

KOMPOZICIJSKI PROCES USTVARJANJA MLADINSKE OPERETE V 21. STOLETJU: ANALIZA Z ORODJI APLIKATIVNE PSIHOLOGIJE *THE PROCESS OF COMPOSING YOUTH OPERETTA IN THE TWENTY-FIRST CENTURY: ANALYSIS USING THE TOOLS OF APPLIED PSYCHOLOGY*

MIHA NAHTIGAL

Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo

Miha.nahtigal@ag.uni-lj.si

Izvleček: V dobi digitalnih medijev in instantne zadovoljitve potreb se zdi, da kompleksna umetnost med mladimi postaja vedno manj privlačna, pri čemer mnogi avtorji kot primer take umetnosti navajajo sodobno opero. V prispevku se osredotočamo na poskus reševanja omenjenih izzivov preko iskanja in uporabe sredstev, ki bi zagotovila povečano intenziteto doživljanja tudi mlademu in glasbeno manj podkovanemu občinstvu ob hkratni ohranitvi ustrezne umetniške kompleksnosti. Na primeru nove slovenske operete *Špedicija Stradivarius*, ki jo je na libreto Mateje Perpar napisal Miha Nahtigal, režiral pa Henrik Neubauer, analiziramo umetniški kompozicijski proces pisanja mladinske operete skozi prizmo aplikativne psihologije.

Ključne besede: sodobna opera, opereta, kompozicija, aplikativna psihologija, mladi

Abstract: In an age of digital media and instant gratification, complex art seems to be becoming less and less attractive to young people, with many authors citing contemporary opera as an example of such art. In this paper we focus on an attempt to address these challenges through the search for and use of means that would ensure an increased intensity of experience even for young and less musically skilled audiences, while at the same time preserving an appropriate artistic complexity. Using the example of the new Slovenian operetta *Špedicija Stradivarius*, written by Miha Nahtigal to a libretto by Mateja Perpar and directed by Henrik Neubauer, we analyse the artistic compositional process of writing a youth operetta through the prism of applied psychology.

Keywords: contemporary opera, operetta, composition, applied psychology, young people

UVOD

Razprave o krizi sodobne opere potekajo že od leta 1960 (Askonas-Shepherd idr., 1986; Piso, 2013; Radu-Giurgiu, 2022). Kljub naraščajočemu številu novih glasbenih del še živčih skladateljev operne hiše le-ta pogosto nerade vključujejo v svoje programe (Cancellieri in Turri-
ni, 2016; Radu-Giurgiu, 2022). Zanimanje javnosti za glasbene stvaritve 20. in 21. stoletja je majhno, vendar tudi skorajda ni opaziti spodbud k njihovemu

raziskovanju (Radu-Giurgiu, 2021). Namesto tega operne hiše po vsem svetu svoje programe gradijo na majhnem naboru priljubljenih oper iz 18. in 19. stoletja. Ker sodobna dela močno odstopajo od zgodnejših, tradicionalnih mojstrov, ki uspejo zadovoljiti okus širšega občinstva, njihova uvrstitev v sezono predstavlja določeno tveganje (Cancellieri in Turrini, 2016). Poleg tega številni raziskovalci opozarjajo na staranje opernega občinstva (Radu-Giurgiu, 2022), v družbenem smislu mnoge moti »buržoazni« in elitistični značaj opere (Shahryar, 2019), za mlade pa pomemben dejavnik predstavlja tudi pomanjkanje interesa med vrstniki ter (ne)poznavanje same umetniške zvrsti (Tajtakova in Arias-Aranda, 2008; Cancellieri in Turrini, 2016).

Poleg institucionalne ambivalentnosti opernih hiš do novih del raziskovalci opazajo tudi ambivalentnost novih oper (in njihovih ustvarjalcev) do občinstva. Ta se kaže npr. v nekakšnem predsodku do kategorij, kot so sporočilnost, identifikacija in užitek (Berheide in Stebbins, 2021). Strah pred dolgočasom je med študenti najpomembnejši razlog, da ne obiskujejo opernih predstav (Tajtakova in Arias-Aranda, 2008). Nezmožnost slediti pripovedi opere, dojemanje vsebine zgodbe kot neprijetne ali neaktualne ter pomanjkanje želje, da bi se z njo poistovetili, medtem ko vam izvedba ne ponuja užitka, je lahko definicija dolgočasje.

Razlogi za upad zanimanja za sodobno glasbo so tako estetske kot tudi fizične narave; raziskovalci omenjajo širjenje estetskega spektra proti estetiki nelepega in grdega s splošno vpeljavo disonanc (Lee, 2015) ter vpliv, ki ga ima le-to na področja konceptualnih vidikov melodije, tem, jasnosti strukture morfoloških enot, simetrije, konstrukcijskega ravnovesja itd., da funkcionirajo kot mutacije, ki škodujejo prijetnemu, preprostemu in enostavnemu glasbenemu zaznavanju. V kombinaciji z namenom šokirati občinstvo (Cancellieri in Turrini, 2016) je moderna umetnost tako izgubila kvaliteto svoje zabavne komponente (Radu-Giurgiu, 2022). Vpliv televizije in kinematografije je ustvaril precedens v pričakovanjih občinstva do umetnikov ter režiserjev. Občinstvo si želi, da bi ga o temah in problemih, s katerimi se lahko poistoveti, nagovorili na pristen in iskren način, z izraznostjo interpretacije in s fraziranjem s čustvenim učinkom. Skratka, občinstvo od opernih izvajalcev in same glasbe pričakuje osebnost in edinstvenost (Radu-Giurgiu, 2022).

V prispevku se ukvarjamo z iskanjem predlogov za reševanje omenjene problematike v smeri približevanja kompozicije potrebam sodobnega občinstva ter njegovo vpeljavo v svet klasične glasbe, pri tem pa se bomo osredotočili na mlade. Kot izhodišče bomo analizirali opereto *Špedicija Stradivarius*, ki jo je ob 50. obletnici glasbene šole Logatec na libreto Mateje Perpar napisal avtor prispevka, režiral pa Henrik Neubauer, z namenom vključiti mlade v ustvarjalni proces ter jih navdušiti nad glasbeno šolo in klasično glasbo. Kompozicijski proces pisanja operete bomo analizirali predvsem skozi funkcionalne vidike glasbe, v smislu poslušalčevega doživetja in vplivov, ki naj bi jih posamezni kompozicijski pristopi imeli na le-to. Čeprav gre za enega ključnih vidikov

glasbe kot časovne umetnosti, se takšen pristop v tradicionalni glasbeni analizi, ki se osredotoča na elemente glasbenega stavka, do sedaj ni veliko uporabljal, saj se dojemanje glasbe še vedno povezuje predvsem s subjektivnim in individualnim. S pomočjo zmogljivih digitalnih tehnologij, ki so odprle pot novim raziskavam s področja aplikativne psihologije, pa menimo, da je znanost dosegla pomemben premik v iskanju razlag tudi za ta vidik glasbene umetnosti.

Avtorji različnih definicij operete le-to povezujejo z opero in glasbenim gledališčem, govorjenim besedilom, s humorjem, z lahkotnostjo, romantično sentimentalnostjo in s plesom, izpostavljajo pa tudi njej zgodovinski kontekst (Neubauer, 2008; Cambridge University Press, b. l.; Encyclopedia Britannica, b. l.a; Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU, b. l.). Kot naslednika operete Neubauer (2008) omenja muzikal.

Gre torej za zgodovinsko zvrst, ki je doživela svoj vzpon, višek in zaton v 19. in v prvi polovici 20. stoletja, ali pa lahko opereta išče svoje mesto tudi v sodobnosti? Spletni brskalnik Google pritrjuje prvi hipotezi, saj z njim ne uspe mo najti niti enega rezultata, ki bi vseboval besedno zvezo *contemporary operetta* (angl.). Po drugi strani pa ohlapna definicija operete dopušča fleksibilnost, ki je po mnenju avtorja prispevka ključna lastnost neke zvrsti pri njeni prenovi in prilagoditvi potrebam modernega občinstva. Bower idr. (2013) operete opisujejo kot »žanr brez meja«, ki lahko črpa značilnosti iz številnih drugih žanrov, ne da bi bistveno spremenil ton ali pristop. Poleg tega se opereta že po svoji definiciji osredotoča na komponente, ki jim sodobna umetnost ne namenja pretirane pozornosti: razumljivost, lahkotnost in zabavo. Opereto smo izbrali, ker menimo, da ima kot taka potencial, da postane vstopna točka manj izkušenega občinstva v svet klasične glasbe, preko »sodobne operete« pa bi občinstvo lahko navdušili tudi za zahtevnejše in kompleksnejše glasbene zvrsti, kakršna je sodobna opera.

METODE IN POTEK DELA

Danosti

Preden smo začeli s pisanjem operete, smo se seznanili z danostmi, ki so zunaj območja našega vpliva, ter ustrezno prilagodili načrt. Opereto *Špedicija Stradivarius* je naročila Glasbena šola Logatec z namenom proslavitve 50. obletnice glasbene šole. Med izrecnimi željami naročnika je bila predstavitev čim širših kapacitet glasbene šole, med drugim učencev inštrumentov in petja, učencev baleta, mladinskega godalnega orkestra Veris ter zunanjih sodelavcev, kot je simfonični orkester Cantabile. Z vsebinske plati je šlo v bistvu za promocijo glasbene šole; organizatorji so želeli, da opereta inspirativno vpliva na mlado občinstvo, da ga spodbuja k poglobitvi v klasično glasbo in k vpisu v glasbeno šolo ter da to naredi na humoren in lahkoten način. Želeli so tudi,

da opereta odseva lokalne posebnosti Logatca, ki je bil v preteklosti npr. znan po furmanstvu.

Zasedba, ki je bila na razpolago, je vsebovala:

- simfonični orkester Cantabile, sestavljen iz profesionalnih glasbenikov in študentov glasbenih akademij ter amaterskih glasbenikov, ki so zaključili nižjo glasbeno šolo;
- godalni orkester Veris, sestavljen iz učencev glasbene šole;
- balet, sestavljen iz učencev glasbene šole;
- skupino pevskih solistov, sestavljeno iz študentov glasbenih akademij in učencev glasbene šole.

Za izbor otroških pevskih solistov je na glasbeni šoli potekala avdicija. Predlagana dolžina dela je bila 45 minut do ene ure. Takšna dolžina je še obvladljiva za šolsko produkcijo, hkrati pa ni zahtevna za občinstvo.

Ciljna publika predstave so bili najprej starši in sorodniki nastopajočih ter prebivalci Logatca in njegove okolice, ne glede na stopnjo svoje glasbene izobrazbe in odnos do klasične glasbe. Organizatorji so poleg odprte izvedbe načrtovali tudi mladinsko matinejo, namenjeno osnovnim šolam, zato so bili posebej izpostavljena ciljna publika otroci in mladi.

Snovanje koncepta

Libreto je napisala mladinska pisateljica Mateja Perpar. Zgodba govori o Nini-ki, deklici, ki obožuje klasično glasbo in si želi igrati violino. Želja jo pripelje v konflikt s staršema, posebej z očetom, ki je predstavljen v vlogi stereotipnega materialista. Oče in mama svojo življenjsko ideologijo povzameta z besedami »red in denar«. Nazadnje starša popustita in Ninika dobi violino svojega dedka, za katero se kmalu izkaže, da je delo goslarskega mojstra Stradivarija. Po posvetu z učiteljem na glasbeni šoli se oče odloči, da bo violino prodal in investirjal v svoje špedicijsko podjetje. Niniko njegova odločitev pahne v obup in se očetu upre. Zgodba se zaključi z očetovim spoznanjem, da ima tudi umetnost svojo vrednost in potencial, da razveseljuje in povezuje ljudi. Libreto se skladno z operetnim značajem konča s humorjem: »Lih t'ko pomembno, kot vozit karjolo, je it' na koncerte v glasbeno šolo!«

Da bi bila glasba pristna in bi imela osebno noto, je skladatelj zgodbo najprej poskusil »prodati« samemu sebi. Raziskave kažejo, da so notranji (intrinzični) motivatorji, kot sta osebno zanimanje in radovednost, tesno povezani z ustvarjalnostjo (Jaquith, 2011). Auger Pascale in Richard W. Woodman (2016) navajata štiri tipe intrinzične motivacije v povezavi z ustvarjalnostjo, od katerih izražanje in strast uvrščata med egocentrične, misijo in predanost pa med obrnjene proti drugim. S kreativnostjo je povezan tudi občutek občudovanja in strahospoštovanja oz. stanje, ko te nekaj »prevzame« (Zhang idr., 2021). V tem oziru lahko tudi na strokoven način razložimo »recepte« o

učinkovitosti umetniških del, ki so nastala »ob močnem navdihu« ali pa so bila namenjena ljubljenim osebam. Če glasbo razumemo tudi kot neke vrste kodiran prenos skladateljevega inputa (logičnih vzorcev, misli, občutij ... itd.) na poslušalce, pa lahko predvidevamo, da bo glasba, ki je bila napisana z več notranje motivacije, osebnejša in kreativnejša ter bo imela temu primerno večji učinek na občinstvo.

Ninikin karakter je skladatelju zbudil asociacije na mnoge bližnje prijatelje, mlade glasbenike, ki so na začetku svoje profesionalne poti še polni žara, sanj in idealizma ter verjamejo, da bodo nekoč postali »svetovne zvezde«. Marsikateri izmed njih se sooča s finančnimi težavami pri nakupu ali popravilu inštrumenta, te pa lahko predstavljajo ključno oviro na njegovi poti. V obdobju pisanja operete je avtor veliko razmišljal tudi o širšem smislu umetnosti in njeni vrednosti za družbo ter civilizacijo, z dilemo idealizma in preračunljivosti pa se je ukvarjal v komorni operi *Ognjena roža*, ki je bila izvedena nekaj mesecev pred premiero operete *Špedicija Stradivarius*. Posledično je izoblikoval osrednje glasbeno sporočilo zgodbe, ki se je ujemalo z njegovim lastnim pogledom na svet ter se je z njim lahko poistovetil: dualizem med racionalnim, »plehkim« in materialističnim svetom, ki ga poganja želja po dobičku, ter sanjavnostjo, sofisticiranostjo, lepoto in idealizmom, ki jih najdemo v umetnosti. Funkcija slednje je torej v tem, da na svetu skrbi za vse tisto, kar je več od golega preživetja.

Izvedba

Za pisanje operete smo imeli na voljo 10–11 mesecev. Otroški solisti so potrebovali veliko več vaj kot simfonični orkester Cantabile. Zato smo morali najprej v poenostavljeni obliki napisati vse pevske dele z izjemo »Finala«, ki smo ga za potrebe zaključevanja glasbene forme napisali nazadnje. Potem smo napisali orkestrsko različico »Uverture«, orkestrirali še preostale pevske dele ter napisali in orkestrirali »Finale«. Za inštrumentalne dele je bilo treba narediti tudi klavirske izvlečke.

Opereta *Špedicija Stradivarius* je bila izvedena v Športni dvorani Logatec (premiera 6. maja 2023 ob 19:30). Dvorana nudi prostor za 1.000 sedežev, a nima dobre naravne akustike, zato je bilo treba uporabiti dovolj zmogljivo opremo za ozvočenje. Z vidika uporabe kompozicijskih metod nam je to olajšalo delo, saj smo lahko manj pozornosti posvetili iskanju pravih akustičnih razmerij med glasnostjo pevskih solistov in orkestra ter skrbi, da bi orkester prekril soliste. Opereta je imela štiri izvedbe, od tega dve matineeji za osnovne šole.

KOMPOZICIJSKI PRISTOPI

Preplet različnih odrskih umetnosti

Umeščanje različnih odrskih umetnosti zahteva uporabo le-tim prilagojenih kompozicijskih metod. Libreto operete je bil sestavljen iz pétih in igranih delov, dodali smo še inštrumentalne dele, orkestrske dele s solo violino, vključiti pa je bilo treba tudi balet. Vključitev učenk baleta je zahtevala odseke statičnega ritma. Arije in zbori so bili sestavljeni iz kitic ter refrenov, pri katerih smo si prizadevali prekiniti monotonost ponavljanja s stopnjevanjem napetosti in spreminjanjem inštrumentacije. Najprostejši so bili inštrumentalni odseki, ki pa so večinoma vsebovali solo violinistične ali pa baletne vložke. Tudi pri postavljanju zasedb smo sledili načelu večkratne uporabe. Če bi se kakšna od zasedb v toku predstave pojavila le enkrat, bi pri občinstvu namreč to lahko ustvarilo vtis tujka oz. presenečenja, z večkratno pojavitvijo različnih zasedb in njihovih kombinacij pa smo poskrbeli za občutek zaokrožene ter povezane glasbene forme.

Iz programa je razvidno, da se napetost v smislu količine dogajanja in števila oseb na odru stopnjuje proti sredini predstave, ko se bližamo proti koncu, pa se zmanjša, saj se znajdemo v intimnejši situaciji, kjer se nasprotujoča pogleda Ninike in njenega očeta neposredno soočita. V »Finalu«, ki se zgodi po srečnem razpletu, smo poskrbeli za dramski višek, ko se v eni skladbi naenkrat pojavijo vse zasedbe. Skladba se začne z inštrumentalnim uvodom, sledi otroški zbor z medigro solo violine, nato pa deli besedila, ki jih posamezno pojejo Ninika, mama in oče ter se tudi vsebinsko nanašajo na njihove osebnosti. V drugi instrumentalni medigri na oder pridejo še baletke.

V opereti imajo pomembno vlogo solistični violinski vložki, ki predstavljajo neke vrste rdečo nit. Solo violina se pojavi kar v devetih glasbenih delih, kar je tri dele več, kot je število delov s solo otroškim sopranom, ki ga poje glavna junakinja, Ninika. Opereta ne vsebuje uglasbljenih recitativov, pojavlja jo pa se predigre in poigre, v katerih se ob glasbi dogaja tudi dramsko dogajanje.

Razmerje med amaterskim in profesionalnim

Strokovnjaki trdijo, da se ljudje o pridobivanju znanja največ naučimo empirično, iz lastnih izkušenj (Mencin, 2017). Soustvarjanje predstave torej učinkoviteje stimulira zanimanje mladih za klasično glasbo kot bi ga zgolj njen ogled. Poleg tega sodelovanje pri nastajanju operete pozitivno vpliva še na vrsto drugih kompetenc, kot so pismenost, večjezična komunikacija, matematične, tehnične, osebne, socialne, učne, podjetniške kompetence in kompetence kulturne zavesti ter izražanja, ter bi kot tako lahko predstavljalo pomemben del splošnega neformalnega izobraževanja (Kovačič, 2019).

Kot cilj smo si zadali vključevanje učencev Glasbene šole Logatec v ustvarjalni proces nastajanja operete *Špedicija Stradivarius* ob hkratni ohranitvi

Slika 1

Zgradba operete glede na zastopanost različnih zasedb in inštrumentalnih skupin [Prosimo, da nam posredujete izvirno tabelo ali pa sliko v vektorskem formatu]

Naslov dela	Zasedba
“Uvertura”	
“Ženska drži 3 vogale pri hiši”	
“Red in denar”	
“Predigra violina”	
“Violina (arija)”	
“Otroci in Ninika (Nam je pa vadenje...)”	
“Solo violina”	
“Arija za Stradivarija”	
“Čarobna glasba (V skrivni pisavi)”	
“Z glasbenikom je najlepše biti par”	
“Predigra Mozart”	
“Moji stari všeč je Mozart”	
“Poigra Mozart”	
“Na vse strani sveta”	
“Znašla sem se na brezpotju in v temi”	
“Finale”	

Prevladujoče inštrumentalne skupine:

– Skupine so približno enakomerno zastopane,

– Prevladujejo pihala, trobila in tolkala,

– Prevladujejo godala

Zasedba:

– Inštrumental,

– Otroški zbor,

– Solo otroški sopran,

– Solo violina,

– Solo sopran,

– Solo bariton,

– Solo tenor,

– »Narodnozabavne« baletke,

– »Klasične« baletke,

– »Rap«

Slika 2

Razpon v skladbi »Violina« za otroški sopran



Slika 3

Poltonski postop in modulacije v skladbi »Violina« za otroški sopran



videza profesionalne virtuoznosti, to pa je postal tudi eden ključnih vidikov glasbenega dela, ki je pomembno vplival na izbiro kompozicijskih metod. Poleg vključenosti je takšna kombinacija mladim dala tudi občutek pomembnosti, saj so se lahko počutili kot del nečesa zahtevnega in kompleksnega, kar presega siceršnjo raven njihovega umetniškega udejstvovanja v glasbeni šoli. Dobili so priložnost sodelovanja z bolj večimi umetniki, ki bi jim lahko predstavljali zgled, to pa bi spodbudilo tudi njihovo učno motivacijo. Težje notno gradivo je predstavljalo izziv, ki pa so ga s pomočjo profesionalnih glasbenikov lažje premagali.

Raziskave so pokazale, da so tako glasbeniki kot neglasbeniki na zahodu pokazali večjo učinkovitost pri pomnjenju tonalnih glasbenih zaporedij v primerjavi z atonalnimi (Schulze idr., 2012). Zato se nam je zdelo smiselno, da v opereti večinoma uporabljamo tonalno in funkcionalno harmonijo. Pevske linije otroških glasov so morale biti enostavnejše in prilagojene razponu posameznih pevcev. Ninikina tema v ariji »Violina« ima kljub temu velik razpon, od c1 do f2, ki ga pevki na začetku priprav nista zmogli odpeti, v desetih mesecih vaj pa sta toliko napredovali, da sta ga na premieri lahko odpele.

Ninikina tema v nadaljevanju vsebuje tudi kromatične terčne modulacije in poltonski postop, ki lahko prestavlja težave pri intonaciji.

Da bi mladim olajšali proces pomnjenja in učenja, smo manjši nabor gradnikov oz. odsekov z enakimi melodično-harmonskimi (akordičnimi in inter-

Slika 4

Izseki iz skladb »Ninika in otroci«, »Čarobna glasba«, »Z glasbenikom je najlepše biti par«, »Znašla sem se na razpotju in temi«, sestavljeni iz istih melodično-harmonskih gradnikov, kot se nahajajo v skladbi »Violina«

Ninika in otroci

gla-vi, ne son-ce ne dež me od glas-be ne

The musical score for 'Ninika in otroci' is in 3/4 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: gla-vi, ne son-ce ne dež me od glas-be ne.

Čarobna glasba

vir, za vi-o - li - no, saks, kon-tra bas

The musical score for 'Čarobna glasba' is in 6/8 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: vir, za vi-o - li - no, saks, kon-tra bas.

Z glasbenikom je najlepše biti par

Sr - ce imajo než-no in du-šo ob-čut - lji-vo, če

Zve - čer na-sto-pa v so ju o - dr - skih lu - či, kot naj-svet-lej-ša

The musical score for 'Z glasbenikom je najlepše biti par' is in 2/4 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: Sr - ce imajo než-no in du-šo ob-čut - lji-vo, če. Zve - čer na-sto-pa v so ju o - dr - skih lu - či, kot naj-svet-lej-ša.

Znašla sem se na razpotju in v temi

kaj ne vi - di - jo le-po-te mo-je-ga sve - ta, ki je bolj

ka-ko spo- znaš, — kaj v te-bi je naj vre - dne

The musical score for 'Znašla sem se na razpotju in v temi' is in 4/4 time. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: kaj ne vi - di - jo le-po-te mo-je-ga sve - ta, ki je bolj. ka-ko spo- znaš, — kaj v te-bi je naj vre - dne.

valnimi) zaporedji v isti tonaliteti uporabljali večkrat, v različnih delih, kombinacijah in kontekstih. Večina tem v delih z otroškimi solisti je sestavljenih iz takšnih odsekov, ki med sabo funkcionirajo kot nekakšne lego kocke. Poleg pomoči izvajalcem je imela takšna tehnika komponiranja tudi povezovalen vpliv na formo celotnega dela ter je prispevala k njeni zaokroženosti in razumljivosti.

Inštrumentalno zasedbo sestavlja simfonični orkester »a due«. Orkester smo ločili na pihala, trobila in tolkala, ki jih igrajo profesionalni glasbeniki in študenti srednjih ter visokošolskih glasbenih institucij iz simfoničnega orkestra Cantabile, ter godala, ki jih zastopajo učenci Glasbene šole Logatec s profesionalnimi glasbeniki na prvih pultih. Takšna razporeditev v praktičnem smislu odseva tudi pri karakterizaciji oseb, saj sta vlogi Ninikinih staršev, ki sta namenjeni profesionalnim opernim pevcem, večinoma intenzivno zastopani s pihali in trobili (»Ženska drži 3 vogale pri hiši«, »Red in denar«, »Moji stari vseh je Mozart«, »Na vse strani sveta«), vloga godal pa je v njih večinoma spremljevalna. Po drugi strani so dela s solo otroškim sopranom intenzivneje zastopana v godalih (»Violina«, »Ninika in otroci«, »Čarobna glasba«, »Znašla sem se na razpotju in v temi«). Ker so otroške pevske linije preprostejše, jih mladinski godalni orkester lažje spremlja.

Želena sofisticiranost v godalno intenzivnih delih smo dosegli z uporabo solo violinskih vložkov, pisanih za profesionalnega violinista – solista, in pogostih harmonskih modulacij. Pri tutti godalnih delih pa smo uporabili možnost divisi, kjer so (profesionalni) prvi pulti prevzeli težje dele melodije.

Zaradi prilagoditve težavnosti zmožnostim učencev glasbene šole je prišlo tudi do nekaterih sprememb v kompozicijah, ki so se zgodile naknadno, med procesom vaj. V delu »Z glasbenikom je najlepše biti par« smo vlogo ene izmed Ninikinih sester iz pevske pretvorili v dramsko. Besedilo, ki je bilo prvotno mišljeno kot petje, je postalo nekakšen rap.

Identifikacija

Raziskave kažejo na pozitivno korelacijo med občutki ugodja, ki jih doživimo ob poslušanju glasbe, in zmožnostjo le-te, da pri poslušalcu sproži čustveno vznburjenje (Salimpoor idr., 2009, Salimpoor idr., 2011). Identifikacija nečesa je prepoznavanje, da to obstaja, je pomembno ali pa je res (Collins, b. l.). Prepoznavanje pa je v psihologiji oblika pomnjenja, za katero je značilen občutek domačnosti ob ponovnem srečanju z nečim, kar smo že doživeli (Encyclopedia Britannica, b. l.b). Za uspešno identifikacijo je torej treba občinstvu omogočiti prepoznavanje in gradnjo asociacij v zvezi z glasbenimi elementi, ki jih posluša, nato pa ga spodbuditi k povezavi teh asociacij z aktualnimi in osebno pomembnimi temami. Podobno kot v komorni operi *Ognjena roža* se je skladatelj tudi pri opereti *Špedicija Stradivarius* posluževal uporabe tehnik surrealističnega učinka in paralelne zgodbe. Pri surrealističnem učinku gre za

tehniko, ki idejno izhaja iz razlike med surrealistično in sodobno abstraktno likovno umetnostjo v dojemanju abstraktnega. V primeru sodobne abstraktno likovne umetnosti je gledalec že na prvi ravni opazovanja in razumevanja umetnine prepuščen lastni interpretaciji. Pri surrealizmu pa mu na prvi ravni umetnik ponudi jasne asociacije na realistične elemente. Abstrakcija in interpretacija prideta na vrsto na višji ravni, ko gledalec poskuša razumeti nenavadne povezave in kontekst med elementi.

Koncept paralelne zgodbe se neposredno navezuje na koncept surrealističnega učinka. Govori o tem, da na prvi (realistični) ravni predstavimo osnovno zgodbo, na drugi (abstraktni) ravni pa s pomočjo asociacij to zgodbo razširimo, jo povemo kot prispodobo in izpostavimo njen preneseni pomen.

Menimo, da ima takšen način komponiranja potencial zadovoljiti potrebe raznolikega občinstva. Jasna prva raven razumevanja namreč pomaga ljudem z manj razvitimi sposobnostmi abstraktnega mišljenja ali pa z manj izkušnjami oz. s slabšim znanjem s področja umetnosti ter jim ponuja trdno orientacijo. Po drugi strani pa lahko zahtevnejši poslušalci preusmerijo pozornost s prve na višje ravni, k iskanju abstraktnih glasbenih sporočil preko povezav in konteksta asociacij. Pri uveljavljanju obeh konceptov smo se velikokrat posluževali stereotipnih in simboličnih glasbenih primerov.

Na prvi ravni smo uporabili kompozicijske metode:

- Glasbeno slikanje in neposredna podpora zvočnih učinkov vizualnim oz. dramskim učinkom; npr. napetost in pok, ko Ninika odpre kovček z violino, ter violinski solo, ko jo vzame v roko ter si jo ogleduje; ko Ninika v zgodbi igra na violino svojemu profesorju, tudi v glasbeni spremljavi slišimo violinski solo; hupanje in trobljenje tovornjaka v skladbi »Na vse strani sveta« itd.
- Ustvarjanje občutij oz. podpora glasbe čustvenim elementom v zgodbi; npr. z uporabo lahkotne in sofisticirane orkestracije, ki vsebuje veliko »zvončkljajočih« visokih tonov ter virtuoznih violinističnih vložkov v odlomkih Ninikinega sanjarjenja in občudovanja violine; hitrejših in gibajočih tekstur ob vedrih ter veselih trenutkih in dolgih, stoječih tonov ob žalostnih; pompoznih in ostrih trobilnih elementov v zvezi z odločnim in grobim očetovem karakterjem itd.
- Gradnja napetosti in razveza v frazah ter daljših glasbenih enotah s harmonskimi, orkestracijsko-teksturnimi, z melodičnimi, ritmičnimi in v manjši meri tudi barvnimi (angl. *timbre*) sredstvi.
- Uporaba »leitmotivov« oz. melodično-harmonskih, orkestracijsko-teksturnih in ritmičnih blokov, ki so do neke mere povezani z določenimi osebami (Ninika, oče, mati ...), stvarmi (violina) ali pa občutji (sanjavost, idealističnost, grobost ...) v zgodbi ter oblikujejo formo.
- Neposredni citati in glasbeni elementi, ki ustvarjajo asociacije na široko prepoznane glasbene zvrsti klasične in popularne glasbe: klasični

Slika 5

Glasbena forma operete glede na pojav karakternih gradnikov

Naslov dela	Karakterni gradniki
“Uvertura”	
“Ženska drži 3 vogale pri hiši”	
“Red in denar”	
“Predigra violina”	
“Violina (arija)”	
“Otroci in Ninika (Nam je pa vadenje...)”	
“Solo violina”	
“Arija za Stradivarija”	
“Čarobna glasba (V skrivni pisavi)”	
“Z glasbenikom je najlepše biti par”	
“Predigra Mozart”	
“Moji stari vseč je Mozart”	
“Poigra Mozart”	
“Na vse strani sveta”	
“Znašla sem se na brezpotju in v temi”	
“Finale”	

Karakterni gradniki:

– Fanfarska zvočnost,	– »Narodnozabavna« zvočnost (polka),
– Vojaška koračnica s triolami,	– »Romantična« zvočnost,
– Vojaška koračnica,	– Modalna harmonija,
– Punktiran »pop« ritem (3+3+2),	– »Blues/bigband« zvočnost

zem (Mozart), romantika (Wagner, Čajkovski), narodnozabavna glasba oz. turbofolk, reference na pop/rock, reference na vojaško koračnico in fanfare ...

Na drugi ravni smo se osredotočili na gradnjo dualizma med »racionalnim, plehkim, neizprosnim in materialističnim svetom«, ki v umetnosti ne vidi prave vrednosti, a hkrati hlata po intenzivnosti občutij in užitkov, ter »fantazijo, sanjavostjo, sofisticiranostjo, lepoto in idealizmom«, ki jih najdemo v umetnosti in jih le-ta prinaša v (racionalistični) svet. S tem je povezana

tudi ena najizrazitejših prispodob, ki jih lahko najdemo v zgodbi, prispodoba otroka kot nekoga, ki *še* ima stik z naravo in lepoto, ko odraste, pa se mora odreči sanjam, fantaziji in umetnosti, da lahko (finančno) preživi. Če se želi vrniti, mora v sebi spet prebuditi »notranjega otroka«.

Racionalen, materialističen in neizprosni svet, ki se ob zapostavljanju umetnosti in višjih moralnih vrednot spogleduje tudi s totalitarno miselnostjo, smo upodobili z uporabo ritmov vojaške koračnice, s fanfarami in trobilnimi postopi v fortissimo dinamiki (»Ženska drži 3 vogale pri hiši«, »Red in denar«, »Na vse strani sveta«). Na ta pol smo uvrstili tudi potrošništvo, »plehkost« ter hlastanje po užitku in intenzivnih doživetjih, ki smo jih predstavili z glasbenimi elementi, ki asociirajo na komercialne in zabavne glasbene zvrsti, kot so pop/rock, turbofolk oz. narodnozabavna glasba. Zgoraj omenjeni elementi v glasbenih delih operete prehajajo eden v drugega ali pa se vzporedno nahajajo v istem delu. Tako imamo npr. melodijo s punktiranim ritmom in z blues harmonijo, ki bi lahko spominjala na pop/rock pesem, a se nahaja v kontekstu (agresivne, vojaške – lahko tudi wagnerijanske) fanarsko-trobliske orkestracije, punktiran ritem pa se v nekem trenutku spremeni v narodnozabavni ritem polke. Takšni odseki glasbe v libretu vsebujejo tudi veliko humorja in satire.

Nasprotni pol, »čaroben«, fantazijski, sanjav, prefinjen in idealističen svet lepote in umetnosti, pa smo upodobili z elementi, ki spominjajo na tradicionalno klasično glasbo. Uporabili smo »barvita« harmonska zaporedja s pogostimi modulacijami in izmiki, ki večinoma temeljijo na romantičnih terčnih zvezah. Orkestrska tekstura je kompleksna in sofisticirana, vsebuje virtuozne violinske in druge solistične vložke ter »bleščeče« okraske v visokem registru. Z uporabo nekaterih citatov in asociacij na klasična ter romantična dela smo želeli prikazati stereotipične lastnosti klasične glasbe. Ob prvem prihodu klasičnih baletk smo uporabili temo, ki spominja na balet Čajkovskega in bi lahko predstavljala urejenost, lahkotnost ter sofisticiranost. Uporabili smo tudi nekatere harmonske postope, ki asociirajo na Wagnerjeva dela, npr. postop leitmotiva »Tarnhelm« iz tetralogije *Nibelungov prstan*, ki bi lahko predstavljal čarobnost, skrivnostnost ali pa dramatičnost.

Kontrast med obema svetovoma se izraža tudi v koreografiji, kjer so baletke razdeljene na »narodnozabavne« oz. »turbofolk« baletke v rdečih kostumih, ki se pojavljajo pri melodijah, ki predstavljajo »materialistični« pol, ter »klasične«, bele baletke, ki zastopajo »umetniški« pol.

V določenih trenutkih se oba pola srečata in prepleteta. Eden izmed takšnih trenutkov je satirična skladba »Moji stari vŕeč je Mozart«, ki je bila napisana po idejni zasnovi libretistke Mateje Perpar. Tu se v delu z narodnozabavnim karakterjem polke pojavi citat Mozartove *Male nočne glasbe*, ki se ob svoji drugi pojavitvi celo spoji z narodnozabavno orkestracijo. Oba karakterja se srečata tudi v skladbi »Otroci in Ninika«, kjer otroci, ki se jim v glasbeni ŕoli ne ljubi vaditi, pojejo na (militaristično) melodijo teme Ninikine mame,

Ninika pa jim odgovarja z (idealistično) temo iz svoje arije »Violina«. Verjetno največji slogovni kontrast znotraj enega dela lahko zasledimo v skladbi »Z glasbenikom je najlepše biti par«, kjer pride do komičnega besednega spopada med Niniko in njenima starejšima sestrama, ki sta v zgodbi prikazani kot tipični »zafnani in plehki najstniki«. Med seboj kontrastne ritmične, melodične in harmonske elemente ter orkestracijske teksture smo povezovali s tehnikami, kot so poltonski ali celotonskimi postopi v eno smer, funkcionalna harmonska zaporedja ter motivična oz. tematska gradnja zaokrožene forme.

Razumljivost in užitek

Raziskave kažejo, da v obdobju poznega otroštva in v adolescenci prihaja do mnogih sprememb v možganih, pri čemer je ena izmed posledic teh sprememb tudi razvoj abstraktnega mišljenja (Dumontheil, 2014). V tem oziru se zdi smiselno, če so umetniška dela, ki so namenjena otrokom in mladim, manj abstraktna in lažje razumljiva. Kot metodo kompromisa med abstraktnostjo in razumljivostjo smo pri komponiranju uporabili koncepta surrealističnega učinka ter paralelne zgodbe. Tudi abstraktna raven paralelne zgodbe ni tematsko zelo široka, saj se v glavnem osredotoča na dva pola – materializem (svet) proti idealizmu (umetnosti).

Raziskave s tehnologijo slikanja možganov (angl. *neuroimaging*) so pokazale, da se številna področja za obdelavo čustev različno odzivajo na konsonančno in na disonančno glasbo. Če govorimo o občutku ugodja oz. neugodja pri poslušanju glasbe na ravni harmonije in kontrapunkta, je preferiranje koso-nance pred disonanco edinstveno človeški in široko razširjen pojav (Dellacherie idr., 2011, Torres Agustín, 2024). Raziskave amuzikalnih oseb (oseb z amuzijo) so razkrile, da njegov vzrok ne izhaja iz akustičnega pojava utripanja tonov (angl. *beating*), kot so sprva mislili, temveč glede na rezultate statističnih analiz temelji zlasti na podobnosti konsonančnih intervalov z alikvotnim nizom, ki je prisoten v zvoku človeškega glasu (Vrantsidis, 2014). Eden od verjetnih vzrokov za široko razširjeno preferiranje konsonanc je torej človeško preferiranje lastnega (človeškega) glasu (Schwartz idr., 2003; Bowling in Purves, 2015). Po drugi strani je zvočna grobost povezana s stisko/z nevarnostjo in zato izzove obrambne vedenjske reakcije ter nevronske odzive, ki kažejo na averzijo (Di Stefano idr., 2022).

K razumljivosti in logični urejenosti glasbenega dela lahko odločilno pripomore forma. Številne raziskave so vzpostavile povezavo med predvidevanjem glasbenega materiala in procesiranjem možganskih sistemov nagrajevanja (Salimpoor idr., 2015; Hansen idr., 2017). Pri tem sta senzibilizacija na anticipativne glasbene namige in natančnost napovedovanja/predstavljanja glavnih tem bistvena za učenje glasbe na podlagi nagrajevanja (Tsai, 2023). Proces sledenja smiselni glasbeni formi torej pri poslušalcu sproža dopamin in ustvarja občutek ugodja. Raziskovalci menijo, da je glasba tako najprijetnejša takrat, ko mož-

gani na negotov način pravilno predvidijo glasbeno strukturo, kot tudi takrat, ko poslušalec z gotovostjo pričakuje določeno nadaljevanje, a pride do presenečenja (Gold idr., 2023). Zanimiva glasbena struktura je torej lahko nekoliko nepredvidljiva oz. dvoumna. Poslušanje takšne glasbe predstavlja učni izziv, saj izkorišča temeljno težnjo možganov, da napovedujejo in se na rahla odstopanja odzivajo z napakami pri napovedovanju, tako v primarnih senzoričnih območjih kot v dopaminskih nevronih v srednjih možganih. Te rahlo nepričakovane dogodke zaznavamo kot prijetne, ker predstavljajo priložnost za učenje. Možgani pa nagrajujejo naše vključevanje v tovrstne dražljaje, ker na ta način izboljšujejo našo prilagodljivost in s tem preživetje (Gebauer idr., 2012). Da v glasbi lahko pride do takšnega učinka presenečenja, pa je ključno, da si je pred tem poslušalec sploh ustvaril pričakovanje – da se je torej v skladbi uspel orientirati in ga je glasba dovolj dolgo vodila v smer, ki jo je uspel prepoznati in bil zmožen napovedovati njeno nadaljevanje.

Eden ključnih pripomočkov pri dojemanju glasbene forme je spomin. Za kakovostno zapomnitev in priklic informacij so pomembne jasne ter stabilne sidrne ideje, okoli katerih organiziramo nove vsebine (Marentič Požarnik, 2008). Slušne informacije se ohranijo v senzornem oz. zaznavnem spominu do štiri sekunde, vidne pa le približno četrtno sekunde (Rucheton, 2015). Iz tega lahko sklepamo, da če želimo, da poslušalec uzavesti npr. spremembo orkestracijske teksture, bi bilo dobro, da ta traja vsaj štiri sekunde ali dlje. Po drugi strani pa lahko krajši glasbeni motivi, ki jih je takoj treba sprocesirati v celoti, časovno spadajo v štirisekundno oz. krajše obdobje.

Že eden prvih raziskovalcev spomina, Herman Ebbinghaus, je pri uspešnosti pomnjenja poudaril pomen asociativnih povezav in izkušenj iz preteklosti (Yuan idr., 2006). Bartlett je predpostavljal, da na zapomnitev novega znanja vplivajo obstoječe znanje ter človekova pričakovanja in stališča, težnja po smislu in lastne izkušnje (Marentič Požarnik, 2008). Na kakovost spomina vplivajo čustva, povezanost med spominskimi zapisi in čustvi pa je utemeljena z zgradbo ter delovanjem živčevja. Prevelika stopnja napetosti, ki jo povzročajo frustracija, bolečina in druga negativna čustva, zavira tvorbo nevrotansmitterjev ter tako blokira zapomnitev in priklic informacij, sproščenost in primerna stopnja pozitivne napetosti pa, nasprotno, spodbujata delovanje spomina (Marentič Požarnik, 2008).

Iz tega sledi, da bi lahko prekompleksna zvočnost s prehitrimi spremembami strukture in z nejasno formo pri neizkušenem poslušalcu povzročila frustracijo, informacijsko zmedo in občutek nemoči. Enako velja za zvočnost, ki bi povzročala močna negativna čustva ali pa celo fizično bolečino (pretirana glasnost, dolgotrajne ekstremno disonančne harmonije in ostre frekvence, vreščanje, hrup ...).

Aktivno vključevanje možganskih sistemov nagrajevanja je namreč tisto, zaradi česar nam je prijetna izkušnja »všeč« (Gebauer idr., 2012), posledično pa bomo takšno izkušnjo želeli ponoviti. Če ob poslušanju glasbe pride do

dopaminskega nagrajevanja, to spodbuja glasbeni spomin, posledično pa lajša razumevanje glasbene forme, kar povzroči še več dopaminskega nagrajevanja (Ferreri idr., 2021; Ferreri in Rodriguez-Fornells, 2022). Takšno skladbo si bomo torej tudi lažje zapomnili.

Če želimo doseči, da bo ob poslušanju naše glasbe čim širša publika imela dobre občutke, se torej zdita smiselni uporaba razumljive in jasno strukturirane forme, ki niha med predvidljivostjo in glasbenimi presenečenji, ter zadostna zastopanost kosonančnih intervalov in harmonij. Pri tem je smiselno iskati pravo razmerje med orientacijo na podlagi znanega in učenjem preko novega.

Forma *Špedicije Stradivarius* je sestavljena iz nekaterih pomembnejših tem (slika 6: leva stran razpredelnice), ki so nosilke glasbenih del, ter melodično-harmonskih gradnikov (slika 6: desna stran razpredelnice), ki lahko vsebujejo dele teh tem in se med predstavo večkrat ponovijo. Na ta način gradniki zagotavljajo povezanost forme in glasbeno smer, njihovo pojavljanje v različnih kontekstih pa predstavlja elemente presenečenja. Da bi utrdili spomin, se gradniki z istim tematskim materialom pogosto nahajajo tudi časovno eden blizu drugega. Konci osmih del se zaključijo s podobno kadenco, kar med sicer različnimi deli ustvarja občutek povezanosti in sorodnosti.

Med temami »pola umetnosti« (Solo violina, Ninika) in temami »materialističnega pola« (Ženska, Mozart in Špedicija) se pri medsebojnem soočenju tako rekoč do konca predstave gradi kontrast, nato pa se pola do neke mere povezana pojavita skupaj v »Finalu«.

Materiali, ki se pojavljajo v obeh svetovih in delujejo kot vezivno tkivo med njima, so Wagnerjanski kromatični postop, ki bi lahko predstavljal skrivnostnost in dramatičnost, tema Špedicije ter Red in denar. Medtem ko ima prvi ves čas podobno instrumentacijo (rogovi, trobila), pa imata zadnja dva, ko se pojavita »na polu umetnosti«, povsem spremenjen karakter.

Za razliko od libreta, v katerem se zgodba konča s premirjem in spravo med različnimi okusi in glasbenimi zvrstmi, je zmagovalec v »Finalu« tema solo violine. Prvotno instrumentalna tema se pojavi z besedilom v tutti različici in se razvije v slovesen konec. Na ta način smo na prvi ravni paralelne zgodbe želeli pokazati veselje ob tem, da je Ninika na koncu lahko obdržala svojo violino, na drugi ravni pa moralno zmago umetnosti nad materializmom, ki jo je umetnost dosegla s priznanjem svoje veljave s strani Ninikinega očeta in z njegovo spremembo odnosa do umetnosti ter klasične glasbe. Če gledamo retrospektivno, glede na to, da je solo violina skozi celotno predstavo napovedovala zadnjo temo sprave in srečnega razpleta, pa bi jo lahko razumeli tudi v prispodobi umetnosti, »ki povezuje različne ljudi in sklepa prijateljstva«, kot se v libretu izrazi Ninika.

Slika 6

Glasbena forma operete glede na pojav melodično-harmonskih gradnikov

Naslov dela	Malodično-harmonski gradniki
“Uvertura”	
“Ženska drži 3 vogale pri hiši”	
“Red in denar”	
“Predigra violina”	
“Violina (arija)”	
“Otroci in Ninika (Nam je pa vadenje...)”	
“Solo violina”	
“Arija za Stradivarija”	
“Čarobna glasba (V skrivni pisavi)”	
“Z glasbenikom je najlepše biti par”	
“Predigra Mozart”	
“Moji stari vseh je Mozart”	
“Poigra Mozart”	
“Na vse strani sveta”	
“Znašla sem se na brezpotju in v temi”	
“Finale”	

Leva stran: prevladujoča tema v delu, **desna stran:** melodično-harmonski gradniki oz. glasbeni materiali, ki se pojavijo v delu. Z belo barvo so označeni materiali, ki so značilni za eno od skladb, a se ne pojavljajo v drugih.

– Fanfare,

– Slovesnost (sus 4 akord),

– Red in denar,

– Zabava (blues harmonija),

– Špedicija,

– Romantične baletke,

– Narodnozabavni Mozart,

– citat Mala nočna glasba,

– Horn kvinte,

– Wagnerjanski kromatični postop,

– Ninika fantazira,

– Ninika in violina,

– Solo violina,

– Ženska (kitica),

– Ženska in prah (refren),

K – ii-IV-I kadenca, ki se prvič konča na III oz. D, drugič pa na T.

ZAKLJUČKI

Nekatere izmed največjih kritik, ki sta jih deležni sodobna umetnost 20. in 21. stoletja na splošno in sodobna opera specifično, se nanašajo na njuno (pre) kompleksnost in posledično nezmožnost pritegniti interes širšega občinstva. Medtem ko so komponente, kot so abstraktnost, inovativnost in iskanje novega, v sodobnih umetniških krogih redno zastopane in cenjene, pa je veliko manj pozornosti namenjeno komponentam, kot sta razumljivost in užitek. V prispevku smo analizirali kompozicijski proces pisanja mladinske operete *Špedicija Stradivarius*, pri katerem smo se osredotočili na uporabo tehnik, ki bi glasbo lahko naredile privlačnejšo mlademu in glasbeno manj podkovanemu občinstvu predvsem v smislu intenzivnejšega doživetja ob poslušanju. S pomočjo izsledkov raziskav s področja aplikativne psihologije smo ugotovili, da bo že sam proces pisanja glasbenega dela kreativnejši, če bo skladatelj intrinzično motiviran in izpostavljen dražljajem, ki mu bodo povzročili občutek čustvene prevzetosti. Ker se občinstvo lažje poistoveti s sebi podobnimi akterji, največ znanja pa dobimo empirično, iz lastnih izkušenj, smo mlade in amaterske glasbenike vključili že v ustvarjalni proces nastajanja operete. Pri izbiri ustreznih kompozicijskih metod smo morali paziti na smiselno razmerje med profesionalnim in amaterskim ter hkrati ohraniti videz profesionalne virtuoznosti. Interaktivnost in širino operetne glasbene forme smo izkoristili kot temelj za združitev in preplet različnih odrskih umetnosti (opera, balet, ples, dramska igra in simfonična glasba). Možganski sistem dopaminskega nagradjanja, ki lahko povzroči, da ob poslušanju glasbe uživamo, je v veliki meri odvisen od sposobnosti našega razumevanja glasbene forme in zmožnosti napovedovanja njenega nadaljevanja ter učenja, ki nastane ob deviacijah. Zato smo se osredotočili na načine, kako narediti glasbeno formo dovolj jasno in hkrati ne povsem predvidljivo. Nekateri pogosto uporabljeni estetski prijemi sodobne kompozicije, kot je npr. načrtno izogibanje kosonancam na podlagi preloma s tradicijo, so se v tem oziru izkazali za nesmiselne, saj ljudje na splošno preferirajo kosonance pred disonancami, pretirana uporaba disonanc in ostrih zvočnih učinkov pa lahko povzroči neprijetne občutke, posledično pa vpliva tudi na (slabši) glasbeni spomin in (težje) sledenje glasbeni formi. Za boljšo identifikacijo občinstva smo uporabili glasbene asociacije, ki so v slovenskem kulturnem prostoru široko razširjene (navezave na vojaško koračnico, klasični in romantični slog, pop, blues, narodnozabavna glasba oz. turbofolk...) ter lahko tudi vsebinsko razširijo pomen zgodbe. S ciljem približati klasično glasbo čim širši publiki ob hkratni ohranitvi ustrezne umetniške kompleksnosti smo uporabili pristopa, ki smo ju poimenovali surrealistični učinek in paralelna zgodba. Pristopa temeljita na uporabi jasnih asociacij za lahko razumljive dražljaje, ki že podzavestno omogočajo orientacijo v glasbeni formi, ter abstraktnejših

sporočil, ki gradijo paralelno zgodbo v smislu zavestnega iskanja (nenavadnega) konteksta teh asociacij in povezav med njimi.

Umetnost in znanost večinoma dojemamo kot ločeni disciplini, pri čemer umetnost navadno povezujemo s subjektivnostjo, znanost pa z objektivnostjo. Sodobna tehnologija pa nam omogoča znanstvena dognanja tudi o stvareh, ki so še nedolgo tega veljale za preabstraktne, da bi o njih lahko govorili v znanosti. S prispevkom želimo spodbuditi nadaljevanje raziskovanja v smeri vloge aplikativne psihologije v sodobni umetnosti in klasični glasbi ter iskanja objektivnih odgovorov na vprašanje, zakaj je neka glasba uspešnejša od druge. Hkrati prispevek predstavlja poskus racionalističnega seciranja subjektivnega umetniškega procesa, kakršen je pisanje skladbe. Zavedamo se, da gre za temo, ki je predvsem z umetniškega stališča provokativna, lahko celo tabu. Uporaba aplikativne psihologije v marketingu, ekonomiji, politiki, pedagogiki in zabavni industriji odpira mnoga etična vprašanja, tudi v smislu zavajanja in manipuliranja z ljudmi. Je takšna uporaba v umetnosti predvsem cenen in moralno sporen način ali gre lahko za učinkovito, novo izrazno orodje, primerljivo z uporabo razširjenih tehnik igranja in vpeljavo novih inštrumentov? Če umetnost dojemamo predvsem kot izraz, bi lahko s pomočjo znanj s področja aplikativne psihologije umetniki ojačali svoj izraz in izpovedno moč? Nenazadnje, lahko pri tem posežemo tudi po drugih orodjih, ki jih uporablja aplikativna psihologija – npr. po uporabi podatkovnega rudarjenja za profiliranje »umetniških potreb« tipičnega poslušalca?

S prispevkom želimo spodbuditi osredotočenost opernih ustvarjalcev na potrebe mladega in glasbeno neizkušenega poslušalca ter ponuditi nekatere praktične pristope. Upamo, da bo prispevek spodbuda k nadaljnjemu raziskovanju v tej smeri ter h gradnji mostov med sodobno umetnostjo in sodobnim občinstvom ter med znanostjo in umetnostjo.

Literatura

- Askonas-Shepherd, L., de Banfield, R., Barbieri, F., Burton, H., Cox, J., Crawford, B., Diamand, P., Everding, A., Gall, H., Getty, A., Gomez, I., Gowrie, G., Grierson, R., Harewood, G., McEwen, T., Menotti, G. C., Miller, J., Moser, C., Prince, H., ... Wheldon, H. (1986). The future of opera. *Daedalus*, 115(4), 1–92.
- Berheide, H., in Stebbins, A. (2021). Ambivalent engagement: Contemporary opera between populism and postmodern. *ACT: Zeitschrift für Musik und Performance*, 10. <https://www.act.uni-bayreuth.de/resources/Heft2021-08/Act-10-Stebbins-Berheide---Ambivalent-Engagement.pdf>
- Bower, B., Honn Hoegberg, E., in Starkmeth S. (2013). *Genre beyond borders: Reassessing operetta*. Routledge.

- Bowling, D. L., in Purves, D. (2015). A biological rationale for musical consonance. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 112(36), 11155–11160.
- Cambridge University Press. (B. I.). Operetta. V *Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/operetta>
- Cancellieri, G., in Turrini, A. (2016). The phantom of modern opera: How economics and politics affect the programming strategies of opera houses. *International Journal of Arts Management*, 18(3), 25–36.
- Collins. (B. I.). Identification. V *Collins Dictionaries*. <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/identification>
- Dellacherie, D., Roy, M., Hugueville, L., Peretz, I., in Samson, S. (2011). The effect of musical experience on emotional self-reports and psychophysiological responses to dissonance. *Psychophysiology*, 48(3), 337–349.
- Di Stefano, N., Vuust, P., in Brattico, E. (2022). Consonance and dissonance perception: A critical review of the historical sources, multidisciplinary findings, and main hypotheses. *Physics of Life Reviews*, 43(4), 273–304.
- Dumontheil, I. (2014). Development of abstract thinking during childhood and adolescence: The role of rostral lateral prefrontal cortex. *Developmental Cognitive Neuroscience*, 10, 57–76.
- Encyclopedia Britannica. (B. I.a). Operetta. V *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/art/operetta>
- Encyclopedia Britannica. (B. I.b). Recognition; memory. V *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/recognition-memory>
- Ferreri, L., in Rodriguez-Fornells, A. (2022). Memory modulations through musical pleasure. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1516(1), 5–10.
- Ferreri, L., Mas-Herrero, E., Cardona, G., Zatorre, R. J., Antonijoan, R. M., Valle, M., Riba, J., Ripolles, P., in Rodriguez-Fornells, A. (2021). Dopamine modulations of reward-driven music memory consolidation. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1502(1), 85–98.
- Gebauer, L., Kringelbach, M. L., in Vuust, P. (2012). Ever-changing cycles of musical pleasure: The role of dopamine and anticipation. *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, 22(2), 152–167.
- Gold, B. P., Pearce, M. T., McIntosh, A. R., Chang, C., Dagher, A., in Zatorre, R. J. (2023). Auditory and reward structures reflect the pleasure of musical expectancies during naturalistic listening. *Frontiers in Neuroscience*, 17, 1209398.
- Hansen, N. C., Dietz, M. J., in Vuust, P. (2017). Commentary: Predictions and the brain; How musical sounds become rewarding. *Frontiers in Human Neuroscience*, 11, 168.

- Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU. (B. l.). *Opereta*. Fran. <https://fran.si/iskanje?View=1&Query=opereta>
- Jaquith, D. B. (2011). When is creativity? Intrinsic motivation and autonomy in children's artmaking. *Art Education*, 64(1), 14–19.
- Kovačič, M. (2019). Rastemo z opero: neformalno glasbeno izobraževanje mladostnikov in razvoj kompetenc. *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*, 15(31), 133–144.
- Lee, S. D. (2015). Dissonant opera, dissident fragments. *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 90(4), 273–284.
- Marentič Požarnik, B. (2008). *Psihologija učenja in pouka*. Državna založba Slovenije.
- Mencin, S. (2017). *Primerjava pomnjenja informacij o živalih in rastlinah pri učencih 4. in 5. razreda* [Neobjavljeno magistrsko delo]. Univerza v Ljubljani.
- Neubauer, H. (2008). *Opereta v Sloveniji: zgodovinski pregled*. Glasbena matica.
- Pascale, A., in Woodman, R. W. (2016). Creativity and intrinsic motivation: Exploring a complex relationship. *The Journal of Applied Behavioral Science*, 52(3), 342–366.
- Piso, I. (2013). *The crisis of the opera? A study of musical hermeneutics*. Cambridge Scholars Publishing.
- Radu-Giurgiu, C. (2021). Regietheater: The big challenge for the opera of our times. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 66(2), 179–192.
- Radu-Giurgiu, C. (2022). A perspective on the opera audience of the 21st century. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 67(1), 119–137.
- Rucheton, Z. (2015). *Stališča specialnih in rehabilitacijskih pedagogov do težav s spominom pri učencih s posebnimi potrebami* [Neobjavljeno diplomsko delo]. Univerza v Ljubljani.
- Salimpoor, V. N., Benovoy, M., Larcher, K., Dagher, A., in Zatorre, R. J. (2011). Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music. *Nature Neuroscience*, 14, 257–262.
- Salimpoor, V. N., Benovoy, M., Longo, G., Cooperstock, J. R., in Zatorre, R. J. (2009). The rewarding aspects of music listening are related to degree of emotional arousal. *PLoS One*, 4(10), e7487.
- Salimpoor, V. N., Zald, D. H., Zatorre, R. J., Dagher, A., in McIntosh A. R. (2015). Predictions and the brain: How musical sounds become rewarding. *Trends in Cognitive Sciences*, 19(2), 86–91.
- Schulze, K., Jay Dowling, W., in Tillmann, B. (2012). Working memory for tonal and atonal sequences during a forward and a backward recognition task. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 29(3), 255–267.
- Schwartz, D. A., Howe, C. Q., in Purves, D. (2003). The statistical structure of human speech sounds predicts musical universals. *The Journal of Neuroscience*, 23(18), 7160–7168.

- Shahryar, O. (2019). *The composition of opera for young people*. University of York.
- Tajtakova, M., in Arias-Aranda, D. (2008). Targeting university students in audience development strategies for opera and ballet. *The Service Industries Journal*, 28(2), 179–191.
- Torres Agustín, R., González Francisco, P., Mestas Hernández, L., Gómez-López M. A., in Robles Aguirre, F. A. (2024). Musical harmonies and its relationship with emotional processing: An ERP study in young adults. *Cognitive Systems Research*, 87, 101256.
- Tsai, C.-G. (2023). Anticipating the main theme: A model for understanding prospective memory and reward learning in sonata-form listening. *Musicae Scientiae*, 28(3), 436–450.
- Vrantsidis, T. (2014). Perspectives on the emotional response to consonance and dissonance in music. *Inkblot: The Undergraduate Journal of Psychology*, 3, 54–59.
- Yuan, K., Steedle, J., Shavelson, R., Alonzo, A., in Opezzo, M. (2006). Working memory, fluid intelligence, and science learning. *Educational Research Review*, 1(2), 83–98.
- Zhang, J. W., Howell, R. T., Razavi, P., Shaban-Azad, Chai, W. J., Ramis, T., Mello, Z., Anderson, C., L., Monroy, M., in Keltner, D. (2021). Awe is associated with creative personality, convergent creativity, and everyday creativity. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 18(2), 209–221.

Summary

UDC 782.8:78.02:159.9-049.8"20"

Some of the biggest criticisms of twentieth and twenty-first century contemporary art in general, and contemporary opera in particular, have been about their (over)complexity and consequent inability to attract the interest of a wider audience. While components such as abstraction, innovation and the search for the new are regularly represented and appreciated in contemporary artistic circles, much less attention is paid to components such as comprehensibility and enjoyment. In this paper, we have analysed the compositional process of writing the youth Slovenian operetta *Špedicija Stradivarius*, composed by Miha Nahtigal to a libretto by Mateja Perpar and directed by Dr Henrik Neubauer, focusing on the use of techniques that could make music more appealing to a young and less musically proficient audience, especially in terms of a more intense listening experience. Drawing on research in the field of applied psychology, we have found that the very process of writing a piece of music will be more creative if the composer is intrinsically motivated and exposed to stimuli that make him or her feel awe. Since it is easier for audiences to identify with similar actors, and most knowledge is gained empirically, from our own experience, we have involved young and amateur musicians in the creative process of creating the operetta. In choosing the appropriate compositional methods, we had

to keep a sensible balance between the professional and the amateur, while at the same time maintaining a semblance of professional virtuosity. The interactivity and breadth of the operetta's musical form was used as a basis for fusion and interplay of different performing arts (opera, ballet, dance, drama and symphonic music). The brain's dopamine reward system, which can cause us to enjoy listening to music, is largely dependent on our ability to understand the musical form and to predict its continuation, and the learning that occurs when deviations occur. We have therefore focused on ways to make musical form both sufficiently clear and not entirely predictable. Some commonly used aesthetic devices in contemporary composition, such as the deliberate avoidance of consonances on the basis of a break with tradition, have proven to be pointless in this respect, since people generally prefer consonances to dissonances, and the overuse of dissonances and harsh sound effects can lead to unpleasant sensations, with consequent effects on (poorer) musical memory and (harder) following of musical form. To achieve better identification of the audience, we used musical associations that are widespread in the Slovenian cultural space (references to military marching band, classical and romantic style, pop, blues, Oberkrainer music or turbofolk, etc.) and can also broaden the meaning of the story. With the aim of bringing classical music to as wide an audience as possible, while maintaining the appropriate artistic complexity, we have used approaches we have called the surrealist effect and the parallel story. The approaches are based on the use of clear associations for easily understandable stimuli that already subconsciously allow orientation in the musical form, and more abstract messages that build a parallel story in the sense of a conscious search for the (unusual) context of these associations and the connections between them.