

NOVA MVZIKA

DVOMESEČNIK ZA VOKALNO IN INSTRUMENTALNO GLASBO.



LETNIK II., ŠTEV. 5.

VREJA

EMIL ADAMIČ.
IZDAJA IN ZALAGA
"GLASBENA
MATICA"
V LJUBLJANI.

JUSTIN 27.

YOKO MIZUKA
OWNER/NIK ZA YOKAHO IN TRAMONTANO CLASO



Ms. D 375/1953

YOKO MIZUKA

YOKO MIZUKA

YOKO MIZUKA

YOKO MIZUKA

NOVE MUZIKE

Vsebina: Mladen Pozajjić: Jugoslovanska kolonija v Parizu z muzikalnega stališča. — Dr. Ivan Karlin: O „vibratu“ na goslih. — Iv. Karel Sancin: Razmišljanja o smotreni glasbeni vzgoji našega naraščaja. — Razne glasbene zanimivosti.

Mladen Pozajjić:

Jugoslovanska kolonija v Parizu z muzikalnega stališča.*

Za našo umetniško propagando je Pariz najugodnejše mesto, prvič zato, ker iščejo Parižani vedno kaj novega, in drugič, ker uživa naša država pri njih največje simpatije. Te ugodne okolnosti pa se vse premalo izkoriščajo. Krivdo za to nosijo predvsem naši službeni predstavniki, saj mladina nima sredstev, da bi zainteresirala v večjem obsegu odlično pariško občinstvo za nas.

»Udruženje jugosl. študentov v Parizu« je osnovalo tako v začetku lanske sezone umetniško in glasbeno sekcijo. Glasbena sekcija je dala tri glasbene večere v obliki soareje s plesom, ker je ta oblika v Parizu posebno priljubljena, in sicer dne 11. februarja, 23. februarja v proslavo sv. Save in 2. maja v proslavo Zrinjskega in Frankopana. V okviru glasbene sekcije se je osnoval tudi mešan zbor 35-tih pevcev pod vodstvom pisca tega dopisa.

Pokroviteljstvo nad prvo soarejo je prevzel g. Emile Haumant, profesor na Sorboni. Vršila se je v prostorih »Institut-a d' Etudes Slaves« s sodelovanjem gdč. Ljerke Križ in gg. Décsi-ja, Marinkovića, Paligorića in Savkovića.

Druga soareja je potekla posebno svečano v krasni dvorani hotela »Lutetia« pod pokroviteljstvom g. Eduarda Herriota, ministra prosvete in lepih umetnosti. S kompozicijami Pintarića in Tajčevića je nastopila gdčna Dora Gussich. Kot absolventinja kr. glasbene akademije v Zagrebu se je imenovana gospodična, ki je bila z uspehom nastopila že v Zagrebu in Ljubljani, priborila simpatije glasbenih krogov. Zadnji dve leti je porabila za nadaljnje študije pod vodstvom prof. I. Philippa v Parizu. Poleg nastopa gdčne Gussich, ki je bil najzanimivejša točka programa, ter pevke ge Novak-Mettendorf in plesalke gdčne Mihel, ki je plesala s svojo partnerico Srbske plesne na godbo o. Milojevića, je bil posebno lepo sprejet nastop mešanega zbora s skladbami Ipavca, Lisinskega in Mokranjca. To je bil žal zadnji nastop tega zbora, ker mu je »Institut Slave« odpovedal prostor za vaje, drugega pa dijaki brez materialnih sredstev niso mogli najeti. Naše poslanstvo, zaproseno za pomoč, je pokazalo tudi tokrat nerazumljivo indiferentnost.

Na tretji soareji pod pokroviteljstvom jugosl. konzula g. Miroslava Jankovića v dvorani »des Sociétés Savan-

* Opomba. Zaradi skopo odmerjenega prostora smo morali dopis nekoliko skrajšati.

tes« so sodelovali gg. Pipkov, Reich, Savković, ženski oktet, ki je vežbal kot zadnji ostanek nekdanjega mnogo obetajočega mešanega zbora v zasebnem stanovanju dirigentovem, ter nazadnje tamburaški zbor društva »Union des Croates en France«. To društvo so ustanovili pred 20-timi leti hrvatski obrtniki in delavci. Ta diletantski orkester pod diletantskim vodstvom je vendarle izvedel lahke stvari okusno, Francozi pa so z zanimanjem poslušali te zanje popolnoma neznane instrumente.

Tu treba izreči najlepšo hvalo konzulu g. Jankoviću, ki edini od naših službenih reprezentantov pomaga pri vsaki kulturni akciji.

Razen teh prireditvev je sodelovala glasbena sekcija z moškim kvartetom na gala-prireditvi društva »Confédération des Travailleurs intellectuels«, dne 26. junija pod pokroviteljstvom predsednika republike v »Veliki Palači«. Pele so se tri pesmi jugosl. študentov z ogromnim uspehom.

Dne 15. junija je priredila glasbena sekcija v dvorani Gaveau koncert jugoslovanskih skladateljev, ki se nahajajo v Parizu. Koncert so vzeli ti skladatelji v lastno režijo, ker »Udruženje« ni moglo financirati tega podjetja. Radi absentiranja treh starejših skladateljev program ni bil popoln. Izvajala so se dela gg. Décsi-ja, Marinkovića, Pozajjića in Richtmana. Vredno je posebej omeniti »Ave Marija« g. Cvjetka Richtmana za sopran, violino, mešani zbor in orgle. G. Richtman, Sušačan po rodu, je študiral na Dunaju, v Lipskem in Parizu. Sedaj je organist v neki pariški cerkvi. Ker so se absentirali jugosl. izvajalci, je bilo treba najeti francoske sile, celo zbor, kar je otežkočilo stilsko izvedbo in hudo povečalo izdatke. Ta koncert, ki je bil prirejen pod pokroviteljstvom gg. Luja Marine-a, ministra penzij, in Miroslava Spalajkovića, našega pariškega poslanika, v korist bolgarskim potresnim žrtvam, ni napravil zaželenega dojma. Ta večer se je nameraval prvotno prirediti skupno z Bolgari, vendar pa ti niso pristali na ta načrt. To so bile v tej sezoni prireditve »Udruženja jugosl. študentov v Parizu«, tako malo podpirane od vseh onih, ki bi mogli kaj storiti v tej stvari; samo požrtvovalnost sodelavcev je preprečila, da se niso sprevrgle v običajno blamažo.

Od naših umetnikov je koncentrirala v Parizu beograjska violinistinja gdčna Mihajlović. Imela je lep uspeh, vendar se ji ni zdelo vredno, sprejeti na svoj program vsaj eno jugoslov. delo. Od naših skladateljev se je iz-

vajal v vsej pretekli sezoni samo »Kozar« Mokranjčev — od izvrstnega bukareškega zbora »Cantarea Rumani« v srbohrvatskem jeziku — in to je vse, kar se je od naše muzike čulo v tej sezoni v Parizu, kjer so bili katalonski, brazilijanski, indijski in še mnogi drugi festivali. Potrebno bi bilo, da bi se v Parizu omogočila eksistenca enemu muziku, ki bi vodil pevski zbor ter tamburaški zbor in skrbel za to, da se vrši sistematska propaganda naših glasbenih vrednot v Parizu.

Mnogo bolj so se afirmirali v Parizu Bolgari, ki uživajo tudi večji ugled kot naši muziki. Tu je predvsem bivši dirigent sofijske opere, g. Pomerancev, ki je napravil z Rusko opero in s skupino bolgarskih umetnikov prvo uprizoritev »Cara Saltana« v Parizu; potem renomirani pevci iz Opere in Komične opere, pianisti, violinisti in skladatelji. Od poslednjih se posebno odlikuje izredno nadarjeni g. Ljubo Pipkov, sin znanega sofijskega muzika. G. Pipkov študira pri skladatelju Paulu Ducasu. Njegove skladbe so se izvajale že večkrat z izrednim uspehom.

Bolgarski glasbeniki so priredili dne 28. junija dobrodelno gala-predstavo v korist potresnim žrtvam na Bolgarskem. Samostojen pianističen koncert je dala v aprilu talentirana pianistinja gdčna Hristova, hči rektorja sofijske glasb. akademije, katera študira pri prof. Ciampiu. Te vrste so napisane z željo, da se pokažejo težkoče nevhvaležnega propagandističnega dela v inozemstvu in s prošnjo na vse one, ki odhajajo v tujino, da doprinesejo kljub vsem težkočam vsaj majhen kamenčič v tej stvari.

O »vibratu« na goslih.

(Predaval v društvu konservatoristov v Ljubljani dne 7. novembra 1927. dr. Ivan Karlin.)

(Nadaljevanje.)

Enako težko nam bo zadeti pravega, ako poskušata prednašati kantileno, pri kateri sta prej vibrirala, z izključitvijo vsakega vibrata. Radi neoživljenosti tonske kvalitete bo v zadnjem primeru sličnost naravnost presenetljiva. — Okusna uporaba vibrata spada k najtežjim estetičnim problemom. V tem pogledu si mnenja zelo nasprotujejo, kajti noben goslač ne ljubi vibrata svojega bližnjega.

Flesch pojasnjuje vibrato najprej iz razvojno-zgodovinskega, tako rekoč umetniško-biološkega stališča. Človeški glas je brezdvomno nedosegljiv vzor, kako uporabljamo glasbila; zato je posnemanje človeškega glasu na podlagi zvočnih posebnosti posameznih instrumentov ideal vsakega glasbenika. Že pri govoru opazamo, da dobiva glas v afektu, razburjenosti, ginjenosti, veselju, žalosti, sovraštvu ali ljubezni neko labilnost, neko gibajočo se nestalno primes, več ali manj slišno vibracijo kot posledico dejstva, da pod vplivom močnih strasti nimamo več organov dovoljno v oblasti. Često celo opazamo pri govorniku, ki govori v veliki duševni razvnetosti, da se prične njegovo telo ali njega deli, kakor roke, prsti, noge itd. vidno gibati ali tresti, kakor n. pr. v bojazni, jezi, bolesti, strasti, strahu itd. To so posledice povišanega duševnega delovanja. Na ta način gibajoči se ton pa povzroči tudi pri poslušalcu enako duševno razpoloženje. Drastičen primer: žuganje besnega človeka, ki stoji z dvignjenimi, tresočimi rokami in s stisnjenimi pestmi pred svojim nasprotnikom in mu

grozi s smrtjo. — Ker se normalni človek v vsakdanjem življenju le redko nahaja v tako močno stopnjevanem položaju, bi morali neprestano vibriranje glasu pri govoru, če so glasilke inače zdrave, smatrati vsekakor za bolešno stopnjevanje stalni položaj razdraženosti. Isto pri petju. Tudi pevcu naj glasni curek mirno in jasno vre iz grla, zmožen pa mora biti umetniško dovršenega trepeteta, kadar naj izraža afekt ali kako drugo milejše čustvovanje. Najbliže glasu so pač godala, katerim je glas blesteči vzor. Godala imajo pred človeškim glasom prednost v toliko, da so glede časovnega merila in niansiranja gibčnejša, zaostajajo pa v pogledu živega izražanja. Zveza čustev in grla je mnogo bolj neposredna kot ona med duševnim nemirom in instrumentom; tu je treba šele posredovanja obeh rok, kojih ena uporablja še lok kot vzvod. Vendar lahko smatramo gosli kot posrednji pevni instrument; če imamo še dovolj tehnike, moremo proizvajati zvoke, ki se po izraznih zmožnostih približujejo človeškemu glasu in ga po mnogoličnosti izražanja še celo prekašajo.

Vibrato človeškega glasu prenašamo na gosli s tresenjem prsta, ki določa zvokovo višino. Akustično ni vibrato nič drugega, kakor enakomerno spreminjanje zvočne višine s pravilnim gibanjem prsta leve roke navzdol in navzgor. Oko vidi le vrsto širokih in počasnih ali ozkih in hitrih nihlajev roke. Tretji člen kazalca se pri vibratu ne sme dotikati vrata gosli. Široki nihljaji spreminjajo naravno mnogo bolj prvotno višino tona kakor tesni. Zato razlikujemo počasni in hitri vibrato.

Pri vibratu sodelujejo: prst, roka in podleht; in sicer podleht na dvojni način v smeri proti obrazu (kakor pri izmenjavi položajev) ali z rahlim okretom v komolčnem sklepu. Nihanje prsta samega, ne da bi roka sodelovala, povzroča skrajno hitri vibrato, medtem ko moremo izvesti z v zapestju nihajočo roko izdatno širše gibe. Gibi podlehti v komolčnem sklepu so lahko hitrejši ali počasnejši. V splošnem proizvajamo hitri vibrato po večini s prsti ali z lehtjo, počasni pa po večini z gibanjem roke.

Hočemo li občutenje skladbe prenesti na instrument, moramo stremeti za tem, da pridemo v posest najpopolnejših mehaničnih sredstev za proizvajanje vibrata. Pomanjkljiv vibrato je nepremostljiva ovira za dosego višjih umetniških ciljev. Navadno se označa vibrato kot naraven dar, ki ni priučljiv. To pa je napačno, ker se zamenja njegovo čisto osebno estetično vsebino z mehničnimi pogoji njegovega nastajanja. Razločujemo tri vrste napačnega vibrata.

1.) Preozki (prstni) vibrato nastaja vsled pretirano hitrega in ozkega gibanja prstov brez sodelovanja zapestja, odnosno z okorelim zapestjem. Tak zvok je meketajoč.

2.) Preširoki (zapestni) vibrato nastane vsled prekomerno širokega in počasnega gibanja roke v zapestju brez sodelovanja prstov in podlehti. Prevelika razlika med prvotnim in prijetim tonom povzroča, da ton utripa ali tuli, kar vpliva zelo neprijetno zlasti, če ni mogoče več spoznati njegove prave višine. To je tako zvani kavarniški ali kinovibrato, ki ga čujemo pogosto pri godbenikih te vrste v tako rekoč industrializiranih salonskih orkestrih. Njihov ton imenuje Flesch »cukreno kašo«.

3.) Preokoreli (podlehtni) vibrato. Zvočno včasih presenetljivo dober je za splošno tehniko zelo škodljiv, ker vsled okorelosti zapestja postane leva roka težka in onemogoča prožno izmenjavo leg. Prvi dve napaki imata za posledico slišne pogrške. tretja pa celo nepovoljno vpliva na celotno tehniko leve roke.

Ad 1.) Izključno prstni vibrato zboljšamo, ako pritegnemo zapestje k sodelovanju in na ta način vibrato razširimo. Predvaja obstoji v mehničnem zrahljanju zapestja z gimnastičnimi vajami brez uporabe instrumenta s tem, da levo roko v zapestju dvigamo in pustimo padati. Achilles Rivarde, na angleškem živeči violinski pedagog, priporoča študij posameznih vibrato gibov nastopno: levo podleht prisloni trdno na truplo gosli; s tem dosežeš, da se ne more premikati. Položi prvi prst zelo ploščato na struno, roko zgani naprej nekoliko nagnjeno na levo, ne da bi prst zapustil struno. S tem spojimo prstne in zapestne gibe z lahkim izbočenjem podlehti v komolčnem sklepu. To gibanje lahko izvajaš hitro ali počasi. Na ta način zrahljamo zapestje in s tem je podan predpogoj za široki vibrato s sodelovanjem zapestja. Rivarde predpisuje natančna navodila, kako in koliko časa je to vaditi in sicer brez loka. Najprej napravimo 4 vibrato gibe istega prsta zapored in to nadaljujemo z vsemi štirimi prsti v obliki tonove lestvice. Zapazimo li po gotovem času vidno zrahljanje zapestja, poskusimo z dolgimi in vzdržanimi toni, še vedno podleht prislonjeno na truplu gosli z uporabo vibrata v zapestju. Te vaje začni v četrti ali tretji legi, ker je naslon podlehti na gosli v tej legi najnaravnejši.

Ad 2.) Zboljšanje izključno zapestnega vibrata. Prekomerno razvito gibanje roke moramo zmanjšati, prste same pa bolj pritegniti k sodelovanju. Gibe je izvajati mesto izključno vodoravno v bolj navpični smeri, tako rekoč pri ubiralki in jih na ta način zožiti in pospešiti. Izredno dobra je sledeča metoda: Posamezne prste gibljivo izključno v vertikalni smeri, in sicer tako, da položimo prst narahlo na struno, kakor bi hoteli prijeti naravni flageolet, in potem rahlo pritisnemo na struno. Ako to izvršimo brzo, dobimo razdeljen prstni vibrato; zlasti pri preširokem vibratu v zapestju se na ta način posreči prstni vibrato ojačiti. Dalje ovira pretirano izbočeno držanje roke nihanje v zapestju in pospešuje nihanje prstov. Brzino vibrata je mogoče regulirati posredno z vplivanjem na lok; posebno priporočljiva je martelé poteza na špici, ki že sama po sebi onemogoča vsled kratkega trajanja prepočasni vibrato in ker skuša vibrajóča roka nehote hitrost gibanja prilagoditi živahnemu značaju martelé poteze. Tudi pravilno izvršen portato na istem tonu tako rekoč vzpodbuja in sili levo roko k hitrejšemu vibratu.

Prepočasen vibrato v zapestju, ki ga ni mogoče na noben način pospešiti, smemo zameniti z vibratom v komolcu, seveda če je tak vibrato v hitrejšem tempu mogoče izvršiti. S tem sicer navidezno manjše zlo nadomestimo z večjim; toda v tem primeru je popolna otopelost zapestja že radi tega izključena, ker je vir napake ravno v prekomerni funkciji zapestja.

Počasni vibrato pri učencu lahko spremenimo v hitrejši vibrato, če je mehnično nezadosten, ne pa ako je popoln izraz njegovega temperamenta. Mehnično se da torej vibrato spremeniti, duševno pa samo tedaj, če tudi v notranjosti igralca obenem nastopi odgovarjajoča sprememba.

Ad 3.) Zboljšanje izključnega vibrata podlehti. Ako je vibrato preozek, naj se uporablja način Rivardeja, ako pa je preširok, vaja, ki je zgoraj opisana. Čez nekoliko časa skušaj vibrirati v tretji legi nad zapestjem, pozneje tudi v prvi. Čim se doseže sodelovanje zapestja in če postane vibrato prepočasen, naj se poskusi z vertikalno vajo.

Često leži vzrok, da je vibrato preokorel, v krčevitem pritisku palca ali tretjega člena kazalca na vrat gosli.

V tem primeru je vaditi tako, da se izloči palec od sodelovanja in se gosli naslonijo na vrata ali steno, kar večkrat dobro vpliva.

Nekateri goslači so telesno popolnoma nezmožni vibrirati. Njihov ton je ledeno-mrzeln, brez vsake kvalitete in razen tega še nečist, ker je eliminirana možnost korekture potom vibrata. V tem primeru naj se zrahlja zapestje z Rivardejevimi vajami in prste po gorenji metodi.

Omenim naj še sledeči primer: Možnost pravilno vibrirati je sicer podana, ravno tako volja, vendar goslač očitno nima potrebe svoja čustva deloma izraziti z levo roko. On čuti tako rekoč le z desno roko, kar ga zapelje k pretiranemu pritisku na lok in k stisnjenemu, mrtvem tonu. Tu je treba krepiti voljo k vibratu s tem, da jo osredotočimo na vaje, ki jih učenec igra. Med igranjem kantilen naj oko nadzira levo roko. Ako namreč notranje hotenje ni tako močno, da bi vzbudilo levo roko k intenzivnejšemu delovanju, vpliva večkrat zunanje gledanje toliko močno, da levo roko skoro prisili k aktivnemu delu. Tak učenec naj igra en do štiri tedne samo kantilene in naj pri igri neprestano opazuje prste leve roke.

Pri mnogih goslačih odvisi možnost vibracije od njihovega splošnega telesnega razpoloženja. Mrzli prsti ovirajo vibracijo ravno tako izdatno kot splošen občutek mraza. Nekateri goslači vibrirajo na tonu šele potem, ko je že nekaj časa zvenel; to je samo tedaj dopustno, če je v melodični črti izraza utemeljeno, t. j. ako naj se na istem tonu izraz stopnjuje. S tem seveda še ni rečeno, da naj nastopi v vsakem tonu vibrato s polno silo.

Napačno je tudi, ako prst pri vibratu ne niha enakomerno okrog prave višine tona, temveč sili v gotovo smer, tako da v bistvu vibrira le v višino ali le v nižino. Take tone sicer laže prenašamo kakor one, pri katerih ostaja nepravdo število nihanja trajno enako, vendar moramo ta način igranja smatrati kot pogrešek, ki skrajno moti umetniško igro. V tem primeru je priporočati vaje v intonaciji brez vibrata.

Popoln je vibrato, kadar združimo gibe prstov, roke in lehti. Kako naj vsak teh delov sodeluje, je individualno, vendar morajo biti vsi zadevni členi zrahljani in pripravljeni vsak trenutek, da se pridružijo sodelovanju. Tak vibrato se veže s tonom v nerazdružno celoto kot vonj s cvetko; ta vibrato postane iz notranjega občutenja in v tej smeri tudi deluje.

V splošnem je dajati prednost hitremu vibratu, ker se prepočasni vibrato preveč oddaljuje od prvotnega tona in sega v visokih legah ta razlika do enega celega tona in še več, kar postane lahko naravnost katastrofalno, ker pravega tona že več ne čujemo. Starejše generacije, izvzemši Hellmesbergerja (1800.—1873.) in njegove šole, so se posluževale zelo ozkega (hitrega) vibriranja, ki pa današnjemu okusu očitno ne odgovarja več; danes je postal vibrato počasnejši.

(Konec prih.)

Iv. Karel Sancin:

Razmišljanja o smotreni glasbeni vzgoji našega naraščaja.

II.

Govorim s stališča vijolinskega učitelja, v prvi vrsti še posebno, ker mi je ta panoga (godala) najbližja, vendar se pa moja izvajanja nanašajo v splošnem tudi na ostale instrumente. Da sta pa gosli in klavir zavzela največje dimenzije zanimanja, je tudi resnica in, žalibog, se vsi drugi instrumenti, tako godala, kakor pihala, več ali

manj prezirajo. Izmed vseh orkestralnih instrumentov se najbolj goji vijolina. Tako je vsaj tu pri nas. Manj se goje: vijola, čelo in kontrabas. Vendar pa se to preferiranje klavirja in vijoline v praktičnem glasbeno-instrumentalnem življenju prav občutno pozna, in sicer na škodo instrumentalnega razvoja. Če pogledamo statistike naših in tudi drugih glasbenih šol, opažamo na stotine gojencev, ki obiskujejo vijolinsko in klavirsko šolo, rubrike ostalih instrumentov, vijole, čela, kontrabasa, lesenih in medenih pihal so pa skoraj prazne. Vijolina, ki je v zadnjem stoletju zakraljevala na vsem svetu, je postala tudi v najširših ljudskih masah popularna. To je resnica! A vendar ne dosežajo uspehi igre na tem instrumentu razmerja od te mase do onega vrhunca, bi dejal, vsakdanje tehnike. Koliko brezplodnega truda je marsikdaj žrtvovanega za — nič. Gosli očarajo, če jih vladajo spretni roke; a če ne — r a z o č a r a j o !

Z dosledno in energično agitacijo bi se dalo doseči gotovo precejšnje ali vsaj približno izenačenje gojitve vseh instrumentov razen klavirja in vijoline, zlasti onih, za orkestralni ansambl najpotrebnejših. — Proti tej enostranosti v izberi bi bilo nujno potreba energične akcije. Še pred moje specijelno metodično vprašanje, o katerem sem govoril lansko leto v tozadevnem članku, bi hotel postaviti to važno vprašanje v prvi vrsti na dnevni red: Nujnost in potreba intenzivne gojitve ostalih orkestralnih instrumentov. Ta potreba se je opetovano pokazala in povzročila čestokrat krizo in zaostanek lepšega in rapidnejšega napredka pri nas v razvoju orkestralne in komorne glasbe sploh. Tu je tradicija zagrešila zopet svoj zločin. Klavir in gosli sta instrumenta, ki veljata vsled svoje zares velike tradicije med ljudmi za najbolj »nobel« in zato se ju loti mladi rod, kajpada nekateri z večjo, drugi z manjšo vnemo, nekateri celo proti svoji volji, ker se morajo pokoravati želji svojih staršev. Takih primerov je mnogo.

Znanje klavirske igre se smatra v družabnosti za važen in potreben del splošne naobrazbe, in to je prav lepo in dobro. — Pihala (ne mislim tu ravno helikonali) v splošnem so v očeh družabnosti oni instrumenti, ki uživajo zelo malo ugleda, kakor da so manj vredna od drugih. Stari Grki so gojili, kakor znano, tudi muziko in poleg kitare in drugih instrumentov še posebej igranje na flavto, ki je veljala kot odličen instrument in jo je gojila zlasti aristokracija.

Današnje naziranje mase in lajka, zlasti o pihalih, ki je žal zelo razširjeno, je treba izpodbiti in treba se zanje

postaviti, da morejo stopiti na mesto, ki jim gre. Da se vsak zase specializira, je časti vredno, toda pri tem se čestokrat pozablja na vse drugo, kar ima tudi eksistenčno pravico. Pri specializiranju godal se premnogokrat omalovaževaje zre na onega, ki se loteva pihala. Če gledamo n. pr. v orkestre, se tam loči že vnaprej instrumentaliste v tako zvane kategorije in razne kaste. Godala gledajo z neke navidezno višje stopnje navzdol napram pihalom, in tu se začena ono zlo: tradicija! Zato imam v mislih ono idealno orkestralno zasedbo z nadpovprečnim znanjem in sposobnostjo vsakega posameznika brez ozira na instrumentalno grupo.

Da se ne oddaljim preveč od svoje prvotne naloge, naj se povrnem k poglavju, ki govori o specijelnih metodičnih vprašanjih in naziranjih. Tu naj povem, da je nepotrebno pri muzikalni vzgoji graditi okrog sebe kitajski zid. Učitelj naj bi se marveč ne držal krčevito samo onega revnega, suhega učnega načrta, ki včasih bolj škodi nego koristi, če nima učitelj dovoljnega rezervoara, iz katerega črpa, ter natančne orientacije in evidence v njegovo stroko spadajočega arhiva. — Kakor zdravnik, ki zadene pravo diagnozo in določi pacientu pravilni lek, tako bodi učitelj instrumentalist. Ker sem omenil, da je naložen učitelju dober del tudi vzgojnega poklica, bi tu poudaril, da ima učitelj največkrat najlepšo priliko, da vzbudi v učencu veselje in zanimanje za predmet, v katerem se šola, in ga obenem — ko je že izven začetniške stopnje — opozori na važnost, potrebo in karakter ostalih instrumentov in tu sem spadajočih predmetov. — Ne bom govoril na tem mestu o podrobnih vprašanjih. Hotel sem le v nekaterih potezah predočiti lastno naziranje o cilju instrumentalnega pouka, o nalogi in delu učitelja-instrumentalista. O vseh faktorjih, ki igrajo pri tem pouku najglavnejšo vlogo, izpregovorim v drugem sestavku, n. pr. o kakovosti in ureditvi učnega načrta, pomožnega učnega materiala, o razmerju med učiteljem in učencem, o spoznavanju individualnosti posameznih gojencev in še o vseh drugih važnih poglavjih specijelno metodičnega značaja. Hotel sem omeniti najprej škodljivi vpliv enostranske glasbene kulture na prvem mestu, preden sem se lotil specijelno metodičnih vprašanj zato, ker me je na to opozorila široka vrzel v praktičnem muzikalnem življenju, ki je nastala vsled pomanjkanja instrumentalistov in ovira razvoj orkestralne in najplemenitejše glasbene panoge, t. j. k o m o r n e g l a s b e ! (Glej redkost domače reprodukcije: Ljubljana, Zagreb, Beograd! — vsled česar izostane v precejšnji meri tudi impulz za produkcijo.)

RAZNE GLASBENE ZANIMIVOSTI

Razveseljiv pojav. Z ozirom na naš članek v 3. št. N. M. o Juriju Mihevcu je poslal g. prof. Hinko Družovič v Mariboru g. avtorju životopisne črtice Mihevčeve skladbo, izloženo iz starega štajerskega arhiva. To dejstvo je dokaz, da je še ljudi, ki čitajo resne spise in pri tem mislijo tudi dalje, stremeč za višjim smotrom: da se pojasni naša glasbena kultura preteklih dni tudi v podrobnostih. Ako bi več rojakov hodilo to idealno pot, bi marsikatero delo ne bilo izginilo. — Glasbotvor sodi med zgodnje kompozicije Mihevčeve proizvode in nosi tale naslov:

»Die Türkenpfeife. Gedicht von Pfeffer. In Musik gesetzt für zwey Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte und dem Herrn Joseph Freyherrn von Kielmannsegge, k. k. Hofrathe, des Leopolds-Ordens Ritter etc. etc. ehrfurchtsvoll gewidmet von Georg Michéuz. 22 tes Werk. Eigenthum des Verlegers. Wien, bei Tobias Haslinger,

Musikverleger, am Graben, im Haus der ersten oster. Sparkasse, No 572. Preis $\frac{45 \text{ X C. M.}}{12 \text{ gr}}$.« Založna št. T. H. 4598. — Delo obsega 11 strani glasbenega teksta in je rezano v baker.

Tega dela dosedaj ne omenja noben seznam! Iz tega je mogoče sklepati, kako važne so posamezne beležke, kedar gre za sestavo popolnega seznama kompozicij prejšnjih dob. G. prof. Družoviču bodi izrečena iskrena zahvala za ta zanimivi prispevek.

Popravek in dopolnilo k članku »Jurij Mihevec« v N. M. II., št. 3. Str. 9. stolpec 2, tretja vrsta naj se glasi: »1816 do 1822«.

Str. 9—10 je pomotoma izostala navedba vira o sestanku Frana Vertovsegga z Mihevcem. To poroča Fil. Loew v »Neues Wiener Tagblatt« z dne 9. febr., 1924. pod naslovom: »Ein Freund Beethovens und Schuberts«, pišoč o prijateljskem razmerju Mihevčevem do Beethovna in Schuberta.

„Novo Muziko“ izdaja za Glasbeno Matico Karol Mahkota v Ljubljani, ureja Emil Adamič v Ljubljani, Dalmatineva ulica 10; literarno prilogo tiska „Slovenija“ d. z. o. z. v Ljubljani (predstavnik Al Kolman), notni tisk izvršuje tiskarna Zlatibor v Beogradu.

STUDIJA

(Continuo)

Allegro molto moderato

Matija Bravničar
(1923)

Piano

The first system of the piano score consists of two staves. The treble staff begins with a whole rest, followed by a melodic line of eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes. Dynamic markings include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte) with the instruction *espressivo*.

The second system continues the melodic and harmonic development. The treble staff features a series of eighth notes, some beamed together, while the bass staff maintains a steady accompaniment.

The third system introduces triplet markings (indicated by a '3' over the notes) in the treble staff. The melodic line becomes more intricate with these rhythmic patterns.

The fourth system features triplet markings and concludes with the instruction *calmo* (calm), indicating a change in the piece's mood or tempo.

Più vivo

The fifth system begins with the instruction *dim. e riten.* (diminuendo e ritardando), followed by a dynamic marking of *f* (forte). It includes triplet markings and concludes the piece.

p sosten. e calmo *f* *p sosten.* *f con passione* Tempo

ten. ten. ten. *p calmo* *poco a poco cresc.*

f *fff* *stentato*

Poco agitato *f* *p calmo e stentato* *p* *Poco agitato*

cresc. *f* *p calmo e sosten.* *riten.*

RONDO

Allegro

Matija Tomc

I
Vijol.

II

Klavir

This musical score is for a Rondo in 3/4 time, marked Allegro. It is composed by Matija Tomc. The score is arranged for Violin I, Violin II, and Piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano part includes complex chordal textures and arpeggiated figures. The violin parts have melodic lines with some triplets and slurs. The score is divided into four systems, each with three staves. The first system includes the tempo and composer markings. The second system shows a change in the piano part's texture. The third system features a dynamic marking of 'f' (forte) in the violin parts. The fourth system continues the intricate piano accompaniment and violin lines.

First system of musical notation. It consists of four staves: two for the vocal line (treble and alto clefs) and two for the piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked *rit.* and the dynamics include *mf* and *ben marcato*. There are triplets of eighth notes in the vocal line.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The piano part features a complex chordal texture with many accidentals. The dynamics include *p*.

Third system of musical notation. The piano part has a prominent bass line with a long note in the final measure. Dynamics include *f* and *rit.*

Fourth system of musical notation. The tempo is marked *a tempo*. The piano part continues with a steady accompaniment. Dynamics include *f*.

Allegro

The first system of music features a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody begins with a series of eighth notes, followed by a half note. A piano accompaniment is shown in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The piano part consists of chords and moving lines in both hands. A dynamic marking of *f* (forte) is placed above the piano part.

The second system continues the piece. The treble clef staff shows a melodic line with some triplet markings. The piano accompaniment in the grand staff continues with complex chordal textures and moving lines. The key signature remains one sharp and the time signature is 3/4.

The third system shows a change in the piano accompaniment. The grand staff features more active bass lines and complex chordal structures. The treble clef staff continues with its melodic line. The key signature is one sharp and the time signature is 3/4.

The fourth system concludes the page. It features a *ritard. molto* (ritardando molto) marking above the treble clef staff. The piano accompaniment in the grand staff becomes more static, with sustained chords. The treble clef staff has a melodic line with triplet markings. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present. The key signature is one sharp and the time signature is 3/4.

pp

cantabile

p

pp

This system contains the first two systems of music. The first system has two staves with a treble clef, both in 3/4 time and key of B-flat major. The second system has a grand staff (treble and bass clefs) in the same time and key. The word "cantabile" is written above the first staff of the second system. Dynamics include "pp" at the end of the first system, "p" at the beginning of the second system, and "pp" at the end of the second system.

p

This system contains the third and fourth systems of music. The third system has two staves with a treble clef. The fourth system has a grand staff. Dynamics include "p" in the middle of the fourth system.

pp

pp

This system contains the fifth and sixth systems of music. The fifth system has two staves with a treble clef. The sixth system has a grand staff. Dynamics include "pp" in the middle of the fifth system and "pp" in the middle of the sixth system.

This system contains the seventh and eighth systems of music. The seventh system has two staves with a treble clef. The eighth system has a grand staff.

Allegro

First system of musical notation. It consists of four staves: two for the vocal line (treble clef) and two for the piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked *Allegro*. The first measure of the vocal line is marked with a forte *f* dynamic. The piano accompaniment features a prominent triplet in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the four-staff structure. The vocal line shows more melodic development with various rests and notes. The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

Third system of musical notation. The vocal line features a long, sustained note followed by a melodic phrase. The piano accompaniment is highly active, with dense chordal textures and rapid sixteenth-note passages in both hands.

Fourth system of musical notation. The tempo is marked *ben marcato* (well marked). The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte). The piano accompaniment features a very active and rhythmic bass line, while the right hand plays chords and moving lines. The vocal line is more sparse, with several rests.

First system of musical notation. It consists of four staves: two for the vocal line (soprano and alto) and two for the piano accompaniment (treble and bass). The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the upper right. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation, continuing from the first. It includes the same four staves. The piano part features a prominent *ff* (fortissimo) dynamic marking. The system includes performance directions: *rit.* (ritardando) and *a tempo*. It ends with a double bar line.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features the same four staves. The piano part has a *ff* dynamic marking. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It features the same four staves. The tempo is marked *Allegro molto*. The piano part includes a *f* (forte) dynamic marking and contains several triplet markings. The system concludes with a double bar line.

First system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The bottom two staves are bass clefs with the same key signature and time signature. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some triplet markings.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The bottom two staves are bass clefs with the same key signature and time signature. This system includes several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a quintuplet (indicated by a '5' over a group of notes).

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The bottom two staves are bass clefs with the same key signature and time signature. The first measure of the top two staves is marked with a forte dynamic (*ff*). The system contains triplet and quintuplet markings.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are treble clefs with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The bottom two staves are bass clefs with the same key signature and time signature. The system includes a quintuplet in the top two staves and a *pizz.* (pizzicato) marking in the bottom two staves.

1

Tri pesmi

Iz cikla: Obup bednega sentimentalnega poeta.- Sergio Corazzini

Moderato

Slavko Osterc

Klavir

Mo-je tu-ge so be-dne tu-ge, ko dru - ge.

Mo-je ra-dosti so bi-le pre-pro-ste, o, ta-ko pre-pro-ste,

da bi zar - del, če bi jih moral iz-po-ve - da - ti.

Da nesmislim na smrt!

Grave

rall.

2

Adagio

pp

Ob - ha - jam s sti - ši

non arpeggio
pp
ppp

no, vsak dan, ko zJe - zu - som. In du - hov - ne ti -

p
mf
p

ši - ne so hru - šči in truš či, ker bi brez njih . ne is - kal in na - šel Bo - ga.

pp
pp
pp

poco a poco rall. e morendo
pppp

Moderato

Oh, za-res sem bo-lan! in
 vsak dan mal-ceumrem. Vi - diš: kot vse stva-ri. Ni - sem torej poet, ker
 vem: zapridevek po-et je treba ži-ve-ti vse drugačno ži-vlje - nje! O, moj Bog! le u -
 mre - ti še znam! A - men!

poco a poco rall. *morendo*

p *mf* *f* *mf* *pp* *ppp*

PET OTROŠKIH PESMI

1. Biba leze

Emil Adamič

Moderato

Glas *mf* Bi ba le - ze, bi - ba ni, to - vor ne - se, o - sel ni, ro - ge i - ma,

Klavir *mf*

ko - zel ni. Kaj je to? *3* *živ* *f* Polž je, polž je, polži

2. Zajček je lepa reč

Andantino

Glas *mf* Zaj - ček je le - pa reč, re - pa pa ni - ma neč, pe - sem še

Klavir *mf*

rad bi pel, pa je ni več, pe - sem še rad bi pel, pa je ni več.

3. Micika majčkena

Vivo

Glas

mf Mi - ci - ka majč - ke - na, kri - lo ve - li - ko, ra - sti brž, ra - sti brž,

Klavir

mf

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is for the voice (Glas) and the bottom staff is for the piano (Klavir). Both staves begin with a dynamic marking of *mf*. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The vocal line starts with a melodic phrase, followed by the piano accompaniment which provides a rhythmic and harmonic foundation.

da bo prav kri - lo, ra - sti brž, ra - sti brž, da bo - prav kri - lo! Če sem prav

The second system continues the musical piece. It features the same vocal and piano staves. The vocal line continues with the lyrics, and the piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

majč - ke - na, pa - bom bo - ga - ta, i - mam sto to - lar - jev

The third system continues the musical piece. It features the same vocal and piano staves. The vocal line continues with the lyrics, and the piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

in dva du - ka - ta, i - mam sto to - lar - jev in dva du - ka - ta.

The fourth system concludes the musical piece. It features the same vocal and piano staves. The vocal line ends with the final lyrics, and the piano accompaniment concludes with a final chord.

4. Zazibalka

Lento

Glas

p Tu-taj, ni-naj, de-te mla-do, da bi ra-do spanč-ka-lo, da te bi var-vai

Klavir

p

več - ni Bog, Bog o - če sin in sve - ti Duhl Jaz - te bom za - zi ba - la,

rit. *cresc.*

Fine

jaz - te bom pre - kri - ža - la, sve - ti an - gel naj var - je te, sve - ta Tro - ji - ca va - ruj te!

molto rit.

p

D. C. al Fine

5. Micikina žlahta

Allegretto

Glas *mf* Mi-cka, o Mi-cka, kaj de-laš do - ma? Al' ši - vaš, al' ple - teš za

Klavir *mf*

cresc. - - - in - - - accel.

svoj - ga mo - ža? Kdo je tvoj mož? „Pe - te - lin ko - koš.“ Kdo je tvoj

hl

o - če? „Pe - te - lin ko - ko - če.“ Kdo je tvoj brat? „Pe - te - lin ko -

te - - - ti f

smat.“ Kdo je tvoj stric. „Pe - te - lin zgo - ric.“

f

