

NOVA MVZIKA

VOMESEČNIK ZA VOKALNO IN INSTRUMENTALNO GLASBO.



ETNIK II., ŠTEV. 4.
REJA
MIL ADAMIČ.
DAJA IN ZALAGA
GLASBENA
MATICA "
LJUBLJANI.

JUSTIN 27.

NOVE MUZIKE

Vsebina: Prof. dr. P. Kozina: O pouku petja in učiteljih petja. — Dr. Ivan Karlin: O „vibratu“ na goslih. — Razne glasbene zanimivosti. — Iz uredništva.

Prof. dr. P. Kozina:

O pouku petja in učiteljih petja.

Pred leti sem bil namestnik ali bolje rečeno pomočnik pevovodje enega izmed najuglednejših zborov Slovenije. Dobil sem nalogo, da preiskusim pred koncertom soprane in alte. Rezultat preizkušnje je bil strašen. 32 pevk je bilo teoretsko kot praktično popolnoma nerabnih. Note so jim bile nepotreben balast, a tudi praktično so bile popolnoma nevredne takega zbora. Zato sem nujno svetoval zboru šolo, a našel sem slepe oči in gluha ušesa.

Minula so leta in v pevskem oziru se je pri nas marsikaj izpremenilo. V vseh šolah (osnov. mešč. in srednjih) je pouk petja obvezen; večina zborov je uvedla za svoje člane pevske šole — pevski zbor Glasb. Maticе se tudi ni ustrašil stroškov in je izdal učno knjigo namenjeno za pouk zborov. Imamo pa tudi opero, ki je izdaten studentec za Zagreb, Beograd in druga operna mesta SHS. Petje se poučuje tedaj na vseh stopnjah od prvega početka v I. razr. osn. šole pa do solopetja za operno in koncertno karijero. Vsaka stopnja pouka ima svoj cilj in tudi svojo metodo. Ko me je gospod urednik prosil za ta članek je gotovo mislil na pouk solopetja in sledeče vrste veljajo tedaj metodam pouka solopetja in njihovim učiteljem.

Pravzaprav ima vsak učitelj svojo metodo: eden polaga večjo pažnjo na to, drugi na ono stran pouka. Teoretski pa imamo vendarle samo dvoje metod, staro ali italijansko in novo ali severno. Po krivici jo imenujejo nemško, ker sta ustanovitelja te šole Mehul in Cherubini, moža, ki zavzemata na pariškem konservatoriju najodličnejša mesta.

Pa najsi ima učitelj to ali ono metodo, cilj vsake metode in vsakega učitelja pa mora biti isti in to je: 1. kar se tiče petja v splošnem mora pevec tako peti, da poslušalec vse razume. To je prva in glavna zahteva dobrega pevca, kajti petje ni nič drugega kot deklamacija. Nerazumljiva izgovarjava znatno zmanjšuje vrednost pevca. 2. Kar se tiče posameznih tonov zahtevamo, da ton sedi, to je, ton mora biti glede višine neoporečen in čist. Ton naj bo naraven, poln in zvoneč. Ton mora biti poslušalcu prijeten — nosljajoč ton je za zdrava ušesa zoprno, pravtako kot guturalen ton. 3. Kar se pa glasu v splošnem tiče, zahtevamo, da mora biti v vseh legah izenačen, to je, poslušalec mora tudi z zaprtimi očmi občutiti, da poje en sam pevec in ne sme imeti občutka, da poje v nižini eden, v srednji legi drugi, v višji legi pa tretji pevec.

Učitelj bodi učencu na poti učenja le vodnik. S tem hočem poboti, da ne more učitelj učencu glasu ne dati in ne izpremeniti, ker ni v naši moči, da bi katerikoli del pevskega organa (pljuča, grgovec, usta in ogradja) izpremenili ali popravili. Učitelj lahko izrabi vrline naravnega glasu, a izpremeniti jih ne more in zato je višek demagogije, ki računa z nerazsodnostjo učenca, če tudi učitelj, da je prišel po dolgoletni praksi do prepričanja, da mora vsak tenorist peti visoki C.

Kakor omenjeno, imamo dve glavni šoli, to je italijansko in nemško. Brez dvoma se kvaliteta glasu pozna v »pp«. Italijani vadijo zato ton, skalo in vse vaje v začetku v »pp« in prehajajo polagoma v močnejše tone in končujejo pouk z »ff«. — Nemci pravijo, da v »pp« nastavljen ton ne zapre popolnoma glasilk in zato uhaja en del sape neizrabljen in ton spremlja neprijetno šumenje. Zato začnajo vaje v »ff« ter polagoma prehajajo po mesecih v »pp«. — Iz tega je razvidno, da je metoda obeh šol ravno nasprotna. Italijanska pot do končnega cilja je daljša, ali sigurnejša. Nemška učna doba pa je krajša, a za učenca nevarnejša, zlasti če ni učitelj dovolj pazljiv, vesten in sposoben. Nadaljni nebitveni razločki pa so sledeči: Italijani so v šolanju glasu skrajno previdni in rabijo potem, ko so dolgo časa vadili posamezne tone še vokalize, pri katerih mora pevec na različnih vokalih peti melodije od najpriprostejše oblike do bravurne arije. Nemška šola zanika potrebo vokaliz in namesto teh vadi manjše važne skupine tonov na različne vokale v vseh legah in sicer v kromatičnih postopih. Nemci so mnenja, da je po teh vajah glas dosti pripravljen za pesmi v materinem jeziku in preidejo takoj k pesmim s podloženim tekstom. Italijani so po vseh teh tehnično težkih vokalizah še vedno v strahu, da ne bi glas trpel škode in uporabljajo pred uporabo pesmi s tekstom še sulfegie, v katerih mora pevec peti tone po romanskem imenovanju (do, re, mi itd.). Nemci pa trdijo, da je ta previdnost pretirana in nepotrebna ter ima za posledico le izgubo časa. In še enega zelo važnega fakta ne smemo prezreti. Italijani so na svoje šole ponosni, ker je izšlo iz nje na tisoče najodličnejših pevcev in pevk, ki so raznesli italijansko šolo po vsem svetu. Zato se tudi danes kot pred sto in sto leti opirajo samo na en učni privomoček, to je, na dober posluh, ki se od dne do dne zboljšuje in končno obvlada pevec svoj glas tako, da zveni, kot sam hoče. Učitelji nemške šole pa poučujejo na podlagi znanstvenih pridobitev.

Zlasti teoretsko naobraženi učitelji se prav pogosto poslužujejo metod, ki so skoraj nerazumljive in rekel bi skoro smešne. Velik humbug uganjajo z dihanjem. Brez dvoma je dihalo bistven del pevskega organa, a dihanje se popolnjuje samo od sebe in tekom štiriletne pevske šole mora vsak pevec, če ima zdrava pljuča, obvladati dihanje tako, da zadostuje za najdaljše fraze.

Naj navedem par takih kuriozov! Čital sem, da v Ameriki začnjo učitelji petja dnevni pouk s tem, da pusti učenca dirjati iz 5. nadstropja na ulico in zopet nazaj in upehan mora držati dolge tone. O drugem učitelju sem čital, da zahteva od učenca, da se vleže in dela dihalne vaje. Nedavno sem tudi čital v naših listih reklamno notico, da se poučuje petje po »najnovjši metodi dihanja«. A isti predpisuje v neki izdaji dihanje za vsako drugo besedo. Če je to njegova najnovejša metoda dihanja, ne vem. En del teoretsko vzgojenih učiteljev smatra za vrhunec modrosti, da poučuje petje po najnovjših znanstvenih pridobitvah, to

je, poučuje zdrave pevce peti tako, kot se poučujejo v gluhonemnici nemi govoriti. Tako n. pr. pokaže učitelj kako mora ležati jezik pri a, e, i, o, u ali pa je glas, ki ga učenec zapoje res a, e i, o, u, to je stranska stvar, glavno je, da jezik prav leži.

In učitelji? V nobeni stroki ni toliko šarlatanov kot med učitelji petja. To pa ne velja le pri nas; vsi najboljši pedagogi se pritožujejo o nesposobnosti učiteljev petja. Vsak čevljar, ki pozna dobro note, se že smatra za upravičenega poučevati petje, ker vsak ima svoj pevski instrument. Vsi tisti, ki si niso mogli v klavirju ali kakem drugem instrumentu pridobiti zahtevane tehnike, se smatrajo za sposobne, da poučujejo petje.

V Nemški Avstriji so zahteve pri izpitu iz petja zelo poostrili in vse kaže, da hoče uprava od pevskih učiteljev zahtevati še več znanja, ker upajo, da bodo s tem vsaj deloma omejili šarlatanstvo.

Pri nas pa učnega načrta sploh nimamo (vsaj objavljenega ne) in vse učitelje petja se meče v en koš. Koliko pevske tehnike se zahteva od strokovnega učitelja petja na osnovni šoli, koliko na meščanski šoli, kaj od učitelja solopetja? Kdo ve? In vendar bi bilo dobro, da bi povedali to oni, ki so v to poklicani.

O »vibratu« na goslih.

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

Ako pregledujemo violinsko pedagoško literaturo, vidimo, da nobena učna knjiga ne posveča dovolj pozornosti pri goslanju najbolj bistveni funkciji leve roke, t. j. vibratu.

Pri nastopu violinskih učencev, diletantov in umetnikov opažamo, kako različen ton proizvajajo njihove gosli. Gotovo je, da ton odvisi od kakovosti gosli, lokove tehnike itd., vendar igra pri tem tudi tako zvani vibrato veliko vlogo, ki so jo pa pedagogi do sedaj skoro popolnoma prezrli. — Večkrat se dogaja, da učencem z malo razvito tehniko ton nenavadno sijajno zveni, medtem ko je ton učencev, ki obvladujejo z veliko spretnostjo in sigurnostjo ubiralko, mrtev, brezbarven in suhoparen. Nepoučen poslušalec meni, da ta učenec igra brez čuta, brez duše, medtem ko občuduje onega in pravi, da igra s srcem, da je njegova igra občutena. Bistvo goslanja je lepi zvok; magična moč violine je v prednašanju s poduševljenim tonom.

Največji delež na lepi kvaliteti tona pripada brezdvomno vibratu, ki najfineje izraža splošno duševno razpoloženje in prirojeni temperament. Medtem ko skrbi desna roka in zlasti njen kazalec za čistost tresljajev in za dinamične razlike v tonu, posreduje leva roka izčrpno izražanje nezavednih duševnih čuvstev. Kaj pravijo o problemu vibrata priznani pedagogi?

Nekateri pri razmotrivanju o lepem violinskem tonu sploh ne omenjajo, da je vibrato ona funkcija leve roke, ki ton poživi, razvname in individualizira. Menijo, da lepota tona odvisi od drugih činjenic.

1.) Tako piše Leopold Mozart, oče velikega mojstra Wolfganga Amadeja (rojen 1719., umrl 1787.) v svoji knjigi »Poskus temeljite violinske šole«, tiskani 1756. leta (rojstno leto sina Wolfganga Amadeja), da moremo z močnim pritiskom prstov na strune in spretno potezo loka proizvajati lepe in genljive tone. Treba je predvsem jakost tona primerno menjavati. Pri tem gibljemo prste leve roke počasi naprej in nazaj proti kobilici, odnosno glavi violine; pri šibkih tonih so ti gibi počasni, pri močnih pa nekoliko hitrejši, a ne prepogostni, ker pri goslaču, ki pri vsakem tonu trese, dobimo vtis, kakor da bi imel mrzlico.

2.) Karel Courvoisier, rojen 1864. v Baslu (violinska tehnika 1878. leta), je mnenja, da je majanje prstov samo tedaj dovoljeno, če je tako malenkostno, da v sozvočju konsonance ne moti čistosti; s tresenjem prstov skuša goslač tonu, ki ga proizvaja, odvzeti naravno praznoto in hladnost. Pri prehitrem tresenju zveni ton nervozno ter vpliva razburljivo, namesto blagodejno, ali pa zveni jokajoče, tako da poslušalec ne ve, ali naj igralca pomiluje ali naj se mu smeji. Izraz tona leži v korektni potezi loka, in sicer v akcentuaciji posameznih tonov in posebno v tem, da moč tona manjšamo ali večamo.

3.) Josip Bloch, rojen 1862. v Pešti, razpravlja o vibratu v svoji metodiki, ki je izšla leta 1904. Vibrato nastane, če s tresočim gibanjem prstov namenoma povzročamo komaj slišno distoniranje prijetega tona. Smemo ga le mestoma uporabljati, ker sicer postane nadležen, zoprni in sladkoben; tudi ne sme biti vibrato niti prenagel niti prepočasen, ker sicer je cmerav in priskuten.

4.) Pavel Stöving meni, da je lep ton pridobiti le z vztrajnim, neumornim ter ostrim opazovanjem igre same in z vestno avtokritiko. Treba je vaditi predvsem dolgo vzdržan ton s počasno potezo loka. Učenec ne sme zamuditi nobene prilike, slišati velike umetnike na gosli in svetovnoslavne pevce, in mora zlasti paziti na njihovo kantileno.

Vibrato služi kot vsa pravilno in zmerno uporabljena izrazna sredstva olepšavi tona. Brezobzirno in nepretrgoma uporabljan kviri pravi, čisti ton gosli ter škoduje tehniki leve roke in posredno tudi tvorbi tona. Če se vibrato uporablja pri početnem pouku, škoduje intonaciji in lokovi tehniki sploh.

Pravilo, da naj prst, tudi če ni zaposlen, kolikor mogoče dolgo mirno ostane na struni, nasprotuje uporabi vibrata.

5.) Jedru vprašanja o vibratu se zelo približuje violinska šola Josipa Joachima in Andreja Moserja (Joachim rojen leta 1831., umrl leta 1907., Moser rojen leta 1859.). Violinsko šolo v treh zvezkih, leta 1920. pa metodiko violinske igre v dveh delih sta izdala skupno. V tej knjigi je poudarjeno, da je vibrato najvažnejše izrazno sredstvo leve roke. Najprej je citirano mnenje Ludovika Spohra (rojen 1784., umrl 1859.), ki pravi v svoji šoli (1831.) o bistvu in uporabi vibrata sledeče:

»Ako pevec poje v strastnem prednašanju, se čuje tresenje glasu liki gibanje (kolebanje) zvona, na katerega se močno udarja. To tresenje more goslač kot marsikaj drugega človeškemu glasu lastnega varljivo-natančno posnemati s tem, da prijetega tona ne obdrži na istem mestu, temveč da giblje prste leve roke v smeri od sedla proti kobilici izmenoma nekoliko pod ali nad čisto intonacijo. To gibanje pa ne sme biti premočno in ta umik od čistosti tona sme uho komaj slišati. Tudi ne smemo tega prepogosto ponavljati in na nepravem mestu. Pravilno je le tam, kjer je tresenje pri petju umestno in pa pri oživljanju in ojačevanju dolgo vzdržanih tonov. Ako tak ton narašča iz piano v forte, tedaj pričenmo vibrato počasi in ga v razmerju z raztočo močjo stopnjujemo do vedno hitrejšega gibanja. Pri močno poudarjenih tonih v sf naj bo vibrato hiter, pri vznešenih tonih in strastnih pevnih mestih počasen, pri naraščanju dolgo vzdržanih tonov pričenmo s počasnim vibratom, ki naj postaja vedno hitrejši, pri pojemanju tonov pričenmo s hitrim vibratom, ki naj postaja vedno počasnejši. Treba je mnogo vaje, da izvedemo prehod iz počasnega v hitri vibrato kolikor mogoče enakomerno in ne hipno.«

Joachim dodaja k Spohrovim izvajanjem sledeče navete:

Vibrata ne smemo proizvajati s krčevitim tresenjem roke ali celo cele roke (pod- in nadlehtje), temveč s hitrejšim ali počasnejšim zibanjem prstov pri čisto omanjanem, nenapetem zapestju, ki naj ima kolikor mogoče malo oporišče: zato naj med vibratom vrat violine počiva le na notranjem členu palca (v višjih legah na nohtovem členu), tako da se instrumenta ostali deli roke, razen postavljenega prsta, ne dotikajo. Violino moramo pri tem z brado močno držati.

6.) Albert Karel T o t t m a n n (rojen leta 1837., umrl 1917.) razmotriva o tem problemu v svoji »Knjižici o goslih« (1904), in sicer v odstavku »Bistvo tonov«. Telesnost, jasnost in jedrnato vsebino dobi ton z močnim, preciznim nastavkom prstov leve roke na ubiralko. Tottmann nam pojasni, zakaj se poslužujemo vibrata, na sledeči način: Razločuje tri vrste tonov: 1. tone, proizvajane s praznimi strunami, 2. prijete, ki so podvojitve ali oktava kake prazne strune, ki sozveni, in 3. pokrite, ki razen sebe nimajo nikakega prostega tona na violini. Istotako so tonovi načini prvič prosti (s praznimi strunami) in drugič pokriti (brez praznih strun, n. pr. des-dur). Zvok pokritih tonovih načinov je v primeri s prostimi bolj zamolkel. Da zenačimo to neenakost, obenem pa povišamo nošaj tona posebno pri vzdržanih tonih, se poslužujemo vibrata.

Z vibratom se stopnjuje tresenje strune in zadobi ton večjo zvočno jasnost.

Predpogoj vibrata so povsem sigurni prsti, ki morajo biti neodvisni od roke. To dosežemo na dvojen način: najprej s tem, da učenec premika palec leve roke pod vratom violine počasi sem in tja, potem oprosti notranji člen kazalca od vrata violine in spodnji del roke lahko giblje (najprej počasi, pozneje pa hitreje predvaja za vibrato). Posebno je treba paziti na močen nastavek prstov in da je roka zadostno upognjena na znotraj. S tem postanejo prsti vedno bolj in bolj prosti in neodvisni od roke.

7.) Znani violinski pedagog Siegfried E b e r h a r d t, rojen 1852. v Berlinu, pobija v svoji knjigi: »Der be-seelte Violinton« (druga izdaja 1922.) mnenje, da je lepa, občutena igra na goslih naraven dar, in stoji na stališču, da dosežemo lep ton edinole z vibratom, ki si ga moremo, kot vso ostalo tehniko, priučiti. Eberhardt poudarja, da ton ni izraz srca, da se v njem ne zrcali duša, temveč da je lep tedaj, če je mehanično pravilno proizvajan. S tem seveda ni rečeno, da ton ni individualen. Lepota tona odvisi od načina vibrata.

Eberhardt trdi, da je nemogoče zvočno popolno igrati brez pravilnega vibrato-gibanja leve roke, ki je bistveni predpogoj igranja na godalnih instrumentih. Leva roka je popolnoma odvisna od oscilacije tudi pri visoko razviti tehniki.

Od pravilnega vibrata razlikujemo krčevito tresenje roke, ki zadržuje roko v eni in isti točki ter napenja in odrevenjuje mišice, namesto da bi jih pustilo popolnoma mirne.

Vibrato ni izraz duše, temveč ga je mogoče izvajati mehaničnim potom. Ako n. pr. pri tonu, ki ga igra učenec, povzročim s svojo lastno roko vibrato gibanje njegovega prsta, je povsem jasno, da na frapantni izpremambi tona, ki je postal naenkrat velik in poduševljen, duša učenca ni niti najmanj udeležena. Lepega zvoka ni zamenjati z izrazom čuta.

Kako začena pričetnik sploh vibrirati? Ker vibrato na naših glasbenih šolah ni učni predmet, a učenec na višji stopnji čuti notranjo potrebo »čuvstveno igrati«,

poskuša vibrato, ki ga opaža pri svojem učitelju, ki doseza s pomočjo vibra plemenitejši ton, na katerikoli, navadno napačni način, posnemati. Zato ima vsak učenec spočetka prilični način vibriranja učitelja, pod čigar vodstvom je pričel, morda brez njegove vednosti, s prvimi takimi poizkusi. Eberhardt je mnenja, da ne smemo pod nobenim pogojem vibracije prepustiti slučajju in trdi, da je treba učencem vibrato jasno razložiti in pravilno izvedbo vibrata vežbati kakor druge panoge violinske tehnike. Mnenje, da ovira vibracija učenca pri napredovanju v splošni tehniki, je napačno. Ovirati ga more pri etudah le, če je vibrato napačen, ker je samo ob sebi umljivo koristnejše, da vibrato popolnoma opustimo, kakor pa da ga nepravilno izvajamo.

Za pričetnika je važno, da se najprej uči prste od roke emancipirati; zato naj položi prste na ploščo mize in naj potem z majanjem cele roke izvaja vibrato-gibe z vsakim posameznim prstom posebej. Pri napačnem vibratu ostane prvi prst mirno na svojem mestu v eni točki in se trese, ne da bi enakomerno kolebal. Pri tej napačni izvedbi služi navadno palec kot oporišče ter ovira za vibrato potrebno gibajočo funkcijo roke. Pri vibratu je treba roko visoko dvigniti in upogniti.

Najprej poskušajmo vibrato v četrti legi, ker je roka v tej legi najudobnejše postavljena. Tudi tretja lega ima za vibrato ugodne pogoje, najmanj pa prva lega. S prvim prstom se smemo gosli dotikati samo v eni točki, kjer leži prst na struni; palec leži rahlo na vratu gosli. Ker mora cela roka v vibratu gibati, moramo vijolino tako držati z ramo, da je cela roka za gibanje pri igri prosta. Eberhardt imenuje to držanje vijoline »organično lego gosli«.

8.) Fritz R a u meni, da omogoča šele vibrato duševnemu občutenju primerno izražanje.

Vibracija v fizikalnem zmislu nastane, ako razgibamo elastično telo (struno) iz ravnotežne lege hitro, toda pravilno (amplituda); to gibanje elastičnega telesa povzroči ravnotako gibanje zraka, se v zračnem prostoru nadaljuje in dospe do našega ušesa, ki ga občuti kot ton.

Vibracija v fizikalnem zmislu in vibrato na goslih sta v bistvu enaki gibanji. Toda dočim v prvem primeru gibajoče se telo (struna) samo ustvari ton, razgibljemo pri vibratu le višino že obstoječega tona.

Bistvo vibrata ni nič drugega kot skrajšan portamento (glisando) navzgor in navzdol.

Vibrato je enakomerno se ponavljajoče gibanje. Povprečno število dvojnih gibov v sekundi je 5 do 6, možno pa je 4 do 12.

Vibrato vadimo pričetakoma brez opiranja palca na vrat gosli, nato lahko podpremo vrat s koncem palca in šele pozneje držimo palec ob vratu.

Čim manj pritiskamo s prsti na struno, tem lažje izvedemo menjavo položaja kakor tudi vibrato.

Razlika med menjavo položaja za pol tona in vibratom je le ta, da se pri prvem postopanju prsti ne udajajo (ostanejo tako rekoč okoreli [steif]), temveč polzé po struni, dočim se pri vibratu dotični prst uda in se s svojim koncem ziblje v smeri strune. Palec ostane med vibratom miren in služi le protipritisku, kar ravno omeji in olajša gibanje dotičnega prsta. Roka se mora pasivno gibati; ako jo gibljemo aktivno, t. j. če sodeluje zapestje, tedaj ne zmoremo hitrosti, ki jo zahteva vibrato in posledica je krč v roki.

Študij vibrata pričnimo šele z menjavo položajev.

Kakor povzroča pri lokovi tehniki premočen prijem loka okorelost desne roke, tako tudi ovira premočen pritisk palca in kazalca na vrat gosli, odnosno prsta na struno, lahko gibljivost leve roke.

Vsak način poteze z lokom ima poseben značaj; spiccato, staccato in arpeggio izražajo ljubkost, milino in prisrčnost, marcato odločnost, legato pa mehko. Vendar umetnik celo pri najpopolnejši lokovi tehniki ne more ogreti, čeprav uporablja idealno vse našete lokove poteze; v tonih, ki jih poraja lok na ta ali oni način, je nekaj mehaničnega, neokretnega. Šele, če poplemeniti igro z vibratom, izgine suhoparnost in tedaj šele občutimo umetniškovo notranje sodoživljanje. Igra oživi, ogreje in zadobi dušo. Ravno vibrato in portamento ojačata izrazno možnost godal.

Predvsem se poslužujemo vibrata pri počasni potezi v legatu, pri pevnem tonu v kantileni; tu posreduje vibrato notranje individualno občutenje.

Manj značno je, kje naj uporabljamo vibrato, kot pa kako naj ga izvajamo. Število in širina treslajev naj se prilagodita vedno nameravanemu izrazu. Uporaba vibrata je dovoljena povsod, kjer duševno razpoloženje zahteva izraza, ki ga s potezo loka samega ni mogoče doseči. Ne smemo ga pa uporabljati pri skakajočem loku, staccatu in tremolu, dalje pri tako zvanih spremljevalnih ali izpopolnjevalnih notah, če nimajo posebnega pomena in pri pasajah. Namenoma ga je treba opuščati tam, kjer naj glasbena misel označa nekaj mirnega, mrtvega, n. pr. Azina smrt (Grieg), Predigra k morski tišini in srečni vožnji (Mendelsohn), Godalna Serenada Čajkovskija (pričetek IV. stavka). Vibrato mora biti pri glasbenem višku najvišje stopnjevan. Dina-

mična znamenja veljajo tudi za vibrato: crescendo hitrejšo- decrescendo počasnejše tresenje.

9. Karel Flesch, rojen 1873. leta. Flesch obravnava vibrato v svojem epohalnem delu »Die Kunst des Violinspiels«, ki je izšla leta 1923., in sicer v poglavju »Splošna tehnika« pod točko f, pododdelka »leva roka«. Vibrato leve roke spaja natančno določen ton z globoko v naši podzavesti snivajočimi duševnimi silami. Vibrata ne moremo predpisovati z jasnimi vidnimi znaki, temveč prepuščamo način izvajanja, njega živahnost in trajanje osebnosti goslačevi, dasiravno danes v modernih skladbah najdemo često že označbo vibrato ali vibratissimo, zelo občuteno, z velikim izrazom itd. Nihče ne more tajiti, da se individualnost najjasneje izraža v tonovi kvaliteti, ki je posledica vibrata. Vibrato, ki ga izvajamo mehanično popolnoma prosto, je najbolj izčrpen izkaz duševnega razpoloženja in temperamenta. Trditev, da posebnost tonove kakovosti odvisi v prvi prsti od vibrata, se nam zdi na prvi hip nenavadna. Igrata li dva za z a s t o r o m skrita goslača po vrsti na istem instrumentu iste tonove postopke vsak s sebi lastnim vibratom, bomo prav lahko jasno in točno spoznali vsakega posameznika. Ako pa igrata oba brez sodelovanja leve roke, torej po p r a z n i h s t r u n a h ali pa v umetnih flageoletnih tonih, dinamično enako močno, bomo pravega goslača le težko ali samo slučajno uganili.

(Dalje prihodnjic.)

RAZNE GLASBENE ZANIMIVOSTI,

ki so izšle v inozemstvu v dobi od 1. I. 1929 do 31. VIII. 1929, s posebnim ozirom na slovanske skladatelje.

Sestavil L. M. Š.

A. Klavir, dvoročno:		Din	Č. Violončelo in klavir.		Din
Vl. Gajgerov, 4 skice za klavir		36.50	N. Roslavec, Meditacija		52.50
A. Grečaninov, op. 112, Bagatelles, 15 klavirskih skladb za mladino		28.—	Sj. Vasiljenko, op. 31, Serenada		48.—
L. Gruenberg, op. 30, Jazz-masks (Chopin, op. 9/2)		42.—	D. Komorna glasba:		
L. Gruenberg, op. 30, Jazz-masks (Chopin, op. 64/2)		42.—	A. Drozdov, Quintuor (2 vl., vla., vlc., pft.) gl.		182.—
L. Gruenberg, Six Jazz-epigrams		42.—	A. Grečaninov, op. 70, 2. godalni kvartet, part.		28.—
D. Kabalevski, op. 6, Sonata		70.—	D. Milhaud, 6. simfonija za sopran, alt, tenor, bas, oboo in vlc., part.		42.—
M. Korčmarev, Amerikan (Fox)		15.50	G. Popov, op. 2, Septour za fl., kl., fg., trb., vl., vlc., kg., gl.		70.—
G. Krejn, op. 17, Vision		15.50	V. Šebalin, op. 2, godalni kvartet, gl.		154.—
G. Krejn, op. 24, Trois poèmes		84.—	Š. Schulhoff, 11. godalni kvartet, part.		28.—
Jul. Krejn, op. 14, 4 klavirske skladbe		35.—	E. Violina-solo:		
Jul. Krejn, op. 17, rapsodija		21.—	K. Haba, Moderna violinska tehnika, 2 zvezka à		42.—
E. Schulhoff, Hot music, 10 sinkopiranih etud		42.—	F. Orkestralne partiture:		
A. Skrjabin, Poème symphonique, kl. izvl.		91.—	L. Janaček, Rikadla (otročke)		168.—
I. Stravinski, valček iz »Histoire du soldat«		21.—	Š. Krenek, Mala simfonija		210.—
J. Šaporin, op. 7. 2. sonata		91.—	E. Krenek, Tri vesele koračnice za pihala		84.—
B. Klavirski izvlečki z besedilom:			Č. Marek, Simfonija		420.—
P. Hindemith, Dnevne novice (Neues vom Tage)		252.—	A. Mjaskowski, I. simfonija		520.—
J. Janaček, Mša glagolskaja (glagolska maša)		180.—	S. Rahmaninov, op. 40, Koncert za klavir in orkester		84.—
S. Prokofjev, Le pas d'acier. Balet		112.—	J. Štolcer-Slavenski, Balkanophonia		560.—
S. Prokofjev, op. 46, L'enfant prodigue, balet		112.—	E. Schulhoff, I. simfonija		350.—
V. Rieti, Le bal. Balet		112.—	G. Orgle:		
I. Stravinski, Le baiser de la fée. Balet, po Čajkovskem		140.—	V. Drvenski, Sonata v Es-duru		49.—
B. Širola, Život i rad Sv. Cirila i Metoda		140.—	J. Kušmarev, Passacaglia in fuga		67.—
K. Weill, Die Dreigroschenoper		140.—	H. Petje in klavir:		
J. Weinberger, Švanda dudak		224.—	A. Čerepnin, dva dueta		28.—
C. Violina in klavir:			K. Ejgess, op. 26, tri pesmi		56.—
C. Cerné, Melodie		21.—	A. Krejn, op. 42, Ornamenti		29.50
M. Gnessin, op. 43, Sonata		72.—	H. Möller, Das Buch vom Lied der Völker (izbrane narodne pesmi)		56.—
K. B. Jiráček, Sonata op. 26		63.—	S. Protopopov, op. 3, Pomlad življenja		73.—
G. Pannain, Sonata		105.—	S. Starokadomski, op. 3, Tri pesmi		34.—
P. Vladigerov, op. 20, Nr. 1, Romanca		35.—	S. Vasiljev, op. 1, 4 pesmi à		18.50
Vitaček, F., op. 1, Sonata		133.—			

Iz uredništva.

Uprava N. M. prosi vljudno vse p. n. naročnike, ki še niso poravnali naročnino, da to čimprej store. Uredništvo pa prosi kompoziste in glasbene pisatelje za prispevke. Zlasti prav bodo prišle kompozicije lažjega, instruktivnega značaja za klavir, vijolino itd.

za M. N. M. Decembrski, t. j. 6. zvezek N. M. bi urednik rad posvetil novim, modernim moškim in mešanim zborom. Tozadnje prispevke prosi najkasneje do konca oktobra meseca. Honorar določuje in izplačuje po dogovoru s sodrujniki uprava lista.

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



PRO MEMORIA 13. II.

Tema con 4 variazioni

Tema

Lucijan Marija Škerjanc, 1927

1 *Andante* *p* *pp m.s.* *p*

9 *mf* *m.d.* *f* *f* *f*

13 *ff m.s.* *dim e rall* *molto*

17 *a tempo* *p* *più largo* *fff*

21 *ff* *riten.* *fff* *fff* *fff* *m.d.* *fff*



Variations

I.

Vivace

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a variety of textures and dynamics. It is divided into several systems, each with a starting measure number in the left margin:

- System 1:** Measures 1-5. Dynamics range from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte).
- System 2:** Measures 6-10. Includes the articulation *staccato* in measure 8.
- System 3:** Measures 11-15. Features a *ff* (fortissimo) dynamic in measure 14.
- System 4:** Measures 16-20. Includes a *ff* dynamic in measure 17.
- System 5:** Measures 21-24. Includes the articulation *pesante* (heavy) in measure 22.
- System 6:** Measures 25-28. Includes the tempo change *Poco meno mosso* in measure 26. Dynamics include *f m.d.* (forte mezzo-dolce) and *m.s.* (mezzo-solito).

29

29 8

non ritardan

ff *p* *pp*

8

II.

Canone alla 5 (2 voci)
Allegro comodo

p

3 3

5

espr.

3 3

9

p espr.

13

p

VARIAZIONI

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both staves contain dense, rhythmic passages with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The key signature has one flat (B-flat).

The second system continues the musical piece. It includes the instruction *poco ritenuto* above the upper staff. The notation remains complex and rhythmic, with some notes marked with accents.

III.

Canone alla 5 (2 voci)
Presto

The third system is the beginning of the 'Canone alla 5' section. It is marked *mf non legato*. The upper staff has a treble clef and the lower a bass clef. The music is in a 5/4 time signature and features a more melodic and less rhythmically dense texture than the previous sections.

The fourth system continues the 'Canone alla 5' section. It features intricate melodic lines in both staves, with various accidentals and phrasing marks.

The fifth system includes the instruction *f* (forte) at the beginning. The music continues with complex melodic and harmonic development.

The sixth system continues the 'Canone alla 5' section, showing further melodic and harmonic complexity.

The seventh system is the final system shown on this page of the 'Canone alla 5' section, ending with a double bar line.

16 *cresc.*

19 *f sfz*

22 *rapido f sfz ff rapido*

(-23) 24 *ff sempre*

IV.

Maestoso
 m.d. *appena sensibile*
 Tema *f pp appena sensibile*

accel. m.s.3 m.d. m.s.3 cresc. m.s.3

System 1: Treble and bass staves. Treble clef has a 6-measure slur. Bass clef has a 3-measure slur. Dynamics include *m.d.*, *m.s.*, *sf*, *ff*, *p*, and *pp*. Tempo marking *a tempo* is present. Fingering numbers 3 and 6 are shown.

System 2: Treble and bass staves. Treble clef has a 6-measure slur. Bass clef has a 3-measure slur. Dynamics include *m.d.*, *pp*, *p*, and *m.d.*. Tempo marking *rapidamente* is present. Fingering numbers 3, 6, and 8 are shown.

System 3: Treble and bass staves. Treble clef has a 6-measure slur. Bass clef has a 3-measure slur. Dynamics include *m.s.*, *m.d.*, and *accel.*. Fingering numbers 3, 6, and 8 are shown.

System 4: Treble and bass staves. Treble clef has a 3-measure slur. Bass clef has a 6-measure slur. Dynamics include *m.s.*, *m.s.*, *m.d.*, and *ff*. Fingering numbers 3 and 6 are shown.

System 5: Treble and bass staves. Treble clef has a 3-measure slur. Bass clef has a 6-measure slur. Dynamics include *p*, *m.d.*, and *quasi improvvisando*. Tempo marking *a tempo* is present. Fingering numbers 3, 5, and 6 are shown.

8

26 *tematico*

28

33 *Tempo I*

36

39

Handwritten number 39 in the top left. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It contains a melodic line with a slur over measures 16-18, marked *m. s.* above. The lower staff has a bass clef and the same key signature. It contains a bass line with a slur over measures 22-24, marked *quasi gliss.* below. There are also some markings like 'V' and 'm.d.'.

40

Handwritten number 40. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a melodic line with a slur over measures 24-26, marked *ff* below. The lower staff has a bass clef and the same key signature. It contains a bass line with a slur over measures 24-26, marked *ff* below. There are also some markings like '8' and '5'.

42

Handwritten number 42. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a melodic line with a slur over measures 28-30, marked *ff* below. The lower staff has a bass clef and the same key signature. It contains a bass line with a slur over measures 28-30, marked *ff* below. There are also some markings like '8', '3', and '5'.

45

Handwritten number 45. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a melodic line with a slur over measures 32-34, marked *sempre cresc. ed accel.* below. The lower staff has a bass clef and the same key signature. It contains a bass line with a slur over measures 32-34, marked *sempre cresc. ed accel.* below. There are also some markings like '8', '3', and '6'.

47

Handwritten number 47. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of three sharps. It contains a melodic line with a slur over measures 36-38, marked *trionfale* below. The lower staff has a bass clef and the same key signature. It contains a bass line with a slur over measures 36-38, marked *trionfale* below. There are also some markings like '8', '3', '6', and *fff*.

Mesečina

(Dragutin Domjanič)

Anton Lajovic

Zelo široko

Glas

armonioso

Klavir

pp

2 obema pedaloma

p

Spi jal - ši - na... Me - se - či - na ten - ko tka - nje tke i med bre - ze ri - še ste - ze,

ritard

p sempre

po njih se - nja pê, po njih se - - nja pê. Na te čr - ne o - štre

p

pp

tr - ne si - pa sve - tli cvet, pak te pe - la vbe - la se - la,

široko

vču-dni ti - hi svet. *p* Sa-mo vgo-ri tam med

široko *espressivo* *pp*

bo - ri kut je mra - ka pun. *p* Tam na ma-lih kmičnih va - lih bel se zi - blje

p

čun. Čun se zi-blje, sam se gib-lje, sreb-ren mu je trag. I kad zgi - ne med jal-

pp

ši - ne, kaj mi je tak drag?! *molto* *f* Kaj mi je tak drag,

široko *p* *p* *f*

tak drag?! *p* Tam je bi - lo de - te mi - lo,

rit. *p* *pp* *p*

ko-gazda - vna ni, kaj tak zgle-da, kaj je ble - da, kaj me ne gle - di,

kaj me ne gle - di? Šaš tre-pe-če, me-ne vle - če že-lja tam do nje... šaš

tre-pe-če me-ne vle - če že-lja tam do nje... *molto appassionato*

p Spi jal - ši - na, me-se - ci-na mr -

tvo, mr - tvo sre - - bro tke... *pp*



MALA NOVA MVZIKA

PRILOGA K ŠT. 4 NOVE MVZIKE

Luč z neba

P. Krizostom

Stanko Premrl

Precej zmerno

Petje

p Pre-ko ti - he ste -
p Pre - ko

Klavir

ze
ti - he ste - ze po be - lem sne - gu ma - li Je - zus gre.

Zmerno

Luč-ko drobno tiš - či med dlan - mi,
sko - zi rož - ne prst - ke zla - ti žar mu vre.

Lahno

p Je - zus
zadržl



tr - ka: „A - li ste do - ma, brat - ci mo - ji?

mf *p* *mf*

V Va-ših sr - cih je te - ma, pa sem vam pri - ne - sel luč z ne -

mf *f* *f*

ba“.

Precej zmerno *p*

Luč - ko

mf *p*

nekoliko zadrži

drob - no tiš - či med dlan - mi ma - li Je - zus; po be - lem sne - gu gre. Na

mf *mf*

li - cih mu než - nih ro - ža ne - beš - ka cve - te.

mf

Fantazija za šolski godalni kvartet

na tema „MISLI MOJE“..

Saša Šantel, 1910

Andante

Violina I *mf*

Violina II *mf*

Viola

Cello

pp *più f* *f* *rit.*

pp *pp* *più f* *f* *rit.*

pp *pizz.* *pp* *f* *rit.*

pp *arco* *f* *rit.*

a tempo

a tempo

a tempo

a tempo
espr.

mf *f* *mf* *mf* *f* *mf* *mf*

molto cresc.

trem.
pp
pp espr.
pp

pp
pp
pp
pp

dolce

f
f
f
f

mf
mf
p
p

rit.
rit.
rit.
rit.

espr.

1. 2.

Fine



