

## Grlica, VIII-IX-X (1934-1935)

---

### Other document types / Ostale vrste dokumenata

Publication year / Godina izdavanja: **1934**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:345465>

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](#)



Poštarina plaćena u gotovom.

KNJIŽNICA  
DRŽAVNEG KONZERVATORIJU U ZAGREBU

Broj: 1539

**GRLICA**  
**REVIJALNA ZBIRKA**  
**OMLADINSKE MUZIKE**

VIII-IX-X svezak

**ZAŠTIĆENO**

**SADRŽAJ:**

M. MILOJEVIĆ:	Kralju Petru Velikom, Oslobodiocu.
B. KUNC:	Šest pjesmica iz »Cicibana« O. Zupančiča.
I. MATETIĆ-RONJGOV:	Črčak. Kos. Istarske narodne.
M. ŽIVKOVIĆ:	15 zborova iz zbirke »Omladinska muzika«.
E. ADAMIĆ:	Ivanjske pesmi.
S. OSTERC:	Belokranjske nagajivke.
Z. GRGOSEVIĆ:	Žetelice na polju.
E. CIPRA:	Siromašni zečak. Paun pase.
B. PAPANDOPULO:	Oj, Jeleno, Jeleno...
S. NASTASIJEVIĆ:	Dodolice. Civ, riv, mačak sedi.
J. VRHOVSKI:	Naricaljka. Pokotni nam. Čigani. Ftiček veli.
ST. ST. MOKRANJAC:	da se ženil bude. Tu za len. Srećali smo mravlju.
	Vivak. Al' je lep. Pazar živine.

Omladinski zborovi a cappella i s pratnjom klavira.

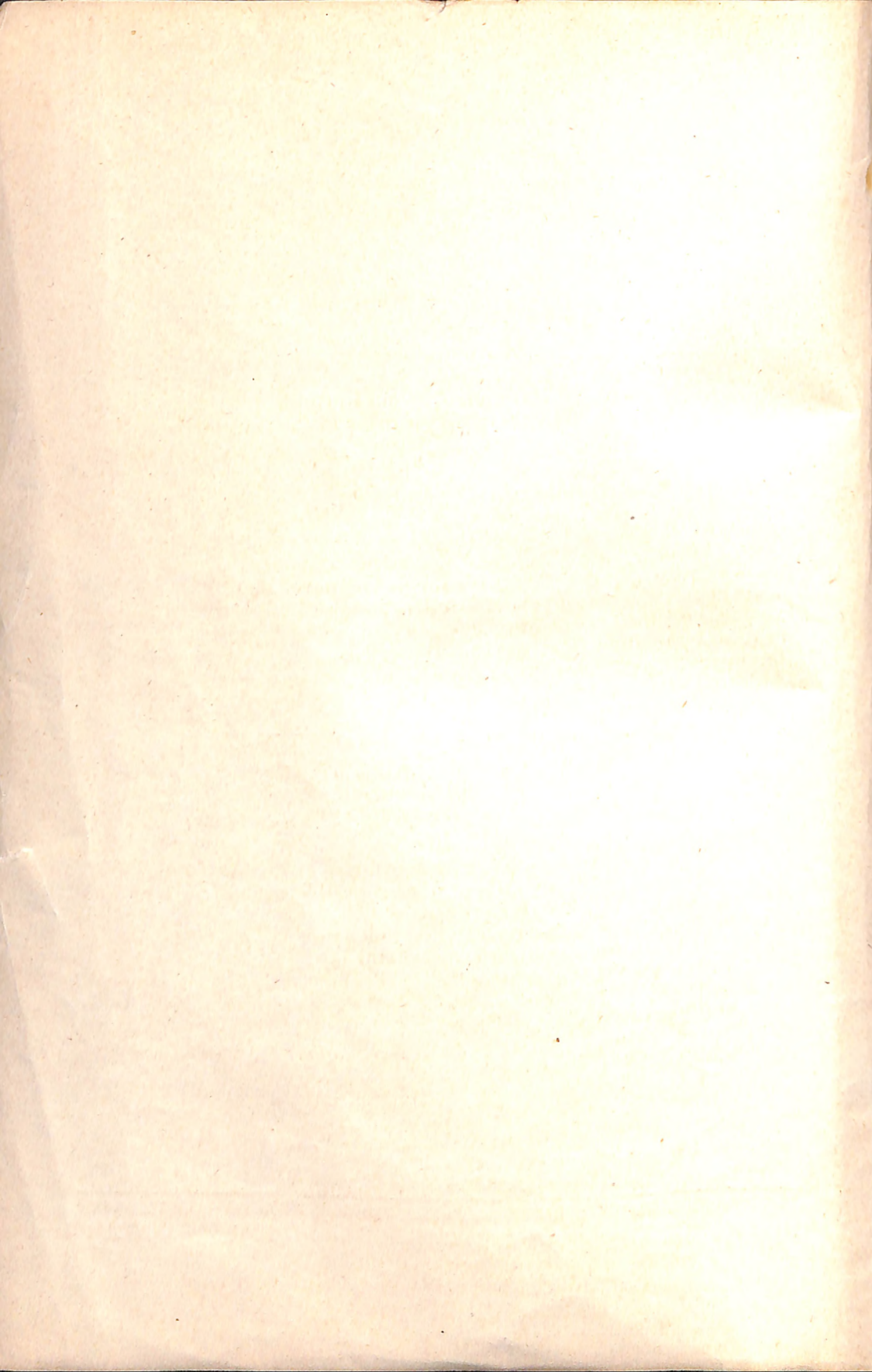
**KNJIŽEVNI PRILOG:**

**Antun Dobronić:** Primarna in artistička muzička kultura. **Emil Adamić:** Ob zibelu male pesmi. **Ivan Grbec:** Frazirati... **Ivan Grbec:** O poučevanju petja v osnovni šoli po notah. **Hinko Družović:** Kako se pri učencih ugotovi stopnja muzikalne nadarjenosti. **Ivan Grbec:** Dodatek k članku H. Družovića. **Ivan Grbec:** Zbirajte in zapisujte narodne pesmi in drugo narodno blago. **Ivan Grbec:** Manire in maniriranost. **Ivan Grbec:** Poročilo dnevoj mladinske glasbe. N. N.: Primjedbe kompozicijama I. Matetića-Ronjgova.

**Z A G R E B 1 9 3 4 - 1 9 3 5**

**UREĐUJE I IZDAJE: SREČKO KUMAR**

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



---

---

Uređuje i izdaje: Srećko Kumar, Zagreb, Švearova ul. 9/III

---

---

## Primarna i artistska muzička kultura

Antun Dobronić

Neosporno je, da je medju svima umjetničkim izrazima muzička produkcija svakako najneposrednija. Ovu činjenicu po najbolje primjećujemo kod pjesnika — pjevača pučanina. Karakteristično je da ovaj ne »izmišlja...« On naime uvijek kroz jedinstven i nedjeljiv umjetnički izraz, poeziju (tekst) i muziku (melodiju), ispoljava na vanjski način u svojoj unutarnjosti duboko proćućen doživljaj. Neposrednost ovog pučkog pjesničko-muzičkog izraza, »pjesma«, u odnosu prema drugim pučkim vještinama, n. pr. vezenja, rezbarenja i slično proizlazi iz fakta, da je »pjesma« jedini pučki umjetnički izraz koji ne predpostavlja stanovitu kompozicijsku tehniku, koji najjedanput i potpuno izrađen navire u momentu samog doživljaja. Pa, kao što je jednostavna tehnička procedura u pučkom pjesničko-muzičkom stvaranju, tako se pučki pjevač ističe sposobnošću da uživa u samom tonu, kao najprimarnijem sredstvu kojim kroz muziku možemo da se izrazimo. U ovom je pogledu karakteristično naše »ojkanje«, a i često gotovo i neartikulovano pjevanje na logički neodređenim pojedinim riječima (n. pr. »of«, »aman«, »trana nina« itd.).

Jasno je, da sam ton ne bi mogao da trajno udovolji stvaralačkom instinktu i najnižeg pučanina. Zato on nizanjem dubljih i viših, kraćih i duljih, naglašanih i nenaglašanih tonova stvara melodiju. Ova je ili strogo vezana uz recitaciju teksta, kao n. pr. pri pjevanju deseterca uz pratnju gusala, — i prema tomu genetički na razini gregorijevskog »accentusa«, ili je uokvirena u arhitektonsku formu, i da se tako izrazimo u muzičkoj zamisli poletnija, kao n. pr. u lirske pučke melodijama, i prema tomu genetički na razini gregorijevskog »concentusa«. Odstranimo li od lirske pučke popijevke, n. pr. sevdalinke tekst, preostat će nam apsolutna melodija, koja kao takva podnaša izvedbu i na instrumentima. Prema tomu je jasno, da u muzici kojom puk izvodi deseterac, kompozitor-pučanin daje oduška u prvom redu svom dramskom instinktu muzičkog interpretovanja izvjesnog teksta, dok se u pučkoj muzičkoj lirici u kompozitoru-pučaninu ispoljuje u prvom redu njegov apsolutno muzički stvaralački instinkt.

KNJIŽNICA  
MUZIČKE AKADEMIJE U ZAGREBU

Broj: ..... 814 .....

Pa, kako su tonovi pojedinih ovih melodija raznoliki ne samo po trajanju već i po jačini i duljini samog naglaska pojedinih tonova jasno je, da je u svakoj pojedinoj ovoj melodiji neopazice uklopljen i elemenat ritma.

Tako dolazimo do zaključka, da se od tolikih komponenta kojim se ističe umjetnička muzička tvorba, pučka muzika može da ponese samo elementom melodike i ritma.

Uporedimo li nakon gornjeg razlaganja pučku popijevku s većom tvorevinom umjetničke muzike, kažimo operom ili simfonijom, primjetit ćemo ogromnu distancu nesamo u vremenskom opsegu ovih djela, nesamo u broju pojedinih muzičkih elemenata, već i u metodi, odnosno načinu samog stvaranja, jer dok je pučka melodija složena samo od elemenata melodike i ritma, umjetnička se muzička tvorba pored ostalih ističe još i elementima harmonije, zvečne boje i arhitektonike. Pored navedenog pučka melodija niče bez onog što poznajemo pod imenom kompozicijske tehnike, dok naprotiv i najjednostavnije umjetničko muzičko djelo predpostavlja i zahtjeva da njene autor savlada zapravo vrlo složenu kompozicijsku tehniku. Konačno, pučka popijevka je neposredan izljev osjećaja, dok umjetničko muzičko djelo traži u autoru saradnju autokritike, intelekta.

Ukratko, dva odijeljena i svaki za sebe samostalna muzička svijeta.

Sada je jasno zašto prost pučanin nema relacije i ne može da ima kontakta sa višim formama muzičke kulture, i zašto obični građani, naročito ogromni dio muzičara ne mogu da potpuno osjete vrijednost jednostavne pučke melodije. Međutim griješi tko vrijednost muzičkog djela ocjenjuje prema njegovom vremenskom trajanju, većem ili manjem broju sredstava kojima se odnosno djelo reproducira ili po više ili manje komplikovanoj kompozicijskoj tehnici. Odavle proizlazi, da je svako dobro muzičko djelo, bilo da se ono zove pučka melodija, ili da je ono omanji hor, kvartet, simfonijska ili opera međusobno jednako vrijedno, a naročito da dobru pučku melodiju po vrijednosti mirne duše možemo da predpostavimo slaboj simfoniji i operi.

Pa, jer historija muzike stopu po stopu slijedi kako je umjetnička muzička kultura sve muzičke forme od najsitnijih do najviših izvila iz pučke melodije, slijedi da je viša, kažimo građanska muzička produkcija umjetničkoj muzičkoj kulturi postepeno prilagala one pojedine elemente, koji se odnose samo na njen spoljašnji izražaj, dok je suština, sadržaj muzičke produkcije kroz sve historijske faze muzičke tvorbe ostao uvijek i samo jedan i nepromjenjen.

Činjenica, da su vjekovi ovaj jedinstven i nedjeljiv sadržaj muzičke tvorbe ipak rasparčali u dva naoko zasebna mu-

zička svijeta, s jedne strane pučku melodiju, kao neposredan odsjev osjećaja i produkt stvaralačkog instinkta kolektiva, a s druge strane umjetničku muzičku tvorbu, kao uglavnom odsjev autokritike, intelekta i produkt *i n d i v i d u a*, i da je unatoč ovoj udaljenosti između ovih oprečnih naziranja bivstva muzičke tvorbe jedinstven estetski sadržaj, bolje od ma bilo kojeg razloga osvjetljava tendencu izmirenja osjećaja i uma u službi konačnog i najvišeg jednog ideala muzičke umjetnosti.

Očito je, da je vječnoj borbi primarnog stvaralačkog poriva, osjećaja, sa posteriornom autokritikom, razumom, namijenjen veliki zadatak da muzičku produkciju neprestano vodi napred i gore, da umjetnost muzike uvijek diže spram nama nedoglednog cilja.

## Ob zibeli male pesmi

(Šolska ura)

Emil Adamič

Modra dobrotljiva narava je dala človeku iz med vseh darov, najlepši dar: dala mu je glas. S svojim glasom človek v obliki besed, povezanih v govor, izraža, kar mu narekuje ta um in srce. Kadar pa se v duši človeka in v njegovem srcu nakopiči toliko radosti, toliko navdušenja, toliko bolesti in tuge, da je ne more dopovedati in izraziti z besedami, tedaj pri v re iz njegovega grla pesem. V njo izlije do zadnje kaplje vsa, za okorne besede prevelika čuvstva. S petjem hvali in slavi svojega stvaritelja, ž njim poveličuje lepoto narave in vseh njegovih bitij, s silno bojevito pesmijo je šel v smrt, z nežnim napevom izkazuje svojo ljubezen, z veselim, prešernim petjem svojo radost, s tihim, otožnim tolaži svojo bol, s pesmijo in solzami spremlja svoje drage k večnemu počitku in še v nebesih bo od vekomaj do vekomaj prepeval v čast in slavo neizmerni božji dobroti.

Glasbilo, s katerim zamore človek proizvajati glas, ta najpopolnejši, najplemenitejši inštrument sestoji iz tehle najvažnejših delov:

Pljuča pošiljajo zrak skozi sapnik v jabolko.

V jabolku sta dve kožni krpici, glasotvornici, ki ju loči tenka, ozka zareza, glasilka. Ko gre zrak mimo teh krpic, jih stresa in v tistem hipu se porodi glas, ki ga nese sapa nato v usta, iz ust pa ojačen po raznih votlinah glave in prsi prihaja na plan. Čim krepkejši je pritisk sape na glasotvornici, tem močnejši je glas, čim bolj sta in čim hitreje se streseta tem višji je in narobe. Človek tedaj lahko po mili volji, seveda

v gotovih mejah, ojači, zviša ali zniža svoj glas. Glas, ki ga uporabljaja za petje imenujemo *ton*.

Ton je tedaj lahko nizek ali visok, je lahko šibek ali krepak, pa tudi različno dolgo lahko traja in tudi po barvi ga lahko ločimo. Pravimo, da ima ton *višino*, *moč*, *trajnost* in *barvo*.

Nič ne bo škodovalo za boljše razumevanje tega, o čemer se bomo nekoliko pozneje še pomenili, ako o teh štirih lastnostih tona spregovorim z vami par besed, prav nakratko, kljub temu, da ste o njih že marsikaj in mnogokrat slišali.

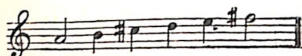
Človek lahko torej z pomočjo svojega glasovnega orodja proizvaja nizke in visoke glasove. Dokler je še v otroški dobi. (ko je star 5, 6, 7 let) je ta njegov glasovni obseg zelo omejen.

Otrok lepo poje najlažje tele tone:



Nič več jih ni, kot 5 ali 6. Seveda vzamemo ta tonski odsek *poprečno*. Ako bi taki otroci peli v zboru, bi bil to *otroški zbor*.

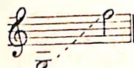
Čim starejši postaja takle mali pevec, tembolj se mu razširja tudi glasovni obseg. Navzgor že lahko doseže tele glasove:



navzdol pa že lahko pride tako-le daleč:



Zmaguje tedaj sledečo tonsko vrsto:



Dečki lažje pojo nižje, deklice pa višje tone.

V življenski dobi od 10—14 let, pa lahko dečkom dodamo spodaj še nekatere, deklicam pa zgoraj eden ali dva tona. Skupina pevcem v starosti od 10—15—16 let se imenuje *mladinski zbor*.

Ob koncu te dobe, v 15., 16. letu, pa v časih tudi kasneje, pri deklicah navadno prej, pa se zdaj hitro, zdaj bolj počasi izvrši glasovna izprememba. Dečki dobe v svoji mladeniški dobi *moški glas*, ki postane skoro še enkrat nižji, kot je bil prej, deklice pa ohranijo isto višino, glas jim je jačji, polnej-

ši, izdatnejši, on postane ženski glas. To izpremembo glasu imenujemo meno ali mutacijo. Po tej izpremembi pa ostanejo v normalnih razmerah glasovi ljudi do konca življenja enaki. Imamo v glavnem torej visoke in nizke moške, in visoke in nizke ženske glasove.

Nizki moški glas imenujemo bas, visoki tenor, ženski nizki alt, visoki pa sopran. Posamezni glasovi imajo sledeče obsege:



Kadar pojo sami moški, pravimo da poje moški zbor, ženske pojo v ženskem, vsi skupaj pa v mešanem zboru.

Vsi ti zbori otroški, mladinski, moški, ženski ali mešani lahko pojo eno, dvo, tri, štiri — in tudi več glasno. Skupni glasovni obseg vseh teh pevcev znaša od spodaj navzgor približno 25 glavnih tonov. Na raznih umetno narejenih glasbilih pa lahko proizvajamo še mnogo več nižjih in višjih tonov, na nekaterih samo nizke, na drugih samo visoke, na nekaterih pa visoke in nizke. So inštrumenti, glasbila, s katerimi zamoremo proizvajati istočasno samo en ton, kar zamore le storiti tudi človek, na drugih pa istočasno mnogo različnih tonov. Rekli smo, da ima tedaj ton različno višino.

Ima pa tudi različno trajnost, ki jo zamoremo s počasnim ali hitrim enakomernimi udarci meriti. Merimo tudi lahko trajnost odmorov med posameznimi toni. Tone, ali odmori, ki jim pravimo pavze, trajajo po naši volji poljubno dolgo, vendar pa jih radi lažje preglednosti delimo v cele, v polovične, četrtinske itd. Razumljivo je, da pri večglasnem zborovskem petju ali istočasnem igranju na razna glasbila, en glas n. pr. poje v celinkah, da drugi v istem času lahko zapoje dve polovinke, tretji lahko počiva, četrti poje ali igra štiri četrtinke itd. Neizčrpen broj takih izprememb daje petju ali igranju poseben čar, posebno raznolikost in pestrost.

Ton je dalje lahko komaj slišen, zamore se pa tudi kot grom iz tisoč grl ali inštrumentov pojačen dvignit do neba. Zamore polagoma ali hitro naraščati, zamore se iz najjačjih sil izpremeniti v tih šepet. Ton ima tedaj različno jakost.

Ako udarimo isti ton na klavirju ali isti ton zaigramo na violini, ali zatrobimo v rog, ali ga zapojemo, ostal bo po svoji višini popolnoma enak, toda barvo ima vsakokrat drugačno.



Že vsak človeški glas ima drugačno barvo. Po barvi glasu lahko v temi, a ne da bi ga videli, spoznate prijatelja, tujca, mater, znanca.

Skladatelj mora znati te glasovne barve v skladbah za petje ali v skladbah za instrumente ali kakor pravimo: v vokalnih ali instrumentalnih skladbah, tako spretno mešati, kakor slikar svoje barve.

Vrsta razno visokih tonov tvori napev ali melodijo, hitrejše ali počasnejše, enakomerno ali neenakomerno menjavanje tonskih dolžin imenujemo s tujo besedo *ritem*, tišje ali močnejše poudarjanje tonov, na raščanje ali pojemanje njihove sile imenujemo jakost ali *dinamiko* tonov, nauk o barvitosti tonov pri raznih glasbilih, tega pa bi imenovali nauk o raznobarvnosti instrumentov in glasov.

En sam ton ima lahko tedaj istočasno določeno višino, trajanje, določeno silo in določeno barvo.

Toda en sam ton pa še ni — petje, še ni glasba, še ni muzika. Muzikalen je lahko, a muzika ni in če bi se neprestano enakomerno ponavljal, bi utegnil postati dolgočasen. Iz ene same opeke ni mogoče sezidati niti najskromnejše hišice, ena sama kaplja vode ne ugasi žeje.

En sam ton večkrat ponavljen in različne trajnosti pa je dal vendarle življenje, dal je pogoj vsemu bitju in žitju, dal je *ritem*.

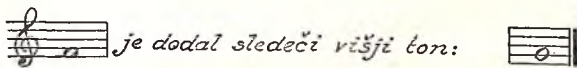
V odmerjenem, enakomernem ponavljanju srčnega utripa — je življenje, solnce, zvezde, ves svet se giblje v ritmu. Po istih ritmičnih zakonih poteka čas, iz človeške radosti nad enakomernim ritmičnem gibanjem telesa je nastal svečani ples prvih ljudi neznanemu stvarniku v čast. Nastali so pozneje veseli, živi, krvavi, razposajeni družabni plesi. Divjak v afriških pragozdih pozna le *ritem*. In prvi človeški rodovi so se radovali le ritma. Uporaba razne višine glasov, torej petja je pridobitev človeka, ko je stal že na višji kulturni stopnji. Morda se je petja naučil od ptic, od slavca, od škrjančka? Kdo zamore to vedeti? Neki porednež je dejal, da ima za človekovo muziko največ zaslug ovca! Iz njenih črev delajo namreč — strune.

K enemu tonu je človek dodal drugi višji ali nižji ton in tako ustvaril začetke najpreprostejšega napeva, najpreprostejše melodije. Te preproste napeve mu je narekovala beseda, ki jo je poudaril, podkrepil, poglobil z različno visokimi, različno dolgimi, različno močnimi toni in sta zato napev in beseda nedeljiva enota, ker sta izšla in izrastla drug iz drugega. — Nikjer ni napisan oni, ki je ustvaril te besede in te z njimi zlite melodije. Bil je eden, bilo jih je tisoč, bil je cel narod, zato imenujemo te pesmi narodne pesmi. Priče so narodove zgodovine, narodovega stoinstoletnega duševnega in srčnega življenja, zato so svetinje, ki jih mora vsak narod zvesto ču-

vati. Spočetka enostavne, preproste, gibajoče se le v zelo omejenem obsegu tonov so te narodne pesmi postajale tem bogatejše in umetnejše, čim bolj je rastla življenska, gospodarska, politična in kulturna veljavnost naroda. Za narodno pesmijo se je pojavila umetna glasba, ki si je po svojih velikih močnih glasbenih stvariteljih pridobila spoštovanje vseh umetnost ljubečih ljudi celega kulturnega sveta.

Poglejmo na praktične primere, kako je morebiti nastala preprosta narodna in iz nje čim dalje bolj umetna pesem.

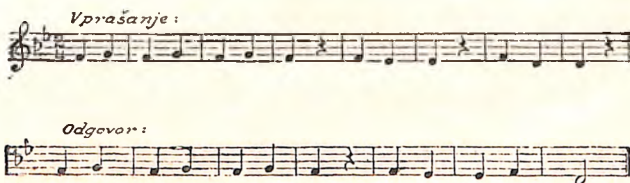
Povedal sem, da je narodni pevec spočetka k enemu tonu pridružil drugi višji ali nižji ton. N. pr. k tonu:



tako je nastala najmanjša melodična tvorba, glasbeni drobec, ki ga imenujemo *motiv*. S pomočjo ponavljanja, skrčevanja, razširjenja, podaljšanja tega motiva itd. po gotovih, takrat še nepisanih, toda nagonsko občutenih lepotenih zakonih je nastala kratka toda za srce in um preprostega, otroku podobnega človeka lepa melodija. N. pr.

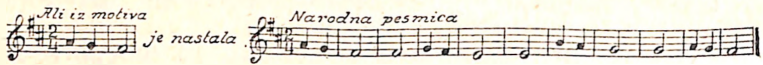
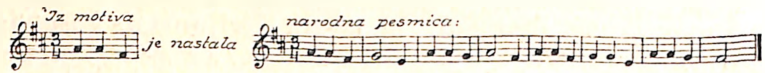


Tako je pesmica nastala iz enega samega neznatnega motiva. Ko je prišel pevec preko prvega ponavljanja, obnovitve in razširjenja motiva, je vse to enostavno ponovil in na to preprosto zaključil. Tako sestoji pesmica iz dveh delov, takorekoč iz vprašanja in odgovora.

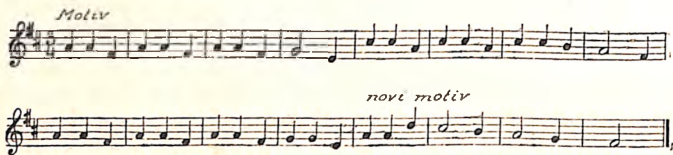


Na tak način so nastale skoro vse naše, preproste narodne pesmi. Prepričan sem, da bi vsak otrok zamogel kaj hitro ustvariti tako malo pesmico, ako bi iznašel tak mal motivček in ga potem tako izdelal, kakor sem to pokazal.

Še par primerov:



Z majhno izpremembo motiva in ob sklepu z malim novim motivom dobimo n. pr.



To so male, otroške pesmice. Čimbolj je tak motiv ali glashbeno blago, iz katerega je stkana pesem umeten, čim več se temu motivu pridruži novih, čimbolj se ti bolj umetno vedno iz nova izpreminjajo, tem bolj postaja taka narodna pesem umetnejša.

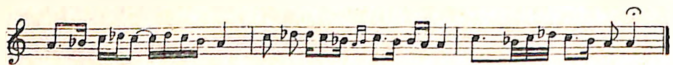
Vsak narod ima svoje posebnosti: mistične, duševne, srčne. Kakor so posebni njegovi življenski pogoji, njegova zemlja, tako se tudi narodne pesmi različnih narodov ločijo med seboj.

Te, ki ste jih ravnokar slišali, ste takoj spoznali za svoje. Kateri narod pa poje n. pr. tole pesem?



Hrvatska je. A ravno tako je sestavljena, kot so naše in vendar ima nekaj čisto samo svojega.

Ali ta le:



Zopet je čisto drugačna! Makedonska je, itd.

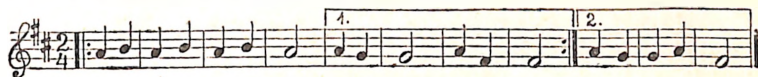
Človek, ki je temeljito proučeval narodne pesmi najrazličnejših narodov, zamore po značilnih melodičnih, ritmičnih znakih in oblikah pesmi ugotoviti, kam spadajo.

Iz otroške narodne pesmi se je razvila že obsežnejša težja mladinska, narodna pesem, iz te je izrasla končno umetna.

Mnogi narodi pojo svoje pesmi le enoglasno. Tako tudi mala deca prepeva preden pride v šolo in tudi še nekaj časa potem. Našemu, slovenskemu narodu pa je prirodjeno večglasje.

Kako je nastala n. pr. dvoglasna pesem, kot prva višja stopnja po enoglasni? Kjer sta bila dva pevca, je drugi pevec uganil, da se da peti isti napev istočasno s prvim pevcem nekoliko tonov nižje ali višje in da je to petje v dveh različnih glasovih kaj prijetno.

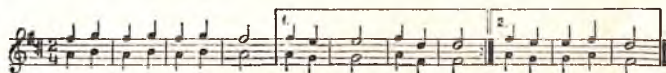
Prvi pevec je pel prvo pesmico, ki ste jo danes slišali.



Drugi je slučajno pogodil ujemačo se nižji glas, pel ravno tisti napev kot prvi, le toliko glasov nižje in tedaj sta pela oba takole:



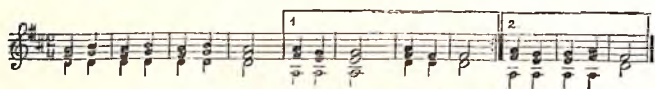
Ali pa je postavil svoj glas čez prvega, in potem sta pela oba takole:



Nadarjeni pevci s tankim posluhom so kaj kmalu vse svoje narodne pesmi pričeli peti na tak način dvoglasno. Enako jih poje naša mladina v osnovnih, meščanskih šolah in v nižjih razredih srednjih šol, tako jih poje naše ljudstvo, tako preprosti duši našega človeka najbolj ugajajo. — K tema dvema glasovoma je mogoče pristaviti še tretji glas, ki je običajno pod tema dvema glasovoma. Zamore biti pa tudi nad njima. Zanimivo je, da ta tretji glas poje k vsaki taki preprosti narodni pesmi samo dva tona, ki se pokoravata posluhu pevca in ki jih ta poje brez vsake vaje ali šole. Ako bi mi vse tone, iz katerih sestoji taka pesem zapisali po vrsti, bi bila ta dva tona tretjega glasa po redu prvi in peti ton navzgor, ali prvi in četrti ton navzdol. Ako se stoji pesmica, ki sem jo zapisal kot vzor iz ene ali dvoglasne narodne pesmi iz sledeče vrste tonov:



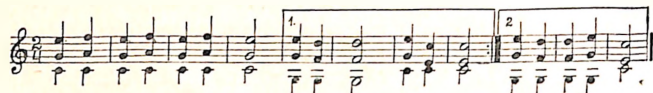
Ako ji zdaj enega, zdaj drugega pristavimo pod prva dva glasova se bo slišala pesmica takole:



Tu je tretji glas postavljen pod zgornja dva. Enako pa je tudi narobe!

Kajne, to se sliši že bolj prijetno, kot pa petje samo dveh glasov. Lahko se postavi drugi glas nad prvega.

Takole:



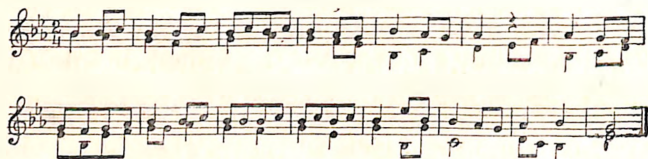
Lahko tretji tudi v sredo med oba.

Lahko pa tudi vse skupaj zmešano.

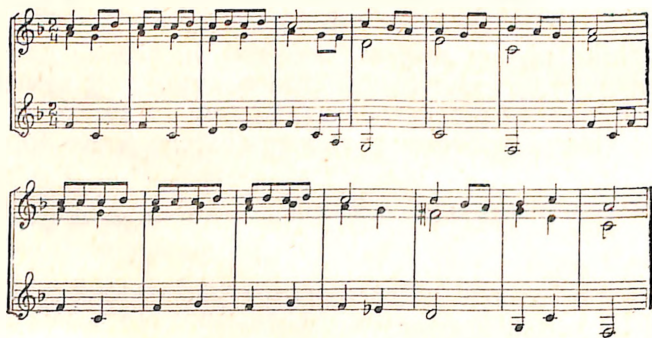
Naše otroške, še bolj pa mladinske pesmi so vse v svoji najpreprostejši obliki, ako se pojo troglasno. Tudi narod poje svoje narodne pesmi najrajše tako: fantje na vasi, dekleta na polju.

Ako bi pa hoteli prvi glas okrasiti z različnimi drugimi sorodnimi toni, uporabljati za drugi glas drugačen potek napeva, kot je v prvem glasu, pa bi to pesem že umetno izpremenili. Ona bi postala glashbena hrana že za izbirčnejša ušesa, njeno izvajanje bi zahtevalo že pridnejšega vežbanja, ostrejšega posluha pevcev, ona bi ostala sicer še narodna pesem, toda rekli bi, da je **u m e t n o p r i r e j e n a**.

Naša mala pesmica bi se v takem umetnem dvoglasju morda glasila n. pr. takole:



V troglasju bi bila še bolj zanimiva n. pr. takole:



Ako bi sedaj naši mladi pevci segli v dno te drobne, troglasne pesmice, jo zapeli s čistimi glasovi ubrano, naglašali pravilno posamezne tone, sedaj stopnjevali glasovno moč, sedaj o pravem času peli počasnejše in tišje, se iskreno poglobili v besede in napev, pravilno izgovarjali besedilo, dihali, kadar treba in o pravem času, kadar bi to pesmico zapeli res prav od srca, pa bi se, še nekoliko razširjena in v bogatejšo zvočno obleko odeta, recimo, morala na klavirju tako slišati:

V lepem soglasju petja bi bila pa še lepša.

Na nebroj načinov se da ta pesem izpremeniti, razširiti, s glasbenimi sredstvi obogatiti; v vsaki obliki pa bi uho izlahka spoznalo svojo prvo znanko:

Tako le bodo peli otroci v otroškem zboru; dvoglasno z lahkoto zamorejo prepevati otroški in mladinski zbori, ki imajo več vaje in čistihlepja; preprosta troglasna se bo prilegala srednje dobrim mladinskim zborom; take kakoršno ste pa slišali na zadnje, se bodo pa lotili le dobro izvežbani mladinski zbori, ki hočejo kaj veljati, ki hočejo stopiti na pevski oder doma pri šolskih slavnostih, pa tudi na mestni koncertni oder, ako bo to treba. In če bodo tako pesem in še več enakih, morda še bolj umetnih lepo, čisto dovršeno zapeli, torej ako bodo točno upoštevali vse lastnosti tona in vsebino pesmi, jim priznanje poslušajočih in pohvala ne izostane.

Takih in enakih, na sličen način kakor sem vam ga zamogel tu razložiti, nastalih narodnih in umetnih pesmi, take mladinske glasbe imamo mi Jugoslovenci, zlasti pa mi Slovenci zelo mnogo. Imamo je čimdalje več.

Kljub temu, da je nam Slovencem stvarnik položil v srce prav poseben dar za petje, je naša mladina prepevala prejšnje čase razmeroma zelo malo in še takrat ne posebno rada. Manjkalo je predvsem nadarjenih, za petje navdušenih, dobrih pevskih učiteljev. Posljednji čas pa je naš najboljši mladinski zbor »Trboveljski slavček« s svojim lepim petjem doma in v tujini obudil po vseh krajih naše domovine novo veselje do petja. Našli so se izvrstni pevski učitelji, ustanovili po vseh krajih v mestih in na deželi čvrste, vesele mladinske zборе, ki tekmujejo med seboj v lepem petju.

---

## Frazirati . . .

(Nadaljevanje)

Ivan Grbec

Dvig ima lahko malo ali mnogo not, čim več je not, tem težje je pri daljši potezi izrazito dinamično — agogično gradacijo, a bistvenih razlik med enim in med drugim dvigom ni.

Povsem drugače je pa pri težišču. Težišče, sestojече iz ene same note, ima odločen, neizprosno energičen značaj, pri borbi je njegovo mesto, pri strasti in pri moški moči, zato se tudi pri motivu tak konec imenuje **m o š k i k o n e c**.

Če je težišče iz dveh not — ne samo da je odločnost tukaj skrhana in zlomljena — je v tem navadno izražena še prav posebna mehkoča, nežnost, gracijoznost in udanost, da se zato ta konec imenuje **ž e n s k i k o n e c**. Težišče, sestojече iz treh not, je pa posebna tvorba zase. S prvo noto je doseženo pravo težišče motiva, nadaljnji dve sta zopet nov motiv, podvržen istim (dinamično-agogičnim) principom kakor prvi, med obema motivoma je le ta razlika, da je prvi **g l a v n i**, drugi pa je **k t e m u p r i k l j u č e n** in kot tak **s u b o r d i n i r a n** ali (z drugimi besedami): Prva nota v težišču doseže **v i š e k m o č i** in se tudi po naravni agogiki **p o d a l j š a n a j v e č**, priključeni motiv pa ima tudi svoj naravni **c r e s c.** in agogično pohiti do težišča, ki je nekoliko podaljšano, vse to pa je v mnogo manjši meri kot pri glavnem motivu. To razmerje motivov (pozneje nekaj več o tem) se da zelo težko označiti pri notni pisavi, kajti že samo glede na dinamiko bi bilo treba zaznamo-

vati najprej vsak motiv zase s cresc.-decresc. in potem celotno potezo zopet na enak način n. pr.

ali tako:

The notation shows two motifs. The first motif, labeled 'glavni m.', consists of two notes with a slur above them and dynamic markings 'mf' and 'cresc.' below. The second motif, labeled 'subord. m.', consists of two notes with a slur above them and dynamic markings 'f' and 'p cresc. mp' below.

ali pa na kak drug način. (Edino važno je pri vsem, da se princip razume; ker je dinamično-agogično vse to naravno, ni nič zaznamovano, ker nas zavede vsako nepotrebno zaznamovanje v pretirano izražanje).

Ker govorimo prav kar o sredstvih za izražanje, moram opozoriti na še nekaj. Včasih zgodi se, da (n. pr. zaradi anticipiranega akcenta v dvigu) glavna nota v težišču ni najmočnejša, vsled izostalega dinamičnega viška je kajpada nekoliko izgubila na izrazu. Kedo ji to povrne? Ne preostane drugega kakor da ji to vrne agogika, namesto da pridobi na moči, se glavna nota bolj zategne kot navadno, da pride vendar do veljave. Še bolj pogosti so slučaji, kjer se (vsled strogo zahtevanega n. pr. plesnega ritma in tempa) note v težišču ne morejo in ne smejo zategniti, naravno je, da stopi tu dinamika v ospredje in z močnejšimi akcenti pomaga notam do veljave.

Da so motivi lažje razumljivi, jih Dr. Hugo Riemann zaznamuje z lokom, oklepajem ali pa z ločili:

Three examples of musical notation: a) a slur over two notes followed by a vertical line; b) a slur over two notes followed by a vertical line and a double bar line; c) a slur over two notes followed by a double bar line.

Lok ima pa še to dobro stran, da označuje točno tudi nepopolne dele posameznega motiva in menjave funkcije delov motiva, — najprej najbolj navadne:

a) lok za motiv (ali za daljšo frazo)

in za legato istočasno, ako ni zahtevana poseboj še drugačna artikulacija,

b) znak za motiv (ali za daljšo frazo),

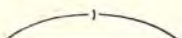
ki je pretrgana in ne gre do konca,


c) znak za težišče (brez dviga);

potem še nekatere nenavadne:

č) Kjer gre legato preko meje prve fraze (motiva), sta loka združena



d) Kjer se prekine fraza pred zadnjimi notami, je označitev 

e) Križanje loka  se rabi tam, kjer je v eni sami noti konec motiva in obenem začetek prihodnjega motiva ali fraze (dvojno fraziranje istega tona).

Ločila: navadno | in pa dvojno || rabi za označitev drobnejših motivov ali fraz.

Posebna znamenja so pri težišču še akcenti:

=> dinamični,    ^    agogični akcent.

Smer loka določuje točno, kako se pri motivu razvija njegova prirodna dinamika in še agogika obenem. (Ako se tak motiv izvaja na vijolin, naj izvajalec ne zamenja tega loka s potegom in se drži principa, da pride na dvig v splošnem poteg z lokom navzgor, na težišče pa navzdol).

Pod taktovo črto piše Riemann tu in tam številke, ki označujejo perijodsko gradnjo (2 je težišče prve dvotaktne skupine, 4 je težišče prednjega stavka, 8 pa težišče celega stavka; številke označujejo menjavo pomena pri izpuščenih, vrinjenih delih takta ali celih taktih) in vse posebnosti, ki sploh nastanejo na ta način pri gradnji stavkov.

\* \* \*

V trenutku, ko bi zamogli analizirati pesem in spoznati njene motive, bi se tudi takoj pokazali konflikti, nastali med tekstom in med spevom, in tudi oddihe bi bilo lahko določiti — za vsakim verzom — če ni prav tam konflikt, no v tem slučaju pa ob koncu motiva malo prej ali pa pozneje zopet ob koncu prihodnjega motiva.

Težke melodije bi bilo mogoče včasih dobro vaditi brez besedila (»solfeggio«) zaradi točnih začetkov (ev, vpadov), istočasnih kombinacij in koncev, potem bi bilo treba šele spev združiti z besedo.

Najvažnejše posameznosti (motive, drobce) je treba vselej učiti posebej in ko so vsi deli izpiljeni (— —, ^ =) je treba razvrstiti še »svetlobe in sence« (p in f v vseh gradacijah za vsak motiv in medsebojno razmerje posameznih motivov).

Ko bi bilo vse to dovršeno, se da še enkrat obuditi razpoloženje in zapoje celotna pesem. Proces postane polagoma čisto duševen, kar je telesnega stopi v ozadje, glasovi so skoraj angelski in tudi delo — umetniško — je na vrhuncu. Tu so

trenutki, ko se v nas vzbudi to kar je v (Širokovi) pesmi izraženo z besedami: pred njima (Jezusom in Marijo) angeli pojó, za njima rožice cvetó, tako lepó, tako sladkó, da nam presunejo srcé...

Še en prizor iz evangelija je tako vzvišen: Kristus se izpremeni na gori... Naša srca se tudi spremenijo, v samopoza-bljenju se zamaknejo in tedaj se ob odprtem nebu en Božji žarek čiste lepote dotakne naših src... Umetnost je tu dosegla svoj najlepši cilj, obilno nas poplača za vse žrtve, za trpljenje in premagovanje. Plačilo njeno — čudež — naše prerojenje.

\* \* \*

V vseh dosedanjih izvajanjih smo govorili le o motivu in njegovem bistvu. Gotovo si je mislil marsikdo ob tem: Motiv, to je že vse lepo in prav, ali kako naj jaz spoznam, od kje do kje da sega pri skladbi vsaka misel in kje so njene meje?

Res je, da so prav v tej točki najvažnejši momenti za spoznavanje motiva, to so težave, ki jih zamore premagati le tisti, ki poleg posebnega prirojenega smisla za stil in vso idejo združuje s tem še jako — jako obsežno znanje. Za srečo, da nam veliki Riemann tudi tu postavlja jasna in točna navodila, ki služijo nekoliko v pomoč. Pri navodilih nastopa včasih melodični princip, drugod harmonični, včasih pa odločuje ritem ali metrum; vsi ti principi pa ne nastopajo vsak zase, temveč še vedno dosledno v zvezi z drugimi principi; spoznati, kateri je edini odločilen od vseh, ni tako lahko. Med navodili pravi Riemann:

1. Daljše notne enote so navadno konec motiva

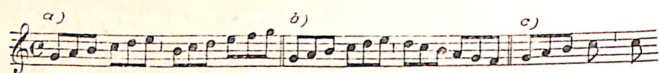
(težišče) n. pr.  $\text{♩} \mid \text{♩} \text{♩} \mid \text{♩} = \text{♩} \mid \text{♩} \text{♩} \mid \text{♩}$

(Prirodna tendenca skrita v težišču da hoče biti podaljšano, je z dolgo noto še najbolj realizirana.) Včasih stoji še poleg note v težišču pavza kot meja med motivi. (V nekaterih redkih slučajih je uporabljena za težišče pavza, ki slika grozno razdvojenost v duši, ko je prevarjena za svoje hrepenenje; imela bi doseči cilj, ko je pa tik pred njim, zija nasproti praznina in prepad.)

2. Ako imamo pri spevu na kakem mestu nenavaden skok, je tam prekinjena melodična črta in poteza razdeljena v dva (mala) motiva. Prav isto se godi, kjer se določena smer

## C

ene melodije naenkrat zaokrene; prekine se poteza že tudi tam, kjer se pri spevu en ton ponovi:

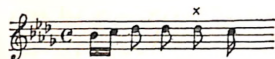


Jasno je, da se na ta način včasih en sam motiv porazdeli v več delov, vsak del je zase zopet nov motiv z dinamikom — agogiko v malem, ki sodeluje pri gradaciji celote razmerno s svojim položajem, t. j. če je tak drobní motiv v dvigu, ima že s tem tendenco naraščanja in pohitevanja in čim bližje je težišču, tem večja je stopnja moči, ki jo je dosegel; če je motiv drobnejše razdelitve v težišču pa je slučaj prav isti kot pri priključenem motivu. Pri drobnih notah, pri okraskih, stopi ta princip še prav posebno v veljavo in prav iz njih izražanja se da lahko razbrati, je-li resnično umetniško hotenje, ki to vse vodi ali le gola poklicna spretnost.

3. Močan in jako odločilen je za spoznavanje motivov princip, da so vse težke dobe\*) konci motivov.

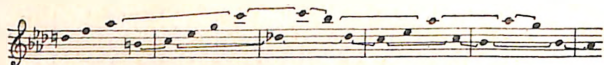
Do tu omenjeni principi so se nanašali na ritem, melodijo in na metrum. Včasih ima pri odločitvi važno besedo tudi harmonija:

4. Zgodi se včasih, da je prva nota v težišču disonanca, ki se ugodno reši še le s prihodnjo noto, naravno je, da je komaj pri drugi noti konec motiva: n. pr. (Bach: B-mol preludij)



ne more končati motiv z noto desker je Bach tu uporabil tako harmonijo da je des zaostajalica ki ima harmonsko rešitev šele pri noti e in tu konča motiv (z ženskim koncem), drugače frazirati ne bi bilo logično.

5. Lepo nam včasih pomaga razumeti in frazirati princip o »melodičnih špicah«: n. pr. (Bach: F-mol fuga II).

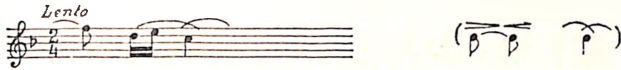


(V najvišjih notah te kontrapunktične pasaže in v najnižjih je po ena melodična — pretrgana — nit, ki jo je v duhu izpolniti in temu primerno izraziti).

6. Včasih se ena sama nota nanaša na dva motiva t. j. v začetku je nota konec motiva in se pretvori potem v dvig prihodnjega motiva (kar silno obogati izraz).

\*) V 2., 4., 8. taktu so dobe težje kot drugod!

## N. pr. Grieg: Erotika



(Četrtnika e se tu lahko smatra da je sestavljena iz dveh osmink, od katerih je prva konec motiva in druga dvig k prihodnjemu motivu, dinamično tedaj  $\text{—} \text{—}$  tako, na

kratko se označi  $\text{—} \text{—}$  ).

7. Dobro je, da opozorimo tukaj na princip, po katerem so navadno zgrajene fraze štirih taktov, najprej je enotaktni motiv potem še eden enotaktni, da prvemu odgovori: obema stopi nasproti tretji motiv, sestavljen iz dveh taktov, tedaj:

$1 + 1 + 2 = 4$  (kdor bi motiv, sestavljen iz dveh taktov, razdelil v dva enotaktna motiva, bi skvaril dojem velikopoteznosti pri zgradbi fraze).

Pri enotaktnih motivih v podobnih zgradbah je včasih poznati čudno simetrijo med dolgostjo težišča in dviga, ki jo lahko imenujemo »ravnotežje« n. pr. Beethoven, D-dur sonata. I. stavek:



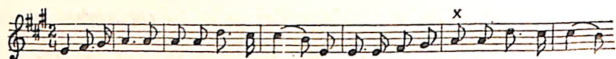
(tu je mogoče izraziti tako, da je 1. motiv d cis (dvig ena četrtnika, težišče ena) 2. motiv pa tako da ima dvig tri note in težišče tri, vse drugo je prihodnji dvotaktni motiv.)

(Marsikdo bi očital da ta način izražanja ne odgovarja pravilu ki je bilo v začetku postavljeno, na vsak način je ta verzija še bogatejša, čisto enaki motivi bi pa bili enolični).

9. Zelo važno poglavje v fraziranju zavzemajo vrinjeni takti in elizije ali izpuščeni takti. To so elementi ki so še v narodnih pesmih dostikrat uporabljeni in ki včasih povzročajo, da je metrična sestava zelo komplicirana in za razumevanje jako težka; posebno srbske nar. pesmi so polne takih težav in še drugih, n. pr. da ponovitev enega motiva zadobi čisto drugi pomen, namesto ponovitve se prelevi v začetek nove tematične tvorbe.

Vsak vrinjeni takt ima v sebi skrit značaj neke pospešbe in ga je treba temu primerno izraziti z več ali manj neznatnim »accel«. Na drugi strani je pa treba pri eliziji nekoliko zategniti, ker nas drugače tako mesto pusti nekam praznih ust —

n. pr. Beethoven: Mignon



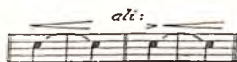
(V taktu zaznamovanem s  $\times$  je elizija — kar cel takt manjka — ako ne damo pri izražanju temu taktu malo emfaze, napravi na nas vtis neke pomanjkljivosti in ne ženjalne komplikacije, ki je tu skrita).

10. Jako važno in čisto posebno poglavje pri izražanju tvorijo sinkope in sinkopoidne oblike. Razen slučaja, da je sinkopa »vezava od lažjega na težji del takta« z anticipiranim povdarkom



spoznamo, ako natančno poslušamo pevce in posebno vijoliniste, da pri izražanju nastane še vse polno drugih — sinkopi sorodnih — oblik, ki če ne ritmično pa estetično obogatijo sredstva izražanja in so od slučaja do slučaja razpoloženju bolj primerna.

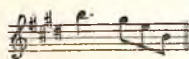
Pevci zelo dostikrat izrazijo sinkopo



mogoče jo je tudi izraziti sploh **p** brez povdarka (kot negacijo povdarka). Istotako je n. pr. mogoče izraziti glede na motivni pomen sinkopoidno obliko polovične note na različne načine:



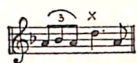
Včasih skriva v sebi že nota s piko lastnost sinkope. N. pr. Arensky: Uspavanka



Skoraj vsak dobri vijolinist izrazi prvo noto tako, kakor da bi bila napisana



na podoben način izrazi pevec pri pesmi n. pr. Schubert: Ständchen



(zaznamovano noto s piko.)

S pomočjo najvažnejših principov, citiranih v tem pregledu, se z dobro voljo in brez strahu lahko lotimo naloge postavljene takoj v početku, da bomo tu analizirali markantne momente iz znanih važnih skladb in končno pesmi iz pričujoče zbirke z namenom, da se poglobimo vanje in jih skušamo frazirati po njih.

Po principih, ki so bili tu postavljeni samo v glavnih potezah, bi bilo treba pri nas izdati študijo, v kateri bi bile frazirane in estetsko analizirane markantne glasbene misli vseh glavnih proizvodov (zborov, samospevov in drugih skladb), posebno zadnjih desetletji iz raznih revij in publikacij Matice ter drugih izdanj. Izmed skladateljev bi prišla najprej v poštev Lajovic in Adamič potem pa drugi. Ta študija bi bila krasno priročno navodilo za pevovodje, ki jim je na tem, da dosežejo čim večjo plastiko pri muzikalni misli in kolikor mogoče dosežno idealno resničnost pri umetnosti.

V pričujočem članku, ki ima le v glavnem ta namen, da govori o pojmu fraziranja, se moramo pa omejiti — žal — samo na najpotrebnejše poskuse, ki naj pa služijo kot vzor za vse nadaljnje.

Kot prvi primer naj služi značilna muzikalna fraza\*) iz Dvanajstih zborov (A. Lajovic l. 1920) Zeleni Jurij.



Ta fraza je glavna misel cele skladbe, ta misel daje skladbi svoj pregnantni značaj, od razumevanja te misli je kajpada

\*) Gotovo bo iz podrobnega opisa jasno, da je razumeti pod pojmom motiva tvorbo z enim težiščem (za taktovo črto), izraz fraza pa je nekako bolj elastičen (kakor pri govoru) in odgovarja krajši ali daljši (iz enega ali več motivov) bolj ali manj zaokroženi muzikalni misli (ali delu misli).

odvisno razumevanje celotne skladbe in tudi nje izražanje. Skladatelj jo je tu napisal na en način, gotovo se je njemu zdel najbolj primeren, da se izogne kolikor mogoče še večjih konfliktov z besedilom. Po stari akcentni teoriji izraziti bi bila pot najkrajša: prva povdarjena in druga nepovdarjena in tako dalje, le to še, da je tretji udarec manj povdarjen kakor prvi. Najkrajša pot pa daje tudi najklavrnejši rezultat, kajti način izvajanja ne zadovoljuje poslušalca, pri zopetnem slišanju ga misel utruja in čez nekaj časa mu postane zoprna. Umetnost to še ni, ona je pač malo težje dosegljiva, zato je pa vpliv njen na srce naravnost čudovit; resnično lepo stvar čujemo enkrat, to nam komaj vzbudi željo, da bi jo zopet čuli, včasih bi to poslušali v neskončnost, do zamaknjevanja...

Neka malenkost iz akcentne teorije nam bo — samo na videz — sicer prav prišla, ali za pravo razumevanje si moramo izbrati čisto drugo izhodišče. Predvsem je potrebno, da se vživimo v duh te glasbene misli, še le potem se bodo iz duha te misli dala razviti tudi sredstva za izražanje. Kdor si zagode parkrat frazo v hitrem tempu, mu ne bo težko uganiti splošno vsebino misli. Tu slika muzikalna misel pravzaprav dve stvari. Ena je jahanje (Zelenega Jurija) in druga je (trojno zaporedno) poganjanje z bičem. Do te razlage nas privede: a) ritem v začetnem delu fraze, ki je sličen ritmu jahanja, in pa b) valovito gibanje melodične črte (istotam), slično valovitemu gibanju konjskega telesa pri jahanju. Ko ga poženeš, stopi konj močnejše; vsak močni povdarek pri frazi te spomni pa na bič. To dvoje je zares baza neke ideje, ki bi zamogla biti izražena na razne načine, z različnimi sredstvi. Sredstva, ki so pa v našem slučaju uporabljena, bomo zdaj vestno analizirali, pri vsakem delu z zlato vago pretehtali njegov pomen najprej sam zase, potem pa še v razmerju s celoto fraze. (Ta analiza se predvsem ozira na glasbeno misel samo in vseh konfliktov z besedilom zaenkrat ne jemlje v poštev.)

Značaj te misli ni vokalno temveč bolj instrumentalen (primeren za orkester, predvsem za kovinska potem pa lesena pihala). Ako poskušamo to taktirati spoznamo kmalu, da ne gresta dve osminki na en udarec, temveč štiri osminke, to pa pomeni, da ni tu več navadni časomer, temveč je alla breve (četudi je notacija v pesmi različna).

Fraza je nepravilna, sestavljena iz treh taktov (mesto iz štirih). Prvemu in drugemu taktu bi morala odgovoriti dva takta, ki bi bila po ritmijski strukturi njima podobna. Tu pa vidimo, da sledi za drugim taktom še eden, ki mu je po dolgosti not v glavnem podoben: takta, ki bi bil podoben prvemu (»tretjega takta«) pa ni nikjer, oziroma je skrčen na zadnji dve osminki v drugem taktu. Še neka posebnost

je v prvem taktu. V resnici bi moral bit prvi takt *l a h e k* kot *dvig* motiva do prihodnjega težišča. V začetno noto je tu pa nakopičena ogromna moč — kakor da bi ves orkester vstopil *ff* — šele od druge note dalje pa začne z dvigom tvorba novega motiva. Že dejstvo, da je v prvi noti taka silna moč nam jasno kaže, da je tu *višek*, *končna razvojna faza* nekega motiva ali muzikalne misli. V resnici je tu zadnje težišče nekega nepopolnega stavka, čigar osmi takt je reprezentiran po tej edini močni noti, a z drugo noto preidemo v normalni prvi takt novega stavka. To važno težišče z odločnim moškim koncem zamore priti do izraza *le s pomočjo moči*. Po prvi noti je mrtvi interval in z drugo noto se s povsem *neznatno močjo* začne razvijati motiv, ki pride do težišča v sredini takta, bolje je tu da vzamemo težišče z ženskim koncem, ki je po izrazu mnogo bogatejše in nas tako pripravlja na — še bolj komplicirano — glavno težišče (v drugem taktu) s priključenim motivom. Motiv od druge do šeste note stoji v začetku dviga k celotnemu motivu, izraziti ga je treba tedaj po tozadevnih prirodnih dinamično-agogičnih principih. Za to težišče naj velja *maksima*, da čim *manj* so note tu povdarejene in močne, tem *lepše* izide idealizirani polet težišča v drugem taktu. Za tem motivom (drobnejše razdelitve) sta še dve noti kot novi *dvig* k težišču v drugem taktu. Ti dve noti sta težišču bliže in ako je prejšnji motiv dosegel dinamsko neko gotovo moč in tudi agogijsko neko pospešbo, imata ti dve noti prej doseženo moč nekoliko stopnjevati in ti dve noti še bolj pohiteti kot note prejšnjega motiva. Ker je pa pravi značaj teh dveh malih motivov *nemir*, je bolj na mestu, da se izrazi s pomočjo agogike in se dinamično drži na povsem neznatni stopnji. Težišče v drugem taktu dobi še večjo moč in se nekoliko *zategne* (dobi agogični akcent). Ker se od prve note melodična poteza dvigne (za kvarto, kjer tvori z drugo osminko in sinkopo priključenim motiv), se moč — zaradi intervala navzgor — zopet stopnjuje. Sinkopo bi pa bilo treba tu izraziti z malim akcentom v začetku in pa v nadaljevanju z velikim *crescendom*. Še neka jako važna naloga pripade tej sinkopi. Omenili smo že poprej, da je v drugem taktu skrit pomen drugega in še tretjega takta obenem. Zaraditega ker je tu izpuščen tretji takt, se mora drugi takt precej zategniti (recimo tako nekako za pol takta). Prav vsaka nota do tu bi se morala nekoliko podaljšati, največji podaljšek pa pade na sinkopirano noto, ki je že po naravi dolga in *višek* cele fraze. Nadaljnji dve osminki sta zopet *dvig* k zadnjemu težišču s priključenim motivom. Ves ta motiv je kolikor toliko precej normalen in se ima izraziti po že opisanih naravnih principih dinamike — agogike. Z ozirom na dinamiko celote je zadnji motiv že v relativnem *decescendu*.

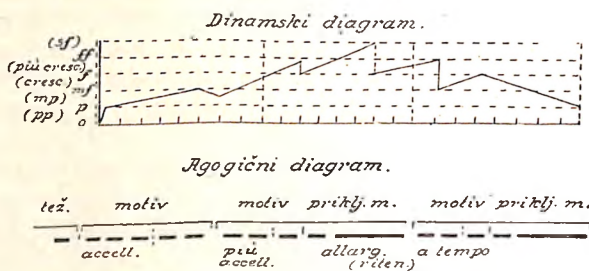


Po teoriji fraziranja bi se ta misel zapisala takole:



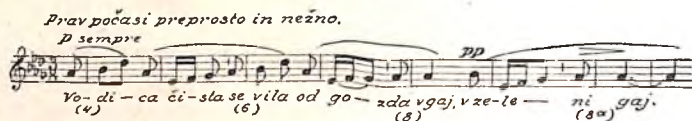
Toliko dinamika, kakor agogika pa bi se dala označiti tudi z diagramom.\*) Dinamika je sicer tu precej natančno določena s pomočjo raznih tozadevnih znamenj, glede na relativni pomen celote in tudi absolutni pomen vsakega dela zase.

Agogiko pa si je treba zraven misliti kot vzporedno. Vendar bo to in ono še razvidneje in bolj nazorno z diagramom.



Vse te posebnosti bi bilo treba pri tej frazi izraziti, v koliko se to v danih razmerah da doseči, je zopet druga stvar. V poštev bi prišlo še besedilo, a komplikacije — nastale vsled tega — —ne spadaju več sem.

Kot drugi primer fraziranja si izberemo temeljno idejo Lajovčevega zbora »Vodica čista se vila«. Kdor se je na svo-



jem izprehodu vstavil par trenutkov pri potoku in z otroško čistim srcem se razveselil opazujoč prečudežno gibanje vode, bo kmalu spoznal, da je tudi skladatelj v tem motivu instinktivno posnel isto gibanje. Melodična črta motiva je podobna črti, ki jo opišejo — zdaj manjši, zdaj večji — valovi na vodi. Kar sem do tu omenil, je prav lahko izraziti in tudi pride navadno pri vsakem prednašanju na dan. Ali nekaj pogrešam pri vsakem izvajanju, in to je gotovo najvažnejše. Če človeka

\*) Kakor se barometerske spremembe, tok strojev itd. meri s pripravo, kjer se premikajoče se kazalo giblje od ničle kvišku in zaznamuje s peresom vsakokratno stanje, tako se ta način zaznamovanja da uporabiti tudi pri glasbi.

od takega nerazumevanja srce boli, ni čudno! Kakor pri svojem toku voda tu malo pohiti in se tam zopet malo zaustavi in v neskončnost nadaljuje to svojo igro, prav isto pohitevanje in zaustavljanje se mora izraziti tudi pri pesmi. Dejanjski način izražanja bi bil še mnogo bolj razviden, ako bi bil skladatelj napisal kar šesterodelni takt (in vsako drugo taktovo črto izpustil). Kakor je pesem zdaj napisana, si mislimo najbolje tako: En takt je vselaj lahek in drugi težek. Vsak lahki takt neznatno pohiteva, vsak težki se pa zavleče (tu tvori po en lahki takt in eden težki skupaj en sam motiv). To velja v malem za vsak motiv posebej. Glede na celoto pa ne smemo pozabiti, da ima misel svoj višek v tistem taktu, ki je zaznamovan kot šesti (takt), tam mora lahki takt (= dvig) največ pohiteti in težki (= težišče) se največ zavleči, v nadaljevanju se pa vedno bolj pomiri. Vzporedno s to agogično igro gre pri motivu tudi dinamika: V šestem taktu je višek. Posebno važno je za izražanje še to, da se v lahkih taktih nobena nota ne povdari (prva še najmanj\*)!) Ker smo pri tem, ne bo odveč opozoriti na klavrni način kako se včasih izražajo mesta, kakoršna so tu v sredini pesmi. Sopran in tenor se medsebojno imitirata in to se največkrat izvaja tako, da se vsak nastop imitacije v začetku markira in potem uho poslušalca ne razločuje več, kaj se v nadaljevanju dogaja z enim in drugim glasom. Ta mizeren način izvajanja je tako močno prešel v navado, da je postal manira. Seveda zamore tudi tukaj odpomoči edino fraziranje. (Fraza je iz treh različno dolgih motivov, njih težišča kombinirajo z naglašeniimi zlogi: veselo oba sta vsklila.) Ko smo frazirali motive, se še vzdržimo vsakega prav nepotrebnega markiranja (ki — tem bolj nam zaduši vse druge udeležene glasove čim jačje je) in pridemo polagoma do edino pravega načina izražanja, kjer je mogoče vsak glas kot enako vreden in enako važen zasledovati tudi v njegovem nadaljevanju, tu pa nastanejo pogosto prav čudovite kombinacije dinamike, da tačas ko en glas v dinamičnem razvoju rase en drug glas pada (in nasprotno).

Glede diferenciranja posameznih kitic je pa že opazka pri pesmi.

Kot tretji in zadnji primer te vrste naj nam pa služi razmišljanje o nekaterih težkih mestih glede na fraziranje pri pesmi »Lan« (Lajovic: Dvanajst pesmi iz l. 1920.)

Vsa čudovita mistika hrepenenja, ki ima svoj pendant mogoče samo v besedilu nar. pesmi o Lepi Vidi je tu muzikalno

\*) Drugače zadobi pesem plesni značaj, ki je za to vsebino neprimeren in banalen, zadnja tretjina pesmi pa izgubi vso veličastno velikopoteznost (din. težišča naj padejo na besede: srčna, veselju, srčna, bajno, kipela).

izražena tako, da je nežno Domjanićevo kajkavsko narečje skozi prekomponirano brez posebnih značilnih motivov, ki bi tvorili bazo vse pesmi. Že prvi akord (undecimakord brez 5 in 7) se da izraziti po načinu sinkopoidnih oblik (gl. navodila) in še tu naj izstopita gorenja dva glasova (ker sta disonantna) bolj kot spodnja dva. V drugem taktu zadnje note naraščajo\*) (skladatelj je to označil), v resnici ima zadnja nota dvojen pomen: kot konec enega motiva in kot začetek drugega, zato bi bilo treba obojno izraziti (decresc. in cresc.), težišče motiva v tretjem taktu ima napisan *p* (mesto *f*, gl. »Bethovnov piano«). Od druge note dalje gre motiv do konca četrtega takta (je dolg dva takta prim. shemo 1 + 1 + 2). Neka težava je tu tudi s taktovo črto. Skladatelj je to nekako praktično napisal, v resnici ima pa prvih sedem taktov glavno težišče na tretjem udarcu in črta bi morala stati v središni takt, od osmega takta dalje so taktove črte prav. Torej zadnja nota v četrtem taktu je prav za prav važno težišče štiriktaktna perijoda, kjer se druge skladbe navadno nekoliko pomirijo, ustavijo, oddahnejo. Tukaj je pa stvar drugačna. Akord tega težišča je disonanten, pri vsaki disonanci pa pričakujemo še nekaj (da se namreč reši v konsonanco). To pričakovanje pa daje noti (posebno disonantni) vselej dvojen pomen: kot konec in kot zopetni začetek (dvig). Ali se je ta nova disonanca zares rešila? Ali se je to novo pričakovanje zares izpolnilo? Ne tako kmalu, kajti tej disonanci v dvigu odgovori težišče, ki je zopet disonanca, ki se zopet ne pomiri, ki ima zopet dvojen pomen. Za njo zopet nova disonanca, ne ena, cela veriga — osem taktov dolga — samih disonanc... Oj hrepenenje prečudovito, kjer se iz vsakega pričakovanja poraja le novo pričakovanje, kjer se iz vsake disonance v življenju poraja le nova disonanca!

V teh taktih imamo četrтинke s piko, ki se dajo izraziti kot sinkopoidne oblike, imamo polovice in te se dajo lepo izraziti kot note z dvojnimi pomenom, še četrтинke se dajo: imamo še dve vrsti osmink: konsonantne, ki se izrazijo čisto navadno in disonantne, ki pa premalo trajajo, da bi se mogla v tej kratki dobi izraziti dvojna dinamika, take dobijo navadno le povdarek in se nekoliko zategnejo. Tu je ključ, s pomočjo katerega bo zamogla priti na dan vsa neopisna bolečina skrita v besedah: »duša draga gde si ti?« V 12. taktu vrine skladatelj nasilno prvo pavzo, zato da se pevec en trenotek vendarle oddahne, motiv se pa ne pomiri in posebno zadnja nota

---

\*) Pravi vzrok je ta, da noti *h* v melodiji sledi nepričakovana nota *e*, ki je oddaljena le za pol tona od *h*; da lepše izstopi ta *e*, se prejšnja nota v takem slučaju spremeni v zopetni dvig (pomen dviga lahko zadobi tudi cel akord).

v basu ima dvojen pomen. Ko govori skladatelj o rosi ki jo bo solnce vzelo je doslej edina svetla točka kjer motiv začne in konča s konsonanco. (Ta in prihodnji takt imata zopet težišče v sredini takta in pred njim bi morala stati taktova črta!) Pri solzah o katerih ne ve ako jih bo hotelo solnce posušiti sicer tudi začne motiv s konsonanco, nadaljevanje pa zadobi zopet izraz bolečine, ki preveva vso pesem. Na tem mestu se ta izraz doseže s tem da je motiv — ki bi drugače imel en takt — s pomočjo podaljšanih not raztegnjen na dva in pol takta: istočasno pripomore stopnjevatí izraz nenavadna harmonija, ki konča zopet z disonanco. Silno nenavadno in zanimivo mesto je tu v začetku besede šte-lo. V melodiji imamo dis, terco h-dur akorda, kateri pa nastupi komaj na drugi udarec. Na prvi udarec imamo trenutno še c-e-g-aís (akord čezmerne sekste), ki je uporabljen kot zastajalica, da lepše izstopi njemu sledeči čisti konsonantni dur akord (ki se par udarcev pozneje zopet skali s pomočjo septime). Ta akord čezmerne sekste ne sme biti preveč povdarjen, prejak povdarek ubije izredni efekt tega lepega mesta. Gornja — melodična — nota je lahko nekoliko močnejša, akord pa skoraj pod glas (softvoce) neznatno markiran, malo narašča da se zlije — ko se razreši — v svetli h-dur.

Nadaljevanje je zgrajeno na ostinato-motivu v moških glasovih. Skladatelj je sicer iz praktičnih razlogov napisal vso pesem v štiričetrtinskem taktu na en način, že ta ostinato pa ima težišča zopet v sredini takta\*) in tam bi morala biti prav za prav taktova črta, ravno isto se zapaža pri spevu v ženskih glasovih — z eno samo izjemo, tam namreč, kjer s predpisanim velikim cresc. skladatelj zahteva, da se težišče prenese do besed »v onaj dan«.

Vsa disonantna mesta se tudi v tej perijodi izvajajo po že omenjenih principih.

Zanimiva je tudi metamorfoza, katero mora včasih doživeti motiv, zato da more izraziti to kar skladatelj od njega zahteva. Na besede »naj pozabit naj bogice«, ki se ponovijo, je prvič uporabljen motiv, ki ima v začetku zelo zategnjene note, pri ponovitvi so pa na koncu zategnjene note; tako dobi enkrat začetek misli večji izraz in drugič pa konec misli. (Tudi v teh dveh slučajih bi morale stati taktove črte pred zlogoma po-za-bit in pred bo-gi-ce.)

Na to uvedejo ženski glasovi unisono perijodo, kjer je v moških glasovih ostinato in ki je po smislu teksta nekoliko sorodna, po muzikalni vsebini pa precej spominja na prejšnjo »ostinato« — perijodo. Tu imamo tudi za izražanje zelo lepo

\*) Ta disonantni akord povečane kvinte ima zopet dvojno dinamiko.

mesto, namreč svetli d-dur akord kot varav sklep na besedo šteti, to mesto je treba izraziti po načinu Beethovnovnega p, ko se pa besedilo ponovi imamo zopet note z dvojno dinamiko (vsaj polovične note se bodo dale tako izraziti).

Po pavzi, ki je zopet nasilno postavljena kot oddih, nastopi zadnja perijoda, ki ima karakter sekvence. Zgrajena je iz dvakrat po štiri takte in zadnji del je vsled zategnjenih not zdaljšan na pet taktov. Pri prvi širitaktni skupini je skladatelj napisal same c r e s c., v resnici imamo tu na koncu vsakega takta akord z dvojno dinamiko (zaradi disonantnosti se ne more pomiriti temveč sili dalje). Drugo širitaktno skupino je treba še pohitevati, tudi tu povsod na koncih dvojna dinamika, samo pri besedi r a n a se zlije v miren, konsonantni akord. Zadnja, peterotaktna skupina sicer začinja s konsonanco, a kamorkoli se pri nadaljevanju obrne, povsod ostane hrepenenje polno iste bolečine, in kakor smo že takoj pri prvem akordu v pesmi dvignili svoj pogled na daljnji, nenavadni, skoraj onstranski horizont, tako dvignemo tudi pri zadnjem akordu še vedno oči na zadnje reflekse, ki so ostali na obzorju — ostali in ostanejo, dokler ne neha hrepenече srce biti. (V zadnjem akordu bi moral c i s kot karakteristična disonanca nekoliko izstopiti.)

V zadnjem delu pričujočega članka pa je neobhodno potrebno, da se obrnemo zopet do »Grlice« in skušamo vsaj glavne principe, katere smo na kratko opisali v teku članka aplicirati pri posameznih pesmih v zbirki. Res je, da ko so naši stari gradili svoje siromašne hišice so kar z nogo pokazali, kje naj bodo vrata in kje okna, medtem ko je treba pri ogromnih palačah do milimetra določiti vse že v naprej in na načrto označiti, da se po njem gradi. Ravnotako poreče marsikdo, da so vse pesmi tu v zbirki g r a d n j e p r a v m a j h n i h d i m e n z i j, misleč da bo pri njih opravil kar tako brez globljega razmišljanja in lahko prezrl prirodna načela na katera se oslanja glasba ravnotako kakor vsaka druga umetnost. Vprašanje d i m e n z i j e igra pri glasbi samo zelo relativno ulogo: Pri skladbah zelo velikih dimenzij pride namreč predvsem v poštev to, da se vsak del te skladbe izrazi kot kontrast (ali pa včasih kot gradacija) v razmerju s prejšnjim ali sledečim delom (tu je tedaj bolj p r i n c i p r e l a c i j e ali o d n o s a), medtem ko pri pesmih ali skladbah manjšega obsega p r i n c i p r e l a c i j e sicer ne pride do izraza v taki meri, stopi pa čisto druga zahteva v ospredje. Ako je pesem kratka in se zapoje samo enkrat je neobhodno potrebno, da so vse lepote katere so v nji skrite tako skrbno izbrušene in izpiljene prav kakor se pili in brusi samo najdragocenejši kamen.

Kdor je namreč pa bodi si samo enkrat pogledal resničnemu dejstvu v lice, se bo drugače razjokal nad siromaštvom in se nad interpretacijo zgražal. Da bi do tega prišli le s pomočjo

akcentne teorije je nemogoče, edino eno je mogoče o nji reči da je v tem oziru *impotentna*.

Vsa akcentna teorija je nekako podobna uri katero včasih kupimo otroku da se igra: Škatljica, spredaj večje in manje kazalo, okoli številke, včasih zgoraj kak vijak, ki se da vrteti... Vse je na zunaj podobno pravi uri. Kmalu pa vzame otrok kamenček, potolče z njim po škatljici, da vidi kaj je notri. Ko vidi da ni nič, zavrže eno in drugo.

Principi postavljeni od teorije fraziranja pa ne mirujejo. Oni gredo do dna, da pridejo do začetka gonilne sile in do vzrokov vsled katerih so se te sile porodile. Edino ti principi so v stanu dati tudi zelo talentiranemu včasih ženijalnemu interpretu še zadnji »šlif«. Zgodi se namreč, da komur je Bog dal eno, mu ni dal družega, umetnost je pa tako mnogostranska, da je še vsak talent enostranski in si mora s šolo nadomestiti to kar mu od prirojenih darov manjka. Fraziranje je pa toliko potrebno za komponista, kolikor je potrebno za izvajalca; kako naj opravi interpret brez njega? Komponist včasih kako stvar prezre in včasih nerodno napiše zanašajoč se, da bo interpret in izvajalec po svojem zdravem inštinktu pravo zadel. A kolikokrat se dogodi, da se daje več vere krivi mrtvi črki kot pa duhu in smislu porojenemu iz zdravega razuma!

Drugod se zopet izvajalec zanaša na dirigenta. A dirigent na koga naj se zanese v takem slučaju? Na komponista morda? Občevanje z velikimi ljudmi me je uverilo, da si včasih celo oni sami niso na jasnem o marsikaterem mestu, ki so ga napisali v svojih delih nesvestno, o tem pa sploh ne marajo govoriti. Interpret, ki hoče vršiti v glasbi naravnost svečeniški poklic pa mora iti tudi tu do dna in priti do jasnosti. Ako se mi tedaj povrnemo k naši zbirki in skušamo dopolniti to kar se ni doslej govorilo ne v opombah k skladbam, niti v članku o smiselnem naglašanju besed, je najbolje da začnemo zopet s prvim zvezkom kar od kraja.

O prvi pesmi na prvi strani se z najboljšo voljo ne da reči drugega kakor to, da pridejo pri nji v poštev samo principi recitiranja. Recitiranje je pravzaprav nekak *prehod* iz govora v petje. Pri njem ima besedilo še vedno glavno ulogo, pri njem prevladajo še vedno besedni naglasi; še tam kjer je na videz košček melodije, kjer bi vsled gibanja melodične črte navzgor in navzdol nastali že nekateri motivi, prevladajo tu besedni akcenti v toliki meri, da se o muzikalnem fraziranju sploh ne more govoriti. Vsebina te prve pesmi je namreč ravno nasprotno od tistega kar se ima s pričujočim člankom dokazati o potrebi principov fraziranja. Idimo dalje. Druga pesmica (na str. 2.) ima prve tri takte zopet recitirane kakor prejšnja pesem. Do tu velja vse kar se je zgoraj reklo o recitiranju. Že v četrtem taktu pa imamo mesto, katero je vredno, da se o njem poraz-

govorimo. Tu imamo markirano četrtno d v melodiji in si lahko mislimo, da je to težišče enega motiva. Sledeči dve osminki c — d tvorita motiv (drobnejše razdelitve), ki raste navzgor; nadaljni noti c — a pa tvorita zopet nov motiv ker okrene melodična črta v drugo smer. raste tedaj navzdol in se potem izgubi. Že v tem malem okviru enega samega takta lahko razločujemo tedaj drobne motive, ki se ločijo med seboj le zaradi tega, ker gre par not navzgor, drugih par not pa menja smer in gre navzdol. Takih drobnarij mrgoli skozi celo pesem, vse opisati bi vodilo predaleč, že ako poznamo priprosti princip dviga in težišča bomo zamogli doseči tu precej resnično izvajanje.

Apliciranje tu ne dela pravzaprav nikakih težav. Poglejmo n. pr. motive pri »più tranquillo«. Prva nota konec motiva, druga je dvig k novemu motivu z ženskim koncem itd. Lahko je tu za dinamiko in za agogiko. V kratko odmerjenem prostoru pa bo gotovo važnejše da se pogovorimo samo o mestih ki so težje razumljiva in nenavadna.

Na str. 3. tretja pesem ima v resnici takt  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ , potem  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{2}{4}$  in zopet enak takt. Že točno pisanje takta bi omogočilo, da vidimo kje so težišča in kje dvigi, le tako bi zamogli dinamično in agogično prav izraziti motive.

Že v začetku melodije se tu ista nota ponovi štirikrat. Med principi fraziranja govori eden tudi o tem da ponovitev tona oz. note loči motive, ta princip pa pride tukaj zares v poštev. Da li imamo od tega korist in kolika je ta korist bomo že pri enem samem primeru prav jasno spoznali. Prva nota je prav gotovo težišče ali konec nepopolnega motiva, se tedaj izgublja, beseda ki se na to noto poje ima isto tendenco. Nadaljni dve noti tvorita en motiv zase kot dvig in težišče. Četrta nota — zadnja izmed ponavljanih — se seveda zopet loči po funkciji in spada kot dvig k prihodnjemu motivu. Do tu bi bilo vse v redu, le pri tej četrti noti se nekoliko zapne. Če bi se ravnali po besedilu bi spadale tu tri note skupaj, ker odgovarjajo trem zlogom iste besede, in bi se tudi morali zadnji dve izgubljati, ker sta pri besedi zadnja dva zloga nenaglašena. V resnici je tukaj konflikt med besedilom in motivom in ako se na eni strani zahteva da ne smemo besede pretrgati v sredini, zahteva na drugi strani fraziranje razen drugega to, da se ta četrta nota ne izgublja akoravno je na nenaglašeni zlog, temveč narašča ker je dvig, in četudi smo po tem naraščanju pretrgali zaradi tega ker je beseda končala, vendar smo s tem naraščanjem pridobili nov element muzikalnega življenja, ki bi bil drugače izgubljen. Pri mestu »a oblaci« se godi ravno isto in pozneje pride na pr. pri mestu »a mi brže« isti princip jasnejše do izraza v spodnjih glasovih. V srednjem glasu gredo tu motivi tako: f = konec; f — as = nov motiv; as — g — f = zopet nov motiv z ženskim

koncem. Tudi tu nastanejo zelo interesantni konflikti vsled besedila, ki se ne ujema z motivi. Tretji glas je na tem mestu motivično enak drugemu.

Ena nova posebnost čisto svoje vrste je pri prvi bugarski koledni pesmi. O tem je bilo nekoliko govora že v članku o naglašanju besed. Prvi *h* v melodiji je po naših principih konec motiva, to pravico ima nota po svojem položaju kot težišče in temu ne more nasprotovati nikako dejstvo. Kako pa dalje? Tretji udarec bi moral biti *d v i g k* prihodnjemu motivu. Ker je pa tretji udarec razdeljen na dve noti (osminki), je na ta način motiv razdeljen v resnici na dva dela (»motivi drobnejše razdelitve«), v prvem od teh dveh je ostal samo *e* (osminka), ki reprezentira nekako težišče nižjega reda brez dviga in v drugem motiv *h — a*. Za tisti osminki *e* pa stopi v veljavo še neka posebna okolščina. Ker je ta *e* od prejšnjega dolgega motivičnega težišča oddaljen samo za pol tona, bi ga hotelo težišče privleči k sebi in se združiti z njim v isti motiv. Ta *e* je sedaj prisiljen, da ima dvojni pomen: kot konec ene in kot začetek druge motivične tvorbe in bi moral imeti dvojno dinamiko. Ker je tu nota kratka se to ne bo dalo izvesti in si bo treba pomagati samo s povdarkom in neznatnim zategnenjem.

Lepo se bo pa dala izvesti dvojna dinamika na treh mestih te pesmi in sicer v četrtem, šestem in sedmem taktu vsakokrat na zadnjo noto, ker se njena funkcija izpremeni (v začetku pada, potem pa narašča kot dvig). V vseh drugih taktih, kjer je zadnja nota osminka, je ta osminka dvig *k* prihodnjemu motivu in mora zaraditega seveda naraščati.

Glede pesmi na strani 5. zgoraj in glede nenavadnega položaja raznih udarcev v peterodelnem taktu je bilo govorjeno že v prejšnjih razlagah in nima pomena da bi se tu isto ponavljalo.

Spodnja pesem na isti strani se pa takoj v začetku lahko posluži principa ki stopi v veljavo pri ponavljanju not. Prva nota je konec motiva, druga je pa že dvig *k* motivu sestavljenemu iz treh not z ženskim koncem. To je treba izvesti dosledno v vseh taktih; ena sama izjema je v drugem taktu, kjer naj služi zadnja osminka kot dvig v tretji takt. Te motivične posebnosti morajo priti do izraza, kje da nastanejo konflikti z besedilom bo iz tega prav lahko razvidno in tudi ne bo težko udovoljiti zahtevam, ki jih postavlja besedilo. Ako gremo dalje najdemo pri gornji pesmi na prihodnji strani zopet slučaj, kjer se nota ponavlja v melodiji, seveda uporabimo tudi tu za izražanje isti princip. Pesem ima zelo zanimivo posebnost tudi v metričnem oziru. Namesto da bi bil ves stavek v pesmi zgrajen iz osmih taktov tako, da bi prvi polstavek imel štiri takte in drugi tudi štiri, se tu prvi, drugi in tretji takt razvija pravilno namesto četrtega takta pa nastopi zopet prvi, lahki, vri-



njeni takt ki zadobi komaj takt pozneje pomen četrtega, dobi večji povdarek in večjo težo ko poprej in takta, ki mu sledita sta samo ponovitev konca (torej zopet samo še večjo težo in pomen tretjega in četrtega takta). Pri spodnji pesmi na isti strani imamo zopet metrično posebnost, o kateri se je že govorilo v opombah.

V prvi izmed svatovskih pesmi na strani 7. pride zopet v veljavo princip ločitve motivov vsled enakih not.

More se tudi uporabiti princip gradbe (1+1+2) t. j. prvi motiv ima samo noto d, drugi motiv d — d, naslednji motiv je pa dvakrat tako dolg, torej e — f — f — f. Na prihodnji strani bi morali iti motivi v melodiji tako: h je konec enega motiva, d — d nov motiv (tu gornji princip ne pride v poštev, četudi se note ponovijo), c — h — a zopet nov motiv, pri katerem ima a dvojno dinamiko, ker je obenem dvig k naslednjemu motivu (a — c — h). Pri spodnji pesmi je resnični takt  $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$  in s tem se sklada princip da ločimo motiv vsled ponovljene note. Prva nota je konec motiva in druga je že dvig k naslednjemu motivu, kar je treba dosledno izvesti do konca.

Na deveti strani bi morala pesem imeti taktove črte pravzaprav med sedanjim tretjim in četrtem udarcem. resnična težišča to zahtevajo in to dejstvo bi na vsak način pripomoglo, da pride tvorba motivov jasnejše do izraza.

Do tukaj smo se le nekoliko dotaknili problemov fraziranja ki bi prišli v poštev pri pesmicah prvega zvezka le do devete strani. Res je, da niso prav vse pesmi tako komplicirane da bi se moralo o njih razpravljati, vendar ako pomislimo, da ima pričujoča zbirka obsegati 240 strani, je jasno, da se o vseh pesmih ne da govoriti in da se moramo zadovoljiti s tem kar se je dalo do tu povedati.

Eno samo malenkost bi rad omenil še. Opozoril bi rad, kako različna je vsebina včasih, ako je takt le nekoliko drugače napisan. V tretjem zvezku na str. 63 je spodaj pesem »Pred Uskrs«. Skladatelj je to napisal v  $\frac{2}{4}$  taktu. Ako se nekatere taktove črte izpustijo, da združimo po dva takta v enega (samo na enem mestu moramo združiti tri takte »Sinak Ti je uskrsnuo« v taktovo trijolo), eliminiramo s tem v prvem, tretjem, petem itd. taktu akcente in motiv dobi večji razmah. Mogoče je pustiti taktovo črto tudi komaj pred četrtem, osmim, trinajstim, šestnajstim, dvajsetim taktom in motiv še bolj pridobi ker je poteza večja, vsebina postane globlja. Skladatelj stoji namreč včasih pred težkim problemom kadar ima z notami napisati kako muzikalno misel, izognil bi se rad kompliciranemu načinu pisave in vendar mora na vsak način gledati, da napiše čim točneje mogoče to kar misli.

Tako smo prišli do konca pričujočemu članku, ki bi moral prav za prav obsegati eno celo knjigo, ako bi hotel razpravljati

o vseh problemih in principih, ki spadajo sem. Zaradi tega ostane za vsakega pravega glasbenika vprašanje fraziranja še vedno odprto vprašanje.

Iz vsega kar je rečeno v tem bolj površnem pregledu principov fraziranja je glavno, da se čitatelj zainteresira in spozna dejanski prepad ki obstoji med akcentno teorijo in teorijo fraziranja: na eni strani se tu misel iz dviga do težišča razvija organsko, kakor se iz korenike in stebela razvija cvet; na drugi strani pa se tam zdi, kakor bi otrok utrpani cvet zvezal na šibico in šibico vtaknil v zemljo, zato da bo rastla.

Izmed principov ki so tu postavljeni so eni na videz v protislovju z drugimi in v početku je človek v dvomu, katerega naj se tu in tam posluži. Ta dvom ostane le tako dolgo, dokler ne spozna, da se morajo melodične prilike večkrat ravnati po harmoničnih. Harmonične prilike pa dajejo taktom neki določni pomen in stem odločajo o metrični gradbi skladbe. Metrične prilike pa imajo pri fraziranju še vedno prvo in glavno besedo, šele potem odločajo vse druge tudi kombinirane prilike. S časom ko človek o vsem tem razmišlja leta in leta in mu vsi ti elementi popolnoma preidejo v kri in mozeg, zamore komaj pričakovati, da bo žel sadove te velike muzikalne pridobitve.

(K o n e c)



## O poučavanju petja v osnovni šoli po notah.

Ivan Grbec

O problemu, ki smo ga postavili v prvem zvezku naše revije s citiranjem Kuhačevih misli so se oglasili s svojim mnenjem naši najboljši glasbeni pedagogi in strokovnjaki, od katerih je velika večina za petje po notah in ostaja samo v manjšini glas proti petju po notah. Iz vsega bi tedaj sledilo, da se imamo držati mnenja večine. Priznati se mora, da so navzeti strokovnjakov zelo lepi in zares dragoceni. V koliko naj pa pridejo v poštev pri poučevanju petja v osnovni šoli — to je zopet čisto drugačno vprašanje. Pri večini teh člankov je namreč neka mala hiba, ki je pa za naš problem usodnega pomena, zaraditega ni ta problem sploh še rešen in tudi dolgo časa ne bo še mogel biti rešen.

To vprašanje je čakalo, da nastopijo tisti zares poklicani, ki so si na podlagi dolgoletnega izkustva pri poučevanju petja na osnovni šoli pridobili neko gotovo prakso, neko go-

tovo metodo, ki bi utegnila biti v korist tudi vsemu drugemu učiteljstvu. Ti naj bi se potem izrazili, v koliko se jim je posrečilo spraviti velike mase (ne izbranih) otrok v osnovni šoli do tega, da pojejo po notah. To bi bili rezultati, na te bi se lahko naslanjali: ali samo na nasvete pridobljene iz izkustva v čisto drugih okoliščinah se ne moremo naslanjati ker nimajo praktične vrednosti. Zgodi se sicer tudi v kakem razredu osnovne šole, da eden ali drugi otrok pri petju pogleda v pesnarico in vpraša kaj da pravzaprav pomeni ta ali oni tam napisani znak. Kadar mu to s par besedami pojasnite, ste mu željo izpolnili. Ali je pa s tem rečeno, da ta razred poje zdaj po notah?

Do tega smo namreč še zelo daleč.

Tisti kateri bi bili v prvi vrsti poklicani da govorijo — prav modro molčijo. Najbrže si vsak od njih misli: Svetujte, svetujte vi; pridite pa sami enkrat poskusit, potem boste že spoznali, da je ta stvar malo drugačna kot izgleda.

Programi tudi predpisujejo petje po notah. Škoda da imajo programi prav isto hibo kakor nasveti, v njih je namreč porazdeljena neka gotova množina teoretske snovi, ki naj bi se jemala v posameznih razredih. Če se snov jemlje ali ne je čisto postranska stvar, glavno je da ostane v programih zapisano. Že nejasno formuliranje zahtev v programu osvedoči vsakega, da ni to nastalo iz izkustva temveč je bolj fraza kot drugo.

Naši strokovnjaki imajo posebno manijo, da pravijo: Poglejte Angleže, pogledajte Francoze..., v Nemčiji je tako, v Švici tako... Vse to metodiziranje, vse to reševanje problema od vseh strani nas pa na koncu privede tako daleč, da se s strahom vprašamo: Kaj pa prav za prav hočemo? Ako hoče Nемец zapeti »narodno« pesem, treba da gre najprej v šolo, tam se nauči not, da zamore iz njih zapeti. In to je njemu »Fertigkeit«. On šteje petje v isto vrsto kakor igranje tenisa, nogometa in sličnih predmetov, (samo do kuhanja ima malo večji rešpekt temu pravi »umetnost«). Spretnost se pa mora razvijati, izpopolnjevati, tako kakor vsak mehanizem pri stroju in cilj je naravno samo eden: rutina, verziranost. Njih metodam vsaka čast, vse naj bo lahko, vse logično in vse interesantno. Pri nas je pa drugače. Mi imamo kot dedščino čustveno bogastvo. Nam pesem ni spretnost. S pesmijo so naše siromašne matere izpele še ko so nas zibale vse svoje veselje, vso svojo srečo, pa tudi vsako svojo bol in na njih obrazu je tedaj bil prav tak sijaj kakor kadar so v velikem zamaknjenju molile... Veselje ni spretnost, žalost tudi ne, smeh in jok tudi ni spretnost. In akoravno one niso poznale vseh tistih lepih metod so si postavile cilj silno visoko. Njih petje se je rodilo samo iz čustva. Ne smemo pa pozabiti da je to glavni cilj umetnosti. To je tudi vzrok

da je »Trboveljski slavček« zmagal v svetu; ne zaradi rutine, ne zaradi spretnosti, temveč zaradi čustva! Nobeden jih pa ni vprašal če pojejo po notah ali ne. In ako bi šlo za tem bi bil »Trboveljski slavček« v prvi vrsti poklican, da služi za vzgled in poje po notah. Praksa je pa pokazala drugače. Šuligoj je namreč spoznal, da imajo otroci spomin razvit in zdresiran; zadržati je, da jim zapoje pesem parkrat in že jo znajo. Ves drugi čas pa porabi samo za piljenje v estetskem smislu. Nehote ima to petje tudi neko drugo vrlino. Note so pravzaprav samo ogro-dje ali okostje pesmi in petje po notah ima navadno suh, košččen, šolski, akademski izraz; to bi pa čustveno stran ubilo, kajti težko je od otroka zahtevati naj nam iz not razbere to kar je pri njih v resnici zamolčano.

In končno kaj pa je pravzaprav glavnega pri pesmi? Ali ne to da se poje? Po notah ali ne po notah to je čisto postranska stvar. Mi bi zahtevali od otrok v osnovni šoli da pojejo po notah. Pri tem pa pozabljamo, da smo mi potrebovali štiri leta dresure v svoji najlepši mladeniški dobi zato da smo se naučili peti po notah. In še to je bilo nemogoče brez inštrumenta, ki daje že točno določene glasove, da moremo z njimi kontrolirati glasove našega grla. Samo tako vidimo, da se tudi otroci naučijo not in potem eventualno lahko pojejo po njih.

Vse druge še tako lepe metode pa zamorejo prav malo koristiti. Nekateri so namreč začeli v 1. in 2. razredu t. zv. delovne šole nekako takole: Božično drevo t. j. notni sistem, na njem tri zvončki, to so trije toni akorda; pred srednjim stoji svečica t. j. križ pred fis... To je vse lepo in zanimivo, mnogo je v tem idealizma, zelo velika porcija tudi naivnosti vmes, za umetniško hotenje je to brez smisla, ker ne pripelje nikamor. Resnični idealizem se mora poglobljati v estetsko stran pesmi ne pa na zunanje priveske, in ako se to ne da v osnovni šoli, pustimo to v stran in naj se poskuša uvesti kjer je ambijent pripravnější. Ako pravi Kuhač da čemu note, ni njegova misel toliko kriva. V vseh časih so vstajali prosvetljeni idealisti, si zamislili nove poti in verovali v svojo metodo kot edino zveličavno in hoteli z njo ustvarjati čudeže. Črez nekaj časa se je pa izkazalo, da prvotno navdušenje ni rodilo uspeha, ki se je pričakoval. Reakcija je potem še dobro stran tega zbrisala. Kuhač je v tem momentu zares reakcionarec. Vendar je gotovo tudi tu mogoča neka srednja pot. Zato je na mestu tista Druzovičeva beseda, da bo edino za petje navdušeni učitelj lahko nekaj dosegel. Poskušati tedaj in iskati novih poti; ako se ni stvar posrečila do sedaj mogoče se bo v bližnji bodočnosti. Samo ena nevarnost je: Ko smo pri petju začeli govoriti o notah in o teoretski strani sploh, je na otroškem obrazu prejšnje veliko veselje in navdušenje izginilo in potem so prosili naj rajši zapojemo kot pa govorimo o notah in ni mu žal, ako

je njihovo prirojeno veselje zmagalo nad željo po pedagoškem eksperimentiranju in ohranilo petju tisto veliko simpatijo otroških duš, ki mrzi vsako teorijo.

Mi, ki stojimo danes sredi neke nove muzikalne kulture, kulture ki se še poraja in razvija, kulture ki je zgubila z zapadno muziko vsak stik; ki se ne naslanja več na principe zapadne muzike, temveč vstvarja čisto nove principe sama iz sebe... mi vidimo jasno, da tudi pedagoške metode in zahteve zapadne kulture izgubljaajo zaenkrat svoj močni vpliv, katerega so doslej imele na našo kulturo. Vse vrednote zadobivajo popolnoma drugi smisel in pomen; intervali in melodični principi, ki so bili po zapadni muziki krivi in nemogoči so pri naši ravno značilni, samostojni spremljajoči glasovi so povsem drugačni kot pri zapadni muziki, harmonije čisto posebne, ritem zopet svoje posebne vrste, oblika zopet nastala iz pesmi same. Da in ako se ne oziramo na slovensko pesem, ki je še največ pod vplivom zapadne, temveč na vse druge jugoslovenske in premislimo kako je še strokovnjaku silno težko zapisati z notami vse posebnosti teh pesmi ki jih narod s tako lahkoto poje, pridemo zares do prepričanja, da se vprašamo, kako naj si otrok siromak pomaga ko mu bomo dali tako pesem v roko — s tistim skromnim znanjem katerega bi si otrok v obče bil v stanu pridobiti.

Jaz mislim, da ni sedaj več moment, da bi iskali vzorov pri kulturah ki so v dekadenci, v propadanju, temveč sodelujemo sledeč novim pōtem ki se bodo razvile iz naše kulture in potencirale do kulminacije čisto posebne dobrine, ki so last naše kulture. Čas bo tudi tukaj pokazal, ako je boljše za ali boljše p r o t i in tisto kar se bo najbolje obneslo, bo ostalo in obveljajo. Ako pa se najde še kdo ki mojim besedam ne verjame, bi ga jaz samo vprašal: Ali ste vi zares poučevali na osnovni šoli in tam dosegli, da pojejo otroci po notah? Pa da se razumemo! Pri čitanju daš otroku čitanko v roko: Tu čitaj! Pri petju daš otroku note v roko: Tu poj! Ako ste to dosegli, ste rešili problem in mi kateri smo ga desetletja skušali rešiti zaman, bi radi šli po isti poti; če ne čemu nasveti ko pomagati ne morete?!

---

## Kako se pri učencih ugotovi stopnja muzikalne nadarjenosti

Hinko Druzović

Muzikalni talent je popolnoma neodvisen od druge nadarjenosti. Poznamo intelektualce, ki nimajo za glasbo prav nobenega smisla in na drugi strani spet glasbenike, katerim delajo posamezni znanstveni predmeti lude preglavice. Le v redkih primerih sta obe struji enakomerno razviti:

navadno pa kaže izrazito muzikalna narava tudi zanimanje za druge umetniške panoge.

Nadarjenost za glasbo stopa že v prvi mladosti na dan. To vidimo, če otrok rad pohaja tja, kjer sliši glasbo in kaže veselje za muzikalne instrumente; tudi zapoje si rad po svoje.

Kakor pri drugih panogah, razločujemo tudi pri glasbeni nadarjenosti različne stopnje. Prva in glavna zahteva je, da razločuje otrok tonske višine in ima spomin za melodijo.

Pobudo za opazovanje melodičnih elementov mu nudi v predšolski dobi domače življenje in narava sploh. Iz cerkvenega stolpa mu doni zvonjenje, na domačem dvorištu se oglašajo razne živali, v gozdu in na polju pa sliši raznovrstno ptičje petje. Tako je pri enostavnejših življenskih prilikah tudi dana možnost vzprejemanja tonskih vtisov. Boljše je seveda z učenci ki doraščajo v hišah, kjer se goji glasba in v takih krajih, kjer so deležni muzikalnega življenja.

Elementarni pevski pouk v šoli bo lahko vse to s pridom uporabljal in po sistematski poti razvijal smisel za melodiko in ritmiko, z drugimi besedami: razvijati bo začel muzikalni sluh in ritmički čut. In tu je neobhodno potrebno določiti, v kateri meri je pri vsakem učencu podana zmožnost razločevanja tonskih višin.

Temeljni sestavni deli vsake melodije so motivi in najenostavnejši motivi obsegajo po dva tona. Take naj se uči učence najprej opazovati in določevati.

Učitelj naj zaigra ali pa zapoje zaporedbe dveh različno visokih tonov. Učence naj za hip razmišlja in potem pove, kateri ton je bil višji, prvi ali pa drugi. Intervali naj bodo različni.

Nekateri učenci bodo že v stanu, ugotavljati višinsko razliko pri ožjih tonskih postopih (kakor sekundah) drugi pa pri širjih. Tukaj bomo torej prav lahko našli razliko v tonskem pojmovanju in s tem v muzikalni nadarjenosti.

Te rezultate pa je treba zabeleževati in najbolje je če se napravi za vsakega učenca razpredelnica v katero se zapisujejo vsako leto take opazke. Iz teh bo razviden napredek v teku šolske dobe. Reči pa moram, da mora biti število intervalov večje, kajti le tedaj dobimo po možnosti zanesljivo sliko in so naključja kolikor toliko izključena.

Ko smo pri vseh učencih določili njih smisel za tonske višine, razširimo še te vaje za določevanje tonske dolžine in moči. Tudi tukaj se je opirati na to, kar je otrok zaznal v tem oziru v predšolski dobi.

Drugi glavni znak muzikalne nadarjenosti je muzikalni spomin. Poznamo ljudi, ki si melodijo, katero so slišali, takoj zapomnijo in se tudi v stanu, da jo zapojejo. To pa so seveda zelo redki primeri.

Pri učencih bomo tozadevno začeli z najenostavnejšimi motivi. Zaigramo jim v presledkih dva motiva, obsegajoča po dva tona, od katerih pa je eden različen. N. pr. 1—3 in 2—3. Učencu se stavi naloga, da pove, kateri ton je v drugem primeru izpremenjen, prvi ali drugi. Število sličnih nalog naj bo tudi večje. Sčasoma naj pridejo na vrsto motivi s tremi toni in učenec naj iz spomina pove, kateri ton je izpremenjen. N. pr. 1—2—3 in 1—2—2. Naloge te vrste se lahko stopnjujejo. Pa tudi pri petju pesmi se lahko določuje stopnja muzikalne nadarjenosti.

1. Naletimo na učence, katerim je glasba le nekak hrušč in ki ne razločujejo tonskih višin: sicer tudi nimajo smisla za ritem. To so nemuzikalni učenci. Če se zahteva, da pojo, store to na enem tonu ali pa k večjemu menjavaje na dveh različno visokih tonih. Takih učencev pa je prav malo in ponekod jih ni niti 1%. Najmanj jih je v vinorodnih krajih, kjer je dana pobuda za petje.

2. Stopnja zase tvorijo učenci, ki so slabi pevci. Zapoje sicer enostavno pesmico, ki so jo v šoli učili, pa po svoje. Nastanejo pri tem melodične izpremembe, kajti oni niso v stanu obdržati melodije točno v spominu. To so deloma muzikalni učenci in do neke stopnje se že muzi-

kalno razvijajo. Pri dvoglasnem petju jim ne moremo prideliti spodnjega glasu, ker se ga težko privadijo ali pa sploh ne.

3. Znamenje muzikalnosti je, če otrok zapoje pesmico, ki se je v šoli vadila, neizpremenjeno. Smisel za tonske višine je torej primerno razvit in istotako muzikalni spomin. Tudi se taki učenci z uspehom priučijo peti drugi glas. Ako se natančneje z njimi bavimo, bomo našli, da imajo tudi smisel za harmonijo in ritem.

4. Zelo muzikalni so oni učenci, ki so v stanu zapeti samostojno drugi glas h kaki melodiji. Pri teh naletimo na absolutni tonski čut in tudi v najjačji meri na sposobnost reprodukcije melodij. Teh je seveda prav malo in pri nas jih niti ni 1%. V njihovih vrstah najdemo take, katere lahko nazivamo muzikalne talente. In ti bi se morali določiti za muzikalni študij, posebno, če kažejo produktivno nadarjenost.

Muzikalnost je dedna lastnost. Uveljavljajo se tukaj kakor drugod, Mendlovi zakoni podedovanja. To je seveda spet drugo poglavje, ki pa ne spada več sem. Istotako tudi vprašanje, v kateri meri uplivajo socialne, klimatske, geografske in druge prilike na razvoj muzikalnosti.

## Dodatek k članku H. Druzovića

### Kako je pri učencih ugotavljati stopnjo muzikalne nadarjenosti.

Pred leti smo sedeli pri mizi in zapeli. Sestra je držala v naročju kakih pet mesecev starega otroka. Vesčas je otrok s polnimi očmi veselja mahal z roko in točno v taktu spremljal naše petje. Ta otrok leži davno v grobu, da je še živ, bi gotovo imel tudi sposobnosti za glasbo. Pred kratkim smo ravno tako poslušali v gostilni improvizirano godbo, a godcem se približa štiriletna deklica v narodni noši in začne pred njimi plesati tako, da je vse strmelo. Ena poteza talenta leži tudi v tem. Nedavno sem pri otroškem zboru imel deklico, ki je sama improvizirala drugi glas. Rekla je, da poje z materjo vedno dvoglasno, oče svira harmoniko in radi bi kupili tudi cimbalje, ki so jih cigani ponudili poceni.

Čudne, skoraj nerazumljive poteze se včasih opazujejo celo pri živalih. Te počitnice so v starodavni areni v Pulju dali Lohengrina. Da bo prizor veličastnejši so kralj in njegovi štirje spremljevalci prihajali na konjih na oder. Kraljev konj pa je markiral z nogo krepko vsak močni udarec v taktu. Kmalu je postalo to tako neprijetno, da so morali konja odstraniti. Take in slične stvari se včasih opazujejo kot kurioziteti. Večkrat se da pa opazovati tudi nekaj drugega: V zboru sem imel n. pr. približno desetletno deklico, ki je imela silno veselje do petja, posluha in glasu pa nič. Po enem letu je bila ravno tam kakor v začetku leta. Mogoče je v tem velikem veselju iskati neko skrito potezo muzikalnosti, ki je pa zaradi kake organske napake še nerazvita. Imel sem pa ravno v isti skupini tudi malo starejšo deklico, ki je prve mesce dosledno pela nekatere tone napačno. Včasih je bilo kar obupno in drugi so bili mnenja, da je take odstraniti iz zbora. V kratkem je pa ta postala ena najboljših pevk. Ni čudno, oče je bil dober tenorist in druga sestra je tudi zelo lepo pela, pri nji pa so samo glasilke nekoliko zaostale v razvoju.

Kadar izbira dirigent pevce in poizkuša njih sposobnosti, je pač umevno, da si izbere najboljši material in le tiste pevce, pri katerih se takoj da ugotoviti muzikalna nadarjenost. Kdor se pa pri izbiranju postavi na to izključno stališče, nima vedno prav. Pri mladini se zgodi namreč zelo redkokrat, da se resnična nadarjenost pokaže takoj. Mnogo, mnogo, skoraj največ slučajev je, kjer se od talenta kaže le kaka posamezna poteza, vse druge poteze pa kažejo kako pomanjkljivost ali nezadosten razvoj. Tu stoji muzikalni pedagog pred silno važnim problemom. Vsi smo več ali manj šli skozi fazo razvoja, ki je bila včasih zela muhaste

narave, naj zadostuje en primer: O Mariju Šimencu so pripovedovali njegovi kolegi, da je na učiteljsku padel iz petja. Tedanji prof. glasbe Sokol mu je rekel: Vi nimate uši (ušes namreč). No in par let za tem je pa nastopil kot eden naših najboljših opernih tenoristov in se na tej stopnji održal prav do sedaj.

Ako se vprašamo, katera stran muzikalne nadarjenosti je prav za prav največkrat pomanjkljiva, se kmalu prepričamo, da je to melodična, ritmična ali ena in druga v istem času (da se za enkrat ne oziramo na še globlje probleme).

V čem se pa kaže največkrat melodična pomanjkljivost dispozicije za muziko? Ako poskušamo glas pri otroku, mu damo različne tone, da jih zapoje. Ako zapoje otrok namesto tona, ki smo ga mi zahtevali, drug ton, ki je za četrť, pol ali cel ton različen od našega (včasih znaša razlika čezmerno kvarto ali kak nedoločen interval) je to skoraj prav gotovo znak nezmuzikalnosti. Ako pa opazimo n. pr. pri drugem otroku, da namesto zahtevanega glasu zapoje oktavo, terco, seksto ali pa sploh konsonanten, ki je vsaj v alikvotnem razmerju z zahtevanim, kaže to prav jasno, da imamo opraviti z otrokom, ki je sicer muzikalen, le posluh mu ni dovolj ostro razvit. Zopet bodo drugi otroci v gotovem obsegu peli čisto korektno, le v višini ali nižini pojejo vsak glas napačno. Tu so navadno samo glasilke krive. V teh skrajnih razdaljah so bile malo rabljene in so zaradi tega nerazvite. Z vajo se dajo pa glasilke razviti, razvije se tudi posluh in celo sluh; le organski pogreški nas postavijo pred težak problem in povzročijo navadno, da s takimi slučaji hitro likvidiramo.

Govoriti imamo še o ritmični strani dispozicije za muziko. Ta problem je še mnogo težji kot melodični; težji je pa zaradi tega, ker se bolj bazira na duševno dispozicijo kot pa na telesno. Muzikalnemu talentu je ritmični čut neobhodno potreben. Saj je ritem — da se tako izrazim — okostje ali ogrodje muzike, nekateri pravijo da je ritem življenje muzike, to pa ravno ni vselej, včasih je tudi njena smrt. Kjer ritmični čut popolnoma manjka, se ne bodo dali doseči nikakršni muzikalni uspehi. (Če vojak nima čuta za marširanje, mu ga ne bo niti korporalova brca tako »privzgojila«.) Abstrahirajmo pa to popolno negativno in pojdimo malo dalje. Včasih opazimo pri tistih ki se bavijo z muziko, da tu pa tam nimajo točnega ritma. Priznajmo pa takoj v začetku da je zdržati čelj časa isti strogi ritem velika težava, ki je odvisna od napetosti naše pazljivosti in velike koncentracije naše volje. Kjer se pa tudi s tem ne dajo doseči uspehi, se bo v ritmu poznal skozi vse življenje neki minus. Foglejmo problem zopet od druge strani! Pred leti sem imel prijatelja. Nenavadno čuden človek je bil, zelo talentiran in zelo trmoglav. Igral je klavir, imel je absoluten sluh in točen ritem kakor ura. Kadar sem ga slišal igrati, me je v dušo vedno zabelo. Dokler je igral koračnice, plesne stvari in tako imenovane »kreacije« vsakokratne »najnovejše mode«, Bog mu grehe odpusti! Ali mož ni ostal pri tem. Lotil se je Chopina in ga igral na isti način kot svoje prejšnje stvari. Biograf pa pravi pri Chopinu že na prvi strani, da so to »plesi duše« (Tänze der Seele) in nas s to samo besedo opozori in vodi »do krajev neizčrpnih virov« kakor pravi sv. Avgustin. V teh kraljestvih je pa tudi ritem čisto drugačen, to je ritem sanj in brepenenja; ritem duše, ka si je toliko osvobodila od telesa da ji ni ravno potreben več trdni korak za oporo — ta trdni korak bi jo preveč priklenil na to zemljo — ker se je pa otresla teže telesa, je lažja za polet v neskončnost. —

V tem je bivstvo idealiziranega ritma.

Ker smo ravno pri Chopinu, se v njegovem življenju to zelo lepo spozna, da se takrat — ko mu od bolezni začnejo ginevati telesne moči — razvijajo na čudežen način vse sile duše, ženijalnost doseže ob takih momentih vrhunec! (Skoraj na podoben način se to godi kakor pri slepcu, kjer se namesto vida razvije n. pr. sluh in spomin v večji meri.)



Človek bi skoraj rekel, da je ženijalnost »fizijološki« pojav. Ako je navadni ritem »dar tega sveta«, je oni višji ritem čisto posebni dar božji.

Moj prijatelj pa ni zžil v Chopina ne duše ne mesa pa niti krvi — kar je mlatil, so bile same kosti: gole in prazne mrtvaške kosti. On je Chopina ubil, in med ubijalci ni edini.

V tem je namreč tisti veliki prepad med nebeško vizijo umetnosti, med dispozicijo za pravo poezijo glasbe in med siromašnim golim ritmom, ki je brez vsake višje svrhe.

Kadarkoli bomo izbirali otroke in preizkušali njih dispozicije za umetnost, tedaj se spomnimo, da se je zelo težko izraziti in definitivno odločiti o njih. Kadarkoli bomo stali pred problemom, ne preostane drugega, kakor prav sistematsko vežbati in mirno čakati, kaj nam prinese razvoj. Posebno pazimo, da ne bomo mogoče najplemenitejše poteze s to nepotrebno naglico ubili, kajti neštetokrat se skriva pod najtršo skorjo najslajše jedro. Čas in neka mala mera potrpljenja nam v kratkem pokaže, do kje sega talent in kje je njegova meja, preko katere postane vsaka šola in vsako potrpljenje brezuspešno.



## Zbirajte in zapisujte narodne pesmi in drugo narodno blago!

Ivan Grbec

Človek gre včasih iz svojega domačega kraja. Stopi v gostilno. Fantje se zbirajo in začnejo... Pesem za pesmijo privre iz njih ust. Mladi prepevajo svoje, stari tiste po starem, nekateri pojejo to ali ono znano, po svoje prikrojeno. Med tolikim številom pesmi, ki jih človek ob taki priliki čuje, je gotovo vsaj nekoliko takih, ki drugod sploh niso znane ali pa niso v tej obliki znane in nikjer zapisane.

Kdor ima sposobnost za to, kdor ima veselje za ta idealni posel, naj se še vedno z nova loti nabiranja in zapisovanja takih neznanih pesmi, da ne utonejo za vselej v pozabljenju.

Večkrat smo v »Grlici« pozivali k nabiranju. Tam se je sicer govorilo le o mladinski pesmi. Dobro je pa, da to nabiranje razširimo brez omejitve na vse pesmi in na vse narodno blago.

Delo, pred tridesetim leti započeto, je obrodilo sadove, ki so še druge narode presenetili in ki so našemu narodu v opravičeni ponos. Nabralo se je namreč samo slovenskih narodnih pesmi z napevi okoli dvanajst tisoč, ki so imele biti natisnjene in izdane še pred vojno. Iz raznih vzrokov se pa to ni zgodilo in ves nabrani material čaka obelodanjenja.\*) Neodvisno od tega je pa nastala velika Strekljeva zbirka, katero je izdala po zvezkih Slovenska matica.

Da se doseže enoten način nabiranja so izdali nabiratelji takrat zelo obširna navodila, iz katerih posnamem na kratko glavne misli, ki bodo tudi pri nadaljnem nabiranju prav dobro služile.

V navodilih se glasi:

»Najprej se zahteva, da se zapiše: tekst in melodija. Izjema nastopi seveda, kadar zapisovavec nima znanja, da bi zvršil tudi drugi del

---

\*) Kako velikanski zaklad je to, si je mogoče samo približno predstavljati. Kako velika sreča bi bila za nas vse, ki tako zelo ljubimo našo pesem, da bi vendar enkrat imeli to enciklopedijsko zbirko v rokah, saj bi zamogli samo iz nje spoznati vso lepoto naše narodne pesmi, njen pravi značaj in vplive, pod katerimi je nastala. Potrebno je tedaj, da se enkrat zložimo vsi, ki nam je to delo pri srcu in uresničimo to, kar je doslej samo želja.

svoje naloge, ali kadar se pesem samo recitira, ali kadar pevec sicer še zna melodijo, besedilo pa je že pozabil.

Druga zahteva je: Zapiši samo in edino le to, kar zares slišiš! V tekst ali v melodijo se ne sme spravljati nič, kar ni že v njem. Vsaka poprava je samo dozdevna, v resnici je to le pokvara; če spraviš namreč v pesem svoje dostavke, potem to ni več pristna narodna pesem. Tudi dialektičnih oblik ni spreminjati v take, ki jih zahteva slovnica knjižnega jezika, ampak naj se puste kakršne so. Kakih sirovih izrazov ni črtati, niti jih zamenjavati z nedolžnejšimi. Ako hočemo torej videti in iskati v narodni pesmi proizvod narurnega človeka, potem se tudi jezik in izražanje ne sme predrugačiti. Narodno pesem nahajamo v dialektični, nikdar ne v literarni obleki. Te dialektične obleke ji ne smemo slačiti, zatoorej se mora zapisovavec potruditi, da spravi v pismo glasove narečja kolikor moči natančno. Hitro bo spoznal, da mu ne bodo zadovoljala navadna znamenja pismenega jezika; zmanjkalo mu bo znakov ne samo za samoglasnike, ampak celo za soglasnike. Da bo tako razširjeno pismo kolikor moči preprosto in enostavno, se smejo vnašati neki znaki tudi iz nemške frakture (nemškega pisma s špičastimi ogli) ali iz grškega pisma.« (Tu sledi zelo obširen popis naših samoglasnikov in soglasnikov v vseh mogočih nijansah, ki se dobijo pri različnih narečjih našega jezika in pa znamenja (črke), s katerimi se dajo ti glasovi precizno in enotno zapisati, kar ima za literarno raziskovanje večji pomen kot za muzikalno).

Zatem sledijo navodila za zapisovanje melodije, v katerih se zopet povdarja, naj se »zapiše edino le to, kar se res poje, brez svakršne svojevoljne spremembe ali dostave, brez vsake olupšave, brez vsake poprave, tako glede besed, kakor glede melodije, tako glede harmonije, kakor glede kakega spremljanja z narodnimi inštrumenti ali godali«. »Slovenske narodne pesmi se pojejo navadno večglasno. Edine pesmi pripovednega značaja se pojó enoglasno; toda tudi v njih je refren večglasen. Vse druge pesmi se pojo enoglasno le tedaj, kadar je navzočna samo ena oseba, ki jih zna peti. Kakor hitro se pa najde druga oseba, ki zna peti, se zapoje ista pesem ne več enoglasno, ampak dvoglasno; če pa se snidejo tri petja večše osebe, jo zapojejo triglasno, in če se zbero štiri, zadoni ista pesem tudi že četveroglasno. V našem narodu velja to za znamenje majhne pevske nadarjenosti, če pojeta dve osebi isti glas (unisono); tedaj se pravi, da ena ne zna prav zadeti drugega glasu. Tri dobre pevke ne bodo nikoli pele unisono, ampak le triglasno; isto velja o fantovskem petju. Težnja po harmonični polnoglasnosti je torej glavna črta slov. nar. petja. Enoglasno petje mnogih pevcev Slovencu ne ugaja.

Zapisovavec bo moral torej spoznati in zapisati najprej vodilni glas ali glavno melodijo. Vodilni glas je najvažnejši glas; on prevladuje vse druge, predava najbolj živo in skrbno, izgovarja ves tekst. Narod pravi o vodilnem glasu, da poje naprej. On ni vselej v prvem, najvišjem glasu, ampak pogostoma tudi v drugem, katerega poje pevec z drugim tenorjem ali z visokim, polnodonečim in prevladujočim baritonom.

Za drugi glas velja potem tisti, ki poje nad glavnim glasom in o katerem pravi narod, da poje črez, to je najvišji glas (prvi tenor) in je, dasi poje više, podrejen nižjemu glavnemu glasu. Tretji glas je pri pesmih te vrste najnižji moški glas, tisti, o katerem pravi narod, da basira: on podaje harmonične fundamente, toniko, dominantno in subdominantno v enostavnih, preprosto vzdržanih tonih.

Četrty glas je tisti, o katerem pravi narod da poje »vmes« ali »raven«, vrši nalogo, ki jo ima navadno prvi bas; mnogokrat vzdržuje en sam ton (dominantni ton). Kaki še drugi glasovi, to je peti in šesti glas, imajo samo nalogo, da polnijo harmonijo in povečujejo blagoglasje. Vendar ne povzdignejo vselej blagoglasja; zlasti zaničujejo dobri narodni pevci

tistega, ki v basu poje oktavo melodije, in pravijo o njem, da poje »ci-ganski bas« (prim. nem. »Schusterbass«).

Zanimivo je to, da pojo najpreprostejši narodni pevci, ki se niso nikdar učili umetnega petja, iz narurne nadarjenosti in lastne invencije večinoma popolnoma pravilen triglasen, četveroglasen in peteroglasen stavek.

Potemtakem mora zapisovavec slov. nar. melodij, razločevati prvi, drugi, tretji in četrti glas, ki so razporejeni praviloma po njih višini: a) vodilni glas, ki poje »naprej«, b) drugi ali zgornji glas, ki poje »črez«, c) tretji ali najnižji glas, ki »basira« in d) srednje glasove, ki pojo »vmes« ali »poleg«, po tem redu bi bilo treba tudi glasove zapisati.

Ker ni pričakovati, da bi se dalo najti in pridobiti mnogo takih izurnjenih zapisovavcev, je zelo umestno, da se take večglasne narodne pesmi zajamejo s fonografom. Prepis fonograma v note ne dela potem več takih težkoč. Ako ne bi mogel zapisovavec pisati vseh glasov, skušaj spraviti v note vsaj glavni glas, to bodi vsakemu prva in najvažnejša dolžnost! Za pravi zapis predavanja melodije se poslužuj zapisovavec znamenj, ki so v rabi v umetni glasbi (glede tempa, značaja in dinamike), tonovske načine pa brez mnogih predznakov in pove v opomnji absolutno tonovsko višino pesmi s tem, da določi absolutno višino vsaj enega tona v petju.

Slov. nar. pesmi rade spreminjajo na raznih mestih predavanja tempo. Take iz premembe v tempu se moraju vselej vestno zabeležiti. Tudi se večkrat pojejo posamezne kitice v raznih tempih, kar se ravna popolnoma po vsebini in izrazu besedila. Dobro bodo došle tudi opomnje o držanju telesa, izrazu obličju, i t. d. mahanju z robcem ali s klobukom, vriskanju in enakih rečeh. Navesti je tudi okolnosti in prilike, ob katerih se poje pesem.

Značaj nar. pesmi bi mogel zapisovavec spoznati najbolje tedaj, kadar ne bi narodni pevci ali pevke vedeli, da jih kdo posluša z namenom, da bi zapisal njih pesem. Zato bodo imeli priliko, najbolje zapisovati nar. pesmi tisti zbiratelji, ki so prisiljeni živeti med narodom: v prvi vrsti učitelji in organisti. Duša narodova se namreč odpre popolnoma samo tistemu, ki mu narod zaupa, ker mnogo občuje ž njim in mu je dober prijatelj.

---

## Manire in maniriranost

Ivan Grbec

Na eni strani nezrelost, na drugi strani bolna dekadenca, ki se od vseh dob zopet i zopet ponavlja, vsako toliko v zgodovini umetnosti prinese s sabo čase, ko je resnica potisnjena po sili v stran in stopa vse drugo prej na njeno mesto. V sedanji dobi je prav za prav neki prehod: Ne vpraša se ne po resnici, in tudi ne po laži, glavno pravilo je efekt. Stvar naj bo taka ali taka, samo da vžiga maso, da jo privlači in polni kaso. Kmalu bo pa tudi efekt izgubil svoj efekt in tedaj bomo čisto na tleh...

Kje je umetnost, kje tisti ideali za katere so največji žrtvovali vse zemeljske dobrine, svoj sluh, svoje oči, svoje zdravljenje in življenje samo zato da so jih zapustili čiste in neoskrunjene nam večkrat ne vrednim...

Kako je velik užitek poslušati pravega umetnika, kakor božja luč sveti od njega, vedno ogreva in oživlja naše duše. Tisti pa kateri niso dobili tolikega daru si skušajo pomagati drugače. Eni z neumornim učenjem, da pridejo skrivnostim umetnosti do dna, drugi pa s posnemanjem. Kaj iz vsega tega nastane? Poznal sem pianista (ki hoče veljati za umetnika), pred vsakim nastopom si nabavi gramofonske plošče, da se od njih

uči za vsako točko programa. Poznal sem orkester, ki igra Beethovnovne simfonije za vajo v »prima-vista« igranju. (Najbrž si oni mislijo, da je Beethoven napisal svoje simfonije zato da se uči pisati note?!) Mnogo je pa takih glasbenikov, ki pazljivo poslušajo velike umetnike, da spoznajo, kako so oni to ali ono izrazili. To si potem dobro zapomnijo in porabijo tudi tam, kjer je tega najmanj treba. Tako si potem naberejo neki »zaklad«, naberejo si gotovo število načinov izvajanja, ki bodo prav prišli ob vsaki priliki, kakor pride zdravniku prav eden od desetorice receptov ki jih zna na pamet pa naj bo bolezen taka ali drugačna...

Tem načinom izvajanja pravimo manire in vselej ko zaidemo v maniriranost se s tem že oddaljimo od odkritosrčnosti in resnice, ki je pri umetnosti potrebna. Ako se tu spozabimo v toliko, da se udamo popolnoma maniram, smo s polja umetnosti prešli polagoma na polje šablonstva in počasi počasi zašli v popolno šarlatanstvo.

Bister opazovalec kmalu spozna, da je ta način izražanja nenaraven in neorganski; kar ni zrastlo iz skladbe same je nepotreben in neopravičen privesek, ki kvari smisel resnice in hoče zamašiti neko vrzel tako, da nam namesto resnice servira laž pa bodisi tudi v najlepši obliki.

To je bilo potrebno da se reče in s tem opozori tudi na neke manire, ki so si napravile polagoma pot tudi pri nas. Želite je, da se resnici na ljubo proti njim borimo dokler jih popolnoma ne odpravimo.

Vse našteti bi bilo nemogoče, samo nekatere za zdaj...

1. Še kot otrok sem slišal neki naš imeniten zbor, ki je pri umetni pesmi naenkrat pretrgal v sredi besede kakor da bi z nožem odrezal in to po načinu fantovskih pesmi, kjer plača za liter vina tisti ki ne pretrže istočasno z drugimi pevci. Ko prvič čujem se mi samo zdi čudno, ko čujem drugič me ne zanima več, tretjič mi je pa že zoprno.

2. Pred kratkim sem poslušal otroške pesmi. Pri eni (»Turek«) je bila prva nota tako silno zavlečena, da človeka zazebe pri srcu, ko vidi tako malo smisla za slog in konstrukcijo. Ta pridobitev se seveda prenese potem še na druge pesmi.

3. Neki drug zbor ima zopet navado, da zadnji akord vsake pesmi zelo zavleče in na tem akordu napravi velik *cresc.* in *dim.*

4. Isti zbor ima navado, da nekatere pesmi brez potrebe prekine v sredi, se lepo odpočije in potem šele nadaljuje; tako smo namesto ene pesmi čuli dvakrat po pol.

5. Ne samo manira, skoro manija je da naši dirigenti prejako markirajo kontrapunktično samostojno izstopajoče glasove. Namesto da se samo vstop nekoliko markira in potem podredi celoti, vsak novo vstopajoči glas druge popolnoma ubije.

6. Imamo pevce soliste, ki bi hoteli da je konec pesmi za vsako ceno zelo efektin in ako ni ga že oni po svojem lastnem okusu prikojijo in preustrojijo.

7. To poglavje pa spada bolj v slabost in neznanje, ali ker je to silno razširjeno je postalo manira... Gre namreč za tem, da večina naših dirigentov ne razume in ne občuti razlike med lahkimi in težkimi takti. Nemirna tendenca v lahkem taktu, kjer hoče misel pohiteti da pride do cilja je čisto nekaj drugega kot mir dosežen v težkem taktu.

8. Večkrat se zgodi, da pri pesmi ki ima en sam časomer nekateri posamezne dele tako menjajo, da je en del dva ali večkrat hitrejši kot drugi.

9. Na podoben način sem slišal kako ima neki pevovodja navado da nekatere pesmi tri do štiri krat ponovi vsakokrat hitreje do blaznega drvenja, kjer se vsi lovijo in nas konec vendar reši vsake zadrege. Vsled pretiranosti doseže tu pesem ravno nasprotno od tega kar bi morala doseči.

10. Pri pesmi »Čaće moj« sem slišal neke *fp* akcente ki se po tradiciji rabijo pri skladbah Palestrine. Ko prvič nastopi akcent si človek misli: No, odkod pa to? Ko pa vidi da akcentov ni kraja bi skoraj rekel: Oče, Oče, zakaj si me zapustil?

11. Že stavljanje na program pesmi ki samo »palijo« je manira.

12. Način taktiranja ima v sebi maniriranost...

Treba je da se vsega tega zavedamo, ako nočemo da bodo drugi ta dejstva pripisovali bedi našega interpretiranja in očitali da stoji naše razumevanje na primitivni ako ne še celo zgrešeni podlagi.

## Poročilo dnevov mladinske glasbe

Ivan Grbec

Dne 2. in 3. junija 1934. sta se vršila v Ljubljani dneva mladinske glasbe. Tedaj je privrela od vseh strani naše domovine mladina da prisostvuje pri jubilejnem koncertu »Trboveljskega slavčka«, da sodeluje, da nastopi in tekmuje... Gledati vso to množico je napravilo na človeka veličasten vtis, kakor napravi na nas vtis razkošje prirode ko je v najlepšem pomladnem cvetu... Dvajset otroških zborov, pri nekaterih do sto pevcev, koliko muke, koliko žrtev, koliko dobre volje, pa tudi razočaranja in zdvojenosti nad katero zopet prevlada dobrim ljudem prirojena ljubezen do lepe pesmi in jih privede do teh velikih in nepozabnih zmag...

Prvi dan je bil posvečen stotemu koncertu »Trboveljskega slavčka«. Spored koncerta je obsegal v prvih dveh delih pesmi za zbor in v tretjem še pesem sspremljavo klavirja. Pele so se sledeče pesmi: Zorko Prelovec: Očka moj je delavec. Zlatko Grgoševič: Koleda. Markó Tajčevič: Pjesme dodolske. Iv. Matetič-Ronjgov: Narčkovane za ocem. **Po mali pavzi sledijo:** Slavko Osterc: Kvartet. Karel Pahor: Pravijo. Marij Kogoj: Zvončki. Dr. Mil. Milojevič: Sankanje. Petar Krstič: Let, let tičice male. Mladen Pozajič: Dil, dil, dudu. Vasilij Mirk: Medvedov ples. St. St. Mokranjac: Bolno čedo. **Po drugi pavzi pa:** Ciril Pregelj: Zlato v Blatni vasi. Matija Bravničar: Dva polža. Stanko Premrl: Rože za Marijo. Emil Adamič: Ciganska. Boris Papandopulo: Vanjkušac. Dirigiral je Avgust Šuligoj, kateri je ob tej priliki žel sad svojega prirojenega smisla za organiziranje velikopoteznih akcij. Kako da poje »Trboveljski slavček« se je že zelo mnogo pisalo. Tuji poročevalci so se izražali v superlativih, od njih so se naučili tudi naši. Slavček se je v tujini naučil na čisto posebno reklamo po ameriškem načinu, katero z uspehom prakticira tudi pri nas, ki smo pretiranosti prav za prav nenavajeni. Lahko se pa s ponosom reče, da je Trboveljski slavček relativno najbolji od vseh naših mladinskih zborov. Do tega mu je pripomogel s svojo neumornostjo njegov dirigent Avgust Šuligoj, ki v veliki ljubezni za napredek zbora priklene skladatelje posameznih pesmi, da se udeležijo vaj in se izrazijo o načinu izvajanja njih kompozicij, priklene tudi dirigente da se podrobno informira o tehniki interpretacije in o sestavi programa. Pri vsakem nastopu se to zelo natančno pozna. Sam pa se v želji po še globljem znanju loti z veliko energijo učenja glasbe. Ako utegne še v nekoliko rečeh privedi svoj zbor do zaželjene stopnje, bomo imeli skupino otrok pri kateri bomo lahko mirne duše govorili o »apoteozni mladinske pesmi«. Da se to doseže in samo to so prav v tej zbirki nastali nekateri članki, ki se ene ali druge hibe naših zborov dotaknejo do živega in pa pokažejo obenem pot in sredstvo, kako naj se to popravi. Stoti koncert in jubilej to je gotovo le prehodna stopnja, gotovo le ena sama postaja, ki hoče da se trenutno ozremo nazaj na pot prehojeno do zdaj, zato da bomo mogli s svežo močjo dalje. Ta ideja bodi tudi v opravičilo vsem ki so pričakovali, da bo tudi program koncepiran tako, da bo predstavljal to kar imamo glede mladinske pesmi zares monumentalnega in da bo ako ne ves pa vsaj del skladb posvečen tistemu skladatelju, ki je za mladinsko pesem

največ storil, kar bi bilo obenem tudi njegov jubilej.\*) No, ako se je to danes zamudilo upajmo da se bo jutri popravilo.

Drugi dan pa je bil posvečen najprej skupnemu nastopu vseh zborov, ki so pod vodstvom Avg. Šuligoja zapeli: Iv. Grbec: a) Greje in se smeje. b) Snežinke. Emil Adamič: Svatovska.

Ko človek vidi na majhnem odru stlačenih preko 1200 otrok pravzaprav izgubi smisel za število in kadar zadoni pesem iz vseh teh grl je vtis bolj veličasten kot v resnici lep. Ne vem natanko, ali meni se zdi da bi ravno isto občutil ako bi pelo samo dvesto otrok.

Za tem skupnim nastopom so nastopili zbori posamezno in izvajali:

1. Sokol z Jesenic (vodil Razinger Lado): St. Mokranjac: II šopek srpskih nar. pesmi. E. Adamič: Tri drobne konople.

3. Št. Vid nad Ljubljano (Jovan Maks): Boris Papandopulo: Dafino, vino raveno. Krsto Odač: Tri zbora iz opere »Dorica pleše«.

3. Osnovna šola Jesenice (Rabič Lojze): Ferdo Juvanec: Slovenska. Nar.: Pastire pase ovce tri...

4. Dolnja Lendava (Ljubič Mirko): J. Št. Slavenski: Dečja igra. Iv. Grbec: Stari dede.

5. Zetale (Tomazič-Božo): M. Čander: Mak. J. Mihelčič: Molitev.

6. Litija (Pirnik Maks): Osterc: Belokr. šaljivke. Mokranjac: Na ranilu.

7. Žiče pri Konjicah (Ulaga Emil): Ciril Pregelj: Kje so tiste stezice. Iv. Grbec: Katarina vozi buču vina.

8. Ljubljana — licejska dekl. osn. šola (Svetek Albina): Ciril Pregelj: Oj lepo je res na deželi. Emil Adamič: Tam gori za našo vasjo.

9. Planina pri Sevnici (Gruden Franco): Ciril Pregelj: Prav lepo je v vigrad. Gorenjska nar. Polž se je pa ženit šel.

10. Medija-Izlake (Korošec Drago): Nar. Moj očka ima konjička dva. Jakob Aljaž: Triglav.

11. Smartno ob Paki (Hudales Oskar): Emil Adamič: Pesem beračev. Franc Klančnik: Biba leze.

12. Ig pri Ljubljani (Petrovčič Mara): Iv. Grbec: Če ledih stana. Emil Adamič: Drežniška.

13. Brežice, cerkveni zbor (Lempl Vlado): Ciril Pregelj: Pojte, pojte drobne ptice. Vasilij Mirk: Jutranji zvon.

14. Smartno pri Litiji (Kovačič Maks): Emil Adamič: Na Jurjevo. Emil Adamič: Koroškim fantom.

15. Zagorje ob Savi (Kopriva Ivan): Mladen Pozajic: Četiri svatovske iz Bukovca.

16. Komenda (Trobič Anton): Emil Adamič: Jurjevanje. Fran Gerbič: Pastirska.

17. Gornja Lendava (Zupan Ana): Emil Adamič: Pri polžu. Marij Kogoj: Holadrijo. Emil Adamič: Na ledu.

18. Radeče pri Žid. mostu. (Čuk Franjo): Emil Adamič: Koroška pisma. Emil Adamič: Tičica lepo poje.

19. Novo mesto — meščanska (Štrbenk Karel): Ivan Grbec: Jezusu pošeljček. Emil Adamič: Čbelica mi let' čez goro. Nar.: V Kani Galileji.

Najmanjša skupina je štela komaj dvajset pevcev, največja pa n. pr. Novo mesto sto pevcev. Priznati je treba, da je vsak zbor podal najboljše in najlepše kar je sploh mogel podati. Vrlo skrbna priprava v učenju in prednašaju je poslušalca razveselila, nekateri zbori so se posebno odlikovali (n. pr. zbor 1, 2, 4, 6, 12), silno lepo je n. pr. brnenje zvona posnela Brežiški zbor, zbor iz Smartnega je naravnost precizno izvajal Adamičeve pesmi, pri katerih so lepo izstopali čisti glasovi v višini, skrbno tudi Zagorje in Radeče. Nekateri zbori so interesirali poslušalca zaradi nenavadno prísrčne vsebine pesmi (n. pr. 8 dva narodna jodlera, 9 pesem o polžu, 19

\*) Emil Adamič. (Op. ur.)

V Kani Galileji), drugi zopet zaradi prirojene čistoče glasov v eni, drugi ali v vseh legah (u. pr. 9 srednji glas lepo razvit, 11 zelo čisti vsi glasovi, 12 nekateri v višini zelo lepi), naravnost čudo je bilo pri zboru iz Žiž pri Konjicah, kjer imajo mali dečki zelo čiste glasove in povsem fantovski timber. Tu bi bila prilika za strokovnjaka, da preiskuje kateri faktorji tako močno vplivajo na razvoj otroškega glasu in mogoče bi se dalo izkustvo uporabiti tudi drugod. Par zborov je nastopilo s solisti. Taki nastopi so sploh izvanreden dogodek čegar sledovi bodo ugodno vplivali na razvoj mladinske pesmi in mladinskih zborov, zato je želeli, da bi se od časa do časa zopet ponovili.

---

## Primjedbe kompozicijama

### I. Matetića-Ronjgovoga

N. N.

I. Matetić-Ronjgov crpi motive za svoje kompozicije sa onog područja našeg muzičkog folkloru, koji obično nazivamo — područje naturalističke muzike. Ta se muzika ne da vjerno zapisati niti reproducirati na osnovu temperovane muzike. Njegove su dakle kompozicije sazidane na pomenutom folkloru, a primijenjene do krajnih granica mogućnosti na temperovane intervale današnje evropske muzike.

Nije točno upućen onaj, tko misli da se ta i takva muzika nalazi samo u Istri i ostalom primorju savske banovine. Ima takve muzike širom čitave naše države (izuzev donekle Sloveniju), a zapažamo je naravno i u pravoslavnom crkvenom pojanju. To je neki praelemenat naše nacionalne muzike, koji se je do danas sačuvao ponajviše u Istri i Primorju.

Za razumevanje te muzike, za njezino harmonizovanje i obradivauje najpodesnija je podloga — frigijski starocrkveni način.

Sve te pjesme u prvi mah djeluju tugaljivo, pa mnogi misle da se one kreću u — molu... Radi toga neki — inače učeni muzičari — zapadaju u fatalne pogreške, kad bilježe takav muzički folklor. Slušaju primjerice neku pučku popjevku, koja počima sa »g« i kreće se dalje preko »a« do »b«. Ti neupućeni muzičari odmah zabilježe proznaku g-mola... Ne smeta im to ni onda, kad su konstatovali, da pjesma završava sa finalnim tonom »fis«. A taj fis nije drugo nego frigijski završetak na fis. Taj je ton treći stepen u D-duru, treba dakle da se postavi proznaka D-dura, a ne g-mola. Velika je razlika između D-dura i g-mola... Dva potpuno oprečna svijeta.

To valja držati na pameti, tko hoće da razumije nastojanje I. Matetića-Ronjgovoga.

Onaj gore spomenuti »b« nije drugo, već šesti sniženi stepen u D-duru. Radi se tu dakle o tzv. dur-skali sa šestim sniženim stepenom. O toj skali ima govora u svakoj ruskoj knjizi, koja raspravlja o harmoniji. Njemačke i ostale zapadnjačke knjige poznaju harmonijsku skalu samo u molu... Dva oprečna svijeta.

Bilo je skrajnje vrijeme, da se zadre i u ovaj — nadasve važan — problem naše nacionalne muzike.

---

## Kralju Petru Velikom, Oslobodiocu

(M. M.)

*Svečano ali ne razvučeno*

Miloje Milojević

*izrazito**Postepeno sve življe i življe*



*rit.*

pla - vog Ja - dra - na, I - me Tvo - je ver - no i

1. 2. *Sa*

zah - val - no sla - ve zah - val - no sla - ve K'o

*Mnogo izraza. Svečano.*

sun ce će sla - va Tvo - ja da nam bli - sta

*nježno*

*mf*

O - će zem - lje o - ve, mi - ra i slo - bo - de, I

*Sa puno izraza* *kroz*

lju - bav za Te - be bi - će u - vek i - sta kroz

*Prvo Tempo*

sve na - ra - šta - je ko - ji još se ro - de

*marcato*

na - ra - šta - je, na - ra - šta - je, O Ve - li - ki

o, Ve - li - ki Kra - lju

Kra - lju, o - će ze - mlje o - ve,

*rit.* *ff*

o, Ve - li - ki Kra - lju, O - će zem - lje o - ve.

Veseli koledniki

Božidar Kunc  
Zagreb, 1934

Con gioia (M.M. ♩ = cca 104)

Djeca  
ili ženski  
zbor)

*f* Ča - se pre-gle-du-je-mo, za - se ko-le-du-je-mo

Klavir

*marc.  
molto*

in za le - po le - to mla - do pre - o - bra - ča - mo na - va - do:

nič od vas ne pro - si - mo, mi da - ro - ve no - si - mo,

meh za smeh in vre - čo sre - če Ci - ci - ban za na - mi vle - če,

*più f*

*f* ne za hi-šo zi-da-no, le za vo-ljo zi-da-no!

*f* *più f*

*sfz f* ac - ce - leran - do e cresc. *ff tempo*

## 2 Žalostni koledniki

*Moderato* (♩ = cca 80)

*mf* Vdve gu - bě vsi ho-di-mo, Mi-lo Je-ro vo-di-mo,

*piangendo comico*

ve-no-mer se cmi-ha, jo-če, a Bog ga ve-di.

*piangendo, comico* Sopr. Alti

kaj si ho če; a a a

S. A.

a a ac - ce - le - ran - do . . .

*Poco più* *sospeso*

*p* Ra - di jo spe - ča - li bi, do - ber kup jo da - li bi:

*p* *sospeso*

*in tempo*

*più f*

Kdorna - pr - ti jo na ra - me za na - meček naj si

*And.* \* *And.*

vza-me še čme-ri - ke bu-ta-ro, ki-sa

pol - no ču-ta-ro a

### 3 Mehurčki

*Con moto* (♩ = circa 112)

*Tutti*

*marcato* *f* Ci-ei - ba-nus on je da-nes Co-pri - a - nus:

*sfz f*

*poco meno* *p* Co-per, co-per, hu-di-čar, vsa-ke-mu iz lon-ca dar!

*poco ralandando*

(♩ = ca. 84)

*poco f*

Solo Tutti

*p* *f*

Najprej son - ce! Ko-mu son-ce? Son-ce Bo-gu:

*p dolce* *f*

Teo. \* Teo. Teo. Teo. Teo. Teo.

iz-nje-go-vih zlatih rok si-je sla-va vse - o - krog.

*mp*

Solo Tutti

*p* *p*

Po-ile lu - na! Ko-mu lu-no? Lu-no

Teo. Teo. Teo. \*

ma - mi: vsa - ko noč be - di za nas,

*molto dolce e legato*

32

zlu - no bo ji kraj - ši cas.

*allargando*

36

*tempo* Solo Tutti

Tre-tje zem-ljal Ko-muzem-ljo? Zem-ljo o čki:

*tempo* *p* *sfz* *f*

pre - o - ral jo bo se - jal, bo po -

ga - če nam da - jal.

## Vrabci in strašilo

4

*Scherzando con prestezza* (♩ = ca. 132)

čiv - čiv, čiv - čiv, čiv - čiv, čiv-čiv, čiv-

čiv, čiv-čiv, živ-

žav, živ-žav, živ-žav, živžav živ-žav živ-žav

dol go bom zdrav: na sre-di po-lja tri vre-če pro-



*ff* sa!

*ff*

*8*

*p* čiv

živ, živ-žav, vse prav? vse prav? Vse prav!

*f*

*8*

*p*

*f*

čiv-čiv, čiv-čiv, čiv - čiv, čivčiv, čiv-

*p*

*8*

čiv, čivčiv, živ-žav, živ-

*8* sa| ni sem jaz k riv,

žav, živ - žav, živžav, živ - žav, živžav,

če mož je br ljav, če

čiv-čiv, čiv-  
 met lo 1-ma, pa mesti ne zna. živ-žav,

čiv, čiv-čiv, čiv-čiv, čiv-čiv, čiv-  
 živ-žav, živžav, živžav, živžav,

čiv, vse prav? *p* živ-žav, vse prav? *ff* vse prav!  
 živ-žav, vse prav? *f* vse prav! *sfz*

5

## Turek

*Poco allegro, robusto e grottescamente* (♩ = ca. 112)

*f* Dolgjenos, turški nos, bra - davič je poln *mf* Kri - ve coklje,

*f* *e marc.* *mf* (b) (b)

*f* *mf* *Plu dolce*

tur - ške coklje, kot na Sa vi čoln A - li fes,

*f* *mf*

turški fes kakormakov cvetl. Hej, in

(b)

pas, turški pas z ma-vri co pri-pet.

*ff*

*Come prima*

Turek, daj me-ni fes, me - ni fes in

*poco rit. sfz*

pas Co-klje, nos no-si sam, se - bi vsla - vo, čast!

*ff*

**Ciciban zaspi**

6

*Teneramente e con molta dolcezza* (♩ = ca. 63)

Ci-ciban je za-spa-n.

*pp* *sempre* Ci-ciban je za-spa-n.

*pp*

*Red. Red.  
una corda al fine***Tutti**

Daj-te mublazi - no - mehko mahovi - no;

*simile*

*Red. simile*

daj-te mu o - de - jo ja-bla-novo ve - jo. 8

Ve-ter sgo-re pi - ha, ja-bla - no raz - ni - ha,

*And.* *And.* *And.* *And.*

ve-ja se u - vi - je, Ci-ci-banaskri - je, zlistjemga prevleče

*And.* *And.* *And.* *And.* *And.* *And.*

*rallentando*

scve-tjemga o - me - če. 8

*rallentando*

*più lento e pp*

*And. simile*

*And. PPPP* \*



zn                      čn   čn                      čn

z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z,      zn                      cn   cn                      cn

   čn - čn                      čn

zn                      cn - cn                      cn

z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z

džn-džn-džn,      džn-džn-džn      džn-džn-džn,      džn-džn-džn,

zn                      čn   čn                      čn

z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z,      z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z,

zn                      čn   čn                      čn      zn                      cn   cn                      cn

zn                      cn   cn                      cn      z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z,

džn-džn-džn,      džn-džn-džn,      džn-džn-džn,      džn-džn-džn,

z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z,      zn                      cn   cn

zn                      cn   cn                      cn      z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z

z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z      zn                      cn   cn

zn                      cn   cn                      cn      z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z,

z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z,      z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z, z-z-z-z,

džn-džn-džn,      džn-džn-džn,      džn,

*pp poco ritard.*

z - z - z, z - z - z, z - z - z, z - z - z, z - z - z, z - z - z, z - z - z, z - z - z,

zn cn

džn

*a tempo*

*sfp*

*ff* z - z - z - z, z - z - z - z, z - z - z - z, z - z - z - z,

zn cn

zn cn

zn zn-zn-zn

*Moderato*

Tutti *Ki je tu?*

Solo

*Ja čr - čak*

Tutti

*fz* *Ki je tu,*

ki? Solo *f* *Ja čr - čak* Tutti *mf* Čabiš o - tel? Solo *mf* Hlib za

zn - zn zn-zn

ki?

Solo

*f* *Ja čr - čak*

Tutti

*mf* Čabiš o - tel?

Solo

*mf* Hlib za

šat Tutti *mf* O-vo le-to gdi si bil? *Più mosso*

zn zn zn zn

zn zn,

šat

Tutti

*mf* O-vo le-to gdi si bil?

*Più mosso*

zn zn,



Solo

*mf* Di-voj - kan, di-voj - kan san ja svi - ril di  
svi - ril

zn zn zn zn zn zn zn zn zn zn

voj-kan di-voj-kan san ja svi - ril

zn zn svi - ril svi - ril, zn-zn-zn, zn

*f* *sfp*

50

Tutti *f*

tra-na-na-naj Di-voj - kan, di-

tra-na-na-naj dzn dzn, dzn dzn, dzn dzn,

*p* *mf*

voj - kančr - čak je svi - ril, di - voj-kan di-vojkan, čr

dzn dzn, dzn dzn, svi - ril Di

*f*

*poco rit.*

čak, čr - čak, je svi - ril tra - na - naj  
tra - na - naj tra - na - naj

voj - kančr - čak, je svi - ril, dzn dzn dzn, dzn tra - na - naj

*Moderato* *Più mosso*

Ča su ti di-voj-ki da va-le?

*sfz* naj, dzn  
*sfz* dzn  
*ppz* zn zn zn

*Solo*

Ko-ja po fi-ju rin, ko-ja po ce-kin I

zn zn zn zn zn zn zn zn

o - vu zi - mu san sè-po-jil I o - vu

zn zn zn p zn zn zn

zi - mu sar sè-po-jil trana-na,naj tra-na-na,naj trana-na, trana-na, naj

zn zn zn zn zn zn

*Tutti* *f*

aj naj Ko-ja po fi-ju - rin,

dzn dzn dzn dzn dzn dzn dzn dzn dzn

ko-ja po ce - kin l o - vu zi - mu je

dzn dzn dzn dzn dzn dzn dzn

sè po-jil l o - vu zi - mu je sè po-jil

dzn dzn dzn dzn dzn dzn dzn

tra-na-na-naj, tra-na-na-naj, tra - na - na

dzn dzn tra - na - naj, tra - na - na

naj zn zn zn zn zn zn dzn

naj tra na na naj dzn dzn dzn

dzn dzn dzn dzn dzn

dzn dzn dzn dzn dzn dzn dzn

## Kos

2

Tekst iz zbirke „Istarske narodne pjesme“

*Andante non tanto mosso*

Tutti

Musical score for the first system. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is *Andante non tanto mosso*. The dynamics are *mf* and *p*. The lyrics are: "Kos, kos, oj kos".

Musical score for the second system. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is *Andante non tanto mosso*. The dynamics are *mf* and *p*. The lyrics are: "Ka-ko je kos? Ka-ko je? Kos, oj kos".

Musical score for the third system. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is *Andante non tanto mosso*. The dynamics are *pp*, *mf*, and *p*. The lyrics are: "Solo Slabo zame, slabo sla-bo za me, Ka-ko, ka-ko, kos, ka-ko? Ka - ko, ka -".

Musical score for the fourth system. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is *Andante non tanto mosso*. The dynamics are *mf* and *pp*. The lyrics are: "sla-bo Vri-ću i-mam, ži-ta ni-mam, Kako, ka-ko, ka-ko? Oj".

Musical score for the fifth system. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is *Andante non tanto mosso*. The dynamics are *mf* and *p*. The lyrics are: "oj oj sla-bo za me, sla - bo Oj".

mf Brat mi je u-mrl od gla - da, oj

*sfp* oj

*mf* oj

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line starts with a rest, then enters in the second measure with the lyrics 'Brat mi je u-mrl od gla - da, oj'. The piano accompaniment begins in the first measure with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The first measure is in 2/4, and the second measure is in 3/4. Dynamics include *mf* and *sfp*.

ju-tre ću i ja, oj

*pp* oj

*pp* oj

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line continues with 'ju-tre ću i ja, oj'. The piano accompaniment continues with a similar melodic pattern. The time signature changes to 3/4 in the second measure. Dynamics include *pp*.

ju-tre ću i ja, oj

*pp* oj

*pp* oj

Detailed description: This system contains the next two measures. The vocal line continues with 'ju-tre ću i ja, oj'. The piano accompaniment continues with a similar melodic pattern. The time signature changes to 3/4 in the second measure. Dynamics include *pp*.

Tutti

*mf* Brat mu je u-mrl od gla - da, oj sla-bo, kos,

*mf* Brat mu je u-mrl od gla - da oј, f oј

*f*

Detailed description: This system contains the next two measures, marked 'Tutti'. The vocal line continues with 'Brat mu je u-mrl od gla - da, oj sla-bo, kos,'. The piano accompaniment continues with a similar melodic pattern. The time signature changes to 3/4 in the second measure. Dynamics include *mf* and *f*.

sla - bo, oj

*mf* sla - bo, oј

*p ritard.* oј

*p* oј

Detailed description: This system contains the final two measures. The vocal line continues with 'sla - bo, oj'. The piano accompaniment continues with a similar melodic pattern. The time signature changes to 3/4 in the second measure. Dynamics include *mf*, *p ritard.*, and *p*. A handwritten '42' is visible in the upper right corner of the system.

**3** Polagano

1 Po - puh - nul je ti - hi ve - tar, po - puh -  
Traj - na - ni - na ni - na ne - na, po - puh -

nul je ti - hi ve - tar  
nul je ti - hi ve - tar!

- |   |   |
|---|---|
| 2. Tihi vetar od Levanta<br>Trajnanina nina nena, tihi vetar od Levanta | 6. Njegova bi ljuba bila<br>Trajna nina i t. d. |
| 3. I odnesal Mari krunu<br>Trajna nina i t. d.                          | 7. Našal ju je crni moro<br>Trajna nina i t. d. |
| 4. Lipa Mare sprogovara.<br>Trajna nina i t. d.                         | 8. Volila bi s' utopiti<br>Trajna nina i t. d.  |
| 5. Ki bi meni krunu našal<br>Trajna nina i t. d.                        | 9. Neg morova ljuba biti<br>Trajna nina i t. d. |
- \*Mjesto „dis” može biti „d”

**4** Vrbniče nad morem

Vrb - ni - će nad mo - rem Vrb - ni - će nad  
Oj tra - ni - na, ne - na oj tra - ni - na - ni

mo - rem vi - so - ka pla - ni - no!  
ne - na vi - so - ka pla - ni - no!

U tebi se goje po izbor divojke  
Oj traninani, nena po izbor divojke  
Jedna drugoj veli: Stan' gori, sestrice,  
Oj traninani, nena i t. d.  
Da mi donesemo te hladne vodice  
Oj traninani, nena i t. d.  
Da mi zalijemo te naše rožice,  
Oj traninani i t. d.  
Drobnu mažuranu, naš sitni bosiljak  
Oj traninani i t. d.

\*Mjesto „eis” može biti „e”

## 5 Turska vojska i Jelačić ban.

*Vrlo polagano*

Se-dan let se du - šo, se -  
Se-dan let se du - šo, tur -

dan let se du - šo  
ska - voj - ska spra - (ni)

1. mo - ja  
2. (na) - vlja.

Da pogubi, dušo, da pogubi  
Dušo moja;  
Da pogubi, dušo, Jelačića  
Ba (ni na) na.

I njegovu, dušo, i njegovu  
Dušo moja  
I njegovu, dušo, sablju od  
Megda (ni-na) na.

\* Mesto „eis” može biti „e”

## Tamo doli puli mora

Tekst iz zbirke „Istarske narodne pjesme“

6

1. Ta - mo do - li  
*mf*

pu - li mo - ra, grah se

1. 2. 3. Bra-la  
ze - le - ni, grahse ze - le - ni vo - lja ni

2. Brala ga je lipa Mare  
Županova kći.

3. Daj mi, Mare, malo graha,  
Grah ti urodi

4. Ne dam bogme njenoga,  
Zač me volja ni.

## Istarski ples

7

(Iz Brajšine zbirke)



Dir - lin, dir - lin, dir - lin, dir - lin, dir - lin, dir - lin, Za -  
 Dir - lin, dir - lin, dir - lin, dir - lin, dir - lin, dir - lin, Po -



ple - ši - mo sad mi, Za - vr - ti - mo, za - vr - ti - mo, za -  
 ka - ži - mo sad mi, da ve - se - li, da ve - se - li, da



vr - ti - mo sad mi I sa da sku - pa hop! Dir  
 ve - se - li smo svi I sa da sku - pa hop!

1) Kod „hop“ djeca udare nogom otle.

## 8 Šaljivo Tičji ples



Držc je do - ne - sal drv, ko - sić je do - ne - sal



kot - lić, ko - bac je do - ne - sal dro - bac,



šo - ja je do - ne - sla lo - ja, vra - na je do - ne - sla



gra - ha, gra - ha, kle - ko - vac bil je pe - ko - vac,



pak je pri - šal ma - li miš je re - kal: to vam je svesku - pa



niš, miš, niš, miš, je re - kal

\* Vidi ranije opaske



*Mirno*

## Uspavanka

Na - ni, na - ni, na - ni,  
na - ni Moj di - ti - ću ma - li,  
na - ni, na - ni, Bog ti daj ti - hi san,  
A Ma - ri - ja zdra - vi, na - ni, na - ni.

\*Vidi ranije opaske

## 10 Dječja koledva na Badnjak

*Pokretno*

Man - da - le - na be - lih  
Po - daj Man - de ma - lo  
Da se zmaš - ćun po - ma -  
Da se zgri - hom po - ka -  
Ne spo - mi - njaj Man - de  
Zač je griš - na tvo - ja  
Zač je bi - la go - lu -  
I - su - so - va ne - ve -  
Sam I - sus je pr - ste -  
Zlat - ni pr - sten joj da -  
Zlat - num kru - num ju o -  
Du - ha Sve - tog ju na -

*Polagano*

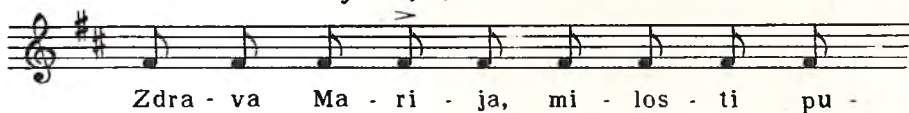
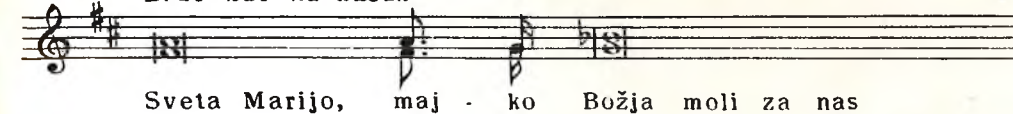
vla - si,  
ma - sti,  
že - mo,  
je - mo,  
mu - ža,  
du - ša,  
bi - ca,  
sti - ca,  
no - va,  
ro - va,  
kru - ni,  
pu - ni,  
A - - - - - men!

\* Mjesto „dis” može biti „d”

## Iz „Očenaša”

11

a) 2 soli (ili više njih 4, 6, 8)

*Brzo kao na dušak*

a) Recitativ - točno kao kod obične molitve (po mogućnosti sve na jedan dah - do „Isus”)

\*Mjesto „eis” može bit i „e”

## Omladinska muzika

Op. 8a.

Višnja narodne melodije ili tekstove) Milenko Živković

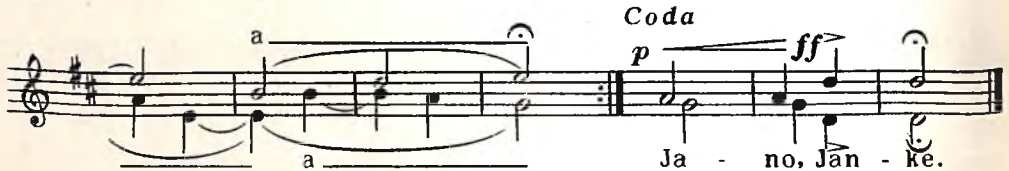
## JANO, JANKE

1

1. Ja-no, Jan-ke, ku-ma-novskode - voj-če, le, ku - ma -



1. Ja-no, Jan-ke ku-ma-novskode - voj-če, ku-manovsko



2. Ke ti pišem alt'n čelo na tefter.  
Piši, ludo, ič me mene ne pitaj.
3. Ke ti pišem crne oči na tefter.  
Piši, ludo, ič me mene ne pitaj.

## Goro, goro bršljanova

2 *Andantino pastorale*

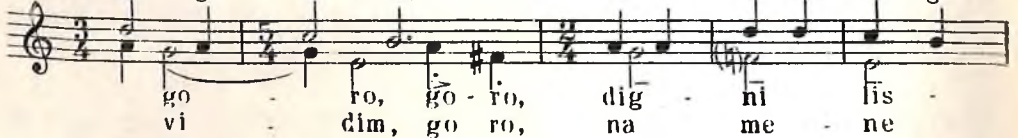
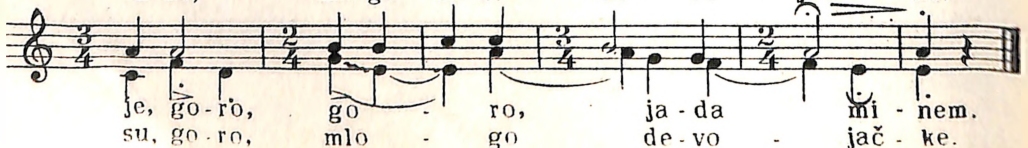
1. Go-ro, go-ro, brš-lja - no - va dig-ni lis-je

2. Ja da mi-nem, ja da vi-dim, na me - ne su



1. Go - ro brš - lja - no va, da

2. Ja da mi - nem ja da

ja da mi - nem, go-ro, go-ro, brš - lja  
mlo - go tu - đe, na me - ne su mlo - gogo - ro, dig - ni lis - je  
vi - dim, go ro, na me - neno - va dig-ni lis-je ja da mi - nem.  
tu-đe, mlo-go tu-đe. de - vo - jač - ke.je, go-ro, go ro, ja-da mi - nem.  
su, go-ro, mlo - go de-vo - jač - ke.

## Marika na stol sedeše

3

*Allegretto amabile*

1. Ma-ri-ka na stol se-de - še, of, a-man!

2. Lju-ov-no pi - smo če-te - še, of, a-man!

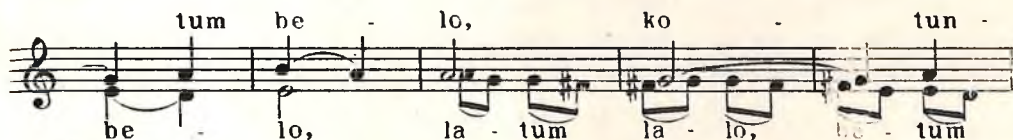
1. Ma-ri-ka na stol se-de - še, of, a -  
2. Lju-ov-no pi - smo če-te - še, of, a -Ma-ri-ka na stol se-de - še Lju-ov-no  
Lju-ov-no pi - smo če-te - še i grm-kiman! Ma-ri-ka na stol se-de - še  
man! Lju-ov-no pi - smo če-te - šepi - smo če - te - še, of, a - man  
sl - zi ro - ne - še, of, a - manlju-ov-no pi - smo če - te - še, of, a - man  
i grm-ki sl - zi ro - ne - še, of, a - man*a tempo*lju-ovno pi - smo 1. če - te - še 2.  
i grmki sl - zi ro - ne - še.lju-ovno pi - smo če - te - še  
i grmki sl - zi ro - ne - še.

## Latum lalo

4 *Andante semplice*

La - tum la - lo, be -

La - tum la - lo, be - tum be - lo, bez - bez -



tum be - lo, ko - tun -

be - lo, la - tum la - lo, be - tum



že - lo, la - ga - no.

be - lo, ko - tun - že - lo, la - ga - no.

(Originalna kompozicija na tekst narodnog pripeva.)

## Jane boli, mori

5 *Presto con anima*

Muški zbor

1. Ja - ne bo - li, mo - ri, be - lo gr - lo;  
2. Ni - ko Ja - ne mo - ri, ne - ve - ru - je;

1. Ja - ne bo - li, be - lo gr - lo mo - ri,  
2. Ni - ko Ja - ne ne - ve - ru - je mo - ri,

Ja - ne bo - li, mo - ri Ja - ne bo - li, Ja - ne  
ni - ko Ja - ne, mo - ri ni - ko Ja - ne, ni - ko

Ja - ne bo - li, Ja - ne, Ja - ne bo - li, Ja - ne  
ni - ko Ja - ne, ni - ko, ni - ko Ja - ne, ni - ko

bo - li, mo - ri, be - lo gr - lo, Ja - ne  
Ja - ne, mo - ri, ne - ve - ru - je, ni - ko

bo - li, Ja - ne bo - li, mo - ri, Ja - ne bo - li,  
Ja - ne, ne - ve - ru - je, ni - ko Ja - ne ne - ve -

bo - li, mo - ri, be - lo gr - lo 1. 2.  
mo ri, ne ve - ru - je

mo - ri, be - lo gr - lo ni - ko Ja - ne ne - ve - ru - je

6 *Oj! Za mirom*

*Lento con espressione*

Za mi - rom, za mi - raj - li, djin - djer

Oj! Za mi - rom, za mi - raj

raj - li. *poco appass.* Ej! Djindjer pa - de sun - ce za - dje. Oj, 1. *tranquillo* Dil -

li. Sun - ce za - dje, Oj, Dil

be - ru moj, 2. dil - be - ru moj.

be - ru moj, dil - be - ru moj.

(Originalna kompozicija na narodni tekst.)

7 *Andantino* Ej sitan kamen

1. Ej, si - tan ka - men do  
2. Ej, ze - len zdra - vac do

1. Si - tan ka - men do ka -  
2. Ze - len zdra - vac do ko -

ka - me - na, do ka -  
ko - le - na, do ko -

me - na, si - tan ka - men do ka -  
le - na, ze - len zdra - vac do ko -

me - na, do ka - me - na.  
le - na, do ko - le - na.

me - na, ej, si - tan ka - men do ka - me - na.  
le - na, ej, ze - len zdra - vac do ko - le - na.

3. Ej, to se cveće mučno beře

4. Ej, za dan, za dva jedva stručak

8 *Allegro feroce eroico* Puška pukna

Muški zbor

1. Puška pukna u go - ra ze - le - na, puška pukna  
2. Pa mi u - dri Ko - lja do - bar ju - nak, pa mi u - dri

1. Puška pukna u go - ra ze - le -  
2. Pa mi u - dri Ko - lja do - bar ju -

u go - ra ze - le - na, of, puška puška pukna  
Ko - lja do - bar ju - nak, of, pa mi pa mi u - dri

na, pu - ška puška pukna u go - ra ze - le -  
nak, Ko - lja pa mi u - dri Ko - lja do - bar ju -

u go - ra ze - le - na, u go - ra u go - ra ze - le - na.  
Ko - lja do - bar ju - nak, u go - ra

na, puška pukna u go - ra ze - le - na, u go - ra ze - le - na.  
nak, pa mi u - dri Ko - lja do - bar ju - nak, u go - ra ze - le - na

## Ajl Simune, jelo

*Largo molto espressivo e rubato*

Si - mu - ne, Si - mu - ne, je - lo,

aj U - gri - ne, U - gri - ne, braj - ko.

aj U - gri - ne braj - ko

Ja - vo - rov mo - mak, ja - vo - ro - va bilj - ka.

Ja - vo - rov mo - mak ja - vo - ro - va bilj - ka.

ja - vo - rov mo - mak, aj, aj,

*poco movendo* *c tempo*

Na crk - ven cu po

Nacrkven - cu na zla - čen - cu ran' po

je Si - mu - ne

je, Si - mu - ne, Si - mu - ne, je - lo

Si - mu - ne, je - lo, aj, U - gri - ne braj - ko,

aj U - gri - ne, U - gri - ne braj - ko,

aj ja - vo - rov mo-mak ja - vo - ro - va  
ja - vo - rov mo - mak, ja - vo - rov

*più mosso*  
bilj - ka. Na crk - ven - cu na zla-čen - cu  
mo - mak Na crk - ven - cu na zla-čen -

*a tempo*  
ran' po je.  
cu ran' po je.

(Originalna kompozicija na narodni tekst)

## 10

*Volante*

## Kinisa mome

*f* Ki-ni-sa mo - me na vo - da, ki-ni-sa  
Ki - ni - sa mo - me ki - ni -  
Ki - ni - sa mo - me ki -

mo - me na vo - da na vo - da sodvai -  
sa na vo - da na vo - da sodvai -  
ni - sa mo - me na vo - da sodvai -

bri - ka vo ro-ka, sodvai - bri - ka vo ro-ka  
bri - ka vo ro - ka sodvai - bri - ka vo ro-ka  
bri - ka vo ro-ka, sodvai - bri - ka vo ro-ka

2. So dva ibrika vo roka (*andantel*)  
Na taja češma šarena

3. „Postoj, počekaj, mome, le (*volantel*)  
I ja ča dojdam so tebe.”



## Cveće cafnalo

## 11

*Larghetto malinconico* \*)

*pp* Cve - će cafnalo, ni - ne moj,  
*pp* Cve - će  
 Cve - će

u na - ša gra - di - na, cve - će cafnalo,  
 cafnalo, cve - će cafnalo,  
 cafnalo, cve - će cafnalo

na - lo, ni - ne moj, u na - ša gra - di - na,  
 na - lo u na - ša gra - di - na,  
 na - lo u na - ša gra - di - na,

će - će cafnalo, na - lo ni - ne moj,  
 će - će cafnalo, cafnalo  
 će - će cafnalo

u na - ša gra - di - na.  
 u na - ša gra - di - na.  
 u na - ša gra - di - na.

\*) Drugi put pevati na „M“ sa zatvorenim ustima

# 12 Bog ubio petliče

*Allegretto umoristico*

*mf* *A<sub>1</sub>*

Bog u - bi - o pe - tli - če, što mi ra - no za - pe - va

pe - tli - če, što mi ra - no za - pe -

te se ba - ba pro - bu - di, da u - me - si

va, za - pe - va. Dok ga ba - ba iz - pe - če

ze - lja - nik. Dok ga ba - ba u - me - si, to - var braš - na

to - var dr - va iz - go - re, to - var braš - na

za - me - si, to - var braš - na za - me - si

za - me - si, to - var dr - va iz - go - re.

*dim.*

to - var dr - va iz - go - re

*pp*

Kad smose - li je - sti ga ne - što krek - nu

*pp* Kad smo se - li je - sti ga ne - što kreknu u ze - lju, kad smo

u ze - lju, svi vik - nu - še: ža - ba je

se - li je - sti ga ne - što krek - nu u ze - lju, svi vik - nu - še

*stringendo*

ba - ba vi - če: meč-ka je. Svi be - ga  
 za - ba je, ba - ba vi - če: to je meč-ka, hu  
 ju na do - le, svi be - ga - ju na do - le, ba  
 hu hu

*andante marcato*  
 ba be - ga na go - re.  
 na go - re.

**13** *Andante rubato* Dobro jutro, Lazare

Do - bro ju - tro La - za - re,  
 Do - bro ju - tro

do - bro ju - tro, La - za - re, La - za -  
 La za - re

re, La - za - re  
 do - bro ju - tro, moj La - za - re, do - bro ju - tro  
 Do - bro ju - tro, do - bro

do - bro ju - tro, La - za - re.  
 moj La - za - re, moj La za - re, oj.  
 ju - tro La - za - re, moj La - za - re.

14 *Andantino divoto* Krsti nosimo

Krsti no-si-mo Bo-ga mo-li-mo, krsti no-si-mo Bo-ga

Sop. All *mp*

Kr - sti no - si - mo Bo - ga mo - li -

Tenor Bas

Kr - sti no - si - mo Bo - ga mo - li -

*rit.* mo-li-mo: *a tempo* Go - spo - de Go - spo - de, *p* po-mi - *molto* luj.

mo: Go - spo - de Go - spo - de, po-mi luj.

mo: Go - spo - de Go - spo - de, po-mi luj.

15 *Maestoso* Ne li ti rekov

Neli ti re-kov, de - voj-ko, da se, mo-ri, o -

Jasum si na-šal, de - vojko po'rna mo-ri, od

ma - žiš. Da se o-ma - žiš, mo-ri, de-voj-

te - be, li - ce to i je, mo-ri de-voj-

*Coda*

ko, me - ne mo-ri, ne će kaš. ko cr - ve - no ja - bl - ko.

ko, ko cr - ve - no ja - bl - ko ja - bl - ko.

## Ivanjske pesmi

(Narodna besedila)

## Vabilo na kres

1

Emil Adamič

*mf* Oj, I - ve, knam na kres! Saj ste snoči o - be - ča - li,

*mf* Oj, I - ve,

da b'te zna - mi kre - so - va - li, oj, I ve,

knam na kres! Saj ste sno - či o - be - ča - li,

knam na kres! *mf* Oj, I - ve, knam na kres,

da b'te zna - mi kre - so - va - li, oj, I - ve, knam na kres, na kres,

*p* Oj, I - ve, knam na kres! *rit.* *f* *mf a tempo* Saj ste sno - či o - be - ča - li,

1 Oj, I - ve, knam na kres! Saj ste sno - či

2 *mf* Saj ste sno - či o - be - ča - li, da b'te zna - mi kre - so - va - li, da b'te zna - mi kre - so - va - li, oj, I - ve

o be ca li, da b'te zna mi kre so va li,

da b'te zna - mi kre - so va - li knam na kres

da b'te zna - mi kre - so - va - li *ff* oj, I - ve, knam na kres, *mf*

da b'te zna - mi kre - so - va - li oj, I - ve, knam na kres,

oj, I ve, knam na kres!

oj, I - ve, knam na kres! *p* Sno - či ste nam o - be - ča - li,

Sno - či ste nam o - be - ča - li, *cresc.*

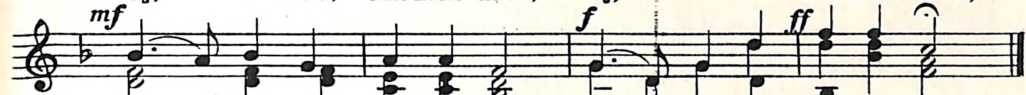
da b'te zna - mi kre - so - va - li, oj, I - ve,

da b'ie zna-mi kre-so-va-li, oj, I - ve, knam na kres,



knam na kres, oj, I - ve, knam na kres,

oj, I - ve, knam na kres, oj, I - ve knam na kres,



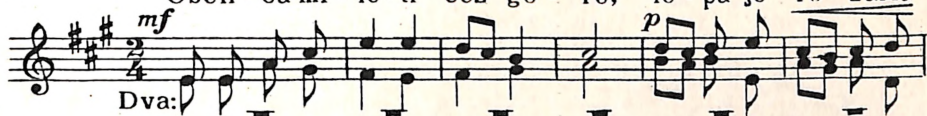
oj, I - ve, knam na kres, oj I - ve knam na kres,

## Čbelica mi leti čez goro

2

*Mirno*

Čbeli-ca mi-le-ti čez go-ro, le-pa je ro-ža Ma-



Dva:

ri - ja.

Zbor:

Le - pa je ro - ža Ma - ri - ja!



Sesta-la o - če ta svo-je - ga, le-pa je ro-ža Ma -

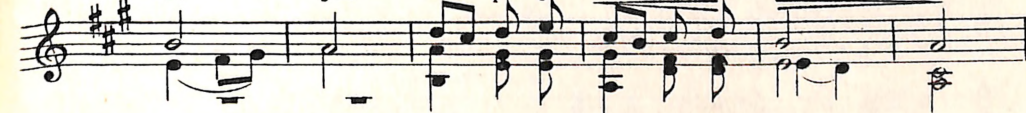


Dva:

ri - ja.

Zbor:

Le - pa je ro - ža Ma - ri - ja.



O na je mi-lo pra - ša - la, le - pa je ro - ža Ma -

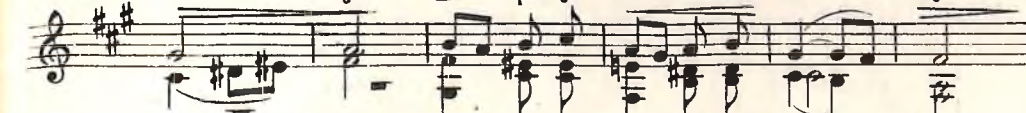


Dva:

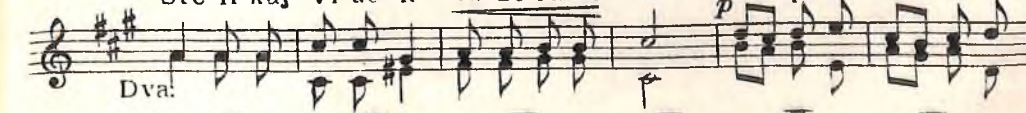
ri - ja.

Zbor:

Le - pa je ro - ža Ma - ri - ja.



Ste li kaj vi-de-li ro-žo ru-me - no? Le - pa je ro - ža Ma -



Dva:

ri - ja, Zbor: *p* *Počasnejše* *mf* Bi la je,  
 le - pa je ro - ža Ma - ri - ja Eden:  
 bi - la, pa je ni; Zbor: *rit.*  
 zve - ni - la zve - ni - la da - vne  
*a tempo* *p* *molto rit.* *pp* *mf* Le - pa si  
 dni, zve - ni - la, zve - ni - la da - vne dni. Dva:  
 ro - ža Ma - ri - ja. Zbor: *pp*  
 Le - pa si ro - ža Ma - ri - ja.

### 3 Tri ptice čez morje priletele

*Živahno* *(simile)*  
*p*  
 Tri ti - či - ce, tri ti - či - ce čez mor - je pri - le - te - le, tri  
 ti - či - ce, tri ti - či - ce čez mor - je pri - le - te - le, tri  
 ti - či - ce, tri ti - či - ce čez mor - je pri - le - te - le.  
 Pr - va no - si pr - va no - si kla - sek od pše - ni - ce, *mf*  
 kla - sek od pše - ni - ce,

pr - va no - si, pr - va no - si kla - sek od pše - ni - ce.  
 pr - va no - si, kla - sek od pše - ni - ce.

*poco rit.*  
 Da ņga Bogdaj, da ņga Bogdaj vna - še po - lje ne sla!

*a tempo*  
*mf* O - na ga je o - na ga je  
 o - na ga je na - še po - lje de - la

*allarg.* *molto rit.*  
 na - še po - lje, na - še po - lje do - bro ob - ro - di - lo. Tri

*a tempo* *p* *cre* - (*simile*) - *scen*  
 ti - či - ce, tri ti - či - ce, tri ti - či - ce, tri ti - či - ce, tri

*do,* *accelerando* *rit*  
 ti - či - ce, tri ti - či - ce, čez mor - je pri - le - te - le, tri

*a tempo* *mf* *cre* -  
 ti - či - ce, tri ti - či - ce, tri ti - či - ce, tri ti - či - ce, tri

*scendo,* *accelerando* *rit.*  
 ti - či - ce, tri ti - či - ce, čez mo - rje pri - le - te

za - dr - že - va - ti  
 le, čez mo - rje pri - le - te - le, pri - le - te - le.



*p* Dru-ga no-si, dru-ga no-si ja-go-do od gro - zda,  
*a tempo* Dru-ga no-si ja-go-do od grozda

*p* dru-ga no-si, dru-ga no-si ja-go-do od gro - zda.  
 dru-ga no-si ja-go-do od grozda.

*allarg.* Da bga Bogdaj, da bga Bogdaj knamvgori-ce *rit.* ne sla.

O - na ga je,  
 o - na ga je, o - na ga - je knamvgori - ce

*a tempo* de-la: in go-ri-ce, in go-ri-ce *allarg.* do-bro ob-ro - di *rit.*

*a tempo* *mf* le. Tri ti - ci - ce, tri ti - ci - ce čez mo - rje pri - le - te - le, tri

ti - ci - ce tri ti - ci - ce čez mo - rje pri - le - te - le, tri

*p* ti - ci - ce, tri *f* ti - ci - ce, čez mo - rje pri - le - te *p* *f* *rit.* - le . .

Tre-tja no-si, tre-tje no-si zdravje in ve - se - lje,  
*mf* Tre-tja no-si zdra-vje in ve - se-lje,

tre-tja no-si tre-tja no-si zdravje in ve - se - lje,  
*mf* tre-tja no-si zdra-vje in ve - se-lje,

*p* da bga Bog daj da bga Bogdaj vna-se se-lo ne sla.  
*rit.*

O - na ga je, o - na ga je o - na ga je vna-se se-lo de-la:

*f* Živo na - še se - lo zdra-vo in ve - se - lo,  
 na - še se - lo, na - še se - lo, zdra-vo, zdra-vo in ve - se - lo

na - še se - lo zdra-vo in ve - se - lo in ve -  
 na - še se - lo na - še se - lo ve - se

*ff* lo. se - lo, Zdra vo in ve - se - lo, zdra - vo in ve -  
 lo ve - se - lo, zdra - vo in ve - se - lo, zdra - vo

vo se - lo  
 in ve - se - lo, zdra-vo in ve - se - lo, zdra-vo

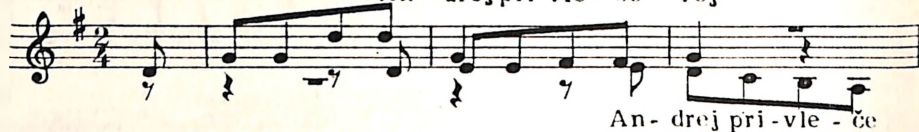
*f* in ve - se - lo, *mf* zdra-vo in ve - se - lo *p* zdra-vo in ve - se - lo. *ff*

## Andrej

1

Slavko Osterc

1930

An - drej pri - vle - če vej,  
An - drej pri - vle - če vej

An - drej pri - vle - če



vej. Jer - nej - ček jih se - če, Ju - rij za - ku - ri.



Mi - ha podpi - ha, Me - ta mi - ši na - ple - ta. Je - raspečekrompi - ra.

2

## Francétu

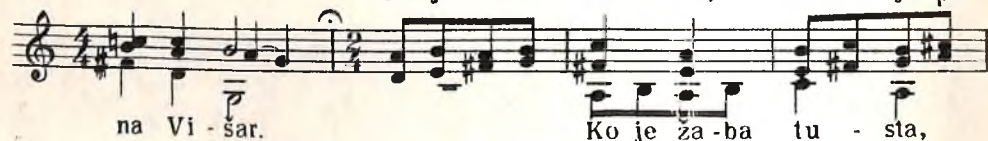


Franc - tanc - pi - ka - pok, ža - bo že - ne na po - tok,



ža - bo že - ne na Vi - šar, ža - bo že - ne na Vi - šar,

Ko je ža - ba tu - sta, Fran - ce jo po -



na Vi - šar.

Ko je ža - ba tu - sta,

hru - sta, Fran - ce jo po - hru - sta



Fran - ce jo po - hru - sta, Fran - ce jo po - hru - sta.

3

## Juretu

Di - no, di - no, da - no, re - po ne - o - pra - no.



Za ko - si - lo krop, za ju - ži no bob,



Za ko - si - lo krop, za ju - ži - no bob,



za ve - čer - jo koz - ji rep bo do - bil naš Ju - re,

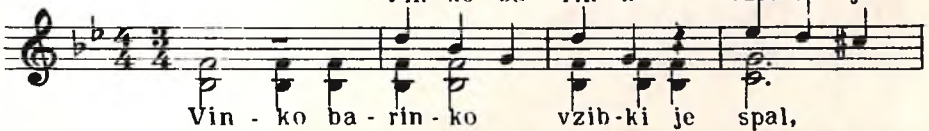


ker pravseprevr - ne, ka - mor se o - br - ne.

4

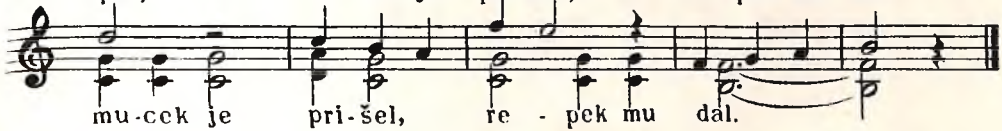
## Vinkotu

Vin - ko ba - rin - ko vzib - ki je



Vin - ko ba - rin - ko vzib - ki je spal,

spal, mu - cek je pri - šel, re - pek mu dal.



mu - cek je pri - šel, re - pek mu dal.

5

## Jošu

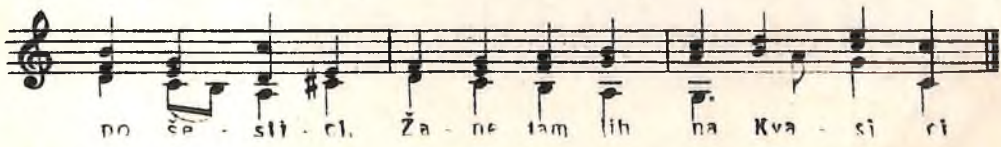
ku - pil



Još, daj mi groš, ku - pil



bom o prt - ni koš, saj pro - da - ja



po še - st - ri, Za - ne tam lih na kva - si - ri

## Vlahu

6

Vlah jê grah, ma-lo le - če,  
Vlah jê grah, ma-lo



Vlah jê grah  
bo - ba ne - če, bo - ba ne - če, bo - ba  
le - če, bo - ba ne - če bo - ba ne - če



ma - lo le - če, bo - ba ne - če, bo - ba



ne - če Vlah,  
bo - ba ne - če

ne - če Vlah, bo - ba ne - če Vlah.

7

## Tonetu



To - ne - ba - ro - ne iz Na - kla do - ma po -



tr - ka navra - ta: Je zaj - ka do - ma? Zaj - kani ču - la, ker je

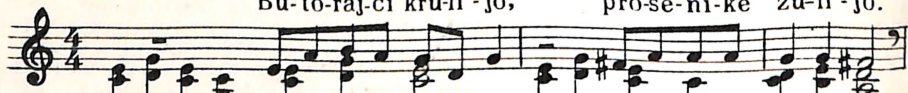


ple - sa - la, Ton - ckuba - ron - čku pe - te ka - za - la.

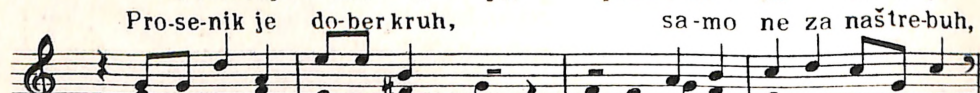
8

## Butorajcem

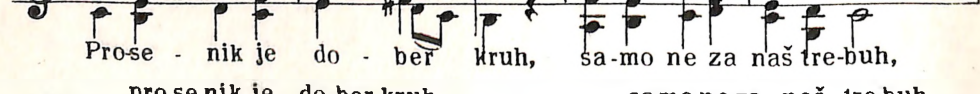
Bu - to - raj - ci kru - li - jo, pro - se - ni - ke žu - li - jo.



Bu - to - raj - ci kru - li - jo, pro - se - ni - ke žu - li - jo.



Pro - se - nik je do - ber kruh, sa - mo ne za naš tre - buh,



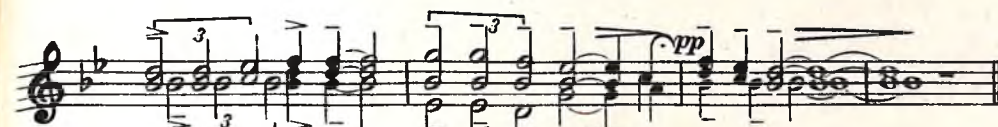
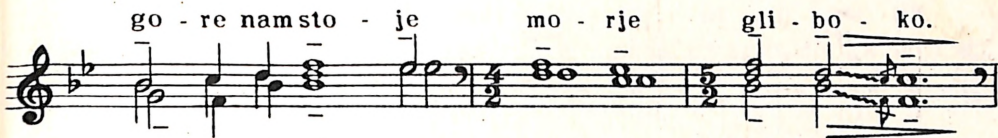
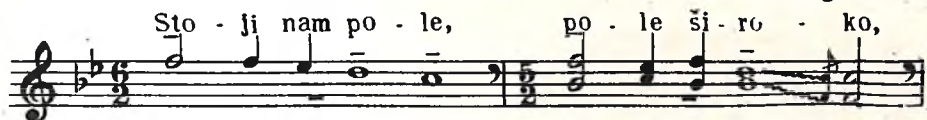
Pro - se - nik je do - ber kruh, sa - mo ne za naš tre - buh,



pro - se - nik je do - ber kruh, sa - mo ne za naš tre - buh.

pro - se - nik je do - ber kruh, sa - mo ne za naš tre - buh.

Žetelice na polju 215  
 (Iz pučkog obreda „Žetva“) Zlatko Grgošević



Ho - ćeš nam da - ti bla - goslov sve - ti med - ludstvo?

\*) Intonirati u G-duru, kad pjevaju djeca!

1

Gosp. prof. Srećku Kumaru

Siromašni zečak

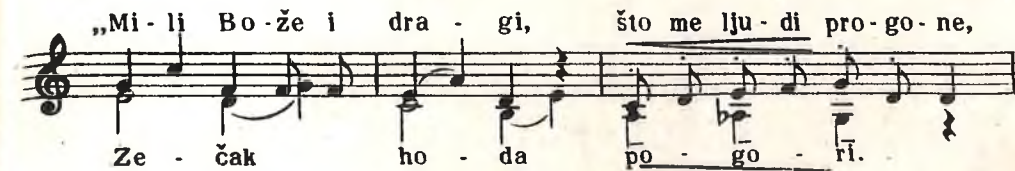
Emil Cipra

Ze - čak ho - da go - ri - com sam u se - bi zbo - ri on:

*Umjerenoi priprosto*



Ja - dni ze - čak!



joj \_\_\_\_\_ što li me se ne pro-du, *p* joj  
 kad im ni-šta ne či-nim, ja - dni ze - čak ja-dni ze-čak,  
 Nit im plo-ta pre-ti-rem, ku-pu-sa ne  
 ja-dni ze-čak ja - dni ze-čak ja - dni ze - čak,  
 sa - ti - rem, tra - vi - ca mi hra - ni - ca,  
 ja - dni, ja - dni ze - čak, ja - dni ze - čak,  
 šu - mi - ca mi ku - či - ca joj \_\_\_\_\_  
 ja - dni tra - vi - ca mi hra - ni - ca,  
 lo - kvi - ca mi vo - di - ca, joj \_\_\_\_\_  
 ja - dni ze - čak, ja - dni ze - čak  
 Pro - go - va - ra li - si - ca: „Ža - lo - sna ti  
 Pro - go - va - ra li - si - ca li - si - ca: „Ja - dni  
 maj - či - ca. Lju - dma dra - ga čor - bi - ca  
 ze - čak, lju - dma dra - ga  
 ze - či joj na vo - di - ci, joj \_\_\_\_\_  
 čor - bi - ca ze - či - joj na vo - di - ci,  
 ze - či - joj na vo - di - ci, ze - či - joj na vo - di - ci, joj *poco rit.*  
 joj. joj. joj.

Kao kolo  
Sopran

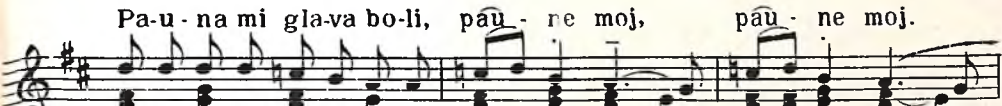
(Narodna lirika.)



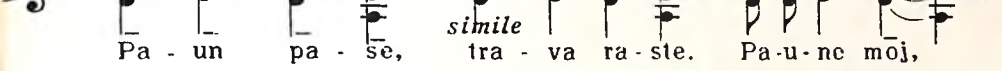
Paun pa-se tra-va ra-ste. Pāu - ne moj, pāu - ne moj



Pa-un pa-se, tra-va ra-ste. Pāu - ne moj, pāu - ne moj



Pa-u - na mi gla-va bo-li, pau - re moj, pau - ne moj.



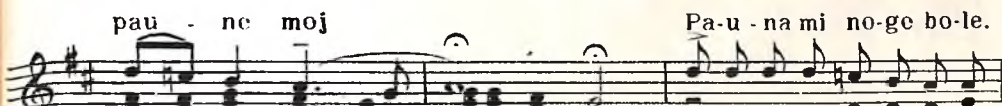
Pa - un pa - se, *simile* tra - va ra - ste. Pa - u - ne moj,



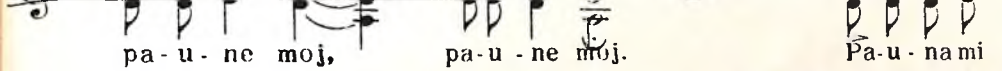
Pa-u - na mi ru-ke bo-le. Pau - ne moj



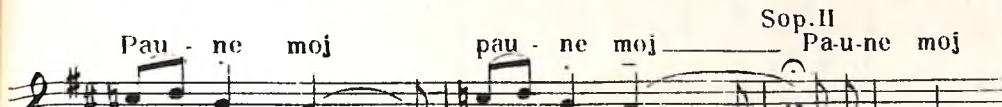
pa - u - ne moj. Pa - un pa - se tra - va ra - ste,



pau - ne moj Pa-u - na mi no-ge bo-le.



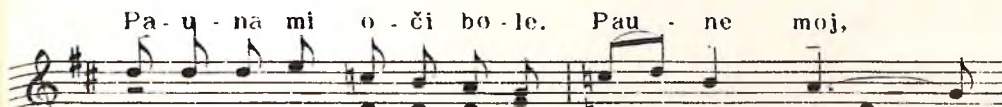
pa - u - ne moj, pa - u - ne moj. Pa - u - na mi



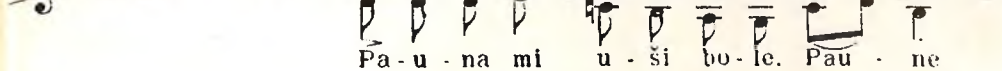
Pau - ne moj pau - ne moj — Sop. II Pa - u - ne moj



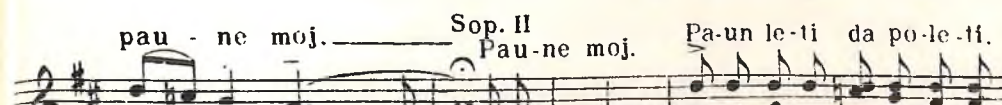
le da bo le. Pau - ne moj pau - ne moj



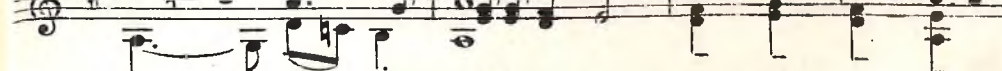
Pa - u - na mi o - či bo - le. Pau - ne moj,



Pa - u - na mi u - ši bo - le. Pau - ne



pau - ne moj. — Sop. II Pau - ne moj. Pa - un le - ti da po - le - ti.



maj, pau - ne moj. Pa - un pa - se,



Pau - ne moj,      pau - ne moj.

*sim.*  
tra - va ra - ste.      Pa - u - ne moj,      pa - u - ne moj.

Na či - je će dvo - re pa - sti.      Pau - ne moj,

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

pau - ne moj.

Pa - u - ne moj,      pa - u - ne moj.

Ej, na dvo - re I - va - no - ve,      pau - ne moj

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

pau - ne moj

pa - u - ne moj      pa - u - ne moj

## Oj Jelena, Jelena...

(Iz Kolnova u šopronske županiji)

Živo i veselo

Boris Papandopulo

*ff* Oj Je - le - na, Je - le - na! *f* Oj Je - le - na,

Oj Je - le - na, Je - le - na! Oj Je - le - na,

Je - le - na, ja - bu - ka ze - le - na! Oj Je - le - na, Je - le - na,

le - na, oj Je - le - na, oj Je - le - na,

ja - bu - ka ze - le - na! Podnjomra - sla, podnjomra - sla

oj Je - le - na! Podnjomra - sla, podnjomra - sla

tra - va di - te - li - na podnjomra - sla, podnjomra - sla,

pod njomra - sla, pod njomra - sla, *sf* di *sf* te

tra - va di - te - li - na! *sf* Ku - je že - la Je - le - na,

*sf* li *sf* na! *f* Ku je že - la Je - le - na,

oj! oj! *f* oj! *f* oj!

*f* ku je že - la Je - le - na gi - zda - va dje - voj - ka,

*f* oj! *sf* oj! *sf* oj! *sf* oj!

*f* ku je že - la Je - le - na, gi - zda - va dje - voj - ka

The musical score is written on a grand staff (treble and bass clefs) in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. It features a variety of dynamics including fortissimo (ff), forte (f), sforzando (sf), and accents (^). The melody is characterized by eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. The score is divided into several systems, each with a corresponding line of lyrics.

Szla-tim sr-pom, szla-tim sr-pom, sbe-ti-mi ru-ka-mi



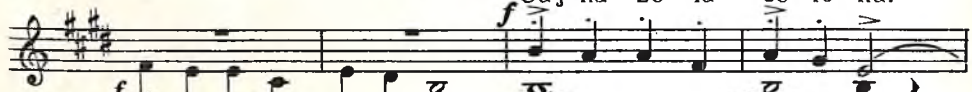
Szla-tim sr-pom, szla-tim sr-pom, szla-tim sr-pom szla-tim sr-pom

szla-tim sr-pom, szla-tim sr-pom, zbe-li-mi ru-ka-mi!



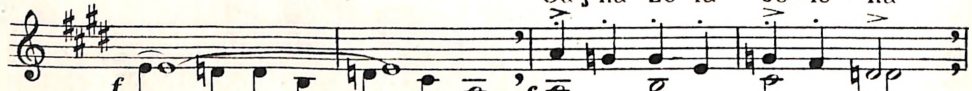
*sf* szla . *sf* tim *sf* sr *sf* pom!

Ča'j-na-že-la Je-le-na!



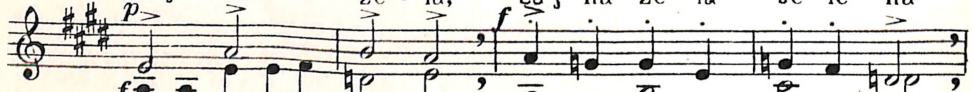
*f* Ča'j-na že-la! Je-le-na!

Ča'j na-že-la Je-le-na



*f* Ča'j na-že-la Je-le-na! *f* Ča'j na-že-la

*p* ča'j na-že-la, ča'j na-že-la Je-le-na



*f* pred ko-nje od-ne-sla, ča'j na-že-la,

*p* ča'j na-že-la: „Ji-te, pij-te, ji-te, pij-te,



*f* pred ko-nje o-dne-sla: „Ji-te, pij-te, ji-te, pij-te,

mo-ga bra-ta ko-nji, *pp* ji-te, pij-te, ji-te, pij-te,



*f* ji-te, pij-te, *f* ji-te, pij-te, *f* ji-te, pij-te, *f* ji-te, pij-te.

ji - te, pij - te, ji - te, pij - te, ji - te, pij - te, ji - te, pij - te,  
 mo - ga bra - ta ko - nji! ji - te, pij - te, ji - te, pij - te,

mo - ga bra - ta ko - nji!  
 mo - ga bra - ta ko - nji! *sf* Oj Je - le - na, oj Je -

Oj Je - le - na, Je - le - na!  
*p* le - na, oj Je - le - na, oj Je - le - na, oj Je -

Ja - bu - ka ze - le - na!  
*sf* le - na, oj Je - le - na, oj Je - le - na, oj Je -

*Polaganije* oj Je - le - na, Je - le - na! *sve polaganije*  
*pp* le - na! Je - le - na! *sfppp* oj  
*pp* le - na! Je - le - na! *p* ja - bu

ka ze - le - na! *sfppp* Oj!

*Vrlo brzo i jako*  
*ff* Oj Je - le - na, Je - le - na, ja - bu - ka ze - le - na!  
*ff* Oj Je - le - na, Je - le - na, ja - bu - ka ze le - na!

## Dodolice

*Allegro*

1. Dodo-li-ca Bo-gam-li do-do-le

Svetomir Nastasijević

2. Palpe-ru-ga pre-ko se-lo do-do-le

daj Bo-že dažd

Musical notation for the first system, featuring a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff with accompaniment below. Dynamics include *cresc.* and *f*. The tempo is *Allegro*. The lyrics are: "daj Bo-že dažd". A *riten.* marking is present at the end of the system.

*Moderato cantabile*

a ki-ši-ca pre-ko poljedo-do-le

daj Bo-že dažd

Musical notation for the second system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff with accompaniment below. Dynamics include *mf*. The lyrics are: "a ki-ši-ca pre-ko polje daj Bo-že dažd".

da za ro si ra vno polje do do le

daj Bo-že dažd

Musical notation for the third system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff with accompaniment below. Dynamics include *p*. The lyrics are: "da za-ro-si ra-vno polje daj Bo-že dažd".

*Più mosso*

da se ro-di sva-ko ja-ko

*Allegro*

1. Od dva kla-sa ši-nik ži-to

2. Od dva groz-da ča-bar vi-no

Musical notation for the fourth system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff with accompaniment below. Dynamics include *p* and *cresc.*. The lyrics are: "da se ro-di sva-ko ja-ko".

do-do-le daj Bo-že dažd  
do-do-le daj Bo-že dažd*Larghetto*

I-gra-le su do-do-

Musical notation for the fifth system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff with accompaniment below. Dynamics include *f*. The lyrics are: "daj dažd".

li-ce oj do-do oj do-do do-do-le

Musical notation for the sixth system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff with accompaniment below. The lyrics are: "li-ce oj do-do oj do-do do-do-le".

Daj mi Bo-že si-tnu ro-su oj do-do

Musical notation for the seventh system, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature. The melody is written on a single staff with accompaniment below. The lyrics are: "Daj mi Bo-že si-tnu ro-su oj do-do".

oј do - do do - do - le da o - ro-si na-še po-lje

*Allegro*

Do-do-li-ca Bo-ga mo-li do-do-le daj Bo-že dažd

*a tempo**molto sostenuto*

da u da-ri ro-sna ki-ša oј do-do do - do do - do - le

## 2

## Civ, riv, mačak sedi

*Allegretto scherzando*

1. Civrivrivriv mačak se-di civrivrivriv u pro če-lje  
2. Dugenoge o - be - si-o i mustaći iz-du - ži-o

*Cantabile**riten**a tempo*

Pi - tu - je ga se - stra mač ka Šta je

*riten.**Allegretto scherzando*

te - hi bra - te mač ku Ti si noge iz - du -

*Meno mosso e mesto*

ži-o i mustaći o - be - si-o Progo-va-ra braćacma - čak

*Allegretto moderato*

„Ka - ko šta - je se - le mač - ko ja o - ti - doh na po - li - cu

*mf*

na - djohnešto u pa - ni - cu sir - li be - še mast li be - še

*p*

ma - u ma - u ma - u ma - u ma - u ma - u ma - u ma - u mia - u

O tud i - de ba - be - ti - na u ru - ci - joj o - že - ži - na mia - u

o - že - že me dvatri pu - la u ma - lo mi o - ba o - ka

*Allegretto scherzando*

o - sta - do - še mia - u Za - to sam ti se - le mač - ko

*p*

*Cantabile*

du - ge no - ge o - be - si - o mu - sta - ci

o - be si o mia - u mia - u.

*riten.* *a tempo*

## Naricaljka

Josip Vrhovski.

*Polagano i bolno*

1. *p* Ma-mi-ca na-ša, ma-mi-ca! na-ša, kam se ot -

*mf* pra-vlja-te, Ko-mu nas sta-vlja-te. Ma-mi-ca

10. na-ša, kam se ot - pra-vlja-te ko-mu nas sta-vlja-te

*Široko i teško*

*ff* de-či-cu svo-ju. Ma-mi-ca na-ša

15. kam se ot - pra-vlja-te ko-mu nas sta-vlja-te

*Tempo kao početak*

20. *ppp* de-či-cu svo-ju

25. *p.*

*Malo brže*

30. *a* Cin-to-rek, cin-to-rek



vr - tek o - gra - je - ni, gde bu po - či - va - la

ma - mi - ca na - ša

Hi - ži - ca, hi - ži - ca, kak joj bo - deš hla - dna

kak joj bo - deš hla - dna, kak joj bo - deš tem - na

Ma - mi - ca na - ša,

ma - mi - ca na - ša, kam se ot - pra - vlja - te,

kam se ot - pravlja - te, ko mu nas sta - vlja - te de - či - cu

svc - ju

## Pokotni nam

2

*Svečano umjeren* (♩=67)

Po - ko - tni nam Je - zuš  
 ja - bu - ku

*f* *gliss.*

vu - tu go - ru vi - so - ku,  
 da bi nam go - ra,

*gliss.* *ff*

šcr - le - nim  
 da bi nam go - ra ro - di - la,

vin - cem  
 šcr - le - nim vin - cem le - ja - la

*gliss.*

*Recit.*

Bla - go - slo - vi nam ju Je - zuš, bla - go - slo - vi nam ju Bo - že  
 Bla - go - slo - vi nam ju Bo - že

Ču - vaj nam Bo - že te na - še go - re,  
 Ču - vaj nam Bo - že se - vin - ske

ču - vaj nam Bo - že.  
 go - re, Ču - vaj nam Bo - že

*Recit.*

Bla - go - slo - vi nam ju Je - zuš, bla - go - slo - vi nam ju  
 Bla - go - slo - vi nam ju

Bo-že. *ff* ja - bu - ku.

Bo-že. Po - ko - tni nam Je - zus ja - bu - ku.

ši - ro - ko *gliss.* Da bi nam

vu to po - le ši - ro - ko

po - le ro - di - lo *p* zlat - nom pše - ni - com

oj oj

plo - di - lo *p* Bla - go - slo - vi se na - še

Bla - go - slo - vi

po - le i vin - ske go - re

se na - še po - le i vin - ske go - re

Bla - go - slo - vi nam ju Je - zuš Bla - go - slo - vi nam ju

Bla - go slo - vi nam ju Bo -

Bo-že.

že. Ču - vaj nam Bo - že se vin - ske go - re

ču - vaj nam

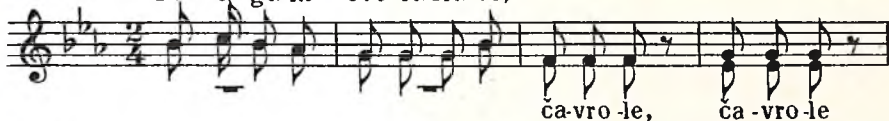
*fff* Bo - že.

3

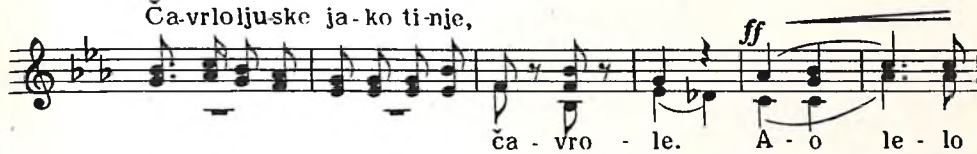
## Cigani

*Dosta brzo*

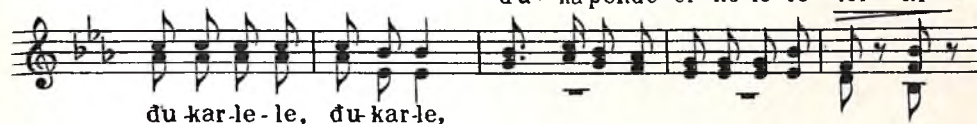
Svi ci-ga-ni sve-ca-sla-ve,



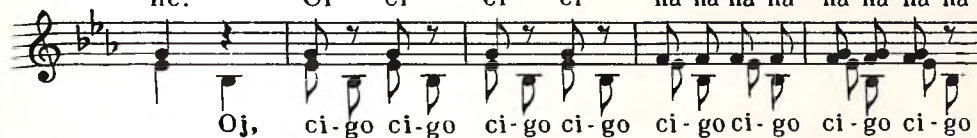
Ča-vroljuskje ja-ko ti-nje,



đu - kapende cr-no le-te ter - ni -

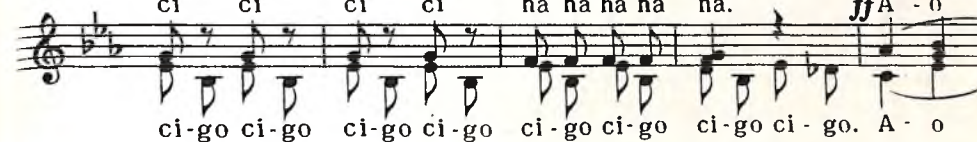


ne. Ci ci ci ci he he he he he he he he

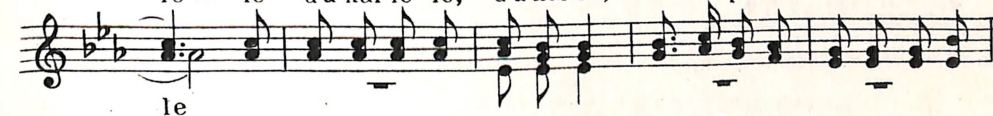


Oj, ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go

ci ci ci ci he he he he he. ha ha ha ha ha.



le - le đu-kar-le-le, đu-kar-le, du - kapende cr-no le-te



ter - ni - ne Čer-gu su im za-pa-li - li ča-vro-le,



ča-vrole, ča-vroljuskje ja-ko ti-nje ča - vro - le.



Čer-gu su im spa - li - li,



čer - gu spa-li - li, a - o le - le

čer-gu su im spa - li-li, čer-gu su im

čer-gu su im spa-li-li oj

spa - li-li cer gu su im spa li li

*Brzo* Svi ci-ga-ni sve-ca sla-ve

*A mf* ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go

ča-vro-le, ča-vro-le, ča - vr- lju-ske ja - ko ti - nje

Ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go

ča - vro - le. *f* A - o le - le

ci - go ci - go ci - go ci - go ci - go ci - go ci - go ci - go

he he he he he he he

ha ha ha ha ha ha ha

ci - go ci - go ci - go ci - go ci - go ci - go ci - go ci - go

he he he he he he he

*f* ha ha ha ha ha ha ha

ci go ci - go ci - go ci - go ci - go ci - go ci - go ci - go

ha ha ha ha ha ha ha he he he he he he he

he he he he he he he hu hu hu hu hu hu hu

ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go ci-go B

*fff* a - o le-le hi

ha  
he

\*) ci ci

ci-go ci-go

ho

\*Alti mogu pjevati od A do B ovako, ako im je prvo preteško.

## Ftiček veli, da se ženil bude

4

Umjereno brzo

*mf*

Ftiček veli,

*p*  
 Ćip Ćip hop hop Ćip Ćip hop hop Ćip Ćip

fti-ček ve-li da se že-nil bu de  
*f*  
 hop hop Ćip Ćip hophophop hophophop Ćip Ćip Ćip

*p*  
 a a a  
 hop hophop Ćip Ćip hop hop Ćip Ćip Ćip hop hop hop

da se že - nil bu de. že - ni me - ne,  
 Ćip Ćip hop hop Ćip Ćip Ćip hophophop Ćip Ćip

že - ni me - ne, pre - pi - sa - nu fti - cu a a  
*p*  
 hop hop Ćip Ćip hop a a

Ne-ćemte-be, ne-ćemte-be pre-pi-sa-nu  
 dip dip hop hop dip dip  
 pre-pi-sa-nu fti-cu. Ne-ćemte-be, ne-ćemte-be pre-pi-sa-nu

fti - cu, f  
 hop hop nemašhi-zu, nemašhi-zu, kaknit ja si - ro - mak  
 fti - cu f ne - maš hi - zu

*Brzo*  
 i-mamhi-žu, i-mamhi-  
 kaknitjasi ro - mak.  
 dip dip hophophop dip dip hophophop dipdipdipdip hophophophop

žu, ód sla-mi-ce do sla-mi-  
 i-mamhi-žu, i-mamhi-žu,  
 dip dip dip dip hop hop hop hop dip dip dip dip hop hop hop hop

ce *Vrlo brzo*  
 ód sla-mi-ce, do sla-mi-ce, to je na-ša hi-ža;  
 ff

*Široko*  
 to je na-sa hi-ža, to je na-sa hi-ža.

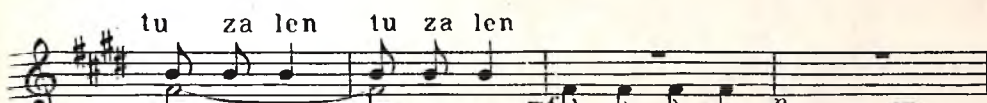
## Tu za len

5

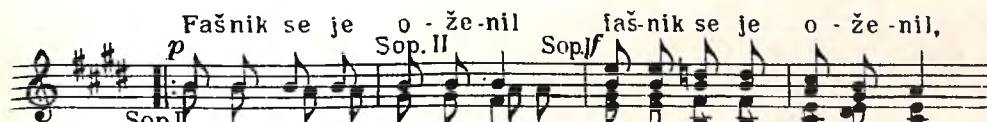
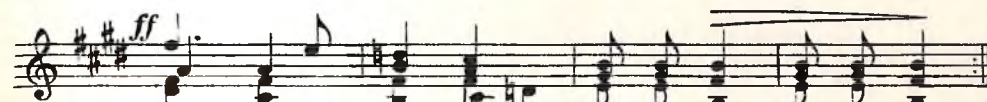
*Dosta Brzo*

2. Tu za len, tu za len, za to ma - sno

1. Tu za len, tu za len, za li du - gi

2. tu za len, tu za re - pu, tu za re - pu  
tu za ze - lje,ze  
len - ljetu za len, tu za len, tu za re - pu tu za len,  
tu za ze - lje tu za len,Tu za len, tu za len, za ti du - gi  
za to ma - sno

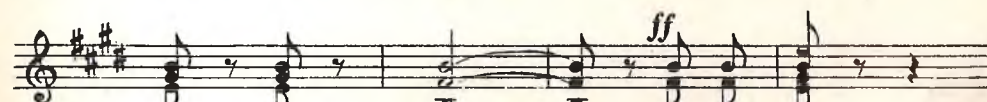
tu za len tu za len

len ze - lje tu za re - pu tu za len  
tu za ze - lje tu za lenFašnik se je o - že - nil Sop. II faš - nik se je o - že - nil,  
Sop. II Alt. II Fašnik se je o - že - nil,  
Alt. I Alt. II Fašnik se je fašnik se je o - že - nil,  
Fašnik se je o - že - nil

pe - pel ni - cu za - ru - čil, za - ru - čil,



pe - pel ni - cu za - ru - čil, pe - pel ni - cu



za ru - čil tu za len.

Ako se pjeva 2. strofa onda se prvu pjeva samo do  $\Phi$  a drugu do kraja



## Srećali smo mravlju

*Široko* *Dosta brzo*

*f* Sre-ća-li smo mravlju, *mf* smo re-kli, da go-

Ho-pa cu-pa ho-pa cu-pa hop cup

*mf* Hop cup hop cup *mf*

Klavir\* *p*

spa, da, ta-kšeten-ke no-ge ma pa takprežme-kje-

ho-pa cu-pa ho-pa cu-pa hop cup hop cup hop cup

*p*

na na na, da ta-kše ten-ke no-ge ma pa takprež-me'-kje

hop cup hop cup hop cup hop cup

na na na *f* Sre-će-li smo je - ža smo

hop ho-pa cu-pa ho-pa cu-pa ho-pa cu-pa ho-pa cu-pa

*f* hop cup hop cup hop cup hop cup

\* Mjesto Klavira moglo bi se upotrebiti: viola i cello, dva fagota ili berde i brač treći.

re-kli da šoš-tar, da ta-kše le-pe i-gle ma pak  
 ho-pa cu-pa ho-pa cu-pa ho-pa cu-pa ho-pa cu-pa  
 hop cup hop cup hop cup hop cup

žnji-mi pi-kat zna zna zna, da tak-še le-pe i-gle ma pak  
 ho-pa cu-pa ho-pa cu-pa ho-pa cu-pa ho-pa cu-pa  
 hop cup hop cup hop cup hop cup

žnji-mi pi-kat znaznazna. *ff* Sre-ća-li smo vu-ka smo-re-kli, da me-  
 ho-pa cu-pa hop cup *ff* Sre-ća-li smo vu-ka smo re-kli

ta-kše o-štre no-že ma pak žnji-mi kla-ti znaznazna, da  
 sar, *pp* da no-že ma pak  
 me-sar, *pp* da ta-kše o-štre no-že ma pak žnji-mi kla-ti znaznazna, da

ta-kše o-štre no-že ma pak žnji-mi kla-ti zna zna zna.

žnji - mi klat zna

ta-kše o-štre no-že ma pak žnji-mi kla-ti zna zna zna.

*Malo polaganije (Svečano)* *Malo*

Sre-ća-li smo ko-zu smo re-kli, da so-kač, da

*brže* *p*

ta-kše dve ku-ha-če ma pak žnji-mi me-šat zna zna zna, da

ta-kše dve ku-ha-če ma, pak žnji-mi me-šat zna zna zna.

Ho-pa cu-pa

*f* Hop cup

Polaganije

pp Polagano sapćuć

Sre-ća-li smo  
 ho - pa cu - pa ho - pa cu - pa ho - pa cu - pa *pp* ho - pa cu - pa  
 hop cup hop cup hop cup hop cup

*pp*

*Vrlo brzo i sve jače do kra-*  
 pu - ža smo re - kli, da zi - dar, da ta - kšu le - pu  
 ho - pa cu - pa ho - pa cu - pa ho - pa cu - pa ho - pa cu - pa  
 hop cup hop cup hop cup *f* hop cup

*f*

*ja*  
 hi - žu ma pak sam ju zi - dat zna zna zna, da ta - kšu le - pu  
 ho pa cu pa ho pa cu pa ho pa cu pa ho pa cu pa  
 hop cup hop cup hop cup hop cup

li - žu ma, pak sam ju zi - dat zna zna zna.  
 ho - pa cu - pa ho - pa cu - pa zna zna zna.  
 hop cup hop cup hop cup hop cup

## Vivak

1 *Umereno* Reči Jovana Jovanovića-Zmaja St. St. Mokranjac  
Vi, vi, na stra-žismo mi. Vi, vi, nastra-žismomi.



Vi, vi, nastra-žismomi. Vi, vi, nastra-žismomi.

Vi - vi - vi! vi - vi - vi! *mf* Ze-le-ni se



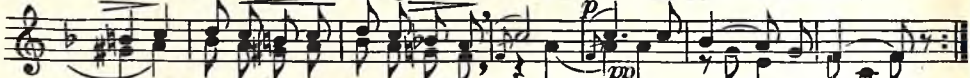
Ze-le-ni se na-še per-je, a bli-sta se k'o bi-ser-je,

na-še perje, a bli-sta se k'o bi-ser-je. *Široko*



A na gla-vi per-ja -

*malo življe* *poco rit.* *Tempo I* Vi vi nastra žismomi.



ni-ca, To se zo ve stražarti-ca.

Vi, vi, nastra-žismomi.

Vi, vi, vi! Vi, vi, vi!

Vi, vi, vi! Vi, vi, vi!

Na straži smo mi.

Na straži smo mi.

Koj' bez puške može proći

Mi smo spasli mnoge ptice,

Ali lovac ne sme doći

Mnoge ptice i zverčice,

Ako dodje, zalud trudi,

Te nas svako rado gledi

Straža cikne, sve probudi.

Dobra straža mnogo vredi.

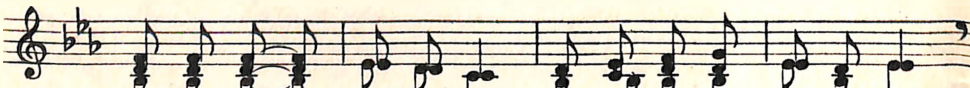
2

## Al' je lep

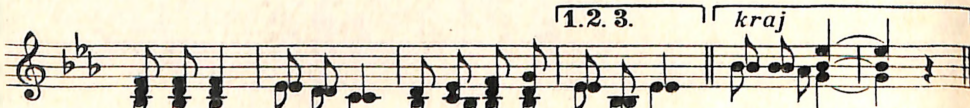
Reči J. Jovanovića-Zmaja



Al' je lep O - vaj svet, On - de po - tok, Ov - de cvet;



Al' je lep O - vaj svet, On - de po - tok, Ov - de cvet;



Al' je lep O - vaj svet, On - de po - tok, Ov - de cvet; Ov - de cvet.

Tamo njiva

Tamo Dunav

Slavuj pesmom

Ovde sad

Zlata pun,

Ljulja lug,

Eno sunce,

Onde trava,

Ja ga slušam

Evo hlad!

Ovde chun.

I moj drug.

Al' je lep

Al' je lep

Al' je lep

Ovaj svet,

Ovaj svet,

Ovaj svet,

Onde potok,

Onde potok,

Onde potok,

Ovde cvet.

Ovde cvet.

Ovde cvet.

*Allegretto scherzando*

*mp*

Ra-no pod-joh na pa - zar, Kupih pi-le za di - nar;

Oj, ti pi-le pi-te - to! Ra-no po-djoh na pa - zar,

Ku-pih ko-ku za di - nar; Oj, *Oj ti 'ko-ko-raj - ko,*  
ko-ko-ko-ko-ko-raj - ko! *p* A ti pi - le pi-te - to!  
raj - ko, ko-ko-ko-ko-ko-raj-ko, Oj, ti pi-le pi-te - to!

*mp*

Ra-no po-djoh na pa - zar, Kupih pe-tla za di - nar;

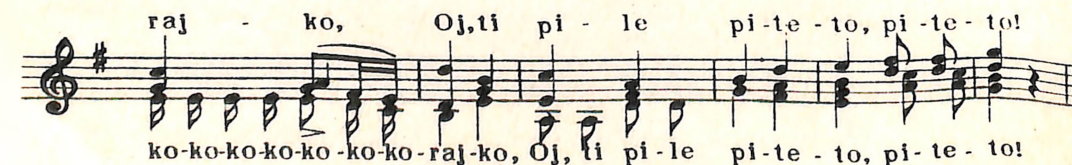
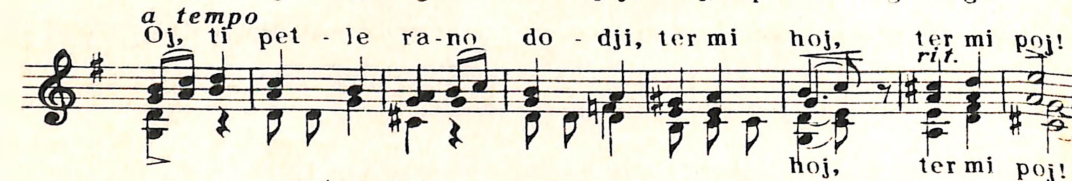
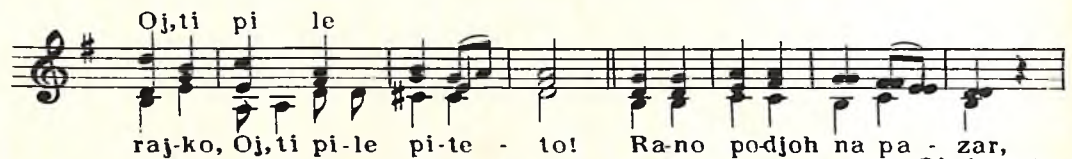
Oj, ti pe - tle, ra-no do - dji termi poj, termi poj!  
*accel.* *poco rit.*  
Oj, ti pe - tle ra-no do - dji termi poj, termi poj!

ko-ko-ko-ko-ko ko-ko-ko-ko-ko-raj - ko

Oj, ti ko-ko-raj - ko, Oj, ti ko-ko-ko-ko-ko-ko

A ti pi - le

raj ko, Oj, ti pi-le pi-te - to! Ra-no po-djoh na pa - zar



---

## IZ UREDNIŠTVA

S ovim desetim sveskom je revijska zbirka omladinskih zborova završena. Ovime smo izvršili obavezu danu našim pretplatnicima. Da se do tog cilja moglo doći, u prvom redu valja da se zahvalimo našim saradnicima na tako velikom broju poslanih pjesama, te dobroj volji i strpljivosti pretplatnika, naročito radi zakašnjenja nekih svezaka. Za nagradu za to smo književni prilog za nekoliko stranica povećali.

Početakom slijedeće školske godine nastavićemo izdavanjem slijedećih zbirki:

1. Zbirka religioznih omladinskih skladbi (E. A d a m i č: Misa u čast sv. Alojzija. I v. G r b e c: Staroslavenska misa. J. V r h o v s k i: Starohrvatska misa. M. T a j č e v i ć: Liturgija. Opelo.)
2. Zbirka skladbi za narodne i državne praznike.
3. Zbirka pjesama za sve školske stepene.
4. Zbirka skladbi za omladinske mješovite zborove.
5. Dječje igre s pjevanjem.
6. Skladbe za školske orkestre i tamburaške zborove.
7. Pomagala za pouku u glazbi.

Umoljavaju se svi koji bi se za te zbirke zanimali da se (neobvezno) jave, kako bi se mogla odrediti visina naklade.

---

---

## ZAKLJUČAK ANKETE O POUČAVANJU PJEVANJA PO NOTAMA NA OSNOVNOJ (NARODNOJ) ŠKOLI.

Našem pozivu odazvalo se deset stručnjaka, koji su problem razjasnili i obradili sa svih strana i usto naveli dragocjene podatke za svakoga tko se bavi poukom u pjevanju. Za njihov trud i sva iskustva na ovome im se mjestu zahvaljuje

Uredništvo Grlice.

---

Muzička akademija



525212096



---

---

Vlasnik, izdavač i odgovorni urednik: Srećko Kumar, Zagreb, Švearova ul.  
9/III. Tiskara »Preradović«, Zagreb, Gajeva 13. Za tiskaru odgovara: Eugen  
König, Palmotićeva ul. 60.