

Primjena različitih metoda intonacije u razvoju harmonijskog sluha u osnovnoj glazbenoj školi

Međimurec, Patrik

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:645937>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-03**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
MUZIČKA AKADEMIJA
ODSJEK ZA GLAZBENU PEDAGOGIJU I TAMBURE

akademska godina: 2023./2024.

PATRIK MEĐIMUREC

**PRIMJENA RAZLIČITIH METODA
INTONACIJE U RAZVOJU
HARMONIJSKOG SLUHA U OSNOVNOJ
GLAZBENOJ ŠKOLI**

DIPLOMSKI RAD

mentorica: Nikolina Matoš, doc. dr. sc.

komentor: Ivor Prajdić, mag. mus. asist.



ZAGREB, 2024.

UNIVERSITY OF ZAGREB
ACADEMY OF MUSIC
MUSIC PEDAGOGY AND TAMBURA DEPARTMENT

academic year: 2023./2024.

PATRIK MEĐIMUREC

**APPLICATION OF DIFFERENT
INTONATION METHODS IN THE
DEVELOPMENT OF HARMONIC HEARING
IN ELEMENTARY MUSIC SCHOOL**

GRADUATION THESIS

supervisor: Nikolina Matoš, doc. dr. sc.

co-supervisor: Ivor Prajdić, mag. mus. asist.



ZAGREB, 2024.

Prihvaćanje i prijava rada	
mentor/ica:	Nikolina Matoš, doc. dr. sc.
potpis:	
datum prijave:	

Izjava o autorstvu rada i suglasnost za javnu objavu	
Izjavljujem da sam jedini/a autor diplomskoga rada pod naslovom (Primjena različitih metoda intonacije u razvoju harmonijskog sluha) te da u navedenom radu nisu na nedozvoljeni način, bez pravilnog citiranja, korišteni dijelovi tuđih radova. Suglasan/na sam s javnom objavom rada.	
potpis:	<i>Medimorec</i>
opaska:	papirnata kopija rada dostavljena je za pohranu knjižnici Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu

Obrana rada	
datum obrane:	23. rujna 2024. godine
mjesto:	Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu
članovi povjerenstva:	1. doc. dr. sc. Nikolina Matoš
	2. mag. mus. Brigita Vilč, nasl. umj. sur.
	3. mag. mus. Ivor Prajdić, asist.

Sažetak

Rad se bavi razvijanjem harmonijskog sluha na nastavi *Solfeggia* u osnovnoj glazbenoj školi uz pomoć različitih metoda intonacije koje su predstavljene u prvom dijelu rada. U radu se, usporedno s analiziranjem Nastavnog plana i programa za nastavu *Solfeggia* u osnovnim glazbenim školama, navode prijedlozi i primjeri zadataka koji uključuju analiziranje harmonijskih pojmova u kontekstu *Solfeggia*, kao i rad na intonaciji, fokusirajući se isključivo na najraširenije metode intonacije u hrvatskoj nastavnoj praksi – relativnu i apsolutnu solmizaciju. Cilj rada je uz pomoć predstavljenih prijedloga te glazbenih primjera i zadataka što više doprinijeti poticanju dubljeg razumijevanja usvojenog nastavnog sadržaja kako bi se u konačnici pospježio razvoj harmonijskog sluha.

Ključne riječi: harmonijski sluh, *Solfeggio*, intonacija, relativna metoda, apsolutna metoda.

Summary

This thesis addresses the development of harmonic hearing during *Solfeggio* classes in elementary music schools using various intonation methods, which are presented in the first part of the thesis. Alongside the analysis of the curriculum for *Solfeggio* classes in elementary music schools, the thesis provides suggestions and task examples that involve analyzing harmonic concepts in the context of *Solfeggio*, as well as working on intonation, focusing exclusively on the most widespread intonation methods in Croatian teaching practice – relative and absolute solmization. The aim of this thesis is to contribute to fostering a deeper understanding of the acquired teaching material through the proposed suggestions, musical examples and tasks to ultimately enhance the development of harmonic hearing.

Key words: harmonic hearing, *Solfeggio*, intonation, relative solmization, absolute solmization.

SADRŽAJ

1. Uvod	1
2. Metode intonacije – pregled kroz povijest	3
2.1. Relativne metode intonacije	4
2.1.1. Metoda tonik-solfa	5
2.1.2. Funkcionalna metoda Elly Bašić	6
2.1.3. Metoda Tonika-do.....	8
2.1.4. Funkcionalna metoda Miodraga Vasiljevića	9
2.1.5. Kodályjeva metoda.....	10
2.1.6. <i>Jale</i> metoda Richarda Münnicha	11
2.1.7. Brojčane metode.....	12
2.2. Apsolutne metode intonacije	15
2.2.1. Glazbena abeceda	15
2.2.2. Apsolutna solmizacija	16
2.2.3. Metoda tonskih riječi C. Eitza (tzv. <i>Tonwortmethode</i>)	17
3. Aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha na nastavi Solfeggia prema Nastavnom planu i programu za osnovne glazbene škole	19
3.1. Prvi razred osnovne glazbene škole	19
3.2. Drugi razred osnovne glazbene škole	23
3.3. Treći razred osnovne glazbene škole	28
3.4. Četvrti razred osnovne glazbene škole	35
3.5. Peti razred osnovne glazbene škole	37
3.6. Šesti razred osnovne glazbene škole	44
4. Zaključak	49
5. Prilozi	51
6. Literatura	61

POPIS SLIKA

Slika 1: Himna svetom Ivanu Krstitelju (Rojko, 2012)	3
Slika 2: Primjer skladbe zapisane metodom tonik-solfa (izvor: Weidenaar, 2006).....	6
Slika 3: Prikaz Curwenove fonomimike (izvor: Weidenaar, 2006).....	6
Slika 4: Prikaz solmizacijskih slogova funkcionalne metode Elly Bašić u prirodnom duru i prirodnom, harmonijskom i melodijskom molu (izvor: Bašić, 1957)	7
Slika 5: Prikaz solmizacijskih slogova funkcionalne metode Elly Bašić u prirodnom duru i prirodnom, harmonijskom i melodijskom molu (izvor: Bašić, 1957)	7
Slika 6: Prikaz velike (francuske) fonomimike za dursku ljestvicu (izvor: Koren, 2023, prema Bašić, 1957)	8
Slika 7: Prikaz velike (francuske) fonomimike za molsku ljestvicu (izvor: Koren, 2023, prema Bašić, 1957)	8
Slika 8: Pjesma Majski pozdrav srpskog skladatelja Miloja Milojevića skladana po uzoru na Guidov pristup svladavanju intonacije uz pomoć Himne sv. Ivanu Krstitelju (izvor: Rojko, 2012)	10
Slika 9: Primjer anhemitonskog pentatonskog niza.....	11
Slika 10: Prikaz solmizacijskih slogova Jale metode, uključujući i alteracije (izvor: Rojko, 2012, prema Reuter, 1962)	11
Slika 11: Dvoglasni primjer za pjevanje u B-duru zapisan njemačkom brojčanom metodom (izvor: Rojko, 2012, prema Kühn, 1931)	13
Slika 12: Prikaz načina zapisivanja oktava u francuskoj brojčanoj metodi (izvor: Bullen, 1878)	14
Slika 13: Primjer harmonijske molske ljestvice zapisane francuskom brojčanom metodom (izvor: Bullen, 1878)	14
Slika 14: Melodijsko-ritamski primjer zapisan francuskom brojčanom metodom (izvor: Bullen, 1878).....	15
Slika 15: Melodijsko-ritamski primjer s pauzama zapisan francuskom brojčanom metodom (izvor: Bullen, 1878)	15
Slika 16: Prikaz glazbene abecede po tonovima (izvor: Koren, 2023)	16
Slika 17: Prikaz imena tonova po metodi tonskih riječi C. Eitza (izvor: Rojko, 2012)	17

Slika 18: Prikaz imena alteriranih tonova po metodi tonskih riječi C. Eitza (izvor: Rojko, 2012)	17
Slika 19: Prikaz zajedničkog tetrakorda kvintno srodnih tonaliteta uzlazno tj. u smjeru kazaljke na satu po kvintnom krugu (C-dur i G-dur)	20
Slika 20: Prikaz zajedničkog tetrakorda kvintno srodnih tonaliteta silazno, tj. suprotno od smjera kazaljke na satu po kvintnom krugu (C-dur i F-dur)	20
Slika 21: Prikaz zajedničkih akorda kvintno srodnih tonaliteta (C-dur i G-dur).....	21
Slika 22: Prikaz zajedničkih akorda kvintno srodnih tonaliteta (C-dur i F-dur)	21
Slika 23: Pjesmica Mi smo djeca vesela ispisana sa slogovima relativne solmizacije i apsolutne solmizacije	22
Slika 24: Primjer melodijskog diktata rastavljenih akorda glavnih stupnjeva C-dur ljestvice	22
Slika 25: Sve vrste C-dur ljestvice i paralelne a-mol ljestvice s označenim vrstama tetrakorda	25
Slika 26: Primjer u C-duru i a-molu zapisanim različitim solmizacijama	25
Slika 27: Primjer diktata za prepoznavanje svih vrsta tetrakorda unutar C-dura i a-mola	26
Slika 28: Diktat s intervalima male, velike i povećane sekunde unutar d-mola	26
Slika 29: Dva primjera zadatka dovršavanja započetih melodijskih fraza (dominanta – tonika) u G-duru i paralelnom e-molu.....	27
Slika 30: Dvoglasni kanon pjesmice Bratec Martin zapisan relativnom i funkcionalnom solmizacijom	27
Slika 31: Glazbeni primjer za upjevavanje po intervalima m.2, v.2, m.3, v.3, č.4 i č.5.....	28
Slika 32: J. Haydn: 104. simfonija u D-duru (izvor: Marković, 1996)	28
Slika 33: Prethodni primjer s ispisanim intervalskim odnosima	29
Slika 34: Tri primjera diktata (izvor: Benward, Kolosick, 2009).....	29
Slika 35: Predloženi tonaliteta u kojima se upisuju melodije iz prethodnog diktata (prema Benward, Kolosick, 2009)	29
Slika 36: Prikaz smanjene kvinte u harmonijskom C-duru i melodijskom c-molu	30
Slika 37: Prikaz smanjene kvinte u prirodnom C-duru i harmonijskom C-duru.....	31
Slika 38: Prikaz smanjene kvinte u prirodnom c-molu i harmonijskom c-molu	31
Slika 39: Prikaz smanjene kvinte u prirodnom C-duru i melodijskom c-molu.....	31
Slika 40: Prikaz smanjene kvinte u harmonijskom C-duru i harmonijskom c-molu	32

Slika 41: Primjer za vježbanje intonacije smanjene kvinte (izvor: Radičeva-Divjaković, 1976)	32
Slika 42: Primjer dvoglasnog homofonog diktata u D-duru s ispisanim funkcijama i relativnom i apsolutnom solmizacijom	33
Slika 43: Primjer vježbe za pjevanje rastavljenih durskih i molskih kvintakorda u A-duru	34
Slika 44: Primjer vježbe za pjevanje uzlaznih rastavljenih durskih i molskih kvintakorda u B-duru	34
Slika 45: Primjer vježbe za pjevanje silaznih rastavljenih durskih i molskih kvintakorda u B-duru	35
Slika 46: Primjer melodijskog diktata s rastavljenim durskim i molskim kvintakordima na zadanim tonovima	35
Slika 47: F. Schubert: Sonatina za violinu i klavir u D-duru, transponirana u Es-dur (izvor: Marković, 1996)	36
Slika 48: Primjer harmonijskog diktata s intervalima i obratima	36
Slika 49: Primjer melodijskog diktata rastavljenih durskih, molskih, smanjenih i povećanih kvintakorda sa zadanim početnim tonom	37
Slika 50: P. I. Čajkovski: Koncert za klavir u b-molu (izvor: Marković, 1996)	38
Slika 51: Primjer dvodijelne pjesme s ispisanim relativnim i apsolutnim solmizacijskim slogovima (izvor: Golčić, 2008)	39
Slika 52: Primjer trodijelne pjesme s ispisanim relativnim i apsolutnim solmizacijskim slogovima (izvor: Golčić, 2008)	40
Slika 53: Primjer dijatonske modulacije iz H-dura u paralelni gis-mol	41
Slika 54: Primjer dijatonske modulacije iz H-dura u kvintno srodni Fis-dur	41
Slika 55: Mnogostranost kvintakorda i obrata u prirodnom duru i harmonijskom molu.....	42
Slika 56: Melodijski primjer s rastavljenim durskim i molskim kvintakordom, sekstakordom i kvartsekstakordom	43
Slika 57: Niz kvintakorda i obrata s označenim temeljnim tonovima (izvor: Olujić, 1990)....	43
Slika 58: Dominantni septakord u prirodnom C-duru i harmonijskom a-molu	43
Slika 59: R. Schumann: Divlji jahač – Album za mlade (izvor: Marković, 1996)	44
Slika 60: Primjer harmonijskog diktata s kvintakordima i obratima (izvor: Olujić, 1990).....	45

Slika 61: Primjer diktata s uzlaznim tetrakordima na zadanome tonu i mnogostranost zapisanih tetrakorda u svim vrstama dura i mola	47
Slika 62: Harmonijski diktat dominantnog septakorda i obrata, smanjenog septakorda i malog smanjenog septakorda na zadanome tonu i njihova mnogostranost u svim vrstama dura i mola	47
Slika 63: Primjer težeg dvoglasnog polifonog diktata	48

POPIS TABLICA

Tablica 1: Prikaz funkcija svakog stupnja u ljestvici (izvor: Rojko, 2012).....	7
Tablica 2: Popis napjeva za svaki stupanj/solmizacijski slog (izvor: Rojko, 2012)	9
Tablica 3: Mnogostranost durskog, molskog, povećanog i smanjenog kvintakorda u prirodnom duru i harmonijskom molu	42
Tablica 4: Podjela intervala na konsonantne i disonantne intervale.....	44
Tablica 5: Mnogostranosti durskog, molskog, povećanog i smanjenog kvintakorda u prirodnom, harmonijskom i melodijskom duru kao i prirodnom, harmonijskom i melodijskom molu	46
Tablica 6: Mnogostranost tetrakorda uzlazno i silazno u svim vrstama dura i mola	46
Tablica 7: Mnogostranost dominantnog, smanjenog i malog smanjenog septakorda u svim vrstama dura i mola	47

POPIS PRILOGA

Prilog 1: Popis harmonijskih pojmova i aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha navedenih u nastavnom planu i programu za prvi razred osnovne glazbene škole te vlastiti komentari i prijedlozi	51
Prilog 2: Popis harmonijskih pojmova i aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha navedenih u nastavnom planu i programu za drugi razred osnovne glazbene škole te vlastiti komentari i prijedlozi	52
Prilog 3: Popis harmonijskih pojmova i aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha navedenih u nastavnom planu i programu za treći razred osnovne glazbene škole te vlastiti komentari i prijedlozi	54

Prilog 4: Popis harmonijskih pojmova i aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha navedenih u nastavnom planu i programu za četvrti razred osnovne glazbene škole	56
Prilog 5: Popis harmonijskih pojmova i aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha navedenih u nastavnom planu i programu za peti razred osnovne glazbene škole te vlastiti komentari i prijedlozi	57
Prilog 6: Popis harmonijskih pojmova i aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha navedenih u nastavnom planu i programu za šesti razred osnovne glazbene škole te vlastiti komentari i prijedlozi	59

1. Uvod

Solfeggio je nastavni predmet s kojim se susreću svi učenici koji odluče zakoračiti u svijet glazbenog obrazovanja, bez obzira na to koji instrument ili smjer odabrali. Uz nastavu instrumenta kao glavnog ili obligatnog predmeta i nastavu skupnog muziciranja (čime se misli na zbor, orkestar ili komornu glazbu), *Solfeggio* je za sve učenike glazbenih škola obavezan predmet i održava se tjedno dva puta po 45 minuta kroz svih šest godina osnovne glazbene škole (s time da nastava skupnog muziciranja počinje tek od trećeg razreda osnovne glazbene škole s također dva sata po 45 minuta tjedno). *Solfeggio* je zapravo prvi teorijski glazbeni predmet s kojim se učenici susreću na početku glazbene naobrazbe te im pomaže da steknu glazbene temelje kao što su notno pismo, glazbeni pojmovi, teorija glazbe, pojam ritma i intonacije, što također uključuje jednu od najbitnijih stavki – sluh, te ih vodi prema razvijanju glazbenih sposobnosti (stvaralačkih kao i izvođačkih) i razumijevanju opće glazbene strukture (što se kasnije još dodatno nadograđuje i širi u srednjoj glazbenoj školi na nastavi harmonije, polifonije i glazbenih oblika). *Solfeggio* se u glazbenom obrazovanju može usporediti s učenjem jezika gdje se uče pravopis, gramatika, čitanje, pisanje itd. Tako se na nastavi *Solfeggia* uči notno pismo, teorija glazbe, intonira se, čitaju i pišu note, zapisuju se diktati i tako dalje. Dakle, svi se elementi u *Solfeggiu* kao i kod učenja jezika konstantno kombiniraju i koriste. Zbog toga je zadatak koji *Solfeggio* kao nastavni predmet mora ispuniti vrlo zahtjevan, on obuhvaća sve bitne glazbene elemente koji su potrebni za uspješno svladavanje tonalitetnog glazbenog jezika.

Za uspješnost u postizanju željenih ishoda učenja u *Solfeggiu* ključan je sustavan i postupan rad u kombinaciji s odgovarajućim metodičkim pristupima. U nastavi se mogu koristiti razni alati, odnosno načini i metode koje pomažu u usvajanju novih pojmova ili doprinose lakšem shvaćanju koncepta glazbenih pojava. Stoga je važno da se tamo gdje je moguće i gdje to ima smisla kombinira vizualna metoda i usmeno obrazloženje sa slušnim primjerom, tj. demonstracijom. Prilikom učenja *Solfeggia* nailazimo na velik broj pojmova, glazbenih pojava i definicija. Nažalost, uz toliku količinu informacija koja se kroz razrede osnovne glazbene škole prenosi učenicima na *Solfeggiu*, lako se može izgubiti veza između terminološkog znanja (koja je često samo naučena napamet) i stvarnog razumijevanja tih pojmova i pojava u praksi. Harmonijski sluh podrazumijeva prepoznavanje i razumijevanje harmonijskih veza između tonova što uključuje i sposobnost razlikovanja različitih intervala,

akorda i njihovih obrata te njihovih funkcija unutar tonaliteta. Osoba s razvijenim harmonijskim sluhom prilikom slušanja glazbenog primjera ne sluša samo, na primjer, melodiju ili ritam, već i (latentne) harmonijske progresije koje omogućavaju lakše pamćenje glazbenog primjera, puno bržu analizu i lakše reproduciranje tog primjera. Isto tako, harmonijski sluh pospješuje preciznu intonaciju te omogućava spretniju i lakšu improvizaciju. Sve navedene vještine koriste se na nastavi *Solfeggia* i kontinuirano se razvijaju, stoga je važno osmisliti kvalitetan plan i način rada. Uloga *Solfeggia* u osnovnoj glazbenoj školi je da, između ostalog, postavi temelje za buduće teorijske glazbene predmete kao što su Harmonija i Glazbeni oblici te pripremi učenike za daljnje glazbeno obrazovanje u srednjoj glazbenoj školi gdje se stečeno znanje dodatno nadograđuje (Goldin, 2020).

Nažalost, jedan od aspekata glazbenog jezika koji se kroz osnovnoškolsko glazbeno obrazovanje slabije obrađuje i ne dobiva dovoljnu pažnju jest upravo harmonijski sluh. Razvoj harmonijskog sluha može se pospješiti na više načina pri čemu kao pomoćno sredstvo mogu poslužiti i metode intonacije. U radu će se prvo opisati sve metode intonacije, relativne kao i apsolutne te zatim proučiti nastava *Solfeggia* kakva je propisana *Nastavnim planom i programom za osnovne glazbene škole i osnovne plesne škole* (MZOŠ i HDGPP, 2006) u svih šest razreda osnovne glazbene škole. Iz nastavnih sadržaja za svaki razred izdvojiti će se nastavni sadržaji koji su na bilo koji način vezani uz harmonijski sluh, ali i harmoniju općenito, a uz to biti će predstavljeni prijedlozi za načine kako pospješiti razvoj harmonijskog sluha.

2. Metode intonacije – pregled kroz povijest

Srednji vijek obilježava početak razvoja sustavnog bilježenja tonova te svjesnog čitanja notnog zapisa. Srednjovjekovni način zapisivanja glazbe korištenjem neuma bio je vrlo neprecizan zbog toga što su neume pokazivale samo uzlazno ili silazno kretanje melodije, a ne i tonske visine kao ni razmake između dvaju tonova u melodiji. Zbog toga je učenje novog notnog teksta bilo moguće isključivo po sluhu uz pomoć nekoga tko već poznaje skladbu. Precizno bilježenje tonskih visina prvi puta vidimo oko 790. g. kada je Romanus iz St. Galena iznad neuma ispisivao slova abecede. Tako se uz pomoć monokorda moglo pronalaziti određene tonove i na taj način naučiti zadani napjev. No, ovdje je važan Guido Aretinski (995. - 1050.) koji je u sustav zapisivanja notnog teksta uveo dvije crte i tako osmislio prvo crtovlje. Crte su bile različitih boja, jedna je crvene boje te označava visinu tona f, a druga je žute boje te označava visinu tona c. Razlog tome što crte označavaju tonove f i c nije slučajna. Naime, to su tonovi koji u skupu osnovnih (nealteriranih) tonova čine polustepen sa susjednim nižim tonom (f-e, odnosno c-h), što je prema Guidu bilo veoma važno zato što se u to vrijeme još nije poznao tonalitet kakvoga mi danas poznamo. Kasnije je uveo dodatne dvije crte koje su bile crne i samim time započeo razvoj notnog zapisa koji se koristi crtama i prazninama koje se nalaze između crta. Međutim, uz sada već četiri crte u crtovlju, još uvijek nije bila riješena problematika čitanja, odnosno pjevanja *a vista* jer su crte zapravo samo zamijenile slova abecede. Kako bi se novi napjev naučio bez pomoći instrumenta, potrebno je bilo pronaći način na koji se mogu prepoznati i razumjeti međusobni odnosi između zapisanih tonova. No, i za taj je problem Guido Aretinski pronalazi rješenje: preuzeo je tekst *Himne sv. Ivanu Krstitelju* Pavla Đakona (iz 8. stoljeća) i upotrijebio ga kao metodičko sredstvo. Naime, *Himnu sv. Ivanu Krstitelju* skladao je tako da svaki polustih počinje za jedan ton više od prethodnog (slika 1) (Rojko, 2012).

Ut queant laxis (himna sv. Ivanu)

UT que-ant la - xis RE-so - na - re fib - ris MI - ra ge - sto - rum FA-mu - li tu -
o - num SOL - ve pol - lu - ti LA - bi - i re - a - tum San - cte - Io - han - nes

Slika 1: Himna svetom Ivanu Krstitelju (Rojko, 2012)

Kao što je vidljivo, slogovi glase *ut – re – mi – fa – sol – la* i tako čine jedan heksakord. Treba napomenuti kako ti slogovi nisu označavali apsolutnu tonsku visinu, već određeni stupanj tog heksakorda čime je Guido zapravo uveo vrstu solmizacije koja je ustanovila sustav relativne intonacije (Koren, 2023). S obzirom da se napjevi nisu uvijek kretali u opsegu heksakorda nego su često bili veći, sustav heksakorda bio je razrađen na način da može započeti ne samo na tonu *c* nego i na tonovima *f* i *g*, pa su prema tome postojale tri vrste heksakorda (Rojko, 2012):

1. *heksakordum naturale* – počinje na tonu *c*
2. *heksakordum molle* – počinje na tonu *f*
3. *heksakordum durum* – počinje na tonu *g*

„Guidovo otkriće predstavljalo je pravu revoluciju u to doba. Bilo je to nešto poput izuma kotača. Zbog toga otkrića Guido je već za života postao vrlo slavan. Ako razvitak solmizacije podijelimo na dva poglavlja, jedno cijelo veliko poglavlje bilo bi razdoblje Guida Aretinskoga. Uvođenjem crta Guido je fiksirao apsolutne visine tonova označene slovima abecede, a uvođenjem solmizacije ustanovio je sustav relativne intonacije" (Ban i Svalina, 2013).

Kasnije u 16. stoljeću je, kako navodi Rojko (2012), Anzelmo iz Flandrije na ovaj sustav heksakorda dodao još dva sloga *si* i *ho* čime je raspon proširio do oktave, pa je solmizacija glasila: *ut – re – mi – fa – sol – la – si – ho*. Za još jedan značajan pomak koji je solmizaciju doveo bliže onoj koju koristimo danas zaslužan je Hubert Waelrant koji zadnji slog naziva isto kao i prvi (Matoš, 2018, prema Rojko, 1982). U 17. stoljeću je nastao niz koji nalikuje na današnji solmizacijski niz, a razlog promjeni bila je vokalna praksa u to vrijeme koja je ukazivala na nespretnost pjevanja sloga *ut*, pa se iz tog razloga on mijenja u slog *do* čime se dobije solmizacijski niz: *do – re – mi – fa – sol – la – si – do* (Matoš, 2018)

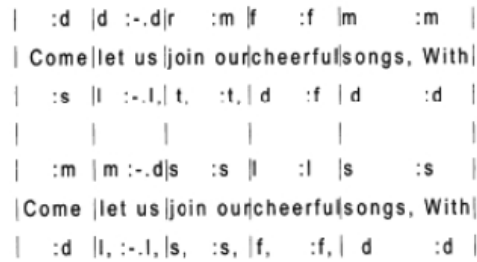
2.1. Relativne metode intonacije

Kod relativnih metoda intonacije, tonski se odnosi i stupnjevi usvajaju kao zvučne slike te ih se tako i pamti. Neki određeni intervalski odnos, na primjer *do – so*, bit će imenovan isto u bilo kojem tonalitetu. Isto vrijedi i za same stupnjeve, kako navodi Matoš (2018), prvi stupanj neke durske ljestvice može biti na bilo kojoj tonskoj visini, ali će se on u relativnoj metodi

uvijek nazivati *do*. Zbog toga što se u relativnim metodama intonacije stupnjevi ljestvice imenuju relativnim solmizacijskim slogovima, oni još dobivaju i naziv "sustavi pomičnog *do*" (Matoš, 2018). Postoje razni sustavi relativnih metoda intonacije od kojih svaki ima nešto posebno, no ima i nekih sličnosti među metodama. U daljnjem tekstu predstavljene su sve metode relativne intonacije počevši od metode tonik-solfa koja potječe iz Engleske, zatim funkcionalne metode Elly Bašić te metode tonika-do njemačke glazbene pedagoginje i pijanistice Agnes Hundoeffer, a nakon njih funkcionalna metoda Miodraga Vasiljevića, Kodályjeva metoda, *Jale* metoda Richarda Münnicha te na kraju brojčane metode koje se dijele na njemačku brojčanu metodu i francusku brojčanu metodu.

2.1.1. Metoda tonik-solfa

Razvoj metode tonik-solfa započinje 1812. godine u Engleskoj i njezinom začetnicom smatra se Sarah Ann Glover te predstavlja početak širenja relativne metode intonacije po Engleskoj. Metoda je slična brojčanoj metodi (v. 2.1.7.) po tome što ne koristi note već solmizacijske slogove koji su relativni, kao i kod brojčane metode. Prema Matoš (2018), u početku je metoda nosila ime *Norwich sol-fa sustav*, a cilj joj je bio olakšati učenicima čitanje notnog teksta pa je tako ispod nota ispisivala suglasnike solmizacijskih slogova za svaki ton u primjeru (slika 2). Potrebno je bilo napraviti nekoliko promjena u solmizaciji pa je tako solmizacijski slog *sol* skratila u *so* kako bi svi slogovi bili iste dužine, a solmizacijski slog *si* promijenila je u *ti* (iz razloga što bi slog *si* onda imao isti suglasnik kao i slog *so*). Uvodi i slogove *bay* i *nee* koji su predstavljali šesti i sedmi stupanj u melodijskom molu kako bi se mogla koristiti različita slova za svaki stupanj (Matoš, 2018, prema Ellis, 1886). Nakon tih promjena u solmizaciji, dobivaju se solmizacijski slogovi durske ljestvice koji se koriste i danas u relativnoj solmizaciji: *do – re – mi – fa – so – la – ti – do*. Kod alteracija se povišeni tonovi pišu *di (do) – ri (re) – fi (fa) – si (so) – li (la)*, a sniženi *tu (ti) – lu (la) – mu (mi) – ru (re)*, dok se *so* ne snižava nego se umjesto toga koristi povišeni *fa (fi)* (Rojko, 2012), iako se u praksi koristi sniženi *so (su)*, npr. sniženi peti stupanj u duru koji predstavlja septimu dominantnog četverozvuka u funkciji dominante za napuljski sekstakord ili frigijski trozvuk).



Slika 2: Primjer skladbe zapisane metodom tonik-solfa (izvor: Weidenaar, 2006)

Kasnije metodu doraduje John Curwen koji je problematiku intonacije proučavao iz psihološke perspektive. Pošto se Glover isključivo bavila crkvenom glazbom, Curwen je proširio repertoar i na svjetovnu glazbu, čak je jedan cijeli svoj oratorij ispisao slovčanom notacijom, a uz to je koristio i fonomimiku (slika 3) kao pomoćno sredstvo (Rojko, 2012).



Slika 3: Prikaz Curwenove fonomimike (izvor: Weidenaar, 2006)

2.1.2. Funkcionalna metoda Elly Bašić

Ova metoda pripada relativnim metodama intonacije, no poprilično se razlikuje od drugih. Naime, kod ove funkcionalne metode se dosljedno provodi načelo tonika-do, čak i u modusima, što znači da se durski i molski tonaliteti ne tretiraju kao paralelni tonaliteti već su oni istoimeni tonaliteti u kojima se i u duru i u molu prvi stupanj imenuje *do* (slika 4, slika 5). Isto tako se kod svih modusa prvi stupanj naziva *do*. Rojko (2012) se ne slaže s takvim pristupom te navodi kako modusi nisu harmonijski sustavi poput dura i mola pa se iz tog

razloga na njih niti ne mogu odnositi pojmovi tonike, subdominante i dominante. Zbog takvog tumačenja tonaliteta mijenja se redosljed učenja novih tonaliteta pa će se tako, prateći način razmišljanja funkcionalne metode, nakon C-dura obrađivati c-mol (umjesto a-mola kao paralelni tonalitet C-duru). Prema mišljenju Elly Bašić, takvim bi se postupkom učenja tonaliteta omogućilo svladavanje veće količine gradiva kroz jednu školsku godinu.

The image shows a musical score with four staves. The first staff is labeled 'dur:' and contains the syllables 'Do Re Ma Fu So Le Ti Do'. The second staff is labeled 'prir...' and contains 'Do Re Nja Fu So Lje Te Do'. The third staff is labeled 'harm. mol:' and contains 'Do Re Nja Fu So Lje Ti Do'. The fourth staff is labeled 'mel.' and contains 'Do Re Nja Fu So Le Ti Do Do Te Lje So'. The notes are written on a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat).

Slika 4: Prikaz solmizacijskih slogova funkcionalne metode Elly Bašić u prirodnom duru i prirodnom, harmonijskom i melodijskom molu (izvor: Bašić, 1957)

The image shows a musical score with three staves in bass clef, 4/4 time. The first staff contains the syllables 'Do Ti Do Re Nja Nja Re Do Re So Nja Ti Do Do Do Ti Do Re Nja Do Do'. The second staff contains 'Re So Nja NjaReDoTi Do DoReNjaFu So So So So Fu Fu So NjaFuNjaRe NjaTe Lje'. The third staff contains 'So So Fu Lje So Fu So Nja Re Do Re So Nja Ti Do'. The notes are written on a bass clef staff with a key signature of one flat (B-flat).

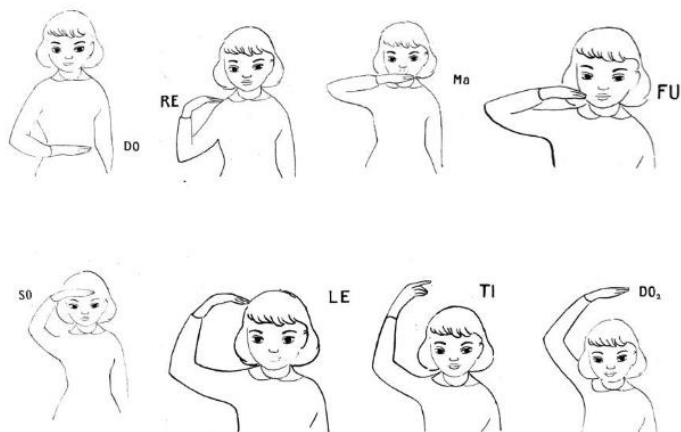
Slika 5: Prikaz solmizacijskih slogova funkcionalne metode Elly Bašić u prirodnom duru i prirodnom, harmonijskom i melodijskom molu (izvor: Bašić, 1957)

Rojko (2012) navodi kako Bašić u ovoj metodi uz pomoć zadnjeg vokala solmizacijskog sloga zapravo određuje funkciju određenog stupnja u ljestvici (tablica 1) zbog čega su slogovi prilično različiti od slogova relativne ili apsolutne solmizacije.

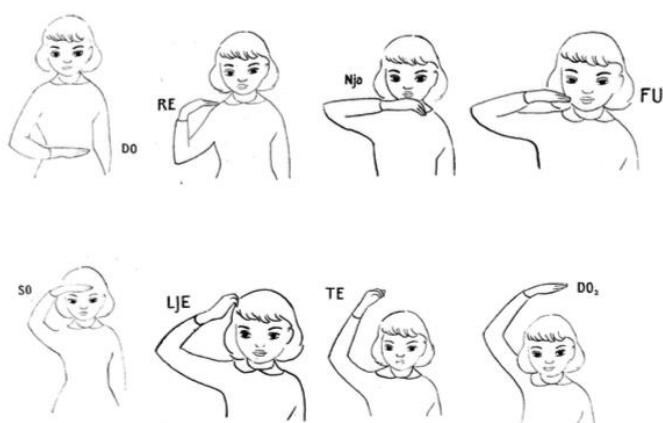
Funkcija	Stupanj	Simbol	Solm. slog
1) statika	I. i V.	o	do, so
2) uzlazna vodica	VII.	i	ti
3) silazna vodica	IV.	u	fu
4) slobodno-pokretna funkcija	II. i VI.	e	re, le
5) određivanje tonskog roda	III.	a	ma

Tablica 1: Prikaz funkcija svakog stupnja u ljestvici (izvor: Rojko, 2012)

Vrijedi spomenuti kako Elly Bašić u ovoj metodi koristi poseban sustav fonomimičkih znakova za durske ljestvice (slika 6) i molske ljestvice (slika 7) koji se poprilično razlikuje od sustava koje smo vidjeli u do sada spomenutim metodama, a nosi naziv velika ili francuska fonomimika (Koren, 2023).



Slika 6: Prikaz velike (francuske) fonomimike za dursku ljestvicu (izvor: Koren, 2023, prema Bašić, 1957)



Slika 7: Prikaz velike (francuske) fonomimike za molsku ljestvicu (izvor: Koren, 2023, prema Bašić, 1957)

2.1.3. Metoda Tonika-do

Tonika-do metoda je pristup svladavanju intonacije koji je, inspiriran engleskom metodom tonik-solfa, razvila njemačka glazbena pedagoginja i pijanistica Agnes Hundoegger. Metoda kombinira najbolje elemente iz tonik-solfa metode poput solmizacijskih slogova i Curwenove fonomimike s elementima iz francuske brojčane metode (v. 2.1.7.2.), posebno u pogledu ritma (Rojko, 2012). No, kako navodi Rojko (2012), razlikuje se od metode tonik-solfa

po tome što u nekom trenutku predviđa povratak na notno pismo. U početku se kod učenja primjenjuje slovčana i relativna notacija s pomičnim do-ključem, a nakon toga se tek postupno prelazi na standardno notno pismo (Matoš, 2018). Obje metode polaze od ideje da su međusobni odnosi između stupnjeva jednaki u svim durskim i molskim ljestvicama što znači da bi djeca prvo trebala savladati durski i molski tonalitet pa će nakon toga pjevanje u različitim tonalitetima biti stvar tehnike, a ne problem intonacije. Vrijedi spomenuti da se mol ovdje obrađuje kao paralelni tonalitet dura.

2.1.4. Funkcionalna metoda Miodraga Vasiljevića

Miodrag Vasiljević bio je srpski glazbeni pedagog i njegova funkcionalna metoda zapravo je slična metodi tonika-do. Slogovi su jednaki (*do – re – mi – fa – sol – la – ti*) te se oni također tretiraju relativno, iako ima mišljenja kako bi se moglo ipak raditi o apsolutnom tretiranju solmizacijskih slogova. Ono što je zanimljivo kod ove metode je postupak uz pomoć kojeg Vasiljević predstavlja funkcije stupnjeva dur ljestvice. Naime, koristi se identičnim pristupom kao što je to učinio Guido Aretinski s *Himnom sv. Ivanu Krstitelju* gdje je svaki novi polustih počeo za jedan ton više od prethodnog i imao jedinstven solmizacijski slog za svaki od tih šest tonova. Vasiljević je za potrebe svoje metode uzeo pjesmu *Majski pozdrav* srpskog skladatelja Miloja Milojevića (slika 8). Jedina je razlika ovdje u tome što je Guido imao jedan napjev za sve stupnjeve (tj. šest stupnjeva) dok Vasiljević ima po jedan ili više (većinom folklornih) napjeva za svaki pojedini stupanj (tablica 2). Za stupnjeve s više mogućih napjeva koji se mogu primijeniti, Vasiljević je preporučivao lakše napjeve za opće obrazovanje, a teže napjeve za stručno glazbeno obrazovanje (Rojko, 2012).

Funkcija	Pjesma
Do	Domaćine rode moj Doleteo siv sokole Dobar dan dobra djevojko
Re	Redom ide zdravica Resavo vodo ladna
Mi	Mi idemo preko polja
Fa	Falila mi se prošena moma
Sol	Solčence zahaja
La	Lazara majka karala Lazi, Lazi, Lazare
Si	Lado, tipan mi tupa po selo Sinoć majka oženila Marka Sini sunce

Tablica 2: Popis napjeva za svaki stupanj/solmizacijski slog (izvor: Rojko, 2012)

Majski pozdrav
(M. Milojević)

Živo i veselo

DO ne le vam maj! - Done le vam maj!

SI - lno cve - će ras cve - ta - le

široko

LA - ste su vam de - co ma - le

SOL un be - li, haj!

FA la bo - gu pre le - te le

MI smo do - le - te - le

RE će la sta roj

mf DU brave se sme - še

Slika 8: Pjesma Majski pozdrav srpskog skladatelja Miloja Milojevića skladana po uzoru na Guidov pristup svladavanju intonacije uz pomoć Himne sv. Ivanu Krstitelju (izvor: Rojko, 2012)

2.1.5. Kodályjeva metoda

Zoltan Kodály mađarski je etnomuzikolog i skladatelj koji je osmislio svoj pristup svladavanju intonacije i ritma. Rojko (2012) naglašava kako se tu ne radi o posebnoj metodi koja donosi nešto novo u usporedbi s ostalim metodama, već je to samo dodatno razrađena metoda relativne intonacije, no bez obzira na to, Kodályjev se pristup i način rada uz pomoć te metode pokazao vrlo uspješnim u mađarskim školama. Temelji se na korištenju anhemitonske pentatonike (slika 9) iz razloga što nema smanjenih ili povećanih intervala ni polustepena što čini melodijske sklopove jednostavnima i jasnima. Prema mišljenju Kodályja, upotreba pentatonike bi ovdje trebala utemeljiti sigurnost u intonaciji na kojoj bi se onda dijatonika u duru i molu mogla lako izgrađivati bez velikih poteškoća. Solmizacijski slogovi koji se koriste su: *do – re – mi – fa – so – la – si*, povišeni tonovi se označuju: *di – ri – fi – si – li*, dok

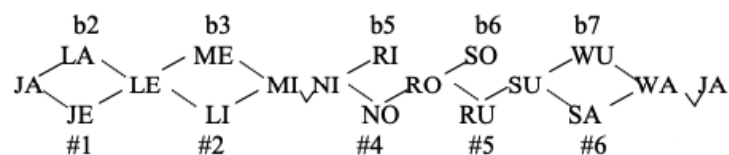
se sniženi tonovi označuju: *ra – ma – lo – ta*. Peti stupanj se ovdje ne snižava, nego se umjesto petog stupnja povisuje četvrti stupanj. Rojko (2012) navodi kako za uspjeh Kodályjevog pristupa nije zaslužna sama metoda, već uz metodu i njegov metodički dobro razrađen način rada u kojem je koristio različite diktate, memorijske vježbe, višeglasne primjere za pjevanje, vježbe za ritam te velik broj dobrih glazbenih primjera koje je sam pisao i koji predstavljaju najbolje početne glazbene materijale.



Slika 9: Primjer anhemitonskog pentatonskog niza

2.1.6. *Jale* metoda Richarda Münnicha

Metoda je nastala tridesetih godina prošlog stoljeća te sadrži posebne slogove koji su preuzeti iz nekih načela metode tonskih riječi Carla Eitza (v. 2.2.3.) kao što su: isti vokal za polustepen, sustav metroritamskih slogova, fonomimički znakovi, ali i ponešto iz metode tonik-solfa i francuskih (Chevéovih) fonomimičkih znakova (Rojko, 2012). Slogovi (za durske ljestvice) glase: *ja – le – mi – ni – ro – si – wa – ja* (slika 10). Ovdje se radi o relativnom označavanju tonova te slogovi imaju jednako značenje kao i slogovi u metodama tonik-solfa i tonika-do. Ovdje se koristi tzv. j-ključ (kao što se u metodi tonika-do koristi do-ključ) i po njemu se u početku uči jedan durski tonalitet, nakon čega slijedi prelazak na standardno notno pismo. Ban i Svalina (2013) navode kako je ova metoda zapravo pokušaj spajanja metode tonika-do i metode tonskih riječi C. Eitza. Molski tonalitet se ovdje također obrađuje kao paralelni tonalitet dura.



Slika 10: Prikaz solmizacijskih slogova Jale metode, uključujući i alteracije (izvor: Rojko, 2012, prema Reuter, 1962)

2.1.7. Brojčane metode

Ideja za brojčanu metodu pojavljuje se u 18. stoljeću, a jedan od prvih tadašnjih teoretičara koji se aktivno bavio tom idejom bio je Jean Jacques Rousseau. Ideja je bila da se tonovi i odnosi između tonova predočavaju kao brojevi. Razlog zbog kojega je Rousseau uopće krenuo raditi na takvoj metodi bilo je otežano čitanje notnog teksta u glazbenoj nastavi. Svoju ideju predstavio je i predložio Francuskoj akademiji, no oni nisu pokazali preveliki interes za takvu metodu. Kasnije je ona bila prihvaćena i dalje razvijana te je danas dijelimo na dvije vrste, njemačku i francusku brojčanu metodu (Rojko, 2012).

2.1.7.1. Njemačka brojčana metoda

U Njemačkoj je brojčanu metodu zastupalo nekoliko autora, među kojima je važno spomenuti Johanna Abrahama Petera Schulza koji je jedan cijeli svoj oratorij ispisao brojčanom metodom, a uz njega je bitno spomenuti i Friedricha Wilhelma Kocha koji je brojčanu metodu detaljnije razrađivao kako bi što više pomogla u nastavi glazbe u općeobrazovnim školama (Rojko, 2012). Njemačka brojčana metoda osmišljena je tako da uopće nema ključeva ni predznaka, već sadrži samo jednu ljestvicu. Početni ton bilo koje durske ljestvice označava se rednim brojem jedan, dok se početni ton bilo koje molske ljestvice označava rednim brojem šest, čime svi tonski odnosi uvijek ostaju isti, bez obzira u kojem smo tonalitetu. Metoda se temelji na C-dur ljestvici, odnosno paralelnoj a-mol ljestvici, no primjer za pjevanje može biti u bilo kojem tonalitetu što se onda označava na početku primjera uz pomoć posebnih oznaka (slika 11). Posebne oznake koje se koriste za durske ljestvice su: npr. 1 = 3 (označava ljestvicu E-dura), 1 = 5 (označava ljestvicu G-dura), dok se za molske ljestvice koriste oznake: npr. 6 = 3 (označava ljestvicu c-mola), 6 = 6 (označava ljestvicu a-mola). Kod kromatskih promjena koristi se zvjezdica (*) za povišenje tona i plus (+) za sniženje tona (upisuju se iznad rednog broja tona). Ako primjer za pjevanje ima opseg veći od oktave, što nije rijetkost, koriste se znakovi donje crte ispod broja ukoliko ton prelazi u oktavu više, odnosno gornje crte iznad broja ukoliko ton prelazi u oktavu niže. Nedostatak ove metode jest ritam koji uz ovakav način zapisivanja nema puno mogućnosti u smislu ritamskih kombinacija, već može biti samo vrlo jednostavnog oblika. Ritam se tumači na način da jedna znamenka predstavlja jednu dobu, točka iza znamenke ju produžuje za još jednu dobu, dok

znamenka nula predstavlja pauzu u trajanju od jedne dobe. Dakle, ritma u ovoj brojčanoj metodi zapravo gotovo pa i nema, ali Koch kaže kako cilj ove metode nije bio zamijeniti notno pismo, već samo poslužiti kao pomoćno sredstvo pri učenju novog notnog teksta (Rojko, 2012).

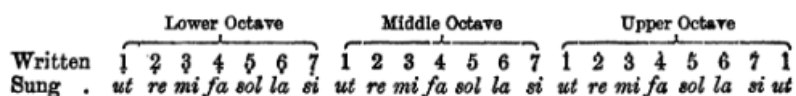
$$\begin{array}{l}
 \underline{1} = \overset{+}{7} \\
 (4) \quad \begin{array}{c} 5 \\ 5 \end{array} \left| \begin{array}{c} \underline{1 \cdot 1 3} \\ 3 \cdot 3 5 \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{1 \cdot 1 5} \\ 3 \cdot 3 5 \end{array} \left| \begin{array}{c} \underline{1 5 1 3} \\ 3 3 3 5 \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{1 \cdot 0 3} \\ 3 \cdot 0 1 \end{array} \left| \begin{array}{c} \underline{2 \cdot 3 4} \\ 7 \cdot \underline{1} 6 \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{5 \cdot 2 3} \\ 7 \cdot 7 \underline{1} \end{array} \left| \right. \\
 \\
 \left. \begin{array}{c} \underline{2 1 7 6} \\ 7 6 5 2 \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{5 \cdot 0 5} \\ 7 \cdot 0 5 \end{array} \left| \begin{array}{c} \underline{2 \cdot 3 \cdot} \\ 7 \cdot \underline{1 \cdot} \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{2 \cdot \cdot 2} \\ 7 \cdot \cdot 5 \end{array} \left| \begin{array}{c} \underline{3 2 1 3} \\ \underline{1} 5 3 1 \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{2 \cdot 0 5} \\ 5 \cdot 0 \underline{7} \end{array} \left| \right. \\
 \\
 \left. \begin{array}{c} \underline{3 5 1 3} \\ 1 3 5 \underline{1} \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{5 \cdot 4 4} \\ 3 \cdot 2 2 \end{array} \left| \begin{array}{c} \underline{3 \cdot 2 \cdot} \\ 1 \cdot 5 \cdot \end{array} \right| \begin{array}{c} \underline{1 \cdot 0} \\ 3 \cdot 0 \end{array} \left\| \right.
 \end{array}$$

Slika 11: Dvoglasni primjer za pjevanje u B-duru zapisan njemačkom brojčanom metodom
(izvor: Rojko, 2012, prema Kühn, 1931)

2.1.7.2. Francuska brojčana metoda

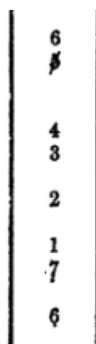
U Francuskoj je brojčana metoda doživjela veći uspjeh nego u Njemačkoj. Metodu je počeo razrađivati matematičar Pierre Galin koji, nažalost, zbog prerane smrti nije uspio završiti rad. Rad su nastavili liječnik Emile Joseph Chevé i njegova supruga Nanine Chevé (rođena Paris) te njezin brat Aimé Paris. Posebno su se posvetili intoniranju ljestvica, ali i intervalima, akordima, alteracijama, modulacijama i harmonijskim funkcijama kao što su sekundarne dominante i subdominante. Njihov zajednički rad objavljen je 1850. godine te je po njima francuska brojčana metoda dobila i ime *Galin – Paris – Chevé metoda* (Matoš, 2018, prema Bullen, 1878). Ideja ove metode jednaka je njemačkoj brojčanoj metodi (v. 2.1.7.1.), a to je da se umjesto nota koriste brojevi. Kao i kod njemačke metode, broj jedan označava prvi stupanj dura, a broj šest prvi stupanj mola, no tu prestaju jednakosti. Naime, u francuskoj se brojčanoj metodi ne koristi glazbena abeceda za imenovanje različitih stupnjeva ljestvice, već slogovi solmizacije *ut – re – mi – fa – sol – la – si* koje je osmislio Guido Aretinski. Također, način zapisivanja oktave više ili niže, kromatskih promjena tonova kao i ritma drugačiji je u usporedbi s njemačkom brojčanom metodom. Tonovi u srednjoj oktavi označuju se samo

brojevima bez posebnih znakova, tonovi u donjoj oktavi označuju se točkom ispod broja, dok se tonovi u gornjoj oktavi označuju točkom iznad broja (slika 12).



Slika 12: Prikaz načina zapisivanja oktava u francuskoj brojčanoj metodi (izvor: Bullen, 1878)

Kod kromatskih promjena tonova koriste se kose crte kojima se brojevi precrtavaju. Tako se povišeni tonovi označuju kosom crtom slijeva nadesno prema gore (slika 13), dok se sniženi tonovi označuju kosom crtom slijeva nadesno prema dolje. Kako navodi Rojko (2012), kod kromatskih se promjena tonova mijenja i solmizacija te ona glasi: *te – re – me – fe – še – le – se*, a zapisuje se jednako i za povišene i snižene tonove, no razlika je u načinu izgovaranja. Naime, povišeni tonovi izgovaraju se s otvorenim vokalom e (između a i e), dok se sniženi tonovi izgovaraju sa zatvorenim vokalom e (između o i e) (Rojko, 2012).



Slika 13: Primjer harmonijske molske ljestvice zapisane francuskom brojčanom metodom (izvor: Bullen, 1878)

Promjena tonaliteta je također moguća, ali se označava suprotno njemačkoj brojčanoj metodi. Ako se kao primjer za usporedbu uzme E-dur ljestvica koja se u njemačkoj brojčanoj metodi označuje 1 = 3, ovdje je to obrnuto, dakle 3 = 1. Najveća prednost ove metode u usporedbi s njemačkom brojčanom metodom jest mogućnost zapisivanja složenijih ritamskih oblika. Ovdje se doba može podijeliti na manje dijelove i to način da se uz pomoć horizontalne crte povežu brojevi unutar jedne dobe (slika 14). Uz to, broj horizontalnih crta nije ograničen na samo jednu crtu, pa se kod manjih notnih vrijednosti može koristiti više horizontalnih crta unutar iste dobe (Bullen, 1878), a broj nula označava pauzu, ali i duljinu trajanja ovisno o broju horizontalnih crta iznad (slika 15).

$$\left| \begin{array}{c|c} 1\ 2 & 3\ 2 \\ \hline 1\ 2 & 3\ . \end{array} \right| \left| \begin{array}{c|c} \overline{12}\ \overline{34} & \overline{54}\ \overline{32} \\ \hline \overline{12}\ \overline{34} & \overline{5}\ \overline{43} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c|c} \overline{\overline{12}}\ \overline{\overline{34}} & \overline{\overline{54}}\ \overline{\overline{32}} \\ \hline \overline{\overline{12}}\ \overline{\overline{34}} & \overline{\overline{5}}\ \overline{\overline{43}} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c|c} \overline{\overline{123}}\ \overline{\overline{454}} & \overline{\overline{323}}\ \overline{\overline{432}} \\ \hline \overline{\overline{123}}\ \overline{\overline{454}} & \overline{\overline{323}}\ \overline{\overline{45.}} \end{array} \right|$$

Slika 14: Melodijsko-ritamski primjer zapisan francuskom brojčanom metodom (izvor: Bullen, 1878)

$$\left| \begin{array}{c|c} 1\ 2 & 3\ 0 \\ \hline 1\ 0 & 2\ 0 \end{array} \right| \left| \begin{array}{c|c} \overline{12}\ \overline{34} & \overline{50}\ \overline{43} \\ \hline \overline{12}\ \overline{34} & \overline{30}\ \overline{20} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c|c} \overline{\overline{12}}\ \overline{\overline{34}} & \overline{\overline{50}}\ \overline{\overline{43}} \\ \hline \overline{\overline{12}}\ \overline{\overline{34}} & \overline{\overline{30}}\ \overline{\overline{20}} \end{array} \right| \left| \begin{array}{c|c} \overline{\overline{123}}\ \overline{\overline{454}} & \overline{\overline{323}}\ \overline{\overline{432}} \\ \hline \overline{\overline{123}}\ \overline{\overline{454}} & \overline{\overline{323}}\ \overline{\overline{450}} \end{array} \right|$$

Slika 15: Melodijsko-ritamski primjer s pauzama zapisan francuskom brojčanom metodom (izvor: Bullen, 1878)

2.2. Apsolutne metode intonacije

Za razliku od relativnih metoda gdje je imenovanje tonova relativno i gdje se pažnja obraća na funkcije koje svaki ton ima unutar neke određene ljestvice, kod apsolutnih metoda se to sve manje-više zanemaruje te se tonovima dodjeljuju apsolutna imena prema tome kako su oni zapisani u crtovlju, a ne prema funkciji koju oni imaju unutar tog tonaliteta. S obzirom na to što ljestvični odnosi nisu vidljivi iz apsolutnih metoda, bitno ih je osvijestiti u praksi nastave *Solfeggia*. Međutim, u praksi koja kao temeljnu koristi neku od apsolutnih metoda često izostaje upravo osvještavanje ljestvičnih odnosa što učenicima predstavlja problem u kasnijim fazama glazbenog obrazovanja. Rojko (2012) navodi kako apsolutne metode intonacije razlikujemo samo po tome kojim se sustavom apsolutnih imena koriste. Sustavi koji se koriste su kao prvo glazbena abeceda koja se pojavljuje i aktivno koristi u nekim od relativnih metoda kao dodatan način čitanja tonova, zatim apsolutna solmizacija te na kraju metoda tonskih riječi Carla Eitza.

2.2.1. Glazbena abeceda

Za razliku od apsolutne solmizacije (v. 2.2.2.), glazbena abeceda je vrlo precizna kod imenovanja tonova. Svaki ton i svaka njegova alteracija imaju poseban naziv (slika 16) što znači da je abeceda potpuno jednoznačna i imenuje svaku tonsku visinu apsolutno s nepromjenjivim imenom (Matoš, 2018). Tonovi glase: c – d – e – f – g – a – h. Kod povišenja dodaje se sufiks -is, dok se kod sniženja tonova dodaje sufiks -es (iznimka su ton e koji kao

jednostruko sniženi ton glasi es, ton a koji kao jednostruko sniženi ton glasi as, te ton h koji kao jednostruko sniženi ton glasi b). Kod svakog dodatnog povišenja, odnosno sniženja tona dodaje se još jedan sufiks -is, odnosno -es (npr. fisis, cisis, odnosno eses, ceses).



Slika 16: Prikaz glazbene abecede po tonovima (izvor: Koren, 2023)

Pjevanje ili čitanje primjera s malim brojem predznaka ovdje ne predstavlja problem. Slično kao i kod apsolutne solmizacije, problem se ovdje javlja kod alteracija, točnije kod izgovora alteriranih tonova. Složeniji nazivi kao npr. dvostruko povišeni ton f koji glasi fisis razlog su zašto prilikom čitanja, odnosno pjevanja primjera s velikim brojem alteracija lako može doći do pogreške u izgovoru.

2.2.2. Apsolutna solmizacija

Apsolutna solmizacija je osmišljena tako da koristi samo sedam solmizacijskih slogova: *do – re – mi – fa – sol¹ – la – si*. Ono po čemu se razlikuje od solmizacijskih slogova koji se javljaju kod relativnih metoda je to što se kod alteracija ovdje slogovi uopće ne mijenjaju, oni ostaju isti. Dakle, ako za primjer uzmemo ton c, on se čita kao *do*. Kad taj ton povišimo,

¹ iako se u praksi često koristi solmizacijski slog *so*, solmizacijski slog *sol* teorijski je ispravniji s obzirom na to da je apsolutna solmizacija preuzeta iz tradicije imenovanja tonova na francuskom, talijanskom i ruskom jeziku

dobijemo ton cis koji se pjeva kao cis, ali se i dalje čita kao *do*. Isto vrijedi i za ton ces i po tom se principu tretiraju i ostali tonovi u ljestvici i njihove alteracije. Uz to, tonovi nisu imenovani relativno već apsolutno što znači da se ton c u C-duru i u npr. G-duru ili F-duru imenuje jednako – *do*. Takav sustav solmizacijskih slogova možda olakšava čitanje uglavnom dijatonskih primjera, ali problem nastaje kad se u primjeru javljaju prohodni tonovi s alteracijama jer tonovi zvuče različito, a imenuju se jednako (c – cis – d – dis = do – do – re – re).

2.2.3. Metoda tonskih riječi C. Eitza (tzv. *Tonwortmethode*)

Metodu je osmislio njemački glazbeni pedagog i akustičar Carl Eitz. Rojko (2012) navodi kako je metoda nastala kada se Eitz bavio teorijskim pitanjima oko tonskog sustava, a cilj metode bio je da se otklone nelogičnosti u sustavu imenovanja tonova (abecedom i solmizacijom). Pri odabiru solmizacijskih slogova, Eitz je koristio određene lingvističke osobitosti svog materinjeg (njemačkog) jezika te sustav sam po sebi djeluje vrlo logično. Kod označavanja polustepena, vidljiva je sličnost s Guidovom solmizacijom. Eitz kod imena tonova koji čine polustepen uvijek koristi isti samoglasnik (slika 17) dok je Guido kod polustepena uvijek koristio iste slogove *mi – fa*).



Slika 17: Prikaz imena tonova po metodi tonskih riječi C. Eitza (izvor: Rojko, 2012)



Slika 18: Prikaz imena alteriranih tonova po metodi tonskih riječi C. Eitza (izvor: Rojko, 2012)

Kod imena alteriranih tonova može se primijetiti kako enharmonijski tonovi dijele isti suglasnik, npr. cis i des zapisani su kao *Ro* i *Ri* (slika 18), što znači da polustepene možemo lakše prepoznati po jednakim samoglasnicima, dok enharmonijski jednake tonove prepoznajemo po jednakim suglasnicima.

3. Aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha na nastavi *Solfeggia* prema Nastavnom planu i programu za osnovne glazbene škole

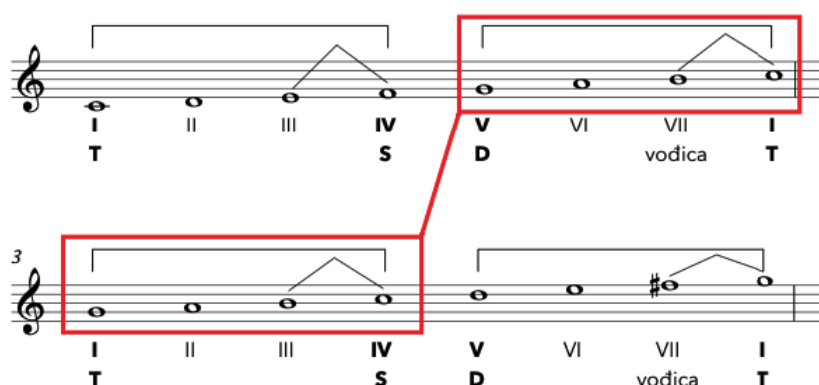
U ovom poglavlju predstavljene su svi pojmovi i aktivnosti navedeni u *Nastavnom planu i programu za osnovne glazbene škole* (MZOŠ i HDGPP, 2006) koji su vezani uz harmoniju i razvijanje harmonijskog sluha. Nastavni plan i program za nastavu *Solfeggia* analiziran je pojedinačno za svaki razred osnovne glazbene škole te su izneseni vlastiti prijedlozi i primjeri primjene određenih metoda intonacije koji bi pospješili ne samo svladavanje i razumijevanje gradiva koje se uči, već i razvoj harmonijskog sluha. U hrvatskoj nastavnoj praksi, najraširenije su metoda relativne solmizacije (koja je ime dobila nasuprot apsolutnoj solmizaciji i koja predstavlja hrvatsku inačicu metode tonik-solfa), zatim apsolutna solmizacija, funkcionalna metoda, glazbena abeceda i neutralni slog. S obzirom da se funkcionalna metoda u Hrvatskoj koristi jako ograničeno, u daljnjem radu neće biti korištena kao metoda intonacije u primjenama i zadacima, kao ni glazbena abeceda i neutralni slog koji predstavljaju način čitanja notnog zapisa, a ne metode intonacije. Primjer jednog korisnog alata koji se može koristiti u nastavi je rad na modulatoru koji omogućuje spajanje vizualnog sa slušnim i uz to pospješuje memoriranje glazbe. Dodatan alat koji je koristan u svladavanju intonacije i razumijevanju funkcija stupnjeva unutar tonaliteta je fonomimika koja uz slušnu predodžbu vizualno i motorički (gestikulacijom i pokretom) pomaže pri predočavanju stupnjeva nekog tonaliteta. Vježbanjem intonacije i istovremenim shvaćanjem i prepoznavanjem funkcija koje stupnjevi imaju unutar tonaliteta dotičemo pojam harmonijskog sluha koji predstavlja bit ovoga diplomskog rada.

3.1. Prvi razred osnovne glazbene škole

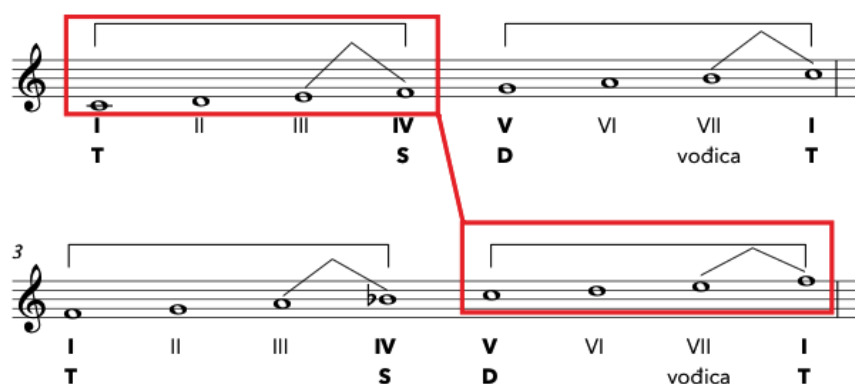
Na samom početku glazbene naobrazbe, na nastavi *Solfeggia* uče se osnove kao što su notno crtovlje, notno pismo, ključevi, pravilno pisanje i prepoznavanje zapisanih nota kroz malu, prvu i drugu oktavu, glazbena abeceda i solmizacijski slogovi i tako dalje. Nakon toga, obrađuju se ljestvice, počevši s ljestvicom C-dura. Na ljestvici C-dura učenicima se predstavlja cjelokupna struktura ljestvice što uključuje stupanj kao oznaku za mjesto tona u ljestvici,

glavne stupnjeve ljestvice i njihova imena (tonika, subdominanta i dominanta) kao i vođicu. Uz to se obrađuju cijeli stepeni, polustepeni i tetrakordi kao i akordi glavnih stupnjeva. Uz ljestvicu C-dura, u prvom se razredu obrađuju i ljestvice G-dura i F-dura koje predstavljaju ljestvice s jednom povisilicom, odnosno jednom snizilicom.

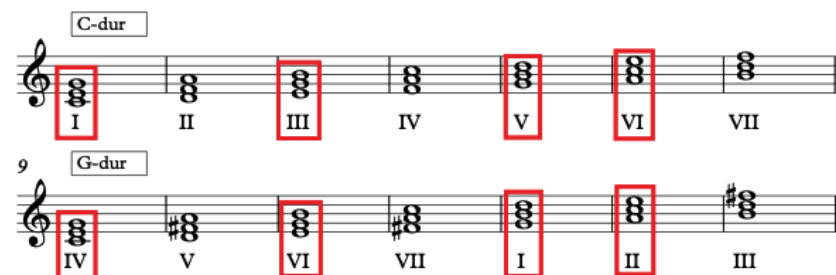
Ljestvice se kroz šest razreda osnovne glazbene škole obrađuju po kvintnom krugu uzlazno i silazno i smatram da je važno već u početku učenicima osvijestiti sličnosti između tih tonaliteta i njihovu međusobnu povezanost i zvučnu jednakost. Osim što međusobno dijele isti tetrakord (slika 19, slika 20) i većinu akorda (slika 21, slika 22), važno je učenicima objasniti kako je i redosljed cijelih stepena i polustepena u potpunosti jednak. Kvintni krug se u nastavnom planu i programu kao pojam spominje tek u četvrtom razredu osnovne glazbene škole, međutim važno je da međusobna povezanost kvintno srodnih tonaliteta učenicima bude predstavljena i objašnjena što prije.



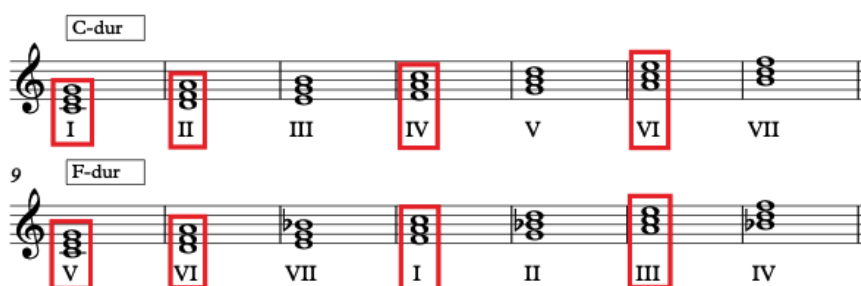
Slika 19: Prikaz zajedničkog tetrakorda kvintno srodnih tonaliteta uzlazno tj. u smjeru kazaljke na satu po kvintnom krugu (C-dur i G-dur)



Slika 20: Prikaz zajedničkog tetrakorda kvintno srodnih tonaliteta silazno, tj. suprotno od smjera kazaljke na satu po kvintnom krugu (C-dur i F-dur)



Slika 21: Prikaz zajedničkih akorda kvintno srodnih tonaliteta (C-dur i G-dur)



Slika 22: Prikaz zajedničkih akorda kvintno srodnih tonaliteta (C-dur i F-dur)

Pjevanjem ovih durskih ljestvica i intoniranjem akorda glavnih stupnjeva (koji su svi durski kvintakordi) učenicima se razvija prva zvukovna predodžba durskog tonaliteta i odnosa između tonova ljestvice te se uz to vježba slušno razlikovanje intervala velike i male sekunde (cijelih stepena i polustepena) što je u nastavnom planu i programu predviđeno tek u drugom razredu osnovne glazbene škole. Pjevanje ljestvica relativnom solmizacijom pomaže pri pronalaženju polustepena u ljestvici zato što se oni nalaze kod solmizacijskih slogova koji završavaju na samoglasnik „i“ (mi – fa, ti – do). Isto vrijedi i za pjevanje apsolutnom solmizacijom, ali samo kad je riječ o ljestvicama C-dura, Cis-dura i Ces-dura te paralelnim a-mol, ais-mol i as-mol ljestvicama. Stoga smatram da je upotreba relativne solmizacije od veće koristi (posebice u počecima glazbenog obrazovanja) zato što olakšava pronalaženje i pravilnu intonaciju cijelih stepena i polustepena u ljestvici. Kod intoniranja ljestvičnih tonova fonomimika je korisna kao pomoćno sredstvo zato što znakovima ruke vizualno pospješuje točno intoniranje stupnjeva ljestvice.

Uz intoniranje rastavljenih akorda glavnih stupnjeva, u prvom se razredu izvode i melodijske vježbe na notnome modulatoru, vježbe zamišljanja tona, izvode se litanjske vježbe (melodijske vokalize), didaktičke melodijsko-ritamske vježbe, pjevaju se popijevke kao i primjeri iz glazbene literature.

relativna: do so do re mi re do do so do re mi re do
apsolutna: fa do fa so la so fa fa do fa so la so fa

7
do ti la fa mi fa mi re fa mi re do re si si si do re mi
fa mi re si la si la so si la so fa so do do do fa so la

14
do do do la do do ti do re re re so fa mi re do
fa fa fa re fa fa mi fa so so so do si la so fa

Slika 23: Pjesmica *Mi smo djeca vesela* ispisana sa slogovima relativne solmizacije i apsolutne solmizacije

Iz primjera (slika 23) je vidljiv nedostatak apsolutne solmizacije koja ne ukazuje na alteraciju, kao ni na promjenu uloge istoga tona kao nekog drugog ljestvičnog stupnja u nekoj drugoj ljestvici koja nije C-dur, Cis-dur ili Ces-dur). U ovom slučaju ton b_1 koji se apsolutnom solmizacijom čita slogom *si*, što bi na primjer vrijedilo i da se radi o tonovima h_1 ili his_1).

Obrada diktata nije izostavljena u prvom razredu osnovne glazbene škole. Rade se vježbe pamćenja ritma i melodije, pismeni i usmeni jednoglasni melodijski, ritamski i melodijsko-ritamski diktati. Za razvoj harmonijskog sluha koristan bi bio pismeni i usmeni melodijski diktat u kojem se javljaju uzlazne i silazne kombinacije rastavljenih kvintakorda glavnih stupnjeva (slika 24). Prije diktata ponovili bi se svi tonovi koji čine akorde glavnih stupnjeva (na ploči može biti napisani podsjetnik sa zapisanim akordima). Diktat bi se prvo učenicima odsvirao u potpunosti od početka do kraja, a nakon toga bi njihov zadatak bio pokušati zapisati odgovarajuće glavne stupnjeve ispod crtovlja. Sviralo bi se takt po takt, s time da bi se svaki put odsvirao zadnji odsvirani takt zajedno s novim taktom kako bi učenici čuli prijelaz i lakše prepoznali o kojem se stupnju radi. U drugom sviranju istog diktata, učenici bi strelicom morali zapisati smjer kretanja svakog rastavljenog akorda (uzlazni ili silazni). Kad bi to uspješno zapisali, zadatak bi bio upisati tonove odgovarajućih rastavljenih akorda u crtovlje pri čemu bi vježbali pravilno pisanje nota u crtovlje.

I IV V I

V IV V I

Slika 24: Primjer melodijskog diktata rastavljenih akorda glavnih stupnjeva C-dur ljestvice

Zapisani diktat može naknadno poslužiti kao primjer za vježbanje pisanja i čitanja solmizacijskih slogova i glazbene abecede te s pjevanjem pospješiti pravilnu intonaciju rastavljenih akorda glavnih stupnjeva, u ovom slučaju, C-dur ljestvice. Diktat se na isti način može primijeniti i u ljestvicama G-dura i F-dura kako bi se dodatno vježbala upotreba povisilice, odnosno snizilice. Uz diktate, u nastavnom planu i programu propisane su i razne improvizacijske vježbe (melodijske, ritamske i melodijsko-ritamske) koje zasigurno doprinose dodatnom razvoju harmonijskog sluha već u početku glazbenog obrazovanja jer potiču razmišljanje o stupnjevima ljestvice i njihovim ulogama.

3.2. Drugi razred osnovne glazbene škole

Nakon obrađenih glazbenih osnova u prvom razredu glazbene škole, učenici su, između ostalog, sposobni prepoznati ljestvicu, cijele stepene i polustepene, tetrakorde, glavne stupnjeve kao i akorde glavnih stupnjeva. U drugom razredu slijedi obrada paralelnog molskog tonaliteta za sve tri dosad obrađene durske ljestvice – a-mol, e-mol i d-mol. Međutim, praćenjem nastavnog plana i programa ovdje dolazi do velikog propusta u nastavi *Solfeggia*. U drugom razredu osnovne glazbene škole se uz nove durske ljestvice uče samo paralelne molske ljestvice (sve vrste), a harmonijski dur se uopće ne spominje (čak ni u nastavnom planu i programu viših razreda osnovne glazbene škole) iako se kasnije u praksi često koristi. Najbolji redoslijed za obradu vrsta durskih i molskih ljestvica jest da se nakon prirodnog dura obrađuje prirodni mol. Zatim, harmonijski dur te harmonijski mol i na kraju melodijski dur i melodijski mol (melodijski dur nije od velike važnosti zato što se u praksi ne koristi često, ali svejedno može biti teorijski obrađen kao dodatna informacija). Kada je riječ o harmoniji, harmonijski oblici dura i mola su najvažniji zato što se u njima javljaju mnoge harmonijske pojave i pojmovi koji su neophodni u kasnijem glazbenom obrazovanju. To su, primjerice, molska subdominanta u harmonijskom duru, durska dominantna u harmonijskom molu, povećani kvintakord na šestom stupnju harmonijskog dura i trećem stupnju harmonijskog mola, identična tri glavna četverozvuka u harmonijskom duru i molu (dominantni septakord na petom stupnju, mali smanjeni septakord na drugom stupnju i smanjeni septakord na sedmom stupnju). Naravno, spomenuti pojmovi nisu namijenjeni za nastavu u drugom razredu

osnovne glazbene škole, ali važno je da se postepeno uvode i vježbaju kroz godine u glazbenoj školi, teorijski kao i slušno u kontekstu harmonijskog sluha, kako bi na kraju osnovne glazbene škole učenici bili upoznati sa svim spomenutim pojavama koje ih uvode u nastavu harmonije u srednjoj glazbenoj školi.

Počevši s a-mol ljestvicom (paralelni tonalitet C-dura), korisno je učenicima prvo vizualno predstaviti njihovu povezanost. Paralelna mol ljestvica u prirodnom obliku dijeli sve tonove sa svojim paralelnim durom, samo što kreće i završava na njegovom šestom stupnju dok se kod harmonijskog i melodijskog mola mijenja samo drugi tetrakord. Kod harmonijskih i melodijskih oblika ljestvica, javljaju se nove vrste tetrakorda koje je važno detaljno obraditi, objasniti i provježbati slušno, kao i teorijski. Uz durski razlikujemo molski, frigijski i harmonijski tetrakord. Svaki od njih ima drugačiji redoslijed cijelih stepena i polustepena pa je potrebno kvalitetno obraditi teorijski dio kako bi se moglo raditi na intonaciji i slušnom prepoznavanju. Svaku vrstu molske ljestvice karakterizira drugi tetrakord po kojem se ona može identificirati (slika 25), stoga je važno povezati vrste tetrakorda s vrstama molskih ljestvica odmah u početku kad se učenici prvi put susreću s njima.

Na nastavnom satu gdje se prvi put obrađuje molska ljestvica, kao uvod u molski tonalitet i pomoć pri razlikovanju zvučnog ugođaja durskog i molskog tonaliteta, može poslužiti kratak primjer od četiri takta u C-duru koji je zapisan i u a-molu (slika 26). Kasnije se taj primjer može iskoristiti za vježbanje intonacije već poznate durske ljestvice kao i nove molske ljestvice. U primjeru je vidljivo da, kada je riječ o primjeru koji je zapisan u C-duru, nema velike razlike između relativne i apsolutne solmizacije, jedina razlika koja se javlja je sedmi stupanj koji prema apsolutnoj solmizaciji glasi *si* (umjesto *ti* u relativnoj). No, kod primjera u a-molu se opet javlja nedostatak apsolutne solmizacije koja sve alteracije nekog tona naziva jednako (u ovom slučaju ton gis_1 koji se označava *sol*, kao što bi bio slučaj i s tonom *g*), a uz to zanemaruje drugačiju ulogu tonova kao ljestvičnih stupnjeva (npr. ton *e* u C-duru je treći stupanj, u A-duru peti stupanj, a u oba slučaja se izgovara slogom *mi*, iako je njegova funkcija kao ljestvičnog stupnja u ta dva tonaliteta sasvim različita).

Diagram showing eight C-dur and a-mol scales with their respective tetrads. The scales are: 1. C-dur prirodni (durski), 2. a-mol prirodni (molski), 3. C-dur harmonijski (durski), 4. a-mol harmonijski (molski), 5. C-dur melodijski (durski), 6. a-mol melodijski (molski). Each scale is shown on a treble clef staff with notes and Roman numerals (I-T, II, III, IV-S, V-D, VI, VII, I-T) indicating the tetrads.

Slika 25: Sve vrste C-dur ljestvice i paralelne a-mol ljestvice s označenim vrstama tetrakorda

C-dur

relativna: do so do re mi do mi re mi fa so so la so fa mi re do re ti do
 apsolutna: do sol do re mi do mi re mi fa sol sol la sol fa mi re do re si do

a-mol

relativna: la mi la ti do la do ti do re mi mi fa mi re do ti la ti si la
 apsolutna: la mi la si do la do si do re mi mi fa mi re do si la si sol la

Slika 26: Primjer u C-duru i a-molu zapisanim različitim solmizacijama

Transpozicija je pojam koji se prema nastavnom planu i programu javlja u trećem razredu osnovne glazbene škole. S obzirom da se već u prvom razredu obrađuju tri različite ljestvice dura, a u drugom razredu i njihovi paralelni tonaliteti što je ukupno šest različitih tonaliteta, korisno bi bilo da učenici transponiraju primjere iz C-dura u G-dur i F-dur ili u neke od molskih tonaliteta (ili obratno) kao što je prikazano u prethodnom primjeru (slika 26). Na taj način učenici produbljuju svoje razumijevanje strukture ljestvice te dodatno vježbaju prepoznavanje intervala i pisanje notnog teksta u različitim tonalitetima.

Harmonijski tetrakord u sebi sadrži novi interval povećane sekunde pa je korisno kod upjevavanja uz pomoć modulatora na to obratiti pažnju kako bi učenici što preciznije intonirali taj pomak. Za to može poslužiti i diktat (slika 27) kao primjer za pjevanje i vježbanje točnog intoniranja povećane sekunde. Pri upjevavanju na modulatoru i pjevanju novonaučenih molskih ljestvica od pomoći opet može biti fonomimika kao pomoćno sredstvo pri intoniranju pomaka povećane sekunde.



Slika 27: Primjer diktata za prepoznavanje svih vrsta tetrakorda unutar C-dura i a-mola

U nastavnom planu i programu se za drugi razred osnovne glazbene škole spominje slušno prepoznavanje samo male i velike sekunde. S obzirom da su se učenici prilikom učenja o tetrakordima upoznali s intervalom povećane sekunde, logično bi bilo uklopiti i nju u diktate s melodijskim intervalima, s napomenom da se obavezno odsvira rješenje donje vođice u toniku ili gornje vođice u dominantu. Učenicima bi zadatak bio zapisati šest praznih taktova u violinskom ključu s predznacima d-mola ispod kojih će zapisivati samo šifru intervala sekunde koju čuju prilikom slušanja diktata (slika 28). Kad zapišu sve, zadatak bi bio izgraditi interval na zadanome tonu. Na kraju se diktat može upotrijebiti kao primjer za vježbanje precizne intonacije intervala sekunde, a posebno povećane sekunde koja u molu predstavlja pomak na gornju ili donju vođicu.



Slika 28: Diktat s intervalima male, velike i povećane sekunde unutar d-mola

Uz diktate s intervalima, prema Planu i programu rade se i melodijski, ritamski i melodijsko-ritamski diktati te vježbe melodijskog i ritamskog pamćenja, kao i improvizacije. Nova aktivnost na nastavi *Solfeggia* koja se u drugom razredu osnovne glazbene škole odvija je dovršavanje započetih melodijskih fraza (dominantna – tonika). Uz takav zadatak (slika 29) razvija se harmonijski sluh zato što zadatak zahtijeva obraćanje pažnje na stupnjeve tonaliteta i pisanje smislene melodijske fraze unutar određenog tonaliteta.



Slika 29: Dva primjera zadatka dovršavanja započetih melodijskih fraza (dominantna – tonika) u G-duru i paralelnom e-molu

U planu i programu spominje se pjevanje laganih kanona (slika 30). Pjevanje u kanonu zahtijeva pažljivo i istovremeno slušanje drugih izvođača i sebe samoga kao i slušanje i korekciju vlastite intonacije u harmonijskoj vertikali. Pri tome se razvija sposobnost fokusiranog slušanja i razlikovanja drugih melodijskih linija tijekom pjevanja vlastite melodije, kao i sposobnost korigiranja vlastite intonacije u harmonijskoj vertikali tijekom pjevanja. Ako se kanon izvodi napamet, dodatno se razvija i glazbeno pamćenje.

The image shows a musical score for a two-part canon in G major, 4/4 time. The score is written in two staves. The first staff has a melody starting on G4, and the second staff has a melody starting on D4. Solfège syllables are written below the notes. The first staff has two lines of syllables: 'relativna: do re mi do do re mi do mi fa so mi fa so so la so fa mi do' and 'apsolutna: do re mi do do re mi do mi fa sol mi fa sol sol la sol fa mi do'. The second staff has two lines of syllables: 'relativna: do re mi do do re mi do mi fa so' and 'apsolutna: do re mi do do re mi do mi fa sol'. The score is numbered 6 at the beginning of the second system.

Slika 30: Dvoglasni kanon pjesmice *Bratec Martin* zapisan relativnom i funkcionalnom solmizacijom

3.3. Treći razred osnovne glazbene škole

Nakon obrađenih ljestvica C-, G-, F- dura i paralelnih moltskih ljestvica, u trećem se razredu osnovne glazbene škole nastavlja kvintnim krugom uzlazno i silazno. Obrađuju se ljestvice D-, B- i A-dura te paralelne h-, g- i fis-mol ljestvice. Uz nove ljestvice, uče se novi intervali male i velike terce te čista kvarta i čista kvinta. Kao uvod u nove intervale (koje su učenici sigurno već čuli u nekim glazbenim primjerima, samo bez znanja o kojim se intervalima radi) koristan je primjer koji sadrži već naučene pomake intervala male i velike sekunde u kombinaciji s novim intervalima male i velike terce kao i čiste kvarte i kvinte. U primjeru (slika 31) se kreće od manjih intervala prema većima, počevši s malom sekundom. Primjer se može iskoristiti kao vježba za upjevavanje na početku sata koristeći relativnu i apsolutnu solmizaciju sata i istovremeno poslužiti kao uvod u nove intervale.



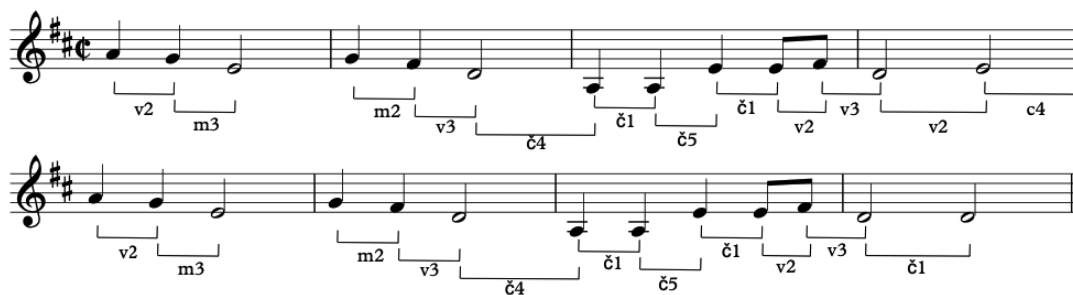
relativna: do ti do do mi do mi so mi fa do fa so do so fa mi re ti do so do
apsolutna: do si do do mi do mi sol mi fa do fa sol do sol fa mi re si do sol do

Slika 31: Glazbeni primjer za upjevavanje po intervalima m.2, v.2, m.3, v.3, č.4 i č.5

Dodatan primjer koji može poslužiti kao vježba za obradu novih intervala je primjer iz glazbene literature (slika 32) uz pomoć kojega učenici mogu vježbati prepoznavanje novonaučenih intervala. Zadatak bi bio analizirati intervalske odnose u primjeru te ispod crtovlja zapisati šifru odgovarajućeg intervala (slika 33). Nakon odrađenog zadatka, primjer je također koristan za vježbanje točne intonacije obrađenih intervala.



Slika 32: J. Haydn: 104. simfonija u D-duru (izvor: Marković, 1996)



Slika 33: Prethodni primjer s ispisanim intervalskim odnosima

Benward i Kolosick (2009) navode zanimljiv način na koji se može raditi diktat s intervalima, a uključuje intervale male i velike sekunde, male i velike terce kao i čiste kvarte i kvinte (slika 34). Primjer ovakvog diktata je tzv. autodiktat u kojemu se po sjećanju zapisuje već naučena glazba. Diktat koji Benward i Kolosick (2009) spominju realizira se na način da se prije bilo kakvog zapisivanja primjer od četiri takta pjeva nekoliko puta (neutralnim slogom) dok učenici ne upamte melodiju. Nakon što učenici upamte melodiju, njihov zadatak je da melodiju zapišu u različitim tonalitetima (slika 35). Takvim pristupom potiče se zamišljanje tonova i slušanje tonova kao funkcija unutar tonaliteta s ciljem da se upamti melodija (i time vježba glazbeno pamćenje) te uz to vježba prepoznavanje i pisanje intervala u tonalitetima koji se obrađuju.



Slika 34: Tri primjera diktata (izvor: Benward, Kolosick, 2009)



Slika 35: Predloženi tonaliteti u kojima se upisuju melodije iz prethodnog diktata (prema Benward, Kolosick, 2009)

Uz intervale čiste kvarte i kvinte, obrađuju se i povećana kvarta i smanjena kvinta koji predstavljaju tzv. tritonus te ih je važno predstaviti zasebno. Tritonus je naziv za smanjenu kvintu, odnosno povećanu kvartu (u obratu). Prema Nastavnom planu i programu, obrađuju se unutar naučenih durskih ljestvica. Analizirajući njegov položaj u obliku smanjene kvinte u svim vrstama ljestvice C-dura i c-mola, vidljive su neke sličnosti. Kod usporedbe harmonijskog dura i melodijskog mola (slika 36), zajednička smanjena kvinta nalazi se na sedmom stupnju, dok je u harmonijskom duru dodatno i na drugom stupnju. Prirodni dur i harmonijski dur (slika 37) također dijele položaj smanjene kvinte na sedmom stupnju, a harmonijskom duru je i na drugom stupnju (kao i kod harmonijskog mola). U kombinaciji prirodnog mola i harmonijskog mola, situacija je obrnuta (slika 38). Naime, zajednička smanjena kvinta nalazi se na drugom stupnju, dok se u harmonijskom molu nalazi na sedmom stupnju. Prirodni dur i melodijski mol sadrže po jednu smanjenu kvintu u ljestvici i ona se u oba slučaja nalazi na sedmom stupnju (slika 39). Harmonijski dur i harmonijski mol dijele čak dvije smanjene kvinte, na sedmom i drugom stupnju (slika 40). Pjevajući po modulatoru u nekom od naučenih tonaliteta, mogu se intonacijski vježbati skokovi povećane kvarte ili smanjene kvinte te se tako učenicima predstaviti kao zvučno jednaki intervali, ali uz obavezno pjevanje njihovih melodijskih rješenja po kojima se i razlikuju. Uz modulator, za intonacijsko vježbanje tritonusa mogu poslužiti i primjeri iz literature koji sadrže njegovo melodijsko rješenje (slika 41).

Slika 36: Prikaz smanjene kvinte u harmonijskom C-duru i melodijskom c-molu

C-dur prirodni

C-dur harmonijski

Slika 37: Prikaz smanjene kvinte u prirodnom C-duru i harmonijskom C-duru

c-mol prirodni

c-mol harmonijski

Slika 38: Prikaz smanjene kvinte u prirodnom c-molu i harmonijskom c-molu

C-dur prirodni

c-mol melodijski

Slika 39: Prikaz smanjene kvinte u prirodnom C-duru i melodijskom c-molu

C-dur harmonijski

c-mol harmonijski

Slika 40: Prikaz smanjene kvinte u harmonijskom C-duru i harmonijskom c-molu

302

Slika 41: Primjer za vježbanje intonacije smanjene kvinte (izvor: Radičeva-Divjaković, 1976)

U nastavnom planu i programu navodi se pjevanje dvoglasnih homofonih primjera, no uz znanje glavnih funkcija i njihovih uloga unutar tonaliteta te sposobnosti prepoznavanja i intoniranja gotovo svih intervala od prime do čiste kvinte, može se pokušati obraditi i dvoglasni homofoni diktat s najjednostavnijom pratećom dionicom u kojoj se javljaju samo glavni stupnjevi dok se u gornjoj dionici razvija melodijska linija. Kod dvoglasnih diktata bitno je krenuti postepeno, na početku se radi najjednostavniji oblik dvoglasja gdje jedna dionica stoji, a gornja dionica se kreće (još jednostavniji primjer od onoga na slici 42). Zatim se radi obrnuto, tako da su ležeći tonovi u gornjoj dionici, a donja dionica se kreće kako učenici ne bi

ostali na tome da uvijek samo slušaju gornju dionicu. Kasnije se ide korak dalje: obje se dionice kreću paralelno u intervalima terce, sekste (eventualno decime). Nakon toga slijedi kombinacija s jednostranim i paralelnim pomacima, a tek onda se uvodi i protupomak. Korak s jednoglasnog diktata na dvoglasni može djelovati kao težak, ali uz dobro poznavanje intervala koji su dosad obrađeni, harmonijskih funkcija i mogućnosti kretanja dvaju glasova, učenicima će to biti dodatan izazov i način da razvijaju harmonijski sluh. Dvoglasnim diktatom razvija se sposobnost slušanja više dionica odjednom te se takvom vrstom zadatka potiče harmonijsko razmišljanje. Pored uloge pismenog dvoglasnog diktata, primjer na slici 42 služi kao vježba za prepoznavanje harmonijskih funkcija i kao primjer za dvoglasno pjevanje relativnom i apsolutnom solmizacijom. Kao i kod pjevanja u kanonu, ovakav dvoglasni primjer razvija sposobnost istovremenog slušanja druge dionice i vlastite dionice te zahtijeva konstantno obraćanje pažnje na točnost vlastite intonacije.

relativna: do mi so la so fa mi re mi so do ti la ti ti so
apsolutna: re fa la si la sol fa mi fa la re do si do do la

funkcije: I V I IV V
relativna: do so do fa so
apsolutna: re la re sol la

so fa mi re mi fa mi re mi fa mi do ti do
la sol fa mi fa sol fa mi fa sol fa re do re

I V I V I
do so do
re la re la re

Slika 42: Primjer dvoglasnog homofonog diktata u D-duru s ispisanim funkcijama i relativnom i apsolutnom solmizacijom

Novo gradivo koje se spominje u Nastavnom planu i programu za treći razred osnovne glazbene škole su durski i molski kvintakord. Slušno su učenici već upoznati s durskim i molskim kvintakordima, ali ne i s njihovom građom. Koristeći neku od durskih ljestvica (i odgovarajući paralelni mol) koji se obrađuju u trećem razredu osnovne glazbene škole, potrebno je po stupnjevima predstaviti svaki kvintakord (u svim vrstama durske i molske ljestvice) te objasniti njihovu građu. Iako nije spomenuto u nastavnom planu i programu, bilo

bi logično da se spomenu ne samo građa durskog i molskog kvintakorda, već i građa smanjenog i povećanog kvintakorda koji se javljaju u tim ljestvicama. S obzirom da su učenici već upoznati s intervalima od kojih su kvintakordi građeni (male i velike terce), nema smisla da se izbjegavaju pojmovi smanjenog i povećanog kvintakorda (barem ne teorijski) zato što su i oni građeni od istih intervala. No, kod slušnog prepoznavanja bolje je u početku ostati na prepoznavanju isključivo durskog i molskog kvintakorda. Prije rada na diktatu s durskim i molskim kvintakordima, korisno bi bilo početi s primjerom za pjevanje rastavljenih kvintakorda (slika 43, slika 44, slika 45), zatim na modulatoru vježbati pjevanje rastavljenih kvintakorda nasumičnim redoslijedom (npr. *do – so – mi, fa – re – la, so – re – ti, itd.*), a onda pokušati zapisati diktat na zadanim tonovima (slika 46). U diktatu su na početku svakog takta zadani početni tonovi kvintakorda, a zadatak je prepoznati melodijski smjer rastavljenog kvintakorda te vrstu kvintakorda. Diktat se na kraju može iskoristiti za vježbanje intonacije durskog, molskog, smanjenog i povećanog kvintakorda.

relativna: do mi so mi do re fa la fa re mi so ti so mi
apsolutna: la do mi do la si re fa re si do mi sol mi do

fa la do la fa so ti re ti so la do mi do la so do
re fa la fa re mi sol si sol mi fa la do la fa mi la

Slika 43: Primjer vježbe za pjevanje rastavljenih durskih i molskih kvintakorda u A-duru

D5/3 D5/3 M5/3 D5/3 M5/3

do mi so fa la do re fa la so ti re mi so ti
si re fa mi sol si do mi sol fa la do re fa la

M5/3 D5/3 M5/3 D5/3 D5/3

la do mi fa la do re fa la so ti re do mi so do
sol si re mi sol si do mi sol fa la do si re fa si

Slika 44: Primjer vježbe za pjevanje uzlaznih rastavljenih durskih i molskih kvintakorda u B-duru

so mi do do la fa la fa re re ti so ti so mi
fa re si si sol mi sol mi do do la fa la fa re

mi do la do la fa la fa re re ti so so mi do do
re si sol si sol mi sol mi do do la fa fa re si si

Slika 45: Primjer vježbe za pjevanje silaznih rastavljenih durskih i molških kvintakorda u B-duru

relativna: do mi so la fa re ti so mi do so mi
apsolutna: re fa la si sol mi do la fa re la fa

do mi so la do mi re ti so mi so do
re fa la si re fa mi do la fa la re

Slika 46: Primjer melodijskog diktata s rastavljenim durskim i molškim kvintakordima na zadanim tonovima

3.4. Četvrti razred osnovne glazbene škole

Prema Nastavnom planu i programu, u četvrtom se razredu osnovne glazbene škole obrađuju Es-, E- i As-dur te njihovi paralelni tonaliteti, c-, cis- i f-mol. Uz to, obrađuju se intervali velike i male sekste te velike i male septime i čiste oktave. Uz pomoć primjera iz glazbene literature (slika 47) može se predstaviti novi tonalitet (Es-dur) kao i novi intervali. Ispod primjera zapisani su slogovi relativne i apsolutne solmizacije, a nedostatak apsolutne solmizacije ovdje opet dolazi do izražaja. U trećem taktu (kao i u sedmom i petnaestom taktu) gdje se javlja ljestvična alteracija tona, apsolutna solmizacija glasi *re – mi – mi – fa* (za tonove d – es – e – f).

Kao što se vidi u primjeru (slika 47), javljaju se kromatske promjene ljestvičnih tonova. Takve alteracije predstavljaju sekundarne dominante (u trećem taktu je ton e_1 u ulozi

dominante za drugi stupanj Es-dura, u sedmom taktu se javlja nova alteracija – ton f_{is_1} u ulozi dominante za treći stupanj, a u petnaestom taktu javlja se ton a_1 koji je u ulozi dominante za dominantu).

relativna: do mi so mi do ti do di re so re fa
apsolutna: mi sol si sol mi re mi mi fa si fa la

la fa re di re ri mi la fa la do la fa mi so
do la fa mi fa fa sol do la do mi do la sol si

do so mi re fa la ti do re mi fa fi so ti do
mi si sol fa la do re mi fa sol la la si re mi

Slika 47: F. Schubert: *Sonatina za violinu i klavir u D-duru*, transponirana u Es-dur (izvor: Marković, 1996)

Nakon obrađenih intervala male i velike sekste te male i velike septime, učenici su pokrili sve intervalske odnose od čiste prime do čiste oktave (ne uključujući sve povećane i smanjene intervale) što omogućuje obradu novog pojma – obrati intervala. Nakon teorijske obrade obrata intervala, može se odraditi harmonijski diktat intervala. Diktat (slika 48) je koncipiran na način da je zadan početni ton e_1 na koji se grade intervali. U prvi takt upisuje se interval koji učenici čuju, a pored intervala njegov obrat i tako za svaki interval. Na taj način vježba se slušno prepoznavanje intervala te dobivanje njihovih obrata. Uz pomoć solmizacije ili abecede, može se dodatno vježbati čisto intoniranje intervala.

m3 v6 č5 č4 v3 m6 sm5 pov4

m2 v7 m7 v2 v6 m3 č4 č5

Slika 48: Primjer harmonijskog diktata s intervalima i obratima

Prema Nastavnom planu i programu, povećani i smanjeni kvintakord obrađuju se u četvrtom razredu osnovne glazbene škole. No, s obzirom da je njihova teorijska obrada u ovom radu već odrađena u trećem razredu osnovne glazbene škole (v. 3.3.), u četvrtom razredu može se obraditi i njihova slušna predodžba. Uz pomoć melodijskog diktata (slika 49), sada se mogu slušno obraditi sve vrste kvintakorda. Melodijski diktat koncipiran je na isti način

kao i melodijski primjeri diktata do sada. U svakom taktu zadan je početni ton kvintakorda, a učenici moraju prepoznati smjer kretanja kvintakorda te vrstu kvintakorda. Nakon odrađenog diktata, primjer može poslužiti kao primjer za vježbu intoniranja svih vrsta rastavljenih kvintakorda. Uz to se, nakon pjevanja dvoglasnog homofonog primjera u trećem razredu, u četvrtom razredu pjeva polifono dvoglasje.

M5/3 SM5/3 POV5/3 POV5/3
 relativna: la do mi si ti re do mi si si mi do
 apsolutna: fa la do mi sol si la do mi mi do la

M5/3 M5/3 D5/3 M5/3
 la do mi re fa la ti si mi do mi la
 fa la do si re fa sol mi do la do fa

Slika 49: Primjer melodijskog diktata rastavljenih durskih, molskih, smanjenih i povećanih kvintakorda sa zadanim početnim tonom

3.5. Peti razred osnovne glazbene škole

Nastavljajući učenje tonaliteta po kvintnom krugu uzlazno i silazno, u petom razredu osnovne glazbene škole obrađuju se H-, Des- i Fis-dur te paralelni gis-, b- i dis-mol. Kod gis-mola i dis-mola učenici prvi put susreću vođicu koja je dvostruko povišeni ljestvični ton – ton fisis, kao povišeni sedmi stupanj gis-mola, i ton cisis, kao povišeni sedmi stupanj dis-mola. Nakon naučene šestosminske mjere u četvrtom razredu, primjer (slika 50) može poslužiti za ponavljanje gradiva šestosminske mjere u novom tonalitetu koji se uči u petom razredu (u ovom slučaju Des-dur), a uz to je primjer pogodan za vježbu intoniranja intervalskih skokova kvarte, kvinte i oktave koji se javljaju u primjeru, koristeći relativnu ili apsolutnu solmizaciju.

relativna: so re mi so do ti la re re so
apsolutna: la mi fa la re do si mi mi la

so la do re re do re mi fa fa mi fa so lu lu lu so
la si re mi mi re mi fa sol sol fa sol la si si si la

so re la so do ti la re re so
la mi si la re do si mi mi la

so la do re re do re mi fa fa mi fa so la do ti do
la si re mi mi re mi fa sol sol fa sol la si re do re

Slika 50: P. I. Čajkovski: Koncert za klavir u b-molu (izvor: Marković, 1996)

Prema nastavnom planu i programu, učenici bi u petom razredu osnovne glazbene škole morali znati prepoznati i razlikovati dvodijelnu i trodijelnu pjesmu. Jednostavna dvodijelna pjesma sastoji se od dva dijela koji mogu biti perioda ili rečenica (ili fragmentarne strukture, iako je to u praksi rijetkost). Oblik dvodijelne pjesme predstavljen je shemom ab, kod koje prvi dio predstavlja kretanje u početnom tonalitetu s mogućom modulacijom na kraju u neki od bližih tonaliteta, a drugi dio (koji je po sadržaju više ili manje različit od prvoga dijela) završava u početnom tonalitetu. Između dvodijelne i trodijelne pjesme nalazi se prijelazni oblik između dvodijelne i trodijelne pjesme (sheme aaba), kod koje je prvi dio identičan onome iz osnovnog oblika dvodijelne pjesme, a drugi dio iznosi novi kontrastni glazbeni materijal koji se obično zadržava u tonalitetu dominante ili nekom drugom tonalitetu bliskom tonici (b-dio) i materijal iz prvog dijela (reprizni a-dio). Unatoč tome što je po proporcijama najčešće dvodijelan, po sadržaju je zbog repriznog a-dijela trodijelan, zbog čega i nosi naziv prijelaznog oblika između dvodijelne i trodijelne pjesme (Peričić, 1991). Jednostavna trodijelna pjesma sastoji se od tri dijela koji također mogu biti periode ili rečenice (obično sheme aba). Prvi i treći dio (a-dijelovi) iznose identičan materijal dok središnji b-dio predstavlja kontrast. Prvi a-dio, kao i kod jednostavne dvodijelne pjesme, može završiti s modulacijom u neki od bližih tonaliteta (no završetak u udaljenijem tonalitetu nije rijetkost). Drugi, b-dio obično iznosi razradu motiva iz

prvog dijela (mogu se pojaviti i sekvence²) te se tu javljaju raznovrsnije harmonijske progresije. Treći dio predstavlja reprizu a-dijela i može iznijeti razne varijacije materijala iz prvoga dijela (promjene u ritmu, dodavanje ukrasa, alteracije, itd.), a može biti i identičan prvome dijelu. Shema abc predstavlja jednostavnu trodijelnu pjesmu bez reprize (dakle, prokomponiranu) koja se u praksi rijetko susreće, a sastoji se od tri različita dijela (Peričić, 1991). Složene dvodijelne i trodijelne pjesme sastoje se od dva, odnosno tri dijela od kojih je svaki dio jednostavna dvodijelna ili trodijelna pjesma. Primjerice, složena trodijelna pjesma ABA, može biti građena kao A (aba) B (cd) A (aba). Kod slušanja primjera dvodijelnih (slika 51) i trodijelnih oblika pjesme (slika 52), može se uz prepoznavanje dijelova pjesme raditi i na prepoznavanju harmonijskih pojmova (npr. prepoznati javlja li se modulacija ili ne, na kojoj funkciji se javlja kadenca u svakom dijelu, tonici ili dominanti i slično).

Slika 51: Primjer dvodijelne pjesme s ispisanim relativnim i apsolutnim solmizacijskim slogovima (izvor: Golčić, 2008)

² L. van Beethoven koristi zanimljiv način razrade materijala u b-dijelu uz pomoć sekvence – model sekvence koji je obično dvotakt ili četverotakt ponavlja dva do tri puta nakon čega dolazi do „raspada“ motiva koji vodi do zastoja na dominantu na kraju b-dijela prije prelaska na reprizni a-dio (Peričić, 1991).

relativna: mi fa so so so so do mi do do ti la so fa fa so fa mi mi re fa mi so fa
 apsolutna: Es: sol la si si si si mi sol mi mi re do si la la si la sol sol fa la sol si la

si la so fa mi re do mi re do mi re re fa mi mi
 si do si la sol fa mi sol fa mi sol fa fa la sol B: la do ti ti do fa re ti re
 si la la si mi do la do

Es: so fa mi fa so so so so do mi do do ti la so fa fa so fa mi
 do la sol la si si si si mi sol mi mi re do si la la si la sol
 si

mi re fa mi so fa si la so fa mi re do mi re do

Slika 52: Primjer trodjelne pjesme s ispisanim relativnim i apsolutnim solmizacijskim slogovima (izvor: Golčić, 2008)

Potpuno novi pojam koji se javlja u nastavi *Solfeggia* u petom razredu osnovne glazbene škole jest modulacija. Prema nastavnom planu i programu, obrađuje se dijatonska modulacija iz dura u paralelni mol i iz dura u kvintno srodni dur uzlazno ili silazno. Dijatonska je modulacija naziv koji označava prelazak iz jednog tonaliteta u drugi pomoću zajedničkog akorda koji mora biti dijatonski, što znači da se nalazi u nizu tonova ljestvice i u polaznom i u ciljnom tonalitetu. S obzirom da se kod modulacija u paralelni tonalitet ne mijenjaju predznaci, potrebno je obratiti pažnju na pojavu vođice ciljnog tonaliteta unutar primjera zato što upravo pojava te vođice upućuje na promjenu tonaliteta, tj. mjesto modulacije³. Tri najvažnija koraka kod dijatonskih modulacija su potvrda polaznog tonaliteta (često uz pomoć kadence u polaznom tonalitetu), pojava zajedničkog akorda (tona) i kretanje u ciljnom tonalitetu te njegova potvrda kadencom. Za prelazak u novi tonalitet, idealno je izabrati ton koji neće izazivati poteškoće u točnom intoniranju prilikom istovremene promjene solmizacijskih slogova (to vrijedi samo kod intoniranja primjera modulacije relativnom solmizacijom). Zato je najbolje odabrati mjesto u primjeru gdje se npr. javlja ponovljeni ton, postepeni pomak ili ton iza

³ U jednoglasnim primjerima nekada je teško odrediti točno mjesto modulacije, no u praksi se obično nalazi neposredno prije pojave novih predznaka.

pauze. Isto vrijedi i za uklon u drugi tonalitet, samo što tada postoje dva takva mjesta promjene tonaliteta. U primjeru dijatonske modulacije u paralelni mol (slika 53), vidljivo je da kod čitanja ili pjevanja relativnom solmizacijom korelacija solmizacijskih slogova i tonova ljestvice ostaje ista (ton h glasi *do* i u H-duru i u paralelnom *gis*-molu). Mijenja se samo tonalitetno središte i solmizacijski slog vođice u ciljnom tonalitetu (*so* postaje *si*). No, kod modulacije u kvintno srodni tonalitet (slika 54) to više nije slučaj. Kod apsolutne solmizacije se, bez obzira na modulaciju, slogovi ne mijenjaju što nudi brže i lakše čitanje notnog teksta. No, nedostatak je u tome što kod primjera s većim brojem alteracija, apsolutna solmizacija ne pomaže u preciznijem intoniranju tonova, a usto i ne ukazuje na to da se dogodila ikakva promjena tonaliteta.

relativna: H: do ti do fa mi fa so la re so do ti do re mi fa mi re mi la so fa mi do
apsolutna: si la si mi re mi fa sol do fa si la si do re mi re do re sol fa mi re si

la si ti la si la ti do la re mi re mi do re do ti la si si la la
sol fa la sol fa sol la si sol do re do re si do si la sol fa fa sol sol

Slika 53: Primjer dijatonske modulacije iz H-dura u paralelni *gis*-mol

relativna: do so do re mi re do ti la so do ti do la fa so fa mi re do fa
apsolutna: H: si fa si do re do si la sol fa si la si sol mi fa mi re do si mi

mi do re mi
re si do re mi fa do la sol fa do fa sol la si sol mi fa

Slika 54: Primjer dijatonske modulacije iz H-dura u kvintno srodni *Fis*-dur

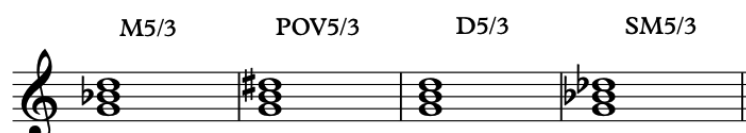
Uz dijatonske modulacije, mnogostranost kvintakorda još je jedan novi pojam koji se javlja u nastavi *Solfeggia* u petom razredu osnovne glazbene škole. Nakon što su učenici naučili sve vrste kvintakorda u četvrtom razredu, važno je osvijestiti na kojim se stupnjevima

ljestvice nalaze. Prema Nastavnom planu i programu, obrađuje se mnogostranost kvintakorda u prirodnom duru i harmonijskom molu (tablica 3).

	D5/3	M5/3	POV5/3	SM5/3
Prirodni dur	I, IV, V	II, III, VI	/	VII
Harmonijski mol	V, VI	I, IV	III	II, VII

Tablica 3: Mnogostranost durskog, molskog, povećanog i smanjenog kvintakorda u prirodnom duru i harmonijskom molu

Uz pomoć harmonijskog diktata sa slušnim prepoznavanjem svih vrsta kvintakorda (slika 55), vježba se gradnja kvintakorda na zadanome tonu te se uz to kao dodatan zadatak može provježbati novo gradivo mnogostranosti kvintakorda na način da se ispod svakog kvintakorda ispišu tonaliteti u kojima se oni nalaze.



Prirodni dur	II – F-dur	/	I – G-dur	VII – As-dur
	III – Es-dur		IV – D-dur	
	VI – B-dur		V – C-dur	
Harmonijski mol	I – g-mol	III – e-mol	V – c-mol	II – f-mol
	IV – d-mol		VI – h-mol	VII – as-mol

Slika 55: Mnogostranost kvintakorda i obrata u prirodnom duru i harmonijskom molu

Obrati durskog i molskog kvintakorda također su novi pojam u petom razredu osnovne glazbene škole. Kao uvod u gradivo obrata tih kvintakorda može poslužiti primjer upjevavanja na modulatoru (slika 56) gdje se intoniraju durski i molski kvintakordi po obratima uzlazno i silazno. Kod obrata je važno odmah na početku predstaviti i pojasniti pojmove temeljnog tona i basovog tona. Olujić (1990) navodi da je korisno temeljne tonove akorda popuniti (slika 57) što primjeru s akordima daje veću preglednost i uz to pomaže učenicima u boljem razumijevanju razlike između temeljnog tona i basovog tona.

relativna: do mi so mi so do so do mi mi do so do so mi so mi do
apsolutna: do mi sol mi sol do sol do mi mi do sol do sol mi sol mi do

la do mi do mi la mi la do do la mi la mi do mi do la
la od mi do mi la mi la do do la mi la mi do mi do la

Slika 56: Melodijski primjer s rastavljenim durskim i molskim kvintakordom, sekstakordom i kvartsekstakordom

12

C: I V I I V I I V I
c: I V I I V I I V I

Slika 57: Niz kvintakorda i obrata s označenim temeljnim tonovima (izvor: Olujić, 1990)

Uz obrate durskog i molskog kvintakorda, u nastavnom planu i programu naveden je i pojam intonacije dominantnog septakorda u prirodnom duru i harmonijskom molu. Međutim, obrada same intonacije dominantnog septakorda bez teorijske podloge ne čini se logičnom. Dominantni septakord potrebno je teorijski predstaviti unutar ljestvice i tek nakon toga intonirati (slika 58). Dominantni septakord sastoji se od durskog kvintakorda i male septime, a vođica je terca septakorda.

Prirodni C-dur

D7 so ti re fa fa re ti so
sol si re fa fa re si sol

Harmonijski a-mol

D7 mi si ti re re ti si mi
mi sol si re re si sol mi

Slika 58: Dominantni septakord u prirodnom C-duru i harmonijskom a-molu

3.6. Šesti razred osnovne glazbene škole

U šestom razredu osnovne glazbene škole obrađuju se Ges-, Cis-, Ces-dur te paralelni es-, ais- i as-mol. Uz to, obrađeni su svi ljestvični intervali uključujući i sve smanjene i povećane intervale. U primjeru (slika 59) koji je zapisan u jednom od novih tonaliteta koji se uče u šestom razredu osnovne glazbene škole, vidljiva je skokovita melodija koja može poslužiti kao vježba za precizno intoniranje. Solmizacija neće biti problem zato što se tonovi mogu čitati kao da je primjer u a-molu, a učenici su najsigurniji u solmizaciji kad se radi o C-duru i a-molu. Razlog tome je to što se ljestvice počinju učiti od C-dura i a-mola te se na toj ljestvici i predstavljaju solmizacijski slogovi, još u prvom razredu osnovne glazbene škole.

relativna: mi la mi la do la do mi do fa mi do la
apsolutna: mi la mi la do la do mi do fa mi do la

ti si do ti si mi la mi do ti mi la mi la do la do
si sol do si sol mi la mi do si mi la mi la do la do

mi do fa mi do la ti si do ti si mi la mi si la
mi do fa mi do la si sol do si sol mi la mi sol la

Slika 59: R. Schumann: *Divlji jahač* – *Album za mlade* (izvor: Marković, 1996)

Nakon što su u prethodnom razredu obrađeni svi ljestvični intervali, uključujući i povećane i smanjene intervale, u šestom razredu ih se prema nastavnom planu i programu dijeli na konsonante i disonantne (tablica 4). Time su obrađeni svi jednostavni intervali. Potrebno je napomenuti da čista kvarta može biti tumačena kao konsonantni i disonantni interval, ovisno o glazbenom kontekstu (npr. disonantna je kad se u dvoglasju pojavljuje kao zaostajalica s rješenjem na tercu).

Konsonantni intervali	č.1, m.3, v.3, č.4, č.5, m.6 i v.6
Disonantni intervali	m.2, v.2, č.4, m.7, v.7 i svi smanjeni i povećani intervali

Tablica 4: Podjela intervala na konsonantne i disonantne intervale

U prethodnom razredu obrađeni su obrati kvintakorda – sekstakord i kvartsekstakord. Olujić (1990) predstavlja koristan primjer harmonijskog diktata (slika 60) koji razvija harmonijsko razmišljanje prilikom slušanja. Ovakav diktat može se činiti preteškim za šesti razred osnovne glazbene škole, ali uz dobro usvojeno gradivo obrata kvintakorda i njihove mnogostranosti, diktat može poslužiti kao dobar uvod u nastavni predmet harmonije u srednjoj glazbenoj školi. Po potrebi, diktat se može prilagoditi tako da bude lakši za zapisati. Način obilježavanja temeljnog tona bio je predstavljen u petom razredu osnovne glazbene škole (slika 57) te olakšava razlikovanje basovog tona od temeljnog tona. S pisanjem stupnjeva ispod tonova učenici su već upoznati, kao i s pisanjem šifri kvintakorda i njegovih obrata. Kako bi se u početku rada takve vrste diktata smanjila težina, učenici bi već imali zapisane basove tonove svakog trozvuka i označene tonalitete bez oznaka stupnjeva i obrata kvintakorda. Kasnije, kada učenici shvate princip diktata i da se radi samo o glavnim stupnjevima, zapisivanje basovog tona i označavanje stupnjeva može se prepustiti učenicima kao zadatak tijekom slušanja. Kod prvog slušanja, zadatak bi bio prepoznati i zapisati stupnjeve u zadanom tonalitetu. Na taj način se potiče slušanje funkcija u tonalitetu što je i bit harmonijskog sluha. Nakon toga bi se ispisale odgovarajuće šifre i izgradili trozvuci te označili temeljni tonovi. Takvom vrstom diktata, učenici razvijaju harmonijsko razmišljanje te se samim time pripremaju za nastavu harmonije u srednjoj glazbenoj školi. Ukoliko učenici odlično savladaju pojednostavljeni oblik ovakvog diktata, s njima se može odraditi i teži oblik diktata, kakvog je i zamislila Olujić (1990).

5 6 6 6 6 5 6 5 5 6 6 5 6 6 5 6 6 5 6 6
e: I — V — IV — V — d: I V I — IV I I V I — IV I —

Slika 60: Primjer harmonijskog diktata s kvintakordima i obratima (izvor: Olujić, 1990)

U petom razredu osnovne glazbene škole predstavljena je mnogostranost svih vrsta kvintakorda u prirodnom duru i harmonijskom molu. U šestom razredu, mnogostranost može biti proširena na sve vrste durskih i molskih ljestvica čime se obuhvaća cjelokupno znanje o kvintakordima i njihovu mjestu u svim vrstama ljestvica (tablica 5). Uz mnogostranost kvintakorda, u šestom razredu obrađuje se i mnogostranost svih vrsta tetrakorda (tablica 6). Kao uvod u mnogostranost, može se prvo napraviti kratak diktat s tetrakordima na zadanome tonu te naknadno na tom primjeru predstaviti njihova mnogostranost u duru i molu (slika 61)

i pravilno intonirati s obraćanjem pažnje na pomak povećane sekunde. Uz mnogostranost kvintakorda i tetrakorda, u šestom razredu osnovne glazbene škole uči se i mnogostranost dominantnog septakorda i obrata u prirodnom duru i harmonijskom molu. Iako u nastavnom planu i programu nije spomenuto, korisno bi bilo obraditi i smanjeni septakord i mali smanjeni septakord te njihovu mnogostranost (tablica 7). Oni uz dominantni septakord čine tri tzv. glavna septakorda koji se u praksi najčešće koriste. Mnogostranost se može predstaviti uz pomoć harmonijskog diktata dominantnog septakorda, njegovih obrata i smanjenog i malog smanjenog septakorda na zadanome tonu nakon kojeg se zajedno s učenicima pokušava „izračunati“ u kojem tonalitetu se oni nalaze (slika 62).

	D5/3	M5/3	POV5/3	SM5/3
Prirodni dur	I, IV, V	II, III, VI	/	VII
Harmonijski dur	I, V	III, IV	VI	II, VII
Melodijski dur	I, VII	IV, V	VI	II, III
Prirodni mol	III, VI, VII	I, IV, V	/	II
Harmonijski mol	V, VI	I, IV	III	II, VII
Melodijski mol	IV, V	I	III	VI, VII

Tablica 5: Mnogostranosti durskog, molskog, povećanog i smanjenog kvintakorda u prirodnom, harmonijskom i melodijskom duru kao i prirodnom, harmonijskom i melodijskom molu

	durski	molski	frigijski	harmonijski
Prirodni dur	prvi	/	/	/
	drugi	/	/	/
Prirodni mol	/	prvi	/	/
	/	/	drugi	/
Harmonijski dur	prvi	/	/	/
	/	/	/	drugi
Harmonijski mol	/	prvi	/	/
	/	/	/	drugi
Melodijski dur	prvi	/	/	/
	/	/	drugi	/
Melodijski mol	/	prvi	/	/
	drugi	/	/	/

Tablica 6: Mnogostranost tetrakorda uzlazno i silazno u svim vrstama dura i mola

	D7	S7	MS7
Prirodni dur	V	/	VII
Prirodni mol	VII	/	II
Harmonijski dur	V	VII	II
Harmonijski mol	V	VII	II
Melodijski dur	I, VII	/	II, III
Melodijski mol	IV, V	/	VI, VII

Tablica 7: Mnogostranost dominantnog, smanjenog i malog smanjenog septakorda u svim vrstama dura i mola



	durski	molski	frigijski	harmonijski
prvi	E-dur (p, h, m)	e-mol (p, h, m)	/	/
drugi	A-dur (p) a-mol (m)	/	A-dur (m) a-mol (p)	a-mol (h) A-dur (h)

Slika 61: Primjer diktata s uzlaznim tetrakordima na zadanome tonu i mnogostranost zapisanih tetrakorda u svim vrstama dura i mola

D6/5	D7	S7	D2	D4/3	MS7
V: Es-dur (p, h) V: es-mol (h, m) IV: f-mol (m) VII: C-dur (m) VII: c-mol (p) I: B-dur (m)	V: G-dur (p, h) V: g-mol (h, m) IV: a-mol (m) VII: E-dur (m) VII: e-mol (p) I: D-dur (m)	VII: Es-dur (h) VII: es-mol (h)	V: A-dur (p, h) V: a-mol (h, m) IV: h-mol (m) VII: Fis-dur (m) VII: fis-mol (p) I: E-dur (m)	V: C-dur (p, h) V: c-mol (h, m) IV: d-mol (m) VII: A-dur (m) VII: a-mol (p) I: G-dur (m)	VII: Es-dur (p) VII: es-mol (m) II: C-dur (h, m) II: c-mol (p, h) III: B-dur (m) VI: f-mol (m)

Slika 62: Harmonijski diktat dominantnog septakorda i obrata, smanjenog septakorda i malog smanjenog septakorda na zadanome tonu i njihova mnogostranost u svim vrstama dura i mola

Na kraju šestog razreda, kad su obrađeni svi nastavni sadržaji *Solfeggia* osnovne glazbene škole, učenike je korisno pripremati za prijemni ispit za srednju glazbenu školu. To podrazumijeva i neke teže zadatke koji se u pravilu prezahtjevni za osnovnu glazbenu školu, ali svejedno mogu biti korisni. Primjer jednog takvog zadatka može biti dvoglasni polifoni diktat (slika 63). U diktatu prevladava komplementarni ritam te melodija koja je uglavnom postepena, što bi učenicima trebalo olakšati zadatak. Nakon diktata, primjer je odličan za pjevanje u dvoglasju i vježbanje čistog intoniranja pri čemu se razvija sluh, sposobnost pjevanja u višeglasju te održavanja i popravljanja intonacije.

relativna: la si la ti si la so fa mi re mi fa re mi la mi la
apsolutna: do si do re si do si la sol fa sol la fa sol do sol do

la ti re mi re do re mi ti la si la do mi
do re fa sol fa mi fa sol re do si do mi so

ti do re mi re do ti la ti si la ti do si la
re mi fa sol fa mi re do re si do re mi si do

la so fa so fa mi do re mi fa mi re do mi re mi la
do si la si la sol mi fa sol la sol fa mi sol fa sol do

Slika 63: Primjer težeg dvoglasnog polifonog diktata

4. Zaključak

Kroz osnovnoškolsko glazbeno obrazovanje, učenici razvijaju razne glazbene vještine među kojima veliku ulogu ima harmonijski sluh. Razvijeni harmonijski sluh omogućava dublje razumijevanje strukture glazbenog sadržaja i harmonijskih progresija, lakšu interpretaciju i improvizaciju te preciznu intonaciju u jednoglasnom i višeglasnom pjevanju, pri čemu pomažu i metode intonacije. Harmonijski sluh čini sintezu stečenog teorijskog znanja o konceptima, glazbenim pojavama i pojmovima s njihovom praktičnom primjenom u slušnom i izvođačkom smislu. Nastava *Solfeggia* kroz šest razreda osnovne glazbene škole zbog toga mora biti izuzetno pametno i detaljno osmišljena kako bi na što bolji način predstavila i povezala sve slušne i teorijske pojmove te ih primijenila u praksi i time postavila glazbene temelje koji se dalje razvijaju na višim razinama glazbenog obrazovanja.

Kroz povijest, razvile su se mnoge metode intonacije koje se mogu podijeliti u dvije kategorije – metode relativne intonacije i metode apsolutne intonacije. Svaka metoda ima neke razlike po kojima se razlikuje od drugih, ali glavna razlika između metoda relativne i apsolutne intonacije nalazi se u imenovanju tonova koje je kod metoda relativne intonacije relativno, što znači da prati tonalitet notnog teksta i po tome određuje solmizacijske slogove, a kod metoda apsolutne intonacije apsolutno, što znači da solmizacijski slogovi uvijek ostaju isti i vezani su uz apsolutnu visinu tona, tj. glazbenu abecedu (vizualno, uz položaj note u crtovlju) zbog čega ostaju nepromijenjeni pri korištenju alteracija ili promjeni tonaliteta.

Kod analize Nastavnog plana i programa za *Solfeggio* u osnovnim glazbenim školama, ustanovio sam da se razvoju harmonijskog sluha ne daje dovoljno pažnje, a uz to se neki pojmovi (npr. harmonijski dur, smanjeni i mali smanjeni septakord, itd.) uopće ne spominju. Još jedan takav primjer su dvoglasni homofoni i polifoni diktat koji se također ne spominju u Nastavnom planu i programu (spominje se samo dvoglasni diktat u obliku niza harmonijskih intervala), a neki pojmovi kao što su transpozicija notnog teksta i pojam kvintnog kruga prekasno se uvode u nastavni proces. Zbog toga nastavnik mora biti kreativan i sam osmisliti što bolji plan rada i nastavne sadržaje koji će na najbolji i najefikasniji način povezati bitne glazbene pojmove i pojave i time učenicima olakšati svladavanje i razumijevanje gradiva te ih pripremiti za teorijske predmete u srednjoj glazbenoj školi.

Pri izradi primjera namijenjenih za razvoj harmonijskog sluha, primijetio sam da je relativna solmizacija od veće koristi u usporedbi s apsolutnom solmizacijom. Relativna solmizacija je preciznija i jasno prikazuje sve alteracije i promjene tonaliteta, što kod intoniranja predstavlja dodatnu pomoć pri točnom intoniranju. Najveći nedostatak apsolutne solmizacije javlja se kod promjene uloge određenih tonova kao ljestvičnih stupnjeva koju apsolutna solmizacija u potpunosti zanemaruje i time ne odražava tonalitetne odnose kao što to čini relativna solmizacija. Stoga se apsolutna solmizacija može tumačiti kao dodatan način imenovanja tonova, kao što su to glazbena abeceda i neutralni slog, dok relativna solmizacija u svakom slučaju pomaže u točnom intoniranju, prepoznavanju tonaliteta, funkcija unutar tonaliteta kao i alteracija i njihovih rješenja, što je sve zapravo potrebno za razvoj harmonijskog sluha.

5. Prilozi

Prilog 1: Popis harmonijskih pojmova i aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha navedenih u nastavnom planu i programu za prvi razred osnovne glazbene škole te vlastiti komentari i prijedlozi

Solfeggio	Harmonijski pojmovi	Aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha	Vlastiti komentari/prijedlozi
1. razred OGŠ	<ul style="list-style-type: none"> - Stupanj kao oznaka za mjesto tona u ljestvici - Glavni stupnjevi u ljestvici i njihova imena - Predznaci: povisilica, snizilica i razrješilica - C-, G- i F-dur ljestvice - Struktura ljestvice, oznake tetrakorda, cijeli stepen i polustepen u ljestvici, glavni stupnjevi i vođica - Cijeli stepeni i polustepeni u obrađenim ljestvicama - Akordi glavnih stupnjeva 	<ul style="list-style-type: none"> - Čitanje i pjevanje nota glazbenom abecedom i solmizacijom - Pjevajući ljestvice razvijati zvukovnu predodžbu o durskom tonalitetu te odnosima među tonovima - Intonirati rastavljene akorde glavnih stupnjeva - Izvoditi melodijske vježbe na notnome modulatoru - Izvoditi vježbe zamišljanja tona - Izvoditi litanijske vježbe - Izvoditi didaktičke melodijsko-ritamske vježbe - Pjevanje popijevki s tekstom - Pjevanje primjera iz glazbene literature - Prepoznati, zapamtiti i zapisati izvedeni ritam te melodiju istoga i različitog ritamskog trajanja na glazbeno logičnoj cjelini - Pismeni i usmeni melodijski diktat - Pismeni i usmeni melodijsko-ritamski diktat - Vježbati melodijsku i melodijsko-ritamsku improvizaciju - Improvizirati melodiju na tekst brojalice ili dječje pjesmice - Improvizirati melodiju na notnome modulatoru - Slušanje narodnih i dječjih popijevki - Slušanje primjera iz glazbene literature 	<ul style="list-style-type: none"> - Ovdje je važan pojam kvintnog kruga koji se ne spominje do četvrtog razreda osnovne glazbene škole (ne spominje se ni kvintna srodnost naučenih tonaliteta koju je također potrebno osvijestiti)

Prilog 2: Popis harmonijskih pojmova i aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha navedenih u nastavnom planu i programu za drugi razred osnovne glazbene škole te vlastiti komentari i prijedlozi

<i>Solfeggio</i>	Harmonijski pojmovi	Aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha	Vlastiti komentari/prijedlozi
2. razred OGŠ ⁴	<p>- Tetrakordi u durskim i molskim ljestvicama koje se obrađuju u drugom razredu</p> <p>- Predznaci: povisilica, snizilica i razrješilica</p> <p>- C-, G- i F-dur ljestvice te paralelne a-, e- i d-mol ljestvice (sve vrste)</p> <p>- Struktura novih ljestvice, oznake tetrakorda, cijeli stepeni i polustepeni u ljestvici, glavni stupnjevi, vođica te povećana sekunda u harmonijskom molu</p> <p>- Mala, velika i povećana sekunda</p>	<p>- Čitanje tonova abecedom, solmizacijom i neutralnim slogom</p> <p>- Intonativno učvrstiti C-, G- i F-dur ljestvice te obrađiti sve vrste a-, e- i d-mol ljestvica</p> <p>- Pjevajući ljestvice razvijati zvukovnu predodžbu o durskom tonalitetu te odnosima među tonovima</p> <p>- Proširenu ljestvicu rabiti kao notni modulator</p> <p>- Sluhom prepoznati malu i veliku sekundu</p> <p>- Upjevavanje na notnome modulatoru, a posebnu pozornost posvetiti intonacijski čistom pjevanju</p> <p>- Prepoznati intervale od prime do oktave po veličini te upoznati njihova imena</p> <p>- Intonacija rastavljenih akorada glavnih stupnjeva</p> <p>- Izvoditi melodijske vježbe na notnome modulatoru</p> <p>- Izvoditi vježbe zamišljanja tona</p> <p>- Izvoditi litanijske vježbe</p> <p>- Izvoditi didaktičke melodijsko-ritamske vježbe</p> <p>- Pjevanje popijevki s tekstom</p> <p>- Pjevanje laganih kanona</p> <p>- Pjevanje primjera iz glazbene literature</p> <p>- Prepoznati, zapamtiti i zapisati izvedeni ritam te melodiju istog i različitog trajanja na glazbeno logičnoj cjelini</p> <p>- Pismeni i usmeni melodijski diktat</p> <p>- Pismeni i usmeni melodijsko-ritamski diktat</p> <p>- Vježbati melodijsku i melodijsko-ritamsku improvizaciju</p>	<p>- Nedostaje pojam harmonijskog dura (i, eventualno samo informativno, melodijskog dura) te nisu naglašene veze i sličnosti svih vrsta durskih i molskih ljestvica</p>

⁴ Podebljani pojmovi i aktivnosti novi su u odnosu na prethodni razred.

		<ul style="list-style-type: none">- Dovršavanje započetih melodijskih fraza (dominanta – tonika)- Improvizirati melodiju na tekst brojalice ili dječje pjesmice- Improvizirati melodiju na notnome modulatoru- Slušanje narodnih i dječjih popijevki- Slušanje primjera iz glazbene literature	
--	--	---	--

Prilog 3: Popis harmonijskih pojmova i aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha navedenih u nastavnom planu i programu za treći razred osnovne glazbene škole te vlastiti komentari i prijedlozi

<i>Solfeggio</i>	Harmonijski pojmovi	Aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha	Vlastiti komentari/prijedlozi
3. razred OGŠ	<ul style="list-style-type: none"> - Tetrakordi u durskim i molskim ljestvicama koje se obrađuju u trećem razredu - Funkcije tonova i nazivi glavnih stupnjeva u tonalitetu - Predznaci: dvostruka povicilica i dvostruka snizilica - Transpozicija notnog teksta u okviru obrađenih tonaliteta - Transkripcija u okviru obrađenih mjera - C-, G- i F- dur ljestvice te paralelne a-, e- i d- mol ljestvice - Ljestvice D-, B- i A-dura te paralelne h-, g- i fis-mol ljestvice - Struktura novih ljestvica, oznake tetrakorda, cijeli stepeni i polustepeni u ljestvici, glavni stupnjevi u ljestvici, vođica te povećana sekunda u harmonijskom molu - Intervali male i velike sekunde i terce, čiste kvarte i kvinte - Povećana kvarta i smanjena kvinta – teorijska obrada u ljestvicama koje se obrađuju u trećem razredu - Durski i molski kvintakord 	<ul style="list-style-type: none"> - Pjevati melodijsko-ritamske primjere u skladu s označenim dinamičkim oznakama - Intonativno ponoviti obrađene ljestvice C-, G- i F- dura te a-, e- i d- mola - Intonativno obraditi nove ljestvice D-, B- i A-dura te h-, g- i fis- mola - Pjevajući ljestvice razvijati zvukovnu predodžbu o durskom tonalitetu te odnosima među tonovima - Proširenu ljestvicu rabiti kao notni modulator - Muzikalno i logično fraziranje notnog teksta s posebnom pažnjom na intonacijski čisto pjevanje - Vježbati upjevanje na notnom modulatoru - Pravilno intonirati malu i veliku sekundu i tercu, čistu kvartu i kvintu - Intonirati rastavljene akorde glavnih stupnjeva ljestvice - Intonirati melodijske vježbe na notnom modulatoru - Izvoditi vježbe zamišljanja tona - Litanijskim vježbama svladavati zahtjevnije melodijsko-ritamske probleme - Pjevati didaktičke melodijsko-ritamske vježbe - Pjevati popijevke s tekstom - Pjevati lakše kanone i dvoglasne homofone primjere - Pjevati primjere iz glazbene literature - Prepoznati, zapamtiti i zapisati izvedeni ritam te melodiju istog i različitog trajanja na glazbeno logičnoj cjelini - Pismeni i usmeni melodijski diktat - Pismeni i usmeni melodijsko-ritamski diktat 	<ul style="list-style-type: none"> - Uz durski i molski kvintakord, može se, barem teorijski, predstaviti i povećani i smanjeni kvintakord - Ne spominje se autodiktat koji je koristan u razvoju glazbenog pamćenja i harmonijskog sluha - Nedostaju jednostavniji oblici dvoglasnog homofonog diktata (s uglavnom jednostranim i paralelnim pomakom glasova) koji se mogu upotrijebiti kao početna točka u radu na dvoglasnim diktatima

		<ul style="list-style-type: none"> - Prepoznati obrađene intervale te durski i molski kvintakord - Prepoznati ostale ljestvične intervale po veličini - Vježbati melodijsku i melodijsko-ritamsku improvizaciju - Dovršavanje započetih melodijskih fraza (dominanta – tonika) - Improvizirati melodiju na tekst brojalice ili dječje pjesmice - Improvizirati melodiju na notnome modulatoru - U glazbenoj literaturi prepoznati malu glazbenu rečenicu - Slušanje narodnih i dječjih popijevki - Slušanje primjera iz glazbene literature 	
--	--	---	--

Prilog 4: Popis harmonijskih pojmova i aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha navedenih u nastavnom planu i programu za četvrti razred osnovne glazbene škole

<i>Solfeggio</i>	Harmonijski pojmovi	Aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha
4. razred OGŠ	<ul style="list-style-type: none"> - Kvintni krug uzlazno i silazno - Svi predznaci u G- i F- ključu - Učvrstiti znanje o tetrakordima koji se nalaze u durskim i molским ljestvicama koje se obrađuju u četvrtom razredu - Alteracija kao kromatska promjena nekog ljestvičnog tona – dijatonski i kromatski polustepen - Transpozicija notnog teksta u okviru obrađenih tonaliteta - Transkripcija u okviru obrađenih mjera - Teorijski učvrstiti obrađene ljestvice - Obraditi nove ljestvice Es-, E- i As-dura te paralelne c-, cis- i f-mol ljestvice - Upoznati strukturu novih ljestvica, zapisati i označiti tetrakorde, upoznati glavne stupnjeve i vođicu - Učvrstiti znanje o intervalima - Veliku i malu sekstu, veliku i malu septimu, čistu oktavu, povećanu sekundu i kvartu i smanjenu kvintu prepoznati i znati zapisati na zadanome tonu - Steći osnovno znanje o obratima intervala - Obrada smanjenog i povećanog kvintakorda 	<ul style="list-style-type: none"> - Intonacijski učvrstiti obrađene ljestvice - Pravilno intonirati ljestvicu i rastavljene trozvuke glavnih stupnjeva - Pjevajući ljestvice razvijati zvukovnu predodžbu o durskim i molским tonalitetima te odnosima među tonovima - Obraditi intonaciju ljestvičnih tetrakorda - Proširenu ljestvicu rabiti kao notni modulator - Pravilno intonirati veliku i malu sekstu i septimu, čistu oktavu, povećanu sekundu i kvartu i smanjenu kvintu - Intonacija durskog, molskog, povećanog i smanjenog kvintakorda - Muzikalno i logično fraziranje notnog teksta s posebnom pažnjom na intonacijski čisto pjevanje - Intonirati melodijske vježbe na notnome modulatoru - Izvoditi vježbe zamišljanja tona - Litanijskim vježbama svladavati zahtjevnije melodijsko-ritamske probleme - Intonacija izmjeničnih alteriranih tonova - Pjevati didaktičke melodijsko-ritamske vježbe - Pjevati popijevke s tekstem, - Pjevati kanone - Pjevati lagano homofono i polifono dvoglasje - Pjevati primjere iz glazbene literature - Prepoznati, zapamtiti i zapisati izvedeni ritam te melodiju istog i različitog trajanja na glazbeno logičnoj cjelini - Pismeni i usmeni melodijski diktat s pomacima izmjeničnih alteriranih tonova - Pismeni i usmeni melodijsko-ritamski diktat (dijatonski) - Pismeno i usmeno prepoznati obrađene kvintakorde i obrađene intervale - Pismeno i usmeno prepoznati tetrakorde - Dvoglasje – slušati i prepoznati harmonijske intervale - Melodijska i melodijsko-ritamska improvizacija - Dovršavanje započetih melodijskih i ritamskih cjelina (dominanta – tonika) - Samostalno stvaranje melodijsko-ritamskih cjelina - Realizirati melodiju na tekst dječje pjesmice - Improvizirati melodiju na notnome modulatoru - Kod slušanja glazbe iz glazbene literature prepoznati malu glazbenu periodu i sekvencu kao element razvoja skladbe

Prilog 5: Popis harmonijskih pojmova i aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha navedenih u nastavnom planu i programu za peti razred osnovne glazbene škole te vlastiti komentari i prijedlozi

<i>Solfeggio</i>	Harmonijski pojmovi	Aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha	Vlastiti komentari/prijedlozi
5. razred OGŠ	<ul style="list-style-type: none"> - Kvintni krug uzlazno i silazno - Tetrakordi - Izmjenična i jednostavna kromatska alteracija ljestvičnih tonova - Transpozicija notnog teksta u okviru obrađenih tonaliteta - Transkripcija u okviru obrađenih mjera - Dijatonska modulacija iz dura u prirodni mol i iz dura u dur za kvintu uzlazno i silazno - Mnogostranost kvintakorda u duru i harmonijskome molu - Obrati durskog i molskog kvintakorda - Ljestvice H-, Des- i Fis-dura te paralelne gis-, b- i dis-mol ljestvice - Struktura novih ljestvica, oznake tetrakorda, glavni stupnjevi u ljestvici i vođica - Intervali - Velika i mala seksta, velika i mala septima, čista oktava i svi ljestvični povećani i smanjeni intervali - Obrati intervala - Durski i molski sekstakord i kvartsekstakord 	<ul style="list-style-type: none"> - Intonacijski učvrstiti obrađene ljestvice - Pravilno intonirati ljestvicu i rastavljene trozvuke glavnih stupnjeva - Pjevajući ljestvice razvijati zvukovnu predodžbu o durskom tonalitetu te odnosima među tonovima - Intonacija ljestvičnih tetrakorda - Obraditi intonaciju ljestvičnih tetrakorda - Proširenu ljestvicu rabiti kao notni modulator - Pravilno intonirati veliku i malu sekstu, veliku i malu septimu, čistu oktavu i sve ljestvične povećane i smanjene intervale - Intonacija durskog, molskog, povećanog i smanjenog kvintakorda - Intonacija dominantnog septakorda u duru i harmonijskome molu - Muzikalno i logično fraziranje notnog teksta s posebnom pažnjom na intonacijski čisto pjevanje - Izvoditi vježbe zamišljanja tona - Litanijskim vježbama svladavati zahtjevnije melodijsko-ritamske probleme - Intonacija izmjeničnih i prohodnih kromatskih tonova (na notnome modulatoru) - Pjevati didaktičke melodijsko-ritamske vježbe - Pjevati popijevke s tekstom - Pjevati dvoglasne i lagane troglasne kanone te homofono i polifono dvoglasje - Pjevati primjere iz glazbene literature - Obraditi melodijsko-ritamske modulativne primjere iz dura u paralelni mol i iz dura u dur za kvintu uzlazno i kvintu silazno 	<ul style="list-style-type: none"> - Kod obrata kvintakorda važno je jasno predstaviti razliku između temeljnog i basovog tona

		<ul style="list-style-type: none"> - Prepoznati, zapamtiti i zapisati izvedeni ritam te melodiju istog i različitog trajanja na glazbeno logičnoj cjelini te postupno proširiti opseg zadatka i razvijati glazbeno pamćenje - Pismeni i usmeni melodijski diktat s pomacima izmjeničnih alteriranih tonova - Pismeni i usmeni melodijsko-ritamski diktat (dijatonski) - Pismeno i usmeno prepoznati obrađene intervale, kvintakorde i njihove obrate - Pismeno i usmeno prepoznati tetrakorde - Dvoglasje (kratak niz harmonijskih intervala) - Melodijska i melodijsko-ritamska improvizacija - Dovršiti počete melodijske i ritamske cjeline (dominanta – tonika) - Samostalno stvaranje melodijsko-ritamskih cjelina - Realizirati melodiju na tekst dječje pjesmice - Improvizirati melodiju na notnome modulatoru - Osvijestiti najjednostavnije oblike iz svirane literature - Obraditi dvodijelnu i trodijelnu pjesmu - Upoznati osnovne različitosti pojedinih razdoblja (i njihovih glazbenih predstavnika) 	
--	--	--	--

Prilog 6: Popis harmonijskih pojmova i aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha navedenih u nastavnom planu i programu za šesti razred osnovne glazbene škole te vlastiti komentari i prijedlozi

<i>Solfeggio</i>	Harmonijski pojmovi	Aktivnosti za razvoj harmonijskog sluha	Vlastiti komentari/prijedlozi
6. razred OGŠ	<ul style="list-style-type: none"> - Kvintni krug uzlazno i silazno - Izmjenična i kromatska alteracija ljestvičnih tonova - Enharmonijska zamjena tona - Transpozicija notnog teksta u okviru obrađenih tonaliteta - Transkripcija u okviru obrađenih mjera - Dijatonska modulacija - Struktura novih ljestvica, oznake tetrakorda, glavni stupnjevi u ljestvici i vođica - Intervali - Konsonantni i disonantni intervali - Obrati durskog, molskog, povećanog i smanjenog kvintakorda - Mnogostranost durskog, molskog, povećanog i smanjenog kvintakorda u duru i harmonijskom molu - Mnogostranost dominantnog septakorda u duru i harmonijskome molu - Dominantni septakord i obrati - Dijatonska modulacija 	<ul style="list-style-type: none"> - Intonacijski učvrstiti obrađene ljestvice - Pjevati nove ljestvice Ges-, Cis- i Ces-dura te es-, ais- i as-mola i rastavljenje trozvuke glavnih stupnjeva - Pjevajući ljestvice razvijati zvukovnu predodžbu o durskom tonalitetu te odnosima među tonovima - Pjevati pet vrsta tetrakorda i naučiti njihovu mnogostranost u duru i harmonijskome molu - Proširenu ljestvicu koristiti kao notni modulator - Sve intervale intonirati i znati zapisati na zadani ton - Intonacija durskog, molskog, povećanog i smanjenog kvintakorda te dur i mol sekstakorda i kvartsekstakorda - Intonacija dominantnog septakorda i obrata - Na zadanome tonu graditi dominantni septakord i obrate te odrediti njihovu mnogostranost u duru i harmonijskome molu - Muzikalno i logično fraziranje notnog teksta s posebnom pažnjom na intonacijski čisto pjevanje - Intonirati rastavljene kvintakorde glavnih stupnjeva ljestvice - Intonirati melodijske vježbe na notnome modulatoru - Izvoditi vježbe zamišljanja tona - Litanijskim vježbama svladavati zahtjevnije melodijsko-ritamske probleme - Intonacija izmjeničnih alteriranih tonova, tonova u kromatskom prolazu 	<ul style="list-style-type: none"> - Važno je predstaviti i smanjeni septakord i mali smanjeni septakord te njihovu mnogostranost u svim durskim i molskim ljestvicama. - Nedostaje mnogostranost tetrakorda (dovoljna su četiri tetrakorda prisutna u svim durskim i molskim ljestvicama) u preostalim vrstama durskih i molskih ljestvica - Kod mnogostranosti dominantnog septakorda i obrata nedostaje mnogostranost u preostalim vrstama durskih i molskih ljestvica - Kao dodatan oblik dvoglasnog diktata može se raditi polifoni diktat koji bi po težini bio u skladu sa sposobnostima učenika

		<p>te unutar laganijeg, melodijskog skoka</p> <ul style="list-style-type: none"> - Pjevati didaktičke melodijsko-ritamske vježbe - Pjevati popijevke s tekstem - Pjevati dvoglasne i lagane troglasne kanone te homofono i polifono dvoglasje - Pjevati primjere iz glazbene literature - Intonirati sve vrste tetrakorda na zadanim tonovima - Prepoznati, zapamtiti i zapisati izvedeni ritam te melodiju istog i različitog trajanja na glazbeno logičnoj cjelini te postupno proširiti opseg zadatka i razvijati učenikova znanja i glazbeno pamćenje - Pismeni i usmeni melodijski diktat s pomakom izmjeničnih i prohodnih alteriranih tonova - Pismeni i usmeni melodijsko-ritamski diktat s jednostavnim kromatskim pomacima - Pismeno i usmeno prepoznati obrađene intervale, kvintakorde i njihove obrate - Pismeno i usmeno prepoznati tetrakorde - Pismeno i usmeno prepoznati dominantni septakord i obrate - Dvoglasje – slušati i prepoznati harmonijske intervale - Melodijska i melodijsko-ritamska improvizacija - Dovršiti počete melodijske i ritamske cjeline (dominanta – tonika) - Samostalno stvaranje melodijsko-ritamskih cjelina - Realizirati melodiju na tekst dječje pjesmice - Improvizirati melodiju na notnome modulatoru - Osvijestiti najjednostavnije oblike iz svirane literature - Obraditi dvodijelnu i trodijelnu pjesmu - Upoznati osnovne različitosti pojedinih razdoblja (i njihovih glazbenih predstavnika) 	
--	--	--	--

6. Literatura

1. Ban, Marina i Vesna Svalina. 2013. Različiti pristupi svladavanju intonacije u nastavi solfeggia. *Život i škola: časopis za teoriju i praksu odgoja i obrazovanja* 59, br. 30: 172-191.
2. Benward, Bruce i J. Timothy Kolosick. 2009. *Ear Training: A Technique for Listening*. New York: McGraw-Hill.
3. Bašić, Elly, Olinko Delorko, Vojmil Rabadan i Vesna Borčić. 1957. *Sedam nota sto divota*. Zagreb: Udruženje kompozitora lake muzike Hrvatske.
4. Bullen, George W. 1878. The Galin-Paris-Cheve Method of Teaching Considered as a Basis of Musical Education. *Proceedings of the musical association* 4, 68-93.
5. Golčić, Ivan. 2008. *Udžbenik za 5. razred Solfeggia za osnovne glazbene škole*. Zagreb: Hrvatsko književno društvo sv. Jeronima.
6. Goldin, Suzana. 2020. *Korelacija teorijskih glazbenih sadržaja u nastavi Solfeggia*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
7. Koren, Matea. 2023. *Primjena različitih metoda intonacije pri obradi modulativnih primjera*. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.
8. Marković, Adalbert. 1996. *555 izabranih tema za Solfeggio: Priručnik za sve razrede Solfeggia*. Zagreb: Školska knjiga.
9. Matoš, Nikolina. 2018. *Kurikulumski pristup oblikovanju profesionalnoga osnovnoga glazbenog obrazovanja*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
10. *Nastavni plan i program za osnovne glazbene škole i plesne škole*. 2006. Zagreb: MZOŠ i HDGPP.
11. Olujić, Ana. 1990. *Razvoj harmonskog sluha*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
12. Radičeva-Divjaković, Dorina. 1976. *Intoniranje intervala*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
13. Rojko, Pavel. 2012. *Psihološke osnove intonacije i ritma*. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.

14. Skovran, Dušan i Vlastimir Peričić. 1991. *Nauka o muzičkim oblicima*. Sedmo, nepromenjeno izdanje. Beograd: Komisija za izdavačku delatnost Univerziteta umetnosti u Beogradu.
15. Weidenaar, Gary. 2006. Solmization and the Norwich and Tonic Sol-Fa Systems. *The Choral Journal* 46 (9), 24-33.