirljivega učinkovanja (Motte-Haber, 1990, str. 151). Vsebuje zapleteni niz dimenzij, zvokov, besedil, vizualizacij in družbenih odnosov. Daje simbolno in socialno moč, zato ni nič čudnega, da je glasba tako pomemben del človeške družbe (prav tam).

Poslušalci glasbe so usmerjeni k določenim vrstam glasbe, njihovim zvrstem in žanrom, ker imajo posebne osebnostne značilnosti, vprašanja in potrebe. To je izraženo v glasbi, ki jo preferirajo. Lull (1987; povz. po Schwartz in Fouts, 2003, str. 206) navaja, da »ljudje uporabljajo glasbo za uveljavljanje svoje osebnosti, razvoj medsebojnih odnosov in partnerskih zvez ter se soočajo s tematiko, o kateri se ne pogovarjajo v šoli in s starši«. Tako mladi podzavestno iščejo svoje mesto v socialnem okolju ter preko glasbenih preferenc sporočajo lastno identiteto (Rentfrow in Gosling, 2006, 2007).

Rentfrow in Gosling (2003) sta leta 2001 s pomočjo raziskave, v kateri je sodelovalo 1704 študentov Univerze v Teksasu, in tri tedne kasneje s pomočjo vzorca 118 udeležencev predhodne raziskave, identificirala osnovne dimenzije glasbenih preferenc. S pomočjo faktorske analize sta v obeh raziskavah ekstrahirala štiri stabilne faktorje. Ob pomoči petih psihologov, ki so raziskovali faktorsko strukturo, je nastalo determiniranje najmočnejših potez posameznih faktorjev.

- Na faktor 1 so se najmočneje vezali blues, jazz, klasična glasba, ljudska glasba in ambientalna glasba – glasba, za katero se zdi, da olajša introspekcijo in je pogosto kompozicijsko tehnično dovršena oz. po besedah avtorjev »strukturalno kompleksna«; uporablja glasbeno govorico evropske glasbene tradicije in jaza. Za glasbo, uvrščeno v prvi faktor, je bil

ite magazines, TV programmes and leisure activities varies regarding musical preferences. However, there are some partial results in accordance with the theories and the findings of individual authors. Pearson's correlation coefficient confirmed the hypothesis (H4), which claims that there is a statistically significant correlation between one's musical preferences and the affinity towards musical recordings of the same dimension.

Key words: musical preferences of adolescents, music genres, reading culture, leisure activities, choice of TV programmes, compliance of preferences with evaluation of musical recordings

značilen počasnejši tempo kot pri drugih glasbenih faktorjih; prevladovanje akustičnih glasbil in zelo malo vokala. Taka glasba lahko vzbuja tako pozitivna kot tudi negativna čustva. Poslušalci, ki poslušajo to glasbo, imajo veliko domišljije, so odprti za nove izkušnje ter imajo po navadi višjo stopnjo inteligence. Ta faktor sta poimenovala *refleksija in kompleksnost*.

- Faktor 2 je bil saturiran z variablami alternativna glasba, heavy metal, punk in hard rock. Za te glasbene zvrsti je značilna osvoboditev od tradicionalne uklenjenosti, hiter tempo, uporaba električnih glasbil in zmerna količina petja. Glasba pogosto vzbuja z zvočno ostrino veliko negativnih čustev in visoko stopnjo energije. Poslušalci, ki preferirajo glasbo, saturirano v drugem faktorju, so dinamični in uporniški. Zaradi omenjenih karakteristik je bil ta faktor poimenovan *intenziteta in uporništv*.
- Faktor 3 so določale variable pop, pop/rock, filmska glasba, country in sakralna glasba. V navedeni glasbi prevladuje zmeren tempo. Izvajajo jo večinoma na akustična in električna glasbila. Količina uporabe vokala je zmerna, besedila so preprosta in neposredna in izražajo veliko pozitivnih čustev. Melodije so preproste in prežete s čustvi. Zaradi prevladujoče epigonske glasbene govorice je ta glasba pristopna poslušalcem. Osebe s preferencami za to glasbo so pogosto konvencionalne, konservativne in družabne. Ta faktor je bil poimenovan *konvencionalnost*.
- Faktor 4 je bil določen z zvrstmi in žanri, kot so rap/hip-hop, soul/funk in elektronska/plesna glasba. Za glasbo tega faktorja je značilen poudarjen, izrazit ritem, prevladujoč zmeren tempo, uporaba električnih glasbil ter zmerne količine vokala. Besedila so pogosto dokaj zapletena, njihov namen ni vzbujanje globokih čustev. Poslušalci, ki preferirajo glasbo, združeno v tem faktorju, so polni energije, komunikativni, ter se izogibajo tradicionalnih smernic. Ta faktor je bil poimenovan *energičnost in ritmičnost*. (Rentfrow in Gosling, 2003)

North in Hargreaves (2007, 2007a) sta na vzorcu 2532 oseb opravila obširnejšo raziskavo, v kateri sta ugotavljala korelacijo med življenjskim slogom ter glasbenimi preferencami. Povprečna starost anketirancev je bila 36,59 leta. Raziskava je vsebovala vprašalnik z vprašanji o anketirancevih glasbenih preferencah, izobrazbi, dejavnostih v prostem času, najbolj pri-

ljubljenih revijah, časopisih in knjigah ter najljubših radijskih in televizijskih programih. Dobljene podatke sta obdelala s faktorjsko analizo in dobila štiri faktorje, ki so zajemali določene glasbene vrste, zvrsti in žanre. Rezultati so pokazali, da poslušalci glasbe, umeščene v faktor 1, za katero je značilna kompozicijsko-tehnično dovršenost in umetniška prepričljivost, več časa namenjajo branju kot tisti, ki ne poslušajo te glasbe. Najpogosteje berejo revije in časopise informativnega in znanstvenega značaja ter kakovostno literaturo. Na televizijskih programih se odločajo za ogled dokumentarnih, umetnostnih ter informativnih oddaj. Prosti čas namenjajo obiskom muzejev in galerij. Ravno nasprotno, poslušalci energično-ritmične glasbe (faktor 4 – elektronska, r'n'b, rap/hip-hop) ter na tradicionalnih temeljih oblikovane glasbe (faktor 2 – pop, country), najraje prebirajo poljudno literaturo – rumeni tisk, revije filmskega, modnega, športnega in znanstvenofantastičnega tipa. Podobno tudi med radijskimi in televizijskimi postajami izbirajo tiste, ki predvajajo njihov priljubljeni glasbeni slog. V prostem času pogosto zahajajo v lokale, kjer lahko prihajajo v stik z družbeno skupino, ki ustreza njihovem glasbenemu okusu.

Metodologija

Oprelitev problema

Dostopnost avdiovizualnih sredstev in njihova množična uporaba, predvsem med mladostniki, sta povzročili, da jih glasba spremlja tako rekoč na vsakem koraku. Glasba, ki jo mladi spremljajo po radiu in televiziji, ima velik vpliv na njihovo izbiro glasbe. Od splošnega zanimanja je odvisno, katero vrsto programa bomo izbrali na televizijskem sprejemniku, kakšna bo vrsta literature in revij, ki jo bomo brali, oziroma s katerimi dejavnostmi se bomo ukvarjali. V naši raziskavi nas zanima, ali pri slovenskih mladostnikih obstajajo razlike ter povezanost določenih glasbenih preferenc s spolom, z bralno kulturo, s prostočasnimi dejavnostmi ter z izbiro televizijskih programov in priljubljenih revij, kot tudi povezanost navedenih glasbenih preferenc in ocen naklonjenosti s predvajanimi glasbenimi posnetki.

Hipoteze

Z izvedeno empirično raziskavo smo želeli preučiti štiri raziskovalne hipoteze:

- H1: spol je dejavnik razlik pri izbiri glasbenih preferenc;
- H2: izbor literature se razlikuje glede na glasbene preference;
- H3: izbor priljubljenih revij, televizijskih programov in prostočasnih dejavnosti se razlikuje glede na glasbene preference;
- H4: obstaja statistično značilna povezanost med posameznikovimi glasbenimi preferencami ter naklonjenostjo do glasbenih posnetkov iz iste dimenzije.

Raziskovalna metoda

Uporabili smo deskriptivno metodo empiričnega pedagoškega raziskovanja.

Opis vzorca

V raziskavi so sodelovali 104 učenci ene od mariborskih osnovnih šol, starih trinajst do petnajst let.

Potek zbiranja podatkov

Anketiranje smo izvedli maja in junija 2010. Po predhodnem dogovoru smo anketirancem v reševanje ponudili vprašalnik, ki mu je sledilo poslušanje in sprotno ocenjevanje predvajanih posnetkov.

Merski inštrument

Za potrebe raziskave smo izdelali anketni vprašalnik, ki je temeljil na podlagi obravnavanih teoretičnih spoznanj. Vprašalnik je vseboval tri vprašanja zaprtega in štiri vprašanja odprtega tipa. Vprašanja zaprtega tipa so vsebovala podatke o spolu, starosti ter vprašanje o najljubši zvrsti literature. Pri vprašanih odprtega tipa so učenci našli najbolj priljubljene revije, televizijske programe, dejavnosti v prostem času ter pet najljubših glasbenih izvajalcev.

V drugem delu vprašalnika so učenci z ocenami od 1 do 5 ocenjevali 12 predvajanih glasbenih odlomkov skladb različnih vrst, zvrsti in žanrov.

Obdelava podatkov

Zbrane podatke smo obdelali s statističnim programom SPSS. Pri statistični analizi smo uporabili frekvenčno porazdelitev spremenljivk, enofaktorsko analizo variance, Mann-Whitneyjev preizkus, Kruskal-Wallisov preizkus ter Pearsonov koeficient analize povezanosti.

Rezultati in diskusija

Med 104 anketiranci je bilo 54 fantov in 50 deklet. Med vsemi navedenimi preferenčnimi glasbeniki jih je vsak našel pet, tako da jih je bilo skupaj 520. Navedene izvajalce smo – upoštevajoč faktorje Rentfrowa in Goslinga (2003) – razvrstili glede na vrsto glasbe, zvrst in žanr oz. prevladujoče skupne lastnosti v štiri faktorje: 1) *refleksija in kompleksnost*, 2) *intenziteta in upornost*, 3) *konvencionalnost*, 4) *energičnost in ritmičnost*. Najbolj je bil poudarjen faktor 3 – konvencionalnost – z 38,27 odstotka, sledila sta faktor 4 z ritmično-energično glasbo s 35,38 odstotka in faktor 2 z uporniško glasbo z 22,12 odstotka ter najmanj izraziti faktor 1 – refleksija in kompleksnost – s kompozicijsko-tehnično dovršeno in umetniško prepričljivo glasbo s 4,23 odstotka.

Izbor glasbenih preferenc glede na spol

Enofaktorska analiza variance kaže, da prihaja glede na spol do statističnih razlik v preferiranju glasbe, združene v dveh glasbenih faktorjih (od štirih), in sicer v glasbi, združeni v faktorju 3 – konvencionalnost ($F = 7,335$, $P = 0,08$) ter v faktorju 4 – energičnost in ritmičnost ($F = 4,002$; $P = 0,048$). Glasbi z značilnostmi tradicionalno oblikovanega glasbenega stavka in poudarjenim čustvom so bolj naklonjena dekleta, medtem ko so energičnim in ritmičnim zvrstem bolj naklonjeni fantje.

Glasbeni faktorji	Spol	N	$\bar{x}$	S	Preizkus homogenosti varianc		Preizkus aritmetičnih sredin	
					F	P	F	P
Faktor 1: refleksija in kompleksnost	Moški	54	0,222	0,829	0,241	0,625	0,025	0,876
	Ženske	50	0,200	0,571				
Faktor 2: intenziteta in uporništv	Moški	54	1,204	1,351	0,001	0,980	0,553	0,459
	Ženske	50	1,000	1,443				
Faktor 3: konvencionalnost	Moški	54	1,500	1,634	0,126	0,723	7,335	0,008
	Ženske	50	2,360	1,600				
Faktor 4: energičnost in ritmičnost	Moški	54	2,074	1,747	3,175	0,078	4,002	0,048
	Ženske	50	1,440	1,459				

Tabela 1 | Izid analize variance za spremenljivke glasbenih dimenzij glede na spol

Namen literature		n	$\bar{R}$	U	P
Faktor 1: refleksija in kompleksnost	Izobraževalna vsebina	72	53,49	994,500	0,103
	Poljudna vsebina	31	48,08		
Faktor 2: intenziteta in uporništv	Izobraževalna vsebina	72	56,44	796,000	0,014
	Poljudna vsebina	31	41,68		
Faktor 3: konvencionalnost	Izobraževalna vsebina	72	48,42	858,000	0,058
	Poljudna vsebina	31	60,32		
Faktor 4: energičnost in ritmičnost	Izobraževalna vsebina	72	50,96	1041,00	0,581
	Poljudna vsebina	31	54,42		

Tabela 2 | Izbor literature glede na glasbene preference

Močnejše preference za glasbo z značilnostmi tradicionalno oblikovanega glasbenega stavka (faktor 3) pri ženskah sta v raziskavi potrdila tudi North in Hargreaves (2007, str. 62). V njuni raziskavi so ženske večinoma preferirale bolj melodične, mehkejši zvrsi, kot so pop, pop chart in r&b, moški pa so po njih njih navedbah preferirali raje glasnejše in monotone glasbene stile, ki so saturirani v našem faktorju 4.

Dobljeni rezultati (tabela 1) so le delno v skladu s postavljenjo splošno hipotezo H1, ki pravi, da je spol dejavnik razlik pri izbiri glasbenih preferenc, zato hipoteze ne potrdimo.

Mann-Whitneyjev preizkus je pokazal, da glede izbire literature in glasbenih preferenc pri mladih prihaja do statističnih

razlik le pri faktorju 2 – intenziteta in uporništv ($P = 0,014$), in sicer se mladi s preferencami za uporniško glasbo raje odločajo za literaturo z izobraževalnimi vsebinami. Do tendence razlik prihaja v izbiri glasbe, združene v faktorju 3 – konvencionalnost ($P = 0,058$), in literature. Mladi s preferencami za to glasbo raje posegajo po poljudni literaturi.

Enake ugotovitve sta navedla tudi North in Hargreaves (2007), saj je populacija s povprečno starostjo 36,59 leta s preferencami za glasbo z značilnostmi tradicionalno oblikovanega stavka pogostejše posegala po literaturi za sprostitvev.

Splošno hipotezo H2, ki pravi, da se izbor literature razlikuje glede na glasbene preference, na podlagi dobljenih rezultatov

Izbor priljubljenih revij, televizijskih programov in prostočasnih dejavnosti glede na glasbene preference

Namen medija		$\bar{R}$ revije	$\bar{R}$ televizija	$\bar{R}$ prosti čas	Revije		Televizija		Prosti čas	
					$\lambda 2$	P	$\lambda 2$	P	$\lambda 2$	P
Faktor 1: refleksija in kompleksnost	Izobraževalni	55,71	61,56	83,62	2,841	0,242	9,859	0,007	16,968	0,000
	Poljudni	51,70	49,33	50,17						
	Glasbeni	46,50	52,00	57,89						
Faktor 2: intenziteta in uporništv	Izobraževalni	60,39	60,02	53,12	8,491	0,014	2,554	0,279	1,676	0,433
	Poljudni	45,42	49,61	51,01						
	Glasbeni	64,73	54,11	61,50						
Faktor 3: konvencionalnost	Izobraževalni	44,26	40,00	50,75	6,091	0,048	10,077	0,006	0,476	0,788
	Poljudni	58,85	58,89	51,76						
	Glasbeni	45,23	37,56	57,54						
Faktor 4: energičnost in ritmičnost	Izobraževalni	52,01	48,46	43,38	0,047	0,977	3,554	0,169	7,910	0,019
	Poljudni	53,03	51,74	56,12						
	Glasbeni	51,27	69,61	32,86						

Tabela 3 | Povezanost priljubljenih revij, televizijskih sporedov in prostočasnih dejavnosti z glasbenimi preferencami

(tabela 2) ne moremo potrditi, saj večinoma ne prihaja do statističnih razlik v preferiranju izobraževalne oziroma poljudne literature. Vzrok za takšen rezultat je verjetno starost udeležencev. Glede na študijo Marka (1998) ter Northa in Hargreavesa (1999) se preference za kompozicijsko-tehnično dovršeno in umetniško prepričljivo glasbo pogosteje pojavljajo pri osebah, starejših od 24 let, to je ob koncu visokošolskega študija, naši anketiranci pa so bili stari le 13 do 14 let.

Iz rezultatov Kruskal-Wallisovega testa je razvidno, da se mladi s preferencami za glasbo, ki omogoča refleksijo in je oblikovana kompleksno (faktor 1), pogosteje odločajo za televizijske programe z izobraževalnimi vsebinami ($P = 0,007$) ter prostočasne dejavnosti, ki izobražujejo ($P = 0,000$). Poleg tega se učenci s preferencami za glasbo, združeno v faktorju 3 – konvencionalnost, pogosteje odločajo za izbiro poljudnih (sprostitvenih) televizijskih programov ($P = 0,006$), učenci s preferencami za energično in ritmično glasbo (faktor 4) pa za razvedrilne prostočasne dejavnosti.

Pričakovali bi, da učenci s preferencami za glasbo, saturirano v faktorju 3 – konvencionalnost in v faktorju 4 – energičnost in ritmičnost, pogosteje izbirajo glasbene televizijske programe, vendar rezultati ne kažejo tega. Do razlik pri učencih s preferencami za glasbo, združeno v faktorju 3 – konvencionalnost, prihaja, vendar se ti učenci pogosteje odločajo za razvedrilne televizijske programe kot pa za glasbeno usmerjene.

Iz tabele 3 je razvidno tudi, da učenci, ki poslušajo uporniško glasbo (faktor 2) pogosteje posegajo po izobraževalnih ter glasbenih revijah ($P = 0,014$), učenci, ki poslušajo glasbene zvrsti, združene v faktorju 3 – konvencionalnost, pa prebirajo raje revije razvedrilne narave ($P = 0,048$).

Samo šest od dvanajstih rezultatov Kruskal-Wallisovega testa (tabela 3) kaže na statistično značilne razlike, iz česar izhaja, da dobljeni rezultati niso skladni s postavljeno hipotezo H3, ki pravi, da se izbor revij, televizijskih programov in prostočasnih dejavnosti razlikuje glede na glasbene preference. Hipoteze ne potrdimo.

Povezanost navedenih glasbenih preferenc z oceno glasbenih posnetkov

Jost (povz. po Motte-Habber, 1990) pravi, da posamezniki navajajo glasbene preference z namenom ugajati določeni socialni skupini oziroma osebi. To se kaže tudi v odgovorih mladih, ki na predvajanih posnetkih niso prepoznali glasbene skupine, navedene kot najbolj priljubljene.

Namen drugega dela raziskave je bil s pomočjo učencem neznanih posnetkov ugotoviti, ali mladostniki dejansko prisegajo na glasbeno vrsto, zvrst in stil, ki so jih navedli, ali pa so njihove preference le posledica vpliva družbenega okolja oziroma nenehnega predvajanja določenih avtorjev prek audiovizualnih medijev in verbalno oblikovanih mnenj. Učenci so z ocenami od 1 do 5 ocenjevali vsakega izmed dvanajstih glasbenih odlomkov, pri čemer je ocena 1 pomenila zelo nizko naklonjenost do posnetka, ocena 5 pa zelo visoko naklonjenost do posnetka. Skladbe na posnetkih so vsebovale odlomke iz pesmi oz. glasbenih del: 1. B. B. King – Blues Boys Tune (faktor 1), 2. Sex Pistols – God Save The Queen (faktor 2), 3. Tim McGraw – I Like It I Love It (faktor 3), 4. BT – Love Comes Again (faktor 4), 5. Fryderic Chopin – Valse, op. P2, No. 11, in Am (BI 150) (faktor 1), 6. Bullet For My Valentine – Just Another Star (faktor 2), 7. Zero Assoluto – Svegliarsi la mattina (faktor 3), 8. Everton Blender – Blow Your Nose (faktor 4), 9. David Akerstone – Magic Forest (faktor 1), 10. Kiss – Cold Gin (faktor 2), 11. Peha – Experiment (faktor 3), 12. Aaliyah – Are You That Somebody (faktor 4). Povprečno so učenci posnetke ocenjevali s sorazmerno nizkimi ocenami: faktor 1: $M = 2,41$; faktor 2: $M = 3,44$; faktor 3: $M = 2,99$ in faktor 4: $M = 3,522$, kar je verjetno posledica nepoznavanja glasbenih odlomkov.

Rezultati analize povezanosti (tabela 4) kažejo, da so vse korelacije med glasbenimi preferencami in ocenami posnetkov iz iste kategorije glasbe statistično značilne. Rezultati so skladni s postavljeno generalno hipotezo H4, ki pravi, da obstaja statistično značilna povezanost med posameznikovimi glasbenimi preferencami ter naklonjenostjo do glasbenih posnetkov iz iste dimenzije. Hipotezo potrdimo.

Ocene naklonjenosti		Faktor 1: refleksija in kompleksnost	Faktor 2: intenziteta in uporništvo	Faktor 3: konvencionalnost	Faktor 4: energičnost in ritmičnost
Glasbene preference					
Faktor 1: refleksija in kompleksnost	$\frac{r}{p}$	,311** ,001			
Faktor 2: intenziteta in uporništvo	$\frac{r}{p}$		,366** ,000		
Faktor 3: konvencionalnost	$\frac{r}{p}$			,272** ,005	
Faktor 4: energičnost in ritmičnost	r				,399** ,000

Tabela 4 | Analiza povezanosti navedenih glasbenih preferenc z oceno predvajanih posnetkov

Sklep

Rezultati raziskave kažejo, da glasbene preference anketiranih slovenskih učencev, starih trinajst do petnajst let, lahko strnemo samo v tri glasbene faktorje. Zelo malo učencev je namreč med priljubljenimi glasbenimi izvajalci našelo preference za glasbo, združeno v prvem faktorju (refleksija in kompleksnost), ki je zajemal umetniško bolj prepričljiva glasbena dela. Vzrok za zelo malo preferenc do omenjenih del je iskati v močnem vplivu medijev in vrstnikov na glasbeni okus v obdobju adolescence. Po poročanju Marka (1998) in Northa in Hargreavesa (1999) se posamezniki po štiriindvajsetem letu odločajo za umetniško bolj dovršeno glasbo, ker so bolj zreli ter bolje izobraženi. Rezultati naše študije so potrdili teorijo Northa in Hargreavesa (2007, str. 62), da imajo dekleta raje nežnejšo in spevnejšo glasbo, saj so bila bolj kot fantje naklonjena glasbi, ki je uporabljala na tradiciji temelječo glasbeno govorico. Fantje po njuni teoriji imajo raje glasnejšo glasbo z bolj monotonimi ritmi. V naši raziskavi so fantje najbolj naklonjeni energični in ritmični glasbi, kar delno potrjuje teorijo Northa in Hargreavesa. Splošne hipoteze H1 v zvezi s spolom kot dejavnikom razlik pri izbiri glasbenih preferenc nismo potrdili, saj dobljeni rezultati niso v celoti skladni s postavljeno hipotezo. Podobno je tudi neskladje dobljenih rezultatov s postavljeno hipotezo H2, pri čemer večinoma nismo ugotovili statistično značilnih razlik pri izboru literature (izobraževalne oz. poljudne) glede na glasbene preference. Za razliko od teorije Northa in Hargreavesa, da osebe s preferencami za glasbo, združeno v faktorju refleksija in kompleksnost, oz. umetniško bolj dovršeno glasbo, raje izbirajo literaturo z izobraževalnimi vsebinami, ugotavljamo, da so v naši raziskavi po izobraževalni literaturi raje posegali mladi s preferencami za uporniško glasbo. Po poljudni literaturi so posegali predvsem mladi s preferencami za glasbo, oblikovano na tradicionalnih temeljih. Primerjava izraženih glasbenih preferenc učencev z ocenjenostjo predvajanih neznanih posnetkov je pokazala pozitivno povezanost med izraženimi preferencami ter naklonjenostjo posnetkom iz iste glasbene dimenzije, kar kaže na določeno mero konsistentnosti, zanesljivosti in ne nazadnje tudi zanesljivosti našega raziskovalnega pristopa, rezultatov ter odgovorov udeležencev.

Za globlji vpogled in razumevanje ter vzročno-posledično razlago povezanosti glasbenih preferenc z bralno kulturo, izborom priljubljenih revij, televizijskih programov ter s prostočasnimi dejavnostmi bo v našem šolskem polju v prihodnje treba opraviti več raziskav s parcialnimi cilji, z uporabo tako kvantitativne kot tudi kvalitativne metodologije.

Rezultati kažejo, da se pri nas glasbeni okus mladih, vsaj v obdobju med trinajstim in petnajstim letom, ne more razvrstiti v štiri glasbene faktorje, temveč samo v tri: v faktor z uporniško glasbo, faktor z glasbo, ki uporablja na tradicionalnih temeljih

oblikovano glasbeno govorico, ter v faktor z energično in ritmično glasbo. Mladi, na katere imajo velik vpliv predvsem mediji in ne obiskujejo glasbenih šol, imajo zelo malo priložnosti za soočanje z umetniško bolj prepričljivo glasbo, saj jo v veliki večini poslušajo enkrat tedensko v šoli, v prostem času pa v veliki meri poslušajo različne zvrsti zabavne glasbe.

Kljub močnemu poudarku na glasbi, ki spada v področje umetniške glasbe, v osnovnošolskem glasbenem izobraževanju so vplivi medijev in potrebe mladih v obdobju adolescence prevladujoči pri oblikovanju njihovih preferenc. Morda bi lahko učinkoviteje vplivali na oblikovanje estetskega okusa mladih, če prizadevanja ne bi bila omejena le na šolo, temveč bi pri tem sodelovali tudi množični mediji.

#Viri in literatura

1. Lamont, A. in Webb, R. (2010). Short- and long-term musical preferences: What makes a favourite piece of music? *Psychology of music*, 38 (2), 222–241.
2. Mark, N. (1998). Birds of Feather Sing Together. *Social Forces*, 77 (2), 453–485.
3. Motte-Habber, H. (1990). Psihologija glasbe, Državna založba Slovenije, Ljubljana.
4. North, A. C. in Hargreaves, D. J. (1999). Music and Adolescent Identity. *Music Education Research*, 1 (1), 75–92.
5. North, A. C. in Hargreaves, D. J. (2007). Lifestyle correlates of musical preference: 1. Relationship, living arrangements, beliefs, and crime. *Psychology of Music*, 35 (1), 58–87.
6. North, A. C. in Hargreaves, D. J. (2007a). Lifestyle correlates of musical preference: 2. Media, leisure time and music. *Psychology of Music*, 35 (2), 179–200.
7. Rentfrow, P. J. in Gosling, S. D. (2003). The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences. *Journal of Personality and Social Psychology*, 84 (6), 1236–1256.
8. Rentfrow, P. J., & Gosling, S. D. (2006). Message in a ballad: The role of music preferences in interpersonal perception. *Psychological Science*, 17 (3), 236–242.
9. Rentfrow, P. J. in Gosling, S. D. (2007). The content and validity of music-genre stereotypes among college students. *Psychology of Music*, 35 (2), 306–326.
10. Schwartz, K. D. in Fouts, G. T. (2003). Music Preferences, Personality Style, and Developmental Issues of Adolescents. *Journal of Youth and Adolescence*, 32 (3), 205–213.

Motivacija osnovnošolcev za glasbeni pouk

Povzetek

V prispevku so prikazani rezultati raziskave, s katero smo želeli ugotoviti motiviranost osnovnošolcev za glasbeni pouk. Izhajali smo iz Kellerjevega modela kakovostne motivacije PPZZ. Zanimalo nas je, kako so pri pouku glasbe zastopane vse štiri dimenzije kakovostne motivacije – pozornost, pomembnost, zaupanje in zadovoljstvo – ter kakšno je razmerje med njimi. V raziskavo je bilo vključenih 107 osnovnošolcev iz četrtilih, petih, osmih in devetih razredov. Cilj raziskave je bil ugotoviti, ali obstajajo razlike v motiviranosti učencev za pouk glasbe glede na spol, razred, oceno pri glasbenem pouku v preteklem letu, predhodno glasbeno izobrazbo in glasbeno izobrazbo staršev. Na podlagi dobljenih rezultatov lahko govorimo o visoki stopnji motiviranosti osnovnošolcev za glasbeni pouk. Razlike v stopnji motiviranosti so se pokazale glede na spol, predhodno glasbeno izobrazbo in glasbeno izobrazbo staršev. Prav tako so vsi štirje kazalniki motiviranosti (po modelu PPZZ) nadpovprečno zastopani med anketiranci. Glasba torej igra pomembno vlogo tako v vsakdanjem življenju učencev kot tudi pri pouku šoli.

Ključne besede: motivacija, glasbena vzgoja, osnovna šola, Kellerjev model PPZZ

Abstract

The aim of the study was to establish the motivational level of students for music lessons in Slovene primary schools. The research was based on Keller's model of motivational quality. Our primary area of interest was how well the four dimensions of quality motivation were represented – attention, importance, trust and satisfaction, and in the relationship between these. The study was conducted on 107 pupils, in fourth, fifth, eighth and ninth grade level (58 girls, 49 boys). The goal of the study was to determine whether there are differences in the motivation of students for music lessons according to gender, grade level, assessment level in music subject and prior formal music education of the children and their parents. Results indicate a high level of motivation for music lessons among elementary school pupils. Differences in the level of motivation were confirmed for gender, prior musical education, and the musical education of the parents. All four dimensions of the motivational quality were above average. The results show that music plays an important role in the lives of students as well as during class in school.

Key words: motivational quality, music education, primary school, pupils

Uvod

Motivacija je eden ključnih dejavnikov v šolstvu. Temeljno vprašanje, ki se nam poraja ob tem, je, kaj motivira otroke za učenje in kako jih učitelji lahko motiviramo za učenje. Torej nas najprej zanimajo izvori motivacije, ki so lahko notranji ali zunanji, potem nas zanimajo razlike v intenzivnosti motivacije, zanima nas, zakaj svojo energijo usmerimo v določeno aktivnost, zakaj vztrajamo pri določeni aktivnosti, drugo pa opustimo ipd. Motivacija je glavno gonilo učnega procesa. Na eni strani je motivacija učitelja, ki s svojo osebnostjo, kompetentnostjo, metodami in oblikami dela posredno vpliva na motivacijo učencev v razredu. Učitelji začetniki kot enega izmed poglavitnih problemov, s katerimi se srečujejo na začetku svoje poklicne kariere, navajajo ravno vprašanje, kako motivirati učence. Vendar pa se tudi učitelji strokovnjaki včasih še znajdejo v položaju, ko imajo v razredu nemotiviranega posameznika ali pa je snov manj zanimiva in morajo najti vzrode motiviranja. Na drugi strani je motivacija učencev samih, ki izhaja iz njihovega zanimanja za določen predmet, iz njihovih osebnostnih značilnosti, sposobnosti, pričakovanj in vrednotenj.

To velja tudi za področje glasbene vzgoje, saj se morajo učitelji glasbene vzgoje še posebno zavedati pomena in vloge motivacije. Glavna naloga učiteljev glasbe je, da pri učencih čim prej odkrijejo interese, ki jih že imajo učenci, ter jih čim učinkoviteje vključijo v pouk glasbe. Seveda je pomembno tudi to, da skušajo razvijati nove interese za glasbo in glasbene vsebine. Učitelj se mora truditi, da snov čim bolj približa učencem – sprva prek začetne zunanje motivacije, ki pa mora vse bolj prehajati v notranjo, saj na podlagi te učenci opravljajo glasbene dejavnosti z zadovoljstvom in ne le iz nujnosti.

Za začetek naj omenimo, da se je mnogo avtorjev ukvarjalo in se še danes ukvarja s pojmom motivacije. Prav zaradi tega obstaja mnogo različnih definicij motivacije, ki jih Pintrich in Schunk (1996, str. 9) povzameta v eno: »Motivacija je proces, pri katerem je cilj usmerjena dejavnost spodbujana in trajna.« Ta definicija je obče sprejeta, ker zajema vse značilnosti motivacijskega procesa.

Avtorica, ki je v slovenskem prostoru vodilna raziskovalka na področju glasbene motivacije, je Branka Rotar - Pance. Na podlagi že postavljenih definicij je oblikovala definicijo motivacije za glasbeno izobraževanje, ki se glasi: »V motivacijo za glasbeno izobraževanje štejemo vse, kar posameznika aktivira za študij glasbe, mu določa intenzivnost in trajanje ter ga usmerja k zastavljenim ciljem« (Rotar - Pance, 1996, str. 12).

Na področju glasbene motivacije so se raziskovalci usmerili predvsem na preučevanje učenčevih prepričanj (Asmus, 1986), spretnosti (Asmus & Harrison, 1990), samopodobe (Amus, 1988), ciljne strukture (Austin, 1991), atribucij (Austin & Vi-

spoel, 1998), pričakovanj glede izvedbe (Schmidt, 2005), vključenosti staršev (Zdinski, 2002). Martin (2008) je ugotovil, da imata glasbena in športna dejavnost nekatere skupne dimenzije, kot so samoučinkovitost, vztrajnost in izogibanje neuspehu, ki so njuno glavno motivacijsko gonilo.

Pri pouku glasbene vzgoje so prisotne vse tri poglobitve oblike motivacije; notranja, zunanja in storilnostna. Raziskave kažejo, da so mlajši otroci odvisni predvsem od zunanje motivacije (Zdinski, 1996), sčasoma pa notranja motivacija postane močnejši dejavnik, ki vpliva na učenčevo vztrajnost (Asmus & Harrison, 1990; Davidson, Sloboda & Howe, 1995–1996). Glasba je že po svoji naravi tesno povezana s človekovo notranjo motivacijo, saj ga v različnih oblikah spremlja od rojstva do smrti. Kadar se posameznik v procesu glasbenega izobraževanja ukvarja z neko glasbeno nalogo oziroma dejavnostjo zato, ker ob njej uživa in doživlja notranje zadovoljstvo, je zanj notranje motiviran. Kadar pa se posameznik glasbeno izobražuje in sodeluje pri pouku glasbe zato, da bi ustregel svojim staršem, da bi se izkazal in da bi bil nagrajen za to dejavnost, ga pri delu vodi zunanja motivacijska orientacija (Rotar - Pance, 2006). Najpogostejša sredstva, ki podpirajo zunanjo motivacijo tudi v glasbenem izobraževanju, so pohvala, graja, nagrada, kazni, ocene, povratne informacije, sodelovanje in tekmovanje (Rotar - Pance, 1995). Most med notranjo in zunanjo motivacijo je storilnostna motivacija, ki se nanaša na posameznikove težnje po dosežkih pri glasbenih dejavnostih, s katerimi se ukvarja. V različnih storilnostnih okoliščinah se pri vsakem učencu običajno prepletata dva vidika: želja po glasbenem uspehu in strah pred glasbenim neuspehom (Rotar - Pance, 1995).

Notranja motivacija izhaja torej iz otrokovih notranjih vzgibov, iz njegove radovednosti, interesov in občutkov zadovoljstva ob glasbeni dejavnosti. Zunanja motivacija pa je močno odvisna od socialnih dejavnikov, najprej staršev, nato učiteljev in vrstnikov. Za otrokovo motivacijo na glasbenem področju je pomembno, da starši otroka pri odkrivanju zvočnega sveta ne omejujejo, saj se v nasprotnem primeru njegove glasbene sposobnosti ne bodo razvile, ker jih ne bo smel ali mogel aktivirati. Pomemben je tudi otrokov položaj v družini, saj otrok svoje motive, stališča, aspiracije, želje in interese pogosto razvija na podlagi identifikacije s starši, z brati, s sestrami. To pomeni, da se, če so ti glasbeno aktivni (profesionalno, amatersko) in spodbujajo družinsko muziciranje, v otroku razvijejo motivi za glasbeno delovanje in izobraževanje. Na otrokovo motivacijo za glasbeno izobraževanje pa bistveno vpliva tudi ekonomski položaj družine, ki v veliki meri določa, ali bodo otroci sploh imeli možnost glasbenega izobraževanja (Rotar - Pance, 1994). Predvsem od obdobja adolescence naprej se poveča vpliv vrstnikov, s katerimi otrok pri raznih glasbenih dejavnostih sodeluje, tekmuje in jih posnema. Če so mladostnikovi vrstniki navdušeni nad dejavnostmi pri pouku glasbe in nad glasbo na

splošno in se tudi ukvarjajo z njo, potem bodo tudi sami ohranjali motivacijo za glasbeno delovanje in izobraževanje. Če pa so vrstniki zainteresirani za druge dejavnosti, bodo s tem vplivali na posameznika in zmanjšali njegovo glasbeno motivacijo. Le če je posameznik za glasbene dejavnosti visoko notranje motiviran, ne bo podlegel negativnim vplivom vrstnikov, ki bi ogrozili njegovo motivacijo (Rotar - Pance, 2006).

Na glasbenoizobraževalno motivacijo otrok odločilno vplivajo glasbeni pedagogi. Ker je vsak učenec za glasbo motiviran drugače, morajo učitelji čim globlje spoznati učenčeve osebne karakteristike, motive in cilje ter jih kreativno vključevati v glasbenoizobraževalne strategije (Rotar - Pance, 1994). Glasbeni pedagogi bi se morali bolj zavedati pomena motivacije pri pouku glasbe. Glasbeni pouk je v veliki prednosti pred drugimi, saj je usmerjen k intrinzični naravnosti učencev. Vsak posameznik je naravno vsaj malo motiviran za glasbo, ki ga spremlja v življenju. Učitelji morajo torej čim prej odkriti obstoječe interese učencev in jih razvijati v nove interese za glasbene dejavnosti in vsebine (Rotar - Pance, 1995).

MacIntyre, Potter in Burns (2012) so na podlagi Gardnerjevega socioizobraževalnega modela (Gardner, 2005, 2010) oblikovali socioizobraževalni model glasbene motivacije. Ta predvideva, da na glasbeno motivacijo vplivajo 1) odnos do učne okoliščine, ki zajema čustvene odzive na različne vidike pouka in ga lahko morda najbolj lahko povzamemo v smislu razrednega vzdušja, kakovosti in dostopnosti učnih gradiv, kurikula, učiteljev, 2) integrativnost, ki se nanaša na medsebojno povezanost članov skupine, 3) pragmatična orientiranost, ki se nanaša na uporabnost pridobljenega znanja. Gardner (2009) je predvidel, da imajo dobro motivirani posamezniki pozitiven odnos do učnega procesa, željo po učenju in so pripravljeni vložiti trud v določeno dejavnost. V Gardnerjevem modelu (2005) je torej motivacija opredeljena z vidika odnosa do učnega procesa, interesa oz. želje za učenje in vloženega truda.

Raziskava, ki jo je o vplivu poglavitnih socialnih akterjev (staršev, učiteljev in vrstnikov) izvedla leta 2007 Veronica Sichivisa, je pokazala, da starši najpomembneje vplivajo na oblikovanje izvajalčeve glasbene samopodobe, kar nadalje vpliva na otrokovo motivacijo za glasbeno dejavnost. Starševska podpora je vključevala na eni strani skupno obiskovanje koncertov, igranje glasbila, zadovoljstvo ob petju, igranju ali poslušanju glasbe, na drugi strani pa obiskovanje otrokovih nastopov, pogovore z otrokom o glasbi ter odobravanje in podporo otrokove glasbene dejavnosti.

O'Neill in McPherson (2002) sta pri razlagi motivacije pri glasbenikih izhajala iz petih različnih motivacijskih teoretičnih izhodišč: 1) iz teorije pričakovane vrednosti (Eccles s sod., 1983), 2) iz teorije samoučinkovitosti (Bandura, 1997), 3) iz teorije zanosa (Csikszentmihalyi, 1990), 4) iz atribucijske teorije (Wei-

ner, 1986, 1992) in 5) iz teorije odličnostne motivacije (Dweck, 2000). Poudariti je treba, da sta avtorja izhajala iz motiviranosti otrok v glasbenih šolah, tako da je treba iskati ustrezne vzporednice z motiviranostjo otrok za glasbeni pouk v osnovnih šolah. Nekateri koncepti so prenosljivi, drugi tudi ne.

S teorijo pričakovane vrednosti sta zgoraj navedena avtorja skušala odgovoriti na vprašanje, zakaj se otroci odločijo za učenje določenega glasbila. Za osnovnošolsko okolje bi lahko to vprašanje razširili na vprašanje, zakaj so osnovnošolci zainteresirani za glasbeni pouk in kje prepoznavajo uporabno vrednost pridobljenega glasbenega znanja za svojo prihodnost (Pintrich & Schunk, 1996). Model upošteva štiri komponente: prva se nanaša na to, kako pomembno se zdi otroku, da se izkaže pri glasbenem pouku, druga komponenta govori o tem, kakšno stopnjo zadovoljstva v otroku ustvarja glasbena dejavnost, tretja komponenta se navezuje na otrokovo doživetje, kako pomembno je pridobljeno glasbeno znanje za njegovo prihodnost in za njegovo poklicno kariero, četrta komponenta pa govori o tem, koliko truda je treba vložiti, da bi bili uspešni pri glasbenem pouku. Zanimivo je, da so že štiri- in petletniki sposobni presoditi in usklajevati svojo motivacijo z navedenimi komponentami. To je bilo potrjeno tako na področju matematike in maternega jezika (Eccles idr., 1998; Wigfield idr., 1997 povzeto po O'Neill in McPherson, 2002), kot tudi na področju učenja glasbila (McPherson, 2000; Cooke & Morris, 1996, povzeto po O'Neill in McPherson, 2002).

Koncept samoučinkovitosti se navezuje na otrokova prepričanja o tem, kako dober je lahko pri določeni dejavnosti, v našem primeru glasbeni. Gre za otrokova prepričanja o tem, kako sposoben je doseči želene rezultate pri glasbenem pouku. Ta prepričanja vplivajo na trud, ki ga je otrok pripravljen vložiti v določeno dejavnost. Če na primer otroku že na začetku damo vedeti, da nima posluha ali občutka za ritem, mu bomo že v osnovi zbili motivacijo, da bi vložil trud v glasbeno dejavnost, saj bo menil, da nima smisla. Poleg prepričanj o lastni sposobnosti pa znotraj koncepta samoučinkovitosti igra pomembno vlogo subjektivno vrednotenje določene naloge. O'Neill je ugotovila (1999b, povzeto po O'Neill in McPherson, 2002), da je to subjektivno vrednotenje za motivacijo celo pomembnejše kot to, kako otrok zaznava svoje sposobnosti. Ecclesova in Harold (1992, povzeto po O'Neill in McPherson, 2002) sta to utemeljila na podlagi dejstva, da je zaznavanje vrednosti povezano z bolj stabilnimi prepričanji o značilnostih posameznikove samopodobe, medtem ko so prepričanja o lastni učinkovitosti manj stabilna in variirajo glede na okoliščine.

Teorija zanosa (Csikszentmihalyi, 1990) nam v motivacijskem smislu pomaga pri razumevanju, kdaj nam lahko določena dejavnost da največjo mero zanosa. Po Csikszentmihalyivih ugotovitvah, gre za optimalno delovanje takrat, ko je izziv (npr.

težavnost) naloge v ravnovesju s posameznikovimi sposobnostmi. Kar pomeni, da je treba težavnost regulirati individualno, če želimo, da je otrok pri določeni dejavnosti uspešen. Na tem področju sta v slovenskem prostoru pri glasbenikih izvedli raziskavo Smolej-Fritz in Avsec (2007), ki sta ugotovili, da je ravnovesje med izzivom in sposobnostmi pomemben prediktor negativne emocionalnosti pri glasbenikih.

Naslednje teoretično izhodišče je atribucijska teorija, ki odgovarja na vprašanje, katerim vzrokom učenec pripisuje svoj uspeh/neuspeh. Največ je na tem področju naredil Weiner (1986, 1992), ki je ugotovil, da nista pomembna učenčev dejanski uspeh ali neuspeh, temveč učenčevo doživljanje uspešnosti oz. neuspešnosti. Obstajajo primeri, ko je otrok uspešen, pa ima v sebi občutek neuspeha in to znižuje njegovo motivacijo, po drugi strani pa obstajajo tudi posamezniki, ki niso tako uspešni, pa imajo občutek uspešnosti in so zato bolj motivirani. Stipek (1998) je preučeval vzročne atribucije pri glasbenikih in prišel do ugotovitev, da glasbeniki svoj uspeh najpogosteje pripisujejo svojim sposobnostim, sledi vložen trud, manj splošne atribucije pa so, da so glasbeniki svoj uspeh pripisali sreči, zahtevnosti naloge ali strategiji vadbe. Mc Cormick (2000) je ugotovil, da je več kot 50 odstotkov učencev glasbila, starih osem do osemnajst let, pripisalo svoj uspeh na končnem izpitu iz glasbila vloženemu trudu.

Kot zadnje izhodišče predstavljamo motivacijo odličnosti, ki odgovarja na vprašanje, kako prepričan sem sam vase oz. kako samozavesten sem. Dweck s sod. (2000) je ugotovila, da lahko govorimo o adaptivnih in maladaptivnih vzorcih motivacije k odličnosti. Adaptivni vzorec učencu pomaga, da tudi ob morebitnem neuspehu vidi v tem priložnost za svoj napredek, maladaptivni vzorec pa je značilen za posameznike, ki nimajo občutka nadzora nad položajem in ob neuspehu hitro odnehajo. Zaskrbljujoče je, da obstaja kar nekaj zelo sposobnih učencev, ki doživljajo občutek nemoči (Dweck, 2000).

Sedaj, ko smo postavili teoretične temelje glasbeni motivaciji, pa preidimo konkretno na področje motivacije za glasbeni pouk v osnovnih šolah. Obsežno raziskavo na tem področju sta leta 2010 izvedla McPherson in O'Neill s sod. Raziskava je bila izvedena na vzorcu 21.143 učencev, starih devet do enaindvajset let, v osmih različnih državah. Rezultati so pokazali, da je glasba kot učni predmet precej manj cenjena v primerjavi z drugimi predmeti in da jo na splošno učenci dojemajo kot manj zahteven predmet. Učenci so poročali tudi o nizkih prepričanjih o lastni kompetentnosti na glasbenem področju. Ta prepričanja o lastni učinkovitosti pri pouku glasbe so upadala z leti. Učenke so v primerjavi z učenci poročale o višjih kompetencah in vrednotenju glasbene dejavnosti, prav tako so dojemale v primerjavi z dečki glasbeno aktivnost kot manj zahtevno. Učenci, ki so obiskovali glasbeno šolo, so imeli po pričakovanjih višji občutek kompetentnosti za glasbo, ki so

jo tudi višje vrednotili, in je niso zaznavali kot manj zahteven predmet. Na splošno se je izkazalo, da so bili vsi učenci, ki so se z glasbo aktivno ukvarjali tudi zunaj šolskega okolja (učenje glasbila, petje v zborih) bolj motivirani ne samo za glasbeni pouk, temveč tudi za vse druge predmete.

Pri pouku glasbe se lahko učitelji poslužujejo različnih načinov motiviranja, pri čemer je zelo uporaben Kellerjev model PPZZ, ki povezuje sestavine:

- ki vstopajo v učno situacijo;
- ki se dogajajo med samim učenjem in
- ki so posledica učenja (Marentič Požarnik, 2003).

Pomembno pri vsem tem je, da učitelje vodi vprašanje, *kako povečati kakovost motivacije in ne kako motivirati učence*, saj pri tem mislimo na to, da vsi učenci niso enaki: medtem ko pri nekaterih spodbujamo že obstoječe interese, je pri drugih naš cilj, da jih sploh pripravimo do učenja (Marentič Požarnik, 2003). Model motiviranja PPZZ je sestavljen iz štirih sestavin. To so pozornost, pomembnost, zaupanje in zadovoljstvo.

Sestavine	Strategije
POZORNOST (pridobiti, vzdrževati)	Uporaba novosti, presenečenja Zanimivi problemi Raznolikost
POMEMBNOST (povečati)	Uporabnost znanja Povezovanje z izkušnjami, interesi Povezovanje z osebnimi cilji Zadovoljitev potreb Priložnost za sodelovanje
ZAUPANJE (v lastne zmožnosti, zgraditi)	Jasni cilji – pričakovanje uspeha Priložnost za doseganje izzivalnih ciljev Možnost nadzora nad lastnim učenjem Prava mera pomoči Podrobne povratne informacije
ZADOVOLJSTVO (spodbuditi)	»Naravne« posledice Priznanje, pohvala, ocena Povezati dosežke s pričakovanji

Tabela 1 | Model motiviranja PPZZ (Driscoll, 1993, po Marentič Požarnik, 2003, str. 201)

Za izvedbo naše raziskave smo se odločili, ker v Sloveniji ni bilo narejenih veliko študij na temo motivacije za glasbeni pouk v osnovnih šolah. Raziskave, ki so bile opravljene, so bile osredinjene bodisi na populacijo učiteljev glasbenega pouka (Rotar - Pance, 2006, 1999, 1994), bodisi na glasbo kot motivacijsko sredstvo v osnovnih šolah (Habe, Delin, 2010). Z našo raziskavo smo se osredinili na učence. Zanimalo nas je, kako so osnovnošolci motivirani za pouk glasbe v primerjavi z motiviranostjo pri drugih predmetih, kaj jih pri glasbenem pouku motivira najbolj, ali obstajajo razlike v motiviranosti za glasbeni pouk glede na spol in starost, ali na njihovo stopnjo motivacije vpliva ocena pri glasbenem pouku v preteklem letu, predhodna glasbena izobrazba in glasbena izobrazba staršev. Največji podatek pa je bil na ugotavljanju štirih kazalnikov kakovostne motivacije: pozornosti, pomembnosti, zaupanja in zadovoljstva. Na podlagi predstavljenih teoretičnih izhodišč smo predvideli:

- H1: obstaja podpovprečna stopnja motiviranosti za pouk glasbe pri osnovnošolcih;
- H2: obstaja večja motiviranost za pouk glasbe pri dekletih kot pri fantih;
- H3: obstaja večja motiviranost za pouk glasbe pri učencih razredne kot pri učencih predmetne stopnje;
- H4: učenci z boljšo oceno pri glasbenem pouku v preteklem letu ali polletju imajo večjo motivacijo za glasbeni pouk;
- H5: obstaja večja motiviranost za pouk glasbe pri učencih, ki obiskujejo glasbeno šolo;
- H6: učenci, katerih starši so glasbeno izobraženi, so bolj motivirani za glasbeni pouk;
- H7: učenci, ki jim glasba pomeni pomemben del njihovega vsakdanjika, so bolj motivirani za glasbeni pouk.

Metodologija

Udeleženci

Raziskava je bila izvedena na 107 učencih različnih osnovnih šol štajerske regije. Vzorec je zajemal učence četrtih, petih, osmih in devetih razredov. V vzorcu je bilo 58 deklic in 49 dečkov.

Inštrumenti

Anketni vprašalnik je bil oblikovan v namen raziskave na podlagi Kellerjevega modela kakovostne motivacije. Na začetku je vseboval vprašanja o demografskih podatkih, kot so spol, razred, ocena pri glasbenem pouku, glasbena izobrazba učencev in staršev. Sledila so vprašanja o motiviranosti učencev za pouk glasbe ter trditve, s katerimi smo ugotovili, v kolikšni meri so zastopani posamezni kazalniki motivacije. Potrjene so bile ustrezne psihometrične karakteristike vprašalnika.

Postopek

Po predhodnem individualnem pogovoru z ravnateljicami osnovnih šol je bilo najprej izvedeno sondažno anketiranje (20 anket). Po pregledu in ugotovitvah smo opravili pravo anketiranje. Podatki so bili obdelani s pomočjo statističnega programa SPSS. Izračunani so bili osnovni deskriptivni parametri, za preizkušanje pomembnosti razlik med neodvisnimi vzorci je bil uporabljen t-test.

Rezultati in interpretacija

Analiza motivacije učencev za pouk glasbe

	N	M	SD	Min.	Maks.
Stopnja motiviranosti za glasbeni pouk	107	97,03	26,822	28	140

Tabela 2 | Osnovna deskriptivna statistika (aritmetična sredina, standardni odklon, minimum, maksimum) za stopnjo motiviranosti učencev za glasbeni pouk

Izračunana aritmetična sredina znaša 97,03. To nam daje vedeti, da imajo učenci dokaj visoko stopnjo motivacije za glasbeni pouk. Delež aritmetične sredine, ki ga zavzema standardni odklon, je dokaj visok (27,7 %), zato se motiviranost učencev glede na odgovore giblje od skrajnega minimuma do maksimuma. Stopnja motiviranosti učencev za glasbeni pouk znaša 69,3 odstotka, na podlagi tega lahko govorimo o kar visoki stopnji motiviranosti učencev za glasbeno vzgojo. Ta podatek je zelo razveseljujoč, saj tuje raziskave v povprečju kažejo obraten trend (McPherson & O'Neill, 2010). Prav tako je pohvalno, da se glasba pri rangiranju glede na priljubljenost šolskih predmetov med sedemnajstimi predmeti v slovenskih osnovnih šolah nahaja na tretjem mestu (Tandler, 2010). Je pa res, da je na drugi strani navedena na petem mestu med najmanj priljubljenimi predmeti, kar pomeni, da še obstaja maneverski prostor za izboljšanje kakovosti motivacije pri pouku glasbe.

Z izračunom Pearsonovega korelacijskega koeficienta ($r = 0,640$, $p = 0,000$) smo ugotovili tudi, da so učenci, za katere je glasba v vsakdanjem življenju pomembna vrednota in ji pripisujejo veliko pomembnost, bolj motivirani za glasbeni pouk.

Ali obstajajo razlike v stopnji motiviranosti glede na spol?

				Preizkus homogenosti varianc		Preizkus razlike aritmetičnih sredin	
Spol	N	M	SD	F	P	t	P
Moški	49	85,90	29,072	7,098	0,09	-4,251	0,000
Ženski	58	106,43	20,729				

Tabela 3 | Izid t-preizkusa proučevanja razlik v stopnji motiviranosti za pouk glasbe glede na spol

Iz tabele je razvidno, da obstaja med fanti in dekleti statistično pomembna razlika v stopnji motiviranosti za pouk glasbe. Dekleta so bolj motivirana za pouk glasbe kot fantje. Hkrati so fantje, v primerjavi z dekleti, dosti bolj variabilno ocenili motiviranost za glasbeni pouk. Vzroke za večjo motiviranost deklet za glasbeni pouk bi lahko iskali v sami vzgoji in v okolju, na kar opozarja tudi Boekarts (1986; po Pečjak in Košir, 2003), saj se od deklet na splošno pričakuje, da so marljivejše in bolj predane učenju in delu. Dosti bolj želijo ustreči pričakovanjem okolice in so zato bolj navdušene za glasbeni pouk. Prav tako pa lahko ugotovitev, da dekleta izkazujejo višjo stopnjo motivacije za glasbeni pouk, podkrepimo z raziskavo Standleya (1995, v Habe, 2005), v kateri je ugotovil, da so učinki glasbe večji pri ženskah kot pri moških.

Razlika v stopnji motiviranosti za glasbeni pouk med učenci razredne in predmetne stopnje ni statistično značilna. To pomeni, da so tako učenci razredne stopnje kot tudi učenci predmetne stopnje približno enako motivirani za glasbeni pouk.

				Preizkus homogenosti varianc		Preizkus razlike aritmetičnih sredin	
Razred	N	M	SD	F	P	t	P
Razredna stopnja – 4., 5. razred	56	96,46	25,923	0,317	0,575	-0,227	0,821
Predmetna stopnja – 8., 9. razred	51	97,65	28,022				

Tabela 4 | Izid t-preizkusa proučevanja razlik v stopnji motiviranosti za pouk glasbe glede na razred

Ocena pri glasbeni vzgoji				Preizkus homogenosti varianc		Preizkus razlike aritmetičnih sredin	
	N	M	SD	F	P	t	P
Zadostno, dobro	6	72,50	28,960	0,091	0,763	-2,354	0,020
Prav dobro, odlično	101	98,49	26,123				

Tabela 5 | Izid t-preizkusa proučevanja razlik v stopnji motiviranosti za pouk glasbe glede na oceno pri glasbenem pouku v preteklem letu oz. polletju

Razlika v stopnji motiviranosti za glasbeni pouk med učenci z različnimi ocenami pri pouku glasbe se je pokazala kot statistično značilna. To pomeni, da imajo učenci s slabšo oceno pri pouku glasbe nižjo stopnjo motiviranosti za glasbeni pouk kot učenci z boljšo oceno. To je bilo potrjeno tudi z izračunom korelacijskega koeficienta med oceno in stopnjo motiviranosti ($r = 0,224$, $p = 0,020$). Razlika je bila pričakovana, saj je ocena sredstvo zunanje motivacije. Ocena je lahko pozitivni oz. negativni zunanji motivator. Učenci z boljšimi ocenami so tako tudi bolj motivirani za glasbeni pouk kakor učenci z nižjimi. Ta ugotovitev se sklada tudi z raziskavo Puklek - Levpušček (2001), ki je pokazala, da so učno uspešnejši učenci (učenci z boljšimi ocenami) bolj notranje motivirani za pouk in učenje, doživljajo se kot bolj učinkovite in imajo več možnosti za samostojne odločitve pri učenju.

Prisotnost glasbene izobrazbe				Preizkus homogenosti varianc		Preizkus razlike aritmetičnih sredin	
	N	M	s	F	P	t	P
Formalna glasbena izobrazba	28	102,21	22,984	2,682	0,104	1,193	0,236
Brez formalne glasbene izobrazbe	79	95,19	27,960				

Tabela 6 | Izid t-preizkusa proučevanja razlik v stopnji motiviranosti za pouk glasbe glede na predhodno glasbena izobrazbo

Kot kaže izid t-preizkusa, razlika v stopnji motiviranosti za glasbeni pouk med učenci s formalno glasbena izobrazbo in tistimi brez formalne glasbene izobrazbe ni statistično značilna. To pomeni, da so tako učenci, ki obiskujejo formalno izobraževanje, kot tudi učenci brez formalne izobrazbe za glasbeni pouk približno enako motivirani. Glasbena izobrazba torej nima vpliva na motivacijo pri pouku glasbe. To je presenetljivo, saj je običajno zaslediti, da so učenci, ki imajo formalno glasbeno izobrazbo, tudi bolj motivirani pri pouku glasbe (McPherson & O'Neill, 2010).

Glasbena izobrazba staršev				Preizkus homogenosti varianc		Preizkus razlike aritmetičnih sredin	
	N	M	SD	F	P	t	P
Da	29	106,45	24,582	0,756	0,387	2,258	0,026
Ne	78	93,53	26,922				

Tabela 7 | Izid t-preizkusa proučevanja razlik v stopnji motiviranosti za pouk glasbe glede na glasbena izobrazbo staršev

Iz tabele je razvidno, da je razlika v stopnji motiviranosti za glasbeni pouk med učenci z različno glasbena izobraženimi starši statistično značilna. To pomeni, da so učenci, katerih starši so glasbeno izobraženi, bolj motivirani za glasbeni pouk kot učenci z glasbeno neizobraženimi starši. To lahko razumemo tako, da so starši zunanji motivator, ki vpliva na učence in jih bodisi bolj bodisi manj motivira za glasbeno vzgojo. Razvidno je, da imajo glasbeno izobraženi starši močnejši vpliv na učence. Ta rezultat se sklada z ugotovitvijo Branke Rotar - Panče (2006), ki pravi, da so starši otroku vzgled in če so glasbeno izobraženi, s tem pogosto vplivajo tudi na otroka, da se tudi pri njem razvijejo motivi za glasbeno delovanje in izobraževanje.

Glasbene aktivnosti	N	M	s	Min.	Maks.
Prepevanje pesmi	107	3,25	0,922	1	4
Učenje glasbene teorije	107	2,32	1,087	1	4
Učenje glasbene zgodovine	107	2,26	1,136	1	4
Igranje na lastna in Orffova glasbila	107	2,50	1,185	1	4
Poslušanje glasbe	107	3,42	0,901	1	4
Ogled videoposnetkov	107	3,40	0,920	1	4

Tabela 8 | Osnovna deskriptivna statistika (aritmetična sredina, standardni odklon, minimum, maksimum) za zainteresiranost učencev za izvajanje glasbenih aktivnosti

Iz tabele, v kateri so navedene aktivnosti učencev pri pouku glasbe, je razvidno, da so učenci najbolj zainteresirani za poslušanje glasbe, kar pomeni, da je 85,5 odstotka anketiranih učencev zelo zainteresiranih za to dejavnost. Tej aktivnosti sledi ogled videoposnetkov ter prepevanje pesmi. Najmanj za-

interesirani so učenci za učenje glasbene zgodovine (56,5 %) in glasbene teorije (58 %). Dejavnosti, ki sta med učenci najbolj priljubljeni, sta torej poslušanje glasbe in ogled videoposnetkov. Rezultati potrjujejo raziskavo B. Rotar - Pance in A. Pesek (2010), ki sta ugotavljali povezavo med glasbeno vzgojo in sodobnimi mediji (video, računalnik, internet). Ugotovili sta, da so sodobni mediji pri glasbeni vzgoji še dokaj neuveljavljeni, so pa med učenci zelo priljubljeni; močno povečajo zainteresiranost učencev za glasbene dejavnosti in so pomemben dejavnik razumevanja glasbenih vsebin med učenci.

Značilnosti, ki vzbujajo interes za pouk glasbe	N	M	s	Min.	Maks.
Osebnostne značilnosti učitelja	107	3,40	0,878	1	4
Način podajanja učne snovi	107	3,14	1,014	1	4
Oblike in metode dela	107	3,17	0,956	1	4
Glasbena kompetentnost in spretnost učiteja	107	3,11	1,022	1	4

Tabela 9 | Osnovna deskriptivna statistika (aritmetična sredina, standardni odklon, minimum, maksimum) po učiteljevih značilnostih, ki učencem vzbujajo interes za pouk glasbe

Iz tabele je razvidno, da so za učence pri pouku glasbe najpomembnejše osebnostne značilnosti učitelja. To pomeni, da je zanje zelo pomembno, da je učitelj prijazen, zabaven, da ima smisel za humor ipd. Na drugo mesto so učenci kot zelo pomembno značilnost uvrstili oblike in metode dela. Na tretjem mestu po pomembnosti so uvrstili način podajanja učne snovi, ki mora biti čim bolj sistematičen, jasen in zanimiv. Iz odgovorov učencev je razvidno, da so aritmetične sredine pri vseh odgovorih visoke, kar kaže na to, da jim vse naštetje učiteljeve značilnosti bodisi zelo ali srednje vzbujajo interes za pouk glasbe ter da je zelo majhen delež učencev, katerim te značilnosti sploh ne vzbujajo interesa oz. ga vzbujajo malo. V naši raziskavi je razvidno, da so učencem metode in oblike dela zelo pomembne, da bi si želeli, da bi bile te različne, raznovrstne, kar se sklada tudi z raziskavo B. Rotar - Pance in A. Pesek (2010), v kateri sta ugotovili, da ima uporaba multimedije velik vpliv na motiviranost učencev pri pouku glasbe.

Zap. št.	Mnenje učencev	f	f %
1	Več petja	50	47
2	Spoznavanje glasbil in igranje nanje	37	35
3	Ogled filmov in oddaj	24	22
4	Poslušanje popularne glasbe	20	19
5	Bolj veselo in sproščeno vzdušje	10	9
6	Obiskovanje prireditev in koncertov	10	9

Tabela 10 | Število (f) in strukturni odstotki (f %) vseh učencev po željah, povezanih s poukom glasbe

Učenci so na vprašanje, česa bi si želeli pri pouku glasbe, da bi bil zanje še bolj zanimiv, kot najpogostejši odgovor navedli,

da si želijo več petja (47 %). Kot drugi najpogostejši odgovor navajajo, da želijo več ogledov oddaj in filmov. Ta ugotovitev se sklada z ugotovitvijo B. Rotar - Pance in A. Pesek (2010), ki sta v svoji raziskavi o povezavi multimedije in glasbene vzgoje prišli do spoznanja, da ogled videoposnetkov in filmov povečuje motivacijo učencev za glasbo. Naslednji odgovor se je nanašal na poslušanje popularne glasbe. Tu se je pokazal tudi pomen glasbe v vsakdanjem življenju, ki ga učenci skušajo združiti z glasbenim poukom.

Zap. št.	Mnenje učencev	f	f %
1	Klepet in nesodelovanje sošolcev, saj s tem motijo pouk	41	39
2	Preveč teorije in glasbene zgodovine	17	16
3	Premalo petja	11	10
4	Preveč učenja na pamet	9	8

Tabela 11 | Število (f) in strukturni odstotki (f %) vseh učencev po motečih dejavnikih pri pouku glasbe

Učence pri pouku glasbe najbolj moti klepet sošolcev, ki s tem motijo pouk. Iz tega odgovora je razvidno, da v vsakem razredu obstaja nekaj učencev, ki jih glasba sploh ne zanima in raje klepetajo, kot da bi poslušali in sodelovali. Na drugo mesto so učenci kot moteč dejavnik uvrstili preobširno učenje teorije in glasbene zgodovine. Na tretjem mestu pa učence moti to, da pri urah glasbe premalo pojejo.

Analiza kazalnikov kakovostne motivacije

	N	M	SD	Min.	Maks.
Prvi kazalnik motiviranosti – pozornost	107	23,07	7,367	7	35
Drugi kazalnik motiviranosti – pomembnost	107	23,50	7,471	7	35
Tretji kazalnik motiviranosti – zaupanje	107	22,83	6,423	6	30
Četrti kazalnik motiviranosti – zadovoljstvo	107	27,64	7,453	8	40

Tabela 12 | Osnovna deskriptivna statistika (aritmetična sredina, standardni odklon, minimum, maksimum) za kazalnike motiviranosti za glasbeni pouk

Aritmetična sredina za prvi motivacijski kazalnik znaša 23,07. To pomeni, da učenci na splošno ocenjujejo, da pouk glasbe v povprečju pritegne dokaj visoko **pozornost** učencev. Prisotnost kazalnika pozornosti je 65,9 odstotka. Učitelji glasbe torej vnašajo v pouk precej novosti, zanimivosti, presenečenja, uporabljajo različne metode in oblike dela ter ustvarjajo dinamičen potek dela.

Statistično pomembne razlike so se pokazale glede na spol ($t = -3,970$, $p = 0,000$), pri čemer so dekleta navajala večjo zastopanost pozornosti kot kazalnika motiviranosti kot dečki, in

glede na oceno pri glasbenem pouku v preteklem letu oz. polletju ($t = -2,538$, $p = 0,013$), pri čemer so posamezniki z odlično in s prav dobro oceno navajali večjo stopnjo pozornosti kot učenci z dobro in zadostno oceno.

Aritmetična sredina za drugi kazalnik motivacije znaša 23,50. Delež aritmetične sredine, ki ga zavzema standardni odklon, je kar visok (32,0 %), kar pomeni, da učenci ocenjujejo **pomembnost** dokaj variabilno. Prav zaradi tega se vrednosti gibljejo od minimuma do maksimuma. Pomembnost je kazalnik, ki je pri učencih izražen v 67,1 odstotka, kar kaže na to, da je med njimi dokaj močno prisotna.

Statistično pomembne razlike so se pokazale glede na spol ($t = -3,720$, $p = 0,000$), oceno pri glasbenem pouku v preteklem letu ($t = -2,113$, $p = 0,037$) oz. polletju in glasbeno izobrazbo staršev ($t = 2,274$, $p = 0,025$). Dekletom se v primerjavi s fanti zdi snov, ki se jo učijo, uporabnejša in pomembnejša, jih navdušuje in jim daje možnost sodelovanja. Razlog za takšen rezultat bi lahko bil v tem, da so dekleta za učenje bolj motivirana kot fantje.

Učencem z boljšo oceno pri pouku glasbe se zdi snov, ki se jo učijo, pomembna in uporabna, v učenju vidijo možnost povezovanja s predhodnim znanjem ipd. Razlog za takšen rezultat bi lahko bil v tem, da so ti učenci tudi bolj motivirani, saj je lepa ocena zanje zunanji motivator, ki pripomore k temu, da vidijo v snovi, ki jo obravnavajo pri pouku glasbe, večji smisel in pomen kot tisti z nižjo oceno. Učenci z glasbeno izobraženimi starši pripisujejo večjo pomembnost pouku glasbe kot otroci, katerih starši nimajo glasbene izobrazbe. Vzrok za to je verjetno v tem, da starši s svojim vzorom delujejo na učence kot zunanji motivator, ki učence spodbuja k temu, da pri pouku glasbe uvidijo osebni smisel učenja.

Aritmetična sredina za tretji kazalnik motiviranosti za glasbeni pouk je zelo visoka (22,83), saj predstavlja kar 76,1 odstotka. Vrednosti se variabilno gibljejo od minimuma do maksimuma. Glede na vrednost aritmetične sredine lahko povzamemo, da je **zaupanje** kazalnik, ki ga učenci ocenjujejo precej dobro.

Statistično pomembne razlike so se pokazale glede na spol ($t = -2,735$, $p = 0,000$). Dekletom je pomembneje, da imajo priložnost za dosego izzivalnih ciljev, da dobijo ustrezne povratne informacije in pomoč ter da jim učitelji vzbujajo zaupanje in se zato ne bojijo pouka glasbe. Vzrok za to lahko iščemo v tem, da se dekleta želijo bolj izkazati, želijo ustreči okolici ter imajo večjo težnjo po dosegu izzivalnih ciljev. Ta ugotovitev se sklada z ugotovitvijo Woltersa (1998; po Pečjak in Košir, 2003), ki je ugotovil, da si dekleta postavljajo višje, izzivalnejše cilje kot fantje.

Aritmetična sredina za četrti kazalnik motiviranosti za glasbeni pouk znaša 27,64; kar predstavlja 69,1 odstotka. Glede na vrednost aritmetične sredine lahko povzamemo, da je **zadovoljstvo kazalnik**, ki se zdi učencem pri pouku glasbe kar pomemben. Delež aritmetične sredine, ki ga zavzema standardni odklon, znaša 27 odstotkov, kar kaže na to, da učenci v svoji oceni ne variirajo pretirano.

Statistično pomembne razlike so se pokazale glede na spol ($t = -4,012$, $p = 0,000$), oceno pri glasbenem pouku v preteklem letu ($t = -2,169$, $p = 0,032$) in glasbeno izobrazbo staršev ($t = 2,466$, $p = 0,015$).

Na dekleta bolj vpliva sproščen, zabaven pouk, priznanje, pohvala učitelja ter navdušenost staršev nad dosežki. Dekleta so dosti bolj dojemljiva tako za pozitivno kot tudi za negativno motivacijo, kar se kaže v stopnji pomembnosti kazalnika zadovoljstva. Vidimo lahko tudi, da so učenci z višjo oceno bolje ocenili kazalnik zadovoljstvo. Razlog za to je verjetno ta, da so ti učenci zunanje motivirani z oceno in prav zaradi tega jim pohvala in ocena učitelja pomenita zelo veliko. Učenci z glasbeno izobraženimi starši v večji meri navajajo, da jim pouk glasbe daje zadovoljstvo.

Sklep

Ena izmed najpomembnejših ugotovitev, do katere smo prišli z našo raziskavo, je, da lahko govorimo o visoki stopnji motiviranosti učencev za glasbeni pouk, s čimer je bila **zavrnjena naša prva hipoteza**. To potrjuje tudi dejstvo, da so vsi štirje kazalniki motiviranosti (pozornost, pomembnost, zaupanje in zadovoljstvo) nadpovprečno zastopani. Prednjači dimenzija zaupanja, sledita dimenziji zadovoljstva in pomembnosti, na zadnjem mestu pa je dimenzija pozornosti.

Dekleta so v primerjavi s fanti bolj motivirana za pouk glasbe, prav tako pa pouk glasbe bolj pritegne njihovo pozornost. S tem smo **potrdili našo drugo hipotezo**. V primerjavi s fanti dekleta v večji meri ocenjujejo, da je znanje, ki ga dobijo pri pouku glasbe, uporabno v vsakdanjem življenju, je pomembno ter jih navdušuje. Dekleta pri pouku glasbe bolj zadovoljijo motiv po zaupanju kot fantje, saj se želijo bolj izkazati, ustreči okolici ter imajo večjo težnjo po doseganju ciljev, ki jim pomenijo izziv. Poleg tega so dekleta bolj zadovoljna s samim glasbenim poukom, saj nanje bolj vplivajo pohvala, priznanja in odziv staršev na njihove dosežke. Dobljeni rezultati se skladajo z raziskavo Boekartsa (1986; po Pečjak in Košir), ki pravi, da se od deklet na splošno pričakuje, da so bolj pridne, marljive in predane delu ter s tem bolj motivirane za šolsko delo. Prav tako naše ugotovitve potrjuje raziskava Woltersa (1998; po Pečjak in

Košir, 2003), ki je ugotovil, da dekleta težijo k doseganju višjih, bolj izzivalnih ciljev kot fantje.

Zavrnjena je bila tretja hipoteza, v kateri smo predvideli, da obstaja večja motiviranost za pouk glasbe pri učencih razredne kot pri učencih predmetne stopnje.

Do razlik je prišlo tudi med učenci z višjo in nižjo oceno pri glasbenem pouku. Učenci z boljšimi ocenami izkazujejo višjo stopnjo motivacije za glasbeni pouk. Ti rezultati **so potrdili četrto hipotezo**. Pokazalo se je tudi, da pouk glasbe bolj pritegne pozornost učencev, ki imajo pri glasbenem pouku boljšo oceno. Ocena pri pouku glasbe pri učencih torej vpliva tudi na pojmovanje njene pomembnosti. Učenci z boljšo oceno so bolj zadovoljni z glasbenim poukom. Ti rezultati se skladajo z raziskavama M. Puklek - Levpušček (2001) ter D. Kobal - Grum, J. Kolenc in N. Lebarič (2002), ki sta pokazali, da so učno uspešnejši učenci bolj motivirani za pouk oz. da je pri učencih z višjim učnim uspehom posledično višja motivacija.

Na stopnjo motiviranosti za pouk glasbene vzgoje vpliva tudi glasbena izobrazba staršev, kar **potrjuje šesto hipotezo**. Naši rezultati so pokazali, da so učenci, katerih starši so glasbeno izobraženi, za glasbeno vzgojo bolj motivirani in da pripisujejo pouku glasbe večjo pomembnost. Za te učence je glasbeni pouk tudi večje zadovoljstvo, saj jim starši s svojim vzgledom privzgajajo številne vrednote, na podlagi katerih lahko razvijajo tudi zadovoljstvo. Branka Rotar - Pance (2006) v svojem delu med drugim pravi, da so starši otroku vzgled in da s svojim ravnanjem vplivajo na otroka, pri katerem se razvijajo motivi za glasbeno izobraževanje.

Po pričakovanjih je bila **potrjena tudi sedma hipoteza**, ki pravi, da so učenci, ki jim glasba predstavlja pomemben del njihovega vsakdanjika, tudi bolj motivirani za glasbeni pouk.

Raziskavo bi bilo treba nadgraditi v smislu večjega vzorca, prav tako pa bi moral biti ta vzorec bolj geografsko heterogen.

Viri in literatura

1. Asmus, E. P. (1986). Student beliefs about the causes of success and failure in music: A study of achievement motivation. *Journal of Research in Music Education*, 34, 262–278.
2. Asmus, E. P. & Harrison, C. (1990). Characteristics of motivation for music and musical aptitude of undergraduate nonmusic majors. *Journal of Research in Music Education*, 38, 258–268.
3. Austin, J. R. (1988). The effect of music contest format on self-concept, motivation, and attitude of elementary band students. *Journal of Research in Music Education*, 36, 95–107.
4. Austin, J. R. (1991). Competitive and noncompetitive goal structures: An analysis of motivation and achievement among elementary band students. *Psychology of Music*, 19, 142–158.
5. Bandura, A. (1997). *Self-efficacy: The exercise of control*. New York: Freeman.
6. Austin, J. R. & Vispoel, V. P. (1998). How American adolescents interpret success and failure in classroom music: Relationships among attributional beliefs, self concepts and achievement. *Psychology of Music*, 26, 26–45.
7. Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow*. New York: Harper & Row.
8. Davidson, J. W., Sloboda, J. A., & Howe, M. J. A. (1995–96). The role of parents and teachers in the success and failure of instrumental learners. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, 127, 40–44.
9. Dweck, C. S. (2000). *Self-theories: Their role in motivation, personality and development*. Philadelphia: Psychology Press.
10. Eccles, J. (1983). *Children's motivation to study music*. Documentary Report of the Ann Arbor Symposium on the Applications of Psychology to the Teaching and Learning of Music: Session III. Motivation and Creativity. Reston, VA: MENC.
11. Eccles, J. & Wigfield, A. (2002). Motivational beliefs, values, and goals. *Annual Review of Psychology*, 53(1), 109–132.
12. Gardner, R. C. (2005). *Integrative motivation and second language acquisition*. Presented at a joint session of the Canadian Association of Applied Linguistics and the Canadian Linguistics Association. Retrieved from <http://publish.uwo.ca/~gardner/docs/caaltalk-5final.pdf>.
13. Gardner, R. C. (2009). *Gardner and Lambert (1959): Fifty years and counting*. Presented at the annual meeting of the Canadian Association of Applied Linguistics, Ottawa. Retrieved from <http://publish.uwo.ca/~gardner/docs/CAALOttawa2009talkc.pdf>.
14. Gardner, R. C. (2010). *Motivation and second language*

- acquisition: The socio-educational model*. New York: Peter Lang.
15. Habe, K. (2005). Vpliv glasbe na kognitivno funkcioniranje. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za psihologijo.
 16. Habe, K., Delin, A. (2010). Uporabnost glasbe kot motivacijskega sredstva pri poučevanju v osnovni šoli. *Pedagoška obzorja*, 25 (2), 35–50.
 17. Kobal - Grum, D., Kolenc, J. in Lebarič, N. (2002). Motivacija za učenje in samopodoba. *Pedagoška obzorja*, 11 (3), 23–38.
 18. MacIntyre, P. D., Potter, G. K. in Burns, J. N. (2012). The Socio-Educational Model of Music Motivation. *Journal of Research in Music Education*, 60 (2), 129–144.
 19. Marentič Požarnik, B. (2003). *Psihologija učenja in pouka*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
 20. Martin, A. J. (2008). Motivation and engagement in music and sport: Testing a multidimensional framework in diverse performance settings. *Journal of Personality*, 76, 135–170.
 21. McPherson, G. E., O'Neill, S. A. (2010). Students' motivation to study music as compared to other school subjects: A comparison of eight countries. *Research Studies in Music Education*, 32 (2), 101–137.
 22. O'Neill, S. A.; McPherson, G. E. (2002). Motivation. V R. Parncutt in G. E. McPherson, (ur.). *The Science and psychology of music performance* (str. 31–45). Oxford: Oxford University Press.
 23. Ošlak, P. (1997). Motivacija kot osnovna gibalka vseh vzgojnih procesov (podprto z izkušnjami poučevanja glasbene vzgoje). *Didakta*, št. 32/33, str. 23–29.
 24. Pečjak, S. in Košir, K. (2003). Pojmovanje in uporaba učnih strategij pri samoregulacijskem učenju pri učenju osnovne šole. *Psihološka obzorja*, 12 (4), 49–70.
 25. Pintrich, R. P. in Schunk, H. D. (1996). *Motivation in education*. Ohio: Prentice Hall.
 26. Puklek - Levpušček, M. (2001). Doživljanje vedenja učiteljev, motivacijska prepričanja in samoregulativno učenje pri različno starih mladostnikih. *Psihološka obzorja*, 10 (4), 49–61.
 27. Rotar - Pance, B. (1994). *Motivacija v procesu glasbenega izobraževanja*. Magistrsko delo. Ljubljana: Akademija za glasbo, Oddelek za glasbeno pedagogiko.
 28. Rotar - Pance, B. (1995a). Motivacija v procesu glasbenega izobraževanja. *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*, 1, 39–48.
 29. Rotar - Pance, B. (1995b). Notranja in zunanja motivacija v glasbenem izobraževanju. *Vzgoja in izobraževanje*, 6, 32–35.
 30. Rotar - Pance, B. (1999). *Motivacijska naravnost učiteljev za vzgojno-izobraževalno delo na področju glasbe*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Akademija za glasbo, Oddelek za glasbeno pedagogiko.
 31. Rotar - Pance, B. (2006). *Motivacija – ključ h glasbi*. Nova Gorica: Educa.
 32. Schmidt, C. P. (2005). Relations among motivation, performance achievement, and music experience variables in secondary instrumental music students. *Journal of Research in Music Education*, 53(2), 134–147.
 33. Sichert, V. O. (2007). Influences of parents, teachers, peers and other factors on students' motivation in music. *Research Studies in Music Education*, 29, 55–68.
 34. Slovar slovenskega knjižnega jezika. (2002). Ljubljana: Državna založba Slovenije.
 35. Smolej - Fritz, B. in Avsec, A. (2007). The experience of flow and subjective well-being of music students. *Psihološka obzorja*, 16(2), 5–17.
 36. Stipek, D. J. (1998). *Motivation to learn: From theory to practice* (3rd ed.). Boston: Allyn & Bacon.
 37. Tandler, K. (2010). Motivacija osnovnošolcev pri pouku glasbe. Diplomsko delo. Maribor: Pedagoška fakulteta, Oddelek za razredni pouk.
 38. Zdzinski, S. F. (1996). Parental involvement, selected student attributes, and learning outcomes in instrumental music. *Journal of Research in Music Education*, 44(1), 34–48.
 39. Zdzinski, S. F. (2002). Parental involvement, musical achievement, and music attitudes of vocal and instrumental music students. *Contributions to Music Education*, 29, 29–45.
 40. Weiner, B. (1986). *An attributional theory of motivation and emotion*. New York: Springer.
 41. Weiner, B. (1992). *Human motivation: Metaphors, theories, and research*. Newbury Park, CA: Sage.
 42. Wigfield, A., Eccles, J. S. & Rodriguez, D. (1998). The development of children's motivation in school contexts. *Review of Research in Education*, 23, 73–118.

Povezanost samopodobe in samoučinkovitosti z glasbenim izobraževanjem

Povzetek

V prispevku predstavljamo rezultate raziskave, katere namen je bil preveriti povezanost konceptov samopodobe in samoučinkovitosti z glasbeno izobrazbo pri osnovnošolcih. Rezultati so pokazali, da sta oba izbrana koncepta samovrednotenja (samopodoba in samoučinkovitost) pomembno povezana z oceno pri pouku glasbe. Povezanost med oceno pri inštrumentu in samopodobo se ni izkazala kot pomembna, medtem ko se je potrdila povezanost med oceno pri inštrumentu in samoučinkovitostjo. Tako samopodoba kot tudi samoučinkovitost pa nista bili povezani z oceno pri nauku o glasbi. Pri ugotavljanju razlik med učenci, ki obiskujejo glasbeno šolo, in tistimi, ki je ne, smo odkrili pomembne razlike tako v samopodobi kot tudi v stopnji samoučinkovitosti. Oba koncepta sta bolj izražena pri posameznikih, ki obiskujejo glasbeno šolo. Iz tega lahko sklepamo, da so učinki aktivnega ukvarjanja z glasbo na samopodobo in samoučinkovitost pozitivni, zato bi lahko v sistemu osnovnega šolanja namenili večjo pozornost temu vzvodu, ki nam zelo učinkovito pomaga pri oblikovanju otrokove zdrave samopodobe. Raziskavo bi bilo priporočljivo nadgraditi v smislu preučevanja kavzalnega odnosa vpliva glasbenega izobraževanja na oblikovanje samopodobe in v smislu bolj primerne nabora inštrumentov za merjenje samovrednotenja v povezavi z glasbeno aktivnostjo.

Ključne besede: samopodoba, samoučinkovitost, vplivi glasbe, glasbeno izobraževanje, osnovnošolci

Abstract

The aim of the study was to establish the relationship between self-image and self-efficacy on one hand and music education on the other. The research was conducted among 153 primary school pupils in Slovenia. Results show that both factors, self-image and self-efficacy, are strongly connected to good grades in music lessons in primary school. The connection between grades in instrumental practice in music schools and self-image was not established, while a strong connection was confirmed between grades in the subject of instrumental practice and self-efficacy. Neither self-image nor self-efficacy was shown to be connected to high grades at the subject of music theory. In establishing the differences between those pupils which attend music school and those who do not, we discovered important differences in self-image and self-efficacy. Both concepts are expressed more strongly in individuals who attend music school. Since the effects of active involvement of music are positive for self-image as well as self-efficacy, we recommend that more attention to this mechanism should be paid in our school system because it helps form a child's healthy self-esteem. This study should be complemented by establishing a causal relationship between music education and self-esteem and on with a selection of more specific tests for measuring the concepts of self-worth in relation to music activity.

Keywords: self-esteem, self-efficacy, influence of music, music education, secondary school pupils

Uvod

Uspešno in zadovoljno funkcioniranje v sodobni družbi od posameznika zahteva pozitivno samopodobo in visoko stopnjo samoučinkovitosti. Šolski sistem kot akter sekundarne socializacije si prizadeva najti vzroke, kako vplivati na oblikovanje zdrave samopodobe učencev, ki se zrcali na vseh ravneh posameznikovega delovanja. Darja Kobal Grum, ena izmed vidnejših raziskovalk samopodobe v slovenskem prostoru, navaja, da je bila v slovenskem šolstvu samopodoba dolgo časa drugotnega pomena, saj je bil primarni poudarek na kognitivnih ciljih in storilnostni naravnosti učencev (Kobal, 2000). Šele v devetdesetih letih prejšnjega stoletja se je začelo več pozornosti posvečati omenjenemu konceptu. Skrb za pozitivno in realno samopodobo je ena izmed temeljnih nalog vzgoje in izobraževanja. Sodobne raziskave namreč kažejo, da je pozitivna samopodoba visoko povezana z učno uspešnostjo pri posameznih predmetih in s splošno učno uspešnostjo (Kobal, 2000). Samopodoba učencev je sestavljena iz področij, ki vsako zase pokrivajo različne učne predmete, in iz področij, ki se ne nanašajo neposredno na šolske in učne kontekste. Pri tem je lahko glasbena dejavnost področje, v okviru katerega lahko učenci pridobivajo pozitivne izkušnje in tako oblikujejo pozitivno samopodobo. Še posebno skupinsko glasbeno udejstvovanje (petje v zborih, igranje v komornih zasedbah, orkestrih) kaže številne pozitivne učinke na socialni in emocionalni razvoj posameznika (Costa-Giomi, 2004). Na eni strani pouk glasbe v osnovnih šolah, na drugi strani obiskovanje glasbene šole ali kakšnih drugih oblik zunajšolskih glasbenih dejavnosti sta lahko področji, v okviru katerih lahko otrok oblikuje zdravo samozavest. Glasba namreč neposredno nagovarja otrokov čustveni svet in mu pomaga graditi temelje zdrave samopodobe. Glasbeno dejavnost kot orodje oblikovanja zdrave samopodobe in samospoštovanja uspešno uporabljajo tudi v glasbeni terapiji. Pri posameznikih z nizko samozavestjo glasbo uporabljajo kot učinkovito terapevtsko sredstvo (Clendonon-Wallen, 1991; Kiviland, 1986).

Oprelitev različnih konceptov samovrednotenja

Naj na začetku najprej razmejimo nekaj strokovnih izrazov, ki se nanašajo na posameznikovo samovrednotenje. Oprelitev bomo koncepte, ki jih je v določenih delih težko ločevati med seboj, obstajajo pa razlike, ki jih moramo poznati.

D. Kobal (2000) **pojmem samopodobe** označuje kot skupek zavednega in nezavednega. V tuji literaturi srečamo še druge izraze (npr. self-esteem, self-schema, selfunderstanding, self-theory). Vsi se nanašajo na samopodobo, s tem da poudarjajo različne oz. posamezne, določene vidike znanja, ki ga ima posameznik o sebi (Jurišević, 1999).

Vasta, Haith in Miller (1997, v Habe, 2005) navajajo, da je eden izmed zelo pomembnih vidikov čustvenega področja pojmovanje samega sebe. Torej samopodobo označuje skupek pojmovanj in predstav, ki jih imamo o sebi in svojih sposobnostih.

Shavelson in Bolus (1982) delita samopodobo na akademsko (nanaša se na uspešnost pri različnih šolskih predmetih, npr. glasbena samopodoba) in neakademsko (1) socialna, 2) čustvena in 3) telesna samopodoba).

S samopodobo je tesno povezano **samospoštovanje**, ki je opredeljeno kot vidik pojma o sebi. Vsebuje sodbo o lastnih vrednostih in čustvih, povezanih s temi sodbami, ter daje vrednostno oceno samega sebe (Marjanovič Umek in Zupančič, 2004). Pove nam, koliko smo zadovoljni sami s sabo, kako se ocenjujemo (pozitivno ali negativno) in kako se sprejemamo take, kot smo. Samospoštovanje je pozitivno ali negativno stališče posameznika do sebe. Pozitivno stališče ali visoko samospoštovanje pomeni, da se posameznik sprejema takšnega, kot je, se ceni, je zadovoljen s seboj in se čuti vrednega spoštovanja. Oseba z negativnim stališčem do sebe ali z nizkim samospoštovanjem pa ima o sebi negativno mnenje (po Rosenberg, 1965, v Kobal, 2000). Delimo ga na občutek kompetentnosti, ki se nanaša na posameznikov občutek lastne učinkovitosti, in na samougajanje, ki predstavlja posameznikov občutek socialne vrednosti.

Samoučinkovitost zajema prepričanja v posameznikovo zmožnost organiziranja in izvajanja določenih vedenj, ki so potrebna za uspešno spoprijemanje z okoliščinami (Bandura, 1977). Subjektivna prepričanja naj bi oblikovala posameznikovo čustvena stanja, raven motivacije in vedenje. Kar pomeni, da se bo posameznik izogibal okoliščinam, za katere bo menil, da presegajo njegove zmožnosti, ali pa bo postal bolj motiviran za spoprijemanje z okoliščinami, v katerih se bo čutil osebno kompetenten. Se pravi, da lahko vedenje posameznikov razberemo na podlagi njihovih prepričanj o lastnih sposobnostih. Dejanska zmožnost je učinkovita v tolikšni meri, kot je učinkovito dejansko izvajanje in uporaba te sposobnosti. Za optimalno učinkovitost mora biti vedno prisotna določena skladnost med zaznano samoučinkovitostjo in dejanskimi sposobnostmi. Samoučinkovitost prispeva k razvoju spretnosti ter usvajanju novih vedenjskih vzorcev. Ljudje z visoko samoučinkovitostjo z neprestanim trudom izgradijo več spretnosti, medtem ko ljudje z nizko samoučinkovitostjo omejujejo in zavirajo razvoj potrebnih spretnosti. Za kompetentno delovanje posameznika je potrebna harmonija med prepričanjmi o sebi na eni strani ter spretnostmi in znanjem, ki ga ima posameznik, na drugi strani (Bandura, 1997, v Fesl Martinčević, 2004).

Poznamo štiri vire samoučinkovitosti (povzeto po Woolfolk, 2002).

- Izkušnje z obvladovanjem

Predstavlja najmočnejši vir informacij o učinkovitosti. So naše lastne izkušnje. Uspeh pomeni večjo učinkovitost, medtem ko jo neuspeh zniža.

Fiziološko in čustveno vznburjenje

Raven vznburjenja vpliva na samoučinkovitost tako, da smo, kadar se soočimo z nalogo, anksiozni in zaskrbljeni, kar zniža raven učinkovitosti, ali pa smo vznemirjeni, kar dvigne učinkovitost.

- Izkušnje opazovanja

To pomeni, da dosežke modelira nekdo drug. Bolj kot se posameznik identificira z modelom, večji vpliv ima na samoučinkovitost. Kadar je model uspešen, se posameznikova samoučinkovitost poveča, obratno pa je, kadar je neuspešen, saj njegova samoučinkovitost upade.

- Socialno prepričevanje

Pri tem gre za specifične povratne informacije o uspešnosti. Trajnega povečanja samoučinkovitosti ne more ustvariti, lahko pa naleti na poslabšanje, ki povzroči dvom o sebi in prekine vztrajanje.

Odnos med različnimi koncepti samovrednotenja

Odnos med samopodobo in samoučinkovitostjo

Samoučinkovitost se razlikuje od samopodobe v tem, da vključuje sodbe o sposobnostih, ki so specifične glede na nalogo, in je usmerjena v prihodnost (Pajares, 1997, v Woolfolk, 2002). Samopodoba pomeni bolj globalen konstrukt in vsebuje zaznave sebe, vključno s samoučinkovitostjo. Kot je bilo zapisano že pri razlagi samopodobe, se ta razvije kot rezultat notranjega in zunanega primerjanja in kot referenčni okvir služijo drugi posamezniki ali drugi vidiki sebe. Samoučinkovitost pa se osredinja na sposobnost za uspešno opravljanje določene naloge brez potrebe po primerjanju (Marsh, Walker in Debus, 1991, v Woolfolk, 2002).

Študije (Pajarez in Kranzler, 1995, v Fesl Martinčević, 2004) so pokazale, da samoučinkovitost veliko bolje napoveduje vedenje kakor mera samopodobe, pri tem pa mera samopodobe izgubi skoraj vso svojo napovedno moč, če iz nje izločimo vpliv samoučinkovitosti.

Bong in Skaalvik (2003, v Slana, 2008) prav tako obravnavata podobnosti in razlike med samopodobo in samoučinkovitostjo. Obe bolj ali manj napovedujeta motivacijo, emocije in dejavnost. V definiciji obeh konstruktov se pojavlja zaznavanje kompetentnosti, kot glavni vir informacij so obema konstruktoma neposredne izkušnje uspehov in informacije, ki so

pridobljene s socialno primerjavo. Zagovarjata tudi, da samoučinkovitost deluje kot aktivni predhodnik razvoja samopodobe in je hierarhično nižji vidik samopodobe.

Odnos med samoučinkovitostjo in samospoštovanjem

Stajkovic in Luthans (1998, v Fesl Martinčević, 2004) izpostavljata dve razliki med samoučinkovitostjo in samospoštovanjem. Samospoštovanje se obravnava kot globalni konstrukt, ki predstavlja samovrednotenje posameznika prek različnih okoliščin in je bolj stabilna osebnostna poteza. Samoučinkovitost pa je prepričanje o določeni sposobnosti, ki je vezana na specifično nalogo in se s pridobivanjem novih informacij in izkušenj dinamično spreminja.

Samoučinkovitost sicer lahko vpliva na samospoštovanje, a vpliv ni nujen in vedno prisoten. Oseba z visokim samospoštovanjem ima lahko nizko samoučinkovitost v neki specifični okoliščini. Bandura (1997, v Fesl Martinčević, 2004) opozarja, da visoko samospoštovanje, za razliko od visoke samoučinkovitosti, ni nujno napovedovalec uspeha.

Tafarodi in Swann (2001, v Slana, 2008) pravita, da lahko samospoštovanje razdelimo na dve dimenziji: na osebno kompetentnost in samougajanje. Osebno kompetentnost enačita z občutkom splošne samoučinkovitosti. Medtem ko Fesl Martinčević (2004) navaja, da ne moremo enačiti konceptov samoučinkovitosti in osebne kompetentnosti.

Odnos med samospoštovanjem in samopodobo

Samospoštovanje je povezano s samopodobo, saj pomeni biti sposoben predstavljati si sebe in to podobo gledati s pozitivnimi občutki. Samospoštovanje zahteva realistično zavedanje samega sebe, in sicer razmišljanje o sebi in ugotavljanje, da se lahko počutiš dobro, če se spopadaš s težavnimi stvarmi, iskanje strategij, da to dosežeš in usmerjanje svoje energije na različna področja, ki so zate pomembna. Pri tem pa potrebujejo spodbude, da posamezniki ne obupajo prehitro, in pohvale za opravljeno nalogo (Greenspan, 2008).

Številne raziskave kažejo, da je samospoštovanje del samopodobe. Samospoštovanje je vrednostni odnos do samega sebe in zajema čustva, ki jih posameznik goji do sebe. Izsledki raziskav potrjujejo tudi pozitivno korelacijo med samopodobo in samospoštovanjem: oseba z visoko samopodobo ima visoko samospoštovanje ter oseba, ki o sebi nima visokega mnenja, se tudi ne ceni prav dosti (povzeto po Kobal Grum, Leskovšek in Učman, 2003).

Koncepti samovrednotenja in glasbeno izobraževanje

Še posebno aktivno ukvarjanje z glasbo je eden izmed pomembnih dejavnikov, ki vplivajo na oblikovanje pozitivne samopodobe in zdravega samospoštovanja. V tej smeri je bilo opravljenih kar nekaj raziskav, ki jih bomo navedli v nadaljevanju.

V številnih raziskavah so skušali ugotoviti, kako glasbeno izobraževanje vpliva na otrokovo samozavest. Izsledki teh raziskav niso enotni. Nekatere študije potrjujejo obstoj pozitivnih povezav med sodelovanjem v zboru, orkestru ali učenjem inštrumenta in samozavestjo (Amchlin, Kopf in Weaver, 1991; Hietolahti-Ansten in Kalliopuska, 1991; Nollin in Vander Arks, 1977; Wig in Boyle, 1982; Wood, 1973), druge študije pa niso dokazale teh povezav (Legette, 1994; Linch, 1994). Ugotovljeno je bilo tudi, da učenje inštrumenta različno vpliva na samozavest dečkov in deklic (Lomen, 1970; Wamhoff, 1972). Večji vpliv učenja inštrumenta se je pokazal pri dečkih (Lomen, 1970), Wamhoff (1972) pa je opazil razlike tudi pri deklicah. Duke, Flowers in Wolfe (1997) so na podlagi raziskave, v kateri so z odgovori otrok, staršev in učiteljev proučevali vpliv glasbenega izobraževanja na samozavest, dognali, da so vplivi pozitivni. Costa-Giomi (2004) je v triletni longitudinalni študiji med drugim ugotovila, da ima učenje klavirja pozitiven učinek na otrokovo samozavest. Pri odraslih glasbo uporabljajo kot učinkovito terapevtsko sredstvo v skupinski terapiji posameznikov, ki niso dovolj samozavestni (Clendonon-Wallen, 1991; Kiviland, 1986).

Največ raziskav, ki so iskale odgovor na vprašanje o povezanosti glasbe in samovrednotenja, je usmerjenih na področje povezanosti glasbenega izobraževanja in samoučinkovitosti, saj je to koncept, ki se najbolj neposredno navezuje na področje glasbene dejavnosti.

Ritchie in Williamon (2011a) sta izvedla raziskavo, s katero sta želela ugotoviti povezanost glasbene dejavnosti s samoučinkovitostjo med učenci osnovne šole. Rezultati so pokazali, da imajo učenci, ki se aktivno ukvarjajo z glasbo (učenje inštrumenta, petje), višjo stopnjo samoučinkovitosti. McCormick in McPherson (2003) sta opozorila na pomembnost kognitivnih procesov v povezavi z glasbo in ugotovila, da je samoučinkovitost pomemben napovedovalec dejanske glasbene uspešnosti. Ritchie in Williamon (2011b) sta v svoji raziskavi preučevala dve vrsti glasbene samoučinkovitosti, in sicer samoučinkovitost vadbe in samoučinkovitost nastopanja. Samoučinkovitost za učenje glasbe je bila višja pri posameznikih, ki so študirali na glasbenem konservatoriju, za katerega je značilno, da daje večji poudarek specializiranemu vidiku inštrumentalnega/vokalne-

ga študija, kot pri univerzitetnih študentih glasbe, pri katerih je študij zasnovan širše in vključuje tudi muzikologijo, glasbeno pedagogiko, glasbeno administracijo in glasbeno tehnologijo. Po drugi strani pa se med izbranimi skupinama niso pokazale razlike v samoučinkovitosti glasbenega nastopanja.

Zanimivo je, da kljub temu da je pozitivna vloga glasbenega izobraževanja pri oblikovanju zdrave samopodobe učencev pogostokrat izpostavljena, konkretno tej temi ni bilo namenjeno več raziskovalne pozornosti. V zadnjih letih se je sicer razmahnilo preučevanje koncepta samoučinkovitosti v glasbenem izobraževanju, ni pa zaslediti raziskav, ki bi preučevale vpliv glasbenega izobraževanja na splošno učno uspešnost, pri čemer naj bi imeli mediacijsko funkcijo koncepti samovrednotenja (samopodoba, samospoštovanje, samoučinkovitost). Namen naše raziskave je bil preučiti povezanost glasbene dejavnosti s samopodobo in samoučinkovitostjo pri slovenskih osnovnošolcih.

V raziskavi smo si zastavili hipoteze:

- H1: med učenci, ki obiskujejo glasbeno šolo, in tistimi, ki je ne, ne obstajajo razlike v samopodobi;
- H2: v stopnji samoučinkovitosti ni razlik med učenci, ki obiskujejo glasbeno šolo, in tistimi, ki je ne;
- H3: obstaja povezanost med oceno pri pouku glasbene vzgoje in učenčevo samopodobo;
- H4: obstaja povezanost med oceno pri pouku glasbene vzgoje in stopnjo samoučinkovitosti;
- H5: obstaja povezanost med oceno pri inštrumentu in učenčevo samopodobo;
- H6: obstaja povezanost med oceno pri inštrumentu in stopnjo samoučinkovitosti;
- H7: obstaja povezanost med oceno pri nauku o glasbi in učenčevo samopodobo;
- H8: obstaja povezanost med oceno pri pouku nauka o glasbi in stopnjo samoučinkovitosti.

Metoda

Udeleženci

V raziskavo je bilo vključenih 153 učencev treh različnih osnovnih šol v zasavski regiji. Sodelovali so učenci od četrtega do devetega razreda. Med njimi je bilo 51 učencev, ki obiskujejo glasbeno šolo, in 102 učenca, ki je ne. Vzorec je vključeval 77 deklic in 76 dečkov.

Instrumenti

Harrisova lestvice pojma sebe za otroke, stare osem do šestnajst let (Piers in Haris, 1964, v Lamovec 1994). Lestvica je oblikovana na podlagi enorazsežnostnega modela samo-

podobe. Izhaja iz predpostavke, da se samopodoba nanaša na posameznikovo splošno samooceno. Po analizi rezultatov sta avtorja dobila namesto splošnega faktorja šest faktorjev (telesni videz, socialno vedenje, intelektualni status, zadovoljstvo s samim sabo, priljubljenost in anksioznost (pomeni negotovost, zaskrbljenost, strah, bojazen)). Lestvica je namenjena osebam od osmega do šestnajstega leta. Zanesljivost vprašalnika smo preverili tako, da smo izračunali Cronbachov koeficient α , ki je znašal 0,893.

Lestvica glasbene samoučinkovitosti (Habe, 2010) je bila oblikovana za namen raziskave. Sestavljena je iz trinajstih trditev, ki merijo posameznikovo glasbeno samoučinkovitost na petstopenjski lestvici, na kateri mora posameznik oceniti, v kolikšni meri določena trditev velja zanj (1 – sploh ne velja zame, 5 – popolnoma velja zame). Veljavnost vprašalnika je bila zagotovljena z oceno treh ekspertov, zanesljivost pa je bila izračunana s koeficientom zanesljivosti (Cronbachov alfa), ki je znašal 0,839.

Postopek

Najprej smo pridobili privoljenja staršev za testiranje, nato pa v treh različnih osnovnih šolah zasavske regije opravili skupinsko testiranje. Učenci so najprej odgovarjali na vprašanja o demografskih spremenljivkah, nato pa so izpolnjevali Harrisovo lestvico pojma sebe in lestvico glasbene učinkovitosti. Podatki so bili obdelani s statističnim paketom SPSS. Izračunane so absolutne (f) in odstotne ($f\%$) frekvence, aritmetična sredina in standardna deviacija. Za preizkušanje pomembnosti razlik med neodvisnimi spremenljivkami je bil uporabljen t-test, za preizkušanje povezanosti med spremenljivkami pa Pearsonov koeficient korelacije.

Rezultati in interpretacija

Samopodoba	Obiskovanje glasbene šole	N	M	SD	t	p
	Da	51	63,16	6,370	2,022	0,045
	Ne	102	60,51	9,682		

Tabela 1 | Izid t-testa proučevanja razlik v samopodobi glede na obiskovanje glasbene šole

Legenda: N – numerus, M – aritmetična sredina, SD – standardna deviacija, t – preizkus pomembnosti razlik med aritmetičnima sredinama, p – raven pomembnosti

Tabela kaže, da obstaja trend statistično pomembnih razlik glede na obiskovanje glasbene šole in samopodobo ($t = 2,022$, $p = 0,045$). Učenci, ki obiskujejo glasbeno šolo, naj bi imeli bolj pozitivno samopodobo. Dobljeni rezultati so skladni z ugotovitvami različnih študij (Amchlin, Kopf in Weaver, 1991; Hietolahti-Ansten in Kalliopuska, 1991; Nollin in Vander Arks, 1977; Wig in Boyle, 1982; Wood, 1973). Pri tem se lahko vprašamo, ali imajo res učenci, ki obiskujejo glasbeno šolo, posle-

dično tudi bolj pozitivno samopodobo, ali pa se že v osnovi za obiskovanje glasbene šole odločijo otroci, ki imajo bolj pozitivno samopodobo. Kot pravi Humphreys (2002) sta za samospoštovanje pomembna človekov občutek, da je vreden ljubezni, in občutek sposobnosti. Menimo, da učenci, ki se sami odločijo za vpis v glasbeno šolo, tudi doživijo ta dva občutka.

Prvo hipotezo lahko torej delno sprejmemo.

Samo- učinkovitost	Obiskovanje glasbene šole	N	M	SD	t	p
	Da	51	11,90	1,803	7,229	0,000
	Ne	102	8,98	3,187		

Tabela 2 | Izid t-testa proučevanja razlik v samoučinkovitosti glede na obiskovanje glasbene šole

Iz tabele 2 lahko razberemo, da obstaja statistično značilna razlika glede na obiskovanje glasbene šole pri merjenju samoučinkovitosti ($t = 7,229$, $p = 0,000$). To pomeni, da imajo učenci, ki obiskujejo glasbeno šolo, višjo stopnjo samoučinkovitosti, kot tisti, ki je ne. Schunk in Meece (2006) sta ugotovila, da je samoučinkovitost odvisna od posameznikovih sposobnosti in inteligentnosti. To pomeni, da se sposobnejši učenci zaznavajo kot bolj učinkoviti pri izvedbi določene naloge kakor manj sposobni učenci. Dobljeni rezultati tako niso presenetljivi, saj je koncept samoučinkovitosti konkretno usmerjen na glasbeno aktivnost in ni čudno, da imajo otroci, ki obiskujejo glasbeno šolo, občutek večje samoučinkovitosti za glasbeno dejavnost, kot otroci, ki ne obiskujejo glasbene šole.

Na podlagi dobljenih rezultatov lahko sprejmemo drugo hipotezo.

	Ocena pri pouku glasbene vzgoje	Samopodoba
	r	0,466
Ocena pri pouku glasbene vzgoje	p	0,000
	N	131

Tabela 3 | Izid Pearsonovega koeficienta korelacije med oceno pri pouku glasbene vzgoje in samopodobo

Opomba: Upoštevali smo le tiste učence, ki so imeli številčne ocene, medtem ko učencev z opisnimi ocenami nismo upoštevali.

Legenda: r – Pearsonov korelacijski koeficient, p – nivo statistične pomembnosti, N – numerus

Pearsonov koeficient korelacije ima vrednost 0,466, kar pomeni, da obstaja pozitivna in srednje močna povezava med obema spremenljivkama. Tudi Coopersmith (1967, v Kobal, 2000) je našel pozitivno povezanost med šolskimi ocenami in samospoštovanjem. Zopet pa lahko izpostavimo, da bi težko sklepali, ali je ocena pri pouku glasbene vzgoje posledica učenčeve samopodobe ali pa samopodoba vpliva na oceno. Verjetno gre za interaktiven odnos.

Na podlagi dobljenih rezultatov lahko potrdimo tretjo hipotezo.

		Ocena pri pouku glasbene vzgoje	Samoučinkovitost
Ocena pri pouku glasbene vzgoje	r	1	0,340
	p		0,000
	N	131	131

Tabela 4 | Izid Pearsonovega koeficienta korelacije med oceno pri pouku glasbene vzgoje in samoučinkovitostjo

Opomba: Upoštevali smo le učence, ki so imeli številčne ocene, medtem ko učencev z opisnimi ocenami nismo upoštevali.

Povezava med obema spremenljivkama je statistično pomembna, saj je $p \leq 0,05$, kar pomeni, da lahko **potrdimo četrto hipotezo**. Med spremenljivkama obstaja nizka statistična povezanost. Raziskava M. Puklek - Levpušček (2001) je pokazala, da so učenci z boljšimi ocenami bolj notranje motivirani za pouk in učenje, doživljajo se kot bolj učinkoviti in imajo več možnosti za samostojne odločitve pri učenju.

		Ocena pri inštrumentu	Samopodoba
Ocena pri inštrumentu	r	1	0,254
	P		0,072
	N	51	51

Tabela 5 | Izid Pearsonovega koeficienta korelacije med oceno pri inštrumentu in samopodobo

S Pearsonovim korelacijskim koeficientom smo ugotovili, da med oceno pri inštrumentu in učenčovo samopodobo obstaja zgolj trend povezanosti, tako da kakšnih pomembnejših sklepov na podlagi dobljenih rezultatov ne moremo sprejeti in s tem **ovržemo peto hipotezo**. Morda bi se z večjim vzorcem ta povezanost izkazala za statistično pomembno.

		Ocena pri inštrumentu	Samoučinkovitost
Ocena pri inštrumentu	r	1	0,327
	p		0,019
	N	51	51

Tabela 6 | Izid Pearsonovega koeficienta korelacije med oceno pri inštrumentu in samoučinkovitostjo

Iz tabele je razvidno, da obstaja med spremenljivkama nizka pozitivna korelacija, kar **potrjuje našo šesto hipotezo**. Predvidevamo lahko, da so učenci, ki imajo boljšo oceno pri inštrumentu, bolj motivirani za igranje. Ker samoučinkovitost prispeva k razvoju spretnosti domnevamo, da imajo učenci z boljšo oceno pri inštrumentu bolj razvite spretnosti igranja, vložijo več truda v igranje in kažejo večji interes za igranje na inštrumente.

		Ocena pri nauku o glasbi	Samopodoba
Ocena pri nauku o glasbi	r	1	0,022
	p		0,879
	N	51	51

Tabela 7 | Izid Pearsonovega koeficienta korelacije med oceno pri nauku o glasbi in samopodobo

Povezanost med oceno pri nauku o glasbi in samopodobo se ni pokazala kot statistično pomembna.

		Ocena pri nauku o glasbi	Samoučinkovitost
Ocena pri nauku o glasbi	r	1	0,146
	p		0,308
	N	51	51

Tabela 8 | Izid Pearsonovega koeficienta korelacije med oceno pri nauku o glasbi in samoučinkovitostjo

Vidimo lahko, da tudi občutek samoučinkovitosti pri učencih ni pomembno povezana z oceno pri nauku o glasbi.

Na podlagi rezultatov v tabelah 7 in 8 lahko ovržemo sedmo in osmo hipotezo.

Sklepi

Poglavitne ugotovitve naše raziskave so:

- učenci, ki obiskujejo glasbeno šolo, izkazujejo bolj pozitivno samopodobo in imajo boljši občutek samoučinkovitosti, kot tisti, ki je ne;
- samopodoba in samoučinkovitost sta povezani z oceno pri pouku glasbene vzgoje;
- povezanost med oceno pri inštrumentu in učenčovo samopodobo ne obstaja;
- obstaja povezanost med oceno pri inštrumentu in samoučinkovitostjo;
- samopodoba in samoučinkovitost nista povezani z oceno pri nauku o glasbi.

Na podlagi dobljenih rezultatov lahko torej predvidevamo, da aktivno ukvarjanje z glasbo prinaša pozitivne učinke za učenčovo samovrednotenje in je lahko pomemben vzvod oblikovanja otrokove zdrave samopodobe. Kot opozarja Kobal Grum samopodoba učencev ni ena sama, temveč je sestavljena iz področij, ki vsako zase pokrivajo različne učne predmete, in iz področij, ki se ne nanašajo neposredno na šolske in učne kontekste. Glasbena aktivnost je vsekakor lahko področje, v okviru katerega otrok pridobiva pozitivne izkušnje, poleg tega pa so učinki lahko še toliko močnejši, ker neposredno vplivajo

na čustva učenca. Prav to s seboj prinaša izjemno pomembnost osebnosti učiteljev za glasbo tako v osnovnih kot tudi v glasbenih šolah na eni strani in na drugi strani motivirajočih oblik in načinov dela pri glasbenem pouku.

Omeniti je treba, da je imela naša raziskava določene pomanjkljivosti, in da bi jo bilo po svojih metodoloških značilnostih primerneje uvrščati v pilotsko študijo. Raziskava je bila izvedena na relativno majhnem vzorcu, poleg tega je vzorec vključeval le osnovne šole zasavske regije. Rezultati so temeljili na samocenah učencev, kar bi bilo priporočljivo dopolniti z ocenami drugih. Razmisliti bi bilo morda treba tudi o uporabi drugih, bolj specifičnih instrumentov za merjenje samovrednotenja v glasbenem izobraževanju.

Dobljeni rezultati sicer pomenijo začetni vpogled v raziskovalno problematiko samovrednotenja in glasbenega izobraževanja, vendar pa jih zaradi omejitev raziskave ne smemo posploševati in bi jih bilo treba v prihodnosti preučiti bolj podrobno. Še posebno priporočljivo bi bilo preučiti kavzalno zvezo – vpliv glasbenega izobraževanja na posameznikovo samovrednotenje.

Viri in literatura

1. Amchin, R., Kopf, T. in Weaver, M. (1991). *Effects of Arts Education on High School Student Self-Concept, paper presented at the convention of the Ohio Music Educators Association*. Cleveland, Ohio.
2. Bandura, A. (1977). *Social Learning Theory*. New York: General Learning Press.
3. Costa-Giomi, E. (2004). Effects of three years of piano instruction on children's academic achievement, school performance and self-esteem. *Psychology of music*, 32(2), 139–152.
4. Duke, B., Flowers, P. in Wolfe, D. (1997). Children who study piano with excellent teachers. *Bulletin of the council for research in music education*, 132, 51–85.
5. Fesl Martinčević, M. (2004). Samoučinkovitost v kontekstu organizacijske psihologije. *Psihološka obzorja*, 13 (3), 77–106.
6. Greenspan, S.I. (2008). *Izjemni otroci*. Tržič: Učila International.

7. Habe, K. (2005). *Vpliv glasbe na kognitivno funkcioniranje*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta: Oddelek za psihologijo.
8. Hietolahti-Ansten, M. in Kalliopuska, M. (1991). Self-esteem and empathy among children actively involved in music. *Perceptual and motor skills*, 27, 1364–1366.
9. Humphreys, T. (2002). *Otrok in samozavest: kako doseči in utrditi samospoštovanje že v mladih letih*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
10. Jurišević, M. (1999). *Samopodoba šolskega otroka*. Ljubljana: Pedagoška fakulteta.
11. Kiviland, M. (1986). The use of music to increase self-esteem in conduct disorder adolescents. *Journal of music therapy*, 15(1), 136–144.
12. Kobal, D. (2000). *Temeljni vidiki samopodobe*. Ljubljana: Pedagoški inštitut.
13. Kobal Grum, D. Leskovšek, N. in Učman, S. (2003). *Samopodoba med motivacijo in tekmovalnostjo: interdisciplinarni pristop*. Ljubljana: Študentska založba.
14. Lamovec, T. (1994). *Psihodiagnostika osebnosti 2*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
15. Legette, R. M. (1994). The effect of a selected use of music instruction on the self-concept and academic achievement of elementary public school students. *Dissertation Abstracts International*, 54(7), 2502A.
16. Linch, S. A. (1994). Differences in academic achievement and level of self-esteem among high school participants in instrumental music, non-participants and students who discontinue instrumental music education. *Dissertation abstracts international*, 54(9), 3362A.
17. Lomen, D. O. (1970). Changes in self-concept factors: A comparison of fifth-grade instrumental music participants and nonparticipants in target and nontarget schools in Des Moines, Iowa, *Dissertation abstracts international*, 31, 3962A.
18. Marjanovič Umek, L. in Zupančič, M. (2004). *Razvojna psihologija*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut FF.
19. McCormick, J. in McPherson G. (2003). The role of self-efficacy in a musical performance examination: An exploratory structural equation analysis. *Psychology of music*, 31 (1), 37–51.
20. Nollin, W. in Vander Arks, S. (1977). A pilot study of patterns of attitudes toward preschool music experience, self-esteem and socio-economic status in elementary and junior high school students. *Contributions to music education*, 5, 31–46.
21. Puklek - Levpušček, M. (2001). Doživljanje vedenja učiteljev, motivacijska prepričanja in samoregulativno učenje pri različno starih mladostnikih. *Psihološka obzorja*, 10 (4), 49–61.
22. Ritchie, L. in Williamon, A. (2011a). Measuring distinct types of musical self-efficacy, *Psychology of music*, 39 (3), 328–344.

23. Ritchie, L. in Williamon, A. (2011b). Primary school children's self-efficacy for music learning. *Journal of research in music education*, 59 (2), 146–161.
24. Schunk, D. H. in Meece, J. L. (2002). Self-efficacy development in adolescents. In F. Pajares, & T. Urdan (Ur.), *Self-efficacy beliefs in adolescents* (16 – 31). New York: Information Age Publishing.
25. Shavelson, R. J., & Bolus, R. (1982). Self-concept: The interplay of theory and methods. *Journal of Educational Psychology*, 74, 3–17.
26. Slana, S. (2008). Zaznavanje samoučinkovitosti pri dijakih in njena povezanost s testno anksioznostjo. Magistrsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta.
27. Wamhoff, M. J. (1972). A comparison of self-concept of forth grade students enrolled and not enrolled in instrumental music in selected schools in the Barstow, California School District. *Dissertation abstracts international*, 33, 626A.
28. Wigg, J. A. in Boyle, J. D. (1982). The effect of keyboard learning experiences on middle school general music students' music achievement and attitudes. *Journal of research in music education*, 30(3), 163–172.
29. Wood, A. L. (1973). The relationship of selected factors to achievement motivation and self-esteem among senior high school band members. *Dissertation abstracts international*, 35, 1150A.
30. Woolfolk, A. (2002). Pedagoška psihologija. Ljubljana: Educy.

Zaznavanje in vključevanje glasbe v vsakdanje življenje gluhih in naglušnih

Povzetek

Glasba je že od nekdaj ena najvidnejših oblik kulture, s katero se srečujemo povsod in vsak dan. Ob tem pogosto pozabljamo, da med nami obstajajo tudi osebe z okvaro sluha, ki jim je zaznavanje glasbe oteženo ali onemogočeno. Osredinila sem se na raziskavo o zaznavanju in vključevanju glasbe v vsakdanje življenje gluhih in naglušnih, pri čemer sem teoretično orisala anatomsko zgradbo ušesa, opredelila gluhotu in naglušnost ter v kratkih iztočnicah opisala kulturo gluhih in naglušnih ter nakazala, kaj vse so nekateri posamezniki kljub prirojeni ali pridobljeni slušni motnji že dosegli na področju glasbe. V empiričnem delu sem statistično obdelala rezultate ankete, opravljene na vzorcu populacije gluhih in naglušnih v Sloveniji. Zaradi majhnega vzorca rezultatov ni mogoče posplošiti na vso populacijo oseb z okvaro sluha v Sloveniji, kljub temu pa lahko zatrdimo, da tako kot sliščim tudi nekaterim posameznikom z okvaro sluha glasba pomeni pomemben del njihovega vsakdanjega življenja. Ali posameznik z okvaro sluha v svoje življenje vključuje glasbo ali ne, je odvisno predvsem od stopnje slušne motnje in vzgoje ter okolja, v katerem oseba odrasča, kar mi je v pogovoru potrdil tudi Dominik Jurca, pedagog na Zavodu gluhih in naglušnih v Ljubljani. Vključevanje glasbe v življenje je torej pogojeno predvsem družbeno in psihološko in ni nujno usodno odvisno od telesnih pomanjkljivosti.

Ključne besede: gluhi in naglušni, zaznavanje glasbe, vključevanje glasbe

Abstract

Music is one of the most important forms of culture encountered by human beings in various times and places. However, we are sometimes insufficiently sensitized about the fact that there are people among us whose hearing is impaired and are thus limited or entirely disabled in perceiving music. I researched how deaf and hearing-impaired persons perceive and use music in their daily lives. I outline the anatomy of the ear, define deafness and impairments of hearing and present the culture of the deaf and hearing-impaired, stressing the achievements of some individuals in the field of music despite their inborn or acquired hearing impairment. The empirical part contains a statistical analysis of the results of a survey carried out on a sample of deaf and hearing-impaired people in Slovenia. Due to the small size of the sample, the results cannot be generalized but it is possible to conclude that for some hearing-impaired individuals, music is just as important in their daily lives as for people with normal hearing. Whether hearing-impaired individuals include music in their lives depends mostly on the severity of their hearing impairment, their education, and the environment in which the individual is brought up. This has also been confirmed in an interview with Dominik Jurca, a teacher at the Institute for the Deaf and Hearing-Impaired in Ljubljana. The inclusion of music in everyday life is therefore conditioned primarily by social and psychological factors, and not necessarily fully dependent on the health condition.

Key words: deaf and hearing-impaired people, perception of music, inclusion of music

Uvod

Danes je glasba vseprisotna, saj jo srečujemo povsod, četudi se ji kot posamezniki v določenih okoliščinah celo izogibamo. Z njo se srečujejo tudi osebe z okvaro sluha in v raziskavi, ki sem jo izvedla v okviru svoje diplomske naloge,¹ sem se posvetila dvema področjema: zaznavanju, ki jim je zaradi fiziološke okvare po primarni poti oteženo, in vključevanju glasbe v njihova življenja.

Anatomija

»Človeško uho je parni organ za zaznavo zvoka in uravnavanje ravnotežja, sestavljeno iz zunanjega, srednjega in notranjega ušesa.« (Batelino, 2007: 15)

Bolezni, ki lahko vodijo k izgubi sluha, se lahko razvijejo v vseh delih ušesa, zato poznamo bolezni uhlja, zunanega sluhovoda, srednjega ušesa in bolezni notranjega ušesa (Kambič, 1984: 31–70). Izguba sluha je lahko tudi posledica prekomernega hrupa, ki mu je posameznik izpostavljen (Ravnikar, 2007: 150–152).

Po mnenju Berčiča je otorinolaringologija »veda, ki se bavi z boleznimi ušes, nosu in obnosnih votlin, žrela in požiralnika ter grla in sapnika«. Del nje so tudi preiskave sluha, obenem pa raziskuje ravnotežni aparat in se povezuje z otonevrologijo ter s cervikofacialno kirurgijo (2002: 11). S različnimi preiskavami skušamo ob izgubi sluha ugotoviti, ali ima preiskovalec okvaro sluha, in opredeliti, kolikšna je ta okvara ter kje v slušni progi je motnja. Ti podatki nam tudi povedo, ali naglušnost lahko pozdravimo delno ali v celoti ali pa naglušni potrebuje medicinsko-tehnični pripomoček (Vatovec, 2007: 11).

Gluhi in naglušni

Kambič (1984: 69) meni, da je »gluhota nevidna motnja, ki je ljudje ne opazijo, dokler ne pridejo v stik z gluhim človekom«, medtem ko Košir (1999: 9) navaja, da je posameznik gluha, če ne sliši zvokov in glasov iz svojega okolja, naglušni pa jih sprejema le delno. V Sloveniji je v uporabi definicija *Pravilnika o razvrščanju in razvidu otrok in mladostnikov z motnjami v telesnem in duševnem razvoju*,² ki loči naglušne, tiste, katerih izguba sluha znaša od 40 do 80 dB in s katerimi je sporazumevanje nezanesljivo, saj je razvoj njihovega govora bistveno moten, in gluhe, tiste, ki so izgubili sluh za več kot 80 dB in je govorno razumevanje z njimi nemogoče (Levec, 1994: 11).

Kuhar (1999: 9) glede na starost, v kateri je prišlo do izgube sluha, razlikuje prelingvalno gluhost (izguba sluha je nastopila že ob porodu ali pa pred razvojem govora in jezika) in postlingvalno gluhost (izguba sluha je nastopila po razvoju govora in sluha). Kambič (1984: 70) glede na etiopatogenezo gluhost deli na podedovano (kadar so genetske nepravilnosti podedovane od staršev ali daljnih prednikov), prirojeno (kadar slušna okvara nastane zaradi poškodb, nastalih med porodom) in pridobljeno (kadar slušna okvara nastane zaradi nalezljivih bolezni v prvih letih življenja). Glede na mesto v slušnem sistemu, kjer je nastala motnja, Košir (1999: 23–25) loči periferne slušne motnje, pri katerih obolelo uho povzroči zmanjšano ali spremenjeno zvočno informacijo na poti do možganov, in centralne slušne motnje, ki jih lahko, ni pa nujno, spremlja senziorinevralna naglušnost. Glede na mesto okvare, Levec (1994: 12–13) med najpogostejšimi navaja konduktivno (prevodno) gluhosto, katero je povzročila napaka v zunanjem ali srednjem ušesu, in senziorinevralno (zaznavno) gluhosto, katero je povzročila poškodba nekaterih ali vseh živcev v notranjem ušesu in je lahko nastala pred porodom ali med njim ali pa je plod kasnejših vzrokov. Upoštevati je treba tudi, da se s staranjem razvije napredujoča zaznavna naglušnost, ki jo imenujemo tudi starostna naglušnost, zaradi izpostavljenosti visokim jakostim zvoka pa je okvara sluha mogoča tudi pri profesionalnih glasbenikih.

Vse slušne okvare so biološke, fiziološke in nepovratne, poleg tega pa slušna okvara povzroča tudi prizadetost in oviranost različnih stopenj na različnih vsebinskih področjih, ki pa se lahko omilijo in zmanjšajo ob ustrezni rehabilitaciji in informiranju ter osveščanju okolja. Košir (1999: 13–20) meni, da posledice slušne motnje segajo na vsa področja posameznikovega življenja in zajemajo posledice v mišljenju, kognitivnem razvoju, motoričnem razvoju, vedenju in osebnosti ter segajo na socialno in emocionalno področje posameznika.

»Komunikacijo ali sporazumevanje lahko opredelimo kot vedenje, ki vključuje izmenjavo informacij med dvema bitjema. Informacije so lahko misli, občutki, izkušnje, potrebe, želje itd.« (Kuhar, 1993: 18). Komuniciramo lahko prek glasovnega govora, poslušanja, ogledovanja, branja, pisanja, kretanja, gest, pantomime, vizualnih pripomočkov ali neverbalne komunikacije (Kuhar, 1993: 18). Težja izguba sluha vpliva tako na govor in jezikovni razvoj kot na sprejemanje in posredovanje informacij. Levec (1994: 11) kot najpogostejše metode komunikacije navaja: oralno komunikacijo, branje z ustnic, »cuedspeech«,³ črkovanje s prsti, znakovni jezik, totalno in simultano komunikacijo.

Rehabilitacija gluhih ter naglušnih je odvisna od tega, ali

¹ Nina Novak, *Zaznavanje in vključevanje glasbe v vsakdanje življenje gluhih ter naglušnih*. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2011.

² *Pravilnik o razvrščanju in razvidu mladostnikov z motnjami v telesnem in duševnem razvoju*, Ur. l. SRS, št. 18/1977. Sprejel ga je Ministrstvo za šolstvo in šport 1. 9. 1977 in je veljal med 22. 10. 1977 ter 25. 6. 1991.

³ Cuedspeech so dogovorjeni položaji dlani in prstov ob ustih, ki ponazarjajo določene glasove in so dopolnilo ogledovanju (Levec, 1994: 11).

je posameznik gluha ali naglušna že od rojstva. Kadar je v polžku ohranjenih vsaj nekaj otočkov sluha, rehabilitacijo najprej poskusimo s slušnim aparatom. Če rehabilitacija s pomočjo slušnega aparata ni uspešna, nadaljnjo rehabilitacijo izvajamo s pomočjo polžkovskega vsadka (Berčič, 2002: 34–35). V uporabi so tudi slušne proteze, kohlearni implant – slušni pripomoček, ki je vgrajen v srednje uho in je namenjen posameznikom, ki ne morejo uporabljati konvencionalnega slušnega aparata, kostno usidrani slušni pripomoček za osebe s prevodno in kombinirano naglušnostjo, na tržišču pa se bo najverjetneje kmalu pojavil tudi zobni slušni aparat.

Glasba in gluhi ter naglušni

V socialnem življenju oseb z okvaro sluha imajo veliko vlogo izobraževalne ustanove,⁴ v katerih se družijo in v svoj izobraževalno-kulturni program vključujejo tudi glasbo. Glasba je pri osebah z okvaro sluha v uporabi tudi kot pedagoški pripomoček, saj je govor gluhih ljudi »drugačen po tempu, ritmu in intonaciji. Težave imajo tudi pri dihanju, kontroli ranju glasnosti in višine.« (Kuhar, 1993: 21)

Zato ima glasba zelo pomembno vlogo pri govorni in slušni vzgoji, saj ponuja melodično-prozodične, mikro- in makrosegmentalne⁵ ter ritmične elemente, spodbuja pa tudi razvoj dihanja, poslušanja, motoriko, komunikacijo in socializacijo (Ozbič, 2007: 38). Priporočeno je, da se otrok uči govora aktivno, ne le ob uporabi glasbe, temveč različnih zvokov, saj ima tako možnost povezati predmete z zvokom, ki ga oddajajo (Mirai, 2000: 21).

Na Zavodu za gluhe in naglušne v Ljubljani so učencem omogočali tudi estetsko govorno ritmiko, ki pa jo je leta 2005, z novim učnim načrtom, zamenjala glasbena vzgoja. Cilji estetske govorne ritmike so bili spoznavanje in razvijanje taktilno-vibracijskih občutkov akustičnega in vizualnega dojetja ritma, učenje pravilnega mišičnega tonusa, spoznavanje in usvajanje pravilnega preponskega dihanja, učenje pravilnega govornega ritma, naglasa in pavze, razvijanje govora, mišljenja, poslušanja, ustvarjalnosti in domišljije ter vzgajanje čuta za lepo, tekoče, ritmično gibanje, ki učinkuje na telo sprostitelno in pomirjujoče. Pri izvajanju učitelj uporablja najrazličnejše pripomočke (npr. glasbila, zgoščenke in druge zvočne vire, lahko pa uvaja tudi elemente plesnega izražanja) in se opira na znakovni jezik (Mele, 2004: 59–62).

Glasbena vzgoja za gluhe in naglušne naj bi pri otrocih z okvaro sluha zajemala dve področji: glasbeno-govorne sti-

⁴ V Sloveniji obstajajo Zavod za gluhe in naglušne Ljubljana, Center za sluh in govor Maribor, Center za korekcijo govora in sluha Portorož, Zveza društev gluhih in naglušnih Slovenije, v katero so združena vsa društva gluhih ter naglušnih, ter Kulturno in izobraževalno društvo gluhih Mavrica, neprofitno in prostovoljno združenje gluhih oseb, ki deluje na področju umetnosti in izobraževanja.

⁵ Mikro- in makrosegmentalni elementi so note, stavki in fraze.

mulacije, ki zajemajo govorne strukture, oblikovane na ritmu izštevank in telesnem ritmu, ter gibalno-govorne stimulacije, ki prek telesa in giba usmerjajo pot h komunikaciji ter so uvod v uro glasbeno-govornih stimulacij. Glasbena vzgoja za otroke z okvaro sluha se od glasbene vzgoje slišočih razlikuje po splošnih ciljih, ki so poustvarjati glasbene vsebine prek spoznavanja, raziskovanje, eksperimentiranje z umetniškimi sredstvi, pridobivanje mikro- in makromotorike ter orientacije v prostoru in času glasbenih ritmov, iger, fonetskih ritmov, izštevank in drugih osti razvijati spasiocepčijo⁶ in propiocepčijo⁷ (Mele, 2004: 62–65).

Glasba je torej pomemben del življenja oseb z okvaro sluha. Nekaterim pomeni le sprostitev, drugim užitek, tretji pa jo uporabljajo kot pripomoček pri učenju govora. Da slušna okvara ni nujno nepremostljiva ovira, ki posamezniku preprečuje aktivno vključevanje glasbe v življenje, dokazujejo mnogi skladatelji in izvajalci. Med najbolj znane spada klasicistični skladatelj Ludwig van Beethoven, ki pa nikakor ni edini. Tu so še norveška pianistka in skladateljica Agathe Bacher-Grøndahl, angleški skladatelj William Boyce, ameriški izvajalec rapa Sean Forbes, škotska perkusionistka Dame Evelyn Elizabeth Ann Glennie, nemški skladatelj in glasbeni teoretik Johann Mattheson, češki skladatelj Bedřich Smetana, angleški rock kitarist in skladatelj, vodja rock skupine The Who Peter Dennis Blandford Townshend, angleški skladatelj Ralph Vaughan Williams idr. V Sloveniji je najbolj znana skupina Energične Štajerke.

Problem in cilj raziskave

Čeprav je gluhot »nevidna motnja, ki je ljudje ne opazijo, dokler ne pridejo v stik z gluhih človekom« (Košir, 1999: 9), gluhi in naglušni predstavljajo manjšinsko populacijo, saj jih od slišočih loči majhna razlika, ki je lahko zelo velika prepreka: komunikacija. Tako kot zvoke iz okolja tudi glasbo zaznavajo drugače od slišočih in s težavo ali celo sploh ne, kar je v največji meri pogojeno s stopnjo slušne motnje.

Ker je v Sloveniji področje glasbe v povezavi z osebami z okvaro sluha (še) precej neraziskano, se o tem, kakšno vlogo ima glasba v življenju gluhih in naglušnih, vse premalo razmišlja, posledično pa tudi v že obstoječih objektih niso narejene zadovoljive prilagoditve. S tem so osebe z okvaro sluha prikrajšane za življenje, izpolnjeno z udejstvovanjem pri kakovostnih socialnih in kulturnih dogodkih.

Cilji raziskave so bili torej ugotoviti, kako gluhi ter naglušni sprejemajo glasbo, kako jo vključujejo v svoje življenje in

⁶ Spasiocepčija pomeni zaznavanje prostora.

⁷ Propriocepčija pomeni zaznavanje lastnega telesa.

kakšno vlogo ter funkcijo ji pripisujejo, obenem pa sem skušala prisluhniti tudi njihovim predlogom in rešitvam, ki jih ponujajo v želji, da bi se v prihodnosti imeli možnost v čim večji meri integrirati v okolje sliščih.

Hipoteze

Hipoteze sem oblikovala po seznanitvi z literaturo o izbrani temi in s kulturo gluhih ter naglušnih. Te so:

- H1: osebe z okvaro sluha zaznavajo glasbo;
- H2: glasbo v največji meri zaznavajo s pomočjo vibracij, sledita poslušanje in gibanje;
- H3: večina oseb z okvaro sluha pri poslušanju/zaznavanju glasbe uporablja pripomočke;
- H4: med seboj ločujejo različne zvrsti glasbe;
- H5: pri zaznavanju/poslušanju glasbe največ pozornosti namenijo ritmu;
- H6: gluhi in naglušni se z glasbo v največji meri srečujejo doma;
- H7: z glasbo se srečujejo vsakodnevno;
- H8: glasbo večkrat poslušajo namensko;
- H9: večina oseb z okvaro sluha se z glasbo nikoli ni ukvarjala aktivno;
- H10: v večini društev gluhih in naglušnih obstajajo skupine ali delavnice, ki v svoje delovanje vključujejo tudi glasbo;
- H11: večina oseb z okvaro sluha meni, da v že obstoječih objektih niso narejene zadovoljive prilagoditve, ki bi omogočale učinkovito doživljanje glasbe osebam z okvaro sluha.

Metode dela

Metodološki pristop

Odločila sem se za anketiranje oseb z okvaro sluha s pomočjo vprašalnika, ki sem ga sestavila v ta namen in ki obsega že prej omenjene probleme in cilje raziskave (glej točko 2).

Vzorčenje

Kljub temu da sem k sodelovanju v raziskavi o zaznavanju in vključevanju glasbe v vsakdanje življenje gluhih ter naglušnih večkrat povabila člane vseh društev⁸ gluhih in naglušnih v Sloveniji, se je odzvalo le naključnih 66 posameznikov, ki so na vprašalnik povečini odgovorili pomanjkljivo. Vzorec je zaradi tega, kljub prizadevanjem, premajhen, da bi rezultate lahko splošili na celotno skupnost oseb z okvaro sluha v Sloveniji.

⁸ V Sloveniji je 13 društev gluhih in naglušnih, od katerih imajo nekatera tudi svoje podružnične centre: DGN Ljubljana, DGN Podravja Maribor, DGN Celje, DGN Koroške, DGN Severne Primorske, DGN Koper, AURIS-MDGN za Gorenjsko, DGN Dolenjske in Bele krajine, DGN Pomurja Murska Sobota, DGN Posavja Krško, MDGN Velenje, MDG Ljubljana in MDGN Slovenske Konjice.

Po končani raziskavi sem se o dobljenih rezultatih pogovorila z Dominikom Jurco, glasbenim pedagogom na Zavodu za gluhe in naglušne v Ljubljani.

Vprašalnik

Vprašalnik Zaznavanje in vključevanje glasbe v vsakdanje življenje gluhih ter naglušnih⁹ obsega 21 vprašanj, ki so razdeljena v tri skupine. Prvo skupino sestavlja sedem vprašanj, ki zajemajo osnovne podatke izprašancev (spol, starost, kraj prebivanja, stopnjo izobrazbe in podatke o okvari sluha), druga skupina obsega pet vprašanj in se osredinja na zaznavanje glasbe, tretja pa je sestavljena iz sedmih vprašanj in se osredinja na vključevanje glasbe. Ob koncu vprašalnika sta bili še dve dodatni vprašanji odprtega tipa z možnostjo, da izprašanci navedejo svoje izkušnje, predloge in mnenja glede obravnavane teme, ter z možnostjo, da navedejo, kateri izvajalci ali zvrsti glasbe so jim najljubši in na podlagi katerih meril so se odločili zanje.

Vprašalnik je vseboval vprašanja zaprtega, odprtega in kombiniranega tipa. Pri vprašanjih zaprtega tipa so izprašanci izbirali med več mogočimi odgovori, vprašanja odprtega tipa pa so bila navedena kot podvprašanja k vprašanju zaprtega tipa ali kot možnost, da izprašanci izrazijo svoje mnenje, izkušnje in predloge.

Rezultati in analiza pridobljenih podatkov

Rezultati¹⁰ in njihova statistična obdelava so potrdili ali ovrgli moje hipoteze, opisane pod točko 3. Pri vprašanjih zaprtega tipa so si bili rezultati večkrat tako blizu, da je bilo hipotezo težko ovreči ali potrditi, zato sem se dodatno oprla na izkušnje in mnenje Dominika Jurca, ki so mi razjasnili vsaj nekatere nejasnosti. V nadaljevanju bom podrobneje razložila rezultate.

H1: osebe z okvaro sluha zaznavajo glasbo

Hipotezo lahko potrdim, saj so rezultati pokazali, da 37 (56,06 %) izprašancev zaznava glasbo, 23 (34,85 %) jih glasbe ne zaznava, 6 (9,09 %) pa je ostalo neopredeljenih. Dominik Jurca mi je potrdil, da »vsaj na en način zaznavajo glasbo« in jo na nek način tudi razumejo, vendar pa je »verjetno to razumevanje precej omejeno na ritem« (Osebni pogovor, 2011).

H2: glasbo v največji meri zaznavajo s pomočjo vibracij, sledita poslušanje in gibanje

Hipotezo lahko potrdim. Mogočih odgovorov je bilo več, rezultati pa so pokazali, da 38 (57,57 %) izprašancev glasbo zaz-

⁹ Vprašalnik Zaznavanje in vključevanje glasbe v vsakdanje življenje gluhih ter naglušnih, Nina Novak, 2011.

¹⁰ Vir: Vprašalnik Zaznavanje in vključevanje glasbe v vsakdanje življenje gluhih ter naglušnih, Nina Novak, 2011.

nava s pomočjo vibracij, 31 (46,97 %) s poslušanjem, vendar sta se pred gibanjem, za katerega se je opredelilo 9 (13,63 %) izprašancev, zvrstila gledanje, za katerega se je opredelilo 12 (18,18 %) izprašancev, in tipanje, za katerega se je opredelilo 11 (16,66 %) izprašancev. 15 (22,73 %) jih je poudarilo, da ne čutijo ničesar, 20 (30,30 %) pa jih glasbo zaznava drugače, pri čemer so navedli odgovore, ki so neustrezni, npr. »povečam jakost glasbe«, »slušni aparat« itd. Jurca meni, da so vibracije »pomembne na vsak način. Zelo hvaležna je kitara, ker struna vibrira. [...] Tudi boben, ker lahko dajo roko na opno in čutijo vibracije.« (Osebni pogovor, 2011) Mnoge osebe z okvaro sluha glasbo tudi dejansko poslušajo, vendar se poslušanja poslužujejo tisti, ki nimajo popolne okvare sluha.

H3: večina oseb z okvaro sluha pri poslušanju/zaznavanju glasbe uporablja pripomočke

Hipotezo moram ovreči, saj so rezultati pokazali, da 38 (57,58 %) izprašancev ne uporablja pripomočkov, 20 (30,30 %) jih uporablja pripomočke, 8 (12,12 %) pa jih je ostalo neopredeljenih.

Na podvprašanje, katere pripomočke uporabljajo pri zaznavanju/poslušanju glasbe, so navajali: slušni aparat (10,51 %), indukcijska zanka (3,03 %), foniker (1,51 %), mize in drugi predmeti (1,51 %), balon (1,51 %) ter »schola sistem« in dobro ozvočenje (1,51 %). Drugi odgovori kažejo na nerazumevanje vprašanja, saj so neustrezni (npr. »avtoradio«, »radio«, »čutim pri telesu« itd.).

Pri uporabi pripomočkov je pravzaprav dovolj že, če uporabimo zvočnike, saj nam že ti omogočajo zaznavanje visokih in nizkih frekvenc. Jurca je potrdil moje dvome o dobljenih rezultatih, s katerimi se težko strinja, in mi pojasnil, da ne ve, »koliko so v domačem okolju tega navajeni. Tukaj si poskušamo pomagati z vibracijami, baloni, ne vem pa, kako je doma.« (Osebni pogovor, 2011) Iz tega sem sklepala, da pripomočke uporabljajo v izobraževalnih ustanovah, društvih in delavnicah, medtem ko v domačem okolju najverjetneje niso v uporabi.

H4: med seboj ločujejo različne zvrsti glasbe

Hipotezo sem po pogovoru z Jurco ovrgla, kljub temu da so bili rezultati precej izenačeni, kar je najverjetneje posledica različnih stopenj slušne okvare, in kažejo na to, da 29 (43,94 %) izprašancev med seboj ločuje različne zvrsti glasbe, 28 (42,42 %) jih zvrsti glasbe med seboj ne ločuje, 9 (13,64 %) pa je ostalo neopredeljenih.

H5: pri zaznavanju/poslušanju glasbe največ pozornosti namenijo ritmu

Rezultati so pokazali, da največ pozornosti, 18 (27,27 %), namenijo melodiji, nekaj manj, 17 (25,76 %) ritmu, 4 (6,06 %)

besedilu, 5 (7,58 %) drugim elementom, 22 (33,33 %) pa je ostalo neopredeljenih. Pod drugo so navajali »ničemur«, kar kaže na popolno izgubo sluha, ali »hip hop«, ki ga zaradi nerazumevanja vprašanja ne morem upoštevati kot ustrezen odgovor. Kljub temu da so rezultati pokazali, da več pozornosti namenijo melodiji, Jurca pojasnjuje, da njegove izkušnje kažejo na to, »da zaznavanje temelji predvsem na ritmu. Vprašanje je, kaj so mislili s tem in če sploh vedo, kaj pomeni ritem.« (Osebni pogovor, 2011) Najverjetneje gre v prvi vrsti za to, da tisti, ki nimajo visoke stopnje slušne okvare, glasbo dejansko poslušajo in posledično tudi več pozornosti namenijo melodiji, tisti z visoko stopnjo slušne okvare pa glasbo poslušajo/zaznavajo redkeje in največ pozornosti namenijo ritmu.

H6: gluhi in naglušni se z glasbo v največji meri srečujejo doma

Hipotezo lahko potrdim. Mogočih je bilo več odgovorov, rezultati pa so pokazali, da se polovica – 33 (50,00 %) – izprašancev z glasbo srečuje doma, sledijo javni kraji – 22 (33,33 %), službeno ali šolsko okolje – 3 (4,55 %), 8 (12,12 %) pa je ostalo neopredeljenih. Jurca je potrdil rezultate in pojasnil, da je »verjetno spet odvisno od stopnje gluhotе, a verjetno oni potrebujejo še bolj umirjeno okolje, da lahko poslušajo glasbo,« in da »morajo imeti neko sterilno okolje, [...] kjer ni drugih dražljajev. Tako da je pri tem verjetno vendar pomembno, da je okolje prečiščeno zunanjih zvokov in da ni vse nametano skupaj – šumi, hrup, pogovor in glasba.« (Osebni pogovor, 2011)

H7: z glasbo se srečujejo vsakodnevno

Hipotezo lahko potrdim, saj se 28 (42,42 %) izprašancev z glasbo srečuje vsakodnevno, 13 (19,70 %) se z njo srečuje redko, 5 (7,58 %) mesečno, 1 (1,51 %) tedensko, 19 (28,79 %) je ostalo neopredeljenih, medtem ko ni bilo nikogar (0 %), ki bi se nikoli ne srečal z glasbo.

H8: glasbo večkrat poslušajo namensko

Hipotezo moram ovreči, kajti rezultati so pokazali, da jih 24 (36,36 %) glasbe nikoli ne posluša namensko, 23 (34,85 %) jih glasbo posluša namensko, 19 (28,79 %) pa se jih ni opredelilo. S tem se ne strinja Jurca, ki meni, da je »to povezano s šesto hipotezo. Torej, da se morajo dejansko odločiti, da bodo poslušali glasbo. Ne morejo je poslušati kar naključno na radiu, mimogrede.« (Osebni pogovor, 2011)

H9: večina oseb z okvaro sluha se z glasbo nikoli ni ukvarjala aktivno

Hipotezo lahko potrdim. Iz rezultatov je razvidno, da se 45 (68,18 %) izprašancev z glasbo nikoli ni ukvarjala aktivno, 6 (9,09 %) se jih je, 15 (22,73 %) pa je ostalo neopredeljenih. Iz vprašalnika je prav tako razvidno, da se je večina tistih, ki

so se z glasbo ukvarjali aktivno, z njo srečala še v obdobju, preden je nastopila okvara sluha ali pa je bila ta zelo majhna. Pri podvprašanju, kje in kako so se aktivno srečali z glasbo, navajajo, da v glasbeni šoli – 1 (1,51 %) se je učil kitaro, 2 (1,51 %) orgle in sintetizator, 1 (1,51 %) je igral kitaro v skupini, na plesnih vajah – 1 (1,51 %), 1 (1,51 %) pa je nastopal na prireditvah v slovenskem znakovnem jeziku, pri čemer sklepam, da gre za kombinirane pevske zборе sliščih in gluhih ter naglušnih. Vendar večina odgovorov kaže na nerazumevanje vprašanja, saj so povsem neustrezni (npr. »na prostem«, »v sobi ali avtu«, »disko« itd.).

H10: v večini društev gluhih in naglušnih obstajajo skupine ali delavnice, ki v svoje delovanje vključujejo tudi glasbo

Hipotezo moram ovreči. Kar 50 (75,76 %) izprašancev je odgovorilo, da v okviru njihovega društva ne delujejo skupine ali delavnice, ki vključujejo glasbo, 9 (13,64 %) jih je odgovorilo, da tovrstne dejavnosti obstajajo, 12 (18,18 %) pa je ostalo neopredeljenih.

Jurca meni, da tovrstne delavnice »so. [...] Posamezne delavnice vsekakor, verjetno pa ne v tako zelo velikem številu. V naši ustanovi imamo plesne in pevske krožke za gluhe, v katerih skušajo plesati in besedilo prikazati bodisi s kretnjami bodisi s slovenskim znakovnim jezikom.« (Osebni pogovor, 2011) Z njim se strinjam, saj so si bili odgovori na naslednje vprašanje (kakšne skupine ali delavnice delujejo v vašem društvu) v protislovju s tem. Tisti, ki so ostali neopredeljeni, so pri naslednjem vprašanju navajali različne aktivnosti (npr. »harmonika«, »plesna skupina«, »gledališka skupina« itd.), večina tistih, ki so odgovorili, da v njihovem društvu tovrstne skupine ali delavnice obstajajo, je kot odgovor navedlo, da se »s tem ne ukvarjam«, kar kaže na nerazumevanje vprašanja.

H11: večina oseb z okvaro sluha meni, da v že obstoječih objektih niso narejene zadovoljive prilagoditve, ki bi omogočale učinkovito doživljanje glasbe osebam z okvaro sluha

Hipotezo lahko potrdim. Rezultati kažejo, da 50 (75,76 %) izprašancev meni, da ustreznih prilagoditev ni, 4 (6,06 %) jih meni, da so, 12 (18,18 %) pa se jih ni opredelilo. Jurca meni, da »se je začelo o tem bolj razmišljati potem, ko so uradno priznali slovenski znakovni jezik,¹¹ in se bo šele zdaj začelo počasi premikati ter se bo kaj naredilo tudi v tej smeri.« (Osebni pogovor, 2011)

Ob koncu tega razdelka bom na kratko predstavila še komentarje, izkušnje in predloge, ki so jih v povezavi z izbrano tematiko gluhi in naglušni navajali ob koncu vprašalnika.

Na zadnji dve vprašanji, obe odprtega tipa, pri katerih so imeli izprašanci možnost podati svoje izkušnje in mnenje o tem, kateri izvajalci in zvrsti glasbe so jim všeč ter na podlagi katerih meril so se odločili zanje, so odgovorili le redki.

Naj navedem nekaj njihovih izkušenj, mnenj in predlogov: »Gluhe osebe so zelo prikrajšane za možnost občutenja glasbe. Pri naglušnih osebah je potrebno izjemno veliko tehničnih prilagoditev, ki pa niso poceni.« »Glasba mi je v veliki meri nerazumljiva.« »Pomanjkljivost – ni indukcijskih zank.« »Glasba je nekaj posebnega, odvisno od okusa posameznika. Četudi si gluhi, nekako slišiš v sebi glasbo.« »Več tehničnih pripomočkov za poslušanje na javnih prireditvah.« »Prepustimo strokovnjakom.« »Lepo je, če lahko plešeš v ritmu glasbe, še lepše je če jo slišiš.« »Druženje z glasbo tudi v društvu.«

Pri vprašanju, katera zvrst glasbe in kateri izvajalci so jim najljubši, so navajali zelo različne odgovore (npr. od zvrsti navajajo blues, metal, rap, jazz, hip-hop, narodno-zabavno glasbo, slovenske popevke itd., od izvajalcev pa navajajo Zorana Predina, Heleno Blagne, Louisa Armstronga, Shakiro, Kaomo in druge, medtem ko je več izprašancev poudarilo, da nima najljubše zvrsti ali izvajalca glasbe).

Pomanjkljivosti

Raziskava, ki sem jo izvedla, se je v določenih pogledih pokazala za pomanjkljivo. V prvi vrsti gre za (pre)majhen vzorec, ki je posledica majhnega odziva na povabilo k sodelovanju. Razlogi za to ostajajo neznanka, Jurca pa mi je navedel nekatere od mogočih: prenatrpanost z dogodki in anketami, povezanimi z gluhi, odklonilna naravnost do vprašanj, ki se dotikajo glasbe in nezmožnost uvida smiselnosti pri sodelovanju, saj ni jasno, kaj bi s tem pridobili sami. Iz tega razloga bi bilo dobljene rezultate neprimerno posploševati na vso manjšinsko populacijo gluhih in naglušnih v Sloveniji. Mogoče je, da bi bili rezultati ob večjem vzorcu drugačni. Predvidevam, da bi bila vključenost glasbe v življenje gluhih in naglušnih večja ter odnos do glasbe precej drugačen, če bi v raziskavo vključila tudi šoloobvezne otroke.

Druga težava, s katero sem se soočala, je pomanjkljivo in površno izpolnjevanje vprašalnika, saj ni bilo niti enega, ki bi bil rešen v celoti. Mnogi anketiranci niso odgovorili niti na najosnovnejša vprašanja, kot so kraj prebivanja, spol itd. Zanesljivost odgovorov je iz tega razloga precej vprašljiva. Domnevam, da bi se temu izognila, če bi bil mogoč osebni stik z društvi in moja prisotnost v času izpolnjevanja vprašalnikov, saj bi si lahko predhodno zagotovila tolmača, s čimer bi se izognili tudi nerazumevanju vprašanj.

¹¹ Slovenski znakovni jezik je bil uradno priznan leta 2002.

Sklep

Z raziskavo o zaznavanju in vključevanju glasbe v vsakdanje življenje gluhih in naglušnih sem želela pozornost iz slišočih preusmeriti na osebe z okvaro sluha, saj je bilo doslej to področje skoraj povsem neraziskano in zapostavljeno, kar vodi k neustreznim prilagoditvam in nizki stopnji integracije gluhih ter naglušnih v svet, ki je namenjen predvsem slišočim. Obenem pa sem s tem skušala prispevati k izboljšanju stanja, k čim bolj učinkovitemu vključevanju oseb z okvaro sluha v okolje slišočih in slišočim približati doživljanje glasbe ter svet oseb z okvaro sluha.

Kot ena temeljnih ovir se je pokazala nezmožnost neposredne komunikacije, ki bi najverjetneje prispevala k večjemu zanimanju za projekt med samimi izprašanci in pripeljala do tehtnejših odgovorov. Mogoče je, da nezanimanje za vprašalnik izvira tudi iz tematike, ki je morda nekoliko neprijetna za osebe z okvaro sluha, saj se morda mnogi čutijo prikrajšane. Jurca mi je pojasnil, da je »vprašanje tudi, kje so osebe, ki so odgovarjale, hodile v šolo. Ali so sploh imeli kaj glasbe v šoli, ali je bilo temu posvečeno kaj časa, ali so se kaj ukvarjali s tem, ali pa so mislili, da gluhi in glasba ne grejo skupaj in so vse pustili ter šli naprej, na druge stvari.« (Osebni pogovor, 2011)

Kljub temu sklepam, da osebe z okvaro sluha v svoje življenje vključujejo glasbo podobno kot slišoč. Jurca meni, da je najpomembnejše, kolikšna je »stopnja naglušnosti in seveda samo dejstvo, ali je oseba že v tem duhu vzgajana. [...] Pomembno je tudi, kakšne starše imajo; nekateri imajo gluhe, drugi slišoč.« (Osebni pogovor, 2011) Odnos do glasbe pri osebah z okvaro sluha je torej v prvi vrsti pogojen s stopnjo slušne okvare, sledijo posameznikove osebnostne lastnosti, vzgoja, okolje, v katerem je posameznik odraščal in pridobival formalno ter neformalno izobrazbo, in ali ima posameznik gluhe ali slišoč starše, saj je velika verjetnost, da bo posameznik s slišočimi starši deležen večjega vpliva glasbe kot posameznik z gluhihimi starši, ni pa nujno.

Kljub objektivnim pomanjkljivostim menim, da raziskava omogoča vpogled v odnos do glasbe pri osebah z okvaro sluha in da je lahko podlaga nadaljnjim raziskavam na tem področju. Predlagam, da se v prihodnosti izvede obsežna sistematična raziskava, ki bo zajela večji vzorec in bo temeljila na intervjuvanju. S tem bi dobili zanesljivejše rezultate, ki bi posledično omogočili ustrezne prilagoditve v že obstoječih objektih, ki so namenjeni (tudi) zaznavanju glasbe, in pri gradnji novih objektov, pri organizaciji delavnic in koncertov ter osebe z okvaro sluha aktivno vključili v izvajanje in učenje glasbe ter jih povezali s svetom slišočih, tako kot je bilo to v minulem desetletju omogočeno gibalno oviranim.

#Viri in literatura

1. Battelino, Saba (2007). Kirurško zdravljenje naglušnosti. *Bolezni ušes, nosu, žrela in grla v ambulantni družinskega zdravnika: Seminar*. Hočevar Boltežar, Irena in Saba Battelino (ur.). Zbornik predavanj na Medicinski fakulteti v Ljubljani, Ljubljana, 23.–24. 11. in 30. 11.–1. 12. 2007. Ljubljana: Univerzitetni klinični center Ljubljana, Klinika za otorinolaringologijo in cervikofacialno kirurgijo: Katedra za otorinolaringologijo Medicinske fakultete Univerze v Ljubljani, 15–18.
2. Berčič, Janko (2002). *Otorinolaringologija*. 2. izd. Maribor: Univerza v Mariboru, Visoka zdravstvena šola.
3. Breitenfeld, Darko (2009). *Kad sviranje glazbe boli: Patnje preigranih glazbenika i plesačica*. Zagreb: Music play.
4. Čakarun, Sanja (2011). »Zobni slušni aparat je tu.« *Žurnal* 12/2011 (sobota, 26. marca 2011): 31.
5. Geczy, Branka B. (2007). Rehabilitacija naglušnosti. *Bolezni ušes, nosu, žrela in grla v ambulantni družinskega zdravnika: Seminar*. Hočevar Boltežar, Irena in Saba Battelino (ur.). Zbornik predavanj na Medicinski fakulteti v Ljubljani, Ljubljana, 23.–24. 11. in 30. 11.–1. 12. 2007. Ljubljana: Univerzitetni klinični center Ljubljana, Klinika za otorinolaringologijo in cervikofacialno kirurgijo: Katedra za otorinolaringologijo Medicinske fakultete Univerze v Ljubljani, 19–21.
6. Geczy, Branka B. (2009). Obravnava naglušnih otrok. *Otorinolaringološki problemi pri otroku: Izbrana poglavja 1*. Žargi, Miha, Saba Battelino in Irena Hočevar Boltežar (ur.). Ljubljana: Katedra za otorinolaringologijo Medicinske fakultete Univerze v Ljubljani, Univerzitetni klinični center Ljubljana, Klinika za otorinolaringologijo in cervikofacialno kirurgijo, Združenje otorinolaringologov Slovenije SZD, 23–28.
7. Gros, Anton (2007). Kirurško zdravljenje gluhosti. *Bolezni ušes, nosu, žrela in grla v ambulantni družinskega zdravnika: Seminar*. Hočevar Boltežar, Irena in Saba Battelino (ur.). Zbornik predavanj na Medicinski fakulteti v Ljubljani, Ljubljana, 23.–24. 11. in 30. 11.–1. 12. 2007. Ljubljana: Univerzitetni klinični center Ljubljana, Klinika za otorinolaringologijo in cervikofacialno kirurgijo: Katedra za otorinolaringologijo Medicinske fakultete Univerze v Ljubljani, 23–26.
8. Gros, Anton (2010). Vgrajeni slušni pripomočki pri naglušnih. *Novejši pogledi na bolezni ušes, nosu, žrela in grla: Izbrana poglavja 2*. Žargi, Miha, Irena Hočevar Boltežar in Saba Battelino (ur.). Ljubljana: Katedra za otorinolaringologijo Medicinske fakultete Univerze v Ljubljani, Univerzitetni klinični center Ljubljana, Klinika za otorinolaringologijo in cervikofacialno kirurgijo, Združenje otorinolaringologov Slovenije SZD, 7–12.

9. Grošelj, Aleš (2011). Naglušnost: Število ljudi z okvaro sluha narašča. *dr. revija za aktualna zdravstvena vprašanja* 28 (april 11): 34–35.
10. Jelaković, Tihomil (1987). *Zvuk, sluh, arhitektonska akustika*. Zagreb: Školska knjiga.
11. Jurca, Dominik (2011). Osebni pogovor. 23. sept. 2011.
12. Kambič, Vinko (1984). *Otorinolaringologija*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
13. Košak, Melita (2006). *Socialna zrelost pri slepih in slabovidnih ter gluhih in naglušnih*. Diplomsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
14. Košir, Stane (ur.) (1999). *Sluh: naglušnost in gluhost: Kaj moramo vedeti, ko se prvič srečamo s problemi sluha*. Ljubljana: Zveza društev gluhih in naglušnih Slovenije.
15. Kuhar, Dušan (1993). *Pogovori s starši gluhih in naglušnih otrok*. Ljubljana: Dan.
16. Levec, Alenka in Neva Ribnikar – Kastelic (1990). *Slušno prizadeti učenec v vašem razredu: Priročnik za učitelje na rednih šolah*. Ljubljana: Zavod za usposabljanje slušno in govorno prizadetih.
17. Levec, Alenka in Neva Ribnikar – Kastelic (1994). *Učenec z izgubo sluha v vašem razredu: Priročnik za učitelje na rednih šolah*. 2. izd. Ljubljana: Dan.
18. MacDonald, Fiona (1997). *Helen Keller: Gluha in slepa ženska, ki je premagala svojo drugačnost in posvetila življenje delu za druge ljudi*. Celje: Mohorjeva družba.
19. Mele Grudzinski, Marjeta (2004). *Glasbena vzgoja za slepe in slabovidne ter gluhe in naglušne otroke*. Diplomsko delo. Ljubljana: Akademija za glasbo.
20. Mirai, Ana (2000). *Nasveti staršem gluhih in naglušnih otrok*. Ljubljana: Ritmo.
21. Ozbič, Martina (2007). Glasbo gledam, vidim, tipam, božam, gibam, slišim in poslušam: glasba za osebe z motnjo sluha. *Glasba v šoli in vrtcu*. Letn. 12, št. 2 (2007): 28–51.
22. Ravnikar, Bruno (2007). *Glasbena akustika*. Ljubljana: Akademija za glasbo.
23. Vatovec, Jagoda (2007). Diagnostične preiskave sluha. *Bolezni ušes, nosu, žrela in grla v ambulantni družinskega zdravnika: Seminar*. Hočevar Boltežar, Irena in Saba Battelino (ur.). Zbornik predavanj na Medicinski fakulteti v Ljubljani, Ljubljana, 23.–24. 11. in 30. 11.–1. 12. 2007. Ljubljana: Univerzitetni klinični center Ljubljana, Klinika za otorinolaringologijo in cervikofacialno kirurgijo: Katedra za otorinolaringologijo Medicinske fakultete Univerze v Ljubljani, 11–13.
24. http://www.dnevnik.si/tiskane_izdaje/dnevnik/23120.
25. http://zakonodaja.gov.si/rpsi/r06/predpis_PRAV896.html.
26. http://osha.europa.eu/fop/slovenia/sl/et2005/PDF/dr-Bilban_Vplivi_na_cloveka.pdf.
27. <http://www.zgnl.si/>.
28. <http://www.z-csg.mb.edus.si/index.htm>.
29. <http://www.cksg.si/>.
30. <http://www.zveza-gns.si/>.
31. <http://www.kidg-mavrica.com/index.html>.
32. <http://med.over.net/forum5/read.php?113,5538355>.
33. http://www.dgn-celje.si/index.php?option=com_content&view=article&id=54&Itemid=69.
34. <http://www.genspot.com/MySpot/ShowContent.aspx?username=emocija&id=22265&type=blog>.
35. <http://www.racunalniske-novice.com/novice/dogodki-in-obvestila/podjetje-sonitus-medical-predstavilo-zobni-slusni-aparat.html>.
36. http://osha.europa.eu/fop/slovenia/sl/et2005/PDF/dr-Bilban_Vplivi_na_cloveka.pdf.
37. <http://www.suvag.hr/hrv/page.php>.

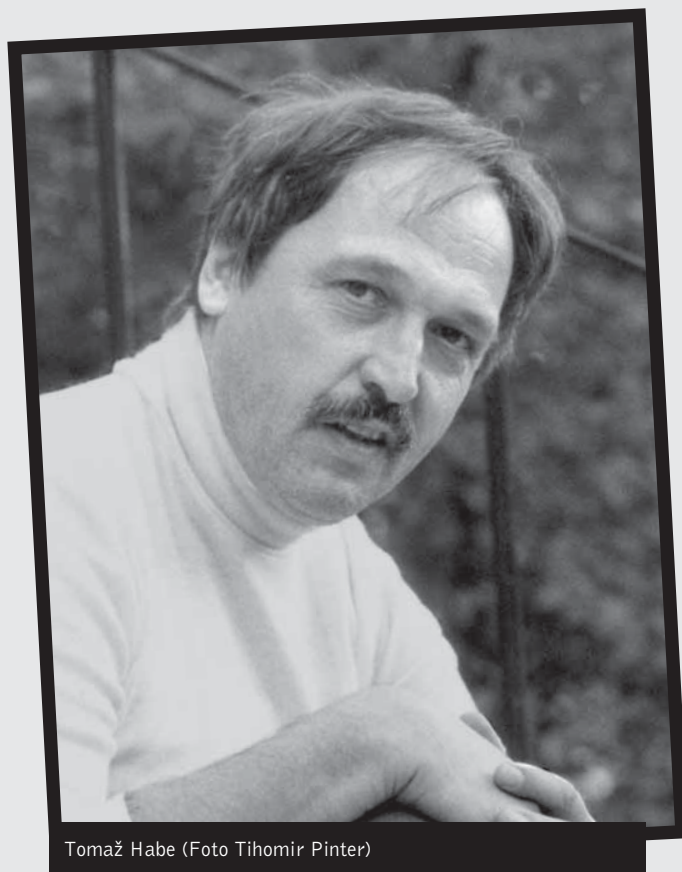
Intervju



Tomaž Habe: najpomembnejša je melodika, ki je v meni

Tomaž Habe (1947, Vrhnika), skladatelj, dirigent, violinist in pedagog, je na Akademiji za glasbo v Ljubljani končal študij kompozicije in dirigiranja. Podiplomsko se je izobraževal pri L. M. Škerjancu in U. Kreku. Leta 2002 mu je senat Akademije za glasbo podelil priznanje pomembnih umetniških del na področju kompozicije. Ustvarjal je komorna in simfonična dela, koncerte, vokalno in scensko glasbo ter skladbe za pihalni, tamburaški in harmonikarski orkester. Za potrebe glasbenega izobraževanja je pisal učbenike in priročnike za učitelje, širok je njegov instrumentalni pedagoški opus. Predaval je na številnih seminarjih za pedagoge v vrtcih, osnovnih, srednjih in glasbenih šolah. Posebno velik in pomemben je njegov prispevek v vzgoji in izobraževanju mladih umetnikov.

Tomaž Habe je minulo leto (2012) z upokojitvijo sklenil dolgo in zanimivo, četrto stoletja trajajoče obdobje pedagoškega dela na Konservatoriju za glasbo in balet (bivša Srednja glasbena in baletna šola) v Ljubljani. Skozi njegovo glasbeno vzgojo in izobraževanje se je v tem glasbeno teoretsko pedagoškem obdobju razvijala in oblikovala vrsta generacij slovenskih glasbenikov različnih smeri. Ob prihodu na najin pogovor je dejal, da je v prvih prostih mesecih očistil nekaj stvari in jih objavil v edicijah DSS: *Quasi Habanera* (saksofon in klavir), *Dotiki* (violončelo in klavir), *Cvetovi košenin* (glas, altovski saksofon/



Tomaž Habe (Foto Tihomir Pinter)

rog in klavir), *Narodna in Scherzo* (rog in klavir), *Kolo* (zbirka samospevov in duetov na besedilo matere Tereze), *Tri ogle* (tenorska tuba ali bariton in klavir), *Listi iz spominske knjige* (oboa in klavir), *Strah* (flavta in klavir), *Melanholija* (flavta in klavir), *Prelepa si, bela Ljubljana* (15 priredb na glasbo Bojana Adamiča, glas in spremljavo). Tik pred izdajo je barvna slika-nica *Pisana račka* (18 pesmic za najmlajše).

Vaša prva zaposlitev je bila v glasbeni šoli Domžale, vendar ste po desetih letih odšli v osnovno šolo Radomlje. Ne zgodi se pogosto, da glasbeni pedagog individualno poučevanje inštrumenta zamenja za skupinsko poučevanje v razredu.

Na glasbeni šoli sem učil violino in kitaro, vodil orkester in pevski zbor, pouk je potekal le popoldne, štirikrat v tednu pa se je zaradi orkestrskih in zborovskih vaj pouk zavlekel pozno v večer. Sem družinski človek in sem trpel, ker nisem bil nič z družino. Menim, da si v pedagoškem poklicu uspešen, če imaš urejeno družino, zato sem, kljub temu da sem se na glasbeni šoli dobro počutil, odšel v osnovno šolo v Radomlje. Tam sem se dobro počutil, imel sem močno podporo v kolektivu in sem veliko nastopal s šolskim zborom. Zborovskih tekmovanj se nisem udeleževal, saj sem se držal načela, da so lahko v zboru prav vsi otroci, ki to želijo, in tako so peli tudi taki, ki so imeli slabše razvit posluš. Nikoli nisem delal selekcije med pevci, to se mi je tudi maščevalo, po drugi strani pa me je osrečevalo, da so vsi otroci lahko pridobili pozitiven odnos do glasbe. S tem zborom sem posnel televizijsko nadaljevanko *Moj prijatelj Piki Jakob*. Na osnovni šoli sem ostal osem let. Z učenci sem ogromno prepeval, na izletu sem imel v rokah kitaro, v razredu sem sedel za klavirjem, otroci so vedeli, da v glasbi nimam šibke točke. Kaj pomaga študij toliko pedagoških, andragoških in vseh drugih predmetov, če ostane učitelj v glasbi »bos«?

Kdaj ste začeli komponirati pesmi za otroke?

Za otroke sem začel komponirati že v glasbeni šoli. Sestra je učila na glasbeni šoli pripravnico in vodila zbor cicibanov, zato me je večkrat prosila, naj ji napišem pesmico. Tako sem kar vsakih štirinajst dni napisal novo pesmico in nastale so zbirke *Katka brez copatka*, *Pesmice za Barbaro*, *Semafor*, kasneje tudi zbirke *To je naša zgodovina*, *stara mesta*, *njih ljudje*, *Poje vam mladost*, *Naj doni do neba*, *Eno novo pošto*, *Tri pomladne pesmi* in *Čevlji gredo na sprehod*. Spomnim se, kako težko je bilo izdati prve zbirke, vso notografijo, vsako noto posebej sem postavil sam. Zbirke so hitro pošle, želel sem ponatis, toda matrice so se izgubile. Iz tega časa je muzikal *Ptički brez gnezda*.

Ena mojih raziskav je pokazala, da ste na revijah šolskih zborov med najpogostejše izvajanimi skladatelji, npr. v letu 1998 sem naštel kar 136 izvedb, v letu 1999 128 izvedb vaših otroških umetnih pesmi ali obdelav ljudskih pesmi.

Zakaj so vaše otroške zborovske pesmi tako priljubljene?

Najpomembnejša v mojih otroških pesmih je melodika, ki je v meni. Tudi besedila pogosto pišem sam in s tem je pesem res enovita. Za besedilo sicer velja pravilo, da ne sme biti premočno, kajti če je premočno, pride v skladbi namesto do spevnosti do recitativnosti. Slovenci imamo veliko otroške in mladinske poezije, a za uglasbitev jih je primerna mogoče le četrtina. Razgibanost skladbe ustvarim tudi s spremljavo, za katero pogosto pravijo, da je prezahtevna – posebno klavirska. Menim, da se da z nekaj truda vse izuriti.

Bili ste sodelavec revij Ciciban, Cicido in Zmajček.

Z uredniško politiko Zmajčka se nisem strinjal in sem sodelovanje prekinil, za Cicido pa še vsako leto ustvarim pesmico ali dve, saj je s Katarino Virant prijetno sodelovati.

Več let ste strokovni spremljevalec zborovske dejavnosti pri Javnem skladu RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti, bili ste predsednik žirije na državni reviji otroških in mladinskih pevskih zborov v Zagorju ob Savi. Kaj menite o slovenskem otroškem in mladinskem petju?

Prvič, danes so redki zbori, ki so zelo uspešni, saj le redki zbori zaradi lastnih ambicij vadijo več ur, kot jih dodeljuje predmetnik. V zboru se izkazuje kakovosten pristop do glasbene vzgoje v razredu, v okviru katere je resnično premalo petja in s tem premalo doživljanja glasbe. Učitelji pri glasbeni vzgoji v razredu preveč poudarjajo znanje, premalo časa pa namenja jo petju. Le živo muziciranje vodi otroka v globoko čustveno doživljanje glasbe. Na šolah, kjer glasbena vzgoja v razredu temelji predvsem na petju, so tudi zbori boljši. Drugič, ne odbravam, da zborovodje tako pogosto posegajo po že izvedeni otroški zborovski literaturi, da se programi toliko ponavljajo. Na reviji se npr. pojavi skladba in naslednje leto jo slišimo petkrat. Zborovodja, ki sam išče in sestavlja pesemski program, pridobi večjo širino in možnosti pestrih interpretacij. Za zborovodjo je pomembno, da sam išče zvočno sliko notnega zapisa in se ne zgleduje po zvočni podobi izvedbe drugega zbora, naj ne ostaja ujetnik neke že slišane izvedbe, ki mogoče niti ni najboljša. Tretjič, pogrešam zborovodje, ki bi spremljali in vrednotili nastope otroških pevskih zborov na revijah in tekmovanjih. Seveda pa le zborovodja, ki sam ustvarja zvočne slike otroške zborovske pesmi, lahko presoja druge izvedbe.

Pri reviji *Glasba v šoli in vrtcu* včasih težko napolnimo notno prilogo z novimi skladbami za otroke, kako naj spodbudimo skladatelje, da bi več ustvarjali za naše otroke?

Ni tako malo skladateljev, ki ustvarjajo za otroke, le izdaje so bolj razpršene kot nekoč, ko smo imeli samo Grlico. Danes

zborovsko literaturo izdajajo Zavod RS za šolstvo, Javni sklad RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti, pa tudi posamezni festivali in založbe. Pa še nekaj je: šole premalo kupujejo notna gradiva. Četudi ne izvajajo, bi morali glasbeni pedagogi kupovati otroško literaturo, temeljna dela bi morala imeti vsaka šolska knjižnica. Potem bi založbe tudi več natisnile. Redno spremljam nastajanje novih otroških pesmi, pri Društvu slovenskih skladateljev sem bil zadolžen za to področje. Menim tudi, da bi otrokom morali dati več možnosti izbire, da se ne bi ravnali le po izbiri odraslih. Predvsem v radijske in televizijske programe bi morali vključiti posnetke z glasbo, ki je primerna starosti otrok in razširiti ponudbo kakovostne otroške glasbe.

Ste kot predsednik Društva slovenskih skladateljev lahko vplivali na slovensko glasbeno stvarnost?

Imel sem zelo malo vpliva, kajti vsako dogovarjanje je stvar osebnega stika dveh oseb; če ima oseba, s katero si v stiku, neko širino in željo po premikih v določeni smeri, npr. v sprejemanju slovenske glasbe, v odnosu do slovenske glasbe, pride tudi do rezultatov. Ko bodo vsi izvajalci izvajali vsaj tretjino slovenske glasbe, bo pri nas tudi drugače. Sam sem vedno prepričeval svoje pevce ali člane orkestra, da je slovenska glasba lepa. Tudi tuji dirigenti, ki prihajajo k nam, dajejo prednost slovenski glasbi in jo vrednotijo enakovredno s svetovno klasiko. Mi pa se svojega dostikrat sramujemo in ga potiskamo stran.

Na seminarju Zborovska šola ste bili predavatelj, takrat sem vas vprašala, zakaj naši glasbeni pedagogi tako slabo obvladajo petje a vista – po notah. Tuji predavatelji so se namreč čudili, da udeleženci seminarja niso znali odpeti posredovanih partitur in tako niso uspeli izpeljati zastavljenih tem. Odgovorili ste mi, da bo kmalu drugače, saj se boste posvetili solfeggiu na vseh stopnjah glasbenega izobraževanja. Res ste ustvarili komplet učbenikov za solfeggio in za nauk o glasbi ter soustvarili učne načrte za nauk o glasbi in solfeggio za osnovne in srednje glasbene šole.

Leta 1983 sem se zaposlil kot profesor solfeggia in glasbenega stavka ter dirigent mešanega pevskega zbora in simfoničnega orkestra na Srednji glasbeni in baletni šoli v Ljubljani. Hitro sem ugotovil, da se moram sam lotiti sistematične izdelave gradiv za solfeggio in nauk o glasbi. Nekaj let sem ustvarjal samo učbenike, ki sem jih sproti preizkušal v razredu. Kupoval sem literaturo po vsej Evropi in jo študiral, to so bila leta mojega intenzivnega iskanja. V učbenikih sem zasnoval evropsko raven znanja, tako da lahko vsak dijak nadaljuje študij kjerkoli v tujini. V največje zadoščenje mi je bilo, ko so dijaki odšli na študij v Nemčijo ali Francijo in povedali, da so pri meni dobili dobro podlago za nadaljnji študij. Ustvaril sem štiri učbenike za solfeggio in štiri učbenike za nauk o glasbi. Vsak učbenik za nauk

o glasbi ima svojo rdečo nit: v prvem zvezku so to otroški in drugi prazniki v letu, v drugem zvezku ljudsko izročilo o delovnih in prazničnih običajih, povezano z letnimi časi oz. naravo, v tretjem zvezku Slovenske ljudske stanovske in delovne pesmi in v četrtem zvezku stara slovenska mesta. Pri nauku o glasbi je nastala težava, saj sem imel preveč idealno predstavo in sem bil prezahteven. Nekateri pedagogi, posebno z mariborskega področja, so krasno delali, ogromno naših pedagogov pa še vztraja na starih okopih. Naj povem primer: ves svet uporablja za solmizacijski zlog pete stopnje zlog SOL in za sedmo stopnjo zlog SI, pri nas še vedno vztrajajo na zlogih SO in TI, celo na Akademiji za glasbo se ni nič spremenilo. Ali npr. ves svet gradi na ritmičnem parlattu, ki pa pri nas ni sprejet.

V tem času sem ustvarjal tudi inštrumentalni pedagoški opus: skladbe za kitaro, skladbe za violino, evfonij, klavir in trobento. Skomponiral sem skladbe za godalni orkester: *Pomladna suita* (klavir in godala), *suito Bremenski mestni godci*, *Štiri skladbe* (otroški simfonični orkester), *Šest plesov za godala*, *Tri primorske*, *Igrače* (otroški godalni orkester) in *Suita Carnioli*.

Menite, da ste izpolnili svoje poslanstvo, ali danes glasbeni pedagogi obvladajo petje a vista?

Tisti, ki so šli skozi moje šolanje, so novosti sprejeli, veliko jih ni opustilo starih navad. Seveda je treba neprestano uriti sposobnost petja po notah, da ne usahne. Sem član in večkratni predsednik TEMSIG-a (tekmovanje mladih slovenskih glasbenikov) za področje solfeggia ter član komisije za medpredmetno skupino za kulturno-umetnostno vzgojo in tako še vedno sledim razvoju tega področja.

Na Akademiji za glasbo ste poučevali harmonijo in improvizacijo, solfeggia pa ne.

Z improvizacijo sem se ukvarjal od mladosti, aranžiral sem za različne ansamble, prepisoval aranžmaje s posnetkov, zato poznam veliko literature. Izkušnje, ki so bile nekje že rešene, sem vnašal v improvizacijo. Na akademiji je pouk solfeggia zdaj na višji ravni, a ga je še vedno premalo, da bi študentje bolje slišali. Tisti, ki ima žilico, bo dobro pisal nareke, drugi pa ne. So pa še druge zadeve s tega področja, ki bi jim bilo treba posvetiti več časa.

Niste imeli vpliva na predmetnik in učni načrt?

Zato tudi nisem ostal na akademiji, saj so tam strokovno-teoretični predmeti stranska veja izobraževanja. Ko je akademija povečala koncertno dejavnost, so pogosteje odpadala predavanja strokovnih predmetov, zato se nisem odločil za habilitacijo. Sodelovanje z dijaki na srednji šoli mi je dajalo več zadoščenja in mi je pomenilo več kot naziv akademjski profesor.

Uspeli ste tudi kot dirigent, vodili ste različne vokalne in inštrumentalne sestave.

Mešani pevski zbor Svobode Mengeš sem vodil sedemnajst let, z njim sem izvajal zahtevne programe. Profesor Janez Bole mi je vcepil ljubezen do renesanse, do slovenske ljudske pesmi, do repertoarja evropskih ustvarjalcev, kot so Z. Kodally, F. Poulenc ali S. St. Mokranjac. Leta 1989 sem prevzel vodenje mešanega pevskega zbora in simfoničnega orkestra Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani. V zboru nisem vzgajal zborovskih pevcev, zame je bil vselej na prvem mestu pedagoški proces, pevski zbor je bil podpora solfeggiu. Če je bila zborovska zasedba taka, da niso bile potrebne dodatne vaje, smo se udeležili tudi tekmovanj, tako smo dvakrat tekmovali in bili nagrajeni, sicer pa se nisem udeleževal zborovskih tekmovanj. Zame je bilo pomembno le resno, kontinuirano delo in vzgoja. S šolskim orkestrom sem redno vsako sredo vadil dvajset let, vaja ni odpadla niti enkrat, ob sredah nisem potrdil nobene udeležbe na kakršnem koli sestanku. Dijaki se navadijo urnika; če vaja enkrat odpade in pridejo zaman, jih naslednjič ni več. Pri zboru in orkestru sem posebno skrb posvečal izvedbam slovenske glasbe (L. M. Škerjanc, D. Bravničar, B. Arnič, F. Gerbič, S. Premrl, J. Gregorc, A. Srebotnjak, I. Petrič) in novitetam (R. Golob, Č. Sojar Voglar, P. Ramovš, P. Šavli, V. Avsec, J. Godler). Številni člani mojega orkestra so danes eminentni glasbeniki (M. Zupan, J. Kotar, M. Grahek, A. Žust). Za najrazličnejše odrasle vokalne sestave sem ustvaril več zbirk: *Pesem hoče biti luč*, *Pet pesmi, pet pokrajin*, tri pesmi na besedilo Toneta Pavčka *Kamen: Skrivnostni, Urok, Čudežni*, *Zbirka moških zborov*, *Zbirka ženskih zborov*, *Deset ljudskih šaljivih* za mešani zbor.



Tomaž Habe

Brali smo o vaših novoletnih koncertih in koncertih v naravi.

Novoletne koncerte smo med prvimi v Sloveniji izvajali z domžalskim komornim orkestrom in domžalskim komornim zborom, ki ga je vodil Karel Leskovec. Koncerti v naravi so bili organizirani v Arboretumu Volčji Potok, na njih smo vsako leto obeležili obletnice glasbenih velikanov in pri tem dajali prednost slovenskim skladateljem. Z nami so sodelovali najvidnejši

slovenski glasbeniki in solopevci. Izvajali smo tematsko oblikovane programe, ob obletnici Viktorja Parme *Rokovnjače*, ob obletnici Walta Disneyja sem priredil *Sneguljčico*, za koncertni oder sem priredil glasbo iz filma *Cvetje v jeseni*, izvajali smo operne in operetne zборе, Straussove in Leharjeve valčke in polke, popularno simfonično in revijsko glasbo. Nikoli pa za dodatek novoletnega koncerta nisem izvajal *Marša Radetzkega*, za iztek leta sem dodal Haydnovo *Uro*.

Kaj pa koncerti v Grobljah?

V cerkvi sv. Mohorja in Fortunata v Grobljah pri Domžalah je potekal poletni festival komorne glasbe od leta 1970 in prva leta smo tudi mi z domžalskim komornim orkestrom redno sodelovali skupaj s solisti, kot so bili solopevec Mitja Gregorač, violinist Tomaž Lorenz, trobentača Stanko Arnold in Tone Grčar, flavtist Matej Zupan ali klarinetist Jože Kotar.

Poznajo vas tamburaši in pihalni orkestri.

Zame je glasba kompleksna, tako rekoč ni dejavnosti, pri kateri se ne bi udeleževal. Poznajo me tudi harmonikarji, saj sem za domžalski harmonikarski orkester, ki je bil eden boljših v Sloveniji, pisal priredbe in nove skladbe, kot so *Kralj Matjaž, Slovenika, Sedemindvajseti – uvertura*. Napisal sem deset skladb za tamburaški orkester in orkester mandolin, največkrat izvajana je bila *Pastirče mlado*. S pihalnimi orkestri sodelujem od leta 1997, saj sem član in predsednik žirij njihovih tekmovanj, za te sestave tudi komponiram in med uspešnejše skladbe uvrščam *Simfonio Carnioli Soudaška*, ki je bila v stavkih 2, 5 in 7 tekmovalna skladba in v stavkih 1, 3 in 6 v umetniški kategoriji tekmovanja ter je tudi kasneje doživela veliko izvedb.

Komponirali ste tudi zabavno glasbo?

Pravzaprav sem se v letih, ko sem se odločal, ali me bo pot zapeljala v resno ali zabavno glasbo, težko odločil; oče je bil glasbenik, sestra je bila glasbenica, stric in teta sta bila v pedagoškem poklicu, pedagoški poklic je bil v družini, moral sem se odločiti ali hoditi na turneje z Mladimi levi ali biti resen učitelj. Za Mlade leve sem prepisoval aranžmaje s plošč in odnos do zabavne glasbe mi je ostal. Bil sem ustanovitelj festivala zabavne glasbe Glasbene snežinke, na njem so prvič nastopili Tomaž Pengov, Tomaž Domicelj, skladatelj Alojz Ajdič je predstavil svojo prvo skladbo. Kasneje me je v vode zabavne glasbe zaneslo, ko je hčerka še v osnovni šoli v sedmem razredu pela v kvartetu, nato v triu Katrinas, s katerim sem pripravil tudi izdajo plošče s slovensko zabavno glasbo. Takrat so me povabili na otvoritveni koncert na ljubljanskem gradu, zanj sem iz samih mladih inštrumentalistov sestavil orkester Juventus. Izvajali smo zimzelene slovenske popevke, posneli tudi ploščo in

jo poimenovali Slovo tisočletju. S triom Katrinas sem ustvaril tudi božični projekt in ploščo za Mobitel.

Nazadnje sem v lanskem letu sodeloval v projektu Mati domovina v Kočevju. Bil sem umetniški vodja tega festivala, ki sem ga zasnoval na slovenski glasbi. Kot prvo sem izbral skladbo skladatelja Marjana Kozine *Na svoji zemlji*. Hotel sem ozavestiti naše pomembno preteklo revolucionarno obdobje, v katerem so nastale izjemne glasbene umetnine: samospevi, zbori, simfonične skladbe, v tistem času so nastali pihalni orkestri. Poiskal sem glasbo na besedilo Toneta Pavčka in jo prearanžiral. Da sem vključil tudi zamejske Slovence, sem izbral skladbo *Rož, Podjuna, Zila*. Izbral sem pesmi, ki pojo o zemlji, o domovini in o lepota Slovenije. V prihodnje se bo ta festival preoblikoval v domovinski dan za šole. Na ta dan se bo na šolah v dopoldanskem času po televiziji predvajala oddaja s slovensko ljudsko in umetno glasbo, mogoče bomo dodali tudi kakšen kviz, da bo zanimanje med mladimi večje.

Za svoje delo ste prejeli veliko nagrad in priznanj, naštejte tiste, ki vam pomenijo največ.

Iz prvega obdobja je zame najpomembnejša Kersnikova nagrada na področju kulture občine Domžale ter Veronikina nagrada občine Kamnik. Veliko mi pomenijo častni znak občine Bled, nagrada mestne občine Ljubljana za pedagoško delo ter seveda najvišja nagrada RS na področju šolstva (v preteklosti imenovana Žagarjeva nagrada). Prejel sem tudi Gallusovo plaketo – najvišje priznanje Javnega sklada RS za ljubiteljske kulturne dejavnosti, Škerjančevo nagrado ter Adamičevo listino. Lahko omeniva še nagrado strokovne žirije RTV Slovenija za zabavno skladbo na festivalu Glasbene snežinke in prvo nagrado strokovne žirije RTV Slovenija za skladbo Oda Ireni z Mladimi levi.

Ste skladatelj in prirejevalec, vaš kompozicijski opus obsega prek štiristo del.

Vsa moja dela so bila izvedena, na kar sem zelo ponosen. Med komornimi deli naj izpostavim *Troblni kvintet*, *Troblni trio Ko je telo*, *Pihalni trio Atai*, *Godalni trio*, *Slavček in vrtnica*, *Klavirski trio*, *Ad hominem*, *V gozdu* (flavta solo, godalni kvartet in harfa), *Dve koroški* (trobila), *Nostalgija* (kvartet saksofonov), *Stoji, stoji Ljubljana'ca* (kvartet klarinetov), *Rdeče črno, rumeno* (za glas, klarinet in klavir). Najpomembnejša simfonična dela so *Tanja* (kantata za soliste, zbor in orkester), *Simfonični scherzo*, *Poema* (klavir in simfonični orkester), *Koncert za trobento in orkester*.

Vaša glasba je zapisana tudi na nosilcih zvoka, ploščah in zgoščenkah.

Imam svojo avtorsko ploščo in čakam na izdajo plošče Slovenska mesta (z radijskim zborom), ki je rdeča nit mojega četrtega

učbenika za nauk o glasbi. Posamezne skladbe pa so na številnih nosilcih zvoka, ki so jih posneli naši zbori in orkestri.

Sva se dotaknila vsega, kar je pomembno violinistu, skladatelju, dirigentu in pedagogu Tomažu Habetu?

Rad bi poudaril, da mi je v največje zadovoljstvo, ko srečam vrhunske glasbenike, pevce in člane različnih slovenskih zborov in orkestrrov, nekoč moje dijake, ki me z veseljem pozdravljajo, klepetajo z menoj, pripovedujejo o svojem življenju in uspehih. Vesel sem, da smo ohranili pristen človeški stik in zaupanje, ki sem si ga pridobil kot pedagog, to mi pomeni več kot vsa priznanja, ki so mi jih podelili.

Obstaja še kakšna skrita želja v smislu »to bi še, ker doslej nisem imel časa«?

Jasno, komponiranje, zdaj ogromno komponiram. Lani sem krstil koncert za tubo in simfonični orkester, ki je posvečen Trubarju. Se mi zdi, da bo redko izveden, ker je solističen part zahteven, zato ga bom nadgradil v simfonijo. Pred menoj je še veliko projektov.

#Viri

1. <http://www.dss.si/?avtorspada=23&lang=slo> (januar 2013).
2. Križnar, Franc (2006). *Portreti gorenjskih glasbenikov*. Maribor: CIMRS Univerze v Mariboru.
3. Žvar, Dragica (2006). *Otroška zborovska pesem 20. stoletja*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Akademija za glasbo.

Etnomuzikološki kotiček



Zgoščenke glas se sliš' v deveto vas

Izvirni posnetki ljudske glasbe

na zgoščenkah Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU

Glasbenonarodopisni inštitut, najstarejši inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, je v javni zavesti Slovencev v zadnjih desetletjih navzoč predvsem z dvema dejavnostma: ljudje ga povezujejo s terenskimi snemanji slovenskega ljudskega pesemskega izročila in glasbe, hkrati pa ga prepoznavajo v zvočnih publikacijah, s katerimi to védenje vrača ljudem – tistim, med katerimi se je to izročilo ohranjalo, in tistim, ki ga spoznavajo kot svet drugačnega, avtentičnega, torej izročila, ki je polnilo zvočne pokrajine včerajšnjega dne.

Med tema dvema dejavnostma so razpete številne poti spoznavanja in analiziranja izročila, pokrajine prepoznavanja njegovega življenjskega konteksta in pokrajine razbiranja njegovih pomenov. Teh pokrajin ne razkrivajo šele sodobne raziskave sodelavcev *Glasbenonarodopisnega inštituta*: današnja spoznanja se naslanjajo na védenje vseh tistih, ki so od časa prvih zapisov slovenskih ljudskih pesmi, torej vsaj od leta 1776 naprej, na papir prenašali podobo zvočnega sveta slovenskega izročila, hkrati pa na prizadevanja vseh tistih, ki so pesemsko podobo včerajšnjega dne ujeli v zvočni zapis. Izum zvočnega zapisovanja, ki so ga na Slovenskem po zaslugi madžarskega raziskovalca Béle Vikárja zaznamovali zapisi na voščene valje iz Tišine v Prekmurju iz leta 1898, je tem možnostim dal nove razsežnosti. Za sistematično zvočno zapisovanje na Slovenskem pred časom

magnetofona ni bilo možnosti: fonografska snemanja, ki so zaznamovala tudi zanimanje za slovensko ljudsko pesem, so bila namreč odvisna od prizadevanj in možnosti posameznikov. *Folklorni inštitut*, predhodnik današnjega *Glasbenonarodopisnega inštituta*, je bil tako vezan na pisne zapise. Povsem nove razsežnosti pa je odprla možnost snemanja z magnetofonom. Leta 1954 je *Glasbenonarodopisni inštitut* dobil dva magnetofona: zvočno snemanje je tako postalo redna oblika terenskega dela sodelavcev inštituta.

Rezultate tega dela je *Glasbenonarodopisni inštitut* skušal redno posredovati ljudem, od katerih je pesem izšla, in sicer ne le s sodelovanjem v oddaji *Slovenska zemlja v pesmi in besedi*, temveč tudi s samostojnimi komentiranimi zvočnimi publikacijami, z objavami na LP-ploščah. Objavljanje posnetkov izvirne ljudske glasbe, kot jo je bilo mogoče predstaviti s tedanjimi raziskovalnimi koncepti, je tako postalo redna oblika inštitutskega dela oziroma njegove promocije – promocije ljudske glasbe in promocije samega dela inštituta. Objavljanje zvočnega gradiva je namreč postalo pomembna spodbuda ljudem pri sodelovanju v nadaljnjem zbirateljskem procesu.

Izjemno pomemben del teh zvočnih objav so bili tudi komentari, s katerimi so bile posamične pesmi pospremljene med

ljudi; čeprav je šlo za poljudno zasnovane in povprečnemu razumevanju dostopne komentarje, so ti dajali objavljene-mu gradivu pomemben razumevanjski okvir. Tako so bili na ploščah objavljeni po eni strani splošni pregledi slovenskega pesemskega gradiva, ločeni glede na to, ali je šlo za pesemsko gradivo, inštrumentalno izročilo ali za pritrkavanje, po drugi strani pa so bile to razne pokrajinske predstavitve ali predstavitve določenih skupin, s katerimi je bil predstavljen predvsem rob slovenskega etničnega ozemlja. Plošče s komentiranimi objavami izvirnih posnetkov slovenske ljudske glasbe so tako same postale dediščina.

Temu je sledilo kratko obdobje objavljanja gradiva na kasetah, namenjenega predvsem predstavitvi skupin in priredb (*Trio Škorci*, *Fantje artiški*), ta čas pa je nasledil čas zgoščenk. Leta 1996 je bila zasnovana zbirka *Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta*, vnovič zavezana objavljanju izvirne ljudske glasbe. Te možnosti so se konceptualno naslonile na produkcijo pred objavljanjem zgoščenk, torej na objavljanje na LP-ploščah, hkrati pa so bistveno obogatile njen izbor in predstavitev zvrsti.

Zgoščenke *Glasbenonarodopisnega inštituta* so tako postale male zvočne razstave: z glasbeno govorico so spregovorile o preteklih in sedanjih zvočnih pokrajinah, s pesmijo so odstirale poglede v vsakdan preprostega človeka, z besedo so skušale ujeti prostranstva malega sveta. Vsaka zase in skupaj, v nizu sprehodov po pokrajinah slovenskega etničnega ozemlja. V teh odstiranjih se ozirajo po sledih, ki so jih zarisale prve objave inštituta, objave na LP-ploščah, in po spoznanjih raziskav sodelavcev inštituta. Spremljajoče knjižice s študijami in komentarji, opremljene z ilustrativnim gradivom, prinašajo tudi angleške prevode, kar slovensko ljudsko pesem predstavlja tudi navzven.

Zasnova zbirke je ohranila **splošne** predstavitve, namenjene najširšemu zajetu slovenskih ljudskih pesmi in glasbe, povezanih tudi s plesnim izročilom. Tako sta bili zasnovani zgoščenci *Zapojmo lepo, zaigrajmo eno* (Ljudska pesem in godba Slovencev) in *Pesem slovenske dežele*. Obe prinašata reprezentativni izbor pesemskega in glasbenega izročila Slovencev, pri čemer je zgoščenska *Pesem slovenske dežele*, tako kot nekdaj objava na LP-plošči, sledila izdaji istoimenske knjige dr. Zmage Kumer iz leta 1976. Z dokumentarnimi posnetki iz arhiva *Glasbenonarodopisnega inštituta* predstavljata značilne primere ljudske vokalne tradicije, hkrati pa tudi njeno vsebinsko pestrost. Povpraševanje po teh zgoščenkah dokazuje njihovo uporabnost v reprezentativne namene.

Poseben položaj med splošno zasnovanimi zgoščenkami ima plošča *Odmev prvih zapisov*, ki je zasnovana kot **historični** pregled zvočnega zapisovanja. Omogoča namreč vpogled v zvočno podobo najstarejših zapisov na slovenskih tleh, posnetih na

voščene valje in voščene plošče, in nas hkrati vodi po poteh zvočnega zapisovanja do današnjih dni. Zasnovana je kot premišljen izbor posnetkov ljudskih pesmi, ki s spremljajočim besedilom ponuja strnjen prikaz živosti ljudskih pesmi od časa prvih zvočnih posnetkov do danes, zato hkrati pomeni tudi učni pripomoček pri seznanjanju s slovensko ljudsko pesmijo. V nizu zvočnih publikacij imajo opazno reprezentativno vlogo zgoščenke, ki se navezujejo na izdajo monumentalne zbirke slovenskih ljudskih pripovednih pesmi. Gre torej za **tematsko** ubran izbor pesemskega izročila, primerljiv z izborom v knjigah, na katere se navezuje. Zbirka zgoščenk *Slovenske ljudske pesmi* tako vsebuje razne vrste pripovednih pesmi: prva zgoščenska, zasnovana po izdaji iz leta 1970, prinaša junaške pripovednih pesmi, druga legendne, tretja legendne in socialne, četrta ljubezenske pripovedne, peta – zadnja – pa družinske pripovedne pesmi. Tako kot narekuje standard izdaj zgoščenk zbirke *Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta*, imajo vse zgoščenke spremljajoče knjižice z uvodi in komentarji, ki povzemajo komentarje, objavljene v knjigah. Te zgoščenke z zvočno podobo približujejo tisti del slovenskega pesemskega izročila, s katerim smo se Slovenci najbolj istovetili v desetletjih prizadevanj za uveljavitev nacionalne prepoznavnosti.

Tematsko zasnovana je tudi zgoščenska *Regiment po cesti gre*. Prinaša strnitev tistih pripovednih in ljubezenskih pesmi, ki so nastale kot odziv na vojne ali na služenje vojaškega roka, hkrati pa tudi predstavitev pravih vojaških pesmi. Pesemsko odstira najstarejša obdobja, ki so jih zaznamovali boji s Turki, osvetljuje čas najemniške vojske, obdobje dosmrtno vojaške službe in vojaške spopade devetnajstega stoletja, dotakne pa se tudi odzivov na velike stiske svetovnih vojn. Med te pesmi smiselno vpleta inštrumentalne viže in pritrkavanje. Spretna študija, dopolnjena z dokumentarnimi posnetki, hkrati s predstavitvijo posamičnih pesmi spreminja dosedanje razumevanje značilnosti slovenskih ljudskih vojaških pesmi nasploh, torej pogled na samopodobo Slovencev.

Pomemben del sodobnih zvočnih publikacij Glasbenonarodopisnega inštituta pomenijo **pokrajinske** predstavitve, večinoma ločene glede na to, ali gre za pesemsko izročilo ali izročilo inštrumentalne glasbe. V nizu teh zvočnih predstavitev je nastala vrsta zgoščenk, ki pomenijo sistematično razkrivanje posamičnih slovenskih zvočnih pokrajin. Zgoščenke, ki so nastale v tem okviru, so usmerjene predvsem v obrobje slovenskega etničnega ozemlja: na ta način so namreč doslej predstavljene Koroška, Prekmurje, Porabje in Bela krajina, v povezavi s knjigo *Ljudska glasba med rešetarji in lončarji v Ribniški dolini* pa je bila v tem okviru predstavljena tudi Ribniška dolina.

V nizu teh zgoščenk je bila kot prva objavljena *Koroška – Zvočni primeri izvirne ljudske glasbe*. Uokvirja nekoliko dopolnjen povzetek dveh plošč, ki sta izšli leta 1983 pri *Založbi Obzorja*,

prinaša pa ljubezenske, pripovedne, koledniške, otroške, stanovske pesmi in ritmizirana besedila, ob tem pa tudi dve inštrumentalni viži na harmoniko. Glasbeno predstavlja izročilo koroškega večglasnega petja ter značilne akordične melodije s širokim tonskim obsegom.

Z zvočnimi publikacijami je v tem okviru zelo obširno predstavljena Bela krajina: belokranjsko ljudsko izročilo je namreč predstavljeno s pesmijo in plesom, tej zvočni osvetlitvi pa se pridružujeta tudi predstavitve uskoškega izročila in izročila Adlešičev. Zgoščenka belokranjskih ljudskih pesmi z naslovom *Bela krajini in Kostel*, z izborom dokumentarnih posnetkov predstavlja obdobje od prvih zvočnih snemanj leta 1914 do danes. V melodično in tematsko-vsebinski raznolikosti belokranjskega pesemskega izročila, prikazanih skozi razne pesemske zvrsti, poleg slovenskega upošteva tudi uskoško glasbeno izročilo. Izročilo uskokov je posebej predstavljeno v zgoščenki *Uskoška pesemska dediščina Bele krajine*. Gre za izročilo, ki so ga ohranili predvsem pravoslavni pribegi, nekaj pa tudi potomci katoliških pribegov. Zanimiva je tudi osredinjenost na izročilo enega samega kraja, Adlešičev: z zgoščenko *Bog daj dobro leto* je ustvarjena zvočna predstava ljudske ustvarjalnosti in glasbenega doživljanja ene same vasi.

Sprehod po glasbenih narečjih Slovenije razgrinja različne podobe obrobniških pokrajin. Zgoščenka pesemskega izročila Prekmurja z naslovom *Spejvaj nama, Katica* z izbranimi zvočnimi primeri izvirnega pesemskega izročila odstira podobo pokrajine, ki jo je obrobnost močno zaznamovala. Prekmursko izročilo je namreč s svojo glasbeno govorico ohranilo nekatere arhaične značilnosti, hkrati pa je prestreglo tudi druge značilnosti pokrajine, kot je bilo na primer sezonsko delo. Posebnost predstavljenega območja je vidna v specifični zastopanosti posamičnih pesemskih zvrsti, v spremnem besedilu k zgoščenki pa jo poudarjata besediloslovna in etnomuzikološka umestitev Prekmurja na zemljevid slovenske pesemske in pevske ustvarjalnosti.

Posebno mesto med pokrajinskimi predstavami ima zgoščenka *Od Ribnice do Rakitnice*, ki predstavlja ljudsko pesem in glasbo v Ribniški dolini. Pomeni zvočno dopolnitev monografije *Ribniška dolina* Zmaga Kumer. Z izbranimi primeri ljudskih pesmi, inštrumentalnih viž in drugega glasbenega izročila, posnetega v Ribniški dolini od leta 1963 naprej, predstavlja različne zvrsti pesemskega izročila, hkrati pa tudi melodije značilnih ljudskih plesov Ribniške doline in primer pritrkavanja.

Plesno izročilo razkrivajo zgoščenske s skupnim naslovom *Slovenske ljudske plesne viže*. Niz teh zgoščenk je začela zgoščenka *Slovenske ljudske plesne viže – Koroška*. Predstavljeni primeri so glasbena ilustracija k plesom, objavljenim v knjigi Mirka Ramovša *Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem – Koroška in zahodna Štajerska*. Zgoščenka Vsebuje primere, posnete

med koroškimi Slovenci, živečimi v Avstriji (Ziljska dolina, Rož, Podjuna) in Sloveniji (Mežiška dolina s Strojno).

Druga zgoščenka iz te zbirke, *Plesno izročilo na Slovenskem – Bela krajina in Kostel*, je zasnovana kot preplet raznovrstnosti ljudske glasbeno-plesne dediščine Bele krajine in Kostela, ki jo v slovenskem prostoru odlikuje etnična pestrost. Izbrani zvočni primeri so glasbena ilustracija k plesom, objavljenim v knjigi Mirka Ramovša *Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem – Bela krajina in Kostel*. Spremnna knjižica predstavlja ljudsko plesno dediščino pokrajine, hkrati pa tudi značilnosti in posebnosti glasbene spremljave k plesom.

Z inštrumentalnimi vižami, ob katerih je predstavljeno plesno izročilo, sta na isti način, torej z naslonitvijo na predhodno etnokoreološko predstavitve Mirka Ramovša, v zgoščenkah *Glasbenonarodopisnega inštituta* zastopani tudi najvzhodnejši slovenski pokrajini, Porabje in Prekmurje, in sicer v zgoščenki z naslovom *Slovenske ljudske plesne viže – Prekmurje in Porabje*. Bogastvo glasbenega in plesnega izročila s takšnimi predstavami spodbuja nadaljnje ohranjanje tega izročila.

Izbor zgoščenk *Glasbenonarodopisnega inštituta*, namenjen predvsem pesemskim in glasbeno-plesnim predstavam, zaokroža zvočna predstavitev **pritrkavanja**. V zgoščenki, imenovani *Pritrkavanje*, odzvanjajo najrazličnejši zvonovi, ki polnijo naše zvočne prostore. V njih se prepletajo različni pritrkovaški načini in različna znanja, ki so s prenašanjem iz roda v rod in z novimi iskanji bogatila in še bogatijo zvočne svetove prazničnega dne.

Zvočni sprehodi skozi pokrajine pesemskega izročila Slovencev, ki jih omogočajo zvočne publikacije izvirne ljudske glasbe, s tem niso zaključeni ne za ljudi, ki se zanimajo zanje, ne za sodelavce *Glasbenonarodopisnega inštituta*. Bogat arhiv, nova terenska snemanja in nove raziskave namreč narekujejo nove objave, k temu pa nas vodi tudi zasnova pokrajinskih in krajevnih predstavitev. Vračanje bogastva zvočnih svetov v sodobne urbane prostore s tem širi naše poznavanje in oplaja novo ustvarjalnost, v tem pa je tudi njen izziv.

Seznam (dosedanjih) izdaj plošč GNI ZRC SAZU

Zapojmo lepó, zaigrajmo enó. Ljudska pesem in Godba Slovencev

Izbor zvočnega gradiva: Igor Cvetko, Maša Komavec, Drago Kunej, Mirko Ramovš.

Spremnna beseda: Zmaga Kumer, uredništvo in zvočna obdelava gradiva: Drago Kunej; izdajatelj: *Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU* in *Založba Helidon*.

1998; spremna knjižica z angleškim prevodom: 20 str.; zgoščanka: 58 min., 12 sek.; COBISS.SI-ID11925805 (razprodano).

Odmev prvih zapisov

Izbor zvočnega gradiva: Marija Klobčar, Drago Kunej, Mirko Ramovš in Urša Šivic.

Spremna beseda: Marija Klobčar; uredništvo: Urša Šivic; priprava in zvočna obdelava gradiva: Drago Kunej.

2004; spremna knjižica z angleškim prevodom: 56 str.; zgoščanka: 60 min., 13 sek.; ISBN 961-6500-60-0.

Pesem slovenske dežele

Izbor zvočnega gradiva: Drago Kunej, Mojca Kovačič in Marko Terseglav.

Spremna beseda: Marko Terseglav; uredništvo zgoščenke: Drago Kunej; priprava in obdelava zvočnega gradiva: Drago Kunej. 2009; spremna knjižica z angleškim prevodom: 32 str.; zgoščanka: 54 min.; ISBN 978-961-254-152-1 (knjižica).

Slovenske ljudske pesmi I. Junaške, zgodovinske, bajeslovne in pravljicne pripovedne pesmi

Izbor zvočnega gradiva: Drago Kunej, Marko Terseglav in Robert Vrčon.

Spremna beseda: Marko Terseglav; uredništvo: Urša Šivic; priprava in obdelava zvočnega gradiva: Drago Kunej in Borivoj Savicki; izdajatelj: *Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU* v sodelovanju z *Glasbenim programom Radia Slovenije*.

2009; spremna knjižica z angleškim prevodom: 28 str.; zgoščanka: 1 ura, 5 min., 56 sek.; ISBN 978-961-254-148-4.

Slovenske ljudske pesmi II. Pripovedne pesmi – legendarne II in socialne

Izbor zvočnega gradiva: Zmaga Kumer, Julijan Strajnar.

Spremna beseda: Zmaga Kumer; uredništvo: Jasna Vidakovič; priprava in zvočna obdelava gradiva: Drago Kunej; izdajatelj: *Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU* v sodelovanju z *Glasbenim programom Radia Slovenije*.

1998; spremna knjižica z angleškim prevodom: 18 str.; zgoščanka: 50 min., 18 sek.; UDK 784.4(497.4) 398.8.

Slovenske ljudske pesmi III. Legendarne II in socialne

Izbor zvočnega gradiva: Zmaga Kumer in Drago Kunej.

Spremna beseda: Zmaga Kumer; uredila: Jasna Vidakovič; zvočna obdelava gradiva: Drago Kunej; izdajatelj: *Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU* v sodelovanju z *Glasbenim programom Radia Slovenije*.

1996; spremna knjižica z angleškim prevodom: 20 str.; zgoščanka: 50 min., 18 sek.; COBISS: 6590765.

Slovenske ljudske pesmi IV. Ljubezenske pripovedne pesmi

Izbor zvočnega gradiva: Marjetka Golež in Robert Vrčon.

Spremna beseda: Marjetka Golež in Robert Vrčon; uredništvo:

Jasna Vidakovič; priprava in zvočna obdelava gradiva: Drago Kunej; izdajatelj: *Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU* v sodelovanju z *Glasbenim programom Radia Slovenije*.

1998; spremna knjižica z angleškim prevodom: 26 str.; zgoščanka: 63 min., 35 sek. UDK 784.4(497.4) 398.8.

Slovenske ljudske pesmi V. Družinske pripovedne pesmi

Izbor zvočnega gradiva: Marjetka Golež Kaučič, Drago Kunej in Urša Šivic.

Spremna beseda: Marjetka Golež Kaučič; uredništvo: Drago Kunej; priprava in obdelava zvočnega gradiva: Drago Kunej. 2007; spremna knjižica z angleškim prevodom: 44 str.; zgoščanka: 69 min., 16 sek.; ISBN 978-961-254-031-9.

Regiment po cesti gre

Izbor zvočnega gradiva: Marjetka Golež Kaučič, Drago Kunej, Marija Klobčar, Marjeta Pisk, Mirko Ramovš in Urša Šivic.

Spremna beseda: Marija Klobčar; uredništvo: Drago Kunej; priprava in obdelava zvočnega gradiva: Drago Kunej.

2007; spremna knjižica z angleškim prevodom: 44 str.; zgoščanka: 56 min., 25 sek.; ISBN 978-961-6568-94-4.

Pritrkavanje

Izbor zvočnega gradiva, spremna beseda in uredništvo: Mojca Kovačič.

Priprava in zvočna obdelava izbranega gradiva: Peter Vendramin.

2011; spremna knjižica z angleškim prevodom: 35 str.; zgoščanka: 62 min., 15 sek.; ISBN: 978-961-254-332-7.

Koroška. Zvočni primeri izvirne ljudske glasbe

Izbor zvočnega gradiva: Drago Kunej in Julijan Strajnar.

Spremna beseda: Julijan Strajnar; uredništvo: Drago Kunej; izdajatelj: *Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU* v sodelovanju z *Založbo Helidon*.

1999; spremna knjižica z angleškim prevodom: 36 strani; zgoščanka: 69 min., 7 sek.;

UDK 784.4(436.5=163.6), 398.8(436.5=163.6).

Slovenske ljudske plesne viže – Koroška

Izbor zvočnega gradiva: Rebeka Kranjec, Drago Kunej in Mirko Ramovš.

Spremna beseda: Mirko Ramovš; priprava in zvočna obdelava gradiva: Drago Kunej.

2003; spremna knjižica z angleškim prevodom: 27 str.; zgoščanka: 58 min., 29 sek.;

UDK 78.085(436.5=163.6), 398.8(436.5=163.6).

Od Ribnice do Rakitnice. Ljudska pesem in glasba v Ribniški dolini

Izbor zvočnega gradiva: Zmaga Kumer, Drago Kunej in Mirko Ramovš.

Spremna beseda: Zmaga Kumer; uredništvo: Drago Kunej; priprava in zvočna obdelava gradiva: Drago Kunej; izdajatelj: *Glasbenonarodopisni inštitut ZRC SAZU in Škrabčeva domačija Hrovača, Miklova hiša Ribnica.*

2003; spremna knjižica z angleškim prevodom: 32 str.; zgoščanka: 66 min., 59 sek.; UDK 784.4(497.4), 398.8, 781.7.

Spejvaj nama, Katica. Ljudske pesmi Prekmurja

Izbor zvočnega gradiva: Marija Klobčar, Urša Šivic in Peter Vendramin.

Spremna beseda: Marija Klobčar; uredništvo zgoščenke: Urša Šivic; priprava in obdelava zvočnega gradiva: Peter Vendramin.

2010; spremna knjižica z angleškim prevodom: 32 str.; zgoščanka: 60 min., 27 sek.; ISBN 978-961-254-245-0.

Slovenske ljudske plesne viže – Prekmurje in Porabje

Izbor zvočnega gradiva: Drago Kunej, Rebeka Kunej.

Spremna beseda: Rebeka Kunej, uredništvo zgoščenke: Drago Kunej, priprava in zvočna obdelava gradiva: Drago Kunej.

2011, spremna knjižica z angleškim prevodom: 35 str.; zgoščenk: 51 min., 15 sek.; ISBN: 978-961-254-349-5.

Pjevaj mi, pjevaj, sokole. Uskoška pesemska dediščina Bele krajine

Izbor zvočnega gradiva: Drago Kunej, Marko Tersegav in Peter Vendramin.

Spremna beseda: Marko Tersegav; uredništvo zgoščenke: Drago Kunej; priprava in obdelava zvočnega gradiva: Drago Kunej. 2010; spremna knjižica z angleškim prevodom: 36 str.; zgoščanka: 56 min., 47 sek.; ISBN 978-961-254-246-7.

Bela krajina in Kostel. Zvočni primeri izvirne ljudske glasbe

Izbor zvočnega gradiva: Urša Šivic, Marko Tersegav in Robert Vrčon.

Spremna beseda: Marko Tersegav; uredništvo: Urša Šivic; priprava in obdelava zvočnega gradiva: Peter Vendramin.

2008; spremna knjižica z angleškim prevodom: 32 str.; zgoščanka: 56 min., 34 sek.; ISMN 383-003-760-011-2.

Slovenske ljudske plesne viže – Bela krajina in Kostel

Izbor zvočnega gradiva: Drago Kunej, Rebeka Kunej in Mirko Ramovš.

Spremna beseda: Rebeka Kunej; uredništvo: Drago Kunej; priprava in obdelava zvočnih posnetkov: Drago Kunej.

2008; spremna knjižica z angleškim prevodom: 36 str.; zgoščanka: 52 min., 40 sek.; ISBN 383-003-760-010-5.

Bog daj dobro leto. Ljudska pesemska dediščina Adlešičev

Izbor zvočnega gradiva: Drago Kunej, Marko Tersegav.

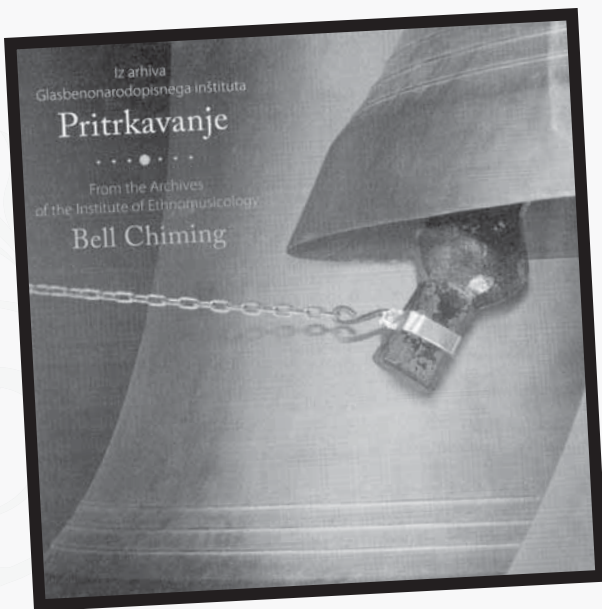
Spremna beseda: Marko Tersegav; uredništvo: Drago Kunej; priprava in obdelava zvočnih posnetkov: Drago Kunej.

2011, spremna knjižica z angleškim prevodom: 35 str.; zgoščanka: 61 min., 52 sek.; ISBN 978-961-254-345-7.

Tri zgoščenke iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta

Leto 2011 je pri založbi Znanstvenoraziskovalnega centra (ZRC) spet odkrilo nekaj zanimivih zvočnih podob slovenskega ljudskega petja in godčevstva, ohranjenega v bogatem zvočnem arhivu našega najstarejšega znanstvenega inštituta – Glasbenonarodopisnega inštituta (GNI) Slovenske akademije znanosti in umetnosti (SAZU) v Ljubljani. Tokrat so avtorji izbora posnetkov treh vsebinsko različnih zgoščenk segli v glasbeno izročilo obrobij slovenskega ozemlja, v vas Adlešiči v Beli krajini, v Prekmurje in Porabje med godce in plesalce ter tudi k svojstvenemu godčevstvu, to je k pritrkavanju na Slovenskem. Prva plošča nosi naslov ***Bog daj dobro leto – ljudska pesemska dediščina Adlešičev***. Za izbor pesmi in godčevskih viž sta poskrbela dr. Marko Terseglav in dr. Drago Kunej; prvi je prispeval tudi spremno besedo, drugi je poskrbel za pripravo in zvočno obdelavo izbranega gradiva. V zbirki plošč niza *Iz arhiva GNI* je šestnajsta po vrsti, v poslušanje pa ponuja osemindvajset glasbenih točk. Adlešiči so že od nekdaj pravo belokranjsko pevsko gnezdo. Značilnost te obmejne in obkolpske vasi je dobro ohranjeno uskoško izročilo, napevi in plesi. V podporo tradiciji že od 1922 leta služi tudi domače kulturno društvo *Božo Račič*, k oživljanju pevske in godčevske tradicije pa tudi že desetletja prispevajo turistične folklorne prireditve belokranjskega območja z vsakoletnim jurjevanjem ter obujanjem kresovanj ter – kot nekoč – z ustnim prenosom pevskega znanja od starejših

na mlajše skupine. Zadnje povojno obdobje velja to predvsem za pevke, danes, denimo, se izročilo prenaša od starejših pevk *Predic*, nekdanj tudi *Kresnic*, na mlajšo skupino *Kresnic*. V repertoarju obeh skupin je še danes mogoče v živo slišati na primer peto vabilo na kresovanje, pa jurjevske pesem, obredne kresne pesmi starejšega izvora s pretekanjem, petjem v nekakšnem preprostem kanonu, plesne pesmi ob tamburaških kolih, pripovedne pesmi, napitnice, ljubezenske, šaljive, vse v krajevnem govornem in glasbenem narečju. V predgovoru k zgoščenki dr. Marka Terseglava, ki je del svojega raziskovanja posvetil prav belokranjski uskoški pesemski dediščini, je zapisano, da so se Adlešičani že v sedemdesetih letih 19. stoletja zavedali svojega narodopisnega bogastva. O tem je pisal adlešiški župnik Ivan Šašelj v takratne slovenske časopise in revije in v prvih letih 20. stoletja zbrano delo predstavil v samostojnih knjižicah *Bisernice iz belokranjskega narodnega zaklada (I in II)*. Tu so tudi nastali prvi zvočni zapisi ljudskega izročila na Slovenskem: na fonograf jih je naredila ruska glasbenica in zbirateljica Jevgenija E. Linjova leta 1913, leto pred prvimi zvočnimi posnetki slovenskega zbiralca, adlešiškega rojaka dr. Jura Adlešiča. Prav ti posnetki kažejo, da je bilo tedaj v Adlešičih večglasno moško petje mnogo bolj živo kot danes. Presnetki z voščenih valjev fonografa iz leta 1914 so na plošči predstavljeni z dvema glasbenima točkama: s posnetkom plesne igre *Al' je kaj trden ta vaš*



most in z ljubezensko pesmijo *Ljubca moja, kdo te je troštal*. Sodelavci Glasbenonarodopisnega inštituta so v Adlešičih po letu 1954, ko so dobili prvi magnetofon, prvič že januarja 1955 in pozneje še večkrat, raziskali in opravili več terenskih snemanj, denimo v šestdesetih, sedemdesetih in osemdesetih letih 20. stoletja, prav tako ekipa *Radia Slovenija* za pripravo oddaj *Slovenska zemlja v pesmi in besedi*. Iz vsega tega zvočnega gradiva sta avtorja izbrala nekaj značilnih pripovednih, obrednih, ljubezenskih, plesnih in pivskih pesmi ter po eno nabožno pesem, obsmrtnico in domoljubno pesem. Pri zadnji je zanimivo, da je na začetku 20. stoletja staremu ljudskemu metričnemu modelu – po pripovedovanju pevcev – domoljubno vsebino dodal slovenski pesnik, belokranjski rojak Oton Župančič. K vsakemu zvočnemu zapisu na zgoščenki spadajo podatki o posnetku, kdaj in kje je bilo posneto in kdo je bil izvajalec. Temu sledijo še etnomuzikološke, besediloslovne, zgodovinske razlage in druge zanimivosti o posnetkih. Izbrane fotografije govorijo o mladosti pevk v nošah, prinašajo prizore s snemanj pri pevkah doma, kažejo folklorno skupino pri plesu na jurjevanju v Črnomlju. Zanimiva je fotografija *folklorne skupine* iz Adlešičev, ki pleše na festivalu v Črnomlju leta 1939, torej komaj pet let po ustanovitvi *Folklornega inštituta* pri *Glasbeni matici Ljubljana*. Njegov prvi vodja France Marolt se je, poleg koroškega in prekmurskega, precej zanimal tudi za belokranjsko ljudsko izročilo. Fotografije nadalje prinašajo podobo vasi Adlešiči iz prve polovice 20. stoletja, pa tudi portret pevke in tkalke lanu Marije Cvitkovič iz devetdesetih let minulega stoletja ter ene najbolj aktivnih pevk Katice Adlešič, ene od današnji pevk *Predic* iz leta 2010. Knjižica navaja še vire in literaturo ter obvezni kolofon. Vrednost izdaji dodajajo tudi prevodi v angleški jezik. Za drugo ploščo niza *Iz arhiva GNI* z naslovom *Slovenske ljudske plesne viže – Prekmurje in Porabje* pravita avtorja zgoščenke, izbora zvočnega gradiva iz arhiva GNI, spremne besede in priprave ter zvočne obdelave izbranega gradiva dr. Rebeka Kunej in dr. Drago Kunej, da je »le vpogled v zvočnost slovenski

ljudskih viž Prekmurja in Porabja in ne celovita podoba«. Priказ temelji namreč na arhivskem gradivu – preteklih terenskih raziskavah in snemanju, kar pa ni zajelo vseh godčevskih praks, vseh godčevskih sestavov tega območja. Kakor koli, petintrideset glasbenih primerov plesnih viž z glasbili cimbalami, violino (gosli), klavijsko harmoniko (tango – fude), z godci *Kociprove bande*, tria Miška Baranje, diatonično harmoniko, pa posnetki s svatb in nekatera posneta pričevanja o plesu in godcih, dokazuje svojstveno podobo tega obrobnege slovenskega prostora s posebno zgodovino in geografsko podobo. Ta nesnovna dediščina, med katero spadajo tudi plesne viže in ljudski ples, je zaznamovana s širšim zvočnim kontekstom tradicije cele Panonske ravnine in njeno zgodovinsko politično odvisnostjo od Madžarske. Za prekmursko zvočno in plesno izročilo se je bolj resno začel zanimati šele France Marolt in njegov *Folklorne inštitut*, ko je na pragu druge svetovne vojne na folklornem festivalu v Mariboru predstavil nekatere ljudske plesne ob pomoči domačina Matije Kavaša in ob godčevski spremljavi *Kociprove bande*. Temeljitejše raziskave tovrstnega izročila tega območja, natančneje izročila Beltincev, so bile opravljene pozneje, najprej leta 1946, po koncu vojne, kar je služilo Francetu Maroltu in Mariji Šuštar za glasbenokoreografsko priredbo *Panonska suita* za potrebe prav takrat ustanovljene plesno-folklorne skupine iz Ljubljane, predhodnice današnje *AFS France Marolt*. Te raziskave, pravi dr. Rebeka Kunej v predgovoru, pomenijo začetek plesnega arhiva GNI in sistematičnega raziskovanja slovenskih ljudskih plesov v drugi polovici 20. stoletja. Pozneje so v Prekmurje in Porabje sodelavci GNI zahajali še večkrat, podoba prekmurskih plesov pa se je zaradi večjega zanimanja za plesno tradicijo Beltincev, izoblikovala predvsem na podlagi tamkajšnjega beltinskega izročila in ni iskala še drugih godčevsko-plesnih praks v drugih predelih tega območja. Tej pasti se niso izognile niti prve knjižne izdaje o ljudskoplesni dediščini Prekmurja, šele zbirka plesov *Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem: Prekmurje in Porabje* prof. Mirka Ramovša je prinesla celovitejši etnokoreološki pogled tega območja. Zgoščenka prinaša izbor arhivskih posnetkov slovenske plesne instrumentalne glasbe, ki so jih sodelavci GNI naredili v času od prvega snemanja 18. decembra 1954, takoj ko so dobili prvi terenski magnetofon, do poznejših terenskih raziskovanj v letih 1957, 1958, 1963–1964, 1970–1972 in 1999 v različnih krajih Prekmurja in med Porabskimi Slovenci. Umanjka le podoba gibno-zvočne tradicije madžarske manjšine pri nas, ker se Glasbenonarodopisni inštitut v preteklosti ni ukvarjal z raziskovanjem ljudske glasbene in plesne tradicije manjšin. Kakovost zvoka nekaterih zanimivih posnetkov po mnenju avtorjev kljub njihovi dokumentarni vrednosti ni dovoljevala objave, zato so se, žal, morali odpovedati priložnosti objave. Zgoščenki je priložena knjižica, ki prinaša uvodni komentar, nato pa k vsaki glasbeni točki še podatke o času, kraju in izvajalcu ter etnokoreološka in etnomuzikološka ter druga pojasnila, prevedena tudi v angleški jezik. Iz arhiva Glasbenonarodopisnega



inštituta je izbranih več fotografij, na naslovnici na primer je prikazan nastop plesalcev ob igranju *Kociprove bande* na *folk-lornem festivalu* v Mariboru leta 1939, na straneh knjižice pa vidimo plesalce ob svatbenem plesu čindara iz leta 1934, *folklorno skupino* iz Beltincev iz leta 1955, nadalje trio znanega cimbalista Miška Baranja iz Nemčavcev iz leta 1970 in jutranje plesno razpoloženje na svatbi v porabskem Gornjem Seniku leta 1970, ko je bilo raziskovanje za takratno »železno zaveso« bolj zapleteno kot danes. Navedba literature in kolofon sklepata vsebino knjižice, v kateri avtorja omenita, da je izbor posnetkov na tej plošči hkrati tudi glasbena ilustracija h knjigi prof. Mirka Ramovša *Polka je ukazana. Plesno izročilo na Slovenskem: Prekmurje in Porabje*.

Tretja zgoščenka niza *Iz arhiva Glasbenonarodopisnega inštituta* ima številko 17 in nosi naslov **Pritrkavanje**. To je že druga zvočna izdaja sodelavcev *Glasbenonarodopisnega inštituta* o tej posebni godčevski praksi in tradiciji. Po zadnjih raziskavah prinaša nekatera nova spoznanja. Prva izdaja iz leta 1985, ki ji je po razprodaji LP sledil še ponatis na zgoščenki, je med drugim to zvočno umetnost obravnavala kot slovensko posebnost, današnji izsledki pa govorijo, da tako pritrkavajo še v drugih evropskih državah, denimo na Hrvaškem, v Italiji, Belgiji, Franciji, Nemčiji, na Nizozemskem, Švedskem, v Španiji, Švici in verjetno še kje. Res pa je, da nikjer pritrkavanje danes ne kaže tako razvite dejavnosti, takšne organiziranosti pritrkovalcev, kot prav v Sloveniji. Zgoščenko *Pritrkavanje* je v celoti zasnovala, izbrala zvočne primere, komentirala in uredila dr. Mojca Kovačič ob pomoči Petra Vendramina, ki je poskrbel za pripravo in obdelavo zvočnega gradiva. To je zajelo najnovejše terenske posnetke, od leta 2005 naprej skoraj do izida zgoščenke. Zdi se, da ni bilo težko izbirati ne med pokrajinami, ne med kraji, ne med cerkvenimi zvoniki in ne med samimi izvajalci, kajti pritrkavanje je danes na Slovenskem živa in razvejena glasbena praksa. V uvodu avtorica zanimivo in podrobno po-

jasnjuje, kakšna umetnost je pritrkavanje, kako jo gojijo in kje, kako je posegala in še posega v življenje ljudi. Pritrkavanje, pravi, je kljub novim funkcijam še vedno pomemben del cerkvene glasbe, hkrati pa zaradi vsebine in prenosa znanja spada v ljudsko glasbo. Ob tem velja omeniti, da ne gre le za ustno izročilo, ampak se je del tradicije ohranil tudi v pisni obliki. Ohranjeni so primeri starih viž, označeni največkrat s številkami, pa tudi kako drugače, denimo z geometričnimi liki, zlogi, besedami in podobno. Takšen vir starejših zapisov pomeni publikacija *Slovenski pritrkovalec* avtorja Ivana Mercine iz Vipavske doline, ki je izšla pri *Katoliški knjigarni* 1926. V spremni knjižici je vsaka od devetindvajsetih glasbenih točk opremljena – tudi s prevodi v angleški jezik – z etnomuzikološkim komentarjem, s krajem in časom posnetka ter izvajalci, med katerimi je precej mladih, med fanti in možmi pa je tudi več deklet in žena. V zvonikih na Slovenskem in v našem zamejstvu med Beneškimi Slovenci in Rezijani imajo različno število zvonov. Od tega je odvisen način pritrkavanja in izbira viž, ki imajo slikovite naslove: od tistih, ki povzemajo znane melodije, denimo *Marko skače*, *Radecki*, *Abraham*, prek posebnih imen, ki se nanašajo na način igranja na zvonove, denimo viža *U pet*, *Na pet*, *Finfar*, *Petica*, *Petka*, *Po pet* ali *V pet žvakov*, ki je hkrati najpogostejše izvajana pritrkovaška viža pri nas, do viže z imenom *Goveja*, ki je asociativna, ker je ritmično in metrično zapletena in v bolj improvizirani obliki. Posebnost spremne knjižice k plošči so objavljene transkripcije vseh posnetih pritrkovaških viž, kar bo zanimivo tudi za bodoče pritrkovalce. Zadnje izkušnje pri terenskem snemanju so namreč pokazale, da so današnjim mojstrom igranja na cerkvene zvonove služili tudi transkribirani zapisi v komentirani prilogi k prvi zvočni izdaji. V okviru delovanja slovenskega pritrkovaškega krožka, številnih društev, srečanj, tekmovanj, tečajev in poletnih šol, se pritrkavanje, trjančenje, tonkanje, pinkanje, tintinanje in kar je še lokalnih imen za pritrkavanje živo ohranja tudi danes in pomeni edinstveno zvočno podobo ljudskega muziciranja v javnem prostoru.

Ocene



Red



Zadnja operna premiera v milanski Scali v sezoni 2010/11

Gioachino Rossini: *La donna del lago* / *Gospa z jezera*

Letošnja (2010/11) spet bogata sezona v milanski *Scali* se je sklenila s pri nas skoraj neznano, v Italiji in svetu pa kar popularno Rossinijevo *opero La donna del lago* / *Gospa z jezera*. Njena tokratna premiera je bila že junija 2010 v pariški operi (palači) *Garnier*, zdaj v Milanu (26. oktobra 2011), sledita pa še londonska opera *Covent Garden* in slovita *MET* (2014/15); saj gre v tem primeru skoraj tri ure (dve uri in 45 min.) trajajoče Rossinijeve *opere* za eno večjih koprodukcij med navedenimi opernimi gledališči. Videl sem »še« njeno prvo ponovitev (29. oktobra 2011) v popolnoma nabiti milanski *Scali*. Moj osebni in kritični odnos do te predstave je seveda povsem drugačen od morda pričakovanih (ne)uspehov te operne (re)produkcije. Malo znano delo, ki izvira iz tistega Rossinijevega časa, ko je moral še pred prvim bivanjem v Parizu v Italiji (1813–1823) napisati vsako let najmanj dve operi, je napisano po libretu Andeje Leoneja Tuttrole po melodrami Sira Walterja Scotta (1771–1832), škotskega pesnika in pisatelja, biografa in kritika, urednika, zgodovinarja in folklorista. Velja za začetnika in enega najpomembnejših ustvarjalcev zgodovinskega romana, v katerih je z romantičnimi prvinami opisoval dogodke s škotskega višavja (*Highlanders*), iz angleške in francoske zgodovine. Njegove številne zgodbe so postale predloge tudi za libreta, operna besedila, na katera so glasbo zložili mnogi (italijanski)





skladatelji. Rossinijeva *Gospa z jezera* iz leta 1819 (za takratno neapeljsko operno gledališče, premiera 24. oktobra 1819) je bila tudi eno teh del. Nastala je v letu, ko je imel skladatelj za seboj kar štiri opere, to pomeni, da izhaja iz bogatega Rossinijevega ustvarjalnega obdobja. Poleg *Gospa z jezera* so bile to še opere *Ermione*, *Edvard in Kristina* ter *Bianca in Falliero*; sama še manj znana dela od omenjenih. Tudi po pri nas omenjenih izvedbah teh del, saj npr. Jože Sivec omenja naslov Rossinijeve opere *Gospa z jezera* v zvezi z gostovanjem operne družbe *Carla Meyerja*, ki naj bi v ljubljanskem *Stanovskem gledališču* v času močne dominacije Rossinijevih del leta 1826 vključila tudi dve takrat novi deli, med njimi tudi *Gospa z jezera*. Kot ugotavlja isti avtor ».../ Resna opera *La donna del lago* sicer kljub nekaterim lepim mestom ne predstavlja trajnejše vrednosti, je pa zanimiva s historičnega vidika, ker najdemo tu prvokrat sledove romantike pri Rossiniju; pravo občutje za naravo in lokalni kolorit, tiste lastnosti, ki bodo pozneje karakterizirale Viljema Tella. In če ne pozabimo, da je nekako v tem času romantika že polagoma začela prodirati v repertoar ljubljanskega Stanovskega gledališča, je temu prispevala svoj delež tudi izvedba te opere .../« (prim. Sivec, Jože, *Rossinijeve opere na odru Stanovskega gledališča v Ljubljani*, v *Muzikološki zbornik*, I/1965, str. 42). Nasprotno tej (uvodni) ugotovitvi in dejstvu, da pri nas v času naših, torej nacionalnih opernih gledališč, ta opera sploh še ni bila izvedena, pa ima v Italiji – še posebno v milanski *Scali* – izjemno tradicijo, pogoste uprizoritve. Po neapeljski premieri pred

skoraj dvesto leti so sledile njene izvedbe v Londonu (1823), Ameriki (New Orleans, 1829), Firencah (1958), spet v Ameriki (1981) in Londonu (1983), da o številnih italijanskih izvedbah ne pišem posebej. Samo v *Scali* so jo postavili vse od njene prve izvedbe (1821) kar osemkrat, nazadnje leta 1992. V njej so se doslej predstavili številni in najbolj ugledni dirigenti, režiserji in pevke ter pevci: Kiri Te Kanawa, Marilyn Horne, Claudio Scimone, Katia Ricciarelli, Samuel Ramey, Werner Herzog idr., če omenim samo najbolj znane.

Tokrat sta bili operna vsebina in glasba napisani za solistični pevski kvintet, predstavljeni z dirigentom, domačinom, Milančanom – sedeminpetdesetletnim **Robertom Abbodom** (nečakom slovitega Claudia A.). Predstavo je vodil suvereno, solistični pevski ansambel, mešani zbor in orkester so mu sledili več kot »verno«. Seveda je odlična akustika *Scale* lahko dvorezni meč. Ta je lahko predstavljeni izvajalski eliti, lahko bi celo zapisal novodobnim opernim prvakom, eno in drugo, česar ni treba posebej poudarjati. Režiser **Luis Pasqual** je postavil dovolj statično predstavo, kar je *Gospo z jezera* vrnilo v njeno prvotno obdobje, v predstavo in petje »na rampi«. Prav tako je dvoje obsežnih dejanj s po tremi in štirimi scenskimi prizori (skupaj sedem prizorov) razdelil ali podelil na nadaljnjih 10 + 6 (skupaj šestnajst prizorov). Scenograf **Ezio Frigerio** je prispeval v svojem delokrogu podporo obema prvopodpisanim. Preprosta scena, ki se ves čas sicer spreminja, je bolj ali manj statična. V njej komaj lahko pomislimo na vodo, jezero ... Tega v Milanu preprosto ne vidimo, niti ni nakazano. Kaj bi npr. naredili s takega (glasbenega) besedila recimo Nemci v Bayreuthu, si lahko samo mislimo in želimo. To pa zato, ker natančen vpogled v (objavljeni) libreto in fotografije nekaterih inscenacij pred letom 2011 natančno prikažejo tudi različne ponazoritve in vključitve jezera. Nasprotna tem prvim trem avtorjem na novo podpisane milanske izvedbe *La donna di lago* pa je bila kostumografija **Franca Squarciapina**. Bila je bogata, draperirana, v skladu in duhu zgodovinske zgodbe izpred stoletij; razen moškega dela zbora, ki je pel kar v frakih. Odlična razsvetljava, luč **Marca Filibecka** je tu pa tam naravnost prekrila vse omenjeno, deloma je razsvetlila, deloma potemnila like predstave, odvisno pač od okoliščin same drame iz 16. stol. Ljubezen med Giacomom V. (alias Umberto di Snowdon), ki ga je odigral in odpel odlični osemindesetletni perujski tenorist **Juan Diego Florez**, je bila vredna celotne predstave. Umetnik razpolaga z odličnim (lirskim) tenorjem, kar je kot nalašč tako za značilni italijanski »bell canto« kot za kolorature, ki so vse tja do visokih c-jev še bolj značilne za obe ženski vlogi: Eleno, ki jo je odpela in odigrala ameriška mezzosopranistka **Joyce DiDonato**, in Malcolm Groema v izvedbi tržaške kontraaltistke **Daniele Barcellona**. Ker pa v omenjenem pevskem kvintetu manjkata še dve vlogi, sta to zagotovo opravila več kot povprečno romunski basist **Baint Szabo** v vlogi Douglasa D'Angusa in drugi (ameriški) tenorist **John Osborn** v vlogi Rodriga di Dhua.

Gre za izjemno uigran pevski kvintet, ki poleg številnih arij in recitativov, prikaže izjemne duete, tercete, kvartete in kvintete. Kolorature, ki se zdaj pri Rossiniju prvič prikažejo kot izpisane zahteve skladatelja do izvajalcev, so sploh prava poslastica te predstave. Gre za glasbeno izjemno postavljeno operno delo, ki vsebinsko ni ne vem kako pomembno in vredno, ki ni pomembno in vredno v celotnem Rossinijevem obsežnem in pomembnem opernem opusu, pomembno in vredno pa je seveda podpisa izjemnega ansambla milanske *Scala*.

Kako tudi ne, saj je nova produkcija Rossinijeve *Gospe z jezera* (kot koprodukcija med *Opéro National de Paris*, milansko *Scalo*, *Royal Opera House* (London) in predstavo, ki bo v tej koprodukciji predstavljena (1914/15) tudi v sloviti *Metropolitanski operi* v New Yorku. Gre za višek aktualne evropske glasbene in še posebno operne (ko)produkcije, gre za opero, ki v ne vem kako pomembnem ustvarjalnem pogledu ne pomeni veliko. Njena postavitev pa iz nje naredi »veliko« opero. To je zagotovo refleksija velikih opernih odrov, na katerih se marsikdaj da narediti veliko več tudi iz majhnih besedil, pa naj gre pri tem za njihovo literarno (zgodovinsko) ali glasbeno vrednost. Tako kot za velike igralce in pevce ni majhnih vlog, tako tudi za velika gledališča ni majhnih in nepomembnih naslovov ali del. Milanska *Scala* je tako tudi s tega vidika postala in ostaja veliko evropsko »klasično« glasbeno gledališče (ob barcelonskem *Teatro del Liceo*). Aplavzi in vzkliki navdušenja, ki so si sledili zelo pogosto, so dali odmev celotni predstavi, vseh več kot 2800 gledalcev in poslušalcev pa si je bilo v Milanu tudi tokrat edino: Bravi!



Franc Korbar: Učbenik za trobento

(165 str.; 20 €)

Učbenik, ki je že leta 2009 izšel pri grosupeljski založbi *Partner graf.*, je pravzaprav kar didaktični komplet: od učbenika (s teoretičnim in praktičnim delom) pa vse do šestih knjig kompletov (partov, partitur in zgoščenk). Te je avtor napisal in dodal učbeniku naslednje leto (2010) in prinašajo pesmi za trobento ali tenor (s klavirjem), za rog (s klavirjem) in za pozavno ali bariton (s klavirjem). Po (uvodnih) besedah avtorja F. Korbarja sledi teoretični del (1–21). Ta vsebuje pihanje (2,5 str.), ustnice (7 str.) in jezik (4,5 str.). Najobsežnejši je praktični del (142 str.), ki se na koncu razvije v pesmi in vaje za dve trobenti, vaje za intonacijo in pesmi za štiri trobila (dve trobenti in dve pozavni). Med njimi že v učbeniku najdemo naslove (Korbarjevih) priredb popularne Gruberjeve *Svete noči* in številne priredbe slovenskih ljudskih pesmi (*Ciganček*, *Fantje po polj' gredo*, *Moja dekle je še mlada*, *Majhna sem bila*, *Pika poka pod goro*, *Šmentana muha*, *Na oknu glej obrazek bled*, *Barčica po morju plava*, *Počiva jezero v tihoti*, *Zagorski zvonovi*, *T'rzinka*, *V dolini tihi*, *Kje so tiste stezice*, *Gozdič je že zelen*, *Božični venček*) in tudi tujih popularnih napevov (*Amazing grace*, *Happy birthday*, *Jingelbells*, *O, Suzana*). Tu je še priredba popularne Beethovnovne *Ode radosti* in naše himne, Premrlove *Zdravljice*. Učbenik je v svojem teoretičnem in praktičnem delu bogat z različnimi slikami, ilustracijami in fotografijami. Gre za neke vrste sistematično dognan pedagoški in metodično-didaktični učbenik, ki

mu je avtor kot izkušeni glasbenik poleg svoje bogate teorije in prakse dodal še svoje (glasbene) priredbe. Pri teh je upošteval zmogljivost mlajših trobilcev, saj je gradivo v prvi vrsti namenjeno začetku ukvarjanja in igranja s trobili, torej za področje osnovne glasbene šole. V njem pa bo našel marsikateri nasvet za prebroditev težav tudi starejši glasbenik trobilec, predvsem pa je njegov dodatek – notni komplet – bogata nadgradnja vsega



Franc Korbar



osnovnega; saj gre v tem primeru za pravo malo komorno glasbeno šolo. Ta je bila doslej prav na osnovni stopnji glasbenega šolanja trobil morda še najbolj zanemarjena. Zanj preprosto ni bilo ne razpoložljive literature, kaj šele zgledov, ki so sedaj v večini primerov zgrajeni na slovenski ljudski pesmi. Torej v tem primeru ne gre le za tradicionalni učbenik, temveč (tudi po mnenju strokovnega sveta RS za splošno izobraževanje) za mnogo več: gre za neke vrste »Korbarjev« celotni ali kar totalni sistem poučevanja, učenja in igranja trobil, torej za metodično-didaktični komplet: od že omenjenega uvoda, prek teoretičnega dela, uvoda k praktičnemu delu do praktičnega dela, pesmi in vaj za dve trobenti (učitelj in učenec): *Čuk se je oženil, Na planincih, Sijaj, sijaj sončece, Lisička je prav zvita zver, Izidor ovčice pase, Marko skače, Jaz 'mam pa konj'ča belega, Večerni zvon, Oj, ta vojaški boben, Chiapanecas, El condor passa, Sonček čez hribček gre, Havah nagilah, La cucaracha, Tarantela, Barčica po morju plava, Sem deklica mala, vesela, Tam dol na ravnem polju, Auld lang sine, Fantje po polj' gredo, Ninja-ninja, Bolujem ja, Ti si Milko moja, Go tell it on the mountain in Muss i denn.* Sledijo vaje za intonacijo (za štiri trobila: dve trobenti in dve pozavni) in pesmi za štiri trobila (dve trobenti in dve pozavni). V praktičnem delu je še posebno zanimivo delo avtorja z učencem prek notne slike. Te je pravzaprav poleg redkih besed še največ in seveda proti koncu tudi v duetih. Ni kaj oporeči avtorju, vendarle gre za aktivnega trobentača, pevca in trobilca, ki je ves svoj pedagoški eros in obolus zdaj razgrnil še med druge in mnoge nove uporabnike tovrstnih gradiv. Premalo ali pa skoraj nič nimamo Slovenci na tem področju kljub odličnemu tovrstnemu razvoju trobil v vsej vertikali njihove pedagoške in umetniške piramide.

Potem se ves omenjeni pesemski repertoar ponovi v dveh kompletih (partiture s klavirsko spremljavo in parti) za trobento ali tenor, rog in pozavno ali bariton. Vsakemu od treh zvezkov

je dodan še dvojni komplet zgoščenk s posnetki klavirskih spremljav natisnjenih skladb za posamezna glasbila; več kot štirideset za vsakega od omenjenih glasbil. Očitno gre za še več, kot smo omenili na začetku: gre za intermedialni didaktični komplet, kar je pravzaprav kljub pričakovanemu medijskemu razvoju neke vrste prvenec. V vseh zvezkih je avtor F. Korbar še dodatno pripisal uvodnike, zraven pa so še besede ravnatelja *Glasbene šole Grosuplje* Deana Teliča Zavašnika. Lektorici učbeniškega kompleta za trobento (od 1. do 6. razreda osnovnega glasbenega izobraževanja) sta Jožefa Repar Lakovič in Marija Samec, urednik Drago Zakrajšek, notograf kar avtor F. Korbar sam, fotograf Andrej Zakrajšek, tonski tehnik (za zgoščenke) pa Janez Repnik.

Franc Korbar (roj. 1938) je po svojem osnovnem poklicu akademski glasbenik trobentač. Četudi je v glasbi začel z učenjem violine in šele pri štirinajstih letih začel z učenjem trobente, je prav na tem področju naredil največjo kariero. Prek prvotnega jazzovskega in narodno-zabavnega dela na RTV Slovenija (1956–1989) se je šele tedaj zaposlil kot uspešen pedagog v *Glasbeni šoli Grosuplje*. Izkušnje skladatelja, aranžerja, trobentača in vokalista, ki jih je dobil kot poklicni glasbenik na različnih odrih po svetu, so ga na isti šoli pripeljale tudi do ravnatelja (1997–2006). Od leta 2010 je upokojen. Tudi na tem »delovnem mestu« ne miruje, saj še (honorarno) poučuje, hkrati pa sva od leta 2012 tudi kolega trobilca v *Godbi ljubljanskih veteranov*. F. Korbar – Cac je vsestranski glasbenik, muzik po duši in srcu, očitno pa tudi dokaj razmišljujoč, saj mu omenjeni učbeniški zalogaj po eni strani pomeni skupek vsega njegovega dosedanjega ukvarjanja z glasbo in še posebno s trobili (trobento), obenem pa je to tudi njegov intelektualni vrhunec, saj kot sam pravi: »V šole je treba uvesti (še) predmet avtogenega treninga in meditacijo, da imajo mladi ljudje možnost zgraditi svojo pozitivno osebnost.« V načrtu ima že naslednje glasbenoteoretično delo z naslovom *Trobila – telo in duša*.

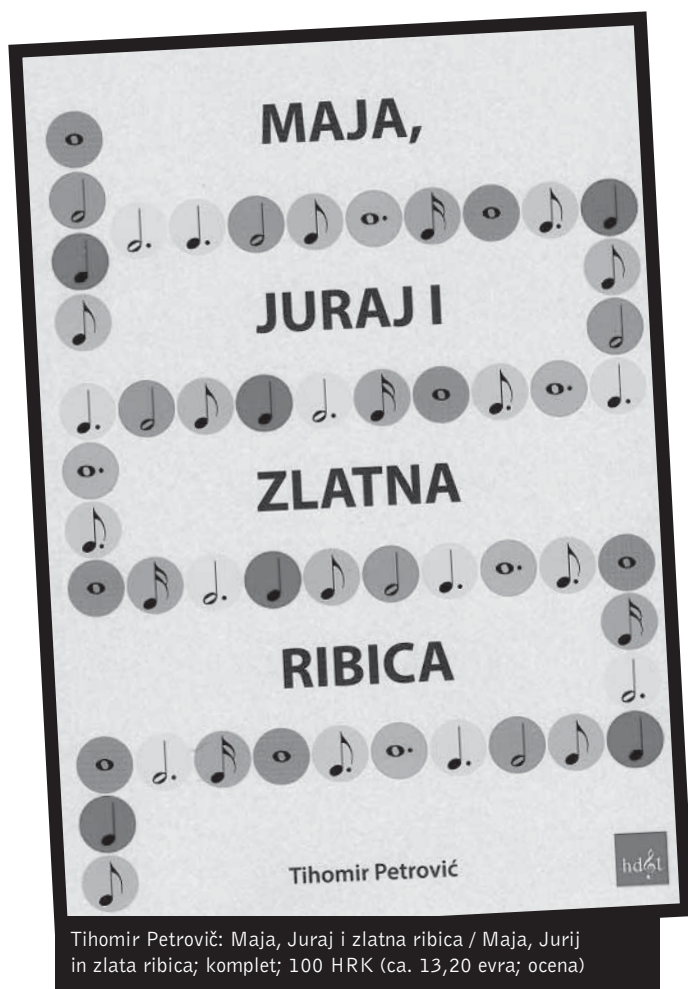


Tihomir Petrović: Maja, Juraj i zlatna ribica / Maja, Jurij in zlata ribica

Nadvse delovno Hrvaško društvo glasbenih teoretikov (HDGT), o katerem smo v eni od naših številke že pisali, ter njegov predsednik in ugledni hrvaški teoretik, skladatelj in pedagog Tihomir Petrović sta nedavno tega izdala komplet zabavno vzgojnih poučnih zgodb s plesom in petjem *Maja, Juraj i zlatna ribica* / *Maja, Jurij in zlata ribica*. Gre za komplet, ki vsebuje knjižico besedil in notnih prilog v funkciji zabavne vzgojne in poučne zgodbe (81 str.), dodatek za starše in učitelje s partiturami popevk (47 str.) ter dve prilogi (kartona) za igre z notnimi vrednostmi (notami in pavzami); zraven pa smo dobili še dvojce iger: *Glasbenik ne jezi se in Igra z notnimi vrednostmi* (1). Pri nas bi rekli, da je vse skupaj primerno tako za domačo glasbeno vzgojo, za vzgojnovarstvene zavode (vrtce) in morda še za prvo triletno osnovne šole.

V prvi knjižici je najprej zapisana (literarna) zgodba o zlati ribici. Potem je tukaj Maja ... radovednica, ki se začneja v pesmi najprej vzpenjati po lestvicah, navzgor in navzdol: postopoma od štirih do osmih poltonov in celinskih tonov, od violinskega do basovskega ključa. Kateri C je pri tem pravi? Tu so za malo Majo še tako težke stvari v (glasbeni) teoriji, kot so npr. notno črtovje, basovski ključ idr. Kako iz ene melodije napraviti drugo? Ali je to pretežko za malo Majo, ko za svoj rojstni dan dobi (celo, celinsko) torto? Tako kot njena torta, se tudi celin-

ska (nota) razdeli na dve polovici, štiri četrtnine, osem osmin itn.: torej od celinske (note) – celinke – do osmink, šestnajstink ... Lahko se začne igra z notnimi vrednostmi in njenimi različnimi kombinacijami. Tu so še njihove nasprotnice – pavze povsem enakih vrednosti – in igre z njimi, pa metuljčki belinčki, ki jih avtor grafično prikaže kot zastavice različnih (manjših) notnih vrednosti, obrnjene ene proti drugi. In že je tu pesmica *Trije belinčki* ter prva vaja v 2/4-taktovskem načinu, pri čemer že omenjene zastavice (pri osminkah) zamenjajo prečke. Seveda vaja dela mojstra oz. mojstrico – našo malo Majo. Sledijo vezave in zanje vezaji, note s piko (ki glavno vrednost podaljšajo za polovico njene vrednosti; *Valček za Majo*; *Polž*). Zgodba gre naprej: naslednji dan se spet pojavijo *Trije belinčki* pa *Pesem Jurice zbiratelja*, pozdrav s pesmicami *Pojdi, medo, v trgovino*, *Vlak*, *Naša muca* idr. Pojavijo se akordi, ne sami, pač pa v pesmici *Zajček, hop!* Sledijo še domoljubna *Moja Hrvaška*, lestvice, češnje in durova lestvica in seveda veliko ponavljanj v smislu vaja dela mojstra. Brez intervalov tudi otroške glasbe ni: sekunda, terca, kvarta – in seveda spet igra z njimi. Primerjalno so predstavljene črne tipke (na klavirju in ...) ter višaji. Kot ritmična posebnost se po razdelitvi not (in pavz) pojavijo triole in ritmične vaje z njimi. Nižaje predstavlja *Dijak, veseljak*, kajti mali Jurij je to že postal. Za rojstnodnevno čestitko avtor (T. Petrović) uporabi razvezaj, na vrsti je tudi nova pesmica *Kos*.



Prihaja Božič. Tako kot prejšnja pesmica je tudi ta na besedilo Nevenke Videk: *Pastirci, kam hitite (nocoj)?* Sledita ji še dve pesmici *pismi sv. Nikolaju*. Po adventu in božiču pa pred postom še k *Maškaram*, *Mačku* ... Za molovo lestvico avtor prispeva glasbo na besedilo Anđelke Martić *Jelka in breza*, na besedilo N. Videk pa še *Lastovico*. Za *Čudežne stroje* T. Petrović na svoje besedilo napiše tudi glasbo za Majo in Jurija in razloži sinkopo s cvetjem ter *Ljubicami* in *Tulipanom*. Razloži jima tudi ekologijo in prispeva *Ekologa*. Triol se dotakne še enkrat in sicer primerljivo s 6/8-taktovskim načinom v *Ladjici* in *Nasmejanem dnevu*. V igri z vsemi notnimi vrednostmi že napoveduje igro s kockami in števili na njih: 1 do 6. Sledijo še pesmi *Šolska radost*

in žalost, *Ljubezen*, *Moj (najboljši) prijatelj*, ne obide niti prvega obhajila in zanj spesni ter napiše glasbo *Ave Maria*. In sklep ali coda z *In kaj je bilo naprej?* Na koncu so objavljeni predstavitev avtorja T. Petrovića, »agensa spiritusa« Hrvatskega društva glasbenih teoretikov, kazalo, nekaj (reklamnega) gradiva o tiskih društva ter popis (vseh dosedanjih) izdaj Knjižnice HDGT. Večina glasbenih primerov (pesmi) je tudi v besedilnem delu Petrovićevih, seveda pa je njegova vsa glasba.

Dodatek za starše in učitelje prinaša poleg uvodnega (besedilnega) dela še partiture popevk. Uvodoma je v komaj nekaj naslovih predstavljen prepotrebni nauk o glasbi; od pridobivanja delovnih navad in urjenja zbranosti, prek nadzora napetosti in odpornosti na stres do senzibilnosti in samozvesti, organizacije, časa, pa vse o poučevanju glasbe. Avtor je res mojster tudi v tem. V knjigi se T. Petrović razpiše še o njenem namenu, kako si pomagati z njo, dotakne se izgovarjave (pri petju), komentira (glasbene) primere in doda dvajset (pedagoških oz. šolskih) ur solfeggia (posebne pevske vaje za natančno zadevanje tonov, poimenovanih z vokali ali s solmizacijskimi zlogi in tudi oznaka za osnovni pouk pevskih, slušnih in ritmičnih vaj na podlagi solmizacije, ki ga poznamo že vse od 18. stol. iz Italije in Francije, danes pa je to tudi posebni učni predmet na srednjih in visokih glasbenih šolah). Tega razpotegne do konca drugega polletja prvega razreda in celo še po tem ... Sledijo klavirske spremljave (vseh) že omenjenih pesmi (iz prve knjige) za vseh v knjigi enoglasno predstavljenih devetindvajset pesmi; tudi tokrat s še enkrat podložnimi besedili. Zadnje strani platnic obeh knjižic najavljata kartone za igre z notnimi vrednostmi in pavzami *Glasbenik, ne jezi se!*

Če komplet že ni popolnoma uporaben za naše razmere (zaradi jezikovne prepreke, pisan je namreč v hrvaškem jeziku), pa naj njegova predstavitev služi za zgled in morda še za izziv našim avtorjem in teoretikom, kako naši sosede strežejo tem rečem. Konec koncev so tudi tovrstni slovenski bajeslovje, mitologija, ikonografija, sodobni čas in življenje bogati in na marsikateroga od znanih naslovov ali popularnih zgodb bi lahko prilepili podobne zgleds.



Poročila

© Copyright 1942 by International Copyright Union, Inc. (Copyright Secured)



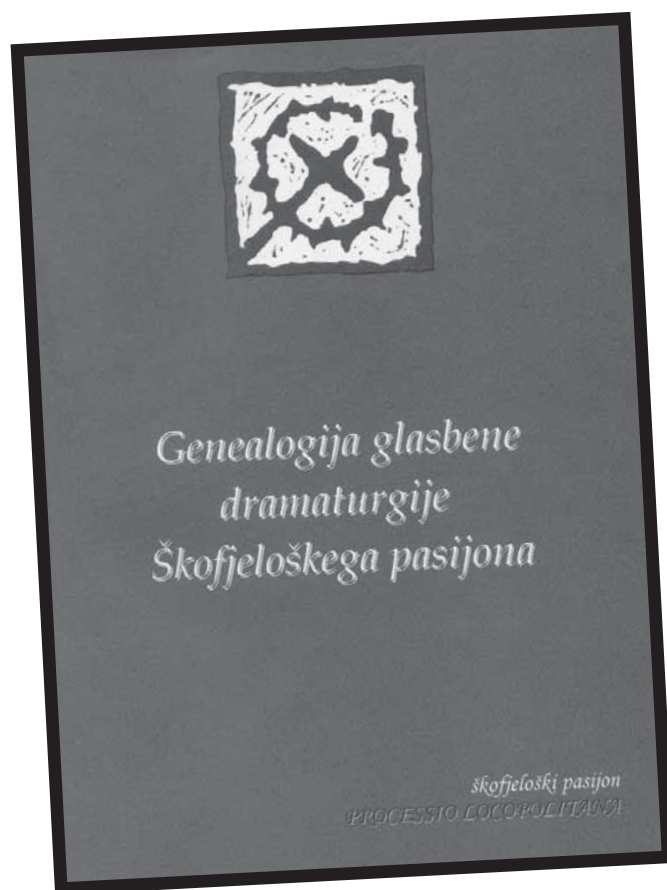
Knjižni novosti muzikologa dr. Franca Križnarja

Genealogija glasbene dramaturgije Škofjeloškega pasijona

Drobno, a vsebinsko bogato knjižico z naslovom *Genealogija glasbene dramaturgije Škofjeloškega pasijona* je muzikolog dr. Franc Križnar napisal leta 2010. Izšla je v Zasebni knjižnici Antolin – Oman (Škofja Loka) v zbirki *Processio Locopolitana* pod uredništvom Jerneja Antolina Omana, ki je prispeval tudi spremno besedo.

Škofjeloški pasijon kot najstarejše v celoti ohranjeno dramsko besedilo v slovenskem jeziku, čigar avtor je bil oče Romuald Štandreški (oz. Lovrenc Marušič), kapucin, ni pomemben le v literarnem smislu, ampak je zanimiva tudi njegova glasbena komponenta, s katero je pasijon neločljivo povezan. Tej je dr. Križnar namenil glavni del razprave in v devetih poglavjih predstavil razvoj glasbe Škofjeloškega pasijona od nekdaj do današnjih dni.

Ohranjeni rokopis iz leta 1721 vsebuje skope podatke o prisotnosti glasbe pri izvedbi pasijona. Najbolj verodostojen dokaz, da je bila pri prvih znanih uprizoritvah v letih 1721, 1727, 1728, 1734 in 1745 prisotna tudi glasba, so navodila o. Romualda za izvedbo procesije Škofjeloškega pasijona, ki omenjajo smrt z



bobnom, dva bobnarja, gospode muzikante idr., ter s tem že nakazujejo prisotnost glasbene dramaturgije. Križnar je zato pri raziskavi izhajal tudi iz drugih glasbenih virov slovenske preteklosti in svoje domneve o obstoju pasijonske glasbe naslonil na zgodnjo slovensko postno pesem. Predstavil je repertoar slovenskih postnih pesmi in med njimi izpostavil starosvetno postno pesem *Tolminski rožar* (péta molitev rožnega venca), še danes ohranjeno v Tolminu, ki jo je o. Romuald gotovo poznal, saj je izhajal z Goriškega in po letih delovanja v Škofji Loki tam tudi sklenil svoje delo in življenje.

V nadaljevanju razprave je obširneje predstavil delo Škofjeloški pasijon in različne uprizoritve s poudarkom na pomenu glasbe in na njenem razvoju v 20. in 21. stoletju. Pasijon prikazuje zgodbo človeštva od Adama in Eve prek različnih svetopisemskih prizorov do Kristusovega trpljenja in božjega groba. Zaradi skromnih podatkov o vlogi glasbe v prvotni izvedbi pasijona se je Križnar pri svoji raziskavi oprl tudi na umetnostnozgodovinsko ikonografijo ter predstavil nekatere likovne upodobitve glasbil v cerkvah škofjeloškega okoliša. Med pomembnimi raziskovalci in glasbeniki, ki so se ukvarjali s Škofjeloškim pasijonom, sta najprej omenjena muzikologa Josip Mantuani, ki je objavil celotno besedilo z opombami, in Josip Čerin, ki je zapustil edini ohranjeni tabulaturi, menueta, verjetno namenjena lutnji. Skladatelj Stanko Premrl je za uprizoritve leta 1934 napisal *Glasbene vloške* na pobudo etnologa Nika Kureta, ta pa je poskrbel za izvedbo pasijona na ljubljanskem radiu (1930). Sledi predstavitev izvedb pasijona v tridesetih letih prejšnjega stoletja. Na prelomu tisočletja sta skladatelj Andrej Misson in organist Tone Potočnik za Škofjeloški pasijon prispevala novo glasbo, ki je v omenjeni razpravi natančno predstavljena, navedeni pa so tudi nekateri izvajalci uprizoritev v letih 1999–2000 in 2009. Na koncu sta predstavljeni še dve novejši postavitvi škofjeloškega pasijona, in sicer *Processione Locopolitana in die Parasceves* skladatelja Alda Kumarja, krstno uprizorjena leta 2000 v Drami SNG v Ljubljani, ter uglasbitev skladatelja Alojza Srebotnjaka *Škofjeloški pasijon za solo glasove, mešani zbor in orkester*, ki je bila krstno uprizorjena leta 2002 v Cankarjevem domu v Ljubljani.

Križnar svojo pripoved o Škofjeloškem pasijonu sklene z mislijo o aktualnosti prvega slovenskega dramatičnega besedila, ki se kaže skozi večje število glasbenih posegov v besedilo, ki so vsi nastali v moderni dobi.

Strnjeno pripoved o glasbenem razvoju Škofjeloškega pasijona bogatijo zanimive slike, kopije starih rokopisov, partitur in naslovnic. Na koncu so navedene še opombe ter viri in literatura. Delo bo gotovo našlo pot tako do muzikologov, umetnostnih zgodovinarjev, skladateljev, glasbenih pedagogov, pa tudi laikov, ki jih zanima razvoj slovenske glasbene umetnosti.

Biti sam, (avto)portret skladatelja Štefana Maurija

Izpod peresa dr. Franca Križnarja prihaja tudi portret avškega skladatelja Štefana Maurija (r. 1931), ki je izšel leta 2011 pri Goriški Mohorjevi založbi v sodelovanju z Občino Kanal ob Soči. Delo je pravzaprav kombinacija portreta in avtoportreta, saj je pri nastajanju v pripovedovalski vlogi aktivno sodeloval skladatelj sam.



Knjiga obsega 253 strani in ima tri vsebinske sklope. V prvem delu skladatelj Štefan Mauri pripoveduje zgodbo svojega življenja, v kateri niza dogodke iz svojega otroštva in mladosti, ki so se mu vtisnili v spomin. Ob tem bralec izve številne zanimivosti pred-, med- in povojnega življenja na Goriškem in v Ljubljani. V svoji pripovedi se spominja nekaterih slovenskih glasbenikov in skladateljev (L. M. Škerjanc, B. Arnič idr.), ki so pomembno vplivali na njegov osebni in glasbeni razvoj. Njegovo življenje so zaznamovali tudi študij in delo v tehnični stroki, pritiski oblasti ter življenje na obrobju, čemur je namenil precejšen del svoje pripovedi. Vzporedno so nanizani številni dogodki iz njegovega glasbenega življenja, med katerimi po obsegu izstopa njegov prispevek k zborovstvu in zborovodstvu. Prvi del knjige sklene intervju dr. Križnarja s skladateljem, v katerem razkrivata Maurijev odnos do duhovnosti in skladateljevanja.

Sledi drugi del portreta z orisom Maurijevega glasbenega opusa, ki je samostojno muzikološko delo dr. Križnarja, v njem pa

je predstavil samospeve, zborovska dela, vokalno-instrumentalne in instrumentalne skladbe. Maurijeva vokalna glasba nastaja predvsem na besedila slovenskih primorskih pesnikov Srečka Kosovela, Simona Gregorčiča, Alojza Gradnika idr., v zadnjem desetletju pa se v večji meri posveča ustvarjanju solistične in komorne instrumentalne glasbe. Mauri svoj glasbeni slog opredeljuje kot ekspresionističen, njegova dela pa so po Križnarjevih besedah *»trdno zasidrana v umetnikovi bivanjskosti, da le-ta skoraj venomer raste iz njegove rodne zemlje in njegove duše. Gre za neke vrste spojino tostranstva in onostranstva.«*

Orisu sledi dragocen popis skladateljevih del s priloženimi notnimi zapisi in incipiti ter s tematskim kataložnim registrom, ki sta ga izdelala Marjan Ribič in Borut Likar. Popis končuje opus 140, *Trio*, skladba za flavto, oboo in fagot iz leta 2011.

V tretjem delu, *Finalu*, so navedeni zvočni in filmski posnetki Maurijevih glasbenih del ter nagrade in priznanja, ki jih je Štefan Mauri prejel za svoje ustvarjalno in poustvarjalno delo. Dodani so tudi trije prispevki o Maurijevem glasbenem delu

avtorjev Andreja Bratuža, dr. Evgena Bavčarja in Iva Jelerčiča ter recenzija knjige dr. Luise Antoni. Portret skladatelja Štefana Maurija sklene besedilo dr. Franca Križnarja, v katerem ta še enkrat predstavi skladatelja kot človeka in odraz njegove osebnosti v njegovem umetniškem ustvarjanju.

Pripoved obeh avtorjev spremljajo številne fotografije, nekatera pisma, naslovnice, koncertni listi in časopisne kritike izvedb Maurijevih glasbenih del.

Obsežen glasbeni opus, številne izvedbe in ne nazadnje tudi nagrade kažejo na pomen glasbenega ustvarjanja in poustvarjanja (avto)portretiranca Štefana Maurija, ki ga Križnar označuje kot vodilnega primorskega skladatelja začetka tretjega tisočletja, *»ki s svojim kompozicijskim snovanjem nadaljuje nekoč izjemno bogato tradicijo glasbenega snovanja na Goriškem«*. Vsekakor si njegovo delo zasluži monografijo, ki bralcem prinaša zanimivo življenjsko pripoved, glasbenim praktikom in muzikologom pa natančen oris in popis del, ki pomeni izziv za nadaljnje raziskovanje, ustvarjanje in poustvarjanje.

Sto dvajset let SNG Opere in baleta Ljubljana 2012

Uvod

Že z odprtjem prenovljene operno-baletne hiše *Slovenskega narodnega gledališča (SNG)* Ljubljana (10. in 11. decembra 2011) ter z izdajo zajetne monografije z naslovom *Zlitje stoletij* so v Ljubljani napovedali stodvajsetletnico opere in baleta pri nas. Hkrati gre nasploh za najstarejšo tovrstno letnico pri nas, saj je bilo sorodno mariborsko SNG ustanovljeno »še« sedemin-dvajset let po ljubljanskem (leta 1892).

Zgodovinski razvoj

Prav po tej letnici – 1892, po zgraditvi nove stavbe *Deželnega gledališča* na prostoru in v podobi današnjega *SNG Opera in balet Ljubljana*, v Župančičevi (nekdanji Gledališki) ulici 1 – obhajamo letošnjo stodvajsetletnico današnjega modernega, sodobnega *SNG Opera in balet Ljubljana*. Četudi poznamo obstoj in zgodovinski razvoj slovenske operno-baletne umetnosti že veliko prej, pa je njena kontinuiteta »priznana« še le od tedaj. Po stavbi in njenem imenu sodeč gre za gledališče, od katerih so bila vsa po vrsti v nekdanjih skupnih avstrijskih deželah imenovana enotno *deželna gledališča*. Pred tem je bilo to *Stanovsko gledališče (Glediše deželnih stanov)*. Njegova prva

stavba je bila dograjena leta 1765 in je pogorela leta 1887, na njenem prostoru pa je zrasla nova stavba tedanje *Tonhalle* na današnjem Kongresnem trgu 10 oz. stavba današnje *Slovenske filharmonije*. Dosledno je bilo uveljavljeno ime *deželnega gledališča*, potem ko je bila sezidana nova stavba (današnjega *SNG Opera in balet Ljubljana*) 1890–1892. V njej sta si prvotno delila prostore tako slovensko kot nemško gledališče vse do leta 1911, ko so si ljubljanski Nemci postavili svojo stavbo (sedanje *SNG Drama Ljubljana* na Erjavčevi ulici 1). Po letu 1918 so opustili staro ime *Deželno gledališče* in se preimenovali v *Narodno gledališče*. Ime *Slovensko narodno gledališče* pa se pojavi šele po letu 1944 za gledališče na osvobojenem ozemlju Bele krajine. Prav prvotna stavba *SNG Opera in balet Ljubljana*, ki sta jo v dveh letih postavila (tuja) arhitekta Jan Vladimír Hrásky in Anton J. Hruby, je arhitektura, ki zdaj povezuje *zlitje stoletij* tako po ustvarjalni (opernokompozicijski strani) kot po izvedbeni in zdaj tudi že stavbni zgodovini. To seveda ne pomeni, da na Slovenskem pred tem ni bilo ne izvedbenih in ne ustvarjalnih operno-baletnih možnosti. Bile so, vendar precej bolj skromne in bolj ali manj (so)odvisne od tujcev, saj je na Slovenskem znano glasbeno odrsko dogajanje vse od sredine 17. do sredine 19. stol. Obvladovale so ga gostujoče italijanske in nemške gledališke skupine. Sama operno-baletna ustvarjalnost pa je zaživela po letu 1848, ko je tedaj ustanovljeno *Slovensko društvo* že upri-



Opera in balet v Ljubljani leta 1910 (orig. razglednico hrani Kartografska in slikovna zbirka NUK v Ljubljani)

zorilo nekaj iger s petjem. Ta dejavnost se je okrepila v obdobju čitalnic (po letu 1860); mednje lahko štejemo *Tičnika* (1866) Benjamina Ipavca. Leta 1867 ustanovljeno ljubljansko *Dramatično društvo* (DD) je že odprlo šolo za vzgojo igralcev in pevcev. Spored DD je sprva obsegal le *igrokaze s petjem, spevoigre in operete* – leta 1869 Ipavčev *Tičnik* in 1872 *Gorenjski slavček* (*opereta*) Antona Foersterja – in pozneje že odlomke iz *oper*. Precejšen vzpon na glasbenem področju se je začel leta 1886 s prihodom Frana Gerbiča na položaj kapelnika. Ta je mdr. leta 1889 uprizoril prvo *opero*, enodejanko *V Vodnjaku* Čeha Vilema Blodeka. Kakovost glasbenih predstav se je začela približevati kakovosti v nemškem *Deželnem gledališču*, ki je bilo precej seznanjeno s sodobnim opernim ustvarjanjem v svetu in v katerem je bil v sezoni 1881/82 dirigent Gustav Mahler. Leta 1892 sta se nemško in slovensko gledališče vselili v novo zgradbo *Deželnega gledališča* in v okrilju slovenskega gledališča je začela poklicno delovati *opera* s stalno zaposlenimi dirigenti, solisti in zborom. Med pevci so sprva prevladovali češki in poljski, med Slovenci pa sta bila najvidnejša Julij Betetto (od leta 1903) in Josip Križaj (1908), poleg njiju Jeanette Foedransperg, Jarmila Gerbič, Leopold Kovač, Irma Polak, Rezika Thaler idr. Orkester ni bil stalen; sodelovali so vojaški godbeniki, od leta 1908 pa člani novoustanovljene *Slovenske filharmonije* (SF). Glasbeno vodstvo predstav je bilo večinoma Gerbičevo, veliko pa je dirigiral Čeh Hilarion Benišek. Nekaj sezon sta bila angažirana na začetku svojega umetniškega delovanja tudi Čeh Václav Talich (1909/10, 1911/12) in Američan madžarskega rodu Fritz Reiner (1910/11). Poklicni ansambel je sorazmerno kmalu poustvaril velik del standardnega repertoarja romantične, novoromantične in veristične smeri: od muzikalno in scensko zahtevnih del Richarda Wagnerja, Giuseppeja Verdija, Giacoma Mayerbeera, Daniela Aubera idr. Slovenska *Opera* je v nasprotju z nemškim gledališčem bolj upoštevala slovanske skladatelje (B. Smetana, A. Dvořák, P. I. Čajkovski, M. I. Glinka, S. Moniuszko), vso skrb pa je namenila stvaritvam slovenskih skladateljev in tako krstno izvedla *Teharske plemiče* B. Ipavca (1892), v *opero* pre-

delano (prvotno) *opereto Gorenjski slavček* (1896), *Urha, grofa celjskega* (1895), *Ksenijo* (1897) in *Staro pesem* (1898) Viktorja Parme ter *Lepo Vido* (1909) Rista Savina. Predvsem zaradi političnih sporov med deželnim odborom in gledališkim vodstvom je bil napredek *Opere* po sezoni 1912/13 za več let ustavljen. Leta 1918 je obnovljena *Opera* pod vodstvom Fridrika Rukavine dobila tudi lastni orkester in balet. Pevski ansambel je bil v teh letih sestavljen zlasti iz čeških, poljskih, ruskih in hrvaških umetnikov, med slovenskimi pa so bili Ivan Levar, Pavla Lovše, Cirila Medved Škerlj, Ivanka Ribič, Zora Ropas, Emil Rumpel, Mario Šimenc idr. Gledališko in režijsko je predstave pogosto vodil direktor Rukavina, ob njem pa so se zvrstili še nekateri tuji in domači dirigenti – Čeh Antonin Balatka, Josip Čerin, Anton Neffat, Niko Štritof, v sezoni 1923/24 Lovro von Matačić – ter režiserja Rus Boris Vladimirovič Putjata in naš Osip Šest. Težišče repertoarja je bilo na italijanskih in francoskih *operah* preteklega in polpreteklega doba, vseboval pa je tudi precej del iz slovanske in slovenske ustvarjalnosti (M. P. Musorgski, L. Janaček, N. Rimski Korsakov idr.). Leta 1925 so prvič uprizorili kako delo W. A. Mozarta v slovenskem jeziku (*Don Juan*). Novi umetniški vodja Mirko Polič je v letih 1925–1939 temeljito preobrazil *Opere*. Pomnožil je orkester ter reorganiziral in pomladil solistični ansambel, saj so tega odtlej skoraj v celoti sestavljali slovenski pevci. Dirigentom Balatki, Štritofu (ta se je odlikoval tudi z novimi prevodi libretov) in Neffatu se je pridružil mladi Danilo Švara. Za režiserje je Rukavina angažiral naprednejše usmerjena Bratka Krefta in Ferda Delaka ter zmernejše Roberta Primožiča, Petra Golovina in Cirila Debevca. Poleg že omenjenega vodilnega solista J. Betetta so se izoblikovali še novi solisti in solistke Josip Gostič, Zlata Gjurgjenac, Robert Primožič in Marjan Rus. Tako se je v Ljubljani bolj ali manj uspešno odvijalo še vsa desetletja po tem; celo med drugo svetovno vojno, ko je bil njen ravnatelj Vilko Ukmar, *Opera in balet* ni mirovala. Še več: imela je po deset premier na sezono, v njej so gostovali eminentni tuji (italijanski in nemški) solisti in



Naslovnica Zbornika Zlitanje stoletij (Ljubljana 2011)

solistke, da bi se ansambel dvignil kot Feniks takoj po (drugi) vojni, ko je v letih 1956–1958 doživela (prvič in zadnjič!) kar nekaj odmevnih mednarodnih uspehov. Tako je bilo posebno uspešno njeno gostovanje na nizozemskem festivalu in v Parizu (1956) s predstavo *Zaljubljen v tri oranže* Rusa Sergeja Prokofjeva. *Opera* so posneli tudi za ploščo (pri ugledni nizozemski založbi *Philips*), ki je prejela ugledno francosko nagrado *grand prix du disque*. Ista predstava je doživela velik uspeh še v Benetkah (1958). Potem je bilo kaj podobnega za omenjeni ansambel bolj redkost kot ne; razen še nekaj gostovanj po Sovjetski zvezi, Češkoslovaški, Avstriji, Nemčiji, Madžarski in v zadnjem času v Trstu. Po letu 1945 so ljubljansko SNG *Opera in balet* vodili še Mirko Polič, Samo Hubad, Valens Vodušek, Smiljan Samec, Danilo Švara, Demetriž Žebre, Bogo Leskovic, Vladimir Kobler, Ciril Cvetko, France Dimec, Kristijan Ukmar, Darijan Božič, Borut Smrekar in nazadnje Mitja Bervar (umetniška vodje Milivoj Šurbek/*Opera* in Irek Mukhamedov/*Balet*).

Zbornik Zlitje stoletij

Več ali manj je vse to in še veliko več popisano v obsežni monografiji SNG *Opera in balet Ljubljana* z naslovom *Zlitje stoletij / The Fusion of Centuries*, ki jo je izdala SNG *Opera in balet Ljubljana* ob ponovnem odprtju zdaj že arhitektonsko in še kako drugače preurejene nove operno-baletne hiše (Ljubljana, 2011). Na 263 oštevilčenih straneh je prikazan njen celotni zgodovinski razvoj in zlasti v slikovnem delu še dodatno potek in rezultati omenjene prenove. Ta je trajala skoraj šest let in danes imamo Slovenci zato spet neke vrste prelomnico v operno-baletni reprodukciji, kakršnih smo v vseh skoraj sto dvajsetih letih že kar navajeni. Po navadi so povzročili kakovostnejše premike in tudi tokrat se nadejamo česa podobnega. Pa pojdemo po vrsti in se še enkrat v neke vrste orkestrskem *strettu* lotimo te publikacije. Po slavnostnih uvodnikih, ki so jih prispevali aktualni ravnatelj Mitja Bervar, predsednik RS dr. Danilo Türk, vseh pet ministrov različnih vlad RS, ki so se tako ali drugače ukvarjali s prenovo hiše: Jožef Školč, mag. Andreja Rihter, dr. Vasko Simoniti, Majda Širca in dr. Boštjan Žekš, so tu še besede sedanjih (aktualnih) umetniških vodij SNG *Opera in balet Ljubljana*: opernega Milivoja Šurbeka in baletnega Ireka Mukhamedova. Sledi uvodnik urednika publikacije, enega nekdanjih številnih umetniških vodij in ravnateljev Kristijana Ukmarja. Vsa besedila so dvojna: v slovenščini in angleščini, kar že zdaj umešča »new age« našega SNG *Opera in balet Ljubljana* v njene nove mednarodne razsežnosti in kar seveda doslej s podobnimi izdajami ni bila običajna praksa. O *arhitekturi* (nekdanjega) ljubljanskega Stanovskega gledališča (str. 16–29) piše in objavlja fotografije in druge slike Igor Sapač. O *stavbi Deželnega gledališča v Ljubljani* (30–43) piše Damjan Prelovšek. Z *dvajsetimi leti ljubljanske Opere* (1975–1995) se (44–57) spopada Anton Pibernik. O *Edvardu Ravnikarju in*



Prenovljena stavba SNG Opera in balet Ljubljana tik pred uradno otvoritvijo (10. decembra 2011; objavljeno na spletu SNG Opere in baleta SNG Ljubljana)

sodelavcih Cankarjevega doma (1977–1983; 58–67) piše Peter Krečič. *Zgodbo o zgradbi ljubljanskega glasbenega gledališča* (68–85) objavljata Jurij Kobe in Marjan Zupanc, aktualna nagrajenca natečaja in realizatorja te zadnje obnove. O *konservatorsko-restavratorskih delih* na prenovi (86–97) pišejo izvajalke restavratork prenov Marija Režek Kambič, Tjaša Pristov, Saša Dolinšek, Darja Pergovnik in Irena Vesel Kopač. O *vili Piccoli* (98–107), ki je stala na zemljišču današnje prenove in ki so jo v enem delu porušili, njen drugi, leseni del pa ohranili in predstavili, pišeta restavratorki Marija Režek Kambič in Irena Vesel Kopač. O *operi v Stanovskem gledališču med letoma 1765 in 1861* (108–125) piše eden naših najuglednejših muzikologov, ki se je največ ukvarjal z razvojem slovenske opere, zasl. prof. dr. Jože Sivec. Mlada slovenska muzikologinja Špela Lah piše o nadaljevanju tega: o *operi v Deželnem gledališču med letoma 1861 in 1914* (126–145). O *ljubljski operi med letoma 1913 in 1945* (146–173) piše zasl. prof. dr. Primož Kuret. O njenem najdaljšem in ne nazadnje tudi najbolj aktualnem obdobju – o *operi po drugi svetovni vojni* (174–211) – piše v najdaljšem prispevku kar urednik Kristijan Ukmar sam, saj gre vendar za njenih sedeminšestdeset let, kar pomeni več kot dobro polovico vsega obravnavanega stodvajsetletnega obdobja SNG *Opera in balet Ljubljana* (1892–2012). *Kratek pregled delovanja ljubljanskega baleta od začetkov do danes* (212–39) je prispeval še eden od njegovih aktivnih udeležencev Henrik Neubauer, ta hip še vedno največji slovenski poznavalec in mednarodno uveljavljeni strokovnjak za balet. Slikovni *sprehod skozi prenovo* (240–253) sta prispevala fotografa Branko Cvetković iz arhiva SNG *Opera in balet Ljubljana* (2002–poletje 2011) in Damjan Prelovšek (november 2011). Sledi še vpogled v *novo celostno podobo* (254–255) in del znanstvenega aparata (opombam lahko sledimo posebej pri vsakem od navedenih naslovov) *zbornika*, to so *viri in literatura* (257–261). Sledijo še *viri slikovnega gradiva in zahvale*, kar je v imenu uredništva (Tatjana Ažman, Mitja Bervar, Robert Celestina in K. Ukmar) in izdajatelja podpisal (glavni) urednik *zbornika* Kristijan Ukmar. Odlično sestavljeni



in obsežni, še lepše fotografsko opremljeni in oblikovani (Klemen Kunaver) *Zbornik ob odpiranju prenovljene stavbe SNG Opera in balet Ljubljana in 120. obletnici otvoritve Deželnega gledališča (1892–2012)* je izdalo SNG Opera in balet Ljubljana (za izdajatelja aktualni ravnatelj M. Bervar), oba umetniška vodja, prevode v angleški jezik je opravila Nataša Jelić, delo v formatu 29 cm x 23 cm pa je natisnila Tiskarna Pleško, d. o. o. (Ljubljana 2011) v 1500 izvodih. Cena: 45 evrov.

Slovesnost ob odprtju prenovljene stavbe

Pa še nekaj besed o koncertu oz. kar dveh, saj je bila otvoritev nove oz. prenovljene operno-baletne hiše v Ljubljani (10. in 11. decembra 2011) izvedena kar dvakrat zaporedoma; očitno zaradi relativno (pre)majhnega števila sedežev, saj je prav njihovo število ostalo skoraj enako kot pred prenovo. Še posebno sta nas zanimala nova akustika in kondicija vseh ansamblov, ki so se zdaj po kar šestih sezonah brezdomstva spet postavili na lastno odrsko rampo; in to dobesedno na rampo, saj je bil njihov polkoncertni spored zdaj kostumiran, zdaj ne. Pa tudi domneve o posledicah šestih let životarjenja so nas pospremile na nedeljsko (ponovitveno) slovesnost ob odprtju prenovljene stavbe z enakim naslovom, kot ga nosi že opisani *zbornik*. Ugotovitev »Slovensko glasbeno gledališče pa še kar tone ...« (Križnar, *Slovenski gledališki letopis SGM*, Ljubljana 2009/10, 2011: 23) se očitno nadaljuje, razen res redkih izjem. Prav to se je na koncu koncev izkazalo za del resnice današnjega stanja operne reproduktivne umetnosti v Ljubljani. Resda ansambli niso mogli pričakovati in s tem načrtovati nove premiere zaradi vseh okoliščin, ko so dobesedno »izsilile« odprtje novega hrama čim prej, še manj da bi zanj pripravili napovedano premiero novega slovenskega glasbenoodrškega dela. Lahko pa bi vsaj tako – kot so za uvod izvedli *uverturo* in arijo *Minke* (Martina Zadro/sopran) – odigrali vso (vsaj polkoncertno) Foersterjevo *opero Gorenjski slavček*, ki se je posledično že dolgo drži sino-

nim slovenske »nacionalne« opere. Prvič smo lahko zaslišali pod različnimi taktirkami in v različnih zasedbah Igorja Švare, Lorisa Voltolinija in Marka Gašperšiča odlično akustiko naše nove operno-baletne hiše. Ta je vsekakor prevladovala nad vsemi prikazanimi umetniškimi dosežki, razen seveda *baleta*, ki je in ostaja pregovorna zaščitna znamka našega SNG Opera in balet Ljubljana. Videli smo ga že takoj v drugi točki sporeda, v odlomku iz predstave v nastajanju *Otroci z roba resničnosti* na glasbo Igorja Stravinskega in v koreografiji Kristine Aleksove ter v izvedbi plesnih solistov, baletnega zbora in orkestra. Sledila je arija *Escamilla* (Jože Vidic/bariton) iz Bizetove *Carmen* z moškim zborom in orkestrom, scena s *Povodnim možem* in finale drugega dejanja iz opere *Slovo od mladosti* (Prešeren) Danila Švare s kar osmimi pevskimi solistkami in solisti, zborom in orkestrom, balet iz tretjega dejanja *Pas classique* iz *Raymonde* Aleksandra Glazunova spet za plesalke in plesalce z orkestrom SNG Opera in balet Ljubljana in kot finale tega odprtja še celotni veliki finale iz drugega dejanja Verdijeve opere *Aida*, spet s solistkami in solisti, z baletom, zborom, orkestrom in dodanimi instrumentalisti operno-baletne hiše. Velika in pompozna otvoritvena prireditev, ki pa je izvedbeno opozorila na nizko kakovostno raven našega osrednjega glasbenega gledališča, kot smo ga poslušali in gledali vseh šest let zaprtja matične hiše in begunstva ansambla v najrazličnejše rezervne azile.

Sklep

Tako smo med solistkami in solisti slišali vsega skupaj le šestnajst ženskih in moških pevskih glasov; komaj kdo od njih pa je sposoben peti solistične vloge v nadaljnjih predstavah: morda dve sopranistki, mezzosopranistka, tenorist, baritonist in basist. Kaj pa drugi? Naj se pač vrnejo nazaj v zbor, ki je bil v obeh polovicah (ženski in moški del) izvrsten. In smo spet na začetku omenjene zgodbe izpred davnih sto dvajsetih let, ko se je rojevalo današnje in sodobno SNG, ki je imelo v funkciji »deželnega gledališča morda na voljo toliko slovenskih pevk in pevcev. Zlasti pa bo v prihodnjih sezonah še dolga pot, da se bo današnje in sodobno SNG Opera in balet Ljubljana vrnilo na raven, ki jo je npr. doseglo v davnih letih 1956–1958 z relevantnimi evropskimi merili. Zdaj ko smo v Evropi, je žal kakovostna raven tega ansambla še vedno na najnižji točki. Pa naj v tem finalu zaupamo in verjamemo zdajšnji menedžerski in umetniški ekipi: Mitja Bervar, Milivoj Šurbek, Irek Mukhamedov, dirigenti, pevski solisti in solistke, zborovodkinja, baletni solisti in zbor, pevski zbor, orkester idr., da se bomo sploh še kdaj pobrali na evropsko raven? Pri tem seveda vsaj za zdaj ni več ne tehničnih ovir za takole napovedani vzpon. Kakovostni posamezniki, baletni solisti in solistke ter zbor, mešani pevski zbor in orkester pa dajejo vsaj začetno upanje, da bo čez nadaljnjih sto dvajset let spet povsem drugače: internacionalno, evropsko in ne le nacionalno? Če ne prej.

Bogdana Borota: Osnove teorije glasbe in oblikoslovja za učitelje in vzgojitelje

Bogdana Borota, Osnove teorije glasbe in oblikoslovja za učitelje in vzgojitelje (Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče Koper, Univerzitetna založba Annales, 2011), 156 str. ISBN 978-961-6328-96-8.

Univerzitetna založba Annales je leta 2011 izdala znanstveno monografijo dr. Bogdane Borota, izredne profesorice na Oddelku za predšolsko vzgojo Pedagoške fakultete Univerze na Primorskem.

Monografija *Osnove teorije glasbe in oblikoslovja za učitelje in vzgojitelje* pomeni pomemben prispevek k teoriji glasbe ter teoriji in praksi didaktike glasbe na predšolski in razredni stopnji. Vsebina dela zapolnjuje vrzel v glasbenoteoretični literaturi na področju teorije glasbe in oblikoslovja ter omogoča izčrpen vpogled v prvine glasbenega jezika.

Je delo slovenske znanstvenice, ki že več let proučuje glasbeni razvoj, glasbeno opismenjevanje v zgodnjem obdobju otroštva in uporabo sodobne tehnologije pri pouku glasbe.

Delo je strukturirano iz sedmih, vsebinsko smiselno razvrščenih delov. V poglavju Zapis glasbe avtorica na razumljiv, tabelarično pregleden način prikaže razvoj notacije, konvencionalni

zapis glasbe in partiture. V nadaljevanju sledi poglavje Glasbeni čas, v katerem se seznanimo z glasbenim oz. metričnim utripom ter glasbenim ritmom. Temeljita opredelitev tonskega sistema, intervalov in lestvic nam omogoči jasen vpogled v glasbeni prostor. Znanja o akordih, harmoniji, ki so predstavljena v poglavju Akordi in druga sozvočja, so nujno potrebna za oblikovanje kakovostne spremljave peti pesmi ali enoglasni melodiji. Poglavje Oblikovanje harmonske spremljave k enoglasni melodiji, v katerem na praktičnih primerih prikaže postopek določanja tonalitete, glavnih stopenj tonalitete, harmonskih funkcij in harmonske vezave akordov pomeni pomemben prispevek za prakso glasbenega poučevanja. Ker zapisa didaktičnih korakov pri oblikovanju harmonske spremljave otroškim pesmim ali skladbam ne zasledimo v slovenski glasbeni strokovni literaturi, je to poglavje še posebnega pomena. Vsebine poglavja Oblikoslovje vključujejo oblikovne enote, kot npr. delo z motivi, podrobno analizo motivov, dvotaktje, stavek in periodo ter značilnosti enostavne in sestavljene pesemske oblike. V zadnjem poglavju Interaktivno učenje v računalniškem okolju z navedbo internetnih strani z možnostjo interaktivnega učenja in seznamom angleških strokovnih izrazov, prevedenih v slovenščino, usmeri bralce, da zakonitosti glasbenega jezika odkrivajo tudi s pomočjo računalnika. Izpostavi procese branja in zapisovanja glasbe, razvijanja glasbene predstavljalnosti, razu-



mevanja in uporabe glasbenega jezika. Ker je učenje v računalniškem okolju pomemben vidik sodobnega (tudi) glasbenega učenja in poučevanja, ki v slovenskem prostoru še ni navzoče v zadovoljivi meri, so avtoričine spodbude na tem področju še toliko bolj dobrodošle.

Vsa poglavja odlikujejo zanimivi pesemski primeri, s katerimi avtorica pojasnjuje zakonitosti glasbenega jezika. Izbrala je tiste vidike analize, ki so ključnega pomena za poglobljeno razumevanje teorije glasbe, glasbenega časa, prostora, oblikoslovja in interaktivnega učenja v računalniškem okolju.

Delo pomembno prispeva k razvoju razumevanja glasbenih parametrov in daje ustrezno strokovno podlago za sodobno glasbeno vzgojo. Namenjeno je študentom dodiplomskega in podiplomskega študija na študijskih programih Predšolska vzgoja in Razredni pouk, vzgojiteljem in učiteljem v splošnih in glasbenih vzgojno-izobraževalnih ustanovah, prav tako pa tudi vsem drugim bralcem, ki jih privlači omenjena tematika. Ker v našem okolju ni veliko tovrstne literature, je delo za omenjeno strokovno javnost še posebno dobrodošlo.

Edo Škulj: Vodnik po duhovni glasbi (Ljubljana, 2011)

Edo Škulj je bil roj. 1941 v Velikih Laščah, kjer sedaj v bližnjem Škocjanu upokojen vodi župnijo Škocjan pri Turjaku. Po osnovnih izobrazbah je teolog in muzikolog: najprej je diplomiral na Teološki fakulteti v argentinskem Androguéju (1965), potem pa še doktoriral iz cerkvene glasbe na Papeškem inštitutu za cerkveno glasbo v Rimu (1972). Od 1975 je najprej deloval v Ljubljani kot korni vikar, organist, vodja Škofijskega glasbenega sveta. Obnovil je (leta 1945 prekinjen o izhajanje) revijo *Cerkveni glasbenik* in jo (1975–2001 tudi urejal). 1985 je postal zunanji sodelavec Muzikološkega inštituta ZRC SAZU, kjer je za zbirko *Monumenta artis musice Sloveniae* pripravil celoten Gallusov opus v dvajsetih zvezkih. Predaval je na Orglarski šoli v Ljubljani, bil tajnik TEOF (od 1998 kot znanstveni svetnik), od leta 1993 je predaval paleografijo in organografijo na AG v Ljubljani in v letih 1997–2004 kot izredni profesor za zgodovino na PEF v Mariboru. Raziskuje delo J. Gallusa, orgle na Slovenskem in slovensko cerkveno glasbo. Doslej je izdal številne znanstvene in strokovne monografije s teh področij.

Eden vodilnih slovenskih muzikologov našega časa in prostora, neumorni pedagog, pisec, raziskovalec, znanstvenik in duhovnik dr. Edo Škulj je spet presenetila tako stroko kot (slovenski) knjižni in raziskovalno-znanstveni trg z novo (glasbeno) monografijo. Gre za obsežno knjigo z naslovom ***Vodnik po***

duhovni glasbi (Družina, Ljubljana 2011). Avtor na vsega 555 str. natančno popiše in oriše vse tri najbolj pogoste vsebine pod naslovom in kot so: *bogoslužna ali liturgična glasba*, *cerkvena ali sveta glasba* in *nabožna ali religiozna glasba*. Za vse to avtor obravnava 212 skladateljev (od tega 33 slovenskih), 494 skladb (120 slovenskih) in se v vsem tem opusu najpogosteje dotakne najbolj značilnih glasbenih in vsebinskih form kot so *maše*, *oratoriji*, *kantate*, *litanijske* in *moteti*.



Edo Škulj (Foto Tihomir Pinter)

Vsa navedena dela – pa še kakšno bi se našlo – so vokalna ali vokalno-inštrumentalna dela z duhovnim besedilom, zato avtor v uvodni besedi najprej razloži vse (tri) vrste duhovne glasbe. Med *bogoslužno* ali *liturgično glasbo* šteje uglasbena besedila uradnega bogoslužja Cerkve (*maše* in *oficija*). Pri prvih so to mašni spevi ordinarija (tj. stalni mašni spevi) ter spremenljivi mašni spevi proprija. Nato sledi *cerkvena* ali *sveta glasba* (mašne pesmi, pesmi bogoslužnega cerkvenega leta idr.). Sledi opus *nabožne* ali *religiozne glasbe, pri katerem gre za versko glasbo*, ki s samim bogoslužjem nima več posebne povezave.

Avtor je – kot ga sicer že poznamo iz njegovega obsežnega muzikološkega opusa – nadvse sistematičen, še več: tudi praktičen, saj v svoji zadnji in obsežni monografiji v glavnini knjige predstavi skladbe (na vsega, reci in piši, skoraj 460 str.). Te si po posameznih avtorjih sledijo od prve (*Motet* Alexandra Agricole, 1445/46–1506) pa vse do *Tē Deuma* (našega Jakoba Frančiška Zupana, 1734–1810), kajti (vse) predstavljene skladbe so v tem delu razvrščene po abecednem redu zastopanih skladateljev. Številčnim opombam, ki sproti sledijo besedilu (in slikam) je Škulj na koncu dodal še štiri *dodatke*, v katerih predstavi *pregled evropske duhovne glasbe, pregled slovenske cerkvene glasbe, nekatere oblike v duhovni glasbi in najpogostejša besedila v duhovni glasbi* (v izvirnem latinskem in prevodnem slovenskem jeziku). Sledi popis *literature, abecedno kazalo po skladateljih in po skladbah*. Cena knjige je 38,60 evra.

Če se počasi sprehodimo po zadnji Škuljevi monografiji in se morda za nameček še posebej ustavimo ob kakšnem pomembnem mejniku slovenske duhovne glasbe, zagotovo ne moremo mimo enega od osnovnih dejstev, da je »*cerkvena glasba zaklad neprecenljive vrednosti*«. Kot zaščitnico (cerkvene) glasbe so v 15. stol. sprejeli sv. Cecilijo (+ ok. leta 230), katoliško svetnico in mučenico (tudi zaščitnico glasbenikov, pesnikov in slepih); če v zvezi s tem omenimo samo srednjeveške freske v p. c. sv. Nikolaja na Godešiču pri Škofji Loki, ki nam prikazujejo npr. angele s fidlom, harfo, avtorja slikarja Jerneja iz Loke. Saj v tako zgodnjem času (ok. leta 1530) še nimamo na razpolago kakšnih primarnih virov. Zato se seveda začetki slovenske (duhovne) glasbe nanašajo na t. i. sekundarne muzikološke vire. Pomembna postaja (svetovne) duhovne glasbe je zagotovo škof v rimski severni Afriki in cerkveni učitelj sv. Avguštin (354–430), ki je o petju zapisal: »*Poj radostno! Dobro peti v hvalo Boga se pravi: peti radostno. Kaj pa se pravi radovati se? Kadar srce res poje, besede ne morejo izraziti napeva.*« Mimo pokristjanjevanja do protestantizma nas vodi tudi Škuljev *vodnik*, saj so prav protestantske pesmarice na Slovenskem prve, ki so prinesle (v tisku) tudi prve napeve z notami: od rokopisnih *psalterijev* do »kraljice glasbil« orgel. Med temi so npr. tudi orgle pri Treh farah v Beli krajini, ki so najstarejše orgle, izdelane na Kranjskem (J. J. Eisel, 1753). Tu je še naš (slovenski) duhovnik in zborovodja (na Dunaju), Jurij Slatkonja (1456–1522), ki je tam deloval predvsem

kot uspešen glasbenik, do kar osmih pesmaric že omenjenih (slovenskih) protestantov, ki očitno niso bili pomembni le za začetek slovenske književnosti, ampak tudi za nadaljevanje glasbenega razvoja na Slovenskem. To je zagotovo tudi Primož Trubar, ki je s svojim *Katekizmom* (1550) dal Slovencem poleg prve slovenske knjige še prvo slovensko (tiskano) pesmarico. Seveda je tukaj takoj za Trubarjem pomemben za zasluge za slovensko (duhovno) glasbo Iacobus Gallus - Jakob Petelin. Ta je bil rojen nekje na Kranjskem, deloval pa je večinoma na Češkem, kjer je tudi umrl in je pokopan. Bil je mojster (renesančne in začetne baročne) polifonije. V okviru katoliške obnove in času do jožefinskih omejitev (1595–1780) je npr. Matija Kastelic (1620–1688) v svojih *Bratskih bukvicah* (1678) povzel iz protestantskih pesmaric šestnajst pesmi, iz protestantskega molitvenika pa še nadaljnjih trinajst. Nadaljnja pomembna slovenska pesmarica je *Katoliš keršanskega vuka pejsme*, ki jo je leta 1729 izdal Ahacij Steržinar (1676–1741). Od jožefinskih omejitev pa vse do cecilijanstva (na Slovenskem; 1780–1877) je najpomembnejši pesnik, skladatelj in orglavec Gregor Rihar (1796–1863). Njegov opus še dandanes izvajajo na (slovenskih) korih, kakor tudi še pesmi Blaža Potočnika (1799–1872); iz časa cecilijanstva pa vse do pisma papeža Pija X. (1877–1903), posredno pa traja kar do danes. Tu so še opusi naslednjih pomembnih slovenskih (duhovnih) skladateljev: Leopold Cvek (1814–1896), Andrej Vavken (1838–1898) in Ignacij Hladnik (1865–1932). *Cerkveni glasbenik* (1878–1945; 1976 →) je glasilo iz tistega časa, ki je svoje morebitno in začetno poslanstvo razširilo daleč prek meja. Vse to pa je bilo nekako »v službi božji« slovenskega *Cecilijanskega društva*, v katerega *odboru* so bila tehtna in pomembna imena slovenske cerkvene glasbe, kot npr. skladatelji Stanko Premrl, pater Hugolin Sattner in Franc Kimovec. Pri tem je bil skladatelj p. H. Sattner (1851–1934) strokovnjak v orglarstvu in zvonarstvu. Zavzet cecilijanec je bil tudi skladatelj, frančiškan, pater Angelik Hribar (1843–1907), ki je komponiral tudi odlične *latinske maše*. Pri tem je bil začetnik (slovenskega) cecilijanstva Anton Foerster (1837–1926). Dal je pobudo za izdajanje *Cerkvenega glasbenika*, ustanovitev *Orglarske šole* in je avtor prve slovenske (opere, operete) *Gorenjski slavček* (1872). Od pisma Papeža Pija X. do drugega vatikanskega koncila (1903–1963) si velja obuditi prav pismo motuproprij, tj. papeško poslanico iz leta 1903, s katero je papež določil, naj cerkvena glasba izraža svetost bogoslužja. Pri tem so igrali pomembno vlogo na področju cerkvene glasbe na Slovenskem skladatelj in zborovodja Vinko Vodopivec (1878–1952), skladatelj Franc Kimovec (1878–1964) ter skladatelj in organist Stanko Premrl ((1880–1965). *Orglarska šola* je še vedno med Celjem, Gorico, Ljubljano in Mariborom vzgajala po eni strani organiste in bodoče glasbenike skladatelje. Tako lahko med »novodobnimi« (vse od drugega vatikanskega koncila do danes; 1963–2012) izpostavimo učenca S. Premrla, organista, skladatelja in učitelja Martina Železnika (1891–1962) ter Korošca Antona Jobsta (1894–1981), ki je vse od leta 1919

deloval v Žireh. Pri tem je največ (slovenskih) *Marijinih pesmi* uglasbil skladatelj Alojzij Mav (1898–1977), skladatelj Matija Tomc (1899–1986) je znan po svojih (7) cerkvenih *kantatah*: *Slovenski božič* (1938), po starih slovenskih božičnih napevih, *Križev pot* (1942) in *Stara pravda* (1956). Skladatelj Ivan Šček (1925–1972) je (prvi) uglasbil novi mašni obred. Skladatelj, zborovodja in pedagog Štefan Mauri (roj. 1931) je najbolje znan po svoji *Slovenski maši Kristusa Odrešenika* (2001; prim. Križnar F. & Mauri Š., *Biti sam, Goriška Mohorjeva družba in Občina Kanal ob Soči, Gorica/Italija – Kanal*, 2011), duhovnik, glasbenik, dirigent in skladatelj Jože Trošt (roj. 1940) pa po pesmi *Za nas si, Jezus se rodil*.

Da s tem še ni konec oz. prelomnice nadaljnje razvoja slovenske in svetovne duhovne glasbe, priča tudi omenjena Škuljeva knjiga, katere funkcija je kar interdisciplinarna: znanstveno-monografska, leksikološka, didaktično-metodična, pedagoška in še kaj bi se našlo v tem obsežnem in bogatem besedilu. To ostaja po eni strani spomenik avtorja duhovni glasbi, obenem pa nas opominja na tehten kontrapunkt preostali, posvetni glasbi – tako doma, na Slovenskem, kot v tujini, na celotnem evropskem in svetovnem glasbenem odru.



Recenziji

Kaj delajo palčki pozimi? 38 pesmic Neže Maurer za male in velike in Kaj delajo palčki pozimi? 38 otroških pesmic s klavirsko spremljavo

Ali veste, kaj delajo palčki pozimi?

Če odgovora takoj ne »izstrelite«, je pripravljena pomoč: v dveh pesmaricah, ki v naslovu sprašujeta isto, odgovarjata pa ena v bogato ilustrirani zbirki *38 pesmic Neže Maurer za male in velike*, druga pa v *38 otroških pesmicah s klavirsko spremljavo*.

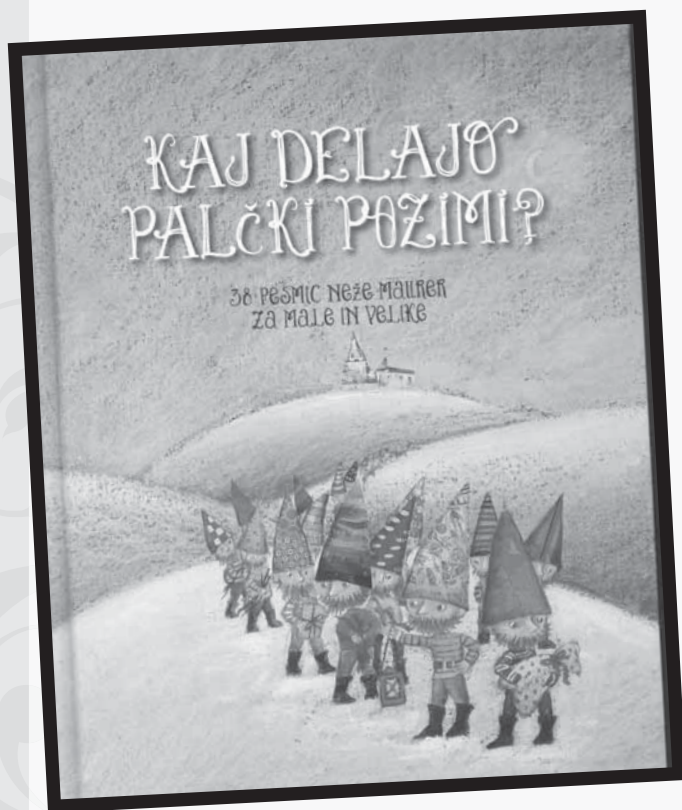
Naslova jima je dala pesmica Neže Maurer, povod za obe pesmarici pa je bila (predlanska) osemdeseta pesničina pomlad, ki se je z izdajo – in duhovno živahnostjo pesnice – raztegnila do pomladi 2011. Njeni verzi so pri nas gotovo med največkrat uglasbenimi, pesemski »dvojčici« pa vsebujeta uglasbitve štirih skladateljev, ki so uglasbili največ pesmi Neže Maurer: Radovan Gobec, Janko Gregorc, Tomaž Habe in Janez Kuhar. Iz začetnega seznama menda kar 158 uglasbenih pesmi jih je tako novo luč sveta ugledalo 38, razvrščenih v razdelke *Igra in delo*, *Živali*, *Narava* ter *V šolo*.

Pesemski »dvojčici« sta dobrodošli za doma, za vrtce in začetek osnovne in glasbene šole: bolj spretnim na klavirskih tipkah bodo prav prišle klavirske spremljave, manj spretnim (ki pa morda znajo poprijeti po kakšnem drugem glasbilu) pa pesmi v verzih z velikimi tiskanimi črkami, enoglasnim (izjemoma dvoglasnim) zapisom in z akordi ter bogatimi ilustracijami. Te so na pobudo Marije Lebar ustvarile ilustratorke (iz Škofje

Loke): Saša Bogataj Ambrožič, Mojca Dolinar, Nina Drol, Mirna Pavlovec, Daša Simčič, Marjana Šegula in Maja Šubic. Pesmi za ilustracije so si izbrale same, zato ilustracije niso le izvirne, temveč tudi spodbujajo didaktično integralnost – takoj za uglasbeno besedo. Ilustracije kar same vabijo k obračanju strani; strani s klavirsko spremljavo pa s preglednostjo in praktično, trpežno spiralno vezavo, ki ne nagaja na klavirskem pultu.

Pobudnik pesmaric je bilo Kulturno-umetniško društvo Janez Kuhar s podpredsednico Dušico Herman, ki je sodelavca za uredniški odbor našla še v *Knjižnici Ivana Tavčarja* v Škofji Loki – njeno nekdanjo direktorico Marijo Lebar, ter enega najbolj sistematičnih urednikov glasbenih izdaj, Mitjo Gobca. Knjižnica je *Palčke* založila in izdala, še prej pa je oblikovala vodilo: skladbe skladateljev, ki so uglasbili največ pesmi Neže Maurer, in skladbe, namenjene najmlajšim, otroškim zborom. Mitja Gobec je zbral in izbral skladbe ter jih razvrstil v omenjene razdelke *Igra in delo*, *Živali*, *Narava* ter *V šolo*.

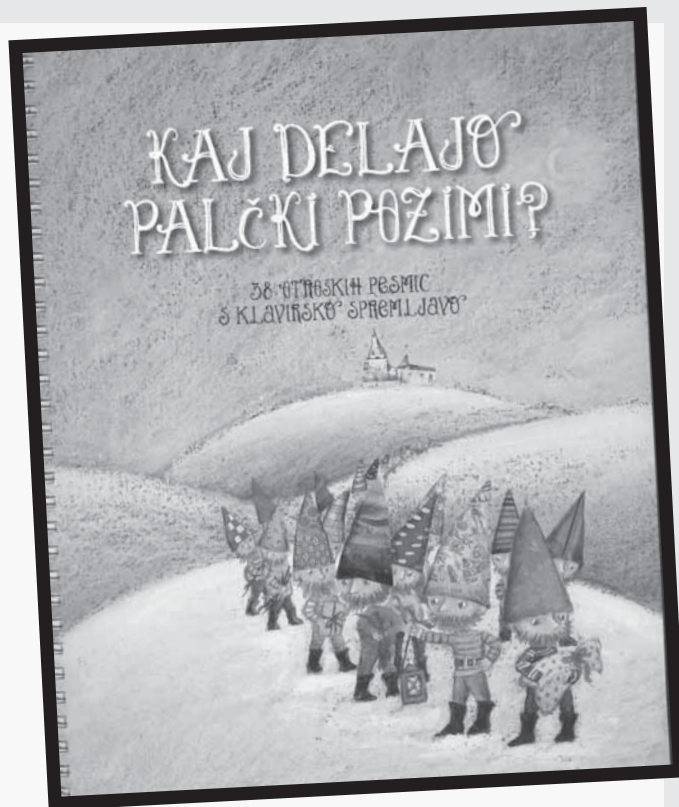
K pojasnilu o pobudah in pripravi pesmaric moramo še dodati, da je Neža Maurer častna članica Kulturno-umetniškega društva Janez Kuhar: ne nazadnje sta pesnica in skladatelj živahno sodelovala vse od začetka službe Neže Maurer na RTV



Slovenija, ko se je po hiši razlegalo petje zborov pod vodstvom Janeza Kuharja.

Obe zbirki uglasbenih pesmi Neže Maurer vsebujeta tudi obsežen popis uglasbitev njenih pesmi ter osnovne podatke o avtorjih, ki jih je zapisal Mitja Gobec.

Uvodne besede pesnice (*Želim*) ter spremne besede Marije Lebar (*Berite, pojte in se veselite*), Mitje Gobca (*Popotnica Nežinim palčkom*) in Dušice Herman (*Besede, na note položene*) so le v tisti knjigi, ki je bolj »za oči«, v tisti »za ušesa« jih pa žal ni. Ško-



da, da jih ni še v zbirki s klaviškimi spremljavami; nasmehnete se lahko namreč že ob uvodni besedi Neže Maurer, ki trdi, da ne zna peti. Pa saj ji tako ali tako ne verjamemo, kajne? Mora že biti kaj drugega posredi, kajti Neža Maurer brez posluha ne bi postala pesnica.

Knjigi za 24 oziroma 17 evrov lahko dobite v škofjeloški *Knjižnici*. In če še vedno ne veste, kaj delajo palčki pozimi, vam ne preostane drugega, kot da ju kupite – boste vsaj znali odgovoriti na marsikatero vprašanje, s katerim nas znajo tako zelo osupniti otroci.

Dve knjigi Darje Koter Slovenska glasba. 2012. Ljubljana: Študentska založba – KODA

Da je šlo pri tokratni izdaji nove zgodovine slovenske glasbe v letih 1848–1918 (387 str.) in 1918–1991 (529 str.) v dveh knjigah za nekaj več kot le za običajno (novo) promocijo glasbene zgodovine in znanosti, so napovedovala kar nekatera dejstva; saj smo njuno promocijo lahko doživeli v dveh mestih: na Ptuj in v Ljubljani (27. in 28. novembra 2012). Če je bila morda preveč optimistična napoved izida: »... *ti monumentalni knjigi sta prva celovita obravnava zgodovine slovenske glasbe v omenjenem obdobju* ...«, pa so zdaj njuni rezultati zagotovo zavdanja vredni. Saj gre po besedah avtorice, ugledne slovenske muzikologinje (pedagoginje in znanstvenice), za podatkovno poglobljene, stilistično virtuoze in nadvse komunikativne obravnave vseh pomembnejših dejavnikov: družbenopolitičnih sprememb, kulturne zgodovine Slovencev in razvoj slovenske umetnosti ali tudi umetnosti na Slovenskem. Tako avtorica razvoj slovenske glasbe prikaže v soodvisnosti od vsakokratnih družbenih oz. družbenopolitičnih sprememb, se pri tem ne izogiba multikulturnim in nacionalnim trenjem, pri tem upošteva sociološke in umetnostne študije, glasbeni tok pa umešča v širši družbeni kontekst in prikaže soodvisnost z istočasnimi evropskimi gibanji. Zato se njene vsebine opirajo na zgodovino glasbenega gledališča, na dosežke in pomen glasbenih društev pri razvoju slovenske glasbene in širše kulture, poglobljeno pa predstavi posamezne skladatelje in njihova dela, skladateljske

šole in slogovna gibanja, izpostavi pomembnejše poustvarjalce, posameznike in ansamble, razvoj glasbenih oblik, glasbenega šolstva in izdelovanja glasbil. Ne nazadnje se avtorica posveča tudi delovanju ustanov ter njihovemu družbenemu pomenu. Kot smo že zapisali, je delo razdeljeno v dve knjigi s prvo svetovno vojno (1914–1918) kot eno ključnih ločnic v razvoju glasbe na Slovenskem. Opremljeno je s pregledom in informativnim znanstvenim aparatom ter bogatim slikovnim gradivom. Morda pa gre res za knjigo, na katero smo čakali desetletja?

Dr. **Darja Koter** (roj. 1959 v Mariboru) je muzealka kustodinja zbirke glasbil v *Pokrajinskem muzeju* na Ptuj in glasbena zgodovinarica. Na ljubljanski AG je leta 1983 diplomirala iz glasbene pedagogike, 1998 pa doktorirala iz glasbene zgodovine. V letih 1983–1990 je poučevala na ptujski gimnaziji, nato pa prešla v tamkajšnji *Pokrajinski muzej* (od leta 2000 kot muzejska svetovalka). Za svoje delo je leta 1995 prejela stanovsko *Valvasorjevo priznanje*. Na ptujskem gradu je posodobila razstavno zbirko starih glasbil. Od leta 1999 predava na ljubljanski AG, trenutno kot (izredna) profesorica za področje zgodovine glasbe. Obenem je tudi predstojnica *Katedre za zgodovino glasbe*. Vodi še raziskovalne projekte o slovenskih skladateljih, je članica raziskovalnih skupin na AG, AGRFT in na *Oddelku za muzikologijo FF*. Je avtorica številnih strokovnih in znanstve-

nih člankov ter monografij: *Glasbilarstvo na Slovenskem* (2001, 2004), *Musica coelestis et musica profana: glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremske doline* (2008). V zadnjem mandatu je tudi (ponovno) članica uredniškega odbora revije *Glasba v šoli in vrtcu* (2012–2014).

Besede dveh recenzentov

Ddr. Igor Grdina

V študiji Darje Koter se bralcu razkrijejo bistvene koordinate slovenske glasbe v stoletju in pol med napovedujočim se viškom dobe meščanov in sodobnostjo. Trud za njihovo celovito predstavitev je neutajljiv: kot še nikoli doslej prihaja do izraza prepletenost snovanja za različne namene, ljudi in prostore. Cerkevna glasba si podaja roko z emancipacijsko-afirmativno, zabavna pa z osebno izpovedno. Med različnimi žanri marsikdaj ni ostrih meja – in celo robov ne. Krepkeje kot zgolj silhuetno je orisano institucionalno, pedagoško in glasbilarstvo ozadje; glasba je pač zahtevna in kompleksna umetnost: ne potrebuje samo inventivnih ustvarjalcev in nezakrknjenih poslušalcev, temveč tudi predane izvajalce.

Zgodovina je na Slovenskem marsikdaj onemogočila estetsko recepcijo in jo nadomeščala s prav nič tenkočutno programsko politiko. Zato je večkrat treba dojeti skrajno nenavadne stvari – od uveljavitve rodoljubnih mojstrov na tujem do slavljenja epigonstva deklariranih kozmopolitov doma –, ki jih je sicer komajda mogoče razumeti. Tudi za poznavalca posebnih razmer našega sveta je na poteh glasbe skozi najrazličnejše slovenske čase veliko presenetljivega.

Dr. Matjaž Barbo

Knjiga Darje Koter je prva celovita zgodovina slovenske glasbe po polstoletnem premoru, po izidu monumentalnega dela prof. Dragotina Cvetka. Že to je samo na sebi zgovorno dejstvo. [...] Eden redkih poskusov nadgrajevanja zgodovine slovenske glasbe je prav pričujoča knjiga dr. Darje Koter. V njej se je avtorica z izjemno obsežno študijo lotila zahtevne celovite predstavitve slovenske glasbe v preteklosti. Že v izhodišču se je morala soočiti z nekaterimi temeljnimi vprašanji, ki jih sproža analiza slovenske kulturne zgodovine po sebi: na eni strani je namreč prostor, ki ga danes enačimo z etničnimi ali morda še z državnimi mejami, historično neoprijemljiv, na drugi strani pa obravnavanemu predmetu – ne glede na navidezno zaokroženost, ki jo poudarja naslov – manjka prav celovitost, saj razpada v vrsto nepovezanih drobcev brez notranje referencialnosti. [...] Koterjeva je navedene dileme preseгла z odločitvijo, da bo svoj predmet zgodovinsko zamejila s ključnimi trenutki slovenskega nacionalnega samozavedanja: na eni strani s t. i. »nacionalno prebujo« 19. stol. in na drugi strani s slovensko državno osamosvojitvijo poldrugo stoletje pozneje. To ji je hkrati

omogočilo tudi vsebinsko zaokrožitev predmeta na tiste elemente, ki so opredeljevali slovensko nacionalno (samo)zavest oz. s katerimi se ta (tudi) danes identificira, s tem pa homogeniziralo analitični pristop. Prav zato v knjigi ni najti kakšne razgrnitve metodoloških dvomov, avtorica ne išče mejnih elementov, ki bi difuzno razblinjali celovitost predstavitve, ampak je njena pozornost usmerjena predvsem v enovito zaokrožitev slovenske glasbene preteklosti kot celote. Vendarle ostaja v svojih analizah stvarna, ne opira se na namišljene konstrukte, ki bi upravičevali ali pa utemeljevali njen izhodiščni koncept, temveč strogo in natančno oblikuje podobo glasbene preteklosti na Slovenskem, ki jo tke na podlagi temeljitega poznavanja sodobne muzikološke zgodovinske literature. Prav to pa je nedvomno ena največjih odlik pričujoče študije.

In medias res

Prva knjiga: 1848–1918 (387 str.)

V uvodu (str. 11–15) avtorica razloži svoja raziskovalna izhodišča in s tem tudi temeljne vire, na katerih bo zgradila celotno zgradbo slovenske glasbene zgodovine. Ker so že ti viri bogati, raznoliki in količinsko obsežni, je že tukaj morala kritično odbirati in odbrati. Potem sledi njena prva zgodovinska utemeljitev, na kateri bo stala njena stavba: od marčne revolucije (1848) vse do (konca) prve svetovne vojne (1918). Začne z *glasbo in pomladjo narodov* (19–73), pri čemer še posebej omeni oz. se dotakne *Ljubljanske filharmonične družbe* in *Stanovskega gledališča do začetka 60. let* in *glasbenega in glasbeno-gledališkega utripa manjših mest do čitalništva*. Njen naslednji (nad)naslov pa predstavlja *čitalnice, glasbena društva in glasbeno gledališče – odmeve narodnostnega vrenja* (74–164), v okviru katerega avtorica izpostavi *zlato dobo čitalništva*, *ljubljansko Dramatično društvo in Deželno gledališče*, *gledališko dejavnost v Mariboru, Celju in na Ptujju*, *Filharmonično družbo v Nedvčdovi dobi* in *Glasbeno matico v Ljubljani*. Kako pomembno v slovenskem glasbenem svetu je bilo cerkveno glasbeno *Cecilijansko gibanje*



(165–187), pove že dejstvo, da si je v omenjeni monografiji »zaslužilo« celo posebno poglavje. Podobno je z vprašanjem *orglarstva na Slovenskem* (188–190), ki pa je (žal) eno najkrajših poglavij v knjigi. Sledi eno najboljšežnejših obdobij, čas *fin de siècle in konec monarhije* (191–340), saj v njem najdemo najpomembnejše naslove *slovenske glasbe* (1848–1918), kot so *Glasbena gledališča v Ljubljani, Trstu, Mariboru in Celju* (1892–1918), *Slovenska opera in opereta, Vrhunci ljubljanske Glasbene matice in Filharmonične družbe* (1891–1919), *Podružnice ljubljanske Glasbene matice in glasbeno šolstvo, Razvoj zborovstva in delovanje Zveze slovenskih pevskih društev, Vokalna in instrumentalna ustvarjalnost pod okriljem Novih akordov* in nazadnje še *Skladateljski krog Novih akordov*. Če v tem okviru še posebej izpostavim izid mešanega pevskega zbora *Trenotek Marija Kogoj* (na besedilo Josipa Murna Aleksandrova) prav v zadnjem letniku NA (1914), s katerim je prav Kogoj zasejal seme modernih glasbenih smeri, zagotovo o pomenu in podrobnostih tega poglavja še nismo povedali oz. zapisali vsega. Število 874 *opomb* (341–68) priča o temeljitosti (uporabljenih) virov, ti pa so tu pa tam, kar dovolj pogosto, opremljenimi z lastnimi (avtoričinimi) komentarji. Med njimi je tudi veliko prevzetega gradiva D. Cvetka, kar samo priča o tehtnosti in temeljitosti njegove *Zgodovine* izpred petdesetih, šestdesetih let. Žal se zdaj te opombe ne nahajajo na straneh, kjer se pojavljajo v besedilu. Podobno pohvalo zasluži *izbor* (uporabljene) *literature* (369–373), *seznam slikovnih prilog* (372–73), ki jih je v knjigi objavljenih »asketsko malo« – 41, saj bi sicer njihova razširitev zagotovo obsežno monografijo oz. njen prvi del lahko podaljšala še za kakših sto strani. Sklepno *imensko kazalo* (374–387) smiselno in vsebinsko ter oblikovno dopolni knjigo. Knjiga piše o *slovenski glasbi sedemdesetih let* (1848–1918).

Druga knjiga: 1918–1991 (529 str.)

Če smo v prvi knjigi *Slovenska glasba 1948–1918* lahko prebrali vseh 387 str., je druga še obsežnejša, saj govori oz. piše o nekaj let daljši slovenski glasbeni zgodovini (73 let), 1918–1991 na 529 str. Tudi zato je razdeljena na dve povsem samostojni poglavji.

V *uvodu* (11–13) avtorica spet razloži svoje odločitve za tako (raz)delitev ter omeni posebnosti, ki se bodo še pojavile v novem in nazadnje celo najnovejšem razvoju. *Glasbo med obema vojnama* (1918–41) uokvirja že z evropsko, čeprav tudi v (prvi) knjigi niso manjkale te primerjave: iz poglavja *Evropska kultura in Slovenci* (17–28) se preveša v *Razmišljanja o slovenskih glasbenih tokovih* (28–39), ki je najprej odgrnjeno z *Glasbenim izobraževanjem* (39–51), sledi pa mu *Vzpon orkestralne glasbe* (51–63) kot najbolj logična posledica prejšnjega v kvalitativnem in kvantitativnem pogledu. Sledijo vpogled v *operi v Ljubljani in Mariboru* (63–75) in *zbore in pevška združenja* (76–88). Za konec prvega poglavja druge knjige so objavljeni *ustvarjalni dosežki slovenskih skladateljev* (88–207), še eno od obsežnih poglavij. Kako tudi ne, saj je v njem obdelana številčna in ka-



kovostno bogata ustvarjalna bera slovenske glasbene produkcije, ki je v letih 1918 do 1941 zagotovo eden prvih vrhuncev slovenskega glasbenega razvoja. Sledi naslednje in hkrati tudi zadnje – lahko bi rekli v okviru dosedanjega slovenskega glasbenega zgodovinopisja – najbolj aktualno glasbeno obdobje: *Glasba od revolucije 1941 do osamosvojitve države 1991*. Zelo nadrobno, pa še vedno izbrano, je obdelano poglavje *Glasbe med* (drugo svetovno) *vojno* (211–245), nato pa ena še bolj občutljivih epoh (*Glasba med srpom in kladivom – od socrealizma do modernizma*) (246–267). To je že bil čisto pravi čas *ustvarjalnih dosežkov – od tradicionalizma k modernizmu* (267–328), spet z individualnimi, tj. posebnimi obravnavami številnih slovenskih skladateljev, njihovega opusa in tovrstnega »idejnega« zadržanja v tistem času. To je bil hkrati tudi čas »per aspera ad astra« (imenovanem po skladbi Primoža Ramovša iz leta 1991 za simfonični orkester), zato verjetno tudi prevedeni naslov naslednjega poglavja *Od trnja do zvezd – Pot k osamosvojitvi Slovenije* (329–364), ko sledi še zadnje – *Zvočni prostori slovenske glasbene ustvarjalnosti* (364–465). Tudi tukaj so po kronološkem vrstnem redu predstavljeni slovenski glasbeni ustvarjalci različnih generacij, šol in slogovnih usmeritev: D. Švara, V. Ukmar, P. Šivic, P. Ramovš, U. Krek, P. Merku, skupina skladateljev *Pro musica viva* (J. Jež, A. Srebotnjak, I. Petrič, I. Štuhec, M. Stibilj, D. Božič in L. Lebič), J. Matičič, V. Globokar, B. Kantušer, Z. Vauda, A. Lajovic, S. Vremšak, P. Mihelčič, A. Ajdič, M. Gabrijelčič, J. Golob, M. Strmčnik, B. Turel, A. Kumar, U. Rojko, T. Svete, M. Mihevc in B. Jež Brezavšček. Ob njih pa je delovala ali/in še deluje zagotovo še druga »stotnica« slovenskih glasbenih (po)ustvarjalcev. Skupno število 1.149 *opomb* (466–500; tj. 496 + 653) priča po eni strani o še bolj referenčnem časovnem in vsebinskem obdobju slovenske glasbene zgodovine kot tudi o še eni temeljitosti (uporabljenih) virov. Pohvalo zasluži *izbor literature* (501–504), *seznam slikovnih prilog* (505–506), tokrat jih je objavljenih 57. Sklepno *imensko kazalo* (507–529) pa še enkrat smiselno in vsebinsko ter oblikovno dopolni in sklene tudi drugo knjigo.

Ob izidu zgoščenke *Za vsak mesec pesmica in še pravljica za povrh*

Založba Mladinska knjiga je v obsežnejših decembrskih prazničnih številkah Cicibana in Cicidoja izdala v prilogi zgoščenko z naslovom *Za vsak mesec pesmica in še pravljica za povrh*. Na zgoščenki je trinajst skladb in pravljica *Urarna tiktak*, katere je uredila Slavica Remškar, za ilustracije na ovitku je poskrbel Marjan Manček, za oblikovanje in LTU pa Maša Tičar. Viri skladb na zgoščenki so zbrani iz pesmaric in zgoščenk, objavljenih pri Založbi Mladinska knjiga (Kahlica Bahlica, Najlepši trenutki otroštva, Uspavanke, Ringaraja, pesem nas razvaja, Trara, pesem pelja, Otroška pesmarica ter skladbe iz arhiva revij Ciciban in Cicido).

Za izvedbo skladb so poskrbeli solisti, pevski zbor in vokalni sestavi z instrumentalno spremljavo ali a capella. Prevladujoče število slovenskih ljudskih pesmi je izvedeno v različnih sestavih in različicah. Z uvodno recitacijo *Lepo je pomlad na svet*, solističnim petjem ob klavirski spremljavi *Mi se imamo radi*, izvedbi a capella naraščajoče pesmi *Prišla je miška iz mišnice*, dvoglasnega ljudskega petja *Sijaj, sijaj sončece*, enoglasnega otroškega zbora (*Prvo leto, ko sem služil*), ljudskih pesmi v izvedbi otroškega pevskega zbora in Orffovega instrumentalarija (*Tribučko kolo*, *Moj očka ima konjička dva*, *Jaz pa pojdem na Gorenjsko*) in dveh slovenskih ljudskih plesov (*Zibenšrit*, *Drobljanc*) v izvedbi skupine Volk folk, je sklenjen izbor skladb iz ljudske dediščine.

Med skladbami sta še dve skladbi iz svetovne glasbene zakladnice, in sicer Mozartova *Uspavanka* ter Schubertova *Spavaj, spavaj*. Obe sta izvedeni s prirejeno instrumentalno spremljavo, kljub temu da obstajata tudi izvirni spremljavi.

S himno revij Ciciban in Cicido *En medvedek, dva medvedka* na besedilo Anje Štefan in v izvedbi Biserkuhna, se konča izbor skladb.

V nadaljevanju zgoščenke je pravljica *Urarna tiktak*, dopolnjena z instrumentalnimi deli. Glasbeni del je prispevala Katja Virant Iršič v izvedbi dijakinj Srednje vzgojiteljske šole in gimnazije Ljubljana, dramatizacijo je napisala Slavica Remškar, za režijo je poskrbela Cvetka Bevc, za ton in montažo Staš Janež, pravljico pripoveduje Željko Hrs s prijatelji.

Pravljica *Urarna tiktak* nas z vsebino popelje k spoznavanju različnih ur: digitalne, stenske ure, budilke, peščene in žepne ure, ure s kukavico ter stolpne ure. Med pripovedovanjem zgodbe/pravljice poslušamo zvoke naštetih ur v izvedbi Orffovega instrumentalarija. Po končani pravljici so na zgoščenki dodani še posnetki posameznih glasbenih vložkov, tako da jih lahko predvajamo/poslušamo tudi ločeno.

Izbor pesmi in pravljice je namenjen otrokom predšolskega in osnovnošolskega obdobja ter vsem, ki radi poslušajo, izvajajo in ustvarjajo glasbo. Iz seznama pesmi lahko izberemo tisto, ob kateri se otroci lahko gibalno izražajo, spoznavajo posamezna glasbila, skupine glasbil, vokalne in pevske sestave/skupine, glasbene oblike, prepoznavajo ritmično melodične vzorce idr. Raznolike izvedbe ljudskih pesmi spodbujajo otroke, učitelje, vzgojiteljice in starše, da spoznajo ljudske pesmi za vse letne čase in zmožnosti za ustvarjanje inštrumentalnih in gibalnih spremljav k pesmim ter k estetski izvedbi. Tudi poznavanje slovenskih ljudskih plesov zibenšrita, drobljanca in belokranjskega kola spodbuja k ohranjanju slovenskega plesnega izročila ter prenašanju tega na mlajše generacije.

Prav tako omogoča pravljica Urarna tiktak, da zgodbo pripovedujejo učitelj, vzgojiteljica oz. starši, otroci pa ustvarjajo z glasbili (z zvočili, z ritmičnimi, melodičnimi in improviziranimi glasbili) ritmične ali melodične vzorce in zvoke.

Vse dejavnosti, ki jih izvajamo ob poslušanju zgoščenke, zaokrožujejo celostno glasbeno vzgojo vsakega posameznega

otroka. Ustvarjalni učitelj, vzgojiteljica ali starši lahko v izboru skladb izberejo posamezne primere, ki omogočajo razvoj sposobnosti, spretnosti in znanj otroka.



Dragica Žvar, Grlica za otroke – ocena knjige

Dr. **Dragica Žvar** (roj. 1947), avtorica knjige, je glasbena pedagoginja in doktorica znanosti na področju glasbene pedagogike (na *Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani*). Najprej je končala študij glasbene vzgoje na nekdanji ljubljanski *pedagoški akademiji* (1971), potem pa še na AG, *kjer je diplomirala* (1981), magistrirala (2000) in doktorirala (2006). Svoje glasbenopedagoško delo je opravljala kot glasbena pedagoginja in zborovodkinja pevskih zborov na osnovni, glasbeni in srednji šoli, in nazadnje kot svetovalka za glasbo in zborovodstvo na *Zavodu RS za šolstvo*. Je avtorica mnogih strokovnih člankov, didaktičnih in drugih učnih gradiv ter monografije *Kako naj pojejo otroci* (2002. Ljubljana: *Zavod RS za šolstvo*) in soavtorica predmetnikov, predmetnih katalogov in učnih načrtov za glasbo v osnovni, srednji ter glasbeni šoli. Zasnovala je *Zborovsko šolo*, državno revijo *Pika poka pod goro*, revijo *Ciciban poje in igra*, sooblikovala pa je tudi državna in mednarodna tekmovanja otroških in mladinskih zborov. Bila je odgovorna urednica revije *Glasba v šoli in vrtcu* (2002–2008), nazadnje pa je spet članica uredniškega odbora te revije (2012–2014).

Grlica, revija za glasbeno vzgojo, ki je izhajala v letih 1953–1988, je veljala v vseh petintridesetih letih za temeljno slovensko literaturo s področja otroške zborovske pesmi. Ustanovilo jo je *Društvo glasbenih pedagogov Slovenije* v Ljubljani, njeni

uredniki pa so bili Radovan Gobec, Pavle Kalan, Pavel Šivic in nazadnje Jakob Jež – torej kar neke vrste ustvarjalni (skladateljski) in poustvarjalni (pedagoški in organizacijski) cvetober slovenske glasbene polpreteklosti. V reviji je bila predstavljena mladinska zborovska ustvarjalnost slovenskih skladateljev, ki so se v povojnem času ukvarjali s to zvrstjo. Vsebovala je knjižni in notni del. V knjižnem delu je prinašala članke o glasbeni vzgoji, posameznih glasbenih delih, folklori, spremljala je delo glasbenovzgojnih ustanov (šol) in obravnavala glasbeno življenje nasploh. V notnem delu je objavljala predvsem mladinske zborovske skladbe živečih slovenskih skladateljev, preprostejše in zahtevne, eno- in večglasne, z inštrumentalno spremljavo in brez nje. Redkejša so bila le inštrumentalna dela, ljudske pesmi ali dela neslovenskih skladateljev. Nekatere številke *Grlice* so bile tematsko zaokrožene, npr. zbirka *kanonov*, zbirki mladinskih zborovskih skladb R. Gobca in Marija Kogoja, pa prikaz (glasbenih) inštrumentov. Kot da bi brali našo revijo *Glasba v šoli in vrtcu*? Saj smo očitno njen, torej *Grličin* neformalni kontinuum oz. nadaljevalec.

Izbor otroških zborovskih pesmi revije *Grlica* od leta 1953 do 1988 je zdaj na 440 strani obsegajoče knjige izdala Dragica Žvar v založbi *Zavoda Republike Slovenije za šolstvo* (Ljubljana 2012). Glavni del knjige je seveda ponatis oz. nova notografija skladb.



Na 308 straneh (111–418) je objavljenih 172 skladb, ki so jih (po vrstnem redu objav) podpisali izključno slovenski skladatelji Marij Kogoj (3 skladbe, nadaljnje 3 pa prir. Jakob Jež), Pavel Mihelčič (2), Aldo Kumar (1), Radovan Gobec (8), Marjan Lipovšek (1), Ciril Cvetko (1), Jani Golob (3), Vilko Ukmar (5), Slavko Mihelčič (11), Dane Škerl (2), Samo Vremšak (2), Uroš Rojko (11), Karol Pahor (7), Janez Kuhar (10), Jakob Jež (14), Pavel Šivic (6), Igor Štuhec (1), Albin Weingerl (2), Miro Kokol (3), Danilo Švara (1), Rado Simoniti (5), Marjan Kozina (2), Pavle Merku (10), Makso Pirnik (4 + 1 klavirska spremljava S. Mihelčič), Pavle Kalan (1), Peter Lipar (6), Emil Adamič (2), Janez Bitenc (5), Karel Jeraj (1), Ciril Pregelj (12), Breda Šček (2), Franjo Luževič (1), Mira Voglar (1), Karel Boštjančič (3), Pavle Kernjak (1), Matija Tomc (2 + prir. A. Weingerl), Brina Jež Brezavšček (1), Lojze Lebič (4), Ubald Vrabec (2), Vasilij Mirk (1), Zvonimir Ciglič (1), Rafko Fabiani (1), Danijel Grum (1), Janez Močnik (1), Stanko Premrl (1) in France Marolt (1 prir. R. Gobec); vsega skupaj le petinštirideset avtorjev; ker pa niso med njimi vsi skladatelji in je zato objavljenih tudi nekaj del avtorjev, ki morda tudi tisti čas še niso imeli skladateljske »licence«, je bera v primerjavi z vsakokrat zastopano vsaj stotnijo skladateljev v njihovem strokovnem stanovskem *Društvu slovenskih skladateljev*, komaj ena tretjina. Zato pa je vsak med objavljenimi zastopan z več deli. Ali to pomeni stalno inflacijo

glasbe za otroke in mladino, ali je potemtakem res vedno najboljši tisti, ki zmore navkljub svojemu visokemu akademizmu tudi na najbolj preprost, pa še vedno visoko umetniški način napisati tudi kaj za otroke in mladino? To so seveda le izsledki, ki sami po sebi vejejo iz omenjene monografije. Ta bo še zlasti z objavljenimi deli pomenila povsem praktičen priročnik novodobnim zborovodjem.

Sicer pa je omenjeni izbor dopolnjen še z neke vrste znanstveno sistematiko, komentarji, razlagami in seznamami. Predgovor oz. predmisel (str. 5–10) je prispeval dr. Mitja Reichenberg, ki je hkrati tudi redaktor notnega zapisa v knjigi *Grlica za otroke*. »Uradni« recenzenti (11–14) celotne knjige pa so bili zasl. prof. dr. Primož Kuret, dr. Dimitrij Beuermann in Sonja Čibej. Avtorica Dragica Žvar v uvodu (str. 15) razloži cilje in smotre *Grlice*. Predstavitev (prvotne) *Grlice* (1953–1988) se nadaljuje tudi v njenem avtorstvu (17–21). Iz tega dela knjige je npr. najpomembnejši podatek, da je bilo v vseh petintridesetih letih njenega izhajanja objavljenih 797 skladb, ki jih je podpisalo le štirideset skladateljev. Od tega jih je 562 eno-, dvo-, tri- in večglasnih (a cappella) in 220 pesmi s spremljavo. Dragica Žvar je prispevala *teoretična izhodišča za izbiranje otroške zborovske pesmi* (22–35) in jim dodala tudi *literarna izhodišča za izbiranje otroške zborovske pesmi* (35–37). Kako tudi ne, saj je sama prav prva poklicana med slovenskimi tovrstnimi strokovnjaki (mdr. glej njeno doktorsko disertacijo na ljubljanski AG, 2006, z naslovom *Razvoj in dosežki zborovske pesmi za otroke – otroška zborovska pesem 20. stoletja*, izšla tudi v knjižni izdaji). Sledi *analiza Grlice* (38–44), v okviru katere med najpomembnejšimi podatki že uvodoma lahko razberemo tudi pevske obsege otrok (v preglednici 7). Da se je avtorica temeljito poglobila v omenjeno problematiko, kaže tudi spisek *literature, virov* (45–49). V *prilogi 1* (51–98) je objavljen seznam vseh objavljenih skladb v reviji *Grlica* (1953–1988) po naslovih (skladb), avtorjih glasbe in besedil, številu glasov v skladbah, obsegu (glasov), primernosti (npr. manj zahtevno, primerno zahtevno, zelo zahtevno in manj primerno) in letnik *Grlice*, v katerem je bila objavljena določena skladba. Sledijo *izbrane skladbe* (99–439): *Grlica za otroke od eno- do večglasja, skladbe*, *Grlica za otroke po abecednem redu skladateljev*, *Grlica za otroke po abecednem redu naslovov pesmi* in *Grlica za otroke po abecednem redu avtorjev besedil*; in nazadnje še kratek življenjepis avtorice (440). Jezikovni pregled knjige je opravila Mira Turk Škraba, avtor fotografije je Matjaž Očko. Urednica izdaje v založbi ZRSŠ je bila Andreja Nagode, kakovostno in že omenjeno novo notografijo pa je opravila *AccordiA* iz Ljubljane. Knjiga je izšla je v nakladi 600 izvodov, lično pa jo je oblikovala Vesna Vidmar. Pripravo in tisk je opravila tiskarna *Present*.

Slovenski glasbeni pedagogi in učenci Glasbenega centra Edgar Willems iz Ljubljane na obisku na 35. mednarodnem kongresu Willems v Lozani, Švica

V tednu med 19. in 25. avgustom 2012 je dvajset slovenskih glasbenih pedagogov in osemnajst učencev *Glasbenega centra Edgar Willems* sodelovalo na 35. mednarodnem kongresu Willems v Švici (*Congrès Willems Lausanne 2012*). Teden dni smo se srečevali z italijanskimi, s španskimi, francoskimi ter švicarskimi kolegi ter z njihovimi učenci na učnih urah, ki so bile izvedene v živo, na odličnih umetniških delavnicah ter na koncertih, ki so spremljali dogodek. Lozana je mestece ob Ženevskem jezeru, v katerem smo od jutra do večera pridobivali nova glasbena znanja. Na voljo so bile delavnice za tipične vsebine Willemsovega pristopa – za zborovodstvo, improvizacijo, gibanje ob glasbi in zborovsko petje. Na kongresu so se zelo izkazali tudi učenci *Glasbenega centra Edgar Willems*, ki so v dopoldanskem času prikazali učne ure s prof. Ivano Dizdarevič Đuričić in s prof. Matejo Tomac Calligaris. Popoldne so vadili za koncert, na katerem so skupaj z zborom *Choeur Britten*, baročnim ansamblom *Unisoni* ter s priznanimi solisti nastopili v *Pasjonu po Mateju J. S. Bacha*. Dirigirala je Nicole Corti, sedanja predsednica *Mednarodne federacije Willems*, sicer profesorica zborovodstva na *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse* v Lyonu. Koncert je bil izveden 22. avgusta v lozanski katedrali. Vsi izvajalci so poželi velik aplavz ter pohvalne kritike, domov pa odnesli zelo lep spomin na koncertni in umetniški dogodek, ki ga še dolgo ne bodo pozabili. Udele-

ženci smo zadovoljno združili prijetno s koristnim ter skupaj z novimi znanji svoje moči okrepili z obroki v prijetnem vzdušju ob klepetu z novimi in že znanimi obrazi. Zvečer smo se prijetno sprostili ob raznolikem vsakodnevnem koncertnem dogajanju. Izbor je bil pester – od jodlarsko veččega para do tolkalnega dua ter komorne skupine mladih godalcev in pianistke, ki so svoj enourni koncert z izvajanjem na pamet pospremili tudi z zvoki tolkal in s koreografijo. Presenečenj za oči in ušesa tako ni manjkalo.

Glasbeni center Edgar Willems deluje pod okriljem mednarodnega društva Edgar Willems, ki ima v evropskem kulturnem prostoru bogato štiridesetletno zgodovino. Leta 1968 je z Jacquesom Chapuisom društvo ustanovil Edgar Willems, glasbeni pedagog belgijskega rodu ter Dalcrozov učenec, ki je deloval v Švici, Franciji, Južni Ameriki, na Portugalskem in v Španiji. Šola ponuja dva lastna programa za otroke: glasbeno uvajanje po Edgarju Willemsu ter glasbeno vzgojo po Edgarju Willemsu. Po sklepu Strokovnega sveta RS za splošno izobraževanje sta oba programa na podlagi odličnih priporočil ljubljanske Pedagoške fakultete in Akademije za glasbo ter Zavoda za šolstvo RS septembra 2004 pridobila javno veljavnost. Glasbeni center Edgar Willems je avgusta 2005 pridobil certifikat Mednarodnega društva za glasbeno vzgojo Willems, ki potrjuje,



Učenci Glasbenega centra Edgar Willems s prof. Benjaminom Lunetto

da zavod GCEW ustreza merilom društva, ki so predvidena za podelitev naslova Šola za glasbeno vzgojo, izobraževanje in usposabljanje Willems. Metodološki sistem Edgarja Willemsa je namenjen celoviti glasbeni vzgoji in vsestranskemu oblikovanju človekove osebnosti. Osnovna glasbena vzgoja je namenjena vsem otrokom od približno četrtega leta naprej. Sistematično vodenje didaktične dejavnosti zagotavlja razvoj posluha ter natančnega občutka za ritem. Osnovna načela upoštevamo tako na začetku kot tudi pri nadaljevanju glasbene poti otrok,

uporabna so tudi pri vzgoji otrok s posebnimi potrebami. Metodologija Edgarja Willemsa upošteva globalnost v odnosu med učenjem in življenjem ter analitično pristopa do razvojnih stopenj, ki vodijo od nagonskih do zavestnih dejavnosti.

Spodbuja aktivno sodelovanje učencev in učiteljev ter krepi odnos med njima, uporablja zvoke iz narave ter z njimi popelje učence od konkretnega k abstraktnemu. Uporablja le glasbene elemente, ki jih predstavimo prek širokega glasbenega instrumentarija, izvajanja ritmov z uporabo različnih načinov tolčenja po mizi za razvijanje občutka za ritem kot tudi za metriko, prek glasbenih izrazov, ki jih uporabimo že zgodaj s konkretnimi imeni brez teoretične razlage, spoznavanja tonskih načinov, taktiranja ter naravnega telesnega gibanja za razvijanje občutka za tempo in ritem. Pomembno vlogo imajo pesmice za intervale ter akorde ter pesmi s tonskimi imeni. Pouk solfeggija je muzikalen, saj upošteva razvoj tako fizioloških kot mentalnih sposobnosti, poleg tega pa spodbuja razvoj občutka za ritem, ki izvira iz življenjske energije. Prav tako muzikalnosti ne zanemarimo niti pri pouku inštrumenta, pri čemer ima doživeta izvedba prednost pred formalno popolnostjo. Poučevanje inštrumenta izvajamo na štirih področjih: igranje po posluhu, igranje z notnega zapisa, instrumentalno igranje kot interpretacija klasične literature ter improvizacija, ki v povezavi z vokalno improvizacijo izraža muzikalnost na inštrumentu (Mateja Tomac Calligaris).

Sledi Petra Liparja v Kranju

Prva četrtina letošnjega leta, še posebno pa prvi teden februarja, je v Kranju potekala v spomin na stoto obletnico rojstva Petra Liparja. Nanj so se spomnili najprej z razstavo v Mestni knjižnici Kranj, ki sta jo pripravila Nina Svetelj in Franc Sever. Razstavo Gorenjskega muzeja, Glasbene šole Kranj in Zgodovinskega arhiva Ljubljana – Enota za Gorenjsko Kranj z naslovom ***Glasbenik Peter Lipar (1912–1980) in njegove sledi v Kranju*** v kranjski mestni hiši si je bilo mogoče ogledati od 31. januarja do 10. marca 2013. Potem ko je bilo mogoče petega februarja v domu krajanov Primskovo prisluhniti Liparjevemu delom, pa so kar v enajstih referatih spregovorili o njem še naslednji dan na znanstvenem simpoziju. O naštetih dogodkih sta bili izdana vabilo za razstavo v mestni hiši in zloženka o razstavi, ki jo je pripravila avtorica razstave mag. Monika Rogelj. Koncert slušateljev Glasbene šole Kranj je pospremil programski list s programom, z opisom skladatelja, dirigenta, učitelja, ravnatelja in organizatorja Petra Liparja (Mengeš, 30. 12. 1912 – Kranj, 13. 8. 1980) ter nastopajočih: mladinskega pevskega zbora Glasbene šole Kranj pod vodstvom Urške Štampe, mezosopranistke Eve Čeh, komornega zbora De profundis pod vodstvom Branke Potočnik Krajnik ter godalnega orkestra Glasbene šole Kranj, ki ga vodi Tomaž Pinter. O simpoziju, ki je potekal v dvorani Glasbene šole Kranj na Trubarjevem trgu, so Mestna občina Kranj, Glasbena šola Kranj in Center za interdi-

sciplinarne in multidisciplinarne raziskave in študije Univerze v Mariboru izdali priložnostno knjižico s povzetkom referatov in kratko predstavitev nastopajočih dr. Franca Križnarja, doc. ddr. Jonatana Vinklerja, izr. prof. dr. Aleša Gabriča, ddr. Damirja Globočnika, Mije Mravlje, Katarine Debevec, prof., izr. prof. mag. Ivana Florjanca, izr. prof. dr. Jerneja Weissa, izr. prof. dr. Andreja Missona, Branke Potočnik Krajnik, prof., ter asis. Tjaše Ribizel.



Peter Lipar, dec. 1962

Peter Lipar je vse svoje poklicno življenje deloval v Kranju ter mestu pustil neizbrisen kulturni pečat, je zapisalo Delo ob odprtju razstave v mestni knjižnici. Pa kljub temu v Kranju ni mogoče najti prav ničesar, kar bi spominjalo na človeka, ki je vodil kranjsko glasbeno šolo v letih od 1938 do 1972. Po njem ni poimenovana nobena ulica, nobena ustanova, le moški pevski zbor Društva upokojencev Kranj nosi njegovo ime.

Na odprtju razstave *Glasbenik Peter Lipar (1912–1980) in njegove sledi v Kranju* v mestni hiši je – po izvedbi Liparjevih skladb *Zajček v snegu* na besedilo Vere Albrecht ter *Uganka* na besedilo Danila Gorinška, ki ju je zapela mezzosopranistka Eva Čeh ob spremljavi pianistke Minee Marton pod mentorstvom Francke Šenk – direktorica Gorenjskega muzeja Kranj Marija Ogrin povedala, da sta se septembra 2012 v muzeju oglasila France Križnar in ravnateljica Glasbene šole Kranj Petra Mohorčič s predlogom, da bi naredili nekaj skupnega v letu, ko praznujemo stoto obletnico rojstva kranjskega glasbenika Petra Liparja. Pobuda je bila sprejeta, k sodelovanju so povabili tudi Zgodovinski arhiv Ljubljana – Enota za Gorenjsko Kranj, kjer so pregledali vse gradivo o Liparju. Našli so ga obilo, ki je sedaj na ogled. To nalogo je vodila gospa Marija Kos. Vodja Zgodovinskega arhiva Ljubljana mag. Bojan Cvelfar je na odprtju razstave o Petru Liparju opozoril, da bo prihodnje leto minilo sto let od smrti skladatelja, gorenjskega rojaka Davorina Jenka. »Z nekaterimi ustanovami v Srbiji smo že navezali stike,« je omenil, »da bomo primerno zaznamovali ta jubilej.« Avtorica razstave mag. Monika Rogelj je v polno zasedeni stebrišni dvorani mestne hiše spomnila obiskovalce, da marsikdo med njimi najbrž hrani kakšen spomin na Petra Liparja: »Mogoče ste ga srečevali na hodnikih, v razredih glasbene šole, mogoče ste peli v katerem od njegovih zborov ali pa ste se udeležili katere od številnih prireditev, na katerih je nastopal s katerim od zborov ali orkestrrov, ki jih je vodil,« je neuradno nanizala vse oblike Liparjevega delovanja v Prešernovem mestu. V zgibanki, ki jo je v tristo izvodih izdal Gorenjski muzej Kranj, je zapisala, da se je v glasbeni družini v Mengšu rojeni Peter leta 1931 vpisal na Državni (glasbeni) konservatorij v Ljubljani, kjer je študiral kompozicijo v razredu skladatelja Slavka Osterca. Istočasno je v Mengšu že vodil mešani pevski zbor. Septembra 1938 je nato prevzel vodenje Glasbene šole Kranj in poučeval tudi glasbo na gimnaziji. Takrat je stopil na pot ravnatelja, pa tudi skladatelja, dirigenta, zborovodje, glasbenega pedagoga in organizatorja ter osrednje osebnosti glasbenega življenja v Kranju. Tu je pustil neizbrisljivo glasbeno sled, pa ne le tu, temveč tudi v vsem slovenskem prostoru.

»Tudi naša mestna hiša je resno povezana z Liparjevimi prizadevanji, da bi glasbene prireditve dosegle čim širši krog občinstva. V prvem nadstropju, v renesančni poročni dvorani so se v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja zvrstili številni koncerti solistov in komornih zasedb, ki jih je Peter Lipar organiziral

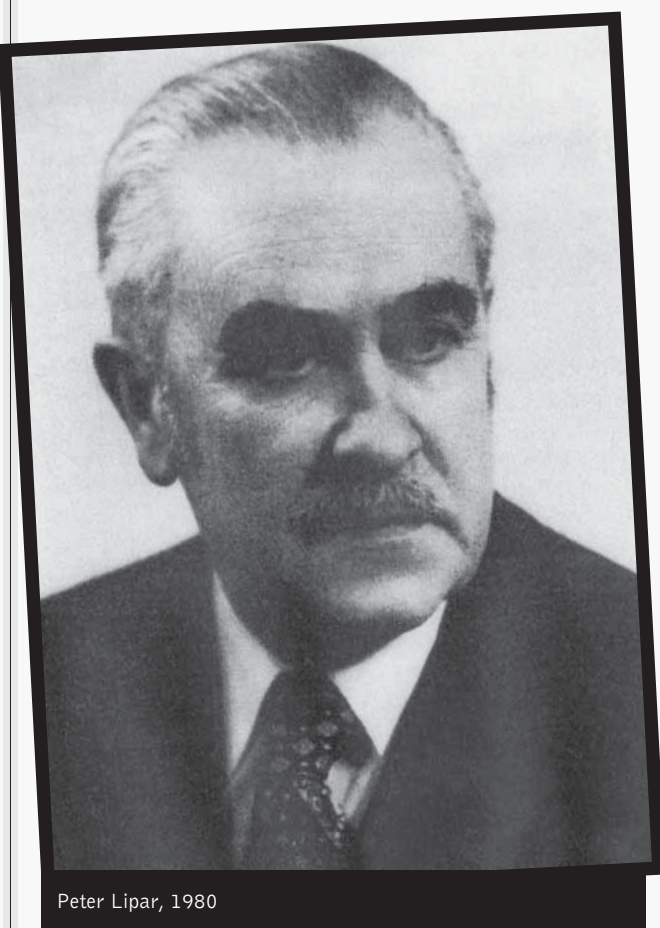
v okviru koncertne poslovalnice. Bili so odlično obiskovani. Aprila 1978 je bil stoti po vrsti,« je izluščila še eno od Liparjevih dejavnosti.

Ravnateljica Glasbene šole Kranj Petra Mohorčič je ovrednotila zbrano gradivo kot dokumente, ki govorijo o uspešnosti tega človeka, gospoda v pravem pomenu besede. Prav razstava je pričala o njegovi širini. O tem, da uspešen človek ne more biti zapečkar, da ne more biti ozko usmerjen, ampak mora delovati na številnih področjih in ne samo v ozkih mejah svojega mesta in svoje domovine. Vse to je Peter Lipar dosegel in presegel; ne samo s številnimi zbori in orkestri, ki jih je ustanovil, ter šolo, ki jo je toliko let uspešno vodil; predvsem iz te razstave lahko vidimo tudi njegovo pedagoško usmerjenost, ki je znala pritegniti marsikoga. Od teh je marsikdo tudi tukaj z nami. »Še nekaj sem želela poudariti, kar se mi zdi za Kranj zelo pomembno,« je sklenila svoj nastop. »Že gospod Peter Lipar si je prizadeval, da bi Kranj dobil ne samo nove prostore za glasbeno šolo, ampak tudi koncertno dvorano (glasno pritrjevanje ljudi). Ne vem, ali je bil prvi, ampak zagotovo je bil tisti, ki je želel narediti to uslugo Kranjčanom. Kajti zdi se mi, da sta kultura in umetnost v teh časih še kako pomembna. In upam, da se bo kdaj kaj premaknilo tudi na tem področju.«

Podžupanja mestne občine Kranj Nada Mihajlovič tokrat ni pritegnila dolgoletnim željam Kranjčanov, temveč je še podrobneje nanizala, kaj vse je Peter Lipar delal v Kranju in za Kranj. Bil je organist na kranjskem župnijskem koru, bil je učitelj in ravnatelj glasbene šole. Leta 1945 je ustanovil moški, čez štiri leta pa še ženski pevski zbor, ki sta se z združitvijo leta 1952 ob odkritju spomenika pesniku pred gledališčem preoblikovala v mešani pevski zbor Franceta Prešerna Kranj. Njegov umetniški vodja in dirigent je bil do leta 1975. Lipar je vodil tudi učiteljski pevski zbor Staneta Žagarja Kranj in oktet Sava Kranj. Vodil je glasbene skupine in organiziral številne dogodke in koncerte. Zložil je tudi okrog tristo del, predvsem zborovskih. Peter Lipar je bil vedno spremljevalec vseh kulturno-umetniških dogodkov – kot organizator ali kot izvajalec.

Dvorana Glasbene šole Kranj na Trubarjevem trgu 3 je gostila že omenjeni znanstveni simpozij. Nastopajoče smo že navedli, dodajmo nekaj izstopajočih spoznanj o Petru Liparju. F. Križnar je v opisu življenjskih in delovnih prelomnic Petra Liparja izpostavil Liparjev idejni nazor: »Po prihodu v Kranj leta 1938 se je udinjal tudi na kranjskem koru. Bil je med aktivnimi pedagogi nemške ekspoziture celovškega glasbenega konservatorija (1941–1943), bil med somišljeniki in celo sodelavci Osvobodilne fronte v Kranju (1943–1945) in po vojni, po letu 1945 na povsem levem ideološkem bregu. Posvečal se je prosvetiteljskemu delu med ljudskimi množicami, krepitvi narodne zavesti, ustvarjanju glasbe za delovnega človeka v revolucionarnem času.« J. Vinkler je v opredelitvi literarnih besedil

v delih Petra Liparja ugotovil, da se v skladateljevih zborih in samospevih kaže izvirni individualni izbor besedil kanoniziranih in nekanoniziranih avtorjev slovenske književnosti, ki je bil uokvirjen s skladateljevim umetniškim razumevanjem in hodenjem ter tako stran od modnosti ali idejne zaželenosti/zaukazanosti trenutka, v katerem je nastala posamezna skladba. A. Gabrič je opisal posebnosti gospodarskega in kulturnega stanja v Kranju in okolici. Ob Liparjevem prihodu v Kranj je bilo to resnično gospodarsko razvijajoče se mesto, ker pa so bili zaposleni doma iz okoliških vasi, so tam zadovoljevali svoje kulturne potrebe. Tako je bilo tudi s pevskimi zbori. D. Globočnik je skušal opredeliti, kako je Kranj preveval Prešernov duh. Opisal je nastajanje Prešernovih spomenikov, in sicer Smerdujevega poprsja v galeriji Prešernove hiše, spomenika pred Prešernovim gledališčem ter Dolinarjevega poprsja v Prešernovem gaju. Spomenik Frančka Smerduja so odkrili 28. 12. 1952 in takrat je prvič zapel 99-članski mešani pevski zbor Franceta Prešerna, ki ga je vodil Peter Lipar. Izvedli so *Zdravico/Zdravljico* ter pesem *Pevcu*, ki jo je za ta namen uglasbil Lipar. Nastopu je prisluhnilo več kot šest tisoč ljudi. M. Mravlja je o repertoarju »Liparjevega« zbor Franceta Prešerna Kranj ugotovila, da so bili koncertni sporedi pogosto slogovni. Razumljivo je, da so pogosto prepevali partizanske, borbene, revolucionarne, narodnobuditeljske in podobne pesmi, a večkrat so pripravili koncerte slovenskih ljudskih pesmi, skladbe čitalniške dobe in posameznih priljubljenih in še živčih slovenskih skladateljev. Včasih tudi po stanu, v katerem so delali. Ob obletnicah umetniškega delovanja pa so prepevali le njegove, Liparjeve pesmi. Že med referati prej navedenih nastopajočih se je večkrat izpostavilo vprašanje, kako in kje je končalo ustvarjalno gradivo Petra Liparja po njegovi smrti. Namigi so bili, da se ni nihče pobrigal zanj in da je bilo uničeno – vsaj tisto, kar je bilo na njegovem domu. K. Debevec je ob proučevanju opusa skladatelja Petra Liparja v naših knjižnicah med drugim lahko le ugotovila, da v kranjski območni izpostavi Javnega sklada RS za kulturne dejavnosti ni nobenega njegovega gradiva. I. Florjanc je zatrdil, da je od orkestralnih del dosegljiva le partitura *Plesne suite* za godalni orkester, ki je izšla v *Edicijah Društva slovenskih skladateljev* leta 1969. J. Weiss je ugotovil, da je Lipar uglasbil nekaj nad deset samospevov, v katerih je podvržen impresionistični izraznosti. A. Misson je spomnil, da je Lipar posvetil življenje poklicu glasbenika – kot pedagog, zborovodja in skladatelj, ki se je še posebno posvetil skladanju zborovskih skladb. Zato ni nenavadno, da ga je Mirko Cuderman uvrstil med izbrane slovenske zborovske skladatelje ter posnel in izdal leta 2007 ploščo z njegovimi skladbami – zbori. B. Potočnik Krajnik spominja, da je ustvaril Lipar relativno bogat opus pesmi za otroke in mladino z vidika današnjega zborovodje. Pa



Peter Lipar, 1980

še spoznanje T. Ribizel o komornem opusu: ocenila je, da se je skladatelj posvečal tem delom v času svojega študija kompozicije pri Slavku Ostercu ter tudi kasneje, ko je vodil gimnazijski moški zbor in mladinski godalni kvartet Kranj. Ta komorna dela so v večini ohranjena v celoti.

Ravnateljica Glasbene šole Kranj P. Mohorčič, pobudnik prireditve ob stoti obletnici rojstva Petra Liparja F. Križnar, ravnateljica Gorenjskega muzeja Kranj M. Ogrin, Zgodovinski arhiv Ljubljana – Območna enota za Gorenjsko Kranj, M. Kos ter izposojevalci gradiva Vanda Gerlica in Francka Mausar kot nekdanji članici zbora in družina Škrlep iz Mengša so storili izjemna dejanja, da so oživili spomin na Petra Liparja. Kdo je sedaj na vrsti v Kranju, ki se rad ponaša kot kulturno mesto, da se bomo z njegovim likom lahko srečali, kadar koli se bomo mudili na mestni ploščadi med Savo in Kokro? Res v svetu mestne občine Kranj ni nikogar, ki bi zmoget prodreti s pobudo ali predlogom, da Kranj končno že dobi primerno koncertno dvorano in da po skladatelju, dirigentu, učitelju, ravnatelju ter organizatorju poimenuje pomembno prometnico. Tudi zato ker nihče ni pustil v Kranju toliko sledi, kot prav on – Peter Lipar.



Iz prakse v prakso



Igramo na Orffova glasbila

Povzetek

Otroci imajo prirojene glasbene sposobnosti. Naloga nas vzgojiteljev je, da pripravimo razvojno spodbudno okolje, da otroci lahko razvijajo svoje zmožnosti. V prispevku želim predstaviti uvajanje glasbene vzgoje v vrtcu, s poudarkom igranja na Orffova glasbila. Poskušam odgovoriti tudi na določena vprašanja in dileme, ki so povezane z uvajanjem stalnega glasbenega kotička v oddelku, za katerega menim, da je temelj za oblikovanje in sestavo Orffove skupine. Ovrednotiti želim pomen individualnega pristopa in metod dela z otroki, ki omogočajo aktivno pripravo na javno nastopanje.

Ključne besede: glasbena vzgoja, vrtec, krožek, Orffova glasbila, nastop

Uvod

Pred približno dvajsetimi leti smo v vrtcu Tončke Čečeve začeli sistematično uvajati različne krožke, ki spadajo v okvir obogatitvenih dejavnosti izvedbenega kurikula vrtca. Vzgojiteljica lahko s krožkom razvije sposobnosti na svojem strokovno močnejšem področju, otroci pa dobijo možnost izbire interesnih dejavnosti. Program glasbenega krožka vsako leto prilagam starostni skupini otrok in sledim tudi njihovim željam. Pri otrocih skušam prepoznati glasbene sposobnosti in jih razvijati

Abstract

Children are born with innate musical ability. It is the task of us educators to create an encouraging environment where children can develop their capabilities. In the article I wish to present the introduction of music education in kindergarten, with an emphasis on playing Orff's instruments. I also try to address certain questions and dilemmas connected to introducing a permanent musical corner in the department, which in my opinion is the cornerstone for assembling and shaping the Orff group. I wish to evaluate the significance of the individual approach and methods of works with children, which enable an active preparation for performing in public.

Key words: music education, kindergarten, group, Orff instruments, public performance.

ter v okolju širiti glasbeno kulturo. Otroci iz glasbenega krožka prenašajo znanje in veselje do igranja na glasbila tudi na druge otroke v oddelku.

Začetki

Moji začetki glasbenega udejstvovanja z Orffovimi glasbili v glasbenem krožku segajo v leto 2000. Takrat me je deklica Pina presenetila z igranjem na ksilofon. Po posluhu je zaigrala pe-

smico Kuža Pazi avtorja Janeza Bitenca. S svojim igranjem je navdušila še nekaj otrok v skupini. Njihova vztrajnost in velika želja po glasbenem ustvarjanju me je spodbudila, da sem začela nadgrajevati svoje glasbeno znanje na seminarjih s področja glasbene vzgoje predšolskih otrok in razmišljati, kaj bi lahko še ponudila otrokom, ki kažejo veliko zanimanje za igranje.



Spomin na začetek

Glasbeni kotichek v igralnici

Sedaj je vsako leto, ko dobim nov oddelek otrok, pred menoj izziv, kako navdušiti in pritegniti čim več otrok h glasbenim dejavnostim. Najprej pritegne pozornost otrok glasbeni kotichek, ki ga namerno organiziram v svoji igralnici takoj na začetku šolskega leta. V njem so improvizirana, ritmična in melodična glasbila. Predšolski otroci se hitro navdušijo nad glasbili. Preizkušajo jih, o njih sprašujejo, želijo se naučiti igranja.

Ker lahko glasbo uvedemo v vsa področja dejavnosti, sem uveljavila glasbeni kotichek kot stalni kotichek, ki je v igralnici vse leto. Ko sem s to idejo seznanila druge vzgojiteljice, se je takoj pojavila dilema glede hrupa. V začetku ga je bilo res preveč. Hrup smo odpravili tako, da smo se z otroki dogovorili za jasna pravila, ki so jih otroci upoštevali. S temi pravili sedaj otroke seznanim takoj na začetku šolskega leta, zato s hrupom ni več posebnih težav.

Opažam, da se v glasbeni kotichek najprej vključujejo bolj komunikativni in samozavestni otroci, vendar poskušam k sodelovanju privabiti tudi otroke, ki sprva le od daleč opazujejo svoje samozavestnejše vrstnike. Otroci, ki so nad igranjem glasbil najbolj navdušeni, se kasneje odločijo tudi za obiskovanje glasbenega krožka.

V glasbenem koticčku se vse leto odvijajo različne glasbene dejavnosti, poslušanje glasbe, petje, glasbenodidaktične igre in igranje na glasbila. Pri načrtovanju in izvajanju glasbenih vsebin vedno sledim ciljem glasbene vzgoje s področja umetnosti v Kurikulumu za vrtce (1999). Bistveni cilji so:

- doživljanje, spoznavanje in uživanje v glasbi,
- doživljanje glasbe kot del družabnega in kulturnega življenja,

- negovanje in razvijanje individualnih ustvarjalnih potencialov,
 - odkrivanje in negovanje glasbenih sposobnosti in nadarjenosti,
 - doživljanje in spoznavanje komunikacije z glasbenimi deli,
 - razvijanje sposobnosti izražanja doživetij v glasbenem jeziku.
- Cilje glasbene vzgoje uresničujem v okviru štirih različnih glasbenih področij: glasbeno izvajanje, poslušanje glasbe, ustvarjanje v glasbi in ob glasbi ter glasbene sposobnosti in spretnosti.

Glasbeni krožek

V želji, da čim bolj zadovoljimo želje otrok po različnih interesnih udejstvovanjih, smo se v vrtcu Tončke Čečeve odločili, da jim v okviru obogatitvenih dejavnosti, ki so sestavni del izvedbenega kurikula v dopoldanskem času, ponudimo možnost obiskovanja glasbenega krožka. Otroci v glasbenem krožku so stari od štirih do šest let. Kot mladi radovedneži radi eksperimentirajo z zvokom na različnih glasbilih, radi pojejo in plešejo.

V glasbenem krožku posvečam nekaj več pozornosti ansambelski igri. Preden otroci poustvarjajo določene glasbene vsebine, jim omogočim dovolj časa za eksperimentiranje z glasbili. To je pomembno zato, ker si s tem pridobivajo nove glasbene izkušnje. Seveda je za to glasnejše eksperimentiranje pomemben



Glasbeni kotichek v igralnici

prostor, v katerem lahko otroci nemoteno ustvarjajo. V enoti, kjer delam, imamo za krožke poseben kabinet.

Ob glasbenodidaktičnih igrah otroci spoznajo Orffova glasbila in se naučijo pravilne tehnike igranja. Sledi izbira pesmi, ki jih želijo otroci igrati na glasbila. Otroke povabim k poslušanju dveh skladbic, nato izberem tisto pesem, ki se najbolj dotakne večine otrok. Ob spremljavi lastnih in ritmičnih glasbil se otroci naučijo zapeti pesmico. Sledi učenje igranja melodije najprej na lastnem telesu. Pri tem se naše noge spremenijo v ploščice

melodičnih glasbil. Na koncu sledi za otroke zelo privlačno igranje na melodična glasbila. Pri tem upoštevamo individualne glasbene sposobnosti posameznikov, zato je treba veliko individualnega dela, pa tudi dela v tandemu ali manjši skupini.

Otrokom omogočim individualno igranje že zjutraj: sama za to žrtvujem svoj prosti čas, pred svojim uradnim začetkom službe, v mirnem okolju kabineta. Pridobljeno znanje nato enkrat tedensko, v času krožka, povežemo v celoto. Ugotovila sem, da so otroci zjutraj bolj zbrani in dovzetni za novo znanje kot na primer v času mirnejših dejavnosti, ki sledijo po kosilu. Igranje na glasbilo je za otroke miselni napor, zato lahko v tej dejavnosti zbrano sodeluje le krajši čas. Ker zahteva glasba miselno koncentracijo, mora vzgojiteljica načrtovati glasbene dejavnosti takrat, ko je tudi sama lahko zbrana ves čas njihovega trajanja. Nedokončane aktivnosti ali pogoste napake zmedejo otroke, zato se je treba izogibati temu.

Tudi pri ansambelski igri sledim ciljem (Denac, 2001):

- razvijanje drobne motorike (natančnost, skladnost, zanesljivost),
- posnemanje pravilne izvajalske tehnike,
- uvajanje v skupno muziciranje in
- razvijanje melodičnega in ritmičnega posluha.

Nastop otrok

Javni nastop pomeni za vsakega otroka svojevrstno izkušnjo. Je nekakšna nagrada za vsakega posameznika in je nujno potreben za oblikovanje pozitivne samopodobe. Pri izvedbi programa vsak otrok sodeluje čim bolj enakovredno, saj mu dodelim vlogo, s katero se lahko najbolj izkaže. Zavedam se, da se prvi nastop vtisne v otrokov spomin kot izkušnja, ki ga spremlja pri vseh kasnejših javnih nastopih. Otroci se zato najprej predstavijo vrstnikom in staršem v vrtcu. Želim, da s svojim igranjem razveselijo starše in navdušijo mlajše prijatelje, tako da bodo vesele otroške melodije odmevale v našem vrtcu tudi v prihodnje. Nato otroke pripravim tudi za nastopanje na odru. Vedeti morajo, kako priti na oder in pristopiti h glasbilom, poskrbeti, da se na odru počutijo sproščene in da se znajo soočiti z



Neobremenjeni otroci uživajo v nastopanju.

Igramo na Orffova glasbila

občinstvom. Starši z vstajanjem in mahanjem pogosto nehoti preusmerjajo pozornost otrok. V času, ko čakamo na nastop, je treba poskrbeti za sproščujočo dejavnost in dobro vzdušje med otroki. Pravočasno je treba poskrbeti tudi za fiziološke potrebe, otroci morajo pravočasno na stranišče, na razpolago morajo imeti vodo za žejo. Za to po navadi poskrbi izkušena vzgojiteljica, ki me spremlja, jaz pa poskrbim za tehnične podrobnosti.

Otroci glasbenega krožka so popestrili marsikatero prireditev v vrtcu in opozorili nase v širši okolici. Med drugimi smo nastopali na:

- vsakoletnih prireditvah, ki jih organizira mestna četrt Hudiinja v Celju,
- na obletnicah vrtca Tončke Čečeve,
- na javnih prireditvah vrtca Otroški mozaik v Narodnem domu v Celju,
- na vsakoletni regijski reviji pevskih in glasbenih skupin vrtcev Pojem in igram.

Z nastopom smo popestrili tudi regijski posvet ravnateljev vrtcev, osnovnih in srednjih šol, ki ga je sklicalo Ministrstvo za šolstvo in šport ter XXV. strokovno srečanje delavcev Zavoda RS za šolstvo, ki je potekalo v Celju. Najbolj pa smo ponosni na nastope na državnih srečanjih Orffovih skupin.

Za konec

Moj prispevek naj sklenejo otroci z odgovori na vprašanje: »Zakaj radi igrate na Orffova glasbila?«

Vid: Rad igram, ker lepo zvenijo.

Eva: Veliko novega sem se naučila.

Špela: Vesela sem, ker sem se naučila lepo igrati.

Aleksej: Jaz pa se zabavam.

Lara: Všeč mi je, ko nam starši zaploskajo in rečejo, da smo super igrali.

Rebeka: Rada nastopam.

Otroci se veselijo glasbenih dejavnosti. Druži jih veselje do glasbe in radi hodijo h krožku. Z igranjem na glasbilih se otroci naučijo sodelovati s skupino, biti ustvarjalni, samozavestni in z veseljem odkrivati čudoviti svet glasbe. Vse to pa velja tudi zame, njihovo vzgojiteljico.

Literatura

1. Bahovec D., E. (1999). *Kurikulum za vrtce*. Ljubljana: Ministrstvo za šolstvo in šport in Zavod RS za šolstvo.
2. Denac, O. (2001). V: Marjanovič Umek, L. *Otrok v vrtcu – Priročnik h kurikulu za vrtce*. Maribor: Založba Obzorja.

♭: Jasna Kapun, Tanja Sgerm, Kristina Drnovšek,
Veronika Šmid

študentke Oddelka za glasbeno pedagogiko na Akademiji
za glasbo v Ljubljani

(zanje) tanja.sgerm@gmail.com

Raziskovanje zvočnega mikrosveta z najmlajšimi otroki

V okviru 27. slovenskih glasbenih dni, ki so potekali 12. do 15. marca 2012, je bila osrednja gostja mlada slovenska skladateljica Bojana Šaljić Podešva, katere temeljno izrazno sredstvo je elektroakustična glasba. Skladateljičin zanimivi zvočni svet smo posredovali mladim glasbenim radovednežem, pri čemer smo upoštevali skladateljičine vsebinske smernice. Delavnico z naslovom *Zvočni mikrosvet* smo izvedle Jasna Kapun, Tanja Sgerm, Kristina Drnovšek in Veronika Šmid, študentke *glasbene pedagogike* na Akademiji za glasbo v Ljubljani pod mentorstvom **Katarine Zadnik**. Na drugi delavnici v okviru *Kulturnega bazarja* so se nam pridružile še študentke *Pedagoške fakultete* v Ljubljani pod mentorstvom izr. prof. dr. Barbare Sicherl Kafol. Udeleženci delavnic so bili otroci *otroškega pevskega zbora Glasbene matice (Ljubljana)*, ki ga vodi Andreja Martinjak.

Skladateljica **Bojana Šaljić Podešva** je za ta dogodek napisala skladbo *Mali zvoki*. Z njo je želela vzbuditi pozornost za zvoke, na katere nismo pozorni oziroma se jih ne zavedamo, saj so v vsakdanjem življenju vedno prisotni. Partitura skladbe je sestavljena iz različnih simbolov, za katere smo določile čim tišja zvočila (ropotuljica iz »kinder jajčka«, v kateri je sol, plastični zamaški v vrečki, elastike, napete čez jogurtov lonček – improvizirane citre, glavnik, šilčki, pokrovčki, platenka ipd.). Kot mikroskop, ki je povečal male tihe zvoke, nam je služil mikro-



Skladateljica Bojana Šaljić Podešva

fon. Pomembno vlogo pri izvedbi so imeli štirje mikrofoni, preko katerih zvok prihaja iz štirih različnih smeri (skrajno leve, leve, desne in skrajno desne). Partituro smo zaradi boljše preglednosti razdelile na štiri parte in jih barvno označile.

Prvo delavnico smo izvedle v okviru *Slovenskih glasbenih dni 2012*. Udeležence smo najprej povabile, da so prisluhnili tišini in razmislili, ali sploh obstaja popolna tišina. Skupaj smo

ugotovili, da ni popolne tišine, saj nas vedno obdajajo zvoki iz okolja. Nekaj teh zvokov (hoja, zapiranje zadrge, zaklepanje vrat ipd.) smo predhodno posnele in jih predvajale otrokom kot zvočne uganke. Sledilo je preizkušanje prej naštetih zvočil. Otroke smo spodbudile k raziskovanju različnih zvokov, ki jih lahko proizvedejo ta zvočila. Za vsako zvočilo se je porajalo več idej, na kakšen način iz njega izvabiti zvoke (po plastenki so udarjali, tapkali s prsti, praskali, vrečko z zamaški so potresali ali jo mečkali v rokah, šilček so izrabili za šiljenje svinčnika ali pa so s svinčnikom udarjali po šilčku). V nadaljevanju smo se razdelili v štiri skupine, vsaka je imela svojega vodjo – eno izmed nas študentk. Vsaka skupina je dobila svoj part, ki je bil pobarvan z enako barvo kot v partituri, svoja zvočila in svoj mikrofoni, s pomočjo katerega smo povečali male tihe zvoke. Sprva smo posameznim simbolom iz partiture določili posamezna prej preizkušena zvočila. Zvoke smo nato povezali s pregledom enakih simbolov kot v partituri: vsak simbol je pomenil točno določen zvok. Vsaka skupina je svoj del (part) skladbe predstavila ostalim, nato pa smo partituro *Mali zvoki* izvedli vsi skupaj.

Druga delavnica se je odvijala na *Kulturnem bazarju* v *Cankarjevem domu* in je bila nadgradnja prve. Ker so bili udeleženci isti, je bilo delo hitreje in lažje, vzdušje pa bolj sproščeno. Uganke oziroma slušni primeri so bili tokrat težje prepoznavni (rezanje papirja, ščetkanje zob, odpiranje plastenke, odpiranje dežnika ipd.), zato so morali otroci uporabiti nekaj domišljije pri ugotavljanju, kar pa jim ni povzročalo prav nobenih težav. Pri preizkušanju zvočil so bili še bolj izvirni kot na prvi delavnici. Skladbo *Mali zvoki* smo ponovili v štirih skupinicah, nato pa

so se nam pridružile še študentke razrednega pouka s *Pedagoške fakultete*. Določenemu simbolu, ki mu je že pripadal zvok, so skupaj z udeleženci delavnice poiskali še gib. Udeležence smo razdelile v dve skupini – ena je proizvajala zvoke prek mikrofona, druga pa se je skladno z zvokom gibno izražala. Skupini sta se kasneje zamenjali. Kočno izvedbo skladbe *Mali zvoki* je v sklepnem delu vodila skladateljica Bojana Šaljić Podešva.

Pri načrtovanju učnih enot ima učitelj redko možnost sodelovanja z glasbenimi ustvarjalci, s poustvarjalci in z drugimi kulturnimi delavci. V tem primeru se je izpostavilo timsko delo s posamezniki, ki delujejo na različnih področjih glasbene umetnosti, kulture in izobraževanja. Sodelovanje s skladateljico nam je odpiralo obzorja o sodobnih pristopih slovenskih glasbenih ustvarjalcev. Neposreden stik nam je dajal možnost globljega doživljanja in razumevanja njenega glasbenega izražanja. S študentkami *Pedagoške fakultete* so se vzpostavile interdisciplinarne povezave na področju gibnega izražanja. Imele smo priložnost opazovanja njihovega dela z najmlajšimi. Z opazovanjem smo si oblikovale mnenja in pridobile nove izkušnje v procesih učenja in poučevanja. S tem smo začutile, kako pomembna je dobra in skrbna predpriprava za kateri koli glasbeni dogodek.

Ob razmišljanjih smo ugotavljali, da je zvočni svet prenasiten in »onesnažen«, naše uho pa se je že vseh tako navadilo in adaptiralo, da na to nismo več pozorni. Tako se zmanjšuje slušna občutljivost in pozornost, ki pa sta za glasbeno kulturo in umetnost pomembna dejavnika na področjih glasbenega ustvarjanja, poustvarjanja in poslušanja.

Pevska vzgoja v vrtcu – seminar za vzgojitelje in vzgojiteljice s primeri dobre prakse

Glasbena matica Ljubljana je že nekaj let uspešna in dejavna na področju predšolske pevske vzgoje. V ljubljanskih vrtcih pod vodstvom študentk glasbene pedagogike ali profesorice glasbe organizira vrtčevske *cicibanske pevske zборе* za otroke višje starostne skupine. Pevski zbori so uspešni, otroci zelo radi prepevajo, vzgojitelji, ki spremljajo otroke, pa so nemalokrat navdušeni nad učinkovitimi pristopi, novimi metodami in pevskim delom nasploh. Ravno iz vrst omenjenih vzgojiteljev je prišla pobuda za seminar o pevski vzgoji predšolskih otrok, ki bi udeležencem nazorno in praktično prikazal ustrezno pevsko delo z najmlajšimi pevci.

Seminar je potekal 4. do 6. marca 2013, udeležilo pa se ga je 38 vzgojiteljic iz različnih območij Slovenije. Seminar je pripravila in izvedla Valentina Ugovšek, profesorica glasbe, ki se na *Glasbeni matici* že dalj časa ukvarja z najmlajšimi pevci v *cicibanskih zborih* ter *pevski pripravnici*.

Izobraževanje je sestavljalo več povezanih delov. Najprej so se udeležence seznanile z delovanjem našega pevskega aparata in tako dobile boljšo predstavo o potrebni aktivaciji več delov telesa za dobro in pravilno prepevanje. Predstavljene so jim bile osnove vokalne tehnike in pomen uporabe le-te pri pevskem delu z otroci.

Obširen del izobraževanja je obsegalo spoznavanje primernih postopkov in vaj pri pevskem delu s poudarkom na primerni pripravi na petje – upevanju. Novost za udeležence je bila obširna ter temeljita priprava na petje, ki naj vedno poteka ob igri ter vključi otroke v celoti. Priprava naj obsega sprostitvene in ogrevalne vaje, vaje za pravilno pevsko držo, dihalne, govorne in pete vaje. Vendar naj pri tem ne gre samo za ponavljanje določenih zaporednih vzorcev, temveč za doživeto oponašanje šumenja morja, zvokov nevihte, prometa ali živali, za vonjanje cvetlic, pokušanje hrane, ponazarjanje jutranjega prebujanja, obiranje sadja, odhod v vrtec, sprehod po gozdu, petje kratkih pesmic ter upevalnih vaj ipd. Zelo zanimiva je tematska priprava, pri kateri vse vaje domišljijsko ponazarjajo naše obnašanje v določenih okoliščinah, npr. pri izletu v hribe ponazorimo zgodnje zbujanje, pripravo opreme, vožnjo v planine, pihljanje vetra, naporno hojo navzgor in navzdol, pozdravljanje planincev, mrmranje melodij, poslušanje potočka in oponašanje ritma kamenčkov v vodi, vonjanje planinskih rož, veselje ob prihodu na vrh ter zadovoljno prepevanje, oponašanje ovac, zadovoljno spanje ob koncu dneva ... Otroci se zaradi zanimivega pristopa dobro pripravijo na petje, hkrati pa razvijajo ritmični in melodični posluš, širijo glasovni obseg, izboljšujejo koncentracijo, se glasbeno izražajo in rastejo kot pevci.

Eden od namenov pevske vzgoje je poustvarjanje pesmi, zelo pomemben pa je sam postopek učenja, s katerim so se seznale udeleženske. Otrokom naj pesem najprej doživeto predstavi zborovodja, nato naj se o njeni vsebini dobro pogovorijo in jo ponotranjijo. Sledi učenje besedila, ki poteka po metodi imitacije (pevci ponavljajo za zborovodjo) od krajših k postopno daljšim delom. Izreka besedila mora biti zanimiva in izvedena različno (glasno, tiho, hitro, zaspano, napeto, vzhičeno). Sledi učenje melodije (ob besedilu) po metodi imitacije, izjemoma uporabimo metodo pripevanja. Tudi melodijo izvajamo na različne načine ter sprva ne uporabljamo melodične spremljave, saj pevce tako navajamo na samostojnost in neodvisnost od spremljave. Pesem nato utrjujemo in se posvetimo interpretaciji, ki jo lahko s svojimi predlogi sooblikujejo pevci sami. Utrjujemo lahko v različnih sestavih, po skupinah ali dvojicah, ločeno dečki in deklice ipd. Izvedemo lahko različne glasbenodidaktične igre, v katerih se pojavlja melodija pesmi, ki se pevcem tako še bolj približa in utrdi.

Vse pridobljeno znanje je dodatno podkrepila hospitacija pevske vaje pevske pripravnice, ki je navdušenim udeleženkam dala spoznanje, da je doživeto petje ob igri in učenju pesmi ter s pravilnimi postopki resnično vredno truda in da obrodi sadove.

Za dobro pevsko dejavnost je zelo pomembna vloga vzgojitelja, ki skozi pevsko vajo preide v zborovodjo. S tem namenom so udeleženske spoznale in obnovile osnove zborovodstva, predvsem dirigiranja in njegovega pomena. Prav tako je zelo pomembna izbira pevskega repertoarja in merila za izbor. Med razvojnimi, glasbenimi in vsebinskimi merili je bil izpostavljen obseg oz. ambitus pesmi, ki mora biti v skladu z otrokovimi sposobnostmi. Posebej izpostavljeno je bilo petje v dovolj visokih legah ter izogibanje nizkemu petju, ki je škodljivo za pevski razvoj otrok. Ker je med otroki vse več glasovnih poškodb, se je tema dotaknila glasovne higiene in preventivnih ukrepov za varovanje glasu. Udeleženske so se seznale še s primernim pevskim repertoarjem, ki naj bo raznovrsten ter zanimiv.

Igra je otrokova glavna dejavnost, zato je bilo poudarjeno glavno vodilo pri oblikovanju pevske vaje – celostno oblikovanje skozi igro. Tako otroci vsakokratne pevske vaje doživijo kot samostojen, celosten in neponovljiv dogodek, ob katerem se lahko izražajo in razvijajo ter nepopisno uživajo.

Po koncu izobraževanja so bile udeleženske vidno navdušene ter zadovoljne z na novo pridobljenimi znanji, s pogledi in pristopi k pevski vzgoji vrtčevskih otrok, predvsem pa so odšle v prepričanju, da je drugačen ter bolj igriv pedagoški pristop za otroke zanimiv in privlačen, pedagogom pa daje nove možnosti za njihovo ustvarjalnost.



Razpis





Vabilo študentom oddelka za kompozicijo Akademije za glasbo Ljubljana – za izvirno otroško zborovsko skladbo

Prepričani smo, da bi veljalo ustvarjanju novih skladb za otroške pevske zборе nameniti večjo pozornost in zato vas prisrčno vabimo k sodelovanju. Z vašim delom bomo razširili in popestrili izbor sodobne otroške zborovske literature in vam ponudili možnost predstavitve vaših skladb v notni prilogi strokovne revije *Glasba v šoli in vrtcu*.

Od vas želimo pridobiti otroško zborovsko skladbo, ki naj bo primerna za:

- izvajanje **v enoglasnem otroškem zboru** (starost pevcev do 10 let), z glasovnim obsegom od c^1 do e^2 , s spremljavo* ali brez nje, po trajanju naj ne presega dveh minut;
- izvajanje **v dvoglasnem otroškem zboru** (starost pevcev od 10 do 15 let), z glasovnim obsegom od a do g^2 , s spremljavo* ali brez nje, po trajanju naj ne presega treh minut;
- izvajanje **v triglasnem otroškem zboru** (starost pevcev od 10 do 15 let), z glasovnim obsegom od g do a^2 , s spremljavo* ali brez nje, po trajanju naj ne presega treh minut.

* Spremljave z različnimi glasbili naj bodo smiselno primerne starosti otrok, klavirske spremljave pa primerne znanju igranja na stopnji osnovne glasbene šole.

- Pesmi so lahko napisane na znana ali nova, izvirna avtorska besedila v slovenščini in/ali prevedena besedila ter ljudska besedila. Kadar gre za avtorsko besedilo, mora imeti skladatelj pisno privoljenje pisca besedila oz. osebe ali ustanove, ki je nosilec avtorske pravice.
- Pesmi morajo prispeti na naslov **Zavod RS za šolstvo, Poljanska cesta 28, 1000 Ljubljana** s pripisom »za revijo Glasba v šoli in vrtcu.«
- Pesmi naj bodo poslone v obliki notnega zapisa - partiture. H kompoziciji priložite podatke (ime in priimek avtorja glasbe in elektronski naslov; ime in priimek pisca besedila ter pisno privoljenje pisca besedila ali nosilca avtorskih pravic tega besedila); avtor/skladatelj bo prejel prijavnico prispevka po elektronski pošti.
- Avtorski honorar za izbrane skladbe se obračuna po ceniku Zavoda RS za šolstvo.
- Izbrane skladbe bodo profesionalno notografirane in tiskane kot samostojna priloga k rednim številkam revije *Glasba v šoli in vrtcu*.
- Na odkupljenih skladbah obdrži avtor/skladatelj moralne avtorske pravice.

Navodila avtorjem prispevkov

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

Besedila in slikovno gradivo pošljite na naslov urednika:

Dr. Franc Križman
Zavod RS za šolstvo
Poljanska 28, 1000 Ljubljana
e-naslov: franc.kriznar@siol.net

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

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

Razpravam, analizam dodajte povzetek (do 8 vrstic) s ključnimi besedami v slovenščini in angleščini. Prispevku priložite podpisano prijavnico prispevka, ki jo najdete na

spletnih straneh Zavod RS za šolstvo (<http://www.zrss.si>).

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

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

Literaturo navajajte na koncu prispevka:

– knjiga:

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

– članek:

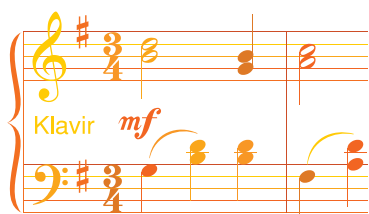
Sicherl Kafol, B. (2002). Vseživljenjsko izobraževanje učiteljev glasbe v državah udeleženkah Projekta accompagnato. Glasba v šoli, letnik 8, št. 1-2, str. 8–10.

– prispevek v zborniku:

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



Zavod
Republike
Slovenije
za šolstvo



ISSN 1854-9721



9 771854 972003

