

Proljeće, 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: **2024-10-06**



Repository / Repozitorij:

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



KNJIŽNICA
MUZICKE AKADEMIJE U ZAGREBU

Broj: 4003

Poštarina plaćena u gotovu.

PROLJEĆE

GLASBA ZA MLADEŽ

UREDNIK: SLAVKO MODRIJAN

ZAŠTIĆENČ



GODINA V.

SVEZAK IV.

Z A G R E B

1 9 4 3 - 1 9 4 4 .

SADRŽAJ:

<i>Zlatko Grgošević: 1. Glasbena teorija</i>	101
<i>Stanislav Stražnicki: 2. Poviest glasbe</i>	103
<i>Evgenij Vaulin: 3. Glasovir</i>	106
<i>Miroslav Slik: 4. Violina</i>	110
<i>Slavko Modrijan: 5. 10-godišnjica skladatelj- skog rada Ive Brkanovića</i>	112
<i>Mladen Pozajčić: 6. Savjeti mladom zboro- vodji</i>	113
<i>Ivo Brkanović: 7. Deset popjevaka</i>	123

Broj čekovnog računa je 31.611

Novi broj brzoglasa »Proljeće« je 25-102

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

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

PROLJEĆE

GLASBA ZA MLADEŽ

GODINA V.

UREDNIK SLAVKO MODRIJAN

SVEZAK IV.

Prof. Zlatko Grgošević:

TEMELJI GLASBENOG SKLADANJA

(IZRAĐBA ZADATAKA IZ II. SVEZKA)

24 numbered musical exercises in various time signatures (2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/8, 7/8, 9/8, 10/8, 12/8, 15/8, 16/8, 18/8, 20/8, 22/8, 24/8). Each exercise consists of a single melodic line on a five-line staff.

TEMELJI GLASBENE TEORIJE

5 numbered musical theory exercises. Exercise 1 shows a sequence of notes. Exercise 2 shows notes labeled a through g. Exercise 3 shows a rhythmic pattern. Exercise 4 shows notes with stems and flags. Exercise 5 shows a bass line.

Ove su 4 note bile pogrešno tiskane u zadatku.

6. 8.

9. | g¹ | fis | D | a | e² | f³ | b₁ | es | g | A | fis¹ | h | des² | hses² | ges¹ | ces¹ | As | Fis | d¹ | as¹ | g³ | f | c ||

10. 11.

12.

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 ||

14.

15. a) U g-molu; b) U fis-molu; c) U b-molu.

POČELA GLASBENE HARMONIJE »Proljeće 2/V. str. 47

1.

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

2.

3. 4.

5.

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 podrijetlu i počecima glasbe. Sve te zaslužne 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 neriješeno 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 jekne ptice ili koja druga pojava 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) neuljudenih 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« (Tritonidae) 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 čitovao čovjeku, zatim interval kvinte i kvarte, za koje neki drže da ih je čovjek učio poznavati slušajući bojne signale i postepeno ostali intervali do celih 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 najpriznatiji predstavnik suvremene umjetnosti dirigiranja Hans von Bulow podcrtao je njegovu važnost i značenje riečima: »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 sviiju umjetnih glasbala što ih je sebi načinio čovjek osjetio je snagu ritma koju je s vremenom razvio baš na tom glasbalu do nevjerojatno 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 složena 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 kretnja sviju pri izvjestnom radu zaposlenih, moramo oštro naglašavati ritam. To se događa i danas, kad radnici moraju pri obavljanju teškog rada usmjeriti snagu mnogih ruku, kao kod natezanja užeta, zabijanja stupova, veslanja i t. d. Pokrete tijela pratimo uzvicima u odmjerenom ritmu koji poprimi 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, pređenje, 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 istraživanja 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-Dalcroze, 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 onih naroda, koji još nisu došli u dodir s uljudbom i civilizacijom pružiti gradivo, koje će nam razotkriti njeno 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 donieli Turci prigodom svoje provale u Europu. — Odpočelo se istraživanjem istočnjačke glasbe, koja se svojom melodikom, ritmikom, ljestvicama i u obće svojim osebinama značajno razlikovala od europske glasbe. — Pri tom nastojanju 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 vrijednih prinosa glasbenoj etnografiji i komparativnoj muzikologiji koja se bavi sakupljanjem, pohranjivanjem i poređivanjem svega gradiva koje se odnosi na glasbu izvan europskih i primitivnih naroda. Ta su istraživanja u novije vrijeme poprimila stvarnije oblike i pokazuju sustavan rad. — Tek kad je fonograf omogućio snimanje glasbe spomenutih naroda, procvata 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 Beču, Berlinu i Americi.

Uza svu zadaću koju je preuzela na sebe komparativna muzikologija i iznenađujuće posljedke koje će nam još pružiti i na taj način unijeti više svjetla u ona predpovijesna vremena kada još nije postajala neka uljudba uobče, nesmiemo zaboraviti, da današnji primitivni čovjek i na najnižem stepenu kulture nadmašuje iskustvom u mnogočem čovjeka iz pradavnih predhistorijskih vremena.

Činjenica 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 složnošću 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 razvitka nalazi pojedini narod kako je to već proveo u svojoj »Poviesti glasbe«, (A History of Music, 1885. — 1887. u 3 sv.) englezki povjestničar i skladatelj John Frederick Rowbothan. Obćenito se uzima, da oni narodi koji se služe u velikoj mjeri bučnim glasbalima, udaraljka i sličnim bez nekog određenog tona, stoje na najnižem stupnju glasbenog razvitka. Na viši su se stupanj uzdigli oni, koji daju prednost duhačkim glasbalima, a najviši stepen glasbene uljudbe pripisuju se narodima kod kojih prevladavaju glasbala sa žicama, napose gudačka, jer ona zahtjevaju veoma razvijen i profinjeni osjećaj za ton.

Kod podjele poviesti glasbe u razdoblja polaze neki povjestničari sa sličnog stanovišta kao i kod opće poviesti i razlikuju: Poviest glasbe staroga vieka, srednjega i novoga doba. — Drugi diele poviest prema njenju građi i to na razdoblje jednoglasja koje obuhvaća stari i srednji viek sve do pod kraj 9. stoljeća, razdoblje višeglasja — polifoniju sve do 1730. godine i najnovije doba harmonijsko melodijske glasbe — do danas. Navedena razdoblja dielimo dalje u manja po obče kulturnim i zasebno glasbenim stilskim osebinama 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 Eisenstađtu 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 odluču pridonieti 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 kretala prema njegovom stanu. Prišao je prozoru i imao je šta i viđjeti: Na čelu povorke stupa seoska glasba svirajući njegov menuett, zatim posjednik, iza njega veliki utovljeni vó liepo okćien, za volom mladenci i na kraju mnogo ljudi.

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

GLASOVIR

UREDNIK: PROF. EVGENIJ VAULIN

CLAVICEMBALO

Drugi predšasnik glasovira »Clavicembalo« (čitaj klavičembalo) ili skraćeno »cembalo« pojavljuje se također u 14. vijeku, dakle odprilike u isto vrijeme kad i klavikord. Pisac poznatog djela »Musika getuscht und ausgezogen« (iz godine 1511.) — Sebastian Virdung upućuje nas, da je cembalo¹⁾ nastalo od prastarog glasbala »psalterium« te kaže: »Aber ich glaub und main, daz daz virginalc erstma's von dem Psalterio erdacht sey zemachen, daz man nun jetzund mit schlüsseln¹⁾ gryffet und schlecht und mit federkilen gemacht ist...«. Vidimo da Virdung, u čitavom tekstu, naziva navedeno glasbalo imenom »virginalc« umjesto »cembalo«, što dolazi od toga, da se to glasbalo razno vrijeme i u različitim državama odnosno jezicima drugačije nazivalo. Neće biti suvišno da upoznamo različite nazive ovoga glasbala. Tako su u Njemačkoj dugi cembalo (oblika krila) nazivali »Klavizymbel«, »Kieflügel«, »Symphoney« i t. d. U Francuzkoj su isto glasbalo zvali »clavecin«, a u Italiji »Clavicembalo« ili »Gravicembalo« te u Englezkoj — »Harpichord«. Isto glasbalo, ali ne oblika krila, dakle ne dugoljasto, nego široko, (u obliku stola tročetvero 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 »virginal« 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 baštiniio i naš suvremeni glasovir. Ako si sad zamislimo cembalo u uzpravnom položaju, t. j. da njegova škrinja oblika krila ne leži vodoravno na svojim nogama, nego stoji okomito, onda ćemo upoznati i treću vrstu istoga glasbala, koje se u ovom obliku nazivalo »Clavicytherium«. Sva ova glasbala ili bolje reći sve tri vrste — dugi cembalo, široki spinet i uzpravni klavicitarium imali su isti mehanizam (samo je klavicitarium imao nešto više poluga). Bitno je, u mehanizmu tih glasbala bilo to, da se žica nije pritisnula ili udarila nego trzala. Izpod svakežice, na nutarnjem kraju tipke nalazio se drveni nepričvršćeni takozvani »skakač«²⁾ 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 vraća u svoj izvorni položaj, t. j. pada natrag na nutarnji kraj tipke. Gibka trzalica nepričvršćenog skakača je uvijek jednakom snagom, istim pritiskom trzala žicu, pa je kod tog uređaja bilo važno

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

2) Njemački »Springer« talijanski »Saltarello« 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 clavicorda izražajniji, jer promjenom udarca ili pritiska može se promijeniti jakost i boja tona, dok je ton cembala stalno isti, uvijek 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 teško 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 vrijeme za oktavu više ili niže. Drugim riječima kad se pritisnula jedna tipka, zvučilo bi kao da smo udarili oktavu, t. j. dvije 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 pourh tona normalne visine zazvučilo bi još i ton za oktavu više kao i ton za oktavu niži. Kadkad se prigradio još jedan registar, pomoću kojega bi se boja tona cembala znatno promijenila 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. vođe 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 glavara 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 teško 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 sauberen Clavichordio denn auf den grossen mit drei bis vier Zügen und Registern verschenen Clavicymbeln werden dem Gehör viele brouilleries 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 izvađača i graditelja tih glasbala. Na kraju ovog kratkog prikaza predšastnika glasovira navađam stručnu literaturu za one naše čitaoce, koji žele поближе upoznati opisana glasbala, a u sljedećem broju »Proljeća« započet ću sa prikazom razvitka glasovira sa čekićima, — (našeg suvremenog glasovira.)

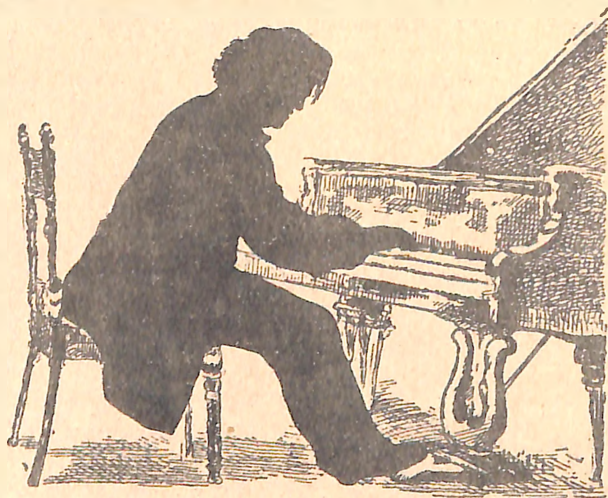
LITERATURA:

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 getuscht 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 uskoro obširno u prvoj rubrici (»Glasovir«) ovog časopisa kad svršim poviestni dio, pa Vas molim da se do onda strpите, a da ne ostanete posve bez odgovora, prilažem crtež (sliku jednog od najznamenitijih glasovirača-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. Literaturi ne odabiremo prema godinama đaka, nego prema njegovom tehničkom znanju i glasbenoj zrelosti. Stoga je najbolje, da se obratite nastavniku kod kojega Vaše diete uči glasovir.

PITANJE 7. Namjeravam dati moje diete učiti glasovir, ali nemam kod kuće glasovir, nego harmonij. 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 kakavgod 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: Uobće nije potrebno.

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

ODGOVOR: Više preporučam prvi prstomet — 32143213 (uzlazno, dok silazno 34123123) makar je nešto teži od drugog, jer ne pođudara 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 imaju 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.

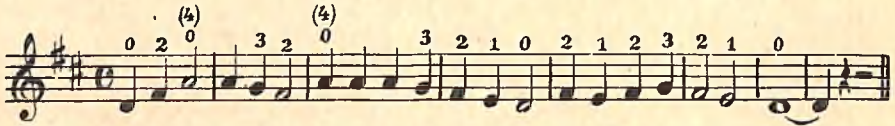
ODGOVOR. Možete mirno početi, jer u Vašem slučaju ne radi se o nekoj organskoj grješci koja bi mogla smetati kod studija. Bilo je, a ima i sada glasovirača vlrtoza, kojima manjka desna ruka uobće, a koji unatoč toga javno nastupaju i sviraju, pa kako onda ne bi ste Vi mogli učiti glasovir kad imate obadvie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

VIOLINA

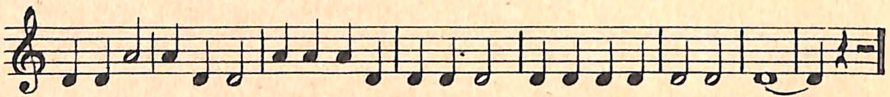
UREDNIK: PROF. MIROSLAV ŠLIK

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 pođimo korak napried i stečenu vještinu primjenimo pri izvođenju sljedećeg narodnog napjeva:



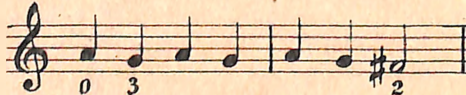
Desna ruka: Za predvježbu desne ruke svirajmo na praznim žicama sljedeće:



Lieva 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 sledi treći prst nakon sviranja na praznoj žici A. — Notu G moramo otpočeti svirati bez potpore drugog i prvog prsta, dakle posvema 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. —

Sledi III. i IV. takt:



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 nota previsoka pomaknemo prst natrag, a da pri tome ne maknemo rukom iz prvotnog položaja. —

Nakon što smo gornje vježbe pomno vježbali, naučimo dva i dva takta zadanog napjeva napamet i nakon toga svirajmo cijeli 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 svijui, a pokraj toga vidjet ćemo, da je cijeli 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 dvie note jednim potezom gudala. — Note D i E u prvome taktu izvodimo celim 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. —

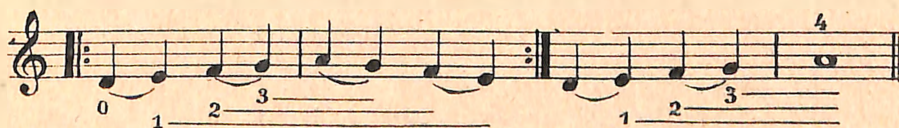
Pri spajanju prvih dviju nota dignimo 4. i 3. prst koji je ostao na noti G iz prvoga takta. Vježbajmo dva i dva takta više puta!

Sliedi još jedan napjev:



Pri sviranju ovog napjeva nećemo naići na nove poteškoće! Označimo cijelo gudalo sa C, gornju polovinu sa 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-GODIŠNJICA SKLADATELJSKOG RADA IVE BRKANoviĆA

(8. V. 1934. — 8. V. 1944.)



Ivan Brkanović sin južne Dalmacije (rođen 1906. godine u Škaljarima, 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 vrijeme studija nastaju njegova prva djela koja svraćaju pažnju profesora i ostalih glasbenih stručnjaka na talent mladog skladatelja. Manje zborne i instrumentalne skladbe izvedene su mu, još u vrijeme njegovog glasbenog obrazovanja, među kojima se iztiče njegov I. gudalački kvartet kojeg je izveo Zagrebački kvartet na svom jubilarnom koncertu 8. V. 1934. godine. — Od prvih zbornih skladba najznačajnije mu je djelo »Konavosko pirovanje« svadbeni obred u četiri stavka.

U svom skladateljskom radu posize 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 izveden 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 sljedeća djela: I. Simfoniya, simfonijska slika »Živo srce 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 mladeži 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 »Ekvinocij« za koju je libreto 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 uvijek u duhu hrvatske narodne glasbene kulture.

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

SAVJETI MLADOM ZBOROVODJI

MELODIJA

Kako treba izvoditi melodiju? Dakako jednostavno i prirodno, s razgovjetnim tekstom, 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.

1.

Musical score for 'Bledi mjesec' in 6/8 time. It consists of two staves: Treble (T.) and Bass (B.). The melody is marked with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are: Bie - di mje - sec te - bi tu - žim.

(Vilhar: Bledi mjesec)

2.

Musical score for 'Kroz noć' in 3/4 time. It consists of two staves: Treble (T.) and Bass (B.). The melody is marked with *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte) dynamics. The lyrics are: a - lu gaj se ti - hon gu - bi (al u gaj se tih on gu - bi). The instruction *mного polaganije* (much slower) is written above the staff.

(Eisenhut: Kroz noć)

3.

Musical score for 'Kad te' in 3/4 time. It consists of two staves: Treble (T.) and Bass (B.). The melody is marked with a piano (*pp*) dynamic. The lyrics are: Ka - te vi - dim na — pro - zo - ru (Kad te).

(Zajc: Kad)

Polagano

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

B. *p*

Široko, veoma mirno (Stahuljak: Prepuno je srce moje)

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

B. (Grgošević: Težačka)

6. S da - rom, o, pre - mi - li brat - te

B. (Dugan: S dragom)

s da - rom, o, pre - mi - li

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

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

B. (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 zloupotrebljava. Ali i u zboru je portamento često jedino sredstvo za izpravnu izvedbu stanovitih mjesta. (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 pogriješka pjevača, kad tvrdo izgovaraju mekane 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 daje pravo značenje i razgovjetnost, ali time i sama melodija dobiva na tonskoj modulaciji, čvrstoći i uvjerljivosti toliko, da to nije moguće opisati, već upravo treba izkušati. Ta je uvjerljivost tolika, da stranac koji ne razumije ni rječ hrvatski, odmah prepoznaje, ima li pjevač ili zbor dobar izgovor ili ne, a to je i autor ovih redaka daživio s njemu nepoznatim jezicima. Držim, da uvjerljivost melodijske izvedbe sastoji u svjestnom i razboritom upotrebljavanju daha kod valjanog izgovora. Ta uvjerljivosttekstovno i melodičkog izvodenja može se međutim pojačati i posebnim podcrtavanjem duljine kojeg samoglasnika, odnosno tvrdoće suglasnika, kao na pr. *z a š t o m a j k o*; To je takozvani dramatski izgovor, koji kadšto veoma mnogo pridonese sjaju zvuka zbora (Pr. 8.). Nemirni t. j. prekomjerni ili uzmanjkali, dah takodjer je razlogom mnogim pogriješcima u izgovoru teksta. Jedna od najobičnijih pogriješaka je bacanje daha u zadnjem tonu fraze, što djeluje vrlo neukusno, treba nastojati da pjevač i posljednju notu odpjeva mirno i u liniji (P. r. 9).

Polagano i pjevno

8.

Bariton sam: *mf* *f*

T. *mf* *ff* Svi:

B. *ff*

Glasovir *ff*

pa bi - lo ma - kar

Polagano 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 mjesta obično u izvedbi uništena. Pjevuče 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 vrijeme, 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 vrijeme. Ta ista tehnika se mora primijeniti i kod pjevanja koloraturnih melizama na jednom samoglasniku kao i kod dugih izdržanih tonova, kad ti zadatci premašuju mogućnosti običnih 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 razumijemo: staccato (tal.: pojedinačno, odijeljeno) znači, da tonove kod pjevanja valja dieliti jedan od drugoga. U zbornom pjevanju je međjutim vrlo riedak slučaj, da takav način pjevanja koristi izvedbi djela. Očito je, da je skladatelj želio postići pojađanu 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 uzmemo novim gudaalom, no duvaća glazbala razvijaju najveću snagu u legatu. A i grlo je duvaće glazbalo. Taj »staccato« dakle nije ništa drugo, nego 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, mlitavim 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 međjutim krajnje sredstvo, i ja savjetujem, da ga se laćaju samo u iznimnim slučajevima. Više puta je potrebno, da se kod uvježbavanja to sredstvo promieni, pa ga se kasnije polagano izlućuje, jer pjevač i onako uvijek naginje nepreciznosti, kao u ostalom svaki ćovjek, kad ga se na nešto ne upozorava, pa će i non legato, ako ga zborovodja izrićito uvijek ne zahtieva, s vremenom opet postati legatom. Postoje međjutim u svakom zboru pjevaći, kojima ovo »hahakanje«

odgovara po njihovim glasovim predispozicijama, pa zborovodja mora na njih dobro paziti, da stom manjrom ne počnu izvoditi sve, što se na rasporedu 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 teški, i — obično — na izvedbi ili pjevački ili u predavanju upropašteni (Pr. 11). No ne samo u melizmima, već i u dielovima s tekstom 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 il portamento. To je načelo uvjetovano i gradnjom ljudskog grla.

Polagano, uvijek tiho i tajanstveno (♩=48)

S.
ppp zatvorena usta

A.
ppp zatvorena usta

T.

B.

p *pp*

A. *pp* zatvor. usta

A. *pp* zatvor. usta

T. *pp* zatvor. usta

B. *pp* zatvor. usta

malo brže
sve jače

sve jače

sve jače

sve jače

Polagano

T. *p* *f* *p*

12. *p* *f* *p*

B. *p* *f* *p*

kud blu- di - te u tu tam- nu noć, *u tu tam- nu noć*

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 odpjevani samoglasnik može često puta uništiti svečani, mistični, otmjeni, nježni i sl. ugodjaj čitave skladbe (Pr. 13).

13. Polagano. Brže

S. A. *pp*
ka - men

Tenor sam *mf*
i dah - ne i bu - de ka - men

T. *pp*
ka - men

B. *pp*

Ružić: Lasta)

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 materiala, koji pojediniim zborovodjama stoji na raspolaganju. Svakako je važno, da se timbriranju pojedinih dionica posveti velika pažnja ne samo radi izbjegavanja ružnog, već mnogo više radi postizavanja liepog i karakterističnog zvuka njihovog. Naravno je, da osjećamo potrebu liepe boje u pojediniim značajnim nastupima dionica, osobito, kao što se često događa, da jedna dionica mora sasvim sama odpjevati 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 presvietli izgovor samoglasnika daje prost, krećeći, zvuk, dok pretamni izgovor čini tekst nerazumljivim. Treba dakle primieniti način rada na prilike u pojedinom zboru i u pojedinom dionici, a naravno i na zahtjeve pojedine skladbe. Jedino ne valja zaboraviti, da valjano timbriranje, i u obće valjano izgovoreni samoglasnik zahtjeva potrebnu količinu daha, te je stvar zborovodje, da stalno pazi na izpravno i dostatno uzimanje daha čitavog zbora.

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 odpjevati bez dovoljno daha. Pr. 14). Isto je tako bez ruzumnog baratanja dahom nemoguće odpjevati duboko položene melodije, a da se ne padne u intonaciji (Pr. 15).

15. Podpuno smireno, sa mnogo blagosti

P

S. *P*
Ve - čer nam je ro - sa pa - da -

A. *P*
Ve - čer nam je ro - sa pa - da - la, nju

T. —

B. —

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

z le - pe - ga dvor - ca, od
 - pe - ga dvor - ca, od Bo - - ga,
 la z le - pe - ga dvor - ca, od Bo - ga, od
 pa - da - la, Ma - ri - ja ju gle - da - la, z le -

Bo - ga, od smi - le - no - ga Je - zu - ša.
 od smi - le - no - ga Je - zu - ša
 smi - le - no - ga Je - - zu - ša
 pe - ga dvor - ca od Bo - ga, od smi - le - no - ga Je - zu - ša -

(Grgošević: Molitva okolo žnjačkov vianca)

DESET POPJEVAKA,
za djecu malu kao Željko

Umjereno 1. GRGUTALA GRLIČICA

Ivan Brkanović

Gr-gu-ta-la gr-li-či-ca vi-še mli-na dre-no-vi-na, vi-še gra-da

Ca-ri-gru-da, Pi-ta-la je mli-na-ri-ca, što gr-gu-će

gr-li-či-ca vi-še mli-na dre-no-vi-na, vi-še gra-da

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

p *f* *malo usporiti kao prije* *malo uspor.*

Živahno

2. MACO, MACICE

O ma-co, ma-ci-ce, za-lud gla-diš 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-diš br-ko-ve: mis-liš valj-da da si zviz-da, ka-li ta-mo
lo-ja-ni-ca. O ma-co, ma-ci-ce, za-lud gla-diš br-'ko-ve!

mf *p* *mf* *p*

Brzo

3. SAPUN BRADU

Sa - pun bra - du, o - bri mi ga, sva - ku dla - ku iz - pod vra - ta,
iz - pod no - sa is - pod u - ha. O - stri - zi mi ga, za - ko - lji mi ga!

The score consists of two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *mf*. There are trill ornaments (V) above some notes in the vocal line.

Lagano

4. PUSTI MI VRBO VODICU

Pus - ti mi, vr - bo, vo - di - cu, da ti o - gu - lim ko - ri - cu.
A - ko mi ne - ćeš pus - ti - ti, a ja ću te - be u - bi - ti.

The score consists of two systems. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *p*. There are trill ornaments (V) above some notes in the vocal line.

Pus-ti mi, vr-bo, vo-di - cu, da o - gu - lim ko - ri - cu!

Umjereno 5. O, SPAROGA, NA ROGA

O spa-ro - ga — na ro - ga — pus-ti me-

ni — dva ro - ga, — a ja ću te - bi —

ze - len list. — ka - da mi do - đe — bla - go -

vist. O spa-ro-ga na ro-ga!

Vrlo brzo 6. HOPSALE DRMUSALE

mf
Hop-sa-le, dr-mu-sa-le, ga-će su nam pa-pa-da-le. Sa-mo

p
haj-de, do-ne-si gaj-de, da po-ig-ra mo-je no-ge ba-se

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

ga - će su nam po - pa - da - le, hop sa - le, hop sa - le, hop!

7. SVIRAJ SVIRČE

Umjereno

mf
Svi - raj, svir - će, u to ja - re, svi - raj svir...

p

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

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

dam ti dru-go. Svi - raj, svir - će u to ja-re, svi - raj svir! —

8. NINA, NINA, NINUŠKA

Lagano

p
Ni-na ni-na Ni-nuš-ka i bu-ko-va kr-ljuš-ka. Vi-di mla-da

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

da sta-gra-de dip-li-ce. Ni-na, ni-na, Ni-nuš-ka.

Odlučno

9. MLADO MOMČE

mf

Mla - do mom - če dip - le na - si od di -

p

voj - ke li - po pro - si: Daj, di - voj - ka,

svi - li - ce, da na - ki - tim dip - li - ce!

The musical score for '9. MLADO MOMČE' is written in 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a fermata over the first measure. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are in Croatian and describe a young man asking for a girl's hand.

Brzo

10. POSKOČNICA

mf

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

p

The musical score for '10. POSKOČNICA' is written in 2/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a fermata over the first measure. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic. The lyrics are in Croatian and describe a quick, lively dance.

p

oj! _____ *Hop, hop, hop, hop, hop, hop,*

hop, hop, o - va - ka se ze - lje sa - di, oj! _____

po - sla - la me mo - ja ma - ti ku - po - va - ti kon

ce, _____ a ja skok - ni, pak po - skok - ni, iz - gu - bi - o

mf

nov - ce. ————— Hop, hop, hop, hop,

p

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

p

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

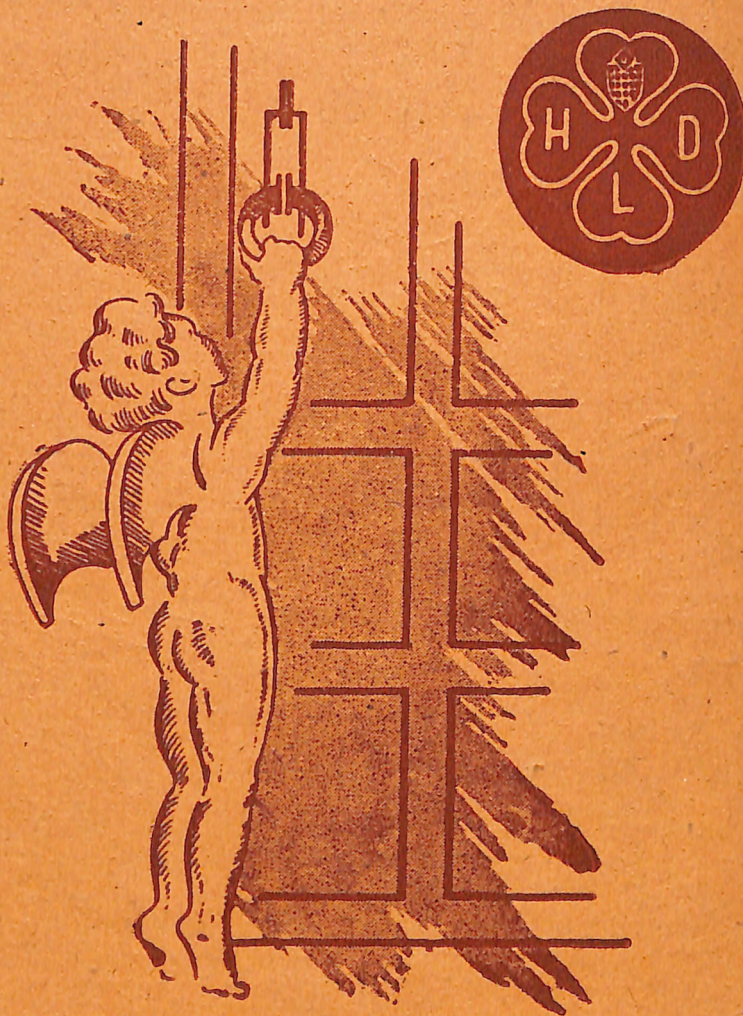
v

o - va - ko se ze - lje sa - di, oj! —————





KUPNJOM SREĆAKA
VELIKE
NARODNE DOBROTVORNE LUTRIJE
POMOĆI ĆETE
NEVOLJNE I BIEDNE



Sreća je na vratima

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