

Nacrtak

Pojam dječje pjesme razmatra se kao izrazito funkcionalna glazbena vrsta i kao složeno odgojno-glazbeno pitanje. Principijelne se postavke propituju u razgovoru sa skladateljem Petrom Bergamom i na primjeru njegove dječje pjesme *Avanture maloga Juju*.

Ključne riječi: dječja pjesma, glazbeni odgoj, glazbene značajke dječje pjesme

Abstract

The notion of children's song is considered as a highly functional type of music and a complex educational-musical issue. The principled precept are analyzed also during a conversation with Petar Bergamo, taking as an example his child's song *Avanture maloga Juju (The Adventure of little Juju)*.

Key words: children's song, music education, musical characteristics of children's song

Pisati o dječjoj pjesmi znači prije svega razotkrivati gotovo potpuno zane-maren i nedovoljno istraživan glazbeni fenomen. Na prvi pogled se čini kao da svi znaju što je to dječja pjesma, iako zapravo nitko nije potpuno siguran. U prirodi je glazbene teorije da traži zakonitosti, pravila i modele, međutim, kada je dječja pjesma u pitanju, tek što pomislimo da smo pronašli kakvo-takvo rješenje, smjernice trenutno uspostavljenog obrasca, pojave se novi pro-tuargumenti i odgovor na pitanje iz prvog dijela naslova ovog teksta izmakne još dalje, a samo poimanje naizgled tako jednostavnog fenomena kao što je pjesma za djecu, dobije novu dimenziju bez koje ju je, čini se, nemoguće sagledati. U razmatranju ove sintagme ne mogu se izbjeći neka od bitnih pitanja, podjednako odgoja, rasta i sazrijevanja kao i same glazbe, njezine funkcije, djelovanja i apstraktnih dimenzija kojima oduvijek stremlji, a koja su sama po sebi kompleksna i nedokučiva. Primjerice, tek što pomislimo da znamo odgovor na pitanje što je to odgoj, iskrsne novo nerješivo pitanje (što je to dijete? npr.), ili tek što pomislimo da bi tonalitetni sustav sa svim svojim odrednicama morao biti pretpostavka na kojoj bi se neupitno moralo graditi stvaralaštvo za djecu, ispitivanja dječjih glazbenih afiniteta pokažu, primje-rici, da se pojedinoj djeci lidijski modus više "svida" od durske ljestvice itd. Područje razmatranja širi se tako sve više i bilo bi najjednostavnije odustati

od pokušaja ikakve konkretizacije kad ne bi bilo otužne nam stvarnosti u kojoj, osim malobrojnih kvalitetnih primjera, u stvaralaštvu namijenjenom djeci, prevladavaju nedopustivo nemuzikalni uradci ili, u najboljem slučaju, skladbe koje u potpunosti slijede obrasce popularne glazbe.¹ Odrasle duha jedne sredine koja previše olako shvaća i glazbu i odgoj, i osobito djecu, samozvanih skladatelja koji ne razumiju da uz slobodu stvaranja (i podatnosti glazbenog materijala) ide i odgovornost za glazbeno djelovanje na slušateljstvo. Kako je kod dječjih pjesama ponekad riječ o prvom izravnom kontaktu djeteta s glazbom, kvaliteta je presudna a posljedice prvih iskustava nesagledive. U ovom je tekstu dječja pjesma promotrena iz nekoliko različitih kutova: temeljnih pretpostavki glazbenog odgoja, glazbenih karakteristika pjesama za djecu velikih majstora glazbene povijesti i iz narodnog stvaralaštva te, na koncu, iskustava i razmišljanja hrvatskog skladatelja Petra Bergama.

GLAZBENI ODGOJ

Temeljna pretpostavka smislenosti glazbenog odgoja te određivanja njegovih ciljeva i zadataka, počiva na stalnoj potrebi uspostavljanja ravnoteže između dvaju osnovnih pitanja: je li to odgoj glazbom ili odgoj za glazbu? U ovom je pitanju ujedno skrivena i neriješena dvojnost između onog što je u glazbi “dano od prirode” i onoga što je rezultat kulturološkog djelovanja. Podjednaka dilema prisutna je i u samom čovjeku i potrebi da se uravnoteže karakteristike s kojima se rađa i koje ga tako očito predodređuju u njegovim izborima, i utjecaj odgoja, koji najvećim dijelom predstavlja skup civilizacijskih dosega jedne sredine.

Glazbeni pedagozi koji pristaju uz pretpostavku “odgoj glazbom” inzistiraju na pjevanju, na brojalicama uz ritmizirano lupanje i pljeskanje, *Orffovom instrumentariju* i općenito živom kontaktu s glazbom.² Pedagozi koji pak svoju primarnu misiju vide u “odgoju za glazbu”, dakle, umjetničku glazbu, naglasak stavljaju prije svega na slušanje umjetničkih djela, estetski doživljaj i izobrazbu budućeg posjetitelja koncertnih dvorana. Iako uspjeh takve misije uvelike ovisi i o kvaliteti odabranih sadržaja i o načinu njihove provedbe,

¹ Ova se tvrdnja temelji na analizi “pjevačkog” dijela sadržaja udžbenika za glazbeni odgoj od 1. do 4. razreda osnovne škole, a osobito se odnosi na “novoskladane” pjesme za djecu. Usp. također, Rojko, P. (2003). “Glazbenoj nastavi nisu potrebni (takvi) udžbenici.” *Tonovi*, 18/1, Zagreb. HDGPP, 45-73.

² Ovakav je pristup očekivano dominantan u predškolskom glazbenom odgoju, gdje se, prema pretpostavkama proizašlim iz suvremenih pedagoških smjernica, apelira prije svega na integrativno aktiviranje osjetila (Usp. Petrović, Ačić (2009). “Predlog koncepta predškolskog Muzičkog obrazovanja: integrativni pristup”. U: Talam, J. (ur), *VI Međunarodni simpozij “Muzika u društvu”*, Sarajevo 28-39. 10. 2008. – *Zbornik Radova*, Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH-Muzička akademija u Sarajevu, 296-304.

načelno se ne može prigovoriti ni jednima ni drugima. Glazbeni odgoj u hrvatskim školama najčešće predstavlja mješavinu jednog i drugog, iako ponekad bez jasne predodžbe o konačnom cilju i smislenosti ove odgojne sfere, ali i kakve veze ono prvo ima s ovim drugim, odnosno, kako će nečije oduševljeno pjevanje dovesti do razumijevanja simfonije? Kakve veze ima dječja fascinacija zvukovima u ranoj dobi s potencijalnim ljubiteljem opere u odrasloj dobi?

Nije teško zaključiti da je posrijedi svojevrsan suodnos iskonskog u čovjeku i u glazbi s kulturnim dostignućima, u našem slučaju europskog civilizacijskog kruga. Smjer kretanja tih relacija u odgoju kreće se (ili bi se trebao kretati), od buđenja iskonsko glazbenog u ranoj dječjoj dobi do razumijevanja glazbe na visokim razinama civilizacijskih dosega. Tom logičnom razvojnju slijedu u prilog ide i činjenica da je zapravo riječ o kretanju od doživljaja “opipljive” materije do razumijevanja nevidljive glazbene tvorevine; od tjelesnog prema duhovnom; od konkretnog prema apstraktnom. Za razumijevanje umjetničke glazbe, kao sofisticirane tvorevine ljudskog duha, potrebna je, mogli bismo reći, prethodno izgrađena “baza podataka”, konkretnih (doživljenih) dojmova koji će činiti temelj njezinu kasnijem apstraktnom razumijevanju.

Prijelaz od konkretnog prema apstraktnom nije moguće jednoznačno odrediti budući da u glazbi operiramo s predodžbama koje su mnogo više od puke percepcije glazbenih komponenti, pa ipak, u glazbenoj je izobrazbi nužno odrediti barem osnovne smjernice u razgraničavanju različitih faza. Tako se može govoriti o usvajanju temeljnih intonacijskih i ritamskih pojmova, ali i o mnogim nijansama razumijevanja glazbene strukturiranosti. Dječja pjesma može u tom smislu imati vrlo raznoliku funkciju: od pobuđivanja interesa, prvog kontakta s glazbom (kao prva glazbena forma, cjelina) ali i kao kompleksniji materijal za slušanje. Međutim, čak i kada je riječ o najjednostavnijem skladbenom uratku, ne smije se izgubiti iz vida krajnji smisao glazbene poduke. Ako se taj krajnji cilj sagledava iz kuta “odgoja glazbom”, može se govoriti o **usmjerenom odgoju duha, odgoju u smislu i za smisao**, dok se kod “odgoja za glazbu” može govoriti o **razumijevanju glazbene “nadideje” tj. spoznaje glazbe kao jedinstva** i postizanja ravnoteže glazbenih komponenti u vremenskoj glazbenoj procesualnosti. Dječju pjesmu, koju najčešće promatramo kao glazbeni početak, nemoguće je (uspješno) skladati, bez uzimanja u obzir ovih pretpostavki.

O GLAZBENIM ZNAČAJKAMA

Iako skladateljima već odavno nitko ne propisuje pravila, realno je na ovom mjestu postaviti pitanje kakve bi glazbene značajke trebala imati pjesma koja bi omogućavala smisleni početni kontakt djeteta s glazbom? Drugim riječima,

kakvu bi pjesmu za djecu poželio glazbeni znalac kojemu je na srcu odgovarajući glazbeni odgoj djeteta?

Iako se može reći da je dječja brojlica prva prihvatljiva glazbena vrsta, a mala terca prvi melodijski pomak kojim djeca rado “opjevavaju” naučene ili izmišljene tekstove, dječja pjesma u idealnom smislu trebala bi predstavljati početak tonalitetnog odgoja.

Pedagoško-didaktička logika u glazbenom odgoju nalaže potrebu postojanja “glazbe za djecu”, glazbe koja će djeci biti bliska i prihvatljiva. Takva logika pretpostavlja glazbenu jednostavnost koja najčešće posljediče glazbenom banalnošću. Međutim, kad govorimo o svojevrsnoj jednostavnosti kao poželjnoj karakteristici dječjih pjesama, trebalo bi uzeti u obzir da ona u idealnom smislu znači nešto posve drugo: sve fenomene strukturiranosti glazbenih komponenti u, takoreći, “najpročišćenijem” smislu, “nadgradnju” njihovih međusobnih odnosa umjesto pukog pojedinačnog pojednostavljenja.³ Takvu “nadgradnju”, primjerice, u tonalitetnom kontekstu predstavlja tijesna povezanost i međusobna uvjetovanost osobito triju bazičnih glazbenih komponenti, melodije, harmonije i ritma, odnosno glazbene situacije u kojima govorimo o melodiji koja proizlazi iz harmonije, o harmoniji koja nije “pratnja” nego nedvosmislena harmonizacija, o ritmu koji proizlazi iz govorne akcentuacije teksta ali je u suglasju s melodijskim fraziranjima, o vremenskim proporcijama harmonijskog ritma koji podržava afirmaciju tonaliteta u izmjenjivanju glavnih harmonijskih funkcija, o ritamskoj-metarskoj “zaokruženosti” (dva, četiri, osam, šesnaest taktova) koja proizlazi upravo iz vremenske dimenzije tonaliteta i sl.

Tekst predstavlja vjerojatno najvažniju odrednicu dječje pjesme a u njemu se očituje ne samo pobuđivanje i usmjeravanje dječje pozornosti već i spomenuto kretanje od konkretnog do kasnijeg, apstraktnog (“apsolutne” glazbe).

³ Razmatraju li se odnosi pojedinih glazbenih elemenata u različitim razdobljima glazbene povijesti, zamjećuju se raznoliki načini ostvarivanja njihovih pojedinačnih i zajedničkih potencijala. U tom smislu se čak može govoriti o idealnim konstelacijama u kojima pojedine glazbene komponente manifestiraju svoju pravu prirodu. Primjerice, tonalitetni sustav primarno je određen harmonijsko-funkcionalnim odnosima, što ujedno znači da je glazbena vertikala svoj najvjerniji izraz pronašla upravo u razdobljima baroka, klasike i romantike. Nadalje, unatoč različitim mogućnostima harmonijske i melodijske komponente, koje se mogu promatrati u različitim stupnjevanjima (melodija koja proizlazi iz harmonije ili koja ostvaruje različite stupnjeve emancipacije od harmonijskog tijeka), ne može se zaobići činjenica da su veliki potencijali horizontalnog glazbenog idioma ostvareni već u modusnom okružju renesansnog tipa, zahvaljujući upravo sekundarnom značenju vertikalnih suzvučja. Što se tiče ritamske komponente, ona se može promatrati kroz nepravolinijsku evoluciju ritamsko-metarskih odnosa, pri čemu upravo oslobađanje od metarskog okvira u glazbi pojedinih skladatelja s početka 20. stoljeća, predstavlja gotovo prvu stvarnu afirmaciju ritma u europskoj umjetničkoj glazbi.

Velika poetska vrijednost nekog predloška ne znači ujedno i dobru prijemčivost uglazbljivanju. Tekst u glazbi može biti sadržajno dominantan i glazba ga u tom smislu na neki način podcrtava. Krajnost u tom smislu predstavljaju recitativi. Tekst može biti potpuno podređen glazbi, čak toliko da bude sadržajno nerazumljiv, ili da skladatelj, u krajnjem slučaju, računa tek na njegov zvučni potencijal.⁴

Što je uzrast djece manji, to će više pozornosti pobuđivati tekstovi “pričice”, međutim sadržaja, kao ni općenito teksta, ne bi smjelo biti previše. Udžbenici glazbenog odgoja preplavljeni su dječjim pjesmama u kojima se uglazbljuju cijele priče, ponekad i potpuno proznog karaktera. Sam sadržaj ne bi smio biti pretjeran, odvlačiti previše pozornosti ili smjerati prema pretjeranoj emocionalnosti. Najvažnija karakteristika svakako je ritamsko-metarska zaokruženost. Ritamski odnosi, koji bi već trebali biti sadržani u tekstualnom predlošku, polazište su skladanja, odnosno ritamsko-metarskog oblikovanja po uzoru na tonalitet klasičnog razdoblja, na najbolju ravnotežu ritma u odnosu na harmonijsko-funkcionalne odnose što rezultira jasnim “govorom” tonalitetne glazbe, simetričnim, harmonijski jasno zaokruženim frazama s logičnim suodnosima kadenci.

Općenito govoreći, “pročišćena” ravnoteža glazbenih komponenti odnosi se prije svega na tonalitetno jedinstvo kojemu se najviše približava glazba bečkih klasika i posve bi opravdana bila težnja da se takva glazba postavi u temelje njegovanja muzikalnosti. Sve navedene općenite pretpostavke, odredit će, naravno, i melodijsko-harmonijske odnose, pa iako bi bilo nemoguće pobliže precizirati, primjerice, kakva bi trebala biti melodijska linija u jednoj dječjoj pjesmi, važno je napomenuti da se s obzirom na uzrast mora voditi računa o opsegu, ali i o izboru tonaliteta. Nekada su skladatelji dječjih pjesama instinktivno birali “visoke” tonalitete, F-dur, G-dur, međutim, mnogi nastavnici glazbenog odgoja primjećuju kako su se dječji glasovi u novije vrijeme “spustili” u niže lage te gotovo redovito moraju transponirati postojeće pjesme u “niže” tonalitete. Moglo bi se vjerojatno govoriti o sve zagađenijem okolišu i sve većoj rasprostranjenosti alergija, odnosno o fiziološkim razlozima i stanju zdravlja djece, međutim, stvarni razlog, prije svega nepokretljivih dječjih glasova, leži u sveopćem, potpunom gubitku kulture pjevanja.⁵

Naravno, sve spomenute značajke, i kad bi se potpuno poštovale, ne garantiraju

⁴ O odnosu teksta i glazbenog oblika, usp. Skovran, D., Peričić, V. (1986). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, str. 294-296.

⁵ Već su stariji autori glazbenih metodika upozoravali na opseg dječjih glasova. Sumirajući skladbe iz nekoliko dječjih pjesmarica, J. Požgaj zaključuje kako bi mala djeca trebala pjevati u opsegu od e1 do e2 ili es1-f2, te da bi se dječje pjesme općenito morale kretati u rasponu od d1 do d2. Usp. Požgaj, J. (1988). *Metodika nastave glazbene kulture u osnovnoj školi*. Zagreb: Školska knjiga., str. 44.

uspješnu dječju pjesmu. Faktor koji je presudan da neka pjesma bude prihvaćena, čak i kod samo jedne generacije djece, ipak je dobrim dijelom neobjašnjiva kategorija i izvan je kontrole bilo kojeg skladatelja.

MALE PJESME VELIKIH MAJSTORA

Navedeni podnaslov upućuje na poznatu zbirku koju su još 1977. godine uredili Truda Reich i Janko Žganjer. Riječ je o izboru pjesama za djecu poznatih skladatelja, poput Mozarta, Haydna, Beethovena, Brahmsa i drugih, s kvalitetnim prepjevima tekstova na hrvatski jezik. Osim originalnih pjesama u knjižicu su dodani i pojedini poznati glazbeni brojevi s tekstovima koje su potpisali uređivači zbirke, a to je učinjeno “da bi i ona djeca koja ne uče neki instrument i koja prema tome ne mogu u originalnoj verziji upoznati stil skladanja pojedinih majstora, mogla ‘pjevujući’ usvojiti duh i način njihova skladanja” (Reich, Žganjer 1977: 47). U ovoj je rečenici zapravo razotkrivena i osnovna namjena zbirke. Neke od ovih pjesama se još uvijek nalaze u suvremenim udžbenicima glazbene kulture iako se u određenim slučajevima može prigovoriti nepoštivanje njihove izvornosti, osobito u snimkama priloženim udžbenicima i obradama u popularnoj produkciji.

Mnogi skladatelji u glazbenoj povijesti posvećivali su pozornost skladanju za djecu. Kod starijih majstora riječ je o gotovo obvezujućem činu skladanja, prije svega instruktivnih skladbi koje često predstavljaju mala remek djela te objedinjuju sve najbolje značajke pojedinog autora i didaktičko umijeće prilagođavanja pojedinim uzrastima. Među najboljim primjerima su Bachove *Male kompozicije* ili Schumannov *Album za mladež*. Mnoge od vokalnih umjetničkih skladbi za djecu danas izvode tek rijetki profesionalni dječji zborovi, dok su poneke inspirirane ili posvećene djeci iako uopće nisu namijenjene djeci kao izvoditeljima (primjerice klavirski ciklus *Children's corner* C. A. Debussyja). Moglo bi se reći, umjetnici su jednostavno uvijek stvarali umjetnost, bez obzira na oblik i namjene koje su birali za svoja djela. Kad bismo u cjelini sagledali pjesme iz spomenute zbirke, rekli bismo da su posrijedi izvanredni uradci koji su, međutim, izvođački ipak ponešto zahtjevniji i bili bi uglavnom primjereni starijim uzrastima djece. Ne radi se, međutim, samo o pjevačkoj zahtjevnosti nego o činjenici da *Male pjesme velikih majstora* predstavljaju izrazito sofisticirane glazbene primjere, glazbenu “klasiku” u univerzalnom smislu, te stoga njihova prijemčivost kod djece uvelike ovisi o njihovim prethodnim glazbenim iskustvima, tj. zahtijevaju već određenu razinu (dobro usmjerenog) glazbenog odgoja. Drugim riječima, nešto starije dijete, čiji je glazbeni odgoj uglavnom prepušten utjecajima dominirajuće popularne glazbe, teško će “od prve” prihvatiti, primjerice, Pergolesijevu pjesmicu *Gdje je onaj cvijetak žuti*, dok će djetetu koje polazi glazbenu školu, te

se može pretpostaviti da je njegova muzikalnost već razvijena i odnjegovana sličnim instruktivnim skladbama kod učenja instrumenta, ista pjesmica biti daleko prijemčivija.

Spomenute pjesme stoga ne moraju uvijek biti namijenjene pjevanju, nego, kao početak odgoja “za (umjetničku) glazbu”, samo slušanju. Upravo ova činjenica nalaže potrebu pripreme i raspoloživosti snimki koje će sadržavati sve zamišljene elemente, prije svega “pravu”, odgovarajuću klavirsku pratnju, sa svim elementima harmonizacije i ritamskog figuriranja umjesto uobičajenih dodataka popularne produkcije.

DJEČJA PJESMA I NARODNO STVARALAŠTVO

Tradicijska (folklorna) glazbena baština oduvijek je bila neiscrpan izvor u izboru pjesama za djecu. Napokon, tradicijski napjevi obiluju različitim brojalicama, rugalicama, uspavankama. Zanimljivo je, primjerice, da je ekspanzija klapskog pjevanja u novije vrijeme proizvela i dječju inačicu u vidu sve raširenijeg dječjeg klapskog pjevanja. Ako je suditi po udžbenicima za nastavu glazbenog odgoja, glazbeni folklor ispunjava veliki dio glazbene nastave, a specijalizirani udžbenici nude i kompletnu etnomuzikološku obradu uz prigodne fotografije tradicijskih instrumenata, narodnih nošnji, opisa običaja i sl⁶. U nedostatku primjerenijih rješenja pojedini autori udžbenika nude obilje napjeva hrvatskog folkloru upravo kao pjevački materijal, računajući na njihovu relativnu melodijsko-ritamsku jednostavnost i laku prijemčivost. Međutim, iako je očuvanje folklorne baštine hvalevrijedna inicijativa, teško se oteti dojmu da pretjeranost u korištenju ovakvih sadržaja upućuje zapravo na izostanak jasnije postavljenih ciljeva i zadataka te da se uvijek isti napjevi jednostavno prepisuju od starijih autora.⁷ Također treba napomenuti kako bi njegovanje odnosa prema tradiciji trebalo podrazumijevati izričito inzistiranje na njezinoj izvornosti. Naime, upravo je tradicijska glazba najviše izložena glazbenoj zlouporabi, odnosno doživljava se kao neiscrpan izvor uvijek novih obrada.⁸

Kada je riječ o pjevanju i tradicijskim glazbenim napjevima, ne treba zaboraviti da se najčešće radi o modusnim, pentatonskim ili čak netemperiranim

⁶ Riječ je o dodatnom udžbeniku za glazbenu kulturu od petog do osmog razreda osnovne škole MIHOLIĆ, Irena (2009). *Hrvatska tradicijska glazba, udžbenik hrvatske tradicijske glazbene kulture s 3 zvučna CD-a od petog do osmog razreda osnovne škole*. Zagreb: Profil.

⁷ Ne treba zaboraviti da je glazbeni odgoj bivše države imao izrazito funkcionalne zadatke, primjerice jačanje bratstva i jedinstva, pa su iz takvih razloga obavezan dio glazbenih sadržaja činile tradicijske pjesme svih naroda zajedničke države.

⁸ Najizrazitiji primjer glazbene zlouporabe su hrvatske tradicionalne božićne pjesme koje su od početka 90-ih godina doživjele neumjerenu popularnu eksploataciju.

glazbenim značajkama a u najblažem slučaju o netipičnom tonalitetu (silazna vodica u pojedinim dalmatinskim napjevima ili obilje “melodijske harmonije” i paralelizama u klapskim pjesmama npr.). Iz navedenih razloga tradicijski napjevi zapravo nisu, kako se to obično misli, idealan materijal za početno učenje intonacije i ritma. Unatoč tome što se tradicijska glazbena baština ne može (i ne smije) izostaviti iz glazbenog odgoja, iluzorno je očekivati da će takva glazba senzibilizirati djecu za umjetničku glazbu. Drugim riječima, bilo koja druga glazba usmjeravat će glazbeni senzibilitet jedino prema sebi samoj, tradicijska prema tradicijskoj, jazz prema jazzu, popularna prema popularnoj itd.

DJEČJA PJESMA U RAZMIŠLJANJIMA I ISKUSTVIMA PETRA BERGAMA

Do doticanja problema dječje pjesme između autorice ovog teksta i skladatelja Petra Bergama (1930), došlo je slučajno u jednom usputnom razgovoru, gdje se brzo iskristaliziralo da je tema široka, ali da je vrijedno čak i samo postavljati pitanja.

Neposredan povod razgovoru je svakako i generacijama djece sad već nezaobilazna Bergamova pjesma *Avanture maloga Juju*, jedna od doista iznimno rijetkih uspješnih dječjih pjesama koje dotiču univerzalni (nepetrošivi) glazbeni sukob ovog fenomena. Sam skladatelj će spomenuti još i svojevremeno popularnu *Vjevericu* i neke druge primjere, međutim, ostat ćemo zakinuti za notne materijale koje nije pravovremeno arhivirao. Na prvi pogled autoru bi se mogla prigovoriti nemarnost ili čak nezainteresiranost za uratke koji, vjerojatno, za neke i nisu “prava” glazba koja bi zasluživala pozornost, međutim, sumirajući Bergamova razmišljanja, prije bismo mogli zaključiti da se radilo o skladateljevom razumijevanju problema, tj. o stavu da se dječja pjesma ili “primi” ili “ne primi”, odnosno da djeca (a radi se uvijek o grupama ili čak masama) pojedinu pjesmu prihvaćaju ili ne prihvaćaju. Jednom kad je pjesma doista prihvaćena, ona kao da više niti nije skladateljeva, ona živi neki svoj život dok originalni zapisi postupno izgube smisao. Iako će u nastavku biti ponešto riječi i o nastanku *Mame Kukunke*, glavnina pozornosti u svojevrsnoj rekonstrukciji razgovora, posvećena je zapravo Bergamovim razmišljanjima i iskustvima vezanim za fenomen dječje pjesme.

Najprije treba spomenuti, kako je dječja pjesma Petru Bergamu ne samo izuzetno važan problem, već i osobito draga tema razgovora. Općenito, “dječje” su teme pri samom vrhu njegovih omiljenih tema. Tako će spomenuti da razlikuje pedagogiju od pedagogike, u razgovoru će skretati s teme na slikovite digresije, ne zaboravljajući nikad da, unatoč tomu što mu je dana riječ,

razgovor teče dvosmjerno, a sugovornik će ionako filtrirati njegova razmišljanja kroz prizmu vlastitih iskustava. To je i glavni razlog što stajališta ne iznosi kategorički nego ih oprezno propituje, u pedagoškoj maniri, želeći istodobno intelektualno isprovocirati sugovornika a ipak, na kraju, ponuditi i neke odgovore.

Gotovo u svakoj misli o dječjoj pjesmi, postavlja se pitanje početka ili prapočetka, dubokog “silaženja” u bit stvari, u odnos glazbe i čovjeka. Nema nikakve sumnje da Bergamo daje prioritet prirodi, (iako će ostaviti po strani pitanje tko je tu istu prirodu organizirao, a dodali bismo i zašto). Činjenica je da u glazbi uvijek govorimo o otkrićima a ne o izumima, što je najbolji pokazatelj njezine “prirode”. Prirodu glazbe otkrivamo kao što je Newton “otkrio” gravitaciju. O toj i takvoj prirodi nema smisla razbijati glavu, na nju valja jednostavno pristati ili ne pristati. Gotovo na isti način će govoriti i o čovjeku koji kroči kroz vrijeme i prostor, ističući neprijepornu važnost onoga što je u osobnosti urođeno, predodređeno, znanstvenim jezikom rečeno – zapisano u genima. U prilog afirmaciji, ali i ugroženosti onoga što nam je urođeno, spomenut će i da smo tijekom života često izloženi “agresiji” odgoja, sputani konvencijama i nametnutim sustavima, pa bez obzira na to što smo “jedna sasvim druga biokemijska masa”, opet moramo na njih pristati, jer smo, eto, u takve konvencije i sustave ubačeni.

Možda više kao odraz vladajućih konvencija, a manje prirodnih stanja, spomenut će važnost mističnog broja sedam u rastu i sazrijevanju. Psiholozi će se također složiti da prvih sedam godina u životu čovjeka čini najvažniji ali i najosjetljiviji period. Gotovo sve ono najvažnije u ljudskoj osobnosti oblikuje se u ovom razdoblju, svi dobri i loši utjecaji koji imaju presudnu važnost za kasniji život. Važna je također i činjenica da se djeca u prvih sedam godina mijenjaju velikom brzinom i to je također jedna od temeljnih poteškoća u definiranju dječje pjesme. Sa četrnaest godina završava razdoblje djetinjstva, započinju preobrazbe od djeteta do odraslog čovjeka, a zrelost je u načelu dosegnuta nakon treće sedmice, s dvadeset i jednom godinom.

Ova načelna razgraničenja upućuju da zapravo razgovaramo o djeci do sedme godine, jer i dječju pjesmu prije svega promatramo kao glazbu koja primarno odgaja, pobuđuje, određuje prva glazbena iskustva. Kad su pak posrijedi starija djeca, sve kategorije postaju nestalnije, teže je govoriti o grupama, odnosno, već je riječ o jedinkama vrlo različitih interesa.

Kad je prije 50-60 godina Petar Bergamo pokušavao napisati dječju pjesmu, nije razmišljao o čemu bi sve morao voditi računa, čovjek, kako kaže, jednostavno aktivira sve što je svjesno ili nesvjesno naučio. Činjenica da se neke pjesme, koje je isprva smatrao uspjelima, nisu “primile”, nagnale su ga na razmišljanja, podjednako o glazbenoj kao i o ljudskoj biti. Kao potvrdu da

“stvar nije tako jednostavna” navodi i primjer svojevremeno raspisanog natječaja (s izdašnim novčanim nagradama) za najbolju dječju pjesmu na koji su se prijavili brojni “ozbiljni” skladatelji, međutim, s promašenim rješenjima.⁹

Skladanje dječje pjesme neizostavno postavlja u prvi plan pitanje korelacije između misli i emocija kao glavnih odrednica glazbe ali i čovjeka. Kao i glazba općenito, dječja je pjesma i svojevrсна komunikacija. I kod najobičnijeg se razgovora, prema Bergamovom mišljenju, odvijaju određeni biokemijski procesi pa možemo reći da mi zapravo stalno prevodimo svoja vlastita stanja u misli, što svjedoči o jedinstvenosti prirode emocija i misli. Jesu li misao i emocije ista stvar, odnosno, možemo li misao shvatiti kao usmjerenu, uređenu i možda čak pojednostavljenu emociju, a emociju kao zgusnutu, teško prevodivu misao? Bergamo zapravo govori o poteškoći odjeljivanja jednoga od drugog, osobito u dječjoj pjesmi. Možda smo doista kao djeca u emocionalnomisaonom “zgusnutom” stanju, a tijekom odrastanja postajemo divergentniji, u pozitivnim slučajevima, slojevitiji, a u negativnim rascijepljeniji, udaljeni od svoje biti.

Skladatelj dječje pjesme, čini se, ne može krenuti od vlastitog iskustva (djetinjstva), možda i zato, dodali bismo, što se djeca iz generacije u generaciju bitno mijenjaju. Budući da su naša individualna iskustva krajnje promjenjive veličine, Bergamo napominje kako smo ipak primorani pristati na dogovor.

Što za njega predstavlja takav dogovor? Prije svega podjelu dječjih pjesama na pjesme za one najmanje, u dobi od 3 do 4 godine (koje najmanji mogu pjevati), ali i pjesme koje se najmanjima mogu pjevati. Nešto starija grupa, u dobi od 4 do 5 godina, prijemčiva je već za nešto kompliciraniju pjesmu, ali i za one pjesme koje još ne mogu izvoditi. Grupa u dobi od 6-7 godina već može i sama skladati i sklupati, a činjenica da se takva djeca pokroviteljski odnose prema manjima samo je potvrda postojanja spomenutih faza. Zanimljiva je i opaska da one pjesme koje djeca u određenoj dobi mogu samo slušati, za njih u vrijeme kad ih i sami budu mogli izvoditi više neće biti interesantne. Ovakva nas iskustva nepobitno navode na bitno razlikovanje **pjesama za pjevanje i pjesama za slušanje** u određenim razdobljima. Pjesma za slušanje, dakle, smije biti i znatno kompliciranija, glazbeno sadržajnije od trenutnih djetetovih izvođačkih sposobnosti.

Polazište skladanja dječje pjesme svakako je tekst. Ovdje se opet nameće i pitanje odnosa između povijesno glazbenih i individualnih početaka. Kako su nosioci sadržaja u tekstu suglasnici a nositelji pjeva – vokali, tekst je uvijek određivao i intervalska kretanja u melodiji, ali i ritam. Činjenica da se može govoriti o osjetnim razlikama između, primjerice, njemačke i talijanske glazbe

⁹ Govoreći o prirodi čovjeka i prirodi zvučućeg Eggebrecht definira europsku glazbu kao matematiziranu emociju ili emocionalizirani mathesis” (Dahlhaus, Eggebrecht 2009: 26).

čak i kad je instrumentalna, velikim je dijelom uvjetovana različitim zemljopisnim podrijetlima ili utjecajima koji su se generirali u apsolutnoj glazbi, a među kojima je jezik vjerojatno najvažniji. Jezik je stoga i glavni razlog zašto ne možemo govoriti o univerzalnoj dječjoj pjesmi, nego govorimo o **dječjoj pjesmi svakog pojedinog prostora** koji je (a to je za glazbu, čini se, najvažnije), primarno određen jezikom.

Kad se pak govori o melodijsko-ritamskim karakteristikama, Bergamo napominje kako se obično misli da su dječje pjesme nekakve “melodijice” koje djeca mogu pjevati, (kao da ih ne pjevaju i odrasli), ili da djeca, tobože, ne mogu otpjevati kompliciranije melodije. Postoje doista određene glazbene “formule” koje ćemo ishitreno pripisati dječjim, ali koje su puno više od toga. Primjerice, već spominjana mala terca, koja je temelj melodiziranja dječjih brojalica, temelj je i drugih opjevavanja, primjerice, navijačima na stadionima (so-mi, so-so-mi, so-so-so-la, so-so-mi). Određene glazbene formule djeluju naime na sve uzraste. Bergamo tako ističe, kako su vojničke pjesme, začudo, vrlo slične dječjim pjesmama, budući da i ustroj i funkcioniranje vojske podliježe ujednačavaju i jednoobraznosti. Tu se krije i svojevrsna “opasnost” pronalaženja i korištenja određenih formula, koje, ako se usađuju čovjeku jako rano, kasnije mogu biti reaktivirane s velikim i nepredvidivim učincima. S obzirom da dječja pjesma uvijek živi unutar grupe, Bergamo zaključuje da “stvar nije nimalo bezazlena” kao što se obično misli, nego naprotiv, izuzetno kompleksna te zahtijeva ozbiljan i promišljen pristup.

AVANTURE MALOGA JUJU

Pjesma *Avanture maloga Juju*, nastala je 50-tih godina prošlog stoljeća. Tekst je 1952. godine napisao Žarko Roje, a Bergama je privukao upravo kao pjesma-pričica.

Bila mama Kukunka,
 bio tata Taranta,
 imali su maloga Juju.
 Jednom su se šetali,
 kraj duboke rijeke Nil,
 gdje je bio velik' krokodil.
 Iskočio krokodil,
 iz duboke rijeke Nil,
 uhvatio maloga Juju.
 Plače mama Kukunka,
 plače tata Taranta,
 vrati nama našega Juju.

Odgovara krokodil,
 iz duboke rijeke Nil,
 dones'te mi vola pečenog.
 Trči mama Kukunka,
 trči tata Taranta,
 donijeli su vola pečenog.
 Progovara krokodil,
 iz duboke rijeke Nil,
 evo vama vašega Juju.

Godine 2011. tiskana je slikovnica pod istim naslovom¹⁰ u kojoj su likovi iz pjesme prikazani kao nilski konji, a tu su još i krokodili, zebre, žirafe. Intencija je izdavača da na ovaj način, kako se navodi na zadnjoj stranici, “pjesmu još više približi djeci” oslikavanjem uzbudljive pustolovine “koja će vas odvesti u maštoviti dječji svijet Afrike.” Unatoč kvalitetnim ilustracijama, unatoč priloženom nosaču zvuka, pa čak i jednostavnom notnom prilogu, slikovnica je potpuni promašaj i to ne kao izvedba (jer kvalitetnih slikovnica također nedostaje), nego kao sama ideja koja podupire već poznatu pjesmu. Stvaranje konkretnih slika navedenog sadržaja pogrešno je i ne čini uslugu samoj pjesmi. Naime, vrijednost sadržaja kao pričiće namijenjene grupi djece najmlađeg uzrasta, nalazi se upravo u njegovoj pomalo neobičnoj radnji i likovima koji nisu niti konkretni ljudi niti personificirane životinje (kako to odrasli zamišljaju), nego pomalo nestvarni likovi koji su upravo zbog toga najmanjoj djeci tako bliski. Autor teksta je to očito intuitivno dobro razumio, čemu najbolje svjedoče neobična imena likova, kojih su kod izgovora “puna usta”, odnosno, privlače pozornost svojom zvučnošću i ljepotom izgovaranja te se stoga u pjesmi i ponavljaju. Imena, koja se toliko puta ponavljaju u pjesmi, svojom su **zvučnošću** (ili milozvučnošću kad je Juju u pitanju), **daleko ispred sadržaja** ili identifikacije roditelja kao osoba. “Mama” i “tata” su jednostavno prvi shvatljivi likovi malom djetetu. Rijeka Nil, također nije u pjesmi nikakva precizna afrička lokacija, nego jednostavno daleka destinacija pri čemu je, dakako, najvažnija činjenica da se rimuje s krokodilom. Upravo su sve navedene karakteristike razlogom da se i “otmica” maloga Jujua ne doživljava osobito tragično, nego samo kao važan moment priče, odnosno potrebe da se nešto odjednom dogodi.

Iako se može učiniti jako udaljenim od ove pjesmice, ovdje je potrebno spomenuti i sve one primjere “okrutnosti”, primjerice, u dječjim bajkama, koje međutim u psihološkom smislu funkcioniraju kao svojevrsni arhetipovi, koji su stoljećima djeci bili itekako prihvatljivi, iako suvremeni roditelji ostaju potpuno zbunjeni pred njihovom “krvoločnošću”. Riječ je opet o jednostav-

¹⁰ Ž.Roje, I.Guljašević, *Avanture maloga Juju*, Naša djeca d.o.o., Zagreb: 2011.

noj činjenici, da su sve bajke nastale kao pripovijetke i prenosile su se usmenim putem te je i njihovo djelovanje potpuno drugačije kad nedostaju slike. Sadržaji su tako mogli ostati dovoljno udaljeni od stvarnosti, a ipak su mogli privući pozornost, pokrenuti dječju maštu i prenijeti poučnu misao. Slikovnica (a u novije vrijeme i filmovi) u tom smislu bitno pridonosi gubitku izvornosti, usmenog prijenosa, budući da slika daleko više upućuje na realnost, fiksirajući događaje i likove na nepromjenjivo “ovdje i sada”, ne ostavljajući prostora individualnoj imaginaciji. Time zasigurno doprinose udaljavanju od iskonskog i arhetipskog, koji u suvremenom (ranom) odgoju potpuno izostaju te bivaju nadomješteni daleko siromašnijim, “prizemljenijim” sadržajima.

Iako se u *Avanturama maloga Juju*, naravno, ne radi o takvim razmjerima arhetipskih fenomena, očito je da je ova pjesma, u malom obliku, odbлесак upravo takvih bajki, a “vol pečeni” je primjerice, opet još jedna sintagma naglašeno folklornog prizvuka.

Sve su navedene značajke glavni razlog privlačnosti sadržaja za koji je, naglašavamo, doista važno da ostane isključivo pripovjedni a u ovom slučaju, još i bolje, pjevački, i nema sumnje da je ono što je u toj pjesmi sadržajno pomalo nestvarno, i po važnosti, na pojedinim mjestima, nadjačano zvučnošću teksta, glavnim razlogom i uspješne prijemčivosti pričiце kod djece kao i sretnog sljublјivanja s glazbom. Valja istaknuti, za malu djecu osobito privlačna, česta ponavljanja riječi i variranje sličnih stihova kao i značajno “razrješenje”, poput uzdaha olakšanja na kraju pjesme.

Osim uspјelog sadržaja, sve druge važne glazbene karakteristike, poput zvučnosti i ritmičnosti teksta, sadržane su već u predlošku, a skladatelj je uspјешno razotkrio njegovo melodijsko ruho. Dvije silazne male terce na početku glavni su element pamtlјivosti dok je sam početak na “visokom” petom stupnju ljestvice zaslužen za svojevrsno privlačenje pozornosti, poput priča općenito (“bilo jednom”...). Nakon terčnih pomaka, melodijska se linija popunjava uzlaznom melodijskom linijom u drugom stihu, dok je u zadnjem stihu najšarmantniji predzadnji ton (varijanta izmjeničnog tona, seksta umjesto kvinte na dominantu), koja time predstavlja i mali naglasak, značajan, budući da se njime četiri puta (od šest kitica) opjevava prvi slog imena Juju. Trotaktnost prvih dvaju stihova uvjetovana je upravo ponavljanjem riječi na kraju, za koje bi se moglo reći da djeluju poput odjeka da nije spomenute važnosti zvučnosti samih imena koje je upravo zbog toga potrebno ponoviti još jedanput. Kod prva dva stiha izmjenjuju se tonika-dominanta-tonika, dok posljednji četverotaktni stih donosi i potpunu kadencu, subdominantu, dominantu i toniku koja traje dva takta (kao mali odmor prije nastavka priče). Skladatelj je, osim klavirske pratnje razloženim kvintakordima, na mjestu pauza na kraju kitice, skladao i malu klavirsku jednotaktnu međuigru. Također, prvotno je bilo zamišljeno da srednji dio pjesme bude u istoimenom molu, a da se na kraju ponovo

vratu u početni dur. Tako je pjesma trebala imati i malu ABA formu. Skladatelj je, međutim, dodao i napomenu, da kada se pjeva s jako malom djecom, može se cijela izvoditi samo na durski, početni predložak i time je, čini se, zapečatio njezinu sudbinu. Pjesma se uskoro počela izvoditi samo u durskoj, odnosno jednostavnijoj varijanti kakva je ostala poznata do danas. U njezinoj se dugovječnosti ponajviše očituje činjenica da se pjesma zapravo, po skladateljevim riječima, “otela kontroli”, nastavila živjeti životom na koji skladatelj više nije imao nikakvog utjecaja.¹¹

ZAKLJUČAK

Dječjoj pjesmi se u suvremenom glazbenom odgoju posvećuje premalo pozornosti. Ona nije samo zanemarena glazbena vrsta (barem kad su “ozbiljni” skladatelji u pitanju), već i potpuno neistražen fenomen prepušten stihijskom stvaralaštvu nedovoljno izobraženih “skladatelja”. Neškolorani je skladatelji ne smatraju toliko ozbiljnom da je ne bi trebali skladati, dok se školovani iz istog razloga njome uopće ne bave. Nastojanja da se iskristaliziraju najopćenitije uporišne točke za promišljanje problematike dječje pjesme pokazuju da ona zapravo mora biti dječja pjesma određenog prostora, što u prvi plan stavlja domaćeg skladatelja i vjerodostojnost autohtonog izraza. U dječjoj se pjesmi susreće izvorno i generirano, glazbeni prapočetak i sukus “pročišćenih” glazbenih dostignuća, zbog čega postaje jasno da se ni o kakvom početku ne može razmišljati bez pogleda sa samog kraja, tj. da se o glazbenom biću ne može razmišljati u segmentima bez potpune svijesti o njegovoj cjelovitosti. Dječja pjesma zrcali glazbene fenomene u njihovu najizvornijem obliku, s podjednakom potrebom doticanja glazbenih prapočeta i stvaranja temelja razumijevanja najsofisticiranije glazbe. U dječjoj je pjesmi, osim toga, teško razlučiti emocionalno od misaonog, što gotovo da potvrđuje njihovo zajedničko porijeklo i tijesnu povezanost te osvjetljava prirodu iskonsko glazbenog.

Pitanje funkcionalnosti dječje pjesme odnosi se prije svega na potrebu njezine namjene točno određenom uzrastu djece ali i na činjenicu da je za svaku dobnu skupinu, barem u prvih sedam godina, potrebno skladati i pjesme za slušanje. Od svih glazbenih karakteristika za dječju pjesmu je najvažnija dobra uravnoteženost glazbe i teksta. U ovoj se vezi zrcali još jedan glazbeni prapočetak ali i nepogrešivo očituje (ne)muzikalnost skladatelja.

Jedan od najvažnijih zaključaka proizašao iz razgovora o dječjoj pjesmi sa skladateljem Petrom Bergamom jest da se ova vrsta ne može promatrati isključivo kroz glazbene formule, jer one ionako nisu samo dječje. Upravo se u ovoj točki najteže razlučuje banalnost od savršenstva one jednostavnosti koju je u glazbi možda i najteže dosegnuti.

¹¹ Pod tim mislimo i na različite “obrade” poput one sarajevske grupe *Bijelo dugme*.

Ozbiljan i odgovoran pristup dječjoj pjesmi posve je novo poglavlje glazbene i pedagogije općenito. U tom poglavlju, staviti ćemo u drugi plan golem trud da djeci prenesemo sve ono što znamo, a glavnu ćemo pozornost morati posvetiti posve drugačijem cilju: dopustiti djeci da nam otkriju tko zapravo jesmo.

LITERATURA

- Dahlhaus, Carl (2003). *Estetika glazbe*. Prijevod: Marinko Mišković, Zagreb: AGM.
- Dahlhaus, Carl, Eggebrecht, Hans Heinrich (2009). *Što je glazba?* Prijevod: Maja Petrović, Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara.
- La Motte-Haber, Helga de (1999). *Psihologija glazbe*. Prijevod: Pavel Rojko. Jastrebarsko: Naklada Slap.
- Miholić, Irena (2009). *Hrvatska tradicijska glazba, udžbenik hrvatske tradicijske glazbene kulture s 3 zvučna CD-a od petog do osmog razred osnovne škole*. Zagreb: Profil.
- Milin-Čurin, Vedrana (2004). "Dalmatinska klapska pjesma – projekt za osnovnu školu." *Tonovi*, 19/1, Zagreb: HDGPP, 113-116.
- Petrović, Milena, Ačić, Gordana (2009). "Predlog koncepta predškolskog Muzičkog obrazovanja: integrativni pristup". U: Talam, J. (ur), *VI. Međunarodni simpozij "Muzika u društvu", Sarajevo 28-30.10.2008 – Zbornik Radova*, Sarajevo: Muzikološko društvo FBiH-Muzička akademija u Sarajevu, 296-304.
- Požgaj, Joža (1988). *Metodika nastave glazbene kulture u osnovnoj školi*. Zagreb: Školska knjiga.
- Radica, Davorka (2003). "Didaktički primjeri i primjeri iz umjetničke literature u nastavi solfeggia osnovnih glazbenih škola." *Tonovi*, 18/1, Zagreb: HDGPP, 10-26.
- Reich, Truda, Žganjer, Janko (1977). *Male pjesme velikih majstora*. Zagreb: Muzička naklada.
- Rojko, Pavel (1996). *Metodika nastave glazbe. Teorijsko-tematski aspekti*. Osijek: Sveučilište J. J. Strossmayera – Pedagoški fakultet.
- Rojko, Pavel (1982). *Psihološke osnove intonacije i ritma*. Zagreb: Muzička akademija - Croatia concert.
- Rojko, Pavel (2003). "Glazbenoj nastavi nisu potrebni (takvi) udžbenici." *Tonovi*, 18/1, Zagreb. HDGPP, 45-73.
- Skovran, Dušan, Peričić, Vlastimir (1986). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.

SUMMARY

What is a children's song? Musical and educational dilemmas: a composer's experience.

The children's song has until recently been a completely ignored musical genre. Generally speaking, to be functional, music education can be regarded from two different points of view: either as "education with music" or "education for music." The distinct value of children's songs in music education requires a more precise definition of the musical characteristics and ways of balancing musical components. The best examples are no doubt children's songs by great composers, which require higher performing standards. Excessive use of folk songs, which represents the other extreme, may raise some problems. From P. Bergamo's composing experience, the children's song needs to be considered from new angles: one of these requires distinguishing between songs for singing and songs for listening, for children of different age, but one must also be wary of musical "formulas", which are mistakenly thought to belong only to the children's musical expression. Bergamo's most successful children's song *Avanture maloga Juju* (*The Adventures of little Juju*), is a typical example of a good balance achieved between music and text, which is the most important feature of children's songs.

4

f (1. solo stajalo dalje - jedan, pa svi)

jednom su se še-ta-li, še-ta-li, kraj du-bo-ke rije-ke Nili, rije-ke Nili.

f

gde je bi-o ve-lik kro-ko dli.

f sub. e martellato

1-sko-ti-o kro-bo-dli, kro-bo-dli, iz du-bo-ke rije-ke Nili, rije-ke Nili.

f

u-hva-ti-o ma-lo-ga ju-ju.

p quasi delicato

3

AVANTURE MALOGA JUJU

stihovi: Žarko Roje
glazba: Petar Bergamo

Prema jednoj staroj,
konavoskoj pjesmi - rugalici

Ovaj notni tekst je namijenjen
dječjem uzrastu od pet, šest godina.
Ako je grupa osjetno mlađa (tri do
četiri godište) onda se sve klice pjevaju
na prvih (ili drugih) osam taktova.

Veselo, kao pričajući

f (jedan glas ili manja grupa) (jedan)

Bi-la ma-ma ko-kun-ka, ku-kun-ka, bi-so ta-ta Ta-ran-ta.

f martellato

(svi) (manja grupa)

Ta-ran-ta, 1-ma-li su ma-lo-ga ju-ju.

f subito e martellato

6

Zadrihano, sve brže i jače

Musical score for 'Zadrihano, sve brže i jače'. It consists of two systems of staves. The first system includes vocal lines with lyrics: 'Tr - či ma - ma Ku - kun - ka, Ku - kun - ka, Tr - či ta - ta Ta - ran - ta, Tr - či ta - ta Ta - ran - ta, Ta - ran - ta.' The second system includes piano accompaniment with the instruction '(p) (crescendo sempre)'. The music is in 2/4 time and features a steady increase in volume and tempo.

5

Tužno i sporije

Musical score for 'Tužno i sporije'. It consists of two systems of staves. The first system includes vocal lines with lyrics: 'Pla - će ma - ma Ku - kun - ka, Ku - kun - ka, Pla - će ta - ta Ta - ran - ta, Ta - ran - ta, Ta - ran - ta.' The second system includes piano accompaniment with the instruction '(p)'. The music is in 2/4 time and is characterized by a slow, sad tempo.

Musical score for 'Deklamirajući, kao prije'. It consists of two systems of staves. The first system includes vocal lines with lyrics: 'do - rije - li su vo - la pe - će - nog.' The second system includes piano accompaniment with the instruction 'f come prima'. The music is in 2/4 time and features a strong, declamatory style.

Deklamirajući, kao prije

Musical score for 'Deklamirajući, kao prije'. It consists of two systems of staves. The first system includes vocal lines with lyrics: 'Pro - go - va - ra kro - ko - dll, kro - ko - dll, rje - ke Nil, rje - ke Nil, iz du - bo - ke rje - ke Nil, iz du - bo - ke rje - ke Nil.' The second system includes piano accompaniment with the instruction '(f)'. The music is in 2/4 time and features a strong, declamatory style.

(ne ubrzavati ili usporavati)

Musical score for '(ne ubrzavati ili usporavati)'. It consists of two systems of staves. The first system includes vocal lines with lyrics: 'e - vo vu - ma va - se - ga ju - ju.' The second system includes piano accompaniment with the instruction 'f martellato'. The music is in 2/4 time and features a strong, sharp attack.

Musical score for 'Deklamirajući, još malo sporije'. It consists of two systems of staves. The first system includes vocal lines with lyrics: 'vre - ti na - ma na - ke - ga ju - ju.' The second system includes piano accompaniment with the instruction 'f e martellato'. The music is in 2/4 time and features a strong, sharp attack.

Deklamirajući, još malo sporije

Musical score for 'Deklamirajući, još malo sporije'. It consists of two systems of staves. The first system includes vocal lines with lyrics: 'Pro - go - va - ra kro - ko - dll, kro - ko - dll, rje - ke Nil, rje - ke Nil, iz du - bo - ke rje - ke Nil, iz du - bo - ke rje - ke Nil.' The second system includes piano accompaniment with the instruction '(f)'. The music is in 2/4 time and features a strong, declamatory style.

Musical score for '(ne ubrzavati ili usporavati)'. It consists of two systems of staves. The first system includes vocal lines with lyrics: 'do - ne - ste mi vo - la pe - će - nog.' The second system includes piano accompaniment with the instruction '(p)'. The music is in 2/4 time and is characterized by a slow, sad tempo.