

Marko Vatovec



Priročnik za  
vodenje zbora



UNIVERZA  
V LJUBLJANI

AG

Akademija  
za glasbo



Jskd

JAVNI SKLAD REPUBLIKE SLOVENIJE  
ZA KULTURNE DEJAVNOSTI

# KAZALO

|  |    |
|--|----|
| 1 PROLOG   | 7  |
| 2 POPOLNA VAJA JE IZLET!                                     | 9  |
| 3 KAJ POMENI VODITI?   | 11 |
| 3.1 Kam grem?  | 12 |
| 3.2 Kdo sem?   | 12 |
| 3.3 Zakaj pa?  | 15 |
| 3.4 Kdo so moji sopotniki?                                   | 17 |
| 3.5 Kaj želim doseči?  | 20 |
| 3.6 Kaj od mene pričakujejo drugi?                           | 23 |
| 3.7 Zakaj se nam na poti zatika?                             | 27 |
| 4 KOGA BOM VZEL S SABO?                                      | 29 |
| 4.1 Avdicija   | 29 |
| 4.2 Ali primadone ali zboristi ...                           | 34 |
| 5 KAKŠEN BO PROGRAM POTOVANJA?                               | 35 |
| 5.1 Merila, ki nam pomagajo pri izbiri programa              | 36 |
| 5.2 Tematska zasnova   | 39 |
| 6 POTOVANJE SE JE ZAČELO – NAJ SE ZAČNEJO VAJE               | 43 |
| 6.1 Preden se odpravimo, še kratek razmislek                 | 44 |
| 6.2 Priprava na interpretacijo skladbe                       | 45 |
| 6.2.1 Strukturna analiza                                     | 46 |
| 6.2.2 Historična analiza                                     | 50 |
| 6.2.3 Analiza besedila                                       | 50 |
| 6.2.4 Analiza odnosa beseda — glasba                         | 51 |
| 6.2.5 Slušne kategorije pri interpretaciji zborovskih skladb | 52 |

|  |            |
|--|------------|
| 6.3 In spet naletimo na težave   | 54         |
| 6.4 Kje nas čakajo zasede?   | 56         |
| 6.5 Koliko postaj imamo do cilja?  | 58         |
| 6.5.1 Uvod   | 60         |
| 6.5.2 Povezovanje v celoto   | 62         |
| 6.5.3 Izdelovanje podrobnosti  | 66         |
| 6.5.4 Povezovanje v celoto in interpretacija                             | 71         |
| 6.5.5 Uporaba klavirja na vaji   | 73         |
| 6.5.6 Kako načrtujemo posamezno vajo?                                    | 74         |
| 6.5.7 Še nekaj zadnjih besed o organizaciji                              | 76         |
| <b>7 KAJ NAREDITI, DA BOMO POTOVALI UGLAŠENO?</b>                        | <b>77</b>  |
| 7.1 Nekaj izhodišč za boljšo orientacijo                                 | 77         |
| 7.2 Linearni izzivi  | 82         |
| 7.3 Vertikalni izzivi  | 89         |
| 7.4 Uглаševanje s klavirjem  | 92         |
| <b>8 KAJ PA NAŠA RITMIČNA USKLAJENOST?</b>                               | <b>95</b>  |
| 8.1 Kje se nam podira?   | 95         |
| 8.2 Spremenimo lahko pristop   | 98         |
| 8.3 Največkrat vemo, kje se bo verjetno zataknilo                        | 98         |
| <b>9 KAKO ČUDOVITO ZVENIMO!</b>  | <b>101</b> |
| 9.1 Zgradba in delovanje pevskega aparata                                | 102        |
| 9.2 Izgovorjava  | 108        |
| 9.2.1 kratek skok v mednarodne vode — mednarodna fonetična abeceda (IPA) | 110        |
| 9.2.2 Kako oblikovati posamezne samoglasnike?                            | 116        |
| 9.2.3 Kaj pa soglasniki?   | 118        |
| 9.3 Upevati ali ne upevati, to ni več vprašanje!                         | 122        |
| 9.3.1 Sproščanje in drža   | 124        |
| 9.3.2 Dihanje  | 126        |

|                                 |     |
|---------------------------------|-----|
| 9.3.3 Od diha k tonu            | 129 |
| 9.3.4. Malo mešano              | 132 |
| 9.3.5 Registri                  | 135 |
| 9.4 Zlitje in ravnovesje glasov | 138 |
| 9.5 Postavitev zbora            | 142 |
| <br>                            |     |
| 10 EPILOG                       | 153 |
| <br>                            |     |
| 11 VIRI                         | 155 |
| Literatura                      | 155 |
| Članki                          | 156 |
| Internetni viri                 | 156 |

# 1 PROLOG

*Ne udarci kladiva, ples voda zgladi prod. (Tagore)*

Že dolgo sem nosil v sebi željo, da bi napisal priročnik za zborovske dirigente. Žal je bilo trenutkov za pisanje ob vsem preostalem delu bore malo. Ko pa so bili trenutki, velikokrat ni bilo energije. K sreči imam okoli sebe dovolj kolegov in prijateljev, ki so me spodbujali, da svoje delo vendarle dokončam. In tako je zdaj pred vami Vademecum zborovskega dirigenta.

Priročnik ima svoje korenine v skripti, ki sem jo dolga leta uporabljal pri predavanjih Zborovsko dirigiranje. Delo je nastajalo postopno, najprej so bili to posamezni učni listi, ki so se sčasoma povezali v skripto. Viri so bili prav tako zelo različni. Domačih skoraj ni bilo, svojo vlogo je na tem področju opravil samo Radovan Gobec. Gobčeva Metodika zborovodstva je sicer dragoceno branje, tudi Groebmingov Zborovodja v svojih časih ni bil za odmet, ravno nasprotno. Vendar pa me je ves čas preganjal občutek, da to vendarle ne ustreza sedanjim potrebam. Tako sem črpal predvsem iz tuje literature, na katero sem naletel na svojih popotovanjih po različnih simpozijih in seminarjih. Eno takih temeljitih del se mi je zdelo zdaj sicer že kar stara knjiga Probenleitung Martina Behrmana. Sčasoma pa se je moja knjižnica oplodila še z veliko druge tuje literature, v glavnem gre za dela z angleško govorečega območja. Pri iskanju literature sta me najbolj gnali lastna radovednost in pa želja poiskati karseda učinkovit in za pevce prijazen način vadenja, ki bi moj zbor pripeljal do take umetniške ravni, kot sem si jo zastavil za svoj ideal. Ob tem sem redno sodeloval z različnimi zbori in zapisano preizkušal tudi v praksi. In to, preizkušeno, sem v tej knjigi poskušal preliti v pisano besedo.

## 2 POPOLNA VAJA JE IZLET!

Ko razmišljamo o vadenju, se pri tistih, ki imamo za sabo dolgo zborovsko pot, porodijo različne predstave in spomini. Lahko govorimo o popolni vaji, se nanjo lahko pripravimo? Kaj je za to potrebno, kako je taka vaja videti, kakšni občutki jo spremljajo?

Thimoty Seelig je v knjigi *Popolna vaja (2007)* napisal, da je vsaka vaja potovanje oz., še bolje – izlet. Ob razmišljanju o potovanju, poti, se lahko spomnimo tudi reka slovenskega gornika Nejca Zaplotnika, »kdor išče cilj, bo, ko ga bo dosegel, ostal prazen, kdor pa najde pot, bo cilj vedno nosil v sebi«. Pevska vaja naj bo torej podobna potovanju po poti, ki nas bo napolnjevala, ki jo bomo doživljali v vsej polnosti, ki jo bodo spremljala razna doživetja, podobe novih pokrajin, ljudi, kultur. Novi občutki, nova spoznanja. Pot naj bo zasnovana tako, da jo bodo spremljala pristna doživetja, slike novih, zanimivih zvočnih pokrajin, nova prijateljstva in nove izkušnje.

Na tem potovanju delujemo dirigenti kot vodniki, pomembno je, da vemo, kam gremo in kaj nas čaka na poti. Vodstveni procesi so si pri različnih dejavnostih zelo podobni, na potovanju, v podjetjih, pri športu ali petju v zboru imamo vodje vedno opraviti s pripravo, motivacijo in povezovanjem ljudi. Vendar je vodenje le ena plat naših nalog, druga ima opraviti neposredno s stroko, s katero se ukvarjamo: proizvodnim procesom, fizično in taktično pripravo, ali, kot je to v našem primeru, z zborovskim petjem. V nasprotju z drugimi menedžerji dirigent neposredno (so)deluje tudi v »proizvodnem procesu«, to pa od njega zahteva dodatna znanja in spretnosti.

Za uspešno delo oz. vadenje z zborom potrebujemo torej znanje in veščine za uspešno delovanje na obeh področjih, vodstvenem in strokovnem. Pri tem gre za več dejavnosti: organizacijo vaj, dirigiranje, interpretiranje in vadenje. Prvo področje vključuje potrebna znanja iz upravljanja in psihologije delovanja skupin, prepletena s pedagoškimi in didaktičnimi prijemi. Drugo predvideva vsa potrebna glasbena znanja, potrebna za lastno učenje in analiziranje skladb in

vsega s tem povezanega, ter poznavanje dirigentske gestikulacije. Sledi dobro poznavanje pevskega aparata, značilnosti vadbenega procesa v različnih zborovskih sestavih in pa različnih postopkov in prijemov, ki so primerni pri vadenju zbora. Za konec moramo vsa svoja znanja in védenja znati uporabiti v živih, ne vedno predvidljivih realnih situacijah.

Nekaj tega znanja in védenja želi predstaviti pričujoča knjiga. Naslovljena je kot priročnik, kar opredeljuje njen osnovni namen. Pri roki naj bo, ko jo potrebujete. Trudil sem se, da bi bila zasnovana tako, da jo lahko berete oz. uporabljate različno. Lahko začnete pri kateremkoli poglavju ali podpoglavju. Knjiga je razdeljena na poglavja, ki se nanašajo na prej omenjeni področji vodenja in vadenja. V poglavjih o vodenju poudarimo pomen vizije, se posvetimo vsem deležnikom procesa in nekaj besed namenimo reševanju konfliktov. Pomembna je seveda še izbira primernega moštva, v našem primeru pevcev, ter primernega programa, ki naše delovanje tesno poveže z našo umetniško vizijo in vizijo delovanja zbora.

Področje vadenja vključuje poglavja o pripravi na interpretacijo, vrstah težav, ki se pokažejo pri vadenju, poteku delovnih faz, reševanju intonančnih, ritmičnih in vokalnotehničnih vprašanj, pripravi na vajo, organizaciji vaje in oblikovanju zborovskega zvoka.

Želimo si, da bi priročnik nekoliko zapolnil vrzel pri tovrstni strokovni literaturi, saj Slovenci vse od Gobčeve Metodike zborovodstva (1958) tako rekoč nimamo knjige, ki bi obravnavala podobno tematiko.

### 3 KAJ POMENI VODITI?

Kot smo napisali že v uvodu, se nam zdi zelo posrečena misel o primerjavi vodenja zbora s potovanjem. Dirigent pri tem nastopi v vlogi vodnika. Tako kot nas neizkušen turistični vodnik lahko zavede pri ogledovanju mestnih znamenitosti, lahko tudi neizkušen ali nepripravljen dirigent pri svojem delu naredi veliko škode oz. izgubi veliko dragocenega časa. Zato je zanj pomembno zavedanje, da je uspešnost njegovega dela močno odvisna od njegove predpriprave. Ta pa vedno zahteva premislek na več ravneh. Kot bomo nakazali v naslednjih vrsticah, se začne z vizijo, umetniškim stremljenjem, ki ga uspešen dirigent zna prenašati in zanj navduševati svoje pevce. Potem je tu načrtovanje z organizacijo dela oz. strategija za doseg ciljev. Da bi bilo načrtovanje uspešno, mora dirigent dobro poznati najprej sebe, potem pa tudi svoje pevce, njihove sposobnosti, želje, potrebe. Pomembno je tudi okolje, v katerem deluje: kakšna je konkurenca, kakšna je konkurenčna prednost zbora, ki ga vodi, kaj je lahko njegova »tržna niša«, kako bo pridobil potrebna denarna sredstva za svoje delovanje, kako bo populariziral delovanje zbora? In kot ste verjetno zaznali, vprašanj, povezanih z glasbo, izbiro skladb in izvedbo, sploh še nismo postavili.

Skratka, vprašanj, na katera mora znati odgovoriti dirigent oz., bolje rečeno, na katera mora odgovarjati, je veliko. Odgovore na vsa vprašanja mora znati poiskati sam, hkrati pa se mora zavedati, da bodo posledice napačnih odgovorov morda vplivale tudi na njegove pevce in okolje.

Zato si bo dober dirigent znal poiskati pomočnike v zboru, znal bo razdeliti in učinkovito organizirati delo ter poskrbeti za kakovostno rast zbora in razvoj pevcev, morebiti celo novih zborovodij.



### 3.1 Kam grem?

Pri vodenju zbora se zdi na prvi pogled najpomembnejše, da je dirigent dober glasbenik. To je na eni strani zagotovo pomembno, vendar pa še tako dober glasbenik, ki je za nameček morda še nekoliko introvertiran, brez vodstvenih sposobnosti in znanj zbora ne bo mogel uspešno voditi. Na drugi strani smo se namreč večkrat zelo zabavali, ko smo na kakšnih seminarjih za menedžerje opazovali, kako glasbeno popolnoma nevešč človek iz zbora lahko izvabi solidno, kaj solidno, lepo in doživeto petje.

Kakšen je pravzaprav pomen vprašanja v naslovu tega podpoglavja?

Dober vodja mora imeti jasno vizijo, jasen cilj. Vedeti mora, kam želi odpeljati svoje pevce. Dobra vizija ne kaže samo smeri delovanja, ampak tudi navdušuje. S tako vizijo ne bo težko pridobiti somišljenikov, cilji delovanja zbora bodo jasni. Dobra vizija je tudi nekoliko drzna, drznost je lahko dober motivacijski element. Seveda pa mora biti vizija uresničljiva, če ne bo rezultatov, nas bodo začeli sopotniki hitro zapuščati. Zato je pomembno ob razmišljanju o viziji hkrati razmisliti tudi o potrebah in vrednotah okolja, v katerem delujemo, in zbora, ki ga vodimo. Pri umetnikih vizija razkriva tudi umetniški credo, vrednote, v katere verjame umetnik, in pomeni pravzaprav njegovo osebno izkaznico, to pa je še eden od razlogov, zakaj je tako pomembno vedeti, kaj oz. kam želimo.

### 3.2 Kdo sem?

Ker ste se odločili, da boste na tem izletu prevzeli vlogo vodnika, je dobro, da veste, kaj vas čaka. Med drugim tudi srečanje s samim seboj. Zato je dobro na našem izletu med pripomočki imeti tudi ogledalo.

Da bi poznali svoj vodstveni potencial, morate poznati svoje vodstvene sposobnosti, med katere spadajo:

- karizmatični potencial,
- govorne spretnosti,

- taktike in strategije vodenja in načini vplivanja,
- stopnja inteligence,
- osebne lastnosti in
- izkušnost.

*(Emmons in Chase, 2006)*

Nato morate razmisliti, kako te sposobnosti vplivajo na vaše vedenje. Dirigentovo vedenje ima v osnovi dve razsežnosti, ki ju lahko povežemo z razmišljanjem o potrebnih veščinah. Prva razsežnost se nanaša na podporo pevcev (zanimanje za pevce – prijateljski, podporniški odnos), druga na spretnosti pevcev (postavljanje ciljev, motivacijske veščine, reševanje konfliktov).

Inteligenca, osebne lastnosti, vrednote in navade na učinkovitost vodenja vplivajo samo posredno.

Naučiti se boste morali delovati tako, da boste svojim sopotnikom, to je pevcem, po eni strani znali povedati, kakšna so vaša pričakovanja na tem izletu, kakšni so vaši umetniški standardi, po drugi strani pa jim tudi pokazati zanimanje oz. skrb zanje kot posameznike ter ustvarjati sproščeno, ustvarjalno razpoloženje.

Seveda se je treba zavedati, da pevci, čeprav vas gledajo na vsaki vaji, ne morejo dati končne objektivne ocene o vaših voditeljskih sposobnostih v vsakem trenutku tega vašega skupnega izleta. Svojo učinkovitost zato lahko izmerite le tako, da razmislite o veščinah in strategijah, ki jih uporabljate pri vodenju. Zato je smiselno voditi dnevnik vaj, metod, ki smo jih uporabili, in rezultatov, ki smo jih dosegli. *(Emmons in Chase, 2006)*

Nekateri dirigenti zaradi različnih razlogov nimajo uvida v svoje vedenje, in to zato, ker se bodisi premalo zavedajo potreb svojih pevcev ali ker se njihov koncept ne sklada z običajnimi interesi dirigentov oz. pevcev. Prav tako je razlog za pomanjkanje uvida v lastno vedenje lahko tudi nezadostna tehnična usposobljenost pri prilagajanju spremembam pevcev oz. situacijam v zboru. *(Emmons in Chase, 2006)*

Če ugotovite, da zamujate, odlašate z odločitvami, imate slabo presojo, da žalite pevce, vztrajate pri perfekcionizmu, čuvate svoje metode in pri njih nerazumno vztrajate, se izgubljate v podrobnostih, da pretirano iščete napake in

nimate zaupanja v pevce, da ste preveč previdni in sumničavi, nefleksibilni, tj. neprožni, v vsakem trenutku pripravljeni na vojskovanje, morate nekaj spremeniti. Možnosti sta po navadi dve – ali boste spremenili svoje ravnanje ali pa se preprosto poslovite. Poslovite pa se seveda tako, da so pri tem zaščiteni tudi interesi zbora oz. vaših pevcev.

Če bi radi spremenili svoje ravnanje, pa imate več možnosti:

- ugotovite lahko, kaj so razlogi za vaše vedenje,
- ugotovite, zakaj ima vaše ravnanje negativne posledice,
- ugotovite, katere so vaše vrednote, cilji in navade, ki spodbujajo takšno vedenje,
- skušate se dodatno izobraziti in tako povečati poznavanje orodij in tehnik, s katerimi boste dosegali svoje cilje,
- naučite se obvladati nove strategije in tehnike. (*Emmons in Chase, 2006*)

Skratka, svoje vodstvene strategije boste lahko spremenili, če boste preverili način sprejemanja odločitev in svoja načela ter se skušali naučiti novih taktik in spretnosti pri vodenju vašega ansambla.

Glede na karakterne značilnosti in izbiro vodstvenih tehnik in strategij lahko prepoznamo različne tipe dirigentov.

*Komandant:* obožuje rezultate, ljudje niso zelo pomembni, ohranja tesen nadzor nad delovanjem zbora, da bi dosegel učinkovito vadenje in dobre rezultate. Ljudje zanj niso tako pomembni kot umetniški dosežki.

*Družabnež:* njegov interes je osredotočen na ljudi, in ne toliko na rezultate dela, trudi se ustvariti prijateljsko ozračje, tudi za ceno vokalnega in glasbenega študija, izogiba se konfliktom.

*Ziheraš:* kaže srednje zanimanje tako za ljudi kot za rezultate, naslanja se na preverjene kriterije, izogiba se tveganjem. Njegov cilj je delovati varno, pri konfliktnih situacijah med zboristi išče kompromise, včasih tudi na račun najbolj produktivne rešitve.

*Patriarh*: deluje patriarhalno, uporabljajoč kazen in nagrado, da pride do cilja. Lojalnost nagraduje, kakršenkoli odmik od linije delovanja po njegovo pa kaznuje.

*Izkoriščevalec*: situacijo prilagaja tako, da ima vedno koristi, njegovo delovanje se giblje v okvirih načela *quid pro quo* (usluga za uslugo) med njim in pevci. (*Emmons in Chase, 2006*)

*Dober dirigent* kaže veliko zanimanja za pevce in rezultate, motivira pevce, da pridobijo kompetentne glasbene in vokalne spretnosti, je prožen in pripravljen na spremembe.

Na delo dirigenta vplivajo tudi pričakovanja, zrelost, usposobljenost in motivacija pevcev. Odnos pevcev se lahko zelo spreminja, sega od pišmeuhovskega odnosa do konstruktivnega in kreativnega sledenja zborovodji. Tu je potem še vpliv okolja, v katerem ima zbor določeno družbeno funkcijo, in ta se prav tako lahko spreminja (gre npr. za spremembo financiranja, spremembo vloge v lokalni, regionalni, državni skupnosti, spremenijo se družbene razmere ipd.).

### 3.3 Zakaj pa?

Ker je motivacija pevcev pomemben dejavnik uspešnega delovanja zbora, je sposobnost motiviranja ena od osnovnih lastnosti dobrega dirigenta. Tisto, kar nas preseneti pri raziskovanju učinkovitosti delovanja zbora, je denimo to, da pevci največkrat lahko dajo za 15 do 20 odstotkov več ali manj prispevka, ne da bi mi to sploh opazili. **Zato je pomembno, da se zavedamo, da je sposobnost motiviranja tesno povezana s sposobnostjo razumevanja oz. vživljanja v drugega.** (*Emmons in Chase, 2006*)

MOTIVACIJA je vse, kar pripomore k usmerjanju, intenzivnosti in vztrajanju pri izbranem vedenju. Ni je mogoče neposredno opazovati, razberemo jo šele iz vedenja. Vedenje, ki je usmerjeno k poslanstvu ali ciljem, imenujemo storilnost, učinkovitost – sposobnost doseganja ciljev. Logično bi se nam torej zdelo,

da bo všečnost posamezne aktivnosti pripomogla k boljši izvedbi te aktivnosti, a to ne drži popolnoma. Nekatere oblike vedenja so namreč motivirane same po sebi, izhajajo iz nekega notranjega zadovoljstva, ki ga doživimo, ko dobro opravimo neko delo. Takrat se počutimo uspešne, kompetentne, imamo občutek nadzora. Gonilo takega vedenja imenujemo NOTRANJA MOTIVACIJA. Ta je med posamezniki lahko različna, zato nagrada nekoga lahko motivira, drugega pa nasprotno celo demotivira, saj je bila njegova notranja motivacija višja. (*Emmons in Chase, 2006*)

Obstajajo štiri osnovni načini, pristopi motiviranja:

**PRISTOP GLEDE NA POTREBE:** pevci se razlikujejo po svojih psiholoških potrebah: potrebi po varnosti, potrebi po pripadnosti, potrebi po spoštovanju, potrebi po samouresničitvi. Dirigent bo pevce uspešno motiviral, če bo prepoznaval te njihove potrebe.

**PRISTOP GLEDE NA INDIVIDUALNE RAZLIKE:** dirigent se osredotoča na primerljivo jakost potreb pevcev po doseganju dosežkov v zboru – nekateri potrebujejo takojšen odziv, drugi ne.

**ZAVESTNO IN USMERJENO IZBIRANJE PRISTOPOV:**

– *upoštevaje teorijo pričakovanj*, ki pravi, da se ljudje za dosežke odločajo zavestno, vedejo se skladno s pričakovanjem nagrade; pevce je treba prepričati, da dosežek (nagrada) pretehta vloženi napor;

– *s postavljanjem ciljev*, kar je najlažji način motiviranja, ker usmerja pozornost, razporeja trud, krepi vztrajnost in pomaga vsakemu posamezniku razvijati strategije za dosežke; dirigent naj ima avtoriteto, znan naj bo po tem, da zaupa pevcem, hkrati pa mora postavljati jasne standarde izvedbe in jasne cilje; pevci lahko od njega pričakujejo povratno informacijo glede svojega napredka in doseganja ciljev.

**SITUACIJSKI PRISTOP:** nekatere dejavnosti motivirajo bolj kot druge, petje v zboru je že samo po sebi dokaj visoko na seznamu. Vsi pevci radi muzi-

cirajo in že muziciranje samo jim daje neko povratno informacijo o doseženem, največkrat pa pri njih zbuja tudi zadovoljstvo glede doseženega. Če je drža posameznega pevcva ekstremno pozitivna ali ekstremno negativna, bi utegnil imeti dirigent težave. Najboljše je, kadar imajo pevci občutek, da je njihov prispevek v ansamblu enak ali podoben prispevku drugih pevcev. (*Emmons in Chase, 2006*)

### 3.4 Kdo so moji sopotniki?

Ko se odpravljate na izlet, je dobro vedeti, kaj lahko pričakujete od drugih v skupini. K sreči se v zadnjem času pripisuje nekoliko večji pomen tudi opazovanju, kakšno je vedenje skupine, v našem primeru pevcev.

Napačno je razmišljati o pevcih kot o homogeni skupini posameznikov, preveč jih določajo njihova vzgoja, glasbene in vokalnotehnične sposobnosti ter osebne lastnosti. Vse to seveda vpliva tako na njihov odnos do sopevcev kot na odnos do dirigenta. Včasih dirigentov uspeh temelji tudi na ujemanju njegovih karakternih lastnosti s karakternimi lastnostmi pevcev v zboru. (*Emmons in Chase, 2006*)

Tako kot pri dirigentih lahko tudi pri pevcih najdemo nekaj različnih osebnostnih tipov. Do 15 odstotkov vsake skupine lahko sestavljajo *tujci ali migranti*, ti radi povzročajo motnje v svoji sekciji in uživajo v poudarjanju negativnih vidikov zbora in njegovih članov. Včasih so bili to vzorni člani, a so bili žal bodisi zapostavljeni bodisi imajo kakšno drugo negativno izkušnjo s petjem v zboru. Običajno se njihova drža lahko spremeni že, če vodja poskrbi za pozitivno ozračje pri komuniciranju z njimi.

*Ustrežljivci* sestavljajo navadno od 20 do 30 odstotkov zbora. Navodila izvajajo brez kritične presoje, običajno so zelo aktivni pri organizaciji. Za skupino lahko postanejo nevarni, če vodja zahteva vedenje, ki nasprotuje njihovi podobi o korektnem glasbenem in socialnem vedenju. Nekateri so servilni in ne marajo konfliktov. Vodja jim mora ves čas zagotavljati, da jih skupina potrebuje, tako njihove poglede kot njihov prispevek.

*Pragmatiki* so tisti pevci, ki so se navadili, da ne ugovarjajo, tudi kadar se ne strinjajo povsem s cilji dirigenta. Navadno težijo k »sredinski« pot, sestavljajo pa od 20 do 35 odstotkov skupine. Za dirigenta je težko ugotoviti, kakšno je njihovo mnenje v resnici; njihove navade so lahko posnemajoče narave, včasih preprosto niso nagnjeni k tveganjem, ker verjamejo, da je odsotnost neuspeha bolj pomembna kot uspeh.

*Mlačni pevci*: na dirigenta gledajo tako, kot jim ustreza, bodisi zaradi svojih osebnostnih lastnosti bodisi iz prepričanja, da morajo parirati dirigentu, ker ta to od njih pričakuje. Ni jih prav veliko, približno od pet do deset odstotkov.

*Dober pevec* je neodvisen, kreativen, pogumen, samozavesten, zna se soočiti z dirigentom in sopevci. Najboljši ne pričakujejo od skupine, da bo ta namenjala pozornost njihovim pravicam, ampak vedo, da imajo tako oni kot skupina skupne interese in odgovornosti. Dirigent naj spodbuja tako vedenje. (*Emmons in Chase, 2006*)

Skupina ni število značilnosti vseh posameznikov, ki jo sestavljajo, definiramo jo kot »dve ali več oseb, med katerimi prihaja do interakcij tako, da te vplivajo druga na drugo«. Skupina osmih ljudi, čakajočih na vstopnico pred blagajno kina, sociološko gledano še ni skupina, medtem ko je skupina osmih ljudi, ki načrtujejo izlet, skupina. Izhajajoč iz te trditve lahko razmišljamo o vplivu, ki ga imajo tako dirigent na pevce kot pevci med sabo in na dirigenta. Ljudje se bolj kot z organizacijami identificiramo s skupinami, ki jim pripadamo. To velja tako za posamezne sekcije v zboru (alt se identificira bolj z alti kot z zborom) kot za zbor sam. Pri tem število članov zbora ni nepomembno, saj to prav tako vpliva na dirigentov vedenjski stil. (*Emmons in Chase, 2006*)

Zato je dobro vedeti, kot je strnjeno v naslednjih štirih točkah:

1. Večja kot je skupina, bolj verjetno se bodo v njej razvile klike oz. manjše skupinice. Dirigent jih mora prepoznavati in se z njimi dogovarjati, saj so konflikti znotraj sekcije velikokrat rezultat nasprotujočih si vrednot različnih klik.

2. Vodenje večje skupine se povezuje z bolj neosebним vedenjem dirigenta, medtem ko bo imel dirigent manjše skupine s pevci bolj osebni odnos.

3. Velikost skupine vpliva na učinkovitost posameznih članov. Osebni prispevek bo sorazmerno upadal v bolj številni skupini, bodisi zato, ker se z delom v večjih skupinah zmanjšuje učinkovitost, bodisi zato, ker se posamezniki v njih ne čutijo zelo osebno odgovorni.

4. Velikost skupine vpliva tudi na način dela; način dela in dirigentove izbire morajo biti skladni s spretnostmi, močjo, sposobnostmi in izbirami skupine. Če sposobnost zbora trči z dirigentovimi izbirami, skupina nikoli ne bo delovala uspešno. Dirigent se bo moral bodisi spremeniti ali pa bo moral oditi, zato je zanj nujno, da deluje skladno s sposobnostjo pevcev, sicer se bodo v skupini razvijali negativna čustva, frustracije, jeza, strah. To nikoli ni napaka pevcev, ampak je dirigentovo delo. Dirigentova spretnost, sposobnost je tista, ki ustvarja možnosti za produktivnost in ustvarjalnost celotnega zbora. (*Emmons in Chase, 2006*)

Vsaka skupina, posebno še glasbena, gre prek štirih stopenj rasti:

#### OBLIKOVANJE

- vljudnostno spoznavanje
- navajanje na sopevce
- pomanjkanje zaupanja
- zavračanje nastajanja potencialnih vodij z negativnimi lastnostmi

#### PRETRESI

- konflikti znotraj sekcije
- izrazito čustvovanje
- spremembe pri statusu kandidatov za vodje, in sicer z bojem za pridobivanje podpornikov



## NORMIRANJE

- jasna izbira vodij
- razvoj skupinskih vrednot in povezanosti

## PREDSTAVLJANJE NAVZVEN – DELOVANJE (NASTOPANJE)

- medsebojna odvisnost članov skupine in osredotočenje na izvedbo skupinskih ciljev

(*Emmons in Chase, 2006*)

Govorili smo že o tem, da je vedenje dirigenta povezano z dvema širšima funkcijama: z izvedbo naloge oz. ciljev in obvladovanjem odnosov. Podobno je določena tudi vloga posameznega pevca. Pri tem lahko naletimo na različne težave, ki bodo oteževale delo zbora in njegovo organizacijo. Posamezniki bodo morda delovali disfunkcionalno, služili bodo svojim posamičnim, in ne skupinskim interesom. Taki načini vedenja so:

- *prevladovanje*: posiljevanje drugih s svojim mnenjem in zapravljanje časa,
- *omejevanje*: oteževanje skupinskega dela z vztrajnim negativizmom,
- *napadanje*: ustvarjanje nasprotnega okolja s kriticismom, nagnjenostjo h kritiziranju,
- *distrakcija*: vedenje, ki moti skupino.

S skupinskimi pravili, ki so največkrat neformalne narave, navadno lahko obvladamo tako vedenje. (*Emmons in Chase, 2006*)

### 3.5 Kaj želim doseči?

Popolnoma je jasno: pripeljati na cilj vse žive, zdrave in zadovoljne! Šalo na stran: vse posamične želje (istovetenje s cilji, možnost koncentracije, glasbene in vokalne spretnosti, pozitiven odnos ...) lahko strnemo v eno besedo: *kohezivnost* – poenotenost, zlitost. Dirigent želi doseči soglasje pri osrednjih vrednotah skupine in jasno identifikacijo s skupino. To lahko doseže tudi zelo zavestno oz. s

tehtnim raziskovanjem in premislekom. Najprej prosi posameznike, naj pokažejo, na koga bi se obrnili za tehnični ali osebni nasvet, koga imajo radi, s kom bi se družili in koga bi se izogibali. Potem označi odgovore posameznikov in ustvari seznam skupinskih interakcij ter razmerij moči. Pri tem je treba vedeti, da lahko npr. sedežni red vpliva na stopnjo medsebojne interakcije.

Enotnost je po eni strani gotovo tisti element, ki privlači pevce zbora in promovira pripadnost zboru. Po drugi strani pa bo zelo enoten, a glasbeno nespreten zbor slabše pel od manj enotnega, vendar glasbeno bolj spretnega zbora. Zato ima lahko pretirana težnja po enotnosti tudi svoje negativne plati, ki se izražajo v zatiranju kritičnega oz. drugačnega razmišljanja. Dirigent mora biti potemtakem pripravljen poslušati tudi kritike in ustvarjati ozračje odprtega, raziskujočega duha. (*Emmons in Chase, 2006*)

O moštvu smo navajeni govoriti pri športih, pri organizaciji in vodenju običajno govorimo o timu. Vendar pa nam je slovenska beseda moštvo bolj pri srcu, zato jo bomo uporabili kot sinonim za tim oz. ekipo.

Tako moštva kot skupine določajo notranje medsebojne interakcije in deljeni vplivi, vendar je za moštva navadno značilen močnejši občutek pripadnosti. Moštva imajo skupne cilje in naloge; pri skupinah ta konsenz ni tako močan. Prav tako se moštva nagibajo k večji soodvisnosti pri izvedbi nalog. Moštvo imamo torej lahko za visoko specializirano skupino.

In zbor bi zaradi visoke stopnje prepoznavanja enakih ciljev in močnega občutka identitete moral delovati kot moštvo.

Učinkovito zborovsko moštvo ima:

- jasno oblikovane skupne interese (glasbo) in visoke standarde izvedbe (vokalna in glasbena odličnost),
- visoko razvito medsebojno komunikacijo, ki pripomore k temu, da so člani zbora pri doseganju ciljev osredotočeni in minimalizirajo medsebojne konflikte,
- dirigenta, ki velik del svojega časa prebije pri časovnem načrtovanju in organiziranju optimalnega izkoristka vaj, zato da bo dosegel čim večjo tehnično spretnost članov,

- dirigenta, ki bo izbiral vokalnotehnično in muzikalno dovolj spretno nove člane ter izboljševal doseženo tehnično spretnost starih članov,
- dirigenta, ki bo znal poiskati potrebne pripomočke in vire, da bo lahko pomagal svojemu moštvu. (*Emmons in Chase, 2006*)

Potem ko smo si ogledali značilnosti učinkovitega moštva, lahko z nekaj vprašanji, ki jih navajamo v nadaljevanju, preverimo svoj model skupinske učinkovitosti.

Ali zbor pozna svoje vokalne in muzikalne naloge? So te naloge smiselne, jih pevci razumejo, se jim zdijo vsebinsko smiselne? Ali dobi zbor dovolj jasno povratno informacijo o doseganju ciljev?

Ali je zborovski kolektiv kos nalogam, ki morajo biti izvedene? Ali je članov dovolj ali jih je premalo? Ali so člani dovolj opremljeni z znanjem in veščinami za dobro izvedbo? Ali so člani dovolj zreli za skupno delo, se bodo znali izogniti konfliktom? Ali so sposobni medsebojne komunikacije?

Ali skupina zagovarja vrednote, ki bodo pripomogle k njenemu moštvenemu delovanju? Je te vrednote razložil, sprejel in poudaril dirigent? Ali te vrednote podpirajo celotno poslanstvo zborovske organizacije?

Ali je dirigent ustvaril ozračje, v katerem svojo avtoriteto lahko uporablja prožno, ne pa okostenelo? Ali je dirigent povzdignil tehnične spretnosti zbora na zadosti visoko raven, da bo skupina lahko izpolnila vse zahtevane pogoje izvedbe? Ali se dirigentova avtoriteta lahko spreminja, tako da ustreza zahtevam posamezne situacije? (*Emmons in Chase, 2006*)

Študije vodenja sicer niso dosledne pri merjenju učinkovitosti vodij v različnih situacijah, moramo pa se zavedati, kako pomembno je proučevati posamezne situacije, v katerih delujejo vodje. Nekatere študije namreč poudarjajo, da je vodstveni proces odvisen prav od zunanjih dejavnikov in od tega, kako se bo odzval vodja. Zagovorniki teh študij menijo, da se voditelji ne rodijo, temveč se izoblikujejo v posameznih situacijah. (*Maxwell, 2009*)

### 3.6 Kaj od mene pričakujejo drugi?

Ker je vodja vedno prvi v vrsti, vsi drugi pa so za njim, nima pred sabo nikogar. Zato je pomembno, da teren, po katerem potuje, poprej dobro (s)pozna.

V vsakem trenutku mora zato poznati:

- principe, ki določajo njegov položaj,
- pričakovanja sopotnikov: pevcev, morda tudi stanovskih tovarišev in nadrejenih,
- naravo svojih nalog in dolžnosti. (*Emmons in Chase, 2006*)

Zgoraj naštetih dejavniki lahko povzročijo konflikte na različnih ravneh, predvsem pa tudi razdvojenost glede vloge, ki jo imajo dirigenti.

Situacije oz. vplivi in odzivi okolja, do katerih pride pri vodenju zbora, so lahko zelo različni, nikoli ne moremo predvideti vseh možnih scenarijev. Ko pride do težav oz., če je le mogoče, že prej (težave je velikokrat mogoče predvideti, zato je načrtovanje tako pomemben proces), je smiselno situacijo analizirati. Pri tem si lahko pomagamo s konceptualizacijo, s pomočjo katere identificiramo, kaj je tisto, kar vpliva na situacijo, v kateri smo.

Razčleniti poskušamo tri kritične dejavnike: NALOGE, ORGANIZACIJO in OKOLJE.

Pri razvrščanju nalog ne gledamo na to, ali so naloge dolgoročne ali privlačne oz. izzivajoče, ampak skušamo objektivno analizirati dogajanje; pevec mora vedeti, kako napreduje pri izvedbi svojih nalog.

Razmisliti je treba, kako so koordinirane in nadzorovane dejavnosti zbora, društva, kakšno je sodelovanje med pevci in dirigentom. Kulturni modeli posameznega zbora vedno vključujejo določene vrednote, pravila, ozadje – oz. zgodovino zbora. Dirigent lahko na to vpliva oz. to po želji spreminja.

Spreminjajo se tudi značilnosti okolja, te spremembe vključujejo tehnične, ekonomske, socialne in zakonske dejavnike. (*Emmons in Chase, 2006*)

Vsako dirigentovo delo vključuje tri razsežnosti: ZAHTEVE – dejavnike, ki se jim mora dirigent prilagoditi: datum izvedbe, pravila zbora, društva, orga-

nizacije, umetniška politika; OMEJITVE – dejavnike, ki omejujejo dirigentovo delovanje; IZBIRE – dirigentova možna vedénja. Če smo pozorni samo na eno od naštetih dimenzij, to ni dobra rešitev. (*Emmons in Chase, 2006*)

Kaj torej lahko storimo? Motiviramo izletnike za napor, ki nas čaka, oz. svoje pevce za delo.

Teorija pričakovanja govori o dveh osnovnih predpostavkah: zavestna izbira vedno motivira izvedbo in ljudje vedno naredijo tisto, za kar pričakujejo najvišjo nagrado. Potemtakem bodo pevci motivirani za izvedbo naloge, če bo:

- dosegljiva z dovolj vloženega truda,
- če bodo za vloženi trud nagrajeni in
- če ustrezno vrednotijo nagrado.

Dirigent torej:

zagotavlja, da pevci razumejo povezavo med vloženim trudom in izvedbo projekta,

- a) opisuje pozitivne plati za zbor ob pravočasnemu uresničitvi projekta,
- b) prepričuje pevce, da bo dobiček od projekta večji od vloženega napora.

(*Emmons in Chase, 2006*)

Kot smo že poudarili, za uspešno motiviranje je najbolj pomembno postavljati si cilje ali, kot smo povedali na začetku, pomembna je vizija.

Kako si torej postavljamo cilje?

Gre za pot pojasnjevanja, analize in doseganja. Dirigent pevcem predstavi kratkoročne in dolgoročne cilje in jih prepriča, da jih s primernim trudom lahko tudi dosežejo. Ti cilji nato usmerjajo zborovo pozornost, mobilizirajo trud pevcov in jim tudi pomagajo vlagati trud v delo, vse dokler cilji niso doseženi.

Angleži za opredeljevanje kakovosti ciljev uporabljajo akronim SMART/ bister (specific, measurable, achievable, relevant, time-bound). Ne vemo, da bi v slovenščini uporabljali za to potrebo preveden akronim, zato smo si za to priložnost izmislili svojega – SIDRO.

Primerno zastavljen cilj je torej:

- svojevrsten, poseben, določen,
- izmerljiv,
- dosegljiv,
- razumen, pomemben, bistven,
- opredeljen s časovnim okvirom. (*Emmons in Chase, 2006*)

Kako bomo torej vzpostavili avtoriteto in zagotovili visoke standarde izvedbe?

Tako, da bomo na vsaki vaji skrbeli za jasne izvedbene standarde, da bomo znali jasno predstavljati kratkoročne, srednjeročne in dolgoročne cilje, da bomo spremljali doseganje teh ciljev in pevcem dajali jasne povratne informacije o njihovem napredku. Pri tem jim bomo s pohvalami ob doseženih kratkoročnih ciljih izkazovali zaupanje in jim sporočali, da so postavljene cilje sposobni doseči.

Kako ravnati s konflikti?

Konflikti so tako pri vodenju kot v življenju nekaj običajnega. Ko imata dve nasprotni strani interese, ki se zdijo nekompatibilni, kot npr. pevca z močnimi razlikami v vrednotah ali ciljnih (vokalnih ali muzikalnih), lahko postane pomanjkanje komunikacije med njima precejšen problem. Dirigent bo tako lahko porabil precej časa za reševanje konflikta, vodenje pogajanj, njegova poglobljena naloga pri tem bo, da bo poskušal opozoriti na interese vpletenih in preprečiti osebno obračunavanje. Dejavnika, ki močno vplivata na konflikt, sta pomembnost zadeve, zaradi katere je prišlo do konflikta, in ugotovitev, ali je mogoče doseči dogovor s frustracijo za posamezno stran v konfliktu ali brez tega. (*Emmons in Chase, 2006*)

Konflikt ima lahko svoje pozitivne in negativne plati: lahko nam pomaga, da se bomo med seboj bolje razumeli, da se bomo znali vživeti v druge, lahko pridemo do idej za izboljšanje delovanja. Primerno spodbujanje kritičnega razmišljanja lahko obrodi sadove. Seveda pa konflikt lahko prinese tudi povečanje stresa, zmanjšano sodelovanje med pevci, negativna občutja in zadržanost. (*Emmons in Chase, 2006*)

Poznamo pet strategij za reševanje konfliktov, vsaka je primerna za drugačno situacijo. Kot bomo videli, so zanimive tudi asociacije, povezane z živalskim svetom: morski pes, medvedek, lisica, sova, želva.

*Morski pes – prevlada, tekmovanje* (dominantna vodstvena orientacija): strategija je najboljša, ko je potrebno hitro reševanje situacij, ko je hitra rešitev ključ, ki je pomemben za dobrobit skupine, ali ko dirigent preprosto ve, da ima prav ...

*Medvedek – prilagajanje, gladitev* (strategija pomirjanja): najboljša je, ko je treba vzdrževati sodelovanje, ko sta najbolj pomembni harmonija in stabilnost skupine.

*Lisica – kompromis* (strategija nekje na pol poti med prevlado in pomirjanjem): najboljša za zadovoljevanje obeh strani ali v trenutkih, ko je čas denar.

*Sova – sodelovanje, soočenje* (strategija, ki si prizadeva za popolno zadovoljitev obeh strani): primerna je, ko sta obe strani tako pomembni, da nobena ne more biti prezrta, gre za doseganje ciljev s konsenzom.

*Želva – izogibanje, umik*: primerna je, ko vodja ugotovi, da ni imel prav, in želi delovati – prikazati svojo razumnost ali ko želi, da se glave ohladijo, oz. meni, da bi kdo drug lahko bolje zgladil konflikt.

Pri pogajanjih pomaga, če dirigent predvideva, kakšne so skrbi, zahteve, navade in strategije posamezne strani, in pri tem poskrbi, da ne istovetimo problema z ljudmi, aktivno poslušanje mu lahko pomaga, da se osredini na interese, in ne na položaj posameznih vpletenih strani. Doseči zmago na račun drugih je lahko samo kratkoročna rešitev, najboljše je poiskati t. i. zmagovalne rešitve, rešitve »win-win«. (*Emmons in Chase, 2006*)

### 3.7 Zakaj se nam na poti zatika?

Dirigent, ki bi rad izboljšal izvajalsko raven zbora, mora biti dober diagnostik, ki zna ugotoviti, kakšne so težave in kaj jih povzroča, in to tako pri delu posameznikov ali sekcij kot zbora v celoti. To mu je lahko v pomoč pri uspešnem »zdravljenju« oz. izbiri primernih strategij za reševanje težav. (*Emmons in Chase, 2006*)

V pričujočem priročniku bomo težave večkrat omenjali. Za začetek je treba poudariti, da ločimo med težavami, ki so del vodstvenega procesa, in tistimi, ki imajo izvor v partituri posamezne skladbe. Dirigent je seveda osrednja figura pri reševanju enih in drugih težav, le postopki se pri obojih razlikujejo.

Za začetek nekaj o težavah, povezanih z vodenjem oz. dirigentom, te lahko nastanejo zaradi naslednjih dejavnikov:

– *sposobnosti*: nadarjenost v smislu inteligence in muzikalnost sta težko spremenljivi karakteristiki, povedano brez olepšav – prirojene inteligence in muzikalnosti tako dirigenta kot pevcev žal ne more nič nadomestiti;

– *spretnosti*: v mislih imamo dirigentove vodstvene, glasbene in pevsko-tehnične spretnosti, pa tudi njegove standarde izvedbe;

– *razumljivega dajanja nalog oz. navodil*: dirigent mora razvijati sposobnost dajanja jasnih in razumljivih navodil ter svojo spretnost poslušanja;

– *načrtovanja nastopov*: če se zgodi, da pevci ne želijo nastopiti oz. nastopati, mora dirigent poskušati ugotoviti, zakaj je tako. Morda je razlog nizka motivacija ali pa se zdi pevcem nastop pretežka naloga – v takem primeru si je treba bolje postavljati nove cilje in naloge;

– *ravni vloženega truda in vztrajnosti*: če se trud pevcev zmanjšuje, je treba ugotoviti, zakaj, morda so pevci zasičeni in nimajo več moči; morda potrebujejo



povratne informacije, spodbude, pohvale, primerne kritike. Ključnega pomena za motivacijo je osmišljanje početja! Zato je postavljanje ciljev za motivacijo tako pomembno. Seveda pa nam preprosto lahko pomaga tudi to, da izbiramo pevce, ki so dovolj samomotivirani;

– *skupinskih dejavnikov*: če skupina ni dovolj povezana, ima morda (pre) nizke izvedbene standarde. Dirigent mora morda postaviti višje, drznejše cilje, tako se bo povečala medsebojna povezanost pevcev in s tem izboljšala izvedba;

– *okoljskih in organizacijskih dejavnikov*: dirigent mora ugotoviti, kako lahko z organizacijsko strukturo pripomore k uspešnejši izvedbi posameznika, sekcije ali celotnega zbora. (*Emmons in Chase, 2006*)

## 4 KOGA BOM VZEL S SABO?

O oblikovanju primernega moštva smo nekaj že govorili. Zagotovo gre za eno najpomembnejših dejanj pri vodenju zbor. Verjetno poznate basen I. A. Krilova o živalih, ki so hotele zaigrati v kvartetu, pa jim nikakor ni šlo. Ali kot pravi Maxwell v knjigi Zlata pravila vodenja (2009), iz race ne morete narediti orla!

Sestava zbor. v marsičem določa tudi njegov izvedbeni doseg. Zato je smiselno in potrebno, da svojo vizijo, bodisi če ustanavljate zbor na novo bodisi prevzimate starega, tesno povežete z oblikovanjem moštva, ki bo uresničilo to vizijo.

Pri izbiri boste seveda upoštevali različne dejavnike: glasovne sposobnosti, glasbene sposobnosti in človeške lastnosti. Najteže boste preverili prav to zadnje, nekaj karakternih lastnosti pa vendarle lahko ugotovite že na avdiciji.

### 4.1 Avdicija

Avdicije so velikokrat polne hitenja in nervoze. Običajno potekajo v začetku sezone, v času, ki s seboj prinaša več nalog: izbiranje novih članov, pripravljanje načrtov za novo sezono, razporejanje vaj in nastopov, izbiranje programa. Zato je pomembno, da si za avdicijo kljub hitenju vzamete dovolj časa, da boste zbor sestavili oz. dopolnili karseda optimalno.

Čas in trajanje avdicije sta lahko poljubna in se spreminjata glede na okoliščine, v katerih dela dirigent. Običajno za avdicijo ni potrebnih več kot deset minut. Dober dirigent kvaliteto pevca lahko prepozna tudi v krajšem času, vendar je pomembno, da ne glede na to avdicija traja za vse pevce enako. Poleg tega je pomembno tudi, da pevec sam dobi občutek, da je pokazal svojo pravo podobo. Če je avdicija prekratka, ima lahko občutek, da ni mogel pokazati vsega, kar zmore. (*Emmons in Chase, 2006*)

Pred avdicijo moramo dobro vedeti, kaj želimo preveriti:

- določiti moramo, kakšne osebne, vokalne in muzikalne informacije potrebujemo,
- razmisliti o poteku avdicije in vajah, ki jih bomo izbrali,
- pripraviti kartotečne kartice, na katerih bomo zbrali potrebne informacije in podatke, ki nam bodo v pomoč pri razvrščanju pevcev. (*Emmons in Chase, 2006*)

Dobro je vnaprej opozoriti pevce, da boste končno odločitev sprejeli šele potem, ko boste slišali vse kandidate. Hkrati pa morajo pevci natančno vedeti tudi, kdaj in kako bodo obveščeni o rezultatih. Dobro je imeti o pevcih čim več podatkov, oblikujete si lahko tudi nekakšno kartoteko.

Kartoteko oz. opazke potem lahko pokažemo tudi, če bi želel kdo naše opazke, komentarje ipd. preverjati. Vendar pa se moramo zavedati, da kartonček ne sme priti v roke drugemu pevcu!

Primer kartotečne kartice:

*ime priimek:* \_\_\_\_\_

*naslov bivališča:* \_\_\_\_\_

*elektronski naslov:* \_\_\_\_\_

*tel.:* \_\_\_\_\_

*prejšnje pevske izkušnje:* \_\_\_\_\_

*glasbena izobrazba, instrument, ki ga obvlada:* \_\_\_\_\_

**piše dirigent!**

*obseg glasu:* \_\_\_\_\_

*kvaliteta glasu:* \_\_\_\_\_

ritem: \_\_\_\_\_

intonacija: \_\_\_\_\_

sprejet:      da      ne      dodeljen glasu: \_\_\_\_\_

komentar prejšnjega učitelja: \_\_\_\_\_

splošne opazke: \_\_\_\_\_

Način izvajanja avdicije je odvisen tudi od vrste zbora, ki ga vodimo. Avdicija pri profesionalnem zboru se razlikuje od avdicije pri amaterskem zboru, drugače je spet pri šolskem zboru.

Dobro je poslušati vsakega pevca posebej, tudi ko nimamo možnosti izbire, ker npr. prevzemamo že ustanovljen zbor. Tako pevce spoznamo in presodimo, ali se s predhodnikovo razvrstitvijo strinjamo ali ne. Sami pevci se včasih glasovno razporejajo tudi po kakih osebnih preferencah, ne nujno po glasovni kvaliteti (prijateljstvo ipd.). Naša osnovna skrb je, da na avdiciji o posameznem pevcu pridobimo čim več potrebnih informacij, močnih plateh pevca in njegovih morebitnih šibkosti, glasbenih in neglasbenih spretnosti, o osebnostnih lastnostih, stremljenjih ipd. Kljub temu je treba na avdiciji ravnati premišljeno s časom, zato si ne delamo zelo podrobnih zapiskov, ampak predvsem kratke opazke, ki nam ne vzamejo veliko časa. V priročniku bomo podrobneje opisali način izvajanja avdicije za šolske in amaterske zbore, pri avdiciji za profesionalne pevce bi bili nekatere zahteve in postopki nekoliko drugačni.

Najpomembnejši del avdicije je zagotovo razvrščanje pevcev po glasovih. Ali kot trdi McKinney:

*Prvo pravilo razvrščanja pravi: »Ne hitite!« To je zelo pomembno pravilo, toda kaj, če morate v treh ali štirih urah preizkusiti petdeset pevcev?! Da bi obvalovali glasove vaših pevcev in dosegli karseda dober zborovski zvok, morate biti sposobni oceniti glas, kolikor je mogoče natančno, na kraju samem. Upoštevati morate čim več običajnih kriterijev kakovosti glasu – obseg, zven, barvo, prehode med registri. (McKinney v Emmons in Chase, 2006)*

Svetlejša ali temnejša barva glasu ne pomeni nujno višjega oz. nižjega glasu, prav tako večji obseg glasu ne pove tega, ali bomo moškega uvrstili med baritone ali tenorje. Pomembni so barva, zven glasu, ugotovitev, v kateri legi glas zveni najbolj sproščeno in v kateri legi pevec lahko dalj časa neobremenjeno poje. Dobro zlato pravilo je, da izberemo vajo, ki je za interval male terce višja od običajno uporabljenega (glasovnega) obsega.

Ko ocenjujemo barvo in zven glasu hkrati z obsegom in zgornjim prehodom med registri, lahko pevce s precejšnjo gotovostjo pevce primerno razvrstimo. Kartotečni kartonček naj pevcem ne daje vnaprejšnje možnosti, da zapišejo, kateri glas so že kdaj peli, to bo omogočilo zborovodji bolj neobremenjeno poslušanje na avdiciji. Glede na izkušnje bomo ugotovili, da je med moškimi glasovi več baritonov kot pravih tenorjev ali basov, pri ženskah pa je veliko sopranov, ki se nikoli niso naučili obvladati zgornjih prehodov in se vse življenje »prodajajo« za alte, ki pa jih je v resnici zelo malo. Mezzosoprani naj bi zato imeli možnost prehajati med glasovi glede na zahteve posamezne skladbe. (*Emmons in Chase, 2006*)

Avdicije ne izvajamo med vajami, pevci k preizkusu pristopajo individualno. Na začetku je treba poskrbeti, da ustvarimo čim bolj sproščeno ozračje. To lahko dosežemo tudi tako, da postavimo nekaj neformalnih vprašanj. Nato lahko začnemo izvajati skladbo, ki jo je kandidat vnaprej pripravil. Na začetku petja mu ne damo intonacije, tako bomo lahko takoj zaznali, kakšna je pevčeva naravna lega intoniranja. Nadaljujemo s krajšo vajo, s katero bomo preverili obseg, zven in barvo glasu. Vajo začnemo približno v srednji legi posameznika in se nato pomikamo navzgor in navzdol, skladno s sposobnostmi in obsegom kandidata. Pri moških glasovih *Emmons in Chase (2006)* priporočata, da začnemo v Es-duru, v obsegu med malim in velikim B. Vajo premikamo najprej po poltonih navzdol. Nato nadaljujemo premik v F-dur in se po celih tonih premikamo navzgor. Pri basih in baritonih bomo prehod zaslišali navadno med c1 in d1. Vajo nadaljujemo do najvišjega še sproščeno zapetega tona. Običajno naj poteka melodična linija vaje od zgoraj navzdol. Kasneje potek linije zamenjamo, da slišimo tudi, kako pevec nastavlja ton. Dva pevca imata lahko npr. zelo podoben obseg, vendar eden od njiju mehkeje nastavlja zgornje tone, kar

pomeni, da najverjetneje pripada višjemu glasu. Pri ženskih glasovih naj bi začeli z As-durom, v obsegu med es1 in es2. Če je zgornji ton krčevit oz. šibkejši, nadaljujemo s pomikanjem navzdol. Nato preizkusimo še obseg navzgor, lahko začnemo z A-durovim trozvokom. Pri sopranih bo do prehoda prišlo okoli tona fis2. (*Emmons in Chase, 2006*)

Nadaljujemo s krajšimi vajami, s katerimi preverimo še melodični posluš oz. sposobnost zadevanja različnih tonov. Za to so primerni vaje s kromatičnimi postopi in pa igranje različnih tonov v različnih (tudi skrajnih) legah na klavirju. Vedeti moramo, da ni nič presenetljivega, če pevec v nekaterih legah slabše zadene tone (to je lahko tudi posledica nervoze ali neizurjenosti). Preverimo lahko tudi ritmični posluš, to običajno naredimo s ponavljanjem posameznih ritmičnih vzorcev, izvedenih s ploskanjem, nevtralnimi zlogi ipd. Če gre za boljši zbor, v katerem pričakujemo poznavanje glasbenega zapisa, pripravimo tudi nekaj vaj za branje a vista. Glasbeni spomin preverimo tako, da igramo različne melodične in ritmične vzorce. Pri tem moramo paziti, da so ti enako zahtevni za vse. (*Emmons in Chase, 2006*)

Pri organizaciji avdicije je pomembno, da:

- pevci, ki čakajo na avdicijo, ne slišijo tistih, ki so v sobi,
- da je soba tiha, brez distraktorjev, tj. motečih dejavnikov,
- da je klavir uglasen.

Ves čas je pomembno imeti v mislih sproščeno počutje pevcev, ki so se udeležili avdicije, hkrati pa mora avdicija potekati tudi karseda učinkovito. Če smo pri posameznikih v dvomih, jih je smiselno poslušati še enkrat. O doseženem rezultatu in naši končni odločitvi pevce nato obvestimo, najboljše je osebno, primeren način je lahko npr. tudi elektronska pošta.

Zgoraj smo zapisali, da lahko na avdicijah preverimo tudi nekatere karakterne lastnosti. S pozornim opazovanjem nebesedne govorice lahko ugotovimo, ali imamo pred seboj bolj plašnega ali samozavestnega pevca. Tudi iz razgovora in pa predstavitve skladbe je mogoče marsikaj ugotoviti, predvsem v smislu odločnosti, muzikalnosti in prepričljivosti izvedbe. Vsa opažanja si je smiselno zapisati. (*Emmons in Chase, 2006*)

## 4.2 Ali primadone ali zboristi ...

Pri izbiri pevcev je, kot smo že omenili, poleg primernih glasbenih in glasovnih sposobnosti pomembnih še nekaj drugih dejavnikov.

Zavedati se moramo, da dober zbor sestavljajo pevci z zelo različnimi glasovnimi lastnostmi, različno razvitimi glasbenimi spretnostmi in različnimi značjskimi lastnostmi, cilji in aspiracijami. Od takih, ki jim petje v zboru pomeni začetek oz. odskočno desko za njihovo solopevsko kariero, do takih, ki v zboru pojejo predvsem zaradi občutka pripadnosti skupini in možnosti socialnih interakcij, ki jih prinaša skupina.

Dirigent je tudi pri tem osrednja osebnost, tisti, ki bo določil, kakšne so glasbene in muzikalne vrednote zbora, tisti, ki bo odločilno vplival na kulturo delovanja ansambla in kakovost interakcij, do katerih pride v ansamblu. Pri tem je zelo pomembno tudi, ali bo znal ustrezno izbirati pevce, predvsem pa, kako mu jih bo uspelo vedno znova povezati v enotno in zlito skupino, ki bo uspešno dosegala zastavljene cilje. In spet smo pri viziji in motivaciji.

Za uspeh zbora kot celote potrebujemo torej širok spekter lastnosti njegovih članov, vsekakor samo glasbene in glasovne sposobnosti pevcev niso nujno zagotovilo za dobre rezultate. Bolj kot se pevci poistovetijo s cilji zbora, več bodo pripravljene vlagati v delo zbora, boljši bodo rezultati.

Včasih lahko v zbor vključimo tudi koga, ki ne ustreza prav vsem kriterijem izbire. Takrat morata tako zbor kot posameznik to vedeti in poznati pogoje, ob izpolnjevanju katerih posameznik lahko sodeluje v zboru.

Rezultat, ki ga lahko doseže dobro izbrano moštvo, bo več kot samo seštev ek sposobnosti posameznikov, ki ga sestavljajo!

## 5 KAKŠEN BO PROGRAM POTOVANJA?

Timothy Seelig pravi, da do cilja vodita dve poti, in obe sta povezani z računanjem.

Izberite si destinacijo.

Določite, kako dolgo bo trajalo potovanje.

Načrtujte izlet skladno s tem.

Ali:

Določite, koliko časa imate na voljo za potovanje.

Odločite se, kako daleč želite priti v danem času.

Načrtujte izlet skladno s tem.

Če smiselno apliciramo:

Izberite program, ki ga želite izvesti z zborom.

Določite, koliko vaj bo potrebnih za izdelavo programa.

Izdelajte načrt vaj.

Ali:

Določite, koliko vaj imate na voljo.

Razmislite o tem, kakšen program lahko pripravite v tem času.

Izdelajte načrt vaj.

*(Seelig, 2007)*

Izbira programa je temeljno dejanje pri izdelavi načrta za delovanje zbora. Izbrani program nosi v sebi večplastno sporočilnost. Govori o naših ambicijah,



naših vrednotah, našem estetskem credu, glasbenem okusu, naši kreativnosti, sposobnosti načrtovanja, iskrenosti, izpovedni moči ... Naši programi so naša glasbena osebna izkaznica.

Pri izbiri programa zato ne moremo ponuditi receptov in kake vnaprej določene sheme. Čeprav se zdi, da bi si dirigenti prav to želeli. Velikokrat smo namreč priča ponavljanju večkrat preizkušenih skladb, kroženju programov in posnemanju interpretacij. Žal.

V nadaljevanju bi radi ponudili nekaj kriterijev, ki nam lahko pomagajo pri izbiri primernega programa. Nimamo recepta, ponujamo pa kaŕipot, ki naj poskrbi za varnost našega potovanja po razliĝnih pokrajinah domaĝe in svetovne zborovske literature.

## 5.1 Merila, ki nam pomagajo pri izbiri programa

Temelj presoje pri izbiri programa je njegova izvedljivost, presoja o tem, ali bo vloženo delo prineslo zelene rezultate. Samo dela oz. skladbe, ki jih zbor lahko uspešno izvede, bodo zagotovili navdušenje in motiviranost pevcev za delo in ugoden odziv pri poslušalcih. To nam takoj pokaŕe na prvi dve merili, ki ju ŕelimo predstaviti. Prvo merilo je VOKALNOTEHNIĝNA ZAHTEVNOST/TEŕAVNOST SKLADBE. Zvok zbora je ena prvih informacij, ki jih zazna poslušalec, velik del našega truda je tako namenjen prav oblikovanju zvoka. Zato je treba pri izbiri skladb vedeti, kakšne vokalnotehniĝne zahteve s seboj prinaša posamiĝna skladba. Jim bo naŕ zbor dorasel ali ne, ali imamo primerno ŕtevilo pevcev, ali imajo primeren pevski obseg, so naŕi pevci vokalno dovolj izobraŕeni? Vokalna rast zbora naj bo sad postopnega in naĝrtnega dela.

Ko gre za zahtevnost posamezne skladbe, je seveda odloĝilnega pomena tudi njena SLUŕNA ZAHTEVNOST. Posebno pri ŕolskih in amaterskih zborih je treba razmiŕljati o tem, kaj so naŕi pevci sposobni sliŕati. Zato bomo, preden skladbo postavimo na notni pult, razmislili o tem, kako je skladba strukturirana, v kateri tonaliteti, modusu je napisana, kako kompleksna je njena harmonska zasnova ... (*Jordan, 2008*)

Če se vrnemo k uvodu tega poglavja in mislim Timothyja Seeliga (2007), se spomnimo naslednjega kriterija – ČASA. To, kako načrtovati čas, ki je potreben za vajo, je predvsem za zborovodjo začetnika lahko velik izziv. Merilo potrebnega časa je seveda tesno povezano tudi s težavnostjo skladb na programu. Velikokrat se zgodi, da skladbe izbiramo zato, ker smo jih kje slišali, bile so nam zelo všeč in jih postavimo na pult. Vprašanje pa je, ali naš zbor izbrano skladbo lahko enako dobro zapoje kot zbor, ki smo ga poslušali na posnetku, tekmovanju, koncertu ... Zato si je smiselno zapomniti navodilo na začetku poglavja in razmisliti o tem, koliko časa imamo na voljo za pripravo koncerta oz. nastopa ali koliko časa bomo za to potrebovali.

Vsak nastop, vsak koncert, vsako prizorišče ima svoje OBČINSTVO. Pri izbiri in pripravi programa se je treba zavedati tega. Občinstvo vokalnega abonmaja Slovenske filharmonije drugače doživlja in spremlja koncerte, ima na koncertih drugačna pričakovanja kot občinstvo prireditve Primorska poje ali tekmovanja Naša pesem. Potem ko smo med pandemijo lahko izkusili, da so naši nastopi in koncerti brez občinstva nenavadni in zelo deprimirajoči, dobro vemo, da je pri izbiri programa smiselno razmišljati tudi o NAMENU prireditve oz. koncerta, za katerega izbiramo program.

Navajeni smo, da zbori s svojimi programi velikokrat predstavijo slogovno zelo različno glasbo. Nema lokrat se na zborovskih koncertih sprehodimo skozi vsa obdobja glasbene zgodovine, ob tem pa na hitro skočimo še na področje zabavne glasbe in ljudskega petja. To ni nujno napačno, se pa kljub temu redko zgodi, da bi zbor suvereno obvladal različne stile izvajanja. Zato je ob sestavi programa treba razmisliti tudi o **slogovni enovitosti** koncertnega programa. Vsak glasbeni slog namreč zahteva svoj **način podajanja**, ima svoje **zvočne zakonitosti**. Jim bo naš zbor v programu, ki smo si ga zamislili, lahko kos? Se bo znal suvereno sprehajati med slogi?

Kot smo že omenili, je vsak nastop, vsak koncert, dogodek v prvi vrsti posvečen občinstvu. Svojim poslušalcem želimo pričarati dogodek, ki jim bo ostal v spominu, doživetje lepega, dobrega. To nam bo uspelo le, če bomo skupaj s pevci verjeli tistemu, kar želimo podati. Tu nastopi KRITERIJ BESEDILA SKLADBE, njegova izpovedna moč, predvsem pa **aktualnost besedila za naše**

**pevce.** Samo **iskreno podano sporočilo** bo naletelo na iskren odziv poslušalstva. (Jordan, 2008)

V nadaljevanju bomo razmislili o IZPOVEDNI MOČI skladbe. S skladbami, ki jih pripravljamo za nastop, tekmovanje ali koncert, preživimo veliko časa. Velika razlika je, če imamo pri tem opraviti s skladbami, katerih izpovedna moč in umetniška kakovost nista sporni, ali pa s povprečno, komercialno zborovsko literaturo. Motivacija dirigenta in pevcev bo pri kakovostnih skladbah gotovo drugačna.

Prej smo omenjali različna pričakovanja občinstva na različnih prizoriščih. Ne samo pričakovanja občinstva, različna je tudi **akustika dvorane**. Ko bomo razmišljali o različnih prizoriščih in nastopih v posamezni koncertni sezoni, bomo temu primerno razmišljali tudi o akustiki prizorišč in program sestavili karseda optimalno. (Jordan, 2008)

Glede na **vsebino skladb** in glede na **zasedbo** lahko v grobem ločimo dve možnosti oblikovanja zborovskih programov. V mislih imamo delitev na **sakralno** in **posvetno** ali **a cappella** in **vokalno-instrumentalno** glasbo. Največkrat se odločimo za povezovanje različnih vsebin in zasedb, saj te same po sebi v program prinašajo nekaj zelene pestrosti in kontrastov. V pretežno sakralni program lahko vstavimo tudi posvetne skladbe; s tem si razširimo možnosti iskanja primernega izvedbenega prostora za koncert, tak program lahko izvajamo tudi v cerkvah, saj so te običajno akustično primernejše od kakšnih drugih prostorov, ki so na voljo v manjših okoljih. Vendar moramo biti v takih primerih pozorni na vsebino posvetnega programa, da bo ustrezna za izvedbo v sakralnem objektu. Več raznovrstnosti in pestrosti je možne pri izbiri programa, ki ni prostorsko omejen. Če mešamo sakralne in posvetne vsebine, je njihov vrstni red običajno tak, da najprej pojemo skladbe z duhovno vsebino in nato posvetne. Možna je tudi kombinacija: duhovno – posvetno, odmor, duhovno – posvetno.

Pripravljanje programa a cappella je organizacijsko preprostejše, lažje, vendar zbor potrebuje, če želi doseči raznovrstnost programa, precej širok izbor repertoarja. Za izvedbo programa a cappella sta potrebni tudi večja glasovna prožnost in vokalnotehnična izurjenost zbora. Kombiniranje glasov z instrumenti prinese v program barvno pestrost in zbor glasovno razbremeniti. V

koncertni program zbora je mogoče vpletati tudi čisto instrumentalne skladbe in biti zelo izviren pri kombiniranju vokala in instrumentov. Paziti je treba tudi na stilno zaporedje; pri tem ne mislimo samo na zaporedje skladb iz istega obdobja, renesančni madrigali se lahko lepo kombinirajo npr. s sodobno komorno glasbo, slabše pa s kakim klasičnim godalnim kvartetom ali romantično klavirsko skladbo. Prav tako naj dinamično pridušena instrumentalna skladba ne bo izvedena pred kakim zadržanim vokalnim stavkom. Pomembno je, da je v takem primeru prepletanja vokalne in instrumentalne glasbe dinamični vrh na koncu koncerta in ga sestavlja kombinacija vokala in instrumentala.

Različne instrumentalne zasedbe pomenijo tudi posebne organizacijske zahteve, domisliti je treba čas prihoda in odhoda instrumentalistov, postavitev pultov, stolov itd. Nič od tega pri razmisleku o izvedbi koncerta ne smemo zanemariti.

## 5.2 Tematska zasnova

Pri sestavi programa si prizadevamo za to, da imajo naši koncerti vsebinsko rdečo nit, moto programa. Tako se po eni strani nekako zaokrožita in olajšata izbira programa in njegovo sestavljanje, po drugi strani pa to spodbuja tudi pričakovanja in predstavo o programu, ki poslušalca motivira za obisk koncerta. Sami po sebi se ponujajo naslovi, kot so »adventna glasba«, »božične pesmi« ali »ljubezenske pesmi«, ki izhajajo neposredno iz vsebine programa, dober oglaševalski učinek lahko imajo tudi naslovi ob kakih obletnicah in jubilejih, čeprav ne govorijo o vsebinski plati koncerta. Če odmislimo izvedbo oratorijev ali daljših vokalno-instrumentalnih del, niso priporočljivi splošni naslovi, kot je denimo »zborovska glasba baroka« ali podobno. Literatura a cappella sestoji iz pretežno krajših skladb, zato bi bilo zaporedje podobnih skladb moreče za poslušalca, pa tudi izvajalcem ne bi bilo v kakšno posebno veselje. Seveda bi to bilo drugače pri »glasbi 20. stoletja«, saj ta lahko vključuje vse od popa do aleatorike. Če zaradi različnih razlogov ne moremo sestaviti programa z izrazito rdečo nitjo oz. geslom, ga kljub temu lahko razdelimo na posamezne tematske skupine.

Možnosti so naslednje:

- več del istega skladatelja,
- skupine, razdeljene po oblikah ali stilnih obdobjih (angleški madrigal, francoski šanson, nemški zbori 19. stoletja, spiritual);
- skupine, razdeljene po vsebinskih merilih (šala, humor, ljubezenske, plesne pesmi ...). (*Gobec, 1958*)

Primerno zaporedje skladb nato oblikujemo glede na:

- *sorodnost ali nasprotnost*: italijanski madrigal – angleški madrigal; ljubezenske pesmi 16. stoletja – ljubezenske pesmi 19. stoletja; madrigal – šanson; vokalna glasba – instrumentalna glasba baroka;
- *načelo stopnjevanja*: glede na razpoloženje (zasanjanost, mirnost, živahnost); glede na zvočno intenzivnost in barvo (manjše skupine, večje skupine, dvozborje ..., a cappella – vokalno-instrumentalne skladbe ...). (*Frey, Mettke, Suttner, 1984*)

O upoštevanju načela stopnjevanja moramo razmisliti tako pri celotnem dramaturškem loku programa kot pri posameznih sklopih skladb. Dobro je doseči čim večjo **vsebinsko enotnost** in **karakterno raznovrstnost** zaporedja skladb, ki si sledijo. Raznovrstnost dosežemo s skladbami, ki se razlikujejo v tempu, v dinamični jakosti in izrazu, prav tako pa tudi z različnimi zvočnimi kombinacijami, izrazito ritmičnimi skladbami, izmenjevanjem polifonije in homofonije itd.

Tonaliteta skladb naj ne bo v zaporedju preveč oddaljena druga od druge, vendar pa spet ni najbolje, če je enaka. Program naj bo primerno **URAVNOTEŽEN**, najsi gre za težavnost programa ali za slogovno raznovrstnost. Če je preveč težkih skladb na kupu ali preveč različnih glasbenih slogov, to lahko pomeni težavo tako za zbor kot za poslušalce. (*Frey, Mettke, Suttner, 1984*)

Posebne pomena je izbira prve in zadnje skladbe programa. Začetek za zbor ne sme biti pretežek, hkrati pa morata tako skladba kot zbor narediti prepričljiv vtis na poslušalce. Pri tem seveda skladba ne sme pomeniti vrhunca večera, ampak mora pomeniti smiseln uvod v vse naslednje skladbe. Na takem mestu je torej primerna razmeroma kratka skladba, enostavna s kompozicijskega vidika,

s poudarkom bolj na artikulaciji in deklamaciji kot pa na melizmu in zvočnosti. Zadnja skladba, enako velja za skladbo pred odmorom, naj bo vrh večera, ki samodejno dalj časa odmeva v ušesu poslušalca. To ne pomeni nujno zelo posebne zvočne izraznosti in bogastva, lahko je to kratka virtuoзна skladba, s sproščujočimi efekti. Lahko pa je to tudi vsebinsko preišljen zborovski stavek. Pri vokalno-instrumentalnih koncertih naj na koncu sodelujejo vsi nastopajoči. (Frey, Mettke, Suttner, 1984)

Kot je bilo že omenjeno, program ne sme biti pretežek. To bi pomenilo preobremenitev tako za pevce kot za poslušalce. Težke skladbe uspejo najbolj takrat, ko si je zbor prek lažjih skladb, ki jih je prepel v koncertnem ozračju, pridobil občutek sigurnosti. Povečana napetost na koncertu je pri spretno izbranem programu lahko zelo pozitiven faktor za uspešno izvedbo in razpoloženje pri zboru, včasih zbor na koncertu celo preseže težave z vaj.

Dobro se obnese tudi, če imamo povezovalca programa, ki poslušalce nevsiljivo uvaja v skladbe, ki sledijo. Pri tem lahko besedilo izkoristimo za nekaj dodatnih podatkov o skladbi ali skladatelju, povezovalec lahko z doživeto interpretacijo besedila, posebno, če je to v tujem jeziku, pripravi primerno razpoloženje za izvedbo skladbe. Tako lahko ustvarimo nevsiljiv in živ stik s poslušalci, hkrati pa se tudi pevci med posameznimi skladbami sproščajo. Seveda moramo paziti, da beseda ne prevlada nad glasbo. Pri skladbah, ki »govorijo same zase«, so besede odveč.

Velikokrat se zgodi, da dirigenti vzamejo v delo kako skladbo samo zato, ker jim je všeč, in pri tem ne razmislijo dovolj poglobljeno, kako bo zvenela v njihovem zboru. Pri izbiri programa naj bi si vedno prizadevali tudi za **vokalno rast** zbora, vendar mora biti ta vodena postopno, predvsem pa moramo zboru zagotoviti zanj dovolj potrebnega časa. Pretirano »forsiranje« težkih skladb in premalo skrbno časovno načrtovanje nas zelo hitro peljeta v pogubo.

Naj nazadnje povemo še nekaj besed o koncertnem listu. Žal na koncertih velikokrat naletimo na malomarno oblikovane koncertne liste, ki bodisi nimajo vseh informacij bodisi so te celo napačne.

Koncertni list je pomemben del vsakega koncertnega nastopa, zato naj bo oblikovan z enako skrbnostjo, kot je bil pripravljen naš pevski program.

Vsak koncertni list mora vključevati podatke o nastopajočih, če ima več strani, so ti podatki po navadi na prvi strani. Poleg podatkov o nastopajočih naj bo na prvi strani tudi morebitni naslov koncerta. Na drugi strani je nato izpisan program skladb. Na programu skladb naj bo zapis imen in priimkov skladateljev dosleden, pri vseh skladbah enak. Priimku in imenu sledijo letnici rojstva in smrti skladatelja, naslov skladbe in nato avtor besedila skladbe. Dosledna naj bo tudi raba tujega jezika, bodisi, da ohranimo izviren zapis bodisi da ob njem zapišemo slovenski prevod. Lahko pa uporabimo tudi samo slovenski prevod. Programu skladb naj sledi kratek opis ali obrazložitev izbire skladb. Besedilo lahko sestavlja tudi ozadje nastanka skladb ali morda nekaj osnovnih biografskih podatkov o skladateljih. Tudi pri tem je potrebna konceptualna enovitost. Količinsko naj bo o vseh skladateljih oz. skladbah zapisano približno enako veliko besedila.

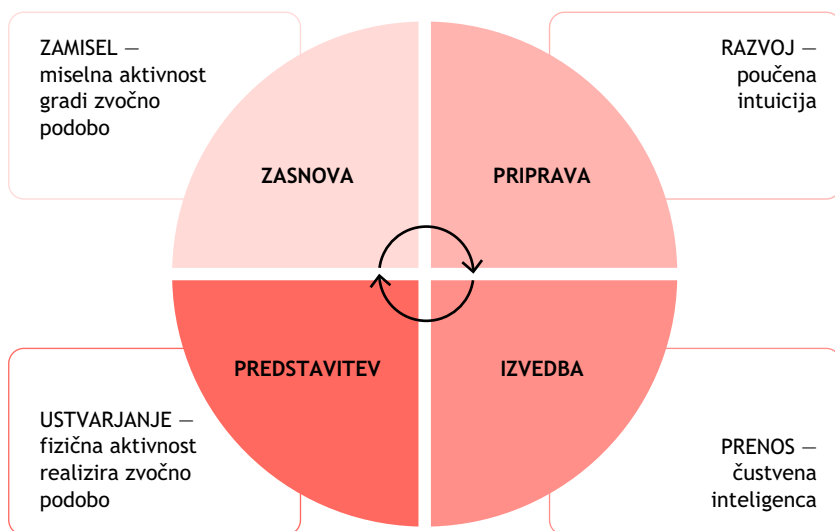
Seveda bo koncertni list oblikovan drugače, če bomo na koncertu imeli bralca. Takrat koncert lahko izvedemo tudi brez koncertnega lista, vendar je potrebno, da prej naštete podatke, v mislih imamo predvsem avtorje skladb, naslove skladb in avtorja besedila, navedemo v branem besedilu.

## 6 POTOVANJE SE JE ZAČELO – NAJ SE ZAČNEJO VAJE

Imamo vizijo, imamo moštvo, imamo program. Zdaj lahko začnemo delati, naše potovanje se zdaj zares začinja.

In smo spet pri načrtovanju. Če želimo, da bo naše delo teklo nemoteno, da bodo pevci motivirani, bo načrtovanje ključnega pomena. Načrtovanje pomeni razmislek o dolgoročnem in kratkoročnem delu, pomeni načrtovanje vaj za celotno sezono in načrtovanje posamezne vaje. Seveda pa noben načrt ne more predvideti vseh dogodkov, zato moramo vsako vajo po koncu tudi analizirati in razmisliti, kaj je treba spremeniti, čemu posvetiti dodatno pozornost, kako bomo na naslednji vaji rešili nastale težave ali kako bomo povečali svoje zahteve, saj je šlo zboru danes bolje, kot smo predvideli.

Proces učenja, vadenja in podajanja/dirigiranja skladbe lahko ponazorimo z naslednjim diagramom, ki ga dirigent Eugene Corporon, sicer znan predvsem po delu s pihalnimi orkestri, imenuje dirigentovo kvantno območje.



Slika 1: Dirigentovo kvantno območje (Corporon v Jordan, 2008)



## 6.1 Preden se odpravimo, še kratek razmislek

V začetnem procesu razvijanja ZASNOVE skladbe poskušamo razviti idealno podobo glasbenega dela. Kot pravi Pierre Boulez, »si dirigent ogleduje in riše risbo hkrati«. (Jordan, 2008) Vsako glasbeno delo se začne z zamisljivo. Ali slišimo tisto, kar je zapisano na papirju? Slušna podoba mora biti sestavljena in jasna, preden razmišljamo o kakršnokoli gesti. Vsa gestikulacija ima svoje izhodišče v slušni podobi, ki smo si jo zamislili v procesu učenja skladbe. V fazi PRIPRAVE se posvetimo analizi partiture z namenom, da karseda podrobno raziščemo in vzamemo pod lupo vse podrobnosti skladbe. Skrbno analiziramo kompozicijske značilnosti, strukturne, oblikovne in izrazne elemente, ki nam pomagajo pri ustvarjanju naše končne podobe in razumevanja skladbe in skladateljevih namenov. Sledi faza IZVEDBE, ko se srečata idealna slušna podoba skladbe in realnost sposobnosti zbora, ki ga imamo pred seboj. Ideje je treba spremeniti v resničnost, treba jim je dati življenje. Zdaj se bo razkrilo, kako natančno, kako dobro je potekala naša priprava. Čas podrobnega učenja, preživetega v osami naše študijske sobe, je mimo. Napočil je trenutek, da polni entuziazma in navdušenja z jasnimi in prepričljivimi koncepti navdušimo naše sopotnike, da s svojo vizijo motiviramo za izvedbo svoje pevec. Vadbeni cilji so jasni, izvedba mora biti z vsako vajo boljša, vendar ne samo po tehnični plati, enako pomembno je poudarjati tudi kreativno in ekspresivno plat izvedbe. In nazadnje – PREDSTAVITEV. Ameriški skladatelj in pianist Edward T. Cone pravi, da je »prepričljiva tista izvedba, ki poslušalca posrka globoko v glasbeni tok, tako da ta, četudi ve, kaj bo sledilo, še vedno okuša vsak trenutek, kot bi ga doživljal prvič«. Skladbe ne želimo samo predstaviti, želimo jo vedno znova tudi doživeti. (Jordan, 2008)

Kot smo že večkrat poudarili, se nam zdi izjemnega pomena, da potek vaj skrbno načrtujemo. To je seveda nemogoče, ne da bi poznali stvarino, ki jo bomo vadili. Ker imamo opravka z ljudmi, je proces vadenja povsem drugačen od tistega, ki ga poznamo pri individualnem učenju instrumenta, ko preprosto ponavljamo določene dele skladbe ali skladbo v celoti in se tako postopoma pripravimo na izvedbo. Dirigent mora imeti že pred začetkom prve vaje zelo jasno predstavo

o interpretaciji in načinu vadenja posamezne skladbe. Tudi tu se zdi zelo ustrezna primerjava s turističnim vodnikom. Zagotovo se ne bi želeli prepustiti takemu, ki bi skupaj z nami iskal primerno pot do cilja in v priročniku raziskoval, katere so znamenitosti in kaj o njih povedati ...

Lastno učenje in pripravo dirigenta bi tako lahko razdelili v dva sklopa – na pripravo na interpretacijo in pripravo na vadenje.

## 6.2 Priprava na interpretacijo skladbe

Priprava na interpretacijo vključuje v resnici delovanje na dveh področjih: najprej se mora dirigent skladbo naučiti dirigirati in izvajati (s petjem ali na klavirju), poleg tega pa mora o skladbi pridobiti tudi vse druge informacije, ki mu lahko pomagajo pri interpretiranju skladbe.

Učenje skladbe je, kot Jordan povzema po Corporonu, nikoli končan proces raziskovanja in odkrivanja, ki pretvarja ideje in občutke v dejanja. Zbiranje in deljenje informacij bi lahko primerjali z lovljenjem kresničk, ki jih želimo ujeti v kozarec, na da bi jih poškodovali. Ko na koncu večera opazujemo kozarec, se zdi kot svetleči se panj. Še bolj zanimivo pa je, da kresničke, ko jih spustimo iz kozarca, oblikujejo nov, še lepši vzorec. Na koncu lahko ugotovimo, da je bilo zbiranje kresničk samo bolj zadovoljujoče, kot je to, da nam jih je uspelo zbrati v kozarcu. Tudi učenje je treba razumeti kot proces, in ne kot produkt, kot natančen, učinkovit, razmišljajoč, razsvetljujoč, izrazit in predvsem kreativen proces. (*Jordan, 2008*)

Učenja dirigiranja in izvajanja skladbe se seveda lahko lotimo različno. Vsekakor priporočamo, da skladbo na začetku prepojemo (vse glasove). Tako zelo hitro ugotovimo tudi, kje se skrivajo vse morebitne težave oz. težka mesta, in hkrati že označimo tudi dihe in posamične fraze. Petja se lahko lotimo zelo različno, prepojemo posamezne glasove, en glas igramo, drugega pojemo, pojemo in dirigiramo itd. Sočasno z učenjem se lotimo zbiranja preostalih informacij, ki nam bodo koristile pri interpretiranju skladbe. Pri tem zagovarjamo analitični proces, zato bomo v pripravo vključili historično analizo, analizo besedila, analizo kompozicijskega stavka in glasbene strukture skladbe ter analizo odnosa med

besedilom in glasbo. Dognanja nam bodo pomagala pri končnih odločitvah o interpretaciji posamezne skladbe.

Velikokrat slišimo stališče, da interpretirati pomeni izvesti vse v partituri zapisane dinamične in agogične oznake. S tem se ne moremo strinjati, veliko bližje nam je Pablo Casals, ko pravi, da umetnost interpretiranja ni v igranju napisanega ali, če parafraziramo Malega princa – bistvo je očem nevidno! Pri tem seveda ne zagovarjamo interpretove samovoljnosti, pač pa stališče, da dobra interpretacija zajame tudi vse tisto, kar v partituri ni izrecno zapisano, je pa to mogoče razbrati iz konteksta glasbene strukture, časa, v katerem je skladba nastala, kompozicijskega sloga posameznega skladatelja itd.

Tako lastno učenje kot vadenje z zborom naj bo torej uravnotežen učni proces, ki bo osredinjen tako na tehnične in intelektualne kot kreativne prvine in bo omogočal osebno rast glasbenikov (pevcev) tako, kot je prikazano v spodnji tabeli:

|                                      |   |                       |
|--------------------------------------|---|-----------------------|
| obrt<br><i>objektivno védenje</i>    | tehnično – delo za telo<br>intelektualno – delo za um | učimo veščine         |
| navdih<br><i>subjektivna občutja</i> | muzikalno – delo za dušo<br>osebno – delo za srce     | razvijamo muzikalnost |

*Tabela 1: Uravnotežen učni proces (Jordan, 2008)*

Dirigenti smo odgovorni za to, da čas, ki ga imamo na voljo z zborom, uporabimo karseda modro. (Jordan, 2008)

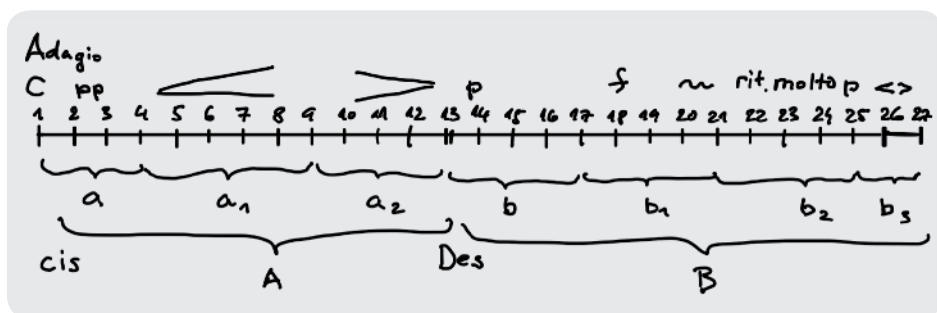
### 6.2.1 Strukturna analiza

Skladbo analiziramo s formalnega vidika, ugotovimo, kako je formalno sestavljena na različnih ravneh – od večjih k manjšim. Pri tem sledimo melodičnemu oblikovanju in razvoju, ritmičnim značilnostim, harmonski strukturi, postavitvi in vodenju glasov. Natančno si ogledamo karakterne in dinamične oznake ter oznake za tempo. Vse to vnesemo v tabelo ali pa na strukturno pre-

mico, obe prikažeta vizualno strukturo členitev skladbe. Taka členitev nam je v pomoč kot mnemotehnično pomagalo pri pomnjenju skladbe, pomembno pa lahko pripomore tudi pri razmisleku o dramaturgiji skladbe.

|                          |            |
|--------------------------|------------|
| Tonaliteta               | A-dur      |
| Tempo in agogične oznake | allegro    |
| Metrične oznake          | 3/4        |
| Glasovna zasedba         | SSA        |
| Stavek                   | A1         |
| Število taktov           | 8 t        |
| Odsek                    | a + b' + a |
| Število taktov           | 2 + 4 + 2  |
| Harmonski potek          | I-II-V-I   |
| Dinamika                 | p <mf> p   |

Tabela 2: Strukturna tabela



Slika 2: Primer strukturne premice za skladbo St. Mokranjca, Njest svjat

Sočasno lahko označimo še dihe, potek fraze, mikrodinamiko oz. dinamiko na mestih, kjer ni označena. Skratka, partituro tudi vizualno opremimo tako, da nam že pogled nanjo razjasni marsikatero dilemo pri interpretiranju.

In še nekaj dodatnih znakov, ki nam lahko pomagajo pri usmerjanju pozornosti na pomembnejše dele v partituri, ki jih je pri svojem delu uporabljala zborovska dirigentka Margaret Hillis, učenka znamenitega ameriškega zborovskega

dirigenta Roberta Shawa. Poleg znakov iz slik obstajajo še druge možnosti, v sobodnih aplikacijah za uporabo not na tablicah je mogoče najti tudi posebno skupino dirigentskih oznak.

Ben marcato. Poudarki brez prekinitve.

Izrazit poudarek

Poco détaché. Rahlo loči note.  
Velikokrat uporabljeno, ko se ton ponavlja.

ali

**STANDARDNE OZNAKE**

Staccato

Portato oz. povezan staccato

Tenuto. Izdržan ton,  
če si sledijo, so običajno ločeni.

Crescendo ali cresc. Priporočljivo je vedno risati vilice.

Diminuendo ali dim.

Messa di voce, cresc. in dim. na enem tonu.

Korona ali fermata

Znak za dih ali kratko cezuro.

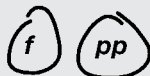
Slika 3: Standardne oznake za označevanje partiture



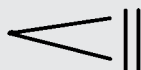
Pozor! ali Glej!



Nadzoruj tempo!



Upoštevaj dinamiko!



Forte odmah oz. odmah v crescendo



Piano odmah



Obkroži tista mesta, ki so negotova!



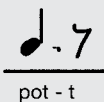
Poslušaj! S puščico označi pomembna mesta, ki jim moraš slediti, npr. pri polifoniji.



Odmah na 4. dobo



Izdrži ton do konca.



Plasiranje zadnjega soglasnika.

Kot | da

Ločevanje besed.



Hitro izgovarjanje soglasnikov.



Nepoudarjen ton.



Pudarjen ton.

Slika 4: Predlogi oznak za dodatno označevanje zborovske partiture

## 6.2.2 Historična analiza

Raziščemo podatke o skladatelju, poiščemo podatke o nastanku skladbe, njenem ozadju, prvi izvedbi. Raziščemo slogovne značilnosti skladatelja in obdobja, v katerem je živel, če je mogoče, poiščemo več različnih izvedb skladb in jih med seboj primerjamo. Pri tem je pomembno poudariti, da poslušanje različnih izvedb **nikakor ne more nadomestiti** našega analitičnega pristopa in dela pri učenju skladbe. Poskušamo si nabrati čim več različnih podatkov in informacij, ki bi nam lahko pomagali pri izvedbi, nikakor pa svoje interpretacije ne postavljamo na temelje neke že slišane izvedbe. To seveda ne pomeni, da ne poslušamo posnetkov skladbe, nasprotno. Dobro je poslušati celo več posnetkov iste skladbe ali posnetke različnih skladb izbranega skladatelja, pomembno pa je, da svojega interpretiranja ne utemeljujemo samo s slišanim. Nastajanje interpretacije naj bo kreativen, in ne posnemovalen proces!

## 6.2.3 Analiza besedila

Preberemo besedilo, pregledamo ga in si označimo metriko, poskušamo poiskati izvirno besedilo in proučimo zgradbo besedila. Velikokrat nam namreč že zgradba besedila pokaže, kako se je uglasbitve lotil skladatelj. Pri tem dobimo odgovore tako glede formalne strukture in metrike kakor tudi o tem, kako se struktura in metrika kaže v glasbi. Pregledati moramo retorične figure, kako jih je uglasbil skladatelj, kakšna je sporočilnost besedila, kako k temu prispeva glasba. Vse to kaže na skladateljev odnos do besedila. Ta je seveda lahko zelo različen, na zelo različnih ravneh, od tesne simbioze do popolne neodvisnosti.

Ko gre za besedilo v tujem jeziku, moramo obvezno priskrbeti prevod in seveda izgovorjavo. Smiselno je, da pevce naučimo mednarodnega fonetičnega zapisovanja in partituro, po potrebi še pred prvo vajo, opremimo tudi s takim zapisom besedila. Posebno pozornost je pri tem treba nameniti tistim glasovom, samoglasnikom ali soglasnikom, ki so tuji našemu jeziku. Tuji jezik, ne glede na

to, kako vajeni so ga pevci, vedno pomeni tudi težavo, ki ji bo pri vadenju treba posvetiti posebno pozornost. K sreči je slovenščina glasovno dokaj bogat jezik in naši zbori s petjem tujih jezikov običajno nimajo prevelikih težav.

#### 6.2.4 Analiza odnosa beseda – glasba

Polemike o tem, ali je prej nastal jezik ali prej glasba, so že od nekdaj sestavni del proučevanja glasbe, prav tako pa tudi odnosa med besedilom in glasbo pri vokalni glasbi.

V renesansi je imelo humanistično pojmovanje odnosa med glasbo in besedilom prevladujoč pomen, potreba in težnja po njunem usklajevanju, ustvarjanju glasbe, ki bi ustrezala vsebini besed (*imitazione della parola*), je bila močno izražena. Zarlino je tako leta 1558 v priročniku Istituzioni harmoniche formuliral načela, po katerih se besedilo povezuje z glasbo. Kasneje v glasbeni zgodovini se je ta odnos spreminjal, razlikuje se tudi pri posameznih skladateljih, ki jih uvrščamo v isto zgodovinsko obdobje.

Načeloma pri uglasbitvi besedila razlikujemo tri ravni odnosa med besedilom in glasbo:

- besedilo je na prvem mestu, glasba ima minimalno spremljevalno vlogo,
- prevladovanje glasbe je tako močno, da besedilo v posameznih trenutkih sploh ne pride do izraza,
- besedilo in glasba se spajata v celoto, med obema komponentama obstaja ravnovesje.

Skladatelji so besede uporabljali na temelju glasbenih zakonitosti (pri tem so bolj ali manj upoštevali zakone jezikovne deklamacije), vsebino in pomen besedila so lahko še dodatno podčrtovali in poglobljali, s pomočjo glasbenih elementov so poskušali dajati besedilu dodatni smisel in pomen. Tako komponiranje nas pripelje do različnih oblik glasbene simbolike, ki pa se ji v tem priročniku ne bomo posvečali.



## 6.2.5 Slušne kategorije pri interpretaciji zborovskih skladb

Pri razmišljanju o interpretaciji nam pomaga tudi razmislek o tem, kakšen zven zahteva izbrana skladba, kje v skladbi so kontrasti in kje podobnosti, kako poteka gibanje, kje so zadržujoči oz. statični deli, kje razgibani, kakšni so odnosi med posameznimi deli skladbe, kako poteka energija, kje se kopiči in kje redči, kako se izražata napetost posameznega dela fraze in celotne fraze ter nenazadnje dramaturški lok celotne skladbe. Seveda je pomembno razmisliti tudi o odnosu med besedo in glasbo, kot smo omenili že v prejšnjem odstavku. S tabelo to lahko ponazorimo takole:

| ZVEN                                      | KONTRAST                    | GIBANJE                                 | POTEK ENERGIJE   | ODNOS TON – BESEDA                    |
|---|-----------------------------|---|--|---------------------------------------|
| barva<br><br>niansiranje/<br>stopnjevanje | nasprotja<br><br>podobnosti | težišča<br><br>pulziranje –<br>poudarki | impulz<br>razvoj fraze<br>vrh fraze<br>cilj fraze<br>napetost znotraj<br>delov fraze<br>napetost celotne<br>fraze<br>napetost znotraj<br>celotne skladbe | zvočni odnosi<br><br>vsebinski odnosi |

Tabela 3: Slušne kategorije po Behrmannu (1984)

Če želimo zgoraj naštetá področja oz. slušne kategorije razčleniti podrobneje, se vprašamo, kako zveni kompozicijski stavek, kako je skladatelj razporedil zasedbo in glasove v posamezni skladbi, kakšen je način izvedbe. Pomembne so tudi barvne kvalitete zvena – naj bo barva v skladbi svetla, temna, bleščeča, zastrta? Kakšno vlogo imajo kontrasti in podobnosti v slogovnem obdobju, v katerem je nastala skladba, kako se to kaže v posameznih delih skladbe, ki jo imamo pred seboj, in kako v celotni skladbi? Kako se glasba giblje v izbranem obdobju, kako v naši skladbi, kje so razgibana, kje statična mesta v skladbi?

| Kaj je za in kaj je treba narediti   |   |  |  |   |
|--|---|--|--|---|
| na področju:   |   |  |  |   |
| ZVENA  | KONTRASTA   | GIBANJA  | POTEKA ENERGIJE  | ODNOSA TON – BESEDA   |
| <b>SREDSTVO</b><br>tonski stavek<br>zasedba<br>način izvedbe               | <b>KONTRAST ALI PODOBNOST</b><br>znotraj slogovnega obdobja<br>celotne skladbe<br>posameznega dela<br>skladbe | <b>STOJEČE – RAZGIBANO</b><br>slog obdobja<br>slog dela<br>mesto | <b>ZADRŽAN – NAKOPIČEN, TEKOK</b><br><i>zadržano</i><br>a) zgostitev<br>b) prekinitvev<br><i>tekoče</i><br>a) redčenje<br>b) sanjavost | <b>ZVOČNI ODNOSI</b><br>govornjeni ritem – peti ritem<br>govornjena melodija – peta melodija  |
| <b>BARVA</b><br>bleščeča – polna<br>jasna – motna<br>stalna – spremenljiva | <b>NASPROTJA</b><br>na področjih<br>stopnja   | <b>TEŽIŠČA</b><br>pulziranje<br>poudarki                         | <b>PREK</b><br>moči vzgonske energije<br>a) ciljno vzdrževanje<br>b) impulz<br>zadrževalne moči<br>a) od tona do tona<br>b) v tonu     | <b>VSEBINSKI ODNOSI</b><br><i>ustreznost</i> (podobnosti)<br>besedilo – glasba (historični odnosi)<br><i>protislovje</i><br>besedilo – glasba |
| <b>Niansiranje</b><br>razporeditve in celotnega zvena v skladbi            | <b>Celota</b>   | <b>Pomembnost</b><br>notnih vrednosti                            | <b>Oblikovan v</b><br>začetek, razvoj, vrh, cilj, napetost dela fraze, napetost fraze v celoti, napetost v celotni skladbi             | <b>Osebnostni vidik</b><br>skladatelja<br>interpreta<br>poslušalca  |
| <b>Vodi k:</b><br>zvočnemu slogu dela oz. celotne izvedbe                  | <b>Vodi k:</b><br>podrobnostim strukturiranju obliki  | <b>Vodi k:</b><br>izbiri osnovnega tempa ter menjavam tega       | <b>Vodi k:</b><br>razporeditvi napetosti in dramaturgiji oblike  | <b>Vodi k:</b><br>izrazu skladbe  |

Tabela 4: Analiza slušnih kategorij po Behrmannu (1984)

Ob pogledu na Behrmanovo tabelo s prejšnje strani se sprožijo dodatna vprašanja. Kako teče pulz skladbe, kje so težišča in poudarki v posamezni frazi? Kje so tista mesta, na katerih se kopiči energija, kje se redči, kako skladatelj to izpelje? S harmonskimi prijemi, metričnimi poudarki, melodičnim potekom, dinamičnim stopnjevanjem? Ali je peti ritem enak govorjenemu, govornjena melodija enaka peti melodiji? Gre pri odnosu med besedilom in glasbo za kake značilne historične povezave ali morda med njima sploh ni povezanosti?

Odgovori na postavljena vprašanja nam bodo povedali, kakšna naj bo zvočna podoba skladbe, kako naj bo oblikovana, kakšen je osnovni tempo skladbe, kakšne spremembe in nianse lahko izvedemo v tempu, kako je razporejena napetost, kako poteka dramaturški lok in nenazadnje, kakšen je njen izraz.

Bolj skrbno kot bo potekal proces priprave na interpretacijo in vadenje skladbe, večji bo končni uspeh, več kot bo odgovorjenih vprašanj v zvezi z zasnovno skladbe, bliže bomo izvedbi, ki si jo je zamislil skladatelj ob pisanju glasbe, laže bomo skladbo približali tako pevcem kot poslušalcem. Seveda pa je vsaka interpretacija tudi ustvarjalna, in ne samo poustvarjalna proces, vsaka dobra in živa izvedba pa je rezultat ne samo raziskovanja, ampak tudi umetniške potence izvajalca.

### 6.3 In spet naletimo na težave<sup>1</sup>

V priročniku smo že omenjali, da si dirigent pri delu z zborom prizadeva doseči dva osnovna cilja:

- da bi vsako posamezno skladbo čim bolj izdelal oz. izvedel,
- da bi se ob tem zbor pevsko in muzikalno čim bolj izpopolnil.

---

<sup>1</sup> Poglavlja 6.3, 6.4 in 6.5 so v celoti povzeta po knjigi M. Behrmanna, Chorleitung, Band I Pro-bentechnik, Hänssler Verlag, Neuhausen, Stuttgart, 1984.

Pri izvedbi teh dveh nalog pa vedno naletimo na težave. Težave so sestavni del vsakega delovnega procesa, tako so tudi **sestavni del muzikalnega življenja skladbe**. (Behrmann, 1984)

Težave so objektivne, če izhajajo iz kompozicijske zasnove skladbe, lahko so celo pozitivne, saj ne razkrivajo samo napak pevca, ampak tudi bogastvo skladbe.

Reševanje težav prinaša boljšo izvedbo in razumevanje skladbe in hkrati izboljšuje splošne zmožnosti pevca, pevec se zaradi posameznih muzikalnih zahtev izpopolnjuje. Rešitve poskušamo vedno pripraviti vnaprej, pri tem pa izhajamo iz vnaprejšnje priprave, bodisi da gre za domačo pripravo dirigenta na vajo bodisi da gre za ugotovitve o prejšnji vaji zbora. Vsak ukrep oz. vaja, ki jo pripravimo za reševanje težav, ima v poteku vaje svoj jasno zastavljen specifični cilj.

Martin Behrmann v knjigi Chorleitung, Probentechnik, (1984) težave zaobjame z naslednjo tabelo:

| I. stopnja  | II. stopnja   | III. stopnja  |
|---|---|---|
| <p><b>TEŽAVE</b><br/>(obvladljive po ovinkih)</p> <p>a) razstavimo<br/>b) poiščemo ugodna oprijemališča<br/>c) vrnemo se na izhodišče</p> | <p><b>OVIRE</b><br/>(le pri prvem petju)</p> <p>a) pripravimo<br/>b) upočasnimo<br/>c) zadržimo</p> | <p><b>MOTNJE</b><br/>(nedodelanost pri lažjih ali že zvadenih mestih)</p> <p>a) aktiviramo<br/>b) stabiliziramo</p> |
| <p>PRIPRAVA VSAKE VADBENE ENOTE/VAJE UPOŠTEVA:</p> <p>a) začetno in ciljno harmonijo<br/>b) metrum in mesto v taktu</p>                   |   |   |

Tabela 5: Težave pri vadenju, razdeljene po stopnjah (Behrmann, 1984)

Kot vidimo, Behrmann težave razdeli po stopnjah, na prvo, drugo in tretjo stopnjo – na *težave*, *ovire* in *motnje*. Težave prve stopnje pri tem pomenijo intonacijsko in ritmično težka mesta v partituri. Njim se je treba dodatno posvetiti, jih dati »pod lupo« in jih razstaviti. Težave druge stopnje so v glavnem bralne

narave, izhajajoče iz zapisa v partituri, kot so npr. kakšni večji melodični skoki, manjše ritmične neenotnosti zaradi polifone zasnove glasbenega stavka ipd. Pri vadenju zadošča, da tempo na takih mestih nekoliko upočasnimo. Motnje pa nastanejo na že zvađenih mestih, in sicer zaradi manjše negotovosti pevcev ali zaradi pomanjkanja koncentracije. V to skupino sodijo izvedba menjalnih tonov, ponavljajoči se toni, površno izvedeni sekundni intervali itd.

Pomembno je, da ima vsaka vnaprej pripravljena vaja za reševanje težav svoj začetek in ciljno harmonijo ter da upošteva metriko in mesto v taktu, kjer je prišlo do težave. (*Behrmann, 1984*)

Težave običajno razstavimo, rečemo tudi, da jih vzamemo »pod lupo«. Kaj to pomeni? Če gre npr. za intonančno težko mesto, ga bomo vadili najprej brez ritma in besedila, izbrali bomo primeren nevtralen zlog. Pri tem si lahko pomagamo s kakimi izhodiščni melodiji dodanimi toni – intonančnimi »oprijemališči« (kot npr. vodilnim tonom, primernim harmonskim okvirom, premikanjem tonov za oktavo gor ali dol itd.), s katerimi zvadimo težje postope oz. intervale. Nato postopoma dodamo še besedilo in na koncu odsek izvedemo tako, kot je zapisan v partituri. Pri ovirah zadošča, če izvedbo na tistem mestu nekoliko upočasnimo, zadržimo ali pripravimo z vmesno cezuro ali podobno. Včasih pa zadošča že, da pojasnimo oz. razčistimo pomen zapisa. (*Behrmann, 1984*)

## 6.4 Kje nas čakajo zasede?

Behrmann (1984) v svoji knjigi o tehniki vadenja med drugim ugotavlja, da do težav prihaja na treh področjih vadenja: pri intonaciji, ritmu in zvoku. Področja opiše z naslednjo tabelo:

|            |   |   |
|------------|---|---|
| INTONACIJA | MELODIJA  | SOZVOČJE  |
|            | <ul style="list-style-type: none"> <li>- postopi</li> <li>- skoki</li> <li>- tonski okviri, tonske konstrukcije, tonska polja</li> </ul>  | <ul style="list-style-type: none"> <li>- intervali</li> <li>- akordi</li> <li>- funkcionalni potek harmonije</li> <li>- delno funkcionalni potek harmonije</li> <li>- nefunkcionalni potek harmonije</li> </ul> |
|            | LINIJA > OZADJE   |   |
| RITEM      | PULZIRANJE IN PODDELITEV <ul style="list-style-type: none"> <li>- pravilna poddel.</li> <li>- neprav. poddel.</li> <li>- menjava notne vredn.</li> <li>- menjava taktov</li> <li>- menjava metruma</li> </ul> | METRUM IN RITEM <ul style="list-style-type: none"> <li>- kombinirani ritmi</li> <li>- komplementarni ritmi</li> <li>- nepovezani kombinirani ritmi</li> <li>- svobodno kombinirani ritmi</li> </ul>             |
| ZVOK       | ZVENI – NE ZVENI – ZVENI NAROBE   |   |
|            | zlog<br>glas<br>dolg – kratek ton<br>visok – nizek ton  | horizontalna povezanost = zveneča<br>vertikalna povezanost = nezveneča  |

Tabela 6: Področja vadenja (Behrmann, 1984)

Zgornja opredelitev se zdi primerna tudi za našo rabo, saj natančno prikaže, katera so področja delovanja dirigenta na vaji. Uporabna so tudi pri analizi in zaznavanju posameznih težav pri vadenju skladbe, zato si vse težave skrbno zapišemo in razmislimo o primernih vajah, ki nam bodo pomagale rešiti težave.

Ločimo torej tri področja – intonacijo, ritem in zvok. Na področju intonacije lahko prihaja do težav bodisi pri melodičnem poteku bodisi pri sestavi ali vezavi sozvočij. Zahtevnost oz. rešitev težave je povezana tudi s povezavo med linearnimi in vertikalnimi deli skladbe. Ozadja (lastnosti harmonskih zvez in sozvočij) namreč lahko otežijo ali pa poenostavijo izvedbo nekaterih težjih melodičnih mest. Podrobneje se bomo težavam na področju intonacije posvetili v posebnem poglavju.

Vadenja ob težavah na področju ritma se lotimo, upoštevajoč dva vidika – vidik pulza oz. poddelitve ter vidik razporeditve poudarkov oz. metruma. Pri tem moramo biti pozorni tako na potek pulzacije, ki se lahko spreminja, kakor na spremembe metrike in ritma.

Marsikdaj lahko ugotavljamo, da je skladba napisana tako, da zazveni brez posebnih naporov, pri drugi skladbi pa se nam za klavirjem zdi, da z njo res ne bi smelo biti težav, ko pridemo pred zbor, pa ne zveni nič tako, kot bi moralo. To je seveda lahko povezano z različnimi značilnostmi notnega zapisa, včasih gre za posamezne vokale ali zloge pri kakem visokem ali nizkem tonu, drugič spet za melodični potek ali pa razporeditev glasov v glasbeni fakturi. Tudi težavam na področju zvoka bomo v nadaljevanju posvetili nekaj več pozornosti.

## 6.5 Koliko postaj imamo do cilja?

Vsaka vaja je učni proces, ki nas pripelje do obvladovanja posameznega in splošnega.

Pri vadenju se izmenjuje naslednji potek: splošno – posamezno, posamezno – splošno.

Če preletimo običajen učni proces, lahko ugotovimo, da poteka v naslednjih fazah:

1. preletimo snov in si ustvarimo mnenje. Poudarek je na posameznih specifičnih mestih;
2. hitro branje, ki nas še ne pripelje do popolnega razumevanja, dobimo pa uvid v celotno snov;
3. poglobljanje posameznosti, utrjevanje že znanega, izdelava, nastavek za razumevanje;
4. povezovanje celotnega znanja, ustvarjalna uporaba.

Podobno Behrmann (1984) aplicira na vadenje z zborom, ki ga razdeli v štiri delovne faze:

| I. FAZA           | II. FAZA        | III. FAZA  | IV. FAZA  |
|-------------------|-----------------|------------|-----------|
| podrobnost        | celota          | podrobnost | celota    |
| približno         |                 | natančno   |           |
| zaslutiti         | naučiti se      | razumeti   | uporabiti |
| razumeti način    | naučiti se snov | razumeti   | uporabiti |
| traja zelo kratko | dolgo           | dolgo      | kratko    |

Tabela 7: Delovne faze (Behrmann, 1984)

Vsaka delovna faza ima:

- **svoj delovni cilj,**
- **jasno postavljene meje dosegljivosti,**
- **svojo tipično delovno metodo in**
- **vedno vključuje izdelovanje tehnike in izraza.** (Behrmann, 1984)

Zavedati se moramo, da vaja ni namenjena popravljanju napak, ampak **izdelovanju** skladbe. Dirigent ne preverja napak, ampak posreduje svojo vizijo skladbe. Za boljši in zanimivejši potek učenja skladbo pri vadenju razstavimo na posamezne učne dele – enote, ki jih posredujemo z natančno določenimi cilji. Vsak delovni korak vključuje navodila in informacije o izvedbi, ki jih damo na pevcem razumljiv način. Navodila morajo biti dana tako, da jih lahko pevci takoj uresničijo.

Vsaka delovna faza ima svoje tipične metode, ki nas pripeljejo do zadanih ciljev. Tehnično in muzikalno izdelovanje hodita vedno z roko v roki. Ne strinjamo se z najbolj razširjenim prepričanjem, da skladbo najprej tehnično izdelujemo – naučimo se not, potem pa sledi muzikalno izdelovanje skladbe oz. interpretacija, ki pomeni izdelavo dinamike in agogike! Muzikalno izdelovanje je pri vadenju z zborom vedno eden od motivacijskih elementov, saj v izvedbo vnaša tudi čustvene prvine. Sodelovanje pevcev bo veliko bolj motivirano, če bo vadenje zahtevalo tudi njihovo emocionalno in kreativno angažiranost. To seveda ne izključuje vadbenih odsekov, pri katerih bo tehnično delo v ospredju, vsekakor pa menimo, da je tehnika vedno v službi izraza. Tehnično delo ni osnova za



izdelavo nekega dela skladbe, gre bolj za nekakšen redukcijski proces, v katerem posamezne elemente skladbe vzamemo pod lupo in jih poskušamo obdelati natančno in iz različnih zornih kotov.

Pri tem uporabimo naslednje postopke:

1. postavimo vadbeni okvir oz. določimo vadbeni odsek,
2. zbor izvaja ta odsek, dokler ga ne usvoji in razume,
3. usvojene vsebine spodbudijo nova, dodatna navodila oz. prehod k naslednjemu odseku,
4. tako postopoma pridemo do bolj izdelane izvedbe posameznega odseka oz. dela skladbe. (*Behrmann, 1984*)

### **Muzikalno in tehnično delo naj se vedno prelivata drugo v drugega!**

Vsako vadenje torej poteka v različnih delovnih fazah, ki se na posamični vaji prepletajo. Ker so z vsako delovno fazo povezani tudi specifični cilji in načini dela, nam to po eni strani zagotavlja pestrost in zanimivost vaje. Po drugi strani pa nam zavedanje o tem, v kateri fazi dela smo pri posamezni skladbi, omogoča primerno načrtovanje vadenja posamične skladbe. Delovne faze, ki jih obdelamo v procesu vadenja z zborom, so torej uvod, povezovanje v celoto, izdelovanje podrobnosti in zadnje – povezovanje v celoto oz. izvedba.

V nadaljevanju bomo na kratko predstavili značilnosti dela pri vsaki posamezni fazi.

#### **6.5.1 Uvod**

Vprašanja, ki si jih postavimo pri uvajanju nove skladbe, so:

- Kako zbor, kolikor je mogoče najbolje, lahko pripravimo na glasbo, ki jo bo izvajal?
- Kako lahko na najboljši možni način pevce motiviramo za izbrano skladbo?
- Katere informacije o skladatelju, stilu, pomenu besedila so nujne in so nam v pomoč?

## **Odgovore na vsa vprašanja dobimo z vnaprejšnjo analizo skladbe in pripravo na vajo.**

Skladbo predstavimo s tipičnimi deli skladbe, tematskim materialom ali vnaprej pripravljenimi vajami.

*Tipičen del skladbe* je lahko fraza, ki je muzikalno značilna za skladbo, ni predolga in jo je mogoče zapeti brez dodatnega vadenja. V njej prepoznamo tempo skladbe, prevladujoče gibanje, ritmiko, melodični karakter, izraz. Pri tem ne gre toliko za zvočnost – harmonski potek ali posebnosti zborovskega zvoka pri skladbi.

Predstavitev s tematskim materialom lahko uporabimo pri skladbah, ki imajo raznovrstno tematiko, ali pa pri skladbah s samo eno oz. dvema temama, kot so npr. zborovske fuge ali druge oblike monotematskih oz. večtematskih polifonih skladb, ter seveda pri različnih obdelavah in priredbah, npr. ljudskih pesmi.

*Vnaprej pripravljene vaje* uporabimo, ko imamo pred seboj partiture, ki so pretežke za takojšnjo izvedbo. Pri tem moramo paziti, da vaje ne bodo zastavljene samo s tehničnega vidika in da bodo pevcem vendarle predstavile tudi nekaj značilne izraznosti skladbe, ki jo imajo pred seboj. (*Behrmann, 1984*)

Cilj uvodnega dela ni obvladovanje skladbe, ampak postavljanje osnov za nadaljnje izdelovanje skladbe ter taka predstavitev skladbe, da bodo pevci z veseljem nadaljevali vadenje.

Uvodoma skladbo lahko predstavimo na različne načine, npr.:

- vsi pevci pojejo melodijo, predstavljeno v primerno lego; tak način nam zagotavlja ustrezno medsebojno kontrolo in poslušanje, omogoča vzorčno delo z melodijo, besedilom, postavimo lahko začetke fraziranja, pravičnega intoniranja, izraza ipd.;
- vsi pevci pojejo celotno skladbo ali pa le njen krajši del »a vista« oz. s podporo klavirja. Da bi pevci čim lažje dobro intonirali, lahko to vajo najprej izvajamo na kak nevtralen zlog. Tak postopek je odvisen od glasbene spretnosti zbora, pri lažjih homofonih skladbah ga lahko uporabimo tudi pri manj verziranih pevcih in s tem spodbujamo branje glasbenega zapisa »a vista«;

- začnemo lahko tudi s karakterističnim motivom skladbe in nato postopoma uvajamo večglasje, to je še posebno primerno pri polifonih imitatoričnih skladbah. Dirigent tako lahko že takoj na začetku nauči npr. pravilne dikcije, artikulacije in fraziranja;
- za izhodiščno točko lahko vzamemo besedilo. Tak način je primeren predvsem pri izrazito deklamatoričnih ali ritmičnih delih oz. skladbah. Začnemo s čistim govornim ritmom, pazimo na lahkotnost izgovorjave, izogibamo se trdo zastavljeni izgovorjavi. Temu nato lahko sledi izgovorjava s poudarjenim metrumom, petje ob enem tonu ali akordu;
- za uvajanje skladbe lahko poudarimo samo metrum ali ritem: metrum ploskamo, se v njem gibljemo, ritem izgovarjamo ipd.;
- skladbo lahko uvedemo tudi z vokalnotehničnimi in slušnimi aspekti, z izvajanjem kake vokalnotehnične vaje, ki je prirejena iz skladbe, ali petjem za skladbo značilnih intervalov ali akordov. (*Behrmann, 1984*)

Uvod je običajno kratek, traja kakih pet minut, prehod v sestavljanje celote se začne s tistim delom skladbe, ki smo ga predstavili v uvodu.

Ob koncu uvodnega dela preidemo v drugo fazo, v povezovanje skladbe v celoto. Če se zaradi značilnosti skladbe uvod časovno razvleče, bo na isti vaji povezovanje skladbe v celoto temu primerno krajše.

### 6.5.2 Povezovanje v celoto

Izhodiščna vprašanja so tokrat taka:

- Koliko časa imamo na voljo za izdelavo posamezne skladbe?
- Ali so vaje s posameznimi glasovi nujno potrebne in organizacijsko izvedljive (priporočamo, da je prva vaja ali uvodni del vadenja posamezne skladbe vedno skupen)?
- Ali imamo na voljo korepetitorje?
- Kateri deli skladbe se ponavljajo in bi bili lahko zvađeni skupaj?

**Z dobro izpeljanim uvodnim delom lahko sčasoma vedno bolje in hitreje učimo celotno skladbo.**

Delovni cilj druge delovne faze je čimprejšnja izvedba celotne skladbe, zato pri delu težimo k celoti in se do neke mere odpovemo natančnosti. To delovno fazo se trudimo izpeljati v najkrajšem možnem času, kolikor je najmanj mogoče natančno. Kaj mislimo z odpovedjo natančnosti? Predvsem na odpoved popolnosti, popolni ritmični, intonančni in zvokovni preciznosti. Dinamičnim zahtevam se približamo, niso pa še povsem izdelane, podobno je s karakterjem skladbe. Drugače povedano – izvedba ne bo imela ritmičnih ali intonančnih napak, bomo pa dopustili neskladnost ali neenotnost znotraj posameznih glasov oz. celotnega zбора. V tej fazi dela postavimo temelje za nadaljnje izdelovanje skladbe.

Odpraviti moramo torej vse napake in nesporazume, premagati vse nečnosti (posameznik ali skupina se »moti«), še vedno pa bodo potrebni naše pripombe in dodatna navodila.

Prizadevamo si, da bi delo potekalo čim bolj tekoče, in pri tem sledimo oblikovnim strukturam. To dosežemo predvsem s kratkimi in jasnimi navodili, več o tem bomo govorili v nadaljevanju.

Pripravljene vaje morajo biti takoj izvedljive, izločiti oz. poenostaviti je treba težave, to je tista mesta, za katera predvidevamo, da bi se izvedba tam lahko zataknila. Začenjamo vedno z jasnim vstopom, pozornost posvetimo izdelavi prehodov.

Pri vadenju odsekov, ki jih izdelujemo, upoštevamo:

- da imajo jasno tonalno in metrično izhodišče,
- da težka mesta, ki zahtevajo dodatno vadenje, vnaprej izločimo oz. se jim izognemo,
- da vadimo začetek, konec in **prehod** vsake fraze,
- da težka mesta olajšamo prek nevsiljivih vadbenih vzorcev. (Behrmann, 1984)

Dolžina posameznega odseka naj bo vnaprej odrejena, nikoli (razen takrat, ko rešujemo kako težavo) ne izvajamo samo motiva, ampak vedno celotno frazo. Pri delih z dolgimi besedami rahlo pohitimo, dele z veliko besedila rahlo upočasnimo.

Vadimo v zmernem tempu, pri delih s pavzami ali dolgimi notnimi vrednostmi pohitimo, pavze preskočimo, dele s kratkimi notnimi vrednostnimi upočasnimo. Če je izvedbeni tempo skladbe hiter, bo vadbeni lahko nekoliko počasnejši, pri počasnem tempu bomo ravnali nasprotno. Pri odmikih od izvedbenega tempa skušamo vedno ohranjati karakter skladbe.

### **Odseki se ne bodo začeli:**

- pri delih z zvenečimi ploskvami,
- pri delih z veliko pavzami,
- na vokalnotehnično eksponiranih mestih. (*Behrmann, 1984*)

Najboljše je začeti pri tekočih delih z jasno tematiko in motiviko. Pri sestavljanju skladbe v celoto uporabljamo mozaično tehniko – od znanega k novemu. Če bi radi, da bi bilo delo čim bolj tekoče, nadaljevanje odseka napovemo vnaprej, npr.: »vsi pojemo do takta x, od tod naprej nadaljujejo samo soprani«. Tako lahko tekoče prehajamo od učenja enega odseka v drugi odsek.

Vsaka delovna faza ima tudi svoje specifične težave. Pri sestavljanju celote jih bomo imeli tudi mi, če bo šlo za zelo težko ali zelo dolgo skladbo. Če gre za zelo težko skladbo, se bomo na začetku morda odpovedali petju vseh glasov. Vadili bomo z različnimi kombinacijami glasov in si pomagali vmes s klavirjem. Pri tem si lahko pomagamo z različnimi kombinacijami: dva glasova npr. pojeta, preostala dva igramo ali pa pri kakem odseku pevci spremljajo igranje na klavirju in po težkem delu nadaljujejo s petjem. Nato bomo v III. fazi s posebnimi, vnaprej pripravljenimi vajami sestavili vse glasove in zvadili težka mesta. Če gre za zelo dolgo skladbo, ne vadimo vsega hkrati, sestavljanje celote bi bilo tako daljše. To velja predvsem za ciklična dela, ko bodo različni stavki v različnih delovnih fazah. (*Behrmann, 1984*)

Še nekaj prej obljubljenih nasvetov zborovodji za dajanje navodil:

- tempo vadenja ni odvisen od hitrosti dajanja navodil, temveč od načina, kako skladbo povezujemo v celoto,
- navodilo se vedno nanaša na tisto, kar sledi, že zapetega v glavnem ne komentiramo (razen seveda pri ponovitvi istega dela, ko je treba kaj popraviti),
- vsebina navodila naj vključuje glas oz. zasedbo, ki bo izvedla odsek, mesto vstopa – se pravi številko takta, dinamiko, besedilo, vstopni ton ali harmonijo,
- konec posamezne vaje oz. odseka je treba napovedati vnaprej,
- izkoriščajte vizualni kontakt za preverjanje, ali pevci sledijo vašim navodilom in jih razumejo; pri tem vam njihova nebesedna govorica lahko marsikaj pove.

**Pomembno je, da pred prekinitvijo izvedbe pri sebi vemo, kakšno navodilo bo sledilo.**

Vadenje je lahko, kljub dobri pripravi, tudi neuspešno. Lahko se nam zgodi, da npr.:

- zbor razpade – v tem primeru poenostavimo vajo (pojemo počasneje, z manj glasovi itd.);
- je kak ukrep povsem neuspešen – zbor ne sledi po pričakovanjih. Takrat vadenje skladbe oz. odseka prekinemo in se opravičimo (še enkrat bom doma razmislil, kako lahko to skladbo bolje zvadimo);
- delo poteka hitreje, kot smo si zamislili; takrat načrt pač opustimo in nadaljujemo drugo delo. (*Behrmann, 1984*)

Sestavljanje skladbe v celoto lahko traja zelo dolgo, odvisno od dolžine skladbe, zato največkrat povezujemo delo z drugimi skladbami. Prehoda v izdelovanje podrobnosti običajno ne naredimo na isti vaji. To fazo bomo končali, ko bo zbor že pokazal neko samostojnost pri izvajanju. Vsekakor pa tega ne bomo naredili že pri prvih znamenjih zanesljivosti.

### 6.5.3 Izdelovanje podrobnosti

Vnaprejšnje analiziranje in vadenje skladbe nam omogoča, da prepoznavamo možne težave, ki bi jih zbor lahko imel s skladbo. Le če dirigent natančno ve, kje lahko nastanejo težave, lahko zanje poišče ustrezne didaktične rešitve.

Pri tem lahko uspešno uporabimo klavir kot akordični instrument. Prav tako sta za uspešno tehniko vadenja pomembna tehnično obvladovanje upevanja in zavestna uporaba tega pri izdelovanju podrobnosti pri posamezni skladbi.

Zavedati se moramo, da zbor ne more premagati več različnih težav hkrati. Napake odpravimo z večkratnimi ponovitvami, vendar nikoli ne skušamo odpraviti vseh napak hkrati, vedno jih odpravljamo **drugo za drugo. Vsaka ponovitev mora imeti svoj, drugačen cilj:** izboljšujemo vodenje diha, nastavitve tona, intonacijo ... (*Behrmann, 1984*)

Za posebno težke dele moramo izdelati poenostavljene načine učenja, kot so npr.:

- poiščemo pomožne tone, s katerimi zvadimo posebno težke intervale;
- težke tone v nekem delu zavestno razvrstimo in sestavimo vaje, ki nam pomagajo pri učenju teh tonov;
- pojemo razložene harmonije, igramo intervale na klavir sozvočno, igramo referenčne tone, harmonije ...;
- harmonsko problematična mesta prepojemo brez besedila in ritma v različnih kombinacijah glasov;
- zapojemo neki akord, utihnemo, si zamislimo naslednjega, zapojemo naslednjega. (*Behrmann, 1984*)

Za **ritmično preciznost** je posebnega pomena izdelana izgovorjava: vokal pride vedno na dobo, začetni konzontan je pred njo, nezveneči končni konzontan na dobo, zveneči zazveni tik pred.

Še nekaj splošnih nasvetov za vadenje in izdelovanje podrobnosti:

- vadbeni tempo naj bo pri hitrih delih tako počasen, da bo pevec lahko

- nadzoroval intonacijo in vodenje glasu, hkrati pa ne smemo zanemariti ritmične elastičnosti. Tempo postopoma stopnjujemo;
- počasnejše skladbe na začetku vadimo v tekočem tempu in nato z upočasnitvijo tempa narašča tudi napetost;
  - pri dolgih frazah je nujen zborovski dih, da ne dobimo preveč razgrajene fraze; vsak pevec naj diha po svoje, po potrebi v dogovoru s svojim sosedom; pri takem dihu ob vdihu ne izgovarjamo konzonantov;
  - dele staccato vadimo lahko najprej v artikulaciji legato in portato, tako da lažje nadzorujemo intonacijo in nastavitev tona;
  - navajanje na medsebojno poslušanje je pri zborovski pedagogiki nepogrešljivo in nujno, pevec se mora vedno zavedati, kako zveni njegov glas v sozvočju s preostalimi glasovi in kakšno funkcijo ima pri tem;
  - dobrodošle so tudi različne postavitve po glasovih, včasih lahko po vadenju v glasovnih skupinah uporabimo razvrstitev v kvartete, drugič pevce preprosto samo pomešamo ali postavimo drugače od običajne postavitve; tako vsak pevec lahko preveri kvaliteto svojega glasu in seveda svojo intonančno zanesljivost, mi pa lahko prisluhnemo, kako različna postavitve vpliva na zven zbora. (*Behrmann, 1984*)

#### **Izdelovanje podrobnosti je:**

- **odločilno za dobro delo z zborom,**
- **začne se lahko, še preden znamo delo v celoti** (če je skladba težka), vendar brez izdelovanja podrobnosti ni napredka.

Pri tem delu se srečamo s tremi vidiki težav. Vadenje podrobnosti je težko za:

a) PEVCE: delo je naravnano **k dosežkom pevca**. Cilj te faze so **pevčeva** pevska zanesljivost, njegova predstava, perfekcija in ponovljivost izvedbe. **Njegovo doživljanje je v ozadju**, v ospredje stopa poslušalec. Tako delo zahteva veliko koncentracije in utegne biti samo po sebi precej dolgočasno;



b) DIRIGENTA: težko je vedeti, koliko časa bo trajalo delo pri posameznem odseku, težko je predvideti, kako se bodo odzivali pevci, in pripraviti zaporedje vaj, ki bo omogočalo tekoče in dovolj zanimivo delo;

c) POTEK VAJE: odvisen je od vsebine vaj in njihove tekoče izvedbe, prekinitvam morajo slediti jasna navodila in kritike, zamenjava ukrepov mora biti privlačna, spodbudna in mora prinašati napredek v izvedbi. (*Behrmann, 1984*)

Ta del vaje mora biti učinkovit in ne predolg.

*Delovna cilja pri vadenju podrobnosti sta:*

- popolnost:** utrditi,  
tehnično izpopolniti,  
izrazno izdelati;  
in
- poenotenost:** *pevcev:* v posameznem glasu in med glasovi; pevce je treba zlitih v poenoteno celoto;  
*tonov:* posamezni toni so utrjeni, tako v funkciji kot v muzikalnem poteku.

Pri izdelovanju podrobnosti se seveda trudimo meje doseženega pomakniti čim bližje popolni izvedbi. Kljub temu pa se moramo hkrati zavedati, česa je zbor sposoben v danem trenutku. Popolna izvedba je hkrati lahko dosegljiva in izmuzljiva. (*Behrmann, 1984*)

*Metode:*

- opis posameznih vaj,
- izbira in zaporedje vaj.

Če je treba, posamezne vaje pripravimo pred vajo. Pomembno je, kako izbiramo vadbene odseke in kako dajemo navodila. Smiselno je opozarjati na

eno stvar hkrati in pri ponavljanju odseka spreminjati perspektivo oz. usmerjati pozornost pevcev v različne smeri, prvič npr. opozorimo na višino tona, pri drugi ponovitvi na nastavek, pri tretji morda na kakovost oz. obliko vokala. Cilj pa je pravzaprav vedno enak – poenoten in pravilno intoniran ton. (*Behrmann, 1984*)

### *Izbira vaj:*

Vsako delo ima svoje TIPIČNE TEŽAVE, ki izhajajo iz stila, kompozicijskega sloga, posebnosti glasbene motivike ali tematike. Te posebnosti izločimo in skrbno obdelamo. Pomembno pri tem je, da izmenjavamo aktivnosti in težišče vadenja. Prav tako je smiselno razmisliti, katero področje vadenja oz. vadenje katerega odseka skladbe nam bo prineslo največ učinka. Izkoristimo priložnost in se spomnimo italijanskega ekonomista Vilfreda Pareta in njegovega zakona, ki pravi, da 20 odstotkov neke dejavnosti običajno prinese 80 odstotkov izida ali, povedano preprosto: 20 odstotkov voznikov je krivih za 80 odstotkov avtocestnih zastojev. Kako nam to pomaga pri delu z zborom? Če bomo znali najti tisto dejavnost, katere 20 odstotkov nam bo prineslo 80 odstotkov učinka pri vadenju skladbe, bo naše vadenje potekalo bolj učinkovito in napredek bo hitrejši.

Izjemno pomembno je, da se vaje oz. vadbeni odseki izmenjujejo v takem zaporedju, da bomo lahko ohranjali zbranost pevcev. Zato **izmenjujemo razgibane in statične vaje**. Statične vaje so zanimive samo, če **sledijo** razgibanim vajam ali **vodijo** k njim. (*Behrmann, 1984*)

### *Kakšne so metode izmenjavanja vaj?*

Izmenjujemo:

- daljše – krajše vadbene vsebine,
- bolj atraktivne vaje in odseke z manj atraktivnimi (dinamika – ritem – intonacija; govor – dinamika, barve – zlitost – akordi zaporedno),
- izrazna sredstva z delom za zlitost,
- povezovanje različnih vadbenih področij (z vadenjem eksaktne ritmične

- izvedbe izboljšamo intonacijo),
- čustven muzikalni izraz izmenjujemo z zavestno tehničnim pristopom,
  - posamezne odseke s prehodi.

Različne vadbene vsebine so lahko za pevce bolj ali manj zanimive, najbolj privlačno je delo z izraznimi muzikalnimi sredstvi, čemur sledi ritmično delo, najmanj pa seveda pritegne intonančno izdelovanje podrobnosti. Pri izmenjavanju izraznih sredstev s poenotenjem poskušamo razločno opozoriti na različna izrazna sredstva, pri izdelovanju intonacije npr. posebej poudarimo kvaliteto zvoka, spremembe tempa bodo lažje izvedljive z uporabo nevtralnega zloga itd. S povezovanjem različnih vadbenih področij smo imeli v mislih npr. vadenje ritma z uporabo govorjenja, podobno lahko z izdelano dikcijo ali pevsko tehniko izboljšamo tudi intonančno preciznost. Smiselno je vaditi tudi kontrastne in podobne dele, tako da poudarimo čustveno naravo posameznega odseka in ga primerjamo z odsekom s podobno tematiko ali pa mu nasproti postavimo kontrastni odsek in poskušamo poudariti izrazne razlike. Posebno pozornost je treba vedno posvetiti tudi prehodom, bodisi da gre za prehode v skladbi ali za prehode med posameznimi stavki v cikličnem delu. Nenazadnje je treba pred koncertom ali nastopom posvetiti pozornost tudi prehodom iz ene skladbe v drugo, sploh, če bomo skladbe na koncertu izvedli brez premora.

### *Kakšno naj bo vodenje dirigenta?*

Kot smo omenili že prej, je z vidika dirigenta vadenje podrobnosti zahtevno predvsem zato, ker je kakovost dela močno odvisna tudi od kakovosti navodil, ki jih daje dirigent. Zahteve morajo biti pravilno zastavljene, pomagati morajo k boljši izvedbi. Ne komentiramo s pridevniki, ampak dajemo tehnične napotke. Navodila morajo biti takoj izvedljiva in naj izhajajo iz partiture. Vaje morajo takoj delovati, pevci morajo takoj razumeti dirigentove zahteve, zato mora dirigent vedeti, kako vaditi posamezne odseke, zahteve morajo biti tehnično izvedljive. Če se napake pri pevcih ponovijo, to ne pomeni njihove nepokorščine ali nesposobnosti, temveč kaže na njihove tehnične pomanjkljivosti. Izogibamo se fraz,

kot sta denimo »želel bi ...« ali »lahko, prosim ...«. Pevci ne pojejo **za** dirigenta, temveč **z** dirigentom.

*Trajanje* te faze je dolgo približno od 30 do 45 minut. Potem moramo zamenjati skladbo ali pa vsaj poudarke dela. Nikoli ne začnemo ali pa končamo vaje z izdelovanjem podrobnosti, temveč to uvrstimo v sredino vaje. Prehod v IV. fazo – povezovanje v celoto in izvedba, je tekoč, popravimo npr. kako intonančno nezanesljivost in preidemo k petju celotne skladbe. (*Behrmann, 1984*)

#### 6.5.4 Povezovanje v celoto in interpretacija

Kot že ime delovne faze samo pove, je *delovni cilj* zadnje faze **interpretacija celote**. Težimo k temu, da so posamezni deli skladbe izvedeni zavestno in da podrobnosti dobijo mesto v celoti. Še se lahko zgodi, da moramo utrditi kakšno labilnost.

Pomembno je, da si pri tem postavimo zavestne meje, medtem ko je bilo v prejšnji fazi bistveno, kako *delujejo* ukrepi in vaje, je v tej fazi najpomembnejše, kako uspešna je izvedba.

Uspešna izvedba prinaša vedno nekaj novega, ustvarjalna interpretacija po eni strani ni odvisna samo od notnega zapisa, prav tako živost izvedbe po drugi strani ne pomeni presenečenj ali sprememb v interpretaciji.

Pri tem si zapomnimo dve **ZLATI PRAVILI**:

- 1. Kar ni zavestno in podrobno izdelano, se ne zgodi.**
- 2. Dobra interpretacija je izmuzljiva in dostopna hkrati; občuten muzikalni izraz ni stvar treninga.**

*Kako vadimo?*

Izraz *zvadimo* že v prejšnjih fazah, v tej fazi izdelujemo prehode in povezujemo skladbo. Pri ponavljanju ne ponavljamo že znanega, temveč na novo razporejamo energijo, podrobnosti pri izvedbi skladbe v celoti dobijo drugačno mesto in drugačno količino koncentracije kot pa pri izdelovanju krajših odse-

kov. Pri tem opazujemo, kakšni so odzivi zbora. Od teh odzivov in dirigentovega odziva nanje sta odvisni spontanost in živost izvedbe. (Behrmann, 1984)

*Metode dela* so odvisne od ciljev in meja, ki si jih postavimo vnaprej – dele povezujemo med seboj glede na muzikalno zgradbo skladbe. Pri tem uporabimo naslednje načine vadenja:

- vključujemo krajše vaje (vokalnotehnične vaje, ritmiziranje besedila, izgovorjava) – to sprošča napetost in izboljšuje koncentracijo,
- prepevanje dolgih delov izmenjujemo z natančnimi navodili,
- dolge dele razpolovimo, začnemo spet od začetka, stopnjujemo količino prepetega,
- vadimo najprej kontrastne dele, nato vedno daljše dele, nato celovit značaj skladbe,
- izraz vodimo samo z dirigiranjem. (Behrmann, 1984)

Nazadnje še nekaj besed o GENERALKI. Behrmann (1984) pravi, da prava generalka ni vaja, temveč je preizkus. Preizkus zato, ker prepojemo celoten program **brez komentarjev**, vadimo samo zaporedje skladb in prehode iz ene skladbe v drugo. Vsaka drugačna vaja po njegovem mnenju ni generalka, ampak je običajna delovna vaja.

Navadno imamo pred nastopom še kratko vajo, na kateri:

1. aktiviramo pevski aparat,
2. se spomnimo generalke
3. in težjih delov.

Moramo se zavedati, da v zadnjem hipu ni mogoče ničesar zvaditi, zato zbora pred nastopom **ne preobremenjujemo**, ampak ga **sproščamo**. (Behrmann, 1984)

### 6.5.5 Uporaba klavirja na vaji

Znani švedski dirigent Eric Ericson je imel v zvezi z uporabo klavirja na vaji zelo koristen napotek: »Klavir na vaji uporabljajte kot kavo, saj veste, v primernih količinah poživlja, če je je preveč, pa škoduje.«

Osnovno pravilo naj torej bo: *čim manj, če je mogoče, vendar si z njim lahko pomagamo tam, kjer bo delo zaradi tega potekalo hitreje in bolj kakovostno*. Klavir uporabljamo vedno kot vokal, kolikor je mogoče spevno – cantabile. Biti mora postavljen tako, da ne onemogoča stika med zborovodjo in pevci. Pevci ne smejo postati odvisni od klavirja, ampak se klavir uporabi kot občasni pripomoček.

*Uporaba klavirja je dobrodošla:*

- pri uvajanju nove skladbe, klavir je posrednik prve zvočne informacije,
- kot pomoč pri petju skladbe a vista pomaga pri prvem doživetju, bodisi tako, da dominira klavir, ki ga pevci ob tihem petju dovolj slišijo, ali pa pevci pojejo *mf* in klavir igramo nekoliko glasneje in odločneje samo pri »nevarnejših« mestih,
- kot sredstvo za intoniranje,
- kot harmonska pomoč pri delu z enim glasom,
- pri vadenju intonacije, npr. terčnih akordičnih zvez, modulacij, zapletenih akordičnih tvorb, ki jih želimo peti temperirano,
- pri demonstraciji muzikalnega, tj. agogičnega in dinamičnega poteka večjih delov skladbe,
- pri vadenju dvozbora, ko igramo drugi zbor,
- pri vokalno-instrumentalnih skladbah, ko vadimo razne prehode, vstopa po medigrah ipd.

### 6.5.6 Kako načrtujemo posamezno vajo?

Dober vadbeni načrt je v marsičem odvisen od ustvarjalnosti in občutka, intuicije dirigenta in vedno temelji na dobrem poznavanju skladbe. V poglavjih o vodenju smo ugotavljali, da je motiviranje pevcev tesno povezano s postavljanjem ciljev, zato mora imeti vsaka vaja jasno določene cilje. Kot smo že zapisali, morajo biti cilji specifični, izmerljivi, dosegljivi, razumno zastavljeni in časovno opredeljeni (SIDRO).

Delo naj poteka tekoče, a ne mrzlično, pri tem naj ne manjkajo občasni humorni intermezzi. Najboljši je prijateljski, vendar odločen, objektivni in stvarni način dajanja navodil: KDO (glas/skupina), KJE (stran/takt) in KAKO (dinamika/artikulacija). Posamezne vstope oz. dele, ki jih vadimo, izbiramo tako, da je besedilo pomensko smiselno. Intonacijo je najbolje dajati v naslednjem zaporedju: osnovni ton, kvinta, terca, cel akord.

Dirigent mora poskrbeti za primerno razmerje med izdelovanjem podrobnosti in daljših delov. Zamenjava skladbe lahko pomeni novo spodbudo za dobro delo. Dobrodošla je tudi pavza, premor, da se prostor nekoliko prezrača in se pevci razgibajo. Ob tem seveda ni vseeno, kako je delo razporejeno znotraj vaje, pa tudi znotraj različnih vadbenih odsekov. Vadbeni odseki naj bodo različno dolgi, kontrastni tako po vsebini kot po vadbenih področjih oz. vadbenih elementih. Raznovrstne naj bodo tudi delovne faze, med seboj kombiniramo učenje nove skladbe, izdelovanje podrobnosti, povezovanje v celoto in izvedbo skladbe.

Vajo lahko zastavimo v sekvencah, ki sledijo Fibonaccijevemu zlatemu rezu: 0 : 1 : 1 : 2 : 3 : 5 : 8 : 13 : 21 ...

Potek enourne vaje bi tako lahko bil tak:

- upevanje (drža, dihanje, resonanca, registri) – 1 : 1 : 2 : 3/7 min.,
- prva skladba – povezana z osnovami, ki smo jih izdelovali pri upevanju/5 min.,
- druga skladba – hitro popravljanje majhnih napak/8 min.,

- tretja skladba – povezovanje v celoto/13 min.,
- četrta skladba – zlati rez – pri tej skladbi gre za najbolj intenzivno delo, izdelovanje podrobnosti/21 min.,
- za konec izvedba skladbe, ki je skoraj pripravljena za oder; poudarek je na doživetju in občutku uspešnega zaključka vaje/6 min.

Vsaka dobra vaja ima naslednje lastnosti:

- jasno določen cilj,
- določeno trajanje,
- primerno naraščajočo oz. razporejeno intenzivnost,
- občutek uspeha,
- napredek,
- jasna pričakovanja,
- pred govorjenjem ima prednost uporabljanje geste,
- začne in konča se točno ob uri,
- vadbeno okolje je čisto in urejeno,
- dirigent je organiziran in urejen,
- pevci sprejemajo odgovornost za uspešnost vaje,
- standardi izvedbe so jasno določeni,
- napake so prepoznane kot sestavni del učenja,
- vsaka minuta vaje je dragocena.

Dirigent bo vaje ohranjal zanimive, če bo:

- dobro poznal partituro,
- na vajo prišel dobro pripravljen,
- na vajah deloval prijazno,
- imel visoke, a dosegljive cilje,
- znal uporabljati humor,
- spoštoval svoje pevce,
- širil entuziazem.

*(Scheibe v Seelig, 2008)*



Na vsaki vaji bi lahko prepeli vsaj eno lažjo skladbo z lista, tako da dirigent namenoma stopnjuje zahtevnost. Sčasoma bo tako na koncu vaje več pevcev zanimalo, kaj se bo delalo na naslednji vaji, in se bodo lahko tudi nekoliko pripravili. Če je mogoče, naj po koncu vaje dirigent sam zase nekoliko obnovi vajo, saj so vtisi takrat še sveži. Kaj se je posrečilo, kaj nam še povzroča težave, kako zbor odgovarja (reagira) na skladbo, ali je treba poiskati kakšna druga izhodišča za vadenje, koliko časa smo potrebovali za posamezno delo? Na podlagi vseh teh spoznanj lahko načrtuje naslednjo vajo.

V pripravi izvedbe izdelanega načrta vaje je treba zagotoviti vestno vadbeno koncentracijo, primerno zanesljivost in dobro vzajemno poslušanje. Predvsem moramo tudi v šolskih zborih poleg dobrega rednega dela iskati še dodatne možnosti v obliki vadbenih dni oz. večdnevnih obširnih intenzivnih vaj. To bo še na poseben način pripomoglo k izoblikovanju skupinskega občutka in koncentracije, kar zadeva zmogljivost zbora.

### 6.5.7 Še nekaj zadnjih besed o organizaciji

*Zato da bodo vaje uspešne, moramo poskrbeti tudi za:*

- dovolj velik zračni prostor, s primerno akustiko (ne presuha in ne preodmevna),
- stole, ki pevcu omogočajo pravilno držo telesa,
- zavestno in načrtno izdelan sedežni red.

Pri pevcih je treba ustvariti zavest, da brez redne prisotnosti in točnosti dobro delo zbora ni možno. Zato je treba imeti seznam prisotnosti, lastne oštevilčene mape, uporabljati je treba zborovsko partituro (posamezne glasove samo v skrajni sili), imeti enoten notni material z oznakami taktnic, svinčnik za zapisovanje (vdihov, govorno in glasovno-tehničnih navodil, dinamike, agogike, fraziranja ...).

## 7 KAJ NAREDITI, DA BOMO POTOVALI UGLAŠENO?

Damijan Močnik je na predavanju, ki ga je imel v okviru Mladinskega pevskega festivala Celje, 2024, med drugim izrekel tudi stavek, ki izvorno sicer ni njegova misel, se pa vsekakor globoko vtisne v spomin: »Intonacija je stvar koncepta.« Naslednja zanimiva izkušnja je bil sestanek z žirijo na 29. mednarodnih zborovskih slovesnostih v Nišu, na katerem je predsednik žirije, Norvežan Thomas Caplin, to izjavo še dodatno razširil in poudaril, da je znanstveno dokazano, da intonacijo vsak človek dojema po svoje, povsem drugače kot kdo drug. In pri tem slikovito razložil osebno izkušnjo v vlogi žiranta na Kitajskem, kjer ga je kot Norvežana, ki je vaje peti durove terce nižje od temperiranih, izjemno motilo, da so vsi kitajski zbori terce peli visoko, tako rekoč temperirano uglaseno. Ker je bilo to značilno prav za vse zборе, tega, izhajajoč iz svojih izkušenj in koncepta, ni mogel ocenjevati.

Iz povedanega je mogoče povzeti dvoje – da je zborovska intonacija težko absolutno izmerljiva in da je uglasovanje zbora vedno tudi rezultat osebnih preferenc dirigenta. V vsakem primeru pa ima dobro postavljena zborovska intonacija opraviti z orientacijo in različnimi koncepti. O tem pa več v nadaljevanju.

### 7.1 Nekaj izhodišč za boljšo orientacijo

Področje zborovske intonacije izvajalce velikokrat zelo obremenjuje, posebno, ko gre za mlajše dirigente, ki nimajo veliko prakse. Ob tem se pogosto zelo naravno postavljajo vprašanja kot denimo: »Ali sem sploh sposoben slišati intonacijske napake, saj nimam absolutnega posluha, kako si lahko pomagam ... itd.?«

Odgovor je seveda, da se je tako kot večine stvari v življenju tudi tega mogoče naučiti. Pri tem pomaga, če veš, s čim imaš opraviti in kaj je pravzaprav v prvi vrsti vzrok za to, da do teh težav sploh pride. Pri iskanju odgovorov na ta

vprašanje nam je lahko v veliko pomoč knjiga o zborovski intonaciji, ki jo je (tudi v angleškem prevodu) pri švedski založbi Gehrmans Musikförlag izdal švedski skladatelj Per-Gunnar Alldahl (2008). Za izhodišče v knjigi je avtor postavil prav to, da ima zelo malo ljudi absolutni posluh, zato se pri petju v zboru lahko znašamo predvsem na svoj relativni posluh in pa na tonski in mišični spomin. To seveda velikokrat ne zadošča, zato Alldahl ponudi še nekaj drugačnih rešitev, ki si jih bomo podrobneje ogledali v nadaljevanju. Namen tega priročnika ni obnoviti vsega, kar ugotavlja Alldahl, navedli bomo samo nekaj bistvenih značilnosti, za katere menimo, da jih je koristno poznati. Kogar tema zanima, pa naj vsekakor poseže po njegovi knjigi.

Težave z intonacijo imajo dva osnovna izvora – prvi je **psihofizične narave**, kot so npr. slabe vremenske razmere, utrujenost, slabša koncentracija, pre malo zračni ali akustični prostor, pomanjkanje vokalne tehnike itd. Drugi vir težav pa izhaja iz **akustičnih značilnosti** posameznih uglasitev.

Zato si za začetek oglejmo nekaj akustičnih pojmov.

**Zvočni valovi** so posledica izmenjave pritiska v zraku, ki nas obkroža. Zaznavamo velikost izmenjave pritiska, *amplitudo* zvočnega vala pri določeni ravni zvoka, ki jo običajno izrazimo z decibeli (dB). Nepravilno valovanje zaznavamo kot hrup ali šum. Zato da bi slišali ton, se morajo zvočni valovi ponavljati v pravih periodah. Število period določa višino tona: več jih zazna bobnič v ušesu, višji je ton, ki ga slišimo. Tonska frekvenca (število period na sekundo) se določa v hertzih (Hz). Za določanje razdalje med toni pa uporabljamo zaradi večje praktičnosti logaritemsko enoto – cent (c). Poltonska razdalja med dvema tonoma tako meri 100 c. (Alldahl, 2008)

Zapeti toni vedno vsebujejo tudi **delne – alikvotne tone**, ki jih sestavlja več hkrati zvonečih sinusnih tonov. Najnižji delni ton – temeljni ton skupaj z zvonečimi alikvotnimi toni tvori spekter delnih tonov. Če se spremenijo notranja razmerja med delnimi toni, to zaznamo kot spremembo timbra. Kot je bilo že omenjeno, zapeti toni vsebujejo delne tone, ki tvorijo t. i. *harmonski spekter*, v katerem so frekvence delnih tonov v medsebojnem razmerju 1 : 2 : 3 : 4 : 5 ... (Alldahl, 2008)

Če bosta dva pevca zapela popolnoma enak osnovni ton, bodo popolnoma enaki tudi delni toni. Tako zapeti ton zveni popolnoma konsonančno, najbolj konsonančen interval je tako oktava. Kot konsonančni ton zaznavamo tudi kvinto, pri kateri se vsak drugi delni ton zgornjega glasu ujema z vsakim tretjim delnim tonom spodnjega glasu. Manj kot je skupaj zvenceh delnih tonov, bolj disonančno zveni neki interval, pri veliki sekundi se npr. ujmeta šele 8. in 9. delni ton. (*Alldahl, 2008*)

Dva tona z rahlo različno frekvenco bosta ustvarila vrsto **utripov**, manjša kot je razlika med tonoma, počasnejši bodo utripi. Poslušanje utripanja nam zato lahko pomaga pri uglaševanju.

Položaj grla, čeljusti in jezika, prav tako pa tudi oblika ustnic vplivajo na t. i. **formante**, resonančne frekvence vokalnega trakta, kar nam omogoča zaznavanje različnih vokalov. Izenačevanje vokalov zato dosežemo predvsem s spreminjanjem položaja jezika, medtem ko naj bi se položaj ustnic in čeljusti ne spreminjal preveč. (*Alldahl, 2008*)

V harmonski seriji delnih tonov tvorijo 4., 5. in 6. ton čisto zvenceč durov kvintakord. Če združimo tri take neutripajoče akorde in dobljene tone razvrstimo lestvično, dobimo **naravno oz. čisto uglašeno** durovo lestvico. Zanj je značilno, da durovi akordi na glavnih stopnjah ne utripajo, prav tako tudi molova akorda na 3. in 6. stopnji nista utripajoča. Pač pa utripa molov akord na drugi stopnji. Oba poltona sta enaka in precej velika (112 c), velika tona sta različno velika (204 c in 182 c). Transpozicija in modulacija nista mogoči. Naravno uglašena lestvica je primerna za *harmonsko intoniranje*, saj zaznavamo neutripajoče akorde kot prijetno zvenceče. Za *melodično intoniranje* pa velikokrat raje posegamo po **pitagorejski uglasitvi**, ki izhaja iz naloženih čistih kvint. Ko tone razvrstimo v lestvico, so njene značilnosti naslednje: vsi celi toni so enako veliki, poltoni so manjši in imajo močan efekt vodilnega tona, terce in sekste preveč oscilirajo in so harmonsko nesprejemljive. Možna je modulacija, vendar ne enharmonska. (*Alldahl, 2008*)

Težave z utripanjem akordov in nezmožnostjo moduliranja in transponiranja so pripeljale do kompromisne uglasitve, ki ji pravimo **enolično temperirana uglasitev**. V njej je oktava razdeljena na dvanajst enakih poltonov,

v kateri vsi intervali razen oktave rahlo, a ne zelo moteče utripajo, hkrati pa tovrstna uglasitev omogoča transpozicijo, modulacijo, kromatiko, alteracije in enharmonijo.

Če si pogledamo, kako so vse uglasitve opredeljene s centi, pridemo do naslednjih ugotovitev: 1. in 8. stopnja sta v vseh uglasitvah enako zveneči, 2., 4. in 5. stopnja so enako zveneče v naravni in pitagorejski uglasitvi in rahlo odstopajo od temperirane uglasitve. Pri 3., 6. in 7. stopnji nastanejo bistvene razlike med naravno in pitagorejsko uglasitvijo. To razliko (22 c) imenujemo *sintonična koma*. (Alldahl, 2008)

|     |   |     |     |     |     |     |      |      |      |     |      |      |      |
|-----|---|-----|-----|-----|-----|-----|------|------|------|-----|------|------|------|
| N:  | 0 | 204 | 386 | 498 | 702 | 884 | 1000 | 1088 | 1200 |     |      |      |      |
| ET: | 0 | 100 | 200 | 300 | 400 | 500 | 600  | 700  | 800  | 900 | 1000 | 1100 | 1200 |
| P:  | 0 | 204 | 408 | 498 | 702 | 906 | 1000 | 1100 | 1200 |     |      |      |      |

Notni primer 1: Razlike v uglasitvi; N = naravna, ET = enolično temperirana, P = pitagorejska. (Alldahl, 2008)

Kaj pa zdaj? Naj mar pevcem na vaji podrobno razlagam akustiko? Zagotovo ne, je pa zakone akustike pri našem delu vendarle smiselno poznati. Iz zgoraj zapisanega lahko hitro povzamemo, da se nekateri intervali v vseh uglasitvah vedejo približno enako oz. da so razlike med njimi zanemarljive. Ti intervali so oktava, kvinta in kvarta. Oktava zveni v vseh uglasitvah popolnoma enako, pri kvinti in kvarti sicer prihaja do razlike 2 c, ki pa je za človeško uho zanemarljiva. Ti intervali so torej **stabilni**. V nasprotju s temi intervali pa najdemo kar precej razlik pri intervalih terce in sekunde. Te razlike so lahko dokaj bistvene pri razmisleku o potencialnih intonančnih izzivih pri posamezni skladbi. Čisto uglasena velika terca tako zveni bistveno nižje od temperirane (meri 386 c, kar je za 14 c nižje od temperirane), pitagorejska pa višje (408 c). Nasprotno zveni mala terca v naravni uglasitvi za 16 c višje od temperirane (316 c), pitagorejska pa za 6 c nižje (294 c). Še več razlik lahko najdemo pri sekundah. Govorili smo že o različno velikih celih tonih. Med osmim in devetim ter devetim in desetim delnim tonom je razdalja celega tona, ker pa je razmerje 9 : 8 večje od razmerja 10 : 9, bosta cela

tona v čisti uglasitvi zvenela različno. Razlika ni zanemarljiva: velik celi ton meri 204 c, mali ton pa 182 c. Pomembno je vedeti, kje sta ta dva tona – velik celi ton je med prvo in drugo, četrto in peto ter šesto in sedmo stopnjo naravno uglasene durove lestvice, mali pa je med drugo in tretjo ter peto in šesto stopnjo naravno uglasene durove lestvice. Še večje so razlike pri poltonih: mali kromatični polton (70 c) pomeni razliko med naravno uglaseno durovo in molovo terco, mala Pitagorova lima (90 c) – razdaljo med vodilnim tonom in toniko pri pitagorejski uglasitvi, temperirani polton meri 100 c, diatonični polton v naravno uglaseni lestvici 112 c in velika Pitagorova lima, ki jo najdemo v razdalji med čisto uglaseno terco durove subdominante in molove dominante, 134 c. Verjetno ni treba posebej poudariti, da so sekunde, terca ter njihove obrnitve, septime in sekste, potemtakem **nestabilni intervali**. (Alldahl, 2008)

The musical score is divided into two systems. The first system contains two measures, A and B. Measure A is marked with a 70 interval and contains the lyrics 'a - i - a' and 'i - a - i'. Measure B is marked with a 90 interval and contains the lyrics 'a - i - a' and 'i - a - i'. The second system contains three measures, C, D, and E. Measure C is marked with a 100 interval and contains the lyrics 'i - a - i' and 'a - i - a'. Measure D is marked with a 112 interval and contains the lyrics 'i - a - i' and 'a - i - a'. Measure E is marked with a 134 interval and contains the lyrics 'i - a - i' and 'a - i - a'. The piano accompaniment consists of chords in the bass clef.

Notni primer 2: Različno veliki poltoni (Alldahl, 2008)

Prvo, četrto, peto in drugo stopnjo lahko imenujemo osnovo durovih in molovih lestvic. Vse zvenijo identično tako pri naravni kot pitagorejski uglasitvi

in so kot take pomembne pri ohranjanju intonacije pri zborovskem petju. Drugače pa je to pri preostalih stopnjah, znati moramo ločiti med nižjimi in višjimi predstavniki iste lestvične stopnje – velikimi in malimi tercami. Poleg tega se je treba tudi zavedati, ali je določen ton sestavni del melodičnega ali harmonskega glasbenega konteksta. Če npr. za tretjo, šesto in sedmo stopnjo uporabimo naravno uglasitev, bodo poltoni precej veliki in se nam bodo morda zdeli melodično tuji. S pitagorejsko uglasitvijo bomo dobili izrazitejši učinek vodilnega tona, a bo to povzročilo precej neuglašene konsonančne akorde. Te razlike med naravnim in pitagorejskim intoniranjem pri svojem praktičnem delu *ne moremo zanemariti*. Odločiti se moramo med *harmonskim* in *melodičnim* principom uglaševanja oz. izbrati kompromis in zbor pri nekaterih skladbah privajati na *temperirani* zven. Kot smo poprej že nakazali, je izbira odvisna od glasbenega konteksta posamezne skladbe. Medtem ko je harmonsko uglaševanje velikokrat primerno pri stari (zgodnji) glasbi oz. na mestih, kjer želimo doseči učinek sprostitve, umiritve, je melodično uglaševanje smiselno pri poudarjanju napetosti, vodilnih tonov v melodiji ter pri kromatiki in alteracijah, značilnih za obdobje pozne romantike. Zbor bomo privajali na temperirani zven pri skladbah iz obdobja impresionizma, dodekafonije in podobnih kompleksnejših glasbenih strukturah.

Razlike med melodično in harmonsko intonacijo ne bomo nikoli mogli povsem nevtralizirati. Biti moramo pripravljeni na nenehno iskanje ravnovesja. (Alldahl, 2008)

Zdi se primeren trenutek, da povemo še nekaj besed o tem, kako lahko to vadimo in kako si pri tem pomagamo s klavirjem.

## 7.2 Linearni izzivi

Pri izdelovanju posameznih tonskih oz. melodičnih linij imamo po Behrmannu (1984) lahko za izhodišče tri kriterije:

- a) izdelovanje posameznega tona,
- b) izdelovanje posameznega koraka – intervala,
- c) potek melodične linije.

Ko želimo utrditi intonacijo oz. zven **posameznega tona**, se osredotočimo na preverjanje prvega, najvišjega in najnižjega tona. Pri stabiliziranju tonalitete si je najbolje pomagati z referenčnimi toni in ozaveščanjem zvena zgoraj naštetih glavnih stopenj (I, IV in V ter II). Behrmann (1984) navaja tudi nekaj značilnosti melodičnih skokov, za katere se nam zdi pomembno, da opozorimo nanje:

- skok je tako težek, kot je **težka** spremljajoča **harmonija**,
- pri tem so manjši skoki lažji od večjih, skoki navzgor so lažji od skokov navzdol,
- težki so skoki v **disonantne akorde**, sploh če je **disonanten** tudi **interval** skoka,
- težava so tudi skoki **prek drugega ali pod drugi (višji ali nižji) glas**.

Pri vadenju in izdelovanju **intervalov** se moramo zavedati, da obstaja med razločevanjem intervala in lepim petjem intervala precejšnja razlika. V tradicionalnem harmonskem okolju vsi intervali izhajajo iz jasnega tonalnega ozadja, absolutne intervalne vaje so drugotnega pomena. Intervale vadimo vedno postopoma in **sozvočno**. (*Behrmann, 1984*)

Pozornost pri vadenju lahko usmerimo na:

a) **ponavljajoče se tone in menjalne tone**: ti toni so eden bistvenih vzrokov za intonančne težave in imajo svoj izvor največkrat v pevski tehniki; menjalni toni navzgor so največkrat prenizki;

b) **diatonične postope in skoke**: upoštevamo prej omenjene akustične lastnosti posameznih intervalov in jih vadimo postopno in po potrebi s pomočjo referenčnih tonov;

c) **nediatonične postope in skoke**: povezujemo jih z izhodiščno harmonijo, ki je bodisi spremljajoča (vertikala – spremljajoči akordi) bodisi opisna (linearna – melodične postope podpremo s pripadajočimi akordi, ki izhajajo iz melodičnega poteka);

č) **tradicionalno kromatiko**: vadimo postopno, pomagamo si s tonskimi okviri in čim dlje trajajočimi referenčnimi toni. Spodaj je napisan primer vaje: pri glavnih stopnjah uporabimo harmonsko intonacijo, pri stranskih pa pitagorej-



sko intonacijo. Najprej s spremljavo klavirja, na katerem igramo referenčne tone, nato a cappella, pevci si predstavljajo referenčne tone; (Behrman, 1984, Alldahl, 2008)

The image shows a musical score for three parts: Zbor (top), Zbor (middle), and Klavir (bottom). The top part is labeled 'Dur: 0' and the middle part 'Mol: 0'. Both vocal parts have numerical annotations above them: 90, 204, 112, 386, 498, and 'itd.'. The Klavir part provides a harmonic accompaniment with chords.

Notni primer 3: Vadenje durove in molove lestvice s kromatičnimi prehajalnimi toni – postop navzgor (Alldahl, 2008)

The image shows a musical score for three parts: Zbor (top), Zbor (middle), and Klavir (bottom). This score illustrates a descending chromatic scale exercise. The vocal parts show a sequence of notes descending chromatically, and the Klavir part provides a harmonic accompaniment.

Notni primer 4: Vadenje durove in molove lestvice s kromatičnimi prehajalnimi toni – postop navzdol (Alldahl, 2008)

d) **kromatične lestvice:** pomagamo si z uporabo diatoničnega ozadja oz. z referenčnimi toni; uporabimo harmonsko intoniranje, kot da bi peli pripadajoče akordične tone; (Alldahl, 2008)

Zbor

Klavir

4

Zbor

Klavir

4

*Notni primer 5: Vaji za petje kromatične lestvice z igranjem referenčnih tonov (Alldahl, 2008)*

e) **kromatiko v šibko funkcionalnem okolju:** intonacijo stabiliziramo s pomočjo tonskih okvirjev in pomožnih harmonij, lahko pa si tudi v tem primeru pomagamo z igranjem referenčnih tonov na klavir;

*Estremamente piano*

*un poco cresc.*

Notni primer 6: Vadenje Verdijeve Ave Marie s pomočjo referenčnih tonov (Alldahl, 2008)<sup>2</sup>

f) **varljivo enharmonijo:** včasih »težke« intervale olajšamo z drugačnim zapisom (namesto  $zm3 = v2$ ), treba pa se je zavedati, da enharmonični toni pri naravni uglasitvi zvenijo drugače kot na klavirju, tukaj je prikazanih nekaj takih primerov;

<sup>2</sup> + pomeni nekoliko višji ton od klavirskega, - nižjega, 0 pa enakega

velika sekunda / zmanjšana terca

|  |   |
|--|---|
| <div style="border: 1px solid black; display: inline-block; padding: 2px 5px; margin-bottom: 5px;"><b>A</b></div> <p><i>Des-dur:</i> 5 - 4<br/>0 (-)</p> | <div style="border: 1px solid black; display: inline-block; padding: 2px 5px; margin-bottom: 5px;"><b>B</b></div> <p><i>g-mol:</i> 2<math>\flat</math> - 7<math>\sharp</math><br/>+ -</p> |
| <p>Zbor</p>  | <p>Zbor</p>   |
| <p>Klavir</p>  | <p>Klavir</p>   |

mala terca / zvečana sekunda

|  |   |
|--|---|
| <div style="border: 1px solid black; display: inline-block; padding: 2px 5px; margin-bottom: 5px;"><b>C</b></div> <p><i>f-mol:</i> 1 - 3<br/>0 +</p> | <div style="border: 1px solid black; display: inline-block; padding: 2px 5px; margin-bottom: 5px;"><b>D</b></div> <p><i>a-mol:</i> 6<math>\flat</math> - 7<math>\sharp</math><br/>+ -</p> |
| <p>Zbor</p>  | <p>Zbor</p>   |
| <p>Klavir</p>  | <p>Klavir</p>   |

Notni primer 7: Prikaz različno zvenceh enharmoničnih zapisov (Alldahl, 2008)

g) **intervale v atonalnem prostoru:** manj stabilne intervale povezujemo s stabilnimi oz. iščemo primerne referenčne tone. (Behrmann, 1984; Alldahl, 2008)

Za utrjevanje in izdelovanje poteka **melodične linije** Behrmann (1984) navaja, da so s tonalnega vidika pomembne tudi naslednje stvari:

a) **lastnosti tonske vrste** – pri tem so modalne lestvice posebnost in jih utrjujemo glede na ponavljajoče se tone oz. glede na osnovni ton;

b) **lastnosti tonskih polj:** linije ne sestavlja samo zaporedje tonskih postopov, temveč skupina tonov, ki se večkrat lahko pokaže kot akord ali interval; tonska polja niso nujno jasno določena in se lahko med seboj prepletajo, na-

stanejo lahko horizontalne harmonije, ki se ne ujemajo nujno s komponiranimi spremljajočimi harmonijami;

c) **sekundni postopi** so, kot je bilo že večkrat omenjeno, izjemno pomembni za čisto intonacijo, pri njihovem stabiliziranju uporabimo tonalne odnose, tonska polja, ponavljajoče se tone, referenčne tone itd.;

č) **enaki toni** nam lahko pomagajo pri ozaveščanju občutka za tonaliteto, če se ponavljajo drug za drugim, pa lahko pride tudi do nasprotnega učinka (običajno gre za nižanje) – v tem primeru se uporabijo ustrezni referenčni toni oz. vzpostavimo ustrezne referenčne okvire;

d) **tonsko ogrodje**: pomeni jedro polja celotne linije – če je to stabilen akord (osnovni ton akorda je spodaj), nam lahko pomaga pri utrjevanju intonacije;

e) **zunanjí tonski okvir**: ne ujema se vedno z ogrodjem, včasih pri utrjevanju linije pomaga, lahko pa je celo moteč; vedno mora biti dobro utrjen. (Behrmann, 1984)

Zanimivi sta tudi vaji za vadenje kromatične in celotonske lestvice, ki ju najdemo v Alldahlovi knjigi, princip je podoben kot prej – najprej vadimo igranje referenčnega osnovnega tona, nato pojemo a cappella.

**A**

Zbor

Klavir

Notni primer 8: Vaja za vadenje kromatične lestvice navzgor in navzdol

**B**

Zbor

Klavir

Notni primer 9: Vaja za vadenje celotonske lestvice

### 7.3 Vertikalni izzivi

Čisto zapeta vertikala je osnova zborovskega petja. Posebnost zvočnosti posameznega dela je povezana z razporeditvijo glasov, njihovo lego in harmonijo, ki določata njene bistvene značilnosti in kvaliteto. Posplošeno rečeno bi lahko dejali, da sestavljajo akordi osnovni del zvočnega občutenja izbrane skladbe. Zato je pomembno, da je pri pevcih ozaveščena njihova vloga pri zvočnosti posameznega akorda. Behrmann (1984) pri utrjevanju in izdelovanju glasbene vertikale navaja kot izhodišča za izdelovanje in utrjevanje intonacije zven:

- a) akorda,
- b) harmonskega poteka,
- c) melodične linije in njenega ozadja (morebitne napetosti med linijo in zvočno celoto).

Pri tem se pri delu ne osredotočamo samo na sočasno petje, ampak razvijamo predvsem harmonsko ozaveščenost pevca in negujemo zvočno poenotenost znotraj posameznih glasov in celotnega zbora.

Pri izdelovanju zvočne vertikale se moramo zavedati, da čisto petje ne pomeni samo intonančne poenotenosti, ampak pomeni tudi zvočno poenotenost

(poenoteni zlogi, glasovi, vokali, glasnost). Ko govorimo o zvočni poenotenosti, je treba razmišljati tako o vokalni poenotenosti kot o ravnovesju med glasovi, šele zvočno urejena vertikala bo lahko hkrati zvenela tudi čisto. Pri tem akorde lahko vadimo različno:

a) s sestavljanjem akorda s ciljem »zavestnega slišanja vnaprej«; najprej postavimo zunanje glasove, nato posamezne tone v odnosu do spodnjega (najnižjega) tona, nato utrjujemo intervale med posameznimi glasovi in izmenjujemo konsonantne in disonantne odnose;

b) izhajajoč iz gibanja akordov – pred težkim akordom se ustavimo, nato zapojemo naslednji akord (dokaj težko). (*Behrmann, 1984*)

Ko razmišljamo o »postavljanju« posameznega akorda, izhajamo običajno iz odnosa do osnovnega tona. Ta odnos lahko utrjujemo različno:

a) osnovni ton pojemo – akord nad njim zaigramo,

b) osnovni ton igramo – akord nad njim pojemo,

c) zapojemo najprej osnovni ton, nato zapojemo akord.

Ko akord uglašujemo za osnovnim tonom, zaporedno postavljamo:

– kvinto – od uglašene kvinte sta odvisna lepota in stabilnost akorda,

– terco – stabiliziramo jo s pomočjo alikvotnih tonov, izmenjujemo dur in mol, če želimo, da bi bila nekoliko višja, jo naslonimo na kvinto,

– sekundo – težava ni v disonantni značilnosti, ampak v akustičnih lastnostih, ki so bile omenjene na začetku poglavja; ravnamo skladno z akustičnimi lastnostmi – pri tem glede na naravo akorda lahko izbiramo, ali ga bomo skušali uglasiti naravno ali temperirano. (*Behrmann, 1984*)

Behrmann (1984) ponuja tudi nekaj nasvetov za posamezne tipe akordov:

– sekstakord je smiselno intonančno graditi iz kvinte v osnovni postavitvi akorda, tj. drugega oz. srednjega tona v akordu,

– zmanjšani septakord ima največkrat prikrito dominantno funkcijo in ga je smiselno postavljati v povezavi z razvezanim akordom, razen ko gre za sosledje več zmanjšanih septakordov – takrat postavimo najprej ogrodje

akorda (zunanji toni), nato ga dopolnimo še z notranjimi toni,  
 – zvečani kvintakord je smiselno postaviti, izhajajoč iz alteracije; pozorni moramo biti, da je v tem primeru tudi terca akorda dovolj visoka – le tako bo povečana napetost, ki jo ustvarja teženje dveh vodilnih tonov k razvezu. (Behrman, 1984)

Alldahl (2008) za vadenje zmanjšanega in zvečanega kvintakorda predlaga naslednji vaji:

The image shows two musical exercises, C and D, each with three staves. The top two staves are labeled 'Zbor' and the bottom staff is labeled 'Klavir'. Exercise C shows a diminished fifth chord (C7b9) and an augmented fifth chord (C7#9). Exercise D shows a diminished fifth chord (D7b9) and an augmented fifth chord (D7#9).

Notni primer 10: Vaja za vadenje zmanjšanega in zvečanega kvintakorda (Alldahl, 2008)

The image shows a single musical exercise, E, with three staves. The top two staves are labeled 'Zbor' and the bottom staff is labeled 'Klavir'. Exercise E shows a tritone chord (E7b9).

Notni primer 11: Vaja za vadenje tritonusa (Alldahl, 2008)

– septakorde in nonakorde je pri začetniških zborih bolje sestavljati zaporedno, ne hkratno, pomembna je utrditev septime in none nasproti osnovnemu tonu. (Behrmann, 1984)



## 7.4 Uглаševanje s klavirjem

Že v šestem poglavju smo pisali o uporabi klavirja na vaji. Kljub temu želimo vnovič govoriti o klavirju, tokrat kot pripomočku pri uglaševanju zbora. Naštejmo nekaj možnosti:

– *Igrate partituro, kolikor je mogoče, v celoti.*

To omogoča precejšnjo podporo za zbor, hkrati pa dirigent ne more enako dobro slediti izvedbi, kot to lahko doseže brez klavirja. Tak način igranja nas vodi k navajanju na temperirano uglasitev.

– *Igrate harmonsko redukcijo zborovskega stavka.*

Omogoča harmonsko in ritmično podporo zboru, vendar ga še vedno usmerja k temperiranemu intoniranju.

– *Igrate druge glasove (poje npr. bas, vi pa igrate sopran).*

Spodbuja aktivno branje posameznega parta, velikokrat je marsikaj tudi lažje zapeti v povezavi z drugim glasom. Pevci, ki ne pojejo, se lahko sproti učijo melodije svojega glasu.

– *Igrate samo osnovne tone in kvinte akordov.*

Z izključitvijo terc pri igranju klavirja lahko zbor akorde natančneje harmonsko intonira, pri vsaki spremembi akorda oz. harmonske zveze se pevci še vedno prilagajajo klavirski intonaciji.

– *Igrate samo referenčne tone, kar v glavnem pomeni prvo, četrto in peto stopnjo, če je mogoče, tudi drugo.*

Igranje referenčnih tonov dobro podpre intoniranje pevcev, pri tem se skoraj povsem izognete temperiranemu uglaševanju.

Pri igranju referenčnih tonov si je treba zapomniti nekaj osnovnih pravil:

- kolikor je mogoče dolgo igramo isti referenčni ton,
- referenčni toni naj se preferenčno gibljejo v skokih kvinte oz. kvarte,
- lahko se gibljejo tudi v razdalji celega tona,
- tritonusni in poltonski postop uporabimo samo izjemoma,
- tercam in sekstam se izogibamo!

– *Klavirja sploh ne igrate, kar je seveda vedno naš končni cilj. (Alldahl, 2008)*

Ko pojejo vsi glasovi, je referenčne tone najbolje igrati v dveh oktavnih položajih: z levo roko v srednjem registru in z desno roko oktavo ali dve višje. Poleg tega, ko uporabljamo klavir pri učenju nove skladbe, Alldahl (2008) svetuje, da začnemo učenje z basom oz. najnižjim glasom, ki navadno pomeni harmonsko osnovo. Nato počasi priključujemo zgornje glasove, vedno tako, da poleg glasu, ki poje, igramo kakšen drug glas, običajno višjega. Ko učimo base, igramo tenorje, ko tenorje, igramo alte itd. Tako se hkrati z glasom, ki poje, uči tudi naslednji glas. *(Alldahl, 2008)*

## 8 KAJ PA NAŠA RITMIČNA USKLAJENOST?

Celotno človeško življenje je prežeto z ritmom, začne se s srčnim utripom, nadaljuje z gibanjem in drugimi človeškimi dejavnostmi, ki pretežno potekajo v določenem ritmu. Zato ne preseneča svetopisemska parafraza, *na začetku je bil ritem*, ki jo je rad uporabljal veliki dirigent Hans Bülow. (*Ehmann, 1968*)

Vadenje ritma v sebi skriva *protislovje*: vedno je živo, zanimivo, a je pri vadenju vedno potreben napor oz. zbranost. Medtem ko smo pri intonaciji govorili o tem, da moramo biti pri utrjevanju zelo pozorni na pravilno intoniranje, saj si bodo pevci (bolje rečeno mišice, ki sodelujejo pri krčenju in raztezanju glasilk) zapomnili intonacijo, moramo pri ritmičnem delu ugotoviti, da spomin nikakor ne deluje. Ritem je treba vedno znova vaditi in utrjevati. Ritmično dobra izvedba je odvisna predvsem od dirigenta, zbor jo mora vedno znova usvajati in vaditi. Ritmičnega občutka pevca ne gradimo z reševanjem posameznih problemov, ampak s skupnim petjem.

Ritem je glasbeni element, ki ga poslušalec najprej ozavesti, če je skladba ritmično razgibana, takoj vzbudi zanimanje. Zato se nam zdi nemogoče, da bi vadenje ritma lahko prinašalo tudi težave. In vendar je veliko malih nepreciznosti oz. neenotnosti ob začetku in koncu glasbenih fraz prav posledica neurejenega ritmičnega občutka. Profesor Janez Bole je vedno rad poudarjal: »Za dober zbor so pomembne tri stvari: ritem, kontinuiteta tona in legato!« V času predavanj nam je šel ta stavek na živce in smo si mislili, da je profesor že nekoliko za časom. Kot je to običajno, pa smo sčasoma ugotovili, da je imel zelo prav.

### 8.1 Kje se nam podira?

Ritem je vedno »večglasen« – tudi pri enoglasni ritmični liniji gre za prepletanje različnih notnih vrednosti, ki jih moramo dojemati in izvesti hkrati. Samo ozaveščeno zaznavanje pulza in povezovanje različnih notnih vrednosti

preoblikuje kvaliteto tempa – le tako ta postane enakomeren in živ. Dobra ritmična izvedba vpliva tudi na kakovost tona, ton postane poln in prožen.

Pri vadenju ritma poznamo v osnovi dva delovna načina: ozaveščanje poudarjenih tonov oz. dob in razvijanje občutka za dobo in njeno poddelitev (združevanje in deljenje notnih vrednosti).

Oba načina vodita k istemu rezultatu – nadzoru nad ritmom.

Ponazoritev nadzora nad posameznimi ritmičnimi elementi in dosežki, ki jih spodbuja nadzor, je Behrmann (1984) prikazal v naslednji tabeli:

| <i>področje kontrole</i> | <b>I.<br/>najpomembnejši ton</b>   | <b>II.<br/>najpomembnejši korak</b>  | <b>III.<br/>doba – poddelitev</b>  |
|--------------------------|--|--|--|
| <b>dosežki</b>           | podpira skupinsko zavest, integrira posameznika v skupino, glasovno skupino v zbor | nadzira in utrjuje nastavek tona (v ritmu in zvenu – pavza ne sme biti ohlapna)            | utrjuje tempo pri kontroli osnovnih razmerij 1 : 2 ali 1 : 3                                 |
|                          | utrjuje ritem s tonskega in časovnega vidika                                       | preverja in utrjuje področje težko – lahko (predtakt naj ne bo izveden ohlapno)            | izboljšuje kvaliteto tempa (oživlja občutek za dobo in poddelitev) na več ravneh             |
|                          | preverja zven (posebno kratki toni, na lahkih delih takta)                         | kontrolira in utrjuje področje težko – lahko (odtegljaji, zaključki niso izvedeni ohlapno) | krepi občutek za obliko (prek prožnega težišča omogoči tekoč potek skupine 2., 3., 4. takta) |

*Tabela 8: Področja nadzora nad ritmičnimi elementi in dosežki pri nadzoru (Behrmann, 1984)*

Z izrazom *najpomembnejši ton* je mišljeno težišče fraze. Pri poudarjanju težišča oz. najpomembnejšega tona utrjujemo skupinski občutek in ciljno usmerjamo pozornost pevcev. S tem dosežemo večjo poenotenost tako med glasovi kot znotraj posameznih glasov. Hkrati lahko nadzorujemo tudi dolžino trajanja poudarjenega tona in s tem prožnost glasu. To je posebno pomembno pri krajši artikulaciji, npr. staccatu, ki je včasih ritmično izrazito neurejen – pevci izvajajo dele staccato bodisi prehitro bodisi pretežko. Izpostavljanje težišča

oz. najpomembnejšega tona nam velikokrat olajša delo – zvok zbora je lepši, prožnejši, bolj fokusiran.

Z izrazom najpomembnejši korak Behrmann opisuje značilne ritmične figure, kot sta npr. predtakt ali pa odtegljaj na koncu fraze. Pri predtaktu velikokrat prihaja do nepravilne razporeditve med težko in lahko dobo – začetni ton predtakta je običajno pretežek. Zato je treba pevce opozoriti na skupno pripravljenost in zbranost ob začetku petja. Pomembno je tudi ozavestiti lahko in težko dobo, pri koncu fraz in odtegljajih pa ohraniti realno vrednost notnega zapisa in intenziteto tona. Pri tem si lahko pomagamo tudi s poddelitvijo posamezne dobe. Včasih lahko vadimo tudi tako, da najprej namerno pretiravamo s krajšanjem ali poudarjanjem posameznih zlogov.

Občutek za *dobo in poddelitev* ozaveščamo z izvajanjem protivrednosti (pri majhnih notnih vrednostih naslednjih večjih in pri večjih nasprotno – manjših). To lahko počnemo bodisi s petjem v skupinah bodisi z uporabo telesnih tolkal. Pri tem naj ne bodo protivrednosti nikoli glasnejše od petja osnovne linije.

Pristopi k vadenju ritma so seveda lahko različni. Američani si velikokrat pomagajo s štetjem, drugi spet, npr. Wilhelm Ehman, priporočajo vadenje ritma z uporabo telesnih tolkal (ploskanje, tleskanje, udarjanje z nogami ...). Pri tem avtor zagovarja tezo, da morajo pevci ritem najprej izvesti z uporabo telesnih tolkal, nato s petjem. Ker morajo pevci ritmično enotnost izkazati s petjem, se nam zdi najbolj smiselno tudi ritem vaditi predvsem s petjem. Pri tem se lahko odločimo za vadenje z izvedbo besedila na enem tonu ali pa, ko gre za ritmično bolj kompleksno ali polifono strukturo, glasove razdelimo na različne tone, recimo durovega kvintakorda.

Seveda pa nam ob petju za vadenje precizne izvedbe ritma velikokrat pridejo prav tudi telesna tolkala ali gibanje telesa. Pri takem vadenju je pomembno, da telesna tolkala ne preglasijo petja.

## 8.2 Spremenimo lahko pristop

Med vadenjem oz. izdelovanjem ritma pozornost pevcev usmerjamo na tri področja: na skupinski občutek, na ritem ter na zvok oz. zven. Pri tem lahko spreminjamo pristop in opozarjamo na različne segmente izvedbe. Pri prvi izvedbi opozorimo npr. na težišče fraze, poudarimo skupinski občutek, pri drugi opozorimo na izvedbo ritma, pri tretji ponovitvi se osredotočimo na zven.

Zavedati se je treba, da je marsikatera ritmična neenotnost lahko povezana z izvedbo besedila. Tako je treba vztrajati pri tem, da so soglasniki vedno izvedeni pred dobo. Pri slovenskem jeziku je lahko to še posebno zahtevno, sploh takrat, ko se v besedi pojavi sklop soglasnikov ali pa je beseda celo sestavljena iz samih soglasnikov (npr. smrt). Potem so tu še zveneči soglasniki, ki za to, da zazvenijo, zahtevajo svoj čas. Običajno jim bomo zato namenili malo več pozornosti, morda bomo izvedbo začeli nekoliko prej, spet drugič jih bomo zavoljo ritmične eksaktnosti morda zanemarili in pohiteli z izgovorjavo.

Še nekaj nasvetov: težišče fraze lažje ozavestimo s petjem na nevtralni zlog oz. z izvedbo v hitrejšem tempu, to je še posebno učinkovito pri skladbah z izrazito počasnim tempom izvedbe. Pulz oz. spremembe pulza lahko ozavestimo tudi tako, da dirigent poje naprej, zbor pa ponavlja dele teme (na besedilo ali/in zloge). Tako lahko ozavestimo pulz in dobo v vseh kombinacijah medsebojnih razmerij. Pri tem lahko združujemo tudi več glasov.

## 8.3 Največkrat vemo, kje se bo verjetno zataknilo

Nekatere ritmične težave so predvidljive, tako je npr. polifona struktura ritmično zahtevnejša od homofone, saj se glasovi sočasno gibljejo v različnih notnih vrednostih. Naš delovni cilj pri vadenju polifonega ritma je zato poenotenje in ozaveščanje pulziranja. To običajno naredimo z iskanjem najmanjšega skupnega imenovalca. Najmanjšo notno vrednost nato pevci izvajajo

bodisi s petjem (pri daljših vrednostih večkrat ponovimo isti zlog) ali z lastnimi instrumenti (ploskanjem, rahlim tolčenjem z ного). Pomagamo si lahko tudi z iskanjem skupnega težišča oz. poudarka v frazi.

Druga predvidljiva težava je lahko »značilen oz. pomemben« korak. V mislih imamo ritmično značilna mesta, kot so npr. predtakt, punktirani ritmi, sinkope itd. Na takih mestih je treba pevce opozarjati predvsem na težke in lahke dobe oz. dele takta. Hkrati pa je treba biti pozoren na to, da ne bodo zaradi želje po razbremenitvi nekaterih tonov ti zapeti ohlapno.

Večkrat se lahko zgodi, da nam težave povzročajo tudi daljše enakomerno ritmično gibanje, posebno, ko gre za gibanje v počasnejšem ali pa izrazito hitrem tempu. Takrat poskušamo pri počasnem tempu pri pevcih ozaveščati manjše notne vrednosti, pri hitrem pa daljše. Tako bodo imeli pevci zaznavanje gibanja pod večjim nadzorom. Prav tako si pri enakomernem ritmičnem gibanju pomagamo tudi z ozaveščanjem težišča oz. smeri fraznega poteka.

Tudi pri komplementarnih ritmih lahko naletimo na podobno težavo kot pri polifonem gibanju. Podoben je tudi način reševanja težave – ozaveščamo razmerja med različnim notnimi vrednostmi in poiščemo najmanjši »skupni imenovalec« notnih vrednosti.

Z iskanjem najmanjšega skupnega imenovalca in ozaveščanjem pulziranja si pomagamo tudi pri neskladnih ritmih, pri katerih gre za različno razvrščene ritmične vrednosti v tekočem gibanju.

K ozaveščanju težke in lahke dobe pa se zatečemo, ko pride do neenakomerne razporeditve poudarkov, take primere pogosto najdemo pri renesančni polifoniji ali pa pri sodobni glasbi. Takrat v glasu s sinkopami ozaveščamo metrični poudarek, v glasu z »normalno« razporeditvijo težkih in lahkih dob pa protiakcente sinkop.

## 9 KAKO ČUDOVITO ZVENIMO!

Izdelovanje oz. oblikovanje zborovega zvoka je dolgotrajen proces, na katerega vpliva mnogo dejavnikov. Začne se s tem, kakšne pevce imamo v zboru, koliko so stari, kakšne so njihove prejšnje pevske izkušnje, kakšna je številčna razporeditev po glasovih, in nadaljuje z razmislekom o skladbah, ki jih želimo izvajati, in zvočnih zahtevah, ki se postavljajo pred nas. Hkrati sta pomembna tudi naše poznavanje pevskega aparata in usposobljenost za vodenje zbora pri njegovem vokalnotehničnem napredovanju. Ker je zvok tesno povezan z dikcijo, bomo nekaj prostora namenili tudi tej problematiki. In nenazadnje – pomembna sta poznavanje različnih možnosti postavitve zbora in razmislek o najbolj smiselni postavitvi glede na akustiko prostora, v katerem nastopamo.

Zborovo zvočno podobo poslušalec takoj zazna, zato bo naše delo, ki ga bomo vložili v oblikovanje zvoka, zagotovo eden pomembnejših segmentov dela na zborovskih vajah. Pri tem se je pomembno zavedati, da zvoka ne oblikujemo samo pri upevanju, ampak je to sestavni del celotne zborovske vaje. Že v poglavju o pripravi na vajo smo govorili o pomenu analize zvočnih zahtev pri posamezni skladbi. Poznavanje delovanja pevskega aparata in vokalne tehnike, še bolj pa s tem povezana sposobnost diagnosticiranja napak, do katerih pride pri petju, sta za vsakega zborovodjo izjemnega pomena.

V tem poglavju se ne bomo zelo poglobljali v različne podrobnosti delovanja pevskega organa, ampak bomo njegovo zgradbo in delovanje opisali le na kratko, predvsem z željo, da se izognemo osnovnim nesporazumom, ki se pogosto pokažejo pri delu z zbori. Nato se bomo posvetili nekaj praktičnim nasvetom za oblikovanje upevanja ter učinku različne postavitve in razporeditve pevcev na zvok zbora.

Ob tem bi radi poudarili tudi to, da petje ni zelo eksaktna veda – veliko je odvisno od psihološke predstave pevca, zato je pri oblikovanju zvoka izjemnega pomena tudi način, kako komuniciramo svoje zahteve.



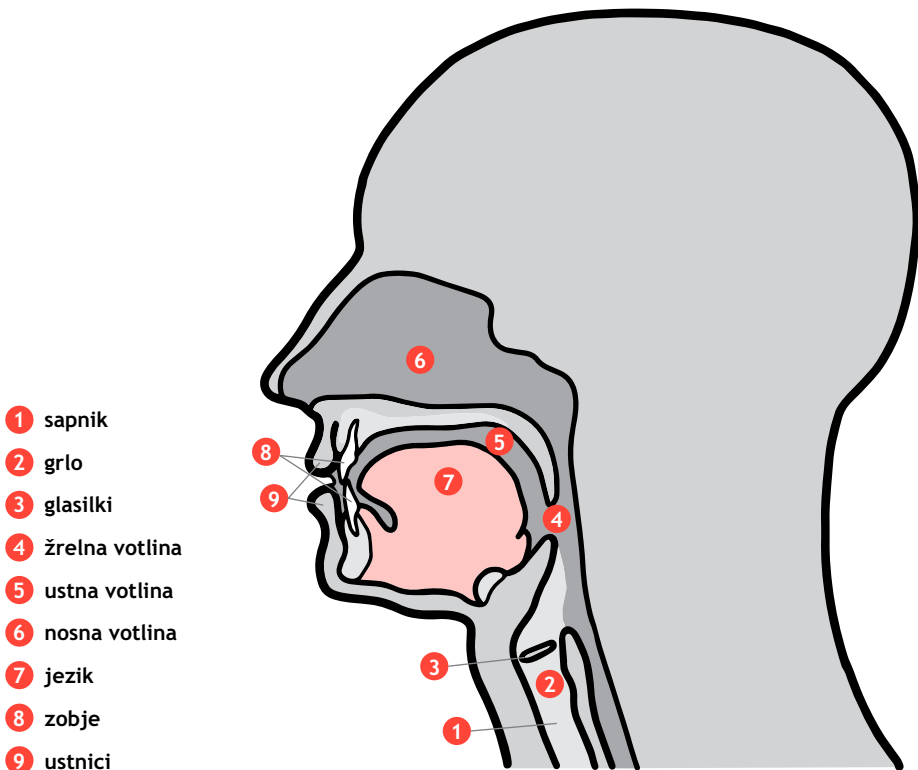
## 9.1 Zgradba in delovanje pevskega aparata

Vsako glasbilo sestavljajo energijski vir oz. generator zvoka, vibrator – element, ki ustvarja nihanje zraka, in resonator, ki to nihanje ojača in povzroči zvenenje. Človeški glas pa ima poleg teh elementov še artikulator.

Poglejmo si поблиže:

- dihalni organi in z njimi povezana muskulatura so energijski vir oz. generator zvoka,
- glasilke so vir zvoka oz. se pri petju uporabljajo kot vibrator,
- žrelo, ustna in nosna votlina ojačajo nihanje, ki ga ustvarijo glasilke, in se uporabljajo kot resonatorji,
- jezik, ustnice, zobje, mehko nebo in spodnja čeljust so artikulatorji.

(Garretson, 1998)



Slika 2: Zgradba pevskega aparata (Ravnikar, 2001)

Dihanje je ena od osnovnih fizioloških dejavnosti, ki omogočajo človekovo preživetje. Pri dihanju izmenjavanje plinov v pljučih in sapniku omogočajo mišice, ki sodelujejo pri dihanju: prepona ter trebušne in medrebrne mišice. Medrebrne mišice dvigajo in spuščajo prsni koš ter tako omogočajo izpraznitev pljuč in dotok svežega zraka vanje. Prepona je druga največja mišica v telesu in ni oživčena, zato njenega premikanja ne moremo neposredno nadzorovati, opazujemo lahko le posledice, ki se kažejo kot dviganje in spuščanje prsnega koša in predela pasu. Pri vdihu se prepona nekoliko spusti in potisne prsni koš navzdol, medtem ko ga medrebrne mišice razširijo in dvignejo. Običajno vdihu naravno sledi izdih, pri petju pa poskušamo izdih nadzorovati, zato se mora tendenca vdih čutiti tudi med izdihom. Pri izdihu abdominalne, trebušne mišice zlagoma sledijo dvigovanju prepone, medtem ko medrebrne mišice in mišice trupa vztrajajo pri ohranitvi odprtega in sproščeno privzdignjenega prsnega koša. Pri tem seveda ne smemo pretiravati, sicer lahko pride do neželene napetosti in krčevitosti. (*Doscher, 1994*)

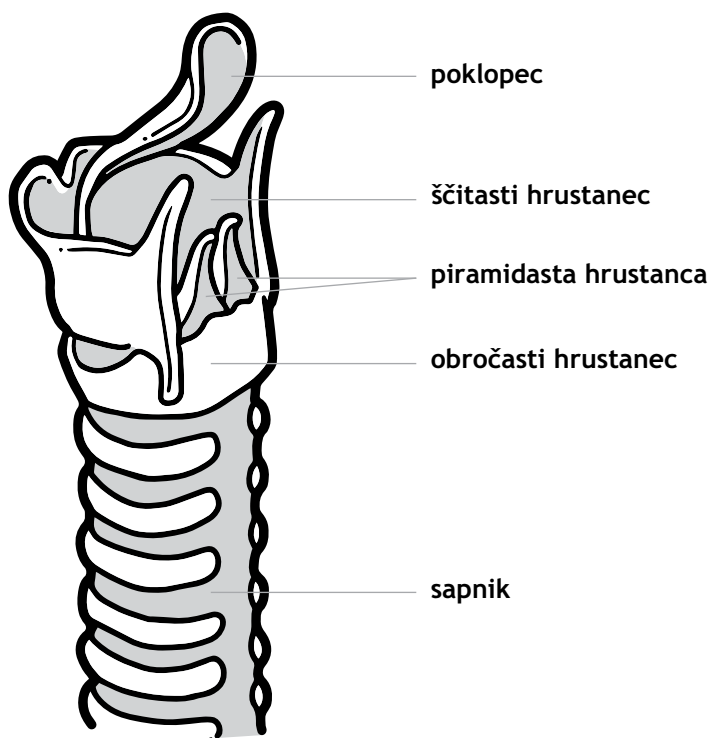
V povezavi z dihanjem se velikokrat uporablja izraz »opora« (appoggio v italijanščini) oz. »podprto petje«, kar je lahko nekoliko zgrešen oz. narobe razumljen koncept. Glas namreč ni nekakšen fizični objekt, ki bi potreboval oporo ali podporo. Tak zgrešen koncept velikokrat pripelje do tega, da imajo pevci napete trebušne mišice ali da krčevito vztrajajo pri odprtem prsnem košu, to pa lahko povzroči različne glasovne težave. Dihanje je pri petju krožni proces. In ker mora biti tendenca vdihovanja nekoliko prisotna tudi med izdihovanjem, vdihovanje in petje ne bi smeli delovati kot nasprotujoči si dejanji. Italijanski pristop appoggio temelji na »petju ob gesti vdihovanja«, kar je pravzaprav način izražanja krožne ideje dihanja. (*Doscher, 1994*)

Poznamo več vrst dihanja – trebušno (abdominalno), stransko (kostalno) in ključnično (klavikularno) dihanje.

Kot smo verjetno lahko ugotovili iz napisanega, pri petju uporabljamo kombinirano dihanje, povezavo trebušnega in stranskega dihanja, ključnično dihanje pa je za petje tako rekoč neuporabno.

Kako pri petju nastane ton? Glasilki sta med dihanjem navadno nekoliko razprti, ob ustreznem signalu možganov za petje pa se primerno napneta in stakneta. Zrak, ki potuje skozi sapnik, takrat povzroči, da glasilki zavibrirata (zanihata). To nihanje potuje naprej po zraku in se okrepi v resonančnih prostorih – žrelu, ustni in nosni votlini. Tem prostorom pravimo tudi odzvočna cev. Fiziološke značilnosti grla se torej povezujejo z značilnostmi posameznega glasu.

Grlo ima hrustančasto ogrodje, ki ga sestavljajo ščitasti in obročasti hrustanec, dva piramidasta hrustanca in poklopec.



Slika 3: Grlo in sapnik (Pocajt in Širca, 1990, v Kos, 2005)

Hrustančni deli grla so povezani z mišicami in vezmi. Pri premikanju hrustančnih delov sodelujejo kratke mišice grla, ki s premikanjem piramidastih hrustancev uravnavajo napetost glasilk oz. razporek med glasilkama. Na ogrodju

grla so priraščene dolge vratne mišice, ki grlo dvigajo ali pa ga potezajo navzdol. Premik grla najlaže otipamo med pitjem – pri požirku pijače se grlo dvigne za približno centimeter. Visok položaj grla je značilen tudi za neizurjene pevce. Notranjost grla pa je navlažena in zelo občutljiva, saj je pokrita s sluznico. Ob zmanjšani vlažnosti se glas lahko poškoduje (občutimo hripavost, izsušenost v grlu), že majhen tujek, ki zaide v grlo, spodbudi krčevit kašelj, po katerem se tujek izloči iz grla. (*Žvar, 2001, Pocaajt in Širca, 1990, v Kos, 2005*)

Grlo se nadaljuje v žrelo oz. žrelno votlino in nadalje v nosno in ustno votlino. Te dele pevskega aparata imenujemo s skupnim imenom odzvočna cev. Odzvočna cev je resonančni prostor, v katerem se okrepi nihanje zraka, ki ga povzroči nihanje glasilk. Danes je v svetu pevskega pedagogov splošno sprejeto, da sta glavni resonančni votlini grlo oz. žrelo in usta in da sta obe nastavljivi oz. spremenljivi; to pomeni, da je mogoče njuno velikost in obliko, pa tudi velikost njihovih odprtih spreminjati s posebnimi prilagoditvami jezika, ustnic, mehkega neba in čeljusti. Te prilagoditve lahko pevec prostovoljno nadzira, vendar pa je treba vaditi, dokler ne postanejo samodejne.

Glede na fiziološko soodvisnost pevskega glasu se odzvočna cev lahko spreminja na več načinov:

1. s pozicioniranjem grla,
2. z oblikovanjem ustno-žrelnih votlin s:
  - a) postavitvijo jezika,
  - b) odpiranjem čeljusti,
  - c) spremembami oblike ustnic,
  - č) relativno napetostjo in dvigom mehkega neba.

Že leta 1894 je Garcia trdil, da bi »za resnična usta pevca moralo veljati žrelo«. (*Doscher, 1992*). Ugotovljeno je bilo namreč, da sta kakovost in zven tona močno odvisna prav od oblike žrela. Pri tem je smiselno poudariti, da latinski izraz za žrelo pharynx v angleški literaturi uporabljajo za opis celotnega pevskega trakta – od nosne votline in ust do žrela. Posamezne dele žrela (pharynx) poimenujejo potem kot nazalni, oralni in nižji (angl. lower) pharynx.

K zgoraj naštetim nadzorovanim spremembam odzvočne cevi je treba dodati še tehniko nadzora dihanja, včasih imenovano appoggio, da se dosežejo različne vrste subglotičnega zračnega pritiska. Za več nadzor zračnega pritiska je potrebno počasno, enakomerno dihanje, brez zadrževanja zraka ali sproščanja v sunkih. Zelo pomembno je poudariti, da je pretiran zračni pritisk neučinkovita in nevarna zamenjava za ojačanje zvoka z optimalno resonanco. (Doscher, 1994)

Z resonančnimi prostori je tesno povezan tudi pojem pevskih registrov. V povezavi s tem pojmom je veliko nejasnosti in nedodelanosti: ali registri sploh obstajajo, če obstajajo, koliko jih je, kje jih zaznamo, kako jih izenačujemo? Včasih se zdi, kot da bi imel na ta vprašanja vsak pevski pedagog svoj odgovor. (Doscher, 1994)

Garcia (1894) in Colton (1988) imata za pojem registrov podobno kratko definicijo.

*Register pomeni niz zaporednih homogenih zvokov, proizvedenih z enim mehanizmom, ki se bistveno razlikuje od niza zaporednih homogenih zvokov, ki jih proizvede drug mehanizem. Register je niz zaporednih osnovnih frekvenc približno enake kakovosti. (Garcia, 1894, in Colton, 1988, v Doscher, 1994)*

Zdi se, da njuna definicija še danes ustreza tistemu, kar je o registrih lahko dognala znanost. Pri tem so imeli različni pedagogi različne nasvete za to, kako izenačevati registre. Nekateri so poudarjali pomembnost enakomernega subglotičnega pritiska, drugi delovanje intrinzičnih (notranjih) mišic grla, tretji natančno oz. umetniško izvedbo samoglasnikov in oblikovanje resonančnih prostorov. Očitno je, da pri izenačevanju registrov ne gre za to, da bi posvečali pozornost samo enemu delu pevskega aparata, ampak gre za povezovanje funkcij dihanja, fonacije in resonance. (Doscher, 1994)

V povezavi z določanjem pevskih registrov prav tako lahko najdemo več različnih tolmačenj. Ravnikar v knjigi Osnove glasbene akustike in informatike pevski register najprej opredeli kot *način petja, s katerim zapoje pevec skupino tonov na popolnoma enak način*. Nato opiše dva naravna, fiziološka registra –

*prsní in lobanjski*, ter omeni še *srednji register*, imenovan tudi *prehodni*. Omenja tudi *parcialni oz. ptičji register*, ki ga uporabljajo predvsem koloraturni soprani, in temu podoben moški register, imenovan *falzetni register*. Pri moških registrih omeni še *slamnati register*, ki naj bi bil značilen za ruske moške zборе oz. njihove basiste in kontrabasiste. (Ravnikar, 1999)

Doscherjeva (1994) navaja, da je Harry Hollien v članku *Review of Vocal Registers* (Pregled vokalnih registrov) zapisal, da je komisija uglednih zdravnikov in znanstvenikov na 12. simpoziju z naslovom *Care of the Professional Voice* (Skrb za poklicni glas) v New Yorku leta 1983 ugotovila, da so tradicionalni izrazi, ki opisujejo registre, izjemno subjektivni in »nelogični, če ne celo absurdni«, ter identificirala naslednje registre:

1. najnižji register (tradicionalni izraz: *slamnati*, *brundajoči*),
2. register, v katerem se največ govori in poje (tradicionalni izraz: *modalni*, *težki*),
3. visoki register, ki se uporablja predvsem za petje in redko za govor (tradicionalni izraz: *falzet*, *lahki*),
4. zelo visok register, ki ga najdemo samo pri ženskah in otrocih (tradicionalni izraz: *ptičji*, *flavtni*).

Dodatni register v sredini frekvenčnega območja je komisija težko znanstveno opredelila, vendar je zapisala, da »dobiva toliko (subjektivne) podpore, da ga ni mogoče prezreti«. Ta register je pomembno problematično področje pri treningu pevk in se tradicionalno imenuje *srednji register*. (Doscher, 1994)

Kot lahko sklenemo, je področje pevskih registrov še precej neraziskano in nedodelano. Vsekakor pa lahko nedvoumno ugotovimo, da k izenačenemu tonu in izenačenim registrom odločilno pripomorejo trije dejavniki: dihanje oz. nadzor subglotičnega pritiska, obvladovanje intrinzičnih in ekstrinzičnih mišic grla oz. položaja grla ter oblikovanje pevskega trakta. Vsi trije dejavniki – upravljanje zraka, pozicioniranje grla in resonančno povezovanje – se pri izenačevanju registrov medsebojno povezujejo.

## 9.2 Izgovorjava

Imata petje in govor sploh kaj skupnega?

Primerjanje petja in govora je večkrat tema različnih razprav, tudi v slovenski literaturi najdemo trditve, da med petjem in govorom obstajajo podobnosti.

Raziskave so pokazale, da med petjem in govorom obstaja več razlik. Tako se npr. čas za izgovorjavo soglasnikov b, d, h, v, s, t pri petju skoraj podvoji, podobno je tudi pri preostalih soglasnikih. Velike razlike nastajajo tudi pri oblikovanju samoglasnikov, pri petju so ti praviloma bistveno daljši kot pri govorjenju, od njihove kakovosti sta močno odvisni kakovost in barva zvoka. (*Emmons in Chase, 2006*)

Emmons in Chase (2006) pri naštevanju razlogov, zakaj petja in govora ni mogoče primerjati oz. ju izvajati enako, navajata znamenitega pevskega pedagoga Richarda Millerja:

1. nadzor nad dihanjem mora biti pri petju veliko bolj strog in natančen kot pri govoru,
2. samoglasniki pri petju trajajo bistveno dalj časa,
3. obseg je pri petju bistveno večji in močno presega obseg, ki je uporabljen pri govoru,
4. zvok pri petju zahteva bistveno več dinamičnega niansiranja in dinamičnih sprememb,
5. petje zahteva konstantno raven resonance, pri govoru pa tega ne potrebujemo.

Isti avtorici v nadaljevanju navajata razlike med t. i. akustičnimi samoglasniki in govorjenimi samoglasniki. Samoglasnik oblikujemo z velikostjo ustne odprtine oz. čeljustnega razmika, obliko ustnic in položajem jezika, pri tem pa med petjem in govorom obstajajo razlike, ki izhajajo predvsem iz akustičnih značilnosti petja. Richard Miller tako pravi, da pri petju t. i. čisti samoglasnik ne obstaja, čistost samoglasnika je optimum akustičnega odzivanja na posamezen samoglasnik. (*Emmons in Chase, 2006*). Vsak samoglasnik ima edinstveno ka-

kovost, ki je značilna samo zanj. Hkrati pa je to tudi akustični pojav – ko je samoglasnik natančno izveden, se resonančne votline glasu preoblikujejo tako, da posameznik sliši optimalno ojačitev osnovnega zvena. Ko je osnovna intonacija enaka intonaciji samoglasnika, se ta resonančno ojača, zven postane prijetnejši in bolj poln. Če vztrajamo pri govorniki kakovosti vokala, bo to povzročilo bodisi nenatančno intoniranje bodisi precejšnje pomanjkanje zaloge zraka. Akustični samoglasniki imajo zato nekatere značilnosti, ki pripomorejo k boljšemu in lepšemu zvenu glasu.

Če želimo torej doseči živ in zaokrožen ton, bomo uporabili alikvotne vrednosti akustičnih samoglasnikov, saj ti pripomorejo k velikosti in moči glasu. Zato moramo biti pozorni na razmerje med vibratorjem (glasilkami) in resonatorjem (ustna votlina), saj to pripomore tako k zdravju pevčevega grla kot pri zaznavanju v ušesu poslušalca. Uporaba akustičnih samoglasnikov namreč skoraj vedno pripomore tudi k čistosti intonacije. (*Emmons in Chase, 2006*)

V zvezi z izgovorjavo se tako pri zborovskih dirigentih lahko pokaže več dilem, povezanih predvsem z razločnostjo izgovorjave. Akustične raziskave dokazujejo, da je pri izgovorjavi pomembno predvsem to, da se upoštevajo akustične značilnosti posameznih samoglasnikov in soglasnikov. Kljub občutku, da bo to morda povzročilo večjo nejasnost pri poslušalcih, so rezultati povsem nasprotni. Ob upoštevanju akustičnih značilnosti so modificirani samoglasniki bolj razumljivi od tistih, ki bi jih uporabili pri govorniku. (*Emmons in Chase, 2006*)

Avtorici zato dirigentom priporočata naslednje rešitve, naštete v nadaljevanju.

1. Z zborom vadite različne tehnike izgovarjanja soglasnikov, vendar se pri tem ne ustavljajte.
2. Poskušajte prepoznati, kdaj je muzikalni moment pomembnejši od razločnosti izgovorjave. To je pomembno predvsem takrat, ko je kateri od glasov v ekstremni legi – takrat je bolj pomembno, da pevci zapojejo tonsko čim bolje, tudi z uporabo modifikacije samoglasnikov in aproksimativno izgovorjavo soglasnikov.



3. Pevci naj potrebne spremembe samoglasnikov vnesejo v partituro in naj bodo dosledni pri izvajanju tako modificiranih samoglasnikov kot dvoglasnikov.

*(Emmons in Chase, 2006)*

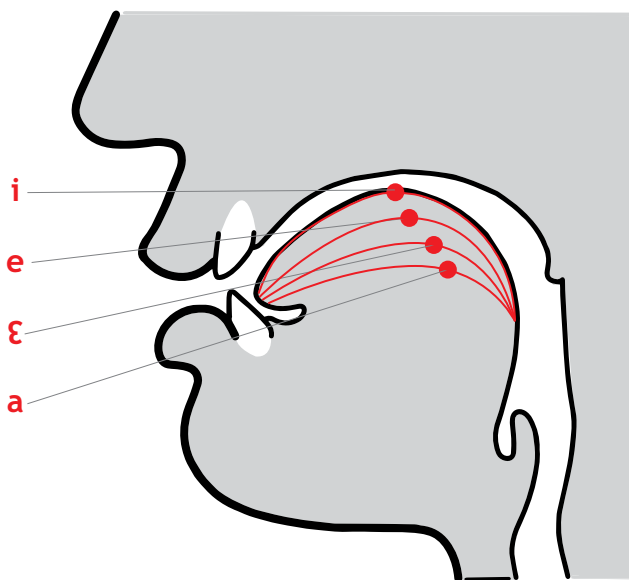
Ko pri izvedbi vokalov upoštevamo akustične zakonitosti, so vokali bolj diferencirani, tudi izvedba konzonantov postane zaradi izkoristka alikvotov boljje in lažje artikulirana. Praviloma moramo biti pri ženskih glasovih bolj pozorni na modifikacijo samoglasnikov kot pri moških glasovih, razlog za to pa se skriva v tem, da zvenijo ženski glasovi bližje resonančni frekvenci samoglasnikov. *(Emmons in Chase, 2006)*. Pri moških glasovih modifikacija ni tako potrebna, sploh pri obsegu, nižjem od tona d1.

### 9.2.1 kratek skok v mednarodne vode – mednarodna fonetična abeceda (IPA)

Dobro bi bilo, da bi dirigenti nekaj pozornosti namenili tudi poznavanju mednarodne fonetične abecede (IPA – International Phonetic Alphabet) in bi navajali pevce k njeni uporabi. Njena raba pride v poštev predvsem pri izvajanju skladb v tujih jezikih, v slovenščini za kakovost samoglasnikov uporabljamo drugačen zapis.

Mednarodno glasoslovno združenje deli črke IPA v tri razrede: na pljučne soglasnike, nepljučne soglasnike in samoglasnike. Samoglasnik pa opredeljuje kot glas, ki nastopa kot nosilec zloga.

Za določanje višine samoglasnika in položaja spredaj oz. zadaj se uporablja položaj jezika, kot je prikazano na naslednji sliki.

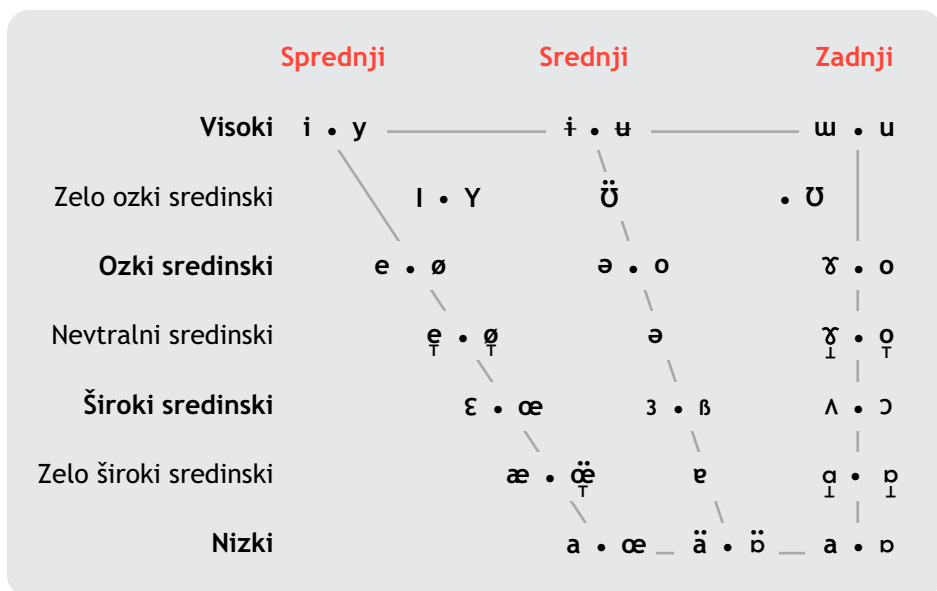


Slika 4: Položaj jezika pri osnovnih sprednjih samoglasnikih, z označeno najvišjo točko  
 ([https://sl.wikipedia.org/wiki/Mednarodna\\_foneti%C4%8Dna\\_abeceda](https://sl.wikipedia.org/wiki/Mednarodna_foneti%C4%8Dna_abeceda),  
 obiskano 20. 7. 2024)

V spodnjem diagramu ponazarja navpična os višino samoglasnika. Samoglasniki, ki se izgovarjajo s spuščnim jezikom (nizki samoglasniki), so spodaj, samoglasniki, ki se izgovarjajo z dvignjenim jezikom (visoki samoglasniki), pa so zgoraj. Npr. [a] je spodaj, saj je jezik pri izgovorjavi glasu spuščn, [i] pa je na vrhu, ker se izgovarja z jezikom, dvignjenim do nebá. Podobno vodoravna os na diagramu ponazarja položaj spredaj – zadaj. Samoglasniki, pri katerih je jezik pomaknjen proti sprednjemu delu ust (kot je [ε], široki e), so v preglednici levo, medtem ko so samoglasniki, pri katerih je jezik pomaknjen nazaj (kot je [ɔ], široki o), v preglednici desno.

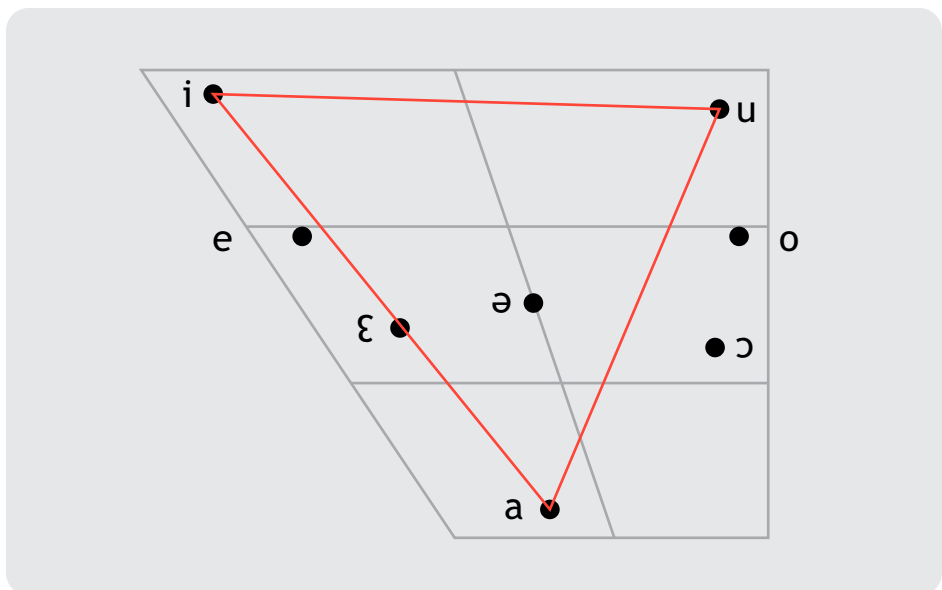
Tam, kjer so samoglasniki v paru, desna stran pomeni zaokroženi samoglasnik (pri njem so ustnice zaokrožene), leva stran pa njegovo nezaokroženo ustreznico.

Nobena samoglasniška črka ni izpuščena iz preglednice, čeprav so bili v preteklosti nekateri srednji samoglasniki navedeni med »drugimi simboli«.



Slika 5: Samoglasniki po MFA  
 ([https://sl.wikipedia.org/wiki/Mednarodna\\_foneti%C4%8Dna\\_abeceda](https://sl.wikipedia.org/wiki/Mednarodna_foneti%C4%8Dna_abeceda),  
 obiskano 20. 7. 2024)

Slovenski knjižni jezik ima osem samoglasnikov, /a/, /e/, /ɛ/, /ə/, /i/, /o/, /ɔ/, /u/. Ozki e in ozki o označujemo z malima tiskanima črkama, široki e označujemo z znakom ε, široki o z znakom ɔ, znak ə pa je uporabljen za polglasnik. Slovenske samoglasnike je težko zapisati z mednarodno fonetično abecedo, saj ne sledijo obliki trapeza, kot jo vidimo na zgornji sliki, ampak obliki trikotnika. Vsi samoglasniki so pomaknjeni proti sredini trapeza, še posebno [ɛ], [ɔ] in [a]. [a] se navadno obravnava kot srednji samoglasnik, torej bi moral biti v IPA zapisan kot /ä/, vendar pa ima višjo frekvenco drugega formanta, kot jo ima običajni srednji /ä/, in je nekje vmes med /ä/ in /a/. (Wikipedija, 25. 5. 2024, [https://sl.wikipedia.org/wiki/Fonologija\\_slovenskega\\_knji%C5%BEnega\\_jezika](https://sl.wikipedia.org/wiki/Fonologija_slovenskega_knji%C5%BEnega_jezika))



Slika 6: Slovenski samoglasniki  
 (<https://sl.wikipedia.org/wiki/Samoglasnik>,  
 obiskano 20. 7. 2024, trikotnik na sliki je dodal avtor priročnika)

Poleg samoglasnikov se v slovenščini, pa tudi v drugih jezikih uporabljajo tudi dvoglasniki oz. diftongi, ki so povezava dveh samoglasnikov v enem zlogu. V slovenščini so dvoglasniki redko zapisani z dvema samoglasnikoma, največkrat so zapisani v povezavi s soglasniki j, l in v. IPA dvoglasnike običajno označuje z nesklonljivim diakritičnim znamenjem, kot pri ⟨ụɪ⟩ ali ⟨ɥɪ⟩, ali z nadnapisom za povezanost samoglasnika, kot pri ⟨u¹⟩ ali ⟨¹ɪ⟩. Včasih se uporablja vezaj: ⟨ụị⟩, zlasti, če je za dvoglasnik težko ugotoviti, ali je zanj značilna povezanost, ali če je spremenljiv. (Wikipedija, 25. 7. 2024, [https://sl.wikipedia.org/wiki/Mednarodna\\_foneti%C4%8Dna\\_abeceda](https://sl.wikipedia.org/wiki/Mednarodna_foneti%C4%8Dna_abeceda))

Pri petju je treba, sploh kadar prvi samoglasnik pri dvoglasniku »držimo« dalj časa, izvedbo dvoglasnika ritmizirati. Drugi samoglasnik mora biti vedno izveden tik pred koncem note. Poudarek je vedno na prvem samoglasniku, priporočljivo razmerje med prvim in drugim samoglasnikom je 3/4 : 1/4. (Emmons in Chase, 2006)

Če se vrnemo k IPA, je tabela fonetičnih znakov za samoglasnike v slovenščini videti takole:

| Samoglasniki z visokim tonom |          |  | Samoglasniki z nizkim tonom |                 |   | Nenaglašeni samoglasniki |        |  |
|------------------------------|----------|--|-----------------------------|-----------------|---|--------------------------|--------|--|
| Znak                         | Primer   | Ime IPA  | Znak                        | Primer          | Ime IPA   | Znak                     | Primer | Ime IPA  |
| í:                           | hiša     | visoki sprednji<br>nezaokroženi<br>samoglasnik             | í                           | bik             | visoki sprednji<br>nezaokroženi<br>samoglasnik            | i                        | biti   | visoki sprednji<br>nezaokroženi<br>samoglasnik             |
| ù:                           | truplo   | visoki zadnji<br>zaokroženi<br>samoglasnik                 | í:                          | list            | visoki sprednji<br>nezaokroženi<br>samoglasnik            | u                        | mamut  | visoki zadnji<br>zaokroženi<br>samoglasnik                 |
| è:                           | cerkev   | ozki sredinski<br>sprednji<br>nezaokroženi<br>samoglasnik  | ý                           | Türk            | visoki sprednji<br>zaokroženi<br>samoglasnik              | ə                        | danes  | nevtralni<br>sredinski<br>srednji<br>samoglasnik           |
| ò:                           | erotičen | ozki sredinski<br>zadnji<br>zaokroženi<br>samoglasnik      | ú                           | kruh            | visoki zadnji<br>zaokroženi<br>samoglasnik                | ɛ                        | medved | široki sredinski<br>sprednji<br>nezokroženi<br>samoglasnik |
| è                            | sem      | nevtralni<br>sredinski<br>srednji<br>samoglasnik           | ú:                          | romun-<br>ščina | visoki zadnji<br>zaokroženi<br>samoglasnik                | ɔ                        | potok  | široki sredinski<br>zadnji<br>zaokroženi<br>samoglasnik    |
| è:                           | zemlja   | široki sredinski<br>sprednji<br>nezokroženi<br>samoglasnik | é:                          | kreda           | ozki sredinski<br>sprednji<br>nezaokroženi<br>samoglasnik | a                        | žena   | nizki srednji<br>nezaokroženi<br>samoglasnik               |
| ò:                           | poten    | široki sredinski<br>zadnji<br>zaokroženi<br>samoglasnik    | ó:                          | pot             | ozki sredinski<br>zadnji<br>zaokroženi<br>samoglasnik     | ər                       | koder  |  |
| à:                           | danes    | nizki srednji<br>nezaokroženi<br>samoglasnik               | á                           | pes             | nevtralni<br>sredinski<br>srednji<br>samoglasnik          |                          |        |  |

|    |      |  |    |         |  |  |  |  |
|----|------|--|----|---------|--|--|--|--|
| àr | vrba |  | é  | met     | široki sredinski<br>sprednji<br>nezokroženi<br>samoglasnik |  |  |  |
|    |      |  | é: | adverb  | široki sredinski<br>sprednji<br>nezokroženi<br>samoglasnik |  |  |  |
|    |      |  | ó  | on      | široki sredinski<br>zadnji<br>zaokroženi<br>samoglasnik    |  |  |  |
|    |      |  | ó: | alkova  | široki sredinski<br>zadnji<br>zaokroženi<br>samoglasnik    |  |  |  |
|    |      |  | á  | brat    | nizki srednji<br>nezaokroženi<br>samoglasnik               |  |  |  |
|    |      |  | á: | grad    | nizki srednji<br>nezaokroženi<br>samoglasnik               |  |  |  |
|    |      |  | ór | tržnica |  |  |  |  |

*Tabela 9: Mednarodni fonetični znaki za samoglasnike s slovenskimi primeri  
(Wikipedija, 20. 7. 2024, [https://sl.wikipedia.org/wiki/Mednarodna\\_foneti%C4%8Dna\\_abeceda](https://sl.wikipedia.org/wiki/Mednarodna_foneti%C4%8Dna_abeceda))*

## 9.2.2 Kako oblikovati posamezne samoglasnike?

Kot smo že omenili, ima pri oblikovanju samoglasnikov pomembno vlogo položaj jezika, ustnic in čeljusti.

Pevce najprej naučimo peti samoglasnike A, E, I, O, U. Pri petju samoglasnikov je pomembno, da v ustni votlini ohranimo dovolj prostora. Jezik naj leži na dnu in naj se lahko dotika spodnjih sprednjih zob. Na položaj jezika je treba biti posebno pozoren pri samoglasnikih [e] in [i], saj se jezik pri njih lahko preveč privzdigne in povzroči kovinski zven tona. Vsak samoglasnik ima svojo barvo, U je najtemnejši, sledijo mu O, A, E in nazadnje I, ki velja za najsvetlejši vokal.

### A

Med vsemi samoglasniki je ta samoglasnik najbolj odprt, čeljusti so razprte, ustnici sta zaokroženi, vendar ne preveč našobljeni, jezik leži sproščeno in se rahlo dotika spodnjih sprednjih zob oz. dlesni.

### E

Čeljust je sproščena, ustnici sta razmaknjeni. Spodnja ustnica naj občuti rahel poteg navzdol. Konica jezika je nekoliko privzdignjena in se rahlo dotika spodnjih sprednjih zob, koren in robovi jezika so nekoliko privzdignjeni.

### È:

Nastavimo [e] in nekoliko spuščamo osrednji del jezika, medtem ko robovi jezika ostajajo na zgornjih zobeh.

### ə

Jezik počiva na sredini ustne votline, sprednji del jezika je nekoliko više kot pri [u] in niže kot pri [i].

### I

Spodnja čeljust je spuščena navzdol nekoliko bolj kot pri vokalu [e] in

manj kot pri vokalu [ə], ustnici sta nekoliko našobljeni, zgornja nekoliko bolj kot spodnja. Konica jezika se dotika spodnjih sprednjih zob oz. dlesni ob spodnjih sprednjih zobeh.

## O

Čeljust je spuščena navzdol in sproščena, usta so sproščeno odprta, ustnici sta ovalno zaokroženi. Koren jezika je rahlo dvignjen, konica jezika se dotika spodnjih sprednjih dlesni oz. zob.

## Ď:

Ustnici sta nekoliko izbočeni, sprednji del jezika je rahlo spuščen.

## U

Ustnici sta zaokroženi in rahlo našobljeni, oblika je rahlo ovalna, koren jezika je zaokrožen proti mehjemu nebu, mehko nebo je privzdignjeno. (*Kos, 2005; Ehman, 1968; Emmons in Chase, 2006*)

Jezik ima pri oblikovanju samoglasnikov prevladujočo vlogo. Za dirigente amaterskih in šolskih zborov je pomembno, da pevce učijo pravilne lege oz. položaja jezika, saj to vpliva tako na ravnovesje med prsno resonanco in resonanco glave kot na poenotenost zvoka, intonacijo, obseg in lepoto tona. Že rahla sprememba v položaju jezika lahko pomeni veliko izboljšanje zvoka. Emmons in Chase razlagata, da položaj jezika določa kakovost samoglasnika, zato jezik nikoli ne more biti povsem sproščen. Prav tako so visoki toni močno odvisni od višjega, nekoliko naprej pomaknjene jezika, medtem ko nizki toni prsnega registra zahtevajo položaj, kot ga imajo zadnji samoglasniki. Jezik se med petjem torej mora premikati. Po drugi strani pa je seveda treba iskati priložnosti za sproščen položaj jezika. (*Emmons in Chase, 2006*)



### 9.2.3 Kaj pa soglasniki?

Slovenščina ima 21 soglasniških fonemov, od tega jih ima 20 svojo črko v abecedi. Svoje črke nima fonem [dž]. Drugače kot pri angleščini je zapis slovenskih besed bolj sosleden z izgovorjavo, tudi zato, kot je bilo že omenjeno, slovenščino redko zapisujemo z mednarodno fonetično abecedo. 12 soglasniških fonemov je zvenceh in 9 nezvenceh, 6 je zvočniških in 15 nezvočniških.

Soglasniški fonemi se v slovenščini delijo na tri skupine – *zvočnike*, *zvence* in *nezvočnike*. Glede na izgovorjavo glasov pa poznamo *nosnike*, *jezičnike*, *drsnike*, *vibrante* (ali *tape*), *zapornike*, *pripornike* in *zlitnike*. Soglasniki segajo od ustničnih do mehkonebnih; slovenščina namreč ne pozna uvularnih, grlnih ali glasilčnih glasov.

| (Zvenci) zvočniki |             | Zvenci nezvočniki |             | Nezvenci nezvočniki |             |
|-------------------|-------------|-------------------|-------------|---------------------|-------------|
| Fonem             | Izgovorjava | Fonem             | Izgovorjava | Fonem               | Izgovorjava |
| [m]               | /m/         | [b]               | /b/         | [p]                 | /p/         |
| [n]               | /n̥/        | [d]               | /d̥/        | [t]                 | /t̥/        |
| [l]               | /l/         | [g]               | /g/         | [k]                 | /k/         |
| [r]               | /r/ (/r̥/)  | [z]               | /z/         | [s]                 | /s/         |
| [j]               | /j/         | [ž]               | /ʒ/         | [š]                 | /ʃ/         |
| [v]               | /v/         | [dž]              | /d͡ʒ/       | [č]                 | /t͡ʃ/       |
|                   |             |                   |             | [f]                 | /f/         |
|                   |             |                   |             | [c]                 | /t͡s/       |
|                   |             |                   |             | [h]                 | /x/         |

Tabela 10: Soglasniški fonemi z običajno izgovorjavo  
(Wikipedija, 25. 7. 2024, [https://sl.wikipedia.org/wiki/Fonologija\\_slovenskega\\_knji%C5%BEnega\\_jezika](https://sl.wikipedia.org/wiki/Fonologija_slovenskega_knji%C5%BEnega_jezika))

Pri petju je treba soglasnikom posvetiti posebno pozornost, saj lahko povzročajo neželene nejasnosti, šume ipd. Glas pri petju namreč ni samo instrument, ampak je tudi sredstvo sporočanja. Glasbena uporaba glasu je zato povezana s poznavanjem, kakšne so zahteve, da bi dosegli lep, muzikalen in izrazen ton.

Pevci ne smejo biti prepričani, da je dobra izgovorjava nekaj samoumevnega. Zato da bi pevce naučili proizvajati lep ton in bi bili hkrati razumljivi, je treba obe veščini vaditi posamično. Emmons in Chase trdita, da je velikokrat zelo lahko doseči dobro dikcijo in slabšo kakovost tona, veliko težje pa je doseči jasno izgovorjavo ob dobrem petju. (*Emmons in Chase, 2006*)

Lepota tona je v marsičem odvisna od samoglasnikov, pri tem pa učinkovita izvedba soglasnikov ne sme vplivati na njihovo razumljivost. Soglasniki so hrbtenica razumljivosti besedila, vendar se zdi, da se najboljši učinki za jasno izgovorjavo dosežejo, če ločimo uporabo in modifikacijo samoglasnikov od vadenja večine izgovorjave soglasnikov. Včasih je za primerno izgovorjavo soglasnika pomembno tudi, da nekoliko prilagodimo izvedbo samoglasnika. (*Emmons in Chase, 2006*)

Pri izgovorjavi soglasnikov se je treba zavedati razlik med zvenečimi in nezvенеčimi soglasniki, zveneči bodo intonirani, nezvенеči pa manj razločni oz. slabše zvočno prenosljivi. Zgolj z zahtevo po jasni izgovorjavi velikokrat ne bomo dosegli želenega učinka, saj mnogi pevci nimajo dobrih govornih navad. Dober pripomoček pri izgovorjavi soglasnikov je ritmiziranje izgovorjave končnih soglasnikov; pri tem je treba vztrajati, pevci si morajo izgovorjavo zapisati v partituro in jo potem vedno enako ritmično izvajati (npr. na dobo ali po dobi). S tem se poenoti izvedba in pripomoremo k zvočnosti in jasnosti soglasnikov. (*Emmons in Chase, 2006*)

Navodilo, da je treba soglasnike bolj »pljuvati«, je prav tako neučinkovito, saj z ustnicami oblikujemo razmeroma malo soglasnikov, poleg tega taka izgovorjava ustvarja neželen subglotični pritisk na glasilkah. Vse to ne bo pripomoglo k jasnosti izgovorjave, zvok se zato ne bo nič bolje prenašal. Emmons in Chase (2006) pri izvedbi soglasnikov predlagata pet osnovnih pravil za razumljivo izvedbo.

1. *Kratki (hitri), toda razločni*: glavna težava pri izvedbi legata je prav prisotnost soglasnikov. Ob tem pa so soglasniki odgovorni še za dodatne tri pomanjkljave oz. prepreke. Pri izvedbi soglasnikov je večkrat treba usta, ki naj bi bila sicer pretežno odprta, zapreti. Jezik, ki bi moral biti sproščen, je zaradi izvedbe

soglasnikov velikokrat napet. Poleg tega izvedba soglasnika lahko pretrga zračni tok, ki naj bi bil pri petju nepretrgan. Zato je treba soglasnike izvajati *hitro in kratko*, z aktivnim premikanjem jezika ali ustnic. Richard Miller trdi, da jasna izgovorjava ni rezultat *pretirane izgovorjave* soglasnikov, ampak *hitro izgovorjenih* soglasnikov, ki ne ustavljajo toka primerno oblikovanih in izvedenih samoglasnikov. Pri vadenju take izgovorjave je smiselno pripraviti vaje z najbolj pogostimi soglasniki, t, d, n, l, r, v povezavi z različnimi samoglasniki. Pri tem moramo biti pozorni, da pevci obdržijo usta, kolikor je mogoče, odprta. Premikanje jezika naj ne povzroči tudi zapiranja ust.

2. *Konica jezika naj bo na vrhu spodnjih zob, in ne na spodnjem delu spodnjih zob (na dlesnih)*. Pri tem pevci, ko imajo konico jezika na vrhu spodnjih zob, dobijo vokalno pozicijo, ki je nekoliko višja in bolj spredaj. To bo povzročilo, da bodo soglasniki bolj jasni, z večjo zvočno prodornostjo, hkrati pa z manjšo uporabo moči in zato lepšim tonom. Pri zgoraj opisanih vajah zavestno razmišljamo o položaju konice jezika na vrhu spodnjih zob.

3. Seznanite se s tem, katere soglasnike izvedemo z zapiranjem ust in katerih ne.

- a) Soglasniki, pri katerih je treba zapreti usta, so s, z, c, č, dž,
- b) z jezikom oblikujemo t, d, n, l, r, g, k,
- c) z ustnicami p, b in m,
- č) z ustnicami in zobmi pa oblikujemo v in f, ko je treba spet zapreti tudi usta.

4. *Ne premikajte čeljusti, če ni to nujno potrebno*. Smiselno je pevce naučiti, da čeljust premikajo čim manj. Pri tem je treba razmisliti, kako to doseči v povezavi z jezikom; običajno gre za to, da konico jezika ohranimo na sekalnem delu spodnjih zob in hitro in sproščeno premaknemo čeljust. Pri zelo visokih tonih je včasih smiselno žrtvovati nekaj razločnosti na račun tona. Včasih je dobro številčno določiti odprtost ust (razpon čeljusti). Pri tem ima vrednost 1 odprtina med zobmi v velikosti nohta, vrednost 5, ki je največja vrednost, pa odprtina v velikosti pokončno postavljenega palca.

5. Najprej razmislite o položaju soglasnika (začetni, v sredini ali končni položaj) in se šele nato odločite, kako boste ravnali z njim. Pri začetnih soglasnikih razmislite o samoglasnikih, ki sledijo, in pevce navadite, da nastavijo položaj ust, ki bo ustrezal samoglasnikom. Soglasnik izvedejo s hitrim premikom jezika ali ustnic, ne da bi pri tem spreminjali položaj ust. Končni soglasniki so z vidika razumljivosti besed pomembnejši od začetnih, medtem ko s sredinskimi soglasniki vedno odlašamo do zadnjega trenutka in jih nato prilepimo k naslednji besedi. Včasih taka izgovorjava lahko zelo popači pomen, temu se običajno izognemo tako, da drugo besedo, če se začne s samoglasnikom, ponovno zastavimo. Podobno, kadar je to potrebno, s kratko cezuro ločimo besedi, ko se ena konča in druga začne s soglasnikom. Pri končnih soglasnikih moramo biti posebno pozorni, da jih izvedemo dovolj jasno. Pri jezikih, kot sta nemščina in angleščina, je pomen stavka velikokrat odvisen prav od zadnje besede. Zato je treba posebno pozornost nameniti jasni izgovorjavi zadnje besede, jasnost te besede pa je odvisna tudi od zadnjega soglasnika. Če gre za zveneče soglasnike, jih običajno nekoliko podaljšamo, pri pripornikih in zapornikih pa poskrbimo za nekoliko izrazitejši zračni tok. V tem primeru »rahlo pljuvanje soglasnika« ponudi smiselno predstavo o izvedbi. (*Emmons in Chase, 2006*)

Na koncu se je treba zavedati, da je pri petju razumljivost besedila v marsičem odvisna tudi od konteksta. Razmerja med glasbo in besedilom so lahko zelo različna, različna je tudi pevnost posameznih jezikov. Na koncu je tu še skladatelj, ki je poezijo denimo lahko uglasbil bolj ali manj spretno, poznavajoč vse trike vokalne produkcije, ali pa popolnoma intuitivno, ne da bi poznal značilnosti pevskega aparata. Dirigenti moramo prav zato veliko pozornosti nameniti tudi skrbni analizi besedila, ne samo z vidika vsebine in metrike, ampak tudi razumljivosti in pevske produkcije ter zvočnih značilnosti in kakovosti pevske predstavitve.

### 9.3 Upevati ali ne upevati, to ni več vprašanje!

Za zborovskega dirigenta je poznavanje delovanja pevskega aparata nujno, malo manj pomembno je, ali je ob tem tudi dober pevec. Vsekakor pa mora petje vsaj do neke mere obvladati, če želi pri vadenju uporabljati tudi metodo demonstracije. Še bolj pomembno pa je, da zna pevcem razložiti koncepte pevske tehnike in jim pomagati pri obvladovanju različnih izzivov, ki jih prinaša obvladovanje glasu. Učenju pevske ali, kot velikokrat radi rečemo, vokalne tehnike običajno posvečamo čas na začetku vaje, ki ga hkrati porabimo tudi za to, da pevce pripravimo na petje. Slovenci pri tem žal nimamo poenotene terminologije, slovar slovenskega knjižnega jezika namreč ne pozna termina upevanje. Namesto tega ponudi besedo opevanje. Na tem mestu se ne bi želeli spuščati v etimologijo jezika, vsekakor pa je termin upevanje vsebinsko bolj smiseln. Upevanje namreč nakazuje, da se želimo uvesti v petje oz. pripraviti na petje, zato ga v tem priročniku dosledno tako tudi uporabljamo. Angleško govoreče okolje uporablja za to aktivnost termin *warm up*, kar bi lahko prevedli z ogrevanje, Timothy Seelig pa govori tudi o pripravi *warm down* oz. »ohlajanju« ali, vsebinsko bolj smiselno – sproščanju pred petjem.

Zdaj, ko smo razčistili uvodne terminološke zagate, se lahko posvetimo ciljem dejavnosti upevanja. Vsako upevanje namreč sledi vsaj dvema ciljema – eden je priprava na petje, ki lahko, kot bomo videli v nadaljevanju, vključuje tako aktivnosti za segrevanje telesa kot »ohlajanje« oz. sproščanje telesa. Drugi cilj je, kot smo omenili že zgoraj, učenje obvladovanja različnih pevske veščine, od primerne drže do dihanja, izrabe resonančnih prostorov, izenačevanja registrov, povečevanja obsega glasu in obvladovanja različnih oblik artikulacije. Dobro pripravljeno upevanje je lahko dober uvod za učenje kakšne nove skladbe ali začetek obvladovanja pevske tehnične težave pri posamezni skladbi.

V nadaljevanju bomo povedali nekaj o tem, kako zasnovati upevanje, in našteji nekaj primernih vaj.

Dragica Žvar (2001) pri izbiranju vaj za upevanje omenja več kriterijev:

- *postopnost*: vaje ne smejo biti ritmično in melodično prezahtevne,
- *motivacija*: vaje naj vključujejo komične situacije, da jih bodo pevci z veseljem izvajali in pri njih sodelovali,
- *samostojnost*: posvetiti se je treba tudi posameznikom in tako zmanjšati možnost napak,
- *namen vaje*: pevcem je treba pojasniti, zakaj izvajajo posamezno vajo oz. kaj se s to vajo razvija, in jih tako spodbuditi za sodelovanje in k boljši koncentraciji. (Žvar, 2001)

Timothy Seelig v knjigi *The Perfect Blend* (2005) opozarja, kako pomemben je razmislek dirigenta o pevski tehniki, ki jo uporablja na vaji. Velikokrat o tem namreč sploh ne razmišljamo, ne zavedajoč se, da tudi če menimo, da ne uporabljamo nobene tehnike, to vendarle tudi pomeni »tehniko«. Pri tem poudarja, da pevska tehnika vključuje vse naše delo, povezano s petjem, od učenja drža telesa in dihalnih vaj, ki jih uporabljamo, do učenja preostalih pevskih prvin, kot so izenačevanje vokalov, izenačevanje registrov, uporaba resonančnih prostorov itd. Poudari tudi pomen poimenovanja posameznih upevalnih vaj, pri čemer je zagovornik zabavnih imen, kot sta npr. sproščajoča kopel ali pa Karate Kid, ki si jih je lahko mogoče zapomniti. Najbolj pomembno pa se mu zdi, da dirigent pozna namen oz. cilj posamezne vaje. Brez tega vaje po njegovem mnenju sploh ne bi smel izvajati! (Seelig, 2005)

Kot je bilo že omenjeno, Seelig zagovarja dva koncepta priprave na petje – segrevanje (warm up) in sproščanje (warm down). Po njegovem mnenju se je treba upevati, saj želimo, da:

- pevci pustijo skrbi in težave pred vrati pevske sobe,
- jim požene kri po telesu in da pripravijo telo za petje,
- da dihajo,
- se osredotočijo za trenutek na svoj instrument, in ne na note, ritem in besedilo,
- slišijo zvok, ki ga želi dirigent slišati od njih, ločeno od glasbe, ki jo izvajajo,

- poslušajo drug drugega in pojejo drug drugemu,
- si prizadevajo za izenačevanje vokalov in koncentracijo, povezano z intonacijo,
- se povežejo med seboj in z dirigentom.

Pri jutranjih vajah, ki vključujejo segrevanje (warm up), pa je treba doseči predvsem naslednje:

- hitro je treba prebuditi in začeti uporabljati mišice, ki sodelujejo pri dihanju,
- zmanjšati pritisk na glasilke,
- razširiti glasilke tako, da bodo vibrirali samo robovi glasilk,
- znižati prag fonacije.

*(Seelig, 2005)*

Za vsako pevsko vajo avtor priporoča petdelni meni upevanja, ki vključuje vaje za držo, motor (dihalne vaje), vibrator (pozicija grla, skoki, registri), resonator (izenačevanje vokalov, legato, dinamika, obseg glasu) in petje. *(Seelig, 2005)*

Naš meni bo nekoliko drugačen, vključeval bo morda kakšen hod manj, zagotovo pa bo okusen in primeren za uporabo. Vsak od hodov bo prinašal več različnih izbir.

### 9.3.1 Sproščanje in drža

Vaje amaterskih pevskih zborov večinoma potekajo ob večernih urah, vaje šolskih zborov pa običajno ob za otroke najbolj neugodnih urah, bodisi zgodaj zjutraj bodisi po pouku, kar pomeni sedmo ali celo osmo uro pouka. Pevci pridejo na vajo različno razpoloženi, ali še zaspani ali pa utrujeni od dolgega dneva. Vse to vpliva na njihovo razpoloženje in s tem na delovanje njihovega telesa, zato je treba na začetku vaje vedno nekaj časa posvetiti sproščanju in zbranosti oz. pripravljanju telesa za kakovosten začetek petja.

Različni avtorji zato za začetek priporočajo take vaje, ki bodo pevce odvrnile od vsakdanjih napetosti in bodo vključevale različne zabavne dejavnosti in prisposodbe. (Seelig, 2005; Kos, 2005)

Po Seeligovem zgledu bomo vajam dali zabavna imena.

### **Sproščajoča kopel**

- Pevci naj zaprejo oči in si predstavljajo, da mirno ležijo v kopalni kadi s penečo se kopeljo, pri tem naj mirno dihajo in si zamišljajo prijeten občutek tople vode in dišav, ki obdajajo telo.
- Ob tem, ko se pevci sproščajo v kopalni kadi, jim ponudite besedo ali dve, ki naj jo (ju) v mislih z vsakim vdihom ponavljajo – lahko gre za besede, kot so sprostitiv, svežina, lepota, čudovito, užitek ...
- **Cilj vaje** je za naslednjo uro, dve ali tri popolnoma izključiti svet okoli sebe. (Seelig, 2005)

### **Poceni masaža**

- Pevci naj se postavijo v vrsto ali v krog in naj drug drugemu zmasirajo ramena in vrat.
- **Cilj vaje** sta poleg sproščanja mišic v vratu in ramenih tudi interakcija med pevci in sproščeno razpoloženje med njimi. (Seelig, 2005)

### **Karate Kid**

- Vaja sledi prejšnji, z rahlimi karatejskimi udarci oz. »sekljanjem« zmasiramo še zgornji del hrbta drugega pevca.
- Da bo bolj zabavno, naj pevci medtem zapojejo kakšen ton; to bo zagotovo zelo sproščen ton z vibratom! (Seelig, 2005)

### **Sušenje perila**

- Pevci naj si zamislijo, da so ravno oprali perilo. V košari ga odnesejo na vrt ali balkon, kjer ga bodo obesili na vrv.
- Na dnu košare je velika, mokra, težka odeja, ki jo morajo obesiti na najvišjo vrv. Vzamejo naj jo iz košare in jo poskusijo vreči na vrv.



- Zgrešili so vrh. Odeja je padla na tla. Poberejo jo in jo ponovno otresejo. Poskusijo naj znova!
- Ko jim uspe, naj poskusijo s pihanjem posušiti mokro perilo.
- **Cilj vaje** je sproščanje napetosti in uvajanje dihalnih vaj. (*Haasemann in Jordan, 1991, v Kos, 2005*)

### **Speče marionete**

- Pevci sedijo ali stojijo kot speče marionete, pri tem naj bodo popolnoma sproščeni, toliko, kot jim to dopušča okretnost njihovega telesa.
- Igralec potegne za vrstico in pevcem se stresejo roke.
- Počasi se vzravnavajo v sproščeno stoječo oz. sedečo držo in nadaljujejo v pevsko držo – nazadnje se poravnata vrat in glava, hrbtenica je raztegnjena, prsni koš s prsnico je rahlo izbočen.
- **Cilj vaje** je vzpostaviti pevsko držo. (*Seelig, 2005*)

### **Priprava za skok v vodo**

- Pevci vdihujejo, medtem ko dvigujejo roke ob straneh, kot za skok v vodo, le da dlani gledajo druga proti drugi. Ob tem opozarjamo na širjenje dela telesa v pasu.
- Ob spuščanju rok izdihujejo in poskušajo ohraniti visok položaj prsnega koša.
- **Cilj vaje** je primerna drža telesa ob opazovanju dogajanja pri dihanju. (*Seelig, 2005*)

## 9.3.2 Dihanje

Že v poglavju o zgradbi pevskega aparata smo govorili o tem, da gre pri pevskem dihanju za povezovanje dveh nasprotujočih si tendenc, vdiha in izdiha. Pri tem, kot pravi Seelig, *notranje interkostalne mišice delajo proti našim napotrom, da bi ohranili dvignjen in odprt prsni koš. Druga bitka, ki poteka hkrati, pa je ta, da naše abdominalne mišice skušajo preprečiti, da bi notranja cev ob dvigu prepone prehitro kolabirala in nam tako onemogočila nadzor nad dihanjem.*

Zato pri dihanju avtor daje samo tri možne napotke. Ker je njegova osnovna glasbena izobrazba petje, mu kaže zaupati. Ti trije napotki pa so: **notri, navzdol in ven.** (Seelig, 2005)

### **Farinelli**

- Pevci se za četrto kroga zasukajo proti sredini.
- Dirigent šteje do osem, pevci ob nežnem vdihu dvigujejo roke do odročnega položaja.
- Ko dirigent prešteje do osem, pevce opozori, naj bodo pozorni, da ohranijo razprte glasilke.
- Pevci na kratko izdihnejo, z rameni naredijo krog od spredaj nazaj in medtem kratko vdihnejo.
- Nato to ponovijo še enkrat in še enkrat zajamejo za dober kozarec zraka.
- Začnejo spuščati roke in izdihovati na zzzzz, ob tem jih dirigent opozarja, naj ohranijo visok – odprt položaj prsnega koša in počasi popuščajo navznoter v abdominalnem delu.
- Pevci kratko vdihnejo in hitro izdihnejo, nato vajo ponovijo.
- **Cilj vaje:** krepimo mišice, ki sodelujejo pri vdihovanju in izdihovanju. Vajo pripisujejo slavnemu italijanskemu kastratu Farinelliju. (Seelig, 2005)

### **Pripravi dih**

- Vzemite katerokoli skladbo, ki jo vadite in ima dvo- ali večdobni metrum.
- Zbor naj vdihne osem dob pred začetkom.
- Pozor – pevci ne smejo pre zgodaj vdihniti in glasilke naj ostanejo razprte!
- **Cilj vaje** je preprečiti hlastanje za zrakom pred začetkom petja. Poleg tega bo tudi zastavek tona pri tej vaji samodejno lep in sproščen. (Seelig, 2005)

### **Vrelec mladosti**

- Pevci naj v neki ugodni legi zapojejo akord.
- Dlan ene roke naj v obliki črke T postavijo na kazalec druge roke.

- Med petjem naj zgornjo dlan potiskajo navzdol in to imitirajo z zvokom.
- Nato naj s kazalcem potisnejo zrak skozi roko, da nakažejo prepihan zvok.
- **Cilj vaje** je pevcem prikazati, kako zveni in se občuti, ko je tok zraka pri petju stalen in usmerjen. (*Seelig, 2005*)

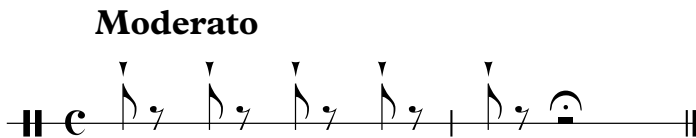
### Raztezanje hrbta

Pevci naj sedejo na rob stola in se s komolci naslonijo na kolena.

- Najprej globoko vdihnejo.
- Sledi izdih in večkratna ponovitev tega.
- Nato naj se v istem položaju z obema rokama primejo v ledvenem delu pasu. Prej so začutili, kako se ta del dviga, zdaj so to tudi otipali.
- Vajo ponovijo najprej v normalno sedečem in nazadnje v stoječem položaju.
- **Cilj vaje** je pevcem prikazati, kakšen je občutek v ledvenem delu pri pravilnem pevskem vdihu. (*Seelig, 2005*)

### Iskanje medeničnega dna

- Pevci rahlo vdihujejo v kratkih ritmičnih razmikih in v mislih štejejo do pet (dirigent lahko glasno šteje), kot je zapisano spodaj.



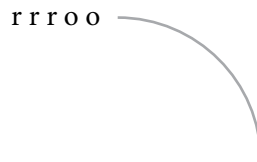
*Notni primer 12*

- Vdihnjeno količino zraka zadržijo, glasilke ohranjajo razprte.
- Z eno roko lahko nadzirajo mišice v predelu abdomna, ki v tem času delujejo tako, da je to mogoče tudi videti.
- Pevci po petem vdihu kratko zadržijo ves vdihnjeni zrak in ga nato enakomerno in počasi izdihujejo na neki izbran soglasnik (f, s, š ...). (*Lhotka - Kalinski, 1975, v Kos, 2005*)

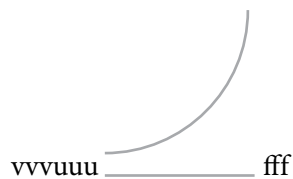
### 9.3.3 Od diha k tonu

#### Drsanje

- Pevci oponašajo različne občutke ugodja z uporabo glissanda navzdol ali navzgor. Pri tem lahko uporabljajo soglasnike, kot so m, r, v ipd. Glej primer vaje spodaj.



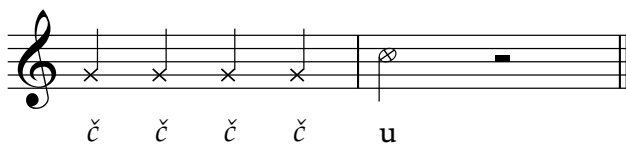
- Vajo lahko tudi obrnemo in glissando začnemo od spodaj navzgor.



- Cilj vaje je postopno ozvočenje tona in prehajanje v petje.

#### Z Goričkega v Piran

- S kombinacijo soglasnika č in samoglasnika u lahko oponašamo vlak.



Notni primer 13

- Cilj vaje je aktivirati prepono in postopno prehajati v petje.

### **Opazovanje jabolka**

- Pevci naj poiščejo Adamovo jabolko na vratu. Nekateri (sploh pevke) bodo morda morali požreti slino ali pa zazehati, da ga bodo odkrili.
- Nato pevce povabimo, naj poskušajo premikati Adamovo jabolko gor in dol.
- **Cilj vaje** je pevcem približati koncept sestave pevskega aparata in delovanja grla oz. spreminjanje položaja grla. (*Seelig, 2005*)

### **Intonančna menjalnica**

- Pevci zapojejo ton v srednji legi.
- S prstom rahlo pritisnejo na Adamovo jabolko – intonacija bo nemudoma nižja.
- **Cilj vaje** – pevci spoznajo, kje so glasilke in njihov način delovanja.

### **Čmrlj**

- Pevci z oponašanjem brenčanja – tresenjem ustnic (brrr) izvajajo kakršenkoli melodični obrazec (1, 2, 3 ali 1, 5, 1 ali 1, 5, 8, 1 ...).
- **Cilj vaje** je doseči nadzor nad količino in usmerjanjem zraka. (*Seelig, 2005*)

### **Znak za tišino ali pihanje v kazalec**

- Pevci pred usta postavijo kazalec (kot pri znaku za tišino).
- Nato na samoglasnik [u] zapojejo kakršenkoli melodični obrazec (glej zgoraj).
- Pri tem lahko začutijo in zaslišijo, kako je kakovost tona povezana s količino in usmerjanjem zraka.
- **Cilj vaje** je pevce naučiti nadzirati in usmerjati zrak. (*Seelig, 2005*)

### **Krik**

- Pevci postavijo dlani na obe strani obraza, podobno, kot je to pri Munchovi sliki Krik.
- Nato zapojejo ton na samoglasnik a, o ali u, tako, da začnejo ton z mehkim h-jem.
- Ponovijo pol tona ali cel ton više.

- V nadaljevanju si pred začetkom petja samoglasnika soglasnik samo zamisljajo.
- **Cilj vaje** je učenje mehkega zastavka tona. (*Seelig, 2005*)

### **Mrmranje**

- Pevci zapojejo katerikoli melodični obrazec (npr. 1, 2, 3, 2, 1) na [m], [n] ali [ŋ].
- To vajo bi pevci lahko peli z manjšo količino zraka, opozorimo jih, naj tega ne počnejo.
- **Cilj vaje** je doseči osredotočen in usmerjen ton, vsak od soglasnikov ima svoje kvalitete: [m] dopušča sproščeno čeljust, [n] poskrbi, da bo ton usmerjen na trdo nebo za sprednjimi zobmi, medtem ko [ŋ] pomaga zaznati primeren položaj mehkega neba.

### **Mrmrajoči fokus**

- Prejšnjo vajo lahko nadgradimo tako, da pevci zapojejo določen ton (npr. g).
- Alti in basi zapojejo kvinto nižje, tenorji in soprani ohranijo prejšnji ton.
- Prehajajo v različne samoglasnike, nato se spet vrnejo k mrmranju v unisonu.
- Nato tenorji in soprani zapojejo kvinto navzgor in ves postopek se ponovi.
- **Cilj vaje** je zvočno izenačevanje in uglaševanje zbora ob pridobivanju občutka za fokus tona.

### **Krogla pri kegljanju ali pero**

- Pevci nastavijo eno roko v višini pasu, dlan je obrnjena navzgor. Drugo roko v obliki kupole nastavijo v višini ust. Pri tem si predstavljajo, da v zgornji roki držijo kroglo za kegljanje.
- Nato zapojejo vsak svoj ton akorda v dinamiki fortissimo.
- Zgornjo roko prestavijo tako, da so prsti skupaj, kot da bi oblikovali kljun, in jo položijo na dlan. Asociacija je pero.
- Zapojejo prejšnji ton v dinamiki pianissimo.
- **Cilj vaje** – ko pevce učimo zastavljanja oz. nastavljanja tona, jih hkrati učimo tudi dinamičnega niansiranja. (*Seelig, 2005*)

### 9.3.4 Malo mešano

#### Valovi

U  
Ro lo ro lo ro lo, u  
Ka - ko je to le - po, ka - ko je le - po

Notni primer 14

- Začetek fraze mora biti lahkoten, nato v duhu zibanja, z nekaj naslona na začetku takta, zgornji ton je vedno lahkoten in nepoudarjen. Vajo dirigiramo »na ena«!
- **Cilj vaje** je oblikovanje in izenačevanje samoglasnikov. (*Guglhör, 2006*)

#### Bu

Bu bu bu  
Lo lo la  
Ta ta ta

Notni primer 15

- Pevci naj vajo izvajajo z naslonom na četrtrinko. Pri tem naj bodo pozorni na položaj jezika, najprej naj pomislijo na obliko samoglasnika.
- **Cilj vaje** – podprt nastavek tona in oblikovanje samoglasnikov.

#### Mi radi pojemo

Mi ra - di po - je - mo, mi ra - di sku - paj smo.

Notni primer 16

- Pevci naj bodo pozorni na mehak začetek fraze.
- Pri oblikovanju samoglasnikov sodelujejo predvsem jezik in ustnice!
- Vajo izvajamo »na ena«, celotno vajo lahko izvedemo v enem dihu.
- **Cilj vaje** je izenačevanje samoglasnikov.

### Legato

Ju  
Jo  
Ja

*Notni primer 17*

- Vajo izvajamo čim bolj vezano, pozorni smo na položaj jezika in ustnic.
- **Cilj vaje** sta oblikovanje vokala in vezano petje.

### Staccato ali ne

- Staccato zlahka uvedemo s preprosto vajo, v kateri se vsak ton ponovi.

Ha, ha, ha, ha, ...

*Notni primer 18*

- Pomembno je, da pevci vajo izvajajo lahkotno.
- **Cilj vaje** – uvajanje artikulacije staccato ter ozaveščanje in aktiviranje prepone.



## Ju-hu

Ju hu hu, ju hu hu, ju hu hu hu.

### Notni primer 19

- Podobno kot pri prejšnji vaji tudi pri tej vaji staccato uvajamo s ponavljanjem tona.
- Pozorni smo, da je druga osminka prve dobe kratka – tako kot označuje odtegljaj.
- Vaja naj bo izvedena lahkotno, brez pretirane uporabe zraka.
- **Cilj vaje** – uvajanje artikulacije staccato ter ozaveščanje in aktiviranje prepone.

## Ločevanje

ú u u u u u ú u u u u u u

### Notni primer 20

- Staccato naj bo izveden karseda lahkotno in s čim manj zraka, tempo vaje naj bo na začetku zmeren, saj vaja zahteva tudi precej okretnosti glasu.
- Samoglasnike poljubno izmenjujemo, pozorni smo na položaj jezika in čeljusti, ki naj se med vajo ne spreminja.
- **Cilj vaje** je vaditi artikulacijo staccato in gibčnost glasu. Hkrati s to vajo lahko zelo naravno vadimo tudi višine.

### 9.3.5 Registri

#### Pokaži mi oktavo

- Pevce povabimo, naj s palcem in kazalcem pokažejo dolžino svojih glasilk (17–25 mm).
- Nato enako pokažemo, kakšna je razlika pri petju oktave – ni tako rekoč nobene.
- Pevci zapojejo tole vajo:



Notni primer 21

- Pri petju vaje se izogibamo kakršnemukoli glissandu in skušamo doseči čim večjo podobnost med kvaliteto spodnjega in zgornjega tona.
- **Cilj vaje** – pevci razumejo, da koncepta petja skokov ne gre enačiti s konceptom razdalje v zapisu, odvaditi jih želimo strahu pred melodičnimi skoki. (Seelig, 2005)

#### Aida

- Pevce opozorimo, naj začetni ton zapojejo mehko in podprto.
  - Zamenjava vokala poteka neopazno prek soglasnika [j], čeljust naj se premika minimalno, menjavo izvedemo s premikom jezika in ustnic, ki pa naj ostanejo zaokrožene.
- Če pevci stojijo, lahko pri skoku rahlo počepnejo, med sedenjem pa lahko glavo rahlo nagnejo navzdol.

A - i - - da.  
Lu - i - - za.

Notni primer 22

- Cilji vaje so izenačevanje vokalov, izenačevanje registrov in širjenje obsega. (Hofbauer, 1986, v Kos, 2005)

### Rolanje

ra \_\_\_\_\_ ro \_\_\_\_\_  
ri \_\_\_\_\_ ra \_\_\_\_\_

Notni primer 23

- Pevce opozorimo, naj začnejo vajo z mislijo na zgornji ton.
- Pri petju navzgor lahko rahlo počepajo ali pa rahlo sklonijo glavo. Premik čeljusti naj bo hiter in minimalen.
- Cilj vaje je izenačevanje registrov in vokalov.

### Passagio

- Prvi del vaje naj bo zapet podprto in glasno, oktavni skok naj bo karseda povezan, z diminuendom na spodnjem tonu.

a \_\_\_\_\_ u \_\_\_\_\_ o \_\_\_\_\_ a

Notni primer 24

- Cilj vaje je izenačevanje registrov z osredotočanjem na obvladovanje prehodov med njimi. (Seelig, 2005)

### Triole



Notni primer 25

- Začetni ton nekoliko zadržimo, pevci naj ton mehko nastavijo in ga nato razvijejo.
- Vaje ne izvajamo prehitro, tempo naj bo prilagojen zmogljivosti pevcev.
- **Cilj vaje** je izenačevanje registrov z osredotočanjem na obvladovanje prehodov med njimi. (Hofbauer, 1986, v Kos, 2005)

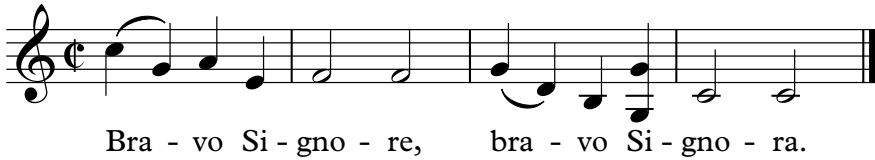
### Malo navzgor

Jaz \_\_\_\_\_ sam, \_\_\_\_\_ jaz \_\_\_\_\_ sam\_ sem tu.  
Ti \_\_\_\_\_ sa - ma, ti \_\_\_\_\_ sa - ma si tu.

Notni primer 26

- Vajo izvajamo vezano, pozorni smo, da pevci visokih tonov ne poudarijo, ampak jih nasprotno zapojejo v decrescendu.
- Na začetku prve besede naj bodo ustnice nastavljenе za samoglasnik, [j] izgovorimo z jezikom.
- Vaja zahteva stabilen zračni tok, ton naj »plava«.
- Besedilo si lahko poljubno izmišljujemo.
- **Cilj vaje** je vadenje višin in izenačevanje samoglasnikov. (Guglhör, 2006)

### Pa še malo navzdol



Notni primer 27

- Podobno kot zgornjo vajo tudi to vajo izvajamo vezano.
- Pevci si ob tem lahko pomagajo z roko. Dlan v višini ust (ob strani glave) oblikujejo v kupolo in jo postopoma dvigujejo. To jim pomaga ohranjati kupolo v zadnjem delu ustne votline in hkrati ohranjati tudi položaj tona.
- **Cilj vaje** je vadenje nižin in izenačevanje samoglasnikov. (Guglhör, 2006; Seelig, 2005)

## 9.4 Zlitje in ravnovesje glasov

V angleški literaturi v povezavi z oblikovanjem zborovskega zvoka srečamo dva izraza, »blend« in »balance«, v slovenščini bi se dobesedni prevod lahko glasil zlitje in ravnovesje. Termin zlitje najdemo tudi v Gobčevi knjigi Metodika zborovodstva (1958) in v marsičem je ta knjiga lahko zgled za to, kako stroka poskrbi za strokovno terminologijo. Žal pa je v novejšem času, vsaj, ko gre za glasbeno stroko, pri nas še veliko nedodelanega, premalo imamo strokovnjakov Gobčevega kova, ki bi skrbeli tudi za terminološki razvoj stroke.

Če se vrnemo k terminu zlitje – danes bi se mi marsikdo smejal ali pa bi mi morda celo zameril, če bi na vaji uporabil znameniti stavek Roberta Shawa, znanega ameriškega dirigenta, »Zlijte se, nemarneži!« (Blend you rascalls!). Sam pri svojem delu sicer večkrat kot »zlijte se« uporabljam termin »poenotite se« ali »izenačite se med seboj«. Govorili bomo torej o izenačenem oz. zlitem in uravnoveženem zvoku zbora.

Velikokrat dirigenti na vaji izpostavimo kakega pevca, češ: »Gregor, prosim, poj tišje!« To seveda ni najboljši recept za zlitje zvoka posameznega zborovskega glaslu oz. sekcije, pa tudi ne zbora v celoti. Posledica takega navodila bo namreč ta, da se bo nič krivi Gregor verjetno slabše počutil, peti bo začel manj intenzivno in se bo tako zлил s sopevci, ki so že prej peli premalo intenzivno. Rezultat bo še vedno neizenačen in verjetno rahlo »prepihan« zvok sekcije.

Različni avtorji navajajo različne dejavnike, ki po njihovem mnenju pripomorejo k izenačenemu oz. zlitemu zvoku, vsi pa so si enotni v tem, da je teh dejavnikov več. Emmons in Chase (2006) omenjata dirigenta in pevskega pedagoga Christopherja Raynesa, ki pravi, da gre pri govorjenju o zlitem zvoku za napačen koncept, ki pomeša več različnih vprašanj. Pri tem Raynes opozarja na:

- *fiziološka vprašanja*, s tem misli na nekatere glasovne ali slušne pomanjkljivosti (slabo razvit posluh), ki pri nekaterih pevcih onemogočajo zlitje s sopevci;
- *muzikalna vprašanja*, kot so intonančne netočnosti, ritmične netočnosti ipd.;
- *razporeditev pevcev v prostoru* – predlaga, naj pevce razporedimo približno 75 cm narazen, enako razdaljo naj uporabimo tudi med vrstami, to bo omogočilo boljši prenos zvoka, sosednji pevec ne bo absorbiral zvoka sosedu. Če ob tem zbor postavimo v polkrog in pevce med seboj pomešamo, se izognemo tudi težavam poslušanja med glasovi;
- *vokalna vprašanja* – pri tem opozarja na kakovost oblikovanja samoglasnikov, dinamična neravnovesja, intonacijo in kvaliteto tona. Ob tem pa se mu zdi najpomembnejše oblikovanje samoglasnikov!

Seelig (2005) svetuje zanimiv način reševanja neizenačenosti zvoka – predlaga, da si izberemo posameznega pevca, ki naj zapoje določeno frazo iz skladbe (pri tem svetuje, da za vsako skladbo izberemo drugega favorita). Nato preprosto dodajamo pevce, z navodilom, naj se pridružijo tako, da se kvaliteta tona ne bo radikalno spremenila. Ko to naredimo v vseh glasovih, moramo uskladiti še glasove med seboj. To bi lahko bil eden od načinov, da pridemo do tistega »unisona«, ki ga želimo doseči pri posamezni skladbi. Sicer pa tudi on zapiše, da je zlit oz. poenoten zvok rezultat različnih dejavnikov. Pri tem poudarja, da je

zvok vedno treba graditi kot piramido, od spodaj navzgor. Zlitost se po njegovem mnenju začne z držo, nadaljuje z dihanjem, fonacijo, resonanco in konča s kvaliteto samoglasnika. Ob tem dodatno poudarja, da je vedno treba začeti z DRŽO in nadaljevati z DIHANJEM. Ko drža in dihanje delujeta pravilno, se je treba dogovoriti samo še o razporeditvi diha. Če namreč polovica zbora poje »prepihano«, je popolnoma vseeno, kako pevci oblikujejo samoglasnik, zvok ne bo poenoten in zlit. (Seelig, 2005)

Leslie Higgins v članku *Zliti se ali ne zlit se* (To blend or not to blend) na začetku opozarja, da je prav zlit oz. poenoten zvok velikokrat razlog za spor med pevske pedagoga in zborovskimi dirigenti. Dirigenti težijo k poenotenosti zbora, to pa po mnenju pevske pedagoga velikokrat pomeni, da je treba žrtvovati značilnosti glasu kakega pevca. Pevci ne bi smeli uporabljati dveh različnih tehnik petja, eno za petje v zboru in drugo za solistično petje, saj to lahko škodi zdravju njihovega glasu. Zato je treba zagovarjati zdrav in pravičen način petja.

Dober zborovski zvok namreč ni rezultat tega, da vsi pevci zvenijo enako. Higginsova navaja članek Richarda Millerja, ki trdi, da je uravnoteženje pevcev veliko boljša strategija od poskusa zlitja pevcev, ki je tako rekoč nemogoče. Po njegovem mnenju popoln zborovski zvok dosežemo takrat, ko pevci učinkovito uporabljajo svoje glasove. Z drugimi besedami to pomeni, da uporabljajo primeren način dihanja, imajo sproščeno grlo in fleksibilno izrabljajo resonančne prostore pevskega trakta. (Miller, 1995, v Higgins, 2019). V nadaljevanju Higginsova navaja še potreben razmislek o ujemanju alikvotnih tonov pri posameznih pevcih. Gre za idejo, ki sta jo razvila Michele Holt in James Jordan v knjigi *Šolski zborovski program* (The School Choral Program). Vsak od pevcev ima značilen timber oz. barvo glasu, ki jo določa tudi zaporedje alikvotnih tonov. Te bi lahko primerjali z zobmi na glavniku, nekateri glavniki imajo redkeje razporejene zobe in drugi gosteje. Skupaj je treba posesti pevce, katerih alikvoti se medsebojno dopolnjujejo, in ne tepejo. To pa je mogoče doseči s skrbnim poslušanjem in razporejanjem pevcev.

Na koncu lahko povzamemo, da je za zlitje glasov pomembnih več dejavnikov, vendar je najpomembnejši med njimi zagotovo primerna pevska tehnika. Vedno si je treba prizadevati za to, da bodo pevci dobro obvladali osnovne

pevske zahteve, med katerimi se od drugih najbolj ločijo primerna pevska drža, dihanje, obvladovanje resonančnih prostorov in oblikovanje samoglasnikov.

Pevci morajo peti sproščeno, nesmiselno je žrtvovati glas posameznika na račun skupine. Razen seveda takrat, ko se pri pevski tehniki posameznika pokažejo napake, ki usodno vplivajo na zvok. Takrat je treba z individualnim delom s posameznikom odpraviti napake.

K primernemu zlitju veliko pripomore tudi ravnovesje zvoka, velikokrat prav z iskanjem ravnovesja pripomoremo k zlitju. Na ravnovesje zvoka pa prav tako vpliva več dejavnikov. Eden najbolj očitnih je seveda število pevk oz. pevcev v posameznem glasu in razmerje med glasovi. Zato za ravnovesje glasov dirigent delno poskrbi že na avdiciji, s katero ugotavlja kvaliteto posameznih pevcev, obseg glasov, določi število pevcev v posameznem glasu itd. Razmerja glede števila glasov pri posameznem glasu niso vedno odvisna samo od dirigentovih želja, včasih preprosto nimamo na voljo dovolj pevcev posameznega glasu. Takrat je treba prilagoditve iskati tudi v različnih postavitvah zбора, več o tem bomo pojasnili v naslednjem poglavju. O zvočnem ravnovesju je torej smiselno razmišljati že pri naboru pevcev, seveda pa se lahko število pevcev razlikuje tudi glede na repertoar, ki ga izvajamo.

Velikokrat o tem, kako bo zvenel zbor, marsikaj pove že partitura skladbe, ki jo izvajamo. Pri skladbah, ki v zapisu upoštevajo akustične zakonitosti, se bo zvočno ravnovesje največkrat vzpostavilo kar samo od sebe, pri tistih, ki bodisi zaradi izraznosti ali pa preprosto zaradi neznanja skladatelja tega ne upoštevajo, bomo morali vključiti več energije v to, da bomo ustrezno zvočno ravnovesje vzpostavili mi. Pri tem je najboljše izhodišče prej omenjeno razmišljanje o zvočku kot o piramidi. Če želimo vzpostaviti zvočno ravnovesje, morajo biti visoki toni izvedeni tiše, nežneje, mehkeje. Včasih je to težko doseči, takrat naj nam bo vedno vodilo dobrobit pevcev. Največkrat s primernimi triki (npr. zmanjšanjem števila pevcev, ki pojejo najvišje tone, ali pa s petjem z bolj priprtimi usti) lahko ustrezno rešimo še tako zapleteno situacijo.

Poleg lege tona oz. fraze lahko na ravnovesje vpliva tudi harmonska funkcija tona v akordu. Tudi pri tem izhajamo iz piramidalne akustične zgradbe



aliquotnih tonov, najglasnejši ton mora potemtakem biti osnovni ton, sledi mu kvinta, nato terca, septima in nona. Ko gre za sekundne akorde, je razmerje seveda drugačno, toni so si po glasnosti enakovredni, predvsem pa je spet pomembna kvaliteta samoglasnika oz. pevskotehnično pravilna izvedba posameznih glasov.

## 9.5 Postavitev zbora

Preden začnemo razmišljati o postavitvi zbora, je pomembno nekaj besed nameniti tudi prostoru za vadenje. Ker zbor v njem preživi največji del svojega časa, je prav vadbeni prostor eden izmed pomembnih elementov, ki vplivajo na kakovost oblikovanja zborovskega zvoka. Zelo neugodno je, če zbor vadi v zelo akustični sobi z velikim odmevom, potem pa nastopi v precej »suhi«  
dvorani. Na nastopu bodo tako dirigent kot pevci zagotovo presenečeni. V pevski sobi se jim je zdelo, da so z malo truda dosegli lep in zaokrožen zvok, na nastopu pa se je to ravnovesje popolnoma podrlo. Zato naj v pevski sobi ne bo preveč odmeva, prav tako ni dobro, da je pevska soba do konca zapolnjena s pevci. Akustično dober prostor za vadenje bi moral izpolnjevati naslednje zahteve:

- v prostoru ne sme biti zaznaven ne zunanji ne notranji hrup,
- zvok v prostoru mora biti na vseh mestih dovolj glasen in približno enako glasen,
- v prostoru ne sme biti nikjer čutiti utripajočega odmeva,
- v prostoru ne smejo biti nezaželene resonance,
- odmev ne sme biti tolikšen, da bi prekrival sledeče si zloge govornika ali tone izvajane glasbe.

Žal je v praksi velikokrat tako, da je zbor srečen, če sploh ima svojo lastno pevsko sobo, kaj šele, da bi se ozirali na popolno primernost prostorov. Precej zborov za pevske vaje še danes uporablja šolske prostore ali pa si delijo sobo z drugimi društvenimi sekcijami, nekateri uporabljajo v pevske namene celo pisarne ali dele stanovanj.

Da bo pevski zbor dobil že akustično urejeno pevsko sobo, je malo verjetno. Lahko pa nekatere napake odpravimo oz. popravimo in tako izboljšamo prostorsko akustiko. Če je pevška soba, akustično gledano, preveč »suha«, potem je treba iz prostora odstraniti odvečno opremo. V nasprotnem primeru, ko je v pevski sobi preveč odmeva, pa situacijo rešujemo z dodajanjem absorpcijskih sredstev (npr. zavese, preproge, stiropor, obloženi stoli ipd.).

Pevci naj na vaji ne sedijo ne preveč skupaj in ne preveč narazen. Idealno velika pevška soba naj bi omogočala, da ima posamezni pevec na voljo tri kubične metre zračnega prostora. Za dobre delovne razmere mora biti primerna tudi razsvetljava v prostoru. Zbor naj sedi tako, da ima okna za hrbtom, umetna razsvetljava pa mora biti dovolj močna, da lahko pevci jasno vidijo note in besedilo.

Petje v mrzlem ali vročem prostoru je škodljivo za dihala in pevski organ. Najprimernejša temperatura v pevski sobi je od 18 do 20 stopinj Celzija, po potrebi jo reguliramo z ogrevanjem ali zračenjem. Upoštevati moramo, da se prostor segreva že samo z izdihavanjem, posebno, ko je v prostoru več ljudi. Centralno, električno in plinsko kurjavo hitro občutimo na izsušenih sluznicah, zato z dodatnimi posodami vode poskrbimo, da bo prostor tudi primerno vlažen.

Duh po gnilobi, plesnobi, cigaretah, prav tako pa tudi že izkoriščen zrak je dihalom škodljiv. Zato je treba pevsko sobo večkrat prezračiti. (*Gobec, 1958; Ravnikar, 2001; Haasemann in Jordan, 1991, v Kos, 2005*)

Ker je pomemben dejavnik kakovosti zborovskega zvoka tudi postavitve glasov, je smiselno sestaviti sedežni red. Sedežni red bo odvisen od različnih dejavnikov, kot so:

- število pevcev posameznega glasu,
- kvaliteta pevcev,
- izkušnost pevcev,
- velikost in akustika pevske sobe.

Pomembno je, da pevci razumejo odločitev dirigenta in to, da se med letom, potem ko dirigent bolje spozna pevce, lahko spremeni postavitve.

V vsakem zboru so pevci z različnimi glasovnimi značilnostmi, eni z močnejšimi, drugi šibkejšimi, tretji spet s povprečno močnimi glasovi. Ločijo se tudi po muzikalnih veščinah, nekateri so bolj spretni, drugi manj, eni bolj samostojni od drugih. Zato je treba razmisliti o taki razvrstiti, ki bo vzpostavila zvočno ravnovesje. To dosežemo navadno tako, da vzpostavimo kroge oz. »cone vpliva«. Z drugimi besedami, povprečne in slabše pevce razvrstimo okoli močnejših oz. samozavestnejših. Število krogov oz. »vplivnih con« je odvisno od velikosti zbora. Pri tem negotove ali šibkejše pevce posedemo med bolj samostojne. Tako bodo negotovi pevci na vajah vlagali več truda in pridobivali znanje in samozavest. (Johnson, 1997, v Phillips, 2004)

Pevci se med seboj lahko precej razlikujejo tudi po barvi glasu. Sedežni red naj bo zato sestavljen tako, da se bodo pevci posameznega glasu med seboj »lepo pobarvali«, to največkrat dosežemo s preizkušanjem različnih položajev. Pomemben element razporeditve je tudi razdalja med posameznimi pevci. Ta naj bi bila taka, da telesa pevcev ne bi delovala kot dušilci zvoka. Biti mora dovolj velika, da pevci lahko dobro slišijo svoj glas, ob tem pa dobro slišijo tudi soseda, saj se le tako lahko prilagajajo drug drugemu. Prav tako je pomembno, da je zbor postavljen v polkrog, saj to omogoča boljše slišanje med pevci, pri postavitvi v ravni črti bo to bistveno slabše.

Wilhelm Ehmann pri obravnavanju različnih postavitvev govori tudi o strukturi glasbenega dela. Meni, da mora razporeditev glasov na viden, fizikalen način odsevati glasbeno strukturo oz. da mora tako rekoč naravnost »stati v glasbeni strukturi«. Pri tem predlaga različne postavitve za različne vrste skladb, v tem kontekstu je zanimiv njegov stavek: »Arhitektura je mati lepih umetnosti in kot taka je tudi mati glasbe.« (Ehmann, 1968). Glasovno močnejši pevci ali glasovno močnejši glasovi so po navadi postavljeni zadaj, čeprav je treba biti pozoren na to, da je prva vrsta pevcev najbližje poslušalcem, zato morajo tudi v njej prevladovati dobri in samozavestni pevci. Harald Jers v članku Zborovsko diriganje in zborovska akustika (2015) ugotavlja, da na zvok zbora poleg akustike prostora in kakovosti vokalne produkcije odločilno vpliva tudi smer projiciranja zborovskega zvoka. Pri tem igra pomembno vlogo velikost oz. višina pevcev. In na koncu je treba omeniti še položaj posameznih pevcev oz. celotnih glasovnih

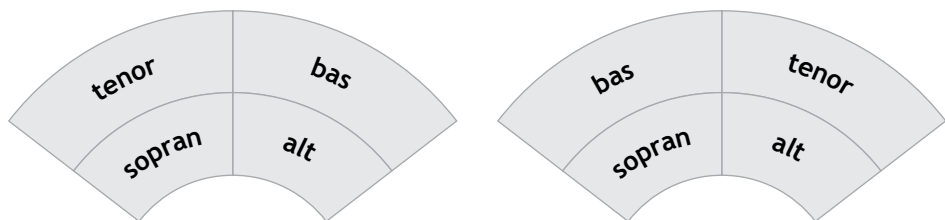
skupin. Praviloma šibkejši pevci ali glasovne skupine postavljamo v sredino zbora in naprej, močnejše in samozavestnejše pa ob strani in zadaj, čeprav zapisanega ne gre jemati dobesedno, na koncu vedno odloča zvočni rezultat, ki ga dosežemo z izbrano postavitvijo.

V zvezi z akustiko različnih postavitvev oz. o akustičnih značilnostih različnih postavitvev je bilo predvsem na anglosaškem območju napisanih več študij in opravljenih več raziskav. Avtorju je med pisanjem tega priročnika prišla v roke zanimiva diplomska naloga Doris Aichholzer, ki je nastala v okviru njenega študija glasbene pedagogike na Univerzi umetnosti v Gradcu (Kunstuniversität Graz). Naslov naloge je *Zborovske postavitve*, v njej pa avtorica poleg že omenjene raziskave Haraldja Jersa omenja še Jamesa Daughertyja, (2014), Arthurja R. Lambsona, (1961), in Stena Terströma, (2012). Na koncu avtorica sklene, da je po opravljenih intervjujih s pevci in dirigenti ter pregledu študij prišla do ugotovitve, ki jo povzame s citatom Jamesa Daughertyja:

*Različno zveneči pevci postanejo zvočna enota, ko se med seboj poslušajo in uskladijo. Obstajajo različne metode za vplivanje na zvok zbora. Vsak zbor in s tem vsaka skupina pevcev potrebuje za to ustrezno pripravljen program. Zato je potrebna občutljivost dirigenta. Eksperimentiranje, ustvarjalnost in odprtost za nove pristope lahko odprejo nadaljnje dimenzije te skupne celote. Alternativne oblike postavitve zbora lahko bistveno podpirajo in oživljajo glasbeno dojemanje pevcev in izraz, ki postane intenzivnejši. (Daugherty (2014) v Aichholzer (2016))*

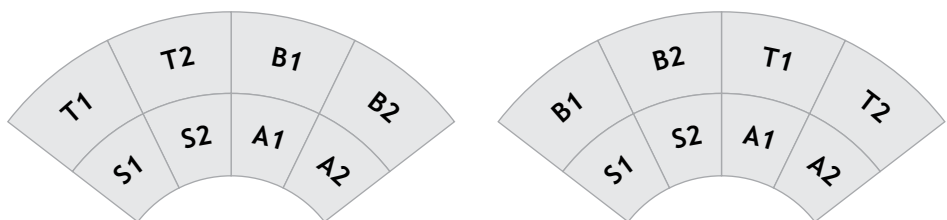
Vsaka postavitvev zbora ima torej svoje prednosti in slabosti. Na postavitev bo vplivalo več prej omenjenih dejavnikov. V nadaljevanju bomo predstavili nekaj različnih možnosti postavitve glasov in opisali njihove prednosti oz. značilnosti.

## Mešani zbor



Slika 7: Dve tradicionalni postavitvi v vrstah

Tradicionalna postavitvev, ki najbrž izvira iz postavitve opernega zbora v 18. stol. (Ehmann, 1968), je primerna za zборе, v katerih je v posameznih glasovih približno enako število glasov. Na desni zgornji sliki je različica te postavitve, v kateri imamo na levi dirigentovi strani združene zunanje glasove, na desni pa notranje glasove. Prednost te postavitve je v tem, da omogoča boljšo intonančno zanesljivost oz. slišnost med notranjimi in zunanji glasovi.

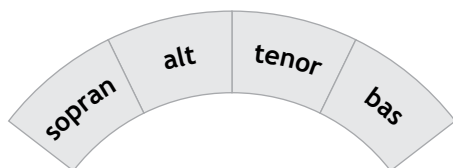


Slika 8: Različici obeh tradicionalnih postavitvev za osemglasni zbor

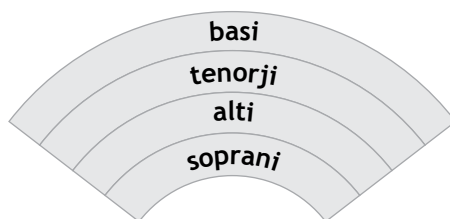
Pri zgornjih postavitvah bi se lahko odločali tudi za drugačno razporeditev posameznih glasov, lahko bi npr. zamenjali postavitev glasov v sredini zbora in bi namesto drugih postavili prve glasove, odvisno seveda od učinka, ki ga želimo doseči.

Poleg tradicionalnih postavitvev v vrstah so velikokrat, sploh pri ameriških zbora, uporabljene postavitve v blokih, ko si glasovi sledijo bodisi od leve proti desni bodisi v vrstah drug za drugim. Ehmann navaja, da je taka postavitvev pri-

merna za manjše zборе, v katerih je število pevcev v posameznih glasovih enako, ali pri skladbah, v katerih prevladuje parna imitacija glasov. (Ehman, 1968)

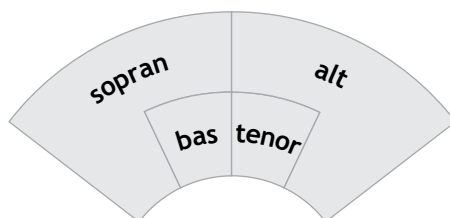
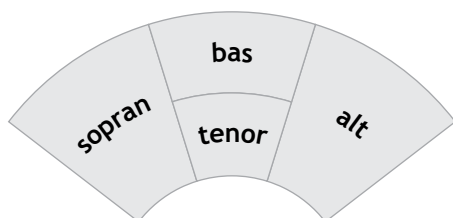


Slika 9: Postavitev v blokih



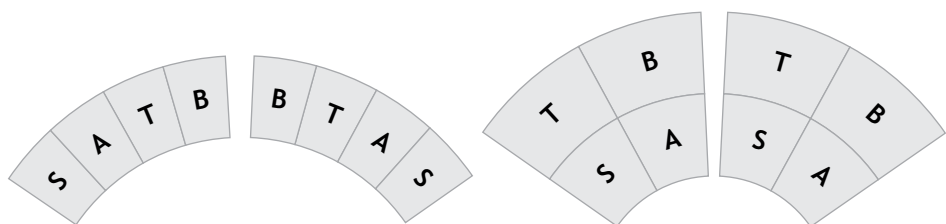
Slika 10: Postavitev v vrstah

Velikokrat se dogaja, da je pri mešanih zborih moških glasov v zboru manj kot ženskih, takrat je smiselno moške glasove postaviti v sredino zbora. Različica te postavitve bi bila lahko tudi taka, da bi ženski glasovi »objemali« moške. To je še posebno praktično takrat, ko imamo npr. zelo malo tenorjev in lahko drugi alti neopazno okrepijo sekcijo tenorjev.



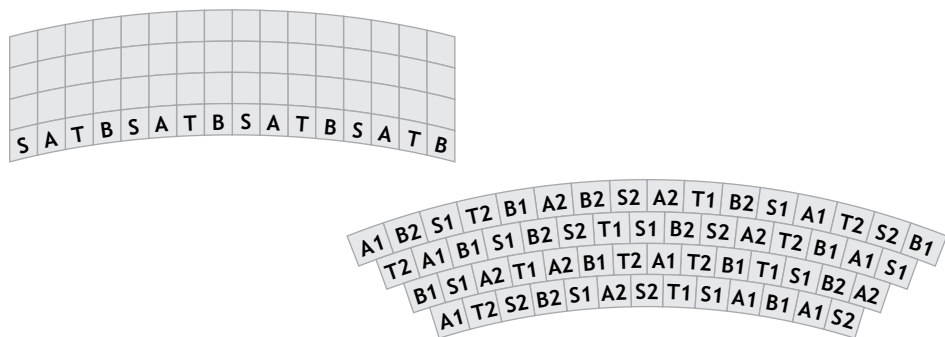
Sliki 11 in 12: Postavitvi, ki sta primerni za zbor z manjšim številom moških glasov

Na spodnjih slikah sta predstavljeni postavitvi za petje v dvozbobju, pri prvi so glasovi razporejeni v blokih, v drugi pa v vrstah. Različica v vrstah bi bila lahko podobna tisti v blokih, in sicer tako, da bi v sredino postavili enake glasove, v prvi vrsti npr. alt in v drugi tenor. Veliko je odvisno od števila glasov, ki jih imamo na voljo, in pa seveda tudi od glasbene strukture skladbe, ki jo izvajamo.



Sliki 13 in 14: Postavitvi v blokkih ali vrstah v dvozborju

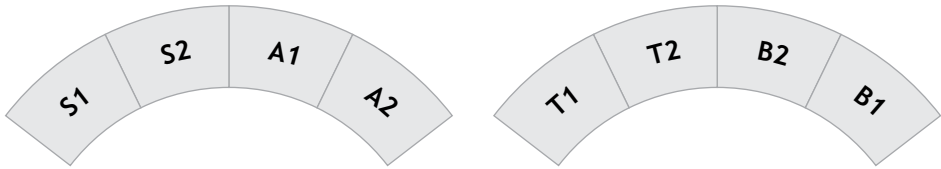
Najboljši samonadzor pevcev omogoča postavitve z uporabo mozaične tehnike, zato se v taki postavitvi precej hitro poenoti oz. zlije tudi zvok zbora. Taka postavitve zahteva zelo samozavestne in suverene pevce. Mozaik lahko sestavljamo različno, pevce lahko razporedimo v kvartete (slika na levi) ali pa tako, da uporabimo načelo, da vsak pevec stoji čim dlje od pevca iste sekcije. Razporeditev na desni je uporabil Robert Shaw v zasedbi z devetimi prvimi in sedmimi drugimi soprani, osmimi prvimi in sedmimi drugimi alti, petimi prvimi in sedmimi drugimi tenorji ter osmimi baritoni in sedmimi basi. (Garretson, 1998)



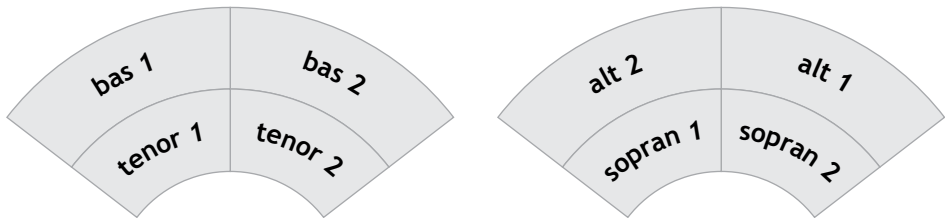
Sliki 15 in 16: Postavitve v kvartetih in v mozaični tehniki

Enaki principi postavitve, kot so bili razloženi za mešani zbor, veljajo tudi v postavitvah za zборе enakih glasov, spodaj je mogoče najti nekaj slik za različne zasedbe.

## Moški in/ali ženski zbor

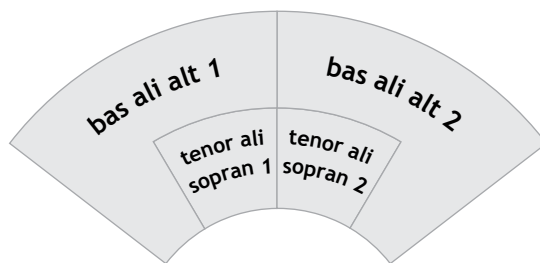


Sliki 17 in 18: Postavitev ženskega in moškega zbora v blokih



Sliki 19 in 20: Postavitev moškega in ženskega zbora v vrstah

Podobno kot v mešani zasedbi lahko tudi v moški ali ženski zasedbi manj številne glasove postavimo v sredino:

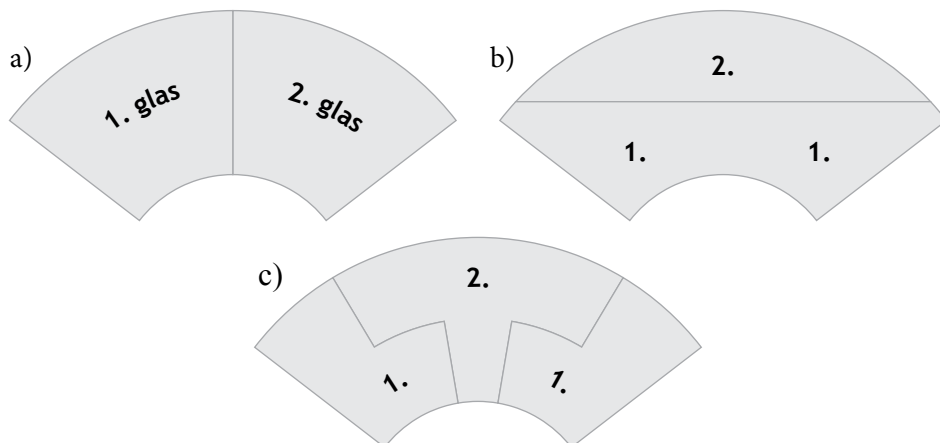


Slika 21: Postavitev za moški ali ženski zbor z manj številnimi glasovi v sredini



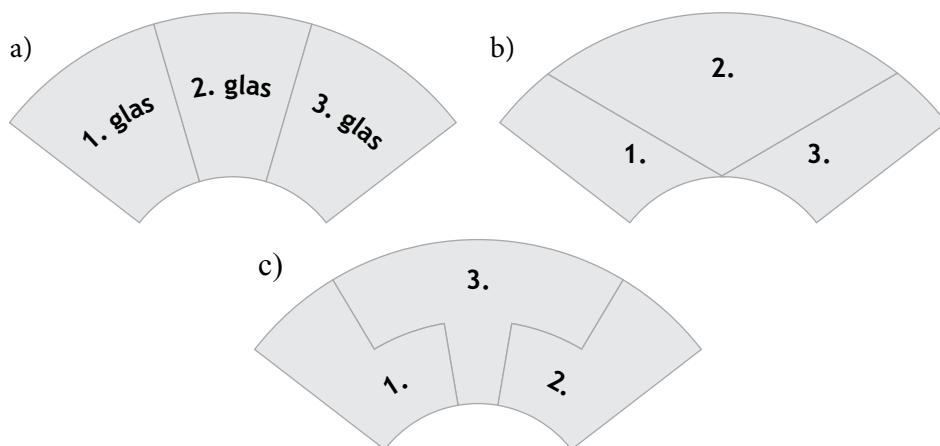
## Dvoglasni in triglasni zbor

### Dvoglasni zbor



Slika 22: Različne postavitve dvoglasnega zbora

### Triglasni zbor



Slika 23: Različne postavitve triglasnega zbora

(Gobec, 1958; Ehmann, 1968; Garretson, 1968; Haasemann in Jordan, 1991, v Kos, 2005)

Za konec naj še enkrat povzamemo, da različne postavitve lahko zelo različno vplivajo na zvočno podobo zbora. Zato se strinjamo z Daughertyjem, da je pomembno, da so dirigent in pevci odprti za preizkušanje in eksperimentiranje z različnimi postavitvami pevcev v zboru. Včasih, sploh ko gre za slabše akustične razmere, je smiselno tudi pevce vprašati, kakšni so njihovi občutki pri različnih postavitvah. Končna odločitev pa naj bo stvar dirigenta in njegovega tenkočutnega ušesa.

Ne zdi pa se nam primerno, da spreminjanje postavitve na nastopu ali koncertu postane samo sebi namen in se to pri kakovosti zvoka zbora ne pozna bistveno.

## 10 EPILOG

*Nisi Dominus aedificaverit domum, in vanum laboraverunt qui aedificant eam.*<sup>3</sup>  
(Ps, 127,1)

Potovanje je končano, obdelali smo vsa želena poglavja, ustavili smo se na vseh zelenih postajah in razglednih točkah. Kot pri vsakem potovanju ali izletu smo kakšno stvar tudi izpustili, kakšno razgledno točko pa prihranili za kdaj drugič.

Vsako potovanje je posebna izkušnja, tako za tiste, ki so se ga udeležili, kot za vse, ki smo ga načrtovali in vodili. Upam, da bo pričujoči priročnik koristen pripomoček za vse, ki ste ga vzeli v roke.

Na koncu bi se rad zahvalil vsem, ki so pripomogli k nastanku tega priročnika. Najprej vsem svojim študentom, brez njih bi ne bilo motivacije, delo z njimi je zame vedno spodbuda za več in boljše.

Zahvaljujem se svoji družini, predvsem ženi Alenki, ki mi je vedno stala ob strani in se ni umaknila niti takrat, ko je bilo najtežje.

Hvala tudi vsem drugim, ki ste prispevali k nastanku tega dela: Miheli Jagodic in Sebastjanu Vrhovniku za spodbudo, da sem se pisanja sploh lotil, lektorici Martini Oberman Žnidarčič za lektoriranje besedila, Alenki Podpečan za fotografijo, oblikovalki Maši Kozjek za oblikovanje, Ivanu Florjancu za vse nasvete in dr. Matjažu Barbotu in Damijanu Močniku za recenzijo.

---

<sup>3</sup> Če Gospod ne zida hiše, se zaman trudijo z njo njeni graditelji.

## 11 VIRI

### Literatura

- Aichholzer, Doris. (2016). Chorauffstellungen, Kunst Uni Graz, diplomsko delo, mentor prof. mag. art. Johannes Prinz, izr. prof. mag. art. dr. phil. Bernhard Gritsch
- Alldahl, Per-Gunnar. (2008). Choral intonation, Stockholm, Gehrmans Musikförlag
- Behrmann, Martin. (1984). Chorleitung, Band I Probentechnik, Neuhausen - Stuttgart, Hänssler Verlag
- Carey, Benedict. (2016). Kako se učimo, Ljubljana. UMco, d. d.
- Doscher, Barbara M. (1994). The Functional Unity of the Singing Voice, Second Edition, Scarecrow Press. Kindle Edition
- Ehmann, Wilhelm. (1968). Choral Directing, Minneapolis, Augsburg Publishing House
- Emmons, Shirlee Chase, Constance. (2006). Prescriptions for choral excellence, New York, Oxford University Press
- Frey, Max. Mettke, Bernd-Georg. Suttner, Kurt. (1983). Chor aktuell, Regensburg, Gustav Bosse Verlag
- Frey, Max. Mettke, Bernd-Georg. Suttner, Kurt. (1984). Arbeitshilfen za Chor aktuell, Regensburg, Gustav Bosse Verlag
- Garretson, Robert L. (1998). Conducting choral music /8<sup>th</sup> ed., New Jersey, Prentice-Hall, Inc.
- Gobec, Radovan. (1958). Metodika zborovodstva, Ljubljana, DZS
- Goleman, Daniel. (2011). Leadership: The Power of emotional intelligence, Northampton MA, More Than Sound, 1<sup>st</sup> Digital Edition
- Groebming, Adolf. (1950). Zborovodja, Ljubljana, DZS
- Guglhör, Gerd. (2006). Stimmtraining im Chor, Rum/Innsbruck, Helbling
- Jordan, James. (2005). The Choral Warm-Up, Chicago, GIA Publications
- Jordan, James. (2007). The Choral Rehearsal, Volume 1: Techniques and Procedures, Chicago, GIA Publications
- Jordan, James. (2008). The Choral Rehearsal, Volume 2: Inward Bound: Philosophy and Score Preparation, Chicago, GIA Publications
- Kos, Urška M. (2005). Oblikovanje zborovskega zvoka, diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, mentor doc. Marko Vatovec
- Maxwell, John C. (2009). Zlata pravila vodenja, Ljubljana, Orbis
- Phillips, Kenneth H. (2004). Directing the choral music program, New York, Oxford University Press

Ravnikar, Bruno. (1999). Osnove glasbene akustike in informatike, Ljubljana, DZS

Robinson, Ray. Winold Allen. (1992). The Choral Experience, Prospect Heights, Waveland Press, Inc.

Seelig, Timothy. (2005). The Perfect Blend, Milwaukee, Shawnee Press distributed by Hal Leonard Corp.

Seelig, Timothy. (2007). The Perfect Rehearsal, Nashville, Shawnee Press

Žvar, Dragica. 2002. Kako naj pojejo otroci, Ljubljana, Zavod RS za šolstvo

## Članki

Daugherty, James. (2003) Choir Spacing and Formation: Choral Sound Preferences in Random, Synergistic, and Gender-Specific Chamber Choir Placement, International Journal of Research in Choral Singing, Vol. (1), (2003)1, str. 48–58, obiskano 22. 7. 2024, [https://acda-publications.s3.us-east-2.amazonaws.com/IJRCS/volumeone/ijrcs1\\_1\\_daugherty.pdf](https://acda-publications.s3.us-east-2.amazonaws.com/IJRCS/volumeone/ijrcs1_1_daugherty.pdf)

Higgins, Leslie. (2019) To blend or not to blend, obiskano 3. 8. 2024, [https://music.uwo.ca/pdf/To-Blend-or-Not-to-Blend\\_Higgins.pdf](https://music.uwo.ca/pdf/To-Blend-or-Not-to-Blend_Higgins.pdf)

Jers, Harald. (2015): Choral Conducting and Choir Acoustics – Phenomena and Connections, International Choral Bulletin, 13. 10. 2015, obiskano 25. 7. 2024, <https://icb.ifcm.net/choral-conducting-choir-acoustics-phenomena-connections/>

Lambson, Arthur R. (1961): An Evaluation of Various Seating Plans Used in Choral Singing, Journal of Research in Music Education, Vol 9 (1) (1961), str. 47–54, obiskano 21. 7. 2024, <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.2307/3344394>

Ternström, Sten. Choir acoustics (2003): An Overview of Scientific Research Published to Date, obiskano 6. 8. 2024, ResearchGate, [https://www.researchgate.net/publication/241133836\\_Choir\\_acoustics\\_-\\_an\\_overview\\_of\\_scientific\\_research\\_published\\_to\\_date](https://www.researchgate.net/publication/241133836_Choir_acoustics_-_an_overview_of_scientific_research_published_to_date)

## Internetni viri

[https://sl.wikipedia.org/wiki/Mednarodna\\_foneti%C4%8Dna\\_abeceda](https://sl.wikipedia.org/wiki/Mednarodna_foneti%C4%8Dna_abeceda), obiskano 1. 8. 2024

[https://sl.wikipedia.org/wiki/Fonologija\\_slovenskega\\_knji%C5%BEnega\\_jezika](https://sl.wikipedia.org/wiki/Fonologija_slovenskega_knji%C5%BEnega_jezika), obiskano 23. 7. 2024

<https://chorusamerica.org/singers/blend-you-rascals>, obiskano 3. 8. 2

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v  
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID 215865347

ISBN 978-961-297-469-5

E-knjiga

COBISS.SI-ID 215901187

ISBN 978-961-297-470-1 (PDF)

Prva e-izdaja.

Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na:

*<https://ebooks.uni-lj.si>*

DOI: 10.51746/9789612974701



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Marko Vatovec



Priročnik za vodenje zbora

*Urednica:* Mihela Jagodic

*Recenzenta:* dr. Matjaž Barbo in Damijan Močnik

*Lektoriranje:* Martina Oberman Žnidarčič

*Oblikovanje:* Maša Kozjek

*Ilustracije:* Matjaž Dekleva

*Fotografija za naslovnico:* Boštjan Martinjak

*Obdelava fotografije za naslovnico:* Matjaž Mohor

*Založila:* Založba Univerze v Ljubljani

*Za založbo:* Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

*Izdala:* Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo

in Javni sklad Republike Slovenije za kulturne dejavnosti

*Za izdajatelja:* Marko Vatovec, dekan Akademije za glasbo

in Damjan Damjanovič, direktor JSKD

Prva izdaja

*Naklada:* 200 izvodov

*Tisk:* Tiskarna Koštomaj d. o. o.

Ljubljana, 2024