

Proleće, 5 (1943-1944) 4

Other document types / Ostale vrste dokumenata

Publication year / Godina izdavanja: **1943**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:247840>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-27**



Repository / Repozitorij:

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



KNJIŽNICA
MUZIČKE AKADEMIJE U ZAGREBU
Broj: Q 113

Poštارина plaćena u gotovu.

PROLJEĆE

GLASBA ZA MLADEŽ

UREDNIK: SLAVKO MODRIJAN

ZAŠTIĆENO



GODINA V.

SVEZAK IV.

ZAGREB

1943 - 1944.

SADRŽAJ:

Zlatko Grgošević: 1. Glasbena teorija	101
Stanislav Stražnicki: 2. Poviest glasbe	103
Eugenij Vaulin: 3. Glasovir	106
Miroslav Slik: 4. Violina	110
Slavko Modrijan: 5. 10-godišnjica skladateljskog rada Ive Brkanovića	112
Mladen Peratić: 6. Savjeti mladom zborovodjiju	113
Ivo Brkanović: 7. Deset popjevaka	123

Broj čekovnog računa je 31.611

Novi broj brzoglasa »Proljeće« je 25-102

Proljeće izlazi jedanput mjesечно osim školskih praznika. Cijena pojedinog broja je 100 kuna. Uredništvo i uprava »Proljeće«: Zagreb, Rakovčeva 21, brzoglas 25-102. Vlastnik, izdavač i glavni urednik Slavko Modrijan, Zagreb, Rakovčeva 21, brzoglas 25-102. Tiskar »Tipografija«, Zagreb, Trg III. br. 2.

Za tiskaru odgovara Ivan Ivanković, Zagreb, Seleka cesta 47.

PROLJEĆE

GLASBA ZA MLADEŽ

GODINA V.

UREDNIK SLAVKO MODRIJAN

SVEZAK IV.

Prof. Zlatko Grgošević:

TEMELJI GLASBENOG SKLADANJA

(IZRADBA ZADATAKA IZ II. SVEZKA)

Sheet music for 24 numbered exercises in 4/4 time. The exercises consist of two staves each, with measure numbers 1 through 24 indicated above the staves. The music includes various note values (eighth, sixteenth, thirty-second) and rests.

TEMELJI GLASBENE TEORIJE

Sheet music for exercises 1, 2, and 3 of the theory section. Exercise 1 shows a sequence of quarter notes. Exercise 2 shows a sequence of eighth notes labeled a through g. Exercise 3 shows a sequence of sixteenth notes.

Ove su 4 note bile pogrešno tiskane u zadatku.

A row of four empty boxes labeled a, b, c, d, e, f, g, corresponding to the notes in exercise 2.

Sheet music for exercise 5 of the theory section, showing a sequence of eighth notes.

Sheet music for exercise 5 of the theory section, continuing from the previous page.

a. b. c. d.

6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. a) b) c)

1 ces¹ | As | Fis | d¹ | as¹ | g² | f | c ||
 a) b.)

13. Es | h | G | cis | F | b | A | gis | Fis | es | C | f | B | ais |
 c | D | e | E | d | Des | fis | H | dis | Ges | a | As | g | Cis |

15. a) U a-molu; b) II f-is-molu; c) II b-molu

POČELA GLASBENE HARMONIJE

»Proljeće« 2/V. str. 47

- 1— 2 Uzastopne (paralelne) oktave izmedju alta i basa, te uzastopne kvinte izmedju basa i tenora;
 2— 3 Nema u spoju pogrješke;
 3— 4 Uzastopne oktave izmedju soprana i tenora;
 4— 5 Isto "kao 3—4";
 5— 6 Uzastopne oktave izmedju basa i tenora;
 6— 7 Nema pogrješke u spoju;
 7— 8 Uzastopne kvinte izmedju basa i tenora;
 8— 9 Uzastopne kvinte izmedju basa i soprana;
 9—10 Nema pogrješke u spoju;
 10—11 Isto kao u 9—10;
 11—12 Uzastopne kvinte izmedju basa i tenora.

POVIEST GLASBE

UREDNIK: PROF. STANISLAV STRAŽNICKI

POČETCI GLASBE

Pri povjestnom prikazivanju o razvitku glasbe, prvo je pitanje koje nam se nameće; Kako je nastala glasba i gdje moramo tražiti njene početke? Mnogi povjestničari, pisci i drugi učenjaci nastojali su odgovoriti na to pitanje. Na taj način nastale su mnoge teorije o podrietlu i početcima glasbe. Sve te zaslужne kulturne radnike ne ćemo pojedinačno prikazati, jer to i nije zadaća našega lista. Koliko god je vjerojatna jedna ili druga teorija, ipak ne možemo sa potpunom sigurnošću trditi da nam odgovara na postavljeno pitanje. — To pitanje seže u davnu poviest ljudskoga roda i po svojoj prilici ostat će neriešeno kao mnoga pitanja s kojima se susrećemo na putu našeg kratkotrajnog života.

Možda su najbliže odgovoru na ovo pitanje oni, koji vjeruju, da je i ovdje bila priroda prva učiteljica čovjeka. U početku čovjek se zabavljao podražavanjem glasom, a kasnije i kakvim jednostavno izrađenim glasbalom.

Dali je to bilo treperenje lišća, šuštanje uztalasane trstike, šum drveća rieke, buka uzburkanog mora, žvižduk vjetra, tajanstveni odziv jeke, piev ptica ili koja druga pojавa u nizu onih koje naslućujemo s tim u vezi, ne možemo više danas utvrditi. Svakako stare priče i mit o postanku glasbe upućuju nas na prirodu kao onu, koja je prva u čovjeku probudila zvučni osjećaj. Većina (primitivnih) neuljuđenih plemena još se i danas služi najjednostavnijim glasbalima koja potječu iz najraznijih vremena. — Još i danas nalazimo kod crnaca Afrike rogove od izdubljenih slonovih zubi. Crnci otoka Formoze i Celebesa služe se kućicama morskog puža — zvanog »Tritonov rog« (Tritoniidae) kao glasbalom za davanje znakova (Rimljani su ih također upotrebljavali kao ratne trublje), a svoje pjevanje prate udarajući šupljim bambusovim štapićima o zemlju. Kod Grönlandana spadaju čegrtaljke načinjene od zubi sobova među glasbala. — Kad se je u čovjeku razvio osjećaj zvuka bio je to tek korak osjećanju razlike između viših i nižih slušnih nadražaja.

Zacielo je bio jednostavni interval oktave prvi koji se u tom sklopu očitavao čovjeku, zatim interval kvinte i kvarte, za koje neki drže da ih je čovjek učio poznavati slušajući bojne signale i postepeno ostali intervali do cjeleih i poluglasova.

Jedno od najglavnih počela glasbe je ritam kojeg iztraživači smatraju izvorom glasbe, jer tek ritam povezuje različite tonove u jednu napjevnu cjelinu. Znameniti njemački glasovirski pedagog i prvi najprijezatiji predstavnik suvremene umjetnosti dirigiranja Hans von Bülow podcrtao je njegovu važnost i značenje riećima: »U početku bio je ritam«. — Značajno je, da je kod svih primitivnih naroda, pa i onih na najnižem stupnju kulture veoma razvijen osjećaj baš za ritam koji u najviše slučajeva proizvode udaranjem nogu o zemlju ili pljeskanjem ruku. Ovim načinom prate još i danas svoj ples). Pomoću udaralačkih glasbala, od kojih je prvi bio bubanj od sviju umjetnih glasbala što ih je sebi načinio čovjek osjetio je snagu ritma koju je s vremenom razvio baš na tom glasbalu do nevjerovatno složenih tonova. U svom djelu: »Početci glasbe«

(Die Anfänge der Musik 1911.) navodi profesor filozofije berlinskog sveučilišta Carl Stumpf, koji se mnogo bavio psihologijom tonova i glasbeno etnografskim istraživanjima, da kod nekih crnačkih plemena bubnjari udarajući u svoja glasbala istodobno izvode različite ritmove tako profinjeno, da pri tome nastane ritmička polifonija složenija od svega, što je naša glasba dala u pogledu ritmičkih kombinacija. Na ritmu koji se očituje u zajedničkom radu temelji nacionalni ekonom leipziški profesor Karl Bücher svoju teoriju o postanku glasbe koju je izložio u djelu »Rad i ritam« (Arbeit Rhythmus 6. izdanje 1924.). Ako želimo olakšati neki zajednički tjelesni rad sustavnim vraćanjem jednih pokreta čime ćemo postići usklađenost i istovremenost krećuća sviju pri izvjestnom radu zaposlenih, moramo oštro naglašavati ritam. To se događa i danas, kad radnici moraju pri obavljanju težkog rada usmjeriti snagu mnogih ruku, kao kod natezanja užeta, zabijanja stupova, veslanja i t. d. Pokrete tijela pratimo uzviciма u odmjerenom ritmu koji poprini nakon izvjesnog vremena i neki određeni melodijski karakter. — Na taj su način nastale mnogobrojne popievke uz rad na koje je Bücher naišao kod raznih naroda. On navodi popjevke uz dizanje i nošenje tereta tkanje, predenje, izradbu čipaka, vezenje, veslanje i t. d. S druge strane uzvici su se organski povezani s ritmom postepeno oslobodili sasvim od njega i oblikovali se u druge samostalne glasbene tvorbe, koje su došle najprije do izražaja u plesu.

Na temelju nekih novih izraživanja sumnja se, da je tako velika povezanost između rada i ritma. Nepobitna činjenica je, da je kod većine naroda snažno izražena veza između tjelesnog i glasbenog ritma, naročito se ta uzajamnost očituje u dječjim igrama gotovo na svakom koraku. Ta činjenica potakla je mnoge glasbene odgojitelje među kojima je najistaknutiji Francuz Emile Jaques-Dalcrose, osnivač i zastupnik metode ritmičke gimnastike u kojoj se polazi od ritma kao temelja. —

Tragajući za onim pokretnim snagama koje su dovele do razvitka glasbene umjetnosti dat ćemo pored veličanja i slavljenja božanstva, uživanja u igri i plesu prvo i najglavnije mjesto radu.

Izravnih podataka o glasbi iz najdavnijih vremena nemamo. — Vjeruje se, da će istraživanje glasbe cnih naroda, koji još nisu došli u dodir s uljudbom i civilizacijom pružiti gradivo, koje će nam razotkriti njen nastajanje, oblike, ako nas moguće neće upoznati s prvim počecima. — Taj su put pravo pokazali oni skladatelji, koji su prvi obradivali u svojim djelima napjeve i počela turske glasbe (Hosse, Mozart, Weber i dr.). To su doneli Turci prigodom svoje provale u Europu. — Odpočelo se istraživanjemistočnjačke glasbe, koja se svojom melodikom, ritmikom, ljestvicama i u obće svojim osebinama značajno razlikovala od europske glasbe. — Pri tom nastajanju nadošlo se i na druge tragove, a mnogo su tome doprinjeli englezki, francuzki, njemački i holandezki putnici, napose znanstveni istraživači, geografi, koji su na svojim naučnim putovanjima i ekspedicijama došli u priliku da čuju i upoznaju glasbu dotada nepoznatih i nepristupačnih naroda.

Svi su oni dali vrednih prinosa glasbenoj etnografiji i komparativnoj muzikologiji koja se bavi sakupljanjem, pohranjivanjem i poređivanjem svega gradiva koje se odnosi na glasbu izvaneuropskih i primitivnih naroda. Ta su istraživanja u novije vreme poprimila stvarnije oblike i pokazuju sustavan rad. — Tek kad je fonograf omogućio snimanje glasbe spomenutih naroda, procvala je ova razmjerno još veoma

mlada grana glasbene znanosti (muzikologija) — Dokazano je, da starije zabilježbe suvremenim notnim pismom u mnogim razpravama i djelima nisu točne, jer naše uho europskom glasbenom kulturom obrazovano nemože obuhvatiti ritmički složene oblike i intervale one glasbe kao fonograf. Fonografske snimke pohranjene su u posebnim arhivima koji se nalaze u Beću, Berlinu i Americi.

Uz svu zadaću koju je preuzeila na sebe komparativna muzikologija i iznenadjuće posljedke koje će nam još pružiti i na taj način unijeti više svjetla u ona predpovjestna vremena kada još nije postajala neka uljudba uobće, nesmijemo zaboraviti, da današnji primitivni čovjek i na najnižem stepenu kulure nadmašuje iskustvom u mnogočem čovjeka iz pradavnih predistorijskih vremena.

Cinjenica je, da se glasba u doba, kada njezina poviest stupa na sigurno tlo kritičkog razmatranja na temelju utvrđenih činjenica očituje u oblicima koji nas upućuju nato da su svojom složenošću prošli duži razvitak. — O tom svjedoče i glasbala među kojima nalazimo i stanovitu dotjeranost.

Prema vrsti i konstrukciji glasbala možemo ustanoviti na kojem se stupnju glasbenog razvijatka nalazi pojedini narod kako je to već proveo u svojoj »Povesti glasbe«, (*A History of Music*, 1885. — 1887. u 3 sv.) englezki povjestničar i skladatelj John Frederick Routh. Obćenito se uzima, da oni narodi koji se služe u velikoj mjeri bučnim glasbalima, udaraljkama i sličnim bez nekog određenog tona, stoje na najnižem stupnju glasbenog razvijatka. Na viši su se stupanj uzdigli oni, koji daju prednost duhačkim glasbalima, a najviši stepen glasbene uljudbe pripisuje se narodima kod kojih prevladavaju glasbala sa žicama, napose gudačka, jer ona zahtievaju veoma razvijeni i profinjeni osjećaj za ton.

Kod podjele povesti glasbe u razdoblja polaze neki povjestničari sa sličnog stanovišta kao i kod opće povesti i razlikuju: Povest glasbe staroga veka, srednjega i novoga doba. — Drugi diele povest prema njenoj građi i to na razdoblje jednoglasja koje obuhvaća stari i srednji vek sve do pod kraj 9. stoljeća, razdoblje višeglasja — polifoniju sve do 1730. godine i najnovije doba harmonijsko melodijske glasbe — do danas. Navedena razdoblja dielimо dalje u manja po obće kulturnim i zasebno glasbenim stilskim osobinama i oblicima (glasba renesanse, baroka, doba vokalne polifonije, generalbasa, novog instrumentalnog stila i t. d.)

RIETKI DOŽIVLJAJ

Jednog liepog proljetnog dana došao je Josephu Haydnu u Eisenstadtu neki posjednik iz bliže okolice i zamolio ga, da mu za svadbu njegove kćeri napiše jedan veseli menuett. Veliki skladatelj bio je dobra srca i odluči pridonjeti svoj doprinos sretnome ocu. Za tri dana skladba je bila dovršena.

Nekoliko dana iza toga dopirali su zvuci seoske kapele u stan velikog majstora. Haydn pogleda kroz prozor i ugleda veliku povorku, koja se krećala prema njegovom stanu. Prisao je prozoru i imao je šta i viđeti: Na čelu povorce stupa seoska glasba svirajući njegov menuett, za tim posjednik, iza njega veliči utovljeni vő liepo okljen, za volom mladenci i na kraju mnogo ljudi.

Povorka se zaustavlja pred Haydnovim stanom iz koje istupi bogati posjednik pred skladatelja menuetta i zamoli ga, da uzme okljenog vola kao uzzrat za uspjelu skladbu. Od toga dana poznat je taj menuett pod naslovom »Ochsenmenuett« (Der Ochs = vő).

GLASOVIR

UREDNIK: PROF. EVGENIJ VAULIN

CLAVICEMBALO

Drugi predčasnik glasotira »Clavicembalo« (čitaj klavičémbalo) ili skraćeno »cembalo« pojavljuje se također u 14. veku, dakle odprilike u isto vrieme kad i klavikord. Pisac poznatog djela »Musika getutscht und ausgezogen« (iz godine 1511.) — Sebastian Virdung upućuje nas, da je cembal¹⁾, nastalo od prastarog glasbala »psalterium« te kaže: »Aber ich glaub und main, daz daz virginale erstmais von dem Psalterio erdacht sey zemachen, daz man nun jetzund mit schlüsseln¹⁾ gryffset und schlecht und mit federkilen gemacht ist....« Vidimo da Virdung, u čitavom tekstu, naziva navedeno glasbalo imenom »virginale« umjesto »cembalo«, što dolazi od toga, da se to glasbalo razno vrieme i u različitim državama odnosno jezicima drugačije nazivalo. Neće biti svihno da upoznamo različite nazive ovoga glasbala. Tako su u Njemačkoj dugi cembalo (oblika krila) nazivali »Klavizymbel«, »Kielflügel«, »Symphoney« i t. d. U Francuzkoj su isto glasbalo zvali »clavecin«, a u Italiji »Clavicembalo« ili »Gravicembalo« te u Englezkoj — »Harpsichord«. Isto-glasbalo, ali ne oblika krila, dakle ne dugoljasto, nego široko, (u obliku stola tro-četvero čak i petero kutne škrinje) nazivalo se drugačije i to njemački »Schachtbreitt«, »Grossinstrument« odnosno »Kleininstrument« — francuzki »épinette« odnosno E-»spinette«, talijanski »Spinetta« odnosno »spinettino«, engleski »virginal«, nizozemski »virgnall« također i »clavicymbel«)

Sada već znamo da su cembalo gradili u dugom obliku (obliku krila), dočim spinet u širem obliku (obliku stolića). Oblik krila (slično kao kod harfe) uvjetovala je nejednaka duljina žica, a taj je oblik baštinio i naš suvremenih glasovir. Ako si sad zamislimo cembalo u uzpravnom položaju, t. j. da njegova škrinja oblika krila ne leži vodoravno na svojim nogama, nego стоји okomito, onda ćemo upoznati i treći vrsttu istoga glasbala, koje se u ovom obliku nazivalo »Clavicytherium«. Sva ova glasbala ili bolje reči sve tri vrste — dugi cembalo, široki spinet i uzpravni klaviciterium imali su isti mehanizam (samo je klaviciterium imao nešto više poluga). Bitno je, u mehanizmu tih glasbalja bilo to, da se žica nije pritisnula ili udarila nego trzala. Izpod svakežice, na nutarnjem kraju tipke nalazio se drveni nepričvršćeni takozvani »skakač²⁾ sa ugrađenom trzalicom, ponajčešće perom ili komadićem kože.

Kad bi se pritisnuo vanjski kraj tipke, koji se nalazi u klaviaturi, — dignuo se nutarnji kraj t. j. onaj koji leži izpod žice i na kojem počiva skakač. Dizanjem nutarnjega kraja tipke gura se i odbacuje prema gore skakač koji uzput dodiruje i svojom trzalicom trza žicu i odmah nakon toga se враћa u svoj izvorni položaj, t. j. pada natrag na nutarnji kraj tipke. Gibka trzalica nepričvršćenog skakača je uviek jednakom snagom, istim pritiskom trzala žicu, pa je kod tog uređaja bilo važno

1) »Schlüssel« latinski »claves« — ključ, — je pribjedišnji naziv tipke, koja je onda imala oblik ključa. Skup »claves-a« — je klaviatura.

2) Njemački »Spring er« talijanski »Sallarello« francuzki »Sautereau« englezki »Jack«

da snaga udarca prsta ili ruke nije utjecala na snagu trzanja žice i prema tome ni na jakost zvuka koja je ostala vazda ista.

Razlika između clavicorda i cembala je u tom što je ton clavikorda izražajniji, jer promjenom udarca ili pritiska može se promjeniti jakost i boja tona, dok je ton cembala stalno isti, uviek jednak u jačini i boji, tako reći ukočen. Ova okolnost potaknula je graditelje cembala da potraže način i sredstva za oživljavanje tona toga glasbala, a tome nije bilo težko doskočiti, jer su graditelji cembala bili ujedno i graditelji orgulja, dakle glasbala sa istim nedostatkom — monotonim, neizražajnim tonom stalne, nepromjenljive jačine i boje. Tako je došlo do toga da su počeli graditi cembala poput orgulja sa više klaviatura, registara čak i pedala. Osim toga su za svaki ton napeli po 2 žice, pa se kroz to svaki ton mogao proizvesti trzanjem jedne žice i kod promjene registra — trzanjem dviju žica (iste visine) i na taj se način dobilo dva različita stupnja jakosti i boje tona. Premještanjem zvuka s jedne klaviature (t. zv. *manuala*) na drugu i treću, sviranjem istodobno na raznim klaviaturama i odgovarajućom izmjenom registra moglo se na cembalu postići da je svaki ton zvučio normalno, t. j. u svojoj pravoj visini zatim u istoj visini, ali sa drugom bojom i dvostruko jako, nadalje za oktavu više i za oktavu niže te kombinirano, recimo normalno i u isto vrieme za oktavu više ili niže. Drugim riećima kad se pritisnula jedna tipka, zvučilo bi kao da smo udarili oktavu, t. j. dve tipke. Isto tako se mogao spojiti ton normalne visine sa tonom koji zvuči za oktavu niže. Nadalje svaki ton se mogao potrostručiti odgovarajućom registracijom, t. j. kod pritiska svake pojedine tipke istovremeno poverh tona normalne visine zazuvićio bi još i ton za oktavu više kao i ton za oktavu niže. Kadkad se prigradio još jedan registar, pomoći kojega bi se boja tona cembala znatno promjenila i postala slična tonu lutnje (*Lautenzug*). Naravno je da zahvaljujući svim ovim sredstvima cembalo se zvukovno obogatilo pa pored važne uloge glasbala, namjenjenog izvedbi general-basa i pratnji u takozvanom »stilo rappresentativo«, uloga t. zv. vode orkestra, cembala se uzdigla do položaja neobhodnog potrebnog glasbala u komornim sastavima te konačno do samostalnog koncertnog glasbala.

Dok je cembalo relativno lahko došlo do položaja tako reći glavaru u obitelji glasbala, dotle je spinet odnosno virginal, koji je bio manji od cembala (mali spinet se moglo lahko nositi sa sobom), manjeg obsega tonova i bez toliko manuala i registara kao u cembala, pa prema tome i zvukovno siromašniji od njega — nije mogao nadomjestiti cembalo i zadovoljiti u kazalištu, dvorcu ili crkvi, nego se je udomio kod kućnog intimnijeg muziciranja

Ali je upravo ovdje bilo njemu i cembalu težko konkurirati klavikordu, jer kako kaže Mattheson u svom djelu »*Neu eröffnete Orchester*« (1713. god.) — »Will einer eine delikate Faust und reine Manier hören der führe seinen Kandidaten zu einem sauberem Clavichordio denn auf den grossen mit drei bis vier Zügen und Registern verschenen Clavicymbeln werden dem Gehörviele brouillerien echappiren und man wird schwerlich die Manier mit destination vernehmen können«. Unatoč toga svako od tih glasbala — nježni klavikord, svečani cembalo i skromni spinet, častno su vršili svoju dužnost kroz nekoliko stoljeća, svaki na svojem području, a dokazom njihove vriednosti može služiti nanovo probuđeno zanimanje za njih u današnjim glasbenim krugovima, koje se sve više pojačava i širi, te dobiva sve više prijatelja, a u vezi s tim i

veći broj izvadača i graditelja tih glasbala. Na kraju ovog kratkog prikaza predstavnika glasovira navađam stručnu literaturu za one naše čitaoca, koji žele pobliže upoznati opisana glasbala, a u sliedećem broju »Proljeća« započet ću sa prikazom razvitka glasovira sa čekićima, — (našeg suvremenog glasovira.)

LITERATURA:

1. Goehlinger: *Geschichte des Klavikords*
2. Neupert: *Das Cembalo*
3. Sachs: *Das Klavier*
4. Blüthner-Gretschel: *Lehrbuch des Pianofortebanes*
5. Adlung: *Musica mechanica organoedi*
6. Praetorius: *Syntagma musicum*
7. Virdung: *Musica getutscht und ausgezogen*
8. Ruth-Sommer: *Alte Musikinstrumente*
9. Kinkeldey: *Orgel und Klavier in der Musik des 16 Jahrhunderts*
10. Bie: *Klavier, Orgel und Harmonium*
11. Smitz: *Klavier, Klaviermusik und Klavierspiel*
12. Heinitz: *Instrumentenkunde*
13. Neupert: *Vom Musikstab zum modernen Klavier.*

PITANJA ! ODGOVORI

PITANJE 5. Kako se mora ispravno sjediti kod glasovira?

ODGOVOR: O smještaju kod glasovira govorit ću nuskoro obširno u prvoj rubrici (»Glasovir«) ovog časopisa kad svršim poviestni dio, pa Vas molim da se do onda strpite, a da ne ostanete posve bez odgovora, prilažem crtež (sliku jednog od najznamenitijih glasovir-a-virtuoza) koji neka Vam, posluži kao uzor.



PITANJE 6. Imam 12-godišnje diete koje svira glasovir. Kakve note da nabavim za to diete?

ODGOVOR: Moram znati što i kako svira Vaše diete, jer 12-godišnje diete može biti u glasoviru početnik, a može biti i napredan đak. Literaturu ne odabiremo prema godinama đaka, nego prema njegovom tehničkom znanju i glasbenoj zrelosti. Stoga je najbolje, da se обратите na stavniku kod kojega Vaše diete uči glasovir.

PITANJE 7. Namjeravam dati moje diete učiti glasovir, ali nemam kod kuće glasovir, nego harmoniju. Može li se za nuždu barem prvu godinu vježbati na harmoniju, dok prilike ne dopuste da nabavim glasovir?

ODGOVOR: To Vam nikako ne preporučam, nego savjetujem da si privremeno iznajmite ili posudite glasovir, u koliko je i to nemoguće, onda omogućite Vašem djetetu vježbanje glasovira kod kojeg Vašeg rođaka ili znaca, koji posjeduju glasovir. Ujedno Vam savjetujem da ne kupujete kakav god glasovir, nego ako već ne možete nabaviti posve nov glasovir, onda kupite za nuždu rabljeni, koji je dobro uzčuvan, jer je i za početnika važno da ima i da čuti pod prstima dobro izjednačeni mehanizam sa normalnom tvrdoćom (otporom) tipke, te čuje čisti ugodan ton.

PITANJE 8. Da li je potrebno metnuti staklo izpod nogu glasovira i zašto?

ODGOVOR: Uobiće nije potrebno.

PITANJE 9. Koji je prstomet bolji u gis mol melodijskoj ljestvici za lievu ruku 32143213 ili 3213243?

ODGOVOR: Više preporučam prvi prstomet — 32143213 (uzlazno, dok silazno 34123123) makar je nešto teži od drugog, jer ne podudara sa svojim silaznim prstometom, ali možete upotrebljavati i drugi prstomet.

PITANJE 10. Zašto neki, inače jednako nadareni đaci bolje napreduju nego drugi?

ODGOVOR: Dobar napredak u glasoviru ovisi o nadarenosti, ustrajnoj marljivosti i o dobrom nastavniku učenika. Ako neki đaci napreduju slabije, onda vjerojatno neki od gore navedenih preduvjeta zaostaju.

PITANJE 11. Koji je hrvatski skladatelj napisao najviše skladba za glasovir?

ODGOVOR: Vaše pitanje zapravo mora glasiti ovako: »od kojega hrvatskog skladatelja je najviše tiskano skladba za glasovir?« — a to zato jer neki skladatelji imadu zacielo gotove skladbe za glasovir ali u rukopisu, za koje osim njih možda nezna nitko, pa onda ne mogu znati ni ja. Najviše tiskanih skladba za glasovir do sada imade Vjekoslav Rosenberg-Ružić.

PITANJE. Htio bi učiti glasovir, ali sam lievak, pa se bojim da bi ta grješka mogla smetati kod redovitog učenja. Molim Vas da mi savjetujete ima li smisla da učim glasovir ili ne.

ODGOVOR. Možete mirno početi, jer u Vašem slučaju ne radi se o nekoj organskoj grješci koja bi mogla smetati kod studija. Bilo je, a ima i sada glasovirača virtuoza, kojima manjka desna ruka uobiće, a koji unatoč toga javno nastupaju i sviraju, pa kako onda ne bi ste Vi mogli učiti glasovir kad imate obadvie zdrave ruke.

VIOLINA

UREDNIK: PROF. MIROSLAV ŠLIK

STRUČNI SAVJETI MLADIM VIOLINISTIMA

U prošlom broju »Proljeća« upoznali smo zadaću desne ruke pri upotrebi gudala na jednoj žici i njegovog vođenja preko sviju žica, a sada podimo korak napred i stečenu vještina primjenimo pri izvođenju sljedećeg narodnog napjeva:



Desna ruka: Za predvježbu desne ruke svirajmo na praznim žicama sljedeće:



Ljeva ruka: U prvom taktu ovog napjeva imademo note D, Fis, A. Notu Fis, moramo hvatati drugim prstom, ali bez pomoći prvoga i zato moramo naučiti sljedeće:



U drugom taktu slijedi treći prst nakon sviranja na praznoj žici A. — Notu G moramo otpočeti svirati bez potpore drugog i prvog prsta, dakle posvem slobodno. Uvježbajmo sljedeću vježbu:



Nakon što smo otpočeli sviranjem note G trećim prstom na D žici položimo drugi prst do njega i tek tada smijemo preći na sviranje note Fis. —

Slijedi III. i IV. takт:



U trećem taktu zadanog napjeva imademo isti slučaj kao i u drugome i zato dok sviramo notu G položimo do njega drugi prst i tek tada možemo preći na sviranje note Fis. Dok sviramo notu Fis položimo na žici prvi prst nakon čega predemo na sviranje note E. U koliko je ista neta previsoka pomaknemo prst natrag, a da pri tome ne maknemo rukom iz prvotnog položaja. —

Nakon što smo gornje vježbe pomakno vježbali, naučimo dva i dva takta zadanog napjeva napamet i nakon toga svirajmo cieli napjev. — Notu A koju smo do sada svirali na praznoj žici od sada svirajmo četvrtim prstom. Time ćemo učvrstiti četvrti prst, koji je po prirodi najslabiji od sviju, a pokraj toga vidjet ćemo, da je cieli napjev izvediv na D žici. — Nakon što smo dobro naučili zadani napjev svirati na D žici, izvodimo ga na A, E i G žici. —

Spajanje dviju nota jednim potezom gudala:

Ovaj jednostavni napjev upoznali smo u drugom broju »Proljeća«, kad smo svaku notu izvodili posebnim potezom gudala. — Sada ćemo svirati dve note jednim potezom gudala. — Note D i E u prvome taktu izvodimo cielim gudalom i to tako, da notu D sviramo donjom polovicom, a notu E gornjom polovicom gudala. Gudalo moramo micati jednoličnom brzinom i bez prestanka od žabice do vrha gudala. — Isto tako spojimo note Fis i G. —

U drugom taktu imademo note A—Fis—A. —

Pri spajanju prvih dviju nota dignimo 4. i 3. prst koji je ostao na noti G iz prvoga taka. Vježbajmo dva i dva takta više puta!

Sledi još jedan napjev:

Pri sviranju ovog napjeva nećemo naići na nove potežkoće! Označimo cielo gudalo sa C, gornju polovinu s G^{1/2} i donju sa D^{1/2}. —

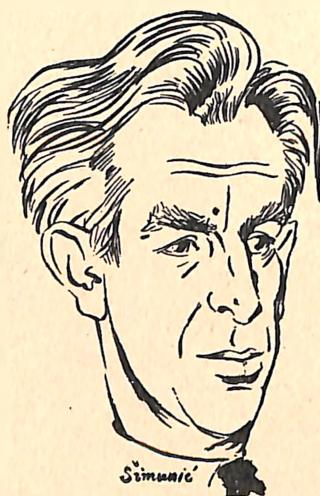
Prije nego otpočnemo svirati ovaj napjev moramo položiti sve prste na D žici i to prema D—dur ljestvici ,dakle ovako:

Nakon ove kratke pripravne vježbe, otpočnimo izvedbom samog napjeva! —

IZ GLASBENOG SVIETA

10-GODIŠNICA SKLADATELJSKOG RADA IVE BRKANOVICA

(8. V. 1934. — 8. V. 1944.)



Ivan Brkanović sin južne Dalmacije (rođen 1906. godine u Škaljarama, kraj Boke Kotorske, došao je u Zagreb sa željom, da se posveti glasbenoj umjetnosti. U Zagreb doputovao je 1928. godine i upisao se u Hrvatski državni Konzervatorij u odjel za kompoziciju. — Profesori su mu bili: Blagoje Bersa, Franjo Dugan st. i Fran Lhotka.

Za vrieme studija nastaju njegova prva djela koja svračaju pažnju profesora i ostalih glasbenih stručnjaka na talent mладog skladatelja. Manje zborne i instrumentalne skladbe izvedene su mu, još u vrieme njegovog glasbenog obrazovanja, među kojima se izdiže njegov I. gudački kvartet kojeg je izveo Zagrebački kvartet na svom jubilarnom koncertu 8. V. 1934. godine. — Od prvi zbornih skladba najznačajnije mu je djelo »Konavosko pirovanje« svadbeni obred u četiri stavka.

U svom skladateljskom radu posije za skladanjem većih glasbenih oblika od kojih mu je najznačajnije djelo »Triptihon« narodni obred u tri stavka za veliki orkestar zbor i sola. Prvi puta je izведен 1937. godine, a drugi puta u proširenom obliku 1943. godine prigodom svečanog koncerta H. P. D. Kolo u Hrvatskom narodnom kazalištu.

Do sada su mu izvedena slijedeća djela: I. Simfonija, simfonijska slika »Živo srdce u mrtvom gradu« i pet skladba za glas i orkestar i komorna djela: II. gudački kvartet, varijacije na jednu temu za klavir, pjesma i igra za violinu i klavir i solo popievke uz pratnju klavira.

Veliku pažnju posvetio je glasbenom odgoju mlađeži i skladao veći broj skladba za pjevanje i glasbala, koja su mu također izvedena.

Neizvedena mu je »Moba« skladba za veliki orkestar, zbor i sola.

Baš sada kad se navršava deset godišnjica njegovog umjetničkog rada dovršio je svoju prvu operu »Ekvinoći« za koju je libretto napisao Tomislav Prpić po istoimenoj drami Ive Vojnovića.

Ivan Brkanović je jedan od najistaknutijih hrvatskih skladatelja, koji ne obrađuje narodne napjeve već, stvara svoja djela vlastitim glasbenim govorom, ali uviek u duhu hrvatske narodne glasbene kulture.

Hrvatskoj mlađeži posvećuje osobitu pažnju, stoga mu želimo daljnje uspjehe za dobro sviju nas i naše domovine Hrvatske! Gu.

Mladen Pozajić:

SAVJETI MLADOM ZBOROVODJI

MELODIJA

Kako treba izvoditi melodiju? Dakako jednostavno i prirodno, s razgovjetnim tekstrom, jer samo ono, što valjano razumijemo, možemo izpravno i osjetiti. No svaka melodija ima svoj značaj, koji u izvedbi valja naglasiti. Vidimo dakle, da pravilno »jednostavno i prirodno« možemo primijeniti samo na opazku »koliko ljudi, toliko čudi«, t. j. koliko melodija, toliko raznih jednostavnih načina izvodjenja.

Uzmemo li jednostavnu zborsku skladbu, kod koje na svaku notu dolazi po jedan slog teksta, vriedi pravilo: Pjevaj legato, da ton bude ljepši, no izgovaraj čvrsto razgovjetno tekst, jer će inače nastup svakog sloga biti nejasan.

7. 1. B. Blie - di mje - sec te - bi tu - žim
(Vilhar: Bledi mjesec)

This musical score consists of three staves. The top staff (T.) has a treble clef and a common time signature, with dynamics starting at p . The middle staff (1.) also has a treble clef and common time, with dynamics starting at p . The bottom staff (B.) has a bass clef and common time, with dynamics starting at p . The lyrics "Bledi mjesec" are written below the notes in the soprano and alto staves.

7. 2. B. mnogo polaganije al lu gaj se tri hon gu - bi
(Eisenhut: Kroz noć)

This musical score consists of three staves. The top staff (T.) has a treble clef and a common time signature, with dynamics starting at pp . The middle staff (2.) has a treble clef and a common time signature, with dynamics starting at pp , followed by mf . The bottom staff (B.) has a bass clef and a common time signature, with dynamics starting at pp . The lyrics "mnogo polaganije" are written above the notes in the soprano staff, and the lyrics "al lu gaj se tri hon gu - bi" are written below the notes in the soprano and alto staves.

Polaganje
7. 3. B. Kad te! vi - dim na pro - zo - ru
(Zajec: Kad)

This musical score consists of three staves. The top staff (T.) has a treble clef and a common time signature, with dynamics starting at pp . The middle staff (3.) has a treble clef and a common time signature, with dynamics starting at pp , followed by $(Kad te!)$. The bottom staff (B.) has a bass clef and a common time signature, with dynamics starting at pp . The lyrics "Polaganje" are written above the notes in the soprano staff, and the lyrics "Kad te!" are written below the notes in the soprano and alto staves.

Polagan

T. *p* rug ga - ji
4. (ru - ga i) ne - vo - lje.

B. *p*

Široko, veoma mirno

(Stabuljak: Prepuno je srce moje)

T. *p* Doš-li so o - ra - či
5. pred zor - jo

B. *p*

(Grgošević: Težaćka)

T. Sda - rom,o,
6. pre - mi - li
B. brat - te

s da - rom, o, pre - mi - li (Dugan: S dragom)

Nevalja: Ja ti hval-lim, Bog ti plat - ti, ča me je - si nu-tra zval-la

Valja: Ja ti hva(h)-lim, Bog ti pla(h)-ti, ča me je-si nu-tra zva(h)-la

T. Ja ti hva-lim, pla - ti, ča si zva - la.

7. B. *p*

(Dugan: Mili zašel mimo hiže)

(Pr. 1.) Osobito valja paziti, da se nemarnim izgovorom teksta ne spoje dva glasa u slogove i rieči sasvim drugog značenja, često bezsmislene i smiješne. (Pr. 2., 3. i 4.) Krivi izgovor teksta ima osim toga uvijek za posljedicu ritmičku labavost na dotičnom mjestu. Naprotiv se smisao i ljepota teksta može podcrtati povezanim legatom i pojačanim izgovorom suglasnika. Povećani legato dobivamo, ako od jednog tona glasno silazimo ili se uzpinjemo do drugog. Taj način legata zovemo portamentom i on sačinjava najveći čar solističkog pjevanja, osobito u operi, kad se ne zloupotrebjava. Ali i u zboru je portamento često jedino sredstvo za izpravnu izvedbu stanovitih mjestaca. (Pr. 5.). Protivno djelovanje kod

portamenta ima pojačani izgovor suglasnika, najjednostavniji način, da se postigne pojačani izgovor ili suglasnik, je odredba na primjer: Izgovaraj dvostruki b, t, n, i t. d. (Pr. 6.). Gotovo bi se međutim moglo reći, da je još veća nevolja i pogreška pjevača, kad tvrdo izgovaraju mukane konzonante. U takvim slučajevima neka se traži od pjevača, da si iza samoglasnika zamisle nečujni njemački »h« i tako samoglasnik produže (Pr. 7.).

Sve do sad navedeno su svakako sredstva, da se tekstu dade pravo značenje i razgovjetnost, ali time i sama melodija dobiva na tonskoj modulaciji, čvrstoći i uvjerenjivosti toliko, da to nije moguće opisati, već upravo treba izkušati. Ta je uvjerenjivost tolika, da stranac koji ne razumije ni rieč hrvatski, odmah prepoznaće, ima li pjevač ili zbor dobar izgovor ili ne, a to je i autor ovih redaka doživio s njemu nepoznatim jezicima. Držim, da uvjerenjivost melodijske izvedbe sastoji u svjestnom i razboritom upotrebljavanju daha kod valjanog izgovora. Ta uvjerenjivost tekstovno i melodičkog izvodjenja može se medjutim pojačati i posebnim podcrtavanjem duljine kojeg samoglasnika, odnosno tvrdoće samoglasnika, kao na pr. za što m a j k o; To je takozvani dramatski izgovor, koji kadšto veoma mnogo pridonese sjaju zvuka zobra (Pr. 8.). Nemirni t. j. prekomjerni ili uzmanjkali, dah takodjer je razlogom mnogim pogreškama u izgovoru teksta. Jedna od najobičnijih pogrešaka je bacanje daha u zadnjem tonu fraze, što djeluje vrlo neuskusno, treba nastojati da pjevač i posljednju notu odpjeva mirno i u liniji (P. r. 9.).

Polagano i pjevno

8.

Bariton sam:

T.

B.

Glasovir

Polagan i mirno

sve brže

T.
9.
B.

spa - vaj i ti, zla - to mo - je

Postoje također slučajevi, da u vrlo brzom tempu treba na male note izgovarati mnogo teksta. Takva su mjesto obično u izvedbi uništena. Pjevajuće treba kod toga upozoriti, da s podpuno mirnim dahom oštro izgovaraju slogove, dakle s čvrstim suglasnicima i jasnim samoglasnicima, ali legato, dakle s prilično jakim dahom. U koliko takav odlomak traje dulje vrieme, ili je možda čitava skladba tako pisana (na pr. Žganec: Pod kopinom), valja dah krasti, to j. zbor ne uzima na jednom mjestu dah, jer bi to bilo nervozno i nesigurno, te bi izkvarilo pomoću zvuka, već svaki pjevač uzima dah tamo, gdje mu ga ponestane. Kod toga je potrebno, da se svaki pjevač dogovori s lievim i desnim susjedom, na kojem će mjestu uzimati dah, tako da oba susjeda nikad ne dišu u isto vrieme. Ta ista tehnika se mora primeniti i kod pjevanja koloraturnih melizama na jednom samoglasniku kao i kod dugih izdržanih tonova, kad ti zadatci premašuju mogućnostiobičnih ljudskih pluća.

Na ovom se mjestu moram osvrnuti na zabludu, koju sam opetovano našao i u partiturama najvećih skladatelja, naime, da nad notoma čiji tekst treba brzo i oštro izgovarati, stavljaju točkice, koje znače staccato. Da se razumimo: staccato (tal.: pojedinačno, odijeljeno) znači, da tonove kod pjevanja valja dijeliti jedan od drugoga. U zbornom pjevanju je medjutim vrlo riedak slučaj, da takav način pjevanja koristi izvedbi djela. Očito je, da je skladatelj želio postići pojačanu čvrstoću izgovora i zvuka. Kod glasovira bi to sa staccatom, osobito u forte-u bio slučaj, ali kod zbora ne. Poznato je, da se najveća jakost kod gudalačkih glazbala postizava, ako svaku notu uzmem novim gudalom, no duvača glazbala razvijaju najveću snagu u legatu. A i grlo je duvače glazbalo. Taj »staccato« dakle nije ništa drugo, nogo pjevanje s čvrstim izgovorom teksta na mirnom dahu, dakle legato pjevanje, kakvo smo već gore opisali.

Obratna je pak stvar kod pjevanja koloraturnih melizama, pa i onih, koji se kreću u polaganom tempu. Kolikogod smo kod velikog teksta nastojali legatom i mirnim dahom sačuvati melodijsku liniju čvrstom i zvučnom, toliko se u koloraturi moramo boriti, da pretjeranim i umornim, mlijativim legatom ne upropastimo ljepotu melodije. Svježinu zvuka u koloraturama sačuvat ćemo dakle tako zv. non legato pjevanjem, to j. strogim odjeljivanjem jednog tona od drugog, gotovo staccatom. U pojedinim slučajevima jasnoću možemo postići samo tako, da na svaku novu notu lako izgovorimo »h«, dakle pjevamo = hahahaha, hohohoho, već prema samoglasniku. To je medjutim krajnje sredstvo, i ja savjetujem, da ga se lačaju samo u iznimnim slučajevima. Više puta je potrebno, da se kod uvježbavanja to sredstvo promeni, pa ga se kasnije polagano izlučuje, jer pjevač i onako uvek nagnje nepreciznosti, kao u ostalom svaki čovjek, kad ga se na nešto ne upozorava, pa će i non legato, ako ga zborovodja izričito uvek ne zahtieva, s vremenom opet postati legatom. Postoje medjutim u svakom zboru pjevači, kojima ovo »hahakanje«

odgovara po njihovim glasovim predispozicijama, pa zborovodja mora na njih dobro paziti, da stom manirom ne počnu izvoditi sve, što se na razpredelu nalazi.

Non legato pjevanje je važno još u jednoj prilici, to j. kod čiste intonacije u visokim položajima. Takvih bi se primjera moglo navesti mnogo, svi su težki, i — obično — na izvedbi ili pjevački ili u predavanju upropošteni (Pr. 11). No ne samo u melizmima, već i u dielovima s tek-stom na svaku notu potrebno nam je često puta non legato pjevanje radi jasne intonacije. (Pr. 12). U obe se može postaviti načelo, da se legato pjeva najviše interval od jedne kvarte. Veći se intervali pjevaju ili non legato ili portamento. To je načelo uvjetovano i gradnjom ljudskog grla.

Polagano, uvek tiho i tajanstveno ($\text{♩} = 48$)

S. *ppp zatvorena usta*

A. *ppp zatvorena usta*

T. *ppp zatvorena usta*

B. *ppp zatvorena usta*

p *pp*

zatvor. usta

p *pp*

zatvor. usta

p *pp*

zatvor. usta

p *pp*

zatvor. usta



Polagan

T. *p* kud blu- di - te *f* u tu tam-nu noć, *p* u tu tam-nu noć
 12. *p* *f* *p*
 B. *p* *f* *p*

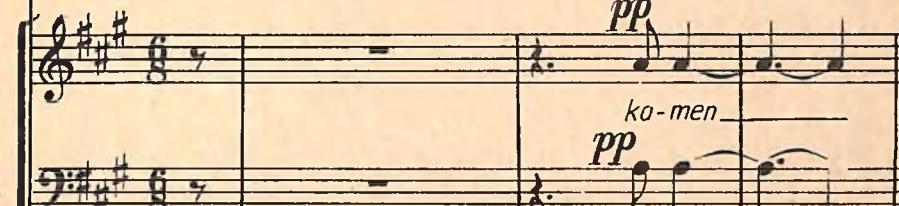
A sad nekoliko rieči o timbriranju vokala. Svaki zborovodja, kao i svaki pjevač, zna, da samoglasnici imaju svoju značajnu boju. Dakako, da si svaki zborovodja kao i svaki pjevač tu boju različito zamišlja, no u glavnom ona odgovara obćenitoj predočbi, koju o pojedinim samoglasnicima imamo. Samo što ta predočba nije dovoljna za liepo timbriranje, osobito kad samoglasnik bude izgovoren od pedeset i više usta. Stoga mora timbriranje biti stalna briga zborovodje. Jedan previše otvoreno edpjevani samoglasnik može često puta uništiti svečani, mistični, otmjeni, nježni i sl. ugodnaj, čitave skladbe (Pr. 13).

13. Polagano. Brže

A. 

Tenor
sam

T.

B. 

Ružić: Laska

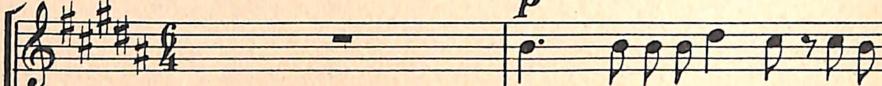
S time je u uzkoj vezi problem obćenitog timbriranja pojedinih dionica u zboru. Dakako, da će se tu ukus i shvaćanje zborovodja još više razilaziti nego kod pojedinih vokala, a i opravdano je to, već radi veoma različitog glasovnog materijala, koji pojedinim zborovodjama stoji na razpolaganju. Svakako je važno, da se timbriraju pojedinih dionica posveti velika pažnja ne samo radi izbjegavanja ružnog, već mnogo više radi postizanja liepog i karakterističnog zvuka njihovog. Naravno je, da osjećamo potrebu liepe boje u pojedinim značajnim nastupima dionica, osobito, kao što se često dogadja, da jedna dionica mora sasvim sama odjavljivati nekoliko tonova, pa i taktova. No kad taj slučaj u praksi dodje, onda je već kasno. Timbrira se samo uztrajnom i dugom pažnjom, koja mora pjevačima postati dobrom navikom, pa zato neka zborovodja upotrijebi svaku priliku, na pr. već početno uvježbavanje po dionicama kod nove skladbe, da pjevače podsjeti na plemeniti izgovor vokala.

Kako se timbrira? Kako treba. Obće je načelo, da presvetli izgovor samoglasnika daje prost, krećeći, zvuk, dok pretamni izgovor čini tekst nerazumljivim. Treba dakle primeniti način rada na prilike u pojedinom zboru i u pojedinoj dionici, a naravno i na zahtjeve pojedine skladbe. Jedino ne valja zaboraviti, da valjano timbriranje, i u obće valjano izgovoren samoglasnik zahtjeva potrebnu količinu daha, te je stvar zborovodje, da stalno pazi na izpravno i dostatno uzimanje daha čitavog zbara.

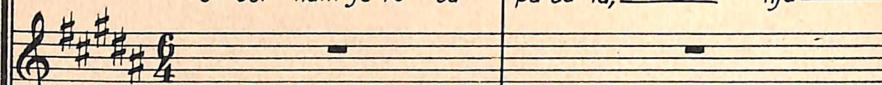
To uzimanje daha jedan je od glavnih uvjeta za čistoću intonacije, osobito u visokim i dubokim položajima pojedinih dionica. Fraze koje završavaju s visokim tonom, nemoguće je čisto odjevati bez dovoljno daha. Pr. 14). Isto je tako bez razumnog baratanja dahom nemoguće odjevati duboko položene melodije, a da se ne padne u intonaciji (Pr. 15).

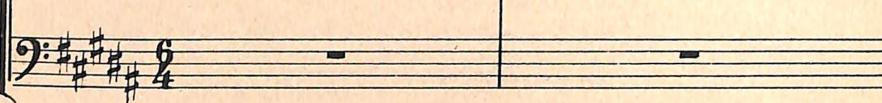
15. Podpuno smireno, sa mnogo blagosti

p

S. 

A. 

T. 

B. 

Ve - černamje ro - sa pa - da -

Ve - čer nam je ro - sa pa - da - la, — nju —

la, nju Ma - ri - ja gle - da - la —

Ma - ri - ja gle - da - la zle -

p

Ve - čer nam je ro - sa pa - da - la, Ma - ri - ja ju gle - da -

p

Ve - čer nam je ro - sa



(Grgošević: Molitva okolo žnjačkog vienca)

Dobro je kod toga imati na umu stalnu sklonost dubokih glasova k preciznoj intonaciji. Pjevačka fraza se temelji na mogućnosti ljudskog grla. Na tom se temelji uostalom cijelokupno glasbeno fraziranje. No ipak su često, osobito u zbornom pjevanju, fraze preduge, a kadkad i prekratke. Kod posljednjih valja odrješito zahtievati od pjevača, da svi udahnu, ako i nisu istrošili čitav dah (Pr. 16.). Kod predugih pak fraza smijemo samo u riedkim slučajevima zajedničkim disanjem kidati liniju; inače se moramo uteći gore spomenutoj »kradji«, i to po odredbama zborovodje, jer se riedko može prepustiti uvriježavnosti i spretnosti pjevača, da uzimanjem dahova podiele medju sobom, kako najbolje odgovara dobroj izvedbi djela. Stoga je najbolje, nakon što su pojedine dionice uvježbane, uzeti olovku u reke, te na svim dionicama pobilježiti svaki svaki i malo važniji dah, odnosno diktirati pjevačima, da ga zabilježe. Dakako, da zborovodja mora prije toga sam propjevati sve dionice, da ustanovi, koji će dah biti najpodesniji. Važno je također, kojim će se redom dahovi krasti kod izdržanih tonova, bilo to u forte-u ili u pianu.

Još je jedan način postupanja s dahom, za koji zborovođa mora nastojati da ga svi njegovi pjevači prisvoje. To je pjevanje niza visokih tonova s tekstom u forte-u (Pr. 17.).

Ponešto veličanstveno

kr - va - va

17.

S. f sf > f sf > f > sf > f b d d d d

A. o kr - vi, o, va - tro, vo - tre-na kr - vi, o kr - va - va

T. f sf > f sf > f > sf > f b d d d d

B. o kr - vi, o va - tro, vo - tre-na kr - vi, o kr - va - va

kr - va - va

— va - tro, — b > d — o. ff > vo - tre-na kr - vi

va - tro, o va - tre-na kr - vi, kr - va - va va - tro

va - tro, o va - tre-na kr - vi, kr - va - va va - tro

va - tro, o va - tre-na kr - vi, kr - va - va va - tro

kr - va - va

ff > b d > d d ff > b d > d d

va - tro, — va - tre-na kr - vi

*DESET POPJEVAKA,
za dječu malu kao Željko*

Umrjereni

1. GRGUTALA GRLIČICA

Ivan Brkanović

Gr-gu-to-la gr-li-ći-co vi-še mli-na dre-no-vi-na, vi-še gra-da

p

Ca-ri-gra-do.

Pi-ta-la je mli-na-ri-co, što gr-gu-će

malo usporiti kao prije f

gr-li-ći-co

vi-še mli-na dre-no-vi-na, vi-še gra-da

malo uspo... kao prije p

Ca-ri-gra-do, ka-da i-maš tri pu-pav-ca, tri pu-pav-ca, tri gu-bav-ca.

malo uspor.

Živahno

2. MACO, MACICE

The musical score consists of five staves of music for voice and piano. The vocal line is in common time, with a key signature of one sharp. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. The lyrics, written in Czech, are integrated into the musical structure, appearing above the vocal line in some sections and below it in others. The vocal part features a mix of eighth and sixteenth-note patterns, while the piano part uses eighth-note chords and sustained bass notes.

o ma-co, ma-ci - ce, za-lud gla-dis br - ko - ve: mi-sliš valj-da
da si li - pa, a - li ni-su di - ca sli - pa. o ma-co, ma-ci - ce,
za-lud gla-dis br - ko - ve: mi-sliš valj-da da si zviz - da, ka - li ta - mo
lo - ja - ni - co. o ma-co, ma-ci - ce, za-lud gla-dis br - ko - ve!

Brzo

3. SAPUN BRADU

Musical score for 'SAPUN BRADU' featuring two staves. The top staff uses a treble clef and a 2/4 time signature, with lyrics in Serbo-Croatian: "Sa-pun bra-d's, o-bri mi ga, sva-ku dlo-ku iz-pod vra-ta," followed by "iz-pod no-sa is-pod u-ha." The bottom staff uses a bass clef and a 2/4 time signature, with lyrics: "O-stri-z i mi ga, za-ko-lji mi ga!" The piano accompaniment includes dynamic markings like *f* and *p*.

Lagano

4. PUSTI MI VRBO VODICU

Musical score for 'PUSTI MI VRBO VODICU' featuring two staves. The top staff uses a treble clef and a 2/4 time signature, with lyrics: "Pus-ti mi, vr-bo, vo-di-cu, da ti o-gu-lim ko-ri-cu." The bottom staff uses a bass clef and a 2/4 time signature, with lyrics: "A-ko mi ne-deš pus-ti-ti, a ja cu te-be u-bi-ti." The piano accompaniment includes dynamic markings like *mf*, *p*, and *fp*.



Ulmjereno

5. O, SPAROGA, NA ROGA

p

O spo-ro - ga na ro - go pus - ti me - ni dua ro - go, a ja áu te - bi ze - len list. Ka - da mi do - de bla - go -

vist.

O spa-ro - go no ro - ga!

Vrlo brzo 6. HOPSALE DRMUSALE

mf

Hop - sa - le, dr - mu - sa - le, ga - če su nam po - pa - da - le. Sa - mo

p

hoj - de, do - ne - si gaj - de, do po - ig - ra mo - je no - ge bo - se

ko i o - ne, što ci - pe - le no - se. Hop - sa - le, dr - mu - sa - le



7. SVIRAJ SVIRČE

Umrjeno

Svi - raj, svir - če, u to ja - re, svi - raj svir...

Dok u te - bi tra - je pa - re; svi - raj, svir - če u to ja - re, svi - raj,

svir! Svi - raj svir - če dam ti svinj - če; svi - raj du - go,



8. NINA, NINA, NINUŠKA

Lagano

Ni-na ni-na Ni-nuš-ka i ou-ko-va kr-lijš-ka. Vi-di mla-da.

i sta-ra i ko-za-ra dip-la-ra, o-ni no-se stri-li-ce

a-i si-gra-se dip-li-ce. Ni-ni, ni-na, Ni-nuš-ka.

Odlučno

9. MLADO MOMČE

Mla - do mom - će dip - le no - si od di -
voj - ke li - po pro - si: Daj, di - voj - ko,
svi - li - ce, da na - ki - tim dip - li - ce!

Brzo

10. POSKOČNICA

Hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop. O - va - ko se ku - ča gra - di

oj! ————— *Hop, hop, hop, hop, hop, hop,*
hop, hop, o-va-ko se ze-lje sa-di, oj! —————
Po-sla-lo me mo-jo ma-ti ku-po-vo - ti kon-
ce, a ja skok - ni, pak po-skok-ni, iz-gu - bi - o

mf

nov - ce. — *Hop, hop, hop, hop,*

hop, hop, hop, hop, o - va - ko se ku - ču gra - di oj!

p

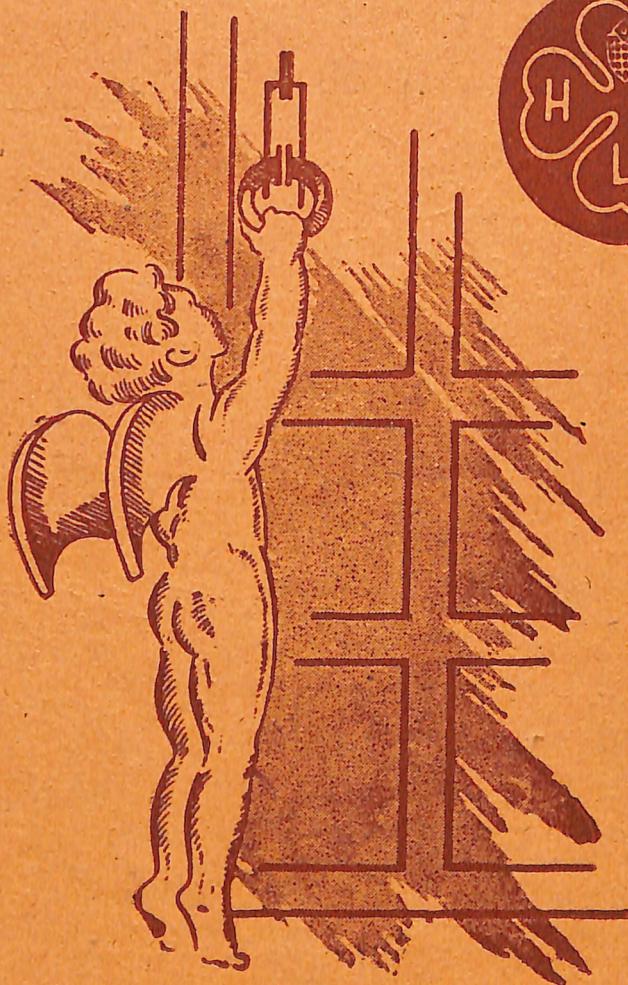
Hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop,

o - vo - ko se ze - lje sa - di, oj!





KUPNJOM SREĆAKA
VELIKE
NARODNE DOBROTVORNE LUTRIJE
POMOĆI ĆETE
NEVOLJNE I BIEDNE



*Sreća je
na vratima*

KUPITE SREĆU — HRVATSKE DRŽAVNE LUTRIJE
I SREĆA ĆE UĆI U VAŠ DOM