

## Grlica, VI-VII (1934-1935)

---

### Other document types / Ostale vrste dokumenata

Publication year / Godina izdavanja: **1934**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:807444>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-27**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



Poštarina plaćena u gotovom

Broj: ✓

KNJIŽNICA  
DRŽAVNOG KONTROLNORNOG UREDA U ZAGREBU

KNJIŽNICA  
DRŽAVNOG KONTROLNORNOG UREDA U ZAGREBU

Broj: 1539

# GRLICA

## REVIJALNA ZBIRKA OMLADINSKE MUZIKE

VI-VII svezak

ZAŠTIĆENO

### SADRŽAJ:

A. Dobronić:	Paun pase
L. Vrhovski:	Mačak
I. Brkanović:	Srme mila. Čežnja
B. Papandopulo:	Āj, bistra vodo. Kiša pada
Z. Grgošević:	Četiri pastirske pjesmice
M. Magdalenić:	Pččice se spominjaju. Kosci
M. Pozajić:	Tri pjesme iz Hrvatske krajine
M. Tajčević:	Dječje igre
E. Adamić:	Pomlad. Poletje. Jesen. Sonce za goro gre. Oj sijaj sonce. Črni kos. Ista. Ribiška. Marija na gori.
J. Grbec:	Jelena ziblje Jezusa. Tri tičice. Predpustna. V Korotan. Na kolenu. Zamorski grad.
M. Bajšanski:	Molitva za kucu čapu. Zemljodolci.
S. Nastasijević:	Tečereka, tedeno. Paunpase. Uspavanka.
P. J. Krstić:	Majka srpskog junaka.
J. Vrhovski:	Dil, dil duda.

Omladinski zborovi a cappella i s pratnjom klariva i drugih instrumenata

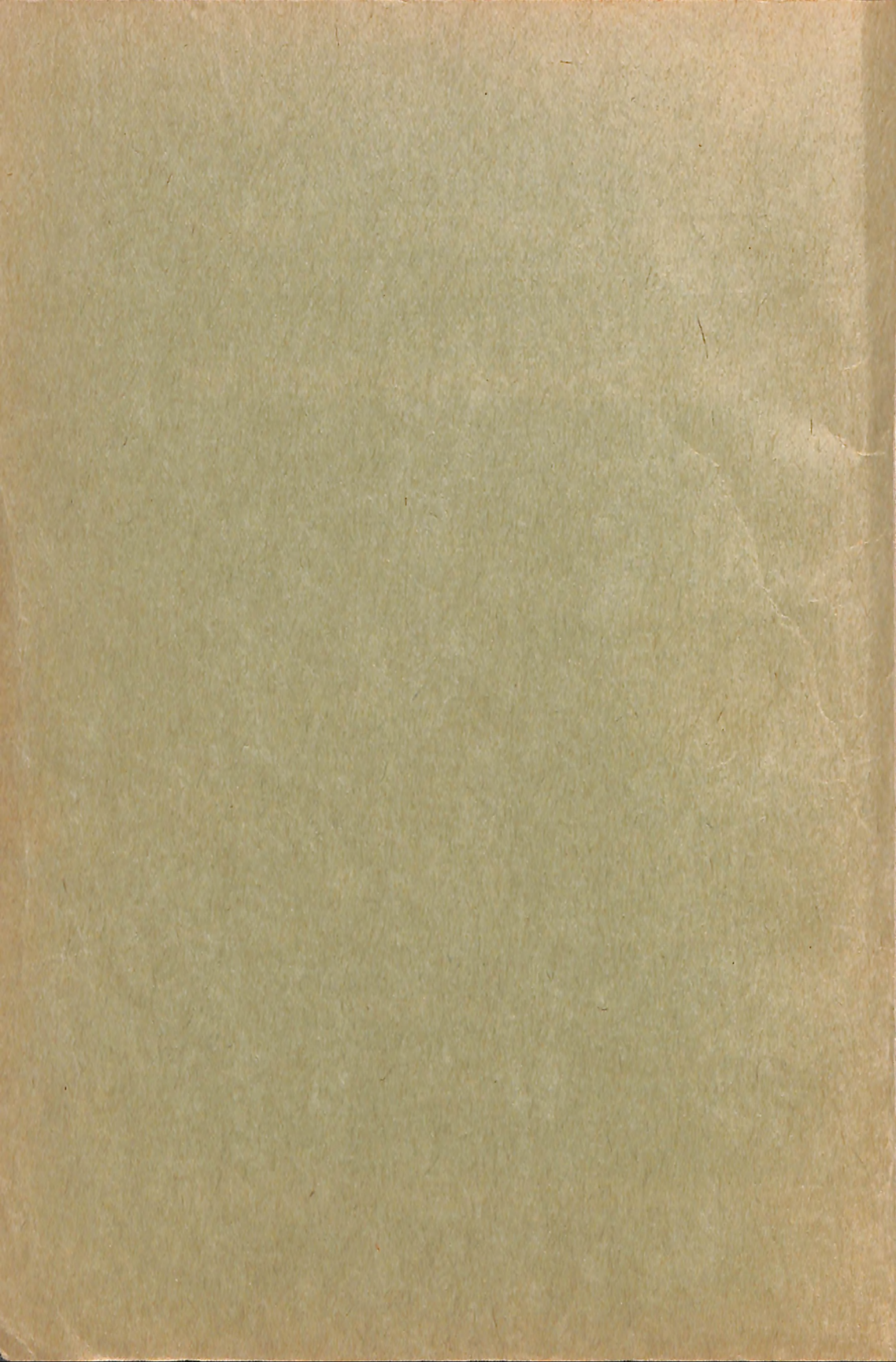
### KNJIŽEVNI PRILOG:

Antun Dobronić: Tehnika i umjetnost sastavljanja programa. — Emil Adamić: O mladinski glasbi. — Ivan Grbec: Frazirati (nadaljevanje). Ivan Grbec: — Sestaneak pevovodji.

ZAGREB 1934-1935

UREĐUJE I IZDAJE: SREČKO KUMAR

Izlazi u 10 svezaka. Godišnja pretplata 180.— Din; polugodišnje 100.— Din; pojedini svezak 25.— Din.





## Tehnika i umjetnost sastavljanja programa koncerata i inih priredaba

Antun Dobronić

Programi koncerata i drugih muzičko-zabavnih priredba uz rijetke izuzetke se kod nas slažu tako, da se u tim programima trpaju sve one tačke, koje se slučajno imaju izvježbane ili se ponajlakše mogu da kao nove postavje. I tako niču programi-krparije, koji odavaju ukus sasvim provincijalnog karaktera, i koji podsjećaju na društvenu smiješnost onih žena na kojima je svaki komad odijela i šušir druge mode i druge šare.

Prema tomu je *stil* pri sastavljanju programa nesamo preduslov, nego i dokaz umjetničke kulture samih sastavljača odnosno programa. A stila, kako je zgodno rekao Bernard Shaw, nema bez *ideje* vodilje. Ovo pak znači da je pri sastavljanju programa bilo koje muzičke priredbe, pa i zabave u običnom smislu, potrebno da su ponajprije sami sastavljači svijesni toga što hoće da odnosnom izvedbom kažu i postignu. Polazeći s ovog stanovišta pružaju se pri sastavljanju programa bezbrojne mogućnosti. Jasno je pritom, da djela namijenjena crkvi ne mogu da se u principu brkaju s djelima muzičko-svijetovnog karaktera i prema tomu da pomno treba lučiti muzičke priredbe svjetovne od crkvene muzike, i da izvedba ovih posljednjih djela svoju svrhu ponajbolje polučuje u samim crkvama. — U svakom ovom ogranku muzičke tvorbe možemo da pri sastavu programa prionemo uz izvjesnu karakterističnu epohu i s njom spojenu ideju. Tako na primjer, kad bi htjeli da predočimo osnivače nacionalnog smjera u našoj muzičkoj produkciji, trebali bi da posegnemo o djela naših romantičara, Hrvata Lisinskoga, Srbina Mokranjca i Slovenca Ipavca. A kad bi htjeli da predočimo pokretače novijih smjernica našeg muzičkog nacionalizma, u programu bi trebala da uđu imena Slavenski i Manojlović iz Beograda, iz Zagreba možda moja malenkost, a iz Ljubljane Lajovic. — Mogao bi se složiti naročiti program i iz djela nastavljača ovog smjera za svaki pojedini naš muzičko-kulturni centrum, a isto tako najmladih autora iz svakog



ovog našeg muzičkog žarišta. Konačno dolazi u obzir prikaz pojedinog autora, a isto tako i prikaz naše pučke muzike kao cjeline, prikaz pučke muzike pojedinih krajeva u obradbi jednog ili različitih autora. Nadasve poučan i zanimljiv može da je prikaz razvoja muzičke tvorbe od minolog stoljeća do naših dana u svakom pojedinom muzičkom središtu.

Jasno je da su pri sastavljanju programa iz djela slavenskih a pogotovu pri izboru djela zapadnih kompozitora idejne kombinacije znatno proširene i upravo bezkonačne, pa zato se u njihovo nizanje ovdje i ne ćemo da upuštamo.

Krivo bi mislio tko bi iz dosadanjeg razlaganja izvodio da je stilske programe moguće ostvariti samo u izvedbama viših i čisto umjetničkih pretenzija. Neosporno je naime, da se i uz najraznovrsnija te umjetnički početničkija sredstva može da uščuva izvjesni kulturni nivo. Kažimo n. pr. vidovdanska proslava u selu, dakle i kod najskućenijih sredstava može da i pored čisto poučno-zabavne tendence dopre do izvjesnog nivoa kulture. Kratko jedno predavanje, izvjesna deklamacija u vezi s ovom idejom, pričem bi bilo najbolje latit se pučke naše epike, par zborova do potrebe i patriotskog sadržaja ali po mogućnosti opet u vezi s ideom Vidovdana, do potrebe i mala aktovka ili živa slika koja ima da predoči vidovdansko stremljenje i eto priredbe koja svakom slušaocu mora da ostavi trajan i dubok utisak. Ili recimo čisto školska božićna priredba. Par pjesama iz božićnog repertoara, realistični prikaz kojeg božićnog običaja uz eventualne anđele i slično, mala predstava, dašto opet u vezi s dobrom djecom i Božićem i eto opet stilske priredbe, koja i unatoč najveće umjetničke naivnosti i jednostavnosti, na djecu i roditelje može da i te kako proizvede jak dojam.

Iz ovoga mislimo dovoljno proizlazi, da se uz dobru volju svakoj bilo umjetničkoj bilo čisto zabavnoj priredbi može da poda izvjesni stil a time i kulturni nivo.

Međutim je opasno da se nadovezavajući uz izvjesnu ideju upadne u jednoličnost. Opasnosti ovoj lako je izbjeći pripazi li se kod sastava programaa da pojedine njegove tačke i pored sve njihove nutarnje idejne veze, po svom nutarnjem sadržaju i spoljašnjim izražajnim sredstvima budu međusobno u kontrastu. Prema tomu je pri sastavu bilo kojeg rasporeda koncerta, zabave, pa i drugih kulturnih manifestacija mjerodavan princip: idejno jedinstvo i raznovrsnost, pače i kontrast u provedbi.

Praktičko provadanje ovih principa ište od sastavljača rasporeda da u ovom radu ponajprije vodi računa o silama s kojima raspolaže,

kao realizatorima odnosno izvedbe. Jasno je, da u sastavu programa mogu da uđu samo onakve tačke, koje odnosnim isvadačima štono se kaže „leže“ naime samo takve tačke, koje odnosni izvadači mogu da s lakoćom nadjačaju i isto tako lako da izvode. Valja također voditi računa o kulturnom nivou publike, kojoj je odnosni koncerat ili zabava namijenjena. Potrebno je naime pripaziti da sve ono što uđe u raspored koncerta, zabave ili manifestacije bude muzički, pjesnički ili intelektualno shvatljivo za publiku kojoj je odnosna priredba namijenjena.

Vještina sastavljača ovakovih rasporeda je u prvom redu u tome, da pri slaganju programa prividno ne visokih muzičkih ili inih kulturnih pretenzija odabire samo takva djela muzička ili literarna, koja u svom opsegi imaju izvjesnu umjetničku vrijednost.

Svakako, treba pamtiiti da se bilo kojoj umjetničkoj ili kulturno literarnoj priredbi može da poda žig više kulture, i svjesni stil.

---

## O mladinski glasbi

Emil Adamič

Kljub bohotnem razrašćanju našega glasbenega življenja nemo-remo s prepričanjem reči, da stoji naša glasbena kultura na oni višini, o kateri tako radi bahavo pišemo in govorimo. Mnogo je vzrokov, ki so pripomogli k temu, da še vedno ne vidimo pred seboj jasnih glasbenih ciljev h katerim bi morali stremeti. Vse naše življenje se je po svetovni vojni, premaknilo. Ne samo v svojih zunanjih pogojih, temveč tudi v zahtevah, ki jih stavi na nas način našega duhovnega življenja. Politička, socialna, ekonomska vprašanja so bila in so za cele narode, zlasti pa za njihove takozvane nizke in srednje sloje tako važnega pomena, da za kulturo našega notranjega življenja, kakor jo n. pr. zahteva gojitev glasbe, ni ostalo mnogo časa. Velikansko stopnjevanje zunanjih pripomočkov duhovnega življenja je povzročilo v času, ko je socialni tok zabrisal in izgledil zunanje stanovske razlike, da so postale duhovne, predvsem estetske razlike v življenju raznih ljudskih krogov veliko bolj ostre, kakor v nekdanjih časih političnega absolutizma in trdega gospodstva zgornjih 10.000.



Enako močno je na umetniško življenje naroda vplivala izprememba svetovnega naziranja. Materializem je ljudski duši prizadejal toliko škode, da jo bo v dolgih letih le iztežka popraviti. Uničenje ali potlačenje religioznega življenja umetnosti tudi ni koristilo. Materializem, ki ga je vcepila moderna socialna znanost narodu, se je polastil tudi muzike, ter jo zavedel na kriva pota. Iz duševne revščine iz obubožanega srčnega življenja ne more pognati zdravo glasbeno drevo. Vzrok, da lahko govorimo o ubožtvu naše glasbene kulture leži pač v tem, da smo pozabili na glasbeno kulturo srednjega stanu, na glasbene potrebe najnižjih, najbednejših, da smo pred vsem pozabili na temelj, iz katerega mora zrasti vsaka umetnost, na temeljito, pravilno glasbeno vzgojo mladine, ki ne bo samo nosilka narodove zunanje moči ampak tudi up narodovoga duhovnega dviga, nada njegove umetnosti.

Gibali, smo se in se gibljemo po eni strani v visokih, za ljudsko večino nedostopnih glasbenih vrhovih. Produciramo muziko, ki je vse drugo, kot lahko prebavljiva, zdrava ljudska hrana, prirejamo koncert za koncertom, od katerih je eden bolj prazen kot drugi, vzgojili smo in vzgajamo nebroj mladih ljudi — muzikov, ki bodo le s težavo prišli do kruha, vedno več je onih, ki ustvarjajo, vedno več onih, ki reproducirajo, kar so prvi ustvarili. Dosegli smo v tehniškem pogledu nepričakovane uspehe, toda vse to le v centrih, v mestnih, dočim je ostalo podeželje skoro tako revno, kot prej. Medtem ko stremi mali del naroda egoistično sam sebe videč, navzgor, ostaja večji, najvažnejši del v nižini. Ostal je praznih src, praznih duš, nihče se ne mení zanj. Narodno pesem, ki je vsem tem množicam bila uteha v težkih urah, izraz radosti v veselih trenutkih žuga izpodriniti muzika iz šlagerski tovarn, plehka harmonika z obupno karikiranimi valcerji in novodobnimi plesi, opereta, glasbena farsa, plehki tonfilm, variete, pocestna pesem, skratka: *glasbeno močvirje*.

Iz tega zatohlega, gnilega glasbenega močvirja nas prav gotovo zamore rešiti le pravilna, zdrava široka glasbena vzgoja mladine. Glasbeni pouk, bodisi, da samo petje, pa tudi pouk na nekaterih glasbilih, se je v vseh naših nižjih, meščanskih in srednjih šolah gojil vedno. Žal, da je pa bil za glasbeno le zelo površno vzgojene učitelje največkrat kamen spodtike, neprijetna dolžnost, ki so se ji ognili kjer in kadar so le mogli. Vsi pedagogi so pripoznavali potrebo glasbenega pouka mladine, napisali so nebroj metodičnih knjig, vender, niti do danes niso dosegli, da bi bila šolska, mladinska glasbena vzgoja kot umetniški predmet enako vreden drugim šolskim predmetom. Že Amos Komenski je v sedemnajstem stoletju zahteval,

da se petje uvrsti v učni načrt vsake šole, Herman Francke je l. 1702. v svoji metodiki priporočal učenje petja po notah, za mladinsko petje so se zavzemali Pestalozzi, švicar Nägeli, veliki Ruso, angleški metodiki, nemški, češki, naši od Antona Nedveda, Antona Foersterja, Frana Gerbiča in drugih dalje do danes.

Še dandanes, pa se glasbeni pedagogi prerekamo, ali naj se goji glasbeni pouk v šolah po notah ali ne. Karakteristični za to borbo so n. pr. članki, ki jih čitamo v vsaki številki, revialne zbirke mladinske muzike v „Grlici“.

Poučen pregled nekdanjih in novih stremenj v glasbeni vzgoji mladine nam daje naš najodličnejši glasbeni pedagog prof. A. Druzovič. On pravi: (Glej Druzovičev članek v III zv „Grlice“ str. 32.)

*Iz vseh razmotrivanj in misli posnamem še enkrat najvažnejšo: „najboljša metoda pa je in ostane spreten, za pevsko stvar navdušen učitelj!“*

Da, učitelj, sam tehtno glasbeno naobražen, predvsem pevec z izšolanim glasom, ki lahko sam pokaže svoji deci, kako se lepo poje, učitelj, ki ljubi zaupano mu pevsko-vzgojno nalogo, ki mu njegovo delo ni le delo za kruh, ampak mu je v resnici srčen poklic, oni, ki hoče več, kakor mu predpisujeta šolska oblast in učni načrt, neumoren, požrtvovalen, idealen pevski, glasbeni učitelj s širokim in temeljitim poznanjem poverjene mu naloge je in bo dosegal odlične uspehe s svojimi mladimi pevci.

Kljub temu, da šolska oblast glasbenemu pouku še vedno ni posvetila ono pozornost, kakor jo zasluži, je vendar v zadnjih letih za dvig petja in glasbe sploh v svojih šolah storila marsikaj koristnega. Izdala je odredbe v prilog šolskemu petju, izpopolnila učne načrte, poverila pouk petja vsaj na srednjih šolah strokovno naobraženim glasbenim učiteljem, podpira izdajo pevskih in glasbenih knjig ter pesemskih zbirk, je uvedla obvezne vsakoletne koncerte šolskih zborov itd. in se s tem močno približala glasbeno vzgojnim prizadevanjem inostranih držav. Povsod so merodajni ljudje izprevideli, da je treba vrata do glasbene umetnosti odpreti najširšim slojem, glasbenem zdravju: mladini, da ne postane žrtev surove, poulične popevke. S posebnim povdarkom zato zahteva, da se v šoli goji narodna pesem, ki ji je pretil pogin. Ta narodov glasbeni jezik je njegov materinski jezik. V običajih in naravi naroda je napisan in zarisan njegov duhovni bit. V njem vidimo prvobitni njegov kult, dete njegovega somospoznanja in neizčrper vir resnične poezije, umetnosti, muzike. Ako bi teh naših narodnih pesmi ne zapisovali, ne hranili in peli, izginile bi. Umetnostno ustvarjenje naroda pa je



le tedaj zdravo in trajno, ako se opira na narodni kulturni element. Le umetnik, ki ne izgubi rodnih tal pod seboj zamore računati na to, da ga bo narod razumel sicer bo ostal kmalu sam in pozabljen.

In otroku najbližji je oni glasbeni jezik, ki ga govori njegova mati, njegova okolica. Zato mora glasbeni pouk pričeti tu. Na podlagi narodne pesmi, iz nje se je tekom časa razvila umetna pesem, opira se v večji ali manjši meri na njo in je za to značilen izraz čustvenega žitja dotičnega naroda. Narodno pesem v prvi vrsti so nudili mladini v svojih pevskih zbirkah vsi glasbeni pedagogi tudi pri nas. Pesemskih zbirk za mladino in pesmaric imamo razmeroma mnogo več, kakor marsikateri drugi večji narod. Mladinski pesmi je posvetil s svojo zbirko „Slavček“ že Anton Medved vso pozornost. Še danes je ostala marsikatera mladinska pesem iz te zbirke med narodom živa. Za pravilen pevski pouk v šolah sta dala že davno on in Foerster s svojima metodičnima knjigama tehtna navodila, mladinski glasbi sta priskočila z izvrstnimi pesemskimi zbirkami na pomoč Gabrijel Majcen in Anton Kosi. A. Kosi je ustvaril prve slovenske spevoigre. Že pred vojno sem z mladinskimi glasbenimi prispevki jaz prisostvoval pri Druzovičevih pesmaricah v novih Akordih itd. Po vojni je krenila mladinska glasba strmo pot navzgor. Na novo ustanovljenem državnem ljubljanskem konservatoriju je ravnatelj Hubad otvoril pedagoške tečaje za glasbene učitelje, jim razlagal sodobne šolsko-pevske metodě, jih usposabljal za strokovni pevski pouk na meščanskih in srednjih šolah. Iz teh tečajev so izšli odlični šolski glasbeni delavci. V tisku smo dobili celo vrsto glasbeno-metodičnih knjig in šolskih pesemskih zbirk. Dobili smo Bajukovo, Kozinovo in Maroltovo pevsko šolo, metodično knjigo Hrast-Negrove, Pregljeve pesemske zbirke, Otroške pesmi v redakciji Srečka Kumarja, pri kateri zbirki so sodelovali odlični slovenski komponisti s pesmimi velike umetniške vrednosti, Kramolc je sestavil knjigo prigodnih mladinskih skladb, poznejše obširno pesmarico za srednje šole, Gröbming je napisal knjigo o glasbeni teoriji, jas sem v založbi učiteljske tiskarne izdal mladinske pesmi s klavirjem, v izdaji glasbene Matice štiri zvezke eno in dvoglasnih mladinskih pesmi s klavirjem, sodeloval pri mladinskih listih z mladinskim pevskim gradivom, Mihael Rožanc je sestavil celo vrsto zanimivih originalnih grafičnih pripomočkov za pouk glasbene teorije, ki še čakajo obelodanjenja, Srečko Kumar je začel izdajati zbirko krasnih umetniških mladinskih pesmi, bogato revialno zbirko „Grlica“, brez katere si današnjih programov mladinskih glasbenih prireditev že več misliti ne moremo in pri katerih sodelujejo naši najprominentnejši jugoslovanski skladatelji.

V okviru mladinske produktivne glasbe so zelo mnogo ustvarjali tudi Hrvati je in Srbi. Med Hrvati je treba imenovati imena, Zajca, Lisinskega, Novaka, Dobroniča, Grgoševića, Tajčevića, Slavenskega, Širole, Matetića, Papandopula, Dugana sen. in jun., Vrhovskega in drugih. Med Srbi Mokranjca, Topalovića, Marinkovića, Gjorgjevića, Joksimovića, Milojevića, Krstića, Bajšanskega, Bandura, Nastasijevića, Manojlovića, Živkovića, itd. Za mladinsko pesem je tedaj pri nas storjeno že danes črez in črez mnogo. Vse te knjige in pesmarice so neizčrpna zakladnica priprostih in lepo obdelanih narodnih pesmi, pa tudi visoko umetniških, ki se po svoji kvaliteti smelo lahko merijo z mladinskim glasbenim gradivom drugih, večjih narodov.

Vokalno glasbo pa izpolnjuje in poglablja tudi instrumentalna. Le v zvezi z to zamoremo govoriti o splošni glasbeni umetnosti. Slovenci smo morda edini izmed Slovanskih plemen, ki nimamo narodnih instrumentalnih tradicij, narodnih instrumentov in za to tudi n. pr. ne izrazito slovenskih narodnih plesov. Mi ne poznamo narodne instrumentalne muzike, za to smo tudi umetno dolgo časa zanemarjali. Ni smo pač čutili, da nam je potrebna. Ako pa so se naši preprosti ljudje le na njo spomnili, so se zatekli k vulgarni harmoniki, v ugodnejših slučajih k vzhodno slovanski narodni tamburici. Mladina pa se je po glasbenih in meščanskih šolah in učiteljiščih učila in se še uči klavirja in violine. Za ta dva instrumenta so ji naši glasbeni pedagogi napisali in sestavili nekaj dobrega mladinskega glasbenega materijala. Omeniti je pohvalno Pavčičeve klavirske prireditve narodnih pesmi za mladino, strokovno sestavljene klavirske šole. Gröbming je sestavil tehtno violinsko šolo. Na meščanskih in srednjih šolah so se poskušali organizirati šolski orkestri, ki pa vsled svojega od slučajnosti odvisnega pestrega sestava in pomanjkanja domačega instrumentalnega gradiva in večjih voditeljev niso imeli sreče. Za mladinski, šolski orkester se je močno in vspešno pobrigal prof. Jeraj na glasbeni Matici v Ljubljani, Karel Sancin v Celju, se briga Albin Fakin v Kranju. Na stranpota so zašli glasbeni voditelji, ki so začeli ustanavljati po nemških zgledih harmonikaške zборе. Ta način mladinske, najprimitivnejše instrumentalne glasbe se ostro oddaljuje od umetniških ciljev, ki jih mora skušati doseči instrumentalna glasbena vzgoja ter zamore služiti le lahki zabavi, izletom itd. In vendar je potreba pričeti z energičnim instrumentalno-vzgojnim delom, ker se harmonična glasbena vzgoja ne sme omejiti samo na prepevanje, ako hočemo v svetovni glasbeni konkurenci tudi svojemu narodu zasigurati krepko mesto. Seveda ni gojitev instrumentalne muzike, ki se mora, kakor



tudi pevska vzgoja, začeti pri mladini, tako lahka, kakor pevska. Manjka nam še izvežbanejših učiteljev, kakor so po deželi oni, ki se bavijo z mladinsko vokalno glasbo, manjka instrumentov, manjka časa, manjka glasbenega gradiva. Vse to moramo prej ali slej pridobiti in ustvariti, da dvignemo to plat mladinske muzike. Vsaka zapisana nota je mrtva ako ga ni, ki bi jo obudil k življenju, ki bo jo zapel, zaigral. Produktivnost glasbe brez reproduktivnosti nima nikakega smisla. Mladinskih pevskih zborov nam ni nikoli manjkalo, toda le malokateri njihov učitelj je videl v njih važnejši kulturni faktor sredstva za razširjanje glasbene umetnosti že med mladino. Ti zbori so služili ponajveč šolskim zabavam, šolskim verskim in slavnostnim prireditvam, ne da bi se želeli povspeti nad običajno šolsko pevsko-gladino. Mnogo več so v tem oziru storili drugi narodi. Slavnoznan je bil že davno n. pr. nemški mladinski Thomasov zbor; dunajski „Sänger Knaben“ zbor je stoinvečletna ustanova, znamenite mladinske zборе so imeli dolgo pred vojno že Švicarji, Francozi, celo tudi Bolgari. Pri nas se je začel razcvet mladinskih pevskih zborov šele zadnje desetletje, in je dosegel z uspehi *Trboveljskega Slavčka* v zadnjih časih svoj višek. Osebnost, ambicija, ljubezen do glasbenega dela učiteljev je bila oni činitelj, ki je kar hipoma dvignila umetniški nivo naših mladinskih pevskih zborov na doslej nepoznano in nesluteno višino. Morda tudi srečen slučaj! Že pred Trboveljskimi mladimi pevci smo slišali o mladinskih pevskih zborih v Ljutomeru, Mariboru, Novem mestu, v Ljubljani itd. Toda ti pevski mladinski zbori so ostali s svojo pesmijo doma. Šuligoj, pevovodja Trboveljskega slavčka pa se je najprej slučajno, a po doseženih presenetljivih uspehih namerno spustil čimdalje bolj v svet. Pomagali smo pri rojstvu zбора, pri njegovi vzgoji, pri čiščenju, pilenju, pri izberi programa posredno ali neposredno menda vsi, ki nam je bila mladinska glasba že davno pri srcu. V prvi vrsti Šuligojev pevski vzor — Srečko Kumar. Z birko „Otroških pesmi“ z mojo zbirko itd. so Kumar in drugi tovariši in po njihovih navodilih Šuligoj uravnali umetniško pevsko smer zбора, ga varno vodili s strokovnimi in prijateljskimi nasveti preko prvih še okornih poizkusov do vedno večjih in večjih umetniških uspehov, dokler ni dosegel Slavček v domovini, nato pa na Čehoslovaškem in na Dunaju umetniškega žiga prvega reda. Brez dvoma je Šuligoj s svojimi Trboveljskimi pevci dal pobudo široki produkciji mladinske glasbe v celi naši državi. Glasbeniki smo našli v Šuligoju in Slavčku interpretata in izvajalca mladinskih glasbenih del, katerih umetniško in tehniško visoka izvajanja so se zdela pred tem skoro da nemo-

# Paun pase

Iz cikla „Ptići poju”

*Largo assai*

SOLO

Ant. Dobronić

Pa - un pa - se, tra - va ra - ste, tra - va ra - ste,

pa - u - ne moj, pa - u - ne moj,  
pa - un pa - se, tra - va ra - ste,

tra - va ra - ste,  
pa - u - ne moj. Pa - u - na nam no - ge bo - le,  
pa - un pa - se, tra - va ra - ste,

pa - un pa - se, tra - va ra - ste,  
pa - u - ne moj, pa - u - ne moj,  
pa - un pa - se, tra - va ra - ste,

pa - un pa - se, tra - va ra - ste,  
pa - u - ne moj. Pa - u - na nam o - či bo - le,  
pa - un pa - se, tra - va ra - ste,  
Pa -



pa - un pa - se, tra - va ra - ste,  
 pa - u - ne moj, pa - u - ne moj,  
 pa - un pa - se, tra - va ra - ste,  
 un pa - se

Tutti *p* pa - u - ne moj. SOLO *p* Pa - u - na nam zu - bi - bo - le,  
 pa - un pa - se, tra - va ra - ste,  
 pa - un pa - se,

pa - un pa - se, tra - va ra - ste,  
 pa - u - ne moj, pa - u - ne moj,  
 pa - un pa - se, tra - va ra - ste,

Tutti *p* pa - un pa - se, SOLO *p* Pa - un trep-ti da po - le - ti,  
 pa - u - ne moj. pa - se, tra - va ra - ste,  
 pa - un pa - se,

pa - u - ne moj, pa - u - ne moj,  
 pa - un pa - se, tra - va ra - ste,

Tutti *p* pa - u - ne moj. tra - va ra - ste, pa - un.  
 pa - un pa - se, tra - va ra - ste, pa - un.



# Mačak

Polagano (♩=100)

Josip Vrhovski

*ff* Sje - di ma - čak mi - au, *p* Sje - di ma - čak mi -

*ff* sje - di ma - čak mi - au *p* au, sje - di ma - čak mi -

au - u *mf* De - sne no - gu o -

to - či - o, mi - a - - u, mi - a - -

*mf* De - sne no - gu o - to či - o, zli - vom se je pod -

u. bo - či - o, mi - a - - u zu - te o - či na - smo - li - o joj

zu - te o - či na - smo - li - o

124 A (♩=132)  
Sopr. I i II

22 *pp* knjem do - la - zi se - ka mi - ca, knjem do - la - zi se - ka mi - ca,  
Što je te - bi

*p*

26 *mf* mi - au, mi - au,  
knjem do - la - zi se - ka mi - ca, knjem do - la - zi se - ka mi - ca,  
bra - tac ma - čku?

30 *pp* knjem do - la - zi se - ka mi - ca, knjem do - la - zi se - ka mi - ca,  
Što si no - gu o -

*p*

34 *mf* mi - au mi - au  
knjem do - la - zi se - ka mi - ca, knjem do - la - zi se - ka mi - ca,  
to - či - o joj

38 *mf*  
knjem do - la - zi se - ka mi - ca, knjem do - la - zi se - ka mi - ca,  
*pp* zli - vom se pod -

42 bo - či - o joj mi - au  
knjem do - la - zi se - ka mi - ca, knjem do - la - zi se - ka mi - ca,  
knjem do - la - zi se - ka mi - au, mi - au,

A Ritam u osminama mora ostati, uz mali akcent na drugu.

\* Samo nekoliko soprana



4 C

*mf* žu - te o - či nas - mo - li - o joi mi -  
knjem do - la - zi se - ka mi - ca, knjem do - la - zi se - ka mi - ca, knjem do - la - zi

*pp*

*ff*

au  
se - ka mi - ca Ne pi - taj me se - ko mi - co, na me že ne po -

tvo - ri - le, a da sam im sir po - ji - o -  
sir po - ji - o

*mf*

Ja ga ni - sam ni vi - di - o Ja po - pojdoh po po - li - ci

(♩ = 100)

*mf* mi - au Sir - li bi, što li bi  
Ne - što na - dohu zdje - li - ci Sir li bi

*Važno*

sto li bi, po moj tr - buh do - bro bi *ff* mi - au

*gliss.*



## 1

## Srme mila

Ivan Brkanović

*Lagano sa spontanom dinamikom* *mp* Tvoj će dra - gi

Tvoj će dra - gi Sr - me

Sr - me mi - la, u voj - ni - ke po - ci.

po - ci, al o - pet će do - ci

Tvoj će dra - gi Sr - me mi - la

Sr - me po - ci

u voj - ni - ke po - ci. Al će o - pet

al o - pet će do - ci. Al će

Sr - me mi - la, mla - đan te - bi

o - ci, pet do - ci

do - ci, al će o - pet

Sr - me

mla - đan te - bi do - ci. Tvoj će dra - gi

Tvoj će dra - gi

Sr - me mi - la, u voj - ni - ke po - ci

Sr - me mi - la, u voj - ni - ke po - ci

Napomena: Želim da se ove dvije pjesme pjevaju neposredno jedna iza druge.

## Čežnja

2

Živahno

Ivan Brkanović

*f* Hva - li - la se di - voj - či - ca,  
*mf* Hva - li - la se

sjaj mje - se - če sjaj Sjaj mje -  
 di - voj - či - ca, sjaj

se - če ne za pa - daj, kol - ko  
 mje - se - če ne

sam te želj - na ja  
 za pa - daj

*p* Oj oj oj  
*mp* Hva - li - la se di - voj - či - ca,  
 mje - se - če ne

sjaj mje - se - če sjaj Sjaj mje -  
*Lagano*  
 za - laz, *pp* oj  
*pp* se - če ne za pa - daj, kol - ko

sjaj . *pppp*  
 sam te želj - na ja *pppp*



## Ej, bistra vodo...

1

Umjereno

Boris Papandopulo

Bi - stra ej -

Bi - stra vo - do,

Bi - stra vo - do, moj la -

do, moj la - đan stu - den - će,

đan stu - den - će, bi - stra vo - do, moj la -

moj la - đan stu - den - će,

đan stu - den - će, bi - stra, bi - stra vo - do,

ej! bi - stra vo - do, moj la - đan stu -

ej la - đan stu -

den - će! ej!

den - će!

(Čitava se pjesma opetuje još jedanput)

Bistra vodo, moj lađan studenče!

Ej! bistra vodo, moj lađan studenče!

(iz Kragujevca)



*Živo*

*f* Ki-ša pa-da, tra-va ra-ste, go-ra ze-le - na.

*p* Ki-ša pa-da, tra-va ra-ste, go-ra ze-le -  
 da, ki-ša pa-da, tra-va ra-ste, go-ra ze-le - na,  
*p* na, ki-ša pa-da, tra-va ra-ste, go-ra ze-le - na,  
*p* go-ra ze-le - na, ki-ša pa-da,  
*f* ki-ša pa-da, tra-va ra-ste, go-ra ze-le - na, ki-ša pa-da,  
 tra-va ra-ste, go-ra ze-le - na, ki-ša pa-da, tra-va ra-ste,  
 tra-va ra-ste, go-ra ze-le - *sf*na, ki-ša pa-da, ki-ša pa-da,  
 go-ra ze-le - *sf*na, ki-ša pa-da, ki-ša pa-da,  
 tra-va ra-ste, go-ra ze-le - *sf*na, ki-ša pa-da,  
 go-ra ze-le - *fp*na,  
 tra-va ra-ste, go-ra ze-le - *p*na,  
 ki-ša pa-da, tra-va ra-ste, go-ra ze-le -  
 go-ra ze-le - na.  
 II. tra-va ra-ste, go-ra ze-le - na. *molto cresc.*  
 III. na, go-ra ze-le - *f*na.

(Pjeva se još jedanput sa drugim tekstom.)

1. Kiša pada, trava raste,  
Gora zelena.
2. Na toj gori jeno drevo  
Tenko visoko.

(Iz Vratišinaca u Međumurju.)

# Četiri pastirske pjesmice

(Tekstovi pučke poezije.)

1

## Mirno i široko

Zlatko Grgošević

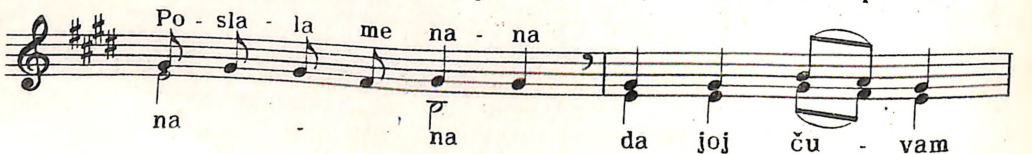
Solo



2

## Veselo

Po - sla - la me na - na,





i po - gle - dah niz treš-nju: Kad se gus - ke  
po - kļa le, sve im gla - ve ot - pa - le.

3

## Živo

Daj Bo - že, ki - ši - ce, rod - ne, plod - ne i  
u - god - ne: da nam ro - de ku - ku - ru - zi i  
pše - ni - ca bje - li - ca i u po - lju tra - vi - ca.

4

## Šaljivo

Puž, muž! Pu - štaj ro - ge van,  
da ti ku - će ne pro - dam sta - rom dje - du za du - van!  
Puštaj pu - zu ro - go - ve da hva - ta - mo vo - lo - ve,  
da o - re - mo do - lo - ve! Puž, muž, puštaj ro - ge van!

Mirno



## Ptičice se spominjaju

1

Veselo

M. Magdalenić

Pti - či - ce se spo - mi - nja - ju o - ja -



Pti - či - ce se spo - mi - nja - ju

hal Kam - bo - du ve - čer le - te - le



o ja hal Kam bo-du kam bo-du ve - čer

o ja haj! Vu tu go - ru No - vu se - lu



le - te - le o - ja-haj! Vu tu go - ru

No - vom se - lu o - ja-haj! Vu ti



No - vu se - lu o - ja-haj, vu ti go - ri,

go - ri o - genj go - ri o - ja - haj! Ko -



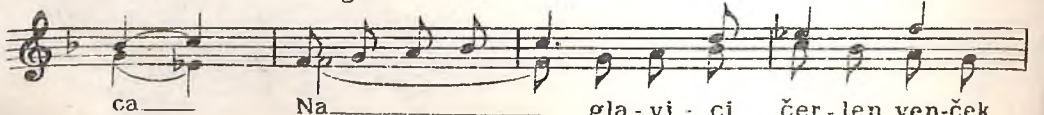
vu ti go - ri o - genj go - ri o - ja - haj! Ko - li og - nja

li og - nja ko - lo ple - še de - voj - či -



ko - lo ple - še vu tim ko - li de - voj - či -

ca Na gla - vi - ci čer - len ven - ček



ca Na gla - vi - ci čer - len ven - ček

vet - rekspuhne od - ne - se ga.

*f* *mp*

vet - rek vet - rekspuhne od - ne - se ga.

## Žalosno

SOLO Sopran

SVI (pripovijedajući)

I - di oč - ko naj - di mi ga, I - šel o - čko

*p*

I - šel

## SOLO

ne ga na - šel. I - di maj - ka, naj - di mi ga,

*mp*

o - čko.

SVI

SOLO

Di - šla maj - ka ne ga na - šla. I - di bra - tec

*mf*

Di - šla maj - ka.

SVI

naj - di mi ga Di - šel bra - tec ne ga na -

Di - šel bra -

SOLO

šel. I - di mi - li naj - di mi ga.

tec

SVI (veselo)

Di - šel mi - li na - šel ga jel

Di - šel mi - li na - šel ga je o ja hat



## Kosci

(D. Sudeta)

2

## Pripovjedajući

U - mr - la ma - la pre - pe - li - ca  
 U - mr - la ma - la  
 sr - ce joj pro - bi - la ko - sa  
 pre - pe - li - ca sr - ce joj pro - bi - la ko - sa  
 Pla - ču se - stri - ce tra - tin - či - ce,  
 pla - ču se - stri - ce  
 sit - na sre - br - na ro - - - sa.  
 tra - tin - či - ce sit - na sre - br - na ro - sa,  
 Za o - nom vr - bom ža - mor se sti - šo, tu - ga se *Zalosno*  
 Za o - nom vr - bom ža - mor se sti - šo, tu - ga se  
 pro - su po če - lu, mla - di se ko - sac  
 pro - su po če - lu, mla - di se ko - sac  
 sje - ti - o dra - ge, što bol - na le - ži u  
 sje - ti - o dra - ge, što bol - na le - ži u  
 se - lu, *molto diminuendo*  
 se - lu, što bol - na le - ži u se - lu.  
*molto diminuendo*

Deset obradbi narodnih pesama  
Za dvoglasni i troglasni dječji kor.  
Tri pesme iz Hrvatske Krajine

1

Mladen Pozajić

*Andante*

1. Oj, Ko - ra - no

1. Oj, Ko - ra - no,  
ti - ha vo - da hla - dna oj, Ko - ra - no, ta - mo mi - je  
oj, Ko ra - no, ta - mo mi - je  
mi - lo mo - je se - lo, oj Ko ra - no  
mi - lo mo - je se - lo, oj Ko ra - no

2. Oj Korano, tiha vodo hladna,  
Tamo mi je mila moja sele

2

*Andante*

1. Dje - ver mi pi - ta ne - vje - stu,

1. Ne vje  
1. Ne vje -  
ne - vje - sto, ča - šo od zla - ta, dje - ver mi pi - ta  
sto ča - šo  
sto, ča - šo  
ne - vje - stu ne - vje - sto, ča - šo od zla - ta  
od zla - ta, ne - vje - sto, ča - šo od zla - ta  
od zla - ta, ne - vje - sto, ča - šo od zla - ta

2. Čija je ono djevojka,  
Što rano rani na vodu?

3. Što rano rani na vodu  
I nosi fesić na krivo?



### 3 Allegretto moderato

*pp* A tko nam je u ko - lu, a tko nam je  
*pp* A tko nam je u ko - lu, a tko nam je  
 u ko - lu, lije - pi I - vo u ko - lu,  
 u ko - lu, *p* lije - pi I - vo u ko - lu  
 lije - pi I - vo u ko - lu, *mp* na I - vi je  
 lije - pi I - vo u ko - lu, *mp* na I - vi je  
 ko - šu - lja bije - lom svi - lom ve - ze - na,  
 ko - šu - lja bije - lom svi - lom ve - ze - na,  
 bije - lom svi - lom ve - ze - na, a cr - ve - no  
*mf* bije - lom svi - lom ve - ze - na, a cr - ve - no  
 šlin - ga - na, bi - raj, I - vo, ko - ga češ,  
 šlin - ga - na, bi - raj I - vo ko - ga češ, haj, —  
 bi - raj, I - vo ko - ga češ *ff* bi - raj, bi - raj  
 haj *ff* bi - raj, bi - raj  
 il' me - ne, i li dru - gu kraj me - ne.  
 il' me - ne, haj kraj me - ne.

## DJEČJE IGRE

## Kolariću, paniću

1

Veselo

M. Tajčević

Ko - la - ri - ću, pa - ni - ću, ple - te - mo se

Klavir *f*

sa - mi - ću, sa - mi se - be u - pli - će - mo, sa - mi se - be

*p*

ras - pli - će - mo.

*ff*

Ista

Veselo

Ko - la - ri - ću, pa - ni - ću, ple - te - mo se sa - mi - ću sa - mi se - be

*p* *cresc...* *f*

u - pli - će - mo sa - mi se - be ras - pli - će - mo.

*ff*



## Da pletemo sitno kolo

2

*Umjereno*

Da ple - te - mo si - tno ko - lo, ej muč - nu

i - gru, ej i na dan, ej i na noć.

Rasplicemo sitno kolo,  
Ej, mučnu igru,Ej, i na dan,  
Ej, i na noć.

## Ovako se biser seje

3

*Živo*

O - va - ko se bi - ser se - je, o - va - ko,

ro de, o - va - ko.

Ovako se biser kopa  
Ovako, rode, ovako.

## Ja posejah lan

4

Umjereno

Ja po-se-jah lan, baš na I-vanj dan,

Musical score for 'Ja posejah lan'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piano part starts with a forte (f) dynamic. The vocal line has a melodic line with some rests.

ka-ra-la me, ka-ra-la me I-va-no-va maj-ka. maj-ka.

Musical score for the second part of 'Ja posejah lan'. It features a piano accompaniment with two first and second endings. The key signature has one flat, and the time signature is 2/4. The piano part has a steady eighth-note accompaniment.

## Kako mi se mak seje

5

Umjereno

Ka-ko mi se mak se-je, ka-ko? o-va-ko, o-va-ko!  
ad lib

Musical score for 'Kako mi se mak seje'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The piano part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and ends with a piano (p) dynamic. There are some fermatas and 'ad lib' markings in the piano part.

A kako mi mak klija, kako? Ovako, ovako!  
A kako mi mak cveta, kako? Ovako, ovako!  
Kako mi se mak čupa, kako? Ovako, ovako!

6

Okretno

Šibljiko

Šib-lji-ko, šib-lji-ko, šib-lji ve-lim ja, po-lju-bim te

Musical score for 'Šibljiko'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piano part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and ends with a piano (p) dynamic.

ja, te-be i te-be i tu Mi-cu do te-bel

Musical score for the second part of 'Šibljiko'. It features a piano accompaniment. The key signature has two sharps, and the time signature is 2/4. The piano part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic.



## Pomlad

(Štajerska narodna)

1

Emil Adamič

*Vivo* *f* Oj, ku - kav - ca je ku - ka - la, ku - ka - la,  
 Oj, ku - kav - ca je ku - ka - la,  
 ku - ka - la, oj, ku - kav - ca je ku - ka - la, ku - ka - la ku -  
 la oj, ku - kav - ca je ku - ka - la ku -  
 ku! Ku - ku - ku, ku - ku - ku, ku - ku - ku, ku - ku - ku,  
 ku! Ku - ku - ku ku - ku - ku, ku - ku - ku, ku - ku  
 oj ku - kav - ca je ku - ka - la ku - ka - la ku - ku.  
 oj, ku - kav - ca je ku - ka - la ku - ku.

## Poletje

(Goriška nar. iz Kokošarja.)

2

*Andante* *f* Kaj manj - ka fan - ti - ču, če zdrav je na no - gah, kaj  
 manj - ka fan - ti - ču, če zdrav je na no - gah. Vr -  
 si - cek na klob' - ču, gor - ja - čo pa vro - kah. Kaj  
 manj - ka fan - ti - ču, če zdrav je na no - gah, kaj

manj-ka fan - ti - cu, če zdrav je na no - gah. Vr - gah.

Na gore jo mahne in vidi celi svet.  
Veselo si zavriska, zapoje na ves glas.

## 3

## Jesen

(Po Goriškem nar. napevu Kokošar)

## Kanon

Mr-zel ve - ter te-be že - ne, drobna ti - či - ca od

Mr-zel ve - ter te-be že - ne, drobna ti - či -

nas, ki znad li - pi - ce ze - le - ne, si mi pe - la kra-tek

ca od nas, ki znadli - pi - ce ze-le - ne, si mi pe - la

čas. Vsa-ko ju - tro pti-čka mo - ja, zgo-daj si pre - pe-va-

kra-tekčas. Vsa-ko ju - tro pti-čkamo - ja, zgo-daj si pre -

la, vsa-ko noč je pesem tvo - ja slad-ko me za - zi - ba - la!

pe-va-la, vsa-konoč je pesem tvo-ja slad-kome za - zi-ba-la!



4

## Solnce za Goro gre

(Goriška narodna)

*Lento* *p* *cresc.*

Soln-ce gre za go-ro, oh, to je prav

*f* *f* *malo hitrejš*

ža-lo-stno, soln-ce soln-ce gre za go-ro, to je prav

*p* *počasi* **1. ftempo** **2.**

ža-lo-stno, to je prav ža-lo-stno. Soln-ce -stno.

Detailed description: This is a musical score for a folk song. It consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The lyrics are 'Soln-ce gre za go-ro, oh, to je prav'. The second system continues the melody and accompaniment, with dynamics 'f' (forte) and 'f' (forte), and a tempo marking 'malo hitrejš' (a little faster). The lyrics are 'ža-lo-stno, soln-ce soln-ce gre za go-ro, to je prav'. The third system features a 'p' (piano) dynamic and a 'počasi' (ritardando) marking. It includes two endings: '1. ftempo' and '2.' (ritardando). The lyrics are 'ža-lo-stno, to je prav ža-lo-stno. Soln-ce -stno.'.

5

## Oj le sijaj solnce

(Goriški napev)

*f* Oj le si-jaj, si-jaj soln-ce, oj soln-ce ru-me-

no!

„Oj, ka-ko bom le si-ja-lo, sem

*f* *f* *p* *mf*

moč-no ža-lo-stno: če zju-traj zgo-daj go-ré

Detailed description: This is a musical score for a folk song. It consists of three systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff, and the accompaniment is on a grand staff. The tempo is marked 'Poredno' and the dynamics are 'f' (forte). The lyrics are 'Oj le si-jaj, si-jaj soln-ce, oj soln-ce ru-me-'. The second system continues the melody and accompaniment, with a 'no!' marking. The lyrics are '„Oj, ka-ko bom le si-ja-lo, sem'. The third system features dynamics 'f' (forte), 'f' (forte), 'p' (piano), and 'mf' (mezzo-forte). The lyrics are 'moč-no ža-lo-stno: če zju-traj zgo-daj go-ré'.

zle - zem, se pa - stir - ci jo - ka - jo, ker bi  
jo - ka - jo,

ra - di - še le - ža - li, pa vsta - ti mo - ro - jo.

Oj le sijaj  
Če zvečer prekasno doli zlezem  
Me pastirci kolnejo,  
Ker domov bi radi gnali,  
Pa črede nimajo.

6

Veselo  
(Eden)

Črni kos  
(Goriška narodna)

Le-po mi po-je čr - ni kos, ha, ha, ha, ha,

le - po mi po - je čr - ni kos, oj čr - ni kos, oj čr - ni kos.

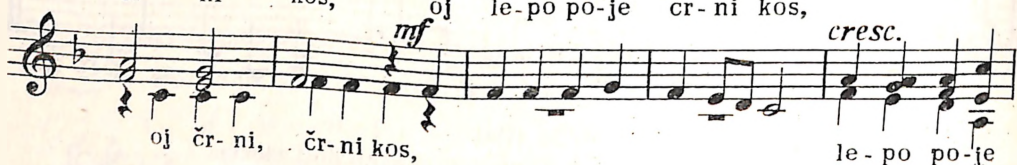
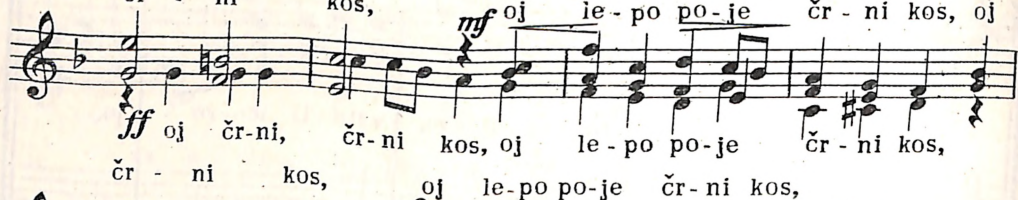
Tam vzelenem bukovju.  
Prišla sta pa jagra dva.  
Da bi kosa streljala.  
Kos je bil teh špasov sit.  
Pojta jagra se solit  
Fr v bukovje.



6<sup>a</sup> Allegro

## Črni kos

(Dolenjska narodna)

*mf* Le - po po - je čr - ni kos,

1  
||: Prišla pa sta  
Jagra dva  
Oj jagra dva: ||

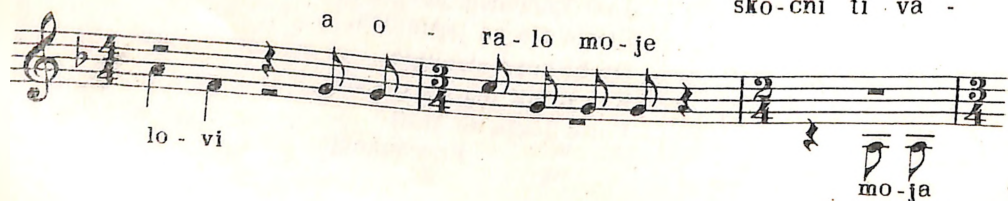
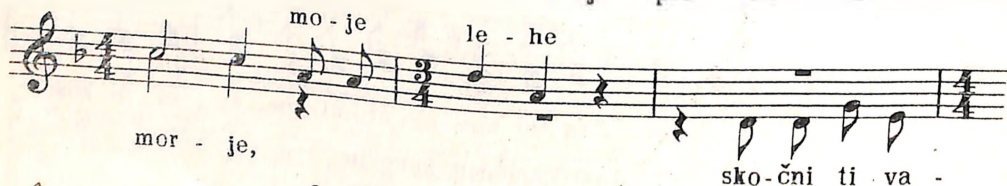
||: Da bi kosa streljala,  
Oj streljala: ||

1 Allegretto

## Ribiška

(Karol Širok)

Emil Adamič



la - dja, ki v glo - bi - no mor - ja svo - jo pot si  
o - rje. *f* *mf* A vo - li - čki mo - ji na - gli so ve -  
mo - ja se - tev *cresc. e accel.* tro - vi mre - ža is - pu -  
mo - ja že - tev *f* šče - na, mre - za pol - na  
*f* *široko* *mf* *f rit.* ple - na, mo - ja že - tev mre - ža pol - na ple - nat

2

## Marija na gori

(Karol Širok)

*Zivahno*

*mf* Na go - ri pi - ha, na go - ri  
Ma - ri - ja tam zi - blje svo - je  
me - te. Ma - ri - ja tam zi - blje svo - je  
de - te. Dol - go že zi - blje ne mo - re  
*f* *mf* *riten.* de - te. Dol - go že zi - blje ne mo - re



več *mf* „Po - ma - gaj mi Jo - žef, ne ho - di  
več  
proč!“  
*mf* „Rad bi po - ma - gal ti zi - ba -  
ti, a pr - stov ne mo - rem pre - gi - ba - til Tr - de od  
mra - za so mi ro - ke, *počasi* *mf* . Bog se u -  
smi - li, *zelo počasi* *p* u - smi - li se!

1 Jelena ziblje Jezusa  
(Narodna)

*Andante*

Iv. Grbec

*p* Je - le - na zi - blje Je - zu - sa,  
zi - blje,  
Je - le - na zi - blje Je - zu - sa.  
*ritard.*  
Je - le - na zi - blje, zi - blje Je - zu - sa.

Na sre - di po - lja rav - no - ga,

Na sre - di po - lja rav - no - ga,  
na sre - di po - lja rav - no - ga,

rav - no - ga zi -  
Je - le - na zi - blje Je - zu - sa,  
*p* blje, zi - - blje,

Je - le - na zi - blje Je - zu - sa.  
Je - le - na zi - blje, zi - blje Je - zu - sa.

(bolj živo) (počasi) nežno  
*fp* Zla - ta je *pp* zi - bka, zla - ta zi - bka

*Recitirano živo*  
škra - ba - ča. Za - ču - li so jo

ži - do - vi, te - kli so hi - tro k Je - le - noj:

*tempo*  
Daj - te, daj - te, Je - le - na Je - zu - sa.





zi -

*Tempo I* *cresc.*

*p* Je - le - na zi - blje Je - zu - sa, Je - le - na zi - blje  
blje, zi

Je - zu - sa, Je - le - na zi - blje,  
blje Na sre - di po - lja

Je - le - na zi - blje, zi blje,  
rav - no - ga, na sre - di po - lja rav - no - ga.

zi - blje, zi blje, zi blje,  
Je - le - na zi - blje Je - zu - sa, Je - zu - sa.

*cresc.* zi - blje, zi - blje zi

Je - le - na zi - blje Je - zu - sa.

*a tempo* blje, zi blje

Je - le - na zi - blje Je - zu - sa.

*ritard.*

Je - le - na zi - blje, zi - blje Je - zu - sa.



## Tri tičice

(Štrekelj)

2

Tri ti - či - ce tri

*p* tri ti - či - ce:

ti - či - ce so mor rje o - ble -

tri ti - či - ce o - ble

te - le. Pr - va no - si, pr - va no - si

ni - ce *Vsi lahkočno*

*f* Da b'ga *p* Bog daj vna - še po - lje

de - la, da b'ga *p* Bog daj vna - še po - lje

Da b'ga vna - še po - lje de - la

de - la po lje de - la

o - na ga je

O - na ga je vna - še po - lje

*cresc. accel.**più cresc. ed accel.*

de - la, o - na ga je, o - na ga je v na - še po - lje  
de la, v na - še po - lje  
de - la. Na - še po - lje na - še po - lje  
ja - ko o - bro - di - lo.

Tri tičice, tri tičice  
Morje obletele.  
Druga nosi, druga nosi  
Jagodo od grozda.  
De b'jo Bog daj, de b'jo Bog daj  
Vnase gore dela!  
Ona ga je, ona ga je  
Vnase gore dela:  
Naše gore, naše gore  
Jako obrodile.

Tri tičice tri tičice  
Morje obletele.  
Tretja nosi, tretja nosi  
Zdravje i veselje.  
Da b'ga Bog daj, da b'ga Bog daj  
Vnase selo dela!  
Ona ga je, ona ga je  
Vnase selo dela:  
Naše selo, naše selo  
Zdravo i veselo.

3

*Capriccioso  
marcato*Predpustna  
(Oton Župančič)

*f* A - la, Ku - rent, pa za - go - di  
pa za - pis - kaj na pi - šal - ko,  
*p* da se raz - ve - dri - mo mal - ko, da za - ple - še - mo po - po - di!  
*Tempo I (bolj počasi)*  
*f* A - la, Ku - rent, pa za go - di!



*Recit. odložno*

*mf* A če no-češ, poj-di zBo-gom, poj-di zbo-gom a - li ko-zjim

*cresc.*

*pravi Tempo I*

ro-gom: *f* me - ni svi-ra do - bra vo-lja,

me - ni svi-ra do - bra vo-lja, *mf* to je

*marc.*

*dolgo*

*p.* mu - zi - ka naj bo - lja do - bra vo - lja,

*cresc.* do - bra vo-lja *ff* to je *Odložno hitro* *marc.* mu - zi - ka naj bo - lja!

4

## V Korotan

(Iv. Albreht)

*Allegretto*

*p.* čim, čim, čim, čim, pro - ti Sin - čji

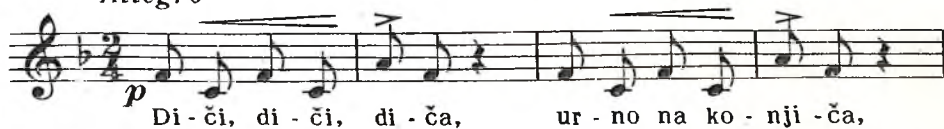
va - si čim, čim, čim, čim, pro - ti Sin - čji va - si

*dolce (drugič pp)*

na - ša so sr ca na - ša je kri.



## 5

Na kolenu  
(Oton Župančič)*Allegro*

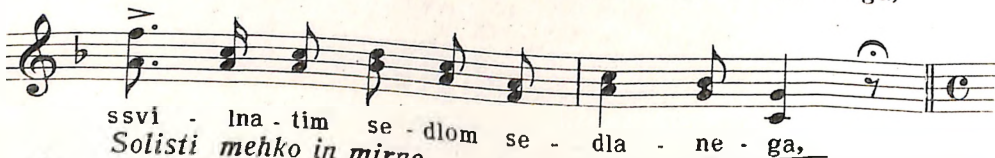
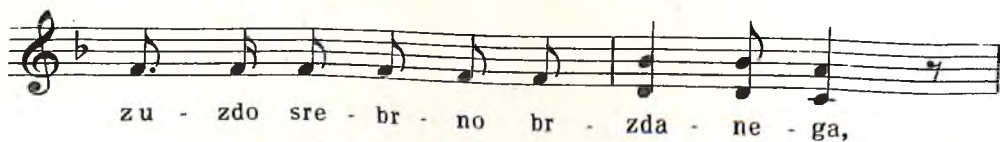
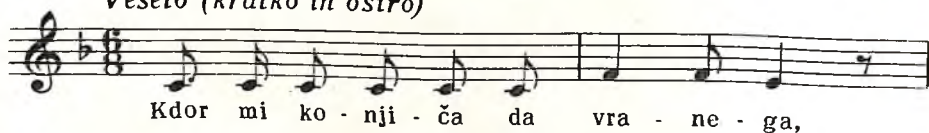
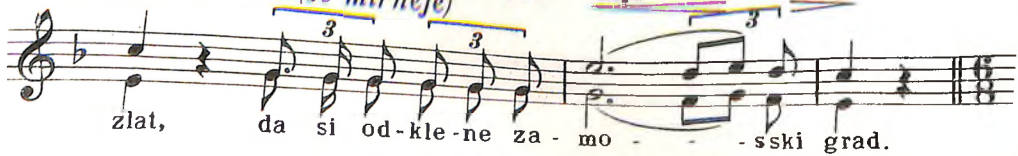


*Rustico*

## 6

## Zamorski grad

(Oton Župančič)

*Veselo (kratko in ostro)**Solisti mehko in mirno*

*vsì sopr.*

Te mu pri - ne - sem jaz klju - ček zlat,

*vsì alti*

*mf* da si od kle - ne za -

*vsì skupaj, počasi, pretrgano*

mo - rski grad *f* vgra - du za - morskem ce - ki - nov kad,

vgra - du za - mor, skem ni o - ken ni vrat.

*Tempo I*

*f* Kdor mi ko - nji - ča da vra - ne - ga, zu - zdo sre - br - no br -

zda - ne - ga, z zla - ti mi že - blji ko - va - ne - ga,

*zateglo*

ssvil - na - tjem se - dlom se - dla - ne - ga,

*SOLO (bolj živo)**p* Te - mu pri - ne - sem jaz klju - ček zlat,*SOLO*

da si od - kle - ne za -

*vsì alti kratko*

mor - ski grad, *mf* da si od - kle - ne,

*vsì sopr.**počasi*

*mf* da si od - kle - ne za - mo - vski grad.



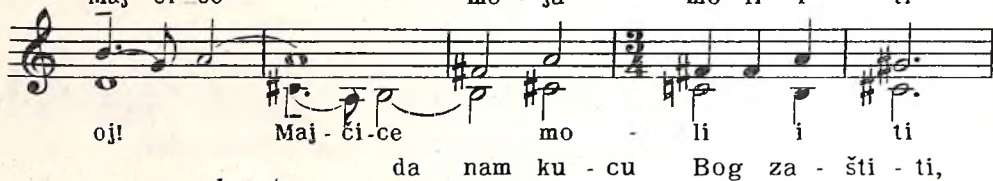
## 1

## Molitva za kucu čapu

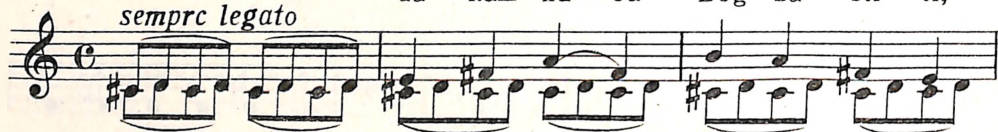
Milan Bajšanski

*Largo ma non troppo*

Maj - či - ce mo - ja mo - li i ti



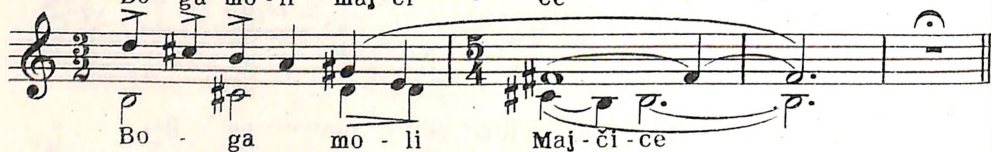
da nam ku - cu Bog za - šti - ti,

*sempre legato*

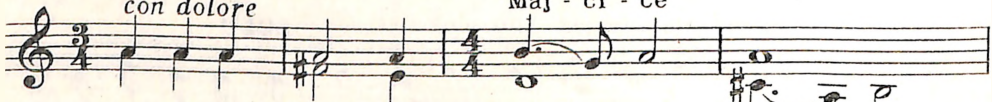
na - šu ku - cu na - šu ča - pu Maj - či - ce mo - li i ti



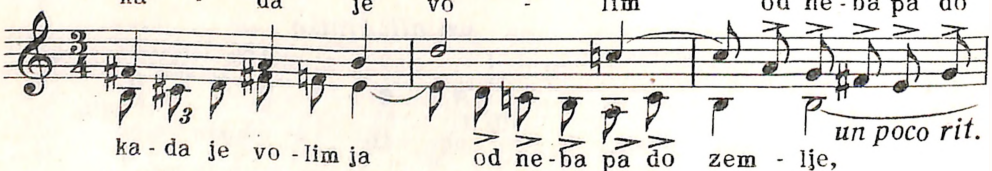
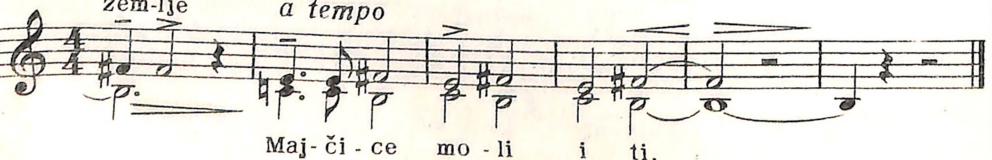
Bo - ga mo - li maj - či - ce

*con dolore*

Maj - či - ce



ka - da je vo - lim od ne - ba pa do

*a tempo*

(Narodna)

Tri su ze-ca za gu - vno - ra - la li - si - ca im  
 vra - na se - je, ga - vrankri - lom dr - lja,  
 plugomu - prav - lja - la, oj oj  
 oj ha, ha, ha, ha, oj ha, ha, ha, ha,  
 ha, ha, ha, ha, oj ha, ha, ha, ha, oj  
 go - lub ko - si,  
 oj ha, ha, ha, ha, oj ha, ha, ha, ha,  
 ha, ha, ha, ha, oj ha, ha, ha, ha, oj  
 go - lu - bi - ca sno - si, ću - ran de - ne  
 oj ha, ha, ha, ha, oj ha, ha, ha, ha,  
 ha, ha, ha, ha, oj ha, ha, ha, ha, oj  
 a cur - ka se sme - je, a puž gmi  
 oj ha, ha, ha, ha, oj ha, ha, ha, ha,  
 ha, ha, ha, ha, oj ha, ha, ha, ha, oj  
 ze pa na ta van  
 oj ha, ha, ha, ha,  
 ha, ha, ha, ha, oj ha, ha, ha, ha, li.  
 di ze.



## DEČIJE PESME

## Teče reka, tedomo

Svetomir Nastasijević  
(1932)1 *Allegro*

Te - če re - ka, te - de - no, te - de - no, te - če

*f* Te - če re - ka, te -

re - ka le - de - no, le - de - no, i u re - ku

če re - ka i u

te - de - no, te - de - no, i u re - ku, le - de - no,

re - ku i u re -

le - de - no 1. Vi - sok čar - dak te - de - no, te - de - no,  
2. Na čar - da - ku te - de - no, te - de - no,

*a tempo* *f* 1. Vi - sok čar - dak, te - de -  
2. Na čar - da - ku

vi - sok čar - dak le - de - no, le - de - no, mla - do  
na čar - da - ku le - de - no, le - de - no, i de -

*riten.* *a tempo* *p*

no le - de - no mla do  
i de -

mom - če, te - de - no, te - de - no, mla - do mom - če  
voj - če, te - de - no, te - de - no, i de - voj - če

mom - če, te - de - no, te - de - no, mla - do mom - če  
voj - če, te - de - no, te - de - no, i de - voj - če

le - de - no le - de - no Te - če re - ka, te - de - no,  
le - de - no le - de - no *riten.* *fa tempo*

Te - če re -

te - de - no, te - če re - ka le - de - no, le - de - no.

ka, te - če re - ka.

2

## Paun pase

*Allegretto*

*f* Oj, pa - un pa - se tra - va ra - ste,

pa - un moj, pa - un moj

*p* Pa-un pa - se

pa un moj.

tra - va ra - ste, pa - un moj, pa - un moj.

*f* Pa - un pa - se tra - va ra - ste, pa - un moj,

Pa - un pa - se tra - va

pa - un moj Pa - un pa - se tra - va ra - ste,

ra - ste Pa - un moj

pa - un moj, pa - un moj Pa - un pa - se

*p* pa - un

tra - va ra - ste, pa - un moj pa - un moj.

pa - se, pa - un moj.

The musical score is written on a single treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto'. The piece begins with a dynamic marking of 'f' (forte) and a fermata over the first note. The lyrics are written below the staff, with syllables aligned with the notes. There are several dynamic markings: 'f' at the beginning, 'p' (piano) in the second line, and 'mf' (mezzo-forte) in the fifth line. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and repeat signs. The piece concludes with a double bar line.



## Uspavanka

3

*Moderato*

*p* Lju - lju, lju - lju, Lju - lju, lju - lju, lju - lju -

če - do ma - lo lju - lju lju - lju, če - do ma - lo

lju, lju - lju lju - lju - lju lju lju - lju

lju - lju - lju - lju če - do ma - lo lju - lju lju - lju

lju - lju - lju lju - lju - lju lju

če - do ma - lo, lju - lju lju - lju, če - do ma - lo

lju lju lju

Ti ži - ve - lo tvo - joj maj - ci, ti ži - ve - lo

lju - lju - lju lju lju - lju, lju - lju - lju

tvo joj maj ci lju lju lju, če do ma ro,

lju lju - lju lju lju

lju - lju lju - lju, če - do ma - lo lju - lju - lju

lju lju lju - lju lju - lju lju

## Majka srpskog junaka

P. J. Krstić

*p*  
Maj-ka želj-ka si - na Velj-ka s'polja Ko-so - va

*rit.*  
želj - ku je ga i strahu - je no - ću ne spa - va

*p*  
sa - ma ga je o - pre-mi-la s'to-ga želj-ku - je

Kad je zna - la kud ga ša - lje

*p*  
oj za - što stra - hu - je?

*f* *pp*  
Jer je maj - ka ni - je ka - men za - to

želj - ku - je A si - nak joj mlad i ze - len za - to

stra hu je

*pp* *mf*  
stra-hu - je Al' e - vo ti sta-roj maj - ci do tri glas-ni - ka

Pr - va sti - že so - ko ti - ca za - će o se boj.



## Dru-ga ti-ca ku-ka-vi-ca

*mf* ra - njenje si - nak tvoj. Tre - ća  
*pp* pti - ca go - lu - bi - ca Iz - da - no je već  
*f* stan - te pti - ce *mf* ve - li nji - ma maj - ka Velj - ko -  
*p* va ho - ćel' suz - bit duš - ma - ni - na srp - ske des - ni - ce?  
 ho - ce' l o - braz o - sve - tla - ti slož - ne de - li - je? Tri - gla - sni - ka  
 od - le - te - še ni - šta ne zbo - re A maj - ka se  
 Bo - gu mo - li svu noć do zo - re Noć tra - ja - la  
*p* sto - ti - na - ma du - gih go - di - na mi - lom bo - gu  
 dok je sti - gla nje - na mo - lit - va  
 Dok je sti - gla  
*pp* nje - na mo - lit - va.

Dil dil duda

*Dosta brzo*

Josip Vrhovski

Sopran

Alt

Tenor  
Bas

Klavir

The musical score is arranged in a system with five staves. The top three staves are for vocal parts: Soprano, Alto, and Tenor/Bass. The bottom two staves are for piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Dosta brzo'. The lyrics are in Croatian. The piano part features a steady accompaniment of eighth notes in the bass and chords in the treble. The vocal parts enter with the lyrics 'Dil dil' in the second measure of the system. The lyrics 'Ej' and 'du - da' appear in the third and fourth measures respectively. The lyrics 'Le - ti - ne ci - ga - ni' appear in the fifth measure. The lyrics 'Dil dil du - da' appear in the sixth measure. The dynamics 'pp' are indicated in the piano part.



zLe-ti - ne ci - ga - ni *f* dil dil du - da

*f* Dil dil

This system contains the first four staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a vocal line with lyrics. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is the piano accompaniment.

zLe-ti - ne ci - ga - ni zLe-ti - ne ci -  
aj aj

zLe-ti - ne ci - ga - ni

du - da

This system contains the next four staves of music. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a vocal line with lyrics. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is the piano accompaniment.

ga - ni zLe-ti - ne ci - ga - ni aj aj

aj

zLe-ti - ne ci - ga - ni aj aj aj

This system contains the final four staves of music on the page. The top staff is the vocal line with lyrics. The second staff is a vocal line with lyrics. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth staff is the piano accompaniment.

to to to aj aj to to to aj aj  
aj aj aj aj to to to

8

aj aj *pp* to to to *pp* aj  
z Le - ti - he ci - ga - ni  
aj aj aj

aj *f* Dil dil  
*f* Ej  
aj  
*mf* *simlle*  
*pp*



du - da *mf* zdra-pa - na je

aj

*f* Dil dil du - da

bun - da zdra-pa - na je bun - da *ff* zdra-pa - na je

zdra-pa - na je bun - da zdra-pa - na je *ff* bun - da,

bun - da, zdra-pa-na je bun - da, aj aj aj aj

zdra-pa - na je, zdra-pa - na je bun - da, aj



zdrapa-na je bun - da *mf* dil dil du - da zLe-ti-ne ci - ga - ni

aj

aj

*p* *smile* *p*

zLe-ti-ne ci - ga - ni aj ————— aj —————

*p* aj aj to to to aj aj to to to

*pp*

aj *p* dil dil du - da *p* aj

zLe-ti-ne ci - ga - ni

*p*



This system contains the first two systems of music. The top system has a vocal line in the treble clef with lyrics *p* dil dil du - da and a piano accompaniment in the bass clef with lyrics *p* dil dil du - da. The second system continues the piano accompaniment with lyrics *p* A j.

This system contains the third and fourth systems of music. The top system has a vocal line in the treble clef with lyrics *pp* dil dil du - da and a piano accompaniment in the bass clef. The second system continues the piano accompaniment with lyrics *pp*.

This system contains the fifth and sixth systems of music. The top system has a vocal line in the treble clef with lyrics *pp* dil dil and a piano accompaniment in the bass clef with lyrics *ppp* du - da. The second system continues the piano accompaniment with lyrics *p*.

goča. Specijalno za Šuligojev zbor je nastala cela obsežna mladinsko-glasbena literatura, pri kateri so sodelovali in še sodelujejo skoro vsi naši najboljši ustvarjajoči glasbeniki, začela je izhajati pod redakcijo Srečka Kumarja revijalna zbirka mladinske muzike „Grlica“\*) ki zamore s svojim gradivom kriti vse še tako visoke umetniške potrebe mladinskih zborov. Druga, morda še večja zasluga „Slavčka“ je, da se je ustanovitev mladinskih zborov v celi naši domovini, zlasti pa pri nas od vsled razumljivega tekmovanja silno pospešila in razrastla, da so se ti mladinski zbori dvignili ali se po vzoru Slavčka skušajo dvigniti do visokih umetniških ciljev. Našli so se kar nenadoma, glasbeni ljubitelji — učitelji, ali tehtno strokovno naobraženi glasbeni pedagogi, ki so hoteli in hočejo isto takih uspehov, kakor Šuligoj s Slavčkom. In to nikakor ni nemogoče. Skrivnost uspehov leži v rokah učiteljev samih. Morda so trboveljski otroci res glasbeno in glasovno bolj nadarjeni, kot marsikateri drugi, da bi jih pa v tem oziru prav nihče ne mogel doseči, ne more biti resnica. Prepevali so trboveljski otroci tudi pred Šuligojem, tako, kakor vsi drugi brez vidnega napredka. On pa jih je zbral, glasovno rigorozno prerešetal, posvetil jim ves svoj prosti čas, vadil jih, razlagal jim glasbeno in tekstovno vsebino pesmi, ponavljal tisoč in tisočkrat, popravljaj, pilil, gladil ter potom neprestanega treninga, in na podlagi kakršnihkoli glasbeno — pedagoških metodičnih principov dovedel do tega, da obvladujejo z lahkoto vse, tudi najmodernejše in najzavitejše melodične, ritmične, dinamične, harmonske ali polifonske težkoče. To bi z enakim neumornim trudom, z enako energijo in voljo, z enako točno interpretacijsko poglobitvijo, z enako idealno ljubeznijo do mladinske muzike, z enako žrtvijo časa, z enako polnimi mladimi glasovi zamogel doseči vsakdo sebi, svojim pevcem, narodu, in naši glasbi v čast in ponos. Zanimanje za mladinske pevske zборе v mestih i na deželi raste iz dneva v dan in nam dokazuje, da je mladina, naš narodni up, v duši in srcu zdrava in dobra, ker z navdušenjem goji lepo pesem, domačo plemenito mladinsko muziko, ki je in mora biti temelj celi naši glasbeno umetniški bodočnosti.



\*) V tem je neka mala razlika: „Materijal za Grlico“ se je zbiral še pred ustanovitvijo „Trboveljskega slavčka“, bil mu je pa dan na razpolago in mu pripomogel do velikih umetniških uspehov. (Opomba uredništva „Grlice“).



## Frazirati. . .

Ivan Grbec

(Nadaljevanje)

Kaj pa pomeni pravzaprav *frazirati*?

Da bo to lažje razumljivo, pustimo za trenutek glasbene prilike čisto pri miru in se zamislimo malo v dobo, ko nam začnejo otroci sami od sebe sestavljati proste sestavke, spise, pisma. Ali se ne zgodi skoraj vedno, da začnejo kar z malo črko in potem pišejo dalje in dalje in seveda vse skupaj: od začetka sestavka pa do konca je vse kot *ena* sama dolga beseda. Ali tega ne delajo le otroci. Mnogo je odrastlih ljudi, ki pišejo svoja pisma na ravno tak primitivni način. Komur je pa pismo namenjeno, ta si vse to lepo porazdeli v besede, loči posamezne misli, odstavke in poglavja in si ustvari tako pravi smisel celote. Včasih je to lahko. Ako bi pa dobili v roke kak daljši spis napisan na tak način, bi naleteli na marsikaterem mestu na velike težave. Zgodilo bi se namreč, da ne bi marsikdaj znali, kako spadajo besede pravzaprav skupaj; bili bi v dvomu, kam naj postavimo ločila; misli, ki spadajo k enemu odstavku, bi pomotoma uvrstili v drug odstavek in posledica tega bi bila, da bi bil smisel posameznih delov, kakor tudi smisel celote, zgrešen. V pričujočem primeru nam je tedaj bila dana naloga, da si sestavimo iz črk potrebne besede, iz besed misli, ki so oddeljene s pomočjo ločil, vsak odstavek zase in vsako poglavje zase, da postane vsa gradba jasna in to od najmanjših podrobnosti pa do celote. In šele tedaj, ko je ta jasnost dosežena, se komaj da razmišljati, kako bi se vse to dalo pri čitanju, pri recitiranju ali pri govoru izraziti, kolikor mogoče lepo izraziti. Ali recimo: umetniško izraziti. . .

No, nekaj *podobnega* imamo tudi pri glasbi oziroma pri petju.

Nota, nota, nota, nota; nota pri noti brez prestanka; včasih kaka pavza; tako gre skladba od začetka do konca. Kje je tukaj *začetek* ene misli in kje *konec* — to je veliko vprašanje, kajti sredstva, s pomočjo katerih je skladba zapisana, so do neke mere pomankljiva in precej nezadostna, da bi nam mogla prikazati na precizen način logično razdelitev *v malem* in *v velikem*, potem pa tudi *način*, kako je treba to *izraziti*.

Kakor pa da ni še dovolj, da so sredstva, s katerimi so glasbene misli zapisane, *nezadostna* in *pomankljiva*, se je k temu pridružilo še drugo dejstvo, ki je tu povzročilo precejšnjo zmešnjavo. Še tisto malo znamenj, katera bi nam morala služiti v razjasnitev,

nam je neka nemogoča teorija prikazala v taki luči, da jim nazadnje ne vemo več pravega smisla in jih navadno čisto narobe tolmačimo in to le na *škodo* muzikalnega izražanja. *Glasbeno misel* ali *pesem*, ki jo je človek (oz. narod) občutil v svojem srcu in za silo zapisal na papir, dobi zdaj v roke izvajalec, učitelj ali dirigent. Njemu pripade ta — ne prav lahka — naloga, da iz teh znakov *razbere pravi, najbolji*, včasih *edino mogoči smisel* vsakega posameznega — tudi najmanjšega — dela. Temu pravimo z eno samo besedo *frazirati*... Da smo si tedaj na jasnem: Skladatelj si je v svoji domišljiji pesem zamislil (idealiziral, izsanjal...); to kar je bilo poprej samo sanja, se skuša najprej s pomočjo zapiska spraviti na papir, s pomočjo poglobitve se mora obuditi v nas popolnoma enaka zamisel, popolnoma enaka sanja, ki naj postane pri reproduciranju *resnično dejstvo!*

Vprašajmo pa se sedaj, s kakšnimi sredstvi razpolagamo, da bomo mogli to težko nalogo premagati in jo rešiti tako, da se bo realizacija misli približala njeni idealizaciji... ?

Pri elementarnem glasbenem pouku so nas učili o notah, ki bi bile nekake prvine, kakor so pri jezikovnem pouku črke. Učili so nas, da imamo dvodelni takt, potem trodelni (ta je pravozaprav najstarejši od vseh) in pa četverodelni takt. Razlagali so, da sestoji dvodelni takt iz dveh dob, izmed katerih je prva doba težka in druga lahka. Na težko dobo pride tudi naglas oz. povdarek, lahka je pa nepovdarjena. V trodelnem taktu je pa prva doba težka in njej sledita dve nepovdarjeni lahki dobi. V četverodelnem, ki je sestavljen iz dveh dvodelnih višje celote, je prva in tretja povdarjena, druga in četrta pa nepovdarjena; le to je še posebnega, da je prva bolj povdarjena kot tretja. Šesterodelni in devoterodelni je sestavljen po istem principu kakor četverodelni in sicer kot mnogokratnik *trodelnega*. Pri drugih nepravilno sestavljenih taktih (petero-, sedmero-, enajsterodelnih) se ravnajo dobe po dobah sestavnih faktorjev (n. pr. ako je peterodelni sestavljen iz 2-|-3 je povdarek na prvi dobi dvodelnega in na prvi dobi trodelnega takta, torej na prvi in na tretji dobi resničega peterodelnega takta; ako je pa takt sestavljen iz 3-|-2 je povdarek na prvi in na četrti dobi i. t. d.)

Tedaj pa, kadar je v teh taktih četrtinska nota — ki navadno predstavlja en udarec ali eno dobo<sup>\*)</sup> — razdeljena v dve osminki, nastopi zopet načelo, da je prva osminka povdarjena, druga nepovdarjena; pri razdelitvi v šestnajstinke je zopet prva in tretja povdar-

\*) Pri zelo hitrem tempu odgovarja enemu udarcu polovična nota, pri zelo počasnem pa osminka nota.



jena, druga in četrta nepovdarjena, včasih pa samo prva povdarjena in tri nepovdarjene...

Vse, kar sem tu naštel in kar bi lahko še nadalje našteval, je rezultat neke stare, stare iz čudnih elementov zgrajene t. im. akcentne teorije. Katerih elementov se pa poslužuje ta teorija in kje jih je vzela?

Kar v eni sapi govori o *naglasu*, o *povdarku* in o *teži* in ne loči zadostno teh treh pojmov, ki so med seboj zelo različni.

Že ime samo pa nam pove, da je akcentna teorija našla te elemente pri metriki klasične in staro-klasične *poezije*, jih kar kratko malo prenesla od stopic neizpremenjene na polje muzike z zahtevo da se bo tudi muzika ravnala po njih. *Troheju* in *daktilu* naj odgovarja *dvodelni* oz. *trodelni* takt, *jambu* in *anapestu* pa z *arzo* (lahkim delom) začenjajoči takti.

Vprašanje je pa, *ali odgovarja* ta teorija *sploh glasbenim prilikam* ali ne?

Takoj v začetku je treba priznati, da je imela ta teorija tudi nekaj dobrega na sebi; to je tudi vzrok, da se je tako dolgo vzdržala. Ko govori namreč o različnih *težkih povdarjenih*, *lahkih*, *nepovdarjenih* dobah in o *mestu*, ki jim v taktu pripada ima do neke mere prav. Samo *do neke mere*, kajti od druge strani vzeto so tudi tu pojmi na glavo postavljeni, ker so ti elementi le podobni muzikalnim elementom. Če pa malo pogledamo *elemente*, s katerimi operira ta teorija kmalu spoznamo, da oni ne zadostujejo niti za metriko pri *govoru* (oz. *poeziji*), kako naj bi šele izčrpali možnosti in kombinacije pri — nad vse jezike neskončno vzvišenem — govoru, ki mu pravimo *glasba*? Samo en primer: Hrvatski jezik razločuje razen dveh kratkih akcentov (visokega in globokega) tudi dva dolga. Eden je „silazni“ (navzdol idoči), drugi pa „ulazni“ (navzgor idoči). Naš jezik formalno sicer ne govori o teh razlikah, dejanski se pa dajo opaziti tudi pri nas posebno v vseh tistih narečjih, ki so zelo melodijozna (n. pr. ribniško narečje). Že to *dviganje* — *padanje* je element, ki ga akcentna teorija ne pozna in je že zaradi tega zelo pomankljiva. Kaj šele ako omenim *naraščanje* in *izgubljanje*, katerega akcentna teorija ne pozna in pa še *pospeševanje* (pohitevanje) in *zavlačevanje* s katerim je ravno isto. A nekaj, vsled česar je stara akcentna teorija nemogoča in popolnoma zgrešena, nas sili, da jo skoro povsem opustimo in postavimo na njeno mesto načela, ki nam bodo zares trdna in zanesljiva opora pri umetniškem izražanju. Največji greh te teorije je namreč ta, da ona sploh ne govori o *glasbeni misli*, pojem o tem ona silno poniža, ker ga ne pozna, po-

zna namreč samo noto in takt. Nota je pri muziki zares nekaj takega kakor črka pri govoru. Takt pa ni ne *črka*, ne *beseda*, ali takt niti ni *misel*. V istem taktu sta navadno dva elementa drug poleg drugega, ki nimata čisto nič skupnega. Ta pojem o taktu je nastal samo po nekem nespোরazumljenju, po napačni analogiji in po zamenjavi pojmov.

Ta nesrečna teorija je vse glasbene misli na stereotipen način stisnila v takte, kakor da bi jih vklenila na Pokrustovo posteljo: Zmerjene so in morajo biti vse enake. Nekako tako kakor pri vojaštvu: V uniformi si, nisi več človek, temveč številka, orodje ali en „komad.“

Ako bi bil umetnik — in mogel bi biti velik umetnik — obožen samo s sredstvi izražanja, katere nam nudi akcentna teorija, ne bi mogel priti pri muziki daleč, povsod bi se namreč poznale velike vrzeli, ker ne bi znal nikjer izvabiti resničnih lepôt na dan. Njegov način izražanja bi bil čisto *mehaniški*, kakor da se je človek naučil ritma od strojev (človek je pa čuvstveno bitje in ni stroj). Kadar človek posluša tako muziko, se mu zdi, da vidi zobe od *žage*: *gor, dol, gor, dol, gor, dol* — vedno enako.

Ta teorija prestavlja svoje naglašene in nenaglašene note, kakor hromi svoje noge: najprej stopi z zdravo nogo, drugo pa povleče za sabo i. t. d. v neskončnost. Ali pa se mu ob takem načinu izražanja dozdeva, kakor da bi bil ves svet napravljen iz samih *krtin*, ki so *vse vse* enake.

Moj Bog! Kje so trenutki, ko smo v Dolomitih strme gledali v tisto gorovje, ki se tako nepopisno visoko dviga proti nebeškemu svodu, kjer se z vrhovi poigravajo oblaki, ki se potem izgubljajo v neskončni vedrini neba...!

Kje je *polet*, kje ta neskončna *velikopoteznost*, ki je za izražanje potrebna?

Ta polet, ta velikopoteznost, ta „*sursum corda*“ („Kvišku srca“), ki je bil življenski „*credo*“ („vera“) muzikalnih velikanov, se danes jeclja od pritlikavcev, ki nas napajajo z mizernimi izvedbami najglobljih del in jih postavljajo na sramotni oder namesto na oltar, ker sami niso prodrli v njih lepote in ne bodo mogli nikoli prodreti vanje. Pa tožijo o krizi — gospodarski seveda, druge ne vidijo. Je, je kriza, ali mnogo hujša: Pri umetnosti je danes kriza *idealov*, je kriza duš, ki bi bile *čiste resnice žejne*, pomanjkanje *hrepenenja* po lepem, vzvišenem, je kriza *čednosti*, kriza velike velike vere v Boga in vse njegovo stvarstvo, kajti če te vere ni — življenje je brez smisla — tudi umetnosti ni, ker je umetnost le odsev lepote, le odsev resnice vsega velikega Neizraženega in Neizraznega...



Ali se bo tedaj čudno zdelo, da je eden najbolj prosvitljenih učenjakov zadnjega polstoletja Dr. Hugo Riemann zastavil ravno tu svoje življensko delo, da je zadal tej teoriji smrtni udarec in jo zrušil do tal. Na njeno mesto pa je postavil načela, ki so se rodila iz muzike same. Nedosežno globoki vpogled, naslanjanje na nekatere naravnost proroške vizije velikih umetnikov, ki so živeli pred njim in pa velika gorečnost v iskanju resnice mu je omogočila, da je zgradil do najmanjših podrobnosti neki sistem, na podlagi katerega nam je mogoče priti skoraj do popolne jasnosti v kateri si bodi težki in komplicirani situaciji pri muziki. To je namreč *teorija o fraziranju*.

Opisal je to v obširnih knjigah in praktično uporabil tako, da je vsa glavnejša klasična dela izdal v posebnih — po teh *načelih* — *fraziranih* izdajah. Preden preidemo na teorijo o fraziranju, pa moramo kreniti malo v stran.

Pred približno desetimi leti so mi na Tržaškem prišli v roko neki novi učni načrti za osnovno šolo. V teh načrtih sem prvič v življenju čital, da je petje v osnovni šoli šteto v skupino *umetniških* predmetov. Ta lepa misel mi je dala pobudo, da sem se zanj zavzel z vso dušo, da sem razmišljal o sredstvih in o načinu, kako naj se to doseže. O tem sem enkrat predaval pred velikim številom učiteljstva. Misli, ki so še danes aktualne, v kratkem tu posnamem.

V prvem redu se je govorilo o tem, *katere pesmi* pridejo pri pouku v poštev. Od materine uspavanke pa dalje do narodne pesmi, ki je po vsebini, snovi in težkoči primerna za vsako posamezno stopnjo, potem cerkvene in končno umetne pesmi. Zanimivi so kانونi in še pesmi, ki se lahko pojejo v zvezi z ritmičnimi igrami (n. pr. iz Slavčka „Znal bi rad, kako li kmetje“, „Velke ure“ to tahko v obliki kanona i. t. d.). Tu bi se dala uporabiti kaka malenkost iz ritmičke gimnastike v zvezi z glasbo. Zelo zanimiv je n. pr. sistem „Jaques Dalcrose“, pri katerem odgovarja vsakemu pomiku melodije poseben gib rok, nog in telesa. Pri dvigajoči melodiji se polagoma vzpne telo na prste od nog z visoko dvignjenimi rokami in iztegnjenimi prsti, pri padajoči se pa vse telo polagoma skrči do tal. Korak, pogled in vsaka kretanja izraža vsebino melodije, na alegoričen način podano. K temu je izbrana še primerna barva in oblika oblačila in primerna luč. Posebno lepe so skupine, kjer se na polifono (večglasno) muziko izvajajo vsakemu glasu odgovarjajoči gibi ene ali več oseb. Zlasti za dramsko umetnost (opero in muzikalno dramo) je to izredna pridobitev, ki pride deloma tudi za naše razmere v poštev.

V drugem redu se je govorilo, da je potrebno posvetiti en del učnega časa tudi teoretičnemu delu, ki bo služilo kot pomoč in priprava k umetni pesmi.

Posebno kjer se na šoli zbere najboljši material za ustanovitev mladinskega zbora, bo treba polagoma naučiti otroke, da bodo poznali note, skale, intervale, prestavna in druga znamenja in da bodo vsaj do neke mere mogli pisati in čitati pesmi z not. Zelo težko je tu staviti posebne predpise glede množine snovi, kakor tudi glede metode; vsaka malenkost utegne koristiti in prihraniti učitelju na času, ki mu bo potreben za druge, mnogo višje svrhe.

Sedaj pa nastane vprašanje, *kako dvigniti pesem do umetniške višine?*

Predvsem je tu potreben tisti dar božji, ki mu pravimo *vzprejemljivost za poezijo*. Tu je treba *mehkih duš* — ne takih, kakor si jih vzgaja današnji trdi svet — treba duš, ki so dovzetne za vsako — tudi najmanjše — veselje in ki imajo za vsako bol sočutje. Treba je *prsi* — kakor pravi pesnik —, ki jim ni pretežko nositi „pekel al nebo“. V pogovoru z Romain Rollandom je slavni Gandhi označil to z besedami: „Srce tistega, ki išče resnico je *nežno* kakor *lotos*<sup>\*)</sup> in *trdo* kot *granit*. V „podobah iz sanj“ piše Iv. Cankar kako so nekdanje učenke poslale bolnemu profesorju Bercetu cvetja. V daljni zemlji umirajoči okrene svoj pogled na šopek in reče: „To so pa *rože!*“ Spomin na vse najlepše, najmilejše in vsa slast še zadnjih trenutkov je zlita v ta izraz. Na nedosežno lep način je pa skoraj isto vse povedano z evangeljsko besedo: „Blagor njim, ki so čistega srca, ker bodo Boga gledali.“

Teh čistih src je treba, in ko smo jih našli, je treba v njih ustvariti *razpoloženje* za pesem. V posebnem članku (gl. II zv. str. XXI) sem opisal to n. pr. za pesem „Jezusu pušeljček.“ (Na podoben način je treba otroke navdušiti in z živo, resnično in prepričevalno besedo dopolniti sliko dejanja) ki je v pesmi označeno le s par besedami. Dejanje naj stoji potem pred očmi otrok jasno in v celoti.

Včasih se da na lep način rekonstruirati niz dogodkov in povezati v eno celoto. Vzemimo n. pr. Svatovske pesmi iz Bukovca (gl. I zvezek str. 7.) Tu govorimo n. pr. o neprestanem izprehajanju bodočega ženina in neveste, govorimo o njih pomenkih, o načrtih za življenje, ki je v njih očeh tako zelo rožnato. Pri drugi sliki žrgoli ptičica, iz daljave se čuje „Zdrava Marija“, z zadnjim tožnim

<sup>\*)</sup> Lotos je v njihovi veri simbol življenja, sveti cvet, v katerega se je izpremenil bog Višnu ob svojem drugem vtelečenju.



glasom zvona ugaša tudi dan. Oba se nehote ozreta proti cerkvi, kjer si bosta v kratkem pred oltarjem božjim obljubila večno zvestobo. Tretja slika oriše obdarovanje neveste na poročni dan. Vsakemu svatu se izroči od neveste zanj namenjeni spominski dar; starešina pa pol resno pol šaljivo našteva, kaj bo vsega potrebovala novica (— mlada nevesta) ko bo zibala, priporoča tedaj svatom, naj sežejo globoko v mošnjo... Ob koncu ples, veselje in dovtip. Nevesti je stopil ženin po nerodnosti na nogo. Ona se kisa, drugim pa uide smeh... Te sličice je vezala *logična sleditev dogodkov*. Po nekod si pa lahko pomagamo s *kontrasti*. Pogledajmo n. pr. tri prve pesmice iz Adamičevega cikla (IV zvezek str. 82—84). Tu se govori o treh fantih. Prvi zapušča svoj borni dom, a se napoti zdrav in bister v svet, tam bo dela in kruha in še kak krajcar... Drugi pa nima teh skrbi — kaj kruh, potico, potico in tako velik kos, da ne ve, kje bi ga načel; zraven pa še raco in kopuna. Ta spada med tiste redke, ki so rojeni v srajci... Tretji fant pa je malo prismuknjen, nekak poldrugi Martin, od hiše do hiše krevlja in povsod samo fantazira, kako do se bo ženil... Kadar je pesem samo *ena*, se mogoče dajo *diferencirati* po vsebini različne kitice in tako ustvariti za vsako kitico posebno razpoloženje n. pr. Rasti, rasti rožmarin (nar.) Pri nekaterih pesmih se da uporabiti Foersterjeva misel ko govori o *drugem glasu*. V pesmi „ko pomlad cvetoča pride“ vsklika prvi glas veselo pomladno razpoloženje, drugi glas sam zase ima pa nekaj, otožnega na sebi in hoče s tem izraziti, da tačas, ko se eni veselijo mladi, zdravi in brez skrbi, je mnogo src, ki takega veselja ne poznajo. Mogoče gremo na izlet prepevajoč. Ko gremo mimo hiše težko bolnega prijatelja, nas on spremlja v mislih z veliko žalostjo. Ko pa pojemo oba glasa skupaj, je to petje milo, resničnejše kot samo enoglasno, ker izraža življenja veselo in otožno stran. Za ustvarjanje razpoloženja smo se doslej bazirali na tekst. To je bilo lažje stališče, ali bilo je enostransko. Mogoče je ustvariti razpoloženje tudi naslanjajoč se le na glasbo samo, vendar je glasbeni govor abstraktnejši in težji, zato pa malokomu razumljiv. Na vsak način je mogoče govoriti o tem šele tedaj, ko si bomo na jasnem tudi o bistvu muzikalne misli.

Zopet posebno poglavje zase tvori recitiranje pri jezikovnem pouku tistih besedil, ki jih imamo pozneje uporabiti pri petju. Ob tej priliki moramo opozoriti da ima naš jezik razen samoglasnikov tudi polglasnike in zelo značilne soglasnike in da sloni lepota našega jezika predvsem na pravilnem izgovarjanju *soglasnikov* bodisi v začetku, na sredi ali na koncu (v tem se namreč nekoliko razločuje

od drugih jezikov, katerih lepota je največ v samoglasnikih). Doseči je pri tem kolikor mogoče lepo deklamacijo.

Na drugi strani je treba zopet vzporedno vaditi predpriprave za glas. Opozoriti na *držanje telesa*: stati, prsa razprta, da imajo pljuča prostora in da služi praznina v prsni duplini za resonanco, glava pokonci, jasen obraz in usta na smeh. Za tem treba delati vaje za dihanje (prim. str. XXII) za držanje in spuščanje zraku, potem se s tem spuščanjem poje še en fon ali troglasen akord v zvezi s *cresc.* in *decresc.* v raznih kombinacijah. Omeniti na kratko o postanku glasu v glasilkah, o njegovi poti skozi usta, resonanci v prsni in v nosu, udarjanju ob zobovje, ki mora biti vidno in ga ustnice ne smejo pokrivati, ker bi se glasovni val — ko gre iz ust — ubil. Usta (ustno duplino) je treba držati na čisto poseben način, ravno tako organe v ustih (jezik, nebo, jeziček), da dosežemo neutralizacijo samoglasnikov (tudi samoglasnike *e i u* je treba nekoliko potemniti, da dobijo prav tako resonanco\*) in polnost glasu, kakor se da na lahek način doseči pri glasu *a* in *o*, pri čemer ima zelo važno ulogo spremenjeni položaj jezika. Vsaka podrobnost bi zahtevala obširnih pojasnil, ki bi pa privedla predaleč.

Sedaj šele preidemo k muzikalnemu delu *pesmi*. Učiteljeva predpriprava obstoji v tem, da se določijo *glasbene misli* ali *motivi* (delci pesmi), njih *konflikt z besedilom* (prim. članek str. XLIII) in *oddihi*. Tu preidemo na polje, ki je *navidez* povsem abstraktno, to pa le zaradi tega, ker se muzikalne misli ne dajo primerjati in neposredno opisati s sredstvi navadnega govora. Pri navadnem govoru se da misel izraziti s stavkom, ki je iz več delov (osebki, dopovedki...) Muzikalna misel pa nima nikake podobnosti s stavkom in z besedo. Za njeno razumevanje in razčlenitev je treba izbrati čisto drugo izhodišče. Ne vem, kedaj je tisti trenotek, ko začne v človeku *prvič* utripati srce, gotovo je pa tisti trenotek začetek njegovega *gibanja*, začetek njegovega *življenja*. To utripanje je *baza* njegovega gibanja, to utripanje je *merilo* za vse kar se giblje okoli njega. Čas bi bil neizmeren, večni, ako ga ne bi srčni utrip porazdelil v drobne enote. Utrip, prvotni element, je vstvaril ritem. Glasba se navadno ne zadovolji s samim ritmom, vendar je to *posoda* muzikalne misli in in kakor hitro zlijemo vanjo še glas, ki je en del *vsebine*, preidemo od ritma že na polje glasbe, seveda tvori drugi del vsebine naše lastno doživetje (čuvstvo), ki je zlito v muzikalno misel.

\*) Glasovnih vilic ni slišati ako jih ne postavimo na kako resonančno škatlico  
 u. pr. na vijolino na mizo in t. d. tako je tudi človeški glas brez resonance prazen.



Ako analiziramo to kar smo sedaj dobili, zasledimo že tu vse potrebne sestavne dele, ki so neobhodno potrebni za vsako muzikalno misel. Srce se napolnjuje s krvjo in se pripravlja za utrip. Napetost je od trenutka do trenutka večja in ko doseže višek se utrip zares tudi izvrši. Že tu imamo tedaj pripravo in za njo sunek ali udarec.

Prav isto, kar se tu godi s srcem nezavestno, se godi tudi pri delu, ko udarja n. pr. kovač s kladivom. Za vsak udarec najprej dvigne z roko kladivo visoko v zrak in šele potem udari. Taka najmanjša misel je — muzikalno vzeta — *en motiv*. Tisti del, ko se roka *dviga* (ali ko se srce pripravlja) se tudi pri motivu imenuje *dvig*, drugi — težji — del (udarec, utrip) se pa pri motivu imenuje *težišče*. V teh dveh neznatnih elementih je skrito vse naše čustveno življenje izraženo s pomočjo glasbe. Ta dva elementa sta nekaka *pola*, med katerimi se ono neprestano pretaka in preliva.

Ker je pa funkcija, ki jo opravlja *dvig*, prav nasprotna od funkcije, ki jo opravlja *težišče*, zato je s pomočjo notne pisave zelo točno zaznamovano mesto, kjer preide *dvig* v *težišče*. Na tistem mestu stoji namreč *taktova črta*. (Motiv, pri katerem premaknemo taktovo črto, dobi stem čisto drugačno vsebino in pomen; zato je v opombah k skladbam vselej tam opozorilo, kjer niso taktove črte na pravem mestu, kar skladatelj včasih nehote prezre.) Taktova črta ni tedaj nekak zid, ki *loči*, temveč znamenje, ki združuje to, kar je pred njim, s tistim, kar je neposredno za njim. V tem leži ogromna važnost in bistvo teorije o fraziranju in prepada med njo in staro akcentno teorijo.

Rekli smo, da je *funkcija dviga* različna od *funkcije težišča*. V čem pa obstoji ta razlika?

Po svojem razvoju je muzikalna misel podobna cvetlici, podobna je tudi človeškemu življenju ali pa kakemu posebnemu posameznemu doživljanju.

Ako vsadimo nagelj ali kako drugo cvetlico, gojimo, zalivamo in varujemo nežno rastlinico in opazujemo z veseljem vsak dan, da vidimo, kako se ta razvija. Nestrpni smo, želeli bi, da bi rastlina zrastle čim prej. V tej nestrpnosti je skrito vse naše hrepenenje, če mu poznamo cilj ali ne, mi hrepenimo.

Pri cvetlici teži naše hrepenenje za tem, da bi se rastlina razvila čim prej in da bi se *razcvela*. Ko se pa razcvete, bi mi želeli, da bi ta cvet za dolgo časa ostal vedno enako lep. Mlademu človeku se tudi mudi, da bi kolikor mogoče hitro *zrastel*; ko pa pride v cvetočo dobo, bi hotel ostati vedno tak... Ta težnja človeških src je ustvarila prečudovite zgodbe in legende o večni mladosti...

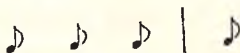
Ne samo to, sploh vsak trenotek sladkosti, sreče, ljubezni, zadoščenja, veselja, vseh teh dobrot, skopo odmerjenih, vzbudi v nas željo, da ne bi vse to tako hitro minilo, temveč trajalo... „Attimo fuggente, arrestati, sei bello“ (Bežeči trenotek, vstavi se, ker si lep...) pravi Faust tedaj, ko je z Margareto.

Med vojno smo opazovali tako hrepenenje prav pogosto. Ubog vojak, družinski oče, dobi dopust. Odmerjen je čas, pol je za pot, pol za obisk družine. Oče bi rad kar zletel domov, in kolikor bolj se bliža domu, toliko bolj so njegove sile napete, da pride čim prej do cilja. On bi hotel pot kolikor mogoče skrajšati, da pridobi nekoliko na času, da more dalje ostati pri svojih dragih.

Kadar spoznamo v svoji zreli dobi minljivost vsega, kar je posvetno, ko vemo, da ta zemlja ni še naša prava domovina, tedaj se naš pogled in duh okrene više „k Tebi hitel bo naproti, da enkrat Tvoj obraz bi zrl“, pravi pesnik, kajti vse naše težnje in vse hrepenenje gre preko življenja in se ustali še le onstran\*).

*Vsa napetost, hrepenenje, čakanje in stremljenje* naše duše je izraženo v *dvigu* vsakega motiva; vsaka *izpolnitev, dočakanje, trenotek*, ko je *cij dosežen*, je v *težišču*. Tu je tedaj razlika med funkcijo enega in drugega. Da zamorejo pa deli motiva izraziti vse to duševno življenje, skrivajo v sebi prečudne *lastnosti*, seveda je te lastnosti vлил v motiv šele občutek umetnika, zato da se v njih verno zrcali vsa njegova vstvarjajoča duša.

Ako si predstavljamo čisto priprost ritmični motiv\*\*), bomo na njem laže opazovali omenjene lastnosti:



Prve tri note so dvig, zadnja je težišče. Prve tri so priprava, pričakovanje; zadnja pa doseženje cilja. Tega pa ne smemo prezreti, tukaj ne bomo rekli — kakor uči akcentna teorija in kakor navadno izvajajo klavirski učenci začetniki — prva nota je nepovdarjena, druga povdarjena, tretja nepovdarjena, četrta povdarjena. O povdarjanju zaenkrat sploh ne bomo govorili, kajti to je gotovo prišlo v prakso le od instrumentov, pri katerih se proizvaja glas s pomočjo udarjanja n. pr. klavir. Že to bi bilo nerodno po akcentni teoriji, da bi zaradi dveh povdarjenih not imeli tu dva motiva po dve noti,

\*) Primerjaj tudi ravnoisto misel izraženo v neskončno lepi Straussovi simfonični pesmi „Tod und Verklärung“.

\*\*) Iz V. Beethovnovе simfonije.



namesto enega motiva štirih not. Vsak *nepotreben povdarek* nam namreč *prekine potezo* in jo *razdrobi v manjše dele*, vsak *polet*, vsaka *velikopoteznost* je s tem izgubljena. To bi bilo prav tako nerodno, kakor če bi hotel tisti, ki leti, vsakih par korakov udariti z nogo ob tla, ob zemljo, — ako udarja ob tla, ne bo visoko letel! Govoriti pa imamo o čisto drugem principu, o *principu dinamike* namreč. Mislimo si lahko, da ta motiv izvaja človeški glas, godalni instrumenti ali pa pihala, ker so vsi ti v stanu naraščati z glasom in poljubno pojemat. Vsak *motiv* brez izjeme ima namreč v prvi vrsti to lastnost, da četudi ni to označeno z nikakim posebnim znamenjem, začenja negova prva nota z neko določeno močjo (n. pr. *p*, *mp*, *mf* itd.), v teku svojega trajanja pa že prva nota nekoliko *narašča*, tako da doseže (prva nota) na koncu nekoliko več moči; s to novo doseženo močjo začenja oz. nastavi druga nota in tudi ona *še narašča*; s tu dobljeno močjo nastavi tretja in tudi tretja *še narašča* do nastopa četrte note, ki je *cilj*, do katerega smo hoteli priti. Četrta nota je tedaj dosegla največjo moč, od tu dalje moč samo pada (ako ima zadosti časa za to). Čeprav se pri krajših notah to naraščanje in pojemanje manj spozna kot pri daljših, vendar zahteva princip naravne dinamike, da se to naraščanje in pojemanje vrši in tudi da se vrši kolikor mogoče enakomerno. Vsaka izjema od tega pravila bi se morala prav za prav označiti s posebnim znakom (n. pr. močnejši *cresc.*, *deerc.* namesto *cresc.*, ena ali druga nota s posebnim dinamičnim akcentom: *fp*, *sf* ali pa *p<sup>3</sup>*) namesto *f* torej prav nasprotna stopnja moči, kakor bi se po naravnem razvoju pričakovala i. t. d.)

Iz vsega, kar smo doslej spoznali, pa sledi še nekaj: *Vsaka nota* posebej — to brezpogojno in brez izjeme — *spada* po svojem položaju pri motivu *v dvig* ali pa *v težišče* in pade po naravni dinamiki tedaj *v cresc.* (dvig) ali pa *v decresc.* (težišče), čisto nevtralnih not, ki bi se te dinamične igre ne udeležile, prav za prav *ni*, in še dolgi zdržani harmonični glasovi, ki navidez motivično nič ne pomenijo, so strogo vzeto (navadno kot težišča) podvrženi prav istim principom.

Iz prejšnjega sledi še to: Pred začetkom motiva in neposredno za težiščem motiva stoji *dinamika na mrtvi točki* (moč je nekako *pri ničli*) in ako je med koncem enega motiva in začetkom drugega kak

\*) Ko pride po velikem *cresc.* v težišču namesto *f piano*, se to navadno imenuje *Beethovnov piano*. Je to pač silna moč, katero imajo veliki duhovi. Oni imajo v oblasti vsako strast, tedaj ko bi najbolj zdvijala, ji zapovedo prav kakor Kristus viharju na morju: Potihni vihar... pomirite se valovi!

interval, ga mi zaradi manjkajoče dinamike sploh ne občutimo, za nas je *mrtvi interval*, dočim imajo vsi drugi občuteni intervali po smeri gibanja in pa po velikosti čisto določeno estetsko vsebino (o tem nekoliko pozneje).

Razen principa dinamike pa pride pri motivu še drug princip v poštev.

Ko pri cvetlici zapazimo, da se ima razcvesti, bi hoteli še zadnji njen razvoj *pospešiti*. Kadar se vojak, ki je na dopustu približuje domu, *pohiti*. Ko smo tik pod vrhom visoke gore, se nam *mudi* do cilja, kar *poleteli* bi, da bomo kot bogovi obvladali s pogledom svet pod nami. Vse to je psihološko utemeljeno, naravno je, da najde tudi v motivu svoj primerni izraz. To je princip *agogike*. Omenjeni motiv je iz štirih osminskih not, na videz so te note vse enako dolge. Princip agogike zahteva pa nekoliko drugače. Začetna nota pri motivu ima svojo zmerjeno določeno dolgot, že druga nota v dvigu je *neznatno krajša* (komaj za spoznanje!), tretja v dvigu je zopet malo krajša (povsem neznatno); dozdej smo pohitevali, ko pa dosežemo težišče, vrnemo tej noti tisto neznatno dolgot, katero smo vtrgali pri drugi in pri tretji noti v dvigu. Četudi je ta pospešba le neznatna<sup>\*)</sup>, je pa igranje strogo v taktu brez nje *nepsihološko* in *neumetniško*, ker je brez vsakega izraza. Velikanski umetniški pomen toliko naravnega *dinamskega* principa, kakor tudi naravnega principa *agogike*, ki gresta vedno vzporedno, se bo dal spoznati tedaj, ko bomo analizirali nekoliko značilnih tem iz naših in pa tujih znanih skladb.

Ko smo doslej spoznali glavne in najvažnejše lastnosti pri motivu, se moramo nekoliko ustaviti še pri vprašanju, *v katerih oblikah* da motiv nastopa. Zgoraj navedeni motiv je bil iz *dviga* in *težišča* (obeh glavnih sestavnih delov), mi bi mu lahko rekli *popoln* motiv. Vsi motivi pa niso enaki. Vsak trenotek naletimo na slučaje, kjer je motiv reprezentiran po samem *težišču* (povsod, kjer je začetek skladbe s polnim taktom, i. t. d.), drugod je zopet samo *dvig* in ker bi imelo priti težišče, je misel prekinjena, zamolčana ali pa izpremenjena, da zopet menja funkcijo (n. pr. v srbskih narodnih pesmih je polno takih primerov, nekoliko je omenjenih tudi v opombah k skladbom).

(Nadaljevanje v prihodnji številki.)

<sup>\*)</sup> Vsaka večja zahteva se mora posebej označiti z *accel.* ali *accel. molto*, pri težišču pa se da zahtevano podaljšanje označiti s posebnim *agogičnim akcentom* (gl. v pril.)



## Sestanek pevovodji o priliki dnevov mladinske glasbe

(V Ljubljani 2. in 3. junija 1954.)

Ivan Grbec

Po drugem koncertu so prireditelji sklicali sestanek, pri katerem so se zbrali zastopniki Učit. pevskega zbora s pevovodji mladinskih zborov in k temu pritegnili zainteresirane glasbenike. Le ti so bili naprošeni, da se izrazijo o *vtisu*, ki so ga dobili od tega slavlja naše mladinske glasbe, da ocenijo pozitivne in negativne poteze tega prvega velikega eksperimenta, da klasificirajo kvaliteto materijala, s katerim razpolaga vsak zbor, in sposobnosti njihovih pevovodji, ter da stavijo svoje ev. predloge.

Sestanek je otvoril *predsednik J. U. U. Dimnik*, ki je v daljšem govoru pozdravil navzoče, zahvalil se jim za veliko, požrtvovalno in smotreno delo, da sta dneva mladinske glasbe tako lepo vspela, in izvajal, da je le *kulturno* delo prava podlaga narodnega dela.

Od glasbenikov govori prvi *ravnatelj Hubad* in povečuje zbor „Trboveljskega slavčka“ kot najboljši mlad. zbor, ki ga je on sploh kdaj slišal. Povdarja dejstvo, da res razpolagajo drugi podobni zbori v inozemstvu z večjo rutino in večjim znanjem, a tako čuvstveno kakor naši, pa ne pojejo. On je tudi prav po šolsko ocenil vse zборе in pevovodje in dal potem nekaj prav dragocenih navodil in nasvetov. Zelo važno je mnenje, ki ga je pri tem izrazil, da bi z ozirom na odlični material, s katerim razpolagajo zbori, prav gotovo lahko dosegli vsi enake uspehe kakor Trbov. slavček, če bi tudi dirigenti imeli potrebno sposobnost. Priporočal je izbirati pesmi, katere niso le po vsebini otrokom primerne, temveč še posebno po *obsegu* (da ne sežejo čez *f* v višino). Zelo važno je, da se pri petju *ne kriči*; poje se lahko *p*, *mj*, *f*. Ako se kriči, je petje naravnost grdo, neznosno.

Kadar hočemo tvoriti glas, ne smemo pustiti, da nastane glas takoj, ali pa še celo po sunkih. V tem primeru namreč glas nekako *eksplodira*. Najbolje je glas pripraviti tako, da že prej prav počasi izpuščamo zrak nekoliko skozi nos. Zrak bo tako polagoma drgnil ob glasilke in jih spravil v mirno vibriranje. To bo povzročilo *lep* nastavek glasu.

Zelo koristno bi bilo, ako bi se vsak pevovodja nekoliko učil solopetja, da bi zamogel vsako tako stvar s primerom pokazati in ne samo z besedami opisati. Nazornost pripelje do mnogo bolj gotovega uspeha kot najboljši opisi.

Govoril je potem o dobi, ko mladi pevci mutirajo. Ta doba traja včasih pol, eno ali dve leti, včasih samo dva mesca. Ako silimo otroke, da v tej dobi napenjajo svoje grlo, smo jim za vedno pokvarili glas; zato je najbolje, da jim v dobi mutiranja *sploh ne pustimo peti*.

Glede na solistično nastopanje je priporočal, naj uporabimo otroke le poredkoma kot soliste, kajti kot soliste je mogoče uspešno uporabiti le odrastle od 18. leta dalje. Sicer pa so bili vsi današnji solisti dobri in na mestu.

Po njegovem mnenju je največji greh pri petju *trgati besede* t. j. napravljati oddihe med posameznimi zlogi iste besede, in prav zato je priporočal, naj vsak pevovodja zahteva, da se vsaka — včasih tudi daljša — fraza izpoje na *en* dih.

Za njim je govoril *Emil Adamič* toplo pozdravljen od vseh kot naš najodličnejši mladinski skladatelj. Omenil je, da je Trboveljski slavček in njegov dirigent Avgust Šuligoj prav za prav zrastel iz Učit. pevskega zbora in da ima za to veliko zaslugo pevovodja Učit. p. zb. Srečko Kumar. Govoril je tudi o „Grlici“ od njega ustanovljeni reviji, ki propagira umetniško mladinsko pesem. V dalnjem izvajanju predlaga, naj se ne oceni izid današnjega nastopa takoj, temveč sestavi temeljito poročilo, ki naj se izroči odboru, kateri je vse to organiziral, da on potem obvesti o mnenjih vsakega posameznega pevovodjo.

Po njegovem mnenju je neobhodno potrebno, da se po možnosti že v letošnjih počitnicah vrši en tečaj za pevovodje. Trajal bi le nekoliko dni, da se zamore razpravljati o najpotrebnejših panogah, ki pridejo v poštev pri učenju mlad. zborov. Glede sredstev, ki so zato potrebna, bo najbrž vsakdo navezan sam nase ali pa na fond svojega zbora, ker se od drugod težko dajo dobiti sredstva. Kmalu zatem izjavi pevovodja Trboveljskega slavčka, da votira del čistega dobička prvega dneva v fond za omenjene tečaje.\*)

Iz Adamičevih izvajanj sta jako važna dva nasveta namenjena dirigentom. Prvič naj učimo mlade pevce na *samodelavnost*, t. j. za vajo jim ukažemo peti brez dirigiranja; s časom se bo poskus dobro obnesel in jim služil kasneje, ko bodo hoteli zapeti na vasi. Tedaj si bodo znali pomagati sami in jim ne bo treba iskati, kdo naj jim taktira. Drugi še važnejši nasvet je priporočilo, naj učimo otroke peti po notah. Jasno je, da silne težave, ki nastanejo za učenje petja

\*) Kot pevovodja Učit. pevskega zbora je Srečko Kumar že pred dvema leti silno propagiral idejo podobnih tečajev in predložil odboru podrobni učni načrt zanje. (Ta načrt bomo v prihodnji številki ponatisnili).



po notah v osnovni šoli, so mnogo mnogo zmanjšane, kadar imamo pred seboj izbrane najboljše in več ali manj že odrasle otroke. Ako mladinski zbor nima sposobnosti, da poje po notah, ne bo mogel nikoli doseči znatnih uspehov.

*Skladatelj Slavko Osterc* je govoril o slovesu, ki ga uživa Trboveljski slavček v inozemstvu. Ta sloves je povzročil, da je zbor povabljen letos na Praški festival, da tam zastopa jugosl. mladinsko glasbo.

*Pisatelj teh vrstic* je v svojem izvajanju povdarjal, kako da zijajo posebno v naši glasbeni literaturi še velikanske, nepregledne vrzeli (inštrumentalna in orkestralna muzika nam manjka, opera in oratorij in vse drugo nam manjka; kje so učne knjige, revije in sploh še vse ono samoniklo, kar bi iz nas zrastle in postalo faktor vseobče človeške kulture). Naša generacija teh vrzeli ni v stanu izpolniti.

To čudovito gibanje v mladini pa je za nas nova pomlad. Ta nova generacija nam odpira nove hirizonte...

Nove smernice so čisto prave: skušati moramo, da spravimo muzikalno izobrazbo teh mladinskih skupin na *umetniško* podlago. *Tedaj* bo prišel trenotek, ko se bo začela za našo glasbo *nova doba*, kajti uspeh tega dela bo prinesel sadove, ki jih sedaj še niti ne slutimo! Vztrajajmo z ljubeznijo v delu in požrtvovalnosti in če tudi so še tu pa tam nedostatki, bomo imeli že še priliko, da se o njih porazgovorimo.

*Sklad. V. Ukmar* je govoril o vzgojni moči, ki jo ima pesem na človeka. Omenil je, kako je bila od najstarejših dob sem glasba postavljena med najvažnejše vzgojne predmete in če tudi je bila v zadnjem času nekoliko potisnjena s mesta, ki ji pripada, ji moramo to mesto zopet priboriti. Priporočal je še, naj se pri izboranju pesmi oziramo posebno na to, da ne stavimo v vzporedi pesmi brez vsake vsebine in takih, ki so preračunjene samo na efekt, temveč pesmi, katerih vsebina je otroku tako blizu, da se zamore otrokovo čuvstvo v njo popolnoma vživeti.

Prireditelji so na koncu še stavili predlog, da se vse to mladinsko gibanje centralizira na enotni bazi in s tem ustvari *organizacija mladinskih zborov*. Pripravo za to naj prevzame artistski odsek Učit. pevskega zbora, ki naj izdela konkretni načrt do počitniškega tečaja za pevovodje.\*) Z željo, da se tam zopet vidimo, smo se razšli.

---

\*) Počitniški tečaj se je vršil v juliju t. l. v Ljubljani pod okriljem Učiteljskega pevskega zbora. Uredništvo „Grlice“ ni bilo povabljen k sodelovanju na ta tečaj.

Muzička akademija



525212097



---

---

### Popravite pogreške:

- Na 125. strani, tretja vrsta, v prvem taktu naj bo prva osminka des (ne: d)
- Na 139. strani, druga vrsta, v zadnjem taktu ima desna roka dve četrtniki g (ne: polovično noto g)
- Na 141. strani, druga vrsta, v drugem taktu naj bo v sopranu četrtnika b (ne: d)
- Na 161. strani, tretja vrsta, v prvem taktu sta zadnji dve četrtniki v altu cis — c.
- Na 164. in 165. strani, imata tenor in bas vedno basovski ključ (ne: violinski)
- 
-