



3

glasba v ŠOLI IN VRTCU

glasba v šoli in vrtcu | letnik XVII | 2013 | ISSN 1854-9721 | številka 3

Uvodnik

Franc Križnar	1	<i>Uvodnik</i>
----------------------	---	----------------

Raziskave

Dimitrije Bužarovski, Milena Đurković Pantelić, Trena Jordanoska	3	Razvoj pevskega glasu pri predšolski populaciji iz Šabca v Srbiji
Dimitrij Beuermann	12	Dur in mol ter lidijski jazz
Mitja Reichenberg	27	Film in filmski zvok v družbeni funkciji
Mirjana Horvat	37	Profil učitelja glasbe v osnovnem šolstvu na Hrvaškem in v Sloveniji skozi zgodovinski razvoj do sodobnosti

Ocene

Franc Križnar	45	Igor Marošević: Dnevni intelektualni trening
Franc Križnar	48	Primož Frajle, Zgodbe knapovske godbe – 160 let Rudarske godbe Hrastnik

Obletnici

Nevenka Orešič Leban	52	Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911) – Portret skladatelja, pesnika, pisatelja, slikarja in misleca
Franc Križnar	55	Dvestoletnica Wagnerjevega rojstva

Poročila

Franc Križnar	59	Glasba na elektronskih medijih Založbe RTV Slovenija 2012
----------------------	----	---

Notna priloga

Gašper Jereb
Matevž Fabijan



Franc Križnar
franc.kriznar@siol.net

Uvodnik

Sodobna glasba v vzgoji in izobraževanju

Glasba v šoli in vrtcu

Revija za glasbene dejavnosti v vrtcu, za glasbeni pouk v osnovnih, srednjih in glasbenih šolah ter za zborovstvo, številka 3, 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 Mohorčič | Uredništvo: dr. Franc Križnar (odgovorni urednik), Edita Bah-Berglez, doc. dr. Bogdana Borota, dr. Inge Breznik, izr. prof. dr. Darja Koter, dr. Mitja Reichenberg, izr. prof. dr. Barbara Sicherl Kafol, dr. Veronika Šarec, dr. Dragica Žvar, prof. dr. Dimitrije Bužarovski, prof. fdr. Göran Folkestad, dr. Irena Miholič, prof. dr. Patricia Shehan Campbell | Naslov uredništva: Zavod RS za šolstvo, Poljanska 28, 1000 Ljubljana, tel. 01/300 51 18, faks 01/300 51 99 | e-naslov: franc.kriznar@siol.net | Urednica založbe: Simona Vozelj | Jezikovni pregled: Mira Turk Škraba | Oblikovanje: Anže Škerjanec | Računalniški prelom in tisk: Littera picta d. o. o. | Letna naročnina (4 številke): 40,89 € za šole in ustanove, 23,79 € za posameznike, 19,61 € za dijake, študente in upokoјence. Cena posamezne številke v prosti prodaji je 11,27 €.

Naklada: 550 izvodov.

© 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 kakršenkoli pomnilniški medij).

Poštnina 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 sofinanciralo 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)

Letošnja tretja številka je po dolgem času spet enojna in netematika, kljub temu pa se njena vsebina še vedno dotika vseh ravni in celotne piramide tako glasbe kot šole in vrtca, torej glasbene umetnosti, pedagogike in znanosti v marsikateri od njenih pojavnih oblik. Njim smo zavezani tako tisti, ki to urejamo, kot tisti, ki pišemo o tem.

Morda je prav zato ta številka malce bolj mednarodno obarvana, saj sta med štirimi uvodnimi raziskovalnimi in znanstvenimi članki objavljena kar dva, ki prihajata iz južnoslovenskega prostora. Če prvi trije (so)avtorji – prof. dr. Dimitrije Bužarovski in prof. dr. Trena Jordanoska (oba s Fakultete za glasbo Univerze Círla in Metoda iz Skopja) in prof. dr. Milena Đurković Pantelić (Učiteljski kolidž iz Šabca) – pišejo o razvoju pevske glasbe predšolske populacije v Šabcu (Srbija), kar je vsekakor lahko eden dovolj zanimivih podobnih primerjalnih dokumentov naših, tj. slovenskih raziskovalcev in raziskovalk, potem zadnja med njimi, mlada hrvaška doktorica glasbenopedagoških znanosti dr. Mirjana Horvat, v podobnem primerjalnem članku z naslovom *Profil učitelja glasbe v osnovnem šolstvu na Hrvaškem in v Sloveniji skozi zgodovinski razvoj do sodobnosti*, piše v enem samem delu, ni čudno, saj je omenjena pedagoginja, katere omenjeni (znanstveni) članek je neke vrste susus njenega doktorata na ljubljanski Akademiji za glasbo (mentorica prof. dr. Darja Koter). Kolega dr. Dimitrij Beuermann (Zavod RS za šolstvo) piše o duru in molu ter lidiskem jazzu. V članku ugotavlja, da uporaba melodičnega mola vzpostavi akustični okvir za jazzovsko improvizacijo, ta pa lahko pomembno spodbuja razvoj glasbene in splošne ustvarjalnosti v okviru sodobne vzgoje in izobraževanja. Eden redkih slovenskih glasbeno-filmskih strokovnjakov, naš stalni sodelavec in član več generacij uredništva revije, dr. Mitja Reichenberg je prav na željo uredništva napisal izvirni članek na podlagi svoje doktorske disertacije, ki jo je obranil na ljubljanski Filozofski fakulteti, z naslovom *Film in filmski zvok v družbeni funkciji* (2012). Tudi tako želimo popularizirati sodobno glasbo, ki se ravno s skupnim soočenjem s »sedmo umetnostjo« še najbolj približuje mladim v našem (glasbeno)šolskem sistemu. F. Križnar nadaljuje s predstavitevjo, s triptihom slovenskih (in tujih) učbenikov in didaktično-metodoloških sistemov za trobila v vsej vzgojni piramidi, tokrat na primeru dnevnega in intelektualnega treninga (DIT) Igorja Maroševića (2004). Ocenjevalni del revije odgovorni urednik sklone z oceno knjige *Zgodbe knapovske godbe – 160 let rudarske godbe Hrastnik Primoža Frajleta* (2013). Kar dvema obletnicama posvetita pozornost Nevenka Orešič Leban in F. Križnar: prva zapoznili obletnici (1911) komaj znanemu litovskemu skladatelju, pesniku, pisatelju, slikarju in mislecu Mikalojusu Konstantinasu Čiurlionisu (1875–1911), drugi pa letošnji dvestoletnici rojstva slovitega Richarda Wagnerja. V (edinem) poročilu sledi še *Glasba na elektronskih medijih Založbe RTV Slovenija*, ki je bila navkljub očitni krizi še vedno zelo bogata.

Notno prilogo smo tokrat razdelili med dva ustvarjalca oz. skladatelja: Gašper Jerab (roj. 1985) objavlja štiri otroške zборе, Matevž Fabijan (roj. 1933) pa pet otroških zborov (vse s klavirjem). Gre za ustvarjalna umetnika dveh povsem različnih generacij, šol in stilov in zato za raznolikost opusa za otroške glasove. Tako je tudi prav, saj se prav naša revija ponaša z neke vrste neformalno nadaljevalko nekdanje *Grlice* (1953–1988), ki je bila, tako kot je revija *Glasba v šoli in vrtcu*, specializirana za glasbeno vzgojo in otroško ter mladinsko zborovsko petje. Zaradi izvajanja ZUJF-a smo jo morali prestaviti iz letošnje prve (dvojne) številke v prvo enojno, jo razdeliti ter še enega avtorja (Andreja Loparnika) in njegove skladbe za Orffov inštrumentarij nameniti v objavo šele v prihodnji – letošnji zadnji, četrti – številki naše revije.



Raziskave



Razvoj pevskega glasu pri predšolski populaciji iz Šabca v Srbiji

Povzetek

Glavni cilj raziskave je bil ugotoviti, kakšne učinke imajo institucionalne glasbene dejavnosti na razvoj pevskega glasovnega predšolskega otroka v Šabcu (Srbija). V obdobju od leta 2008 do leta 2009 smo s pomočjo tehnike merjenja razvoja pevskega glasu (MRPG) J. Rutkowski testirali vzorec, ki ga je sestavljalo 140 posameznikov, starih od 5,5 do 6,5 leta, ki so prihajali iz treh mestnih in treh podeželskih vrtcev ter iz glasbene šole in otroškega pevskega zbora. Raziskava je bila izvedena s pomočjo pretesta in posttesta. Ključna neodvisna spremenljivka je bila vrsta institucije. Poleg tega so bili rezultati analizirani po podskupinah v okviru neodvisne spremenljivke spol. Raziskovalna hipoteza je bila potrjena z veliko verjetnostjo ($p < 0,05$).

Ključne besede: tehnika merjenja razvoja pevskega glasu J. Rutkowski, pevski glas, predšolski, Šabac

Razvoj pevskega glasu v zgodnjem otroštvu je teoretični in praktični problem, ki je bil predmet različnih teoretskih študij, kot na primer o vlogi jezikovnih značilnosti pri učenju pesmi (Welch, Sergeant & White, 1998), o nejasnih mejah med petjem in govorjenjem (Welch, 1998, 34, 35), o značilnostih, ki se nanašajo na spol (Hall, 2005), o kontekstualnih dejavnikih (kultura in izobraževanje) (Welch, 2006, 318, 319), o razliki med

Abstract

The main objective of the study is to determine the effects of institutional music activities on the development of singing abilities among pre-school children in Šabac, Serbia. A sample of 140 individuals aged 5.5 – 6.5 years, from three urban and three rural kindergartens, as well as a music school and a children's choir, was tested via Rutkowski SVD (Singing Voice Development Measures) in 2008 and 2009. The research used a pre-test/post-test design. The key independent variable was type of institution. In addition, the results were subgroup-analyzed within the independent variable gender. The research hypothesis was accepted by a significant probability ($p < .05$).

Key words: Rutkowski SVD, singing voice, pre-school, Šabac

petjem v skupini in samostojnim petjem (ibid., 319, 320), o izvoru pesmi (Davies, 1992), tu pa so še etnomuzikološke študije (o glasbi in jeziku kot »neločljivih ... sestavinah dejavnosti, ki je morda najbolj neposredno opazovana s strani z etnomuzikologov – petju«) (Nettl, 1983, 23) ter analiza otroških ljudskih pesmi (Brăiloiu 1984, Rexhepi, 2011, Iljazi, 2011) itd.

V naši raziskavi je bilo testiranje razvoja pevskega glasu pri predšolskih otrocih v srbskem Šabcu del večjega projekta, ki je preučeval učinke institucionalnih glasbenih dejavnosti na tonsko in ritmično avdiacijo, pevski glas, prepoznavanje glasbenih oblik in žanrov, glasbeno vrednotenje in čustveno reakcijo na glasbo (Đurković - Pantelić, 2011). V raziskavi je bilo uporabljenih osem instrumentov, šest za otroke in dva za učitelje. Dva instrumenta sta bila prevzeta iz *primarnega merjenja glasbene avdiacije* (PMGA), ki ga je zasnoval Edwin Gordon (1979/1986) in *merjenja razvoja pevskega glasu* (MRPG), katerega avtorica je Joanne Rutkowski (1996), medtem ko smo druge instrumente (MF, MG, MEV in MEM) izdelali s pomočjo metodologije podobnih raziskav. Ta članek podaja samo rezultate instrumenta razvoj pevskega glasu.

Naša raziskava je temeljila na raziskovalnem vprašanju: Ali je mogoče razvoj pevskega glasu v predšolskem obdobju spodbuditi s pomočjo načrtovanih glasbenih dejavnosti?

V ta namen smo uporabili definicijo *pevskega glasu*, ki jih podaja J. Rutkowski kot uporabo pevskega glasu pri otrocih, starih od 5,5–6,5 leta, po razširjeni lestvici instrumenta MRPG (merjenje razvoja pevskega glasu), ki ga je leta 1996 priporočila Joanne Rutkowski (prav tam, 364, 365). Vendar je treba poudariti, da se ta lestvica nanaša le na uporabo pevskega glasu kot »ločenega, vendar potrebnega vedenja z namenom, da bi si pridobili sposobnost petja v natančni intonaciji« (Rutkowski, 1990b, 93; 1996, 357). Zato instrument meri samo razvoj pevskega glasu, ne pa tudi točnost intonacije, ki pri tej starosti še ni razvita (Rutkowski, 1986, 49).

Termin glasbene dejavnosti se nanaša na organizirane institucionalne glasbene dejavnosti, ki potekajo na dveh ravneh:

- glasbene dejavnosti v vrtcih in
- glasbene dejavnosti v glasbenih institucijah.

Drugi del se nadalje deli na:

- pouk v glasbeni šoli in
- sodelovanje v otroškem pevskem zboru.

Predšolsko populacijo v naši raziskavi so predstavljali otroci, stari od 5,5–6,5 leta, torej otroci, rojeni v obdobju med 1. marcem 2002 in 28. februarjem 2003. Raziskava je bila izvedena v šolskem letu 2008/2009 v občini Šabac, da bi zajeli strnjeno skupino v socialnem, ekonomskem, političnem in kulturnem smislu.

Naša ničelna hipoteza se sestoji iz trditve: glasbene dejavnosti nimajo vpliva na razvoj glasu.

Ključna neodvisna spremenljivka v raziskavi je bila *vrsta institucije*. Poleg tega so bili rezultati analizirani po podskupinah v okviru neodvisne spremenljivke *spol*.

Uporaba metode MRPG (merjenje razvoja pevskega glasu), ki jo je izoblikovala J. Rutkowski, je olajšala raziskovalni načrt. Na začetku raziskave je bila naša glavna naloga določiti ustrezne postopke vzorčenja. Vzorec je bil stratificiran v štiri skupine glede na urbano/podeželsko okolje in vrsto glasbenega pouka:

- mestni vrtec,
- podeželski vrtec,
- glasbena šola,
- Art Studio Šabac, otroški pevski zbor *Viva-ći*.



Zbor Viva-ći v koncertni dvorani Art Studia Šabac (Gradivo Art Studio Šabac, © Art Studio Šabac, 2009)

Nadaljnja merila za vzorčenje so reprezentativnost, sorazmernost in naključni izbor. Vzorcili smo celotno populacijo glasbene šole in člane zbora *Viva-ći*, vzorčenje pa je bilo opravljeno v letih 2008 in 2009 na vrtčevski predšolski populaciji in je zajelo 1.027 otrok iz občine Šabac. Končni vzorec je sestavljalo 140 otrok:

- 30 iz mestnega vrtca Mladost (21 %),
- 44 iz podeželskega vrtca Prnjavor (31 %),
- 16 iz glasbene šole Mihailo Vukdragović (11 %) in
- 50 iz zbora *Viva-ći* (37 %).

Dejstvo, da je večina sodelujočih iz zbora *Viva-ći* (37 %), je imelo za posledico, da je sodelovalo več otrok ženskega spola (96, tj. 69 %) kot moških udeležencev (44, tj. 31 %). Starost udeležencev v času izvajanja pretesta se je gibala od 65 mesecev (pet let in pet mesecev) do 79 mesecev (šest let in sedem mesecev).

Zasnova raziskave je temeljila na instrumentu, ki ga je razvila Joanne Rutkowski (1986, 1996). Glede na to, da instrument uporablja pesem v angleškem jeziku, smo prevedli besedilo v srbsčino (slika 2). Najprej smo vsak posamezni motiv pesmi izvedli na sintetizatorju, nato smo motiv zapeli in na koncu smo zaprosili otroka, naj ga ponovi. Za snemanje petja smo namesto kasetofona, ki je bil uporabljen pri izvorni proceduri, uporabili video kamero.

Птичице малена



Vzorec, ki je bil uporabljen za merjenje razvoja pevskega glasu (MRPG)

Točkovanje vzorcev smo izvedli s pomočjo lestvice, ki je imela devet stopenj (razširitev petstopenjske lestvice J. Rutkowski, 1986, 365). Označbe tonskih razredov so bile spremenjene, da bi ustrezale sodobnim normam, v katerih znaša srednji C = C4 256 Hz (Welch, 2006, 316). Spodaj podajamo devetstopenjsko lestvico J. Rutkowski.

- 1 - »Predpevec« ne poje, temveč recitira besedilo pesmi.
- 1,5 - »Nedosledni govoreči pevec« včasih recitira, včasih zadene tone in kaže določeno dovzetnost za višino, vendar ostaja na ravni govora (običajno od A3 do C4).
- 2 - »Pevac z govornim obsegom« zadeva tone in kaže določeno dovzetnost za višino, vendar ostaja na ravni govora (običajno od A3 do C4).
- 2,5 - »Nedosledni pevec z omejenim obsegom« niha med govorjenim in pevskim glasom in pri petju uporablja omejen obseg glasu (običajno vse do F4).
- 3 - »Pevac z omejenim obsegom« za petje uporablja omejen obseg (običajno od D4 do F4).
- 3,5 - »Nedosledni pevec s prvotnim obsegom« včasih uporablja le omejen obseg, spet drugič pa začetni pevski obseg (običajno od D4 do A4).
- 4 - »Pevac z začetnim obsegom« za petje uporablja začetni obseg (običajno od D4 do A4).
- 4,5 - »Nedosledni pevec« včasih uporablja le prvotni obseg, včasih pa tudi razširjeni obseg petja (poje višje kot zahteva register: B4-mol in višje).
- 5 - »Pevac« za petje uporablja razširjeni obseg (poje višje kot zahteva register: B4-mol in višje).

Zelo pomemben del merjenja razvoja pevskega glasu je raziskovalna procedura, ki je sestavljena iz pripravljalne faze, pilotske raziskave ter faz pre- in posttesta. Faze postopka so standardizirani modeli, izdelani po navodilih J. Rutkowski. V pripravljalnem obdobju so bili vzpostavljeni stiki z izbranimi ustanovami in učitelji, določena je bila zasnova scenografije, datumi testnih dejavnosti pa so bili prilagojeni rednim urnikom institucij (od 15. septembra do 23. oktobra 2008 za predhodni test in od 4. maja do 11. junija 2009, za posttest).

Pilotska raziskava je bila izvedena s pomočjo desetih otrok (pet otrok moškega in pet otrok ženskega spola, starih od 5,5 do 6 let) iz mestnega vrtca Pčelica (8. septembra 2008). Pilotska raziskava je dokazala uporabnost instrumenta in nam omogočila, da smo si pridobili vse potrebne veščine in izkušnje za nadaljnje testiranje.

Pre- in posttest sta bila izvedena po enaki proceduri. V dveh zaporednih dneh sta bili izvedeni dve vaji za skupine, v katerih je bilo vsaj 15 otrok; če je bilo treba, smo uporabili individualni pristop ali delo v skupinah. Testiranje vsakega otroka je bilo izvedeno v skladu z navodili za izvajanje merjenja razvoja pevskega glasu. Skupno je bilo za testiranje in vaje porabljenih 23 ur in 30 minut (tabela 1).

Točkovanje posnetih otroških glasov sta opravili Marina Stanišić in Verica Mitrović ter učitelji glasbene šole Mihailo Vukdragović iz Šabca.

Ocena učinkov glasbnega pouka, tj. dejavnosti, ki so bile izvajane med pre- in posttestom, je temeljila na dveh kategorijah glasbenih dejavnosti:

- na glasbenih dejavnostih v glasbeni šoli in zboru Viva-ći,
- na rednih glasbenih dejavnostih v vrtcih.

Prvo skupino smo testirali kot eksperimentalno, drugo (vrtci) pa kot kontrolno skupino.

Testiranje vrtcev je vključevalo petje, poslušanje glasbe, igranje in plesne dejavnosti, ki so obvezne zahteve državnega priročnika za predšolski program (2006, 69–70, 91–92). V testiranje je bil vključen tudi učbenik *Metodologija glasbene vzgoje otrok v predšolskem obdobju*, ki s pomočjo glasbenih predstav in glasbene ustvarjalnosti podaja štiri standardne glasbene dejavnosti

Institucija	Skupine x vaje v minutah (testiranje na posameznika)	Skupni čas, ki je bil porabljen za vaje in testiranje v minutah
Mestni vrtec Mladost	2 x 2 po 30 minut	120 180
Podeželski vrtec Prnjavor	2 x 2 po 30 minut	120 270
Glasbena šola Mihailo Vukdragović	1 x 2 po 30 minut	60 120
Zbor Viva-ći	3 x 2 po 30 minut	180 360
Skupaj	8 x 2 po 30 minut = 480 minut 930 minut	1410 (23ur in 30 minut)

Tabela 1 | Trajanje testiranja s pomočjo merjenja razvoja pevskega glasu (MRPG)

(Đurković - Pantelić, 1998). Med šestintridesettedenskim testiranjem smo uporabili dva modela:

- model A: dejavnosti, ki so glede na vsebino organizirane večkrat na teden, in
- model B: dejavnosti, ki trajajo 30 minut in so organizirane dvakrat ali trikrat na teden.

Testiranje zbora Viva-ći je bilo opravljeno v skladu z rednim programom Art Studia Šabac. Sodelovanje otrok v zboru je bila njihova dopolnilna dejavnost, ki so jo opravljali poleg rednega predšolskega programa. Ta program je namenjal posebno pozornost:

- razvoju avditorne in ritmične diskriminacije,
- vadenju glasbenega spomina,
- kultiviranju glasbenega okusa,
- razvoju in kultiviranju pevskega glasu kot sredstvu glasbenega izražanja,
- razvoju gibanja in skladnosti gibov kot sredstvu glasbenega izražanja,
- uporabi dinamičnih tonov,
- natančni intonaciji,
- pravilnemu dihanju in položaju glasu ter
- razvoju izvajalskih veščin: razponu glasu in pravilni izgovorjavi besed.

Program so vodili izkušeni zborovski dirigenti, v času testiranja pa je imel zbor tri koncerte. Testiranje je trajalo 35 tednov, izvajali smo ga dvakrat na teden po 45 minut, tako da smo imeli pred koncerti tri- do štirikrat na teden intenzivne vaje. Dejavnosti v glasbeni šoli so bile prav tako dodatek k predšolskemu programu. Učenci glasbene šole so sodelovali bodisi v t. i. glasbenem vrtcu ali v pripravljalnem razredu.

Glasbene dejavnosti v glasbenem vrtcu so bile namenjene razvoju veščin avditorne diskriminacije s pomočjo petja, ritma in

poslušanja glasbe. Dejavnosti v pripravljalnem razredu so vključevale glasbeno opismenjevanje, poslušanje, petje in učenje instrumenta: klavirja, violine, harmonike ali kitare. Testiranje je trajalo 35 tednov in je bilo sestavljeno iz dveh ur petja z notnega zapisa po 30 minut na teden, ki sta bili izvedeni v glasbenem vrtcu, ter dveh tečajev petja z notnega zapisa na teden, ki sta trajala po 45 minut, ter dveh učnih ur po 15 minut, ki sta bili namenjeni učenju instrumenta in izvedeni v pripravljalnem razredu.

Za analizo zbranih podatkov smo uporabili StatView 5.0.1. Uporabljene so bile te statistične metode: frekvenčna porazdelitev neobdelanih točk in razmerij, opisna statistika, merjenje zanesljivosti instrumenta in notranje skladnosti s pomočjo Pearsonovega koeficienta korelacije, Cronbachov alfa z-test, t-test (parni vzorci), *analiza variance* ter post hoc Bonferroni/Dunn test.

Kvantitativna analiza nam je omogočila, da smo dobili vpogled v:

- zanesljivost in notranjo konsistentnost instrumenta,
- značilnosti celotnega vzorca,



Prof. dr. Milena Đurković - Pantelić s skupino otrok po testiranju (Gradivo Art Studio Šabac, © Art Studio Šabac, 2009)

	Pretest		Posttest		Med pre- in posttestom	
	<i>r</i>		<i>r</i>		<i>r</i>	
	med ocenjevalci	<i>p</i>	med ocenjevalci	<i>p</i>	med ocenjevalci	<i>p</i>
Mestni vrtec (N = 30)	,99	< ,01	,98	< ,01	,87	< ,01
Podeželski vrtec (N = 44)	,99	< ,01	,97	< ,01	,82	< ,01
Glasbena šola (N = 16)	,998	< ,01	,99	< ,01	,98	< ,01
Zbor Viva-či (N = 50)	,99	< ,01	,99	< ,01	,86	< ,01
Vzorec (N = 140)	,98	< ,01	,95	< ,01	,90	< ,01

Tabela 2 | Pearsonsov koeficient korelacije med ocejevalci pri MRPG (merjenju razvoja pevskega glasu)

- značilnosti skupin ter
- razlike med post- in pretestom.

Rezultati analize so bili uporabljeni tudi za primerjavo med kontrolnimi in testnimi skupinami J. Rutkowski (1996).

Želeli bi poudariti, da redni postopek točkovanja J. Rutkowski omogoča oceno petja celotne pesmi. Da bi izboljšali natančnost postopka točkovanja, smo se odločili, da bomo ocenjevalce zaprosili, naj ocenijo petje vsakega takta. Zato je moral vsak ocenjevalec podati 1.120 ocen (8 taktov, tj. točkovanj x 140 otrok). Povprečna ocena otroka je pomenila aritmetično sredino osmih ocenjevanj. Povprečne ocene ocenjevalcev smo sešteli, da smo dobili končno raven MRPG.

Pred izvedbo statistične analize osnovnih točk smo preverili zanesljivost rezultatov s Pearsonsovim koeficientom korelacije. Vse korelacije med ocenjevalci so dosegle stopnjo $p < 0,01$ (tabela 2).

Ocena vsakega takta je omogočila preverjanje notranje skladnosti. Kot lahko vidimo, so pomembni Cronbachovi alfa rezul-

tati v stolpcih tabele 3. To potrjuje zelo visoko notranjo skladnost točkovanja, tako v pre- kot tudi v post-testu.

Za analizo ocen pre- in posttesta (tabela 4) je bila uporabljena opisna statistika. Povprečna ocena merjenja razvoja pevskega glasu na pretestu je bila 5,91 s standardnim odklonom 1,95. Povprečna stopnja merjenja razvoja pevskega glasu na posttestu je bila 6,82 s standardnim odklonom 1,98. Ob upoštevanju, da so ta povprečja vsote povprečij ocenjevalcev, smo z namenom, da bi dobili raven pevskega glasu, vsoto delili z dve (število ocenjevalcev). Novo povprečje 2,6 ustreza četrti ravni (2,5 – »Nedоследni pevec z omejenim obsegom«). Enak postopek smo uporabili tudi pri posttestu in dobili povprečje 3,41, ki ustreza peti stopnji (3 – »Pevec z omejenim obsegom«).

Enako analizo smo opravili tudi s pomočjo variabel *vrsta institucije* in *spol* (tabela 5).

Z-vrednosti za zbor *Viva-či* so tako na pretestu kot na posttestu znatno višje ($p < .05$). To je bil pričakovan rezultat, saj je pevski glas pogoj za sodelovanje v zboru. Znatno negativne z-vredno-

	Pretest α		Posttest α			
	Prvi ocenjevalec	Drugi ocenjevalec	Oba ocenjevalca	Prvi ocenjevalec	Drugi ocenjevalec	Oba ocenjevalca
Mestni vrtec	,96	,96	,98	,96	,95	,98
Podeželski vrtec	,94	,95	,98	,96	,94	,98
Glasbena šola	,99	,98	,99	,99	,98	,99
Zbor <i>Viva-či</i>	,97	,96	,98	,97	,96	,98
Vzorec	,98	,98	,99	,98	,98	,99

Tabela 3 | Cronbachov alfa koeficient ocenjevalcev med ocenjevanjem MRPG (merjenja razvoja pevskega glasu)

sti vrtcev so potrdile stratifikacijo skupin v skupni aritmetični sredini.

Tudi znatne razlike med moškimi in ženskimi udeleženci so bile pričakovane zaradi strukture vzorca ter zato, ker je večina članov zbora *Viva-či* ženskega spola. Precej negativne z-vrednosti so potrdile nižje dosežke otrok moškega spola, tako na pre- kot na posttestu.

Na splošno pozitivna razlika aritmetičnih sredin med post- in pretestom potrjuje, da je bil dosežen viden napredek pri razvoju pevskega glasu.

Deskriptorji	Pretest	Posttest
AS	5,19	6,82
SD	1,95	1,98
Min.	2,56	2,25
Maks.	10	10

Tabela 4 | Deskriptorji na pre- in posttestu za MRPG (merjenje razvoja pevskega glasu)

Z namenom, da bi ugotovili razlike med poskusnimi in kontrolnimi skupinami, smo uporabili metodo analize variance, ki je razkrila pomen rezultatov znotraj skupin, tako pri pretestu ($F = 27,1$, $p < 0,0001$), kot tudi pri posttestu ($F = 62,76$, $p < 0,0001$). Post hoc test (tabela 6) pa je opozorila na razlike med:

- vrtci ter glasbenimi ustanovami, tako na pretestu kot na posttestu, ter
- glasbeno šolo in zborom *Viva-či* le na posttestu ($p = 0,0043$).

Tako so rezultati, dobljeni s pomočjo analize variance, podprli našo hipotezo o vplivu glasbenih dejavnosti na razvoj pevskega glasu, še posebno če imamo pred očmi dejstvo, da so se otroci, ki obiskujejo glasbene ustanove, začeli glasbeno izraževati z enako stopnjo pevskega glasu.

Post hoc analiza je opozorila na pomembne razlike ($p < 0,01$) med dečki in deklicami, tako na pretestu ($F = 7,53$, $p = 0,0069$) kot tudi na posttestu ($F = 8,54$, $p = 0,0041$).

	<i>t</i>	<i>P</i>	Srednja razlika
<i>Institucija</i>			
Mestni vrtec	8,02	< ,0001	,97
Podeželski vrtec	3,16	,0029	,37
Glasbena šola	6,15	< ,0001	1,02
Zbor <i>Viva-či</i>	10,69	< ,0001	1,31
<i>Spol</i>			
Moški	8,12	< ,0001	,93
Ženske	9,84	< ,0001	,86
Vzorec	12,49	< ,0001	,91

Tabela 7 | Rezultati t-testa za MRPG

	Pretest				z	Posttest				z
	Deskriptorji					Deskriptorji				
	AS	SD	Min.	Maks.		AS	SD	Min.	Maks.	
Institucija										
Mestni vrtec	4,56	1,33	2,75	8,62	– 3,81	5,53	1,29	3,37	8,75	– 3,57
Podeželski vrtec	5	1,29	2,56	8,31	– 3,09	5,37	1,25	2,25	8,37	– 4,86
Glasbena šola	6,53	2,26	3,12	9,37	1,27	7,55	1,74	4,75	9,62	1,49
Zbor Viva-či	7,32	1,63	3,94	10	5,13	8,63	1,17	4,56	10	6,49
Spol										
Ženski	5,26	1,64	2,75	9,44	– 2,22	6,12	1,61	3,37	9,87	– 2,36
Moški	6,21	2,01	2,56	10	1,5	7,14	2,05	2,25	10	1,59
Vzorec	5,19	1,95				6,82	1,98			

Tabela 5 | Deskriptorji in z-vrednosti za MRPG pre- in posttest za podskupini vrsta institucije in spol

Institucije	Pretest		Posttest			
	Srednja razlika	Kritična razlika	<i>p</i>	Srednja razlika	Kritična razlika	<i>p</i>
Mestni/vaški vrtec	– ,45	,99	,2285	,16	,82	,6013
Mestni vrtec/glasbena šola	– 1,97	1,29	< ,0001	– 2,02	1,07	< ,0001
Mestni vrtec/zbor Viva-či	– 2,76	,96	< ,0001	– 3,1	,8	< ,0001
Vaški vrtec/glasbena šola	– 1,53	1,21	,001	– 2,18	1,01	< ,0001
Vaški vrtec/zbor Viva-či	– 2,32	,86	< ,0001	– 3,26	,71	< ,0001
Glasbena šola/zbor Viva-či	– ,79	1,2	,0786	– 1,08	,99	,0043

Tabela 6 | Bonferroni/Dunnov test za MRPG za tip institucije

Rezultati *t*-testa so potrdili trditev, da lahko zavrneemo ničelno hipotezo *Glasbene dejavnosti ne vplivajo na razvoj pevskega glasu* s stopnjo verjetnosti $p < ,0001$ ($t = 12,49$). To velja tudi za rezultate mestnega vrtca, glasbene šole, zbora *Viva-či* ter za oba spola (tabela 7). Le dobljena stopnja verjetnosti za rezultate podeželskega vrtca je $p = 0,0029$.

Ugotovitve so v skladu z lestvico J. Rutkowski (tabela 8) podprli tudi odčitki pridobljenih povprečij poskupin *vrsta institucije* in *spol*.

Tabela 8 nas prav tako opozarja na razliko med rezultati otrok iz podeželskega vrtca, ki imajo isto raven pevskega glasu tako na pretestu kot posttestu, in vseh drugih podskupin (vključno s celotnim vzorcem), vendar so se povzpeli na višjo raven. To je dodaten argument, ki podpira našo hipotezo, da glasbene dejavnosti vplivajo na razvoj pevskega glasu.

Aritmetične sredine in *z*-vrednosti naše raziskave so omogočile primerjavo z aritmetičnimi sredinami in *z*-vrednostmi kontrolnih in testnih skupin J. Rutkowski (1996, 360). Naše kontrolne skupine (mestni in podeželski vrtci) so imele znatno nižje aritmetične sredine v primerjavi s kontrolno skupino J. Rutkowski, kar je bilo potrjeno tudi s pomočjo *z*-vrednosti na pretestu. Na posttestu *z*-vrednosti mestnih in podeželskih vrtcev niso bile bistveno drugačne od kontrolne skupine J. Rutkowski.

Primerjava rezultatov zbora *Viva-či* in glasbene šole s testno skupino J. Rutkowski je pokazala znatno višje *z*-vrednosti za zbor *Viva-či*, še posebno na posttestu (tabela 9). Aritmetična sredina otrok iz glasbene šole na pretestu pa se ni bistveno razlikovala od aritmetične sredine testne skupine J. Rutkowski in je bila znatno višja na posttestu.

Tabela 10 predstavlja odčitke dobljenih aritmetičnih sredin zbora *Viva-či* in glasbene šole ter testne skupine J. Rutkowski po lestvici J. Rutkowski. Zbor *Viva-či* je dosegel najvišje ocene tako na pretestu kot na posttestu.

Sklep

Za določitev učinkov institucionalnih glasbenih dejavnosti na predšolske otroke v Šabcu (Srbija) smo uporabili merilo za merjenje razvoja pevskega glasu (MRPG), ki jih je sestavila Joanne Rutkowski. Vzorec 140 posameznikov, starih od 5,5 do 6,5 leta, tj. otrok, rojenih med 1. marcem 2002 in 28. februarjem 2003 iz treh mestnih in treh podeželskih vrtcev, kot tudi iz glasbene šole ter otroškega pevskega zbora, smo testirali dvakrat (pretest je bil izveden 15. septembra in 23. oktobra 2008, posttest pa 4. maja in 11. junija 2009). Točkovanje merjenja razvoja pevskega glasu (MRPG) je bilo izvedeno s pomočjo pesmice J. Rutkowski, ki smo jo prevedli v srbski jezik ter je bila ocenjena s pomočjo devetstopenjske lestvice. Točkovanje glasov otrok, ki so bili posneti na video, so opravili izkušeni učitelji glasbe.

Glasbeni preizkus med pretestom in posttestom je bil sestavljen iz dejavnosti v vrtcih, glasbeni šoli in pevskem zboru *Viva-či*. Ključna neodvisna spremenljivka je bila *vrsta institucije*, rezultati pa so bili analizirani po podskupinah v okviru neodvisne spremenljivke *spol*. To je omogočilo razdelitev vzorca na eksperimentalni skupini (glasbena šola in zbor *Viva-či*) ter kontrolno skupino (vrtci).

Za kvantitativno analizo zbranih podatkov smo uporabili StatView 5.0.1. Zanesljivost rezultatov smo izrazili s Pearsonovimi koeficienti korelacije med ocenjevalci, ki so imeli stopnjo značilnosti $p < 0,01$, medtem ko je bila visoka stopnja notranje konsistentnosti ocenjevanja potrjena s Cronbachovimi alfa koeficienti.

Povprečje pretestnega vzorca 2,6 je ustrezalo četrti ravni lestvice J. Rutkowski (2,5 – »Nedoslodni pevec z omejenim obsegom«), povprečje posttesta 3,41 pa je ustrezalo peti ravni (3 – »Pevec z omejenim obsegom«). Pozitivna srednja razlika je potrdila, da je bil dosežen znaten napredek pri razvoju pevskega glasu.

	Pretest			Posttest				
	Točke	Raven		Glasovni obseg	Točke	Raven		Glasovni obseg
<i>Institucija</i>								
Mestni vrtec N = 30	2,28	2	Pevec z govornim obsegom	A3–C4	2,76	2,5	Nedosledni pevec z omejenim obsegom	(A3)–F4
Podeželski vrtec N = 44	2,5	2,5	Nedosledni pevec z omejenim obsegom	(A3)–F4	2,68	2,5	Nedosledni pevec z omejenim obsegom	(A3)–F4
Glasbena šola N = 16	3,26	3	Pevec z omejenim obsegom	D4–F4	3,78	3,5	Nedosledni pevec s prvotnim obsegom	D4–A4
Zbor Viva-či N = 50	3,66	3,5	Nedosledni pevec s prvotnim obsegom	D4–A4	4,32	4	Pevec s prvotnim obsegom	D4–A4
<i>Spol</i>								
Moški N = 44	2,63	2,5	Nedosledni pevec z omejenim obsegom	(A3) –F4	3,06	3	Pevec z omejenim obsegom	D4–F4
Ženske N = 96	3,1	3	Pevec z omejenim obsegom	D4–F4	3,57	3,5	Nedosledni pevec s prvotnim obsegom	D4–A4
Vzorec N = 140	2,6	2,5	Nedosledni pevec z omejenim obsegom	(A3)–F4	3,41	3	Pevec z omejenim obsegom	D4–F4

Tabela 8 | Rezultati pretesta in posttesta, ravni in glasovni obseg v skladu z lestvico J. Rutkowski MRPG za celoten vzorec ter podskupini vrsta institucije in spol

	Pretest			Posttest		
	Deskriptorji		z	Deskriptorji		z
	AS	SD		AS	SD	
Mestni vrtec N = 30	4,59	1,33	– 3,64	5,53	1,29	,18
Podeželski vrtec N = 44	5	1,29	– 2,92	5,37	1,25	– ,21
Testna skupina J. Rutkowski N = 49	5,88	1,99		5,45	2,51	
Zbor Viva-či N = 50	7,32	1,63	3,78	8,63	1,17	7,32
Glasbena šola N = 16	6,53	2,26	,63	7,55	1,74	2,09
Testna skupina J. Rutkowski N = 50	6,2	2,1		6,46	2,1	

Tabela 9 | Primerjava MRPG za poskupino vrsta institucije s kontrolno in testno skupino J. Rutkowski (1996, 360)

	Pretest			Posttest				
	Točke	Raven		Glasovni obseg	Točke	Raven		Glasovni obseg
Zbor Viva-či N = 50	3,66	3,5	Nedosledni pevec s prvotnim obsegom	D4–A4	4,32	4	Pevec s prvotnim obsegom	D4–A4
Glasbena šola N = 16	3,26	3	Pevec z omejenim obsegom	D4–F4	3,78	3,5	Nedosledni pevec s prvotnim obsegom	D4–A4
Testna skupina J. Rutkowski N = 50	3,1	3	Pevec z omejenim obsegom	D4–F4	3,23	3	Pevec z omejenim obsegom	D4–F4

Tabela 10 | Točke, dosežene na pretestu in posttestu, ravni in glasovni razpon po lestvici J. Rutkowski MRPG za zbor Viva-či in glasbena šola ter testno skupino J. Rutkowski

Opisna analiza (aritmetična sredina, standardni odklon in minimum/maksimum) in z-test sta bila uporabljena za spremljivke vrsta institucije in spol. Vrednosti zbora Viva-či so bile tako na pretestu kot na posttestu bistveno višje ($p < ,05$). Struktura celotnega vzorca in pretežno žensko članstvo v zboru v Viva-či so imeli za posledico zelo negativne z-vrednosti pri otrocih moškega spola.

Rezultati, dobljeni s pomočjo analize variance, ki se nanašajo na razlike med poskusno in kontrolno skupino, so dokazali statistično pomembnost znotraj skupin na pretestu ($F = 27,1, p < 0,0001$) kot tudi na posttestu ($F = 62,76, p < ,0001$). Post hoc test je razkril razlike med:

- vrtci in glasbenimi institucijami, tako na pretestu kot na posttestu, ter pri
- glasbeni šoli in zboru Viva-či le za posttest ($p = 0,0043$).

Tudi post hoc test je razkril pomembne razlike med dečki in deklicami tako na pretestu ($F = 7,53, p = 0,0069$) kot na posttestu ($F = 8,54, p = 0,0041$) z ravni verjetnosti $p < ,01$.

Ničelna hipoteza, da glasbene dejavnosti ne vplivajo na razvoj pevskega glasu, je bila zavrnjena za celoten vzorec ($t = 12,49$ z ravni verjetnosti $p < 0,0001$), se pravi za mestni vrtec, glasbeno šolo, zbor Viva-či ter za oba spola. Samo podeželski vrtci so dosegli srednjo razliko s stopnjo verjetnosti $p < 0,0029$.

Primerjava rezultatov naše in kontrolne skupine J. Rutkowski je potrdila, da ni bilo bistvene razlike pri testiranju. Primerjava med rezultati zbora Viva-či in glasbeno šolo s testno skupino J. Rutkowski pa je razkrila bistveno višje z-vrednosti, ki so bile pridobljene s pomočjo posttesta, in to tako za glasbeno šolo kot za zbor Viva-či.

Glavna omejitev naše raziskave je bila, da nismo uspeli vzorčiti kontrolne skupine, v kateri bi se nahajali otroci, ki ne obiskujejo glasbenega pouka, to pa zato, ker so morali vsi otroci te starosti obvezno obiskovati program v vrtcu. Izvedba naše raziskave na področju Balkana daje vpogled v vpliv drugih kulturnih dejavnikov na razvoj pevskega glasu.

Viri in literatura

1. Brăiloiu, C. (1984). *Children's rhythm. Problems of ethnomusicology*. Cambridge University Press, str. 206–238.
2. Davies, C. (1992). Listen to my song: a study of songs invented by children aged 5 to 7 years. *British Journal of Music Education*, No. 9, str. 19–48.
3. Đurković - Pantelić, M. (1998). *Metodika muzičkog vaspitanja dece predškolskog uzrasta*. Šabac: Viša škola za obrazovanje vaspitača u Šapcu/Art Studio Šabac.
4. Đurković - Pantelić, M. (2011). *Efektite na muzičkite aktivnosti kaj predučilišnata populacija vo Šabac, Srbija vo učebrnata 2008/09 godina*. Doktorska disertacija, Univerzitet Sv. Kiril i Metodij – Skopje, Fakultet za muzička umetnost.
5. Gordon, E. E. (1979/1986). *Manual for Primary Measures of Music Audiation and Intermediate Measures of Music Audiation*. Chicago: G. I. A. Publications.
6. Hall, C. 2005. Gender and boys' singing in early childhood. *British Journal of Music Education*, No. 22, str. 5–20.
7. Iljazi, M. (2011). *Video kolekcija na detski muzički igri kaj albanska populacija od Polog vo 2011 godina*. Magisterski trud, Univerzitet Sv. Kiril i Metodij – Skopje, Fakultet za muzička umetnost.
8. Nettl, B. (1983). *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues And Concepts*. University of Illinois Press.
9. *Pravilnik o opštim osnovama predškolskog programa*. (2006). Prosvetni pregled, specijalni broj. Ministarstvo prosvete i sporta Republike Srbije.
10. Rexhepi, A. (2011). *Video kolekcija na detski muzički igri od Kosovo vo 2010 godina*. Magisterski trud, Univerzitet Sv. Kiril i Metodij – Skopje, Fakultet za muzička umetnost.
11. Rutkowski, J. (1986). *The Effect of Restricted Song Range on Kindergarten Children's Use of Singing Voice and Developmental Music Aptitude (Elementary, Preschool)*. Doctoral dissertation, State University of New York at Buffalo.
12. Rutkowski, J. (1996). *The Effectiveness of Individual/Small-Group Singing Activities on Kindergartners' Use of Singing Voice and Developmental Music Aptitude*. *Journal of Research in Music Education*, Vol. 44, No. 4, str. 353–368.
13. Welch, G. F. (1994). The Assessment of Singing, *Psychology of Music*, No. 22, str. 3–19.
14. Welch, G. F. (1998). Early Childhood Musical Development, *Research Studies in Music Education*, Vol. 11, str. 27–41.
15. Welch, G. F. (2006). Singing and Vocal Development. V: McPherson G. (ur.), *The Child as Musician: A Handbook of Musical Development*. Oxford University Press, str. 311–329.
16. Welch, G. F., Sergeant D. C. & White, P. J. (1998). The Role of Linguistic Dominance in the Acquisition of Song, *Research Studies in Music Education*, Vol. 10, str. 67–74.

Dur in mol ter lidijski jazz

Povzetek

V članku je zapisana analiza vzporednic med glasbenimi izraznimi sredstvi in temeljnimi elementi človekovega bivanja, oboje je mogoče razdeliti na dionizično in apolinično področje. Polje ritmično-melodičnih glasbenih vsebin ustreza človekovemu telesnemu in čustvenemu področju oziroma dionizičnim principom, harmonija v glasbi pa je tesno povezana s človekovim razumom oziroma apoliničnim principom. Med obema področjema se nahaja razcep – z vidika glasbenih vsebin, pa tudi z vidika ločenega glasbenega razvoja različnih svetovnih kultur. Zahodna glasbena kultura je v zadnjih stoletjih doživela izjemen razvoj, podlago za to pa je predstavljala uvedba enakorazmerne uglasitve (glasbene temperacije). Nove harmonske možnosti so omogočile razvoj razumskega pristopa h glasbi, ta smer pa je (vsaj v novi klasični glasbi 20. stoletja) v veliki meri opustila oziroma vsaj omejila nadaljnji razvoj glasbene občutljivosti na področju človekovega čustvenega življenja. Jazzovska glasba je nastala v Ameriki ob stiku zahodnoevropske glasbene tradicije s pentatonično glasbeno kulturo in ritmičnimi vzorci iz Afrike. V njej najdemo, v skladu z napovedmi Fibonaccijevega zaporedja, naravno nadaljevanje pentatonike v osemtonski lestvici, zgrajeni iz alikvotnih tonov, iz katere lahko izpeljemo poleg durove lestvice tudi lidijsko lestvico z nizko sedmo stopnjo oziroma melodični mol. Ta lestvica pomeni v jazzovski praksi zvočno podlago še za mnoge druge jazzovske moduse. Uporaba melodičnega mola vzpostavi akustični okvir za jazzovsko improvizacijo, ki lahko pomembno spodbuja razvoj glasbene in splošne ustvarjalnosti v okviru sodobne vzgoje in izobraževanja.

Ključne besede: glasba, dionizično in apolinično, glasbene lestvice, jazz, ustvarjalnost, glasbeno izobraževanje

Abstract

In the article is presented an analysis of the parallels between musical means of expression and fundamental elements of human existence; both can be divided into the Dionysian and Apollonian aspects. The field of rhythmic-melodic musical contents corresponds to the human physical and emotional field or to the Dionysian principle; harmony in music is closely associated with human reason or the Apollonian principle. Between both areas there is a split in terms of musical content, but also in terms of the separate musical development of different cultures of the world. Western musical culture has in recent centuries undergone a remarkable development; the basis for this was an introduction of equal temperament (music temperament). New harmonic possibilities allowed the development of a rational approach to music, but this approach (at least in the new classical music of the 20th century) has been largely abandoned, or at least limited the further development of musical sensibility on the field of human emotional life. Jazz music evolved in America when the Western musical tradition came into contact with the pentatonic musical tradition and rhythmic patterns of Africa. In it we can find, in accordance with forecasts from the Fibonacci sequence, a natural continuation of the pentatonic in octatonic scales built from overtones, from which we can derive in a Major scale as well as a Lydian scale with low-level seventh degree or melodic minor. In jazz practice, this scale is the soundtrack for many other jazz modes. Usage of melodic minor established an acoustic framework for jazz improvisation, which can significantly promote the development of music and general creativity in the framework of modern education.

Key words: music, Dionysian and apollonian, music scales, jazz, creativity, musical education

Uvod

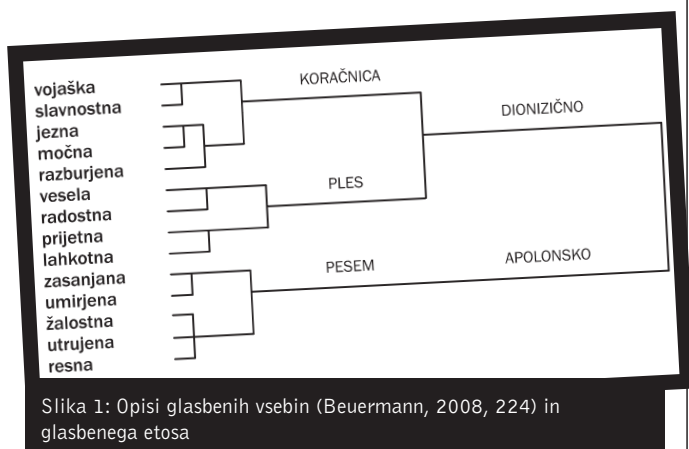
V zadnji prenovi učnih načrtov glasbenih šol je bil leta 2010 v predmetnik umeščen tudi jazzovski orkester. Iz poročila o posodabljanju učnega načrta (Beuermann idr., 2013, 11) vidimo, da je v šolskem letu 2011/12 delovalo osem jazzovskih orkestrov, v šolskem letu 2012/13 pa le še štirje. Tudi število članov se je zmanjšalo s 146 na 74. Iz začetne vneme in navdušenja je jazzovska glasba očitno izgubila nekaj svojega prvotnega zagona.

V članku ne bomo raziskovali teh ali onih razlogov za tako izkazane jazzovske trende, ampak bomo klasično in jazzovsko glasbo postavili v medsebojni odnos in iz obeh oblikovali enotno, prepletajočo se podobo. Razmisleka se bomo lotili na samem začetku: pregledali bomo razlike v značaju glasbe, jih primerjali s pomembnimi elementi človekovega bivanja ter jih vseskozi soočali z nekaterimi naravnimi zakonitostmi glasbene akustike. Iz vsega bomo, z »malo sreče junaške«, ugotovili obris celote, v kateri se nahajajo in se stikajo jazzovska in klasična glasba ter seveda tudi druge glasbene zvrsti, ter vsaki pripisali njen življenjski prostor in določili njihova medsebojna razmerja.

Sedaj stopimo, da bi ugotovili celoto, daleč, zelo daleč nazaj ...

O sestavinah človekovega življenja, glasbe in narave, ki nas obdaja

Človeka opredeljujejo njegove telesne, čustvene ter miselne razsežnosti in tudi glasbo je vedno mogoče razdeliti na tri dele; to lahko storimo celo na več načinov. Govorimo o ritmu, melodiji in harmoniji, s to delitvijo pa se povezuje tudi trojnost glasbenega etosa¹ oziroma glasbenega značaja, ki obsega koračnico, ples in pesem (Kabalevski, 1988, 21–23).



Slika 1: Opis glasbenih vsebin (Beuermann, 2008, 224) in glasbenega etosa

1 Êthos (gr. ἦθος) je starogrška beseda za značaj, duševno stanje, razpoloženje, duševno dispozicijo; lahko pomeni tudi način življenja. /.../ Aristotel pravi, da umetnosti (μιμητικαὶ τέχναι, mimētikai téhnai), kot so ples, glasba, gledališče, vizualne umetnosti, oponašajo vse êthose (ἦθη). (<http://sl.wikipedia.org/wiki/Ethos>; pridobljeno 12. 3. 2013)

Iz medsebojnega povezovanja in ujemanja treh trojic elementov lahko zgradimo veliko sliko, v kateri bomo ugotovili oblike ciljev današnjega razmišljanja o jazzovski glasbi. Na njej se:

- koračnica z ritmom postavlja ob bok predvsem človekovi telesni razsežnosti,
- ples povezuje z melodijo, v kateri se najbolj izražajo človekova čustva, in pesem vpenja v harmonijske strukture ter se melodično povezuje s človekovim miselnim svetom.

Ne moremo mimo dejstva, da se čustva, kot je mogoče videti na sliki 1, brez težav pojavijo tudi na področju pesmi in koračnice. Glasba je nosilec kar najbolj celostnih sporočil in tudi ritem ter melodija sta umeščena v pesem, prav tako kot je harmonija (vsaj latentna),² prisotna tudi v koračnici in plesu. Velja pa tudi: ne moremo spremeniti ritma melodije, ne da bi se spremenila tudi sama melodija, toda isti melodiji lahko spremenimo njeno harmonijsko podobo. Tesnejša medsebojna povezanost koračnice in plesa v primerjavi s pesmijo (dobro je vidna iz povezav na sliki 1) že nakazuje področje razcepa v strukturi in tudi v razvoju glasbe; prav temu se bomo kasneje posvetili kar najbolj natančno.

Velja torej, da je klasična glasba trdno umeščena v pesemsko, torej apolinično³ področje človekovega bivanja, ki v orkestrski igri na glasbenih šolah lahko najde svoj temeljni izraz v godalnih in simfoničnih orkestrih. Pihalni orkestri izhajajo iz dionizične⁴ koračnice, jazzovski orkester pa je umeščen v dionizično plesno področje; jazz nasploh je v današnjih konceptih glasbenega izobraževanja namenjen predvsem razvijanju in podpori ustvarjalnosti – tisti v glasbi in hkrati tudi splošni ustvarjalnosti. Seveda je mogoče prestopiti pravkar opisane meje: tudi simfonični orkester se lahko, npr. na novoletnem koncertu, izraža v plesni glasbi in čisto na koncu ureže še kakšno koračnico Radetzkega,⁵ drznejši pihalni orkester pa se nemara poda tudi na simfonično področje.

V uvodu se dotaknimo le še pomembne akustične lastnosti zvoka; z vsakim tonom namreč potujejo in ga spremljajo tudi njegovi alikvotni toni. Njihova medsebojna razmerja nihajev so vedno in nespremenljivo enaka, le njihove posamezne jakosti v naših ušesih določajo to ali ono barvo zvoka. V članku se bomo omejili zgolj na tonske višine alikvotnih tonov v razmerju do osnovnega tona, a prav ta njihova značilnost nam bo odlično pomagala pri utemeljitvi našega kasnejšega razmišljanja.

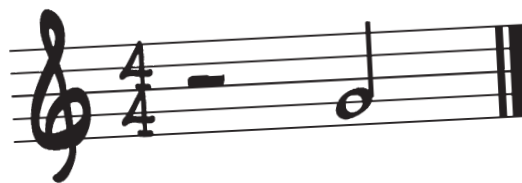
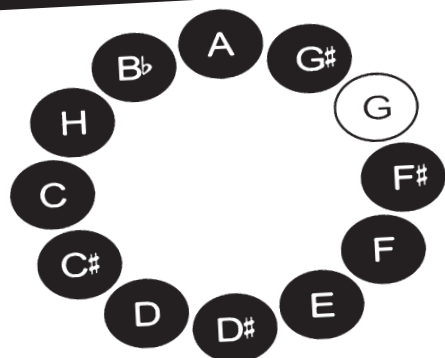
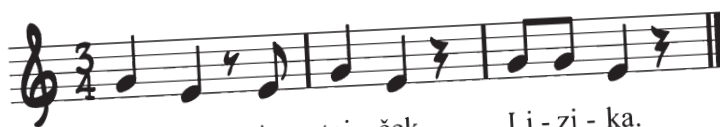
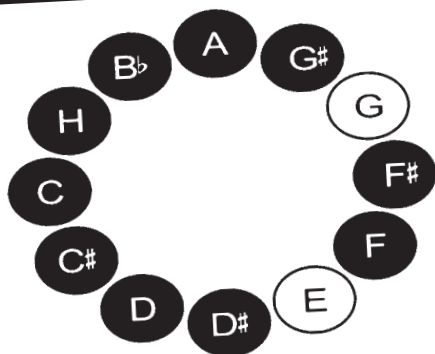
Pazljiva bralka in bralec se lahko v tem trenutku za hip odhane: pregledali smo že domala vse elemente, ki jih bomo

2 Melodija v sebi skriva tudi latentno harmonijo (ali pa več harmonijskih možnosti), s katero jo lahko podpremo. (<http://sl.wikipedia.org/wiki/Melodija>; pridobljeno 25. 3. 2013)

3 Apolon (<http://sl.wikipedia.org/wiki/Apolon>; pridobljeno 20. 3. 2013).

4 Dioniz (<http://sl.wikipedia.org/wiki/Dioniz>; pridobljeno 20. 3. 2013).

5 Josef Radetzky (http://sl.wikipedia.org/wiki/Josef_Radetzky; pridobljeno 20. 3. 2013).

Slika 2: Ton g¹

Sa - mo, An - tej - ček, Li - zi - ka.

Slika 3: Klicna terca

potrebovali na naši poti. Toda vsaka pot se začne s prvim korakom in sedaj moramo za trenutek pozabiti na vse skupaj ter se kot nepopisan list podati na potovanje. V nadaljevanju si bomo namreč ogledali razvojne korake pri oblikovanju današnje glasbene podobe. Prav tukaj bomo našli že omenjeni razcep, pozabljeno razpotje, na katerem smo v zahodni glasbi pred stoletji izbrali eno izmed drznejših usmeritev. Toda glasba se je tudi na drugih področjih, po drugih stezah, razvijala s sebi lastnimi zakonitostmi in prispela do točke ponovnega srečanja svetovnih kultur.

Povabljeni ste na potovanje. In ... pojdimo.

Otrokova srečanja z razvojem glasbe

Ne smemo pozabiti, da je večino naših spoznanj treba, prej ali slej ponuditi v razmislek in nadaljnjo uporabo učencem – tudi vsakdo med nami je bil nekoč otrok in se je moral še veliko naučiti. Glasbene razvojne korake bomo označevali s številkami, skladnimi s količino do takrat spoznanih in uporabljenih sestavnih delov glasbe. Njihovo zaporedje, bomo ugotavljali, bo iz začetnih nejasnih oblik sčasoma prikazalo uporabni vzorec, katerega bomo lahko koristno uporabili pri iskanju prej omenjene točke razcepa oziroma nato še pri opisu drugih poti do današnje glasbe.

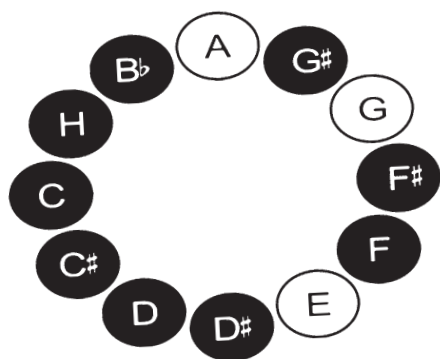
- 0 Najprej nič. Le tišina (in vemo, da pavza predstavlja zveneco tišino).⁶ Pričakovanje. Otrok.
- 1 Zvočni splet. Iz tišine se v polju otrokove zaznave pojavi množica šumov, zvokov brez pomena in glasbe.⁷ Smeh in jok.
- 1 Prvi ton. V nekem trenutku se iz menjavanja tišine, zvokov brez pomena in glasbe pojavi v območju pozornosti otroka prvi ton. En sam ton. Zavestno slišan ali celo zapet ton. V trenutku, ko je vsa glasba ponazorjena s tem enim in ednim tonom, v katerega so položena vsa čustva (in ljubezen do mame), ostaja vse drugo še v polju neizraženih možnosti. Za našo nadaljnjo rabo se dogovorimo, da je ta ton postavljen na g.¹

Domenimo se tudi, da bomo tonske vrste zapisovali v krogu dvanajstih poltonov (kot je to na primer običajno pri prikazu kvintnega kroga tonaliteta), kajti nekatere stvari se na ta način vidijo precej jasneje. S tem zapisom se je mogoče celo izogniti nekaterim nesporazumom: tona c¹ in c², na primer v c-durovi lestvici, sta navadno zapisana na začetku in na koncu,⁸ pa sta pravzaprav isti ton. Tonov je sedem, v zapisu pa imamo osem

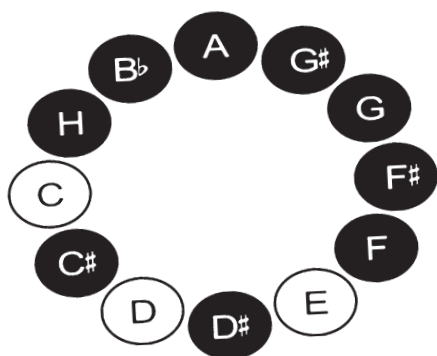
6 Vsa glasba se začne v tišini, v trenutku pričakovanja glasbenega razodetja /.../ in v vprašanju, kaj se bo sedaj zgodilo. (<http://www.guardian.co.uk/theobserver/2003/jul/27/features.review107>; pridobljeno 12. 3. 2013)

7 Tretji glasbeni aksiom: Načrtno organizirani zvoki postanejo glasba, če jih nekdo tudi sliši (lahko tudi v mislih). (Beuermann, 2008, 242)

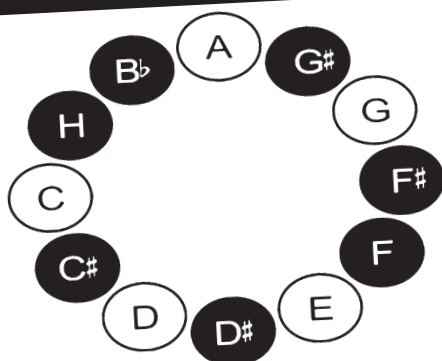
8 No, koristno je vedeti, kako velik je korak iz sedmega v osmi (prvi) ton.



Lin-da se pa jo - ka.



Slika 4: Dve zbadljivki



Slika 5: Pentatonična melodija po belih tipkah

not, kar včasih ustvarja zmedo. Uporabljeni deli tonskih vrst pa so vendar predstavljeni – za še nazornejši prikaz in jasnejši glasbeni pogled – poleg krožnega prikaza tudi v notah.

2 Poleg prvega tona se nekaj kasneje pojavi še eden. Med sabo sta si pri otrocih rada oddaljena ravno za »klikno terco«. Nastane prva, kratka melodija. Zato sedaj številka dve na začetku odstavka označuje dva elementa, dva tona, melodijo iz dveh not, dva mejnika v zvočnem prostoru. Tudi gibanje postaja urejeno, kajti še od prej imamo v mislih tudi tišino, v kateri odmevajo toni. Ko se nekaj ponovi, smo že v ritmu.

3 Številka tri. Sedaj se zvočni prostor razširi na tri tone. Prejšnja dva in še eden zraven. Morda tudi trije, čisto na novo. Lahko višje ali nekaj nižje, odvisno od pevskega obsega

otroka. Na primer: otroški zbadljivki na sliki 4: prva uporablja besedilo, drugo pa po navadi kar zažvižgamo; tu je ritem že prav poskočen. Spodnji trije toni nas spominjajo na pesmici Kuža Pazi in Račka Plavačka.⁹ Ste ju kdaj prepevali?

5 Če sestavimo do sedaj uporabljene tone, že lahko uživamo v podobi in zvoku pentatonike.

Sedaj zapišimo nekatera dejstva, ki nam bodo dobro služila pri nadaljnjem razmišljanju.

- Koraki v pentatoniki so neenakomerni. Na nekaterih mestih je razdalja med posameznimi toni pentatonike dva pol-

⁹ Janez Bitenc (http://sl.wikipedia.org/wiki/Janez_Bitenc; pridobljeno: 25. 3. 2013)

tona, včasih pa tri. Glasbena praksa kaže, da se pentatonika v okvir ene oktave nikoli ne umešča enakomerno oziroma simetrično (v nadaljevanju enakorazmerno).

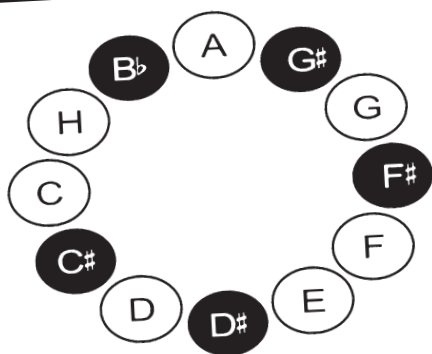
- V skladbah se lahko pojavijo vsi lestvični toni, lahko pa tudi manj.
- Mogoče so razne kombinacije lestvičnega gradiva: na sliki 5 je pentatonična lestvica seveda uporabljena samo v melodiji, tonsko gradivo spremljave pa časovno presega pentatonično obdobje v razvoju glasbe, a se kljub temu dobro ujame z melodijo.
- Pentatonična lestvica je lahko postavljena na različnih začetnih tonih, na sliki 6 je predstavljena molova pentatonika.



Slika 6: Molova pentatonika¹⁰

Vidimo torej, da se že na papirju, in seveda še toliko bolj v resničnem življenju, stvari ne izidejo vedno čisto gladko. Kasneje bomo pokazali še na mnogotere compromise, ki jih je treba skleniti, da je lahko glasba, ki jo slišimo na koncertih oziroma iz radia ali televizije, tako blago zvoneča in nasploh milozvočna.

Durova lestvica



- 7 Ni več treba storiti prav dosti, pomislimo sedaj. Če na hitro dodamo še dve vmesni stopnji, prav tam kjer je največ prostora, dobimo vsem dobro znano C-durovo lestvico. Prvo, ki se jo učijo učenci. Vemo, da jo na klavirju zaigramo samo po belih tipkah.

Toda durova lestvica seveda ni bila sestavljena po tako preprosti poti, kot smo jo pravkar prehodili, kajti v pravo smer smo to pot korakali že s podobo cilja v mislih. V nadaljevanju si bomo

¹⁰ Molova pentatonika (<http://en.wikipedia.org/wiki/Blues>; pridobljeno 2. 4. 2013).

ogledali nekatere bolj ali manj težke odločitve pri iskanju poti in stranpoti.

In še: ali ste opazili, da se v preostalih črnih tipkah ponovno pojavi pentatonika? Ojoj, le kaj se tu pravzaprav dogaja, se povprašajmo ... in berimo naprej.

Grški in srednjeveški modusi

Posamezni elementi današnje durove lestvice so bili v uporabi že v stari Grčiji, toda Michels (2002, str. 177) nas opozori: »Grškega tonskega sistema ne določa *navpično* harmonsko mišljenje, ampak *melodično* vodoravno.« V tistih časih so bila pomembna predvsem različna zaporedja štirih tonov, ki so določala tetrakorde lestvic: zaporedje cel ton, cel ton, polton (1–1–½) je bilo značilno za dorski modus iz istoimenske grške pokrajine; zaporedje cel ton, polton, cel ton (1–½–1) je bilo frigijskega porekla in zaporedje polton, cel ton, cel ton (½–1–1) je izhajalo iz lidijske pokrajine ter tamkajšnjih sporočil glasbenega etosa.¹¹ Michels (ibid.) omenja še zaporedji 1½–½–½ in 2–¼–¼, ki pa so ju Grki dojemali le kot tonsko barvanje in je služilo subjektivnemu izrazu glasbenikov; čisto na koncu članka bomo prav s tem osebnim vidikom glasbene prakse sklenili naše razmišljanje in ga pripeljali do srečnega konca.

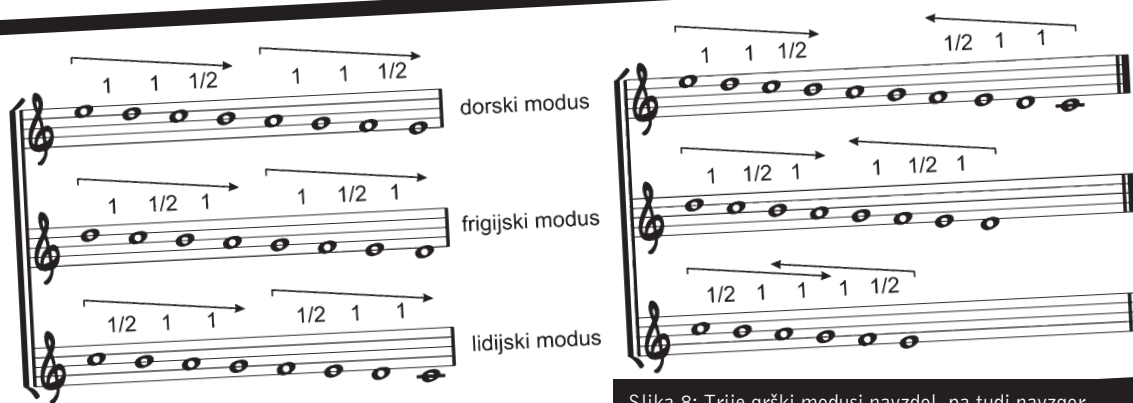
Vidimo, da nam lahko dve smeri grške melodije v današnjem lestvičnem smislu dajeta prav nenavadno drugačne rezultate:



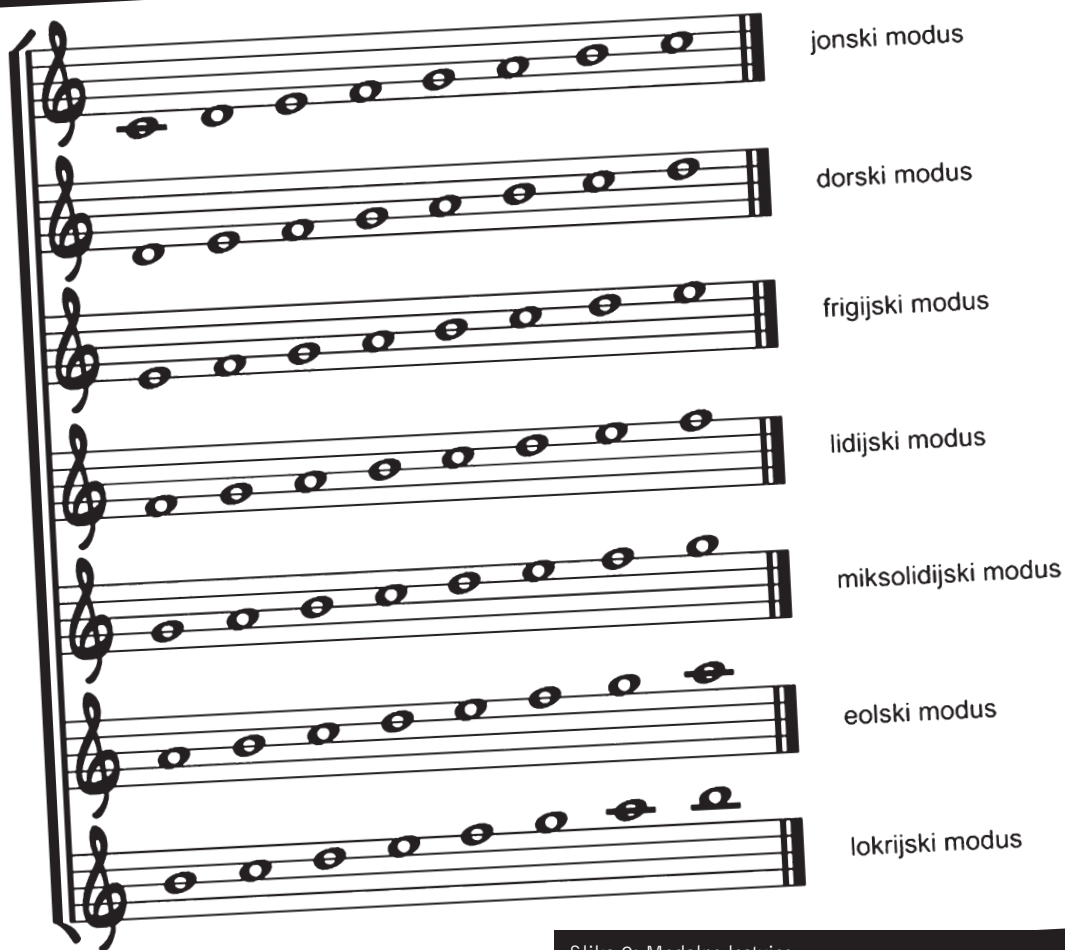
Slika 7: Durova lestvica po belih tipkah – C-dur

kajti če so pomembni predvsem melodični koraki, so lahko meje istih modusov postavljene tudi na različnih tonih.

¹¹ Še danes raziskovalci glasbene zgodovine ne vedo povsem natančno, ali so stari Grki sploh poznali in uporabljali večglasje. Na tej ali oni grški vazi je sicer mogoče videti glasbenike, ki imajo različno postavljene prste: to bi seveda lahko bil namig o obstoju večglasnih napevov. Za nas pa je pomembno, da se je grška glasba izražala predvsem z melodijo in je bila kar najtesneje povezana s čustvi in sporočili glasbenega etosa. Zanimiva je zgodba – legenda – o etičnem naboju različnih glasbenih lestvic, ki jo je zapisal Boetius v šestem stoletju: »Pijan mladenič je izgubil um in razsodnost ob poslušanju nekega frigijskega napeva; na vso srečo ga je norosti ozdravil Pitagora, ki je ob pravem času velel igrati dorsko glasbo v zadostnih količinah.« (Andreis, 1966, 29)



Slika 8: Trije grški modusi navzdol, pa tudi navzgor



Slika 9: Modalne lestvice



Slika 10: Čembalo in klavir: dve različni glasbeni razvojni obdobji, izraženi v podobi klaviature – barva tipk razdeli klaviaturo na durovo lestvico in pentatoniko.

Zgodnje oblike večglasja in razvoj glasbe nasploh pa so zahtevali bolj natančno ureditev in Michels (ibid., 91) zapiše: »Srednji vek je opredelil osem oktavnih oblik po grškem vzoru, t. i. cerkvenih tonovskih načinov (modusov), ki so dobili nazive¹² po grških tonovskih načinih.« Še danes lahko vsako od (sedemtonskih) lestvic, prikazanih na sliki 9, najdemo na osmih belih tipkah klavirja. Prva, četrta in peta imajo na začetnem tonu postavljen durov trizvok, druga, tretja in šesta pa molovega, in ta očitna razdelitev je postajala vedno bolj pomembna tudi za nadaljnji razvoj dur-molovske teorije zahodne glasbe; že sedaj povejmo, da iz teh lestvic obilno črpa tudi sodobni modalni jazz.

Razcep

Nadaljujmo s kratko zgodbo. Jules Verne (1970, 202) v svoji knjigi 20.000 milj pod morjem pravi: »Kapitanovi prsti so spet prebiral orgelske tipke in opazil sem, da pritiska samo črne; to je dajalo njegovi melodiji pristno škotski navdih.«

Roman o podmornici kapitana Nema je bil zapisan konec 19. stoletja, pred tem, od začetka izdelovanja glasbil s tipkami, pa je bila podoba klaviature še najbolj podobna levi polovici slike 10.

Nekje v ozadju razmišljanja čembalistov ali organistov se je v določenem trenutku glasbenega razvoja pojavil prav poseben nemir: natanko tista pentatonika, ki jo prepoznamo v otroških pesmicah, prav tista, ki je znana v melodijah angleških staroselcev (iz nevarnih področjih angleškega višavja za Hadrijanovim zidom,¹³ in seveda tista, ki jo imajo za svojo daljna kitajska ljudstva ter nevarna afriška plemena, se skriva (glej, glej) prav v tipkah bele barve. Nam, edinim pravim potomcem helenske modrosti in razgledanosti, pa preostanejo črne tipke in od prve do zadnje jih je treba uporabiti že pri najbolj osnovni, C-durovi lestvici, tako umetelno zgrajeni v racionalnem duhu po velikih in slavnih grških zgledih.

No, zadevo pa je nujno treba spremeniti, si takrat nemara porečejo pomembni glasbeniki, in tudi pri izdelovalcih glasbil (ki so kasneje opremili Nautilus, podmornico kapitana Nema) je prevladalo spoznanje, da ni najbolje, če se tehnično tako zapleten in nasploh mojstrsko izdelano glasbilo, kot je na primer klavir, ponaša s kulturno napačno barvo tipk. Končajmo naš izlet v zgodbo o prerivanju med našimi in vašimi: ni trajalo dolgo in lovci na slone in slonovino za oblaganje belih tipk so prejeli nova naročila,¹⁴ klavir pa je dobil svojo današnjo podobo.

¹² Pri tem lahko opazimo tudi nekatere nerodnosti, nesporazume ali morda napake, ki so se vtihotapile v nova poimenovanja (Michels, ibid., 91).

¹³ Hadrijanov zid (http://en.wikipedia.org/wiki/Hadrian's_Wall; pridobljeno 12. 3. 2013).

¹⁴ Seveda, ker le finančniki poznajo pravo zgodovino narodov, je mogoče obenem zaslutiti, da se je cena slonovine za oblaganje belih tipk prav takrat nenadoma pomembno znižala in pravzaprav s tem ustvarila podlago za vse omenjene odločitve – morda posredno celo nekaj pripomogla k skorajšnji prevladi enakorazmerne uglastitve, o kateri spregovorimo v nadaljevanju.

12 Dvanajst poltonov in enakorazmerna (temperirana) uglastitev

Paul Hindemith (1983, 39–40) zapiše takole:

»Naše tonsko zaporedje bo moralo, drugače kot lestvice orientalnih narodov ali lestvice evropskega srednjega veka, biti hkrati uporabno za dva namena. Poleg melodične uporabe bo moralo namreč omogočati dobro umestitev v sozvočja. Lestvice, ki so ustvarjene predvsem za oblikovanje melodij, se ne bodo zlahka uklonile harmonskim zahtevam. Če pa mora lestvica služiti dveh gospodarjema, potem morajo biti njeni postopi in notranji intervali tako odmerjeni, da so sozvočja za uho kar najbolj čista (to je v normalni obliki, ki nam jo narava postavlja za vzor v nižjih območjih alikvotnih tonov).«

Glasbila s tipkami so, zaradi tehnično dostopne večglasne igre, prevzela kar najbolj pomembno vlogo pri nadaljnjem harmonskem razvoju glasbe, toda za to je bilo najprej treba preurediti medsebojna razmerja njihovih tonskih višin. Če seštejemo število (različnih) po novem belih in preostalih pentatoničnih črnih tipk, pridemo do številke 12 oziroma do števila poltonov v okviru ene oktave. Že Pitagora ni uspel z uglaševanjem po zaporedju dvanajstih čistih kvint, ker njihov seštevek tonskih razdalj preseže obseg sedmih oktav, in šele Andreas Werckmeister¹⁵ je sklenil krog tonskega sistema z enakorazmerno uglastitvijo. Marija Vencelj (2003, 325) pravi, da enakorazmerna uglastitev razprši napako, zato so v posamezni tonaliteti (durovi ali molovi lestvici) napake v velikosti posameznih intervalov bolj ali manj enakomerno porazdeljene in nobena tonaliteta ni na boljšem kot ostale.«

Že prej pa je ista avtorica zapisala (1988, 69–70): »Z matematičnega vidika je presenetljivo še nekaj. Denimo, da želimo poiskati tako število n , da bi bila v enakorazmerni skali z n toni v eni oktavi čista kvinta čim bolj aproksimirana.¹⁶ /.../ Če postavimo, da ima ton c^1 frekvenco 261,63 Hz, bi morala biti frekvenca tona g^1 natanko 392,44 Hz ($261,63 \cdot 3/2$).« In res: pri nekaterih delitvah oktave se eden izmed notranjih tonov resnično približuje kvinti¹⁷ oziroma tonu g^1 , takšne so predvsem delitve na 5 in 12 delov (pa tudi nekatere višje, a manj praktične delitve). Matematični pregled najboljših približkov je zapisan v tabeli 1.

Dvanajsterna delitev oktave, v tabeli 1 označena z nekaj temnejšo barvo, se že prav srečno ujema z naravnim nihajnim številom kvinte. Razlika v drugi oktavi znaša manj kot en nihaj na sekundo, kar pa ne pomeni, da smo premostili vse težave. »Še najbolj moti slaba velika terca, pomemben interval, apro-

¹⁵ Temperirana uglastitev. Andreas Werckmeister (http://en.wikipedia.org/wiki/Werckmeister_temperament; pridobljeno 13. 3. 2013).

¹⁶ Kvinta seveda zato, ker so pri njej vsakršna odstopanja od slušno pričakovanega števila nihajev zelo slišna. Oktava je čista zaradi samega izhodišča o podvojenem številu nihajev, pri tercah pa celo sorazmerno velike spremembe v številu nihajev ohranijo subjektivni vtis tega intervala.

¹⁷ Seveda je kvinta zaporedni ton številka pet samo v nam običajnih sedemtonskih lestvicah.

Število enakorazmernih tonov v lestvici; v prvi vrstici, na primer, je lestvica sestavljena samo iz oktave, četrta, označena vrstica pa predstavlja dvanajsttotsko lestvico.	Število intervalov od osnovnega tona, ki oblikujejo približek "kvinte".	Nihaji tako izračunane "kvinte".	Razlika nihajev do naravne čiste kvinte.	Absolutna razlika nihajev do naravne čiste kvinte v drugi oktavi.
1	1	523,26	131	261,63
2	1	370,00	-22,44	44,96
5	3	396,56	5,12	10,24
12	7	392,00	-0,44	0,88
41	24	392,55	0,11	0,22
53	31	392,43	-0,01	0,02
306	179	392,445 ¹⁸	0,005	0,01

Tabela 1 | Različne enakorazmerne lestvice in število nihajev "kvinte"

ksimiran v prvi oktavi le z natančnostjo 2,5 Hz,«¹⁹ pravi Marija Vencelj (ibid., 70).

Praktični razlogi govorijo v prid dvanajstim tonom v okviru ene oktave: to pomeni, da imajo glasbila s tipkami v tem obsegu lahko prav tolikšno število tipk – natanko tako se je oblikovala tudi glasbena praksa. In res: naslednje število 41 lestvičnih tonov se, kot vidimo v tabeli 1, s svojo »kvinto« sicer še mnogo bolj približa naravni čisti kvinti. Toda le predstavljajte si klavir z enainštiridesetimi tipkami v eni oktavi ... Oba nadaljnja koraka sta seveda zapisana samo kot računski zanimivost; pri zadnjem bi utegnil imeti klavir skoraj sedemindvajset tisoč tipk.

Opozoriti velja še na peterno enakorazmerno razdelitev, ki po samem številu korakov kaže na pentatoniko. Toda matematika je tukaj neusmiljena: ne samo, da je enakorazmerna »kvinta« še nesprejemljivo razglašena, še huje je, da velikih in malih terc sploh ni, kajti nam običajni lestvični toni padejo »kar nekam vmes«. Prav zato so v vseh svetovnih pentatonikah razdalje med posameznimi toni različne – raje se čim bolj natančno naslanjajo na naravno intonacijo nižjih alikvotnih tonov.

Sedaj vemo, da so v naši enakorazmerni lestvici razmerja med toni določena na podlagi dvanajstega korena iz 2, ki je iracionalno, nadrazumsko število. Šele z njim daje matematično enakomerno urejeno spreminjanje tonskih višin podlago tudi za najbolj zapletene harmonske prehode in povezave. Mejniki v enakorazmerni glasbi pomeni Bachova zbirka Dobro uglaseni klavir; za njo pa poti nazaj od enakorazmernega tonskega sistema ni bilo več, le kvinte na glasbilih s tipkami niso bile nikoli več povsem čiste in tudi na nadrazumske terce smo se – hočeš nočeš – že kar lepo navadili.

¹⁸ Zaradi zaokroževanja na dve decimali je pri zadnji razdelitvi razlika vidna šele na tretjem mestu od decimalne vejice

¹⁹ Pet četrtn od 261,63 Hz je 327,04 Hz, enakorazmerna terca pa ima frekvenco 329,63 Hz, kar celo za trikrat presega nenatančnost enakorazmernih kvint: to razliko petih in več nihajev na sekundo v drugi in tretji oktavi še kako dobro čutijo trobentači jazzovskega orkestra na svojih ustnicah

Sedaj še enkrat natančno povzemimo razmisleke tega trenutka glasbene zgodovine, kajti prav tukaj se nahaja razcep, razpotje, na katerem se evropska glasbena kultura začne pomembno ločevati od glasbene teorije in prakse ostalega sveta. Kajti:

- v zavesti in ušesih glasbenikov ter poslušalcev so bile že davno oblikovane in utrjene sedemtonske lestvice v okviru dvanajstih poltonov v oktavi;
- orgle, čembali in klavirji so zagotavljali tehnične pogoje za izvajanje vedno bolj zapletenih večglasnih skladb in
- enakorazmerna uglasitev po novem omogoča svobodno prehajanje – moduliranje – med različnimi tonalitetami: zaradi malih, komaj slišnih kompromisov v čistosti kvint ter človekovemu ušesu še sprejemljivih slišnih toleranc pri tercah odpira poti nadaljnjim harmonskim raziskovanjem in s pomočjo razumskega pristopa v glasbi kaže poti naprej.

Sedaj zapuščamo obdobje, ko sta bila pomembna samo ritem in melodija (oziroma telo in čustva): v ospredje prihaja obdobje razvoja harmonije – v prebujenem racionalizmu zahodnega sveta si glasba torej oblikuje svoj razumski izraz.

...oooOOOooo...

Sedaj smo uspeli že dodobra razgrniti te ali one meglice pred našimi očmi, ki so nam še do nedavnega skrivale tako pomembno točko razcepa v evropski glasbi. Ob natančnem raziskovanju prav tega trenutka glasbene zgodovine pa si sedaj razjasnimo še pomen skrivnostnega zaporedja, ki smo ga zapisovali v prejšnjih korakih: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 7, 12 ...

0, 1, 1, 2, 3, 5, 7, 12?

Hm!

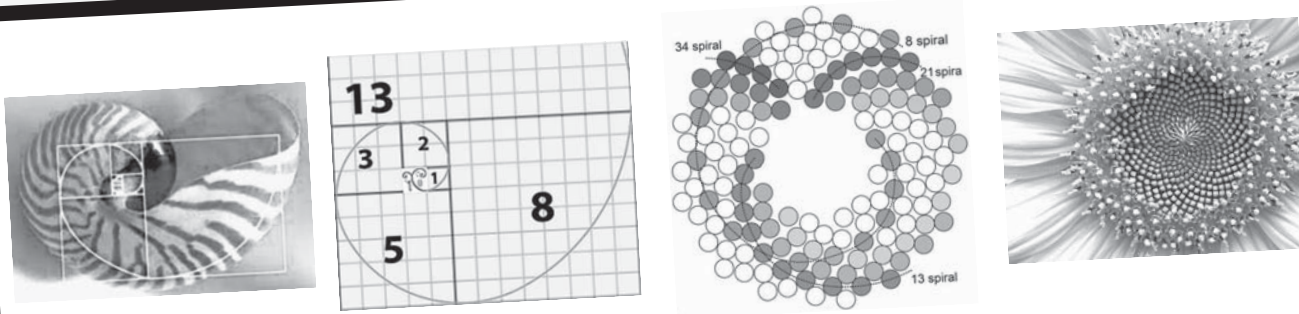
Fibonaccijevo zaporedje in zlati rez

V naravi poteka razvoj mnogih stvari po pravilih zlatega reza. Razmerja med števili 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21 ... predstavljajo pravilo, po katerem na primer narašča število listov ali cvetov pri rastlinah in nekatere živali rastejo povsem v skladu z razmerji zlatega reza. Če slikar sledi navodilom zlatega reza, bo slika že na prvi pogled umerjena, usklajena in uravnotežena. Postopek je preprost: najprej seštejemo prvi dve števili in nato dobljeni rezultat spet seštejemo z zadnjim predhodnim številom in tako naprej v neskončnost. Na sliki 11 si oglejmo podobi iz živalskega in rastlinskega sveta: lupino polža nautilusa (v spomin na podmornico kapitana Nema, seveda) in cvet kamilice.²⁰

V naših življenjih mnoge stvari kažejo na 7. Še Hindemith (1983, 52–53) pravi:

»V starih časih so številke in številčni odnosi imeli za ljudi veliko večji pomen kot danes, ko smo zaradi cenikov, statistik in obračunov pozabili na prvotni skrivnostni smisel števil. Znana je bila skrivnost števila 7, in tisti, ki bi jo obvladal, bi lahko postal vladar ali grobar sveta.«

Človeštvo seveda ne more prezreti vpliva naravnih pojavov ali zakonitosti na njegovo življenje: od pradavnine se na nebu vidi sedem premičnih nebesnih teles, Luna porabi štirikrat po sedem dni, da obkroži Zemljo, imamo sedem vrstic v sistemu kemijskih elementov, da ne omenjamo ljudskega števila sedem, Sneguljčice in sedmih palčkov in ne nazadnje: vrojeni smo v



Slika 11: Nautilus in kamilica ter dve podobi zlatega reza

Pri analizi zgradbe cveta kamilice lahko opazimo naravno vzporednico glasbeni teoriji: vidimo, kako je mogoče iz celotnega gradiva izbirati različno dolge verige glasbenih postopov oziroma lestvic.

Fibonaccijska števila se po številu 5 v svojem zaporedju izrazijo v številu 8, ki se nadaljuje s številom 13; naše zaporedje v glasbi pa se je uravnotežilo in obstalo na 7 in 12. Na vprašanje Zakaj je tako? poskušamo odgovoriti v nadaljevanju.

Glasbeni razcep na sedmem mestu Fibonaccijevega zaporedja: število sedem namesto števila osem

Po naravnem redu stvari – zlatem rezu – bi torej lahko pričakovali, da se bodo po pentatoniki pojavile osemtonske lestvice (no, ne nazadnje tudi, da bo različnih tonov v lestvici 13). Oglejmo si, kaj o vsej stvari pravi zahodna glasbena praksa, pa obenem tudi, kaj pravi mati narava.

sedemtonsko strukturo glasbenih lestvic (Beuermann, 2011, 49–52), ki nas spremlja že vsaj poldrugo tisočletje in o matematičnih podlagah razmerja 7 in 12 smo pravkar povedali nekaj zelo tehtnih stvari.

Tudi v drugih glasbenih kulturah je nadaljevanje idealnega zaporedja nekoliko izkrivljeno: namesto pričakovane številke 21 imajo v Indiji v okviru oktave 22 različnih stopenj – šrutijev²¹ – in izmed njih običajno izberejo natanko sedem različnih tonov ter z njimi zgradijo to ali ono glasbeno lestvico za ta ali oni namen.

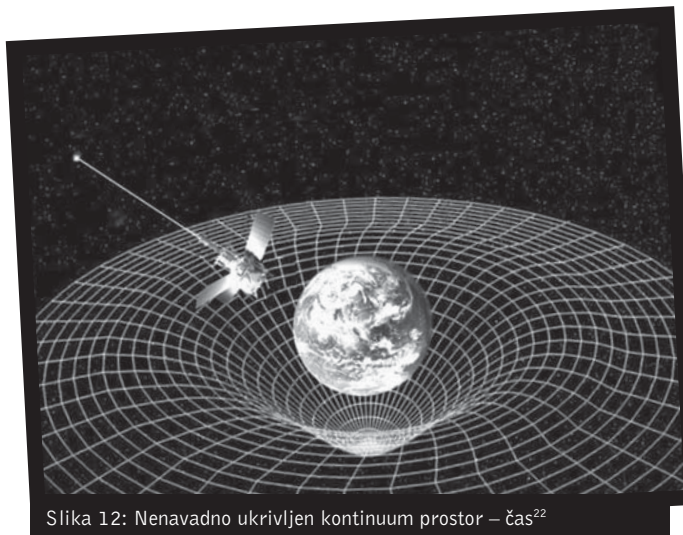
Vse kaže, da je naravno Fibonaccijevo zaporedje na glasbenem področju malo pomečkano. V prostoru in času neraven del vesolja pač ... Tākole imamo.

Glasba in alikvotni toni

Sprijaznimo se, da med telesom in duhom, zemljo in nebom, med vsakdanjim življenjem in miselnimi ideali in zato tudi med glasbo, ki se povezuje z zemeljskim poreklom našega telesa in čustev, ter ono drugo glasbo, ki se dotika duhovnih spo-

²⁰ Kamilica (http://sl.wikipedia.org/wiki/Slika:Helianthus_whorl.jpg; pridobljeno 13. 3. 2013; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Fibonacci_numbers.jpg; pridobljeno: 13. 3. 2013).
Nautilus (<https://eipi.wikispaces.com/file/view/NAUTILUS.jpg/190548184/280x350/NAUTILUS.jpg>; pridobljeno 13. 3. 2013; http://mu6.com/catalan_numbers_growth.html; pridobljeno 13. 3. 2013).

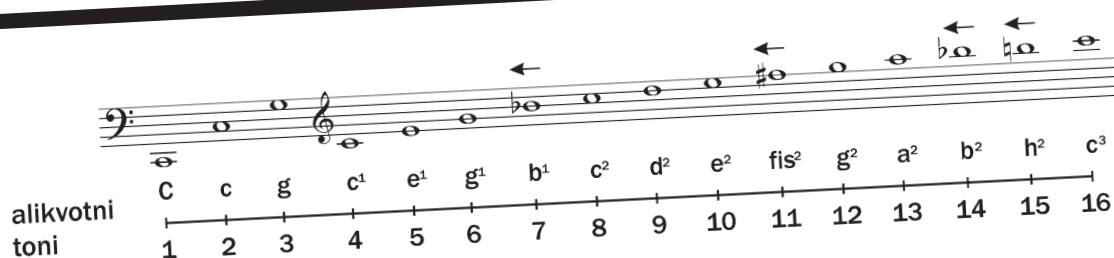
²¹ Šruti ([http://en.wikipedia.org/wiki/Shruti_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Shruti_(music)); pridobljeno 20. 3. 2013).



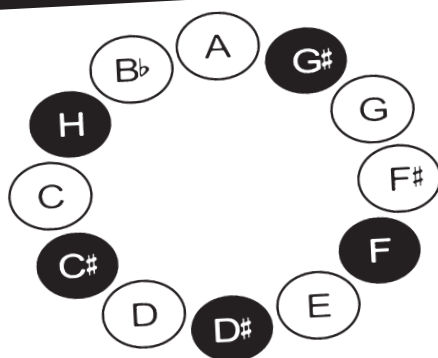
Slika 12: Nenavadno ukrivljen kontinuum prostor – čas²²

glasbe po pentatoniki prav osemtonska lestvica, povzeta po nizu alikvotnih tonov od 8 do 16, toda za vsakršne harmonske potrebe spretno prirejena sodobni enakorazmerni uglasitvi. Iz naše točke razcepa torej zasledujemo tisto pot, ki se posveča predvsem človekovi čustveni ali celo gibalni plati – glasbeno rečeno melodiji in v njej vsebovanemu ritmu. Ko nam sedaj blagovna harmonija (le za trenutek, brez strahu, seveda, le za trenutek!) ne postavlja več omejitev, je glasba lahko veliko bolj sproščena v medsebojnih razmerjih nihajev posameznih tonov v lestvici.²³

V iskanju drugih poti iz točke našega razcepa, v kateri še vedno trmasto vztrajamo, se zdaj vrnimo v glasbo pred Bachovim



Slika 13: Alikvotni toni (Michels, ibid., 88)



Slika 14: Prvih trinajst alikvotnih tonov oblikuje lidijsko lestvico z nizko sedmo stopnjo – in hkrati tudi melodično molovo lestvico na tonu g1.

ročil, ne moremo najti neposrednih in do kraja določenih povezav. Račun se nikoli ne izide brez ostanka. Kar velja za prvo področje, je nemogoče natančno izraziti v drugem in obratno; prav tako kot se zaporedja čistih kvint v melodiji ali harmoniji, ki jih godalni kvartet izvaja brez težav, ne morejo brez ostanka uglasiti s klavirsko spremljavo.

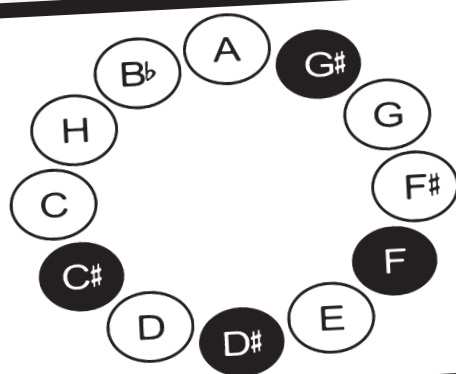
Da ne bo nesporazumov: seveda ne bomo pozabili ali zanikali našega pridobljenega znanja, kaj šele naše skrbno izgrajene kulture; ne nazadnje igramo na dragocena glasbila, namenjena kar najboljšemu prilagajanju enakorazmerni intonaciji. Zato za nadaljnjo rabo privzemimo le, da je naravni korak v razvoju

Dobro uglasenim klavirjem in se pazljivo seznanimo še z enim zapisom Paula Hindemitha (ibid., 41), ki pravi:

»Med 8. in 16. alikvotnim tonom najdemo tvorbo, podobno lestvici, ki ima oktavo in kvinto, manjka pa ji kvarta. /.../ To zaporedje tonov je vsekakor bilo uporabno v praktični glasbi (igranje na trobila do Bachovega obdobja), toda nikoli v glasbeni teoriji.«

²² Ukrivljenost časa in prostora (http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d1/GPB_circling_earth.jpg; pridobljeno 19. 3. 2013).

²³ Tukaj velja omeniti tudi maqam, sistem melodičnih lestvic v pretežno melodični tradicionalni glasbi v arabskem svetu (http://en.wikipedia.org/wiki/Arabic_maqam; pridobljeno 12. 3. 2013; in <http://www.maqamworld.com/maqamat.html>; pridobljeno 22. 3. 2013). Gre za glasbo, ki po zgledu naravnega zvena sedmega alikvotnega tona in pozabljenih grških četrttonskih tetrakordov uporablja četrt- in tričetrttonske postope. Zahodnemu ušesu, navajenemu na čiste (ali vsaj enakorazmerne) kvinte in s klaviaturo usklajeni 7. alikvotni ton, zveni njihova glasba precej razglašeno – toda le, če je postavljena v enakorazmerni harmonski okvir. Pa ni: tekstura te glasbe se seveda omejuje na enoglasje in tako oblikovano melodijo sprejme uho pod zaznamkom tonskega barvanja. Se še spomnite Grkov?



Slika 15: Osemtonska alikvotna lestvica, zgrajena na nizu alikvotnih tonov od 8 do 16

Hindemith je zadnji del svoje misli zapisal pred obdobjem jaza; mi pa vsekakor lahko v zaporedje alikvotnih tonov drzno vnesemo nekaj teoretskega razmisleka, pri tem naj nam za izhodišče služi veliki C na klavirju.

Lidijska lestvica z nizko sedmo stopnjo – melodični mol

Pojdimo kar po vrsti in uporabimo prvih trinajst alikvotnih tonov. Pri tem opustimo tiste, ki se podvajajo, in preostale (če je to potrebno) premestimo po oktavah. Prikaže se nam podoba sedemtonske lidijske lestvice z nizko sedmo stopnjo. Dobljeno tonsko zaporedje, predstavljeno na sliki 14, lahko z nekaj spretnosti začnemo izvajati na noti g^1 in v tej lestvici takoj zaslišimo vsem dobro znani melodični mol.

Osemtonska alikvotna lestvica

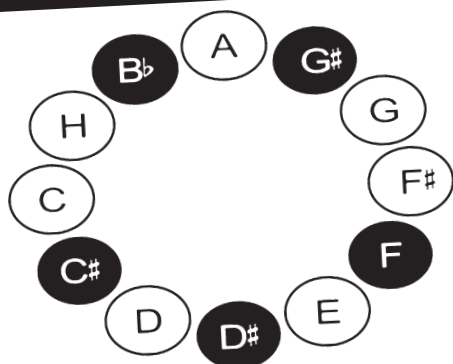
Po Hindemithovem nasvetu sedaj na enak način uredimo še alikvotne tone od 8 do 16. Le še en nov ton je med njimi, ki pa – združen s prejšnjimi – vzpostavi osemtonsko lestvično zaporedje; vidimo ga na sliki 15.

Morda nas bo presenetilo spoznanje, da lahko z osemtonskim alikvotnim gradivom oblikujemo (najmanj) dve pomembni sedemtonski lestvici. Eno, namreč melodični mol, smo že zgradili z alikvotnimi toni do številke 13, druga pa je nam vsem znana durova lestvica.

Lidijska lestvica – dur

Če sedaj lestvično zaporedje naših tonov oblikujemo z izbranim 15. (in izpuščenim 14., da se izognemo prečju) alikvotnim tonom, se srečamo z lidijsko lestvico, dobro znano že iz preteklih stoletij. Če začnemo to lestvico igrati na tonu g^1 , v naših ušesih zazveni kar najbolj običajna durova lestvica in iz nje lahko izpeljemo tudi vse cerkvene moduse.

Vsekakor je nadvse pomembno (in Fibonacci bi se ob tem široko nasmehnil), da se ravno s tonskim gradivom osemtonske lestvice različne poti glasbenega razvoja ponovno spet srečajo in krog se ponovno sklene. Spomnimo se: prvič se je kvintni krog staknil na razumski način, z uporabo enakorazmernih poltonov v okviru oktave, sedaj, drugič, pa z uporabo zaporedja alikvotnih tonov, ki urejuje praktična in teoretska razmerja med molom in durom. Po naravni poti smo torej tudi iz zaporedja



Slika 16: Alikvotni ton št. 15. Lidijska lestvica – in hkrati durova lestvica na tonu g^1

aliquotnih tonov uspeli oblikovati molovo in durovo lestvico, ki sta sicer že stoletja trdno umeščeni v glasbeno prakso.

Vsekakor je zanimivo, da lahko v naravnem zaporedju že prvih petih aliquotnih tonov prepoznamo durov trizvok, če pa na isto zaporedje gledamo na lestvični način in dodajamo aliquotne tone enega za drugim, se iz tonskega gradiva najprej pojavi melodična molova lestvica v svoji lidijski obliki, dur sledi kasneje.

Nemara ni naključje, da violinski ključ v notnem črtovju v skladu z davnimi tradicijami oklepa prav noto g. Temeljni harmonski značaj C-dura – ki edini ne potrebuje predznakov, torej popravkov v svojem položaju na črtovju – je opredeljen s toničnim trizvokom, ki izhaja iz prvih petih aliquotnih tonov tona C. Višji aliquoti istega tona C pa imajo svoj mol-durovski lestvično-melodični tonalni center postavljen prav na tonu g. Skrivnostna povezava notnega črtovja in ključa g določa razmerje med toniko in dominantno in povezuje v svoji podobi naravno in razumsko zgradbo glasbe. Skrivnostno, res skrivnostno, porečemo na kratko in se zarotniško spogledamo.

Modusi lidijske lestvice z nizko sedmo stopnjo oziroma melodične molove lestvice

Melodični mol, ohranjen v isti obliki tudi v smeri navzdol, je kar najbolj pomembno zvočno gradivo za jazzovsko glasbo, zato sedaj za hip opustimo vse drugo in se posvetimo prav tej lestvici.

Najbrž nas ne more presenetiti, da lahko tudi v melodičnem molu opredelimo sedem modusov, kajti tudi jazz se je navzel sistematičnih navad evropske glasbe. Na sliki 17 je vsakemu lidijskem modusu pripisan akord ali več akordov, s katerimi se še posebno uspešno povezuje; našo pozornost pa naj vsaj za hip pritegnejo tudi durove harmonske podlage vsaj treh modusov.

Dovolj bo nabranega gradiva, sedaj se vrnimo v jazzovsko prakso na slovenskih glasbenih šolah in zapišimo tudi kratek predlog za nadaljnje delo.

G-Δ ali C-+7 mol-dur modus

Asusb9

BbΔ+5 lidijski zvečani modus

C7+11 lidijski dominantni modus

G-Δ/D Asusb9/D BbΔ+5/D C7+11/D E-7b5/D F#7alt/D peti modus, melodični g-mol

E-7b5 zmanjšano mali / lokrijski z #2

F#7alt alterirani / zmanjšani celotonski

Slika 16: Alikvotni ton št. 15. Lidijska lestvica – in hkrati durova lestvica na tonu g1

Predlog učiteljem glasbe, ki učence poučujejo (ali bi želeli poučevati) jazzovsko glasbo

Glasba nasploh in še posebno klasična glasba pomeni kraljevsko sredstvo za vzgojo mladih in njena sporočila nam pomagajo pri raziskovanju celostne podobe življenja ter razmerij med apoliničnimi in dionizičnimi principi bivanja. Jazzovska glasba ima pri tem še posebno izpostavljen položaj, kajti njeni koristni učinki so širši od plesa, miline in zabave. V jazzu se učenci usposablajo še za glasbeno komunikacijo s sproti improvizirano glasbo in pri tem je lidijska lestvica z nizko sedmo stopnjo

ciji lahko zmotiš največ za pol tona, kajti če se zmotiš za cel ton, se to ne sliši več kot napaka. Kot nalašč za začetek, za prve poskuse v glasbenem izmišljanju, za oblikovanje varnega zvočnega okolja, za spodbujanje splošne ustvarjalnosti, ki v današnjih glasbenih izobraževalnih sistemih postaja glavna naloga jazzovske glasbe.

Od besed h glasbi: v uporabo je mogoče predlagati prav preprosto harmonsko spremljavo tehnične vaje v melodičnem molu, prav takšne, pri kateri (skoraj) vse zveni z vsem.



Slika 18: Primer tehnične vaje v melodični molovi lestvici s preprosto klavirsko spremljavo

naravno melodično izhodišče ter varen harmonski okvir za uspešno oblikovanje reakcij na vzgibe iz glasbenega okolja. Ob tem je prva ideja dobra in druga prepozna.

Učenci naj torej poleg durovih skrbno vadijo tudi melodične molove lestvice – seveda enake v smereh navzgor in navzdol²⁴ (in pri tem lahko uporabljajo vse preizkušene tehnike s področja vadbe durovih lestvic). Opazili bodo, da lahko zgolj ena nota ustvari kar neverjetno veliko spremembo etosa²⁵ igrane glasbe. Velja, da se ravno toni lidijske lestvice z nizko sedmo stopnjo prav brez izjeme prilegajo vsakršni harmoniji, sestavljeni iz njenih not, oziroma kot pravi Mark Levine (1989, 73): »... (skoraj) vse v melodičnem molu se dobro poveže s čimer koli v tem molu.«²⁶ Velja tudi izrek, da se v jazzovski improvizaci-

Blues²⁷

Naj za konec, za zadnjo češnjo na torti, z uporabo lidijskega melodičnega mola pokažemo še na melodične (torej alikvotne) vire za oblikovanje bluesovske lestvice, da, prav tiste, ki se tako dobro ujame s harmonsko podlago bluesovskega dvanajsterca. Vemo, da so v tej lestvici nekateri toni znižani (»blue notes«) in da v njej vse zveni tako dobro in nasploh jazzovsko.

Bluesovski glasbenik (ki igra seveda na evropsko enakorazmerno uglašeno kitaro ali klavir) pri harmoniji C-dura uporablja v melodiji tone melodičnega mola na g (seveda običajno ne izbere prav vseh naenkrat), ko pa zamenja harmonijo in igra harmonijo F-dura (kajti v bluesu je navada uporabljati plagalne harmonske povezave),²⁸ uporabi v melodiji tone melodičnega mola na c. Če obe lestvici združimo v enem notnem črtovju, lahko brez težav ugledamo, kje nastajajo prečja med toni, ki se

²⁴ Ob tem želi avtor zapisati tudi svojo izkušnjo. Ko je ob priložnosti sodeloval v plesnem orkestru RTV, se je pred snemanjem ogreval z durovimi lestvicami, gor in dol ... Petar Ugrin mu je, povsem resno, svetoval: »Ne igray tega, ker se boš zadr...!« Dobro bi bilo takrat vedeti kaj več o lidijski lestvici z nizko sedmo stopnjo. Samo ena nota, pa takšna razlika.

²⁵ Pazljive bralke in bralci so seveda ugotovili, da smo se ponovno vrnili k velikim grškim razmislekom.

²⁶ V durovi lestvici pa na primer četrta stopnja pomeni noto, ki se jo je treba izogibati (»avoid note«); v C-durovi harmoniji se torej ne smemo ustavljati na tonu f, celo občasni prehodi na tem tonu nam bodo prav na hitro ogrozili trdo prigranato

jazzovsko čast in slavo. Seveda, porečemo – oboroženi z današnjimi razmisleki, saj tona f ne najdemo v zaporedju alikvotnih tonov osnovnega tona c.

²⁷ Blues (<http://en.wikipedia.org/wiki/Blues>; pridobljeno 22. 3. 2013).

²⁸ Saj veste: bele tipke, črne tipke ... Dominanta, subdominanta ... Bela dominanta, črna dominanta ...



Slika 19: Področja otožnosti v bluesovski lestvici²⁹



Slika 20: Lidijski blues 2013 (začetek, harmonije in izziv)

v pentatonični praksi zlijejo v tipične »otožne note« bluesovske lestvice. In ne pozabimo, nekateri izmed teh tonov so po sami naravi stvari nekaj nižji kot na klaviaturi (označeni so s puščicami kot na sliki 13). Vsi jazzovski glasbeniki lahko takšne tudi zaigrajo ali zapojejo, le pri glasbilih s tipkami se je oblikovala navada igrati kar oba tona hkrati.

Na sliki 20 so zapisani prvi štirje takti skladbe, ki jo imenujmo Lidijski blues 2013 ter prazni prostori za vaše nadaljevanje, vpi-

sane so le še običajne harmonije bluesovskega dvanajsterca.³⁰

Spoštovane bralke in bralci, če boste – sami ali s svojimi učenci – uspešno nadaljevali začeto skladbo ali si morda izmislili kakšno čisto na novo, vas vabimo, da jo pošljete na naslov dimitrij.beuermann@zrss.si. V podporo uspešni jazzovski praksi na glasbenih šolah bomo poskrbeli za izmenjavo jazzovskih glasbenih gradiv.

²⁹ Bluesovska lestvica (http://en.wikipedia.org/wiki/Blues_scale; pridobljeno 19. 3. 2013).

³⁰ Bluesovski dvanajsterec (http://en.wikipedia.org/wiki/Twelve-bar_blues; pridobljeno 22. 3. 2013).

Povzetek

Na koncu se poti ponovno združijo in spet se srečajo stari znanci. Oporo tej modrosti vsekakor predstavlja »mistični« ali Prometejev akord³¹ Aleksandra Skrjabina, ki je skladatelju pomenil harmonsko in melodično podlago za nekatera njegova pozna dela. V njem so uporabljene skoraj vse note iz lidijske lestvice z nizko sedmo stopnjo (brez težav pa bi v istem duhu na g³ dodali še zadnji manjkajoči ton); toda na pravkar omenjeni spletni strani lahko vidimo, da isti glasbeni material uporablja tudi klavirska skladba Duka Ellingtona Refleksije v D.



Slika 21: Mistični ali Prometejev akord

Glasba je mnogokrat lahko prvi most v razumevanju med ljudmi in med narodi.³² V srečanjih zahodne klasične in afriško-ameriške jazzovske glasbe so se stari modalni lestvični modusi že davno povezali z dualizmom dura in mola in pentatonika se je na melodični strani razširila z alikvotnim melodičnim gradivom. Nadaljnje drznosti v raziskovanju glasbe – komponistov in izvajalcev³³ ter nekaj kasneje tudi učiteljev – pa bo zahtevala vzpostavitev osebnih idealov zvočnega barvanja oziroma spretno uporabo in splet enakorazmernega tonskega gradiva ter tonskih višin naravno uglasene glasbe. V današnji glasbi prihaja čas za srečanja z nekdanjimi znanci, kajti pri raziskovanju novega smo že odšli daleč, včasih smo celo zapustili rodni kraj in domovino, toda nedvomno bomo – tudi s pomočjo daljnih spodbud – našli pot nazaj in pri tem ne nazadnje – z »malo sreče junaške« – tudi pot do samega sebe.

Viri in literatura

1. Andreis, J. (1966). *Historija muzike*. Školska knjiga.
2. Beuermann, D. (2008). *Prepoznavanje implicitnih glasbenih vrednot kot sredstvo za razvoj osnovnošolske glasbene ustvarjalnosti*. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za psihologijo.
3. Beuermann, D. (2011). *Celostna šola: proces sedmih izzivov*. Debora.
4. Beuermann, D. idr. (2013). *Končno poročilo o spremljavi posodobljenega programa glasba na glasbenih šolah*. Zavod RS za šolstvo.
5. Hindemith, P. (1983). *Tehnika tonskega sloga*. Univerzitetne umetnosti u Beogradu. Beograd.
6. Kabalevski, D. B. (1988). *Music and Education: Composer Writes About Musical Education*. UNESCO.
7. Levine, M. (1989). *The Jazz Piano Book*. Sher Music Co. CA.
8. Michels, U. (2002). *Glasbeni atlas*. DZS.
9. Vencelj, M. (1988). Glasbena lestvica – 2. del. *Presek. List za mlade matematike, fizike, astronome in računalnikarje*, letnik 16, št. 2. Elektronska verzija: <http://www.presek.si/16/928-Vencelj.pdf>; dostop 26. 3. 2013.
10. Vencelj, M. (2003). Glasba in matematika – 2. del, temperirana uglasitev in prijemi pri kitari. *Presek. List za mlade matematike, fizike, astronome in računalnikarje*, letnik 30, št. 6. Elektronska verzija: <http://www.presek.si/16/928-Vencelj.pdf>; dostop 25. 3. 2013.
11. Verne, J. (1970). *Dvajset tisoč milj pod morjem*. Mladinska knjiga Ljubljana, str. 202.

31 Mistični ali Prometejev akord (http://en.wikipedia.org/wiki/Mystic_chord; pridobljeno 19. 3. 2013).

32 Tko pjeva, zlo ne misli (http://hr.wikiquote.org/wiki/Tko_pjeva_zlo_ne_misli; pridobljeno 29. 3. 2013).

33 Ob tem velja poudariti, da so jazzovski glasbeniki hkrati komponisti in izvajalci.



Film in filmski zvok v družbeni funkciji¹

Povzetek

Režiser Vincente Minnelli (1903–1986) je v intervjuju leta 1953 izjavil, da je postalo »življenje takšno kakor v filmu«. To izjavo smo vzeli zares in jo še dodatno obrnili – če je film v svojih prvih dneh prikazoval življenje, se je očitno zgodil pomemben obrat: njegovo izjavo gre torej razumeti tudi tako, kot da je življenje začelo odsevati film. Poglavitna hipoteza je torej, da je bila največja prelomnica filma brez dvoma leto 1927, ko se je film združil z zvokom in je nastal en (enovit, nov) model medija – zvočni film. Tedaj je nastala nova realnost, na novo artikuliran vzporedni svet. Dokazovali smo, da je bil prav zvok tisti, ki je dodal filmu navidezno verifikacijo, saj je dajala njegova »nema« različica (alias film tišine/silent movie) še možnost razdalje med gledalcem in filmskimi podobami, film s posneto glasbo (in posledično z izginotjem glasbenikov in realnim zvokom) pa je postal prava magija novega sveta – skoraj popolna iluzija in glasovna (besedna) hipnoza. Področje filmske glasbe in zvoka je pomembno vplivalo na obe umetnosti (na film in tudi na glasbo) in s tem na družbo, ta pa se je seveda odzvala na novo iznajdbo. Družbeno funkcijo filma (filmskega zvoka in znotraj njega filmske glasbe) smo opazovali in interpretirali z različnimi modeli in metodami, dokazovali pa predvsem dvoje: prvič – film je za mnoge postal »bolj resničen od resničnosti« prav zaradi spojitve slike in zvoka, in drugič – filmski zvok in filmska glasba sta postala družbeno nujna elementa, ki formirata in interpretirata to »novo resničnost«. Končna cilja sta predvsem razumevanje in pozicioniranje filmskega zvoka ter filmske glasbe kot akademskega, teoretskega in sociološkega dejavnika, pomembnega za diskurz o filmski ustvarjalnosti in njeni družbeni vlogi.

Ključne besede: film, filmska glasba, zvok v filmu, filmski zvok, zgodovina filmske glasbe, zgodovina filma, sociologija filma, filozofija filma, psihoanaliza in film

Abstract

In 1953, director Vincente Minnelli (1903-1986) said in an interview that »life has come to resemble the movies.« We took this statement seriously and spun it a little bit further - if the movie in its' first days showed life, then a significant turn must clearly happen: his statement can be understood in the sense that life itself has begun to mirror the movies. The main hypothesis is therefore that biggest turning point was undoubtedly the year 1927, when film began to incorporate sound, creating a single, uniform media model – the sound film. In that moment a new reality was given rise, a new, articulated parallel world. We argued that it was precisely sound that seemingly supplemented film with verification because its' »mute« version (aka the movie of silence/ silent movie) still offered the possibility of distance between the viewer and the film images, while film with recorded music (hence the disappearance of musicians and real sound) became the veritable magic of the new world – an almost perfect illusion and voice (word) hypnosis. The field of film music and sound has had an important impact on both arts (on film as well as on music), and with that on society, which of course reacted to new invention. We have observed and interpreted the social function of the film (film sound and within it film music) with different models and methods, although we have tried to prove two things above all: firstly - film has become »more real than reality« for many because of the merging of picture and sound, and secondly - film sound and film music have become necessary social elements which shape and interpret this »new reality«. The final objectives are above all understanding and positioning film sound and film music as an academic, theoretical, and sociological factor important to the discourse on film creativity and its' social role.

Keywords: film, film music, sound in the film, film sound, the history of film music, history of film, sociology of film, philosophy of film, psychoanalysis and film

Od namena naprej

Namen te razprave je proučiti teorijo filma in glasbene kompozicije skozi sociološko sito prav na točki, na kateri je nastala kompozicija filmske glasbe. Izpeljani koncepti so večkrat pokazali, da je mogoče filmsko glasbo misliti tudi hkrati z akademskim besediščem, torej v polju družbenega in glasbenostrokovnega. Misliti filmski zvok pa pomeni tudi razumeti njegovo strukturo in najti ter izdelati orodje, ki pomaga interpretirati film kot *umetnost obojega*, torej *dvojnega*. Dialektične pozicije, ki so se v zgodovini ves čas pojavljale, smo postavili pod drobnogled na obeh straneh – na strani filmske podobe in filmskega zvoka ter na strani filmske glasbe. Nemi film [*silent movie*] bo večje izhodišče za teorijo navzočega in odsotnega izvajalca, kar daje možnost za koncept dejanskega suspenza gledalca – torej njegov *manko*. Ker sta bila naša objekta opazovanja filmski zvok in filmska glasba, smo njuni družbeni vlogi tehtali na način socioloških pogledov in opazovanj. To kombinacijo smo uporabili za interpretacijo in izdelavo besedišča, torej *orodja* za razpiranje teorije filmske glasbene kompozicije. Prepis glasbe na filmski trak, seveda po letu 1927, smo določili za rojstvo novega medija in od tam izhajali z razmislekom o razliki v gledanju *pred* tem dogodkom in *po* njem – v čem je torej prednost in kje njegov že omenjeni *manko*. In to seveda postavili nazaj v polje razumevanja filmskega zvoka in filmske glasbe.

Hipoteze

Prva hipoteza, ki nas je vodila, je: **film je vizualni medij, torej medij podobe, ki je s spojem zvoka in glasbe postal svet onkraj realnega**. To hočemo in moramo razumeti skoraj v njegovi hipnotični moči. Iz tega sledi *izpeljava*, ki pravi: zaradi koncepta Realnega se je spremenila optika pogleda na filmsko umetnost kot na svet, ki mu pripada atribut Resničnega v pomenu, kot nam ga ponuja seveda Aristotel, v nasprotju s svetom Idej, kot nam govori Platon. In zato sta izhodišče in odgovor na prvo hipotezo naslednja: Resnično in Realno sta v kontrapunktu, filmski zvok in filmska glasba pa ju sestavita v navideznem, torej *virtualnem* svetu mogočega. Zato imamo pred seboj svet zvočnega filma kot nastajanje, ki je prehod od le *mogočega* v dejansko [Aristotel]. In naprej: film uresničuje željo, hkrati pa sprošča in poganja sublimno, če govorimo z jezikom Freuda in Lacana, ter Realno, ki se – seveda v filmu in skupaj z njim – spreminja s pričakovanjem, z družbenimi zakoni in različnimi koncepti gledalca.

Naslednja izpeljava, ki nas zavezuje, je: glasba je nevidni člen in kot takšen povezuje in deluje kot del filma in hkrati samostojno. To je temelj tega, kar želimo med drugim dokazati –

namreč: filmska glasba ni le in edino filmska, torej ne pripada le svetu filmskih podob, temveč je predvsem in najbolj samostojna umetnost, ki se lahko prav tako izrazi v sebi lastnem registru, v svetu čiste abstrakcije zvoka.

Druga hipoteza, ki nas je vodila, je: **filmski zvok in filmska glasba sta izdelala nove modele ustvarjalnosti in razumevanja avdio, torej zvočnih vsebin, najbolj pa se je spremenila predvsem njuna družbena vloga**. Iz tega izpeljujemo osrednjo misel razprave: prav zato torej, ker so nastali novi modeli razumevanja avdio vsebin, se je filmska glasba ločila od koncertne in odrske glasbe ter postala po eni strani njena tekmica, po drugi pa dopolnilo tistemu glasbenemu prostoru, ki ga le *odrski glasbi* ne uspe (več) zapolniti. Ko iščemo temeljna izhodišča in odgovore na to hipotezo, moramo odgovoriti še na takole: univerzitetni diskurz nam daje temelj za razmerja objekt – subjekt v pomenu film kot podoba – zvok in glasba, vendar ponuja le enostransko zavezo – to je prostor teoretskega, v katerem se ustvarjalnost prav hitro izgubi. Izhajajoč iz tega pa sodobni družbeni prostor, ki je sicer *odprt*, vendar zavezan določenim dejavnikom, ki vodijo dejansko v aksiomatično pozicijo *akademske* in filmske glasbe, ne more prav dobro odgovoriti na dejanski položaj filmskoglasbene kompozicije, ki presega meje nekdanje, *klasične*, *čiste* kompozicije kot takšne. Torej glasbe, ki se ogiba kakršnemu koli zunanjemu, neglasbenemu elementu. Pri tem mislimo na podobo, besedo, gib, barvo ... Treba je poudariti tudi, da je časovna razpoka, ki se kaže med glasbeno kompozicijo filma in odra, kamor uvrščamo koncertno glasbo, opero, balet in podobno, realna in hkrati strokovna. To pomeni, da je več kot le ideološko razhajanje ali pa vsečno interpretiranje občega stanja. Je diskurzivno polje, v katerega se ujamejo marsikatero filmske študije, oklepajoče se filmske vsebinskosti in ne njegove elementarne medijske oblike *par excellence*. Prav zato je panfilmska glasbena kompozicija predstavljena kot problem – prek teorije stroke, torej *glasbe*, in prek sociologije, filozofije, psihologije ter, kolikor je to v naši moči, prek psihoanalize. Ob tem ne gre prezreti, da je družbena funkcija tega modela vidna predvsem v neskladju med elitno razumljeno akademsko glasbeno sfero in poljem filmske glasbene kompozicije, ki ima za izhodišče širše družbene aparate.

Tretja hipoteza je: **filmska glasba je nadaljevalka opere in preostalih klasičnih glasbenih oblik, saj se je sodobna filmska glasba razvila iz svoje predhodnice, torej klasične koncertne glasbe, in nosi v sebi wagnerjansko strukturo motivične obdelave, kot je *Leitmotiv*, v konceptu pa še *Gesamtkunstwerk*, in se (filmska glasba) kot takšna navezuje prek svojega obdobja nemega filma/filma tišine [*silent movie*] neposredno na koncertne glasbene izvedbe**. Iz tega lahko izpeljemo končno tezo, ki je sicer drzna in nepriljubljena, a toliko bolj aktualna, in sicer: **zaton opere je začetek filma**. Pomembno je še: glasbene oblike, ki so enake v koncertni, torej čisti *odrski* in filmski glasbi, so dale filmski glasbi pečat strokovnosti, njeni

¹ Članek je povzetek doktorske disertacije, ki je bila uspešno obranjena leta 2012 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani na Oddelku za sociologijo umetnosti; mentor je bil prof. dr. Rastko Močnik.

temeljni elementi, kot so oblikoslovje, kompozicija, orkestracija, harmonija in kontrapunkt, pa to nenehno dokazujejo z vsemi stilnimi posebnostmi in žanri. Ali drugače – glasbeni *telos* ni nekaj, kar pripada samo svetu nevidnega, zato pomeni *nemi film* prvi korak k združevanju dveh svetov, torej vidnega in slišnega, njun spoj v en medij, v *zvočni film*, pa je postavil filmsko občinstvo pred dilemo. Ko podaljšamo to misel, pridemo na hrbtno stran te razprave, s katero se bomo ukvarjali tako rekoč nenehno, sicer pa, brano med poglavji in vrsticami, povedano tudi takole: družbena funkcija opere je enaka družbeni funkciji filma, saj je tudi pri operi orkester umaknjen, nekako *neviden*, tudi pri operi se podre prostor med gledalcem in odrom, tudi pri operi so kostumi, scenografija, režija, maska in tudi pri operi gre za iluzionistični dejavnik ustvarjanja zgodbe s podobami, z maskami, s kuliso in z glasbo. Prav nezanemarljivo dejstvo, ki mu moramo pritrditi, je, da so bili prvi zvočni filmi dejansko glasbeni filmi *per definitionem*.

K ciljem

Specifični cilji so strnjeni še v te misli: dokazati smo hoteli, da sta filmska glasba in filmski zvok s svojo neposrednostjo spremenila pogled na to, kar bi lahko v filmu imenovali *koncept Realnega*, pri tem so nam pomagali Althusser, Foucault in Freud kot odlični receptorji in analitiki družbenih razmer. Družbeno vlogo filmskega zvoka in glasbe smo prav zato hoteli prikazati v njeni vseprisotnosti, nepogrešljivosti in splošni uporabnosti, kar jo dela skoraj preveč eksploatirano in nepregledno. Glasbo v filmu smo hoteli prepoznati kot stroko, v kateri veljajo enaka pravila kot v tako imenovani *klasični glasbeni kompoziciji*, ob tem pa je nujno poznavanje in upoštevanje filma ter filmske podobe kot enakovrednega partnerja. Izhajajoč iz tega gre razumeti filmsko glasbo in zvok kot sinergijo znotraj filma, saj s svojo močjo ustvarjata skoraj popolno iluzijo in sta zato gibalo in ujetnika sodobne družbene sestave. Izpeljana ugotovitev v razpravi pa je: koncept Realnega se manifestira v filmu kot mediju nove generacije, ki *navidezno* združuje, tako kot si je zamislil Richard Wagner. *Gesamtkunstwerk* je združeval različne umetnosti tik pred nastankom filma; prav s te točke pa lahko opazujemo prehod visoke nemške romantične opere in drugih glasbenih oblik neposredno v filmsko umetnost. Trdimo, da je medijski prostor avdio in video vsebin popolnoma zaseden s *filmskimi zvoki* ter z vidnimi in nevidnimi koncepti delovanja filmske glasbe kot nosilke notranjih, *nevidnih* podob, ki zapolnjujejo že skoraj vsak prostor. Naše razmišljanje in dokazovanje podpirajo tudi dejstva, kot recimo to, da so koncerti filmske glasbe izvajani in obiskani enako, kot so izvajani in obiskani koncerti *klasične* glasbe, in filmsko glasbo izvajajo prav tako največji mojstri svoje stroke, torej glasbeni virtuozi instrumentalisti, solisti in orkestri, pa tudi vokalisti in dirigenti. Razumevanje filmskega zvoka in filmske glasbe torej ustvarja mogoče

interpretacije filmske umetnosti v svoji temeljni avdio in vizualni obliki, v številnih filmih pa najdemo veliko citatov glasbe, ki je bila dejansko ustvarjena, preden je nastal film, zdaj pa jo razumemo kot logičen del filmske umetnosti.

In navsezadnje – ta študija pokaže, da film ni *le* umetnost pripovedovanja, temveč da je skupaj z zvokom nastal medij, ki nujno potrebuje aparat humanistične znanosti, ki lahko razpre pore družbenega polja in ugleda polje raziskovanja, torej *filmskega zvoka in glasbe*, v luči njegove družbene funkcije. Rezultat bo mogoče izmeriti, ko se bo prav ta téma, imenovana *filmski zvok in filmska glasba*, pojavila kot del študijskih programov, iz katerih se bo izluščila poglobljena teorija in se bodo izpeljali koncepti za tehtne razprave na področju obeh umetnosti. Potrjene hipoteze bodo vsekakor odlično izhodišče za dohitevanje različnih že uveljavljenih programov po svetu (npr. v Veliki Britaniji na Kingston University, Middlesex University, University of Edinburgh, v Nemčiji v Stuttgartu, Ulmu, Hannovru, Berlinu, v Franciji na Conservatoire de Paris, Ecole des Beaux-Arts in drugje), ki obravnavajo film, filmski zvok in filmsko glasbo v luči permanentnega izobraževanja umetniških in teoretskih vsebin.

Razprava je utemeljena tudi s tem, da je doslej vodilo splošno veljavno, a zgrešeno načelo, da sta filmski zvok in filmska glasba nekakšen *dodatek* filmskim podobam. Prav to smo hoteli dokazati in pokazati na moč interpretacije filmskega zvoka in glasbe prek njunih družbenih elementov, saj se predvsem *filmska glasba* postavlja na položaj ali točko akademske sogo- vornice na koncertnih odrih in tudi v drugih medijih. Njena družbena angažiranost še nima pravega teoretično raziskane- ga polja in besedišča, katerega pa je nujno uporabljati, ka- dar govorimo o filmskem zvoku in glasbi kot o samostojnem umetniškem jeziku. *Klasična glasbena kompozicija* je temelj za filmsko glasbo, ta raziskava pa kaže prav na njeno moč v in- terpretaciji in razumevanju znotraj filma in filmskih podob. Iz tega položaja so izpeljani tudi vse navedene hipoteze, izpeljave, ugotovitve in pričakovani cilji. Argumenti za izpeljavo hipotez in teorije so vidni v strokovni literaturi, izbor pa je naveden pri virih. Razvidno je, da sta se s filmsko glasbeno kompozici- jo in kritičnim odnosom do nje ukvarjala že Adorno in Eisler pred več kot šestdesetimi leti, natančneje leta 1947, v njunem skupnem delu/projektu z naslovom *Komposition für den Film* in postavila prve temelje za razumevanje strokovnega pogleda na filmsko glasbo. Sicer pa smo se ozrli tudi v dejanski razcvet teorije filmskega zvoka in glasbe s številnimi avtorji, ki so iz- hajali iz klasičnih glasbeno-kompozicijskih šol. Široki nabor filmske teorije postavlja namreč filmsko podobo v luč in- terpretacije z družbenim jezikom in pokaže na film kot na nov model umetnosti, s čimer smo odgovorili na prvo in delno na drugo hipotezo. Sociologija nam je pomagala razvozlati vpra- šanja sobivanja umetnosti in družbe, k njej pa smo se obrnili kot k učiteljici soodnosov med družbenim in umetniškim, kar

je povezovalo prvo in tretjo hipotezo. Del odgovorov je ponudila tudi čista glasbena stroka, križana z drugimi vednostmi. Ker pa je nastal film, z njim pa tudi filmska glasba, med nastajanjem in oblikovanjem psihoanalize in ker je veliko razprav o umetnosti filma povezanih prav z njo, je naš pogled segel tudi tja in poiskal odgovore v nekaterih izhodiščnih delih tega področja.

Tako lahko razumemo to razpravo kot zagovor filmskega zvoka in glasbe, kar mora biti v akademskem diskurzu o filmski umetnosti in hkrati v diskurzu o glasbeni umetnosti. Zavedamo se, da gre za večplastno področje raziskovanja, prav zaradi hibrida in aktualnega modela medija pa za toliko pomembnejšo razpravo.

Sestava in raziskave

Vse gradivo lahko razdelimo na štiri oziroma pet večjih enot. V tem pomenu gre najprej za sklop, ki obravnava nastanek in teorijo filmskega zvoka. Iz tega gradiva so izpeljane temeljne značilnosti medija in njegovih kompetenc v polju družbenega. Ta del je teoretska podlaga, na kateri temelji nadaljevanje v naslednji sklop. V njem smo se razgledali po filmu in preiskali soodnos podobe in zvoka še z druge, čiste filmske plati. Tretji del preiskovanega gradiva je gradivo, ki nam kaže sociološki vidik in odgovarja na vprašanja družbene funkcije filma, filmskega zvoka in glasbe. V četrtem sklopu je gradivo, s katerim smo izdelali orodje za razumevanje prej obravnavanega v luči psihoanalitičnih pogledov in metod, saj trdimo, da ni naključje, da je prav psihoanaliza nastala skupaj s filmom in z njim še hodi skupaj. Peti sklop je gradivo, ki smo ga uporabili za mediatorja med poglavitnimi tremi točkami: glasbo (zvokom), filmom in družbo.

Raziskavo smo nastavili najprej kot pregled razmer v slovenskem prostoru. Iz ugotovitev je razvidno, da je na tem področju izredno malo domače literature, razen nekaj knjig avtorja te razprave, nekaj je prevodov, v izobraževalnih programih pa se ne pojavlja specifična teoretska problematika. Razmerje je 5,3 proti 94,7 odstotka v prid prevodov pri količini 77 enot, povzeto po Cobissu (december 2010), med katerimi so tudi priročniki in katalogi, česar ne moremo uvrstiti med strokovno literaturo. Po drugi strani pa se pojavlja izredno veliko ljubiteljskih pristopov do razlag in konkretnih izvedb filmskega zvoka in filmske glasbe, oboje pa ni prav v prid stroki, ki bi se sicer morala s tem ukvarjati bolj intenzivno in resno. Iz izsledkov te raziskave je razvidno, da se je slovenska filmska industrija po letu 1980 prenehala ukvarjati s profesionalnim pristopom do zvočnih in glasbenih filmskih vsebin, kar je seveda tudi posledica umanjkanja pouka filmske vzgoje v šolah. Na to področje so stopili izrazito ljubiteljski, torej neprofesionalni subjekti, ki so z izrazito populističnim in popreproščenim slogom zavzeli sicer majhen slovenski filmski prostor. Nekdanji klasično izobraženi skladatelji slovenske filmske glasbe, med katerimi so

Bojan Adamič, Borut Lesjak, Alojz Srebotnjak, Jože Privšek, Marjan Kozina, Vinko Vodopivec in številni drugi, so izgubili stik s filmom in film z njimi. Druga stran izsledkov pa je pokazala, da so se v Sloveniji izoblikovale različne zasebne šole, ki ponujajo programe za izobraževanje profilov v video in audio industriji, vendar brez konkretnega znanja o tem, kaj sta glasbeni oziroma zvočni prostor in teorija. Predavanja, ki so bila organizirana zunaj teh šol in univerzitetnih ustanov (katerih avtor je tudi avtor te razprave), so pokazala na izredno zanimanje širše javnosti za to vsebino. Med poslušalci je bilo veliko študentov obeh akademij (AG in AGRFT, približno od 15 do 20 odstotkov), nato študentov študijskih programov na FDV (približno 10 odstotkov) in drugih, kakor koli povezanih s to tematiko (do 70 odstotkov). Predavanja so bila na različnih koncih, kjer se lahko odpira takšen prostor, kot na primer v *Cankarjevem domu* v sklopu filmskega abonmaja, v Slovenski kinoteki, v Kinodvoru, v sodelovanju z *Zavodom RS za šolstvo* v sklopu uvajanja filmske vzgoje v srednje šole ter individualno zainteresiranih ustanov in dogodkov, ki so želeli ponuditi dodatno razumevanje filmskih vsebin. In prav to je počel avtor te razprave in s tem hkrati proučeval možnosti in odzive na teoretično postavljeno obravnavo filma, filmske glasbe in filmskega zvoka. Iz izsledkov raziskave izposoje video gradiva po knjižnicah je razvidno, da se je v zadnjih štirih letih izrazito povečevala, in sicer za več kot 60 odstotkov na leto.

Seminarji in strokovna srečanja so omogočili nekaj odgovorov na nekatera vprašanja med anketiranimi; na desetih srečanjih je sodelovalo 257 oseb.

Izsledki glede na izjave:

- pri filmu govorimo večinoma le o njegovi vsebini (da – 92,2 %, ne – 6,2 %, delno – 1,6 %);
- o filmu se pozanimam v drugih dostopnih virih (da – 11,2 %, ne – 82,1 %, delno – 6,7 %);
- pomembno je, da za celostno razumevanje poznam teorijo filma (da – 96,4 %, ne – 2,3 %, delno – 1,3 %);
- filmska glasba je pomembna (da – 92,9 %, ne – 1,3 %, delno – 5,8 %);
- filmski zvok je pomemben (da – 98,06 %, ne – 0 %, delno – 1,94 %);
- koliko veste o filmski glasbi in zvoku (dovolj – 2,3 %, malo – 72,3 %, srednje – 20,6 %, nič 4,8 %).

V anketi je bilo še nekaj drugih vprašanj, ki za tukajšnjo razpravo niso relevantna; v pomembnem delu pa je pokazala prav na to, da sta filmski zvok in glasba v družbeni funkciji pomembna elementa, a žal res zapostavljena. Prav zadnje vprašanje so mnogi razumeli in interpretirali kot, ali poznajo katere filmske skladatelje, glasbene filme in/ali znane filmske teme ali pa različne napeve. Vprašanje so razumeli kot *poznavanje nečesa/nekoga* in ne kot *vedenje o tem*. Po tem popravku so bili rezultati drugačni – (dovolj – 1,3 %, malo – 93,6 %, srednje – 5,1 %, nič 0 %).

Pričakovani izsledki raziskave so bili predvidljivi, sploh če vemo, kako nastane implementacija idej v širšem družbenem prostoru in konceptu. Zato razprava ponuja širše teoretično postavljeno razumevanje filma ter filmskega zvoka in glasbe, ki se ne ponaša samo s svojo umetniško, artistično stranjo, temveč se globoko zajeda v vse pore družbenega polja in tam ustvarja popolnoma nove poglede na umetnost fiktivno gibljivih podob. V družbi se hkrati vrtijo stereotipi z vidika zvoka in glasbe ter podobe in se hkrati utrjujejo že znane paradigme o konceptih zavajanja, psevdopsihologizaciji družbe, podpraznih sporočil, instantni filozofiji in vsesplošnem odnosu do filma kot vsečnega in zabavnega elementa, razprava pa to opazuje in opozarja na to, hkrati pa postavlja koncepte in temelje za razumevanje in interpretiranje filma in seveda filmskega zvoka ter glasbe. Cilj razprave hočemo pokazati predvsem tam, kjer se postavlja razumevanje tega na osnovah filmskega zvoka in glasbe kot elementov, vrednih teoretičnega sociološkega diskurza.

Od zvoka do filma

Ne smemo se slepiti. Film je del kulturne industrije, glasba prav tako. Množična produkcija spodbuja množično uporabo, s tem pa vrti veliko kolesje kapitala, ki je potreben za obstoj te industrije. Zato, kot pravi Adorno, je res, da je distanca od kolesja sistema razkošje, ki ga omogoča le sistem sam. S tega stališča lahko gledamo na filmsko in glasbeno dogajanje kritično in analitično, dokler ne postaneta analiza in kritika del sistema. Pomembno je, da ohranimo razdaljo, s katero je mogoče meriti za nas tako pomembne elemente. Družba se vede, kot da sta film in glasba na voljo kjer koli in kadar koli in da za to ni treba narediti popolnoma nič – le konzumirati njune sadove. Če smo že omenili Adorna in njegovo trpkost, ki veje iz zbranih misli pod naslovom *Minima moralia*,² moramo poudariti, da je to delo vsekakor več kot le oddaljeno jadikovanje. Njegov filozofsko-sociološki pogled je pogled intelektualca, ki se je moral umakniti v Ameriko, da je preživel Evropo med drugo svetovno vojno. Gre morda za njegovo najbolj intimno knjigo, iz katere želimo črpati samo nekaj miselnih fragmentov; morda samo intonacijo, občutek, nianso žalosti in trpkosti, ki jo napolnjuje z različnimi pogledi na tedanjo družbo.

V zavedanju, da človeška zgodovina ni bila nikoli nekaj izredno lepega in prijaznega, da je pravzaprav nenehna pripoved o nasilju, izkoriščanju, sovraštvu, pobojih, pomanjkanju in trpljenju, pa o vojnah, grozotah in revščini, ne moremo mimo tega, da je tako še zdaj. Le da ta »zdaj« doživljamo še brez zgodovinske razdalje in imamo občutek, da je zdaj nekako vse v redu in da smo uredili težave; da je bilo »nekoč« sicer bolj piškavo, ampak da se zdaj stvari pa le urejujejo in vse teče v smeri, kot

2 Mislimo seveda na delo Adorno, Theodor W.: *Minima moralia: refleksije iz poškodovanega življenja*. Založba /³cf., Ljubljana 2007.

je prav. Toda družba ne opazi, da je postala del zabavišča, da je na vrtljaku nenehne iluzije in da sedi na stroju, ki to iluzijo sproti izumlja in ustvarja. In da je film dejansko del velike mašinerije fantazmatskega giralunaparka, ki daje zagon temu vrtincu zabave. Svet v vojni, revščini in vsem, kar spada zraven, je postal svet, ki ga je mogoče varno spremljati in videti na filmskih platnih in televizijskih zaslonih; še bolj kričeče pa je, da je prav zaradi te varne razdalje prek medija dobil status navideznega. Realno se je že davno umaknilo v polje alegorije in v človeštvo ugodja, predvsem družba izobila in »razvitosti« je postala dejansko družba sprenevedanja. Človek se na večino informacij ne odziva več. Preveč informacij ga je naredilo spet katatoničnega, duševno blokiranega in umaknjenega. Glasba, ki bi naj bila še nekakšna nit v intimnih svetovih, je postala eksploatirana dobrina, polna samovšečnosti, samohvale, milijonskih dobičkov, naklad in posnemovalcev.

Umetnost kot delovanje

Velik del britanskih in nemških (pa tudi francoskih) avtorjev, muzikologov in umetnostnih sociologov, je bil nekaj časa pod močnim vplivom Wittgensteina in tega, čemur je on pravil *delovanje*. Toda koncept delovanja in ravnanja je v glasbeni umetnosti povezava med namenom in smotrom, torej nekakšna temeljna karakterizacija [identifikacija] različnih tipov dejanj, znotraj katerih so pomembni razlogi in motivi v zvezi z ravnanjem in naravo glasbenokomunikativnih dejanj. Popolnoma jasno je, da se laiki v vsakdanjem življenju neštetokrat sklicujejo na načine ravnanja (svojega ali/in tujega) po načelu lastne pameti:³ *mi je všeč = dobro & pravilno*. Tudi na področju glasbe je takšnega početja in ravnanja (delovanja) kot listja in trave, prav zato je zunanja podoba glasbe tako elementarna: namenjena je zabavi, dobremu počutju, sprostitvi in veselju, je balzam za dušo, z njo se da zdraviti vse od zobobola do migrene, mogoče je celo izboljšati učni uspeh in prebavo.

Veliko mislecev je pravilno domnevalo, da je koncept delovanja v bistvu osredinjen na koncept končnega namena, to je, da se mora nanašati na smotrnost početja, mora torej rezultirati nekaj. Ta domneva se kaže na dveh temeljnih ravneh:

- a) glede na koncept uspešnega delovanja in
- b) glede na karakterizacijo (tipizacijo) kasnejših dejanj;

ali preprosteje:

- a) namen glasbe je potopljen v motiv, ki bi naj uspešno pritegnil poslušalca, in
- b) poslušalec naj bi ob tem pridobil novo izkušnjo.

3 Treba je še prav posebno poudariti razliko med *lastno pametjo* in *zdravim razumom*. Prvo temelji na subjektivnem občutku lastne vsevednosti, drugo na razumu, ki se zaveda svojih sposobnosti. Vsekakor je prav zdrav razum tisti, ki pomaga premagati gospodinjski odnos do glasbe in vzpostaviti red med vednostjo in nevednostjo

Ker si določene družbene prakse na vse kriplje prizadevajo na novo proizvesti nekakšne glasbene pravilnosti (mislimo na tako imenovane »strokovne komisije« za različno glasbo današnjih popularnih vsebin), ki so imanentne okoliščinam, v katerih nastajajo in v katerih je doma njihovo oblikovalno (in vsebinsko) načelo, moramo poudariti prav *habitus*, s katerih te glasbene vsebine širijo svoj motiv. Ob že prej omenjeni zabavi je tukaj še velik tržni dejavnik, s katerim lahko proizvedejo medijski val, na katerem se da več kot dobro jezdit. Ta motiv pa proizvede večjo ali manjšo odvisnost od stvari, saj se navezuje na množice današnjih kapitalističnih potreb in učinkov, s katerimi je preplavljen trg. Tako postane glasbeni motiv imanenten uspehu in popularnosti, da ne omenjamo »muzikantarskih« prijemov, s katerimi reproducirajo glasbo. Kot nekakšna navidezna spontanost brez zavesti in volje se *habitus* motiva postavlja nasproti mehanični nujnosti in tudi reflektivni svobodi, prav tako pa stvarem brez zgodovine (hipnim glasbenim modnim smernicam) ter subjektom brez inertnosti – in to iz čiste racionalne drže. Današnja glasbena ponudba je dejansko ponudba hit izdelkov, zaviti v nekakšno nujnost.

Glasba – umetnost časa

Glasba je zagotovo umetnost časa. Beethovnovе simfonije ni mogoče slišati v skrajšani različici, ne obstajata niti njena kratka obnova niti povzetek. Beethovnova simfonija, katera koli že, traja od začetka do konca. Od prve do zadnje note, od prve do zadnje pavze. Lahko si jo sicer ogledamo v obliki partiture, polistamo po njej in se s pogledom sprehodimo po tistih notah in glasbenih oznakah, toda to so le navodila za uporabo. Kot pri pralnem stroju: program ta in ta, prašek ta in ta, perilo to in to, potem pa gumb za vklop in – čakati dve debeli uri, da se perilo opere. V navodilih je napisano vse v dveh odstavkih, v realnem svetu pa pralni stroj pere svoj s programom določeni čas. Pere od začetka do konca, potem se ustavi. Če se ustavi prej, vemo, da je nekaj narobe. Kot pri glasbi. Če želimo čisto perilo, je treba počakati do konca, če želimo spoznati skladbo, moramo počakati do konca.

Ne gre za čas, ki bi bil nekje začet in drugje končan, temveč za čas v temeljnem pomenu – za vse, kar dejansko pooseblja Kronos [gr. *chronos*, čas]. Kronos je bil eden od šestih titanov v starogrški mitologiji, bog časa in žetve, žetev pa vemo, da mora biti opravljena ob pravem času, drugače propade letina. Tako je Kronos bog pravih trenutkov, s tem pa vladar časovne premice od začetka do konca (žetve).

Kar je družbena realnost, je neposredno povezano z distribucijo moči, in to ne le na najbolj navadnih ravneh vsakdanje interakcije, temveč tudi na ravni globalnih kultur in ideologij, katerih vpliv je čutiti v vsakem kotičku vsakdanjega družbene-

ga življenja.⁴ Tako nas pouči Lefebvre in v tem trenutku nima niti najmanjšega razloga, da mu ne bi verjeli. Zakaj? Ker je filmskoglasbena umetnost le ena od današnjih (pa tudi nekdanjih) kulturnih dobrin, s katero je mogoče posegati v vse pore družbe – ali kot pravi Lefebvre: v vsak kotiček vsakdanjega življenja. In dejansko je tako. Ste se kdaj vprašali, kje je še kraj na tem svetu, kjer vas ne bi zasipavali in zalivali z glasbo takšnih in drugačnih oblik ter vsebin? V avtobusu, na vlaku, v trgovinah, na postajah, v kavarni doni in zvoni kar koli. Naštevanka še dolgo ne more biti konec. Torej? Smo lahko sploh še nekako kritični do tega, kar nas tako rekoč obdaja kot zrak? Težko. Prav zaradi tega je nadvse dobro, da se na trenutke odmaknemo od hrupnega vsakdana, vsaj v mislih, in nekatere stvari premislimo, kot se spodobi za nekoga, ki se je naučil misliti. In da se počasi vzgojimo tudi za poslušanje filmske glasbe, da postanemo natančno občutljivi in dojemljivi. Morda celo *svobodni*.

Toda *svoboda* v strogem pomenu besede tako ali tako ne obstaja. Pravzaprav bi jo lahko enačili s Schellingovo idejo boga, saj spontano, samopovzročeno porušenje kozmične simetrije, nekakšna primordialna, vakuumška fluktuacija, ki lahko požene v gibanje razvoj Absoluta, torej primordialna kontrakcija, s katero bog lahko pridobi bit, je v temelju zabloda in iluzija.

Vendar je treba priznati človeku bistvo, ki je zunaj sveta in nad njim – kako bi sicer mogel edini med vsemi bitji slediti dolgi poti razvoja od sedanjosti do najtrše noči preteklosti, kako bi se on edini mogel povzpeti od začetka vseh reči, če bi v njem ne bilo kako bistvo iz začetka vseh časov?⁵ Povedano zelo poetično, celo smiselno. Morda pa celo napredujemo prehitro – lahko bi nekako rekonstruirali vse korake (prave in napačne), ki so nekoč Schellinga vodili v zagovarjanje identitete med človeško svobodo in primordialnim breznom, ki je dejansko lahko vir vseh reči, kot se v nadaljevanju izrazi Schelling. Upoštevati moramo, da je bil prav on eden tistih, katerim lahko rečemo filozofi svobode, mislec, ki se je spoprijemal z nemogočo razpravo: kako namreč misliti svobodo v okviru filozofskih sistemov. Ali še bolje: kako prepoznati, izdelati, izrekati neki (filozofski) sistem, ki ne bi izključeval svobode. Morda bi lahko uspelo, vendar je svoboda za nekoga vedno suženjstvo za drugega. Dialektika dvojnosti pač. Nemožnost ravnovesja ali pa prav njegova (edina) možnost v dialektiki. Zato takšen sistem pravzaprav ne more delovati, ne more zaživeti in ne more uspeti. Vedno namreč vsebuje neko tvegano točko, da bosta obe seriji (serija izkustvene realnosti in seveda serija konceptualne mreže) trčili druga ob drugo in popolnoma ustrezali druga drugi; in prav na

4 Lefebvre, Henri: *Everyday Life in the Modern World*. London, 1971. Prav Lefebvre (1901–1991) je v svojih delih razvijal izredno kritično misel glede dogodkov in ideologij današnjega sveta (npr. v *Critique of Everyday Life in The Production of Space*), v katerih ne le opozarja, temveč prav utemeljuje pravila današnje družbe v odnosu do umetnosti (in s tem tudi do glasbe) ter v luči socialne kritike in filozofije kulture.

5 Schelling je to misel zapisal v spisu z naslovom *Vekovi sveta*, kar lahko najdemo v: Schelling, F. W. J.: *Izbrani spisi*. Slovenska matica, Ljubljana 1986, str. 242.

to permanentno tesnobo o izidu se je oprl Schelling. Če izhajamo iz navideznega dejstva, da je univerzum umno urejen, zajet v kavzalno verigo vzrokov in posledic, tudi to navsezadnje ni razumljivo samo po sebi. Prav zato se je Schelling vprašal, kako se je svet sploh lahko zajel v mrežo uma.⁶ A njegov (Schellingov) problem ni v tem, kako je mogoče, da je v univerzumu (ki ga mimogrede urejajo najbolj neizprosni naravni zakoni) mogoča svoboda, ali drugače, kje je v tem neskončnem determinističnem univerzumu sploh mogoč prostor za svobodo, ki ne bi bila le iluzija in bi temeljila na našem nepoznavanju pravih vzrokov.

Kako obstaja realno v glasbi

Če bi se želeli poleg vsega še zaplesti v mreže nevidnih pojavov znotraj filmskoglasbenih paradigem, bi morali že vnaprej delovati kot Sokrat – *erotematično*. Postavljati bi si morali prava vprašanja, s katerimi bi izvajali prave odgovore. In tako bi se izmotali. Toda kot družba v večini primerov delujemo *akroamatično*. Ne želimo zlesti iz mreže. Želimo se vanjo zaplesti še bolj. Kajti samo z zapletanjem in brcanjem bomo pripravili slepega pajka, da nas bo opazil. V hipu, ko nas bo opazil, bo pogubljen. Kajti v naši moči je pretrgati njegovo mrežo, za katero misli, da je nevidna in da smo se po naključju zapletli vanjo. Toda resnica je nasprotna. Mrežo mu želimo odvzeti in jo s tem narediti vidno, njega pa pustiti brez nje. S tem bo izgubil svojo fantazmo. Še zmeraj namreč misli, da smo naivni. Verjame, da je mogoče Umetnost zasnovati na (v) Simbolnem (kot Zakon) ali na Imaginarnem (oblike zavesti, ideologija, interpretacija) polju. Obstaja namreč še Realno – kot nemogoče. Ta pomembna opozicija, v katero silimo našega slepega pajka, je enaka trditvi, da lahko resnično Realno vznikne šele skozi incidento Simbolnega kot njegov preostanek in negativnost, ki ga preči.⁷

Realno kot *nemogoče* pri glasbi lahko nastopa celo na več ravneh in v številnih točkah. Toda nikoli se ne more povsem umakniti pogledu, tudi če se popolnoma skriva v analogno ali digitalno tehniko, v frekvence radijskih valov ali v televizijske signale. Vedno bo na koncu obstajalo nekaj fiksanega, vidnega in oprijemljivega, iz katerega bo mogoče razbrati, da gre vendar za glasbo, za zvok. Res je, da bo prek vseh teh procesov nastala znatna defiguracija glasbe kot neke klasicistično oprevane vrline, saj se bo potopila v hiperrealnost današnje dobe in postala njen prosto lebdeči element. Toda z nekakšno regresijo kot nujnim pojavom se bo ta glasba zavihtela spet nazaj na položaj, ki ji vendar pripada že od začetka: na položaj Simbolnega. Samo spomniti se je treba številnih džezovsko-rokovsko-pop predelav Vivaldijevih *Letnih časov*, pa Beethovnovi znamenite *Pete simfonije*, prve teme v b-molu *Klavirskega koncerta* P. I.

6 Schelling, W. F. J.: *Grundlegung der positiven Philosophie*, 1832–3. izdaja H. Fuhrmans/Bottega d'Erasmus, Torino 1972, str. 222.

7 Gre za idejo, povzeto po članku Dolar, Mladen: *Oblast ne obstaja: ob desetletnici Foucaultove smrti*. V: Problemi, Eseji, št. 2/3 (1994), str. 167–180.

Čajkovskega idr. Vse to je *nemogoča Realnost* in Realnost nemogočega, ki se (morda prav zaradi tega) vedno mora zgoditi in se tudi (jasno) zgodi.

Povejmo še nekaj: zelo dobro poznamo glasbenopedagoški vzorec poučevanja glasbil z nenehnim ponavljanjem, z vajo, ki je na meji *dresure*. Takšno ukvarjanje z glasbo ni le škodljivo za mentalno zdravje, temveč pretirano poudarja le eno glasbeno plat – mehanično. Res je, da so potrebne določene spretnosti, da obvladamo glas ali mehanski instrument, vendar je v tem pedagoškem vzorcu izvzeto doživljanje glasbe kot umetniške stvarine, katere temelj je vendar drugje. Takšna dresura je v bistvu *glasbena adaptacija*, ki ne prinaša v glasbo nič drugega, kot le rokodelske, popolnoma obrtniške prakse. S tem pa se popolnoma zabriše njen (glasbeni) nastanek, ki je vendar intelektualen. Ves svet gre skozi filter kulturne industrije, kakor je poudaril že Adorno,⁸ zato ob tem še kratek razmislek ob glasbi, njenem intelektualnem vplivu na tistega, ki jo izvaja in poučuje, ter onega, ki jo sprejema.

O šolstvu, identiteti in mentaliteti

Šolstvo ni niti enako niti podobno šolstvu izpred nekaj let. Množica zasebnih interesov, kredibilnih ali ne, se je zagostila v sistem tako, da res težko ločimo seme od plev. Težave je povzročila tudi *privatizacija najrazličnejših interesov*. Prav privatizacija interesov je povzročila nekakšno pluralnost glasbe kot medija splošnih dobrin, ki mu lahko šola kot ustanova sledi le še skozi šivankino uho. Tudi če zapišemo, da je kakovost pouka tista, ki nas lahko postavlja na najvišji položaj na prioritetni lestvici strokovnih ustanov, pa ne smemo pozabiti, da so merila za kakovost zelo različna. Na koncu nam ostaja le še vprašanje o *subjektu glasbe*. In kaj je subjekt glasbe? Njena odsotnost. *Želja*. Prav zato pa mora ostati (kot subjekt) vedno v interpretaciji prazen.

Filmska glasba se zaveda prav tega. Filmska glasba, če smo res radikalni, nima svoje identitete – pridobi jo prek filma oz. interpretacije. Sicer bi lahko zapisali, da glasba nikoli nima svoje identitete, vedno jo pridobi nekako za nazaj. Vedno se ji podeli identiteto, prav s tem pa imajo številni akademski razlagalci glasbe velike težave. Še posebno s tistim delom glasbe, ki ga hočejo odcepiti od preostale in ga poimenujejo »absolutna« glasba, v nasprotju z drugim, ki ga slabšalno imenujejo »programska« glasba. In v idejo programske hočejo stlačiti filmsko glasbo. Zatakne se, kadar vpeljujemo pojem identitete ali/in *entitete*. Še posebno zadnje. Filmska glasba torej stopa v svet menjave identitet (in s tem seveda tudi *entitet*) kot popolnoma suveren sogovornik filmski podobi, s katero se pravzaprav pooseblja film kot medij. In pozablja na slišanje vsega tega. Če razumemo filmsko glasbo

8 Mislamo tudi na znamenito delo Adorno, Theodor W.: *Dialektika razsvetljenstva*. Studia Humanitatis, Ljubljana 2002; ob že navedenem *Minima moralia*, seveda.

najprej kot entiteto, kot tisto, kar je vezano na obstojnost česar koli in to obstojnost označi in definira, se mora dogoditi in obstajati v določenem prostoru in času. Ker entiteta ni vezana na določeno materialno vsebino, pomeni torej nekakšno (s)miselno območje ali obsega razumevanja tega, kar v naslednjem koraku, v naslednji glasbeni frazi, določi identiteta. Zato govorimo, da glasba dobiva svojo identiteto vedno, vendar za nazaj. Trenutek po odzvenu, po zvoku. Šele s slišanjem naslednjega koraka lahko namreč izjavimo, kakšen je bil prejšnji zvok: visok, nizek, glasen, tih, kratek, dolg, svetel, temen ... Tako se entiteta in identiteta v glasbi nenehno prelivata in ustvarjata svet znotraj utvare, znotraj sanjskih upodobitev melodičnih in ritmičnih elementov, s katerimi (filmska glasba) prede mrežo (filmske) iluzije.

Identiteta se torej konstruira (konstituira) na neki institucionalni, organizacijski, nekakšni *pojmovni* podlagi, kakor *insignije*. Filmska glasba lahko kakor insignije producira identifikacijo, zgodi se nekakšen neviden obred med podobo in zvokom, združitev vidnega in slišnega sveta. In ko nastopi ta točka, ta trenutek insignirajočega pojmovanja filmske glasbe, lahko spregovorimo o zvočni podobi identitete – vendar to identiteto nosi nekdo drug, po merilih iste osnovne identitete, ki jo zastopa tako, da jo predstavlja. Ta podoba identitete je *aroe*, kot piše C. Crocker, je nekakšna ničta stopnja metafore in metonimije. In spet – predvsem zadnje, torej metonimija, je eno od bistvenih izhodišč za interpretacijo tega, kar prinaša filmska glasba: dodatno razsežnost filmskih podob in njenih preobrazb. Glasbena preobrazba je lahko le zvočno spoznanje. Lahko je le trenutek med tišino in zvokom, ko ni več tišine in še ni zvoka. Je torej *prehod*. Filmski skladatelj se do tega problema vedno opredeli, če ne, zgreši poante. Opredeliti se mora z glasbenim gradivom, s trenutkom pred/za tem. V skladbo mora vnesti dihi, sapo, človekov prispevek, *animo*, ki jo slišimo. Ritem in melodičnost, ki v nekem trenutku zastaneta, se namreč ujame ta v medprostor, v katerem ni ničesar. V tem ničnem prostoru se vendar pojavi nekaj, kar lahko razumemo kot *kreacijo*. Stvaritev nečesa, kar požene kolesje naprej. Zato so medprostor pomembni. Še vedno smo v polju identifikacije, vendar jo (identifikacijo namreč) zdaj opazujemo še z druge strani. Kot prehod, kot dejavnik stvaritve. Z izredno subtilnostjo je treba ob tem spregovoriti o nezavednem elementu, o *fantazmi*, in za nekaj stavkov stopiti spet na področje psihoanalize.

S stališča naše interpretacije je pogoj identifikacija, ki jo moramo poimenovati *identifikacija s subjektom*, za katerega predpostavljamo, da *verjame*. Verjetje je namreč temeljni pogoj, temeljno ozadje za to, da se lahko sploh reproducira pomen fantazme. In da daje tej izjavi nekakšno verifikacijsko moč. Tako nastane *pomen*, res da skozi fantazmo, toda prav v tem je trik – identifikacija prek filmske glasbe nastopi vedno kakor fantazma, ker deluje prav zaradi verjetja. Tako je identifikacija nujen pogoj in nikakor pogojna. Še nekaj: da (filmska) glasba

sproducira pomen (naj bo to kar koli – saj brez temeljnega odnosa do pomena nasploh glasbe ni mogoče ne poslušati in ne dojemati), mora v njej obstajati komunikacijska moč med avtorjem (skladateljem) in izvajalcem ter poslušalcem; interpretacija s fantazmo, ki jo lahko imenujemo tudi filmska podoba, je nekakšna posebna vrsta komunikacije, za katero je značilna uspešna, zelo posrečena *interpelacija*. Kajti identifikacija je v tem drugem primeru identifikacija s subjektom, za katerega predpostavljamo, da ve, torej s subjektom, ki ni bil predpisan na verovanjskem ozadju, temveč je predpisan na vednostnem kompleksu. Lahko bi to povedali tudi po Habermasovo: identifikacija brez fantazme bi lahko ustrezala njegovi komunikacijski akciji, identifikacija s fantazmo pa njegovi strateški akciji. Vendar bi morali dodati še stavek, ki bi potrjeval, da je film posebna hiponoza. Rekli bi – ta isti subjekt je subjekt manipulacije in je tako prvi, ki je absolutno prevaran. Vendar uživa v tem.

Psihične razdalje so vedno usedline nekakšnih razmerij. Ta temeljijo na identifikaciji in so ambivalentna, pa tudi heterogena, moramo dodati. Problem enotnosti osebe (če smo nekoliko profani) tako ni več psihoanalitični problem, temveč le praktični psihološki problem, za katerega reševanje je psihoanaliza skonstruirala koncept nekakšne *jazovske sinteze*. In to je pravzaprav enako, kot je v postopku psihoanalize. Tudi ta se nikoli ne konča, ker je proces. Tudi identifikacija je proces. In kaj ponuja psihoanaliza? Ponuja večno dejstvo, da nihče ne more do popolnosti izdelati svoje identitete. Tudi filmska glasba ne. Zato so potrebne takšne in drugačne študije, da to razumemo.

Mentaliteto si bomo ogledovali skupaj z zgodovinarjem, ki se je posvečal mentalitetam. To je Michel Vovelle, ki je leta 1982 napisal knjigo z naslovom *Idéologies et mentalités*.⁹ In zakaj mentalitete? Predvsem zaradi tega, kar pravzaprav mentaliteta združuje v sebi. Gre za skupek misli, pojmov, sodb o življenju, pa o svetu, o morali, skratka – gre za *miselnost*. Ta pa ne more živeti ločeno od ideologij(e). In končno tudi zaradi besede same, zaradi *mentalis* [nlat.], *mentis*, *mens* [lat.], kar pa je vendar v prevodu *duh*, *um* in *misel*.

Mentaliteta je torej tudi duhovna usmerjenost in zaobjema ves način mišljenja in čustvovanja. Kot vidimo, zadeva ni preprosta. Znamenita ideja *mens sana in corpore sano* [lat.]¹⁰ je sploh lahko vodilo za misel o (zdravih in čistih) duhovih gozda. Za fizično in mentalno zdravje gre. Louis Althusser je v svojem legendarnem delu z naslovom *Ideologija in ideološki aparati dr-*

⁹ Originalno izdani pri Librairie François Maspero, Pariz 1982. Pri nas poznamo prevod iz leta 2004, in sicer Vovelle, Michel: *Ideologije in mentalitete*. Studia Humanitatis, Ljubljana 2004.

¹⁰ Prev.: *zdrav duh v zdravem telesu*. Prav ta misel je izgubljena – ker je izgubljen tisti *zdrav duh*. Mnogi namreč mislijo, da je potrebno zdravo telo zato, da imamo (dobimo še) zdravega duha. Nihče pa se ne vpraša po tem, kaj pomeni ta *zdrav duh*. Kaj pa, če moramo imeti najprej zdravega duha, kaj če je to pogoj, da imamo potem tudi zdravo telo? Ta pot je namreč precej težja, kot pa se ukvarjati dan za dnem le s športom in čakati, da enkrat dobimo še zdravega duha. Ali pa, da nam duh pač nekega dne ozdravi.

žave opredelil ideologijo kot imaginarno razmerje med individi in njihovimi realnimi eksistenčnimi pogoji.¹¹ Gre torej za celoto predstav in praks ter zavestnih in nezavednih ravnanj. Za nas bo to pomembno toliko, kot bomo nastavili ideološko misel filmski glasbi. V njej obstajajo namreč podobe, ki stopajo v spomin in iz njega. Toda kaj je spomin? Je prazna forma? Je zgodovina? Vsekakor gre za nekakšno obliko žlahtnega ideološkega izražanja, če uporabimo besedišče, ki nam ga ponuja Vovelle; gre za zgodovino, ki nenehno razširja meje svojega področja in zanimanja – zajema tudi ravnanja, ki opredeljujejo vsega človeka, recimo človeka kot takšnega: družino, vse šege in navade, sanje, njegovo govorico, modo ... Zgodovina se na teh področjih sreča z navideznimi samoumevnostmi, ki pa niso tako nepomembne. Bolj pomembno je vprašanje, *kakšen pomen* ji pripisati. In naprej – ali je v človekovih ravnanjih kakšen del, ki uhaja ideologiji? Ideologijo hočemo in moramo tukaj razumeti seveda kot nasprotje med, recimo, omiko in okusom, v stvareh, v katerih bi odseval resnični duh časa. In nekoliko drzno lahko prav to poimenujemo mentaliteta časa. *Zeitgeist*, torej. *Duh časa*.

Prav prikupno se je ob tem ozreti še na nekakšne kontemplativne ideje, ki jih je v tolikšni meri izrazil Tenenti, *par excellence* med smrtjo in ljubeznijo do življenja.¹² To je nekaj, kar odpira svet onkraj pogleda, svet nematerialnega. Ko je Levi razmišljal o nematerialni dediščini, je morda nehote nekako prezrl *spomin*, ni mu dal velike veljave med platnicami svoje sicer izredno zanimive študije.¹³

Zaokrožimo: filmska glasba in zvok sta dosegla svojo izpolnitev, svoj temeljni cilj tedaj, ko ju je človeška družba spremenila v popolno filmsko obligacijo, temeljno nujnost magičnih podob, brez katerih si pravzaprav sodobni človek ne želi in sploh ne more več predstavljati življenja in filma. S tem je njuno poslanstvo izpolnjeno, vendar le po eni strani. Druga stran čiste in neodvisne, avtonomne glasbe je popolnoma in samo *glasbena*: filmska glasba živi tudi svoje vzporedno življenje. S tem mislimo, da je prisotna na koncertnih odrih in na koncertnih programih, prav tako kot je bila, še preden je srečala film: torej kot samostojna umetnost, kot čista glasbena forma, popolnoma neodvisna od filmskih podob, pa zato tem bolj vgrajena v specifiko družbenega življenja in sprejemanja. Mnogi govorijo o krizi kulture. Vendar je vse, kar obsega to razmišljanje, tesno povezano s sredstvi in cilji. Življenje je sestavljeno iz načinov delovanja, ki imajo le zelo omejeno skupno smer ali je vsaj videti, kot da jo imajo. Zaradi neskončnih nizov ciljev in sredstev lahko nastaja fenomen daljnosežnih posledic, ki jih zagotovo ni mogoče določiti vnaprej. Nekateri členi teh nizov postanejo

11 Več o tem še v zborniku Althusser, Louis [idr.]: *Ideologija in estetski učinek*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1980, str. 66 (1. teza).

12 Mislimo na delo Tenenti, Alberto: *Občutenje smrti in ljubezen do življenja*. ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1987.

13 Gre za knjigo Levi, Giovanni: *Nematerialna dediščina: življenjska pot piemontske- ga eksorcista iz XVII. stoletja*. ŠKUC: Filozofska fakulteta, Ljubljana 1995.

v naši zavesti kar zavestni cilji – in tako številne stvari, ki so, objektivno rečeno, le prehodno stanje, le nekakšno dejstvo za doseg naših realnih ciljev, se nam zazdijo tedaj, ko se potegujemo zanje (in pogosto, žal tudi po tem, ko smo jih že dosegli), izpolnitev naše celotne ambicije.

Naj bo to spodbuda za nadaljnje premišljevanje in zavestno izogibanje napačnim potem.

Sklep

Ko sklenemo vsa spoznanja in razmišljanja, lahko ugotovimo, da smo se ukvarjali predvsem s pogledi na različne točke in mejnike, ki jih postavlja ukvarjanje s filmom in z glasbo ter z njunimi interakcijami. Kar je pred skoraj šestdesetimi leti izjavil Vincente Minnelli, smo vzeli kot izhodiščno idejo, skoraj metaforo, po njenih stopinjah pa iskali različne okoliščine, v katerih je nastala *nova realnost*. In ker je postalo po njegovih besedah »življenje takšno kot v filmu«, je to zagotovo postalo zato, ker se je toliko približalo ideji stvarnosti na drugi strani leče snemalne kamere, da človek ne loči več izvirnika od dvojnika. Ali še bolj natančno: dvojniki je zaradi svoje popolnosti, zaradi subjektive želje in preslikave na platno, zaradi fantazem in vsega notranjega sveta postal za gledalca/opazovalca današnjega sveta bolj realen od realnosti. Zagotovo smo dokazali, da je bil pomemben mejnik v razumevanju filma dosežen leta 1927, ko se je film združil z zvokom v en medij. Dokazali smo, da se je s tem zabrisala meja med gledalcem in fikcijo, da je občinstvo postala vsa družba in sprejela igro filma kot vzporedno Realno. Prav tako smo dokazali, da je prav zvok tisti, ki je dal popolno verifikacijo filmski podobi in tako rekoč izničil možnost pobega družbene realnosti; še več – ustvaril jo je.

Ker je tehnično in ustvarjalno področje filma in zvoka vplivalo na razvoj obeh elementov, je nastajal čedalje bolj izpopolnjen hibrid, v katerega nevidne mreže se je ulovilo skoraj vse človeštvo. Z izginotjem glasbenih izvajalcev, ki so bili v času zgodnjega filma še ob filmskem platnu, je postala glasba hiperrealna in se je umaknila v popolni kibernetični prostor. To pa je prvi pogoj za rojstvo resnice onkraj empiričnega sveta. Prikazali smo temeljne in izpeljane propozicije filmske glasbe, ki se artikulira po eni strani kot tržni izdelek, po drugi pa kot družbena nujnost, saj s svojo prisotnostjo reagira in spodbuja tudi drugo, svojo koncertno stran. S tem smo pokazali na historični problem ugašanja velikih opernih del, ki so padla pod težo filma. Vzpon glasbenega filma je pripomogel k zatonu velike opere, operete, oratorijev, baletov in velikih vokalno-instrumentalnih spektaklov.

Naša prva teza in hipoteza je bila, da je film vizualni medij, torej medij podobe, ki je postal s spojem zvoka in glasbe svet

onkraj razumevanja Realnega. Dokazali in izpeljali smo idejo, da sta se zaradi koncepta Realnega v pomenu, kot nam ga ponuja Aristotel (v nasprotju s svetom in konceptom Idej, kot ga zagovarja Platon), spremenila pozicija in optika polja družbenega – dogodki obstajajo le še, če so bili kakor koli spremljani in podprti z medijsko pozornostjo. Svet filma je verificiran prav zato, ker ga isti medij, torej film, verificira in ustvarja hkrati. V tem koraku smo tudi dokazali, da je svet zvočnega filma in zvoka v filmu nastajanje popolne iluzije, ki brez zadržkov vodi in ustvari prehod od le mogočega v dejansko, kot nas je opomnil že Aristotel.

Druga teza, ki nas je vodila in smo jo dokazali ter izpeljali, se je nanašala na nove modele ustvarjalnosti in razumevanje avdio vsebin, zvočnega dizajna in avdio vloge, ki je v teh letih redefinirala svoja položaja in vlogo v družbi. Dokazali smo tudi osrednjo idejo razprave, ki pravi, da se je, ker so nastali novi modeli razumevanja avdio vsebin, filmska glasba ločila od koncertne in odrske ter postala po eni strani njuna tekmičica, po drugi pa popolno dopolnilo glasbenemu družbenemu prostoru. Pri tem smo spregovorili in pokazali na točko, na kateri velike glasbene oblike poznoromantične dobe klonejo in se preselijo v nov medij in nov svet – film.

Tretja teza je dejansko podaljšek druge, le da je še bolj natančna. Dokazali smo, da sta z zatonom velike opere nastala glasbeni in zvočni film. Glasbeni telos ni samo nekaj, kar naj bi pripadalo svetu nevidnega, temveč je svet moči notranjih podob in trojnosti, v katere je ujeto naše sebstvo (če uporabimo to nekoliko *newagevsko* terminologijo): sveta Realnega, Simbolnega in Imaginarnega. Hvala, psihoanaliza. Tako je zvočni film postavil občinstvo pred morda največjo dilemo: čemu verjeti? Očem ali ušesom? Kadar verjamemo obojemu, se preselimo v novo realnost in vse je tako popolno, kot le more biti v popolnem umetnem, virtualnem svetu. Prav zato v vsej razpravi trdimo in dokazujemo, da je film enako vizualni in tudi glasbeno-zvočni, filozofski, psihološki in še morda najbolj sociološki fenomen. Pomembno je, da se zavedamo vsega tega in da film interpretiramo z dobro izdelanim orodjem ter res pomagamo razumeti vse razsežnosti, ki jih ponuja.

Viri in literatura

1. Adler, Guido: *Handbuch der Musikgeschichte*. 2 zvezka, Berlin 1930 (reprint: Tutzing 1961).
2. Adler, Guido: *Methode der Musikgeschichte*. orig. Leipzig 1919 (reprint: Farnborough, 1971).
3. Adorno, Theodor W.: *Dialektika razsvetljenstva*. Studia Humanitatis, Ljubljana 2002.
4. Adorno, Theodor W.: *Minima moralia: refleksije iz poškodovanega življenja*. Založba / *cf., Ljubljana 2007.
5. Althusser, Louis [idr.]: *Ideologija in estetski učinek*. Cankarjeva založba, Ljubljana 1980.
6. Dolar, Mladen: *Oblast ne obstaja: ob desetletnici Foucaultove smrti*. V: *Problemi, Eseji*, št. 2/3 (1994).
7. Lefebvre, Henri: *Everyday Life in the Modern World*. London, 1971.
8. Levi, Giovanni: *Nematerialna dediščina: življenjska pot piemontskega eksorcista iz XVII. stoletja*. ŠKUC: Filozofska fakulteta, Ljubljana 1995.
9. Schelling, F. W. J.: *Die Weltalter: Fragmente*. Biederstein Verlag, Leibnitz Verlag, München 1946.
10. Schelling, F. W. J.: *Izbrani spisi*. Slovenska matica, Ljubljana 1986.
11. Schelling, F. W. J.: *Grundlegung der positiven Philosophie, 1832–3*. izdaja H. Fuhrmans/Bottega d'Erasmus, Torino 1972.
12. Tenenti, Alberto: *Občutenje smrti in ljubezen do življenja*. ŠKUC: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1987.
13. Vovelle, Michel: *Ideologije in mentalitete*. Studia Humanitatis, Ljubljana 2004.
14. Weber, Max: *Gesamelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*. Tübingen 1973.

Profil učitelja glasbe v osnovnem šolstvu na Hrvaškem in v Sloveniji skozi zgodovinski razvoj do sodobnosti

Povzetek

RNA Hrvaškem in v Sloveniji je bilo oblikovanje profila glasbenega učitelja v splošnem šolstvu zelo počasno in oteženo. Lik učitelja glasbe je zaradi neugodnih političnih, družbenih, izobraževalnih in bivanjskih razmer doživel vrsto sprememb. V prispevku je predstavljen razvoj podobe učitelja (glasbe) skozi zgodovinski razvoj na področju Hrvaške in Slovenije od srednjega veka do sredine 19. st., v obdobju Avstro-Ogrske, Kraljevine Jugoslavije, druge svetovne vojne, v povojni Jugoslaviji, po osamosvojitvi obeh držav leta 1991 in do sodobnosti. Avtorica razsvetljuje lik učitelja glasbe v povezavi z njegovo vlogo v šolskem sistemu in v širšem kontekstu delovanja zunaj šolskega okolja.

Ključne besede: učitelj glasbe, polivalentni učitelj, vzgoja in izobraževanje, strokovno izpopolnjevanje

Abstract

In Croatia and Slovenia, the creation of the profile of the music teacher in public education was very slow and difficult. The figure of the music teacher experienced a series of changes due to unfavourable political, social, educational, and housing conditions. This paper presents the historical development of the figure of the teacher (of music) in Croatia and Slovenia from the Middle Ages to the mid-19th century i.e., during the period of Austro-Hungary, the Kingdom of Yugoslavia, World War II, the post-war Yugoslavia, and during the period after the two countries in 1991 gained independence until the present day. The author illuminates the figure of the music teacher with regard to his role in the school system and in the broader context of activity outside of the school environment.

Keywords: music teacher, polyvalent teacher, education, professional training

Uvod

Zgodovinski razvoj splošnega šolstva je predmet številnih raziskav, ki odstirajo zanimive podrobnosti tako o globalnih pojavih kot o posameznih ustanovah, učnih načrtih in programih, metodah poučevanja, vzgojni problematiki, vidnejših osebnostih, vplivih politike in zakonodaje, gibanja družbenih tokov ipd. Precej manj je razprav o liku osnovnošolskega učitelja oziroma učitelja glasbe, ki se je oblikoval skozi različne sisteme izobraževanja in v različnih političnih, zakonodajnih, družbenih, materialnih in kulturnih okoliščinah. Dosedanje raziskave so najpogosteje obravnavale glasbeno šolstvo in lik učitelja glasbe v glasbenih šolah, kasneje tudi na konservatorijih in akademijah, posamezni avtorji pa so se omenjene tematike dotaknili le delno in iz različnih zornih kotov (Požgaj, 1975; Šegando, 1972; Putar, 1977). Nekoliko nazornejši so posamezni članki, ki omenjajo pomen kakovosti dela in vloge lika učitelja glasbe v različnih zgodovinskih obdobjih (Novak, 1888; Rotar Pance, 1997; Rotar Pance, 1999; Sicher Kafol, 2002). Pomanjkanje raziskav o liku učitelja glasbe v splošnem šolstvu je spodbudilo nastanek tega prispevka, v katerem bo v strnjeni obliki predstavljen razvoj oz. oblikovanje profila učitelja glasbe v splošnem šolstvu na Hrvaškem in primerjalno v Sloveniji skozi zgodovino do danes.

1. Razvojni vidiki podobe učitelja glasbenega pouka v osnovnem šolstvu na območju današnje Hrvaške do sredine 19. stoletja

Učitelj glasbe je danes sooblikovalec vzgojno-izobraževalnega procesa, ima nalogo spodbujanja učencev pri razvijanju njihovih glasbenih znanj in sposobnosti, je nosilec sprememb in kreiranja (glasbenega) poučevanja. Na razvoj profila učitelja glasbe skozi zgodovino je vplival predvsem glasbeni pouk, ki je v zgodnejših obdobjih tesno povezan s pojmom »petje«. Na območju Hrvaške so do 10. stoletja petje poučevali učitelji duhovniki (župniki ali menihi) in laiki, in sicer v samostanskih, župnijskih, latinskih in glagoljaških šolah, poleg poučevanja pa so prevzemali tudi službe javnih notarjev in sodnikov. Za to obdobje so posebej značilni t. i. popovi glagoljaši, ki so poučevali glagoljaško petje. V 11. stoletju so se na Hrvaškem pojavile prve *katedralne* (škofovske, kapiteljske, stolne) šole, v katerih je petje poučeval učitelj duhovnik, ki je opravljal službo sholastika, vendar se ni imenoval sholastik (*scolasticus*), temveč *pojac* (kantor).¹ Pojac kantor je nadziral pouk v šoli stolne cerkve, bil je tudi kanonik in je prejemal poseben prihodek kot nagrado za kanonično čast. Če ni bil več v petju, je imel namestnika, imenovanega *succentor*. Petje so poučevali tudi učitelji duhovniki/župniki in laiki v župnijskih šolah, poleg petja so poučevali še branje, pisanje, molitve in pridige.

Od 11. do sredine 19. stoletja je bilo območje današnje Hrvaške v političnem, gospodarskem in kulturnem smislu razdeljeno na različne enote (Meščanska Hrvaška, Vojna krajina, Istra, Dalmacija). Ena izmed posledic takšne razdeljenosti so tudi raznolikosti v oblikovanju in podobi učitelja oz. učitelja glasbe.

Pred letom 1777 v Meščanski Hrvaški, ki je obsegala sedanje območje centralne in severozahodne Hrvaške (Zagreb, Karlovac, Varaždin), učitelji niso imeli uradno potrjene pridobljene izobrazbe niti posebno kakovostnega oz. poglobljenega znanja, ki je pogoj za poučevanje. Ker je za delo v ljudskih šolah primanjkovalo učiteljev, so učiteljsko službo večkrat opravljali občinski pisarji, najbolj izobraženi v mestu, vendar nekvalificirani za učiteljsko službo, in prav ti so bili velika ovira za razvoj ljudskega šolstva na Hrvaškem. Razlogi za pomanjkanje učiteljev so bili nespoštovanje učiteljske službe, nezadostno plačano delo in nizka izobrazbena raven za poučevanje v ljudskih šolah.² Zaradi vse večje potrebe po izobraževanju in širjenju učiteljskega poklica je bila leta 1776 v Zagrebu osnovana osrednja narodna šola oz. *učilnica* s štirimi razredi, poleg nje pa so potekali tudi tečaji za učitelje (*učiteljske*). Šolo so poleg rednih učencev obiskovali tudi kandidati za učiteljsko službo, pa tudi učitelji, ki so že bili nameščeni na vaških šolah, a niso bili dovolj izobraženi. Bodočim učiteljem in drugim so ob ostalih predmetih v osrednji narodni šoli omogočali tudi pouk pedagogike in metodike, pozneje pa še orgljanje in petja (Franković, 1958, 69). V glasbi (petje, orgljanje in cerkvena liturgija) so jih poučevali strokovni učitelji glasbe, ki so se najpogosteje izobraževali v glasbenih šolah ali zavodih zunaj države. Ob koncu 18. stoletja so bili učitelji še naprej duhovniki/župniki in laiki (občinski pisarji). Z učiteljsko službo je bila združena tudi služba organista in cerkovnika, ki je obsegala petje in igranje v cerkvah, sodelovanje pri pogrebih, čiščenje cerkva ipd., kar je bilo primarno bolje plačano od službe učitelja. Na začetku 19. stoletja, z novo šolsko uredbo *Ratio educationis* (*Splošni šolski in poučni sistem za Ogrsko kraljevstvo in njemu pridružene strani*), ki je veljal v Meščanski Hrvaški in Slavoniji do leta 1845, pa je bilo posebno poudarjeno pedagoško izobraževanje učiteljev, urejala pa je tudi njihove plače.³ Čeprav je bilo s temi odločbami predvideno, da imajo učitelji določeno kvalifikacijo in poseben status v družbi, je bil učiteljev položaj praviloma zelo nizek. Plače so bile v breme občinam, ki večinoma niso imele sredstev za vzdrževanje šol in plačevanje učiteljev. Povsem jasno je, da so v takšnih okoliščinah učitelji sprejemali tudi različne druge službe, še posebno delo organista, pisarja, zvonarja, krajevnega sodnika, komisarja varnosti, zbiralca računov ipd., ki so imele v takratni družbi še vedno večji pomen kot učiteljska. (Cuvaj, zv. II, 1910, 164 in 290; Franković, 1958, 71, 99.) Učiteljem na Hrvaškem sta težavo pomenila tudi jezik poučevanja ter velika madžarizacija in germanizacija, kar

1 Prim. Fran Plevnjak, *Prilozi za kulturnu povijest hrvatskog svećenstva (rad svećenstva na školskom-prosvjetnom polju)*, Zagreb: Naklada Pišćeva, 1910, 26.

2 Prim. Antun Cuvaj, *Grada za povijest školstva kraljevine Hrvatske i Slavonije od najstarijih vremena do danas*, zv. II, Zagreb: Trošak i naklada kr. Hrv.-Slav.-Dalm. zem. vlade, Odjel za bogoštovlje i nastavu. 1910, 40–41.

3 Prim. D. Franković, n. d., 63.

je pripeljalo do ilirskega gibanja, ki se je borilo za nacionalno ozavešanje prebivalstva, reorganizacijo osnovnih šol ter za spremembo vloge in položaja učitelja, pri čemer so med drugim zahtevali tudi ločitev učiteljske službe od vseh drugih služb. Po letu 1845 je prišlo do nove uredbe za šolstvo, t. i. *Sistema začetnih učilnic (Systema scholarum elementarium)*, po katerih se je učiteljska služba lahko združila s službo pevcev, če so to narekemale mestne razmere, vsekakor pa se je morala ločiti od notarske službe. V tem času je bila v trivialne šole prvič uradno uvedena glasbena vzgoja kot samostojen predmet *petje*, ki ga je skupaj z drugimi predmeti poučeval učitelj – cerkveni organist in pevec hkrati. Učitelji so petje poučevali na podlagi cerkvenih pesmaric, ob tem pa so se strokovno izpopolnjevali, in sicer pri delu različnih učiteljskih društev ali s samostojnim proučevanjem pedagoške literature.

V Vojni krajini, ki je obsegala obmejno zahodno območje Habsburške monarhije, organizirano kot obrambni pas proti Turkom, je moral učitelj spoštovati neposredne zakone z Dunaja in je bil vzgojen in izobražen v vojaškem duhu (Cuvaj, zv. II, 1910, 512–513; Martinović, 1994, 55). Na začetku 19. stoletja, ko je bil izdan zakon *Politische Schulverfassung* ali *Schulcodex* (Državna šolska ustava), ki je veljal za območje Vojne krajine, so bolje skrbeli za glasbeno izobrazbo učiteljev, česar pred tem ni mogoče opaziti. Družbeni položaj učiteljev je bil na tem območju boljši kot v Meščanski Hrvaški. Učitelji so dobili določene privilegije, kot npr. višje plačilo in nagrado za opravljanje službe zvonarja in orglarja.⁴

Za učitelje oz. učitelje glasbe v Dalmaciji so bile razmere slabše kot v Meščanski Hrvaški in Vojni krajini zaradi neugodnih političnih, družbenih, izobraževalnih in eksistencialnih okoliščin, najslabše pa so bile v Istri. Prvi učitelji glasbe so bili duhovniki (benediktinci, dominikanci, frančiškani, jezuiti, pijaristi), popovi glagoljaši, hkrati tudi sodni pisarji in javni notarji, delujoči v vaških šolah. Kot učitelji so delovali tudi nepravni pedagogi, npr. zvonarji oz. cerkovniki in organisti (v Dalmaciji se omenjajo kot »preprosti nevedneži«, »preprosti čevljarji« (Ströll, 1900, 36)).

2. Razvoj poklica učitelja oz. učitelja glasbe na območju Slovenije do sredine 19. stoletja

Prvi učitelji glasbe na območju Slovenije so bili duhovniki, irski misijonarji, ki so na ozemlje današnje Slovenije prinesli kulturo petja v ljudskem, domačem jeziku. Precejšen vpliv so imeli tudi duhovniki in učitelji z nemškega ozemlja, ki so na Slovenskem pustili globoke sledi in velik vpliv nemške kulture in jezika. Uporabljali so latinščino, ki je bila obredni jezik Cerkev, zato domnevamo, da so poučevali tudi gregorijansko petje. V srednjem veku so tako na Slovenskem kot Hrvaškem

pri poučevanju glasbe imele zelo pomembno vlogo samostanske in župnijske šole, v katerih so ob drugih predmetih poučevali petje. Glasbeni pouk so izvajali duhovniki (menihi ali župniki), njihovi pomočniki (*šolarji*, *kleriki*) ali nasledniki na župniji (*scholasticus*, *magister*, *ludimagister* ali *ludirector*) ter laiki (cerkovniki oz. mežnarji, potujoči nekdanji študenti) (Cvetko, 1958, 37–40; Rovšek, 1994, 25, 28, 30–31). Prve uradno ustanovljene šole so bile stolne šole, v katerih je petje poučeval učitelj, t. i. *magister scholarum* (kasneje *scholasticus*). Ščasoma je sholastik zaradi preobremenjenosti z drugimi pomembnimi deli svojo učiteljsko službo deloma predal učitelju rektorju, s čimer mu je prepustil tudi dober del svojega zaslužka.

Doba reformacije je v slovenskem okolju prinesla začetek ustanavljanja osnovnih (ljudskih) šol, večjo sistematično poučevanja in nove profile učiteljev glasbe. V osnovnem protestantskem šolstvu je petje poučeval polivalenten učitelj, poimenovan *šulmojstr*, *šomašter*, *šulmaštr* ali *mežnar*, in sicer vse predmete v razredu (slovensko branje, pisanje, slovenski katekizem in petje). Njegov družbeni status je bil izredno skromen. Ukvarjal se je s težavo vzporednega dvotirnega poučevanja: nekatere učence je poučeval v okviru osnovnošolskega programa v materinščini, druge pa je usposabljal za poklic v jeziku, ki so ga želeli starši.⁵ V poučevanju so mu pomagali pomočniki oz. sodelavci, *kolaboratorji*. Včasih je petje poučeval tudi dobro glasbeno izobražen in vsestransko glasbeno angažiran učitelj, t. i. *kantor*, ki je deloval v šoli, cerkvi in v svojem okolju, predvsem na srednji stopnji izobraževanja. Kantorji so pripomogli k povečanju pomena in vloge petja v šoli in cerkvi ter zunaj nje, h glasbeni izobrazbi širšega prebivalstva, k ohranjanju slovenske kulture in slovenskega jezika in naraščanju domačega glasbenega kadra. Zaradi obsežnosti dela so kantorjem včasih pomagali pomočniki – *subcantor*, *succantor*, *succentor*, ki so bili prav tako glasbeno izobraženi. Na učitelje so imeli značilen vpliv meistersängerji, mestni piskači oz. deželni trobentači in mestni goslači, ki so bili poklicni glasbeniki tedanjega časa.

Učitelj glasbe, v dobi protireformacije imenovan *prefectus musicae*, *regens chori*, *director musicae (et chori templi)*, je glasbeno deloval v zelo širokem obsegu. V šolah srednje stopnje (kolegiji, gimnazije) je poučeval petje in igranje na glasbila, deloval pa je tudi v cerkvi in zunaj nje (bogoslужbe, jezuitsko gledališče, cerkvene procesije). Dokazana je tudi praksa sodelovanja z že omenjenimi profili posvetnih poklicnih glasbenikov. Pred uvedbo t. i. *splošnega šolskega reda* (1774) in po tem so tako v Sloveniji kot na Hrvaškem učiteljevali duhovniki in laiki, predvsem pa nameščeni organisti in cerkovniki, pisarji, invalidi, propadli študenti, podčastniki, obrtniki, ki v svojem poklicu niso bili uspešni ali pa so, medtem ko so bili brez drugega dela, tudi poučevali. Postranska dela so jim prinesla več dohodkov

4 Prav tam, 67.

5 Prim. Vlado Schmidt, *Zgodovina šolstva in pedagogike na Slovenskem I*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1963, 458.

kot pa učiteljska služba. Zanimiv je podatek, da so bili v prvi polovici 18. stoletja med učiteljskimi kandidati tudi čevljar, tkalec, krojač, kotlar in podčastnik in glede na opis njihovih lastnosti za učiteljsko službo lahko rečemo, da so bila merila za izbiro učitelja zelo nizka, kar kaže tudi na nizke standarde šolstva (Krulec, 1895, str. 429, povzeto po: Cukjati, 2005, 19).

Na začetku 19. stoletja je bila podoba osnovnošolskega učitelja oz. učitelja glasbe v Sloveniji enaka podobi učitelja v Vojni krajini, v obeh primerih je bil dobro (glasbeno) izobražen, bogaboječ, veren in moralno neoporečen, strog vzgojitelj.⁶ V Sloveniji, kot tudi na Hrvaškem, so obstajali poskusi ločevanja služb učitelja in organista od cerkovniške, kar je bilo uresničeno v obdobju Ilirskih provinc. Ločevanje je privedlo do tega, da so učitelji zapuščali učiteljsko službo in večinoma ostali cerkovniki, kar je bilo donosnejše. Zaradi slabega gmotnega položaja je bil učitelj še naprej prisiljen opravljati dodatna dela. Skrb za pedagoško izobraževanje učiteljev, ki je potekalo v pedagoških tečajih, se je povečevala šele po obdobju Ilirskih provinc. Na tovrstne tečaje so najpogosteje prihajali kandidati brez predhodne glasbene izobrazbe, zato v predpisanih nekaj mesecih niso mogli pridobiti zadostnega glasbenega znanja. Izobraževali so jih strokovni učitelji, za slovenski prostor so na primer znani Franc Sokol, Gašpar Mašek, Kamilo Mašek idr., ki so s pesmaricami v narodnem jeziku vplivali na krepitev narodne zavesti in spodbujali znanje slovenskega jezika. Po letu 1848 se je sicer represivna vzgoja spreminjala in blažila, z njo pa tudi podoba učiteljev.⁷ Ti so na Slovenskem v tem letu prvič dobili pravico izbire načina ali celo vsebine pouka, kar je pospeševalo njihovo zanimanje za šolo in povečevalo občutek odgovornosti za kakovostno učno delo. Učitelji so se strokovno izpopolnjevali s sodelovanjem v pedagoških knjižnicah in v delu učiteljskih društev. Oglašali so se tudi kot dopisniki slovenskih časopisov.

3. Lik učitelja glasbe v obdobju Avstro-Ogrske (1867–1918)

V obdobju Avstro-Ogrske so učitelji oz. učitelji glasbe na Hrvaškem in v Sloveniji načelno delovali pod okriljem ene politične oblasti, vendar v vzgojno-izobraževalnih sistemih, ki so se razvijali različno. Bili so še vedno polivalentni učitelji in so opravljali delo organista, pevcu in cerkovnika. Izobraževanje učiteljev je potekalo različno. Na Hrvaškem so se na učiteljskih šolah oz. preparandijah izobraževali kandidati za službo učitelja in organista, v Sloveniji pa je od leta 1877 na učiteljskih

šolah potekalo le izobraževanje učiteljev za učiteljsko službo. V učiteljskih šolah ali na zasebnih učnih urah so poučevali strokovni učitelji glasbe, izobraženi v drugih deželah ali v domačih glasbenih šolah. Učitelji so na vsem obravnavanem območju, predvsem na področju Istre in Dalmacije ter v Sloveniji, delali v zelo težkih pogojih (preveliko število učencev v razredu, pomanjkanje učbenikov, knjig, učnih pripomočkov, problemi z jezikom poučevanja, dvojezične šole), za svoje delo pa so bili premalo plačani. Poleg slabih pogojev sta nanje močno vplivali tudi germanizacija in italijanizacija. Dodatno težavo sta predstavljali nezadostna glasbena izobrazba in slaba glasbena nadarjenost učiteljev, zaradi česar so določeni zanemarjali glasbeni pouk, ponekod pa ga sploh niso izvajali.⁸

Na začetku 20. stoletja so vojne razmere, razpad Avstro-Ogrske in nove oz. drugačne ideološke težnje (socializem, marksizem, komunizem, fašizem, nacizem) pripeljale do nazadovanja. Učitelji niso bili dovolj ustrezno izobraženi, okolje je pestilo pomanjkanje ustreznih kadrov. Poučevali so v razredih z enormno velikim številom učencev ter v starostno izrazito mešanih razredih, pestilo jih je pomanjkanje šolske opreme in učbenikov ipd. S takšno prakso je prišla do izraza predvsem učiteljeva vsestranskost oz. polivalentnost, saj je moral poučevati vse, tudi glasbo oz. petje, za kar pa večinoma ni bil dovolj usposobljen. Učitelji oz. učitelji glasbe so bili v obeh državah pomembni za dvig kulturne ravni prebivalstva in zaustavitev procesa potujčevanja. Kljub številnim preprekam so svoje delo izboljševali s pomočjo strokovnih učiteljev glasbe, pedagoških časopisov, dela v šolskih knjižnicah, s sodelovanjem na pedagoških konferencah in z delom v učiteljskih in pevskih društvih. V tistem času je med učitelji delovalo nekaj zglednih osebnosti, ki so postale vzorniki kot posebno dobro podkovani strokovnjaki: na Hrvaškem Vjenceslav Novak (1859–1905), Vilko Novak (1865–1918), v Sloveniji na primer Hinko Druzovič (1873–1959), ki so močno vplivali na metodiko pouka petja in na dvigovanje pomena petja v izobraževalnem sistemu obeh obravnavanih področij.

4. Podoba učitelja glasbe v osnovnem šolstvu v obdobju Kraljevine Jugoslavije (1918–1941)

V obdobju Kraljevine Jugoslavije je bil učitelj glasbe tako kot drugi pedagogi pri svojem delu močno odvisen od prilagajanja ideološkim izhodiščem tedanje družbe. Prilaganje je bilo nujno, kajti »neposlušne« učitelje, ki niso podpirali oblasti, so odpuščali, premeščali ter preganjali na vse mogoče načine. Učitelji v Istri in delu Slovenije (Primorska, Gorica), ki je bila pod fašistično upravo, niso bili v nič boljšem položaju, prej v veliko težjem. Bili so izpostavljeni težkim represivnim ukrepom, ki so v celoti zaustavili kakršen koli razvoj učitelja oz. učitelja glasbe na omenjenih območjih. Na drugi strani so bili učitelji pod nadzorom

6 Prim. Henrik Schreiner, Kratak pregled o razvoju slovenske ljudske šole, v: *Popotnik*, let. 40, št. 8, Ljubljana: Last in založba Zaveze jugoslovanskega učiteljstva. Učiteljska tiskarna, 1919, 136–137; primerjaj tudi: Tanja Cukjati, *Lik osnovnošolskega učitelja v slovenski javni šoli* (magistrska naloga), Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta, 2005, 34–35.

7 Prim. Mirjana Horvat, *Oblikovanje profila učitelja glasbe v osnovnem šolstvu na Hrvaškem in v Sloveniji skozi zgodovinski razvoj do sodobnosti* (doktorska naloga), Zapršić: Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, Oddelek za glasbeno pedagogiko, 2012, 108.

8 Prav tam, 135.

cerkvenih oblasti, tako da so bili v neprestanem precepu. V praksi je bil še naprej uveljavljen tip polivalentnega učitelja (Miljković, 2007). V tem času so na obeh obravnavanih območjih posvečali veliko pozornosti prav glasbeni vzgoji in učenju zborovskega petja, ki je bilo na Slovenskem z leti na vse bolj zavirljivi ravni, prav tako se je oblikoval lik učitelja zborovodje. Vse bolj so se krepile zahteve po razvoju pedagoškega profila učitelja oz. učitelja kot vzgojitelja in aktivnega pedagoga. Na Hrvaškem so se učitelji v učiteljskih šolah še naprej izobraževali za službo organistov, strokovno izobraževanje pa so lahko zakonito nadaljevali le v okviru Združenja učiteljev Jugoslavije in Združenja profesorjev Jugoslavije ter v organiziranih pevskih tečajih.⁹

5. Lik učitelja oz. učitelja glasbe med drugo svetovno vojno

Med drugo svetovno vojno je bil učitelj pod pritiskom različnih ideologij (ustaška, fašistična, nacistična ali komunistična). Tisti, ki so bili pod vplivom ustaške ideologije v Neodvisni državi Hrvaški (NDH), so bili običajno organisti in voditelji petja v cerkvah, nasprotno pa so komunistično usmerjeni učitelji zapuščali položaje organistov in voditeljev petja v cerkvah. Delo učiteljev, tudi glasbeno, je potekalo s kadri različnih poklicev. V NDH so poučevali učitelji, običajno delujoči na več sosednjih šolah, upokojenci, duhovniki, redovnice, študenti ali osebe z dvema razredoma ali z dokončanim višjim razredom srednjih ali meščanskih šol. V Istri, Dalmaciji in delu Slovenije, ki so bile pod vplivom fašistične in nacistične ideologije, so pedagoška dela opravljali fašistični funkcionarji, rekrutirani nacisti, domači hrvaški in slovenski učitelji, pismeni in bolj izobraženi kmetje, včasih komaj dozoreli otroci, na ozemlju Hrvaške in Slovenije, kjer je bil velik vpliv komunistične ideologije, pa so med učitelji različni profili, ob moških tudi ženske in mladina, partizani, invalidi, politični delavci, člani oz. aktivisti KPJ idr. Poučevanje je potekalo v različnih oblikah (delo v vaških pomožnih šolah, mestnih nadaljevalnih šolah, delo v osnovnih, potovalnih, ambulantnih šolah, analfabetskih, večernih tečajih, na ljudskih univerzah, v ideoloških organizacijah in raznih drugih oblikah nerednega in obšolskega dela). Vsaka ideologija je imela samo en cilj – vzgojiti človeka, ki bo poslušen, in ga narediti siromašnega v duhu in znanju.

6. Vpliv izobraževalne in politične reforme na lik učitelja glasbe v obdobju poveljne Jugoslavije (1945–1991)

V poveljnem obdobju je v osnovnih šolah z uvedbo predmetnega pouka prišlo do delitve učiteljev na tiste, ki so delovali na razredni, in one, ki so delovali na predmetni stopnji. Z delitvijo pouka

se je polivalentnost učiteljev oz. učiteljev glasbe pravzaprav nadaljevala le na razredni stopnji, v praksi pa so zaradi pomanjkanja kadrov na predmetni stopnji za poučevanje glasbe obstajali tudi občasni navidezni polivalentni učitelji, ki so spričo kadrovske težave poleg glasbe poučevali še druge predmete, za katere sicer niso bili usposobljeni. Na obeh obravnavanih območjih so učitelji živeli in delali v zelo težkih pogojih, izobrazbena stopnja pa je bila zelo nizka, saj je izobraževanje potekalo neenakomerno in na pretežno nizki ravni. Potrebe po kadrih za nižje razrede osnovne šole so zadovoljevale učiteljske šole, učitelji višjih razredov pa so se izobraževali v višjih pedagoških šolah. Po šolski reformi leta 1960 so izobraževanje učiteljev prevzele pedagoške akademije, kar je pomenilo, da so mlajše generacije dosegle višjo stopnjo izobrazbe. Izobrazbeno raven učiteljev glasbe so izboljševale srednje glasbene šole, kot nadgradnja pa tudi zagrebška in ljubljanska akademija. Z reformo osnovnošolskega izobraževanja in z reformo izobraževanja učiteljev v poveljnem obdobju se je začelo novo obdobje pedagoškega profila in oblikovanja podobe učitelja glasbe, ki je vplivalo na delo učiteljev glasbe v šoli tako v slovenskem kot hrvaškem okolju.

V sedemdesetih letih preteklega stoletja so vsem učiteljem, tudi učiteljem glasbe, skladno s splošnim družbenopolitičnim trendom ponovno močneje vsiljevali politično doktrino oz. politično usmerjenost vzgoje in izobraževanja, kar je do določene mere zaviralo proces napredovanja v pedagoških smereh (Pivac, 1979). Z *Zakonom o združenem delu* iz leta 1976 so bili učitelji glasbe sicer izenačeni z drugimi delavci, vendar so bili za svoje delo še vedno malo plačani in premalo cenjeni. Učitelja glasbe so najpogosteje vrednotili po njegovem zborovskem delu, čeprav so se posamezniki ukvarjali tudi z drugimi glasbenimi aktivnostmi. Bilo je povsem običajno, da so ob osnovnem delu vodili tudi druge šolske in obšolske (glasbene) dejavnosti, s katerim so pripomogli k splošnim vzgojno-izobraževalnim ciljem in boljši kulturni izobrazbi prebivalcev ožjega okolja. Posamezniki so bili tudi pisci priročnikov, pesmaric, didaktičnih zbirk ipd. Pri vseh teh vlogah so učitelji potrebovali strokovno in pedagoško znanje in izkušnje. Na tovrsten napredek je med drugim vplivala prenova izobraževanja učiteljev glasbe, kar se je na Hrvaškem začelo leta 1978, v Sloveniji pa leta 1987.

V osemdesetih letih preteklega stoletja je prišlo pri oblikovanju profila učitelja glasbe do novih sprememb, šolski sistem je posebno v Sloveniji poudarjal razvoj lika ustvarjalnega učitelja glasbe.¹⁰ Ob tem so vodilni akterji prenove podarjali oblikovanju profila učitelja, ki zna vzgajati otroke za umetnost. Konec osemdesetih let preteklega stoletja so učitelje vse bolj spodbujali k permanentnemu strokovnemu izpopolnjevanju, kar je

9 Prim. M. Horvat, n. d., 140–141.

10 Prim. Breda Oblak, Glasbena vzgoja in učitelji na stopnji razrednega pouka, v: *Uspostavljanje razrednih učiteljev pri nas* (zbornik prispevkov), Ljubljana: Pedagoška akademija, 1988, 291–297; primerjaj tudi: Breda Oblak, Pomen ustvarjalnega učenja v Glasbeni vzgoji, v: *Povzetek ob 30-letnici enotne osnovne šole (1958–1988)* (zbornik razprav), Ljubljana: Zveza društev pedagoških delavcev Slovenije, Zavod SR Slovenije za šolstvo, 1989, 267–273.

vsestransko izboljševalo njihovo strokovno (glasbeno) podkovanost in sodobnejše pristope pri izvajanju učnega procesa.

7. Profil učitelja glasbe po osamosvojitvi držav leta 1991

Od leta 1991 do 1995 je bilo šolstvo na Hrvaškem, za razliko od Slovenije, potrjeno vojnim razmeram, zato so učitelji v različnih predelih Hrvaške delovali različno. Od leta 1995 so v obeh državah poučevali podobno. Na položaj in delo učiteljev v osnovnih šolah je tudi v zadnjem obdobju vplivala šolska zakonodaja. Leta 2006, ko je bil na Hrvaškem sprejet nov sistem vzgoje in izobraževanja oz. hrvaški nacionalni izobraževalni sistem (hrv. Hrvatski nacionalni obrazovni standard – HNOS), je prišlo tudi do bistvene kakovostne spremembe pri glasbenem pouku v osnovnih šolah, kar je vplivalo tudi na delo pedagogov na razredni in predmetni stopnji. V hrvaških osnovnih šolah so začeli uporabljati t. i. *odprti model glasbene vzgoje*, ki je bil naklonjen do proste izbire vsebin in je rešil dolgoletno težavo, povezano z obsegom učnega programa glasbenega pouka. Podobno kot na Hrvaškem je leta 1995 prišlo do kurikularne prenove tudi v Sloveniji, kar je posledično vplivalo na drugačno podobo učitelja glasbene vzgoje. Poslej je bila mnogo bolj kot v prejšnjih obdobjih poudarjena učiteljeva ustvarjalnost v pripravi in izvajanju glasbenega pouka, kar naj bi se prenašalo tudi na učence. Prav tako se je pričakovalo, da bo učitelj glasbenik širokega kova ter da bo skrbel za svoje permanentno oz. vseživljenjsko izobraževanje, vse to pa je bilo dodatno poudarjeno z uvedbo bolonskega sistema izobraževanja v obeh državah. Pogoji za zaposlitev učiteljev v šoli, obveznosti in aktivnosti, način pouka, materialni pogoji in oprema za pouk ter zahteve glede učiteljevih kompetenc so bili v obeh državah bolj ali manj enake. Do razlik je prihajalo predvsem pri delitvi učiteljskega dela (na Hrvaškem so učitelji razrednega pouka oz. učitelji glasbe na razredni stopnji poučevali glasbo od prvega do tretjega razreda, predmetni pa od četrtega do osmega razreda, na določenih hribovskih in otoških področjih zaradi majhnega števila učencev pa v kombiniranih oddelkih; v Sloveniji so učitelji glasbe na razredni stopnji poučevali učence od prvega do tretjega razreda, nato le v četrtem in petem razredu, v šestem razredu pa je poučevanje prevzel učitelj predmetnega pouka, ki je poučeval tudi v tretjem triletju osnovne šole); po določbah o ocenjevanju (opisno in številčno ocenjevanje), trajanju pripravnosti (na Hrvaškem je za učitelje glasbe pripravništvo trajalo eno leto, v Sloveniji je do leta 2000 trajalo deset mesecev, od 2000 naprej pa eno leto), spremembe v izobraževanju pred uvedbo bolonskega sistema izobraževanja (podaljševanje trajanja študija za učitelje razrednega pouka oz. učitelje glasbe na razredni stopnji na Hrvaškem, novi različni strokovni nazivi po končanem izobraževanju v obeh državah, izboljšanje izobrazbe učiteljev glasbe s spremembami v fakultetnih kolegijih v obeh državah, uvajanje podiplomskega,

magistrskega interdisciplinarnega študija glasbene pedagogike na Hrvaškem itn.) ter po njej (nova ureditev študija – postopno uvajanje dvostopenjskega oz. tristopenjskega izobraževanja v Sloveniji leta 2004, na Hrvaškem so bile vse spremembe uvedene v šolskem letu 2005/2006, uvedba novega sistema sprejemnih izpitov na Hrvaškem, povezanih z opravljanjem državne mature, nova ureditev študijskih programov na Hrvaškem, novi različni strokovni nazivi po končanem izobraževanju v obeh državah, uvajanje dvopredmetnega študija glasbene pedagogike na glasbeni akademiji v Zagrebu), različno strokovno izpopolnjevanje oz. stalno strokovno izobraževanje, pri čemer ugotavljamo, da so bili slovenski učitelji glasbe v modelih vseživljenjskega izobraževanja naprednejši in uspešnejši kot učitelji glasbe na Hrvaškem.

8. Današnji profil učitelja glasbe v osnovnem šolstvu na Hrvaškem in v Sloveniji

Danes v obeh državah učitelji glasbe poučujejo avtonomno in svobodno na podlagi smernic šolske zakonodaje in so podobnega profila, čeprav delujejo v različnih okoljih. Izobraževanje poteka na sorodnih dodiplomskih in podiplomskih ravneh, spodbujajo vseživljenjsko učenje, prav tako študentje dosegajo podobne nove kompetence (strokovne, pedagoške, socialne, osebnostne idr.), ki zagotavljajo boljše delo učiteljev. Od glasbenih pedagogov se med drugim pričakuje ustvarjalnost in kakovostno delo, med cilji pa je med drugim poudarjena vzgoja kritičnega in estetsko oblikovanega poslušalca glasbe. V obeh državah si prizadevajo za proevropsko usmeritev in oblikovanje (*change agents*) splošnega in glasbenega vzgojno-izobraževalnega procesa. Učitelji glasbe imajo v obeh okoljih vse večje pravice in obveznosti, ki od njih zahtevajo odgovornost pri delu in usklajevanje z vsemi dejavniki vzgojno-izobraževalnega procesa v šoli in zunaj nje. Prav tako je ugotovljeno, da se učitelji ne glede na okolje ubadajo s podobnimi težavami, kot je problematika zagotavljanja določenega družbenega statusa.

Sklep

Razvojna pot učitelja glasbe v osnovnem šolstvu je bila na Hrvaškem in v Sloveniji v posameznih zgodovinskih obdobjih deloma različna, deloma podobna. Vzroke različnosti in sorodnosti lika učitelja glasbe najdemo prvotno v politični, gospodarski in kulturni razdeljenosti obeh področij, kar je vplivalo na izobraževalno politiko, posledično pa tudi na razvoj splošnega in strokovnega glasbenopedagoškega izobraževanja učiteljev glasbe, na njegove materialne in eksistencialne pogoje za življenje in delo ter na njegov družbeni položaj. Podobo učitelja glasbe so vrsto let določali različni normativi, ki so na razvoj njegove podobe vplivali tako pozitivno kot negativno. Do prelomnice v razvoju podobe učitelja glasbe je na obeh področjih prišlo na

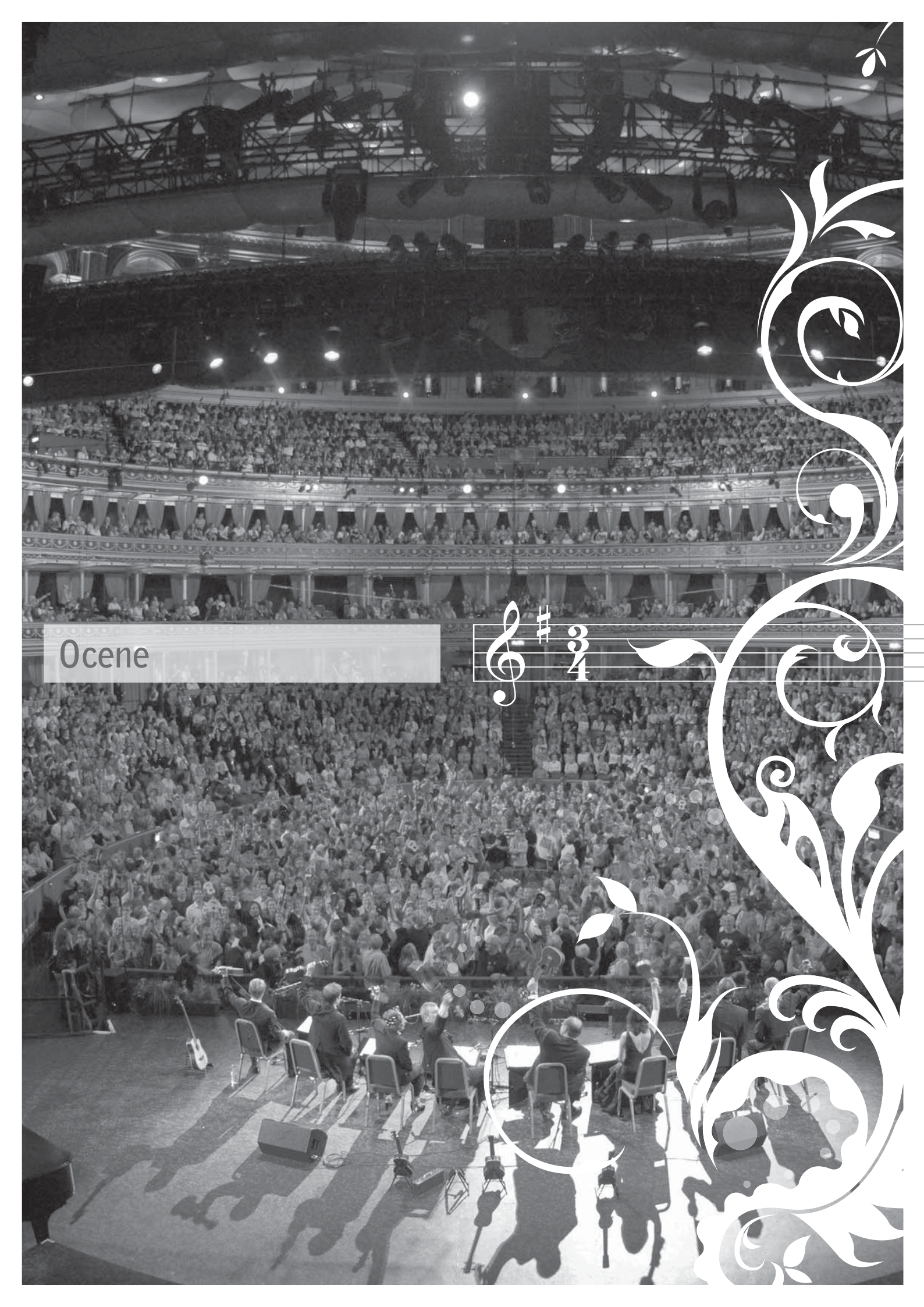
začetku 19. stoletja z vpeljavo novih šolskih zakonov, ki so poudarjali večjo skrb za razvoj pedagoškega profila učitelja oz. učitelja glasbe. V 20. stoletju so se zahteve po pedagoškem profilu učitelja glasbe, ki naj bi represivno vzgojo nadomestil z vzgojo za življenjsko kulturo, okrepile s spremembami v inicialnem in permanentnem oz. vseživljenjskem izobraževanju učitelja glasbe ter s pridobivanjem novih osebnostnih in strokovnih kompetenc za poučevanje in glasbenopedagoško delo. Poudarjen je bil predvsem ustvarjalni lik učitelja glasbe, ki zna učence motivirati za glasbeno umetnost. Danes ima učitelj glasbe, ki je soočen z raznovrstnimi težavami šolskega in obšolskega dela ter z zagotavljanjem lastnega obstoja, v obeh samostojnih državah pomembno vlogo v razvoju šolstva, glasbenega pouka ter glasbenih sposobnosti in ustvarjalnosti učenca. Profil učitelja

glasbe je v obeh državah podoben, čeprav se razvija v podobnih in hkrati različnih okoliščinah.

Ob vsem je pomembno poudariti, da je lik učitelja glasbe pogojen z dvema temeljnima dejavnikoma: po eni strani ga formira razvoj predmeta in njegov položaj v predmetniku, po drugi strani pa ga oblikujejo normativi programov za usposabljanje učiteljev in predpisane kvalifikacije zanje. Prav tako je treba upoštevati, da je šolski sistem v obeh okoljih ohranil dva tipa učiteljev: prvi je polivalentni učitelj razrednega pouka, ki se odloča za poklic predvsem zaradi svojega nagnjenja do opravljanja pedagoškega procesa, ob njem pa je učitelj predmetnega pouka, ki se za poklic največkrat odloča predvsem zaradi nagnjenja do glasbene stroke oz. glasbene umetnosti.

Viri in literatura

1. Cukjati, Tanja. 2005. *Lik osnovnošolskega učitelja v slovenski javni šoli* (magistrska naloga), Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta.
2. Cuvaj, Antun. 1910. *Građa za povijest školstva kraljevine Hrvatske i Slavonije od najstarijih vremena do danas*, zv. I–IV. Zagreb: Trošak i naklada kr. Hrv.-Slav.-Dalm. zem. vlade, Odjel za bogostovlje i nastavu.
3. Cvetko, Dragotin. 1958. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I*, Ljubljana: Državna založba Slovenije.
4. Franković, Dragutin. 1958. *Povijest školstva i pedagogije u Hrvatskoj*, Zagreb: Pedagoško-književni zbor.
5. Horvat, Mirjana. 2012. *Oblikovanje profila učitelja glasbe v osnovnem šolstvu na Hrvaškem in v Sloveniji skozi zgodovinski razvoj do sodobnosti* (doktorska naloga), Zatrešić: Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, Oddelek za glasbeno pedagogiko.
6. Martinović, Ivan. 1994. *Iz povijesti Vojne Krajine*, Vinkovci: Slavonska naklada Privlačica.
7. Miljković, Dubravka. 2007. *Iz povijesti osnovne škole u Hrvatskoj u razdoblju od 1918. do 1941.*, v: *Odgojne znanosti*, vol. 9, št. 1, Zagreb: Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
8. Novak, Vjenceslav. 1888. *Pučki učitelj kao učitelj pjevanja i kao orguljaš*, v: *Izveštaj kr. preparandije i vježbaonice u Zagrebu*, Zagreb: Tiskarski zavod Narodnih novina.
9. Oblak, Breda. 1988. *Glasbena vzgoja in učitelji na stopnji razrednega pouka*, v: *Usposabljanje razrednih učiteljev pri nas* (zbornik prispevkov), Ljubljana: Pedagoška akademija, Univerza Edvarda Kardelja.
10. Oblak, Breda. 1989. *Pomen ustvarjalnega učenja v glasbeni vzgoji*, v: *Posvet ob 30-letnici enotne osnovne šole (1958–1988)* (zbornik strokovnega posvetovanja v Ljubljani, 27. in 28. septembra 1988), Ljubljana: Zveza društev pedagoških delavcev Slovenije, Zavod SR Slovenije za šolstvo.
11. Pivac, Josip. 1979. *Neke karakteristike nastavnika kao izvršioca odgojno-obrazovnih zadataka u samoupravnom socijalističkom društvu*, v: *Nastavnik u samoupravnoj socijalističkoj školi: referati sa stručnog skupa u Osijeku 23. i 24. studenog 1978*, Zagreb: Pedagoško književni zbor.
12. Plevnjak, Fran. 1910. *Prilozi za kulturnu povijest hrvatskog svećenstva (rad svećenstva na školskom-prosvjetnom polju)*, Zagreb: Naklada Pišćeva.
13. Požgaj, Joža. 1975. *Metodika glazbenoga odgoja u osnovnoj školi*, Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.
14. Putar, Mirjana. 1977. *Ličnost nastavnika glazbenog odgoja* (diplomska naloga), Zagreb: Muzička akademija.
15. Rijavec, Andrej. 1962. *Vloga in pomen glasbe v slovenskem protestantizmu* (diplomska naloga), Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo.
16. Rotar Pance, Branka. 1997. *Struktura lika učitelja glasbe*, v: *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*, zv. 2, Ljubljana: Akademija za glasbo, Oddelek za glasbeno pedagogiko.
17. Rotar Pance, Branka. 1999. *Motivacijska naravnost učiteljev za vzgojno-izobraževalno delo na področju glasbe* (doktorska naloga), Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, Oddelek za glasbeno pedagogiko.
18. Rovšek, Brigita. 1994. *Glasbeno poučevanje na Slovenskem od začetkov do reformacije* (diplomska naloga), Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, Oddelek za glasbeno pedagogiko.
19. Schmidt, Vlado. 1963. *Zgodovina šolstva in pedagogike na Slovenskem I*, Ljubljana: Državna založba Slovenije.
20. Schreiner, Henrik. 1919. *Kratek pregled o razvoju slovenske ljudske šole*, v: *Popotnik*, let. 40, št. 8, Ljubljana: Last in založba Zaveze jugoslovanskega učiteljstva. Učiteljska tiskarna.
21. Sicherl Kafol, Barbara. 2002. *Vseživljenjsko izobraževanje učiteljev glasbe v državah udeleženkah Projekta accompagnato*, v: *Glasba v šoli*, let. 8, št. 1–2, Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.
22. Ströll, Antun. 1900. *Pučko školstvo u Dalmaciji*, Zadar: Nagrađena tiskarnica Petra Jankovića.
23. Šegando, Arianka. 1972. *Lik nastavnika muzičkog odgoja* (diplomska naloga), Zagreb: Muzička akademija u Zagrebu.



Ocene



Igor Maroševič: Dnevni intelektualni trening

Že iz leta 2004 izhaja *Dnevni in intelektualni trening* (D. I. T.), metoda in patentirani sistem uglednega slovenskega trobentača in pedagoga Igorja Maroševiča. Po besedah avtorja gre za njegov izum, ki je plod več kot tridesetletnega umetniškega dela v uglednem in osrednjem državnem simfoničnem orkestru *Slovenske filharmonije* in več kot štiridesetletnega (uspešnega) pedagoškega dela. Gre za izum, ki je kljub avtorjevemu specialnemu delu trobentača ekskluzivno namenjen vsem trobilcem – treningu igranja na trobila: trobento, rog, pozavno, tubo, bariton, tenor in na njihove različke. Avtor v dvojezičnem zvezku (v slovenščini in angleščini na 70 straneh), ki je izšel v samozaložbi, v sliki in besedi razloži in pojasni namen in smisel svojega (intelektualnega) pristopa k igranju na trobila, torej k umetnosti. Pripomoček D. I. T. si je izmislil kot dodatek zaradi nujne potrebe po igranju vaj za trobila z ustnikom. Po Maroševičevih besedah je pri dnevni vaji s trobilnimi glasbili igranje na sam ustnik zelo pomemben in sestavni del te vaje, saj se prav na ustniku odražajo dobre – pravilne – in slabe – nepravilne – poti igranja. Igranje vsakodnevnih vaj pa povzroča trobilcem kar precej težav. Kljub temu da Maroševičev D. I. T. velja za vsa trobila, se je že na začetku njegovega opisa, razlage in delovanja avtor odločil, da bo vseskozi pisal o trobenti ali/in inštrumentu. Ob tem avtor omenja oz. opisuje vaje z ustnikom. Pri tem je najpomembnejši prav tako nov tovrstni pripomoček



Igor Maroševič

BERP (The Buzz Extension and Resistance Piece), pripravo, ki je doslej služila kot pripomoček za vajo z ustnikom. Marošević D. I. T. je (nov) pripomoček za vajo z ustnikom. Porodila ga je izumiteljeva želja po tem, kako igrati na ustnik, vstavljen v trobento, le da bi igranje ne zvenelo kot igranje samo na ustnik. Tako je prav s pripomočkom D. I. T. mogoče zanemariti fizikalne lastnosti glasbila: to pomeni, da lahko na ustnik, vstavljen v glasbilo, zaigramo glissando-sireno brez vmesnih določenih alikvotnih tonov, kajti brez D. I. T. je to nemogoče, saj pri tem alikvotni toni zazvenijo tako, kot so tudi fizikalno natančno določeni. Zato lahko z D. I. T. zrak iz ustnika preusmerimo skozi odprtino na ustniku ali kot piše avtor o omenjenem izumu: D. I. T. je v bistvu ventil, s katerim preusmerjamo zrak in zmanjšujemo zračni tlak v glasbilo. Tako ta naprava omogoča preusmeritev zraka in zmanjšanje zračnega tlaka v glasbilo. D.



I. T. omogoča, da zrak izteka skozi odprtino na ustniku, hkrati pa v manjši količini še vedno uhaja tudi skozi glasbilo. Ta količina zraka je tako majhna, da ne more sprožiti fizikalnih lastnosti trobila, omogoča pa povsem pravilen dnevni trening vaj z ustnikom ali z glasbilom. Marošević nadalje razloži delovanje ustnika in glasbila (trobila) ter pri tem odmerja vsa ta spoznanja skozi primerne odseke svojih spoznanj: centriranje – fokusiranje tona, intonacija, naklon, položaj jezika, glissando, zračni steber, pritisk, odpor, pivot – žariščna točka, banding – vijuganje, menjava ustnikov in glasbil, pedalni toni, drža glas-

bila in občutek. Vsa poglavja so še dodatno podprta tako z avtorjevimi (osebnimi umetniškimi in pedagoškimi) izkušnjami in z določeno fizikalno (akustično) teorijo in izračuni.

Med razlogi za razvoj D. I. T. navaja I. Marošević željo po sodobnem načinu poučevanja trobil s sodobnimi učnimi pripomočki. Ugotavlja, da bi bilo med njegovimi učenci v dolgoletni pedagoški karieri mnogo manj (slabih) trobilcev, boljši pa bi bili še boljši, če bi že na začetku uporabil ta pripomoček. Avtorjeva ideja D. I. T. je, da vse, kar zveni na ustniku, zveni tudi na glasbilo, tj. na katerem koli od trobil. Uspehi so zagotovo nedvomni. To so dokazali številni naši in tuji umetniki in pedagogi. Večina od testnih uporabnikov je pohvalila delo in ga tako rekoč »naročila« svojim učencem, dijakom ali/in študentom ter kolegom. Avtor D. I. T. navaja še, da »*je rdeča nit vseh srečanj /s tem patentom/, da so vsi tisti trobilci, ki so bili sposobni podati oceno o D. I. T., podali samo pozitivna mnenja.*«. Drugi razlog za uspeh tega izuma pa (kot piše v omenjenem učbeniku avtor I. Marošević) temelji na njegovi izkušnji, ki mu je pomagala takrat, ko je imel poškodovano ustnico; brez D. I. T. bi bila njegova nadaljnja kariera trobentača v orkestru zagotovo končana. Tako pa se je prav sam (najprej) izvlekel iz krize in potem to izkušnjo s pomočjo D. I. T. ponuja še drugim. Verjetno ni treba še posebej izpostavljati težav z nastavkom pri trobilih, tega tako elementarnega dela (pravičnega in lepega) igranja na trobilna glasbila. Številni pozitivni rezultati so presenetili tudi samega avtorja in njegove kolege. Tako se je D. I. T. vse od prve pojavitve (pred letom 2004) globoko zasidral v vsakodnevno delo z glasbilo vseh trobilcev. Vsi skupaj so prišli do ugotovitve, da »vse, kar zveni na ustniku, zveni tudi na trobilu. Ne moremo pa trditi, da vse, kar zveni na trobilu, zveni tudi na ustniku. /.../ Vam bo, dragi trobilci, to dejstvo v opozorilo, da je z vašim igranjem nekaj narobe, če vam bo D. I. T. zatajil v odprtem položaju med igranjem. Zagotovo vam ne bo zatajil D. I. T., zatajili boste vi sami, z lastnim igranjem. Ob tem dejstvu lahko zapišem, da z uporabo D. I. T. nastopi trenutek resnice, ko se trobilec sooči s svojimi zmožnostmi oz. nezmožnostmi igranja na svoje trobilo.« Ker pa gre pri »gospodu Joslu«, kot ga imenuje avtor, poleg učbenika še za čisto pravo (materialno) napravo – novi del ustnika, sta na koncu besedila predstavljena še oba glavna izdelovalca tega izdelka – kovinostrugarja Jože in Peter Torkar. Poleg njiju so pri omenjenem projektu in patentu sodelovali še številni drugi (so)avtorji ali pomočniki in izizvalci tega koraka v neke vrste »revoluciji trobilne« umetnosti: lektorica slovenskega dela besedila Neva Brun, prevajalka (v angleščino) Nina Sekovanič, lektor prevoda Neville Hall, ilustrator Anja Tolar, grafični oblikovalec Anin Sever, avtorica fotografij Romana Berce, grafično pripravo za tisk so opravili v MCA v Mariboru, natis pa je opravila Dravska tiskarna iz Maribora. Ker pa D. I. T. hkrati pomeni tudi začetnice avtorjevih otrok Davida, Ilone in Timoteja, se jim ta zahvali za njihove prispevke v svojem izumu, saj sta sinova matematik in fizik, hčerka pa je z vso svojo

otroško radoživostjo prispevala prepotrebno energijo pri delu. Čisto na koncu različic besedila v obeh jezikih so se o D. I. T. (izredno pozitivno) razpisali še nekateri Maroševičevi kolegi trobilci v našem osrednjem državnem simfoničnem orkestru *Slovenske filharmonije*, hkrati pa tudi omembe vredni slovenski trobilni pedagogi: prvi pozavnist solist *SF* Domen Jeraša (tudi Maroševičev prvi učenec), tubist solist *SF* Janez Žnidaršič, prvi trobentar solist *SF* in izredni profesor na ljubljanski *AG* Tibor Kerekes, nekdanji prvi hornist solist *SF* Karel Bradač, prvi hornist solist *SF* Justin Felicijan in ne nazadnje »spiritus agens«, nestor ali/in doajen slovenskih trobilcev, nekdanji prvi trobentar *SF* in zaslužni profesor na ljubljanski *AG* Anton Grčar.

Intervju z avtorjem Igorjem Maroševičem

Menda ste svoj izum celo patentirali, ali je to res?

Seveda, pridobil sem tako ameriški kot evropski patent; predvsem ameriški je v slovenskem prostoru zelo redek. Kot je povedal patentni zastopnik, jih je bilo do mojega v Sloveniji približno petnajst. Pred tem je bila patentna uveljavitev D. I. T. zelo dolga in zahtevna. Od podelitve patenta v Sloveniji do podelitve v Ameriki in Evropi so minila kar tri leta. S podobnimi patenti, a neprimerljivimi z mojim, so se ukvarjali strokovnjaki celo na moskovskem medicinskem inštitutu. Stroški celotnega izuma vključno s publikacijo znašajo približno 45.000 evrov. Mimogrede, šlo je za prvo strokovno publikacijo slovenskega avtorja s tega področja v Sloveniji. Cena posameznega D. I. T. je 65 evrov. Moral bi jih prodati približno sedemsto, da bi se patent finančno pokrila. Ob tem lahko rečem, da sem jih nekaj sto preprosto podaril. Skratka, kot vidite, je šlo v glavnem za moralno in ne za materialno zadoščenje.

Kljub temu da ste za D. I. T. pridobili nekaj izvrstnih referenc uglednih kolegov trobilcev, bi človek pričakoval povsem kaj nasprotnega: uspešnost v vseh pogledih?

Bili so eni kakor drugi; torej tudi tisti, ki še danes ne verjamejo v to in ne uporabljajo D. I. T., ampak se strokovno in

aktivno ukvarjajo s trobili še vedno prek nekdanjega in »starega« sistema BERP, o katerem tudi pišem. Ne verjamejo vanj le tisti, ki ga sploh niso preizkusili, in tisti, ki ga niso dojeli. Ti še vedno vadijo na ustnik in ga držijo v roki ali pa vadijo z BERP-om, pri tem pa pošiljajo svoje dijake in študente na mnogo dražje in včasih tudi dvomljive ter visokoleteče mojstrske tečaje (v tujino). Pri tem lahko še dodam zelo pomenljivo primerjavo med D. I. T. in BERP: namesto, da bi se vozili v ferrariju (D. I. T.), smo zadovoljni z mopedom ali fičkom (BERP; pri tem pa ne eden ne drugi sploh več ne vozi po cestah); očitno smo Slovenci na mnogih področjih Slovenceljni in to tudi ostajamo.

V sistemu D. I. T. imate objavljene mnoge pozitivne recenzije oz. celo priporočila za njegovo uporabo. Ali so bile tudi kakšne negativne?

Nobene negativne ocene tega patenta ni bilo niti med domačimi niti med tujimi testnimi trobilci. Ko sem še pred leti iskal prek raznih slovenskih ustanov možnosti plasmaja na domači in tuji trg ter za materializacijo omenjenega patenta, sem se pogovarjal z različnimi uglednimi izdelovalci trobil (Schilke, Bach, Yamaha idr.). Vsi so pokazali navdušenje in pripravljenost začeti s proizvodnjo, če bo povpraševanje po tem izdelku. Tega pa ne more biti brez začetnega zagona. Seznanil sem tudi t. i. poslovne angele, ki pomagajo inovatorjem, a so dejali, da to ni njihovo področje. Vsi očitno samo čakajo, da mi poteče patentna prijava, potem pa bodo lahko po današnji modi goljufij le-to ukradli in začeli izdelek proizvajati sami.

Ali so pred vami kljub temu še kakšni novi načrti? Imate v ognju še kakšno železo, kot pravimo?

Ja, miselno imam že skoraj izdelan nov učbenik za trobila – trobento, ki ga lahko izdam vsak čas, z naslovom *Over the Rainbow/Onkraj mavrice*. V njem bom na približno petnajstih straneh povedal in napisal čisto vse, o čemer je danes treba poučiti mlade in najboljše trobilce v vsej vertikali (slovenskega) trobilnega glasbenega šolstva: od osnovne prek srednje do visoke šole, do tako rekoč povsem formiranega umetnika trobilca.

Primož Frajle, Zgodbe knapovske godbe – 160 let Rudarske godbe Hrastnik

Ob še eni visokih obletnici, stošestdesetletnici *Rudarske godbe Hrastnik*, je izšla monografija z naslovom **Zgodbe knapovske godbe** (Hrastnik, 2013) izpod peresa zgodovinarja mlajše generacije in hkrati tudi člana godbe **Primoža Frajleta**. Na 208 straneh je popisan in poslikan historiat te edinstvene godbe iz revirjev; gre za področje, kjer je godbeništvo doma. Na podlagi tega pa prav iz revirjev (Hrastnik, Trbovlje, Zagorje) izvirajo cele generacije najodličnejših pihalcev, trobilcev in tolkalcev.

Ti danes zasedajo vodilne položaje v slovenskih profesionalnih orkestrih. Še več: v marsikaterem od navedenih krajev sta tudi po dva taka inštrumentalna ansambla; tako je tudi v Hrastniku, kjer omenjeni *Rudarski godbi* dela družbo še *Steklarska godba Hrastnik*. Pa hrastniška knapovska godba pri vsem tem niti ni najstarejša. Med te prištevamo idrijsko godbo (vse od davnega leta 1665), ki igra že skoraj 350 let.

Avtor univ. dipl. zgodovinar Primož Frajle (roj. 1982 v Trbovljah) je domačin, doma v Bobnu pri Hrastniku. Po osnovni in srednji šoli je diplomiral na ljubljanski *filozofski fakulteti* (2009; *Brionski plenum – izvajanje njegovih sklepov v Sloveniji in stališča takratne slovenske politike*) in je poleg aktivnega igranja (klarinet) in delovanja v organih godbe aktiven še na drugih področjih: tako v občinski izpostavi ZKD kot v *Gibanju za dostojno delo in socialno družbo*, *Združenju RUDA* in *Društvu RAST*. Poleg omenjene monografije ima P. Frajle za seboj še nekaj člankov, ki se tako ali drugače dotikajo njegovega dela: *Kratka zgodovina rudarske godbe*, *Ruda*; *Stare – nove energetske ideje*, *Iz zgodovine onesnaževanja*, *Veseljačenje hrastniške nemške šole*, vse v *Rudi*.



Slika1: Avtor P. Frajle na predstavitvi knjige v Knjižnici Antona Sovreta v Hrastniku, 20. junija 2013

Rudarska godba Hrastnik leta 2013 praznuje stošestdeset let neprekinjenega delovanja. Zasedba le petih godbenikov je na

hrastniški železniški postaji pričakala prvi vlak že leta 1849, a za ustanovitveno letnico hrastniške rudarske godbe velja leto 1853, torej kar štiri leta kasneje. Godba je takrat dobila prvega kapelnika Jerneja Puncerja; sprva je delovala v zasedbi le dvanajstih moških in kmalu že imela prvi organiziran nastop. Na začetku delovanja je bila vezana na rudnik in rudniško gospodo ter imela s tem zasebni predznak. Kljub temu je bila narodno zavedna, saj so se godbeniki leta 1868 udeležili slovenskega narodnega tabora v Žalcu. Zaradi te udeležbe je nemško vodstvo rudnika godbenike kaznovalo z odvzemom enotedenske plače, ki je takrat znašala pet goldinarjev. V času (prve) Jugoslavije (1918–1941) je bila godba delavsko naravnana. Že leta 1922 se je vključila v *Delavsko društvo Svoboda*. V kraljevini Jugoslaviji je poleg tradicionalnega igranja ob prazniku sv. Barbare igrala na gasilskih veselicah, sokolskih nastopih, imela samostojne koncerte ter igrala ob državnih praznikih. Leta 1939 se je godba udeležila prvega tekmovanja godb v Kranju. Ob okupaciji Jugoslavije aprila 1941 je iz vrst hrastniške rudarske godbe odšlo šest članov v partizane. Leta 1944 je Jože Brun, kapelnik godbe v letih 1942–1945 v štabu NOV in POS dobil nalogo, da odpelje godbo v partizane. Ta odhod je uspel 11. junija 1944. Partizansko vojaško vodstvo je godbo na Dolenjskem razdelilo. Tako je del Hrastničanov okrepil *godbo glavnega štaba NOV in POS*, glavnina Hrastničanov pa je sestavljala *godbo VII. korpusa*, ki je na čelu povorke 9. maja 1945 vkorakala v osvobodeno Ljubljano. Dvanajst hrastniških rudarskih godbenikov je v drugi svetovni vojni izgubilo življenje; šest jih je padlo v partizanih, štirje so bili ustreljeni kot talci, dva pa sta umrla v taboriščih. V povojni (drugi) Jugoslaviji je godba leta 1953 praznovala svojo stoletnico delovanja. Za okrogli jubilej je dobila svoj dom, ki so ga prostovoljci (godbeniki in rudarji) zgradili v treh mesecih in osemnajstih dneh. V petdesetih in šestdesetih letih preteklega stoletja je s kapelnikom Viktorjem Malovrhom, z njegovim pomočnikom Stankom Plahuto ter ob strokovni pomoči Jožeta Bruna godba napredovala po kakovosti in na tekmovanjih dosegla lepe uspehe. Godbeniki so se odlično odrezali leta 1960 na takratnem (jugoslovanskem) državnem tekmovanju ljubiteljskih orkestrov v Paliću v Srbiji. Za hrastniško rudarsko godbo se dolgoletno delovanje tudi v samostojni Sloveniji ni veliko spremenilo. Godba še vedno prireja promenadne in slavnostne koncerte, igra ob državnih praznikih, prvem maju in sv. Barbari ter sodeluje z drugimi društvi po Sloveniji. Kakovostno je vidno napredovala pod taktirko Jožeta Baniča, fagotista in pevca tenorista. V Ilirski Bistrici je bila na tekmovanju slovenskih pihalnih godb leta 2002 v prvi kakovostni skupini najbolje ocenjena godba. Lep rezultat je dosegla tudi na 26. tekmovanju v Laškem, kjer je pod vodstvom zdajšnjega dirigenta **Aleša Stopinška** dosegla zlato priznanje. Med zadnjimi vidnejšimi uspehi godbe je nastop na tekmovanju koračnic v Mengšu, kjer je godba osvojila pokal za najboljšo koračnico iz arhiva kot tudi pokal za najboljšo izvedbo koračnic in ga po štirikratni zmagi dobila v trajno last. V jubilejnem letu 2013

šestinsitridesetčlansko godbo vodi predsednik **Jurij Bantan**, orkestru pa še vedno dirigira A. Stopinšek. Čeprav članstvo godbe že dolgo ni več rudarsko, saj v njej prevladujejo dijaki, študenti in zaposleni, pa ob zaprtju rudnika to kulturno društvo predstavlja enega zadnjih branikov rudarske tradicije v hrastniški dolini. *Rudarska godba Hrastnik* je ob svojem jubileju pripravila kar mali festival, ki so ga bogatile prireditve: predstavitev omenjene monografije v hrastniški *Knjižnici Antona Sovreta* (20. junija), velika parada šestih godb iz Slovenije (22. junija) in slavnostni koncert *Rudarske godbe* z gostom Vladom Kreslinom v hrastniški Športni dvorani pod častnim pokroviteljstvom predsednika RS Boruta Pahorja (25. junija).

Sama monografija obsega 208 strani velikega formata 24 cm x 31,5 cm; razdeljena je na enajst poglavij. Poleg obsežnega in (zgodovinsko) natančnega besedila jo krasi še 172 oštevilčenih slik, kar pomeni neke vrste kontrapunkt besedilu. Eno in drugo se bere, eno in drugo je preteklost in sedanjost *zgodbe knapovske godbe*. Po predgovoru hrastniškega župana Mirana Jeriča so tu še sozvočja ravnateljice hrastniške glasbene šole Polone Kovač, govora predsednika godbe Jurija Bantana in urednice monografije Urške Perko. Uvod in poglavja, ki mu sledijo, so opremljeni s povzetki v angleščini. Ker sega začetek godbe v čas pred prvo svetovno vojno, je naslov prvega poglavja *Avstro-ogrsko cesarstvo: Hrastniška dolina, Začetki rudarstva*,



Slika 2: Primož Frajle, *Zgodbe knapovske godbe – 160 let Rudarske godbe Hrastnik*, 2013, 208 str. 32 evrov

Zgodovinski pregled o društvih, Godbeništvo na Slovenskem in Začetki hrastniške rudarske godbe. Sledi drugo poglavje *Država južnih Slovanov s prispevki Godba v prvi Jugoslaviji ter Organizacija in delokrog*. V tretjem poglavju so na objavljena besedila pod naslovi *Vojna okupacija: Godba pred okupacijo, Odhod v partizansko gibanje, Glasbeni upor v Jugoslaviji, Musiciranje v NOB, Koncert na radiu OF in Padli godbeniki*. Sledi *Godba v Titovi Jugoslaviji: Nastanek poveljne Jugoslavije, Organizacija ljubiteljske kulture po vojni, Poveljni problemi godbe, »Špili« godbe, Jubileji, Financiranje društva, Zabavne formacije /sekcije v okviru godbe in Rudarsko-steklarska naveza*. Peto poglavje nosi naslov *Osamosvojitve Slovenije* in označuje vstop hrastniške rudarske godbe v novodobno slovensko zgodovino s podpoglavji *Lokalno delovanje, Gostovanja in tekmovanja ter Godba danes*. V zadnjih štirih poglavjih pa piše avtor P. Frajle o *umetniškem vodstvu godbe (kapelniki in dirigenti: Franc Turnšek, Jože Kumlanc, Jože Brun, Viktor Malovrh, Stanko Plahuta, Jože Rus, Franc Grebenšek, Vanjo Tomc, Jože Banič, Aleš Stopinšek idr., upravna vodstva godbe), godbenikih (spomini in pogledi, sezname godbenikov 1853–2013; vsega skupaj popisanih 372 za vseh sto šestdeset let), zanimivosti (Inštrumentalne zasedbe, Malo za šalo, malo zares, Slovar najpogostejših žargonskih besed, fraz in izrazov RGH)*. Knjigo sklone *Zaključna misel*. Ta finalni ali kar (do)končni del znanstvenega aparata, ki nas spremlja že vse od začetka v številnih opombah, slikah s podpisi in tabelami, se razvije do *zahvale, zgodovine v slikah (1853–1918, 1919–1941, 1945–1991 in 1991–2012)*. Sledi še popis *priznanj in raznih dokumentov, seznam kratic, viri (literatura, arhivski viri, časopisni viri, elektronski časopis-*

ni viri, zasebno gradivo, elektronski viri, elektronski viri slik in intervjuji). S *kazalom slik* in objavo znakov skoraj tridesetih najuglednejših slovenskih in lokalnih hrastniških mecenov in donatorjev, ki so omogočili izdajo te bogate monografije, pa se še zdaleč ne končata knjiga in seznam. Kajti ob znanem avtorju je tu še kopica njegovih sodelavcev. Za založnikom knjige *Rudarska godba Hrastnik* je med prvimi več kot očitno stala občina *Hrastnik*, glavna in odgovorna urednica je bila Urška Perko, v uredniškem odboru pa sta bila poleg nje in avtorja še Jurij Bantan in Valter Vengušt, lektorsko delo sta si razdelili Petra Kovač in Tamara Biderman, prevode v angleščino je oskrbela Barbara Markelj. Že omenjene in številne (črno-bele in barvne) fotografije so poleg avtorja in urednice dodali še Branko Klančar, Mitja Udovč, Andrej Zdovc, Marija Malovrh in arhiv RGH, zavidljiv in opazen prispevek v oblikovanju in prelomu je delo Uroša Miklavčiča, knjigo pa je v 600 izvodih natisnila tiskarna *Formatisk* iz Ljubljane.

Lepi in zgledni monografiji želimo kar največ strokovnih in laičnih bralcev in kar največ podobnih obletnic, kar bo še več kot stotnijo podobnih ljubiteljskih ansamblov na Slovenskem in v zamejstvu popeljalo na pot vsaj podobne profesionalizacije. Ugotovitve avtorja zgodovinarja P. Frajleta so v tem primeru več kot aдекватne, tu pa tam še kakšno nerazrešeno vprašanje pa samo priča o živosti zgodovine kot stroke, tokrat združene z glasbeno umetnostjo, s pedagogiko in znanostjo, kar daje knjigi novi razsežnosti: interdisciplinarnost in multidisciplinarnost. Hrastniške skupne ambicije očitno niso le lokalne in nacionalne, temveč tudi mednarodne. Bravo!

Obletnici



Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911)

Portret skladatelja, pesnika, pisatelja, slikarja in misleca

Kdo je bil Mikalojus Konstantinas Čiurlionis

Najbolje se bo, kot senzibilni umetnik, predstavil kar sam s citatom iz pisma, ki ga je leta 1906 v Pragi napisal svoji prijateljici Bronislavi Wolman.

»Sprehajal sem se v živahnem in lahkotnem koraku. *Nebo je bilo zavito v kopreno iz belosivih meglic, posejano tu in tam z nekaj zvezdami, kakor bi se slučajno ulovile v svoja trepetajoča zlata krila. In v sredini srebrn mesec, pomenljivo gledajoč s svojim ogromnim očesom, ne da bi z njim enkrat samkrat trenil. Vse se je dogajalo v sveti tišini ... Lep občutek je, da v takih trenutkih pozabiš, od kod si prišel in kam te vodi pot, da pozabiš na svoje ime in strmiš na svet okrog sebe z očmi novorojenčka. In ko tako dovolj dolgo strmiš in se vrneš k svojemu bistvu, ti postane žal, da si že tako dolgo na svetu in si izkusil tako mnogo. Preveva te žalost in neskončno si razočaran nad seboj. Če bi le lahko živel z enim očesom, ki bi bilo venomer na široko odprto vsem lepotam življenja in se ne bi bilo treba zbuditi in se vrniti k samemu sebi.*«

Že iz tega odlomka pisma lahko začutimo izjemno občutljivo naravo prav tako izjemne osebnosti tega litovskega umetnika, ki mu zaradi njegove vsestranskosti težko najdemo primerjavo, kajti Čiurlionis je bil hkrati skladatelj, slikar, pisatelj, pesnik, ne

nazadnje fotograf. V svojem kratkem življenju, rodil se je na jugu Litve leta 1875 in umrl – bolje rečeno »pregorel« – pri komaj šestintridesetih letih leta 1911 v Varšavi. Vendar je v svoji izjemno kratki ustvarjalni karieri uspel napisati približno štiristo skladb, med njimi dve obsežni simfonični pesnitvi *V gozdu* in *Morje* ter kantato za zbor in orkester *De profundis*, številna dela za zbor a cappella, skladbe za orgle, godalni kvartet in večje število skladb za klavir. Kot slikar je narisal prav tolikšno število slik, torej približno štiristo slik in risb, poleg tega pa je napisal še vrsto literarnih del v prozi in verzih ter številne eseje o glasbi in umetnosti na splošno.

Čiurlionis se je rodil, kot smo že omenili, leta 1875 v revni glasbeni družini, v Vareni, majhnem kraju na jugu Litve. Oče je bil organist in mali Mikalojus Konstantinas se je začel učiti klavir že zelo zgodaj, pri štirih letih. Pri sedmih je že obvladal osnove glasbene teorije in pri enajstih letih v cerkvi že uspešno nadomeščal svojega očeta organista. Kot obetaven osemnajstletnik je dobil finančno podporo kneza Oginskega za študij klavirja na varšavskem *konservatoriju*, kjer je diplomiral leta 1899. Nekaj let pozneje je na *kraljevem konservatoriju* v Leipzigu končal študij kompozicije pri slovitim profesorju Carlu Reineckeju. Že v času študija – najprej v Varšavi, nato v Leipzigu – se je Čiurlionis strastno prepustil slikarstvu. Varšava je bila zanj – podobno kot za Chopina nekaj desetle-

tij prej – nekako usodna in usojena, saj je leta 1902, po glasbenem študiju v Leipzigu, tam obiskoval slikarsko šolo in se dve leti pozneje vpisal še na novoustanovljeno *varšavsko šolo lepih umetnosti*. Od tedaj je bila njegova ustvarjalnost razpeta med slikarstvo in glasbo. Leta 1907 se je mladi, komaj dvaintridesetletni Čiurlionis odločil vsa svoja slikarska dela podariti litovskemu gibanju *Neodvisnost*, se nastanil v litovski prestolnici Vilni, tam organiziral prve litovske umetnostne razstave in sploh prevzel vlogo kulturnega atašėja Litve, dežele tisočerih jezer.

Njegova dela

Nedvomna genialnost Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa je bila povod za ustvarjanje značilnih in prepoznavnih umetnin, pa najsi je šlo za glasbo, slikarstvo ali literaturo. Lahko se samo čudimo in občudujemo njihovo povezanost z arhetipi ter prepletanje s sodobnostjo. Predvsem v njegovem slikarskem opusu je opaziti nekakšen futuristični simbolizem. Vseskozi je čutiti Čiurlionisovo povezanost z naravo, ljudmi, različnimi legendami in tudi z melosom njegovega rojstnega kraja. Tako se ne smemo čuditi izjemni tonski barvitosti njegovih skladb in predvsem neskončnemu bogastvu muzikalnih idej v številnih klavirskih skladbah – včasih religiozno zamaknjenih, včasih skoraj skrivnostno apokaliptičnih, lirično melanholičnih, pa tudi zasidranih v melos in ritem njegove, tj. litovske ljudske glasbe. Kakor da bi v svojih klavirskih miniaturah, podobno kot desetletja pred njim Friderik Chopin, hotel prelitati vse svoje prav tako prekratko življenje v poezijo klavirske glasbe, včasih tudi s programskimi naslovi. Čiurlionisova osupljivo vizionarska in občutljiva osebnost se kaže tudi v izbiri tonalitet, največkrat in najiskreneje se izraža v molovskih tonalitetah, kot da se je že kot petindvajsetletni mladenič popolnoma zavedal človeške minljivosti in minljivosti sploh.

Stik z naravo izraža vrsta njegovih skladb, posebno klavirske miniature, ki jih je napisal leta 1901 in jih posvetil čudovitemu kraju svoje mladosti, prelepemu Druskininkaju, litovskim toplicam. Klavirske miniature imajo večkrat programske naslove, saj je bil že kot otrok očaran nad skrivnostno lepoto teh krajev. Največja reka v Litvi, Nemunas, se mogočno vije po dolinah, med gozdovi in prepadi in je bodočega umetnika navdihovala že od mladih nog.

Čiurlionisa je vselej mikal skrivnostni svet brezčasne in brezmejne metafizike, v katerem je lahko tako rekoč izsanjal svoj sanjski svet. V njegovem svetu so meje našega resničnega in davnih prasvetov pravzaprav zabrisane, saj nam je ta litovski genij zapustil filozofijo o enosti sveta in povezanosti davne preteklosti s sedanjostjo in prihodnostjo. Čiurlionisu so blizu vse abstraktne filozofije, predvsem simbolizem, v katerem je lahko izrazil svoj enkratni svet vizij in liričnih fantazij.

Omenili smo že za Čiurlionisa usodno Varšavo. To Chopinovo mesto je bilo za umetniški razvoj mladega skladatelja in slikarja izjemnega pomena. Tu so se kresale burne razprave o umetniških prizadevanjih in estetiki sploh. V Varšavi so bile izdane njegove prve, po izrazu večinoma romantične kompozicije in prvič razstavljena njegova slikarska dela, tu je dobil tudi svoja prva priznanja.

V Varšavi so nastale številne klavirske skladbe – *mazurke*, *preludiji*, *impromptuji* in *nokturni*. V njih je iskreno izpovedal vsa svoja pretanjena čustva, svoja globoka razmišljanja o svetu, v katerem je imela narava poseben položaj.

Omenili smo že Čiurlionisovo mistično naravo; blizu so mu bile umetnostne smeri, kot nova romantika, simbolizem in art nouveau. Kot vsestranski umetnik je poglobljajal svoje znanje intuicije, teozofije, ezoterike, kozmogonije in eksperimentalne psihologije. Vse to znanje je Čiurlionisu pomagalo pri izražanju nevidnega sveta, sveta duše, skrivnosti bivanja in duhovnih resnic, tako značilnih za simbolizem, ob pomoči vidne oblike resničnega sveta.

Sedemindvajsetletni Čiurlionis je leta 1902, ki je bilo povezano s študijem v Leipzigu, napisal *Godalni kvartet* v c-molu, ki je pravzaprav prva litovska profesionalno napisana skladba za komorno zasedbo. Kvartet ima štiri stavke, v finalnem stavku se je Čiurlionis odločil za fugo, njegovo nadvse priljubljeno obliko polifonega stavka. Na žalost se je ta četrti stavek izgubil. Mladi skladatelj je v godalnem kvartetu mojstrsko obvladal klasične kompozicijske principe in jih razvijal v duhu strastnega romantičnega sloga z barvitimi harmonijami in velikimi dramatičnimi kontrasti.

Leta 1903 je bil Čiurlionis že zaposlen s simfonično pesnitvijo z naslovom *Morje*. Njegov rokopis iz leta 1904 vsebuje kratek fragment iz simfonične pesnitve, napisane kot klavirska miniatūra s tremi prizori: *Morje 1*, *Morje 2* in *Morje 3*. Navdih zanje je dobil v znamenitem baltiškem letovišču Palanga, kjer je na počitnicah preživel poletje. Nastala je simfonična pesnitev *Morje* za veliki orkester in orgle. Čiurlionisu je motiv morja pomenil metaforo za večnost, za svobodo, za življenje in celo za ves svet. Napisal je: »*Morje je moč, je veličastno, brezmejno oz. neskončno, modrina valov zajema vse nebo.*« Navdih za simfonično pesnitev *Morje* je našel v dialogu med morjem in zeleno celino, med morjem in soncem, med morjem in nebom.

Leta 1907 se je Čiurlionis nastanil v Vilni in – kot smo že omenili – postal aktiven organizator in borec za litovsko samostojnost. Litva je bila v svoji zgodovini dežela velikih pretresov in ogromnih sprememb ter večkrat podrejena Rusom in Poljakom. Največja težava zanj je bila vselej predvsem Rusija in tudi v Čiurlionisovem obdobju je bila Litva del carske Rusije.

Višji sloj prebivalstva je govoril poljski jezik, litovski jezik in njihova tradicija se je obdržala le pri kmečkem prebivalstvu, kulturno življenje je nazadovalo. Te žalostne razmere so povzročile ilegalno gibanje Litovcev. Prve spremembe so se pojavile na začetku 20. stoletja, vendar še vedno v okviru ruskega imperija. Leta 1905 je manifest carja Nikolaja priboril Litovcem osebno svobodo in začelo se je ustanavljanje kulturnih in družbenih organizacij, tiskanje in izdajanje knjig in možnost drugih javnih dogodkov. Litovska kultura je doživela vnovičen razcvet, ustanovljale so se šole, dogajale so se razstave, koncerti in drugi kulturni dogodki. Že v starih časih je bila litovska prestolnica Vilna večkulturno mesto. Na začetku 20. stoletja je bilo približno 40 odstotkov prebivalstva Judov, dobrih 30 odstotkov Poljakov, 20 odstotkov Rusov, nekaj čez štiri odstotke Belorusov in samo nekaj čez dva odstotka Litovcev. Vse te etnične skupine so na začetku 20. stoletja propagirale svoje nacionalne kulture, zato res lahko govorimo o večkulturnosti.

Čiurlionis v Vilni ni deloval samo na področju slikarstva in organiziranja razstav, vodil je tudi Litovski zbor in bil ustvarjalen skladatelj. V Vilni je spoznal tudi svojo bodočo soprogo, pisateljico Sofijo Kymantaite, ki je bila tudi članica litovskega ljudskega gibanja. Med drugim je Čiurlionisa učila litovskega jezika, kajti vse od rane mladosti je Čiurlionis govoril in pisal v poljskem jeziku.

Čeprav je bilo bivanje v Vilni za Čiurlionisa v vseh pogledih uspešno in plodovito, je v tem vsestranskem genialnem umetniku tlela želja po priznanju v drugih umetniških metropolah. Tako ga je pot že drugič vodila v Sankt Peterburg, kjer je živel s prekinitvami v letih 1908 in 1909. Tam ga je umetniško okolje prijazno in toplo sprejelo, Čiurlionis pa se je v teh mesecih posvečal ideji o komponiranju litovske opere *Jurate*, ki jo je nameraval napisati skupaj s svojo soprogo, pisateljico Sofijo Kymantaite. Vendar so se iz bivanja v Sankt Peterburgu ohranile samo skice.

Zanimivo bi bilo vedeti, ali je bil Čiurlionis seznanjen z radikalnimi novostmi Arnolda Schönberga, ki je po letu 1900 prešel od pozne romantike k atonalnosti. Kajti tudi Čiurlionis, ki je bil Schönbergov vrstnik, rojen samo leto za njim, je leta 1904 vnesel v svojo kompozicijsko tehniko elemente dodekafonije.

Omenili smo že Čiurlionisovo veliko občudovanje in spoštovanje narave in veliko povezanost z njo. Skladatelj v svoji filozofiji venomer sporoča (pa naj bo to v imaginaciji zvočnih ali kakr-

šnih koli barv – slikarskih ali ubesedenih v poeziji ali prozi), da je človek neločljivo povezan z naravo in da bo – pa če hoče ali ne – vedno del nje. Narava je lahko umirjeno lepa ali pa tudi skrivnostno in kruto nerazumljiva. Ni naključje, da nas Čiurlionis v svojih zadnjih delih, pa naj gre za glasbena ali likovna dela, spet popelje v svet večnosti, v katerem se arhetipi stapljajo s sedanjostjo in prihodnostjo in ki ga Čiurlionis dojema kot krog prehajanja in stapljanja v večni enosti in edinosti ter išče svojo potrditev v zenbudizmu, panteizmu in simbolizmu.

Česar Čiurlionis ni mogel izraziti v slikarstvu ali v literaturi, je s svojimi estetskimi pogledi na celovito edinstvo narave izrazil v glasbi, in tako je leta 1907 ustvaril veličastno simfonično pesnitev *Morje* za veliki orkester in orgle.

Delo odlikuje velik razpon sijajnih glasbenih idej, predvsem glede izjemno razkošne in barvite orkestracije. Ta, po svoji strukturi in izrazu kontrastna skladba, polna vzponov, krikov, mogočne širine in napetega stopnjevanja, je bolj programska slika magične pokrajine, ki jo je Čiurlionis slutil v skrivnostnem svetu morja.

Čiurlionis se je v svojem kratkem življenju kot genij in vizionar skoraj bolešno zavedal minljivosti vpete v večnost narave, ki jo imenujemo planet Zemlja, in veselja v njegovi imaginarni neskončnosti. V svojem vsestranskem umetniško silovito ustvarjalnem razdajanju je dobesedno pregorel in izčrpan pri šestintridesetih letih umrl leta 1911 v sanatoriju blizu Varšave.

Pogled v današnji čas

Od leta 1921 so dela vsestranskega litovskega umetnika Mikalojusa Konstantinasa Čiurlionisa razstavljena v veličastni *Narodni galeriji*, imenovani po njem. V tem muzeju M. K. Čiurlionisa v Kaunasu je razstavljenih več kot dvesto njegovih slik, sedemsto risb, številne glasbene partiture, pisma in fotografije. Skoraj vsa skladateljeva klavirska dela izvaja njegov pravnuk, pianist Rokas Zubovas, ki je bogato dediščino svojega pradedu ponesel na vse celine (dvakrat je nastopil tudi v Ljubljani). Značilnost njegovih koncertov je tako kot pri njegovem pradedu sinteza glasbe, slikarstva in literature, s katero ljudem približuje mistični svet tega genialnega litovskega umetnika. Tako je po ponovni osamosvojitvi Litve leta 1991 Čiurlionis postal bolj znan po svetu in njegova glasba in slike so dobile mnogo novih občudovalcev.

Dvestoletnica Wagnerjevega rojstva

Richard Wagner (1813–1883) je revolucionarno spremenil opero in v njej združil umetnosti – glasbeno, dramsko, odrsko in scensko

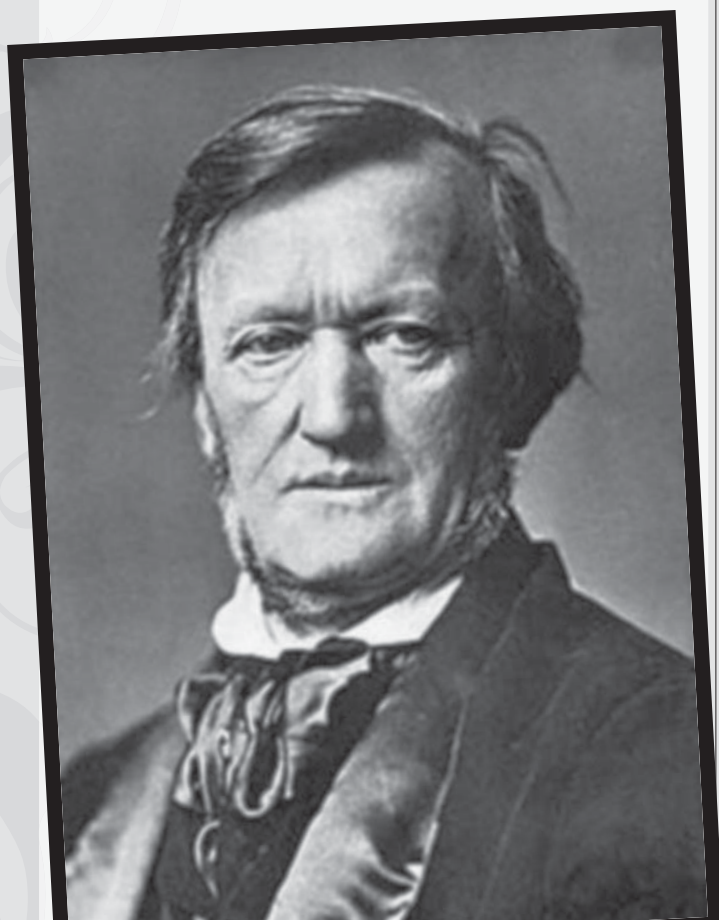
Nemški dirigent in skladatelj Richard Wagner (Leipzig, 22. 5. 1813 – Benetke, 13. 2. 1883) je bil sin policijskega uradnika, ki pa je kmalu umrl, tako da skladatelj ni poznal svojega očeta. Zato pa je bil zagotovo v resnici sin svojega očima, igralca Ludwiga Geyerja. Sprva je sicer študiral glasbo in to precej neurejeno pri raznih zasebnih učiteljih. Postal je korepetitor v würzburškem gledališču (1833) in kmalu za tem operni kapelnik. Tu je napisal svojo prvo opero *Die Feen* (*Vile*). Kot za vse poznejše opere je tudi za to sam napisal libreto. Potem je bil dirigent v več nemških mestih (Magdeburg), Kaliningradu in Rigi. Od tu je zelo zadolžen prek Londona pobegnil v Pariz. Tu se je s težavo prebijal nekaj let. Po uspešni uprizoritvi opere *Rienzi* leta 1842 v Dresdnu tam na povabilo ostane kot dvorni kapelnik kar pet let (1843–1848). Ob tem se je tudi politično udeleževal in aktivno sodeloval v majski revoluciji; iskali so ga s tiralicami. Zato je pobegnil v Zürich (1848–1849), kjer je začel intenzivno ustvarjati (najprej literarno). Med drugim je napisal besedilo za operno tetralogijo *Nibelunški prstan*. Pisal je tudi glasbo za glasbeni dramo *Tristan in Izolda* ter *Nibelunški prstan*. Po delni amnestiji leta 1860 se je vrnil v Nemčijo in se tam leta

1864 srečal s kraljem Ludvikom II. Bavarskim, ki ga je povabil v München. Bavarski kralj ga je podprl pri uprizoritvi njegovih glasbenih dram. Tako so leta 1865 v Münchnu uprizorili *Tristana in Izolda*. V Münchnu se je leta 1870 poročil s Cosimo, hčerko Franza Liszta in nekdaj ženo nemškega dirigenta Hansa von Bülova, velikega Wagnerjevega častilca in propagatorja njegovih del. V letih 1869–1872 je prijateljeval z velikim nemškim filozofom Friedrichom Wilhelmom Nietzschejem (1844–1900). Leta 1872 se je preselil v Bayreuth, kjer je položil temelje za svojo še danes opevano zgradbo slavnostnih iger na zelenem griču. Že leta 1876 so se uresničile Wagnerjeve življenjske sanje z otvoritvijo lastnega festivalskega gledališča v Bayreuthu, posvečenega prav njegovim glasbenim dramam. Umrl je v Benetkah, leto dni po premieri svoje zadnje opere *Parsifal* v Bayreuthu.

Wagner je kot skladatelj, dramatik, teoretik, dirigent in režiser uresničil (novo)romantično zamisel celostne umetnine (*Gesamtkunstwerk*), v kateri so vse gledališke umetnosti zlate v eno, kot je preobrazba opere v glasbeno dramo, ki se je pri Wagnerju začela že v dresdenskih letih z operama *Tannhäuser* in *Lohengrin* (1860–1861) in se uresničila v *Tristanu in Izoldi* (1865): opero je do takrat sestavljal niz odlomkov (arija, duet, tercet, ansambel, zbor itd.), Wagner pa je dajal prednost pred-

komponirani, tj. nerazčlenjeni, z vodilnim motivom (*lajtmotivom*) ustvarjeni obliki recitirajočega petja. Do takrat prevladujočo homofonijo je nadomestila večglasna obravnava glasbene snovi. Težišče glasbenega dogajanja je dosledno v orkestru. S kromatičnim in enoharmoničnim vodenjem glasov je Wagner izkoristil tonaliteto do zadnjih možnosti in bil s tem zagotovo predhodnik nove glasbe.

Z Wagnerjem je Nemčija prevzela od Italije vodilno mesto v opernem svetu. Le malokdo lahko zanika, da je Wagner eden največjih, če ne kar največji odrski skladatelj: človek, ki je razvoj operne oblike pripeljal na tako visoko stopnjo umetniškega



Richard Wagner (1813–1883)

razvoja, da je daleč presegel vse, kar je bilo ustvarjeno dotlej. V dramatični govorici se je izražal tako naravno, kot so drugi skladatelji pisali absolutno glasbo v sonatni obliki. V njegovi glasbi so pretanjena karakterizacija, avtentično vzdušje, dramatična sila in neprekosljiv občutek za viške. Njegovi libreti, ki jih je pisal sam, so polni dobre poezije in čvrstih gledaliških prvin. V njih je povzdigoval nemško mitologijo in legende. Njegove glasbene drame se mogočno vzdigujejo v operni glasbi, nič jim ni podobnega ne po težnjah ne po uresničitvi. Ustvaril je lastno dramsko obliko, potem pa jo napolnil z življenja polno, prepričljivo govorico. Revolucionarno je spremenil opero in v njej združil različne umetnosti. Čeprav mu to ni povsem uspelo – kajti njegova besedila se prav gotovo ne morejo me-

riti z ravni njegovih partitur –, je vsaj opravil velik kos poti v smeri, ki si jo je zastavil. Kajti njegove glasbene drame so kljub vsemu le najboljše stvaritve in najbolj ustrezajo temu izrazu. Zavrnil je toge operne predpise, ki so zahtevali razdelitev na točke in dosegel strnjen melodični tok, ki se je prelival nepretrgoma od začetka do konca opere. Hkrati je napredoval bistveno dlje od recitativa in ga napravil za okostje dela. Ta je v njegovih rokah voljno orodje dramske umetnosti. V libreto je vnesel dostojanstvo in umetniško resnico. Posrečilo se mu je doseči združitev v celoto, in sicer z izdelano rabo *lajtmotiva* tj. vodilne glasbene misli, ki izraža določeno osebo, kraj, čustvo ali razpoloženje in se vedno znova vrača, kadar koli želi skladatelj spomniti na to osebo ali razpoloženje ali ko se spet pojavi ta oseba ali razpoloženje. Tudi v opero je vpeljal simfonično govorico. Njegov orkester ima v resnici osrednji pomen, razlaga, pojasnjuje, podčrta dogajanja na odru. Njegova glasbena govorica je vedno razsežna, docela ustreza zahtevam njegovih teorij in zamisli. Wagnerjeva glasba je dovršena po artikulaciji in izrazu. Prav v tem je bil Wagner resnično Beethovnov dedič in po pravici rečeno je Beethovnov simfonijo (ki jo je temeljito študiral) prinesel v gledališče. S takšnimi glasbenimi sredstvi, ki jih je Wagner mojstrsko obvladal, in s pesniškimi besedili, bogatimi s filozofskimi mislimi, je ustvaril pravo nemško, če že ne univerzalno umetnost velikanskih razsežnosti. Pri tem je za svoja konstrukcijska načela uporabil Beethovnov simfonijo, Webrov občutek za razpoloženja v naravi in Mayerbeerovo gledališko virtuosnost. Opazimo lahko celo Wagnerjevo odvisnost od romantičnih idej tistega časa. Veliki romantični val srednjeveškega ljudskega pesništva, nemške mitologije in celo arheologije, veliki novi dosežki literarnih in zgodovinskih raziskav – vse to je v Wagnerju zbudilo navdušenje in zanimanje; študije Jacoba Grimma s področja primerjalne slovnice germanskih jezikov, filološke obravnave srednjeveške epike, Edde in pesmi o Nibelungih, Lachmannove izdaje srednjevisokonemškega pesništva Wolframa von Eschenbacha, Waltherja von der Vogelweideja, Gottfrieda Strasburškega in drugih pesnikov iz viteške dobe – vse to je Wagnerju odprlo oči in mu omogočilo jasn pogled v staro nemško mitologijo in pesništvo. Naštevaje raznih virov Wagnerjeve umetnosti bo precej izčrpno, če dodamo še eno potezo, ki se na prvi pogled zdi precej neromantična: njegovo navdušenje za antično grško dramo. Njegova šibka točka je bila kljub vsemu naštetemu le književnost. Sam se je imel za odličnega pesnika in dobrega misleca, zaradi česar je pogosto tratil čas s čisto povprečnimi filozofskimi razpravami ter pisanjem dolgih opernih besedil, ki so ga silila k ustvarjanju obsežnih glasbenih del. Ta sicer rešujejo skladateljeve simfonične zamisli, a z glasovnega stališča gre za skladbe, ki jih (povprečen) poslušalec težko spremlja. Zdi se, kot da Wagner ne more brzdati svojega zagona, ko spregovori liki iz njegovih oper. O tem pričajo Wotanov bohotni slog izražanja (*Nibelunški prstan*), neskončno dolgo Tristanovo umiranje (*Tristan in Izolda*), Tannhäuserjeva dolgovezna raz-

mišljanja o dobrem in slabem (*Tannhäuser*) ter patriotski slavo-
 vospjev Hansu Sachsu na koncu opere *Mojstri pevci*. Omenjeni
 deli skladb so za poslušalce znosni le zaradi dobre simfonične
 zasnove in bogate orkestralne spremljave. Kljub temu so ljubi-
 telji glasbe nad Wagnerjevimi deli večinoma navdušeni. Kajti
 v osrčju te wagnerjanske zmešnjave, ki razkriva skladateljevo
 kontroverzno stran osebnosti, je namreč čutiti sledi človeko-
 ljubja. Za Wagnerja je ljubezen strast, ki se ji ni mogoče upre-
 ti, medtem ko se tudi zlo v njegovih delih udejanja z osupljivo
 močjo. Združitev telesnega in moralnega poguma njegovih li-
 kov na koncu ustvari Siegfrieda (*Siegfried*), fantastično nebeš-
 ko bitje, s katerim se hoče poistovetiti tudi avtor sam in čigar
 prve tovrstne zametke prepoznamo že v Wotanu (*Nibelunški
 prstan*). Poslušalci in gledalci spet enkrat lahko ob tem pozabi-
 jo na skladateljevo pomanjkljivost in spoznajo veličino umet-
 nika, čeprav ta izvira iz neuresničenih sanj povsem običajnega
 človeka. Za Wagnerjevo glasbo je morda res najbolje, da jo gle-
 damo in poslušamo in ne prebiramo dolgih besedil, libretov iz
 njegovih oper. Le tako bomo lahko dobre lastnosti oseb, ki jih
 je oživil v svojih delih, glasbenih dramah, videli in slišali tudi v
 avtorjevi osebnosti in jih nemara našli tudi v nas samih. Kajti
 tudi Wagnerjeve opere hkrati gledamo in poslušamo, saj gre
 vendarle pri njegovih glasbenih dramah tudi samo za glasbeno
 gledališče in nič drugega.

Včasih pa je bil tudi Wagner dolgovezen, nabrekel in pompo-
 zen. Njegovo dramatično dogajanje prevečkrat trpi zaradi pre-
 obsežnih in prepogostih monologov, ki naj bi pojasnili ozadje
 dogodkov. Toda kljub tem pomanjkljivostim je ostal eden naj-
 večjih ustvarjalcev oper in ena najpomembnejših osebnosti v
 zgodovini glasbe, saj je razvil novo operno obliko. Njegova raz-
 košno bogata harmonska in kontrapunktska glasbena govori-
 ca, orkestralna barva tj. inštrumentacija, dramatična izraznost
 so vplivale na rodove skladateljev po vsem svetu. Ta vpliv je kot
 plima pljusnil čez ves glasbeni svet, le malokomu se je posre-
 čilo, da se je obdržal na njegovi površini. Veliko skladateljev po
 letu 1870 je govorilo v Wagnerjevem jeziku in še vedno govorijo
 z različicami, ki so se medtem že porazgubile. Celo kakofonije
 in ritmični krči skrajne moderne glasbe izhajajo iz prizadevanj,
 da bi z umetno izzvano vročico pregnali iz krvnega obtoka
 Wagnerjevo govorico. Zaradi vsega tega velja Wagner za eno
 najbolj znanih in obenem najbolj kontroverznih imen iz sve-
 ta glasbe. Njegov težavni značaj, glasbena usmerjenost in celo
 politično prepričanje so bolj kot pri katerem koli drugem skla-
 datelju izzvali številne in raznorodne interpretacije, tudi študije
 ter razlage njegovih glasbenih del. V tem lahko zaznamo celo
 skladateljev egoizem, prevzetnost, ki se je je navzel zaradi uspe-
 ha in spoštovanja pri občinstvu še za časa svojega življenja, in
 nebrzdana strast na številnih področjih vsakdanjega življenja:
 pri posvečanju glasbi in literaturi ter v ljubezni. Spet po drugi
 strani je Wagner izkazoval veliko ljubezni do svoje družine in je
 spoštoval prijatelje. Bil je zapletena osebnost, tako polna proti-

slavij (nasprotnost, nasprotje med dvema dejstvoma, pojmomoma
 trditvama), da mu včasih vsega tega niso odpustili.

Njegov opus je prav gotovo nenadkriljiv tako po naslovih, ob-
 segih, številu del in njihovi kakovosti. Med scenskimi deli so
Vile (*Die Feen*, 1833), *Rienzi, poslednji tribun* (*Rienzi, der letzte
 der Tribunen*, 1842), *Večni mornar* (*Der fliegende Holländer*,
 1843), *Tannhäuser in pevška tekma na Wartburgu* (*Tannhäu-
 ser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, 1845–1861), *Lohengrin*
 (1850), *Tristan in Izolda* (*Tristen und Isolde*, 1865), *Mojstri
 pevci nürnberški* (*Die Meistersinger von Nürnberg*, 1868), tetra-
 logija *Nibelunški prstan* (*Der Ring des Nibelungen*) – scenska
 slavnostna igra v treh dneh in predvečer: *Rensko zlato* (*Rhein-
 gold*, 1869), *Valkira* (*Walküre*, 1870), *Siegfried* (1876), *Somrak
 bogov* (*Götterdämmerung*, 1876), *Parsifal* (posvetitvena scenska
 slavnostna igra, 1882); orkestralne skladbe: uverture, simfonije
 (1832), *Siegfriedova idila* (1870); vokalne skladbe: mdr. sedem
 skladb h Goethejevemu *Faustu* (1832), oratorij (1843), *Pet pes-
 mi Mathilde Wesendonck* za ženski glas (1857/58); klavirske
 skladbe; spisi: besedila za lastna scenska dela; *Umetniška stva-
 ritev prihodnosti* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849), *Judovstvo
 v glasbi* (*Das Judentum in der Musik*, 1850), *Opera in drama*
 (*Oper und Drama*, 1851), *Glasba prihodnosti* (*Zukunftsmusik*,
 1860), *O dirigiranju* (*Über das Dirigieren*, 1869), *Moje življe-
 nje* (*Mein Leben*, 1911; dve knjigi, prva popolna izdaja, 1863)
 idr. Wagnerjev arhiv je v največji možni meri ohranjen v nje-
 govi hiši muzeju Wahnfried v Bayreuthu. Najpomembnejše od
 vsega pa je, da je Wagner ustvaril čisto svoj začarani svet Sieg-
 frieda in Brünnhilde, Tristana in Izolde, Hansa Sachsa in Eve,
 Parsifala in Kundry, svet, ki je pol stoletja navduševal ljubitelje
 velike umetnosti in ki bo še dolgo močno privlačen in očarljiv.
 Wagnerjeva glasbena zapuščina je vendarle veličastna in mirno
 ga lahko štejemo med redke ljudi, ki si zaslužijo naziv »genij«.

Viri in literatura

1. <http://sl.Wikipedia.org/wiki/Richard-Wagner> (8. 7. 2013)



Poročila

Glasba na elektronskih medijih

Založbe RTV Slovenija 2012

Spet je bilo leto naokoli in naša skoraj edina založba elektronskih medijev, nacionalna ZKP RTV Slovenija je 5. februarja 2013 predstavila svoj bogati opus jazzovske, simfonične, komorne, zborovske, operne, otroške, ljudske glasbe in poezije na nosilcih zvoka in slike. Kot po navadi je tudi ta sicer formalna tiskovna konferenca pomenila srečanje z avtorji, izvajalci in ustvarjalci te produkcije. Za izdajo te produkcije je zanimivo, prebrano in odbrano promocijo vodila vodja založniške dejavnosti RTV Slovenija **Mojca Menart**, ki je med drugimi tudi najbolj zaslužna v teh »sušnih časih« za vse omenjene izdaje. Kljub temu da je bila bera po številu malce skromnejša od prejšnje, še vedno lahko ugotovimo, da gre za načrtno, prebrano in izbrano ter zlasti še kontinuirano izdajo raznolike glasbe na trajnih medijskih nosilcih, najsi gre za tiste, ki jih hranijo arhivi RTV, ali za povsem novo produkcijo, za nove posnetke. Kajti sistem RTV edini na Slovenskem omogoča prav to: naročanje, izvedbo, snemanje in izdajanje bogate slovenske in tuje glasbene zapuščine in aktualnosti: od svojih ansamblov in koncertov pa vse do njihovih živih ali/in studijskih posnetkov (tako za potrebe vseh drugih medijskih programov RTV) in zdaj seveda še njihovo ovekovečenje za trajno in zunanjo »uporabo«.

Jazz

Na področju jazzovske glasbe je tokrat edina ponudba plošček našega tolkalista bobnarja in lanskoletnega (2012) nagrajenca Prešernovega sklada **Zlatka Kaučiča** z naslovom *Zvočna polja za T. S.* To pomeni, da je omenjena zgoščenka posvečena radijskemu novinarju Tomažu Simonu (1967–2009). Zato so se o njem v uvodu knjižice razpisali (aktualni) direktor Radia Slovenija Miha Lampreht, novinarja Jolanda Fele in Andrej Karoli in nazadnje še Zlatko Kaučič. Gre za kombinacijo studijskih posnetkov in posnetkov v živo avtorske in izvedene glasbe Z. Kaučiča, pa še glasbenikov gostov, ki so se združili v zasedbo »kombo« in šolo Z. Kaučiča; ta deluje v Novi Gorici od leta 2002. Poleg tega skladateljskega (avtorskega) in tolkalnega prvenca je Kaučič pri ZKP RTV Slovenija izdal doslej že štiri plošče s posnetki različnih projektov tako z domačih kot s tujih festivalov. Tokrat imamo v poslušanju devet skladateljevih in izvajalčevih del: *Zvočni pašniki 1–7*, *Zarja* in *Rara roža*. Avtorski glasbi Z. Kaučiča sta za to ploščo dodala svoje priredbe še Bruno Cesselli in avtor sam. Številnim izvajalcem (v orkestru *Rara roža* smo našli kar petnajst godalcev) so se pridružili še številni drugi domači in tuji glasbeniki, Kaučičevi prijatelji in poklicni kolegi. Za sam izdelek pa je poleg teh poskrbela še številčna ekipa RTV Slovenija. Najmanj, kar gre pripisati tej

Kaučičevi plošči, je njena nenavadnost (tako po zasedbah kot jazzovskih stilih) po vsebini in obliki, in ne nazadnje gre tudi za sam zvok tega (elektronskega medijskega) izdelka. Naj zato samo bežno omenimo kar dva tonska mojstra: Mitja Krže in Borut Čelik.

Simfonična in koncertantna glasba

Ta bera je glede na tradicijo, zasedbo in zmožnosti *Glasbene produkcije RTV Slovenija* (orkestri, zbori) še bogatejša. Zato jo predstavlja kar nekaj plošč. Njihovo tradicionalno serijo nadaljuje izdajanje posnete glasbe največjega hišnega ansambla – *Simfoničnega orkestra RTV Slovenija*. **Bravo orkester 4** z gostujočim dirigentom Cristianom Mandealom tokrat prinaša Brucknerjevo *Simfonijo* št. 7 v E-duru (1885), od vsega devetih tovrstnih skladateljevih mojstrov. Gre za obsežno in hkrati tudi najbolj popularno orkestralno delo tega avstrijskega skladatelja in organista, ki za naše simfonike zagotovo ni le del standardnega repertoarja, ampak tudi eden glavnih poustvarjalnih izzivov. Tudi tokrat ga umetniki pod zanesljivo in trdno roko dirigenta Mandeala prikažejo v vsem blišču. Zagotovo gre za preizkusni kamen, na katerem se merijo samo najodličnejši tovrstni ansambli, in naši simfoniki mu sledijo v vseh poustvarjalnih merilih. Kot občudovalec Wagnerjeve umetnosti in kot učitelj ter vzornik Mahlerja, Schalka in Wolfa, je prav ta Brucknerjeva simfonija preizkusni kamen, na katerem so tokrat naši simfoniki spet uspešno opravili svoj izpit. Poleg omenjenih umetnikov so za ta diskografski uspeh ZKP RTV Slovenija zaslužni še tonski mojster Januš Luznar, glasbeni producent Žiga Stanič, montažer in zvokovni obdelovalec Klemen Veber idr.



Naslednji avdio in video trojček sestavljata dve zgoščenki in video plošček (DVD), da bi kar najbolj verodostojno prikazali **portret** našega dirigenta, maestra **Marka Muniha** (roj. leta 1936). Na posnetkih, ki so nastali v Ljubljani, sta poleg dirigenta Muniha predstavljena še zbor in simfonični orkester RTV Slovenija. Saj je bila dirigentova skrb vseskozi na Slovenskem razpeta med vokalom in inštrumentalno zasedbo. Največje tovrstne poustvarjalne dosežke je Muniha doslej dosegel z izvedbami in s posnetki vokalno-inštrumentalnih del. Med temi najdemo oz. lahko poslušamo glasbo J. Brahmsa, H. Wolfa, V. Ukmarja, U. Kreka, S. Vremšaka, C. Debussyja, M. Ravela, F. Poulenca, H. Kratochwilla in B. Martinůja; na DVD pa še R. Wagnerja in P. I. Čajkovskega. Munihovo dolgoletno dirigentsko kariero sta najbolj zaznamovala oba naša osrednja državna orkestra Slovenske filharmonije in simfonikov RTV Slovenija, vokalno pa še APZ Toneta Tomšiča in komorni zbor RTV Slovenija. Kar šestnajst let je bil (odgovorni) urednik glasbenega programa Radia Slovenija. Kot dirigent in urednik je vseskozi usmerjal glasbeni okus in s tem posredno tudi poustvarjalni razvoj slovenske glasbe. Ob tem ni nikoli zanemaril svojega umetniškega razvoja. Del vsega tega lahko zdaj slišimo in vidimo na trojnem diskografskem izdelku, na katerem lahko bolj virtualno kot pa v živo poslušamo (in gledamo) Munihove posnetke, ki so večinoma nastali tako v Gallusovi dvorani ljubljanskega Cankarjevega doma in na Plečnikovih Žalah. Tam je režiser Dušan Hren s TV Slovenija posnel vizualizacijo Munihových interpretacij Wagnerjeve uverture k operi *Tannhäuser* in obsežno romantično arhitekturo, *Simfonijo* št. 6, op. 74, »Patetično« P. I. Čajkovskega. Tokratni Munihovi sodelavci poleg že omenjenih ansamblov so nekateri solisti: sopranistki Urška Žižek in Marjana Križman, altistka Marjana Lipovšek, tenorista Marjan Trček in Mitja Gregorač ter baritonist Samo Vremšak. Tudi ta izbor bolj ali manj potrjuje Munihovo umetniško in dirigentsko obzorje. Tokratni izbor tonskih mojstrov in glasbenih producentov v letih 1975–2002 hkrati pomeni tudi neke vrste zdaj že zgodovinski pregled le-teh in pa njihovo (elektronsko) aktualizacijo. Med prvimi so Rado Cedilnik, Sergej Dolenc, Aljoša Ertl, Mitja Gobec, Bernhard Mahne, Branko Škrajnar in Marko Vogrinec, med drugimi pa še Anton Dežman, Miran Kvartič in Žiga Stanič. Montažer in zvokovni obdelovalec sta bila K. Veber in Miro Prljača, DVD pa sta sooblikovala tehnični vodja Jernej Vode in izdelovalec matrice DVD Roman Novak. Rezultat tega avdio in video kompleta pa pomeni skoraj dve uri glasbe zgolj v zvočni podobi in še zvočno-slikovni glasbeni portret M. Muniha za dobro urico; vse seveda izključno pod Munihovo taktirko.

Posebno glasbeno dramaturgijo in njeno pohvalo zasluži naslednja zgoščenka z našim prvakom na (francoskem) rogu. Že njen naslov *W. A. Mozart koncerti za rog pove*, da gre za predstavitev vseh štirih znamenitih inštrumentalnih koncertov z rogom, dodan pa jim je še prav tako znameniti *Rondo*.



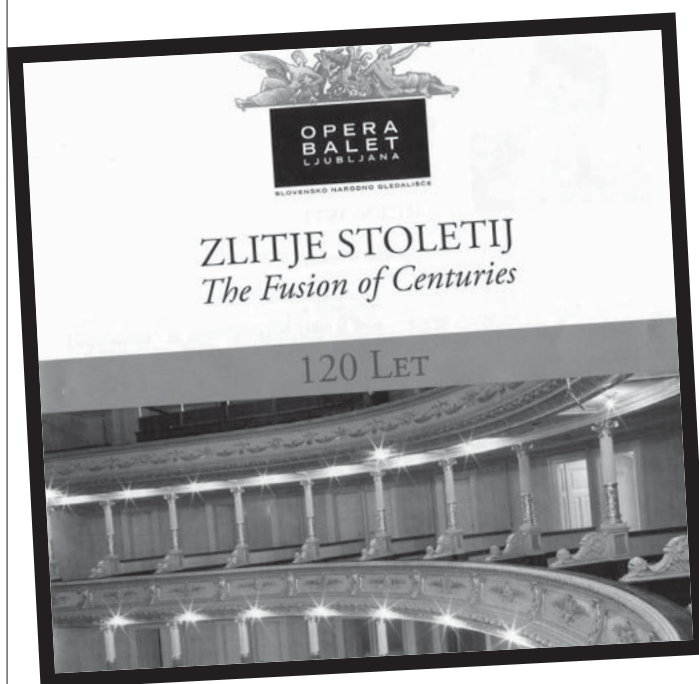
Tokratni zapis našega asa na rogu **Boštjana Lipovška** je spet pospremljen s *simfoničnim orkestrom RTV Slovenija* in še enim njihovih dirigentskih gostov Evanom Christom. Vsa prva četverica *koncertov* je predstavljena v zaporedju Köchlovega seznama teh del: 417, 447, 495 in 412/514, kar pomeni Mozartova solistična dela za rog z orkestrom: Es-dur (št. 2), Es-dur (št. 3), Es-dur (št. 4) in D-dur (št. 1), in še nazadnje *Rondo* (spet v Es-duru). Seveda gre za poudarjeno uglasitev takratnega solističnega in orkestrskega glasbila roga v Es. Le pri *Rondoju* je omenjeni vrstni red malce zamenjan; zagotovo samo za to, ker je pač prva četverica (*koncertov*) v oblikovni in dolžinski prednosti pred njim. Tako kot smo imeli tovrstnega pionirja (Jožeta Falota – tudi on je pred desetletji briljiral z enakim repertoarjem) na tem glasbilu in imamo zdaj še asa hornista, je imel tudi Mozart »svojega« Salzburžana na tem (virtuoznem) glasbilu Ignaza Josepha Leutgebja (1745–1811), ki se je tudi za Mozartom (1777) preselil na Dunaj. Samo tako je lahko nastal opus, ki ga še vedno obožujemo in je razpoznavna znamka vsakega količjak vrednega solista evropskega in svetovnega in ne le našega formata. Boštjan Lipovšek to zagotovo je. Njegovo tokratno svilen Mozartovo kantileno, ki jo je v vsem omenjenem repertoarju posnel v enem mesecu (marca 2010) v radijskem studiu 26, pa so vsem navedenim izvajalcem pomagali sooblikovati (glasbeni) producent Ž. Stanič in (tonski) mojster J. Luznar ter številni drugi sodelavci.

Omenjeni cikel simfonične in koncertantne glasbe sklene plošča ZKP RTV Slovenija z naslovom **Božič z nami**. Tudi ta naslov je tako pomenljiv, da ga morda niti ni treba posebej razlagati. Z njim se predstavijo *simfonični orkester RTV Slovenija*, *trio Eroika*, dramski igralec recitator Jurij Souček, *mladinski in otroški zbor RTV Slovenija* in dirigent Patrik Greblo. Aktualne božične napeve, ki so jih napisali F. Wade, J. S. Bach-C. Go-unod, C. Franck, C. Wesley, V. Stolcer, L. Belar, F. X. Gruber, ter še nekaj ljudskih napevov je priredil P. Greblo. »Zvezde«

posnetka so nedvomno moški pevski tercet: tenorista Metod Žunec in Aljaž Farasin ter baritonist Matjaž Robavs. Tudi posnetki te zgoščenke so nastali na koncertu v Gallusovi dvorani ljubljanskega Cankarjevega doma (2012), glasbeni producent je bil Martin Žvelc, tonski mojster pa J. Luznar. Da gre pri posnetkih za aktualno in vedno živo božično (decembrsko) tujo in domačo glasbo, ni treba posebej poudarjati.

Zborovska in operna glasba

Edina povsem zborovska plošča iz lanskoletne (2012) bere ZKP RTV Slovenija prinaša posnetke zborov **Benjamina Ipavca**, **Antona Lajovica** in **Radovana Gobca**. Dirigentke Živa Ploj Peršuh, Helena Fojkar Zupančič in Andreja Martinjak predstavijo vsaka po pet zborov v tem vrstnem redu: B. Ipavec (Ž. Ploj Peršuh): *Kadar mlado leto, Ej, tedaj, Na savskem bregu, Pod nebom širnim in Zapuščen*, A. Lajovic (H. Fojkar Zupančič): *Kiša, Večerna pesem, Bolest kovač, Pomladni spev in Lan* ter R. Gobec (A. Martinjak): *Veš, poet, svoj dolg? Vaška pesem, Tovarišev plašč, Hrasti in Človek*. Ta projektni spomenik KZ RTV Slovenija, odkar ansambel stalno in vsaj polprofesionalno sploh ne deluje več, je vsaj še ena povezanost, ki ga tudi tako ohranja vsaj v zavesti, če že ne več v (stalnem) delovanju. Zanimiva, poglobljena in branja vredna besedila je v spremno knjižico prispevala Jasna Nemec Novak, dodana so (slovenska) besedila vseh objavljenih zborov, žal pa jih ne najdemo v (angleškem) prevodu tako kot spremno besedilo. Tokrat je bil glasbeni producent Tone Jurca, tonski mojstri pa Zoran Crnkovič, Matjaž Culiberg in Miha Ocvirk. Različne so bile (snemalne) lokacije: studio 14 Radia Slovenija, Križevniška cerkev in Festivalna dvorana (vse v Ljubljani). Kontinuiteto te serije pa je tako kot pri orkestralni »nadaljevalki« oskrbel oblikovalec Žiga Culiberg.



Kar tri naslednje zgoščenke predstavljajo našo operno preteklost in vsakdan. Kajti trojni album *Zlitje stoletij* je tesno povezan z minulo stodvajsetletnico (2012) naše prve operno-baletne hiše, v katero – zdaj popolnoma renovirano in dograjeno – so se prav tega leta po nekaj letih brezdomstva vrnil ansambli. Kot piše Peter Bedjanič, avtor spremnega besedila k omenjenim trem ploščam, ni prav veliko opernih gledališč po svetu, ki bi imela svojo preteklost zvočno tako bogato dokumentirano kot ljubljansko. Pa ne gre za veliko in svetovno operno hišo, le za nacionalno. Pa še ob tem bi se našla kakšna luknja, npr. zadnja leta in zadnja izvedba tako pomembne Kogojeve opere Črne maske, ki v letih 2012–2013 ni bila posneta. Izvirni arhivski posnetki Radia Slovenija so nastajali v časovnem loku šestdesetih let, od 1953 do 2012. Na njih spoznamo cela obdobja ljubljanske *Opere in baleta*, njenih vzponov in padcev z vsega 62 opernimi arijami. Vsak od navedenih pevcev je predstavljen samo z eno arijo. Predstavljeni so po abecednem zaporedju priimkov in ne po datumih posnetkov (ali/in predstav). Na posnetkih jih praviloma spremljajo *simfoniki RTV Slovenija*, redkeje se pojavi *orkester SNG Opere in baleta*, še redkeje oba njihova *zbor*a. Zato so prisotni tudi številni dirigenti, ki so tako ali drugače vseskozi bogatili našo koncertno in operno glasbeno sceno. Poleg tega enkratnega (opernega) diskografskega dosežka je tudi omenjeno, da je prav pri ZKP RTV Slovenija in pri drugih založbah in v samozaložbi do zdaj izšlo še približno trideset plošč s posnetki arij in drugih odlomkov v izvedbi solistov ljubljanske *opere*. Iz tujine je mogoče dobiti posnetke (celih) oper, ki jih je v Ljubljani posnela nizozemska založba Philips, za Radio Slovenija pa je ljubljanski operni ansambel posnel še devet domačih in tujih opernih del v celoti. Da so na posnetkih kateri od najbolj znanih opernih solistov tudi izpuščeni, ni treba ugibati. Zato pa omenjena galerija posnetkov opozori še na številne (radijske) sodelavce, med njimi kar na izbor najboljših tonskih mojstrov in (glasbenih) producentov. Prav tako je omenjena koprodukcijska izdaja (med ZKP RTV Slovenija in SNG Opera in balet Ljubljana) odraz pojava našega največjega opernega odra – Gallusove dvorane ljubljanskega Cankarjevega doma; saj smo prav tam priča v zadnjih desetletjih najmanj ene večje odrske glasbene koprodukcije. Med posnetki je tudi nekaj tujih solistov, ki so tako ali drugače ostali stalni člani naše operne (re)produkcije, med njimi so tudi imena, ki so od nas odšla v širni svet. Med številnimi opernimi prvaki in prvakinjami naštejmo samo tiste, ki so prav s svojimi osebnimi opernimi bibliografijami postali tako rekoč pojem slovenske operne reprodukcije: Cvetka Ahlin, Vilma Bukovec, Marcos Fink, Rudolf Franc, Vanda Gerlovič, Božena Glavak, Jože Gostič, Valerija Heybal, Hilda Hölzl, Mirjam Kalin, Ladko Korošec, Janez Lipušček, Janez Lotrič, Milena Morača, Zlata Ognjanovič, Vlatka Oršanič, Attilio Planinšek, Ana Pucar Jerič, Ferdinand Radovan, Jurij Reja, Branko Robinšak, Ivan Sancin, Samo Smerkolj, Juan Vasle, Ksenija Vidali, Jože Vidic, Nada Vidmar, Martina Zadro idr.

Solistična in komorna glasba, skladateljski portret in še kaj ...

Slovenski skladatelj in pianist **Janez Matičič** (roj. 1926) ima skoraj vsako leto svojo zgoščenko v omenjenih izdajah. Tokrat je to njegova violinsko klavirska glasba. Njegov opus v letih 1947–1984 na posnetkih izvajajo violinista Anja Bukovec in Igor Ozim ter pianista Milanka Črešnik in Janez Matičič sam. Gre za neke vrste digitalizacijo starejših posnetkov (1970) pa vse do novejših. Kot je marsikatero skladateljevo delo nastajalo več let, so tudi posnetki te plošče antologijske narave. Kot pri predhodni plošči opernih arij gre za kulturno dediščino, ki že zdaj aktualizira sicer zaprti radijski arhiv, vrača dolgoletna narodova vlaganja v javnost; funkcija javnega zavoda je s tem tudi aktualizirana, narodu pa je povrnjeno vse, kar je sicer ta omogočil zavodu, da si je za arhiv pridobil posnetke kot trajno blago, umetnost.

Nemški muzi/An die deutsche Muse je naslov plošče, ki sta jo s triindvajsetimi samospevi Benjamina Ipavca (1829–1908) na izključno nemška besedila posnela in izdala sopranistka Pia Brodnik in pianist Matija Potisk. Nekaj podobnih poskusov smo na Slovenskem že imeli (npr. Neven Belamarič, Ana Pucar Jerič, Marcos Bajuk idr.), take antologije, ki je tokrat pred nami, pa še ne. Objavljena besedila vseh odpetih samospevov so tokrat iz nemščine prevedena tudi v slovenščino. Ker se že avtor te glasbe izkaže kot mojster domačega muziciranja, zasidranega v svet intimnega bidermajerja, sta tudi oba umetnika posegla po tovrstni slogovni predstavitvi. Tako smo sedaj deležni tudi kančka glasbenega opusa takratnega sveta meščanskega salona. Pretanjena romantična miniaturna, kamor zagotovo spada samospev tistega časa in prostora, pa še dodatno opozori na takratni prijateljski krog ob lepi pesmi. Malokatera plošča iz te serije v tako zgoščenem prikazu slogovno tako odmeva, da je treba še posebej izpostaviti prav to.

Z izključno slovenskimi skladbami za trobilni ansambel se predstavi **Brass AG**, tj. trobilni ansambel akademije za glasbo v Ljubljani pod mentorstvom in umetniškim vodstvom in dirigenta izrednega profesorja mag. Dušana Kranjca. Ansambel sestavljajo trobila (trobente, rogovi, pozavne in tuba), včasih se jim pridružijo še tolkala. Tako je tudi tokrat. *Brass AG* deluje na ljubljanski AG komaj od leta 2007. Pri nas imajo podobni ansambli že kar nekaj tradicije (Maribor in Ljubljana), saj je npr. TASF (trobilni ansambel Slovenske filharmonije) že obhajal desetletnico delovanja. Posebna draž teh posnetkov so dela izključno slovenskih skladateljev Lojzeta Lebiča, Nejca Bečana, Roka Goloba in Blaža Puciharja, kar je seveda do neke mere tudi domena že omenjenih vzornikov. Eno krajših izdaj (dobrih 45 min. glasbe) so na zgoščenki poleg ZKP RTV Slovenija pospremili še posebni dodatki aktualnega rektorja Univerze v Ljubljani Radovana Stanislava Pejovnika. Da je poslanstvo naše

ZKP RTV Slovenija nenehno opozarjati tudi na vedno nove prihajajoče glasbene generacije, pa tudi nekaj velja.

S posnetkom svojega recitala (Maribor, Unionska dvorana, 23.–24. februarja 2012) izključno Chopinovih klavirskih del je predstavljen še en slovenski pianist – **Petar Milić** (roj. 1973). Strokovna javnost ga uvršča med najboljše slovenske pianiste v mednarodnem merilu. Pianistova dolgoletna želja je bila posneti Chopinov program v koncertni dvorani, v naravnem okolju za ta inštrument, saj so studijski posnetki po njegovem mnenju preveč »suhi« in pogosto posneti preveč neposredno. Priložnost se je ponudila ob Milićevem recitalu s Chopinovim programom v Mariboru februarja 2012, ko je ekipa v dveh snemalnih dnevih posnela material za ploščo. Zgoščenka je zasnovana v obliki recitala, ki ima zlasti v povezavi s poljskim skladateljem bogato tradicijo. Petar Milić je ploščo posvetil svojemu preminulemu mentorju profesorju Janezu Lovšetu, za katerega je bil mariborski večer zadnji glasbeni dogodek, ki mu je prisostvoval. Med sodelujočimi v ekipi naj omenimo glasbeno producentko Nino Šenk, tonsko mojstrico Aleks Pirkmajer, za mastering sta poskrbela Miro Prljača in Sonja Strenar, za oblikovanje knjižice pa Žiga Culiberg.

Dramska igralka in pesnica **Mila Kačič** (1912–2000) je predstavljena z lastnimi interpretacijami (pred mikrofonom) svoje poezije iz zbirke Šla bom gola skozi pomladi dež. Zbirka je v knjižni obliki izšla dvakrat (2005 in 2007), torej že po avtoričini smrti. Dvaindvajset kratkosapnih, minutnih pesmi sta za digitalno izdajo uredila režiserka Irena Glonar in oblikovalec zvoka Jure Culiberg. Glasbena oprema z deli E. Elgarja, C. Saint Saënsa, J. Brahmsa, F. Schuberta, E. Griega, C. M. v. Webra, H. Wolfa in C. Debussyja je delo Darje Hlavka Godina. Knjižica z vsemi objavljenimi in recitiranimi besedili pesnice in dramske igralka M. Kačič pa je oblikovno spet delo Ž. Culiberga. Tudi tokrat sta se ob izdajatelju in založniku (ZKP RTV Slovenija) pojavila dva zunanja mecena, to sta pravzaprav sodelavca Radia Slovenija iz njegovega igranega programa – že omenjena I. Glonar in J. Culiberg.

Ob lanskoletni aktualni stoti obletnici rojstva skladatelja in dirigenta **Bojana Adamiča** (1912–1955) tudi ZKP RTV Slovenija ni mogla ostati ravnodušna. Izdala je zgoščenko z naslovom *Mojster za vse čase* z njegovimi dvaindvajsetimi hiti. Gre za posnetke popevk, odlomkov iz muzikalov, skladb za veliki orkester in pihalni orkester, za filmsko glasbo – skratka za izbor skladb iz Adamičeve zabavne glasbe – zvrsti, po kateri je mojster ostal najbolj znan in s katero se je po osvoboditvi (po 1945) najbolj identificiral. Veliki poznavalec filmske glasbe dr. Mitja Reichenberg je v spremno knjižico napisal: »Karkoli – glasba je postala njegova pot in njegova pot je ostala glasba.« Največ besedil, na katera je pisal B. Adamič, je izpod rok njegovega literarnega sopotnika Franeta Milčinskega Ježka; tu pa so še

drugi avtorji, saj je prav Adamičevo glasbeno obdobje zaznamovalo hkrati tudi zlata leta slovenske popevke. Številni so tudi izvajalci slovenske zabavne glasbe, pa tudi jazzovske zvrsti, ki še vedno – po več kot stotih letih od skladateljevega rojstva in tudi že skoraj petnajst let po njegovi smrti – na novo izvajajo njegovo glasbo. Skoraj vsaka generacija slovenskih pevcev zabavne in jazzovske glasbe se je dotika. Ostaja in postaja glasbeni fenomen. Posnetki so iz let 1958–2012 in tudi po tej strani pomenijo še eno antologijo.

Glasba za otroke in (slovenska) ljudska glasba

Violinček, ki ga poznamo že iz ene od prejšnjih izdaj glasbe za otroke, tokrat prinaša le eno ploščo z devetnajstimi pesmicami, od tega je devet vokalnih (a cappella, torej izvirnih ljudskih pesmi z različnih /slovenskih/ pokrajin), deset pa vokalno-inštrumentalnih na novo komponiranih otroških zborov, ki so jih podpisali Rudi Pančur, Primož Grašič, Andraž Hribar, Nino de Gleria, Matevž Goršič, Tadeja Vulc, Jaka Pucihar in Katarina Pustinek, ter deset inštrumentalnih spremljav. Temu didaktičnemu kompletu sta dodani še pesmarica in pobarvanika. Gre za splet a cappella in vokalno-inštrumentalne otroške glasbene literature, naslonjene na ljudsko ali/in ponarodelo glasbo, in nove izvirne avtorske glasbe. Avtorski prispevki oz. aranžmaji so novi, saj se nenehno spreminja tudi (spremljevalna) zasedba, tu pa tam pa se še pojavijo (različni) solisti. Zanjih deset pesmi je nasploh povsem inštrumentalnih, saj gre samo za podlago, spremljavo novim delom. Tudi to ima svoj metodično-didaktični (zborovski in zborovodski) pomen, kar je seveda že nova dimenzija tega elektronskega medija. Večino pesmic odpoje *otroški pevski zbor RTV Slovenija* pod vodstvom dirigentke Anke Jazbec, kot solisti pa se oglasijo še Andraž



Hribar, Anika Horvat in trije otroški pevski solisti, člani zbora Taja Bedene, Žan Kos in Kaja Vrakelja Ljuboja. Na posnetku sodeluje še pisana družina inštrumentalistov, skoraj za vsak naslov druga zasedba (19). Kot je zapisal tokratni urednik Radia Slovenija (za otroško glasbo) Matej Jevnišek: »Violinček se je spet podal na novo glasbeno pot, na kateri raziskuje zvoke okoli nas. Zaupal nam je posebno zgodbo. Tisto, v kateri nastopajo različne note, toni, notno črtovje, kakšna pavza in violinski ključ. Ko se vsi skupaj zberejo, slišimo glasbo, slišimo pesmi in različne barve glasbil. Vse to je na tem srebrnem ploščku, ki ga je Violinček nestrpno pričakoval. Poslušajte, prepevajte in ustvarjajte ob novih in ljudskih skladbah. Tega si Violinček najbolj želi. Da bi ob novih pesmih uživali in se mogoče naučili česa novega. Poleg prijetne glasbe pa je Violinček tudi tokrat pripravil še presenečeni – pesmarico, ki vam bo pomagala vse te skladbe prebrati ali zaigrati, ter pobarvanko z dopisnicami, ki jih lahko pošljete svojim najdražjim. Kaj pa Violinček? Ah, spet kje snema mlade pevce in išče nove skladatelje.«

Strast godca je naslov tudi neke vrste diskografske nadaljevanke, ki se imenuje po eni najstarejših glasbenih oddaj na Radiu Slovenija *Slovenska zemlja v pesmi in besedi*. Zanj si je urednica Simona Moličnik sposodila ljudsko geslo *Godec je godec, / ima pisan želodec, / a jezik plesniv, / ki je strašno lažniv!* Po izboru izbirne komisije (Urša Šivic, Bojan Knific in Tomaž Rauch) se je očitno na razpis za ploščo uvrstilo dvanajst ansamblov oz. solistov, vsak s po nekaj posnetki: ansambel *Volk Folk* iz Ilirske Bistrice, Veronika Zajec iz Dobropolja z violinskimi citrami, *Trio Pezdirec* iz Slamne vasi pri Metliki, *Murnovi godci* iz Selške doline, harmonikarica Elizabeta (Betka) Božank iz Dobje vasi pri Črni na Koroškem, ansambel *Zingelci* iz Kopra, harmonikar Viktor Mikuletič iz Velike Bukovice pri Ilirski Bistrici, godci ljudskih viž kulturnega društva *Franc Ilec* iz Loke - Rošnje



iz Starš na Dravskem polju, citrar Klemen Matki iz Logarske doline, *Tamburaši* in *Marko banda* iz Beltincev in ansambel *Vruja* iz Istre. Še preden slišimo omenjeno zvočno ponudbo, takoj ko odpremo bogato spremno knjižico, že lahko verjame-mo številnim sodelavcem projekta, da gre za izvirno slovensko inštrumentalno glasbo, ki se je ohranila z ustnim izročilom in navsezadnje tudi s pomočjo omenjene radijske oddaje. To je pred desetletji zasnovala Jasna Vidakovič. Zastopane so številne slovenske pokrajine, solistična in ansambelska glasba, skrat-ka godčevstvo v povsem pravem pomenu te besede.

Tako kot doslej je omenjena avdiovizualna bera RTV Slovenija v redni prodaji pri naših sicer redkih tovrstnih (specializiranih) prodajalcih in dosegljiva tudi prek sodobne nakupovalne mreže na spletnem naslovu www.rtvlo.si/zkpprodaja.

Navodila avtorjem prispevkov

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

Besedila in slikovno gradivo pošljite na naslov urednika:

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

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

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

Razpravam, analizam dodajte povzetek (do 8 vrstic) s ključnimi besedami v slovenščini in angleščini. Prispevku

priložite podpisano prijavnico prispevka, ki jo najdete na spletnih straneh Zavod RS za šolstvo (<http://www.zrss.si>).

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

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

Literaturo navajajte na koncu prispevka:

– knjiga:

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

– članek:

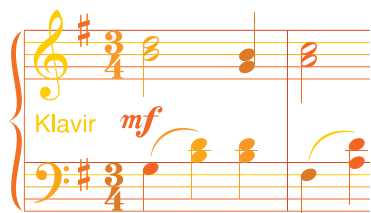
Sicherl Kafol, B. (2002). Vseživljenjsko izobraževanje učiteljev glasbe v državah udeleženkah Projekta *accompagnato*. Glasba v šoli, letnik 8, št. 1-2, str. 8–10.

– 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

