

Katarina Zadnik

Učbeniki za glasbenoteoretične predmete od ustanovitve *Konservatorija* do danes

Ob 100-letnici *Konservatorija za glasbo in balet* v Ljubljani in 80-letnici *Akademije za glasbo* v Ljubljani se velja zazreti v bogato prehojeno pot glasbenega izobraževanja na slovenskih tleh. V primerjavi s sodobnim časom, ki z mnogimi znanstvenimi ugotovitvami dokazuje, da poznavanje in razumevanje glasbenoteoretičnih elementov pogloblja doživljanje glasbe in spodbuja aktivno glasbeno udejstvovanje, so se slednjega zavedali tudi naši predniki. Pomembne glasbene osebnosti, ki so pedagoško delovale v omejenih ustanovah in so čutile potrebo po kakovostnem poklicnem in ljubiteljskem glasbenem izobraževanju, so prispevale k oblikovanju in razvoju učbeniških gradiv, didaktičnih pristopov poučevanja glasbe kot terminološki kristalizaciji glasbenih pojmov in definicij. Vzgibi za nastanek učbeniških gradiv so se porajali na vseh ravneh glasbenega izobraževanja. Z ustanovitvijo *Glasbene šole* pri *Glasbeni matici* (poslej GM) v Ljubljani (1882) so se slednja snovala za učence osnovne oziroma nižje ravni izobraževanja, z ustanovitvijo *Konservatorija* pri ljubljanski GM (1919) na srednji in višji ravni in z nastankom *Glasbene akademije* v Ljubljani (1939) tudi na visokošolski ravni. Pri tem je treba omeniti, da so bila prisotna učbeniška gradiva (pesmarice oziroma vadnice) za pouk glasbe (petja) v splošnem šolstvu in glasbene teorije v glasbenem šolstvu že od druge polovice 19. stoletja dalje, vendar pa so ta imela za cilj prvenstveno krepitev narodne zavesti in slovenskega jezika. Z novonastajajočimi čitalnicami, pevskimi in glasbenimi društvi, znotraj katerih se je gojila slovenska narodna zavest, so pomembno vlogo odigrali številni pevski zbori in njihovi zborovodje, ki so si prizadevali za kakovostno pevsko izobrazbo in osnovno glasbeno izobraževanje svojih članov. Že v tem obdobju sta na razvoj slovenske glasbene pedagogike in slovenskega glasbenega šolstva bistveno vplivala češka glasbenika Anton Foerster (1837–1926) in Anton Nedvéd (1829–1896). Kot izvrstna glasbena pedagoga sta čutila potrebo po zapolnitvi vrzeli manjkajočih učbeniških gradiv tako v splošnem kot tudi glasbenem šolstvu. Prav porast glasbenih šol po letu 1882 je narekoval objavljanje pedagoške in učbeniške literature tako za učitelje kot učence. Kljub vse večjemu institucionalnemu razvejevanju pridobivanja glasbene izobrazbe v okviru splošnega in glasbenega šolstva v omenjenem obdobju vseskozi sledimo prepletanju uporabe učbeniških gradiv in učnih pripomočkov, ki so bili enaki tako za glasbeni pouk v

splošnem šolstvu in za splošni pouk glasbenoteoretičnih predmetov v glasbenem šolstvu.¹

V pričujočem prispevku se osredotočamo na učbeniško literaturo, ki je nastajala v obdobju ustanovitve ljubljanskega *Konservatorija in Glasbene akademije* v Ljubljani do danes. Pri preučevanju učbeniške literature se nismo omejili le na gradiva, ki so jih zasnovale pedagoške osebnosti, ki so delovale znotraj omenjenih inštitucij, temveč tudi izven teh, saj je bil cilj raziskave narediti celostni pregled učbeniških gradiv za omenjeno obdobje. Zaradi nabora učbenikov, ki so nastajali v tedanjem obdobju tako za področje pevskega in inštrumentalnega pouka, smo posebno pozornost namenili obravnavi učbeniških gradiv za področje glasbene harmonije, kontrapunkta in oblikoslovja. Prispevek ne obravnava učbeniških gradiv za pevski in inštrumentalni pouk. Zaradi obsežnosti obdobja in pojavljanja učbeniških gradiv za omenjena področja smo pregled in analizo učbeniških gradiv razmejili v tri obdobja. Prvo obdobje zaobjema čas od ustanovitve *Konservatorija* pri GM v Ljubljani (1919) do nastanka ljubljanske *Glasbene akademije* (1939). Drugo obdobje se nanaša na čas od ustanovitve *Glasbene akademije* do slovenske osamosvojitve (1991). Tretje obdobje pa zajema čas od leta 1991 do sodobnosti. Odločitev za preučevanje nastajajočih učbeniških gradiv za področja harmonije, kontrapunkta in oblikoslovja izhaja iz stališča avtorice, da so omenjena glasbenoteoretična področja pomemben del glasbene izobrazbe tako poklicnega kot tudi ljubiteljskega glasbenika in celo radovednega poslušalskega občinstva.

Izhodišče raziskave je pregled literature z avtorji, ki so že pred pričujočim prispevkom preučevali in obravnavali področje učbenikov v preteklosti. S preučevanjem literature smo ugotovili, da so se z učbeniški gradivi za glasbeno šolstvo v slovenskem prostoru ukvarjali naslednji avtorji. Winkler Kuret² je preučevala glasbene učbenike v splošnem šolstvu in na nižji ravni glasbenega šolstva na Slovenskem od sredine 19. stoletja do razvoja v sodobnosti. Ugotovila je, da so glasbeni učbeniki postopno nastajali in se kristalizirali ter razmejevali glede na učno vsebinsko zasnovo v smeri splošnega in glasbenega izobraževanja. Na njihovo pojavljanje so vplivali različni dejavniki, kot so pomanjkanje učnih gradiv, spreminjanje učnih načrtov in tudi uveljavljanje specifičnih glasbenih metod, zlasti v urjenju zavestnega petja po notah. Izjemno vlogo na področju zavestnega petja po notah je odigral glasbeni pedagog Maks Jurca (1913–1980), ki je v soavtorstvu s Pavletom Kalanom (1929–2005) izdal v 60-ih letih 20. stoletja učbenik *Solfeggio* za prve tri razrede nauka o

1 Winkler Kuret, 2006, 25–31; Winkler Kuret, 2004, 5, 9.

2 Winkler Kuret, 2006, 155–162; Winkler Kuret, 2016, 184–185.

glasbi v nižji glasbeni šoli. Učbenik predstavlja pomembno prelomnico v razvoju slovenske glasbene didaktične doktrine in je bil kot temeljno učno gradivo v uporabi do devetdesetih let prejšnjega stoletja. Premiki v razvoju učbenikov za nižjo glasbeno šolo so se zgodili z učbeniškimi gradivi Tomaža Habeta, ki je po slovenski osamosvojitvi (1991) izdal učbenik *Nauk o glasbi* za prve štiri razrede in tako prispeval k poenotenju uporabe tonalno-absolute metode pri solfeggiu v celotni vertikalni glasbenega izobraževanja. Uvedba Zakona o glasbenih šolah (2000), ki je spodbudila zadnjo kurikularno prenovo in tako spremembe v strukturi osnovnega glasbenega šolstva in vplivala na ciljno ter razvojnoproceno načrtovanje, je izzvala k posodobitvi učbeniških gradiv v nižji glasbeni šoli. Vrzel v učbeniških gradivih je zapolnila avtorska skupina učiteljic: Brigita Tornič Milharčič, Karmen Širca Costantini in Mojca Širca Pavčič so pripravile učna gradiva v celotni vertikalni nižjega glasbenega izobraževanja. Enako zapolnitev manjkajočih učbenikov je zapolnila avtorska skupina učiteljic: Olga Ulokina, Alenka Urbančič in Vildana Repše. V primerjavi s prisotnostjo preteklih učbeniških gradiv ugotavljamo, da je nabor teh porastel in se razširil na nižji ravni glasbenega šolstva v zadnjem desetletju tega stoletja.³

Jelena Grazio⁴ je v svoji doktorski disertaciji opravila prvo sistematično muzikološko raziskavo o razvoju temeljnih glasbenoteoretičnih izrazov na področju poučevanja teorije glasbe. Tako je preučevala pojavljanje in uporabnost slovenskega strokovnega glasbenega izrazja in terminologije od sredine 19. stoletja do danes, tudi v povezavi z avtorji različnih glasbenih učbenikov. Ugotovila je, da so neskladja v uporabi glasbene terminologije obstajala že od nastanka prvih učbenikov dalje in da so prisotna vse do danes zaradi pomanjkanja in izostanka konsenza med strokovnjaki. Največji pečat na področju oblikovanja slovenskega glasbenega izrazoslovja so pustili Anton Foerster, Stanko Prek (1915–1999) in Marko Bajuk (1882–1961).

Po pregledu literature ugotavljamo, da učbeniška gradiva za harmonijo, kontrapunkt in oblikoslovje še niso bila raziskana in podrobno analizirana. Za omenjeno področje učbeniške literature obstaja vrzel, ki jo želimo zapolniti s pričujočim prispevkom. Zaradi ugotovitve, da so predhodni avtorji predvsem raziskovali področje glasbene teorije in solfeggia pretežno na nižji ravni glasbenega šolanja ter preučevali uporabo glasbene terminologije znotraj učbeniških gradiv tudi za glasbeno teorijo, harmonijo in kontrapunkt, bomo v nadaljevanju predvsem izpostavili učbeniški razvoj

3 Zadnik, 2019, 64, 69–70.

4 Grazio, 2017, 8, 226.

za področja harmonija, kontrapunkt in oblikoslovje. Preučili bomo njihovo kronološko nastajanje v obdobju 100-ih let in zasledovali vključenost in poudarke vsebinskih deležev v njih kot tudi razvoj in uporabo glasbene terminologije za posamezna obravnavana področja. Vloga učbenika kot temeljne in obvezne šolske knjige za učenca se je skozi časovna obdobja spreminjala, kar je bilo tesno povezano z nastajanjem učnih načrtov in predmetnikov, razvojem pedagoških in didaktičnih načel kot kulturnih in socialnih razmer posameznega okolja. Metodološki pristop obravnavanih učbeniških gradiv, ki smo jih kronološko razmejili v tri časovne sklope, temelji na deskriptivni, zgodovinski, analitični in interpretativni metodi. Ugotavljali bomo, katere učne vsebine so bile vključene v učna gradiva glede na aktualne učne načrte v omenjenih obdobjih in kakšni so bili kvantitativni deleži obravnavanih vsebin. Ob tem nas je tudi zanimalo, kako sistematično in nazorno so avtorji povezovali obravnavane učne vsebine z glasbeno prakso in katero terminologijo so uporabljali za posamezne glasbene pojme in pojasnjevanje glasbenih definicij. V prispevku smo se pretežno usmerili v preučevanje učbeniških gradiv iz prvega in drugega obdobja, v tretjem obdobju pa nas je zanimalo stanje objav učbenikov po slovenski osamosvojitvi. Odločitev izhaja iz dejstva, da so bila omenjena učna gradiva manj ali pa sploh še niso bila podrobneje obravnavana. Zaradi razsežnosti raziskave in dostopnosti do učbenikov v zadnjem, tretjem obdobju, učbeniških gradiv za omenjeno obdobje ne bomo podrobneje analizirali. Cilj analize zadnjega obdobja je prikazati nabor učbenikov za obravnavana področja in ugotoviti, kakšno je trenutno stanje njihove zastopanosti v današnjem času glede na pretekla obravnavana obdobja. Temeljni cilj prispevka je napraviti kronološki pregled pojavljanja učbeniških gradiv, z analitičnim in interpretativnim pristopom pa ovrednotiti njihovo mesto in vlogo v omenjenih obdobjih, v razvoju posameznih glasbenoteoretičnih področij vse do sodobnosti.

Učbeniki pred ustanovitvijo Konservatorija GM

Od ustanovitve nižje *Glasbene šole* (1882) pri ljubljanski GM, ki se je pod ravnateljskim vodstvom Frana Gerbiča (1840–1917) uspešno razvijala in napredovala, se je postopno širil tudi predmetnik, posamezni predmeti pa so spreminjali svojo zahtevnostno raven in trajanje izobraževanja. Tako so že pred nastankom *Konservatorija* poučevali med ostalimi predmeti, kot so zborovsko petje, solopetje, klavir, violina, violončelo, kontrabas, flauta, klarinet, oboa, rog in pozavna, tudi glasbeno teorijo, harmonijo, kontrapunkt. Predmetnik je nudil izobrazbo glasbenoteoretičnih in znanstvenih

ved, kot so imenovali skupino predmetov z glasbeno teorijo, harmonijo, kontrapunktom, kompozicijo in glasbeno zgodovino, ki so bili predpogoj za skladanje, zborovodstvo in dirigiranje. Harmonija in kontrapunkt sta bila vključena v predmetnik glasbene šole pri ljubljanski GM že v času delovanja nižje *Glasbene šole*. V poročilu GM iz leta 1893/94 zasledimo učni načrt za predmet harmonija in kontrapunkt. Pogoj za učenje harmonije je bilo predhodno znanje splošne glasbene teorije in igre na klavir vsaj prvih dveh razredov. Učenje harmonije je potekalo v dveh letih, in sicer po dve uri na teden. Pogoj za učenje kontrapunkta pa je bilo predznanje harmonije. Tudi pouk kontrapunkta je potekal dve uri tedensko in je trajal eno leto. V 1. razredu harmonije so učenci usvajali naslednje učne vsebine: intervale z obrnitvami, konsonance in disonance, nauk o akordih in njihovih vezavah, trozvoke, kadence, četverzvoke (septakordi z obrnitvami), peterozvoke, vaje v generalbasu. Učni načrt za 2. razred harmonije, ki je bil nadaljevalni razred, je vključeval pripravo in razvezovanje akordov, akordne zveze v molu, modulacije, kromatične prehajalne in menjalne tone, zadržke, anticipacije, ležeči ton, orgelni ton, igranje generalnega basa *prima vista*, harmonizacijo danih melodij in korala, prosto figuracijo, imitacijo. Učni načrt za kontrapunkt, ki je trajal eno leto, je vključeval naslednje vsebine: enoglasni kontrapunkt, imitacija, dvojni kontrapunkt oktave, decime in duodecime, fuga, triglasni (*trojni*) in štiriglasni (*četverni*) kontrapunkt, kanon, izdelava kontrapunktičnih vaj. Enake učne vsebine za predmeta harmonija in kontrapunkt zasledimo tudi v *Poročilih* GM iz leta 1906/07 in 1907/08.⁵

Iz *Poročila* za leto 1893/94 je razbrati, da se je 8 učencev učilo harmonijo, ki jo je poučeval Matej Hubad (1866–1937), medtem ko se kontrapunkt zaradi nevpisanih učencev ni izvajal, enako se ni izvajal tudi v šolskem letu 1897/98. V letu 1905/06 je kontrapunkt obiskovalo 5 učencev, v letu 1906/07 se ni izvajal, v letu 1907/08 pa se je ponovno izvajal. Iz navedenih poročil za posamezna šolska leta je razbrati, da je pouk harmonije potekal, vendar je bilo število učencev nizko. Iz poročil za leti 1908/09 in 1909/10⁶ je razvidno, da sta se izvajala oba predmeta. Iz slednjih poročil za omenjena šolska leta je razvidno, da sta predmetni področji poučevala Matej Hubad, ki je poučeval harmonijo, in Anton Lajovic (1878–1960), ki je poučeval tako harmonijo kot kontrapunkt, s tem da je bil takrat še študent kompozicije na dunajskem konservatoriju. Anton Lajovic, ki se je učil klavir pri GM in harmonijo

5 Poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani 1893/94, 15. Poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani 1906/07, 25, 26.

6 Poročila društva Glasbene matice v Ljubljani (1887/88, 1893/94, 1897/98, 1905/06, 1906/07, 1907/08, 1908/09, 1909/10). <https://www.dlib.si>

pri Mateju Hubadu, kasneje tudi kontrapunkt in kompozicijo na dunajskem *Konservatoriju* pri Robertu Fuchs, je bil skupaj z Matejem Hubadom gonilna sila Glasbene matice,⁷ svoje glasbeno poslanstvo pa je namenil zlasti skladalnju, glasbeni publicistiki in kritiki, tako da učbeniške literature za področje kontrapunkta in harmonije ni pripravil.

Matej Hubad, ki je študiral harmonijo in kontrapunkt pri Antonu Brucknerju na dunajskem *Konservatoriju*, je poučeval mnoge predmete na šoli GM, med drugim tudi glasbeno teorijo, harmonijo in kontrapunkt. Z njim je glasbena šola uspešno delovala in se razvijala. Leta 1902 je za učne potrebe svojih učencev izdal gradivo z naslovom *Splošna elementarna glasbena teorija ali začetni nauk o glasbi*, ki je bilo namenjeno učencem nižje glasbene šole. Priročnik je izšel v obliki rokopisa. Avtor uvede začetni nauk o glasbi z razlago pojmov glasba, glasbeni instrumenti, lastnosti tona. Sledi poglavje z razlago zapisovanja tonskih trajanj in višin, poimenovanja tonskih višin in njihovega zapisa v notnem črtovju. Učenčevo pisanje not na črte ali v prostore notnega črtovja je bilo izhodišče za razlago različnih razdalj med notami in uvod v pojem interval. Avtor postopno uvede latinsko poimenovanje intervalov od prime do oktave in preko oktave do terdecime. Ker se je učenec najprej soočal z zapisom not znotraj petih črt notnega črtovja, je avtor postopno poglobil njegovo znanje z dodajanjem pomožnih črt pod in nad črtovjem ter s poimenovanjem tonskih višin, zapisanih v teh območjih. Učenci so najprej usvajali imena tonskih višin v violinskem ključu, nato tudi v basovskem (f-ključu) in informativno tudi v altovskem c-ključu. Avtor smiselno poveže uporabo violinskega ključa z ambitusom violine in viole ter dekliškimi, deškimi in ženskimi glasovi. Kot solopevec je obsege omenjenih pevskih glasov povezal s posameznimi razvojnimi obdobji in nastopom mutacije ter odraslimi moškimi in ženskimi glasovi. V nadaljevanju pojasni tudi uporabo basovskega ključa z vključenimi oktavami in notnim zapisom s pomožnimi črtami. Avtor vodi učitelja k stalnemu ozvočevanju obravnavanih glasbenih elementov, tako da so učenci izkusili glasbene prvine z neposredno glasbeno izkušnjo. Pridobljena znanja so utrjevali znotraj pripravljenih nalog, učitelja pa je opozoril na učenčevo natančno in lepo pisavo not. Četudi je Matej Hubad izpostavil elementarne prvine, povezane predvsem z glasbenim zapisom, lahko opazimo avtorjevo zavedanje glede pomena njihove zvočne nazornosti in njihovega povezovanja s pevsko dejavnostjo.⁸ Matej Hubad ni oblikoval posebnega učnega gradiva za predmeta harmonija in kontrapunkt.

7 Koter, 2012, 29–31.

8 Hubad, 1902.

Pomemben avtor, ki je že pred ustanovitvijo *Glasbene šole* pri GM, leta 1881 izdal učno gradivo *Nauk o harmoniji in generalbasu, o modulaciji, o kontrapunktu, o imitaciji, kánonu in fugi s predhajajočo občno teorijo glasbe z glavnim ozirom na učence orgljarske šole*, je bil Anton Foerster. Čeprav je bilo delo prvenstveno namenjeno učencem Orgljarske šole, kjer je deloval kot učitelj, predstavlja prvo učno gradivo za harmonijo in kontrapunkt na Slovenskem. Foerster je učbeniško gradivo izdal tudi leta 1904 z naslovom *Harmonija in kontrapunkt*, ki pa je bil kljub spremenjenemu naslovu ponatis dela iz leta 1881. Kljub dejstvu, da Anton Foerster ni deloval na šoli Glasbene matice, bomo v nadaljevanju podrobneje predstavili omenjeno učno gradivo, ki predstavlja pomemben mejnik v razvoju harmonije in kontrapunkta v slovenskem prostoru.

Harmonija in kontrapunkt Antona Foersterja

Anton Foerster (1837–1926), češki skladatelj in glasbeni pedagog, ki se je zavzemal za sistematično glasbeno in pevsko vzgojo, je spričo vrzeli učnih gradiv za omenjeno področje začel pripravljati lastna. Kot delujoči učitelj na *Orgljarski šoli* v Ljubljani je pripravil leta 1881 učno gradivo *Nauk o harmoniji in generalbasu, o modulaciji, o kontrapunktu, o imitaciji, kánonu in fugi s predhajajočo občno teorijo glasbe z glavnim ozirom na učence orgljarske šole*.⁹ Gradivo, zasnovano v petih delih, je bilo namenjeno prvenstveno učencem *Orgljarske šole*.

Prvi del gradiva je namenjen obravnavi osnovnih elementov glasbene teorije. Avtor v tem delu podaja le osnovne informacije o glasbenoteoretičnih pojmih in zakonitostih in usmerja bralca v pridobivanje njihove širine v njegovi *Teoretično-praktični pevski šoli*, ki je izšla leta 1874 (ponatise: 1880, 1888, 1894, 1901). V prvem delu splošne teorije glasbe avtor predstavi osnovne glasbenoteoretične pojave, kot so pregled notnega sistema, enharmoničnih tonov, durovih in molovih tonalitet, intervalov in njihovih obrnitev, konsonanc in disonanc z razvezi.

V drugem delu je obravnaval nauk o harmoniji in generalbasu ter povezal teoretične zakonitosti s praktičnimi primeri in nalogami za učence. Uvodoma predstavi osnovne oblike trozvokov in njihovih pozicij v štiriglasnem stavku s terčno, kvintno in oktavno lego, v njihovi široki in ozki legi. Nadaljuje z razlago gibanja glasov in njihovih napačnih postopov (vzporedne kvinte, oktave), nato pa se usmeri v razlago kadenčnih zvez ter načinov vezav akordov po strogih pravilih. Posebno pozornost posveti disonančnim trozvokom

9 Foerster, 1881.

– zvečani, zmanjšani, dvakrat zmanjšani in trdo zmanjšani trozvok (akord z v3 in oklepajočo zm5) in njihovim razvezom. V zaključku obravnave trozvokov umesti naloge s harmonizacijo soprana, alta, tenorja in basa s predpisanim generalbasom oziroma harmonskimi oznakami. Po seznanitvi s harmonskimi pravili v povezavi s trozvoki avtor nadaljuje s četverozvoki in predstavi dominantni septakord z obrnitvami in njihovimi razvezi v tonični akord ter prav tako zmanjšani septakord z njegovimi razvezi v tonični akord. Avtor poglobljeno pojasnjuje in z zgledi orisuje vezave ostalih stranskih septakordov s potrebnimi pripravami, nastopi in razvezi zadržanih tonov. Septakordom sledi obravnava peterozvokov – nonakord z obrnitvami, enojni in dvojni zadržki, prehitek, prehajalne in ležeče note, v zaključku drugega dela pa posreduje pregled zapisa harmonskih oznak (generalbasa). Pri tem je avtor upošteval stroga harmonska pravila in se izognil svobodnejšim odmikom, saj je menil, da naj učenec najprej osvoji osnovna znanja na tem področju.

V tretjem delu avtor pojasnjuje pojem *modulacija* in možne načine moduliranja iz tonalitete v tonaliteto. Možnosti so prikazane skozi grafične sheme sorodnosti posameznih durov in molov ter razlago njihovih skupnih tonov, v nadaljevanju pa sledi obrazložitev diatonične, kromatične in enharmonične modulacije s praktičnimi instruktivnimi glasbenimi primeri. Pri tem poskuša natančno predočiti možnosti prehodov iz tonalitete v tonaliteto preko trozvokov, dominantnega septakorda, zvečanih in zmanjšanih akordov, stranskih septakordov, zadržkov, prehajalnih tonov, nonakordov.

V četrtem delu se avtor osredotoči na obravnavo kontrapunkta, ki ga poimenuje kot *enoterni, dvoglasni, triglasni, četveroglasni, večglasni* kontrapunkt, nato pa zaključi z dvojnim kontrapunktom. Avtor povezuje predhodno usvojena znanja na področju harmonije iz prejšnjega poglavja s področjem kontrapunkta. Zaradi tega povezovanja je manj poudarka na kompozicijski tehniki kontrapunkta in njegovih strogih pravil, prav tako pa bralca nekoliko zbega prav s temi povezavami, saj kompozicijska tehnika ni umeščena v čas modalne polifonije. V zaključku se posveti imitaciji, kanonu in fugi.

Primerjava med učbenikoma iz leta 1881 in 1904 je pokazala, da je avtor slednjo verzijo v posameznih delih posodobil. V verziji iz leta 1904, *Harmonija in kontrapunkt*, je pri obravnavi stranskih septakordov v duru in molu ter modulacijah vključil več praktičnih primerov in nalog kot v verziji iz leta 1881. Enako opazimo, da je v tej verziji obširneje obravnaval prehajalne in menjalne tone z njihovimi možnimi nastopi s skoki, vključil je tudi figuracijo z razloženimi akordi in melodičnimi figurami s prehajalnimi, menjalnimi toni. Razvidna je nadgradnja in obširnejša obravnava na področju kontrapunkta, ki je tokrat

povezana tudi s primeri renesančnih skladateljev (Palestrina, Allegri). Tudi v slednji verziji je spodbujal k pisanju harmonskih in kontrapunktičnih nalog in njihovemu izvajanju na klavir. Opazili smo tudi, da je avtor uporabljal posodobljeno terminologijo, npr. v prejšnji verziji uporablja pojem *ravnobežna kvinta/oktava*, ki ga v tej verziji preimenuje v *vzporedna kvinta/oktava*, kot ga še danes uporabljamo. Mnogo terminov pa je nespremenjenih, kot so veliki, mali trozvok, ki označujejo durov in molov trozvok.

Foersterjeva dela predstavljajo temelj v razvoju harmonije in kontrapunkta kot tudi glasbenoteoretične terminologije za omenjeni področji v slovenskem prostoru.¹⁰ V obeh obravnavanih verzijah zasledimo terminologijo, ki jo je Foerster že sam posodabljal in spreminjal. Enako uporabljeno terminologijo zasledimo tudi v kasnejših izdajah učnih gradiv za harmonijo pri avtorju L. M. Škerjancu (1900–1973), mnogo sprememb pa lahko opazimo pri uporabi terminologije na področju kontrapunkta, in sicer pri Škerjančevih učnih gradivih iz leta 1952 in 1956.

Od ustanovitve Konservatorija (1919) do Glasbene akademije (1939)

Z ustanovitvijo *Konservatorija* GM leta 1919, prvega jugoslovanskega konservatorija, ki je bil leta 1926 podržavljen, je društvo GM po dolgoletnih prizadevanjih doseglo svoj najpomembnejši zastavljeni cilj.¹¹ Hotenja in prizadevanja za ustanovitev konservatorija, ki so se porajala že ob ustanovitvi GM (1872), niso bila enostavna. Vzroki za to so izhajali iz tedaj neugodnih političnih razmer, ki tej nameri niso bile naklonjene, in izbruha prve svetovne vojne. Prizadevanja po zviševanju zahtevnosti glasbenega šolanja so izhajala iz evropskih središč, saj so se tovrstne institucije v njih ustanavljale že od 18. stoletja naprej. Predmetnik *Konservatorija* je vključeval različne šole: *Šola za inštrumente*, *Šola za izobrazbo v solopetju za koncert in opero*, *Operna šola*, *Dramatična šola* in *Šola za glasbeno teorijo*, ki je obsegala elementarno teorijo, harmonijo, kontrapunkt in kompozicijo. *Šola za glasbeno teorijo* je vključevala pododdelke za izobraževanje kapelnikov, opernih in koncertnih dirigentov, pevovodij in glasbenih učiteljev in je trajala od 6 do 7 let. Ravnatelj *Konservatorija* je, po dolgoletnem ravnateljstvu in smrti Frana Gerbiča, postal Matej Hubad, ki je bil tudi član učiteljskega zbora (učil je solopetje). Ob njem so učiteljski zbor sestavljali še Janko Ravnik (klavir, klavirska spremljava), Anton Ravnik (klavir), naslednje leto tudi Jan Šlais (violina, komorna glasba). Kot pogodbeni sodelavci so redno poučevali na konservatoriju še drugi

¹⁰ Rotar Pance, 1998, 66.

¹¹ Cigoj Krstulović, 2015a, 177–178.

učitelji, med njimi Julij Betetto (solopetje) in Lucijan M. Škerjanc (teoretične predmete) od leta 1922 dalje.¹²

Podržavljenje *Konservatorija* (1926) je vodilo v organizacijsko ločeno obravnavo nižje *Glasbene šole* in *Konservatorija*. Nižja *Glasbena šola GM*, ki so jo tedaj imenovali pripravnica za konservatorij in je trajala štiri leta, je postala predstopnja srednji stopnji glasbenega izobraževanja na *Konservatoriju*. Tako so se na nižji šoli izobraževali tisti učenci, ki so se želeli z glasbo ljubiteljsko ukvarjati, učenci z večjimi ambicijami pa so se vpisovali na *Konservatorij* in so po štirih letih nižje glasbene šole opravljali izpit za prestop v *Konservatorij*. Izobraževanje na *Konservatoriju* je potekalo 6 let na srednji stopnji in 4 leta na višji stopnji.¹³ Cigoj Krstulović¹⁴ navaja, da so v šolskem letu 1928/29 poučevali v vertikalni šestih let vse inštrumente, tolkala pa le v enem letu. Med obveznimi stranskimi predmeti so učenci morali obiskovati ob drugih predmetih, kot so splošna glasbena teorija, skladba (kompozicija), inštrumentacija, nauk o inštrumentih, forme in analiza, glasbena estetika, glasbena zgodovina, komorne vaje, klavirska spremljava, orkestrske vaje, mladinsko petje, zborovska šola, operna šola in plastika (ples), tudi harmonijo, kontrapunkt in oblikoslovje. Višja stopnja *Konservatorija* je vključevala le štiri letnike, medtem ko je *Oddelek za kompozicijo in dirigiranje* imel pet letnikov. Na tej stopnji so poučevali klavir, violino, violončelo, solopetje in kompozicijo. Pedagoški tečaj, ki je bil namenjen za učitelje na srednjih, meščanskih in strokovnih šolah, je sprva obsegal tri letnike, enako kot na srednji stopnji, v letu 1929/30 pa se je podaljšal na štiri leta. V istem letu so uvedli tudi *Dirigentsko šolo* za tiste študente, ki so končali dva letnika kompozicije.

Iz poročila 1928/29 lahko razberemo, da so harmonijo poučevali Stanko Premrl (1880–1965), Slavko Osterc (1895–1941) in Lucijan Marija Škerjanc, kontrapunkt pa Slavko Osterc in L. M. Škerjanc. Iz statističnih podatkov je razvidno, da je predmet harmonija obiskovalo 20 učencev, kontrapunkt pa štiri učenci.¹⁵ *Poročila* za leta 1930/31, 1931/32, 1932/33 kažejo, da je Slavko Osterc poučeval harmonijo, kontrapunkt in oblikoslovje, L. M. Škerjanc pa ob nekaterih drugih predmetih tudi harmonijo in nauk o inštrumentih.¹⁶ Od leta

12 Prav tam, 165–169.

13 Izvestje za šolsko leto 1939/40. *Glasbena akademija in Srednja glasbena šola* v Ljubljani, 3, 8–9.

14 Cigoj Krstulović, 2015b, 169–170, 172.

15 Poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani 1928/29, 41. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-3I87ZB2X>

16 Poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani 1930/31, 6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ZVANOGN,1931/32,13>. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SO91QWOY>

1933/34¹⁷ opazimo, da se je učiteljski kader za poučevanje glasbenoteoretičnih predmetov nekoliko povečal. Ob Slavku Ostercu in L. M. Škerjancu je harmonijo poučeval še Marijan Lipovšek (1910–1995), Pavel Šivic (1908–1995) pa je ob harmoniji poučeval tudi kontrapunkt. Iz *Poročila* GM za leto 1938/39 je razvidno, da sta Osterc in Lipovšek še naprej poučevala iste predmete kot v preteklem obdobju, Škerjanc pa je poučeval klavir, nauk o inštrumentih, dirigiranje, partiturno igro in akustiko, medtem ko je kontrapunkt in harmonijo nadalje poučeval Pavel Šivic. Iz statističnih podatkov je razvidno, da je pouk harmonije obiskovalo 29 učencev, pouk kontrapunkta pa 3 učenci.¹⁸

Učni načrti in učbeniška gradiva za harmonijo od ustanovitve Konservatorija (1919) do Glasbene akademije (1939)

S podržavljenjem *Konservatorija* v letu 1926 so se po zaslugi tedanjega ravnatelja Mateja Hubada začele pripravljati posodobitve učnih načrtov. Zgledi pri sestavi posodobljenih učnih načrtov so izhajali iz meril zahodnih evropskih konservatorijev, s katerimi se je Hubad srečeval že v času svojega študija.¹⁹ Pred tem obdobjem ni mogoče ugotoviti, kateri učni načrt za pouk harmonije in kontrapunkta so uporabljali. Pod ravnateljstvom Frana Gerbiča na nižji šoli GM so učni načrti doživeli več posodobitev. Leta 1887 nastopi posodobljeni predmetnik šole GM, ki je med drugimi predmeti na novo vnesel pouk harmonije, leta 1893/94 pa posodobitev prinese tudi pouk kontrapunkta. Pod Gerbičevem vodstvom so bili učni načrti nazadnje posodobljeni leta 1906/07, zato lahko predvidevamo, da sta bila v letu 1919 še vedno aktualna učna načrta iz omenjenega leta. Podobno navaja Bohak,²⁰ ki je preučevala pevsko šolo Julija Betetta, da je bil ob ustanovitvi *Konservatorija* za pouk solističnega petja še vedno v uporabi učni načrt iz šolskega leta 1906/07, ki je temeljil na Gerbičevem načrtu iz leta 1887.

V poročilih državnega *Konservatorija* po letu 1926 umeščenih učnih načrtov za predmeta harmonija in kontrapunkt nismo zasledili. Iz poročil je opaziti le, da se je število let izobraževanja za harmonijo in kontrapunkt ohranjalo iz preteklih let, in sicer: pouk harmonije je potekal v dveh letih, pouk kontrapunkta eno leto, pred izvedbo obeh predmetov pa je v okviru konservatorijske pripravnice potekala priprava na oba predmeta z učenjem osnov

17 Poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani 1933/34. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-ZULJHXB/4c596ee4-78cb-42ed-aaf4-b66730486875/PDF>

18 Poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani 1938/39, 5, 18. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-9YXCJ6VD/bb92c7da-bbf4-41c6-a0c7-f9a383e87cca/PDF>

19 Klopčič, 2010, 35.

20 Bohak, Betetto, 2013, 135.

glasbene teorije. Omenjeno dejstvo nas je vodilo k pregledu arhivske zapuščine GM in osebnih map glasbenih osebnosti, ki so delovale v tedanjem obdobju na ljubljanskem *Konservatoriju*. Po pregledu dokumentacije gradiv šole *Konservatorija* v arhivu *Glasbene zbirke Narodne in univerzitetne knjižnice* krovnega učnega načrta za predmet harmonija nismo zasledili. Med arhivskimi gradivi pedagoških osebnosti, ki so v tedanjem obdobju delovale na ljubljanskem konservatoriju, pa smo našli učni načrt za predmet harmonija v Premrlovi zapuščini, ki jo hrani *Glasbena zbirka* NUK. V nadaljevanju predstavljamo nekatere izsledke za področje harmonija v obdobju od ustanovitve *Konservatorija* GM do ustanovitve *Glasbene akademije*.

Stanko Premrl – učni načrt in gradiva za predmet harmonija

Stanko Premrl (1880–1965), rojen v Šentvidu pri Vipavi, današnji Podnanos, je bil duhovnik, skladatelj, orgelski virtuoz in glasbeni pedagog. Študiral je kompozicijo, kontrapunkt, klavir, orgle, petje, glasbeno zgodovino, estetiko na dunajskem konservatoriju ter leta 1908 opravil državni izpit iz glasbe na Dunaju. Poučeval je klavir, orgle in petje v Alojzijevišču, harmonijo, kontrapunkt in orgle na *Orglarski šoli* v Ljubljani, ki jo je prevzel in tudi vodil po Antonu Foersterju.

V Premrlovi zapuščini,²¹ ki jo hrani *Glasbena zbirka* NUK, so ohranjeni avtorjevi rokopisi učnih načrtov za predmet harmonija, ki jo je poučeval od ustanovitve ljubljanskega *Konservatorija* dalje. Skladatelj in glasbeni pedagog Stanko Premrl, ki je bil eden izmed članov izvršilnega odbora GM ob ustanovitvi glasbenega *Konservatorija*, je od leta 1919 do 1939 deloval kot profesor harmonije, kasneje tudi orgel in glasbenega oblikoslovja, od leta 1939 dalje, z ustanovitvijo *Glasbene akademije*, pa je postal redni profesor harmonije. Premrl sam piše v svojih *Glasbenih spominih*, ki so ohranjeni in dostopni v *Glasbeni zbirki* NUK, da se je že kot osmošolec učil harmonije (*nauk o akordih*) v šoli Glasbene matice pri Mateju Hubadu, v semenišču (prvo leto) pa je Hubad dodajal še posebne ure iz harmonije in modulacije. Zapiše tudi, da ga je radovednost gnala naprej, tako da je pozneje kot samouk preštudiral celotno harmonijo, največ iz nemških učbenikov, in da se je pri kasnejšem poučevanju oprijel metode Josipa Foersterja, brata Antona Foersterja, in Louisa Tjuilla.²² V Premrlovi zapuščini, v mapi *Kronika IV – Življenjepisi*, zasledimo, da je že od leta 1909, ko je prevzel vodstvo *Orglarske šole* v Ljubljani po A. Foersterju,

21 Stanko Premrl, Učni načrt za harmonijo za 1. in 2. letnik na državnem konservatoriju v Ljubljani, v *Gradivo o šolah*. Glasbena zbirka NUK Ljubljana.

22 Stanko Premrl, *Glasbeni spomini*, v *Kronika IV, Glasbena zbirka* NUK, 10–11.

dolga leta poučeval harmonijo, kontrapunkt in orgle. Iz besedila tudi razberemo, da je začel leta 1919 poučevati na novoustanovljenem *Konservatoriju* in da je svoje poslanstvo nadaljeval na isti ustanovi, tudi leta 1926, ko je bil ta podržavljen, kjer je poučeval harmonijo, pozneje tudi orgle in nekaj let glasbeno oblikoslovje. Leta 1921/22, ko so se začeli izvajati na *Konservatoriju* tudi državni izpiti iz glasbe, je bil član komisije za harmonijo, glasbeno oblikoslovje in orgle.²³ Dolgoletne pedagoške izkušnje in podkovanost na področju harmonije so ga vodile v pripravo učnega načrta za harmonijo in učnih gradiv za ta predmet. Spodbuda za oblikovanje Premrlovega učnega načrta gotovo izhaja iz nove organizacijske ureditve konservatorija leta 1926, ko je bil ta podržavljen, in je novost zahtevala posodobitev učnih načrtov v celotni vertikali glasbenega izobraževanja. Zasluge za posodobitev tega učnega načrta kot tudi ostalih je imel tedanji ravnatelj Matej Hubad, ki je pri tem delu poskušal ravnati skladno z merili zahodnoevropskih glasbenih konservatorijev. Ob tem je treba omeniti, da je imel Premrl z oblikovanjem učnih načrtov mnogo izkušenj že v obdobju delovanja na *Orglarski šoli* v Ljubljani, saj je leta 1925 vodil izdelavo podrobnih učnih načrtov za vse predmete, med drugim tudi učne načrte za glasbeno teorijo, harmonijo in kontrapunkt. Prav za te učne načrte Rotar Pance ugotavlja, da so bili glede na zahtevnostno in strokovno raven standardi znanj visoko zastavljeni.²⁴

V Premrlovi zapuščini, v mapi *Gradivo o šolah*, je ohranjen njegov učni načrt v rokopisu za predmet harmonija, za 1. in 2. letnik, za državni *Konservatorij*, vendar pa natančna letnica njegovega nastanka ni razvidna. Predvidevamo, da je bil učni načrt oblikovan v letu 1926, ko je ravnatelj Matej Hubad ob podržavljenju *Konservatorija* spodbudil posodobitev vseh učnih načrtov, in da so skladno s temi smernicami ta predmet poučevali tudi drugi učitelji, kot sta L. M. Škerjanc in S. Osterc. Ker je prišlo do pomembne prelomnice v delovanju šole leta 1933, ko je vodstvo šole prevzel solopevec Julij Betetto (1885–1963), ki je prenovil in posodobil pouk na srednješolski ravni glasbenega izobraževanja,²⁵ in sicer, kot navaja Bohak,²⁶ je Betetto tedaj reorganiziral pedagoški oddelek, saj je bil mnenja, da dobrega glasbenega pedagoga odlikujejo ne le kakovostna glasbena izobrazba, temveč tudi ustrezne pedagoške kompetence pri vsesplošni vzgoji posameznika, ostaja odprto vprašanje glede morebitnih vsebinskih posodobitev učnih načrtov za harmonijo in kontrapunkt. Zaradi neizsledenih podatkov o spremembi učnega načrta

23 Stanko Premrl, Življenjepis, v *Kronika IV, Glasbena zbirka* NUK, 2–3.

24 Rotar Pance, 1996, 34–35.

25 Cigoj Krstulović, 2015b, 172.

26 Bohak, 2013, 141–142.

v tem obdobju predvidevamo, da je lahko nalogo ponovno opravil Premrl, saj je vse do upokojitve, do leta 1945, deloval na *Državnem konservatoriju* in tudi na *Glasbeni akademiji*. Obstaja pa tudi možnost, da se je Premrlov učni načrt, ki je bil oblikovan za *Državni konservatorij*, v nespremenjeni obliki uporabljal tudi od leta 1933 dalje. Naslednja večja prenova predmetnikov in učnih načrtov se je zgodila leta 1946, v času novonastale države, ko se je *Glasbena akademija* preimenovala v *Akademijo za glasbo*.

Stanko Premrl je pripravil učni načrt za predmet harmonija za 1. in 2. letnik *Državnega konservatorija*. Enak podatek o trajanju izobraževanja tega predmeta zasledimo tudi v tedanjih *Poročilih* GM od leta 1906/07 do 1938/39. Iz rokopisa razberemo, da je učni načrt v 1. letniku določal obravnavo osnov terčne harmonije s trozvoki in njihovimi obrnitvami ter četverzvoki in peterozvoki v dur-mol sistemu. Učni načrt je določal ponovitev že usvojenih znanj o durovih in molovih lestvicah, trozvokih in njihovih obrnitvah ter obravnavo gradnje trozvokov in njihovih ustreznih vezav v strogem in prostem štiriglasnem stavku. Učni načrt za 2. letnik je določal obravnavo harmonskih zakonitosti v povezavi z alteracijami, in sicer s prehajalnimi in menjalnimi kromatično spremenjenimi stopnjami (zvišana II., zvišana IV., znižana VI.) in modulacijami (diatonična in enharmonična). Učna načrta sta vključevala tudi minimalne standarde znanj ob koncu šolskega leta, z okvirnimi izpitnimi vprašanji.

Podroben pregled Premrlove zupuščine je pokazal, da Stanko Premrl ni izdal nobenega učnega gradiva za področje harmonije. Ohranila so se le *Skripta za harmonijo*, katerih letnica nastanka ni jasna in jo je Premrl pripravil za svoje učence. Skripta obravnavajo temeljna pravila v slogu strogega stavka. V uvodnem delu prvega poglavja je pojasnil, da je

»[h]armonija del celotne glasbene teorije [...] zavzema kot taka drugo mesto. Na prvem mestu je splošna glasbena teorija, za njo pride nauk o akordih, potem kontrapunkt«.²⁷

V nadaljevanju pojasnjuje sosledje trozvokov na posameznih stopnjah v durovi in molovi lestvici, pravila o podvajanju tonov v štiriglasnem stavku, legah akordov ter stroga pravila vezave akordov. V okviru strogega stavka izpostavi pravila gibanja glasov, skupnih tonov in tvorbe kadenc. Pregled besedila kaže, da je avtor imenoval avtentično kadenco tudi *izvirna kadenca*, ki jo po značaju opredeli kot »krepko in odločno«, plagalno kadenco imenuje tudi *stranska kadenca*, ki jo označi kot »mirno, resno«, popolne kadence, ki zaključijo s toničnim trozvokom, pa imenuje *cele kadence*.²⁸ Ob tem pojasni gibanje vodilnega

27 Stanko Premrl, Skripta o harmoniji, *Kronika VIII, Poučevanje A. Glasbena zbirka* NUK, 1.

28 Premrl, Skripta, 4.

tona pri sekundnih zvezah ter pojav konsonančnih in disonančnih akordov. Po kvintakordih obravnava obrnitve trozvokov. Pri tem zasledimo, da sekstakord imenuje *sekstni akord* in ga označuje, da je »obče milejši od trozvoka«. Pri tem dosledno in sistematično razloži gradnjo obrnitev trozvokov in njihovih vezav. Tako kot kvartseksakord tudi sekstakord pojmuje kot disonančni akord in oba pojasnjuje z vidika njune uporabnosti in nastopov v štiriglasnem stavku kot prehajalna ali menjalna akorda, medtem ko kvartseksakord, ki ga označuje kot »krepek akord« obravnava tudi kot zadržek ter natančno razloži njegov razvez. Obravnava trozvokov sledi razlaga uporabe četerozvokov in njihovih obrnitev v štiriglasnem strogem stavku. Avtor imenuje četerozvok tudi *septimni akord*, poseben poudarek je namenjen obravnavi dominantnega septakorda in njegovih obrnitev z ustreznimi razvezi v toniko.²⁹ V nadaljevanju izpostavi zmanjšani z malo septakord (zmm7) kot »Drugi glavni četerozvok [...] in se imenuje durov mali, v molu zmanjšani«. ³⁰ Nato pojasni nastope septakordov na ostalih stopnjah v duru in molu, ki jih opredeljuje kot stranske septakorde, njihove vezave kot pripravljene oziroma nepripravljene akorde, pri tem razlaga pomen upoštevjanja harmonskega ritma in pojasnjuje nastop alteracij znotraj septakordov v primeru uporabe melodičnega mola. Avtor nadaljuje z razlago peterozvokov oziroma nonakordov, pri tem posveti pozornost dominantnemu nonakordu in njegovim obrnitvam ter možnim razvezom.

V drugem poglavju avtor obširno obravnava *Slučajne harmonske tvorbe*, ki nastanejo z zadržki, prehajalnimi, menjalnimi toni, prehitki. Zadržke pojasnjuje kot stroge (tiste, ki nastopijo s pripravo), proste (nastopijo brez priprave), enojne in dvojne zadržke, akordne zadržke (če zadržimo več tonov) idr. Poleg zadržkov obravnava tudi *zastanke*, ki jih umešča v isto kategorijo kot zadržke, s tem da pod pojem zadržek umešča tiste akordne zveze, ki se razvezujejo po sekundah, pod *zastanke* pa uvršča tiste akorde, ki se razvezujejo v poljubnih in ne sekundnih intervalih, ter pojasni, da nastanejo s pomočjo sinkop v enem glasu in da imajo bolj ritmičen kot harmonski karakter. V tem poglavju predstavi tudi pojem figuracije, pedalnega tona, alteracije in modulacije. Pri alteracijah poglobljeno pojasnjuje spremembe temeljnih trozvokov znotraj durovega in molovega tonskega spola, ki jih spričo kromatičnih sprememb imenuje: *dvakrat zmanjšani* (akord z zm3 in oklepajočo zm5), *trdo zmanjšani* (akord z v3 in oklepajočo zm5), *mehko zmanjšani* (akord z m3 in dvakrat zm5), *dvakrat zvečani* (akord z zv3 in oklepajočo zv5), *zvečano durov* (akord z zv3 in oklepajočo č5) in *zmanjšano molov* trozvok (akord z zm3 in oklepajočo č5) idr.³¹

29 Premrl, Skripta, 7–10.

30 Premrl, Skripta, 12.

31 Premrl, Skripta, 27–28.

V zaključku obravnava njihove možne razveze. Za alteracijami sledi razlaga modulacij in njihovih vrst: diatonična, kromatična in enharmonska. Diatonične modulacije razlaga na temelju mnogostranosti akordov, njihovih skupnih pozicij, ki jih označuje kot posređovalne akorde oziroma modulacijsko sredstvo, in možnih prehodov iz ene v drugo tonaliteto. Posebno mesto nameni razlagi napolitanskega sekstakorda in kromatiki pri prehajanju iz ene v drugo tonaliteto.

Stanko Premrl pojasnjuje harmonska pravila brez praktičnih glasbenih primerov, tudi naloge in vaje za urjenje harmonskih zakonitosti niso prisotne v skriptah. V besedilu se občasno opazi prazen prostor, zato predvidevamo, da je avtor predvidel tudi morebitne praktične primere. To je razvidno na strani 35, 38, 39, 41, 42 in 43. Lahko da so bili slednji predstavljeni in posređovani le v izvedbeni fazi učnega procesa. Opisana skripta nimajo naslova niti letnice priprave. Predvidevamo, da jih je avtor uporabljal tako za učence *Konservatorija* kot tudi *Glasbene akademije* in *Orglarske šole* v Ljubljani. V njegovi zapuščini zasledimo ob učnih načrtih za harmonijo in v delu *Skripta za harmonijo* tudi njegove zapiske za predavanja o harmoniji, alteracijah in modulacijah s praktičnimi primeri, vajami in nalogami.³² Praktični primeri vodijo k sklepu, da avtor ni suhoparno posređoval zakonitosti harmonskih pravil, temveč da so bila ta podprta s praktičnimi primeri in vajami. Ker je bil Premrl odličen organist, predvidevamo, da je primere izvajal, jih ozvočeval in slušno osmišljal ter svoje učence spodbujal k izvajanju harmonskih nalog. Ker se ti primeri hranijo v rokopisni verziji in prepisi niso opravljeni, so težko berljivi. Ohranjeni zapiski kažejo na Premrlovo predano, vestno in odgovorno pedagoško delo. Trošt³³ navaja, da je bil Premrl vesten profesor že v času njegovega delovanja na *Orgelski šoli* v Ljubljani in da je pridobljeno znanje o harmoniji, kontrapunktu in orglah spretno prenašal na svoje učence. Od učencev je zahteval znanje harmonije in kontrapunkta, kar naj bi bila osnova za kasnejše kakovostno komponiranje. Iz tega lahko domnevamo, da je svoje glasbene nazore, predanost glasbi in glasbena znanja ne-sebično predajal tudi učencem *Državnega konservatorija*.

Sočasno je na *Državnem konservatoriju* ob Stanku Premrlu deloval mlajši kolega Lucijan Marija Škerjanc, ki je bil tudi njegov učenec. Na *Konservatoriju* je začel pedagoško delovati pri 22-ih letih in že takrat opažal pomanjkljivosti na področju učnih gradiv.

32 Stanko Premrl, »Harmonija, kontrapunkt, oblikoslovje. Zapiski za predavanja, primeri, vaje, naloge,« v *Kronika VIII, Poučevanje A. Glasbena zbirka* NUK.

33 Trošt, 1996, 15.

Lucijan Marija Škerjanc in učna gradiva v obdobju Konservatorija

Lucijan Marija Škerjanc (1900–1973), skladatelj, dirigent, pianist, kritik, publicist, muzikolog in glasbeni učitelj se je izobraževal na nižji šoli *Glasbene matice*. Prve osnove harmonije se je učil pri Stanku Premrlu, kontrapunkt pa pri Antonu Lajovicu. Svojo študijsko pot je nadaljeval na praškem konservatoriju, na Dunaju, v Parizu in Baslu. Njegovo uspešno glasbeno pot je napovedal že skladatelj Anton Lajovic,

»ki je v mladem Škerjancu videl enega izmed najbolj obetavnih glasbenih talentov, kar smo jih Slovenci imeli.«³⁴

Škerjanc je bil član umetniškega odseka GM in profesor na *Konservatoriju*, kjer je poučeval od leta 1922, od leta 1924 dalje je bil tudi redno zaposlen. Med svojim pedagoškim delom je opazil vrzeli, predvsem umanjkanje učnih gradiv, kar ga je vodilo v snovanje učbenikov in učnih gradiv za potrebe tako nižje šole kot *Konservatorija*. Leta 1932 je bil ob 50-letnici ustanovitve GM odlikovan za svoje pedagoško delo.³⁵ V 30-ih letih je Škerjanc pripravil naslednja učna gradiva v obliki tipkanih skript: *Nauk o instrumentih* (1933) in *Nauk o harmoniji* (1934). Zasnovana učna gradiva so bila namenjena učencem konservatorija, doživljala pa so posodobitve v kasnejših izdajah v času ustanovitve *Glasbene akademije*, ki je obe deli izdala v študijskem letu 1940/1941.³⁶ Škerjančevo plodno publicistično obdobje na pedagoškem področju bomo podrobneje predstavili v obdobju njegovega delovanja na *Glasbeni akademiji*.

Ker je v 30-ih letih, v času delovanja konservatorija *Glasbene matice*, zaznati porast v nastajanju učbenikov za predmet harmonija v širšem slovenskem prostoru, bomo v nadaljevanju izpostavili avtorje, ki so pripravljali učna gradiva za omenjeno področje, ter podrobneje predstavili njihove učbenike.

Učna gradiva za predmet harmonija v tridesetih letih 20. stoletja na Slovenskem

V 30-ih letih 20. stoletja je predmetno področje harmonija z objavljanjem učbeniških gradiv začelo doživljati izrazitejši razvoj. Med prvimi je izdal učbenik *Nauk o akordih* (1932) za predmet harmonija Vasilij Mirk (1884–1962). Glasbeno se je šolal na *Konservatoriju Giuseppe Tartini* v Trstu, deloval je kot glasbeni pedagog na glasbeni šoli *Glasbene matice* v Trstu in Mariboru, na slovitem *Vramovem glasbenem liceju* in tudi zasebno. Drugi avtor, ki je izdal

34 Kuret, 2001, 23.

35 Cigoj Krstulović, 2015b, 168, 171–172.

36 Grazio, 2017, 76.

učbenik za pouk harmonije, z naslovom *Harmonija: združena s praktičnimi navodili za skladanje glasbenega stavka* (1934), je bil Emil Komel (1875–1960), skladatelj, pianist, zborovodja in glasbeni pedagog. Harmonijo, kontrapunkt in kompozicijo se je učil najprej v Gorici, nato še na Dunaju in v Rimu, vodil je *Pevsko in glasbeno društvo* v Gorici. Dolgoletne pevovodske izkušnje v Vrtojbi ter poučevanje klavirja in glasbene teorije v Gorici so avtorja vodile v pripravo učnega gradiva za harmonijo. V nadaljevanju bomo podrobneje predstavili obe učbeniški gradivi.³⁷

Vasilij Mirk in učbenik *Nauk o akordih* (1932)

Vasilij Mirk (1884–1962), slovenski skladatelj, zborovodja in glasbeni pedagog, je na *Šoli Glasbene matice* v Trstu vsestransko deloval kot učitelj, zborovodja in dirigent, poučeval je klavir, glasbeno teorijo, harmonijo, kontrapunkt in glasbeno zgodovino. Od leta 1928 je svoje učiteljsko poslanstvo nadaljeval na šoli *Glasbene matice* v Mariboru, kjer je vodil pevski zbor ter med leti 1929 do 1933 poučeval harmonijo in zgodovino.³⁸ Med drugo svetovno vojno je honorarno poučeval harmonijo in kontrapunkt na *Glasbeni akademiji*, leta 1951 pa se je redno zaposlil na srednji in visoki stopnji *Akademije za glasbo* v Ljubljani.³⁹ Učbenik *Nauk o akordih* je nastal leta 1932, ko je Mirk deloval na šoli *Glasbene matice* v Mariboru. Učbeniško gradivo je bilo sprva namenjeno učencem omenjene ustanove, s pričetkom Mirkovega honorarnega delovanja na *Glasbeni akademiji* med drugo svetovno vojno in kasnejšo stalno zaposlitvijo na srednji in visoki stopnji *Akademije za glasbo* leta 1951 pa ga je uporabljal tudi pri pouku za omenjeni stopnji glasbenega izobraževanja. Mirk je poučeval tudi kontrapunkt in pripravil skripta *Osnove kontrapunkta*.

Vasilij Mirk je bil prvi avtor po Antonu Foersterju, ki je pripravil učno gradivo za področje harmonije. Učbenik *Nauk o akordih*, ki ga je uporabljal v obliki rokopisa od leta 1929 do 1932, je nastal v času njegovega delovanja na šoli GM v Mariboru, v obliki tipkopisa pa je bil izdan leta 1932. Hrani ga knjižnica *Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani*. Obsega 12 poglavij. V uvodu avtor na kratko predstavi tonski sistem, alikvotne tone, lestvice (dur, mol in moduse), intervale, ki jih obravnava z vidika konsonanc in disonanc ter njihovih ustreznih razvezov, trozvoke z obrnitvami, četveroizvoke z obrnitvami, peterozvoke z obrnitvami, v sklepnem delu pa predstavi poimenovanja

37 Leon Stefanija, *Glasbeno šolstvo: od glasbe kot znanosti do glasbe kot umetnosti*, http://slovenskaglasbenadela.ff.uni-lj.si/?page_id=433.

38 Flisar, 2003, 69.

39 Rotar Pance, 2003, 91.

NAUK O AKORDIH

(N a č r t)

KOMPENDIJ ZA GLASBENE GOJENCE

sestavil

VASILIJ MIRK

Maribor 1932



*Naslovnica in kazalo Nauka o akordih Vasilija Mirka iz leta 1932.
Vir: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo.*

posameznih stopenj v duru in molu. V uvodnem delu opazimo, da je avtor konsonančne intervale poimenoval tudi *absolutna sozvočja* (za primo in oktavo), čiste kvarte in kvinte je uvrščal med *popolna sozvočja* ali *perfektne konsonance*, terce in sekste je imenoval *nepopolna konsonanca*, sekunde in septime pa je imenoval *razzvočja* ali *disonance*. Na področju akordov je durov trozvok imenoval tudi *veliki perfektni trozvok*, molov trozvok je imenoval *mali perfetni trozvok*, prvo obrnitev trozvoka je imenoval *seksni akord*, drugo obrnitev *kvartseksni akord*. Pri poimenovanju četverozvokov opazimo, da je durov septakord z veliko septimo imenoval *veliki septimni akord*, dominantni septakord je imenoval *dominantni septimni akord*, *mali septimni akord* je imenoval molov trozvok z malo septimo, *zmanjšani septimni akord* je bil zmanjšani septakord z zmanjšano septimo (zm7), *septimni akord vodilnega tona* je bil zmanjšani septakord z malo septimo, *septimni akord zvečanega trozvoka z veliko septimo* je bil zvečani septakord z veliko septimo, *septimni akord molovega trozvoka z veliko septimo* pa je bil molov septakord z veliko septimo.⁴⁰ V drugem poglavju avtor učenca usmeri v predstavitev trozvokov in četverozvokov na posameznih stopnjah v duru in molu ter predoči glavne stopnje (imenuje jih *poglavitne stopnje*) in stranske stopnje, nato pa nazorno predstavi izvor in poimenovanje posameznih glasov, njihove ustrezne ambituse ter način pravilnega zapisovanja soprana in alta v violinskem ključu ter tenorja in basa v basovskem ključu. Avtor na strani 11 zapiše temeljna načela nauka o harmoniji z vidika praktične uporabe akordov v harmoniji:

»Bistvo praktične vporabe akordov spoznamo s tem, da proučujemo 1. na kakšen način se razvrščajo akordovi toni med navedene štiri glasove in 2. na kakšen način se medsebojno spajajo posamezni toni dveh zaporednih akordov, oboje tako na podlagi dane basovske kakor dane sopranske melodije. Tako praktično rabo akordov imenujemo harmonizacijo; ako gre za njih gradbo nad danim basom, ji pravimo tudi realizacija basa.«⁴¹

Sledi obravnava vertikalnega zapisa akordičnih tonov v široki, mešani in ozki legi, ki jo imenuje tudi tesna razvrstitev, in ustreznost podvajanja tonov pri trozvokih in četverozvokih ter ustreznega opuščanja tonov pri peterozvokih. Melodično lego akordov, glede na razdaljo med basom in sopranom v oktavi, kvintni in terčni legi, imenuje *melodična pozicija akordov*. Za temeljnimi pravili vertikalne gradnje akordov avtor nazorno pojasnjuje vezavo (spajanje)

40 Mirk, 1932, 4, 5, 7.

41 Prav tam, 11.

akordov, sprva z vidika stroge harmonične vezave, nato tudi bolj razgibane melodične vezave. Pri tem je sistematičen in nazorno opiše ter prikaže skozi praktične primere vezave dveh akordov, pri katerih obleži po en ali dva skupna tona, oziroma prikaže sekundne zveze akordov, brez skupnih tonov. Avtor tako predstavi tudi ustrezno gibanje glasov, kot je paralelno gibanje glasov, ki ga imenuje *gibanje v ravnem postopu*, stransko gibanje glasov, ki ga imenuje *gibanje v stranskem postopu*, in protismerno gibanje glasov, ki ga imenuje *gibanje v protipostopu*. Gibanje očitnih in zakritih paralel in antiparalel imenuje *nedopustni postopi* in jih zelo natančno opisno razlaga. Za strogo harmonično vezavo je nazorno predstavljena melodična bolj razgibana vezava akordov, ki jo avtor opisno pokomentira in prikaže s praktičnima primeroma. V nadaljevanju opredeljuje pojem kadenca, nato pa obravnava avtentično, plagalno kadenco, varljivo kadenco (imenuje jo *varava kadenca*), polkadenco (z zaključkom na D ali S), razširjeno avtentično kadenco (imenuje jo *podaljšana kadenca*), nato široko pojasnjuje vezavo akordov z vidika njihovega sekvenčnega gibanja. Avtor imenuje sekvence s pojmom *progresije*. V nadaljevanju avtor predstavi vlogo in uporabo sekstakordov in kvartsekstakordov v 4-glasnem stavku, sledi pojasnilo glede harmonizacije lestvic, nato pa sledi razlaga o zadržkih, prehitkih, prehajalnih, pomožnih in pedalnih tonih, ki so razloženi kot figuracija akordov oziroma okrasni toni k temeljnim glavnim ali stranskim stopnjam.

Avtor nadaljuje z razlago harmonskih označb nad linijo basa. Učencu kronološko predstavi pojav *basso continuo* in njegovo vlogo od srednjega veka dalje. Tako zapiše:

»Cerkveno petje v glasbenem srednjem veku je bilo a cappella, t. j. brez sodelovanja inštrumentov. Pri tem se je kaj rado dogajalo, da so pevci višali ali nižali, torej distonirali. Da se temu odpomore, se je upeljal tkzv. 'generalni bas', t. j. organist je na orglah igral basovski glas in sicer trajno (od tod ime 'basso continuo' = trajni bas). A ker tudi ta pripomoček ni vedno pomagal, si je organist na takih mestih, pri katerih se je pokazalo, da pevci napačno pojo, zaznamoval s številkami nad basovo noto oni interval, ki so ga težko zadevali, ter ga zaigral na orglah, kadar so pri petju prišli do takega mesta. Sčasoma se je ta navada razvila tako, da je imel organist nad vsako noto številko, t. j. akord, ki so ga pevci peli. Organist je moral odslej biti dobro izurjen: moral je dobro poznati harmonijo, t. j. po tedanjem pojmovanju: moral je temeljito poznati generalni bas«.⁴²

42 Mirk, 1932, 38.

Mirk poda tudi nekaj informacij glede glasbenega izobraževanja na področju harmonije v tujini, in sicer omeni, da poteka študij za to glasbeno disciplino pri romanskih narodih, zlasti pri Italijanih. »V ostalih deželah se študij generalnega basa ne goji tako intenzivno kot bi bilo potrebno z oziroma na njegovo važnost«. ⁴³ Pomen označb in njihov zapis nad posameznimi toni basovske linije je zelo natančno in podrobno opisan, avtor jih nazorno prikaže tudi s praktičnimi glasbenimi primeri. Razlago prakse generalnega basa sklene z opuščanjem uporabe v drugi polovici 18. stoletja, ko so skladatelji pričeli izpisovati parte, saj so si pričeli izvajalci spričo numeričnih označb dovoljevati svobodnejše improvizacije, ki pa so bile v nasprotju s skladateljevimi namerami. Pojasnilom o harmonskih označbah je sledila obravnava ustrezne uporabe alteriranih trozvokov in četverozvokov kot priprava na možne prehode iz ene v drugo tonaliteto. Tako so v poglavju modulacij obravnavane diatonična (imenuje jo *diatonska*), kromatična (imenuje jo *hromatska*) in enharmonična modulacija. Pri diatonični modulaciji podrobno pojasnjuje prehode v bližnje ali oddaljene tonalitete, v povezavi s sorodnostjo tonalitet glede na število njihovih skupnih akordov. Kromatične modulacije predstavi skozi praktične primere uporabe dominantnega akorda in zmanjšanega septakorda (VII. stopnja harm. mola), enharmonične modulacije pa z enharmonično spremembo septime D7 v zvečano seksto, ki predstavlja vodilni ton nove tonalitete, z zmanjšanim četverozvokom in zvečanim trozvokom. Po obravnavi harmonizacije basa sledi poglavje o harmonizaciji melodije, za katero avtor pravi, da je to eden poglobitvenih ciljev študija harmonije. V štiriglasnem stavku na praktičnem primeru predstavi več možnih načinov harmonizacije podane melodične linije, predstavi tudi primere harmonizacij dvoglasja, triglasja, štiri-, pet-, šest-, osemglasnega stavka in harmonizacijo korala. Sklepni del učbenika prinaša obravnavo harmonizacije v inštrumentalnem stavku, vključen je tudi del, ki podaja navodila o analizi glasbenih del.

V uvodnem delu učnega gradiva je avtor zapisal, da je za uspešen študij nauka o harmoniji potrebno dobro in točno poznavanje intervalov in akordov, torej poznavanje teorije glasbe, ob tem pa je poudaril, da mora učenec imeti razvite tudi glasbene predstave in slušne zaznave o intervalih in akordih na avditivnem področju, za kar domnevamo, da je avtor svoje učence usmerjal v slušno zaznavanje omenjenih elementov pri svojem pouku. ⁴⁴ Obravnavo strogih harmoničnih pravil avtor tudi komentira, pove, da v glasbenih delih vokalnega stavka srečujemo mnogo odmikov

43 Prav tam.

44 Mirk, 1932, 5.

in svobodnejših vezav in da so glasbeni velikani morali prehoditi pot spoznavanja s strogimi harmonskimi pravili, poseganje po večji svobodi pa da izhaja iz namenov doseganja posebnih umetniških izrazov. V delu, kjer se avtor posveča obravnavi harmonizacije basa, je učno gradivo sistematično razdelano in postopno uvaja učenca v zahtevnejše harmonične elemente. Avtor jasno opredeljuje obravnavane pojme in definicije posameznih harmoničnih elementov in zvez, ki jih vselej nazorno nakaže s praktičnimi primeri. Tudi v drugem delu, kjer obravnava pravila o harmonizaciji melodije, ohranja nazornost s praktičnimi primeri, vendar pa je zaznati manj sistematično in postopno obravnavo omenjene harmonične discipline. V tem delu avtor – v uvodu devetega poglavja *Harmoniziranje melodije* – izpostavi dilemo, kako naj se učenec loti te kompleksne in zahtevne naloge, ki od njega zahteva mnogo glasbenih izkušenj na področju občutenja posameznih akordov in njihovih povezav. Prav slednja znanja naj bi pridobil z rednim igranjem kadenc, sekvenčnih gibanj, harmoniziranih lestvic, modulacij ipd. in tudi s pisanjem harmoničnih nalog. Avtorjeva omenjena dilema se odraža v nadaljnji strukturi učbenika, ki je nato manj sistematičen za področje harmonizacije soprana in drugih glasov. V tem delu je navedenih mnogo praktičnih primerov možnih rešitev harmonizacije soprana, vendar ti niso dosledno povezani s predhodno osvojenimi harmoničnimi znanji, ki jih je učenec pridobil pred tem poglavjem. Avtor se zaveda pomena tako vertikalne harmonične kot horizontalne melodične gradnje. S tem je Mirk nakazal tendenco po medpredmetnem povezovanju znanj iz harmonije in kontrapunkta, saj je poučeval oba predmeta. Omeniti je treba, da avtor pravil kontrapunkta v učbeniku ne omenja, vendar predvidevamo, da je bila prav ta njegova dilema vzrok za manj sistematično obravnavo učne snovi o harmonizaciji soprana.

Učbenik *Nauk o akordih*, ki je nastal leta 1929 v rokopisu, ko je Mirk deloval na šoli GM v Mariboru, je bil sprva namenjen učencem te ustanove, s pričetkom Mirkovega delovanja na *Glasbeni akademiji* in kasneje, od leta 1951, na srednji in visoki stopnji *Akademije za glasbo*, pa ga je uporabljal tudi pri pouku harmonije na tej instituciji. Kljub manj sistematični obravnavi harmonskih elementov v drugem delu učbenika je treba poudariti, da je Mirkov učbenik, delo prvega avtorja za področje harmonije v 30-ih letih 20. stoletja, nadgradil delo njegovega predhodnika Foersterja in postavil dobre temelje razvoju harmonije na slovenskih tleh. Avtor je poudaril, da se je treba za poglobljen študij te glasbene discipline zazreti v obsežnejše razprave v tujini.⁴⁵

45 Grazio, 2017, 73.

Emil Komel in Harmonija – združena s praktičnimi navodili za skladanje glasbenega stavka (1934)

Emil Komel (1875–1960), skladatelj, pianist, zborovodja in glasbeni pedagog, je vodil *Pevsko in glasbeno društvo* v Gorici (1900). V njegovem okviru je bila ustanovljena glasbena šola, kjer je potekal pouk klavirja, violine in solopetja. Leta 1907 je bila šola priključena k ljubljanski Glasbeni matici in je začela delovati kot njena podružnica. Emil Komel, ki je bil stalni učitelj, je na šoli poučeval klavir in teoretične predmete. Kot dolgoletni učitelj in zborovodja je oblikoval učbenik *Harmonija: združena s praktičnimi navodili za skladanje glasbenega stavka*, ki je izšel leta 1934.

V predgovoru je avtor zapisal, da je delo vzniknilo iz dolgoletnih lastnih izkušenj na področju glasbenopedagoškega delovanja. Emil Komel ga je namenil pevcem, organistom, pevovodjem in širšemu ljubiteljskemu krogu. V uvodnem delu je pojasnil osnovne glasbenoteoretične pojme in zakonitosti, od posameznega tona in alikvotnih tonov do intervalov in njihovih obrnitev, konsonanc in disonanc, tonovskih načinov, akordov in kadenc. Pri razlagi intervalov podrobno pojasnjuje in vodi učenca v pravilne zapise intervalov v notnem črtovju. S prehodom na razlago gradnje akordov povezuje njihove pozicije v dur-mol sistemu in nadaljuje z njihovo uporabo znotraj štiriglasnega stavka. Pri tem osvetljuje pomen podvajanja osnovnega tona trozvoka, gradnje akordov in njihovih pozicij v široki in ozki legi ter glede na melodično lego terce, kvinte in oktave akorda v sopranu. Avtor nadaljuje z razlago vezav akordov, načinov vodenja glasov (vzporedno, protipostopno, stransko gibanje), ki so tudi grafično prikazani, in kadenc. Kadence pojasnjuje v povezavi z oblikovno gradnjo glasbenega stavka. Po razlagi harmonizacije basovske linije nadaljuje s pojasnjevanjem harmonizacije melodije v sopranu, uporabo obrnitev trozvokov in menjavo leg, ki popestrijo gibanje melodije na temelju iste harmonije. Po obravnavi glavnih stopenj preide k uporabi stranskih stopenj v duru in njihovih možnih vezav, nato pa sledi obravnava dominantnega septakorda z obrnitvami in septakordov na ostalih stopnjah dura. Avtor nadalje pojasnjuje harmonske zveze v naravnem in harmoničnem molu, razloži značilnosti prehajalnih, menjalnih in zadržanih tonov, sekvenc in modulacij.

Vsi obravnavani elementi harmonije so prikazani s praktičnimi primeri v zadnjem delu publikacije, v glasbeni prilogi. Avtor pri tem natančno pojasnjuje vezave akordov, gibanje glasov in skupnih tonov posameznih stopenj. Temeljno besedilo vključuje navodila za izdelavo nalog, s katerimi usmerja učenca od izdelave enostavnih k bolj zahtevnim nalogam. Učenca je spodbujal

h kritičnemu razmisleku z različnimi vprašanji in ga tako vodil proč od mehaničnega reševanja harmonskih nalog. Priporočal je učencu,

»naj izvršuje naloge, kakor že omenjeno, vedno na podlagi vprašanj v navedenem vrstnem redu. To je bolj koristno za vpogled in spretnost, kakor če dela naloge mehanično. Učenec se privadi na hitro preudarjanje tudi pri igranju zvez na klavir, kar je neobhodno potrebno«. ⁴⁶

Zapisani citat kaže na Komelovo zavedanje o praktični uporabi harmonije, potrebnem ozvočevanju harmonskih zvez in njihovem slušnem pomnjenju v obliki notranjih glasbenih predstav. Bil je mnenja, da je za študij harmonije treba imeti razvito spretnost igranja na klavir, harmonij ali orgle in da je obvladovanje harmonije osnova za nadaljnjo glasbeno izobrazbo. V temeljnem besedilu sledimo nalogam, s katerimi avtor spodbuja k utrjevanju predhodno obravnavanih harmonskih elementov v obliki pisnih izdelkov in njihovem izvajanju na klavir. Terminologija Komelovega učnega gradiva je podobna Mirkovi terminologiji. Avtor uporablja termin *razliki* za intervale, subdominanto imenuje *spodnja dominanta*, septakord imenuje *septimni akord*. Iz predgovora je razvidno, da je imel pripravljeno tudi gradivo za pridobivanje znanj na področju kontrapunkta in kompozicije, vendar tega kot kaže ni izdal.

Pregled učbeniških gradiv v obdobju od ustanovitve *Konservatorija GM* (1919) do ustanovitve *Glasbene akademije* (1939) kaže, da so v tridesetih letih izhajala predvsem učna gradiva za predmet harmonija, medtem ko teh ne zasledimo za predmet kontrapunkt in oblikoslovje. Skromen prispevek za področje oblikoslovja zasledimo le v Komelovem učbeniku, ki je bil prvenstveno namenjen za učenje harmonije. Za področje kontrapunkta pa predvidevamo, da so tedanji glasbeni pedagogi še vedno posegali po učbeniku Antona Foersterja iz leta 1904, ob tem pa so pripravljali lastne, kot na primer Mirk, za interno uporabo.

Ustanovitev Glasbene akademije (1939)

Tendence za ustanovitev ljubljanske glasbene akademije so se porajale že od leta 1919, ob nastanku *Konservatorija GM*. Vsestranski uspehi državnega *Konservatorija* (1926) so spodbudili neustavljiva stremjenja za ustanovitev najvišjega glasbeno-kulturnega zavoda v Ljubljani, za samostojno *Glasbeno akademijo*. Proces ustanavljanja visokošolske ustanove za glasbeno izobraževanje na Slovenskem sega v čas Kraljevine Jugoslavije, ko se je slovenski

46 Komel, 1934, 14.

narod pri uveljavljanju lastne kulture soočal s centralizacijo družbene in politične ureditve. Ugodne razmere za njen nastanek so se okrepile med letoma 1937 in 1939,⁴⁷ saj se je na državni ravni pripravljala nova uredba o srednjih in visokih umetniških šolah. Leta 1937 je bila ustanovljena *Muzička akademija* v Beogradu, kar je sprožilo enaka prizadevanja tudi vseh zainteresiranih krogov v Zagrebu in Ljubljani. Gibanje za ustanovitev visokošolske glasbene ustanove se ni poleglo, dokler ni doseglo uresničenja.⁴⁸ V Ljubljani so skupne sile za oživitev *Glasbene akademije* na eni strani izhajale iz prizadevanj predstavnikov GM in *Državnega konservatorija*, na drugi strani pa z ustanovitvijo *Društva prijateljev glasbenega naraščaja*, ki si je na ustavnem občnem zboru 20. januarja 1937 spremenilo ime v *Društvo Glasbene akademije*. Težnje slovenskih glasbenih razmer je zastopal takratni ravnatelj glasbenega konservatorija Julij Betetto,⁴⁹ ki je prevzel mesto ravnatelja zaradi Hubadove bolezni v šolskem letu 1933. Z ustanovitvijo *Glasbene akademije* kot najvišjega učnega zavoda je akademija zasnovala dva vzgojno-izobraževalna oddelka: srednjo in visoko stopnjo.⁵⁰ *Srednja glasbena šola* je imela za nalogo razvijati umetniški okus in glasbene sposobnosti, spretnosti in znanja učencev, jih uriti v tehničnih prvinah, jih usposabljal za praktično delo v umetniški stroki ter jih pripraviti za uspešno opravljanje sprejemnega izpita na *Glasbeno akademijo*. Naloga *Glasbene akademije* je bila izpolnjevati glasbeno umetnostno kulturo, pripravljati in izobraževati do najvišje stopnje produktivne in reproduktivne umetnike ter glasbene pedagoge. Pouk je obsegal osem oddelkov: I. oddelek za kompozicijo in dirigiranje, II. oddelek za solopetje, III. oddelek za klavir, IV. oddelek za violino, V. oddelek za violončelo, VI. oddelek za orgle, VII. oddelek za odrsko umetnost (dramsko in operno), VIII. oddelek za glasbene pedagoge (pedagoški oddelek). Gojenci *Glasbene akademije* so bili le redni študenti, ki so morali redno obiskovati vse glavne in stranske predmete ter določene vaje z zborom, orkestrom, pri komorni glasbi in drugih določenih študijskih obvezah.⁵¹ Na obeh institucijah so zaradi prenizkega števila redno zaposlenih učiteljev poučevali tudi honorarni sodelavci. Na *Glasbeni akademiji* so v začetnem obdobju poučevali mednarodno uveljavljeni pianist Anton Trost (1889–1973), ki je bil njen prvi rektor, Julij Betetto (solopetje), Stanko Premrl (harmonija, orgle), pianista in skladatelja Janko Ravnik (1891–1982)

47 Klopčič, 2010, 5.

48 Poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani 1939/40, 9–10. *Glasbena akademija in Srednja glasbena šola* v Ljubljani. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-IXXIP7FW/931e872e-9a43-470f-aeb1-453f592d4f04/PDF>

49 Poročilo 1939/40, 11.

50 Koter, 2012, 41–43.

51 Poročilo 1939/40, 3–14.

in Marijan Lipovšek (forme in analizo, skladanje, klavir, partiturno igro), violinist Karel Rupel (1907–1968), Pavel Šivic (harmonijo, kontrapunkt, klavir, skladanje), ki so bili redni profesorji, honorarno pa so bili zaposleni muzikolog Dragotin Cvetko (1911–1993), operni pevec Ado Darijan (1895–1966), pianistki Silva Hrašovec (1910–1994) in Zora Zarnik (1904–1972), skladatelj Matija Tomc (1899–1986), muzikolog in skladatelj Vilko Ukmar (1905–1991) in drugi.⁵² Poročilo GM za leto 1940/41 navaja, da so na *Srednji glasbeni šoli* poučevali harmonijo in kontrapunkt: Blaž Arnič (1901–1970), Slavko Osterc, ki je poučeval tudi oblikoslovje in skladanje, Lucijan Marija Škerjanc, ki je poučeval ob harmoniji in kontrapunktu še partiturno igro, inštrumentacijo, nauk o inštrumentih, dirigiranje.⁵³

Učni načrti in glasbeni pedagogi na visoki stopnji glasbenega izobraževanja

Na Glasbeni akademiji, ki je glede na organizacijsko strukturo zajemala izobraževanje na srednji in visokošolski glasbeni ravni, je mnogo učiteljev delovalo na obeh ravneh glasbenega izobraževanja. Ob ustanovitvi *Glasbene akademije* sta na srednješolski ravni poučevala tudi skladatelja Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc. Koter⁵⁴ pojasnjuje, da Osterc in Škerjanc, kljub vidnim umetniškim uspehom in dolgoletnim pedagoškim izkušnjam, nista bila med prvimi povabljenimi sodelavci novoustanovljene visokošolske ustanove. Škerjanc je bil habilitiran šele v letih 1941/42, Osterc pa zaradi prezgodnje smrti leta 1941 povabila k sodelovanju ni dočakal. V tedanjem slovenskem glasbenem prostoru sta se oblikovali skladateljski šoli Slavka Osterca, ki je bil pripadnik avantgardnega skladateljskega kroga, in Lucijana M. Škerjanca, ki je bil tradicionalist. Bila sta rivala, njuni različni kompozicijski nazori pa so sprožali mnoge strokovne polemike in razprave. Osterčevo večkratno izražanje proti tradiciji in radikalni pogledi na slovensko glasbeno ustvarjalnost, ki so v slovenski glasbeni javnosti sprožali nezaupanje, so bili tudi razlog za zavrnitev njegove kandidature za funkcijo ravnatelja *Konservatorija* leta 1933; z ustanovitvijo visokošolske inštitucije (1939) tudi zato ne postane član učiteljskega zbora. Kljub temu sodi v času svojega delovanja na glasbenem konservatoriju in krajši čas (2 leti) na srednji stopnji *Glasbene akademije* med najvidnejše učitelje, ki so pouk kompozicije postavili na evropsko primerljivo raven.⁵⁵

52 Koter, 2012, 43.

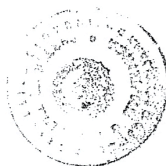
53 Poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani 1940/41, 6. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-EBKLUZRF/c77c8c70-3789-4386-a4c3-4ba98d1f6a62/PDF>

54 Koter, 2012, 43.

55 Koter, 2012, 41–43. Bohak, 2013, 140.

GLASBENI BESEDNJAK

SESTAVIL
DUŠAN SANCIN



1) = 1045 9934



CELJE 1933

NATISNILA MOHORJEVA TISKARNA V CELJU

*Naslovnica Glasbenega besednjaka Dušana Sancina.
Vir: Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo.*

Ob ustanovitvi *Glasbene akademije* (1939) ni zaslediti posodobljenih predmetnikov in učnih načrtov za posamezne predmete. Kot smo že omenili, predvidevamo, da se je ohranjeni Premrlov učni načrt za predmet harmonija uporabljal vse do njegove upokojitve leta 1945. Ker sta se v tedanjem obdobju poučevala tudi predmeta kontrapunkt in oblikoslovje in ker učnih načrtov za omenjeni področji nismo zasledili, se zastavlja vprašanje, ali sta bila takrat učna načrta za ta predmeta posodobljena oziroma na novo oblikovana. Naslednja večja prenova predmetnikov in učnih načrtov se je zgodila leta 1946, v času novonastale države, ko se je *Glasbena akademija* preimenovala v *Akademija za glasbo*. Njen prvi rektor je postal skladatelj in pianist Lucijan Marija Škerjanc, od leta 1947 pa je triletni mandat rektorske službe opravljal Julij Betetto. Tudi v tem obdobju je obsegala visokošolsko raven in srednješolsko raven s srednjo glasbeno šolo. V letu 1946 je rektorat akademije izdal posodobljene učne načrte za srednješolsko in visokošolsko raven. Takrat je učni zavod vključeval dva oddelka, umetniškega in znanstvenega, študij na obeh oddelkih pa je bil določen z natančnimi predmetniki in učnimi načrti. Iz ohranjenega vira ni mogoče razbrati, kdo so bili avtorji predmetnikov in učnih načrtov, predvidevamo lahko le, da je bil glavni pobudnik za njihovo posodobitev novi rektor Lucijan Marija Škerjanc, ki bi lahko sam pripravil posodobljeni učni načrt za harmonijo in kontrapunkt, saj je poučeval oba predmeta. Glede na to, da sta predmeta v tem obdobju poučevala tudi Pavel Šivic, ki je pedagoško deloval že od leta 1934 na *Državnem konservatoriju*, in Vasilij Mirk, ki je tu že honorarno deloval med vojno, predvidevamo tudi, da bi lahko učna načrta pripravila tudi onadva. V uvodniku vira zasledimo v opombi navodilo k učnemu načrtu,⁵⁶ da se učni načrti na izvedbeni ravni prilagajajo predznanju, usvojenim glasbenim sposobnostim in spretnostim posameznika v skladu s predpisano snovjo, ki jo določi predmetni učitelj, kar je gotovo strokovna dediščina pedagoškega delovanja in posodobljenih učnih načrtov iz leta 1933 solopevca Julija Betetta, ki je bil izreden sistematik in se je zavedal pomena metodike ter imel velik čut za posameznika in prilagajanje izbranih učnih vsebin glede na njegov glasbeni razvoj.⁵⁷

Iz učnega načrta za leto 1946 je razvidno, da sta se predmeta harmonija in kontrapunkt izvajala na oddelku kompozicija in dirigiranje, tako na srednji in visoki stopnji. Na srednji stopnji je pouk harmonije potekal dve leti. V prvem letniku so obravnavali trozvok in četverzvok z uporabo melodike in oblikovanja; pisne naloge in igranje na klavirju. V 2. letniku so nadaljevali z obravnavanjem akordov, vključena je bila modulacija, pisne in praktične naloge.

56 Učni načrt Akademije za glasbo v Ljubljani (Ljubljana: Rektorat Akademije za glasbo v Ljubljani, 1946), 4.

57 Bohak, 2013, 203–204.

Za predmet kontrapunkt, ki je potekal v 3. in 4. letniku srednje stopnje, pa je bila določena naslednja učna snov: v 3. letniku so obravnavali disciplino strogega stavka do osemglasja, dvojni kontrapunkt in kanon v klasičnem slogu, v 4. letniku so obravnavali fugo. Obvladovanje glasbenih disciplin harmonije in kontrapunkta je bilo pogoj za nadaljevanje študija na oddelku kompozicije in dirigiranja na visokošolski ravni. V 1. letniku kompozicije je iz učnega načrta razvidno, da so obravnavali pesemske oblike, suite in kontrapunktične oblike, v 2. letniku sonato, v 3. letniku simfonične oblike in v 4. letniku vokalno-inštrumentalne oblike.⁵⁸ Študenti ostalih inštrumentalnih oddelkov *Umetniškega odseka* so morali obiskovati obvezne dopolnilne predmete, med drugimi predmeti tudi harmonijo, dve leti, in oblikoslovje, eno leto, na srednji stopnji, in kontrapunkt dve leti na visoki stopnji. Iz učnega načrta za *Znanstveni odsek*, ki je vključeval oddelek za glasbeno zgodovino, glasbeno pedagogiko in glasbeno narodopisje, je razvidno, da so študenti na oddelku glasbene pedagogike ob mnogih drugih predmetih obiskovali tudi harmonijo in kontrapunkt. Za ostala dva oddelka v predmetniku predmeta harmonija in kontrapunkt nista razvidna.⁵⁹

V nadaljevanju bomo predstavili nekatera učbeniška gradiva za harmonijo, kontrapunkt in oblikoslovje, ki so izhajala v povojnem času in so se po vsej verjetnosti uporabljala na srednji in visokošolski ravni izobraževanja. V obdobju ustanovitve *Glasbene akademije* sta učbeniška gradiva pripravila Slavko Osterc in Lucijan M. Škerjanc. Škerjančeva učbeniška gradiva so nastajala tudi v povojnem obdobju. Oba, tako Osterc kot Škerjanc, sta vzgojila vsak svoj širok krog skladateljev, ki so nadaljevali njuno skladateljsko naravnost. V učbeniških gradivih, ki sta jih pripravila za svoje učence, se močno občuti posredovanje učnih vsebin skladno z njunimi skladateljskimi nazori.

Učbeniško gradivo Kromatika in modulacija Slavka Osterca

Slavko Osterc (1895–1941), pionir slovenske glasbene avantgarde, je bil eden prodornejših slovenskih skladateljev, ki je s svojim delovanjem presegel meje domovine in se uveljavil tudi v širšem evropskem prostoru. Izobraževal se je na učiteljskišči v Mariboru. Kot glasbeni samouk je svoj kompozicijski slog mojstril mimo pomembnejših glasbenih središč in ga razvil dokaj visoko. Preobrat v Osterčevem ustvarjanju predstavlja študij na praškem *Konservatoriju* med letoma 1925 in 1927. V tem obdobju je pridobil mnoga znanja različnih glasbenih disciplin ter izpopolnil svoje kompozicijske veščine tudi z obiskovanjem

58 Učni načrt Akademije za glasbo, 1946, 5–6.

59 Učni načrt Akademije za glasbo, 1946, 20.

tamkajšnjih glasbenih prireditev, s katerimi je prihajal v stik s sodobnimi glasbenimi tokovi. Po zaključenem študiju na državnem praškem *Konservatoriju* se je zaposlil kot profesor na *Konservatoriju* v Ljubljani, kjer je poučeval harmonijo, kontrapunkt, kompozicijo, inštrumentacijo in oblikoslovje, krajši čas tudi glasbeno zgodovino in estetiko.⁶⁰

Leta 1941 je Slavko Osterc v rokopisu, ki ni bil nikoli izdan, pripravil učno gradivo za skladatelje z naslovom *Kromatika in modulacija*, s podnaslovom *Navodila za komponiste*.⁶¹ V Osterčevi zapuščini *Glasbene zbirke* NUK sta v mapi *Kronika I* shranjena rokopis in tipkani izvod učnega gradiva z isto letnico 1941. V uvodni besedi piše, da je učno gradivo namenjeno v prvi vrsti slovenskim in jugoslovanskim komponistom. Poudari nizko raven glasbene izobrazbe na področju skladanja in jo kritično imenuje »diletantizem«, kar utemeljuje s poznim nastopom možnega glasbenega izobraževanja na visokošolski ravni na naših tleh. Kot aktiven skladatelj, glasbeni pedagog teoretičnih predmetov in kot vzgojitelj skladateljske generacije je opažal izzive, s katerimi so se soočali njegovi učenci, sočasno pa je z natančnim vpogledom v obstoječa učna gradiva tujih avtorjev videl njihove vrzeli in pomanjkljivosti. Tako je bil kritičen do Huga Riemanna (1849–1919), skladatelja in vplivnega glasbenega teoretika tedanjega obdobja, ki je pomembno prispeval k razvoju terminologije na področju glasbene teorije. Avtor je uvodoma tudi zapisal, da bo knjiga

»dobrodošla vsakemu, ki obvlada harmonijo diatonike, to je poleg osnovnih pojmov še snov trozvokov, četverozvokov itd. na terci podlagi, in ume ž njimi delati in jih med seboj vezati in ki tudi obvlada principe enharmonskih tonov ali kompleksov: menjalnih in prehajalnih tonov, prehitkov (anticipacij) in zadržkov (retardacij) ter ležečih tonov in ostinat.«⁶²

Učno gradivo je namenil vsem tistim, ki so usvojili temeljne prvine harmonskih zvez in ki so se s kromatiko že soočali, v prvi vrsti pa komponistom. V uvodu se je zahvalil prevajalki Stani Đurić Klajn (1905–1986), ki je prevedla učno gradivo iz slovenskega v srbski jezik.

Po uvodni besedi pojasni osnovne pojme v povezavi s kromatičnim glasbenim stavkom, kot so kromatična lestvica, alteracija, enharmonija. Razmejuje kromatični glasbeni stavek v kategoriji tonalitetni kromatični stavek, za katerega je značilno pojavljanje kromatike znotraj tonalitete, in atonalitetni kromatični

60 Šegula, 1970, 55.

61 Osterc, 1941.

62 Prav tam, 9.

stavek, ki je osvobojen spon vsakršne tonalitete. Vsi obravnavani pojmi so prikazani s praktičnimi primeri v glasbenem zapisu in avtor jih dodatno komentira in pojasnjuje. Poudari tudi pomen ustrezne uporabe nove notacije, ki jo je, kot zapiše, uvedel Alois Hába (1893–1973), katerega učenec je bil tudi sam. Pri tem izpostavi smiselno uporabo višajev, nižajev, dvojnih višajev in nižajev ter njihovih enharmonskih funkcij in tri možne načine notacij kromatičnih linij, in sicer s predznaki izbranega dura, izbranega mola ali v smislu neodvisne kromatike. Pri tej notaciji, ki ni bila vezana na odgovarjajoči dur ali mol, so se predznaki pred kromatično spremenjenimi toni zapisovali sproti.

V nadaljevanju se nato posveti tonalnemu harmonskemu stavku in razlaga temeljna pravila v povezavi z alteracijami. Predvsem se posveti pojasnjevanju nastopov menjalnih in prehajalnih alteriranih tonov v okviru tonalnega glasbenega stavka, znotraj tonalitete, in pojasnjuje njihove nastope na lahke dobe in tendence razvezov kromatično zvišanih ali znižanih tonov, anticipacij in zadržanih tonov, saj je kot skladatelj opazil na tem področju nerodnosti v glasbeni praksi slovenskih skladateljev, in pravi:

»zlasti so v zadregi, kadar hočejo glasbo poživeti ali 'modernizirati' s kakimi kromatičnimi toni. Radi to delajo tam, kjer je najmanj na mestu, kjer to celo moti slog (To sem zapazil pri mnogih cerkvenih skladbah, kjer je tako 'vsiljevanje' kromatike naravnost mučno)«. ⁶³

Enako pojasnjuje nastope stranskih dominant, njihovih nastopov in razvezov, pri katerih naj bo upoštevan harmonski ritem. V zaključnem delu kromatike predstavi kvintni krog, paralelnost tonalitete in njihovih sorodnosti, kar je izhodišče za naslednje poglavje o modulaciji. V tem poglavju sprva pojasni razliko med pojmom modulacija in izmik, nato pa na konkretnih praktičnih primerih prikaže direktne modulacije z dominantnimi modulacijskimi akordi, posebno pozornost pa nameni indirektnim modulacijam. Na praktičnih primerih in s komentarji razlaga postopen prehod v nove tonalitete z vmesnimi akordi končne tonalitete, ki naj nastopijo v modulacijskem prehodu, pred modulacijskim akordom, torej pred novim tonalnim centrom – pred toniko nove tonalitete. Pri tem spodbuja k izogibanju ponavljanja uporabe istih akordov glede na funkcije in njihove oblike in spodbuja k čim večji harmonski pestrosti. Tako na konkretnih praktičnih primerih prikaže prehode v bližnje in oddaljene tonalitete. Prehode v bližnje tonalitete pojasnjuje z dominantnimi akordi, zvečanimi in zmanjšanimi trozvoki, napolitanskim sekstakordom, stranskimi dominantami. Pri tem učenca stalno opozarja in usmerja v pestro uporabo akordov, brez ponavljanj in v izogibanje šablonskim pristopom.

63 Osterc, 1941, 20.

V nadaljevanju učnega gradiva razlaga harmonične zakonitosti v okviru kromatičnega glasbenega stavka, kjer pojasnjuje harmonizacijo kromatičnih melodij. V tem oziru nadgrajuje predhodno obravnavane tvarine predvsem z usmerjanjem učenca k muzikalni logiki, estetskemu čutu in čutu za slog. Opozori na možnost uporabe komplementarnih ritmov, upoštevanje kadenčnih zaključevanj glasbenih misli, na možnosti zapolnjevanja nastopa pavz v melodiji s harmonsko spremljavo in možnosti kasnejšega vstopanja harmonije oziroma glasbene spremljave k melodičnemu poteku.

V *Dodatku* učnega gradiva obravnava harmonske tvorbe v okviru celotonske lestvice in pentatonike. Pojasnjuje nastanek trozvokov in četverozvokov znotraj obravnavanih lestvic ter izpostavi pojav konsonančnih učinkov vertikalnih kompleksov. Sem uvršča akorde s sekundami, ki jih imenuje *nove konsonance*, ob tem tudi pojasni pojav *novih diatoničnih konsonanc*, ki ne temeljijo na terčnem sistemu.⁶⁴ V sklepnem delu učnega gradiva predstavi pojem bitonalnosti in poudari značilnosti tvorjenja akordov s poljubnimi toni kromatične lestvice v kromatičnem glasbenem stavku, predvsem njihovih nastopov na nepoudarjenih dobah, pomen njihovega razvezovanja oziroma prehajanja glede na funkcijsko logiko in s ciljem za doseganje harmonske pestrosti ob neprestanem upoštevanju estetskega glasbenega oblikovanja. Primerjava analize rokopisne in tipkopisne verzije kaže na to, da je Slavko Osterc v tipkopisu nekatera poglavja dopolnil in poglobljeno pojasnjeval. V tej verziji so predvideni tudi praktični primeri, vendar niso bili opremljeni z notnimi primeri. Lahko da so njegovi učenci uporabljali rokopisno verzijo učnega gradiva, kjer so bili praktični primeri umeščeni. Kot navaja Stefanija,⁶⁵ je bila izdaja dela načrtovana, vendar do nje, verjetno zaradi finančnih razlogov, ni prišlo.

V Osterčevi zapuščini, v mapi *Kronika I*, so v rokopisu ohranjeni tudi krajši zvezki o harmoniji, kontrapunktu in oblikoslovju, ki jih je verjetno uporabljal pri predavanjih za svoje učence.⁶⁶ Primož Ramovš je poročal, da je bil pouk kompozicije pri Slavku Ostercu poln živosti in improvizacije, čeprav je imel Osterc vselej začrtano pot, obravnavane učne vsebine pa so bile skladne z učnim načrtom. Podoben slog poučevanja Slavka Osterca je opazen tudi v korespondenci s Karolom Pahorjem, ki ga je Osterc kot »dopisni« učitelj komponiranja na daljavo med letoma 1932 in 1935 usmerjal v večšine komponiranja skladno s »smernicami avantgarde«, ⁶⁷ kot navaja Rijavec. Pavel Šivic, ki je bil Osterčev učenec, je v

64 Osterc, 1941, 50.

65 Stefanija, »Glasbeno šolstvo: od glasbe kot znanosti do glasbe kot umetnosti,« http://slovenskaglasbenadela.ff.uni-lj.si/?page_id=433

66 Slavko Osterc, »Kontrapunkt, Harmonija, Oblikoslovje (rokopisi),« V *Kronika I. Glasbena zbirka* NUK.

67 Rijavec, 1995, 77–79.

spominih na njegov pouk kompozicijskih predmetov na ljubljanskem *Državnem konservatoriju* zapisal, da Osterc ni sledil strogim pravilom in da je od svojih učencev zahteval domiselnost, ki naj bi slonela na drugačnih sozvočjih.⁶⁸

Svoje skladateljske nazore in pedagoške izkušnje je Osterc leta 1941, tik pred smrtjo, preliel v prej obravnavano učno gradivo. V isti mapi Osterčeve zapuščine *Kronika I* NUK so ohranjena tudi skripta *Glasbena zgodovina*,⁶⁹ ki jo je Osterc poučeval le krajši čas, vendar pa letnica njenega nastanka ni razvidna. V učnem gradivu je obravnaval glasbeno kulturo starega veka, glasbo Grkov in Rimljanov in drugih starih kultur, glasbo srednjega veka z gregorijanskim koralom, začetke večglasja in posvetno glasbo. V vsakem obravnavanem obdobju predstavi načine glasbenih notacij, značilne inštrumente in glasbene oblike. Nadaljuje z obravnavo razvoja opere, od florentinske kamerate do Wilibalda C. Glucka in njegovih reform opere, ter predstavi nov inštrumentalni slog z meinheimsko šolo. Sledi obdobje klasicizma z dunajskimi klasiki, razvoj glasbe s skladatelji in glasbenimi oblikami v zgodnji, srednji in pozni romantiki. V obdobju romantike obravnava skladatelje različnih narodnosti, vključi tudi glasbo tedanjega obdobja tujih in jugoslovanskih narodov. Skripta sistematično kronološko obravnavajo posamezna glasbena obdobja, ponudijo temeljne podatke o delujočih skladateljih obdobja in glasbenih oblikah.

Osterčev Priročnik za glasbeno oblikoslovje

Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice hrani Osterčev *Priročnik za glasbeno oblikoslovje*, ki naj bi ga po navajanju Grazio⁷⁰ založila *Glasbena akademija*. Letnica nastanka *Priročnika* iz učnega gradiva ni razvidna.

Učna snov je razdeljena v poglavja *Splošno oblikoslovje*, *Praktično oblikoslovje* in *Analiza*. Avtor uvodoma predstavi temeljne glasbene prvine oblikoslovja. Začne s široko razlago motiva kot najmanjše glasbene enote z enim poudarkom in nadaljuje s pojasnjevanjem njegovega tematskega dela. Pri tem poudari estetski vidik gradnje teme, v kateri naj bi se isti motiv ponovil največ trikrat. V nadaljevanju razloži spremembe in preoblikovanje motiva pri njegovih ponovitvah. Ponavljanje motiva, kjer je ta transponiran tonalno ali realno, poimenuje *preloženi motiv*. Predstavi tudi možnosti variiranih melodičnih in ritmičnih motivov. Po obravnavi motiva sledi predstavitev dvotaktij (tudi tri- in štiritaktij). V tem okviru pojasni *pristno dvotaktje*, ki ga pojmuje kot sestavljeno iz dveh kontrastnih motivov, in *zloženo dvotaktje*, ki je zgrajeno

68 Šivic, 1995, 91.

69 Slavko Osterc, »Glasbena zgodovina,« V *Kronika III. Glasbena zbirka* NUK.

70 Grazio, 2017, 78.

iz dveh podobnih oziroma sorodnih motivov. Oblikovno enoto stavek opredeli kot štiritaktje s kadenco in ga predstavi skozi motivično gradnjo ljudske pesmi *Škrjanček poje, žvrgoli*, s tem da v nadaljevanju sledimo le grafičnim shemam možnih različnih vključenih motivov s črkami a, b, c in d, medtem ko oblikovni gradniki niso ponazorjeni v glasbenem zapisu. Za periodo pojasni, da sestoji iz dveh glasbenih stavkov, ki sta si podrejena, kar pomeni, da si kadenci odgovarjata – nosilec zaključka prvega stavka je *dominanta*, nosilec zaključka drugega stavka pa *tonika*. V tem primeru jo avtor imenuje *samostojna perioda*. V primeru periode, ki ni samostojna, pa opisuje, da je razmerje kadenc obratno ali pa da na koncu sledi modulacija v dominantno ali njeno tonično paralelo.⁷¹ V drugem delu, *Praktičnem oblikoslovju*, se avtor loti obravnave inštrumentalnih oblik. Posebno mesto nameni obravnavi baročne suite, ki jo imenuje *predklasična suite*, in *novejše suite*. Pri baročni suiti temeljito predstavi glavne značilnosti njenih obligatnih stavkov. Predstavi tudi njene neobligatne stavke, med njimi menuet, ki ga v primerjavi z drugimi neobligatnimi plesi obravnava nekoliko obširneje. V nadaljevanju predstavi variacije kot samostojno glasbeno obliko ali kot del ciklične skladbe in pojasni glasbeno obliko s shematičnim potekom. Med večje glasbene oblike umešča rondo in sonato. Pri rondoju predstavi *mali rondo-tip*, kamor umešča Couperinov rondo, in *veliki rondo-tip*, kamor umešča rondo z dvema témama ali več. Avtor témo imenuje tudi *domislek*. Sledi obravnava sonate. Uvodoma na kratko predstavi razvoj sonate, nato pa obravnava *klasično sonatno obliko*. Prvi stavek sonate predstavi zelo na kratko. Pojasni ekspozicijo, izpeljavo in reprizo. Iz zapisanega je razvidno, da je pojasnjeval prisotnost treh tem v sonatni obliki. »Ekspozicija prinese (eksponira) vse tri teme A, B in C«. ⁷² Pod temo C je mišljena koda, saj pravi, da so v sklepni temi zajeti elementi teme A in B. Sonato kot večstavčno glasbeno delo imenuje *ciklična sonata*. Pred nadaljnjo obravnavo njenih posameznih stavkov ta del preskoči in jo obravnava glede na glasbene zasedbe (solo, duo, trio itd.), katerim je lahko namenjena, nato pa se vrne na obravnavo posameznih stavkov in le bežno omeni, v katerih glasbenih oblikah so zapisani. Temu sledi predstavitev razvoja koncerta in uverture, ki ju pri obravnavi poveže z nekaterimi glasbenimi deli skladateljev svetovne glasbene zakladnice, in podpoglavje *Vokalne oblike*, kjer avtor skozi zgodovinski razvoj predstavi kronološki potek pojavljanja vokalnih glasbenih oblik. Tu predstavi gregorijanski koral, organum, motet, madrigal, kantato, mašo, recitativ, arijo, oratorij, opero in opereto. Za omenjene glasbene oblike le v enem odstavku zapiše zelo splošna zgodovinska dejstva, medtem ko je

71 Slavko Osterc, *Priročnik za glasbeno oblikoslovje*, (Glasbena zbirka NUK, b.d.), 16.

72 Osterc, *Priročnik*, 35.

pregled z vidika razvoja njihovih oblikovnih gradenj v celoti opuščen. V krajšem dodatku sta na podoben način predstavljena tudi kanon in fuga.

Priročnik za glasbeno oblikoslovje ni bil mišljen kot celovito učno gradivo, saj je avtor ob koncu publikacije zapisal

»da ta 'priročnik' ni popolna učna knjiga – namenjen je onim, ki študirajo ta predmet, le kot pripomoček«. ⁷³

Obravnavane glasbene oblike povezuje z glasbenimi deli znanih skladateljev, vendar pa je prikaz praktičnih primerov z izseki iz del z notnimi zapisi izpuščen. Ugotavljamo, da je bil avtor sistematičen v uvodnem delu pojasnjevanja osnovnih gradnikov glasbenega oblikoslovja (motiv, dvotaktje), kar je nazorno prikazal tudi z notnimi primeri. V nadaljevanju je manj sistematičen, saj se namesto v razlaganje oblikovnih gradnikov posameznih glasbenih oblik spušča v obravnavo razvoja teh oblik skozi čas. Učno gradivo vnaša tedanjo uporabo glasbenih terminov na tem področju oziroma terminologijo avtorja, ki pa se je do danes močno spremenila, tako da bralec težko sledi uporabljenim glasbenim konceptom in so mu težje razumljivi. Ne glede na kritična opažanja je treba poudariti, da je delo pomembno v razvoju glasbenega oblikoslovja v slovenskem prostoru, saj predstavlja eno prvih učnih gradiv za to področje pri nas, ob dejstvu, da je bil predmet oblikoslovje vključen že v predmetnik *Državnega konservatorija* (1926).

Lucijan Marija Škerjanec in učbeniška gradiva

Omenili smo, da je Lucijan M. Škerjanc že v času pedagoškega delovanja na *Konservatoriju* pripravljal učna gradiva v obliki skript. Za učence *Konservatorija* je že leta 1933 pripravil skripta *Nauk o instrumentih*, leta 1934 pa *Nauk o harmoniji*. Pedagoška predanost in primanjkljaj učnih gradiv sta ga gnali k pripravi posodobitev obstoječih in novih učnih gradiv tudi v času delovanja na *Glasbeni akademiji*. Leta 1942 je bila tako izdana *Harmonija* v obliki skript na *Glasbeni akademiji* in leta 1944 *Nauk o kontrapunktu*.

V nadaljevanju predstavljamo podrobno analizo in pregled *Harmonije* iz leta 1942. ⁷⁴ Škerjanc uvodoma predstavi pojem nauk o harmoniji in zgodovinski pregled nastanka te glasbene tehnike z njenimi začetki v 18. stoletju in teoretičnim utemeljiteljem Jeanom-Philippeom Rameaujem in nadaljuje z njenim položajem v 20. stoletju z vidika skladateljev A. Schönberga, A. Hábe, G. Capellena in P. Hindemita. V okviru *Diatonike* obravnava terčno harmonijo in

73 Osterc, *Priročnik*, 55.

74 Lucijan M. Škerjanc, *Harmonija* (Narodna in univerzitetna knjižnica, Arhiv Glasbena zbirka, 1942).

tako predstavi vrste osnovnih trozvokov (kvintakorde) in njihove akordične lege v štiriglasnem stavku s podvajanjem tonov, gibanjem glasov in označbami akordov, ki jih avtor imenuje generalbas. Od tod dalje so predstavljene harmonične funkcije z glavnimi in stranskimi stopnjami v duru in molu ter njihove možne povezave v okviru avtentične, plagalne kadence, varljivih sklepov, terčne ali mediantne zveze. V nadaljevanju obravnava obrnitve trozvokov – sekstakord in kvartsekstakord – in uporabo kvartsekstakorda poveže z razlago harmonskih tujih tonov z menjalnimi, prehajalnimi, zadržanimi toni in prehitki. Poglobljeno so predstavljeni zadržki kot najpogostejša in najzanimivejša oblika harmonično tujih tonov. Omenjene elemente je Škerjanc najprej predstavil z vidika harmonizacije basovske linije, v nadaljevanju pa obravnava pristope pri harmonizaciji melodije. Pri tem natančno opiše postopek analize melodije in njene kasnejše harmonizacije. Avtor nadaljuje z obravnavo sekvenc, figuracij in pedalnega tona, nato pa preide k predstavitvi sestave septakordov in njihove uporabe v harmoniji. Pri tem izpostavi vlogo najpomembnejšega septakorda – dominantni septakord (D7) – z njegovo osnovno obliko in obrnitvami. Od četerozvokov preide k obrnavi peterozvokov, in sicer k njegovi osnovni obliki nonakord in njegovih obrnitev, s ponovnim poudarkom na dominantnem nonakordu (D9). S sklenjenim poglavjem o diatoniki sledi poglavje *Diatonična modulacija*. Avtor uvodoma pojasni raznovrstnost trozvokov, nato pa pojasni možne načine modulacij s hipnim izmikom (izbeg), *prehodno modulacijo* (pojmuje jo kot prehod iz tonalitete v drugo modulacijo z modulacijo) in *sklepno ali definitivno modulacijo* (pravi prehod iz ene tonalitete v drugo). Učno gradivo se zaključi s tem poglavjem.

S pregledom in analizo učnega gradiva *Harmonija* iz leta 1942 ugotavljamo, da Škerjanc ni za nazoren prikaz obravnavanih harmonskih gradnikov uporabil notnih primerov oziroma praktičnih prikazov posameznih harmonskih vezav, ki naj bi izhajale iz svetovne glasbene zakladnice, ali pa da bi samostojno oblikoval njihove instruktivne primere. Opaziti je mogoče tudi, da učno gradivo ne vključuje nalog in navodil za urjenje teh veščin pri pouku ali v domačem delu. Slednje opažanje vodi k razmišljanju, da so se študenti urili v golih glasbenoteoretičnih dejstvih in harmonskih pravilih brez njihovih ponazoritev z notnimi primeri. Tu se zastavlja vprašanje didaktične izvedbe in postopkov obravnave harmonskih zakonitosti pri učnem predmetu. Predvidevamo, da je Škerjanc kot skladatelj z mnogimi pedagoškimi izkušnjami v okviru učnih enot povezoval teoretične vidike z glasbenimi primeri, ki so dobili svoj smisel z njihovo zvočno nazornostjo, in da so bila skripta le podpora pri usvajanju pravil in definicij. Primerjava učnega gradiva *Nauk o harmoniji* iz leta 1934 s skriptami *Harmonija* (1942) je pokazala, da je bil Škerjanc v drugi verziji, kljub

omenjeni opazki, doslednejši in je poskušal učenca postopno in sistematično voditi k usvajanju temeljnih harmonskih elementov.

Škerjančeva Harmonija (1962)

Lucijan Marija Škerjanc, ki je začel pripravljati učna gradiva za predmet harmonija že v času svojega delovanja na *Konservatoriju* in kasneje na *Glasbeni akademiji*, se je leta 1962 ponovno lotil posodobitev predhodnih učnih gradiv. Tako je istega leta izšla *Harmonija* v obliki monografije pri *Državni založbi Slovenije* in je bila tedaj namenjena študentom *Akademije za glasbo* v Ljubljani. Bila je obsežnejša kot *Harmonija* iz leta 1942, ki je bila izdana v obliki skript. Avtor v predgovoru obširneje predstavi zametke njenega nastanka in nadaljnjega razvoja. V tem delu poudari, da je posamezne pojme iz harmonije, ki se obravnavajo že pri pouku teorije, deloma tudi pri kontrapunktu, predstavil le bežno. Pri tem je izpostavil, da je poudarek na

»spoznavanju (harmonije), ne pa na obvladovanju tvarine [...]«, saj je menil, da je harmonija »kompozicijski element, kakor sta ritem in melodija, ne pa učna metoda kot npr. kontrapunkt; zavisi v največji meri od skladateljeve invencije in kreativne volje, ne pa od njegove uvežbanosti v akordični rabi ... Skladatelji, ki danes uporabljajo harmonična sredstva, se morajo zavedati, da je harmonija barvni, izrazni in gradbeni kompozicijski element in mora biti v bistvu že prisotna pri prvem muzikalnem konceptu. Zato knjiga ne obravnava več tvarine s tisto didaktično doslednostjo in neizprosnostjo ... temveč skuša odpreti bravcu pogled o raznovrstnosti harmoničnih pojavov, ki so organično zvezani z razvojem in rastjo glasbene umetnosti«. ⁷⁵

V uvodu avtor pojasnjuje harmonsko (evropsko) občutje,

»ki temelji na prirodni kompleksnosti vsakega posameznega tona in na posebnem (psihološkem) ustroju našega slušnega dojemanja«. ⁷⁶

Pri tem izhaja iz temeljne razlage niza alikvotnih tonov do glavnih harmonskih funkcij in položaja akordov v štiriglasnem stavku. Avtor se v uvodu ne omeji le na obravnavo funkcionalne harmonije v diatoničnem sistemu, kar je tematika monografije, predstavi tudi druge harmonske sisteme, ki ne poznajo harmonskih funkcij v smislu diatonike (dura in mola), kot je celotonski in kromatični (dodekafonski) sistem. Pri slednjem je bil kritičen in je menil, da so

⁷⁵ Škerjanc, 1962, 3.

⁷⁶ Škerjanc, 1962, 9.

»dodekafonisti z opustitvijo funkcionalne harmonije (in torej z zaničanjem povezave akordičnih pojavov v okviru tonalnosti) pa je bil zavržen svojstven muzikalni element, ki je lasten evropskemu načinu glasbenega ustvarjanja in sprejemanja in katerega se ne da z ničemer nadomestiti. Namesto obogatitve je torej nastopilo osiromašenje, in v tem je glavna problematika sodobne glasbe«.77

Iz zapsanega je razvidno Škerjančevo stališče do sodobnih glasbenih tokov in njegova naravnost v tradicionalni glasbeni slog.

V primerjavi s skriptami iz leta 1942 avtor v *Harmoniji* iz leta 1962 obširneje obravnava posamezne harmonske elemente. Delo vključuje poglavja: *Uvod, Diatonika, Prehod iz diatonike v kromatiko, Novejši harmonični sistemi, Vloga osebnosti, Naloge, Imenik v knjigi omenjenih glasbenikov in Literatura*. Če se skripta iz leta 1942 zaključila s poglavjem o modulaciji, avtor novejšo verzijo vsebinsko nadgradi. Kljub temu da je bil Škerjanc glasbeni tradicionalist, je v poglavju *Novejši harmonični sistemi* predstavil tudi druge možne oblike harmonizacij in jih smiselno povezal z zgodovinskim glasbenim razvojem ter imeni skladateljev, ki so se naslanjali na opisane koncepte harmonizacij. V tem poglavju predstavi pentatoniko s Claudom Debussyjem, dodekafonijo z Arnoldom Schönbergom, ožvitev modalnih lestvic z Debussyjem, Ravelom, Skrjabinom, Verdijem in Puccinijem, folklorne prijeme s Chopinom, Griegom, Sibeliusom, Lisztom, Čajkovskim, Bartókom, Kodályjem, Massiaenom, bitonalnost z Dariusom Milhaudom, politonalnost s Karlom Szymanowskim, mikrotonskost s Hábo, vpliv jazza na harmonijo z Gershwinom. V poglavju *Vloga osebnosti* Škerjanc izpostavi posamezne osebnosti skladateljev in njihove tipične izrazne glasbene elemente s harmonskega vidika. Z *Nalogami*, v sklepu publikacije, usmerja v izdelavo harmonskih nalog v štiriglasnem strogem stavku v vseh durih in molih, na temelju harmonskih oznak, z izpisanimi melodijami v sopranu, altu, tenorju in basu. V sklepnem delu je vključen notni primer modulacije iz dura v mol in naloge z modulacijami.

V verziji iz leta 1962 so umeščena ob pisnih razlagah temeljnih pravil tudi njihova ponazorila z notnimi primeri. Okvire togih pravil pa avtor prestopa in pojasnjuje z izjemami avtorskih del skladateljev in njihovo pojavnostjo in uporabnostjo v posameznih glasbenih slogih. Tako opozori na pomembnost upoštevanja pravil, ki omogočajo temeljitejše in korektno reševanje področnih nalog, na drugi strani pa posamezniku odpira zavest o zvočnosti, akustičnih in estetskih zakonitostih, ki s togimi harmonskimi pravili niso povezana na ta način. Harmonske zakonitosti avtor izpostavlja in obravnava skozi temeljno

77 Škerjanc, 1962, 13.

besedilo, v opombah pa so predstavljene izjeme in pojasnila k praktičnim zgledom z notnimi zapisi. V monografiji iz leta 1962 je Škerjanc umestil v temeljno besedilo in opombe tudi natančna navodila za pisanje harmonskih nalog, in sicer za naloge, pri katerih so podane funkcije akordov, naloge z danim basom, sopranom, altom in tenorjem. Pri tem je poudaril, da vsaka od teh terja poseben prijem oziroma pristop in v tem je videl največjo didaktično vrednost. V nadaljevanju je predstavil posamezne melodične linije v navedenih glasovih in s primeri predstavil več možnih rešitev, tako z vidika ritmičnega gibanja ostalih glasov in s funkcijskimi shemami. Avtor z navodili usmerja k izvajanju zapisanih harmonskih nalog na klavir. Navodilo za igranje harmonskih zvez se pojavi že na strani 23, kjer navaja:

»pri tem je potrebno vaje izvesti v različnih durih in molih, najbolje v vseh, ter pričeti s prvim akordom v različnih položajih ter v ozki in široki legi, najbolje v vseh kombinacijah. Vaje pri klavirju morajo biti izvedene v zmernem, a enakomernem tempu ter jih je treba toliko časa vežbati, da se odvijajo brez zatikanja«⁷⁸

Navedek priča o avtorjevem zavedanju pomena zvočne nazornosti obravnavanih harmonskih pravil in zakonitosti, ki naj bi jih posameznik ne le tehnično izuril v igranju na klavir, temveč usvojil glasbene predstave o harmonskih zvezah v notranjem slišanju. Iz tega lahko sklepamo, da je Škerjanc v svojo učno prakso vključeval praktične pristope tudi že v času objave skripte *Harmonija* leta 1942, čeprav navodil za to v njej ne zasledimo.

Zanimivo je opazovati spreminjanje terminologije, ki jo je Škerjanc uporabljal v skriptah iz leta 1942 in monografiji iz leta 1962. Opazimo, da je v starejši verziji za obrnitve trozvokov in četverozvokov uporabil termin *obrnitev*, v mlajši verziji pa *prestave*. Na področju trozvokov so bili v verziji iz leta 1942 v rabi termini *veliki ali durski trozvok* (d 5/3), *mali ali molski trozvok* (m5/3). Na področju septakordov je v mlajši verziji uporabljal pojme *veliki septakord* (za durov z veliko septimo – dv7), *mali septakord* (molov z malo septimo – mm7), *trdo-mali septakord* (za D7), *mehko-veliki septakord* (molov z veliko septimo – mv7), *zvečano-veliki septakord* (zvečani z veliko septimo – zvv7). V verziji iz leta 1962 je mogoče opaziti, da avtor navaja enaka poimenovanja za septakorde, tako kot pred 20-imi leti, kar pomeni, da je terminologijo na tem področju ohranjal tudi v tedanji pedagoški praksi. Škerjančeva učbeniška gradiva za področje harmonije kažejo na korak naprej v razvoju te discipline in nadgrajujejo delo njegovih predhodnikov, ki so pisali za predmet harmonija v 30-ih letih, kot sta bila V. Mirk in E.

78 Škerjanc, 1962, 23.

Komel. V primerjavi z njima Škerjanc ob strogih harmonskih pravilih posega tudi po svobodnejših odmikih in v učno gradivo vključuje tudi izjeme obravnavanih harmonskih elementov. Tako kot se je že Anton Foerster srečeval z izzivi ustreznega poimenovanja glasbenih pojmov na področju glasbene teorije, harmonije in kontrapunkta je tudi Škerjancu predstavljala ustrezna uporaba glasbene terminologije pomembno izhodišče. Slednji izziv ga je vodil v pripravo *Glasbenega slovarčka*,⁷⁹ ki je bil prvič izdan leta 1962, nato pa tudi leta 1970. Prvi del obsega *Slovarček imen* glasbenikov in skladateljev, drugi del, *Slovarček stvari in pojmov*, zajema razlage glasbenih pojmov tudi za ljubiteljske glasbenike. Grazio⁸⁰ navaja, da opisi pojmov niso vedno zanesljivi, na kar je opomnila tudi redakcijska komisija Mladinske knjige. S podobno ugotovitvijo lahko sklenemo tudi analizo učbenika iz leta 1962, saj ugotavljamo, da avtor občasno manj sistematično in dosledno uporablja glasbeno terminologijo za področje harmonije.

Lucijan M. Škerjanc, ki je poučeval tudi kontrapunkt, je že leta 1944, v času pedagoškega delovanja na *Glasbeni akademiji*, pripravil *Nauk o kontrapunktu*. Ta je doživel svojo posodobitev v letih 1952 in 1956. V nadaljevanju bomo predstavili delo *Kontrapunkt in fuga*, 1. del, iz leta 1952, in 2. del, iz leta 1956.

Kontrapunkt in fuga (1952, 1956) Lucijana Marije Škerjanca

Ko je skladatelj in glasbeni pedagog Lucijan Marija Škerjanc prvič izdal učbenik *Kontrapunkt in fuga*, je deloval na *Akademiji za glasbo* v Ljubljani. Pred izidom tega Škerjančevega dela je bilo predmetno področje kontrapunkta z učbeniški gradivi zelo skromno zastopano. Leta 1881 je področje kontrapunkta le deloma obravnaval Anton Foerster v učnem gradivu *Nauk o harmoniji in generalbasu, o modulaciji, o kontrapunktu, o imitaciji, kánonu in fugi s predhajajočo občno teorijo glasbe z glavnim ozirom na učence orgljarske šole* in v svojem posodobljenem ponatisu s krajšim naslovom *Harmonija in kontrapunkt* iz leta 1904. Šele v verziji iz leta 1904 je opazna nadgradnja in obširnejša obravnava na področju kontrapunkta, ki je tokrat povezana tudi s praktičnimi primeri renesančnih skladateljev, nalogami iz kontrapunkta in navodili za igranje na klavir. Dolgoletna vrzel na področju učbeniških gradiv za predmet kontrapunkt je bila gotovo spodbuda za nastanek najprej Škerjančevega *Nauka o kontrapunktu* (1944), kasneje pa njegove nadgradnje z delom *Kontrapunkt in fuga* (1952, 1956). K pripravi učnega gradiva ga je gotovo vodila tudi posodobitev učnega načrta

79 Škerjanc, 1962, 1970.

80 Grazio, 2017, 48.

iz leta 1946 za srednjo in visoko stopnjo izobraževanja. Učni načrt je določal, da se predmet izvaja v 3. in 4. letniku srednje stopnje. Obvladovanje glasbenih disciplin harmonije in kontrapunkta je bilo pogoj za nadaljevanje študija kompozicije in dirigiranja na visoki stopnji. Na visoki stopnji je predmet kontrapunkt trajal 2 leti za inštrumentaliste, obvezno pa so ga morali obiskovati tudi glasbeni pedagogi.

Monografija *Kontrapunkt in fuga* je izšla v dveh delih. Prvi del je izšel leta 1952, drugi del leta 1956. V prvem delu je obravnavan strogi stavek s kontrapunktičnimi elementi 15. in 16. stoletja, na temelju modalnosti (starocerkvenih lestvic). Avtor prikaže slog vokalne polifonije v Palestrinovem slogu. V uvodu prvega dela, iz leta 1952, se avtor razpiše o zgodovinskem razvoju kontrapunkta kot kompozicijske tehnike. V preglednici predstavi vznik njegovega razvoja s prvimi odstopanji od enoglasnega koralnega napeva s pojavom organuma, nadaljnji prizadevanji v 12. in 13. stoletju v notredamski šoli, v 13. in 14. stoletju v nizozemski šoli in njegovim popolnim razcvetom v 15. in 16. stoletju v okviru beneške in rimske šole. Temeljna uvodna zgodovinska dejstva strogega stavka obravnavane kompozicijske tehnike povezuje in nadalje pogloblja pri pojasnjevanju strogih osnovnih pravil pri pisanju enoglasja (imenuje ga *enojni kontrapunkt*) na področju metruma, ritma, melodije. Melodična kontrapunktična pravila strogega stavka pojasnjuje v okviru avtentičnih in plagalnih starocerkvenih lestvic, upoštevanja gibanja intervalov pri melodičnih gibanjih v smeri navzgor ali navzdol, strogih predpisanih pravil uporabe kromatičnih sprememb in ustrezne notacije s c-ključi kot znaki za naravni obseg človeških glasov – sopran, alt, tenor in bas. Ob razlagi pravil so vključeni primeri zapisov cantusa firmusa v vseh modusih – avtentičnih in plagalnih. Dvoglasno tehniko pisanja kontrapunkta je sprva pojasnil z ustreznimi vrstami gibanja glasov (*paralelno* – vzporedno –, *protipostopno* in *stransko gibanje*). Škerjanc pojasnjuje kontrapunkt v dvoglasju (*contrapunctus planus*) v tehniki pisanja nota proti noti (1:1), dve noti proti eni (2:1), sinkope proti eni (s:1), štiri note proti eni (4:1). *Mešani kontrapunkt* v dvoglasju (*contrapunctus floridus*) razlaga v tehniki mešane note proti eni (m:1) in v tehniki mešane note proti mešanim notam (m:m). Škerjančeve razlage so na tem mestu v primerjavi s sodobnimi zastarele, uporabljena terminologija pa je težje razumljiva, saj se je ta do danes spreminjala. Avtor temeljna pravila dvoglasnega kontrapunkta nadalje pogloblja in nadgrajuje s triglasjem in razlago pravil v povezavi z uporabo ustreznih durovih in molovih trozvokov v strogem stavku ter zaključi s štiriglasnim glasbenim stavkom. Tudi na tem mestu je treba opozoriti na nestrokovno razlago strogih pravil v triglasju, saj ta ne temelji na tonalnem

P R E D G O V O R

Pričujoča knjiga je po tvarini zasnovana dvodelno: prvi del obravnava strogi stav na podlagi starih tonovskih načinov, drugi del pa prosti stav, ki temelji na duru in molu. To razdelitev so narekovali zgodovinski in praktični oziri. Dolgoletna praksa izpričuje, da je mogoče obvladati prosti stav le na podlagi temeljitega poznavanja strogega, historično pogojenega stava. Šele spoznavna ozkih mej, v katerih se je gibala glasba v dobi vokalne polifonije, omogoča prodor v prefinjeno strukturo kompozicije 18. stoletja, predvsem Bacha.

Prva knjiga, »Strogi stav«, obravnava kontrapunktske pojave 15. in 16. stoletja, zlasti karakteristike Palestrinovega sloga. Primeri kontrapunktičnih vaj so vzeti iz teoretskih knjig, ki v glavnem vse temeljijo na klasičnem delu »Gradus ad Parnassum«, ki ga je napisal J. J. Fux, in je izšlo leta 1725. v latinščini. Čeprav Fux ni bil sodobnik velikih mojstrov vokalne polifonije, je vendar temeljito poznal njihov kompozicijski način ter ga skušal v svojem delu teoretično utemeljiti. To se mu je sicer v veliki meri posrečilo, a na mnogih mestih je zašel v pusto teoretiziranje in postavil pravila, ki jim ni bilo korelata v delih velikih mojstrov. Njegovo delo so kmalu prevedli v druge jezike ter je dolgo časa bilo priznано kot najgloblje in najtemeljitejše na tem področju. Od njega izvira razdelitev vežb po kategorijah, pričenshi z najenostavnejšo in stopnjujoč težave in komplikacije v nadaljnjih. Glavna hiba njegove knjige je togo vodenje glasov, ki se gibljejo neživo, zgolj po vnaprej določenih potih, ki rada zavedejo v stereotipne in vsakdanje okrete, s katerimi si je lahko pomagati v zadregi. Žive skladbe velike dobe vokalne polifonije niso bile enake Fuxovim shematičnim vajam; vendar te niso brez koristi, ker prikazujejo tehnične probleme brez vsebinskih in izraznih dodatkov ter predstavljajo nekakšne etude v kompozicijski tehniki. Seveda ne etude, ki bi jih bilo treba naštudirati in vedno znova ponavljati, temveč etude, ki jih je treba predelati in kot zglede obnavljati z dodatki iz lastne invencije. V tem smislu tvori Fuxova knjiga kljub navedenim nedostatom dobro zbirko abstraktnih zgledov kontrapunktičnega vežbanja, ki je za doseg višjih ciljev in obvladanje kompozicijske tehnike neobhodno potrebno.

Po Fuxu opazamo v teoretski obravnavi kontrapunkta dve smeri: prva, ki je šla njegovo pot ter gradila teorijo na vokalni

dur-mol sistemu, ampak na modalnem sistemu. Sodobna terminologija na področju večglasja v strogem stavku modalne polifonije, razvidna v aktualnem učnem načrtu za glasbeni stavek, uporablja pojme *dvoglasna sozvočja* oziroma *triglasna sozvočja*.⁸¹

V tretjem poglavju avtor v uvodu predstavi pomen, razvoj in vrste imitacij ter poglavje zaključí z obravnavo kanona. S tretjim poglavjem pripravi osnovo za obravnavo in uporabo kompozicijske tehnike pri pisanju monotematske polifone vokalne oblike – fuge. Avtor uvodoma predstavi vrste vokalne fuge in njene sestavne dele. Natančno je opisan postopek gradnje fuge z njenimi temeljnimi elementi, *dux*, *comes*, subjekt in kontrasubjekt. Pri razlagi gradnje teme (subjekta) avtor poudari, da so zapisana pravila mišljena kot napotki za invencijo, s tem da predlaga najprej gradnjo teme, ki bo regularno zasnovana. Prvi del učnega gradiva zaključí s predstavitvijo pravil za gradnjo dvoglasne, troglasne in štiriglasne fuge, v dodatku pa je vključena razlaga o motetu, madrigalu in maši.⁸²

Drugi del učnega gradiva, ki je izšel leta 1956, je posvečen prostemu stavku na temelju tonalnosti (dur-mol sistem), v katerem avtor analizira Bachova dela, predvsem iz zbirke *Das wohltemperierte Klavier*, s katerimi pojasnjuje značilnosti inštrumentalnega kontrapunkta. Avtor pojasni, da je drugi del dopolnitev k prvemu delu in prehod od strogega šolskega dela v svobodno kompozicijo. Pri tem poudari pomen študija kompozicijskih tehnik strogega stavka z vidika poznavanja glasbenega snovanja v preteklih stoletjih, ki spričo svojih strogo zahtevanih predpisov preprečujejo brezmejno tavanje posameznikove glasbene domišljije in fantazije.⁸³ S prehodom v prosti stavek tako odpadejo ozke omejitve in sponse, ki so obenem lahko tudi opora, kar predstavlja za študij prostega stavka lahko tudi oviro, saj ta ne opredeljuje »pravil« za priučitev te discipline. Avtor izpostavi dilemo med »strogim in prostim«, saj se je zavedal, da je v šolskih okvirih težko preseči omejitve glasbenega ustvarjanja. Poudaril je, da

»niti teoretična, niti praktična šolska knjiga ne moreta dati uporabnih napotkov za samostojno ustvarjanje, temveč odkrivata le pogoje in jasno razvidno zakonitost nekih ločenih in med seboj povezanih disciplin«. ⁸⁴

81 »Posodobljeni učni načrt. Glasbeni stavek – obvezni predmet,« Ljubljana: Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport: Zavod RS za šolstvo, 2013, 11. http://eportal.mss.edus.si/msswww/programi2018/programi/media/pdf/ucni_nacrti/2014/4_glasbeni_stavek_a.pdf

82 Škerjanc, 1952.

83 Škerjanc, 1956, 7.

84 Škerjanc, 1956, 9.

Slednje avtorjevo razmišljanje izhaja iz stališč teoretikov iz preteklosti in njegovih sodobnikov, katera je skozi lasten študij zelo dobro poznal. V uvodu se avtor razpiše o posledicah nastanka prostega stavka kot odsev pojava sistema dur-mol, ki je izpodrinil modalnost. Na tej osnovi predstavi harmonsko podlago te discipline, ki jo je teoretično sprva utemeljil J. Ph. Rameau, v istem obdobju pa jo je že uporabljal J. S. Bach. V prvem poglavju predstavi postopek pri izdelovanju kontrapunktičnih nalog *enojnega kontrapunkta*, od enoglasnega, dvoglasnega, troglasnega in večglasnega kontrapunkta, sledi obravnava *dvojnega kontrapunkta*. V okviru dvoglasnih primerov pojasnjuje zastopanost intervalov z vidika harmoničnih funkcij, možne uporabe harmoničnih tujih tonov (zadržki, menjalni in prehajalni toni, prehitki). Različne možne rešitve predstavi na enem cantusu firmusu v disciplini 1:1, ki jih tudi poglobljeno razlaga in argumentira. Podobno nadaljuje z notnimi primeri in njihovimi razlagami pri triglasju in štiriglasju. Prvo poglavje sklene z dvojnimi kontrapunktom, imitacijo in kanonom v prostem stavku. V drugem poglavju obravnava inštrumentalno fugo. Uvodoma predstavi osnovne razlike med vokalno in inštrumentalno fugo, pri tem izpostavi prevladujoči vidik vertikalne gradnje inštrumentalne fuge na principu horizontalnih melodičnih linij, njihovih uskladitev znotraj tonalno-harmonskega okvira in harmonskih kadenc kot nov glasbeno-oblikovni moment. Avtor v nadaljevanju opiše oblikovne dele fuge z ekspozicijo, izpeljavo in zaključkom – codo, medigro in stretto. V ekspoziciji poglobljeno oriše tonalni plan vstopanja teme (dux) na toniki in odgovora (comes) na dominantni ter njunih izjem. Nadalje obravnava gradnjo inštrumentalne fuge, in sicer na danem primeru predstavlja vstopanje duxa in comesa v dvoglasju in petglasju, ekspoziciji sledi primer z medigro, prvo izpeljavo, drugo medigro in drugo izpeljavo ter zaključek (koda). Tretje poglavje pojasnjuje analizo fuge, pri kateri se avtor naslanja na Bachovo delo *Das wohltemperierte Klavier*. Iz prvega in drugega zvezka analizira 17 fug. V učnem gradivu so vključeni notni zapisi izbranih fug, v zasnovani legendi pa je avtor učečega vodil preko grafičnih ponazoritev k razčlenitvi in analizi Bachovih fug: s prikazom vstopanja tem, odgovorov in kontrasubjektov, motivov iz teme in kontrasubjektov ter k zasnovi tonalnih planov posameznih fug s funkcijskimi oznakami vstopajočih harmonij. Skrben izbor Bachovih fug kaže na avtorjevo zavedanje o pomenu sistematičnosti pri vodenju učnega procesa, saj jih je postopno vključeval in obravnaval glede na tehnične kompozicijske elemente in probleme, ki so v njih zastopani. Škerjanc zapiše:

»Ta razpored je določen po tehnični zmogljivosti problemov ter ni v njem zapopadeno nobeno vsebinsko vrednotenje; sam po sebi je nujno subjektiven in ni ovira, da ne bi učitelj postopal tudi v drugem vrstnem redu, ki bi bil videti prikladnejši.«⁸⁵

85 Škerjanc, 1956, 92.

V sklepnem delu poglavja so predstavljene še druge vrste fug, položaj fuge od Bachove dobe dalje, v obdobju klasicizma, romantike in impresionizma. Izpostavi položaj fuge v slovenski glasbi, ki jo prvenstveno povezuje z razvojem orgelske glasbe. V dodatku predstavi še ostale inštrumentalne kontrapunktične oblike (ciaccona in passacaglia). V prilogi so podane nekatere teme (*canti firmi*) za izdelovanje in pisanje kontrapunktičnih vaj.

Učno gradivo je bilo namenjeno poučevanju in učenju kontrapunkta za študente glavnega predmeta, torej za komponiste in tudi študente stranskega predmeta, torej za inštrumentaliste in glasbene pedagoge. V uvodu je avtor poudaril, da naj izvajalci predmeta posamezne tvarine v učnem gradivu smiselno uporabijo v učnem procesu, skladno s potrebami posameznih glasbenih in bodočih poklicnih profilov. Pri tem je dopustil učitelju stranskega predmeta samostojen izbor učnih vsebin glede na lastno presojo v povezavi s predpisano snovjo v učnem načrtu. Ker je bilo delo primarno namenjeno bodočim skladateljem, je avtor poskušal osmisliti kompozicijsko tehniko z naslednjimi besedami:

»Vežbanje v kontrapunktu strogega stavka ima nalogo organizirati fantazijo bodočega glasbenega ustvarjalca v tem smislu, da je sposoben voditi dva in več med seboj horizontalno in vertikalno povezanih glasov v ozkem okviru danih možnosti, kakor jih predpisujejo pravila posameznih kontrapunktičnih vrst [...] v ozkem okviru naložene naloge se postopoma razvija smisel za slog vokalne polifonije«. ⁸⁶

Učno gradivo je bilo oblikovano kot monografija, vanj ni vključenih vaj za urjenje in utrjevanje posameznih kontrapunktičnih disciplin. Kljub temu se je Škerjanc zavedal pomena utrjevanja in ponavljanja že usvojenih glasbenih znanj, kar je razvidno iz navodil:

»vaje v dvoglasju so osnovnega pomena za vse kontrapunktično znanje, zato jih je treba vežbati kar moči vestno in dosledno. Ker se vse navedene vrste ponavljajo tudi v večglasju, je njih popolno obvladovanje pogoj napredka v nadaljnjih kontrapunktskih disciplinah«. ⁸⁷

Ugotavljamo, da je Škerjanc dosledno upošteval učne vsebine za predmet kontrapunkt, kot jih je določal učni načrt za ta predmet iz leta 1946. V gornji analizi Škerjančevih učbeniških gradiv za kontrapunkt smo predstavili Škerjančevo sistematiko učnih vsebin pri obravnavi kontrapunkta ter

86 Škerjanc, 1952, 40.

87 Škerjanc, 1952, 55.

uporabljeno glasbeno terminologijo, kot jo je uporabljal avtor. Pri analizi gradiva smo naleteli na oddaljene, ohlapne in tudi sporne razlage nekaterih kontrapunktičnih pravil. Slednje so pogosto, zlasti v prvem delu monografije (1952) vezane na sistem dur-mol in ne na sistem modalne polifonije. Opazimo tudi, da se je glasbena terminologija na tem področju do danes močno spremenila, kar bomo podrobneje obravnavali v kasnejših učbeniških primerih v tem prispevku.

Reorganizacija Akademije za glasbo in razvoj učbenikov v drugi polovici 20. stoletja

Ponovna večja reorganizacija *Akademije za glasbo* v Ljubljani je bila v 50-ih letih, ko se je srednješolska raven odcepila in pričela leta 1953 samostojno orati ledino. Takrat je bila ustanovljena *Srednja glasbena šola Ljubljana*. Z naraščanjem števila študentov so vzniknile potrebe tako po novih kot dopoljenih in prenovljenih študijskih programih na *Akademiji za glasbo*. Tako se je v 60-ih letih uvedel podiplomski študij, leta 1966 pa je bil na pobudo Pavla Šivica ustanovljen samostojni *Oddelek za glasbeno pedagogiko*, saj je bil *Zgodovinski oddelek*, ki je s predmetno reproduktivno usmerjenostjo izobraževal bodoči pedagoški kader, z ustanovitvijo *Oddelka za muzikologijo* na *Filozofski fakulteti* leta 1962 izgubljen. V začetnem obdobju 70-ih let, leta 1972, so bili posodobljeni višješolski, visokošolski in podiplomski študijski programi umetniških smeri, na oddelku glasbene pedagogike pa je podiplomski študijski program ugledal luč sveta leta 1979. V tem obdobju, leta 1975, je *Akademija za glasbo* postala članica Univerze v Ljubljani in je tudi od tedaj dalje uspešno udeležena in nadgrajevala prvotno zastavljene cilje.⁸⁸

V času reorganizacije srednješolskega in visokošolskega glasbenega izobraževanja (1953) so bili v uporabi zlasti učbeniki za harmonijo in kontrapunkt Lucijana M. Škerjanca. V primerjavi z objavljenimi učbeniški gradivi za harmonijo in kontrapunkt je bil razvoj na področju oblikoslovja po drugi svetovni vojni v zaostanku. To ne pomeni, da teoretičnih besedil na temo oblikoslovja ni bilo v slovenskem prostoru. Srečko Koporc (1900–1965), slovenski skladatelj, Kogojev učenec in razgledan glasbeni teoretik, se je v svojih rokopisih med drugimi teoretičnimi razpravami o kompoziciji, orkestraciji, fugi posvetil tudi področju oblikoslovja. Koporc je leta 1928 pripravil učbenik *O glasbenih oblikah*, ki ga je široko zasnoval in ga ponudil v odkup *Glasbeni matici*. Slednja ga je sicer prepoznala za pomembno in potrebno, vendar ga zaradi finančne stiske ni nikoli izdala.⁸⁹

88 Troha (ur.), 2011, 11–15.

89 Šramel, 2003, 115–116.

Grazio⁹⁰ navaja, da je Koporc pripravljajl še štiri učbenike *Glasbeno oblikoslovje, Ciklične oblike, Nauk o glasbenih oblikah, Tema z variacijami*. Nikoli niso bili objavljeni. Koter⁹¹ navaja, da se je Koporc pri tem delu zgledoval pri pomembnih evropskih teoretikih in da je večino spisov nastalo za potrebe pedagoškega dela. Omenili smo tudi *Priročnik za glasbeno oblikoslovje* skladatelja Slavka Osterca, katerega letnica nastanka ni znana. Predvidevamo, da je bilo delo objavljeno pri *Glasbeni akademiji* pred letom 1941, torej pred skladateljevo smrtjo. Ker to delo ni celovito obravnavalo področje oblikoslovja in je bilo mišljeno le kot priročnik, štejemo za prvi učbenik oblikoslovja, ki nekoliko bolj obširno obravnava glasbeno oblikoslovje, delo *Razvoj glasbe – glasbene oblike*, ki je izšel leta 1961. V nadaljevanju bomo predstavili pojavljanje učbenikov in razvoj glasbenega oblikoslovja v drugi polovici 20. stoletja na Slovenskem.

Razvoj glasbenega oblikoslovja v drugi polovici 20. stoletja

Učbenik *Razvoj glasbe – glasbene oblike*, ki je izšel leta 1961, je bil priročnik in je bil namenjen višjim razredom osnovnih šol. Iz naslova je razvidno, da je prvi del publikacije z naslovom *Razvoj glasbe* prispeval Vilko Ukmar, drugi del z naslovom *Glasbene oblike* pa Slavko Mihelčič. Delo je bilo prvič izdano kot rokopis za interno uporabo na *Učiteljišču* v Ljubljani leta 1952 in 1954. Vilko Ukmar (1905–1991), slovenski skladatelj in muzikolog, je bil od leta 1934 do 1943 profesor glasbene zgodovine in estetike na *Konservatoriju*, od leta 1948 do 1974 je deloval na *Akademiji za glasbo* v Ljubljani, od 1962 do 1979 pa tudi na *Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze* v Ljubljani. V prvem delu je predstavil zgodovinski razvoj glasbenih obdobij in njihove glavne predstavnike, od glasbenih začetkov do vključno 20. stoletja. S slikovito pripovedjo izrisuje osebnostne poteze posameznih skladateljev in njihov način življenja. Posamezna glasbena obdobja osvetljuje s širšega vidika glasbenih in družbenih dogajanj ter razmer in jih povezuje z umetnostnozgodovinskim razvojem. Vsebina je v tem delu manj povezana s temeljnimi glasbenimi deli in njihovimi značilnostmi. Primerjava učbeniških gradiv iz leta 1952, 1954 in 1961 kaže, da je avtor v zadnji verziji razširil vsebino z jugoslovanskimi skladatelji, kjer zapiše misel:

»Glasbena umetnost jugoslovanskih narodov se je v zadnji dobi tako izpopolnila in razvila, da je dosegla isto raven z vso svetovno glasbeno umetnostjo [...].«⁹²

90 Grazio, 2017, 83.

91 Koter, 2012, 125–126.

92 Ukmar, Mihelčič, 1961, 54.

Drugi del učbeniškega gradiva obravnava poglavje *Glasbene oblike*. Avtor je Slavko Mihelčič (1912–2000), slovenski skladatelj, zborovodja in glasbeni pedagog, ki je študiral na *Državnem konservatoriju*, nato pa pedagoško deloval na klasični gimnaziji v Mariboru, glasbeni šoli Center v Ljubljani, nazadnje pa je bil vse do upokojitve redni profesor na Pedagoški fakulteti v Ljubljani. Prezelj⁹³ navaja, da je njegovo pedagoško delo najbolj zaznamoval odnos do njegovih učencev. Pri poučevanju je uporabljal raznovrstno gradivo domačih in tujih avtorjev za področje glasbene zgodovine, oblikoslovja, harmonije, kontrapunkta, inštrumentacije, dirigiranja s ciljem, da na čim bolj preprost in učinkovit način predstavi elemente glasbene umetnosti. V uvodnem delu učbenika strnjeno in zelo kratko predstavi značilnosti glasbenih elementov ritma in melodije. Nato razloži pojem motiv kot najkrajšo glasbeno misel in na praktičnem primeru ljudske pesmi *Škrjanček poje*, *žvrgoli* nazorno prikaže motivično gradnjo pesmi. V nadaljevanju pojasnjuje pojem *polstavek*, ki nastane

»[...] ako združimo dva motiva [...]« in stavek, ki ga pojasni kot »[...] *Združitev dveh polstavkov daje stavek* [...]«.«⁹⁴

Dikcije definicij so identične v vseh izdanih verzijah, tako v letu 1952, 1954 in 1961. Sledi obravnava pesemskih oblik: enodelna, dvodelna in trodelna pesemska oblika. Navajamo primer definicije za glasbeno obliko enodelna pesemska oblika, za katero avtor v uvodu zapiše:

»Glasbeno delo, ki je po svojem ustroju zgrajeno iz motiva, polstavkov in stavkov, imenujemo enodelna pesemska oblika. Označili jo bomo z A. V tej tvorbi sta si dva stavka v enakem odnosu med seboj, kot sta si bila v stavku dva polstavka, in tvorita daljšo zaključeno celoto, ki daje od vseh dosedanjih zgradb najbogatejšo glasbeno misel. Tej obliki pravimo navadno tudi samo melodija ali 'viža' [...].«⁹⁵

Podobno avtor pojasnjuje dvo- in tridelno pesemsko obliko. Pri tem se omejuje le na oblikovno členjenje, ki pa ni povezano z ritmično, melodično in harmonsko gradnjo glasbenih del, do česar je bil kasneje kritičen Lucijan Marija Škerjanc v svojem *Oblikoslovju* iz leta 1966. V verzijah iz leta 1954 in 1961 avtor nadgradi vsebino tako, da obravnava pojme imitacija, kanon in glasbena tema, medtem ko omenjenih oblikovnih elementov ne zasledimo v prvotni verziji iz leta 1952. Pri vseh teh pojmi so definicije presplošne, npr. glasbena oblika variacije je pojasnjena kot princip variiranja v glasbi. Sledi obravnava glasbene oblike fuga, ki jo avtor na kratko opiše in predstavi na eni strani:

93 Prezelj, 2015, 15.

94 Ukmar, Mihelčič, 1954, 55–56.

95 Ukmar, Mihelčič, 1954, 56.

»Glasbeno delo, v katerem so posnetki glasov le delni, ko povzamejo glavni glasovi le glavno misel in so v nadaljnjem toku v lastni melodiji prosti, toda v skladu z ostalimi glasovi, imenujemo fuga (ital. beg). Fuga ima tri dele. Prvi del izvrši prenos glasbene misli v druge glasove ... Samostojnost in enakovrednost melodij v kakem glasbenem delu napravlja večglasje v vodoravni obliki. Taka dela temelje na polifonem združevanju tonov. Ako pa nastopi v skladbi ob podpori ostalih glasov samo ena vodilna melodija, je tako združevanje tonov osnovano v vertikalni obliki (podprto z akordi) v smislu homofonije [...].«⁹⁶

Iz tega zapisa si bralec težko predstavlja glavne značilnosti fuge, tudi dikcija definicije, da je fuga lahko grajena na osnovi homofonije, ne ustreza sodobnim definicijam fuge. V nadaljevanju avtor predstavi koračnico, valček, polko, kolo, mazurko, suito, katerih značilnosti opiše le v enem stavku, pri tem pa izpusti nekatere njihove bistvene glasbene značilnosti, zlasti povezane z ritmično platjo obravnavanih plesov, ki jih objavi v prvotni verziji leta 1952, medtem ko jih v naslednjih objavljenih verzijah opusti. Enako lahko opazimo pri obravnavah naslednjih glasbenih oblik: rondo, sonata, simfonija, koncert, kantata, oratorij, uvertura in opera. V drugem delu učbenika je Slavko Mihelčič podal napotke in navodila z nalogami, ki usmerjajo v oblikovno analizo samostojno izbranih glasbenih primerov, vendar pa naloge zasledimo le v nekaterih primerih. Tudi deleži opisov posameznih glasbenih oblik so skromni in tudi ne skladni s sodobnimi definicijami glasbenih oblik. Predvidevamo, da so bile avtorjeve obravnave glasbenih oblik skromne zato, ker so bile namenjene osnovnošolski populaciji. Ker pred tem obdobjem učbenika za glasbeno oblikoslovje ni bilo, lahko sklepamo, da so ga uporabljali tudi dijaki in študenti srednje in visokošolske ravni.

Oblikoslovje (1966) Lucijana Marije Škerjanca

V drugi polovici 20. stoletja je bil skladatelj in glasbeni pedagog L. M. Škerjanc ena najpomembnejših glasbenih osebnosti v slovenskem prostoru. Stefanija pravi, da je prevzel vlogo sive eminence glasbenega življenja na Slovenskem. V povojnem času, zlasti v petdesetih in šestdesetih letih, so bila zanj plodna leta v objavljanju učbeniških gradiv. Kot glasbeni pedagog, ki je tedaj deloval na *Akademiji za glasbo* v Ljubljani, je izdal, kot smo že omenjali, učbeniška gradiva za harmonijo in kontrapunkt. Leta 1966 je pri *Državni založbi Slovenije* izšla monografija *Oblikoslovje*. Avtor v predgovoru poudari, da je

96 Ukmar, Mihelčič, 1954, 60, 61.

knjiga, zgoščen učni pripomoček učencu in učitelju, nastala po večdesetletnem poučevanju tega področja. Spodbuda za njen nastanek je izhajala iz nizke zastopanosti učnih gradiv za to področje. Avtor je bil kritičen do učnih gradiv za oblikoslovje, za katera je menil, da so

»samovoljno in neenotno zasnovana ter se najpogosteje omejuje na analitično razčlenjevanje nalašč pripravno izbranih zgledov ali pa celo obtiči na hermenevtičnih in poetičnih razlagah, ki so seveda popolnoma subjektivne in ne morejo služiti pouku [...] Najtežji problem v metodiki oblikoslovja pa je v njenem anahronizmu: ravno zdaj se pretežno vse oblike preoblikujejo tako, da dokončnih rezultatov novih pogledov na to področje še niti slutiti ne moremo [...] Zato se mora oblikoslovje vsaj kot učna tvarina omejevati na splošno doslej veljavne, tako rekoč klasične oblike ter smatrati vsakršne odstopne od teh normativov kot izjeme, kar zelo otežuje sistematiko tvarine.«⁹⁷

Sistematiko podajanja oblikovnih pojavov, povezanih z njihovo zgodovinsko usidranostjo, so odsevala tedanja učna gradiva tujih avtorjev, med katerimi avtor omenja obsežnejše jugoslovansko delo *Nauk o muzičkim oblicima* (1961), ki sta ga izdala Vlastimir Peričić in Dušan Skovran. V svojih razmišljanjih je bil kritičen tudi do pristopov poučevanja oblikoslovja, ki naj ne bi slonelo zgolj na analiziranju dvotaktij in njihovih združevanj, saj je menil, da takšno shematično analiziranje ne prikaže globljih

»oblikovalnih teženj ter prikazuje kompozicijsko snovanje kot nekakšno priučljivo obrt, ne pa kot ustvarjalno nujnost, kar je ali pa bi vsaj vselej moralo biti [...] Novi pogled je zahtevnejši: treba je obdržati zgodovinsko metodologijo, hkrati pa odkrivati globljo povezanost s sedanjostjo in globlji prodor v posebnost oblikovne konstrukcije, ki ni vselej le formalna, temveč čezdalje bolj vsebinska [...] v enaki meri je treba upoštevati oblikovalnost drugih glasbenih elementov in disciplin, kakor so harmonija, kontrapunkt in inštrumentacija, včasih celo dinamika in agogika [...].«⁹⁸

V prvem poglavju *Splošnega oblikoslovja* so predstavljene definicije pojma oblikoslovje, pri katerih se opira tudi na trditve nekaterih tujih avtorjev, med drugim skladatelja Igorja Stravinskega. Izpostavi temeljne glasbene gradnike, ki so osnova pri analizi glasbenih del, in pomen poznavanja zgodovinskega ozadja nastanka posameznih glasbenih oblik. Med osnovnimi oblikovnimi

97 Škerjanc, 1966, 3.

98 Škerjanc, 1966, 4, 5.

elementi obravnava motiv kot najkrajšo glasbeno misel z izrazito ritmično, melodično in harmonsko strukturo, figuro kot akordično ponavljajočo tvorbo, iz katere je razviden harmonični potek glasbe, in jo poveže z razcvetom solistične inštrumentalne glasbe od 17. do 20. stoletja. Avtor pojasnjuje oblikovno gradnjo s terminom periodika oziroma aperiodika.⁹⁹ Ob primeru ljudske pesmi pojasni motivično gradnjo in združevanje motivov v daljše oblikovne celote. V okviru terminologije postavi na skupni imenovalac termina *osem-taktni mali stavek* in *mala perioda*, ki ju enači s terminom *mala pesemska oblika*, in pojasni, da so

»vse te označbe sorazmerno ohlapne in ne zadanejo bistvene značilnosti periode kot takšne [...] Zato zadošča izraz »perioda«, pri čemer je število motivov še bolj pa taktov nebitveno«.¹⁰⁰

Pri analizi glasbenih del poudari pomen uporabe naslednjih pristopov: pregled metrično-ritmične in melodično-harmonske strukture, oblikovne gradnje, kompozicijskih metod in določitev stilne pripadnosti. Na tej osnovi podanih navodil predstavi analizo glasbenih del: J. S. Bacha *1. Preludij v C-duru* iz 1. zvezka zbirke *Das wohltemperierte Klavier*; W. A. Mozarta *Eine kleine Klavier-Sonate für Anfänger* K. V. 545; L. van Beethovna *III. simfonijo v Es-duru* (začetek 1. stavka).

V drugem poglavju, *Posebno oblikoslovje*, obravnava glasbene oblike glede na izvajalske zasedbe. Tako pojasnjuje značilnosti vokalnih, inštrumentalnih in vokalno-inštrumentalnih oblik. Uvodoma predstavi, v okviru vokalne glasbe, pesemske oblike. Oblikovno gradnjo pesemskih oblik pojasnjuje s periodami in v tem delu pojasni, da nekateri drugi avtorji uporabljajo namesto pojma perioda tudi pojem mali stavek za 4-taktne fraze ali veliki stavek za 8-taktne fraze. Tudi na tem mestu je avtor kritičen do omenjene terminologije, saj meni, da so takšna poimenovanja preohlapna in ne morejo biti pogojena in odvisna od števila taktov. Zgodovinski razvoj pesemskih oblik predstavi od pojava gregorijanskega koral, moteta, madrigala, kanona, frottole, villanelle, canzonette, laude, cantige, trubadurskih pesmi, protestantskega koral, zborovske in solistične pesmi.

V okviru inštrumentalne glasbe najprej pojasni izvor pesemskih oblik v inštrumentalni glasbi, ki so do konca 16. stoletja povzemale iz vokalne glasbe, nato pa se usmeri v obravnavo novejših inštrumentalnih oblik. Predstavi glasbeno obliko variacije in tipične oblike variiranja. Tako obravnava najstarejše ornamentalne variacije, kontrapunktične variacije s *ciaccono* in *passacaglio*

99 Škerjanc, 1966, 14, 15.

100 Škerjanc, 1966, 15.

in karakterne variacije. Nadaljuje z glasbeno obliko rondo, sonato, suito. Ob obligatnih stavkih suite predstavi tudi široko paleto temeljnih značilnosti neobligatnih stavkov te glasbene oblike ter nadaljuje s pojasnjevanjem ljudskih plesov različnih evropskih narodov (jugoslovanski, poljski, češki, ruski plesi) in zaključí z modernimi družabnimi plesi, kot je tango, in z glasbeno zvrstjo jazz. Nato nadaljuje s podpoglavjem *Karakterni komadi*, v katerem omeni pesem brez besed, elegijo, nokturno, impromptu, improvizacijo, barkarolo idr. ter nekoliko daljše opise posveti simfonični pesnitvi, etudi, koračnici, kanonu, fugi in koncertu. V zadnjem poglavju so predstavljene vokalno-inštrumentalne in *scenične oblike*, kot jih imenuje. V tem delu nameni pozornost kantati, oratoriju, maši, pasijonu, operi ter zaključí z baletno in koreografsko glasbo ter melodramo in pantomimo.

V sklepnem delu monografije je navedena glasbena literatura s skladatelji, ki jih je avtor nekoliko bolj podrobno analiziral skozi temeljno besedilo, vključeni so tudi viri, po katerih je povzema. Skliceval se je na H. Riemanna, A. Coplanda, Hodeirja, Degenaa, Nestlerja, Peričičaa, d'Indyaa, Rivhterjaa. Avtor obravnava glasbene oblike skozi glasbeno zgodovino od najstarejših do najmlajših form ter jih osvetljuje z glasbenimi deli izbranih skladateljev. Pri tem le navaja naslove glasbenih del, medtem ko so glasbeni primeri v obliki notnih zapisov v delu izpuščeni, saj je poskušal združevati posamezne podzvrsti in tako prikazati njihove skupne značilnosti. To je tudi eden od razlogov, da se je izognil notnim prikazom, pri tem pa je poudaril,

»da je v tem oziru potrebno močnejše bravčevo sodelovanje in večja mera didaktičnosti je zajamčena prav s tem, da se učenec (in prav tako učitelj) ne naslanja zgolj na podane zglede, ki so slej ko prej samo zasilna pomagala [...].«¹⁰¹

Kljub avtorjevi obrazložitvi pa bralec pogreša notne primere in smiselno povezavo besednega dela razlag s konkretnimi ponazoritvami obravnavanih oblikovnih elementov. Gradivo številčno široko obravnava in vključuje različne glasbene oblike, predvsem njihov zgodovinski razvoj in temeljne značilnosti, vendar pa se zastavlja vprašanje, kako so slednje razumeli študenti oziroma ali je bilo gradivo v podporo pri oblikovni analizi glasbenih del. Uporabljena terminologija oblikovnih gradnikov je begajoča, saj avtor uporablja za različne oblikovne elemente termine kot sopomenke. Nedosledna in neenoznačna uporaba terminov vodi v slabše razumevanje ali celo nerazumljivost oblikovnih gradnikov kot tudi k njihovim medsebojnim zamenjavam.

101 Škerjanc, 1966, 5.

Kljub omenjenemu dejstvu je učbenik *Oblikoslovje* leta 1991 doživel svoj zadnji ponatis in je bil do nedavnega edini celovit učbenik za to področje na Slovenskem – do leta 2009, ko je izšel *Glasbeni stavek: oblikoslovje* avtorice Larise Vrhunc, ki je namenjen visokošolski glasbeni ravni izobraževanja. Z izdajo tega učbenika lahko ugotovimo, da se je terminologija na področju glasbenega oblikoslovja od Škerjančevega obdobja do danes zelo spremenila in posodobila ter da so termini v sodobni terminologiji uporabljeni enoznačno in vsak od njih odraža točno določen oblikovni koncept.

Glasbenoteoretični predmeti in učni načrti po reorganizaciji Akademije za glasbo

Z reorganizacijo *Akademije za glasbo* in *Srednje glasbene šole* v Ljubljani so vzniknile potrebe po prenovi predmetnikov in učnih načrtov študijskih programov. Predvidevamo, da so bili v fazi reorganizacije v istem letu (1953) še vedno aktualni učni načrti iz leta 1946. S preučevanjem in raziskovanjem pa smo naleteli na učne načrte, ki jih danes hrani knjižnica *Pedagoške fakultete Univerze v Mariboru*. Tu smo našli predmetnike in učne načrte *Akademije za glasbo* z neznano letnico izida, ki so bili, predvidevamo, oblikovani po letu 1966. Najdeni predmetnik je za oddelek glasbene pedagogike vključeval predmet *razlaga glasbenih umetnin*, za katerega je Pavel Šivic, ob ustanovitvi oddelka leta 1966 oblikoval učni načrt in ga tudi poučeval.¹⁰² V najdenem predmetniku je bil umeščen tudi predmet *repetitorij teoretičnih disciplin*, ki se ob ustanovitvi omenjenega oddelka še ni izvajal. Na tej osnovi domnevamo, da so najdeni predmetniki bili oblikovani kasneje. Kako so se omenjeni učni načrti znašli v Mariboru, ostaja neznanka kot tudi letnica nastanka, iz učnih načrtov tudi ni razvidno, kdo so bili njihovi sestavjalci. Ker predvidevamo, da so načrti nastali v sedemdesetih letih, smo pregledali vključene učne vsebine za predmete harmonija, kontrapunkt in oblikoslovje ter iskali povezave njihove umeščenosti znotraj učbeniških gradiv v tem obdobju.

Iz predmetnikov in učnih načrtov lahko razberemo učna načrta za harmonijo in kontrapunkt, ki sta bila umeščena med glavne predmete oddelka za kompozicijo in dirigiranje, pri ostalih oddelkih – *Petje; Klavir in čembalo; Orgle; Harfa; Godala; Flavta, oboa, klarinet, fagot, rog, trobenta in pozavna; Glasbena pedagogika* – pa sta bila umeščena med dopolnilne predmete. Učni načrt za harmonijo je za skladatelje in dirigente v 1. letniku določal naslednjo učno snov: štiriglasna harmonizacija danega soprana z uporabo alteracij in akordov ter njihovih obrnitev ter harmonično tujih tonov; izdelava

102 Oblak, 2009, 28–30.

štiriglasnega harmonskega stavka modulacije za dani bas; izdelava diatonične in kromatične modulacije z uporabo danega motiva. Letna snov za 2. letnik skladateljev in dirigentov je bila: štiriglasna harmonizacija danega soprana z uporabo vseh sredstev tradicionalne harmonije; izdelava štiriglasnega stavka z uporabo sozvočij v eni izmed tehnik 20. stoletja (za dirigente: pisna analiza glasbenega stavka v eni izmed tehnik 20. stoletja); enharmonična modulacija z uporabo danega motiva. Učni načrt za kontrapunkt za 1. letnik kompozicije in dirigiranja je določal obravnavo: izdelava štiriglasnega madrigala na dani tekst v slogu renesančne polifonije, za 2. letnik pa izdelava triglasne instrumentalne fuge v baročnem slogu z uporabo stalnega kontrasubjekta.¹⁰³ Učni načrt za harmonijo, ki se je izvajala za pevce in instrumentaliste v 1. letniku, se je razlikoval od učne snovi skladateljev in dirigentov, in sicer so morali študenti obvladati uporabo harmonskih sredstev tradicionalne harmonije in harmonsko analizirati ter slogovno opredeliti predloženi glasbeni primer.¹⁰⁴ Za iste oddelke je učni načrt za kontrapunkt, ki se je izvajal v 2. letniku, določal izdelavo troglasnega vokalnega polifonega stavka na dani cantus firmus in dvoglasne imitacije v inštrumentalnem slogu ter kontrapunktično analizo ene izmed baročnih oblik.¹⁰⁵ Na oddelku *Glasbena pedagogika* so se študenti srečevali z elementi harmonije, kontrapunkta in oblikoslovja pri predmetu *razlaga glasbenih umetnin* od 1. do 4. letnika, ki ga naj bi domnevno tudi tedaj poučeval Pavel Šivic.¹⁰⁶ Z učnimi vsebinami harmonije, kontrapunkta in oblikoslovja so se glasbeni pedagogi srečevali tudi pri predmetu *repetitorij teoretičnih disciplin* v 1. in 2. letniku, ki je bil nadgradnja usvojenih glasbenih znanj na srednješolski ravni, v povezavi s kompozicijskimi tehnikami od renesanse do 20. stoletja.¹⁰⁷

V nadaljevanju bomo pregledali učbeniška gradiva za področje harmonija, kontrapunkt in oblikoslovje, ki so se pojavljala v obdobju 70-ih in 80-ih let. V tem obdobju so začeli delovati na *Akademiji za glasbo* v Ljubljani, ob skladatelju in pedagogu Pavlu Šivicu, tudi skladatelji in glasbeni pedagogi Alojz Srebotnjak, Marijan Gabrijelčič in Samo Vremšak. Marijan Gabrijelčič (1940–1998), ki je zaključil študij glasbene pedagogike in kompozicije pri L. M. Škerjancu (leta 1969 je magistriral iz kompozicije), je bil umetniški vodja *Slovenske filharmonije*, po letu 1975 je postal profesor na *Akademiji za glasbo*, kjer je poučeval glasbenoteoretične predmete in kompozicijo ter bil

103 Učni načrt Akademije za glasbo v Ljubljani, (19--), 15, 16.

104 Učni načrt Akademije za glasbo v Ljubljani, (19--), 123.

105 Učni načrt Akademije za glasbo v Ljubljani, (19--), 135.

106 Oblak, 2009, 28–30.

107 Učni načrt Akademije za glasbo v Ljubljani, (19--), 89, 143.

med letoma 1985 in 1993 tudi vrsto let njen dekan.¹⁰⁸ Samo Vremšak (1930–2004), ki je študiral kompozicijo in solopetje na *Akademiji za glasbo*, znanje o harmoniji in kontrapunktu je pridobil tudi pri Srečku Koporcu, je sprva poučeval na ljubljanski *Srednji glasbeni šoli* med letoma 1957 in 1963. Kot vsestranski glasbenik je predaval harmonijo, partiturno igro, klavir (stranski predmet), kot solopevec pa je poučeval tudi vokalno tehniko in vodil dekliški zbor. Leta 1978 je začel delovati na *Akademiji za glasbo* kot docent za predmete harmonija, kontrapunkt, solfeggio, inštrumentacija in generalbas. Sprva je predaval solfeggio, kasneje pa glasbenoteoretične predmete ter solopetje z vokalno tehniko kot stranskim predmetom.¹⁰⁹ Marijan Gabrijelčič in Samo Vremšak, ki sta poučevala glasbenoteoretične predmete, nista pripravila in oblikovala učnih gradiv za harmonijo, kontrapunkt ali oblikoslovje. Ker zapuščini skladateljev in glasbenih pedagogov Pavla Šivica in Alojza Srebotnjaka ohranjata učna gradiva iz omenjenega obdobja, bomo v nadaljevanju posvetili pozornost njenemu pedagoškemu delovanju in pregledu učnih gradiv.

Pedagoško delo Pavla Šivica

Pavel Šivic (1908–1995), skladatelj, pianist in glasbeni publicist, ima izjemne zasluge v razvoju glasbene pedagogike in didaktike na Slovenskem. Študiral je na ljubljanskem *konservatoriju* v kompozicijskem razredu Slavka Osterca in klavirskem razredu Janka Ravnika, v tujini pa se je izpopolnjeval na praškem konservatoriju pri Aloisu Hábi in Josefu Suku in klavir pri Vilemu Kurzu. Njegovo pedagoško delovanje se je začelo leta 1934 na *Konservatoriju*, kjer je poučeval harmonijo in kontrapunkt. Pedagoško delo je nato nadaljeval na *Glasbeni akademiji*, kjer je poučeval harmonijo, kontrapunkt, klavir in kompozicijo. Na *Akademiji za glasbo*, kjer je deloval kot redni profesor, je bil predstojnik in učitelj oddelka za glasbeno pedagogiko. Prav Šivic je bil iniciator in ustanovitelj oddelka glasbene pedagogike na *Akademiji za glasbo* v Ljubljani. S preobrazbo *Oddelka za glasbeno zgodovino* v *Oddelek za muzikologijo*, ki je izobraževal pedagoški kader za vzgojno-izobraževalno delo v okviru splošnih osnovnih šol in gimnazij ter glasbenih šol, in njegovim prenosom leta 1962 na Filozofsko fakulteto, se je idejno zavzel za ustanovitev novega *Oddelka za glasbeno pedagogiko*, ki bi tudi v prihodnosti skrbel za izobraževanje bodočih učiteljev. Šivičev predlog je bil pozitivno sprejet v strokovni javnosti, med že delujočimi učitelji, njegovimi stanovskimi kolegi, na srednješolski ravni glasbenega izobraževanja v Ljubljani in Mariboru kot tudi na državnem nivoju

108 Koter, 2012, 445–446.

109 Koter, 2014, 23–25.

pomembnih institucij *Zavoda za šolstvo* in *Ministrstva za šolstvo*. Tako je oddelek zaživel in začel delovati od leta 1966 dalje na višješolski in visokošolski ravni.¹¹⁰ Iz predmetnikov in učnih načrtov, ki jih je oblikovala *Akademija za glasbo*, katerih letnica izida ni znana (19--), je razviden predmetnik *Oddelek za glasbeno pedagogiko*, ki je le v enem segmentu identičen s predmetnikom za glasbeno pedagogiko iz obdobja ustanovitve tega oddelka. V učnih načrtih z neznano letnico izida zasledimo v predmetniku za *Oddelek za glasbeno pedagogiko* umeščen predmet *razlaga glasbenih umetnin*, ki ga je zasnoval in predaval Pavel Šivic.¹¹¹ Ker pa predmetnik vnaša tudi druge predmete, med njimi predmet *repetitorij teoretičnih disciplin*, ki se v začetnem obdobju ustanovitve oddelka še ni izvajal, na tej osnovi predvidevamo, da ti predmetniki in učni načrti izhajajo iz kasnejšega obdobja. Ker se je večja prenova predmetnikov in učnih načrtov na *Akademiji za glasbo* v Ljubljani dogodila v 80-ih letih 20. stoletja, leta 1983,¹¹² bi lahko pomenilo, da učni načrti izhajajo iz 70-ih let.

Šivičev osrednji predmet, ki ga je posredoval študentom *Oddelka za glasbeno pedagogiko*, je bil *razlaga glasbenih umetnin*. Iz učnega načrta (19--) je razvidno, da se je predmet izvajal v vseh štirih letih, njegov glavni namen pa je bil:

»1. prikazati glasbeno umetnino v šolskem in izvenšolskem pouku po njenih strukturalnih in muzikalnih elementih, 2. povezati jo z odgovarjajočim kulturnim in umetniškim dogajanjem, 3. posplošiti značilne elemente v okviru ustreznega časovnega in slogovnega obdobja«. ¹¹³

Pri predmetu so se študenti srečevali s tipičnimi glasbenimi primeri od antičnega obdobja do baroka, obenem pa so poglobljali in nadgrajevali znanja o harmoniji, kontrapunktu, oblikoslovju, v igranju partitur in poslušanju glasbenih del. Učni načrt je usmerjal k medpredmetnemu kot tudi kroskularnemu povezovanju, saj so študenti morali slediti objavam člankov in kritik v tedanji periodiki in dnevnem tisku, prispevkom o glasbenem pouku ter otroški in mladinski zborovski literaturi. Študenti so pridobivali kompetence na področju glasbene harmonije, kontrapunkta in oblikoslovja tudi pri predmetu *repetitorij teoretičnih disciplin*, ki so ga, predvidevamo, glede na to, da virov o tem nismo našli, ob Šivicu poučevali tudi drugi predavatelji, ki so začeli delovati na *Akademiji za glasbo* v 70-ih letih 20. stoletja.

110 Oblak, 2009, 28–29.

111 Prav tam, 29.

112 Breda Oblak, Osebna pričevanja avtorice učnega načrta za oddelek glasbene pedagogike Akademije za glasbo v Ljubljani, iz leta 1983, 21. junij 2019.

113 Učni načrt Akademije za glasbo v Ljubljani, (19--), 89–91.

Ob svojem skladateljskem delu se je Šivic zavzemal za kakovostno glasbeno vzgojo. Svoja stališča o pomenu in vlogi kakovostne glasbene vzgoje je izražal v mnogih člankih, ki jih je pisal v srbohrvaškem, angleškem, nemškem in francoskem jeziku in jih je objavljaj tudi v *Grlici*. Njegovi prispevki in referati so bili predstavljeni na pedagoških konferencah in simpozijih v slovenskem in mednarodnem prostoru.¹¹⁴ Mnogo pozornosti je posvečal glasbenopedagoškemu delovanju, v tedanjem obdobju je bil »srce« in gonilna sila *Oddelka za glasbeno pedagogiko*. Zavzemal se je za študenta, njegov glasbeni, pedagoški in vsestranski razvoj. Bil je izreden metodik in sistematik, na kar kaže pregled učne snovi v učnih načrtih po posameznih letnikih od 1. do 4. letnika na *Oddelku za glasbeno pedagogiko*, ki jo je Šivic uvajal sistematično, postopno in kontinuirano.¹¹⁵

Učbeniška gradiva Pavla Šivica

Pavel Šivic je vsestransko glasbeno deloval kot skladatelj, pianist, esejist, kritik in pedagog. Kot glasbeni pedagog je bil aktivno dejaven v različnih družtvih glasbenih pedagogov v slovenskem, bivšem jugoslovanskem in mednarodnem prostoru.¹¹⁶ Ker je aktivno spremljal razvoj glasbenega šolstva po letu 1950, takrat pa je tudi že deloval na *Akademiji za glasbo*, je imel dober vpogled v primanjkljaj kakovostnega učiteljskega kadra in sodobnejše glasbene literature. Opažanja so ga vodila v pripravo skladb in zbirk, ki so odražale sodobno glasbeno govorico, za različne inštrumente, sestave in pevske zборе. Zavedanje o pomenu ustreznega učiteljskega kadra ga je, kot profesorja klavirja na *Akademiji za glasbo*, vodilo k pripravi predmeta metodike klavirja in objavi učnega gradiva *Metodika klavirske igre in pouka* (1979), leta 1975 pa ga je slednje vodilo k prošnji za prerazporeditev iz *Klavirskega oddelka* na *Oddelek za glasbeno pedagogiko*.¹¹⁷

Pavel Šivic je leta 1977 izdal *Gradivo za študij generalnega basa pri Univerzi v Ljubljani*, PZE za muzikologijo. Učno gradivo je recenziral Dragotin Cvetko. Avtor je v uvodu zapisal, da

»Slovenci nimamo preglednega in strokovno napisanega dela o razvoju, vlogi in pomenu generalnega basa«,¹¹⁸

114 Pavel Šivic, »Predavanja in referati,« v *Kronika VII, mapa Pedagoško delo. Glasbena zbirka NUK*.

115 Pavel Šivic, »Pregled učne snovi, učnega postopka, seminarskih nalog in analiz pri razlagi glasbenih umetnin,« v *Kronika VII, mapa Pedagoško delo, mapa AG – oddelek za glasbeno pedagogiko. Glasbena zbirka NUK*.

116 Mihelčič, 2009, 5–6.

117 Oblak, 2009, 23–31.

118 Šivic, 1977, 1.

kar je bila spodbuda za nastanek dela. Z izbranimi primeri, izvlečki iz glasbene literature baročnih in poznejših glasbenih umetnin je avtor želel seznaniti študente s problematiko te glasbene discipline in spodbuditi glasbene teoretike k samostojni znanstveni obravnavi snovi s posebnim ozirom na slovensko in jugoslovansko preteklo glasbeno ustvarjalnost.

Prvo poglavje je posvečeno opredelitvi definicij generalbasa in njegovemu izvoru ter pojavu skozi zgodovinski razvoj, s poudarkom na kompozicijskih gradnikih glasbenega obdobja baroka kot zlatega obdobja generalbasa. Tako osvetljuje prevladujoče načelo enovitosti v kompozicijskem izražanju, ki se odraža v enotematskih baročnih stavkih, nastopih mediger, ki so sekvenčnega ali figuralnega značaja. Pri tem opozori na vse pogostejšo uporabo sistema dur-mol, ki postopno izpodriva modalnost, s tem da je harmonija še vedno latentna. Ta ne sloni več le na intervalih, pač pa na trozvokih, ki postavljajo temelje v nadaljnjem razvoju štiriglasnega stavka z vsemi harmonskimi pravili o gradnji in vezavi akordov znotraj posameznih glasov (sopran, alt, tenor, bas). Avtor je tudi pojasnil vzroke za pojav oštevilčenega basa oziroma generalbasa na prehodu iz renesanse v barok, ki je bil povezan z razvojem solistične glasbe oziroma solistov, ki so prevzemali melodični potek skladbe, harmonski element pa se umakne v inštrumentalno spremljavo (od Viadane naprej), in sicer z razvojem inštrumentalne glasbe, ki je pospešila rabo akordičnih inštrumentov, ki so dotlej izvajali glasbo na temelju tabulatur. Osnovna pravila oštevilčenja bassa continua predstavi z označbami, ki se zapisujejo pod basovsko linijo. Ob tem njihove izvedbene možnosti opisno razlaga in pojasni, da je bil generalbas namenjen za izvajanje na vseh akordičnih inštrumentih – orgle, portativ, čembalo in vse vrste brenkal – vendar le tedaj, ko so ti imeli spremljevalno vlogo, medtem ko so bile solistične skladbe za te inštrumente izpisane v vseh glasovih.

Ob priloženih praktičnih primerih v zaključnem delu publikacije Šivic usmerja študenta v študij dodatnih virov v okviru domačih in tujih leksikonov in enciklopedij (*Musik in Geschichte und Gegenwart*, 1955; *Jugoslovanska muzička enciklopedija*, 1958; *Grove's Dictionary of Music and Musician*, 1954), učnih gradiv tujih avtorjev (F. T. Arnoldt: *The Art of Accompaniment from a Through Bass*, London: 1966; Peter Williams: *Figured bass Accompaniment*, Edinburgh: 1970; J. D. Heinichen: *Der Generalbass in der Komposition*, Hildesheim – New York, 1969; F. E. Bach: *Über die wahre Art das Clavier zu spielen* (faksimile), Leipzig, 1953–57; D. G. Türk: *Anweisungen zum Generalbass-Spiels*, Berlin (?) H. Riemann: *Handbuch des Generalbass-Spiels*, Berlin, idr.) in vire z vajami za igranje generalbasa (J. S. Bach, G. P. Telemann, J. Mattheson idr.). V glavnem besedilu gradiva opiše vsebinske sklope posameznih učbenikov, ki

jih predlaga za dodatni študij, in interpretira njihovo koristnost in vrednost. V nadaljevanju je opisan zgodovinski razvoj generalbasa in načinov izvajanja oštevilčenega basa. Pri tem je omenjeno, da so prvi skladatelji oper, duhovnih dram in samospevov – Peri, Caccini, Cavalieri – pisali oštevilčeni bas že pred letom 1600, vendar pa je bil Ludovico Grosso (imenovan Viadana) prvi, ki je podal zajetna ohranjena tiskana pravila o izvajanju spremljave nad *continuum* v obliki 12-ih točk k svojim cerkvenim koncertom (*100 Concerti Ecclesiastici*) iz leta 1602. Peri, Caccini, Cavalieri so bili prvi skladatelji, ki so dosledneje zapisovali generalbas. Uporabljali so številke in alteracije, medtem ko so bile številke redkeje izpisane v primerih arioznejših odstavkov, če je bil nad *continuum* izpisan diskant, tem pogosteje pa so bile te uporabljene v zborih. Zaradi precejšnjih razdalj med *continuum* in zgornjim glasom je bilo v generalbasu zaslediti številke do 18. Ob tem avtor poudari, da so pri vseh treh skladateljih prisotni ostanki renesančnega stavka, s starocerkvenimi lestvicami in pestrimi harmonskimi prehodi ter celo nepripravljene disonance kot posledica kromatičnega madrigala. Vzroke za pospešeno rabo generalbasa osvetljuje z razvojem nauka o afektih (*cantare con affetto, messa di voce*), pojavom solistične izobrazbe glasu in inštrumentalne spremljave, z njo tudi prve šole za igro na inštrumente s tipkami, pojavljajo se prvi znaki za dinamiko, zlasti v pevskem glasu, v homofonih skladbah se uveljavljajo agogične posebnosti v interpretaciji idr. Nadaljnji razvoj generalbasa je pojasnjen za prvo polovico 17. stoletja ob skladateljih in glasbenih teoretikih, kot so Francesco Bianciardi, Adriano Banchieri in Galeazzo Sabbatini v italijanskem prostoru in Mihael Praetorius, Heinrich Schütz, J. Staden, H. Albert, W. Ebner v nemškem prostoru. V drugi polovici 17. stoletja predstavlja razvoj generalbasa z delom italijanskega skladatelja in glasbenega teoretika Lorenza Penna, angleškimi skladatelji in glasbeni teoretiki, kot so Matthew Locke, John Blow. Večji poudarek je na predstavitvi dela *Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et de quelques autres instruments* francoskega skladatelja in pedagoga Michela St. Lambreta, kar je bilo za področje generalbasa v tedanjem času eno najsistematičnejših in zelo razširjenih del. Avtor komentira, da je Lambretova razprava

»nadaljnji korak k izgradnji klasične harmonije, le da gradi še vedno na basovi osnovi, ne na akordovem osnovnem tonu.«¹¹⁹

Zakovitosti izvedbe generalbasa so osvetljene tudi z Andreasom Werckmeistrom (1645–1706), ki je med drugim akustično opredelil temperirano uglasitev, s Friedrichom Erhardom Neidtom (1674–1717) in še

119 Šivic, 1977, 35.

nekaterimi drugimi skladatelji in glasbenimi teoretiki vse do njegovega viška v razvoju. Vrhunec v razvoju generalbasa po letu 1700 zaobjemajo vokalna, vokalno-inštrumentalna in inštrumentalna dela J. S. Bacha, ki so vzor za dosledno in mojstrsko rabo generalbasa. Ta je prisoten v recitativih in arijah pasijonov in kantat, ki jih spremlja orkester, mala inštrumentalna skupina, orgle oz. čembalo ali lutnja, v velikih zborih, podkrepljenih z orkestrom, v katerem sodelujejo orgle ali čembalo, v concertu grossu in v solističnem koncertu, v štiriglasnih protestantskih koralih, ki jih podpira orkester. Predstavljeni so tudi ostali mojstri generalbasa tedanjega obdobja, kot so skladatelji G. F. Händel (1685–1759), Ph. E. Bach (1714–1788), Johann Mattheson (1681–1764).

Avtor ob pojasnjevanju glasbenoteoretičnih del omenjenih skladateljev in glasbenih teoretikov podaja kritičen pogled. Na primer za delo G. P. Telemanna pravi, da učno gradivo

»pričakuje od izvajalca, da obvlada vse dure in mole, akorde v njih, pojem konsonance in disonance, lastnosti intervalov. Delo nima ambicij sistematične vzgoje. Ročni prijemi na čembalu so zamotani«. ¹²⁰

V sklepu avtor na kratko povzame tehnike oštevilčevanja generalbasa. Iz preglednice je razvidna postopna rast označb in številčk: od leta 1711, ko je bilo v uporabi 12 označb in številčk, se je ta številka do leta 1768 povzpela kar na 120. Avtor razloži upad uporabnosti oštevilčenja z nastopom novih odnosov v harmoniji, oštevilčenje nad nono se ni obneslo, mnogim glasbenim praktikom in teoretikom je bil vse bolj v vzor štiriglasni stavek (po Bachovem zgledu protestantskih koralov), ki je bil funkcionalno jasnejši, prevlada sistema dur-mol je dokončno izpodrinila modalne lestvice, utrditev temperirane uglasitve pa je posledica ureditve tonskih načinov v kvintnem krogu. Avtor tudi pojasni, da se že okoli leta 1700 v učbenikih o generalbasu pojavljajo začetki nauka o harmoniji, kar vodi v istovetnost pojma tehnike generalbasa in harmonije. V zadnjem delu gradiva so priloženi praktični primeri, ki jih pojasnjuje v glavnem besedilu. Učno gradivo ni vključevalo nalog in napotkov za pisanje primerov in urjenja igranja generalbasa na inštrument. Ker je bil Šivic zagnan učitelj in se je zavedal pomena razvitih glasbeno reproduktivnih kompetenc, je po vsej verjetnosti spodbujal študente k urjenju teh veščin pri učnem procesu in njihovem domačem delu.

Kateremu glasbenemu profilu študentov je bilo učno gradivo namenjeno, ni povsem jasno. V predmetniku *Akademije za glasbo* (19--) je bil vključen na *Oddelku za kompozicijo in dirigiranje*, v 1. in 2. letniku, tudi predmet *Generalbas z improvizacijo*. Glede na vsebinsko specifično naravnost

¹²⁰ Šivic, *Gradivo*, 43.

Šivičevega gradiva predvidevamo, da so to učno gradivo uporabljali kompozitisti in dirigenti. Učno gradivo so lahko uporabljali tudi študenti glasbene pedagogike pri predmetu *razvoj glasbenih umetnin* ali predmetu *repetitorij teoretičnih disciplin*. Ker pa je učno gradivo izšlo na *Oddelku za muzikologijo* na *Filozofski fakulteti* in je delo recenziral Dragotin Cvetko, lahko domnevamo, da so ga uporabljali tudi študenti muzikologije, saj je Šivic sodeloval pri uresničevanju študijskega programa na muzikologiji, kjer je vrsto let poučeval predmet *razlaga glasbenih umetnin*.¹²¹ Kot piše, je bil njegov cilj

»seznaniti študente s problematiko te glasbene discipline in spodbuditi glasbene strokovnjake k znanstveni obravnavi snovi s posebnim ozirom na slovensko in jugoslovansko preteklo glasbeno ustvarjalnost«,¹²²

saj v tedanjem obdobju, kot pravi Šivic, slovenski prostor ni imel preglednega in strokovnega dela o razvoju, vlogi in pomenu generalbasa.

Alojz Srebotnjak in njegov učbenik

Alojz Srebotnjak (1931–2010), slovenski skladatelj in pedagog, je bil rojen v Postojni. V obdobju srednješolskega izobraževanja je bil njegov profesor glavnega predmeta Jurij Gregorc. Zaključil je študij kompozicije pri Lucijanu Mariji Škerjancu. Izpopolnjeval se je v mednarodnem prostoru – v Rimu, Sieni, Londonu in Parizu. Na začetku 60-ih let 20. stoletja je postal član skupine *Pro musica viva*, katere člani so bili Darijan Božič (1933–2018), Ivo Petrič (1931–2018), Kruno Cipci (1930–2002), Jakob Jež (1928), Lojze Lebič (1934), Milan Stibilj (1929–2014) in Igor Štuhec (1932). Sodi med najvidnejše in najprepoznavnejše skladatelje druge polovice 20. stoletja. Njegov skladateljski opus je obširen in zaobjema vokalna, vokalno-instrumentalna in instrumentalna dela, scensko in filmsko glasbo. S svojim skladateljskim opusom je postal mednarodno prepoznaven. Kot pedagog je od leta 1964 do 1970 poučeval glasbenoteoretične predmete na *Pedagoški akademiji*, nato na *Akademiji za glasbo* v Ljubljani, kjer je deloval od leta 1970 do 2001 in poučeval harmonijo, inštrumentacijo in kompozicijo. Na *Oddelku za kompozicijo* je vzgojil mnogo učencev in danes uveljavljenih skladateljev, kot so Peter Šavli (1961), Marko Mihevc (1957), Aldo Kumar (1954), Dušan Bavdek (1971), Pavel Merljak (1959), Jaka Pucihar (1976) idr. Po pripovedovanju njegovih učencev je bil Srebotnjak izredno natančen glasbeni pedagog. Skladatelj Marko Mihevc, njegov učenec, je v enem izmed intervjujev dejal:

121 Oblak, 2009, 28.

122 Šivic, 1977, 1.

»Ko sem odšel na podiplomsko izpopolnjevanje na Dunaj, sem ugotovil, da so bile na področju teoretskih znanj harmonije 20. stoletja Srebotnjakove razlage tako pregledne in precizne, da so gladko potokle in nadkrilile sistemsko razlago, ki smo je bili deležni študenti na Dunaju. Srebotnjak je bil ves čas svetovno razgledan, vedno se je na novo izobraževal, seznanjen je bil z najnovejšimi umetniškimi dognanji po svetu. Nikoli ni zaostajal za glasbenim svetom, vedno je zasledoval najsodobnejše smeri. Trdil bi lahko, da je v Ljubljani ustvaril svojo skladateljsko šolo.«¹²³

Za svoje študente je pripravil učbeniško gradivo *Tonske lestvice v glasbi 20. stoletja*, ki jo je izdala *Akademija za glasbo* v Ljubljani leta 1981 kot skripta za interno uporabo. V učnem gradivu obravnava tonske lestvice kot element kompozicijske gradnje, na katerih

»lahko gradimo različne melodične segmente, z njihovo vertikalno projekcijo pa lahko tvorimo samostojno harmonsko strukturo.«¹²⁴

Srebotnjak uvodoma poudari, da so ob durovi in molovi lestvici uporabni kot kompozicijski elementi tudi starocerkveni tonovski načini – modusi (oblikujejo modalnost), lestvice folklornega izvora (tvorijo osnovo ljudskemu melosu) in umetne lestvice (ustvarijo jih avtorji sami). Avtor se sprva osredotoči na uporabo omenjenih elementov pri gradnji melodije. Pri starocerkvenih tonovskih načinih predstavi vseh sedem (dorski, frigijski, lidijski, miksolidijski, eolski, lokrijski in jonski), izpostavi vlogo note finalis, ki ustvarja modalni center, in opozori na strogo predpisano uporabo nekaterih kromatičnih sprememb v obdobju renesanse, medtem ko glasba 20. stoletja dopušča uporabo različnih možnih načinov kromatičnih sprememb. Pri lestvicah folklornega izvora predstavi balkansko in pentatonsko lestvico, med umetnimi lestvicami pa ponazori tri možne variante simetrične lestvice z različnim doslednim zaporedjem malih in velikih sekund ter druge umetne lestvice s poljubnim zaporedjem malih, velikih in zvečanih sekund.

Po obravnavi uporabe tonskih vrst v okviru horizontalne melodične linije sledi razlaga vertikalne harmonske strukture. Avtor uvodoma poudari, da glasba 20. stoletja pogosto vnaša harmonsko strukturo, ki je grajena na starocerkvenih tonovskih načinih, torej v modalnem stavku. Tu izpostavi poljubno gradnjo akordov, ki ne temelji nujno na terčni zasnovi (kvartni idr. akordi), njihova medsebojna vezava pa je skladna z izrazom in napetostjo stavka. Tradicionalne kadence sistema dur-mol nadomešča v tem stavku

123 Gombač, 1999, 10.

124 Srebotnjak, 1981, 3.

»ponavljanje karakteristične akordne zveze ali enostavni nastop akorda, ki predstavlja novo toniko«. ¹²⁵

Zaradi omejenosti modalnega tonskega materiala, ki vodi v monotonijo, pa je harmonska struktura popestrena s kromatičnimi spremembami. V nadaljevanju so predstavljene svojstvene harmonije v vertikalni projekciji na osnovi uporabe umetnih lestvic, simetrične lestvice, bitonalnosti oziroma bimodalnosti ter politonalnost oziroma polimodalnost. Avtor ob sistematični razlagi teoretičnih izhodišč posameznih lestvic nazorno prikaže tonsko sosledje obravnavanih lestvic v notnem zapisu in jih smiselno poveže z njihovo pojavnostjo v ljudski glasbeni zapuščini (kitajska poročna koračnica, slovenska ljudska pesem – Prekmurje) in glasbenih delih skladateljev, kot so Palestrina, Persichetti, Tajčević, Bartók, Srebotnjak, Messiaen, Stravinski, Milhaud.

Prav gotovo je bilo učno gradivo namenjeno študentom oddelka kompozicije in dirigentom. S predstavljenimi kompozicijskimi elementi usmerja študenta v sodobne glasbene poteze z modalnimi, kromatičnimi, folklornimi, bitonalnimi, bimodalnimi, politonalnimi, polimodalnimi, serialnimi in tonalno nedoločljivimi kompozicijskimi prijemi ter tudi v okviru umetno ustvarjenih lestvic – simetrična lestvica. Učno gradivo, s katerim avtor usmerja v možno uporabo različnih tonskih načinov, je odraz Srebotnjakovega skladateljskega glasbenega izraza, obenem tudi odsev njegovega poznavanja najsodobnejših glasbenih smeri v tedanjem obdobju in njegovega pedagoškega prizadevanja pri vodenju študenta ob tradicionalnem glasbenem izražanju tudi v sodobne glasbene tokove.

Glasbeno izobraževanje ob ustanovitvi *Srednje glasbene šole v Ljubljani*

Omenili smo že, da sta srednješolska in visokošolska raven glasbenega izobraževanja delovali v sožitju vse do leta 1953, ko sta se razdružili in od tedaj dalje delovali kot samostojni instituciji. Srednja stopnja je postala samostojna ustanova, imenovana *Srednja glasbena šola* v Ljubljani. Obdobje po drugi svetovni vojni je zaznamovalo ustanavljanje glasbenih šol v vsem slovenskem prostoru. Leta 1963 je *Srednja glasbena šola* v Ljubljani doživela ponovno reorganizacijo, ko je bila združena z *Glasbeno šolo Ljubljana - Center* in *Srednjo baletno šolo v Zavod za glasbeno in baletno izobraževanje (ZGBI)*, njen ravnatelj pa je postal Matija Tercej (1927–2016).

V začetnem obdobju 60-ih let je nova ustava (1963) vnesla nove socialistične samoupravne nazore. Novi ideološki pritiski so se odražali ne le na

125 Srebotnjak, 1981, 10.

področju kulture in znanosti, temveč tudi v šolskem sistemu. Povojni večkratni poskusi šolskih reform so se dogajali pod vplivi družbenopolitičnih sprememb. Njihov temeljni cilj je bil usklajevanje šolskega sistema s tedanja državno ideologijo; da bosta vzgoja in izobraževanje služili političnim interesom vladajoče ideologije.¹²⁶

Največja šolska reformna sprememba, ki je sprožila val kritik in nelagodja, je zaznamovala srednješolsko izobraževanje z ukinjanjem gimnazij in uvajanjem poklicnih šol.¹²⁷ Usmerjeno izobraževanje v srednješolskem sistemu, med letoma 1981 do 1987, se je moralo prilagajati potrebam gospodarskega razvoja, kar je sprožilo ustanavljanje novih srednjih strokovnih šol za različne panoge. Zaključki posameznih faz drugostopenjskega usmerjenega izobraževanja so omogočili neposredno vključevanje v delovni proces ustreznih poklicev.¹²⁸ Usmerjeno izobraževanje, ki je potekalo v 80-ih letih 20. stoletja, je vplivalo na upad široke splošne razgledanosti in intelektualcev, kar je slabilo študij in delovanje na visokošolski ravni izobraževanja. V času usmerjenega izobraževanja, leta 1983, je srednješolska glasbena institucija dobila ime *Srednja glasbena in baletna šola* v Ljubljani.

Na začetku 90-ih let 20. stoletja so ponovno vzniknile pobude za spremembe na ravni srednješolskega izobraževanja, ki so privedle do priprave poskusnih programov strokovnih gimnazij. Poskusni program *Glasbene gimnazije* s smermi, *A – glasbeni stavek*, *B – petje/instrument*, *C – jazz/zabavna glasba in D – balet* se je uspešno izvajal na obeh srednjih šolah v Ljubljani in Mariboru, in sicer v šolskih letih 1996/97 in 1997/98. V šolskem letu 1998/99 pa se je uveljavil program *Umetniška gimnazija* s tremi smermi: glasbeno, plesno in likovno. *Umetniška gimnazija* glasbene smeri je zaobjemala: *I. Glasbeno smer* (modul A – glasbeni stavek, modul B – petje/instrument, modul C – jazz/zabavna glasba, ki je deloval od leta 1992 dalje), *II. Plesno smer* (modul A – balet, modul B – sodobni ples, ki se je začel v šolskem letu 1998/99 na Srednji vzgojiteljski šoli) in *III. Likovno smer*, katere program se je izvajal na *Srednji šoli za oblikovanje in fotografijo*. Cilji umetniške gimnazije glasbene smeri so bili enaki ciljem glasbene gimnazije in so se usmerjali v pripravo na maturo in nadaljnje visokošolsko izobraževanje. Že z uvedbo glasbene gimnazije v letu 1996 je bil izbirni predmet glasba potrjen kot maturitetni predmet. Predmetno področje je obsegalo preverjanje znanja temeljnega predmeta (glasbeni stavek, instrument/petje, balet) in teorije ter obveznih dopolnilnih predmetov. Usvojena znanja so se preverjala v okviru poustvarjalne izvedbe

126 Goljat Prelogar, 2016, 27–34.

127 Koter, 2012, 341.

128 Goljat Prelogar, 2016, 34.

maturitetnega nastopa in teoretičnega dela z vključenimi vsebinami zgodovine glasbe, glasbenega stavka in oblikoslovja. Omenjeni maturitetni predmet se je delno izvedel leta 1997, v celoti pa leta 1998.¹²⁹

V drugi polovici 20. stoletja so bila učbeniška gradiva za področje harmonije, kontrapunkta in oblikoslovja, ki bi jih zasnovali slovenski avtorji, slabo zastopana, ali pa sploh niso obstajala. Spričo nastalega učbeniškega deficita je slovenski prostor povzemal učna gradiva tujih avtorjev skupnega jugoslovanskega ozemlja. Tako so se pri nas uporabljali učbeniki srbskih avtorjev Borivoje Popovića, Vladimirja Jovanovića in hrvaškega avtorja Rudolfa Matza za solfeggio, srbskih avtorjev Dušana Skovrana in Vlastimirja Peričića za oblikoslovje in harmonijo. Predvidevamo, da so se tudi tedaj uporabljali Škerjančevi učbeniki za harmonijo, kontrapunkt in oblikoslovje. Za razliko od stanja umanjkanja učbenikov za omenjena področja so se dogodili pomembnejši premiki rasti pojavljanja učbeniških gradiv za področje glasbene teorije in solfeggia v 60-ih letih 20. stoletja. Leta 1960 je Stanko Prek (1915–1999), slovenski skladatelj, kitarist in glasbeni pedagog, izdal učbenik *Teorija glasbe*, ki je obravnaval le glasbenoteoretične pojme in zakonitosti. Maks Jurca je istega leta izdal za solfeggio *100 ritmičnih vaj* (1. zvezek) in jih postopno dodajal še z 2. in 3. zvezkom – *300 ritmičnih vaj*. Ker so bili omenjeni učbeniki uporabni tudi na nižji ravni glasbenega šolstva, sta Maks Jurca in Jurij Gregorc v soavtorstvu pripravila in izdala učbenik *Osnove teorije glasbe in enoglasni solfeggio* leta 1958. Namenjen je bil glasbenemu izobraževanju prav na srednješolski ravni. Jurij Gregorc (1916–1986), ki je zaključil študij voline in kompozicije, je poučeval najprej na šoli *Glasbene matice*, zatem na *Srednji glasbeni šoli* v Ljubljani in je imel dolgoletne izkušnje na področju poučevanja solfeggia, harmonije in kontrapunkta. Znan je bil kot nadvse skrben in prizadeven učitelj, ki je spodbujal mlajše generacije h komponiranju, z njimi pripravljaj večere z njihovimi prvimi ustvarjenimi glasbenimi deli, obenem pa jih je tudi kot odličan učitelj ustrezno usposobil v veščinah komponiranja.¹³⁰ Učbenik *Osnove teorije glasbe in enoglasni solfeggio* (1958) je sestavljen iz dveh delov. Prvi del predstavlja glasbenoteoretične elemente, drugi del pa zajema vaje iz solfeggia. V drugem delu so nanizane melodične vaje Maksa Jurca po funkcionalni metodi, zatem pa so vključene vaje Jurija Gregorca po intervalni metodi. Učbenik predstavlja pomemben premik na področju sistematičnega in kontinuiranega poučevanja solfeggia v slovenskem prostoru nasploh, čeprav je bilo učno gradivo namenjeno srednji stopnji

129 Buh, 1999, 13–16.

130 Barbo, 2001, 37.

glasbenega izobraževanja. Večji premik na področju poučevanja solfeggia se zatem dogodi na področju nižjega glasbenega šolstva, ko leta 1964 izide učbenik *Solfeggio I*, Maksa Jurce (1913–1980), ki je bil učenec Jurija Gregorca. Jurij Gregorc razen omenjenega učbenika, ki je prvenstveno vseboval osnovne razlage glasbenih pojmov in zakonitosti ter vaje iz solfeggia, učbeniških gradiv za harmonijo in kontrapunkt ni pripravil. Slovenskih učbeniških gradiv za harmonijo in kontrapunkt na srednješolski ravni izobraževanja ne zasledimo tudi v 70-ih in 80-ih letih 20. stoletja.

V obdobju 80-ih, od leta 1983 dalje, je na *Srednji glasbeni in baletni šoli* v Ljubljani začel delovati skladatelj in glasbeni pedagog Tomaž Habe. Tomaž Habe (1947) je bil dijak Maksa Jurce in Jurija Gregorca, nato je študiral kompozicijo in dirigiranje na *Akademiji za glasbo* v Ljubljani. Leta 1983 se je zaposlil na *Srednji glasbeni in baletni šoli* v Ljubljani, kjer je bil profesor solfeggia in glasbenega stavka ter dirigent mešanega pevskega zbora in simfoničnega orkestra, od leta 1985 vodja oddelka za glasbenoteoretične predmete.¹³¹ Med letoma 1996 in 2004 je deloval tudi kot predavatelj solfeggia, harmonije in improvizacije na *Akademiji za glasbo* v Ljubljani.

Večletne pedagoške izkušnje, primanjkljaj učbeniških gradiv in uvedba maturitetnega predmeta, ki je vključeval tudi glasbenoteoretične elemente, so ga v 90-ih letih 20. stoletja spodbudili k pripravi in izdaji učbenikov za solfeggio. Tako je izdal *Solfeggio I* leta 1993, *Solfeggio II* leta 1994, *Solfeggio III* leta 1995 in *Solfeggio IV* leta 1997 za srednjo stopnjo glasbenega izobraževanja. Habe, ki je prevzel učiteljsko mesto Maksa Jurce in ki je kot njegov učenec zelo dobro poznal Jurčevo pedagoško delo v sistematičnem podajanju in didaktičnih postopkih solfeggia, je na osnovi lastne dolgoletne pedagoške prakse preličil sistematičnost in kontinuiteto gradnje glasbenih predstav pri solfeggiu v učbeniška gradiva. Ta so bila prilagojena in ustrezna glede na slovensko glasbeno izobraževanje, saj je do tedaj prednjačila predvsem tuja literatura hrvaških in srbskih avtorjev. Habe je v gradivih uvedel uporabo tonalno-absolutne metode, ki je bila tedaj že uveljavljena na visokošolski ravni. Zaradi pretrgane kontinuitete neenotne rabe glasbene metode na področju solfeggia – na nižji ravni glasbenega izobraževanja je bila v uporabi Jurčeva tonalno-relativna metoda – je Habe poskušal zagotoviti pozitivni transfer v celotni vertikali glasbenega izobraževanja. To ga je spodbudilo tudi k pripravi učbeniških gradiv za predmet nauk o glasbi v nižji glasbeni šoli. Tako so med letoma 1993 in 1998 nastali učbeniki za prve štiri razrede, v katerih je avtor postopno in sistematično izgrajeval glasbene predstave na področju solfeggia. Čeprav je

131 Tomaž Habe, Društvo slovenskih skladateljev. <http://www.dss.si/habe-tomaz.html>

TOMAŽ HABE

NAUK GLASBI

2

PRIROČNIK
ZA UČITELJE



Ljubljana, september 1994

Naslovnica Priročnika za učitelje za Nauk o glasbi 2 Tomaža Habeta, ki je izšel pri založbi Gaspari v Ljubljani leta 1994.

Tomaž Habe poučeval tudi harmonijo in kontrapunkt, je svojo publicistično dejavnost usmeril v pripravo in oblikovanje učbenikov za področje solfeggia. S svojim delom je pomembno prispeval k sistematični in kontinuirani obravnavi solfeggia v vertikali od nižje in srednje ravni. Njegova uvedba tonalno-absolutne metode, v katero se je usmerila tudi Mateja Debevc v mariborskem okolišu, je tako sprožila potrebe po posodobitvi učnega načrta za nauk o glasbi v nižji glasbeni šoli, ki je bil po letu 2000 nazadnje posodobljen, ta glasbena metoda pa se je tako usidrala v trenutno aktualni učni načrt za nauk o glasbi in solfeggio.

V Habetovem obdobju delovanja na *Srednji glasbeni in baletni šoli* v Ljubljani je deloval tudi Janez Osredkar. Tako kot Habe je bil Osredkar dolgoletni profesor na *Srednji glasbeni in baletni šoli* v Ljubljani, kjer je poučeval harmonijo, kontrapunkt in solfeggio. Dolgoletne pedagoške izkušnje, pomanjkanje učbeniških gradiv in spremenjene politične in družbene razmere, ki so se usmerjale v slovensko osamosvojitve, so ga vodile v pripravo in objavo učbeniških gradiv na področju kontrapunkta in harmonije. Pedagoško delo Janeza Osredkarja je po Škerjančevem obdobju odigralo pomembno vlogo v nadaljnjem razvoju učbenikov za harmonijo in kontrapunkt v novonastali slovenski državi. Njegov prispevek bomo obravnavali v naslednjem obravnavanem obdobju, v obdobju po slovenski osamosvojitvi.

Učbeniki ob slovenski osamosvojitvi

Konec 80-ih let 20. stoletja je slovenska kulturna in intelektualna javnost ostro nasprotovala centralizaciji in politični represiji nad šolskim sistemom in izobraževanjem. S slovensko pomladjo, leta 1988, so se rojevale neustavljive pobude za oblikovanje samostojne demokratične parlamentarne države Slovenije, ki so se dokončno uresničile 25. junija 1991. V procesu osamosvajanja so se ravno kulturniki in politična sfera najbolj zavzemali za slovensko samostojnost. Vidnejši slovenski glasbeni ustvarjalci in poustvarjalci ter člani stanovskega *Društva slovenskih skladateljev* v omenjenem procesu niso bili vključeni, kar je bilo posledica neaktivnega in neodločnega delovanja v zadnjem desetletju pred slovensko osamosvojitvijo. Na problematiko je leta 1990 opozoril Jakob Jež in kritično ovrednotil slovensko glasbeno dogajanje, ki se je spričo družbenih in političnih razmer zaprlo vase in slepo sledilo centralistični direkciji. Posledice so bile vidne na področju glasbene umetnosti kot tudi v nizki zastopanosti glasbene vzgoje v splošnem šolstvu.¹³²

132 Koter, 2012, 363–364.

V novonastali državi je glasbeno izobraževanje občutilo še toliko večji primanjkljaj na področju učbeniških gradiv v celotni vertikali izobraževanja. Mnogi avtorji učbeniških gradiv, ki so se uporabljala tudi v slovenskem prostoru – za solfeggio, harmonijo in oblikoslovje – iz nekoč skupne države, so postali ob slovenski osamosvojitvi tuji avtorji. Zaradi tujejezičnih učbenikov, ki so bili v novi državi jezikovno nesprejemljivi, ter nizke zastopanosti učbenikov v slovenskem jeziku so vzniknile pobude za učbenike v slovenskem jeziku in posodobitvi slovenske glasbenoteoretične terminologije.

Po slovenski osamosvojitvi sledimo porastu izdajanja učbeniških gradiv na nižji, srednji in visokošolski ravni glasbenega izobraževanja. Ker je predmet preučevanja pojavljanje učbeniških gradiv na srednješolski in visokošolski ravni glasbenega izobraževanja, bomo v nadaljevanju osvetlili kronološko objavljanje učnih gradiv za omenjeni stopnji za področje harmonije, kontrapunkta in oblikoslovja. Učbeniška gradiva L. M. Škerjanca, ki so bila izdana nazadnje v letu 1956 za kontrapunkt, leta 1962 za harmonijo in leta 1966 za oblikoslovje (ta so doživela leta 1991 ponatis), so bila zastarela in neuskklajena z zahtevami minimalnih standardov učnih programov. Čeprav so se Škerjančevi nasledniki mnogokrat oprli na njegova učbeniška gradiva in v nekaterih vsebinskih delih celo nadaljevali in nadgrajevali didaktične pristope, lahko opazimo, da je po slovenski osamosvojitvi zavel nov veter na področju učbeniških gradiv za harmonijo, kontrapunkt in oblikoslovje.

Učbeniška gradiva za kontrapunkt Janeza Osredkarja

Janez Osredkar (1944), slovenski skladatelj, organist in glasbeni pedagog, je zaključil študij kompozicije pri L. M. Škerjancu in orgel pri Hubertu Bergantu na *Akademiji za glasbo* v Ljubljani. Kot dolgoletni profesor na *Srednji glasbeni in baletni šoli* v Ljubljani, kjer je poučeval harmonijo, kontrapunkt in solfeggio, je objavil učbeniška gradiva za kontrapunkt in harmonijo. Tik pred slovensko osamosvojitvijo je leta 1990 izdal učbenik *Kontrapunkt – strogi stavek*, ki je izšel kot sedmi zvezek sedme zbirke (naslovljene *Priročnik za organiste*) Knjižnice Cerkvenega glasbenika. Vzgib za izdajo učbenika je izhajal zlasti iz neprisotnosti slovenskih učnih gradiv za omenjeno področje. Avtor v uvodu učbeniškega gradiva *Kontrapunkt – strogi stavek* (1990) nagovori bralca:

»Pričujoči priročnik bo v slovenskem prostoru gotovo izpolnil vrzel, saj tovrstne strokovne literature skoraj ni [...] Priročnik je pravzaprav zbirka pravil, ki so napisana tako, da ne dopuščajo dvojne interpretacije posameznih problemov. Tako pisanje je sicer sporno, zlasti pa takrat, ko enak problem nakazujeta dva teoretika povsem

nasprotno. Nekaj problemov je rešenih s 'skupnim imenovalcem'. Nekaj pravil pa je vsiljenih vsekakor z namenom, da učenca pri prvih korakih lažje usmerimo. Take »nasvete« bo kasneje itak spoznal za nepotrebne ali pa ga bodo celo preveč omejevali«. ¹³³

Avtor navede avtorje, po katerih je povzemal. Med tujimi avtorji zasledimo imena L. Cherubini, B. Červenka, J. J. Fux, M. Haller, K. Jeppesen, V. Peričič, naslanjal pa se je tudi na dela slovenskih avtorjev: A. Foersterja (*Harmonija in kontrapunkt*, 1904) in L. M. Škerjanca (*Kontrapunkt in fuga*, 1952, 1956). Drobna rumena knjižica na 40-ih straneh *Kontrapunkt – strogi stavek* iz leta 1990, ki je bila izdana tik pred slovensko osamosvojitvijo, je doživela posodobitev v razširjeni verziji leta 1999 in še danes predstavlja temeljno učno gradivo na srednješolski ravni glasbenega izobraževanja. Razširjena in posodobljena verzija *Glasbeni stavek – Kontrapunkt*, ki jo je avtor izdal leta 1999, je bila izdana pri *Zavodu RS za šolstvo* in je bila potrjena s strani Strokovnega sveta *Republike Slovenije za vzgojo in izobraževanje* za predmet Glasbeni stavek v glasbeni gimnaziji. Delo sta recenzirala dr. Andrej Misson in prof. Tomaž Habe.

Učbenik je razdeljen na pet poglavij. Prvo poglavje, splošni del, je namenjeno osnovnim pojmom v kontrapunktu. Avtor jasno in nazorno predstavi posamezne pojme v strogem stavku in jih ponazori tudi v glasbenem zapisu. Dijaka postopno in sistematično usmerja v pravilen zapis ritmičnih vrednosti (nota brevis, nota brevis s piko, celinka s piko, polovinka s piko) in v ambituse posameznih pevskih glasov (sopran, alt, tenor, bas). Kompozicijsko tehniko renesančnih mojstrov, zlasti Palestrine, nazorno predstavi s cerkvenimi avtentičnimi in plagalnimi tonskimi načini in njihovimi ambitusi in značilnostmi, kot so nota finalis, nota reprecusa, nota medianta. Avtor pojasni uporabo kromatičnih sprememb, in sicer spremembo tona *h* v *b*, v izogib nastanku melodičnega ali sozvočnega intervala tritonus (*diabolus in musica*), in nastop kromatično spremenjenih tonov v zaključku, v zadnjih dveh taktih, v klavzuli. V tem delu je pojasnjena gradnja cantusa firmusa (c. f.) z vidika evolucijskega ali arhitektonskega načina, dodana sta tudi primera, ki ponazarjata arhitektonski način gradnje melodije (tema iz Bachove *Passacaglie* v c-molu) in evolucijski način (Palestrina: *Missa O regem coeli*). Oblikovanje melodije z dolgimi toni razlaga s pravili postopnega sekundnega, skokovitega in prosti-postopnega gibanja, opozori na začetek in konec z noto finalis ter vključenostjo vzpona, viška in padca oblikovane melodije. Sledi obravnava kontrapunkta (cp). Uvodoma poudari, da je vokalna polifonija sozvočno preprostejša od

133 Osredkar, 1990, 1.

terčne funkcionalne harmonije in pri tem uporablja pojme za enoglasna sozvočja (*enozvočja*), dvoglasna (*dvozvočja*) in triglasna (*trizvočja*). Enozvočje, ki je narejeno z intervalom prime, imenuje tudi istozvočje – unisono. V nadaljevanju posveti pozornost pravilnemu gibanju glasov in gibanju glasov, ki niso uporabni. Tovrstno gibanje imenuje paralele: očitne, antiparalele, zakrite paralele in tritonusne paralele.

V drugem delu avtor obravnava dvoglasje – splošni del. Nekatera pravila, ki jih zasledimo v prvem poglavju, so v uvodu tega poglavja osvežena in ponovljena za dijaka, za tem pa se pojavi obravnava oblikovanja vaj v celinkah v sozvočju (1:1). Osredkar dijaka zelo sistematično in postopno vodi v sprva samostojno oblikovanje kontrapunkta v posameznih disciplinah (polovinke, četrtnike, sinkope – zadržki), nato pa nadgrajuje usvojena znanja s pravili o ustreznem gibanju glasov v sozvočjih, ki jih nadgradi z njihovo ustrezno gradnjo v povezavi s poudarjenimi in nepoudarjenimi dobami v posameznih taktovskih načinih. Tako se dijak najprej sreča z oblikovanjem kontrapunkta s polovinkami v dvopolovinskem (*alla breve*) taktu, sledi obravnava uporabe polovink pri oblikovanju kontrapunkta na dani *cantus firmus* v celinkah (1:2), zatem se sreča s pravili oblikovanja kontrapunkta s polovinkami v tripolovinskem taktu in oblikovanjem kontrapunkta na dani *cantus firmus* v sozvočju v tripolovinskem taktu (1:3) in tako nadaljuje vse do obravnave uporabe četrtnik (1:4, 1:6) in sinkop – zadržkov (1:s) v dvopolovinskem in tripolovinskem taktu. S to sistematiko učne tvarine postavi avtor dobre osnove za usvajanje kontrapunktične discipline *floridus*, ki ga najprej obravnava v dvopolovinskem taktu. V tem delu so na široko pojasnjena pravila oblikovanja melodije v odnosu do ritmičnih elementov, note *cambiate*, *portamenta*, skupine dveh osmink. Na melodičnem področju so predstavljena pravila v povezavi z ustrezno uporabo intervalov pri gradnji melodije v smeri navzgor in navzdol, z nastopom dveh osamljenih četrtnik kot skupina prehajalnih, menjalnih četrtnik ali skupina prostih četrtnik. Z vidika oblikovne gradnje *floridusa* je izpostavljen evolucijski način oblikovanja melodije z vzponom, viškom in padcem, kjer avtor zelo natančno in nazorno, v opisni obliki in tudi s praktičnimi primeri, pojasnjuje glavne in stranske viške (nižke). Sledi obravnava pravilne uporabe *floridusa* oziroma posameznih elementov v dvoglasju (sozvočju). Tako so obravnavana pravila enojnega *floridusa*, pri katerem je c. f. v celinkah, in pravila dvojnega *floridusa*, pri katerem je tudi c. f. v floridni obliki. Avtor po vseh razlagah pravil omenjenih disciplin vključuje njihove prikaze z notnimi primeri, dodani pa so tudi praktični primeri c. f. v floridni obliki za izdelavo vaj v dvopolovinskem in tripolovinskem taktu.

V tretjem poglavju avtor pojasnjuje pravila v povezavi s triglasjem. V splošnem uvodnem delu razlaga ustrezno uporabo sozvočij, ki jih še naprej imenuje kot dvozvočja, trizvočja in enozvočja. Kot konsonančna trizvočja opredeljuje durov in molov kvintakord ter sekstakord; ob tem poudari:

»Podvajanje je prosto in ni vezano na posamezne note tako kot v terčni funkcionalni harmoniji, kljub temu nekaterih not ne podvaja. To so vodilni ton, kromatično spremenjene in zadržane note ter portamento in nota cambiata«. ¹³⁴

Sledijo obširne razlage o začetnem in zaključnem sozvočju oziroma klavzulah v triglasnih primerih, ki v dorskem, frigijskem in eolskem modusu, v primeru dvozvočne klavzule s terco, zahtevajo, zaradi strogih pravil po zaključku z veliko terco, kromatično spremembo male terce v veliko terco, imenovano pikardijska terca. Znotraj triglasja so pojasnjena pravila za oblikovanje posameznih disciplin: celinke (1:1:1), polovinke v dvo- in tripolovinskem taktu (1:1:2, 1:1:3), četrтинke (1:1:4, 1:1:6), sinkope – zadržki (1:1:s). Zatem je pojasnjena ustrezna uporaba kombiniranih disciplin: polovinke in četrтинke, polovinke in sinkope, četrтинke in sinkope, v zaključku poglavja tudi enojni (1:1:f), dvojni (1:f:f) in trojni floridus v triglasju (f:f:f). Sledijo praktični primeri za izdelovanje triglasnih vaj v dvo- in tripolovinskem taktovskem načinu.

V četrtem poglavju je obravnavan dvojni kontrapunkt, pri katerem gre za način pisanja dvoglasja tako, da glasova lahko medsebojno zamenjata mesti. Spodnji glas gre v tem primeru nad zgornjega oziroma zgornji glas pod spodnjega. Ker mora ostati nastalo dvoglasje brez melodičnih in sozvočnih slabosti, avtor v nadaljevanju pojasnjuje pravila dvojnega kontrapunkta v oktavi, decimi in duodecimi. Ob tem so podani praktični primeri dobrih in slabših rešitev obravnavane discipline in navodila s postopkom izdelave vaj. Temu sledi oblikovanje tri- in štiriglasja z uporabo dvojnega kontrapunkta oktave, decime in duodecime. V primerjavi s prvo verzijo, iz leta 1990, je avtor v posodobljeni verziji to poglavje razširil, ga tudi bolj sistematično obdelal in vključil več praktičnih primerov.

V zadnjem, petem poglavju z naslovom *Imitacija* so obravnavana pravila posnemanja ritmičnih in melodičnih značilnosti neke melodije v drugem glasu. Osredkar imenuje nastop teme proposta in odgovor teme risposta. V uvodu je predstavljen način oblikovanja teme z izrazitim prvim delom teme, imenovanim glava, ki se začne z noto finalis in se praviloma z njo tudi konča. Avtor predstavi značilnosti *evolucijskega tipa* oblikovanja glave teme, ki je praviloma sestavljena iz dveh tonov (intervala) in je bila značilna predvsem za renesanso

134 Osredkar, 1999, 69.

in tudi barok, in *arhitektonskega tipa* oblikovanja teme, ki je bil značilen za barok, pri katerem je bila glava običajno prvi motiv. Glede na interval, ki ga sestavljata nastop in odgovor teme, predstavi imitacijo teme po intervalu njene odgovora (prima, sekunda, terca ipd.). Po metrični razdalji odgovora teme, pri kateri odgovor nastopa po preteku vsaj ene dobe ali takta, je pojasnjena stretna imitacija, ki z odgovorom nastopi še pred iztekom teme v prejšnjem glasu, in naravna imitacija, ki nastopi po izpetju teme. Imitacija teme po smeri odgovora, pri kateri se horizontalna in vertikalna smer gibanja melodije ohranja, je imenovana *istosmerna imitacija*; če je vertikalna smer gibanja intervalov teme spremenjena, jo avtor imenuje *protismerna imitacija*, če pa se odgovor teme pojavi od zadnjega k prvemu tonu, jo imenuje *rakova imitacija*. Avtor pojasni tudi imitacijo po kvaliteti odgovora, kjer lahko odgovor teme ohranja nespremenjeno kvantiteto in kvaliteto intervalov (imenuje jo *stroga ali realna imitacija*), odgovor teme, kjer se spreminja kvaliteta nekaterih intervalov, imenuje *prosta imitacija* in pojasni značilnost *tonalne imitacije*. Imitacije obravnava tudi z vidika sprememb notnih vrednosti odgovora teme (avgmentacija, diminucija), po številu glasov in vrstnega reda vstopanja odgovorov teme po posameznih glasovih. V zaključnem delu petega poglavja avtor v razpredelnici predstavi uporabnost not za realni odgovor pri istosmerni in protismerni imitaciji. Podani so tudi napotki za oblikovanje dvoglasne imitacije, nekateri praktični primeri oblikovanih tem in njihovih odgovor.

Primerjava Osredkarjevih učbenikov za kontrapunkt iz leta 1990 in 1999 kaže na minimalne razlike v obravnavanju posameznih elementov kontrapunkta in njihovih definicij. Avtor občasno spreminja terminologijo: *koralne moduse* v posodobljeni verziji imenuje *cerkveni tonski načini*, v tej verziji tudi pojasni pojme *antepaenultima*, *paenultima* in *ultima*. Če v prvi verziji usmerja v razlago pravil po korakih (po točkah), pa v drugi verziji opazimo širše opise posameznih obravnavanih primerov in širše osmislitve značilnosti posameznih problemov. Posodobljena verzija vnaša za vsako obravnavano definicijo tudi nazorno ponazoritev obravnavanih problemov z notnim primerom, sledijo pa tudi praktični primeri za oblikovanje vaj iz predelane snovi. Učbeniški gradivi za kontrapunkt Janeza Osredkarja iz leta 1990 in 1999 sta prvi, ki sta nastali po Škerjančevem *Kontrapunktu in fugi* iz leta 1952 in 1956. Zadnja razširjena posodobljena verzija Janeza Osredkarja, iz leta 1999, ki je poglobila in nadgradila prvotno, je zapolnila vrzel na področju kontrapunkta. Osredkar sistematično obravnava kontrapunktične elemente in dijaka postopno vodi skozi učne vsebine. V primerjavi s Škerjančevim izrazoslovjem, ki je pogosto ohlapno, neenoznačno in celo nejasno, Osredkar uporablja natančno in dosledno terminologijo. Razlage strogih kontrapunktičnih pravil so terminološko izkristalizirane in razumljive,

avtor je pri njihovi uporabi izjemno dosleden. Uporabljena terminologija v učbenikih je koherentna, enoznačna in tako razumljiva. Osredkar tudi opušča termine iz Škerjančevega obdobja in jih nadomešča z novimi. Dijaka usmerja v izdelavo vaj, urjenje kontrapunktičnih prijemov in usvajanje temeljnih pravil. Pri tem se ne odmika od strogih pravil strogega stavka kontrapunkta, saj meni, da naj dijak sprva usvoji osnove, ki bodo dobro izhodišče pri nadaljnjem študiju. Iz tega stališča v njegovih gradivih niso vključena pravila prostega, svobodnejšega stavka. Slednje mu je bilo tudi večkrat očitano, češ da stroge »šablone« ne dopuščajo ali pa znižujejo ustvarjalni potencial pri glasbenem izrazu pri izdelavi že tako preprostih kontrapunktičnih vaj. Kljub temu je treba poudariti, da so učbeniki za kontrapunkt Janeza Osredkarja pomemben prispevek, korak naprej, in da so se z njimi postavili dobri temelji v enoznačnosti pravil in terminologije v strogem stavku kontrapunkta. Uporabljena terminologija se je usidrala in je razvidna tudi v aktualnih učnih načrtih za glasbeni stavek.¹³⁵

Harmonija I Janeza Osredkarja

Janez Osredkar je ob učbenikih za kontrapunkt izdal tudi učbenike za harmonijo, ki so ravno tako plod njegovih dolgoletnih pedagoških izkušenj. Leta 1995 je izdal učbenik *Harmonija I*, leta 1997 pa *Harmonija II*. Avtor je učbeniška gradiva tekom let nadgrajeval, tako da je bilo do leta 2017 izdanih že več ponatisov druge dopolnjene izdaje *Harmonija I* in *II*. V nadaljevanju bomo predstavili vsebinske sklope posodobljene dopolnjene verzije *Harmonija I* iz leta 2013. Kolofon iz leta 1995 izkazuje, da so učbenik recenzirali skladatelj in glasbeni pedagogi Dane Škerl, Samo Vremšak in Tomaž Habe, medtem ko sta posodobljeno verzijo iz leta 2013 recenzirala skladatelja in glasbena pedagoga Andrej Misson in Tomaž Habe. V obeh obdobjih je učbenik potrdil Strokovni svet RS za vzgojo in izobraževanje. Učbenik je namenjen za pouk predmeta glasbeni stavek od 1. do 4. letnika umetniške gimnazije glasbene smeri in je razdeljen na dva dela. Prvi, splošni del, je namenjen obravnavi osnovnih pojmov v harmoniji, drugi del pa obravnavi diatonike. V splošnem delu je predstavljena funkcionalna harmonija sistema dur-mol. Pojasnjeni so temeljni pojmi, kot so tonaliteta, funkcija, vodilni ton, tritonus, tonika, subdominanta, dominanta, obsegi glasov, gradnja trozvokov, harmonična in melodična lega akordov, notacija akordov, vrste gibanja dveh glasov, paralele, preskoki (doskoki), gibanja v istem glasu (postopno, protipostopno, skokovito gibanje), gibanje basovske linije, harmonične zveze in harmonični ritem.

¹³⁵ Posodobljeni učni načrt. Glasbeni stavek – obvezni predmet. Ljubljana: Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport: Zavod RS za šolstvo, 2013, http://eportal.mss.edus.si/msswww/programi2018/programi/media/pdf/ucni_nacrti/2014/4_glasbeni_stavek_a.pdf

V drugem delu avtor najprej obravnava kvintakorde glavnih stopenj v duru in molu. V uvodu posveti pozornost gradnji kvintakordov in smiselnosti podvajanj posameznih tonov (osnovni ton) v povezavi z vrsto alikvotnih tonov. Sledi obravnava osnovne vezave akordov, ki jo imenuje harmonična vezava, za katero je značilno, da skupni toni obležijo, ostali se gibljejo po najbližji poti, vselej se podvaja osnovni ton. Avtor jo imenuje harmonična vezava zato, ker pri tej vezavi ne prihaja do izrazitejših gibanj v melodiji. V tem okviru nato pojasnjuje pravila za harmonizacijo basa in soprana, premeščanje akorda kot ponovitev funkcije v drugi obliki akorda in možnost uporabe ležečih funkcij čez takt kot ponovitev funkcije za konec ene in začetek druge fraze. Temu sledi obravnava melodične vezave, ki za razliko od bolj toge harmonične vezave vnaša večjo razgibanost v gibanju melodije. Avtor znotraj te discipline razlaga spremembe harmonične in melodične lege akordov. Za spremembe harmonične lege akordov, iz ozke v široko, pojasni, da eden od glasov vselej obleži, drugi se gibljejo postopno, za spremembe melodične lege akordov pa pojasni, da se gibljejo vsi štirje glasovi. Vse obravnavane harmonične tvarine prikaže s praktičnimi primeri, v katerih izpostavi prednosti in slabosti posameznih rešitev.

Obravnavi kvintakordov sledijo sekstakordi glavnih stopenj v duru in molu. V uvodu je pojasnjena gradnja sekstakordov z ustreznim podvajanjem akordičnih tonov in njihovo generalbasno označevanje (6). Temu sledi razlaga možnih načinov vezav sekstakordov s kvintakordi (ali obratno) ter sekstakorda s sekstakordom. Avtor pri tem pojasni, da lahko nastopajo sekstakordi tudi kot premeščeni akordi ali v obliki figuracije. Kvartsekstakord obravnava kot disonančni akord, v katerem disonira interval kvarte. Kot disonančni akord ne more nastopati samostojno, zato avtor predstavi njegovo uporabo kot prehajalni, menjalni, prehiten, zadržan, figurativen, premeščen in kadenčen kvartsekstakord. Po obravnavi trozvokov in njihovih obrnitev razloži njihove možne vezave tudi z uporabo moldura, ki ga pojmuje kot harmonični dur. Moldurova lestvica je tako sestavljena iz durovega toničnega in harmoničnega dominantnega tetrakorda. Pri tem avtor opozori, da je uporabnost moldura zanimiva zlasti na koncu neke celote oziroma skladbe, ne harmoniziramo pa celotnega dela v molduru.

Po obravnavi glavnih stopenj sledi obravnava stranskih stopenj v duru in molu. Avtor uvodoma predstavi akordična območja – tonično, subdominantno in dominantno –, ki jih sestavljajo akordi glavnih in stranskih stopenj. Nato ločeno razlaga akorde stranskih stopenj v duru, kjer pojasni način gradnje posameznih akordov z ustreznimi podvajanjmi in ustreznimi vezavami z ostalimi stopnjami. Tako natančno razloži uporabo VI. in III. stopnje kot predstavnic

toničnega akordičnega območja (T), II. in VI. stopnjo kot predstavnici subdominantnega akordičnega območja (S), III. in VII. stopnjo kot predstavnici dominantnega akordičnega območja (D). V nadaljevanju pojasni zvezo dveh ali več akordov istega akordičnega območja, prehajalne, menjalne, prehitene in zadržane sekstakorde in kvartsekstakorde stranskih stopenj. V zaključku te snovi razloži tudi verigo sekstakordov. Razlagi trozvokov stranskih stopenj v duru sledi obravnava stranskih stopenj v molu, v katerem so možnosti uporabe zvez med akordi zaradi zvečanega postopa in vodilnega tona nekoliko bolj omejene. Tako avtor uvodoma pojasni izjemne pomike vodilnega tona pri zvezi S in II. stopnje z akordom VII. stopnje, opozori na možno zvezo T – II, pri kateri prihaja do zveze čiste kvinte z zmanjšano ipd. Temu sledi razlaga zvez dveh ali več akordov istega akordičnega območja, nastop prehajalnih, menjalnih, prehitenih in zadržanih sekstakordov in veriga sekstakordov. Avtor vsak obravnavani problem prikaže s praktičnimi primeri, v zaključku pa sledijo naloge za izdelavo harmoničnih vaj s temi elementi. V nadaljevanju pogloblja in nadgrajuje zakonitosti uporabe stranskih stopenj znotraj moldura, v katerem prikaže s praktičnimi primeri dobre pristope njihovih uporab z rešitvami, dijaka pa usmeri v urjenje večšin pisanja harmoničnih nalog v molduru.

V poglavju *Zveze akordov in kadence* predstavi kadenco kot glasbeno ločilo, ki nastopi kot zaključek krajše ali večje celote (skladbe). Uvodoma predstavi značilnosti avtentične in plagalne kadence, terčne ali mediantne zveze in sekundne zveze. Če je zveza dveh akordov v osnovni obliki, pri kateri je prvi akord kvintakord, septakord ali nonakord, drugi pa kvintakord, takšen sklep imenuje popolna kadenca, v primeru, da vsaj eden od teh elementov popolne kadence manjka, jo imenuje nepopolna kadenca. Nato pojasni pojem polovične kadence, ko gre za zaključek neke celote z dominantnim akordom, in varljive kadence pri zvezi D – VI. Ob tem poudari možne zaključke na težko dobo, ki jih imenuje moški konec. Konec na nepoudarjeni dobi imenuje ženski konec, medtem ko konec na tretji dobi v tridobnem taktu imenuje tekoči konec.

Po obsežni obravnavi trozvokov sledi poglavje o četverozvokih. Uvodoma avtor opredeli četverozvoke glavnih in stranskih stopenj. Pri tem izhaja iz akordičnih območij posameznih stopenj, s katerimi se dijak seznani pri trozvokih, predstavi njihovo raznoliko uporabnost in tako izpostavi najpogostejšo uporabnost četverozvoka dominantnega območja. Dominantnemu četverozvoku kot enemu najpomembnejših akordov v terčni funkcionalni harmoniji je namenjena obširna in poglobljena obravnava. Uvodoma so predstavljena pravila o gradnji akorda in njegovim generalbasnim označbam, pravila o dominantni septimi glede na njeno pripravo, nastop in

razvez ter pravila o razvezu dominantnega četverozvoka kot tudi njegove možne priprave z vsemi ostalimi trozvoki (razen D), z uporabo harmonične septime. Uporabnost osnovne oblike četverozvoka – septakord – je pojašnjena z možnim normativnim in izjemnim razvezom. Avtor natančno in poglobljeno osvetljuje smiselnost dobrih in slabših razvezov, možne rešitve prikaže s praktičnimi primeri, v zaključku spodbudi dijaka k harmonizaciji nalog s podanim basom in sopranom. Na podoben način v nadaljevanju obravnava obrnitve D7, in sicer kvinsekstakord in sekundakord, v zaključku pa so predstavljene dodatne možne rešitve dominantnega četverozvoka, tudi z nekaterimi izjemami. Kot naslednji pomembnejši četverozvok, ki v sebi združuje subdominantni in dominantni značaj, obravnava četverozvok VII. stopnje v duru (zmm7), molu in molduru (zm7). Opazimo enako sistematiko in postopnost obravnave kot pri dominantnem četverozvoku. V zaključnem delu so obravnavani tudi drugi četverozvoki glavnih in stranskih stopenj. Uvodoma je predstavljeno sosledje četverozvokov v duru, harmoničnem molu in molduru, kar je izhodišče za usvajanje znanj glede njihove gradnje v popolni in nepopolni obliki in njihovih vezav ter razvezov, ki so tesno vezani na septimo (velika, mala, zmanjšana) in posamezne karakterje akordičnega območja. Tako so v nadaljevanju podrobneje obravnavana uporabnost četverozvokov II. stopnje, T, S, VI. stopnje v duru, III. stopnje v duru, VI. v molu, III. v molu. Načini harmonizacije v harmoničnem molu zaradi oteženega prehoda med šesto in sedmo stopnjo (zv2) so pojasnjeni v naslednjem poglavju. Kromatično spremembo šeste stopnje v smeri navzgor imenuje rastoča melodija, kromatično spremembo sedme stopnje v smeri navzdol pa padajoča melodija. Ob tem pojasni:

*»Ton visoke šeste stopnje je dobil kot karakteristična velika seksta ime dorska seksta. Ta je značilna za dorski tonski način. Ton nizke sedme stopnje je kot mala septima značilna za eolski tonski način in se tudi imenuje eolska septima«.*¹³⁶

Z uvodnimi opredelitvami avtor vodi dijaka k razlagam smiselne uporabnosti trozvokov in četverozvokov v primeru rastoče oziroma padajoče melodije. Posebno poglavje je namenjeno opredelitvi akorda z dodano seksto, imenovanega tudi sixte ajoutée (fr. dodana seksta). Gre za kvintakord na subdominantni z dodano seksto. Ker je tonsko enak kvintsekstakordu II. stopnje, pojasni njuni bistveni funkcijski razliki. Pri kvintsekstakordu obstaja težnja po razvezu septime, pri akordu z dodano seksto pa sekste. Avtor s praktičnimi primeri nazorno prikaže gradnjo in razvez obravnavanega akorda.

136 Osredkar, 2013, 146.

Naslednje poglavje je posvečeno dominantnemu peterozvoku. Ko je septakordu dodan še en ton, peti ton, po sistemu nizanja tonov na začetni spodnji ton po medsebojni terčni oddaljenosti, dobimo nonakord, ki ima tri obrnitve. Avtor uvodoma predstavi njegovo gradnjo, funkcijo nonakorda in razvez dominantnega peterozvoka, pri katerem ima več tonov težnjo po razvezu. Čeprav avtor poudari, da je od vseh oblik osnovna oblika, dominantni nonakord, najbolj uporabna, pojasni možne razveze, tudi obrnitev akorda, in doda ostale možne rešitve pri dominantnem peterozvoku. Za doseganje večje harmonične pestrosti, kontrastov in napetosti, avtor v zaključku učbenika obravnava načine zapuščanja tonalitete. Načine zapuščanja tonalitete razlaga z naslednjih vidikov: prehod iz ene v drugo tonaliteto imenuje modulacija; izmik imenuje le kot hipen prehod v drugo tonaliteto, katere pa ne utrdimo in v njej ne ostanemo; mutacijo pojmuje kot spremembo kvalitete toničnega akorda (dur v mol in obratno) in tonalni skok. V nadaljevanju je jasno in sistematično razloženo gibanje s harmoničnimi elementi v začetni tonaliteti, nato sledi modulacijski element, ki je mesto prehoda iz ene v drugo tonaliteto. Avtor predstavi možnosti prehodov iz tonalitete v tonaliteto kot diatonično, kromatično in enharmonično modulacijo, v primeru enega modulacijskega elementa pojasni, da gre za neposredno, če pa ima ta dva ali več elementov pa za posredno modulacijo. V sklepnem delu nazorno pojasni možne prehode v primeru diatonične modulacije, s skupnim akordom prejšnje in nove tonalitete, in sicer iz dura v dur, iz mola v mol, iz dura v mol, iz mola v dur.

Pregled učbenika *Harmonija I* Janeza Osredkarja kaže, da je avtor ob zaključku obravnave posameznih harmoničnih elementov vključil primere možnih rešitev posameznih nalog. Uvodoma je predstavljena melodija v sopranu ali basu, ki jo avtor imenuje podatek, nato pa sledijo možne rešitve tega podatka v različnih tonalitetah in različnih harmoničnih in melodičnih legah akordov. Tako dobi dijak vpogled v različne možne rešitve, ki odpirajo in podpirajo razvoj harmonskega in oblikovnega glasbenega mišljenja. V učbeniku zasledimo po vsaki posamezni obravnavani snovi mnogo nalog za urjenje že usvojenih harmoničnih glasbenih znanj, s tem da avtor usmeri dijaka tudi v transpozicije zapisanih podatkov. V predgovoru avtor zapiše:

»Dijak rešuje naloge za mizo. Pri reševanju si skuša ustvariti zvočno sliko posameznih zvez, ki jih kasneje pri igranju na klavirju primerja z dejanskim zvokom. Nalog ne rešuje le v tonalitetah, v katerih so napisane, temveč jih transponira še v druge možne tonalitete ter izbira različne harmonične in melodične lege. Naloge, namenjene reševanju v sopranu, lahko postavi tudi v alt in tenor, vendar naj na ta način

*izpelje le nekaj nalog. Koristno je reševanje basovih nalog tako, da jim odvzame generalbasne označbe in jih nato reši po lastni presoji in muzikalnosti. Enako koristno je tudi igranje posameznih kratkih, že rešenih nalog (harmoničnih vzorcev) na pamet v vseh durovih in molovih tonalitetah.*¹³⁷

Delno smo primerjali analizirano verzijo učbenika z gradivom *Harmonija I* iz leta 1995. Ugotovili smo, da je avtor pretežno ohranjal besedilo iz starejše verzije v novejši verziji, v posameznih poglavjih pa je dijaku poskušal predstaviti snov še nekoliko pogloblje in obširneje. Opazili smo tudi, da je starejša verzija vključevala grafični simbol s sliko klavirja, ki je nagovarjala dijaka k igranju harmoničnih zvez oziroma nalog, starejša verzija je vsebovala tudi vprašanja za dijake po koncu obravnavane snovi, s katerimi je avtor spodbujal k usvajanju osnovnih zakonitosti o harmoniji, k razumevanju pravil ter tudi h kritičnemu razmisleku o njihovi ustrezni uporabnosti.

Učbeniška gradiva za harmonijo Janeza Osredkarja so pomemben prispevek v razvoju tega področja po zadnjem slovenskem, Škerjančevem učbeniku iz leta 1962. Sploh je dediščina učbenikov za harmonijo v primerjavi s tisto za kontrapunkt bogatejša. Razvoj učnih gradiv za to področje izhaja iz druge polovice 19. stoletja s pojavom Foersterjevih učbenikov, večji doprinos na tem področju pa je nato opaziti v 30-ih letih 20. stoletja z Mirkovim in Komelovim učbenikom, nato s Škerjančevim učbenikom v 40-ih letih in nazadnje v 60-ih letih s posodobitvijo Škerjančeve verzije z izidom *Harmonije* leta 1966. Šele po slovenski osamosvojitvi izide posodobljeni učbenik za to področje avtorja Janeza Osredkarja. Če sta se Vasilj Mirk in Emil Komel v uvodnih poglavjih usmerjala tudi v obravnavo osnov glasbene teorije, tega ne opazimo več niti pri Škerjančevi niti pri Osredkarjevi izdaji. Primerjava vseh obravnavanih učbenikov za harmonijo v vseh omenjenih obdobjih je pokazala, da so bile učne vsebine bolj ali manj enake, njihovi poudarki in deleži pa so se razlikovali. Avtorji so se pri razlagi harmonskih elementov držali pravil strogega stavka. Največ svobode pri odkluku od togih harmonskih pravil si je dovolil L. M. Škerjanc, ki jih je pojasnjeval kot izjeme. Sodobni učbenik za harmonijo Janeza Osredkarja odslilkava uporabo strogih pravil harmonskega stavka in izjem v njem ne zasledimo, kar je povezano z avtorjevim stališčem o pomenu obvladovanja temeljnih prvin te discipline na začetni poti glasbenega izobraževanja. Tudi na področju harmonije se je glasbena terminologija spremenjala in posodabljala, vendar nekoliko manj izrazito kot na področju kontrapunkta. Čeprav Osredkarjeva učbeniška gradiva za harmonijo in kontrapunkt

137 Osredkar, 2013, 9.

doživljajo tudi kritične opazke, je bilo avtorjevo delo prepoznano v slovenski glasbenopedagoški javnosti. Janez Osredkar je za svoje predano pedagoško delo leta 2003 prejel Škerjančevo diplomu.

Učbenik Darijana Božiča

Ob slovenski osamosvojitvi leta 1991 je bil objavljen učbenik za področje harmonije in kontrapunkta skladatelja Darijana Božiča. Ker je bil to eden prvih objavljenih učbenikov za omenjeni področji v tedanjem obdobju, ga bomo predstavili v nadaljevanju.

Darijan Božič (1933–2018), skladatelj in glasbeni pedagog, je študiral kompozicijo pri Lucijanu Mariji Škerjancu (1958) in diplomiral iz dirigiranja pri Danilu Švari (1961). Med letoma 1953 in 1965 je bil violist orkestra *Opere Slovenskega narodnega gledališča* in od 1965 do 1968 *Orkestra Slovenske filharmonije*. Od leta 1970 do 1974 je bil umetniški vodja in direktor *Slovenske filharmonije*. Kot glasbeni pedagog je predaval na Pedagoški akademiji v Ljubljani in na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru. Leta 1991 je objavil učbenik *Osnove kontrapunkta in harmonije (linearnega in vertikalnega povezovanja tonov) po primerjalni (komparativni) metodi*. Strokovna recenzenta sta bila izr. prof. Jože Fürst, Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru, in doc. Jani Golob, Televizija Slovenija, Ljubljana. Iz kazala je razvidno, da je gradivo razdeljeno v štiri poglavja: *Uvodni del*, *Zgodovinski razvoj elementov glasbene sistematike*, *Kontrapunkt* in *Harmonija*. Učbenik je bil namenjen študentom *Pedagoške fakultete v Mariboru*. Avtor v uvodu nagovori bralca z naslednjimi besedami:

»Pedagoška fakulteta ne vzgaja bodočih poklicnih glasbenikov, temveč glasbene pedagoge. Ti pa ne potrebujejo specializiranega znanja, pač pa širok, enciklopedičen pregled vseh zvrsti glasbe od strogega stavka do popa. Glasbeni pedagog naj bi bil sposoben odgovoriti na vsako učenčevo vprašanje. Poglavij glasbene stroke ne sme selekcionirati po svojem osebni okusu. Zato so v tem materialu zbrani podatki različnih glasbenih sistematik, ne zgolj terciarnega sistema in zgolj tradicionalne glasbe. Mnenja glasbenih teoretikov so različna, zato avtorje med seboj primerjamo in izberemo tistega, ki nam pri praktičnem delu najbolj ustreza. Zato oznaka 'primerjalna metoda'. Mnenja teoretikov se razlikujejo, ker je glasba živa tvarina, ki se neprestano spreminja. Da bi se izdelal sistem, teoretik izbere neko časovno obdobje iz življenja velikega skladatelja in po delih iz tega obdobja določa pravila. Različni teoretiki si izbirajo različna

obdobja, pa tudi različna dela, ki naj bi bila temeljne osnove strogega stavka. Razlike niso velike, vendar dovolj, da se lahko sholastiki zaradi njih vojskujejo. Za praktične glasbenike – kar naj bi pedagogi bili – pa niso usodnega pomena«. ¹³⁸

Avtor navede uporabljeno literaturo oziroma avtorje, na katere se opira pri tolmačenju posameznih glasbenih pojmov in definicij, in tako študenta usmerja v dodatni študij omenjenih gradiv. Seznam citiranih del vključuje: Knud Jeppesen: *Kotrapunkt* (prevod U. Krek), Franjo Lučič: *Kontrapunkt* (prevedel D. Božič), Fran Lhotka: *Harmonija* (prevod D. Božič), Lucijan Marija Škerjanc: *Harmonija*, Miroslav Adlešič: *V svetu zvoka in glasbe*, Janez Strnad: *Od atomov do kvarkov in Iz take smo snovi kot sanje*, John J. O'Neill: *Prodigal genius, the life of Nikola Tesla*, *Muzička enciklopedija*, J. E. Berendt: *Knjiga o jazzu*, Paul Hindemith: *Tehnika tonskog sloga* (prevod V. Peričić).

V uvodu avtor vpelje študenta v pojasnjevanje glasbenih parametrov. Zvok opredeli kot »osnovni gradbeni element glasbe. Delimo ga na: ton, zven, šum in pok«. ¹³⁹ Vse omenjene gradnike grafično predstavi s frekvenčnimi krivuljami. Zvočno barvo osnovnih tonov pojasni z alikvotnimi toni, pri tem pa navaja sodobne izsledke raziskav, ki dokazujejo ne le prisotnost alikvotnih tonov nad osnovnim tonom (imenuje jih zgornji alikvoti), temveč tudi pod osnovnim tonom (imenuje jih spodnji alikvoti). Pri navajanju slednjih izsledkov se opira na avtorja Van den Poola, ki je leta 1933 dokazal in izmeril tudi spodnje alikvotne tone, in omeni tudi Nikolo Tesla, ki je leta 1893 po analogiji s frekvenco električne energije prav tako odkril spodnje alikvote. V drugem delu se avtor posveti zgodovinskemu razvoju glasbenih elementov. V tem delu skozi grafične prikaze ponazori linearno povezovanje tonov (predstavi združevanje tonov v njihovo zaporedno lestvično gibanje ali v melodije; iz grafičnega prikaza je nakazana možna improvizacija na temelju ljudske glasbe, generalnega basa, jazz improvizacije in svobodne improvizacije brez danega glasbenega izhodišča), vertikalno povezovanje tonov (predstavi terčni trozvok in druge možne akordične tvorbe, kot so sekundni, kvartni akordi, vertikalni modalni akordi, clustri, beli šum), časovno organizacijo tonov z ritmom in metrumom (pojasni, da je sekunda osnovna časovna enota). Na ritmičnem področju izpostavi pojme: monoritmija, biritmija, bimetrija, poliritmija, polimetrija, ritmična serija, ki jo poveže z notnim zapisom ritmičnih vzorcev (v 4/4 in 3/4 taktovskem načinu). V zaključku tega poglavja grafično predstavi *Izvor zvoka z radiofonsko glasbo*, ki zvočno posreduje človekov glas, inštrument,

138 Božič, 1991, 6.

139 Prav tam, 7.

konkretno glasbo, sinusov ton, ton, zvok, šum. Sledi grafični prikaz *Razvoja glasbene sistematike* od 16. do 20. stoletja, z vokalnim in inštrumentalnim kontrapunktom, terčno-funkcionalno kadenco (imenuje jo monotonalnost) z diatonično in kromatično modulacijo, ki sta vodili v nastop bitonalnosti, politonalnosti in atonalnosti. Od tod avtor razvoj kompozicijskih tehnik poglobi s pojavom dodekafonije (12-tonskega sistema), serialnostjo, modalnostjo in aleatoriko v okviru resne glasbe, vzporedno pa predstavi nastop jazz glasbe z njenimi podzvrstmi, kot so blues, ragtime, be bop, free jazz, in pojavom rock glasbe. Vse prikazane glasbene pojme v grafični shemi umesti v postmodernizem kot glasbeno smer, ki uporablja vse znane glasbene elemente. Pri vseh omenjenih grafičnih prikazih se avtor spogleduje s sodobno tehnologijo (računalnik, tape music) in opozarja na možnost uporabe sodobnih tehnoloških pripomočkov, ki postajajo del glasbene govorice. V zadnji tabeli je zapisan razvoj glasbenozgodovinskih obdobij. V njej kronološko predstavi, in sicer le pri nekaterih obdobjih, izstopajoče teoretike, skladatelje, glasbene oblike ter razmerja med pojavom kontrapunkta in harmonije.

Pri pregledu učbenika ugotavljamo, da bi grafični prikazi potrebovali avtorjev komentar, dodatno razlago in interpretacijo. Glede na to, da gre za učbeniško gradivo, naj bi avtor usmeril študenta k razmišljanju in h konkretnim definicijam predstavljenih terminov znotraj grafičnih ponazoril in ene tabele. Uporabljenih glasbenih pojmov je mnogo, prav tako sami prikazi v obliki miselnih vzorcev, ki zahtevajo od bralca že usvojena glasbena znanja in njihovo razumevanje, v tem primeru delujejo zmedeno in lahko študenta zbegajo. Učbenik je knjiga za učenca oziroma študenta, kar pomeni, da mora vključevati temeljni pojmovnik, opise in razlage definicij glasbenih pojmov. Ob tem predvidevamo, glede na to, da je avtor učbenika deloval kot predavatelj, da je omenjene razlage podprl s slušnimi in praktičnimi primeri v neposrednem učnem procesu. Ker pa je bilo lahko učbeniško gradivo aktualno tudi za študente drugih študijskih smeri, povezanih z glasbo, naj bi učbenik vključeval vse omenjeno za oblikovanje jasnega glasbenega pojmovnika in glasbenih predstav.

Avtor v tretjem poglavju obravnava kompozicijsko tehniko kontrapunkt. Uvodoma predstavi avtentične oblike starocerkvenih lestvic, ki jih imenuje tudi modusi, s tem da pojem pojasnjuje nekoliko širše. V nadaljevanju usmeri študenta v možne načine določanja ali grajenja posameznih modusov. Pri tem preferira način določanja modalitete s pomočjo postavitve leve roke na klaviaturo in štetjem tonov v smeri navzdol. Avtor poda naslednje navodilo:

»Da ugotovimo, katere predznake naj nosi zahtevana skala na zahtevnem (danem) tonu, moramo poiskati njen odnos do njene prve,

to je njene jonske skale. Najpreprostejša metoda je ugotavljanje modusa s pomočjo prstov leve roke. Levo roko položimo na podlago tako, da kazalec in sredinec stisnemo (polton) in iz tako postavljene roke odštejemo tonske razdalje«. ¹⁴⁰

V nadaljevanju spregovori o linearnem povezovanju tonov – melodiji. Razlago linearne povezanosti tonov poveže z razcvetom polifonije oziroma vokalnim strogim stavkom. V tem kontekstu pojasni pojme: *cantus firmus*, *kontrapunkt*, *floridus*, *dux* in *comes*. Pri razlagi *cantusa firmusa* izpostavi njegovo gradnjo po strogih pravilih. Noto *finalis* imenuje s *toniko*, noto *reprekuso* imenuje *dominanta*, zadnja dva tona *cantusa firmusa* pa imenuje *kadence* oziroma *predzadnji ton* poimenuje *priprava kadence*, medtem ko *noto cambiato* imenuje posebno obliko kadence. Avtor omeni, da poleg skromnega nabora zapisanih pravil v učbeniku obstaja teh še več. Sledi 34 primerov glasbenih zapisov *cantusov firmusov*, avtor pa usmeri študenta k iskanju napak v navedenih primerih, za kar meni, da je dobro izhodišče za kasnejše samostojno sestavljanje *kontrapunktičnih glasov*. Sledita obravnava in *grafična ponazoritev gibanja glasov* – *vzporedno*, *protipostopno*, *stransko gibanje* in *križanje glasov*. V nadaljevanju pojasnjuje *vertikalno gibanje glasov* z ustrežno uporabnostjo *harmoničnih intervalov*. Tako jih deli v *čiste konsonance* (1, 5, 8), *delne konsonance* (3, 6), *disonance* (2, 4, 7), *mehke disonance* (zv4, zm5). Pri tem poudari, da so čiste konsonance najbolj zaželen interval v strogemu stavku in da z njimi začnemo in zaključimo vsak primer. Z razlago gibanja glasov pripravi študenta na oblikovanje primerov v *enojnem kontrapunktu*, in sicer v načinih 1:1 (*celinke*), 1:2 (*polovinke*), 1:3 in 1:4 (*četrtinke*), 1:sinkopa, 1:floridus, floridus:floridus. Avtor za vsak način poda kratka navodila po strogih pravilih za oblikovanje praktičnih primerov. Ob tem usmerja tudi v analizo že zapisanih primerov z navodili za študente, kako naj se razčlenjevanja lotijo, na kaj naj bodo pozorni pri gradnji *cantusa firmusa* in *sozvočni gradnji*. Nadaljuje z razlago *dvojnega kontrapunkta* in poglavje zaključí s *kratkimi razlagami razcveta vokalnih polifonih glasbenih oblik*, kot so *kanon* (*krožni*, *odprti*, *ugankarski kanon*), *motet*, *madrigal*, *passacaglia* in *fuga*. Navajanje strogih pravil *kompozicijske tehnike kontrapunkta* pogloblja tudi z *mnenji glasbenih teoretikov* (skladno z literaturo, ki jo navede v uvodu učbenika) in tako predstavi *razhajanja v njihovih stališčih*. Glede na to, da študent *usvaja elementarne zakonitosti kompozicijske tehnike kontrapunkta*, so takšne *nadgradnje v učbeniških gradivih* lahko *zavajajoče*. Pri *usvajanju nove tvarine* se je *sprva boljše omejiti in utrditi temelje*, nato pa *odpirati ostale možne poti in poglobljati ter nadgrajevati znanja na poti glasbenega izobraževanja*. Izbor *glasbenih primerov*, s katerimi *pojasnjuje obravnavana pravila*, je

140 Božič, 1991, 19.

skromen, učbenik tudi ne vključuje dodatnih vaj in nalog za urjenje obravnavane snovi. Za dosledno analizo že zapisanih glasbenih primerov pa avtor študentu poda natančne napotke.

Božič v sklepnem poglavju obravnava harmonijo. Uvodoma predstavi pojma terčna harmonija, ki jo pojasni z vidika strogega harmonskega stavka, zgrajenega na terčnem sistemu oziroma kvintakordu, in funkcijska harmonija, ki jo pojasni z vidika funkcij posameznih akordov znotraj durove ali molove lestvice. Sledi obravnava funkcij akordov z glavnimi in stranskimi stopnjami v duru in razlaga sestavljanja akordov in njihovih postavitev v vertikali štiriglasnega harmonskega stavka, z legami akordov glede na razdalje med posameznimi glasovi (široka, mešana in ozka lega) in z legami po oklepajočem zunanjem intervalu – med basom in sopranom (oktavna, kvintna in terčna lega). V tem delu praktični primeri, ki bi nazorno orisali posamezne obravnavane elemente, niso vključeni. V nadaljevanju zasledimo le glasbene zapise primerov avtentične in plagalne kadence ter razširjene avtentične in plagalne kadence ter navodila, kako se lotiti harmonizacije basovske linije in lestvice v različnih glasovih. Avtor zelo na kratko opiše uporabo druge obrnitve kvintakorda in le v kratkih odstavkih opiše varljivo kadenco, pomen generalbasa in na kratko predstavi način uporabe četverozvokov (imenuje jih štirizvoki), nonakordov, diatonično in enharmonično modulacijo, napolitanski sekstakord in alteracije.

Avtor je v tem poglavju manj sistematičen in nazoren, zlasti bi razlage posameznih harmonskih elementov in pravil potrebovale praktične ponazoritve ali primere iz glasbene literature. Krajši opisi posameznih harmonskih elementov (le s kratkimi besednimi zvezami) dajejo vtis njihove nepomembnosti, ob tem pa bralec izgublja rdečo nit znotraj obravnavane tvarine. Temeljni nosilec vsebine učbenika je njegov besedilni del.¹⁴¹ Predvidevamo lahko, da je avtor učbenika vse harmonske elemente poglobljeno in s praktičnimi primeri pojasnjeval v okviru predavanj za študente, učbenik pa je imel zgolj značaj informativne narave, s krajšimi pojasnili o že obravnavani učni snovi za študente. Darijan Božič, ki je bil tudi član skupine *Pro musica viva*, je v svojem skladateljskem opusu presegel uporabo tradicionalnega glasbenega izraza in iskal možnosti njegovega preoblikovanja. Učbeniško gradivo je jasen odraz skladateljevih nazorov, saj študenta seznanja z bogatimi možnostmi zvočnega izražanja, ki segajo od tradicionalnih pristopov, elektroakustične, konkretne in serialne glasbe do jazza. Avtor tako presega običajne okvire učne snovi z osnovami terčne funkcionalne harmonije in kompozicijske tehnike kontrapunkta ter seznanja študenta s kompozicijskimi prijemi 20. stoletja.

141 Winkler Kuret, 2004, 14.

Učbeniška gradiva po letu 2000 do sodobnosti

V primerjavi s srednješolsko ravno glasbenega izobraževanja, ki po letu 2000 izvaja programe po ustaljenih tirnicah, so se na visokošolski ravni, po podpisu *Bolonjske deklaracije* leta 1999 in z uvedbo *Zakona o spremembah in dopolnitvah Zakona o visokem šolstvu* leta 2004, začele uvajati spremembe in novosti. Bolonjska reforma je sprožila korenite spremembe na vseh stopnjah študijskih programov. V okviru prvostopenjskega dodiplomskega študijskega programa, ki traja tri leta, izobraževanje poteka v študijskih programih *Glasbena umetnost* in *Glasbena pedagogika*. Študijski program na prvi stopnji *Glasbena umetnost* vključuje smeri: *Kompozicija in glasbena teorija*, *Orkestrsko dirigiranje*, *Zborovsko dirigiranje*, *Petje*, *Klavir*, *Orgle*, *Harmonika*, *Čembalo*, *Kitara*, *Harfa*, *Violina*, *Viola*, *Violončelo*, *Kontrabas*, *Flavta*, *Oboa*, *Klarinet*, *Fagot*, *Saksofon*, *Trobenta*, *Rog*, *Pozavna*, *Tuba*, *Tolkala*, *Kljunasta flavta* in *Sakralna glasba*. Na drugostopenjskem magistrskem programu, ki traja dve leti, poteka izobraževanje v programih *Glasbena umetnost* (z enakimi smermi kot na prvi stopnji), *Glasbena pedagogika*, *Inštrumentalna in pevška pedagogika* (vključuje pedagoški program za vse inštrumentalne smeri in petje) ter *Glasbeno-teoretska pedagogika* (vključuje pedagoški program s smermi *Kompozicija in glasbena teorija*, *Dirigiranje* in *Sakralna glasba*). Študijski programi so se začeli izvajati leta 2009/10 za prvostopenjske in tretjestopenjske programe, od leta 2012/13 pa za drugostopenjske magistrske programe.¹⁴² Bolonjska prenova je spodbudila pripravo posodobljenih predmetnikov in učnih načrtov, ki so primerljivi z merili glasbenega izobraževanja v mednarodnem prostoru, in uvedla novost ponudbe izbirnih predmetov.

Skladno s tematiko preučevanja v pričujočem prispevku lahko ugotovimo, da so predmetna področja harmonije, kontrapunkta in oblikoslovja vključena v predmetnike vseh omenjenih študijskih programov. Glede na različne glasbene profile in njihove nadaljnje poklicne usmeritve pa se deleži vsebin in zahtevnostne ravni minimalnih standardov po posameznih študijskih smereh izobraževanja razlikujejo. Ker so v zadnjem obdobju (po letu 2000) na srednješolski ravni glasbenega izobraževanja še vedno aktualni učbeniki za harmonijo in kontrapunkt avtorja Janeza Osredkarja, ki so v zadnjih dveh desetletjih doživljali ponatise in posodobitve, bomo v nadaljevanju namenili pozornost in predstavili učbeniška gradiva za harmonijo, kontrapunkt in oblikoslovje, ki so aktualna na vseh prej omenjenih študijskih smereh na stopnji visokošolskega izobraževanja. Po pregledu učnih načrtov za predmet harmonija za različne študijske smeri, ki sicer diferencirano opredeljujejo učne vsebine, cilje in kompetence, ugotavljamo, da

142 Troha (ur.), 2011, 16, 21–23.

je med temeljno literaturo opaziti spletna učna gradiva, ki so jih pripravili nekateri posamezni nosilci predmeta (Dušan Bavdek),¹⁴³ med priporočeno študijsko literaturo pa je tudi učbenik *Harmonija I in II* Janeza Osredkarja, ki je sicer namenjen srednješolski ravni izobraževanja. Med literaturo za predmet harmonija še vedno zasledimo velik delež tujih avtorjev, kot so nemški avtor Diether de la Motte, *Nauk o harmoniji*, v prevodu iz leta 2003, srbska avtorja Dejan Despić, *Harmonija sa harmonskom analizom*, iz leta 1997, Vlastimir Peričić, *Harmonija I in II* iz leta 1986.

Z analizo učnih načrtov za predmet kontrapunkt različnih študijskih smeri v povezavi z aktualnimi učbeniškimi gradivi ugotovljamo, da so nekateri posamezni izvajalci predmeta (Andrej Misson) pripravili diferencirana učna gradiva za skladatelje, inštrumentaliste in pedagoge.¹⁴⁴ Med temeljno literaturo je naveden tudi Škerjančev *Kontrapunkt in fuga*, 1. del (1952) in 2. del (1956). Med priporočeno literaturo pa je naveden tudi Osredkarjev *Glasbeni stavek – Kontrapunkt* (1999). V naboru literature so razvidni tudi tuji avtorji, in sicer Knud Jeppesen, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, in Diether de la Motte, *Kontrapunkt* (1994), Claus Ganter, *Kontrapunkt für Musiker* (1994).

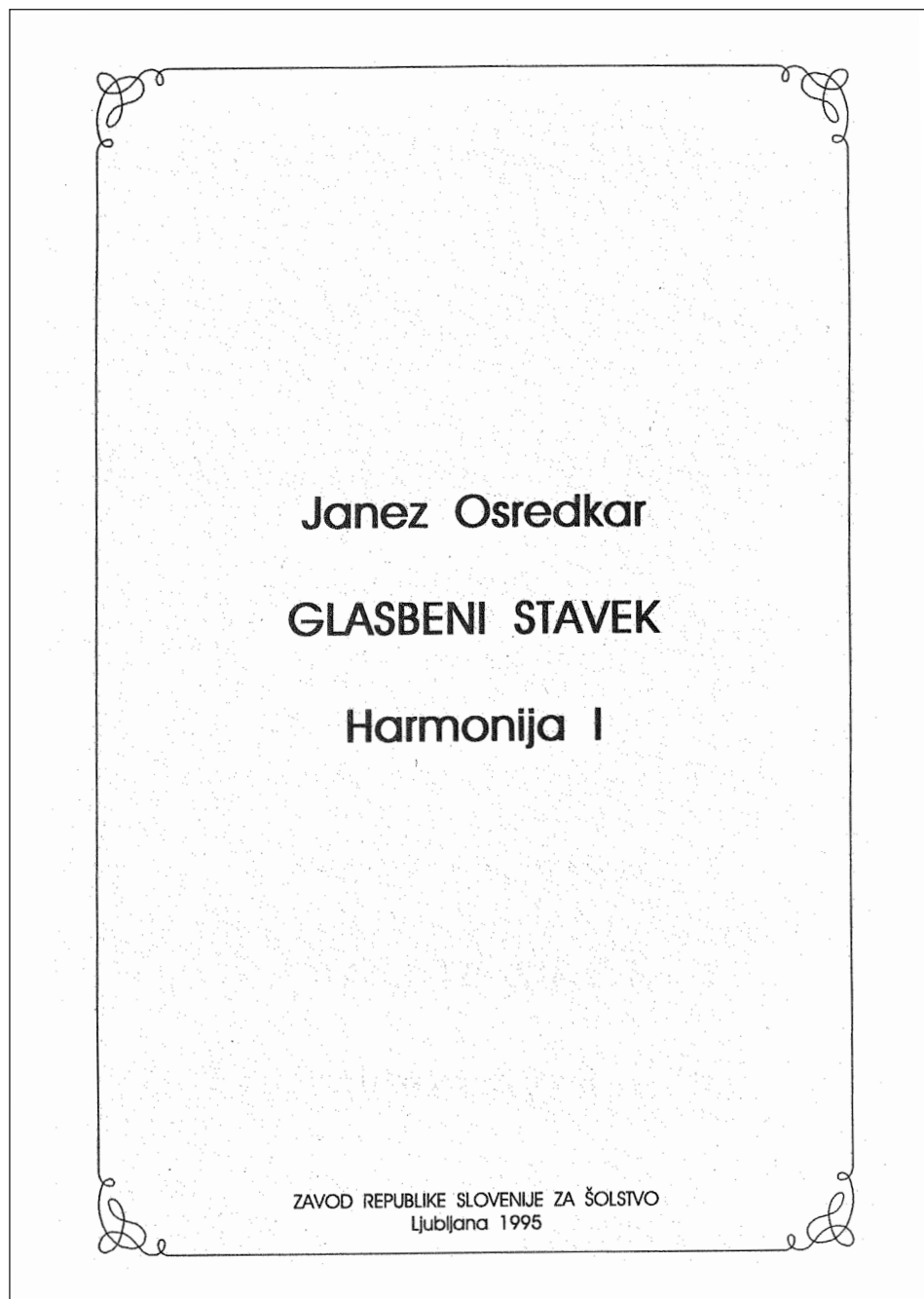
Za obravnavo vsebin, ki se navezujejo na področje oblikoslovja, pa je iz učnih načrtov med temeljno literaturo navedeno učno gradivo za inštrumentaliste in pedagoge srbskih avtorjev Dušana Skovrana in Vlastimirja Peričića, *Nauk o muzičkim oblicima*, ki je od svoje prve objave leta 1961 doživelo več posodobitev, medtem ko skladatelji in dirigenti ob omenjenem delu uporabljajo tudi dela tujih avtorjev. Iz učnih načrtov je razvidno, da so študenti usmerjeni v praktično urjenje pisanja harmonskih in kontrapunktičnih nalog, njihovega izvajanja na klavir kot tudi v prepoznavanje in uporabo pridobljenih znanj pri analizi primerov iz glasbene literature. Prav gotovo je za vse študijske smeri aktualno učbeniško gradivo Larise Vrhunc *Glasbeni stavek – oblikoslovje*, ki je izšel leta 2009 pri *Znanstveni založbi Filozofske fakultete*. Larisa Vrhunc (1967), skladateljica in glasbena pedagoginja, deluje na *Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete* v Ljubljani. Njene dolgoletne izkušnje in primanjkljaj učbeniških gradiv za področje oblikoslovja so jo spodbudili v pripravo in izdajo omenjenega dela. Avtorica v spremni besedi zapiše:

»Pričujoči učbenik poskuša zapolniti vrzel v slovenski strokovni literaturi na področju oblikoslovja. Osnovni namen besedila je predstaviti v našem prostoru znanja izbranih pomembnih tujih avtorjev in predložiti rešitve za slovensko izrazje za to področje.«¹⁴⁵

143 Bavdek, 2005.

144 Misson, 2007.

145 Vrhunc, 2009, 3.



Notranja naslovnica učbenika Janeza Osredkarja Glasbeni stavek – Harmonija I., ki je izšel pri Zavodu Republike Slovenije za šolstvo leta 1995.

Avtorica sistematično pojasnjuje posamezne oblikovne gradnike in glasbene oblike. Pri tem opozori, da so predstavljeni »modeli« primeri individualnih rešitev in da glasbena zakladnica vnaša neizmerno bogastvo posameznih oblikovnih rešitev, ki jih je treba analizirati v odnosu do drugih glasbenih elementov, kot so inštrumentacija, tonalni plan, dinamika, odnosi med podobnimi in kontrastnimi deli ipd. V uvodu učbenika so predstavljeni splošni pojmi iz oblikoslovja in gradniki glasbenih oblik. Sledi pregled posameznih glasbenih oblik, ki jih sprva obravnava z vidika kratkega orisa zgodovinskega razvoja, nato pa razlaga izjem in posebnosti.

Avtorica za poimenovanje glasbenih oblik opozori, da so

»v nekaterih primerih sinonimi za strukturno shemo (npr. tridelna pesemska oblika, sonatni allegro...), v drugih primerih pa označuje bolj žanr, ki ima različne strukturne modele (npr. preludij, simfonija, koncert, fuga). Nekatero oblike so tesno povezane z določenim žanrom (npr. rondo, scherzo, passacaglia), lahko pa določen žanr predstavlja več različnih strukturnih shem (npr. preludij, uvertura, fuga, motet itd.). Pri svobodnejših oblikah je pojav bolj izrazit, ob kombinacijah oblikovnih principov pa je včasih možnih tudi več interpretacij. Te so pogoste tudi zaradi razlik med estetskimi postavkami, ki opredeljujejo žanr, in poskus, da bi vsako skladbo opredelili s pomočjo oblikovne sheme, torej tipologiziranja oblik«.¹⁴⁶

S tem pojmovanjem avtorica odstre nove poglede in pristope pri analizi glasbenih oblik, ki jih avtorji v preteklosti ne predstavljajo. Podobno stališče zasledimo le v Škerjančevi zadnji verziji oblikoslovja, ki pa v praksi ni zaživel. Z vidika razvoja učbeniških gradiv za oblikoslovje lahko ugotovimo, da je – od Škerjančevega *Oblikoslovja* iz leta 1966 ter Osterčevega *Priročnik za glasbeno oblikoslovje* in učbenika *Razvoj glasbe – glasbene oblike* Vilka Ukmarja in Slavka Mihelčiča, ki je bil namenjen višjim razredom osnovne šole – učbenik *Glasbeni stavek: oblikoslovje* avtorice Larise Vrhunc edini sodobni učbenik, ki celovito obravnava to področje. Učbenik vključuje in poglobljeno obravnava oblikovne vsebine, ki jih Škerjančev učbenik zaobide. Ugotavljamo tudi, da se je terminologija na področju glasbenega oblikoslovja od Škerjančevega obdobja do danes zelo spremenila in posodobila ter da so termini v sodobni terminologiji uporabljeni enoznačno in vsak od njih odraža točno določen oblikoslovni koncept. Larisa Vrhunc je celostno zaobjela področje oblikoslovja in analizo glasbenih oblik, ki jih ne povezuje le z oblikovnimi gradniki, temveč usmerja učečega k analizi drugih elementov glasbenega dela (kot so teme,

146 Prav tam, 10.

tonalni plan, dinamika, inštrumentacija, pri vokalni glasbi pa tudi odnos med besedilom in glasbo), ki smiselno in uravnoreženo združujejo posamezne dele v celoto glasbenega dela.

Sklep

Od ustanovitve ljubljanskega *Konservatorija GM* (1919), njegovega podržavljenja v letu 1926, ustanovitve *Glasbene akademije* (1939) in njenega preimenovanja v *Akademijo za glasbo* v letu 1945 do danes, ko praznujemo obletnici ustanovitve prve poklicno usmerjene glasbenoizobraževalne ustanove v slovenskem prostoru, lahko spremljamo postopen in plodovit vsestranski razvoj. V vsem 100-letnem obdobju so bila vselej prisotna prizadevanja za kakovostno glasbeno izobraževanje in splošno dvigovanje glasbene umetnosti in kulture pri nas. Najpomembnejšo vlogo so pri tem odigrale vsestransko dejavne pedagoške osebnosti. Njihova pedagoška prizadevanja so se odražala v zavzetem in predanem posredovanju glasbenih znanj mlajšim generacijam, pripravljanju učnih načrtov in učbeniških gradiv.

V pričujočem prispevku smo preučevali razvoj učbeniških gradiv za harmonijo, kontrapunkt in oblikoslovje. Nastajanje in pojavljanje omenjenih učbenikov smo spremljali po obdobjih: od ustanovitve ljubljanskega *Konservatorija GM* (1919) do *Glasbene akademije* (1939), od ustanovitve *Glasbene akademije* do slovenske osamosvojitve (1991) in od osamosvojitve do sodobnosti. Zaradi institucionalne razmejitev *Akademije za glasbo* in *Srednje glasbene šole* leta 1953 smo od tega leta dalje vzporedno spremljali tudi nastanek učbenikov na srednješolski ravni izobraževanja. Izrazitejši razvoj na področju učbeniških gradiv za srednješolsko raven zasledimo šele po slovenski osamosvojitvi.

Nastanek prvih učnih gradiv za harmonijo in kontrapunkt sega že v obdobje pred ustanovitvijo glasbene šole pri ljubljanski *Glasbeni matici*. Pred tem obdobjem je leta 1881 Anton Foerster izdal prvo učno gradivo, ki je obravnavalo področje generalbasa s harmonijo in kontrapunkt in ga je v posodobljeni verziji *Harmonija in kontrapunkt*, leta 1904, izdal za učence *Orglarske šole*. Anton Foerster je bil izjemen učitelj, ki je vrsto let poučeval glasbeno teorijo, generalbas s harmonijo, kontrapunkt in druge predmete. Prav primanjkljaj učbeniških gradiv na področju glasbene teorije in drugih glasbenih področjih ga je spodbudil k oblikovanju in izdajanju lastnih. Foersterjev učbenik za harmonijo in kontrapunkt je pomemben mejnik v razvoju omenjenih glasbenih področij v slovenskem prostoru, s katerim avtor postavi temelje pojasnjevanju harmonskih zakonitosti in razvoju glasbenoteoretične

terminologije. Predmeta harmonija in kontrapunkt sta zavzemala, ob glasbeni teoriji, pomembno mesto že v času delovanja *Glasbene šole* GM. Leta 1887, ko je na šoli potekala posodobitev predmetnikov in učnih načrtov, ki jo je spodbudil ravnatelj šole Fran Gerbič, je bila harmonija, ob še nekaterih drugih predmetih, na novo uveden predmet v predmetnik šole, poučeval pa jo je prav Fran Gerbič. Pod Gerbičevim ravnateljevanjem je na šoli potekalo več prenov predmetnikov in učnih načrtov, in sicer v letih 1893/94 in 1906/07. Za pričujoči prispevek je pomembno leto 1893/94, ko se je predmetnik glasbenoteoretičnih predmetov razširil s kontrapunktom, ki ga je poučeval Matej Hubad.

Ob ustanovitvi *Konservatorija* GM leta 1919 sta bila harmonija in kontrapunkt, ob elementarni teoriji in kompoziciji, kot samostojna predmeta vključena v predmetnik *Šole za glasbeno teorijo*. S podžavljenjem *Konservatorija* (1926) se je na pobudo ravnatelja Mateja Hubada sprožila ponovna prenova predmetnikov in učnih načrtov, pri kateri so se zgledovali po merilih že ustanovljenih zahodnoevropskih konservatorijev. Od leta 1928/29 zasledimo v poročilu GM, da se je izvajal tudi predmet oblikoslovje, za katerega predvidevamo, da je bil uveden v predmetnik v času prenove *Konservatorija*. Natančnejši učni načrt iz obdobja podžavljenja *Konservatorija* smo zasledili le za predmet harmonija, ki ga je takrat pripravil Stanko Premrl. Premrl je poučeval harmonijo že od ustanovitve ljubljanskega *Konservatorija* dalje, pred tem pa tudi na *Orglarski šoli* v Ljubljani. Imel je dolgoletne izkušnje na področju poučevanja, prav tako s pripravljanjem učnih načrtov, saj je že pred pripravo učnega načrta za harmonijo za državni *Konservatorij* vodil izdelavo učnih načrtov za vse predmete na ljubljanski *Orglarski šoli* leta 1925. Premrlov učni načrt za harmonijo za *Konservatorij* določa natančne učne vsebine, ki so se obravnavale v obdobju dveh let. Premrl je gotovo kot odličen organist in izjemno dober poznavalec harmonije, kljub neizdanemu učbeniku, ki ga je sicer pripravil v obliki skript, imel pomembno vlogo na področju poučevanja harmonije na *Konservatoriju* in kasnejši *Glasbeni akademiji*.

V slovenskem prostoru je opaznejši večji porast objavljjanja učbeniških gradiv za harmonijo v 30-ih letih 20. stoletja. Med prvimi avtorji, ki so v tem obdobju izdali učbenike za harmonijo, je Vasilij Mirk leta 1932 učbenik sprva namenil učencem *Glasbene šole* GM v Mariboru, pri kasnejšem pedagoškem delovanju pa ga je uporabljal tudi na srednji in visoki stopnji *Akademije za glasbo* v Ljubljani. Za Mirkovim učbenikom je leta 1934 izšel učbenik za harmonijo skladatelja in glasbenega pedagoga Emila Komela na Goriškem, ki ga je namenil pevcem, organistom, pevovodjem in širšemu ljubiteljskemu krogu. V istem letu je pripravil učno gradivo za harmonijo v obliki skript tudi Lucijan

Marija Škerjanc, in sicer za uporabo pri pouku na državnem konservatoriju. Škerjančevo gradivo je doživelo še dve posodobitvi v obdobju *Glasbene akademije*. Mirkov in Komelov učbenik za harmonijo odražata sistematično obravnavo temeljnih pojmov in zakonitosti harmonije. V primerjavi s tedanjim Škerjančevim gradivom vključujeta notne primere iz obravnavane snovi, naloge za urjenje harmonskih zvez, ob tem pa usmerjata k izvajanju harmonskih elementov na klavir in k njihovemu slušnemu zaznavanju.

Ob ustanovitvi *Glasbene akademije* (1939), ki je obsegala glasbeno izobraževanje na srednješolski in visokošolski ravni, se je kontinuiteta poučevanja predmetov harmonija, kontrapunkt in oblikoslovje nadaljevala. V primerjavi z učbeniškimi gradivi za harmonijo in kontrapunkt je bila zastopanost učbeniških gradiv za oblikoslovje skromna. Pred ustanovitvijo *Glasbene akademije* in po njej izdanega učbenika za to področje ne zasledimo. Kljub temu velja omeniti prizadevanja Srečka Koporca, ki je leta 1928 pripravil učbenik *O glasbenih oblikah*, vendar ni bil izdan. Naslednje pomembnejše učno gradivo, katerega letnica ni znana, je *Priročnik za glasbeno oblikoslovje* Slavka Osterca. Domnevamo, da je priročnik nastal v času *Konservatorija* ali pa v času ustanovitve *Glasbene akademije*, ko je Osterc pedagoško deloval na srednji stopnji glasbenega izobraževanja.

Po drugi svetovni vojni, ko se je *Glasbena akademija* preimenovala v *Akademijo za glasbo*, je leta 1946 potekala večja prenova predmetnikov in učnih načrtov na srednješolski in visokošolski ravni izobraževanja. V povojnem času prenove predmetnikov in učnih načrtov za predmet harmonija, kontrapunkt in oblikoslovje nismo zasledili nobenega novega učbenika. Šele leta 1952 je Lucijan M. Škerjanc izdal učbenik *Kontrapunkt in fuga*, 1. del; pet let pred omenjeno prenovo, leta 1941, pa je Slavko Osterc pripravil učno gradivo v rokopisu *Kromatika in modulacija* za komponiste na srednji ravni izobraževanja, a nikoli ni bilo izdano. Osterčevo učno gradivo je prvo, ki se odmakne od tradicionalnega tonalnega strogega harmonskega stavka in se usmerja v kromatični glasbeni stavek, tudi atonalnost in bitonalnost, hkrati pa opozarja na upoštevanje estetskega glasbenega oblikovanja. Leto dni kasneje, leta 1942, je Lucijan M. Škerjanc izdal *Harmonijo*, ki je bila posodobljena verzija skript za harmonijo iz leta 1934. V primerjavi z Osterčevim učnim gradivom Škerjančevo gradivo ohranja tradicionalni pristop harmonske obravnave znotraj dur-molovega sistema. Njuni skladateljski nazori se močno zrcalijo znotraj pripravljenih gradiv. V primerjavi s Škerjančevim učnim gradivom, ki odklanja odmike od tradicionalnega kompozicijskega sloga, je Osterčevo gradivo usmerjeno v avantgardo, spogleduje se s sočasnimi zahodnoevropskimi glasbenimi tokovi in predstavlja, kljub tedanjemu odklankanju sodobnejših

evropskih kompozicijskih zgledov, pomemben gradnik v nadaljnjem razvoju glasbene umetnosti na Slovenskem.

V 50-ih in 60-ih letih 20. stoletja je prevzel vodilno vlogo v razvoju učbeniških gradiv za harmonijo, kontrapunkt in oblikoslovje Lucijan M. Škerjanc, ki je vsestransko glasbeno in pedagoško deloval ne le na *Akademiji za glasbo* v Ljubljani. Že v 30-ih letih je pripravljala učna gradiva v obliki skript za harmonijo, kontrapunkt pa tudi za nauk o inštrumentih. Monografija *Kontrapunkt in fuga*, prvi del je izšel 1952, drugi 1956, je zapolnila dolgoletno vrzel, saj od Foersterja dalje ni bilo izdano nobeno učbeniško gradivo za to področje. Škerjanc se je pri pripravljanju učbenika zgledoval pri Foersterju, le da pri Škerjancu zasledimo nekatere spremembe pri uporabi terminologije. Terminološke spremembe na področju kontrapunkta, ki so opazen premik v razvoju glasbene terminologije, so nastale tudi pod vplivom tujih avtorjev tedanjega obdobja. Naslednja posodobitev učbenika za harmonijo iz leta 1942 se dogodi dvajset let kasneje, leta 1962, ko Škerjanc izda učbenik spet z naslovom *Harmonija* v obliki monografije pri Državni založbi Slovenije. Posodobitev je bila obsežnejša, vključuje notna ponazorila harmonskih zakonitosti, navodila za pisanje harmonskih nalog, ob harmonskih pravih strogega stavka Škerjanc pojasnjuje tudi izjeme, ki jih osmišlja s primeri iz glasbene literature. Škerjančev zadnji učbenik za harmonijo nadgrajuje delo njegovih predhodnikov, kaže napredek in tudi korak naprej v razvoju glasbene terminologije, čeprav je občasno v izrazoslovju manj razumljiv in zanesljiv, kar mu je bilo očitano že v tedanjem obdobju. Škerjanc je v 60-ih letih nadaljeval plodovito glasbenopedagoško dejavnost in jo leta 1966 nadgradil z novo monografijo *Oblikoslovje*. Pred tem obdobjem je na področju učbenikov za oblikoslovje vladal deficit. V 30-ih letih je Srečko Koporc pripravil učbenik, ki ni bil objavljen, leta 1961 je bilo oblikoslovje le delno obravnavano znotraj učbenika *Razvoj glasbe – glasbene oblike* za višje razrede osnovne šole, ki ga je v drugem delu pripravil Slavko Mihelčič. Gradivo je v primerjavi s Škerjančevim *Oblikoslovjem* (1966) manj obsežno in vsebinsko skromno. Četudi Škerjančeva obravnava glasbenih oblik pretežno temelji na njihovem zgodovinskem razvoju in avtor opredeli le njihove temeljne zakonitosti, brez konkretnih praktičnih primerov iz glasbene literature, uporabljena terminologija pa je zaradi neenoznačnih sopomenk preohlapna, je bila njegova monografija tudi po slovenski osamosvojitvi temeljno delo s področja oblikoslovja na Slovenskem, vse do leta 2009, ko je izšel *Glasbeni stavek: oblikoslovje* Larise Vrhunc.

Nerazjasnjene ostajajo okoliščine nastanka predmetnikov in učnih načrtov *Akademije za glasbo*, katerih letnica objave ni znana. V predmetnik

oddelka glasbene pedagogike sta bila umeščena predmeta *razlaga glasbenih umetnin* in *repetitorij teoretičnih disciplin*, v okviru katerih so študenti poglobljali in nadgrajevali predhodno usvojene glasbene veščine in znanja na področju harmonije, kontrapunkta in oblikoslovja. Zaradi vključenosti predmeta *razlaga glasbenih umetnin* v predmetnik oddelka glasbene pedagogike, ki ga je ob njegovi ustanovitvi od leta 1966 poučeval Šivic, medtem ko predmet *repetitorij teoretičnih disciplin* v tem obdobju še ni bil vključen v predmetnik, predvidevamo, da učni načrti izhajajo iz obdobja 70-ih let, saj se je večja prenova predmetnikov in učnih načrtov akademije dogodila leta 1983.

Že v času *Državnega konservatorija*, nastanka *Glasbene akademije* in tudi v tedanjem obdobju je na *Akademiji za glasbo* deloval zavzet glasbeni pedagog in skladatelj Pavel Šivic, izreden sistematik in metodik ter gonilna sila oddelka glasbene pedagogike. Imel je zelo dober vpogled v tedanji primanjkljaj učiteljskega kadra in sodobnejše glasbene literature, kar ga je spodbudilo k pripravi različnih zbirk in skladb, k predavanjem in pisanju referatov o vlogi kakovostne glasbene vzgoje, zavzemal se je za študenta in svoje znanje nesebično predajal v okviru predmetov harmonija, kontrapunkt, klavir in kompozicija. Leta 1977 je izdal *Gradivo za študij generalnega basa*. Predvidevamo, da so gradivo uporabljali skladatelji in dirigenti, morda tudi študenti glasbene pedagogike in študenti muzikologije, saj je Šivic sodeloval pri uresničevanju tamkajšnjega študijskega programa. V tedanjem obdobju je začel delovati na visokošolski ravni glasbenega izobraževanja skladatelj Alojz Srebotnjak, ki je poučeval harmonijo, instrumentacijo in kompozicijo. Za študente kompozicije in dirigiranja je pripravil učbenik *Tonske lestvice v glasbi 20. stoletja*; za interno uporabo ga je izdala *Akademija za glasbo* v Ljubljani leta 1981. Učbenik odraža Srebotnjakove skladateljske nazore. Avtor, član skupine *Pro musica viva*, usmerja študenta k uporabi sodobnejših kompozicijskih prijemov v povezavi z modalnimi, kromatičnimi, folklornimi, bitonalnimi, bimodalnimi, politonalnimi, polimodalnimi, serialnimi in tonalno nedoločljivimi glasbenimi izrazi. Po učbeniku Slavka Osterca, *Kromatika in modulacija* iz leta 1941, je to po 40-ih letih prvi učbenik, ki vključuje modernistične kompozicijske prijeme sodobnih zahodnoevropskih glasbenih tokov.

V pričujočem prispevku smo vzporedno spremljali razvoj učbeniških gradiv na srednješolski ravni od leta 1953 dalje, ko sta se visokošolska in srednješolska raven združili in pričenjali samostojni razvojni poti. Srednja stopnja je doživljala prenove v 80-ih letih usmerjenega izobraževanja, v 90-ih letih s poskusnim programom strokovne gimnazije, proti koncu

desetletja pa z uvedbo umetniške gimnazije glasbene smeri in potrditvijo predmeta glasba kot maturitetnega predmeta. V drugi polovici 20. stoletja učbeniških gradiv za področje harmonije, kontrapunkta in oblikoslovja na srednji stopnji izobraževanja, ki bi jih zasnovali slovenski avtorji, ni bilo. Spričo nastalega učbeniškega manka je slovenski prostor povzema učna gradiva tujih avtorjev zlasti iz jugoslovanskega ozemlja. Šele po slovenski osamosvojitvi opazimo večji doprinos na področju učbeniških gradiv za solfeggio, skladatelja in glasbenega pedagoga Tomaža Habeto, ter za harmonijo in kontrapunkt, skladatelja in glasbenega pedagoga Janeza Osredkarja. Učbeniška gradiva Janeza Osredkarja za harmonijo in kontrapunkt so zapolnila dolgoletno vrzel za omenjena področja na srednješolski ravni glasbenega izobraževanja. Gradiva celostno obravnavajo področje harmonije in kontrapunkta ter vnašajo sodobno glasbeno terminologijo za obravnavani področji. Osredkarjev učbenik za kontrapunkt zapolnjuje dolgoletno vrzel po Škerjančevem učbeniku in izkazuje postopno in sistematično obravnavo kontrapunktičnih pravil strogega stavka z enoznačnimi definicijami zakonitosti kontrapunkta. Osredkarjev učbenik za harmonijo, ki je doživel več posodobitev, in učbenik za kontrapunkt iz leta 1999 sta še vedno temeljna učbenika na srednješolski ravni glasbenega izobraževanja. Njuna aktualnost je razvidna tudi v učnih načrtih visokošolskega izobraževanja, kjer sta umeščena med priporočljivo literaturo.

V zadnjih dvajsetih letih, po letu 2000, so se večje spremembe dogajale na visokošolski ravni glasbenega izobraževanja. Z bolonjsko prenovo se je spremenila vertikalna struktura let izobraževanja na prvostopenjskem, drugostopenjskem in tretjestopenjskem študiju, uvedli so se novi študijski programi in posledično posodobili njihovi predmetniki in učni načrti. Za predmet harmonija in kontrapunkt ugotavljamo, da so med temeljno literaturo aktualna spletna učna gradiva posameznih nosilcev predmetov kot učbeniška gradiva tujih avtorjev starejšega in mlajšega datuma. V naboru literature za kontrapunkt ob Osredkarjevem učbeniku zasledimo tudi Škerjančev učbenik iz daljnih let 1952, 1956, medtem ko literatura za oblikoslovje umešča dela srbskih avtorjev iz 60-ih let 20. stoletja. Gotovo je v uporabi tudi najnovejši učbenik *Glasbeni stavek: oblikoslovje* Larise Vrhunc, ki je po Škerjančevem učbeniku edini in prvi celovit sodobni učbenik za to področje.

S pregledom navedenih učbeniških gradiv za področja harmonija, kontrapunkt in oblikoslovje v obdobju zadnjih 100-ih let lahko sklenemo, da se je izrazitejši in bogatejši razvoj z naborom učbeniških gradiv odvil na področju harmonije. Medtem pa je bil razvoj učbeniških gradiv za kontrapunkt in

oblikoslovje skromnejši. Kljub temu dejstvu lahko opazimo, da razvoj kontrapunkta in oblikoslovja, z vidika terminoloških opredelitev kontrapunktnih in oblikovnih zakonitosti, v sodobnosti ne zaostajata, za kar imajo zasluge zgoraj omenjeni avtorji. Skozi preučevana obdobja opazimo postopno diferenciacijo razmejevanja zahtevnosti in deležev učnih vsebin za omenjena predmetna področja glede na različne glasbene profile in poklicne usmeritve. Tako pregled učbeniških gradiv skozi obravnavano obdobje kaže na različno vključenost kvantitativnih vsebinskih deležev in poudarkov znotraj njih. Variabilnost vsebinskih deležev je bila pogojena v prvi vrsti z avtorjevimi lastnimi usmeritvami kot tudi z njihovimi odločitvami, katere mu glasbenemu oziroma poklicnemu profilu je učno gradivo, v povezavi z učnimi načrti, namenjeno.

Zaradi obsežnosti časovnega obdobja smo se v pričujočem prispevku pretežno usmerili v preučevanje objavljenih učbenikov, veljalo pa bi se usmeriti v nadaljnja preučevanja učnih gradiv, ki nikoli niso bila izdana in so bila aktualna za interno uporabo. Treba bi bilo opraviti podrobnejši pregled arhivske dokumentacije in osebnih map pedagoških osebnosti, ki so delovale na obravnavanih institucijah pa tudi izven njih, v širšem slovenskem okolju, s katerimi bi odstrli še kakšne prikrite neznanke v razvoju obravnavanih področij. Še vedno ostajajo neznanka učni načrti *Akademije za glasbo*, katerih časovni izvor ni znan, in treba bi bilo pojasniti neznane okoliščine hranjenja teh del na *Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru*.

S pričujočim prispevkom smo tako zapolnili le del sestavljanke tega širokega in še neobravnavanega področja. Ker smo podrobneje preučevali predvsem učbeniška gradiva do konca 90-ih let 20. stoletja, ostaja odprt prostor za nadaljnje raziskave učbeniških gradiv, ki so nastala po letu 2000, v dobi naraščajočega objavljanja v elektronskih verzijah in porajanja sodobnih pristopov v procesih učenja in poučevanja.

Kljub nekaterim izsledkom pričujoče raziskave se z njimi odpirajo nova vprašanja in s tem možnosti nadaljnjih preučevanj učbeniških gradiv za področja harmonija, kontrapunkt in oblikoslovje. Tako še vedno ostaja odprto in neraziskano vprašanje o uporabni vrednosti pregledanih učbenikov za obdobja, v katerih so nastajala, ter njihovi odmevnosti in vrednotenju v tedanji glasbeni praksi. Prav tako predstavlja odprt prostor področje preučevanja učbeniške literature za pevski in inštrumentalni pouk v bogati slovenski glasbeni preteklosti in učnih gradiv za neformalno glasbenoteoretično izobraževanje in poučevanje odraslih.

Literatura

- Barbo, Matjaž. *Pro musica viva*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2001.
- Bavdek, Dušan. *Harmonija I in Harmonija II. Delovni listi in vaje*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2005. www2.arnes.si/~dbavde/ag.html
- Bohak, Tina. *Pevska šola Julija Betetta* (doktorska disertacija). Ljubljana: Akademija za glasbo, 2013.
- Božič, Darijan. *Osnove kontrapunkta in harmonije (linearnega in vertikalnega povezovanja tonov po primerjalni (komparativni) metodi*. Maribor: Pedagoška fakulteta, 1991.
- Buh, Tomaž (ur.). *Zbornik Srednje glasbene in baletne šole v Ljubljani 1997/98*. Ljubljana: SGBŠ, 1999.
- Cigoj Krstulović, Nataša. Med ljubiteljstvom in profesionalizmom – Ljubljanska Glasbena matica po prvi vojni. V: *Musica et artes – ob osemdesetletnici Primoža Kureta*. Vinkler, J. in Weiss, J., ur. Koper: Založba Univerze na Primorskem, 2015a. 177–178.
- Cigoj Krstulović, Nataša. *Zgodovina, spomin, dediščina. Ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2015b.
- Flisar, Manja. Mirk v Mariboru. V: *Mirkov zbornik*, Škulj, E. ur. Ljubljana: Knjižnica Cerkvenega glasbenika, Zbirka 5, zv. 18, 2003. 69–86.
- Foerster, Anton. *Harmonija in kontrapunkt*. Ljubljana: Zadružna tiskarna, 1904. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/de/Anton_Foerster_-_Harmonija_in_kontrapunkt.pdf.
- *Nauk o harmoniji in generalbasu, o modulaciji, o kontrapunktu, o imitaciji, kánonu in fugi s predhajajočo občno teorijo glasbe z glavnim ozirom na učence orglarske šole. 1881*. Ljubljana: Orglarska šola, 1881. <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-SJDL2GBD>.
- Goljat Prelogar, Lidija. *Politološki vidik šolstva v Sloveniji in Združenih državah Amerike* (magistrsko delo). Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2016.
- Gombač, Marija. »Oprijel se me je kraški prizvok«, *Primorske novice* 53, 1999. V: *Kumar Srečko – kronika, mapa Alojz Srebotnjak. Glasbena zbirka NUK*.
- Grazio, Jelena. *Terminologija v slovenskih glasbenih učbenikih od leta 1867 do danes* (doktorska disertacija). Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2017.

- Gregorc, Jurij in Jurca, Maks. *Osnove teorije glasbe in enoglasni solfeggio*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1958.
- Habe, Tomaž. *Nauk o glasbi 1, Nauk o glasbi 3, Nauk o glasbi 4*. Učbeniki in priročniki za učitelje. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1993, 1996, 1998.
- *Nauk o glasbi 2*. Učbenik in priročnik za učitelje. Ljubljana: GST Gaspari, 1994.
 - *Solfeggio I, Solfeggio II, Solfeggio III, Solfeggio IV*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo in šport, 1993, 1994, 1995, 1997.
- Hubad, Matej. *Splošna, elementarna glasbena teorija ali začetni nauk o glasbi. Za učence Glasbene matice* (Ljubljana: Glasbena matica, 1902. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-EMBUVBXN>).
- Jurca, Maks. *300 ritmičnih vaj za vse vrste glasbenih šol, tečaje in osnovne šole*. Ljubljana: samozaložba, 1960.
- Jurca, Maks in Kalan, Pavle. *Solfeggio*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1964.
- Klopčič, Ana. *Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani (1939–1945)* (diplomsko delo). Ljubljana: Akademija za glasbo, 2010.
- Komel, Emil. *Harmonija – združena s praktičnimi navodili za skladanje glasbene nega stavka*. Gorizia: Katoliška knjigarna, 1934. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-ZCR9QDZA/15077f8c-2664-42c7-9c9c-5d59224b4386/PDF>
- Koter, Darja. *Slovenska glasba 1918–1991*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Umetnik in pedagog Samo Vremšak. V: *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*, ur. Darja Koter. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2014. 21–31.
- Kuret, Primož. Uvodni nagovor. V: *Glasba, poezija – ton, beseda. 15. slovenski glasbeni dnevi*, ur. Primož Kuret. Ljubljana: Festival, 2000, 22–25.
- Mihelčič, Pavel. Pavel Šivic, slovenski umetnik. V: *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*, ur. Darja Koter. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2009, 5–6.
- Mirk, Vasilij. *Nauk o akordih*. Maribor: samozaložba, 1932.
- Misson, Andrej. *Delovni listi za komponiste, Delovni listi za inštrumentaliste, Delovni listi za pedagoge*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2007. <https://www.ag.uni-lj.si/studij/dodiplomski-studij-i-stopnje>

- Oblak, Breda. Osebna pričevanja avtorice učnega načrta za oddelek glasbene pedagogike *Akademije za glasbo* v Ljubljani iz leta 1983. Ljubljana: avtoričin arhiv, 21. junij 2019.
- Oblak, Breda. Pavel Šivic – njegova naravnost v poučevanju in temeljna zapaščina na področju slovenske glasbene pedagogike. V: *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*, ur. Darja Koter. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2009. 21–35).
- Osredkar, Janez. *Glasbeni stavek. Kontrapunkt 1*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1999.
- *Harmonija I*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 2013.
 - *Kontrapunkt – strogi stavek. Priročnik za organiste*. Ljubljana: Družina, Cerkevni glasbenik, 1990.
- Osterc, Slavko, *Glasbena zgodovina*. Ljubljana: *Kronika III*, Glasbena zbirka NUK.
- *Kontrapunkt, Harmonija, Oblikoslovje*. Ljubljana: *Kronika I*, Glasbena zbirka NUK.
 - *Kromatika in modulacija. Navodila za komponiste*. Ljubljana: *Kronika I*, Glasbena zbirka NUK, 1941.
 - *Priročnik za glasbeno oblikoslovje*. Ljubljana: Glasbena zbirka NUK.
- Poročila *Glasbene matice* v Ljubljani (1887/88, 1893/94, 1897/98, 1905/06, 1906/07, 1907/08, 1908/09, 1909/10, 1928/1929, 1930/31, 1931/32, 1932/33, 1933/34, 1938/39, 1939/40, 1940/41). <https://www.dlib.si>
- Posodobljeni učni načrt. Glasbeni stavek – obvezni predmet*. Ljubljana: Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport; Zavod RS za šolstvo, 2013. http://eportal.mss.edus.si/msswww/programi2018/programi/media/pdf/ucni_nacrti/2014/4_glasbeni_stavek_a.pdf
- Prek, Stanko. *Teorija glasbe*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960.
- Premrl, Stanko. *Glasbeni spomini*. Ljubljana: *Kronika IV*, Glasbena zbirka NUK.
- *Harmonija, kontrapunkt, oblikoslovje. Zapiski za predavanja, primeri, vaje, naloge*. Ljubljana: *Kronika VIII, Poučevanje A*, Glasbena zbirka NUK.
 - *Skripta o harmoniji*. Ljubljana: *Kronika VIII, Poučevanje A*, Glasbena zbirka NUK.
 - *Učni načrt za harmonijo za 1. in 2. letnik na državnem konservatoriju v Ljubljani*. Ljubljana: *Gradivo o šolah, Glasbena zbirka NUK*.
 - *Življenjepisi*. Ljubljana: *Kronika IV*, Glasbena zbirka NUK.

- Prezelj, Anita. *Glasbena zapuščina Slavka Mihelčiča* (diplomsko delo). Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2015.
- Rijavec, Andrej. Slavko Osterc – 'dopisni' učitelj komponiranja. V: *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*, ur. Primož Kuret. Ljubljana: Slovenski glasbeni dnevi, 1995. 77–83.
- Rotar Pance, Branka. Foerster – pedagog. V: *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj. Ljubljana: Knjižnica Cerkvenega glasbenika. Zbirka 5, 1998. 57–70.
- Mirk v Ljubljani. V: *Mirkov zbornik*, ur. Edo Škulj. Ljubljana: Knjižnica Cerkvenega glasbenika. Zbirka 5, zv. 18, 2003. 87–101.
 - Premrlova Orglarska šola. V: *Premrlov zbornik*, ur. Edo Škulj. Ljubljana: Knjižnica Cerkvenega glasbenika. Zbirka 5, zv. 10, 1996. 33–40.
- Srebotnjak, Alojz. *Tonske lestvice v glasbi 20. stoletja*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 1981.
- Stefanija, Leon. *Glasbeno šolstvo: od glasbe kot znanosti do glasbe kot umetnosti*. http://slovenskaglasbenadela.ff.uni-lj.si/?page_id=433
- Šegula, Tomaž. Zborovske kompozicije Slavka Osterca. *Muzikološki zbornik*, VI (1970), 54–74. <http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-NOWICWKB>
- Šivic, Pavel. *Gradivo za študij generalnega basa*. Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, PZE muzikologija, 1977.
- Moji spomini na Osterčeve življenjske in umetniške nazore. V: *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc*, ur. Primož Kuret. Ljubljana: Slovenski glasbeni dnevi, 1995. 90–92.
 - *Predavanja in referati*. Ljubljana: *Kronika VII*, mapa *Pedagoško delo*, Glasbena zbirka NUK.
 - *Pregled učne snovi, učnega postopka, seminarskih nalog in analiz pri Razlagi glasbenih umetnin*. Ljubljana: *Kronika VII*, mapa *Pedagoško delo*, mapa *AG-oddelek za glasbeno pedagogiko*, Glasbena zbirka NUK.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Glasbeni slovarček*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1962, 1970.
- *Harmonija*. Ljubljana: Glasbena zbirka NUK, 1942.
 - *Harmonija*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1962.
 - *Kontrapunkt in fuga*. Ljubljana: Državna založba. 1952, 1956.
 - *Oblikoslovje*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1966, 1991.

- Šramel, Urška. Glasbenoteoretski opus Srečka Koporca, *Muzikološki zbornik*, 39, 2003. 115–121. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-JG395BC/e1f0d308-13ee-4d47-8b72-1df12aa0c753/PDF>
- Troha, Gašper (ur.). *Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani 2000–2011*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2011.
- Trošt, Vida. Premrlova življenjska pot. V: *Premrlov zbornik*, ur. Edo Škulj. Ljubljana: Knjižnica Cerkvenega glasbenika, Zbirka 5, zv. 10, 1996. 7–24.
- Učni načrt *Akademije za glasbo* v Ljubljani. Ljubljana: Rektorat Akademije za glasbo v Ljubljani, 1946.
- Učni načrt *Akademije za glasbo* v Ljubljani. Ljubljana: Akademija za glasbo v Ljubljani, b. l.
- Ukmar, Vilko in Mihelčič, Slavko. *Razvoj glasbe – glasbene oblike*. Ljubljana: Aktiv profesorjev glasbe na učiteljskišču, 1952, 1954, 1961.
- Vrhunc, Larisa. *Glasbeni stavek: oblikoslovje*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2009.
- Winkler Kuret, Lučka. *Glasbeni učbeniki na Slovenskem: od sredine 19. stoletja do sedemdesetih let 20. stoletja* (magistrska naloga). Ljubljana: Akademija za glasbo, 2004.
- Razvoj učbenikov za nauk o glasbi. Ni vse dobro, kar je novo, ni vse slabo, kar je staro. V: *Javno glasbeno šolstvo na Slovenskem. Pogledi ob 200-letnici. Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*, ur. Branka Rotar Pance, 2016. 179–187.
- Zdaj je nauka zlati čas*. Nova Gorica: založba Educa, Melior d.o.o., 2006.
- Zadnik, Katarina. *Nauk o glasbi v slovenski glasbeni šoli – med preteklostjo, sedanjostjo in prihodnostjo*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2019. <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/znanstvena-zalozba/catalog/download/136/235/3647-1?inline=1>