

Primjena različitih metoda intonacije pri obradi modulativnih primjera

Koren, Matea

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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:116:660987>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-29**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

MATEA KOREN

PRIMJENA RAZLIČITIH
METODA INTONACIJE
PRI OBRADI MODULATIVNIH PRIMJERA

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2023.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

MUZIČKA AKADEMIJA

I. ODSJEK ZA KOMPOZICIJU I TEORIJU GLAZBE

PRIMJENA RAZLIČITIH
METODA INTONACIJE
PRI OBRADI MODULATIVNIH PRIMJERA

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: doc. dr. sc. Nikolina Matoš

Studentica: Matea Koren

Ak. god. 2022./2023.

ZAGREB, 2023.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. dr. sc. Nikolina Matoš



U Zagrebu 13. lipnja 2023.

Diplomski rad obranjen 27. lipnja 2023.

POVJERENSTVO:

1. red. prof. art. Martina Gojčeta Silić
2. red. prof. art. Berislav Šipuš
3. red. prof. art. Krešimir Seletković
4. doc. dr. sc. Nikolina Matoš

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU
KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

SAŽETAK

Tema ovoga diplomskog rada jest obrada modulativnih primjera u nastavi *Solfeggia* uz pomoć različitih metoda intonacije. U radu su predstavljene različite metode intonacije te su, uz usporedbu metoda kao takvih, analizirane sličnosti i razlike u pristupima modulativnim primjerima. Modulativni su primjeri odabrani iz glazbene literature i za svaki primjer, uz kraću glazbeno-teorijsku analizu, predstavljene su moguće prednosti i nedostaci u primjeni određene metode. Predložene su i konkretne vježbe koje će pospješiti obradu primjera, ovisno o specifičnostima primjera i odabrane metode intonacije. Analiziran je i službeni program predmeta *Solfeggio* koji do određene mjere propisuje redoslijed obrade modulacija, a usto su pruženi prijedlozi mogućih promjena programa, kako bi usvajanje različitih vrsta modulacija bilo što učinkovitije.

Ključne riječi:

apsolutna metoda, intonacija, metode intonacije, relativna metoda, *Solfeggio*, solmizacija

SUMMARY

The topic of this thesis is teaching and learning of modulation examples within the ear training lessons, using different solmization systems. In addition to defining, describing and comparing the main characteristics of the solmization systems as such, the thesis presents an overview of the similarities and differences in approaches to modulation as a specific aspect of the ear training process. Modulation examples are taken from the music literature: every example consists of a short theoretical analysis (melody, harmony, musical form), and a longer review of using various solmization systems with their advantages and disadvantages, viewed from a didactical perspective. The thesis also provides specific exercises that will improve the processing of the chosen music examples, regarding the characteristics of the examples themselves, and the chosen solmization system. Furthermore, the thesis contains an analysis of the official Ear training curricula in Croatian music schools (elementary and highschool level), focusing on the order of teaching and learning modulation within the tonal context (major and minor). Suggestions for possible changes of the curricula are concluded in the analysis, with the aim of developing more effective teaching and learning methods.

Keywords:

absolute system, ear training, intonation, relative system, solmization, solmization systems

SADRŽAJ:

1. UVOD.....	8
2. SUSTAVI (METODE) INTONACIJE: TEORIJSKO-POVIJESNI PREGLED	10
2.1. Metode relativne intonacije.....	12
2.1.1 Brojčane metode	13
2.1.1.1 Njemačka brojčana metoda.....	14
2.1.1.2 Francuska brojčana metoda.....	15
2.1.2 Metoda <i>tonik-solfa</i>	16
2.1.3 Metoda <i>tonika-do</i>	18
2.1.4 <i>Jale</i> -metoda.....	20
2.1.5 Kodalyjeva metoda	21
2.1.6 Funkcionalna metoda Elly Bašić	22
2.1.7 Funkcionalna metoda Miodraga Vasiljevića	27
2.2 Metode apsolutne intonacije	29
2.2.1 Primjena glazbene abecede	29
2.2.2 Apsolutna solmizacija.....	31
2.2.3 Metoda tonskih riječi	33
3. MODULACIJE U NASTAVNOM PLANU I PROGRAMU ZA OSNOVNU I SREDNJU GLAZBENU ŠKOLU.....	36
3.1 Dijatonske modulacije	37
3.2 Kromatske modulacije	40
3.3 Enharmonijske modulacije.....	40
4. OBRADA MODULACIJA POMOĆU RAZLIČITIH METODA INTONACIJE.....	42
4.1 Dijatonske modulacije	43
4.1.1 Dijatonska modulacija u paralelni tonalitet	43
4.1.2 Dijatonska modulacija u tonalitet dominante	48
4.1.3 Dijatonska modulacija u tonalitet subdominante.....	55
4.1.4 Dijatonska modulacija u tonalitet drugog tonskog roda udaljenog za jedan predznak.....	63
4.1.5 Dijatonska modulacija u tonalitete udaljene za dva predznaka	65
4.1.6 Dijatonska modulacija u tonalitete udaljene za tri ili četiri predznaka.....	71
4.1.7 Mutacija	75
4.2 Kromatske modulacije	82

4.3 Enharmonijske modulacije.....	88
5. ZAKLJUČAK.....	97
6. BIBLIOGRAFIJA.....	99
7. PRILOZI.....	101

POPIS TABLICA

Tablica 1: Podjela sustava relativne i apsolutne intonacije	10
Tablica 2: Tekst himna svetom Ivanu Krstitelju i prijevod	11
Tablica 3: Brojčane oznake ljestvičnih stupnjeva u duru i molu	14
Tablica 4: Solmizacijski slogovi metode <i>tonika-do</i> za dur i sva tri oblika mola.....	20
Tablica 5: Raspored obrade tonaliteta i tonskih sustava prema funkcionalnoj metodi Elly Bašić.....	23
Tablica 6: Solmizacijski slogovi funkcionalne metode Elly Bašić.....	23
Tablica 7: Veza između funkcija i solmizacijskih slogova.....	24
Tablica 8: Prednosti i nedostaci Vasiljevićeve metode.....	28
Tablica 9: Usporedba obilježja relativnih i apsolutnih metoda intonacije.....	35
Tablica 10: Redoslijed obrade tonaliteta.....	36
Tablica 11: Redoslijed obrade tonaliteta prema nastavnom planu i programu funkcionalne muzičke pedagogije	37
Tablica 12: ABA forma primjera	45
Tablica 13: Usporedba solmizacijskih slogova prirodnog e-mola i G-dura prema funkcionalnoj solmizaciji.....	48
Tablica 14: Zajednički tetrakordi kvintno srodnih tonaliteta – primjer C-dura i G-dura	49
Tablica 15: Usporedba solmizacijskih slogova za dur kod relativne i funkcionalne solmizacije	74
Tablica 16: Funkcionalna solmizacija	78

POPIS SLIKA

Slika 1: Himan sv. Ivanu Krstitelju.....	12
Slika 2: Primjer njemačke brojčane notacije	15
Slika 3: Zapis oktava u francuskoj brojčanoj metodi.....	15
Slika 4: Bilježenje ritma u francuskoj brojčanoj notaciji.....	16
Slika 5: Potpisivanje slova ispod nota – slovčana notacija.....	17
Slika 6: Metoda <i>tonik-solfa</i> bez notnog teksta.....	17
Slika 7: Curwenova fonimimika	18
Slika 8: Prikaz slogovnog modulatora	19
Slika 9: Solmizacijski slogovi <i>Jale</i> -metode	20
Slika 10: Ritamski slogovi prema <i>Jale</i> -metodi	21
Slika 11: Alteracije u Kodalyevoj metodi.....	22
Slika 12: Uzlazna i silazna vođica	24
Slika 13: Solmizacijski slogovi mola prema <i>do-based minor</i> sustavu	24
Slika 14: Solmizacijski slogovi modusa u funkcionalnoj metodi Elly Bašić	25
Slika 15: Velika fonomimika za dursku ljestvicu	26
Slika 16: Velika fonomimika za prirodnu molsku ljestvicu	26
Slika 17: Pjesma <i>Majski pozdrav</i>	27
Slika 18: Nazivi tonova prema glazbenoj abecedi	30
Slika 19: Usporedba glazbene abecede C-dura i Cis-dura.....	31
Slika 20: Slogovi apsolutne solmizacije za tonove kromatskog totala	31
Slika 21: Primjeri različitih intervala koji imaju iste slogove prema apsolutnoj solmizaciji ..	32
Slika 22: Primjer polustepena u <i>Tonwortmethode</i>	34
Slika 23: Primjer enharmonije u <i>Tonwortmethode</i>	34
Slika 24: <i>Bratec Martin</i> kao durska i molska varijanta u jednom zapisu	39
Slika 25: V. Tomerlin: <i>Izgubljeno pile</i>	39
Slika 26: Talijanska narodna pjesma <i>Bella Bimba</i>	39
Slika 27: L. van Beethoven: <i>Rondo a capriccio</i> , op. 129	43
Slika 28: Vježba za skok u alterirani ton – prikaz relativnih solmizacijskih slogova	46
Slika 29: Prijedlog za upjevanje kao priprema za obradu konkretnoga modulativnog primjera – prikaz apsolutnih solmizacijskih slogova.....	46
Slika 30: Središnji dio primjera s raspisanim slogovima svih triju solmizacija	47
Slika 31: J. Haydn: <i>Dječja simfonija u C-duru</i> , Hob II:47, 1. stavak <i>Allegro</i>	48

Slika 32: Zajednički akordi kvintno srodnih tonaliteta – primjer C-dura i G-dura	49
Slika 33: Primjer fraza za vježbanje skoka na modulatoru (sve tri solmizacije).....	50
Slika 34: Trenutak modulacije iz perspektive različitih solmizacija	52
Slika 35: W. A. Mozart: <i>Serenada u c-molu</i> br. 12, K. 388, 4.st. <i>Allegro</i>	52
Slika 36: Transpozicija (iz c-mola u e-mol) i prilagodba primjera za pjevanje.....	53
Slika 37: Primjer fraza za vježbu upotrebom dvaju ljestvičnih modulatora	55
Slika 38: R. Schumann: <i>Dichterliebe</i> , op. 48, <i>Wenn ich in deine Augen seh'</i>	55
Slika 39: Vježba s kvartama unutar ljestvice	57
Slika 40: Prijedlog za vježbanje kvintakorda kao priprema za obradu primjera – apsolutna solmizacija	57
Slika 41: Razlike među različitim oblicima mola s jednim predznakom razlike po kvintnom krugu silazno.....	58
Slika 42: J. S. Bach: <i>Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd</i> , BWV 208, arija <i>Ihr Felder und Auen</i>	59
Slika 43: Prijedlog vježbe kao priprema za obradu konkretnog primjera iz literature – relativna solmizacija	60
Slika 44: Taktovi modulacije sa slogovima relativne solmizacije.....	60
Slika 45: Vježba s rastavljenim sekstakordima – relativna solmizacija	61
Slika 46: Taktovi modulacije sa slogovima apsolutne solmizacije	61
Slika 47: Dvije verzije tumačenja sa slogovima funkcionalne solmizacije.....	62
Slika 48: Taktovi modulacije sa slogovima funkcionalne solmizacije	63
Slika 49: R. Schumann: <i>Myrthen</i> , op. 25, <i>Wenn durch die Piazza</i>	63
Slika 50: Fraze sa skokom za sekstu i kvartu – prikaz svih solmizacija.....	64
Slika 51: H. Wolf: <i>Eichendorff-Lieder</i> , IHW 7, pjesma <i>Der Freund</i>	66
Slika 52: Početak Fis-dura u sve tri solmizacije	68
Slika 53: J. Strauss mlađi, <i>Du und du</i> , op. 367, br. 1	72
Slika 54: Druga mogućnost zapisa primjera - naglasak na periodi.....	72
Slika 55: Vježba s dijatonskim i alteriranim tonovima.....	74
Slika 56: E. Grieg: <i>Četiri pjesme i balade</i> , op. 9, <i>Solnedgang</i>	68
Slika 57: Prijedlog vježbi sa skokovima za sekstu i septimu – relativna solmizacija	70
Slika 58: F. Schubert: <i>Lachen und Weinen</i> , D. 777	75
Slika 59: Odnos trećega stupnja u as-molu (slog do) i As-duru (slog mi) – relativna solmizacija	77
Slika 60: Prijedlog fraza za dvostruki modulator – relativna solmizacija	78

Slika 61: Primjer iz literature sa zamijenjenim tonskim rodovima: as-As-as.....	79
Slika 62: F. Schubert: <i>Lied des gefangenen Jägers</i> , D. 843	80
Slika 63: Usporedba početka d-mola i D-dura u sve tri metode	82
Slika 64: E. Grieg: <i>Ave maris stella</i> , EG 150	83
Slika 65: Prijedlog vježbe niza istog obrasca u različitim tonalitetima	85
Slika 66 F. Schubert, Simfonija br. 8, <i>Nedovršena</i> , D. 759, 1. st. <i>Allegro moderato</i>	85
Slika 67: Promjena slogova u primjeni relativne solmizacije.....	87
Slika 68: Prijedlog za vježbu silaznog niza s kvintama – relativna solmizacija.....	87
Slika 69: R. Strauss, <i>Koncert za rog i orkestar u Es-duru</i> , op. 11, 2. st. <i>Andante</i>	89
Slika 70: Promjena solmizacijskih slogova po relativnoj solmizaciji	90
Slika 71: Vježba za skok u alterirani ton – prikaz svih triju solmizacija.....	91
Slika 72: Promjena solmizacijskih slogova prema apsolutnoj solmizaciji	91
Slika 73: P. I. Čajkovski: <i>Šest romansa</i> , op. 16, <i>Uspavanka</i>	92
Slika 74: Usporedba solmizacija sa i bez enharmonijske promjene	94

POPIS PRILOGA

Prilog 1: L. van Beethoven: <i>Rondo a capriccio</i> , op. 129.....	101
Prilog 2: J. Haydn: <i>Dječja simfonija u C-duru</i> , Hob II:47, 1. st. <i>Allegro</i>	101
Prilog 3: W. A. Mozart: <i>Serenada u c-molu</i> br. 12, K. 388, 4.st. <i>Allegro</i>	102
Prilog 4: R. Schumann: <i>Dichterliebe</i> , op. 48, <i>Wenn ich in deine Augen seh'</i>	102
Prilog 5: J. S. Bach: <i>Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd</i> , BWV 208, arija <i>Ihr Felder und Auen</i>	103
Prilog 6: R. Schumann: <i>Myrthen</i> , op. 25, <i>Wenn durch die Piazza</i>	103
Prilog 7: H. Wolf: <i>Eichendorff-Lieder</i> , IHW 7, pjesma <i>Der Freund</i>	104
Prilog 8: J. Strauss mlađi, <i>Du und du</i> , op. 367, br. 1	104
Prilog 9: E. Grieg: <i>Četiri pjesme i balade</i> , op. 9, <i>Solnedgang</i>	105
Prilog 10: F. Schubert: <i>Lachen und Weinen</i> , D. 777	105
Prilog 11: F. Schubert: <i>Lied des gefangenen Jägers</i> , D. 843.....	106
Prilog 12: E. Grieg: <i>Ave, maris stella</i> , EG 150.....	106
Prilog 13: F. Schubert, <i>Simfonija</i> br. 8, <i>Nedovršena</i> , D. 759, 1. st. <i>Allegro moderato</i>	107
Prilog 14: R. Strauss: <i>Koncert za rog i orkestar u Es-duru</i> , op. 11, 2. st. <i>Andante</i>	107
Prilog 15: P. I. Čajkovski: <i>Šest romansa</i> , op. 16, <i>Uspavanka</i>	108

1. UVOD

Prvi glazbeno-teorijski predmet s kojim se učenici susreću u sklopu osnovnoškolskog glazbenog obrazovanja jest *Solfeggio*. To je predmet koji učenicima pomaže steći temeljna znanja vezana uz notno pismo, pojmove i pojave iz teorije glazbe, te razviti vještine prepoznavanja, pamćenja, reproduciranja i intoniranja određenog ritamskog, melodijskog ili melodijsko-ritamskog materijala. Većina vremena posvećena je upravo intonaciji i ritmu, kao aspektima ovoga predmeta/discipline koji su najkompleksniji. Uz rad na intonaciji uvijek se veže metoda njezina svladavanja, koja utječe na tumačenje različitih pojava i odnosa unutar (a kasnije i izvan) tonalitetnoga konteksta. Sve započinje od međuodnosa prvih tonova (primjerice odnosa tonike i dominante), a zatim i svih ostalih tonova unutar ljestvice/tonaliteta. Slijedi obrada novih tonaliteta i novih tonskih rodova – učenici će u pravilu prvo upoznati strukturu durskoga tonaliteta, a tek nešto kasnije molški tonalitet u njegovom prirodnom, harmonijskom i melodijskom obliku. U nešto kasnijim godinama učenja uvode se i alterirani tonovi, prohodni i izmjenični, koji stvaraju preduvjet za razumijevanje promjene tonalitetnoga središta, ili jednostavnijim riječima, modulacije kao promjene tonaliteta. Mogućnost tumačenja (percepcije, zapisa i reprodukcije) modulacija od jednostavnijih glazbenih primjera (modulacije u bliske tonalitete) do onih kompleksnijih (modulacije u udaljene tonalitete), označava put od diatonike preko kromatike i proširenoga tonaliteta, sve do bitonaliteta, politonaliteta i atonaliteta.

Smatram kako je upravo obrada modulacija iznimno bitan aspekt nastave *Solfeggia*, a pritom je od velike važnosti razmotriti metode intonacije koje se pritom u nastavi primjenjuju. Naime, odabrana metoda može više ili manje olakšati ili otežati određenu vrstu modulacije, a dosad se nisam susrela s radovima koji se bave ovom konkretnom problematikom. Upravo je ta činjenica utjecala na odabir teme diplomskoga rada, u okviru kojega sam odlučila sustavno prikazati obradu modulativnih primjera u nastavi *Solfeggia*, uz opis, tumačenje i komparativnu analizu primjene različitih metoda intonacije. Budući da je literatura na ovome području, kako ona stručno-teorijska, tako i ona didaktičko-metodička, poprilično oskudna, ovaj bi rad trebao pomoći pri sagledavanju svih prednosti i nedostataka određenih metoda. Modulativni primjeri su tako razrađeni da i samim učiteljima/nastavnicima mogu poslužiti kao pomoć – kako u obradi modulacija, tako i u osvještavanju razlika između metoda intonacije koje posebno dolaze do izražaja kada je riječ o modulativnim primjerima.

Diplomski je rad strukturiran tako da se najprije opisuje povijesni razvoj različitih sustava (metoda) intonacije. Nakon toga je prikazan redoslijed obrade modulacija prema *Nastavnom planu i programu za osnovne glazbene i osnovne plesne škole* (MZOŠ i HDGPP, 2006) te *Nastavnom planu i programu za srednje glazbene i plesne škole* (MZOŠ i HDGPP, 2008). Glede redoslijeda propisanog programom, predlažem i određene promjene, primjerice, ranije uvođenje pojedinih vrsta modulacija. Središnji, ujedno i najospešniji dio rada, bavi se konkretnim primjerima iz glazbene literature u kojima dolazi do određenih vrsta modulacije kategoriziranih po udaljenosti prema broju predznaka (kod dijatonskih modulacija), odnosno prema vrsti modulacije (kromatske i enharmonijske modulacije). Primjeri se uspoređuju prema trima metodama intonacije, a to su (1) apsolutna metoda, (2) relativna metoda (konkretnije metoda *tonika-do*) te (3) funkcionalna metoda Elly Bašić kao posebna podvrsta relativne metode. Uz primjenu svake od metoda navedene su njezine prednosti i njezini nedostaci (u primjeni na konkretnom primjeru) te su predložene vježbe za rješavanje određene problematike koju donosi konkretan primjer i/ili sama metoda. Rad se zaključuje sintezom spoznaja dobivenih proučavanjem povijesnoga razvoja metoda te posebice njihove primjene u modulativnim primjerima na različitim razinama kompleksnosti. Kao vrijedan prilog diplomskome radu, na kraju rada se nalaze svi analizirani modulativni primjeri, ispisani solmizacijskim slogovima svih uspoređivanih metoda.

2. SUSTAVI (METODE) INTONACIJE: TEORIJSKO-POVIJESNI PREGLED

Uz ritam, intonacija je jedna od ključnih vještina koje se usvajaju u okviru nastave *Solfeggia* u glazbenim školama. Intonacija se, kao širi pojam, može podijeliti na više međusobno povezanih elemenata koji obuhvaćaju percepciju (slušno prepoznavanje, razlikovanje i definiranje pojmova), pamćenje te mogućnost zapisa i reprodukcije glazbenoga materijala. Osim u isključivo melodijskim primjerima te u vježbama u kojima ritamska komponenta ne igra nikakvu ulogu (primjerice, prepoznavanje intervalske i akordne strukture), intonacija je usko vezana uz ritam te se pred učenike postavljaju izazovi istodobne percepcije, pamćenja, zapisa i/ili reprodukcije melodijsko-ritamskih obrazaca. Dok se problematici ritma može pristupiti proučavanjem i usporedbom različitih načina izgovaranja (i naposljetku izvedbe) notnih vrijednosti, ritamskih figura i kombinacija (te njima pripadajućih stanki), problematika intonacije – pogotovo one u tonalitetnom kontekstu – redovito se rješava odabirom jednoga od postojećih sustava (metoda) intonacije. S obzirom na to da je sintagma „metoda intonacije“ (u odnosu na „sustav intonacije“) češće prisutna u hrvatskoj glazbenoobrazovnoj teoriji i praksi, u ovom ću se diplomskom radu također koristiti riječju *metoda*, uzimajući u obzir njezino šire didaktičko značenje.

Podjela metoda intonacije temelji se na sustavu koji im je u podlozi – mogu biti utemeljene na relativnom ili apsolutnom sustavu (tablica 1). Matoš (2018) ističe da se ti sustavi razlikuju prema četirima osnovnim karakteristikama, a to su: imenovanje glazbenih pojmova, primjena glazbene notacije, putovi svladavanja tonskoga prostora (redosljed obrade ljestvica, ali i pojedinih tonova/stupnjeva) te odabir nastavnih strategija i sredstava u nastavnom procesu.

Tablica 1: Podjela sustava relativne i apsolutne intonacije (izvor: Matoš, 2018)

sustavi relativne intonacije	sustavi apsolutne intonacije
brojčane metode metoda <i>tonik-solfa</i> metoda <i>tonika-do</i> <i>Jale</i> -metoda Kodályjeva metoda funkcionalna metoda Elly Bašić funkcionalna metoda Miodraga Vasiljevića	abecediranje apsolutna solmizacija metoda tonskih riječi C. Eitza

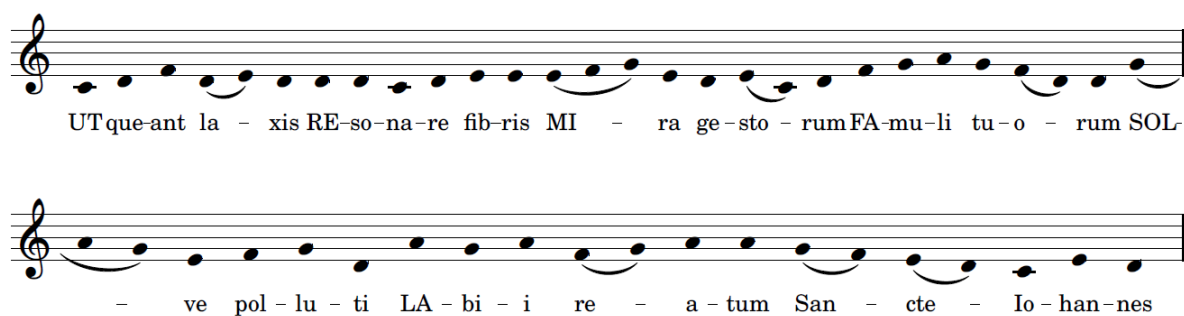
Pojavi metoda intonacije prethodila je potreba da se određena melodijska linija zapiše. Ako nema zapisa, ni metoda pomoću koje se glazba tumači i izvodi nije potrebna jer se sve izvodi po sluhu, odnosno po sjećanju. Zapis glazbe u srednjem vijeku bio je vrlo neprecizan, služio je samo kao podsjetnik na melodiju, a ne kao notni tekst koji bi se mogao protumačiti bez prijašnjeg poznavanja određene melodije. Ukazivao je na smjer kretanja melodije, ali ne i na razmak između dvaju tonova. To ga je činilo samo djelomično funkcionalnim i ukazivalo na potrebu za nekim drugim, novim, preciznijim sustavom. Trebalo je osmisliti neki novi, napredniji način zapisivanja. Osim toga, s novim sustavom notacije trebalo je uvesti i način na koji će se naučiti tumačiti, to jest „čitati“ notni zapis. Upravo u spomenutom kontekstu, metodika nastave *Solfeggia* zapravo započinje s Guidom Aretinskim, glazbenim teoretičarom i pedagogom koji je živio u srednjem vijeku (Rojko, 2012). Guido je izumio prvu solmizaciju koja je trebala pomoći u upoznavanju i svladavanju čitanja notnoga zapisa, a ona se temeljila na početnim slogovima prve strofe himna¹ svetom Ivanu Krstitelju, *Ut queant laxis* (tablica 2).

Tablica 2: Tekst himna svetom Ivanu Krstitelju i prijevod (izvor: Reich, 1977)

<i>UT queant laxis REsonare fibris,</i>	<i>Da uzognu učenici tvoji glasno pjevati</i>
<i>Mira gestorum, FAmuli tuprum,</i>	<i>O čudesima tvojih djela</i>
<i>SOLve polluti LABii reatum,</i>	<i>Očisti im usne i grlo od svakog zla,</i>
<i>Sancte Ioannes.</i>	<i>Sveti Ivane.</i>

Solmizacijom su ovdje imenovani stupnjevi koji su sačinjavali jedan heksakord: *ut, re, mi, fa, sol, la*. Za svaki je novi stupanj upotrijebljen početni slog stiha (slika 1), a s obzirom na to da je svaki stih započinjao za jedan stupanj više u heksakordnom nizu, početni su tonovi sačinjavali cjeloviti heksakord (Ban i Svalina, 2013). Solmizacijski se slogovi nisu odnosili na apsolutnu visinu tonova, nego na određeni stupanj heksakorda, stoga je Guido Aretinski uvođenjem ovakve vrste solmizacije zapravo ustanovio sustav relativne intonacije. Rojko (2012) navodi kako je Anzelmo iz Flandrije u 16. stoljeću slogovima heksakorda dodao *si* i *ho*, čime je raspon proširio do oktave: *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ho*.

¹ himan je metrički i ritmički organiziran religiozni ili crkveni tekst koji se recitira ili pjeva za vrijeme bogoslužja (Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje, pristupljeno 29.4.2023.)



Slika 1: Himan sv. Ivanu Krstitelju

Osim solmizacijskih slogova, Guido uvodi i novi sustav notacije koja je sadržavala notne crte i ključeve (Ban i Svalina, 2013). U početku su to bile samo dvije crte: crvena, koja je označavala ton *f* te žuta, koja je označavala ton *c*. Ovi su se tonovi pisali na crti kako bi se jasnije uočio odnos za polustepen *e-f* i *h-c*, a kasnije Guido dodaje još dvije crte. Uvođenjem crta, Guido je doveo do fiksiranja apsolutne visine tonova koja je, za razliku od stupnjeva heksakorda, imenovana glazbenom abecedom (Rojko, 2012). Sve navedeno upućuje na to kako je Guido zapravo začetnik obaju sustava intonacije – i relativnog i apsolutnog. On je fiksirao apsolutne visine tonova, ali je s druge strane stupnjevima heksakorda dodijelio solmizacijske slogove koji su bili relativni – nevezani uz apsolutne visine tonova. Zanimljivo će biti vidjeti i usporediti na koji su se način razvijale, a kasnije i u potpunosti razdvojile, te dvije logike na kojima počivaju relativni i apsolutni sustavi intonacije.

2.1. Metode relativne intonacije

Relativne se metode temelje na načelu dedukcije – kreće se od općeg prema pojedinačnom. Na taj se način usvajaju pojmovi intervala, stupnjeva i ljestvica kao „zvučnih slika“. Na primjer, kad se usvoji interval velike terce u okviru jednoga (durskog) tonaliteta, on se, kao zvučni pojam, preslikava na bilo koju drugu veliku tercu u bilo kojem novom (durskom) tonalitetu. Isto je i sa stupnjevima te njihovim međusobnim odnosima – jednom usvojene funkcije stupnjeva unutar prvog obrađenog tonaliteta ne uče se ponovno svaki put kad se obrađuje novi tonalitet, već se otprije usvojeni odnosi samo prenose u novu ljestvicu. To znači da je velik broj mogućih intonacijskih problema sveden na relativno malen broj kategorija. Umjesto da svladava svaku pojedinu veliku tercu, učenik usvaja pojam velike terce na prvom stupnju, a njime je obuhvaćena svaka velika terca na prvom stupnju bilo kojeg

durskog tonaliteta (Rojko, 2012). To omogućuje pjevanje u različitim tonalitetima vrlo brzo nakon samog početka rada pomoću ove vrste metoda.

Nakon Guidova uvođenja solmizacijskih slogova te dodavanja posljednjih dvaju slogova njegovoj heksakordnoj solmizaciji, pojavljivale su se različite varijante solmizacijskih slogova. Tako je Hubert Waelrant predlagao slogove koji su bili poznati kao *bocedizacija* – *bo-ce-di-ga-lo-ma-ni-bo*. Daniel Hisslers predlagao je solmizacijske slogove koji su zapravo bili samo prilagođena glazbena abeceda i to tako da bude lakša za pjevanje, a glasili su *la-be-ce-de-me-fe-ge-la*. Posljednji kojeg valja spomenuti je Heinrich Graun, koji je uveo solmizacijske slogove koji su završavali svim samoglasnicima, poredanim onim redoslijedom kako je to i u abecedi: *da-me-ni-po-tu-la-be* (Rojko, 2012). Osim inačica Guidove solmizacije, tijekom povijesti pojavile su se i neke drugačije metode relativne intonacije. To su njemačka brojčana metoda i francuska brojčana metoda, metoda *tonik-solfa*, metoda *tonika-do*, *Jale*-metoda, Kodalyjeva metoda te funkcionalna metoda Elly Bašić i funkcionalna metoda Miodraga A. Vasiljevića (Ban i Svalina, 2013).

Svaka od metoda relativne intonacije temelji se na stvaranju zvučne slike ljestvičnih stupnjeva te na njihovom međusobnom odnosu, stoga u njemačkoj glazbenopedagoškoj terminologiji one nose naziv „stupanjske metode“. S obzirom na to da se u metodama relativne intonacije stupnjevi ljestvice imenuju relativnim solmizacijskim slogovima, oni se još nazivaju i „sustavi pomičnog *do*“ (Matoš, 2018). Taj naziv upućuje na pojavu pri kojoj se u svakoj durskoj ljestvici prvi stupanj solmizacijom imenuje kao *do*, bez obzira na to o kojem je tonu (apsolutnoj visini) riječ.

2.1.1 Brojčane metode

U 18. se stoljeću pojavljuje metoda u kojoj se ljestvični stupnjevi označuju brojevima, a koju uvodi Jean-Jacques Rousseau. Iako je metoda vjerojatno preuzeta od ideje teoretičara iz 17. stoljeća, Rousseau je bio zaslužan za njezinu razradu i širenje. Uputio je Francuskoj akademiji prijedlog da se za predočavanje odnosa među stupnjevima uvedu brojevi umjesto notnoga zapisa, kako bi se olakšala nastava glazbe u općeobrazovnim školama. Iako njegova ideja isprva nije bila prihvaćena, kasnije se dodatno razrađuje i prihvaća te danas razlikujemo njemačku i francusku brojčanu metodu (Rojko, 2012). Brojčana je metoda olakšala

tumačenje i shvaćanje glazbe, a upravo to je i bio Rousseauov cilj, jer je učenicima standardna notacija bila vrlo komplicirana.

2.1.1.1 Njemačka brojčana metoda

U Njemačkoj se za brojčanu metodu zalagalo više autora, od kojih valja izdvojiti Johanna Abrahama Petera Schulza, koji je pomoću ove metode ispisao cijelu partituru jednog svog oratorija, te Friedricha Wilhelma Kocha koji je detaljnije razradio brojčanu metodu kako bi pomogla u nastavi glazbe općeobrazovnih škola (Rojko, 2012). Njemačka je brojčana metoda konstruirana tako da sadrži samo jednu ljestvicu, bez ključa i predznaka. Tonalitetni stupnjevi imenuju se na način da se prvom stupnju dura dodjeljuje broj jedan, a prvom stupnju mola broj šest (tablica 3). To znači da se na mol gleda kao na paralelni tonalitet određenog dura što je, uostalom, obilježje većine relativnih metoda.

Tablica 3: Brojčane oznake ljestvičnih stupnjeva u duru i molu

stupanj	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
durska ljestvica	1	2	3	4	5	6	7	8
molska ljestvica	6	7	1	2	3	4	5	6

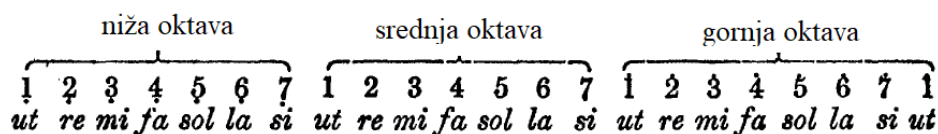
Temelj brojčanim oznakama u okviru ove metode jest C-durska ljestvica, brojevi su samo zamjena za standardnu notaciju, a oni se pjevaju abecedom C-dura. Ukoliko se želi promijeniti tonalitet, to se može učiniti uz pomoć sljedećih oznaka: 1 = 2 (označuje D-dur), 6 = 2 (označuje d-mol) i tako dalje. Intonacijski gledano, metoda je dosta dobro razrađena, pa tako postoje i znakovi za kromatske promjene pojedinog tona, „zvjezdica“ predstavlja povišeni ton, a znak za „plus“ sniženi ton. Ako se određeni ljestvični stupanj izvodi u višoj oktavi, to se označava crtom ispod broja, dok se crtom iznad broja označava pjevanje u dubljoj oktavi (u odnosu na osnovni ljestvični niz). Nedostatak je ove metode što omogućuje vrlo mali broj ritamskih kombinacija, ton u trajanju od jedne dobe označava se jednom znamenkom, a ako se doba želi produžiti, stavlja se točka. Nula predstavlja pauzu unutar melodijskog kretanja. Stoga je ova metoda donekle prikladna za usvajanje odnosa među stupnjevima na jednostavnijoj razini, dok za usvajanje ritma nije nimalo prikladna jer ritma gotovo pa nema (slika 2).

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

Slika 2: Primjer njemačke brojčane notacije (izvor: Rojko 2012, prema Kühn, 1931)

2.1.1.2 Francuska brojčana metoda

Brojčanu metodu u Francuskoj počeo je razvijati matematičar Pierre Galin, a kasnije su se metodom bavili i Emile Joseph Chevé i njegova supruga te njen brat Aimé Paris. Zbog toga francuska brojčana metoda nosi naziv metoda *Galin-Chevé-Paris* (Ban i Svalina, 2013). Moglo bi se reći da je ova metoda nešto razvijenija od njemačke. Temelji se na istom načelu korištenja brojeva kao zamjene za notno pismo, pri čemu broj jedan označava prvi stupanj dura. Razlika je u tome što francuska brojčana metoda ne koristi glazbenu abecedu za izgovor pojedinog stupnja, već solmizacijske slogove koji glase *ut-re-mi-fa-sol-la-si* (slogovi Guidove solmizacije). Oktave se također označavaju na drugačiji način. S obzirom na to da je riječ o notaciji koja služi vokalnom izvođenju, srednja se oktava označava običnim brojevima, tonovi u oktavi ispod naznačuju se točkom ispod broja, a tonovi gornje oktave točkom iznad broja (slika 3). Drugačije su i oznake za kromatske promjene pojedinog tona. Ako je riječ o povišenom tonu, tada je broj prekriven crtom koja stoji slijeva nadesno prema gore, a kod sniženog tona slijeva nadesno prema dolje.



Slika 3: Zapis oktava u francuskoj brojčanoj metodi (izvor: Bullen, 1878)

Rojko (2012) navodi kako kod kromatskih promjena dolazi i do promjene solmizacije, ona tako za povišene i snižene stupnjeve glasi *te-re-me-fe-še-le-se*, s razlikom da je kod povišenja vokal *e* otvoren (između *a* i *e*), a kod sniženja zatvoren (između *o* i *e*). Modulacije su također moguće, ali se označavaju suprotno načinu njemačke brojčane metode. Kod francuske brojčane metode modulacija će se označiti kao npr. 2 = 1, što predstavlja D-dur. Glede ritma, ova je metoda puno razvijenija. Kao i kod njemačke metode, točka iza broja produžiti će vrijednost za još jednu dobu, a nula će predstavljati pauzu. Međutim, u ovoj su metodi prisutne i različite kombinacije složenijih ritmova. Podjela dobe na manje dijelove prikazuje se na način da se note unutar jedne dobe povezuju horizontalnom linijom iznad brojki (Bullen, 1878). Ako je riječ o manjim notnim vrijednostima, broj horizontalnih linija se povećava. Nula ispod jedne od takvih linija označuje pauzu te vrijednosti (slika 4). Kako navodi Matoš (2018), autori ove metode objavljuju brojne nastavne materijale koji će pospješiti obradu ritma i slušno usvajanje odnosa ljestvičnih stupnjeva.

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

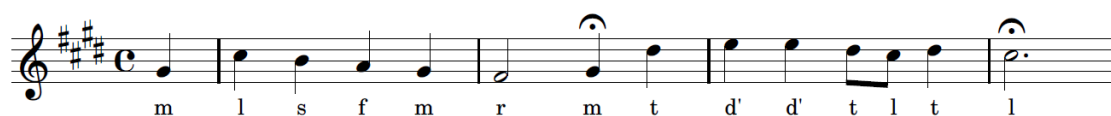
$$\begin{array}{|c|c|c|c|c|c|c|}
 \hline
 1 & 2 & 3 & 0 & \overline{12} & \overline{34} & \overline{50} & \overline{43} & \overline{\overline{12}} & \overline{\overline{34}} & \overline{\overline{50}} & \overline{\overline{43}} & \overline{\overline{123}} & \overline{\overline{454}} & \overline{\overline{323}}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

Slika 4: Bilježenje ritma u francuskoj brojčanoj notaciji (izvor: Bullen, 1878)

2.1.2 Metoda *tonik-solfa*

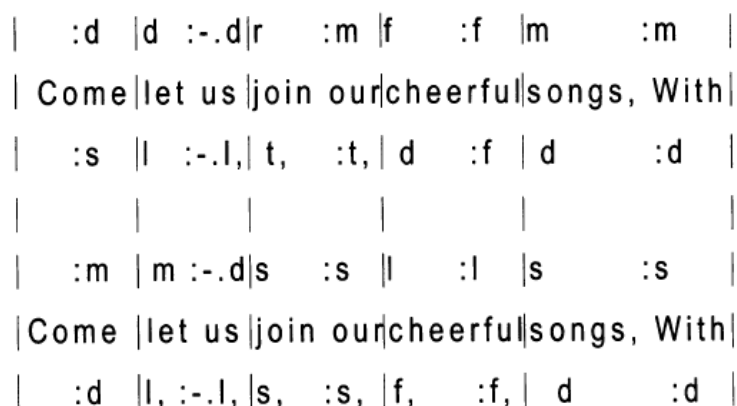
Sarah Ann Glover začetnica je nove metode koja se od 1812. godine počela razvijati u Engleskoj. Prema Matoš (2018), metoda se prvotno zvala Norwich sol-fa sustav. Glover je htjela približiti notaciju svojim učenicima pa je ispod nota ispisivala suglasnike solmizacijskih slogova kako bi učenici lakše prepoznali notu (slika 5). Kako bi se početna slova u potpunosti razlikovala, zamijenila je slog *si* slogom *ti* (da se ne ponove dva ista suglasnika), a slog *sol* skratila je na *so*, kako bi svi slogovi bili jednake duljine. Tako je

dobila niz koji je glasio *do-re-mi-fa-so-la-ti-do*, a upravo se ovaj niz za dursku ljestvicu koristi i danas.



Slika 5: Potpisivanje slova ispod nota – slovčana notacija

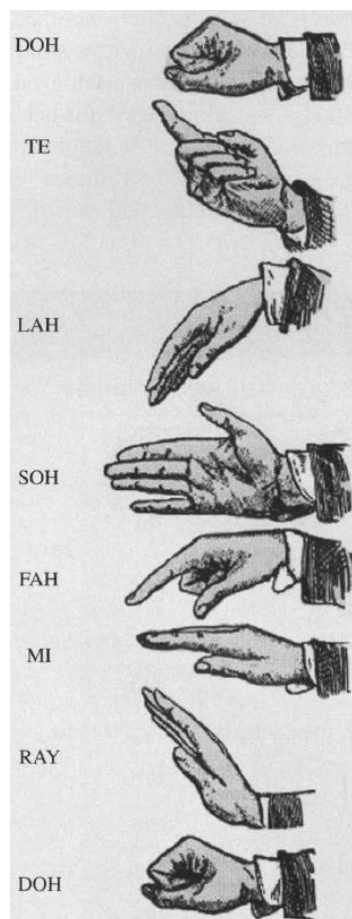
Kad je Glover shvatila da njezini učenici uopće ne obraćaju pažnju na note koje su potpisane, već samo na slova koja ispod njih stoje, odlučila je u potpunosti izbaciti notaciju (slika 6) i orijentirati se samo na *slovčanu notaciju* (Bennett, 1984). Ova je metoda stoga vrlo slična brojčanoj metodi. Može se čak reći da je još jednostavnija jer ne sadrži brojke koje upućuju na određeni stupanj, a kojima treba pridružiti određeni solmizacijski slog, već je samo slovo svojevrсна skraćenica sloga koji treba izgovoriti. Rojko (2012) navodi kako kod alteracija povišeni tonovi završavaju vokalom *-i*, a sniženi vokalom *-u*.



Slika 6: Metoda *tonik-solfa* bez notnog teksta (izvor: Weidenaar, 2006)

John Curwen dodatno razrađuje ovu metodu te ima veliku zaslugu u njenom širenju i primjeni. Upotrebljavao je vertikalni modulator na kojemu su se nalazili samo solmizacijski slogovi, pomoću kojega je poučavao glazbu te pripremao učenike za čitanje slovčane notacije (Zinar, 1983). Zapis ljestvičnog niza na taj način omogućuje lakšu percepciju međudnosa pojedinih tonova te odnose susjednih tonova, jer su slogovi koji su činili polustepen bili napisani bliže u odnosu na one koji su imali cijeli stepen razmaka, tako da je i u tom pogledu vizualni prikaz pomagao intoniranju. Još jedan velik Curwenov doprinos je to što je koristio

fonomimiku (slika 7) te je metodu proširio i na svjetovnu glazbu, za razliku od Glover koja je poučavala jedino crkvenu glazbu. Curwenov odabir glazbe zasigurno je dodatno utjecao na popularnost metode, koja se krajem 19. stoljeća proširila i u Sjedinjenim Američkim Državama (Southcott, 1995).

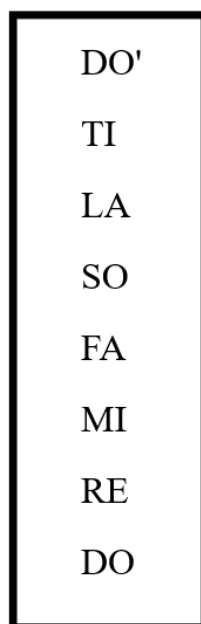


Slika 7: Curwenova fonimimika, naziva se još mala (engleska) fonimimika (izvor: Weidenaar, 2006)

2.1.3 Metoda *tonika-do*

Njemačka pijanistica i glazbena pedagoginja Agnes Hundoegeger spojem dviju već postojećih metoda stvara novi sustav intonacije. Kombinirajući metodu *tonik-solfa* te govorena trajanja ritma iz francuske brojčane metode utemeljuje metodu *tonika-do*. Rojko (2012) navodi kako se ova metoda od metode *tonik-solfa* razlikuje samo po tome što

metoda *tonika-do* predviđa prelazak na uobičajenu notaciju. Ipak, postoje u ovoj metodi još neke inovacije u odnosu na metodu *tonik-solfa*. U ovoj se metodi na početku učenja upotrebljava slovčana notacija i slogovni modulator (slika 8) kako je to Curwen osmislio. Nakon toga prelazi se na relativnu notaciju s pomičnim do-ključem te se obrađuje tzv. „do-dur“, jedan opći durski tonalitet. Tek se poslije toga prelazi na apsolutnu notaciju te se obrađuju konkretni durski, a kasnije i paralelni molski tonaliteti (Matoš, 2018). Konkretni će se tonaliteti puno lakše svladati nakon „do-dura“ jer su učenicima već poznati odnosi među stupnjevima koji su sada prikazani konkretnim (apsolutnim) tonskim visinama. Rojko (2012) navodi da se metoda *tonika-do* koristi fonomimikom, modulatorima, slovčanom notacijom, do-ključem, ritamskim tablicama, relativnom notacijom te notnim pismom. Alteracije se rješavaju kao i u metodi *tonik-solfa* – povišeni tonovi završavaju samoglasnikom „i“, a sniženi samoglasnikom „u“. Rad prema ovoj metodi odvija se po sljedećim fazama: svladavanje općeg durskog tonaliteta, relativna notacija, apsolutna notacija, alteracije, modulacije te molski tonaliteti (Rojko, 2004).



Slika 8: Prikaz slogovnog modulatora

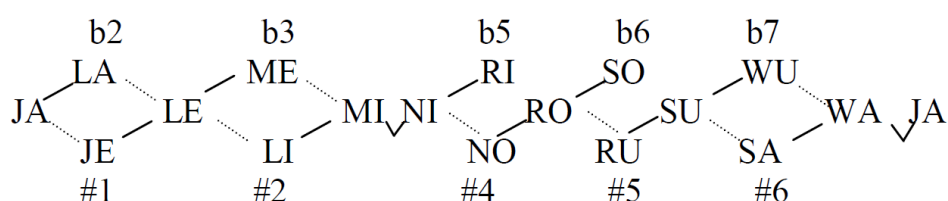
Neki glazbeni pedagozi kritiziraju naziv ove metode i smatraju ga neispravnim jer se, prema metodi, tonika u durskom tonalitetu naziva *do*, a tonika u molskom tonalitetu *la*. Zbog toga smatraju nelogičnim da se metoda zove samo *tonika-do* jer se naziv odnosi samo na durske tonalitete (tablica 4).

Tablica 4: Solmizacijski slogovi metode *tonika-do* za dur i sva tri oblika mola

stupanj	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
dur	do	re	mi	fa	so	la	ti	do
prirodni mol	la	ti	do	re	mi	fa	so	la
harmonijski mol	la	ti	do	re	mi	fa	si	la
melodijski mol	la	ti	do	re	mi	fi	si	la

2.1.4 *Jale*-metoda

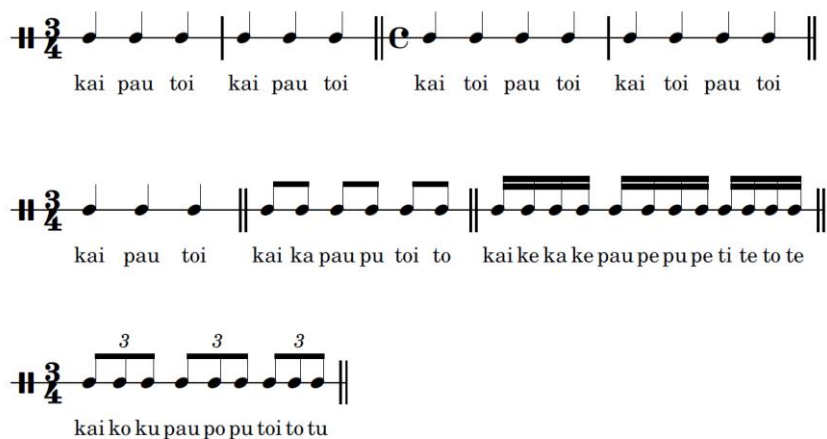
Ovu je metodu tridesetih godina dvadesetoga stoljeća konstruirao Richard Münnich. Solmizacijski slogovi ovdje se prilično razlikuju od ostalih metoda, a autor se u osmišljavanju vodio time da tonovi polustepena trebaju završavati istim samoglasnikom, a ostali su slogovi izabrani po nekim jezičnim karakteristikama (Rojko, 2012). Slogovi stoga za sve durske ljestvice glase: *ja-le-mi-ni-ro-su-wa-ja*. Može se zaključiti kako su odabrani suglasnici koji su po zvučnosti najbliži samoglasnicima, a oni se, kao i kod *damenizacije*, pojavljuju abecednim redom (kao i suglasnici). Svaki od dvanaest tonova iz kromatskog totala ima vlastiti solmizacijski slog (slika 9).



Slika 9: Solmizacijski slogovi *Jale*-metode (izvor: Rojko, 2012, prema Reuter, 1962)

Kao što se u metodi *tonika-do* tonalitet upoznaje u do-ključu putem obrade „do-dura“, ova metoda koristi j-ključ. I rad po *Jale*-metodi započinje svladavanjem jednog općeg durskog tonaliteta, nakon čega slijedi prijelaz na apsolutnu notaciju. Kako navode Ban i Svalina (2013), ova je metoda zapravo pokušaj da se spoje *Tonworthmethode* C. A. Eitza te metoda *tonika-do*.

Osim novih solmizacijskih slogova, Münnich je osmislio i novi način čitanja ritma (slika 10). Smatrao je kako dijelovi takta koji nose različit naglasak trebaju imati različite slogove. Stoga je uveo slog *kai* za jako naglašeni dio takta, *pau* za lagano naglašeni dio takta te *toi* za nenaglašeni dio takta. Za dodatne pododjele dobe, analogno podjeli cijele dobe, uvodi također nove slogove (Rojko, 2012).



Slika 10: Ritamski slogovi prema *Jale*-metodi (izvor: Rojko, 2012)

2.1.5 Kodalyjeva metoda

Mađarski skladatelj i etnomuzikolog Zoltan Kodaly osmislio je metodu intonacije koja ima dosta sličnosti s metodom *tonika-do*. Rojko (2012) navodi kako je ova metoda samo na specifičan način razrađena metoda *tonika-do* te s toga stajališta ne predstavlja posebnu metodu. Kodaly ovdje koristi relativnu notaciju s pomičnim do-ključem te fonomimiku govorenih trajanja. Dijatonski stupnjevi durske ljestvice jednaki su metodi *tonika-do*, a alteracije se ipak ponešto razlikuju (slika 11).



Slika 11: Alteracije u Kodalyevoj metodi

Nakon usvajanja osnova intonacije, i u ovoj se metodi prelazi na apsolutnu notaciju te obradu konkretnih ljestvica, a znakovi za fonomimiku preuzeti su iz metode *tonik-solfa*. Međutim, postoji velika razlika između Kodalyjeve i svih dosad spomenutih metoda, ali i onih koje će se tek spomenuti. On je jedini autor metode koji početak rada ne zamišlja kao obradu dura, a potom mola, već najprije predlaže usvajanje tonova anhemitonskog pentatonskog niza *do-re-mi-so-la*. Isto tako, za razliku od početka s tonovima *do-so* (odnos tonika-dominanta), kao što je to slučaj u ostalim metodama, u Kodalyjevoj se inačici relativne metode intonacija započinje usvajati odnosom *so-mi*. Prema Kodalyjevom mišljenju, upotreba pentatonike trebala bi učvrstiti intonaciju na kojoj se poslije toga dijatonika unutar dura i mola vrlo lako obrađuje. Za potrebe svoje metode, Kodaly je napisao mnogo glazbenih primjera u vidu motiva i fraza unutar pentatonskog niza.

2.1.6 Funkcionalna metoda Elly Bašić

Kao i sve relativne metode, funkcionalna metoda Elly Bašić u svojoj osnovi ima razumijevanje i (slušno) prepoznavanje funkcija te odnosa stupnjeva unutar tonaliteta. Ova metoda ipak ima nekoliko osobitosti po kojima se razlikuje od drugih relativnih metoda koje su opet, više ili manje, međusobno slične. Najprije, posebnost je ove metode što dosljedno provodi ideju naziva „tonika-do“ – prvi stupanj mola (a kasnije i modusa), jednako kao i prvi stupanj dura, solmizacijom glasi *do*. Dur i mol se stoga u ovoj metodi ne obrađuju kao

paralelni već kao istoimeni tonaliteti. To znači da se nakon C-dura neće obrađivati a-mol, već c-mol, što omogućuje obradu većega broja tonaliteta u kraćem vremenu (tablica 5).

Tablica 5: Raspored obrade tonaliteta i tonskih sustava prema funkcionalnoj metodi Elly Bašić

razred u OGŠ	tonaliteti/tonski sustavi
prvi	C-dur, c-mol
drugi	sve durske ljestvice i istoimene molske ljestvice (samo prirodni oblik)
treći	sve durske ljestvice i istoimene molske ljestvice (sva tri oblika)
četvrti	stari načini
peti	kromatika dura
šesti	folklorne ljestvice, pentatonika, atonalitet (informativno)

Sljedeća posebnost ove metode jest što ima vlastite solmizacijske slogove (tablica 6), koji se u jednoj mjeri ipak podudaraju sa slogovima metode *tonika-do*, ali upravo je oni slogovi koji se razlikuju čine posebnom i drugačijom.

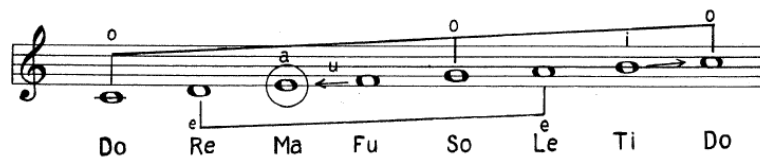
Tablica 6: Solmizacijski slogovi *Funkcionalne metode Elly Bašić*

dur		do	re	ma	fu	so	le	ti	do
mol	prirodni	do	re	nja	fu	so	lje	te	do
	harmonijski	do	re	nja	fu	so	lje	ti	do
	melodijski	do	re	nja	fu	so	le	ti	do

Zahvaljujući odluci da se i prvi stupanj mola solmizacijom pjeva/tumači slogom *do*, prema ovoj metodi tri glavna stupnja ljestvice uvijek imaju iste solmizacijske slogove: prvi je stupanj uvijek *do*, četvrti je *fu*, a peti *so*. Kako navodi Rojko (2012), Elly Bašić slogove formira tako da završni vokal sloga upućuje na funkciju stupnja unutar ljestvice (tablica 7, slika 12). Kod završnih vokala dijatonskih stupnjeva pojavljuje se svih pet vokala, za razliku od metode *tonika-do* gdje se *-u* pojavljuje tek kao sniženi dijatonski stupanj. Kod pojave alteriranih tonova, kao i kod metode *tonika-do*, povišeni dijatonski stupanj dobiva nastavak *-i*, a sniženi dijatonski stupanj nastavak *-u*.

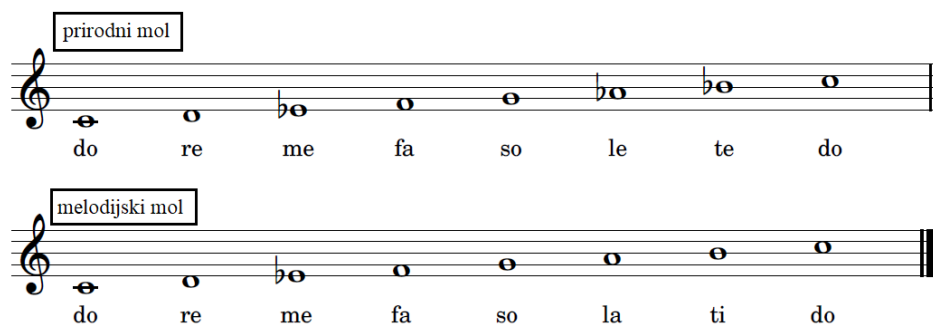
Tablica 7: Veza između funkcija i solmizacijskih slogova

funkcija	stupanj	samoglasnik	solmizacijski slog
statika	I, V	-o	do, so
uzlazna vodica	VII	-i	ti
silazna vodica	IV	-u	fu
slobodno-pokretna funkcija	II, VI	-e	re, le/lje
određivanje tonskog roda	III	-a	ma/nja



Slika 12: Uzlazna i silazna vodica (izvor: Bašić, 1957)

Osim funkcionalne metode Elly Bašić, i u američkom je glazbenom obrazovanju prisutna metoda prema kojoj prvi stupanj ljestvice uvijek nosi slog *do* (McNaught, 1982). Ona se naziva *do-based minor*. Kao i kod funkcionalne muzičke pedagogije, i ovdje postoje razlike u imenovanju stupnjeva koji donose različiti interval u odnosu na prvi stupanj, u usporedbi s durom. Tako se treći stupanj mola imenuje s *me*, šesti i sedmi stupanj prirodnog mola *le* i *te*, a šesti i sedmi stupanj melodijskog oblika mola kao *la* i *ti* (slika 13).



Slika 13: Solmizacijski slogovi mola prema *do-based minor* sustavu

Sustav u kojemu se prvi ton ljestvičnoga niza uvijek imenuje slogom *do* Elly Bašić primjenjuje i na moduse. Rojko (2012) to smatra pogrešnim te navodi kako modusi nisu harmonijski sustavi poput dura i mola pa se pojmovi tonike, subdominante i dominante na

njih ne mogu odnositi. To je točno, međutim i u metodi *tonika-do* modusi se, radi lakšeg upoznavanja njihovih obilježja, mogu pjevati solmizacijskim slogovima C-dura odnosno a-mola (slika 14). To ne smeta u tumačenju i shvaćanju strukture modusa, štoviše, olakšava ga, a na temelju doživljaja cijeloga konteksta, učenici tonove modusa neće tumačiti kao tonalitetne funkcije, bez obzira na slogove koji su im dodijeljeni. Po istoj se analogiji stupnjevi modusa imenuju i u ranije spomenutom sustavu *do-based minor*.

jonski
do re ma fu so le ti do

dorski
do re nja fu so le te do

frigijski
do ru nja fu so lje te do

lidijski
do re ma fi so le ti do

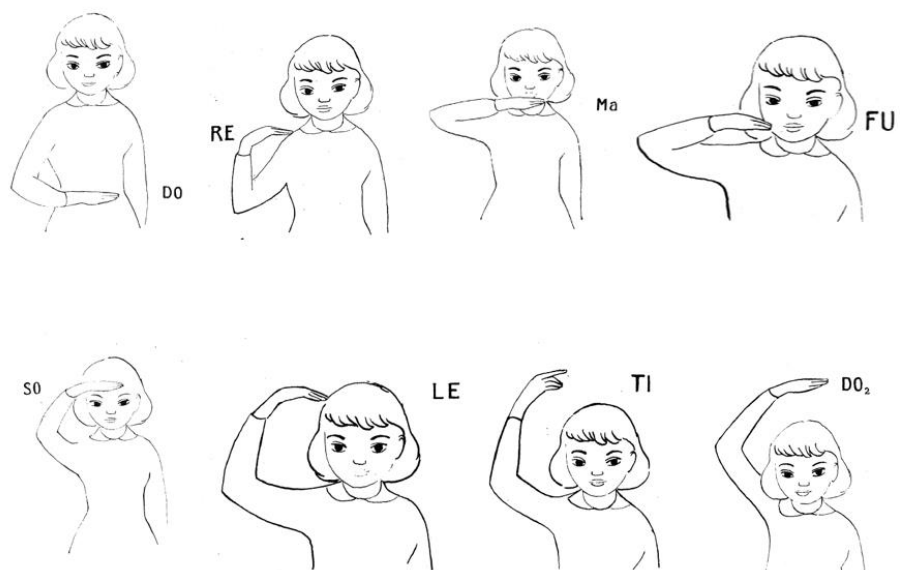
miksolidijski
do re ma fu so le tu do

eolski
do re nja fu so lje te do

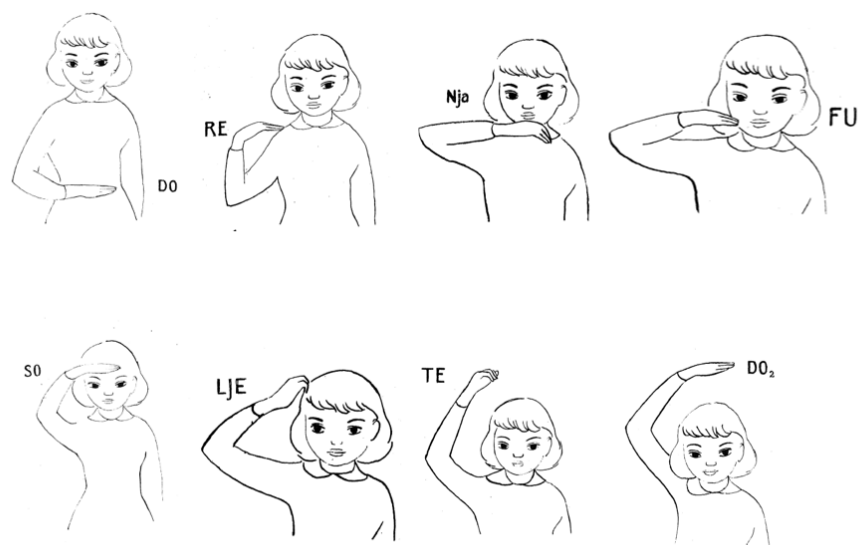
lokrijski
do ru nja fu su lje te do

Slika 14: Solmizacijski slogovi modusa u funkcionalnoj metodi Elly Bašić

Za ovu je metodu karakteristična fonomimika (slike 15 i 16) kojoj autorica daje velik značaj. Ova se vrsta fonomimike naziva još i francuskom ili velikom fonomimikom.



Slika 15: Velika fonomimika za dursku ljestvicu (izvor: Bašić, 1957)



Slika 16: Velika fonomimika za prirodnu moltsku ljestvicu (izvor: Bašić, 1957)

2.1.7 Funkcionalna metoda Miodraga Vasiljevića

Autor ove metode, srpski glazbeni pedagog Miodrag Vasiljević, zastupa mišljenje kako se početno glazbeno obrazovanje treba temeljiti na narodnom pjevanju, analogno općem učenju na narodnom jeziku (Ban i Svalina, 2013). Sukladno tome, Vasiljevićev postupak za početak rada na intonaciji vrlo je sličan postupku koji je koristio Guido iz Arreza. On uzima pjesmu Miloja Milojevića *Majski pozdrav* (slika 17) koja je skladana na način kao i *Himan sv. Ivana Krstitelja*. Dobro poznavanje te pjesme, koja je uzeta kao didaktičko sredstvo, omogućuje učenicima u prvim mjesecima učenja intoniranje bilo kojeg od glavnih stupnjeva uz pomoć prisjećanja na određeni dio pjesme.

Majski pozdrav
(M. Milojević)

Živo i veselo

DOne le vam maj! - Done le vam maj!

SI - lno cve - će ras cve - ta - le

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

DU brave se sme - še

Slika 17: Pjesma *Majski pozdrav* namijenjena učenju solmizacijskih slogova (izvor: Rojko, 2012)

Rojko (2012) navodi kako se Vasiljevićeva metoda bitno ne razlikuje od metode *tonika-do*, a Vasiljević (1975) sam navodi prednosti i nedostatke svoje metode (tablica 8).

Tablica 8: Prednosti i nedostaci Vasiljevićeve metode (izvor: Vasiljević, 1975)

prednosti	nedostatci
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Solfeggio</i> je postao vrlo pristupačan velikom broju učenika • dijatonika se intonira s velikom sigurnošću • pismeni diktati u okviru dijatonike svladavaju se bez poteškoća • brzo i lako <i>a vista</i> pjevanje dijatonike, modulacija u paralelni tonalitet i alteracija 	<ul style="list-style-type: none"> • teže identificiranje ciljnog tonaliteta modulacije • teže svladavanje primjera u kojima dolazi do mutacije, kao i modulacija u udaljene tonalitete te kromatskih modulacija • kod intoniranja atonalitetnih primjera, podsvjesno se uvijek vraća funkcionalno postavljenim intervalima

Bez obzira na opisane razlike između pojedinih metoda, možemo zaključiti da se relativne metode intonacije temelje na logici ljestvičnih stupnjeva – oni će imati svoje konstantne nazive, bilo da je riječ o slogovima ili brojčanim oznakama. Zajedničke su značajke svih relativnih metoda sljedeće:

- pojave se usvajaju po analogiji „stvar-ime-znak“ (nova se pojava najprije poslušaj, potom izvede, a tek će se nakon toga definirati);
- slušni pojmovi temelje se na logici stupnjeva (dobro postavljeni odnosi u prvoj obrađenoj ljestvici prenose se u sve ostale);
- stupnjevi se u početku mogu usvajati bez standardne notacije, što omogućava primjenu i u općeobrazovnim školama, a u glazbenim je školama to priprema za čitanje različitih ključeva te transpoziciju glazbenog sadržaja u druge tonalitete;
- postoji mogućnost početka učenja u općenitom durskom tonalitetu, *do-duru*, koji se tek kasnije pretvara u konkretni tonalitet;
- imenovanje stupnjeva pomaže u pamćenju glazbe jer se određeni stupnjevi koji nose svoje nazive uvijek jednako intoniraju (Rojko, 2012; Matoš, 2018).

2.2 Metode apsolutne intonacije

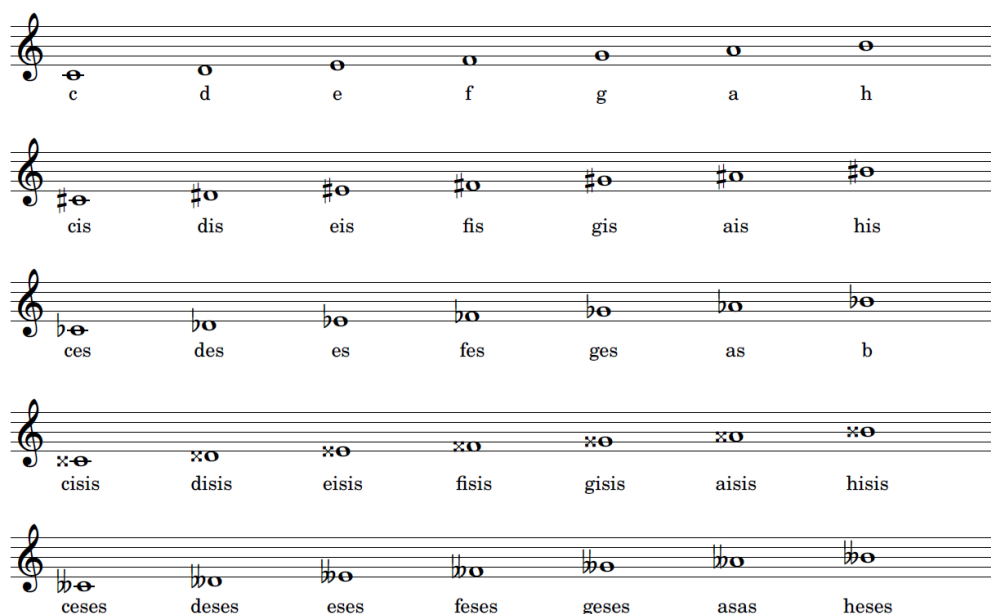
Sustavi „fiksiranog do“ ili *intervalske metode*, neki su od naziva za metode apsolutne intonacije (Matoš, 2018). To je zapravo opisni naziv koji u samo par riječi opisuje temelje čitave metode. Za razliku od relativnih metoda u kojima tonovi imaju svoja relativna imena (neovisno o kojem je tonalitetu riječ), kod metoda apsolutne intonacije to se relativno imenovanje odbacuje i, kako sam naziv kaže, tonovima se dodjeljuju apsolutna imena. Riječ je o imenovanju tonova prema onome kako su napisani u notnome crtovlju, a ne prema tome koja im je funkcija unutar tonaliteta. Rojko (2012) piše kako se apsolutne metode razlikuju samo prema tome kojim se sustavom apsolutnih imena koriste. Može biti riječ o apsolutnoj solmizaciji, koja se još naziva francusko-talijanska solmizacija, o glazbenoj abecedi, koja se nužno koristi i upoznaje u primjeni neke od relativnih metoda, ili pak o metodi tonskih riječi C. Eitza.

Još jedna kontrastna razlika u odnosu na relativne metode jest način samog početka učenja. Dok se u relativnim metodama najčešće započinje i relativnom notacijom, apsolutne metode kreću direktno od elemenata teorije glazbe, najprije se obrađuje C-dur (u cijelosti) ili određeni dijelovi C-durske ljestvice (trikordi, tetrakordi i slično) te se svladavaju intervali redom po veličini. Učenici intervale usvajaju metodom ponavljanja (učitelj svira tonove na klaviru ili ih pjeva) te praćenja notnoga zapisa. S obzirom na to da se intonacija u ovoj metodi usvaja paralelno s čitanjem nota, prije početka rada na intonaciji potrebno je s učenicima obraditi teorijske pojmove i pojave koji su za to potrebni – crtovlje, ključeve, note, mjere, notne vrijednosti i pauze. Požgaj (1950) navodi kako je i za ovu metodu poželjno da pojedini interval koji se obrađuje bude sadržan u nekoj pjesmici kako bi se zvuk i pojam, odnosno notni zapis, lakše doveli u vezu.

2.2.1 Primjena glazbene abecede

Imenovanje glazbenom abecedom vrlo je precizan vid imenovanja tonova prema njihovim apsolutnim visinama. Ona nužno podrazumijeva upotrebu standardne glazbene notacije. Sustav je to koji sadrži nazive za osnovne, povišene, snižene, dvostruko povišene i dvostruko snižene tonove (slika 18). Glazbena abeceda pogodna je jednako za tonalitetnu i

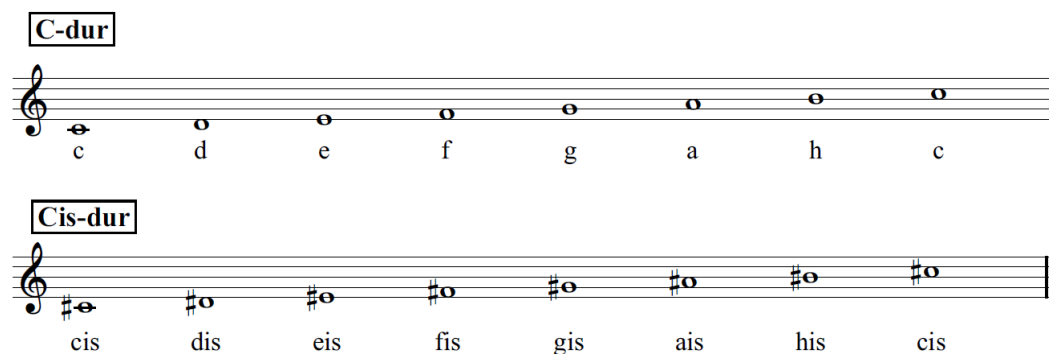
atonalitetnu glazbu, iz razloga što je to sustav u potpunosti neovisan o tonalitetnim funkcijama određenih tonova.



Slika 18: Nazivi tonova prema glazbenoj abecedi

Glazbena se abeceda koristi u radu po relativnoj i apsolutnoj metodi kao svojevrsni univerzalni sustav imenovanja tonova i služi kao poveznica nastave *Solfeggia* s nastavom instrumenta. Zapravo bi bilo idealno da se u nastavi podjednako koriste solmizacija (bilo koja) i glazbena abeceda, kako bi učenici podjednako profitirali od solmizacijskih slogova kao podršci intonaciji (posebice onih relativnih) i abecede kao unificiranog sustava čitanja nota i tumačenja glazbenoteorijskih pojmova.

Uz sve prednosti koje glazbena abeceda pruža, postoje i određeni nedostaci, točnije, poteškoće koje se javljaju prilikom vokalne reprodukcije glazbe. Upotreba glazbene abecede potrebna je i prihvatljiva kada je riječ o dijatonicima i tonalitetima s manjim brojem predznaka. Kako glazba postaje kompleksnija (povećavanje broja predznaka, više alteracija unutar tonaliteta), pjevanje glazbenom abecedom postaje nespretnim zbog izgovaranja složenijih (dvosložnih) slogova. Stoga je upotreba glazbene abecede korisna kao vježba uz primjenu solmizacije, ali upotreba isključivo glazbene abecede u kasnijim stupnjevima učenja nije preporučljiva (slika 19).

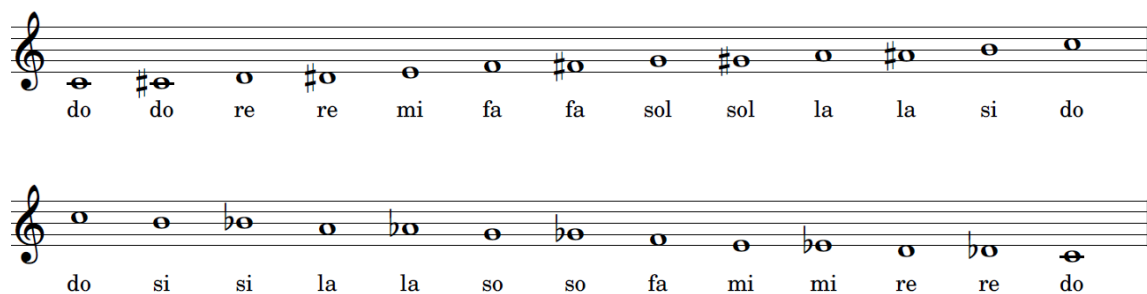


Slika 19: Usporedba glazbene abecede C-dura i Cis-dura

2.2.2 Apsolutna solmizacija

Možemo reći da se redosljed usvajanja glazbenih pojmova uz primjenu apsolutne solmizacije poprilično razlikuje od onoga uz primjenu relativne solmizacije. Ovdje se u nastavi kreće od elemenata teorije glazbe, na temelju kojih se onda usvajaju zvučne predodžbe. Apsolutna solmizacija sadrži sedam slogova koji se odnose na svih dvanaest tonova kromatskog totala (slika 20).

Riječ je o svojevrsnoj pojednostavljenoj verziji glazbene abecede, iako se od iste uvelike razlikuje. Dok se glazbenom abecedom posebno imenuje svaki pojedini ton (npr. *c, cis, ces, cisis, ceses*), apsolutnom se solmizacijom zapravo imenuje samo položaj note u crtovlju pa će tako naziv „do“ (u romanskim zemljama i dalje „ut“) vrijediti za tonove *c, cis, ces, cisis, ceses*.



Slika 20: Slogovi apsolutne solmizacije za tonove kromatskog totala

Dok se gradivo kreće samo u okviru dijatoničke, apsolutna solmizacija olakšava čitanje tonova, pa čak i kad je riječ o tonalitetima s više predznaka jer ne dolazi do „komplifikacija“ sa slogovima kao što je slučaj kod glazbene abecede. Problem nastaje kada se pojavljuju alteracije, osobito prohodni alterirani tonovi te kasnije kromatska ljestvica. Tonovi koji zvuče različito imenuju se jednako, primjerice, pomak *c-cis* imenuje se *do-do*. To može dovesti do poteškoća, kako s tumačenjem i zapisom glazbe, tako i s intoniranjem, zato što apsolutni solmizacijski slogovi ne upućuju na intervalski odnos između tonova (slika 21).

la do la do la do ⇒ mala terca

la do la do la do ⇒ velika terca

la do la do la do ⇒ povećana terca i smanjena terca

Slika 21: Primjeri različitih intervala koji imaju iste slogove prema apsolutnoj solmizaciji

Prilikom primjene ove metode, učenici su često primorani „dvojno“ misliti – slušno analizirati zvuk (što upućuje na relativnu metodu), a imenovati ga apsolutnim slogovima. Razlika postoji i između slušanja i intoniranja. Ako se pri slušnom prepoznavanju interval prepozna kao velika terca, on će se najvjerojatnije povezati sa slogovima *do-mi* (kao i kod metode *tonik-solfa*), ali ako se prilikom čitanja pojave tonovi koji solmizacijom glase *do-mi*, neće ih se tumačiti na taj način (automatski kao veliku tercu), nego će učenici analizirati primjer od slučaja do slučaja (*do-mi* može biti bilo koja terca).

Može se zaključiti kako u metodi apsolutne solmizacije tonalitet i funkcije nisu isključeni, ali su po pitanju tumačenja prisutni u manjoj mjeri nego je to kod relativnih metoda. Nedostatak primjene apsolutne solmizacije jest što se svaka nova ljestvica uči kao novi sustav i novi niz tonova – nema poveznice između imena i zvučne slike kakva je prisutna u relativnim metodama intonacije. Stoga su učenici zapravo primorani misliti u dva sustava kao što je maloprije navedeno: najprije slušno analizirati ili predočiti određeni interval, što je svojstvo relativnosti, a onda ga imenovati uz pomoć apsolutnih slogova.

Ako se usporede glazbena abeceda i apsolutna solmizacija kao dva različita vida apsolutne metode, opet se mogu primijetiti prednosti odnosno nedostaci pojedinog načina rada. Kod glazbene abecede riječ je o jednoznačnom, preciznom imenovanju tonova dok kod apsolutne solmizacije više tonova (tonskih visina) može nositi isti slog. Primjenom glazbene abecede će se doslovno svaki tonaliteta pjevati drugačije pa će se, primjerice, C-dur i prirodni c-mol razlikovati po trećem (*e-es*), šestom (*a-as*) i sedmom (*h-b*) stupnju. Za razliku od toga, apsolutnom će se solmizacijom oba tonaliteta imenovati/pjevati nizom *do-re-mi-fa-sol-la-si-do* i može se općenito ustanoviti da ne postoji više od sedam različitih opcija imenovanja ljestvica, bez obzira na to o kojoj je ljestvici i njezinom obliku riječ. Postojeće opcije su, dakle, sljedeći nizovi:

- *do, re, mi, fa, sol, la, si, do* – za sve ljestvice/tonalitete koji počinju tonom c, cis, ces;
- *re, mi, fa, sol, la, si, do, re* – za sve ljestvice/tonalitete koji počinju tonom d, dis, des;
- *mi, fa, sol, la, si, do, re, mi* – za sve ljestvice/tonalitete koji počinju tonom e, es;
- *fa, sol, la, si, do, re, mi, fa* – za sve ljestvice/tonalitete koji počinju tonom f, fis;
- *sol, la, si, do, re, mi, fa, sol* – za sve ljestvice/tonalitete koji počinju tonom g, gis, ges;
- *la, si, do, re, mi, fa, sol, la* – za sve ljestvice/tonalitete koji počinju tonom a, ais, as;
- *si, do, re, mi, fa, sol, la, si* – za sve ljestvice/tonalitete koji počinju tonom h, b (hes).

2.2.3 Metoda tonskih riječi

Skupini apsolutnih metoda intonacije uz glazbenu abecedu i apsolutnu solmizaciju pripada i metoda tonskih riječi (njem. *Tonwortmethode*) Carla Eitza. Rojko (2012) navodi kako je Eitzov temeljni poticaj za tvorbu ove metode bila nelogičnost da se sve temelji na C-duru, odnosno da se prilikom upotrebe bilo koje od relativnih ili apsolutnih metoda intonacije kreće od C-dura. Smatra da je to nelogično i navodi kako su svi tonovi ravnopravni jer svaka tonska visina može biti osnovni ton, sekunda, terca i bilo koji drugi stupanj nekog tonaliteta (Rojko, 2012).

Kao temelj za osmišljavanje slogova svoje metode Eitz je uzeo određene lingvističke osobitosti njemačkog jezika. Prema tome se možemo pitati je li moguća, to jest je li logična upotreba ove metode u zemljama van njemačkog govornog područja. Ipak, postoje neke logičnosti i u njegovu imenovanju tonova. Kod tonova koji čine polustepen, Eitz je

upotrijebio isti samoglasnik kojim slogovi završavaju (slika 22), a kod enharmonijski jednakih tonova, početni je suglasnik jednak (slika 23).



Slika 22: Primjer polustepena u *Tonwortmethode*



Slika 23: Primjer enharmonije u *Tonwortmethode*

Poput relativnih metoda, sve apsolutne metode imaju zajedničke temelje, što se očituje u sljedećim obilježjima:

- pojave se usvajaju po analogiji od pojedinačnog prema općem;
- izbjegavanje stupanjskog shvaćanja tonova i intervala;
- apsolutno imenovanje tonova (direktna povezanost s visinom tonova i njihovom pozicijom unutar crtovlja);
- ne postoje asocijacije između slogova i zvukovne predodžbe, osim kod upotrebe glazbene abecede;
- učenje započinje direktnim radom u crtovlju i usvajanjem glazbenoteorijskih pojmova.

Guidova solmizacija razvila se u dvije potpuno suprotne skupine metoda intonacije (tablica 9). Relativne, koje su utemeljene na odnosima ljestvičnih funkcija te apsolutne, koje stavljaju naglasak na intervalske odnose. Radom pomoću relativnih metoda učenike će se ranije osposobiti za pjevanje u različitim tonalitetima, dok se kod apsolutnih metoda svaka ljestvica obrađuje kao potpuno novi sustav. Učenici koji razmišljaju apsolutnom metodom nemaju oslonca u slogovima, jedini im je oslonac predodžba intervala kao pojedinačnih slušnih (i teorijskih) odnosa. Ako bi se izuzela kompleksnija tonalitetna te atonalitetna

glazba, tada bi relativne metode zasigurno bile nadmoćnije nad apsolutnim metodama. Međutim, upravo su prošireni tonalitet i atonalitet područje za koje su apsolutne metode puno prikladnije od relativnih.

Tablica 9: Usporedba obilježja relativnih i apsolutnih metoda intonacije

relativne metode	apsolutne metode
<ul style="list-style-type: none"> • pomični do • stupanjske metode • od općeg prema pojedinačnom <ul style="list-style-type: none"> • stvar-ime-znak • odnosi usvojeni u jednom tonalitetu prenose se na svaki novi (sve durske ljestvice imaju iste solmizacijske slogove) • olakšava kretanje po tonskom (zvukovnom) prostoru 	<ul style="list-style-type: none"> • fiksirani do • intervalske metode • od pojedinačnog prema općem <ul style="list-style-type: none"> • znak-ime-stvar • svaki novi tonalitet usvaja se kao novi niz tonova (nedostaje solmizacija kao poveznica svih tonaliteta određenog tonskog roda) • olakšava kretanje po notnom prostoru

Relativno se mišljenje u glazbi javlja puno ranije od apsolutnog. Ipak, apsolutni sustav više je usklađen sa suvremenim, standardnim sustavom notacije i može se reći kako je apsolutno imenovanje (uz upotrebu neutralnog sloga) nužno pri napuštanju tonaliteta. Problem je apsolutnih metoda još uvijek ostao što je, zbog potrebe poznavanja notacije te osnova teorije glazbe, namijenjen isključivo onima koji se glazbeno obrazuju i profesionalno bave glazbom, dok su relativne metode primjenjive i u općeobrazovnom sustavu te ih mogu shvatiti i primjenjivati pojedinci koji nemaju glazbenog obrazovanja.

3. MODULACIJE U NASTAVNOM PLANU I PROGRAMU ZA OSNOVNU I SREDNJU GLAZBENU ŠKOLU

U nastavnom planu i programu za predmet *Solfeggio* u osnovnim glazbenim školama (MZOŠ i HDGPP, 2006) pojam modulacije pojavljuje se relativno kasno, tek u petom razredu osnovne glazbene škole. Prema programu, riječ je o modulacijama u paralelni tonalitet (iz dura u paralelni mol) te o modulacijama u tonalitet udaljen za kvintu uzlazno i kvintu silazno između dva dura. Do tada se već obradilo otprilike pola od svih durskih i molskih tonaliteta – do kraja četvrtoga razreda trebali bi se obraditi svi tonaliteti do četiri predznaka (tablica 10).

Tablica 10: Redoslijed obrade tonaliteta (izvor: MZOŠ i HDGPP, 2006)

razred u OGŠ	tonaliteti
prvi	C, G, F
drugi	a, e, d (sva tri oblika)
treći	D, B, A, h, g, fis
četvrti	Es, E, As, c, cis, f
peti	H, Des, Fis, gis, b, dis
šesti	Ges, Cis, Ces, es, ais, as

Funkcionalna muzička pedagogija Elly Bašić ima vlastiti plan i program za osnovnu glazbenu školu koji se u nekim elementima razlikuje od plana i programa ostalih glazbenih škola. Prema njemu se gradivo modulacija pojavljuje također u petom razredu osnovne glazbene škole, a riječ je o modulacijama u srodne tonalitete. Već u trećem razredu obrađuju se svi durski tonaliteti te molski tonaliteti u sva tri oblika pa su i mogućnosti za realizaciju modulacije veće (tablica 11).

Tablica 11: Redoslijed obrade tonaliteta prema nastavnom planu i programu Funkcionalne muzičke pedagogije

razred u OGŠ	tonaliteti
prvi	C, c (prirodni)
drugi	svi durovi i istoimeni prirodni molovi
treći	svi durovi i sve tri vrste mola
četvrti	stari načini
peti	kromatika, alteracije, modulacije
šesti	folklorne ljestvice, pentatonika, atonalitet (informativno)

3.1 Dijatonske modulacije

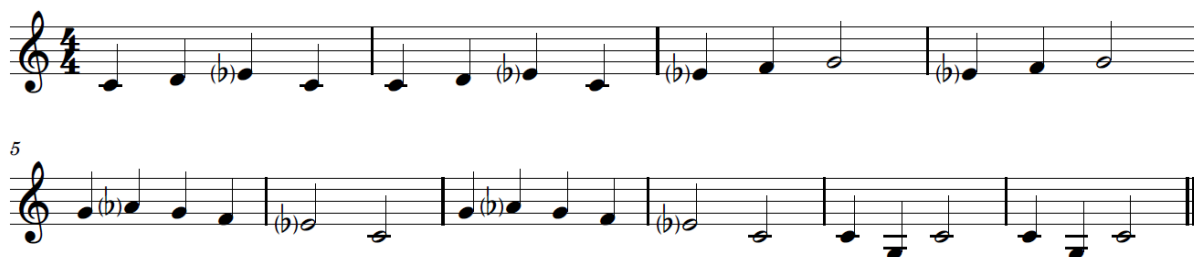
Kao što je već spomenuto, dijatonske se modulacije u nastavi *Solfeggia* obrađuju od petog razreda osnovne glazbene škole kada se uče modulacije u paralelni mol te u kvintno srodne durske tonalitete. Ostale dijatonske modulacije obrađuju se od prvog razreda srednje škole, a to su modulacije iz mola u paralelni dur te u kvintno srodne tonalitete, uzimajući u obzir i molske tonalitete, te kasnije i dijatonske modulacije u udaljene tonalitete (drugi razred SGŠ). Funkcionalna muzička pedagogija u maloj je prednosti po tom pitanju jer se prema njihovom programu dijatonske modulacije u udaljene tonalitete obrađuju već u šestom razredu osnovne glazbene škole. Ipak, to bi moglo biti i drugačije. Najprije da se indirektno, neprimjetno uvede rad s dvjema ljestvicama istovremeno, a potom se može pokušati uvesti i stvarna modulacija unutar primjera. Najprije u paralelni tonalitet, jer imaju zajedničke predznake, a kod FMP u istoimeni tonalitet, koji imaju zajedničke temeljne tonove glavnih funkcija. Prema ostalom predviđenom sadržaju na određenom stupnju glazbenoga obrazovanja, modulacije se u nastavu mogu uvesti, usvajati i vježbati puno ranije nego je to službeno predviđeno, i to na sljedeći način:

- modulacije iz dura u dur koji su udaljeni za kvintu: već u prvom razredu osnovne glazbene škole, čim se obradi druga ljestvica, radom na dva ljestvična modulatora (C-dur – G-dur / C-dur – F-dur);

- modulacije u paralelni mol: u drugom razredu, kad se obradi prvi paralelni tonalitet, ali i s drugim parovima paralelnih tonaliteta (C-dur – a-mol / G-dur – e-mol / F-dur – d-mol);
- modulacije u tonalitet udaljen za kvintu između dva molska tonaliteta: u drugom razredu, kad se obradi drugi molski tonalitet (a-mol – e-mol / a-mol – d-mol);
- modulacija u istoimeni tonalitet (mutacija): u trećem razredu, čim se obradi D-dur, a već se prije, u drugom razredu obradio njegov istoimeni tonalitet d-mola (D-dur – d-mol i obratno, kasnije G-dur i g-mol);
- modulacija u tonalitet dominante: u četvrtom razredu, čim se obradi povišeni četvrti stupanj kao alterirani ton, može se unutar jednog ljestvičnog modulatora koji sadrži, npr. u C-duru i *f* i *fis*, i ljestvični i povišeni četvrti stupanj, te tako na jednom modulatoru „izvesti“ modulaciju (npr. C-dur – G-dur);
- modulacija u udaljeni tonalitet: ako se na navedeni način počinju uvoditi dva paralelna modulatora već od samog početka učenja, modulacije u udaljene tonalitete mogu se uvoditi već u šestom razredu ili u prvom razredu srednje škole na isti način – paralelnim modulatorima – a tada se već mogu uvoditi i modulativni primjeri s prelaskom u udaljeni tonalitet jer je rad s dva modulatora već otprije poznat i na svoj način usvojen (C-dur – E-dur / a-mol – cis-mol i ostale kombinacije).

Preporuča se da se u modulativnim primjerima pojavljuju učenicima „poznati“ tonaliteti, oni koji su se obrađivali u prethodnim razredima, kako bi učenici više pažnje mogli posvetiti samoj modulaciji. S obzirom na to da je riječ o učenicima mlađe dobi, mogu se upotrijebiti dječje pjesme s tekstom koje su djeci poznate, ili ih najprije naučiti samo kao pjesmice, više po sluhu nego čitanjem nota, a potom pogledati notni zapis i analizirati o čemu je riječ. S druge strane, primjer se najprije može obraditi na uobičajeni način, kao bilo koji drugi primjer namijenjen pjevanju, a tekst će se uključiti tek na kraju. Na taj način, može se uzeti *Bratec Martin* te tema s početka trećega stavka Mahlerove *Prve simfonije* u kojemu se pojavljuje njegova molska varijanta kao primjer mutacije. Primjer se u didaktičke svrhe može prirediti na način da se iz istog zapisa pjevaju i molska i durska varijanta (slika 24). Mutacija je, sama po sebi, nešto s čime su učenici koji rade po FMP u doticaju od samih početaka učenja. Oni već u prvom razredu pretvaraju durske primjere u molske i obratno. Prema FMP, dur i mol se od početka suprotstavljaju kako bi se njihove različite karakteristike intenzivirale. Dva tonska roda stvaraju potpuno drugačiju boju i potiču suprotne emocije, ali

dijele glavne stupnjeve. Tako se istoimeni tonaliteti mogu smatrati također kao dva aspekta jednoga zajedničkog tonalitetnog centra.



Slika 24: *Bratec Martin* kao durska i molska varijanta u jednom zapisu

Za primjer modulacije u tonalitet dominante može poslužiti pjesma *Izgubljeno pile*. Pjesma je vrlo vjerojatno učenicima već otprije poznata, što će olakšati moment intonacije, a s druge će se strane otkriti novi element iz poznate pjesme koji je nepoznat – modulacija (slika 25).



Slika 25: V. Tomerlin: *Izgubljeno pile*

Primjer za modulaciju u paralelni mol može biti pjesma *Bella Bimba*. Riječ je o modulaciji u paralelni mol, a potom se melodija vraća u početni tonalitet (slika 26).



Slika 26: Talijanska narodna pjesma *Bella Bimba*

3.2 Kromatske modulacije

Kromatske se modulacije u nastavi *Solfeggia* pojavljuju tek u srednjoj školi, točnije, u trećem razredu srednje glazbene škole. Tome je tako jer se kromatska durska i molska ljestvica uče u drugom razredu srednje škole. Ali, prema programu FMP, kromatika u duru obrađuje se već u petom razredu, a kromatika u molu u šestom razredu osnovne glazbene škole. Prema tome je to gradivo, jer je duže vremena u upotrebi, bliže onima koji uče po funkcionalnoj metodi. Kromatske bi se modulacije mogle obrađivati iste godine kad se obrađuje i kromatska ljestvica jer bi one tada bile ujedno i vježba za kromatiku u duru odnosno u molu, a to bi se moglo realizirati na sljedeći način:

- kromatska modulacija u bliske tonalitete pomoću prohodne alteracije: već u petom razredu, čim se obrade prohodni alterirani tonovi, modulacije u bliske tonalitete učenicima su već poznate, a nakon obrade prohodnih alteracija ta se dva elementa mogu spojiti (C-dur – G-dur preko povišenog četvrtog stupnja u C-duru / C-dur – F-dur preko sniženog sedmog stupnja u C-duru / C-dur – D-dur preko povišenog prvog stupnja u C-duru i slično);
- kromatska modulacija u udaljeni tonalitete: nakon obrade kromatske durske i molske ljestvice u drugom razredu srednje glazbene škole, a kod FMP kromatska modulacija koja uključuje dva durska tonaliteta već u petom razredu, nakon obrade kromatike u duru, a sve kombinacije tonaliteta i tonskih rodova u šestom razredu, nakon obrade kromatike u molu.

Kromatske su modulacije možda najpoželjnije od svih vrsta modulacija, nisu previše komplicirane, a moment kromatskog pomaka omogućuje lakše prepoznavanje modulacije te osigurava logičan nastavak kretanja melodijske linije.

3.3 Enharmonijske modulacije

Posljednja vrsta promjene tonaliteta su enharmonijske modulacije, koje se obrađuju u četvrtom razredu SGŠ. Gradivo enharmonijskih modulacija povezano je s obradom enharmonijske zamjene i promjene akorda koja je također predviđena za četvrti razred, kao i enharmonijske modulacije u nastavi Harmonije. Stoga bi bilo poželjno da se u nastavi

Solfeggia ovaj tip modulacija obradi nešto ranije, kako bi ih učenici lakše shvatili i usvojili u četveroglasnom harmonijskom slogu. Najučestaliji primjeri koji sadrže enharmonijsku modulaciju, iako se ne nalaze u ovom radu, oni su s modulacijom u tonalitet udaljen za malu sekundu (npr. E-F) i za tritonus (npr. C-Fis). Međutim, enharmonijske su modulacije moguće u svim kombinacijama, samo nisu sve jednako zastupljene.

Moguće je da se enharmonijske modulacije u nastavi *Solfeggia* uvedu ranije, što bi se moglo realizirati ovako:

- u šestom razredu osnovne glazbene škole: primjer koji je bez modulacije može se transkribirati u tonalitet koji je njegov enharmonijski zamjenik (Cis-dur – Des-dur / Ges-dur – Fis-dur / Ces-dur – H-dur);
- od prvog razreda srednje škole nadalje: obrada mutacija posredstvom enharmonije, kod tonaliteta koji praktično ne postoje pa se koristi njihov enharmonijski zamjenik (Des-dur – cis-mol, što je zapravo Des-dur – des-mol / Ges-dur – fis-mol, što je Ges-dur – ges-mol i slično).

Kao što je obrazloženo u ovom poglavlju, sve vrste modulacija mogle bi se obrađivati prije no što je to službeno propisano, ali to uvelike ovisi o pristupu modulacijama te odabranim modulativnim primjerima. Modulacije će se najjednostavnije uvesti paralelnim radom na dva ljestvična modulatora, najprije u kvintno srodnim tonalitetima (C-G), potom u dva paralelna tonaliteta (C-a) odnosno u istoimenim tonalitetima (D-d), ali i u bilo koja dva tonaliteta. Još jedan vrlo pogodan način svladavanja modulacija je putem primjera koji su učenicima otprije poznati, koje su sluhom savladali ili upamtili, tada im samo treba osvijestiti ono što je novo u već poznatom primjeru.

4. OBRADA MODULACIJA POMOĆU RAZLIČITIH METODA INTONACIJE

Modulacije se u nastavi *Solfeggia* ne obrađuju kao jedna zasebna cjelina (kao što je to slučaj u nastavi Harmonije), već se uvode postepeno te se povremeno pojavljuju u primjerima za pjevanje ili diktatima. Kao i u svim područjima glazbene teorije i prakse, i u ovom su radu modulacije podijeljene na dijatonske, kromatske i enharmonijske. Zbog specifičnosti prirode *Solfeggia* kao nastavnoga predmeta, modulacije su ovdje dodatno podijeljene prema udaljenosti tonaliteta po broju predznaka. Dijatonske su modulacije podijeljene u sljedeće potkategorije:

- dijatonske modulacije u paralelni tonalitet;
- dijatonske modulacije u tonalitet dominante;
- dijatonske modulacije u tonalitet subdominante;
- dijatonske modulacije u tonalitet drugog tonskog roda koji je udaljen za jedan predznak (dur-mol, mol-dur);
- dijatonske modulacije u tonalitete udaljene za dva predznaka;
- dijatonske modulacije u tonalitete udaljene za tri ili četiri predznaka;
- promjena tonskoga roda (mutacija).

Kromatske i enharmonijske modulacije nisu podijeljen u dodatne kategorije jer razlika u broju predznaka nema toliko značajnu ulogu kod ove vrste modulacija. Svi će navedeni tipovi modulacija ovdje biti sagledani iz perspektive odabira metode intonacije, koji će nadalje utjecati na različitost pristupa pri obradi pojedinih modulativnih primjera. Točnije, realizirat će se usporedba (1) relativne metode *tonik-solfa*, (2) funkcionalne metode Elly Bašić te (3) apsolutne metode uz primjenu apsolutne solmizacije. Za primjere modulacija odabrani su primjeri iz glazbene literature. Najprije se ukratko opisuje oblik odabranog ulomka, a potom se analizira njegova melodijsko-ritamska struktura s naglaskom na melodijsko-intonacijsku problematiku. Nakon toga se izlažu i uspoređuju pristupi različitih metoda intonacije i detaljno se opisuju prednosti i nedostaci svakog od navedenih pristupa. Primjeri su obrađeni na ovaj način kako bi se pružile smjernice za obradu modulacija u okviru nastave, što je ovdje prikazano putem konkretnih primjera. Uz analizu i prikaz primjera iz literature, uz svaki od navedenih primjera priložene su i ostale vježbe koje se mogu izvesti na satu, kao priprema za obradu modulativnog primjera. Riječ je o uputama za rad na modulatoru, vokalnim vježbama, uputama za zapis diktata te uputama o promjeni solmizacijskih slogova.

4.1 Dijatonske modulacije

Pojam *dijatomska modulacija* upućuje na to da je riječ o prelasku iz jednog tonaliteta u drugi pomoću zajedničkoga tona koji je u oba tonaliteta dijatonski ton, što znači da se taj ton nalazi u ljestvičnom nizu obiju ljestvica.

4.1.1 Dijatomska modulacija u paralelni tonalitet

Prva vrsta modulacije s kojom se učenici najčešće susreću jest modulacija u paralelni tonalitet. Ona može podrazumijevati modulaciju iz dura u paralelni mol ili obratno. Kod ovakve modulacije predznaci se ne mijenjaju, ali mijenja se tonalitetno središte, a time i funkcije određenih tonova. Primjer modulacije iz dura u paralelni mol nalazi se na početku skladbe za klavir *Rondo a capriccio*, op. 129 Ludwiga van Beethovena (slika 27).



Slika 27: L. van Beethoven: *Rondo a capriccio*, op. 129

Primjer započinje u G-duru, prva rečenica traje četiri takta i sastoji se od dviju dvotaktnih fraza od kojih prva završava na dominantnoj harmoniji (pitanje), a druga na toničkoj (odgovor). U petom taktu dolazi do modulacije u paralelni tonalitet e-mola. Posljednji ton u četvrtom taktu (g), koji predstavlja prvi stupanj u G-duru, postaje šesti stupanj u e-molu. Sljedeća glazbena cjelina je mala rečenica koja se, kao i prethodna, sastoji od dvije dvotaktne fraze. Prva fraza završava na dominantni, a na kraju druge fraze ponovno dolazi do modulacije i povratka u početni tonalitet, G-dur. Prvi stupanj e-mola na kraju sedmog takta postaje šesti stupanj u G-duru, nakon čega slijedi ton *cis*, a potom rješenje u ton

d, dominantu. Posljednja rečenica ovog ulomka identična je prvoj, pri čemu se može zaključiti da je riječ o trodijelnoj formi.

Na prvi se pogled može činiti da je teško prepoznati ovu vrstu modulacije. S obzirom na to da nema promjene predznaka, modulacija u paralelni tonalitet s jedne je strane manje uočljiva od modulacije bilo koje druge vrste pri kojoj se vrlo brzo, zbog novih povisilica, snizilica ili razrješilica u notnom tekstu, može otkriti najprije mjesto modulacije, a onda i ciljni tonalitet. Kod modulacije u paralelni tonalitet promjena predznaka vidljiva je tek pojavom vođice molskoga tonaliteta. Kako bi učenici shvatili da nije riječ samo o alteracijama u okviru polaznog tonaliteta, potrebno je da se više puta pojavi ton koji je karakterističan za ciljni tonalitet te da se melodija počne kretati u okviru drugih harmonija, gdje svjedočimo o prije spomenutoj promjeni tonalitetnoga središta. Uzmemo li za primjer navedeni ulomak, dok se melodija kreće u G-duru, ona je građena u okviru ili u blizini tonova trozvuka glavnih stupnjeva. Oni su u G-duru građeni na tonovima *g*, *c* i *d*. Prilikom modulacije u paralelni tonalitet e-mola, prvi, četvrti i peti stupanj G-dura poprimaju druge funkcije. Ton *g* je u e-molu treći stupanj, medijanta, na neki način neutralan, ali izgradimo li kvintakord na trećem stupnju harmonijskoga e-mola, dobivamo povećani kvintakord koji glasi *g-h-dis*, predstavljajući izrazitu dominantnu funkciju. Četvrti stupanj G-dura prisutan je (kao šesti stupanj) u prirodnom i harmonijskom obliku mola, dok u melodijskom glasi *cis*. Peti stupanj G-dura, *d*, nalazi se (kao sedmi stupanj) samo u prirodnom obliku e-mola, a u harmonijskom i melodijskom molu postaje *dis*, ujedno i vođica. Glavni stupnjevi e-mola, tonovi *e*, *a* i *h*, također nemaju značajnu ulogu u njegovom paralelnom tonalitetu, no ipak su nešto zastupljeniji u kretanju melodije. Pritom se ipak treba izdvojiti ton *h* kao treći stupanj G-dura, kojime se ujedno određuje i tonski rod. Prvi je stupanj mola šesti stupanj u duru, zamjenik tonike, ton *a* je u G-duru drugi stupanj, zamjenik četvrtog, a peti stupanj mola, ton *h*, terca je toničkog kvintakoda u G-duru, međutim izgradimo li trozvuk na tom tonu, u G-duru ćemo dobiti molski kvintakord, a u e-molu, ako je riječ o harmonijskom i melodijskom obliku, durski kvintakord dominantne funkcije. Može se zaključiti da kod paralelnih tonaliteta dur preuzima dvije trećine akorda glavnih stupnjeva paralelnog mola kao zamjenike za svoje glavne stupnjeve, dok mol čak ni ne dijeli sve tonove glavnih stupnjeva paralelnog dura, a time su i trozvuci po vrsti različiti.

Osim za obradu ili ponavljanje modulacije, ovaj primjer je dobar i za upoznavanje učenika s manjim formalnim cjelinama te elementima oblikovanja – učenici mogu vrlo lako raspoznati tri male rečenice koje tvore trodijelnu ABA formu (tablica 12). S obzirom na to da

se prema *Nastavnom planu i programu za osnovnu glazbenu školu* (MZOŠ i HDGPP, 2006) modulacije u nastavi *Solfeggia* obrađuju u 5. razredu, kao i slušno prepoznavanje oblika dvodijelne i trodijelne pjesme, ovaj ulomak može biti primjer za pripremu uvođenja tih pojmova, uz prepoznavanje oblika manje cjeline. Treba uzeti u obzir da se javlja skok na alterirani ton, što je inače gradivo 6. razreda, pa se primjer može iskoristiti i u toj, završnoj godini učenja. Riječ je ujedno i o temi Beethovenova ronda iznesenoj u cjelini pa se ista može poslušati. Cjelovitim slušanjem ronda, navest ćemo učenike da prepoznaju višestruko ponavljanje teme između kojeg je epizodni sadržaj te ih tako informativno upoznati s oblikom ronda.

Tablica 12: ABA forma primjera

A	B	A
mala glazbena rečenica (4 takta)	mala glazbena rečenica (4 takta)	mala glazbena rečenica (4 takta)
G-dur	e-mol	G-dur

Obrada ovog modulativnog primjera primjenom metode *tonika-do* omogućuje vrlo prirodan i jednostavan prelazak iz jednog tonaliteta u drugi. Riječ je o modulaciji u paralelni tonalitet i prema metodi *tonika-do* ti tonaliteti imaju istu solmizaciju. Upravo kod modulacije u paralelni tonalitet, ovo se obilježje smatra velikom prednošću ove metode. U ovom slučaju nije potrebna svojevrsna „identifikacija“ modulacije u svrhu promjene solmizacijskih slogova. Međutim, nemoguće je ne primijetiti modulaciju, kada se u petom taktu melodija kreće između temeljnog tona i kvinte toničkog kvintakorda e-mola, a pogotovo kad u sljedećem taktu nastupi vođica. Problem bi mogao stvoriti povratak u G-dur jer se pojavljuje ton *cis*, koji se može protumačiti kao vođica D-dura, tim više što je nastupio skokom. Ipak, kad pogledamo nastavak primjera, slijedi rastavljeni tonički akord u G-duru, pa se lako može zaključiti da je ton *cis* samo dominantna za ton *d* koji slijedi, dakle, nije riječ o modulaciji u D-dur već dominantni dominante G-dura koja glasi *a-cis-e*. Prema tome, učenike treba usmjeriti da alterirani ton *cis* vodi u svoje rješenje *d* i da ga na taj način treba i zamisliti i otpjevati. Već nakon tona *e*, zamišlja se *d*, a neposredno prije njega skokom nastupa njegova „vođica“. Ovaj je primjer idealan za izvježbavanje skoka u alterirani ton koji je u funkciji sekundarne dominante. Najbolje je započeti manjim skokom, a kad ga učenici svladaju, mogu se uvesti i veći logični skokovi (slika 28).

manji skok

la fi so mi di re fa ri mi ti si la

G: D/V D/II D/III D/VI

veći skok

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

D/V D/V D/II D/II D/III D/VI

Slika 28: Vježba za skok u alterirani ton – prikaz relativnih solmizacijskih slogova

Pristupi li se ovom primjeru primjenjujući apsolutnu solmizaciju, također ne bi trebalo doći do problema. U razdoblju kad se u nastavi *Solfeggia* počinju obrađivati modulativni primjeri, učenici su naučili već dosta durskih tonaliteta i njihovih moltskih paralela. Za razliku od problema oko pojave, intonacije i čitanja tona *cis* u osmom taktu, a koji su spomenuti kod obrade pomoću metode *tonika-do*, kod apsolutne solmizacije taj problem izostaje, jer se skok *e-cis* čita kao izolirani slučaj (učenici trebaju osvijestiti interval male terce), a nastavak dalje daje čvrstoću i sigurnost početnog G-dura. Naime, kod svladavanja intonacije pomoću apsolutne solmizacije, tonalitet i njegovo središte učvršćuju se rastvorbom toničkog kvintakorda koji čini cjelokupni sadržaj devetog takta, u kojem se melodija vraća u G-dur, a sadržaj je već poznat, isti je kao u prvome taktu. Preporuka za nastavu *Solfeggia*, za ovaj konkretni modulativni primjer, jest da se prije obrade učenici dobro raspjevaju po rastvorbama glavnih stupnjeva obaju tonaliteta (slika 29).

G: sol re sol si re la re la fa re

e: sol mi sol si mi si re si fa re

Slika 29: Prijedlog za upjevavanje kao priprema za obradu konkretnoga modulativnog primjera – prikaz apsolutnih solmizacijskih slogova

Iz perspektive primjene funkcionalne metode, ovaj primjer nije tako jednostavan kao u prethodna dva slučaja. Primjenjujemo li metodu *tonika-do* ili apsolutnu solmizaciju, solmizacija se ne mijenja prilikom modulacije, kod apsolutne jer je solmizacija povezana s mjestima zapisa tonova u crtovlju, a kod relativne jer paralelni tonaliteti imaju jednaku solmizaciju. Međutim, koristimo li se funkcionalnom metodom, prilikom modulacije u e-mol mijenjaju se i solmizacijski slogovi. Prema funkcionalnoj solmizaciji, primjer započinje slogovima *ma-so-so-do-do-ma...* Ton *g* se u četvrtom taktu solmizacijom tumači kao *so*, a iza njega bi, da ostajemo u G-duru, slijedio *ma*. Budući da je riječ o modulaciji, mijenja se solmizacija i ton *h* solmizacijom postaje *so* (slika 30).

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

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

Slika 30: Središnji dio primjera s raspisanim slogovima svih triju solmizacija

Doklegod se melodija kreće u e-molu, ton *e* se tumači i pjeva kao *do*. Iako je funkcionalna metoda također vrsta relativne metode, na ovom je primjeru vidljivo da se poprilično razlikuje od metode *tonika-do*. U funkcionalnoj metodi prvi stupanj molske, isto kao i durske ljestvice, solmizacijom glasi *do* (tablica 13). Iako to zahtijeva promjenu solmizacijskih slogova kod dviju ljestvica koje imaju zajedničke predznake, upravo se zahvaljujući tome bolje stvara zvučna slika novoga tonaliteta (e-mola), za razliku od relativne solmizacije gdje se, na neki način, samo skreće u drugu sferu istoga tonskog prostora (ujedno i istog položaja tonaliteta u kvintnom krugu). Kod povratka u G-dur, ton *e* se u sedmom taktu solmizacijom tumači kao *do* u e-molu, a potom postaje *le* u G-duru, nakon kojeg slijede slogovi *fi* i *so*. Problematika skoka u alterirani ton kod primjene ove metode može se vježbati na isti način kao što je predloženo za metodu *tonika-do*.

Tablica 13: Usporedba solmizacijskih slogova prirodnog e-mola i G-dura prema funkcionalnoj solmizaciji

funkcionalna solmizacija	e-mol (prir.)	<i>do</i>	<i>re</i>	<i>nja</i>	<i>fu</i>	<i>so</i>	<i>lje</i>	<i>te</i>	<i>do</i>		
	G-dur			<i>do</i>	<i>re</i>	<i>ma</i>	<i>fu</i>	<i>so</i>	<i>le</i>	<i>ti</i>	<i>do</i>
glazbena abeceda		<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>

4.1.2 Dijatonska modulacija u tonalitet dominante

Ako govorimo o modulaciji između tonaliteta udaljenih za jedan predznak odnosno za jedno mjesto po kvintnom krugu, to može biti modulacija:

- u tonalitet dominante, ako je riječ o modulaciji za kvintu uzlazno;
- u tonalitet subdominante, ako je riječ o modulaciji za kvintu silazno.

Kao primjer modulacije u tonalitet dominante može se uzeti početak prvoga stavka *Dječje simfonije* u C-duru Hob II:47 (*Allegro*), koja se pripisuje različitim autorima, a jedan od njih je i Joseph Haydn (slika 31).



Slika 31: J. Haydn: *Dječja simfonija* u C-duru, Hob II:47, 1. stavak Allegro

Kvintno srodni tonaliteti imaju jedan zajednički tetrakord (tablica 14) te četiri zajednička akorda, od kojih dva predstavljaju glavne stupnjeve u oba tonaliteta (slika 32).

Tablica 14: Zajednički tetrakordi kvintno srodnih tonaliteta – primjer C-dura i G-dura

	1. tetrakord				2. tetrakord							
C-dur	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>				
G-dur					<i>g</i>	<i>a</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>fis</i>	<i>g</i>
					1. tetrakord				2. tetrakord			

The image shows two musical staves. The top staff is for C major (C-dur) and the bottom staff is for G major (G-dur). Both staves show the seven diatonic chords: I, II, III, IV, V, VI, VII. In the C major staff, the I chord (C major) is highlighted with a red box. In the G major staff, the I chord (G major) is also highlighted with a red box. Other chords are enclosed in black boxes: II, III, IV, VI, VII in C major; and IV, V, VI, VII, II, III in G major.

Slika 32: Zajednički akordi kvintno srodnih tonaliteta – primjer C-dura i G-dura

Polazni tonalitet ovog ulomka je C-dur. Započinje malom rečenicom u trajanju od pet taktova u kojoj dolazi do doslovnog ponavljanja fraze u trajanju od dva i pol takta (proširenje). Prva rečenica sadrži sve glavne funkcije, započinje i završava prvim stupnjem, a između se pojavljuju još i subdominanta i dominantna. Slijedi još jedna mala rečenica, ovaj put u trajanju od četiri takta. Ova rečenica donosi varirani materijal prve rečenice, ali početak i završetak jasno ukazuju na to da se melodija još uvijek kreće u C-duru. Na kraju ovoga ulomka nalazi se jedna mala rečenica, u trajanju od samo tri takta, a započinje predtaktom, na zadnju dobu devetoga takta. To je ujedno trenutak kada se u melodiji javlja ton *fis* koji ne spada u dijatonske tonove C-dura. Pojava nedijatonskih, „neljestvičnih“ tonova uvijek najprije asocira na promjenu tonaliteta, a iako tome ne mora uvijek biti tako, u ovom slučaju jest. Prva šesnaestinka zadnje dobe devetoga takta je prvi stupanj C-dura, a prva nota u desetom taktu, ton *g*, njegova je dominantna. Ton *fis* je dominantna dominante u C-duru, ali njegovo ponavljanje upućuje na to da je ipak riječ o modulaciji i to u tonalitet dominante (G-dur), u odnosu na početni C-dur. Tako je zajednički ton prva šesnaestinka zadnje dobe u devetom taktu, iako se on, u dogovoru s učenicima, može odrediti i nešto ranije. To je prvi stupanj C-dura, ali ujedno i četvrti stupanj G-dura, koji nadalje uzlaznim pomakom vodi

prema novoj tonici. Ton *g* u desetom taktu je tonika G-dura, čiji se akord opisuje u cijelom tom taktu i dijelu sljedećeg takta. Ulomak završava u ciljnom tonalitetu, G-duru.

Modulacija u tonalitet dominante vrlo je česta vrsta modulacije i najčešće je za učenike lako izvediva. Kod ovog primjera olakotna okolnost je što moment prijelaza donosi gornji tetrakord ciljnoga tonaliteta, što bi kretanje u novome tonalitetu do određene mjere trebalo učiniti sigurnijim i jasnijim. Nadalje, postepeni pomak je još jedan element koji pomaže kod ulaska u novi tonalitet.

Ova vrsta modulacije najbliža je (i najblaža) promjena tonaliteta koja zahtijeva promjenu solmizacijskih slogova primjenom metode *tonika-do*. Ulomak započinje tonom *c*, (solmizacijom *do*) i cijeli je sastavljen od rastavljenih akorda, opisivanja akorda (pretežito glavnih stupnjeva) melodijom ili dijelovima ljestvičnih nizova. U momentu modulacije, prvi šesnaestinski niz zadnje dobe devetoga takta glasio bi u C-duru *do-re-mi-fi*, međutim, on će se već izvoditi solmizacijskim slogovima G-dura i to će glasiti *fa-so-la-ti* uz rješenje u desetom taktu u toniku *do*. Glede modulacije, u ovom je primjeru sve vrlo jasno i prirodno pa prijelaz, čak i promjena slogova, ne bi trebali stvarati probleme. S obzirom na to da su u ovom stavku česti skokovi s prvog stupnja u okviru nekog akorda, primjer je povoljan za izvježbavanje uzlaznih skokova. Pritom je u pripremi za pjevanje primjera potrebno izvježbati skokove, a jedan od mogućih načina za rješavanje tog problema je rad na modulatoru (slika 33).

relativna: do mi re do do fa mi re do so fa mi
 apsolutna: do mi re do do fa mi re do sol fa mi
 funkcionalna: do ma re do do fu ma re do so fu ma

do la so fa do ti la so do do ti do
 do la sol fa do si la sol do do si do
 do le so fu do ti le so do do ti do

Slika 33: Primjer fraza za vježbanje skoka na modulatoru (sve tri solmizacije)

Obrađuje li se ovaj primjer apsolutnom solmizacijom, ona je na početku ista kao i kod metode *tonika-do*, uz minimalne razlike slogova između ovih dvaju načina imenovanja. Početak stoga glasi *do-mi-re-do-sol-fa-mi...* i tako dalje, sve je vrlo jasno. I u ovoj metodi bilo bi dobro raspjevati se na modulatoru obrađujući skokove kako je to predloženo za relativnu metodu. Tonovi *g*, *gis* i *ges* u primjeni ove metode intonacije glase *sol*, ali zbog lakšeg izgovora prilikom pjevanja te ujednačavanja dužine slogova (*sol* je jedini slog koji sadrži tri glasa ako se razmišlja o pjevanju) u praksi se ovaj slog često skraćuje u *so*. U momentu modulacije, zadnja doba u devetom taktu glasi *do-re-mi-fa*. Najvažnije je ovdje pažnju obratiti na posljednji interval sekunde, koja je ovdje velika (odnos tonova *e* i *fis*). Nakon toga slijedi postepeno kretanje koje za pjevanje apsolutnom solmizacijom ne stvara nikakav problem, pogotovo kad je riječ o dijatonici, kao što je to ovdje slučaj. Gornji tetrakord koji nastupa u devetom taktu jedan je od elemenata koji pomažu ulasku u novi tonalitet. Osim toga, nizovi koji donose dijelove ljestvice te opisuju osnovne harmonije također pomažu da se i pomoću apsolutne solmizacije, u kojoj nije naglasak na tonalitetnim funkcijama (glede imenovanja tonova), one lakše čuju i osvijeste. Može se zaključiti da je apsolutna solmizacija pogodna za modulacije u bliske tonalitete jer nema veće promjene u predznacima, a to automatski omogućuje brže i lakše „premještanje“ u drugi tonalitet, čiji je prvi stupanj i u prethodnom tonalitetu bio jedan od glavnih ljestvičnih stupnjeva.

Funkcionalna metoda zahtijeva kod svake modulacije promjenu slogova. Iznimka će biti samo modulacija u istoimeni tonalitet, to jest promjena tonskoga roda (mutacija), ali i tada se mijenjaju slogovi onih stupnjeva koji ostvaruju drugačije intervalske odnose u usporedbi sa „suprotnim“ tonskim rodnom. Primjer u ovom slučaju započinje tonovima koji se solmizacijom čitaju *do-ma-re-do-so-fu-ma*. I za ovu metodu intonacije može se primijeniti prethodno predložena vježba na modulatoru. Učenicima bi do momenta modulacije sve trebalo biti vrlo jasno. Deveti takt, koji donosi tonove *e-g-e*, posljednje u početnom tonalitetu C-dura, solmizacijom glasi *ma-so-ma*. Nakon toga se solmizacija mijenja, i to tako da ton *c*, koji u C-duru glasi *do*, postaje u novom tonalitetu *fu*. Skok za tercu, *e-c*, koji bi u C-duru glasio *ma-do*, postaje *ma-fu*. Treba, dakle, razmišljati o intoniranju velike terce i istovremeno se prebaciti u novi tonalitet u kojemu *c* predstavlja posljednji ton prvoga tetrakorda, nakon čega slijedi uzlazni niz *fu-so-le-ti* i rješenje na toniku *do*. Ako se ovaj dio primjera pravilno otpjeva, a čemu prethodi zamišljanje odnosa tonova u sebi i stvaranje mentalne predodžbe zvuka (tzv. „unutarnji sluh“), ostatak će se primjera bez poteškoća točno intonirati (slika 34).

relativna:	mi	so	mi	fa	so	la	ti	do	do	ti	do	re	mi	mi	re	mi	so	
apsolutna:	mi	sol	mi	do	re	mi	fa	sol	sol	fa	sol	la	si	si	la	si	do	re
funkcionalna:	ma	so	ma	fu	so	le	ti	do	do	ti	do	re	ma	ma	re	ma	fu	so
	C:			G:														

Slika 34: Trenutak modulacije iz perspektive različitih solmizacija

Modulacija u tonalitet dominante moguća je i između dvaju molskih tonaliteta. Za razliku od dura, ovdje molski tonaliteti neće imati zajednički tetrakord, zbog različitosti strukture donjeg i gornjeg tetrakorda u molu (bez obzira na oblik mola). Kod molskih je ljestvica donji tetrakord uvijek molski te sadrži polustepen između drugog i trećeg tona tetrakorda, a gornji se razlikuje ovisno o obliku mola pa prema tome može biti:

- prirodni – polustepen je između prvih dvaju tonova tetrakorda;
- harmonijski – polustepen je između prvog i drugog te trećeg i četvrtog tona tetrakorda, a između drugog i trećeg tona razmak je jedan i pol stepen (povećana sekunda);
- melodijski – polustepen je između trećeg i četvrtog tona tetrakorda.

Jedan od primjera kvintne srodnosti između dvaju molskih tonaliteta nalazi se na početku četvrtoga stavka *Allegro* Mozartove *Serenada u c-molu* br. 12, K. 388 (slika 35).

Slika 35: W. A. Mozart: *Serenada u c-molu* br. 12, K. 388, 4.st. Allegro

Primjer započinje u c-molu. Sastoji se od dvije male glazbene rečenice koje zajedno čine malu glazbenu periodu od osam taktova. Prva rečenica započinje uzmahom na petom stupnju i njegovim skokom na prvi stupanj c-mola na tešku dobu. Sastoji se od izmjeničnog opisivanja kvintakorda prvog i septakorda petog stupnja. Druga rečenica također počinje uzmahom. Zapčinje isto kao i prva rečenica, opisivanjem tonova kvintakorda prvoga stupnja, ali u sljedećem taktu, umjesto prelaska na dominantnu funkciju, donosi akord koji

glasi poput kvintakorda petoga stupnja u prirodnom obliku c-mola, međutim, ovdje nije riječ o tome, već o promjeni tonaliteta. Ton *b*, koji bi bio prirodni sedmi stupanj u c-molu, postaje terca toničkoga kvintakorda – treći stupanj u novome tonalitetu g-mola. U tom se taktu opisuje prvi stupanj novoga (ciljnog) tonaliteta, a u sljedećem možemo primijetiti kruženje oko tonova petoga stupnja, što ujedno čini kadencu te završetak na prvom stupnju g-mola. Za razliku od modulacije s jednim predznakom razlike iz dura u dur, koja donosi razliku samo u jednom ljestvičnom tonu, kod modulacije iz mola u mol broj zajedničkih tonova je manji zbog vođice te povišenog šestog stupnja u melodijskom obliku mola. Ovisno o obliku mola koji je zastupljen u skladbi (ili didaktički osmišljenom primjeru), broj zajedničkih tonova između dvaju molskih tonaliteta može varirati. Za primjenu u nastavi *Solfeggia*, ovaj je primjer u originalnom zapisu dosta visok, najniži mu je ton g^1 , a najviši a^2 . Iz tog razloga bi bilo poželjno da se pjeva oktavu niže, ili da se transponira u neki drugi tonalitet u kojemu će ga biti lakše intonirati (slika 36).



Slika 36: Transpozicija (iz c-mola u e-mol) i prilagodba primjera za pjevanje

Relativna solmizacija u okviru metode *tonika-do* istovremeno zahtijeva razumijevanje odnosa tonalitetnih funkcija, ali i omogućava lakše percipiranje istih. To se može vidjeti na primjeru prve rečenice koja započinje rastavljenim kvartsekstakordom prvoga stupnja c-mola, *g-c-es*, a koji solmizacijom glasi *mi-la-do*. Drugi takt započinje također rastavljenim akordom, ovaj put kvintsekstakordom petoga stupnja, *h-d-g-f*, koji solmizacijom glasi *si-ti-mi-re*. Na satu bi bilo poželjno dobro izvježbati rastavljene akorde u što širem rasponu, da se primjer lakše svlada. Takt prije modulacije (peti takt) solmizacijom glasi *la-do-ti-la*. Ton *b* u šestom taktu u c-molu bi bio *so*, međutim, to je zajednički ton koji će se već pjevati solmizacijskim slogovima g-mola i glasit će *do*. Taj takt, prvi u novome tonalitetu, također započinje rastavljenim akordom, sekstakordom prvog stupnja. Ako se taj akord

pravovremeno percipira kao tonički sekstakord te se točno i intonira, jasno će se dobiti slika novoga tonaliteta te će nastavak primjera biti vrlo jednostavan.

Modulacija u kvintno srodni tonalitet kod molskih tonaliteta prilikom primjene apsolutne solmizacije ne predstavlja poteškoću, kao što je prethodno navedeno i za durske tonalitete. Najbitniji je moment modulacije onaj pri kojem, iako nema promjene slogova, promjena u intoniranju ipak postoji. Rastavljeni sekstakord prvoga stupnja u šestom taktu, *b-d-g* (solmizacijom *si-re-sol*), u kontekstu mola svakako asocira na toničku funkciju. S druge strane, durski će akord u molu u pravilu zvučati dominantno, bilo da je riječ o „pravoj“ dominantni na petome stupnju ili privremenoj, sekundarnoj dominantni. Bez jasnih asocijacija na tonalitetne funkcije, u apsolutnoj se solmizaciji može dogoditi pjevanje „od tona do tona“, računanjem intervalskih odnosa. Dakle, učenike već u nižim razredima osnovne glazbene škole (neovisno o metodi/solmizaciji), treba upućivati na sagledavanje šireg konteksta, u ovom slučaju akordne strukture.

Kao i kod prethodnih dviju metoda intonacije, ako je modulacija sama po sebi jednostavna i smisljena, tada ni izvedba ne može biti komplicirana. Može se reći da je modulacija bolje izvedena što je neprimjetnija i lakša za intonirati. Početak će primjera primjenom funkcionalne metode glasiti *so-do-nja-re-do*, što je vrlo jasno za intonaciju i stvaranje dojma tonalitetne funkcije. To je ono što apsolutnoj solmizaciji djelomično nedostaje budući da isti solmizacijski slogovi mogu predstavljati različite intervalske odnose te odnose među bilo koja dva stupnja (dijatonska ili alterirana) u tonalitetu. Peti takt primjenom ove metode glasi *do-nja-re-do*. Nakon toga slijedi ton *b* koji će se izgovarati slogovima novoga tonaliteta, a taj će takt glasiti *nja-so-do*. Ovo je ključni takt, o kojemu ovise tumačenje i izvedba ostatka primjera. Ako pozornost skrenemo na analizu primjera koja uvijek prethodi pjevanju, činjenica da je riječ o molskom sekstakordu upućuje na neki od glavnih stupnjeva. S obzirom na to da primjer završava tonom *g*, lako je prema završetku primjera, ali i prethodnim taktovima pa i spomenutom rastavljenom trozvuku *b-d-g*, zaključiti da je riječ o *g*-molu. Izvedba se može olakšati ako se prije obrade primjera vježbaju rastavljeni akordi, koristeći dva modulatora istovremeno. Budući da je riječ o dvama trozvucima koji se kromatskom promjenom mijenjaju iz durskog u molski, možda je najbolji izbor vježbanje u dvama istoimenim tonalitetima (slika 37).

relativna: mi so do la do fa ti re so mi re do
apsolutna: si re sol mi sol do fa la re si la sol
funkcionalna: ma so do le do fu ti re so ma re do

do mi la fa la re si ti mi do ti la
si re sol mi sol do fa la re si la sol
nja so do lje do fu ti re so nja re do

Slika 37: Primjer fraza za vježbu upotrebom dvaju ljestvičnih modulatora

4.1.3 Dijatonska modulacija u tonalitet subdominante

Modulacija za jedan predznak razlike, ali u silaznom smjeru, rezultira dolaskom u tonalitet subdominante. Za razliku od modulacije u tonalitet dominante, gdje prvi stupanj u početnom tonalitetu postaje četvrti stupanj u ciljnom tonalitetu, kod modulacije u tonalitet subdominante prvi stupanj početnog tonaliteta postaje petim stupnjem ciljnoga tonaliteta. Broj zajedničkih tonova i zajedničkih akorda je isti, samo su oni drugačije raspoređeni.

Primjer modulacije u tonalitet subdominante između dvaju durskih tonaliteta nalazi se na početku solo pjesme Roberta Schumanna *Wenn ich in deine Augen seh'* (*Kad pogledam u tvoje oči*) iz ciklusa *Dichterliebe* (*Pjesnikova ljubav*), op. 48 (slika 38).

Slika 38: R. Schumann: *Dichterliebe*, op. 48, *Wenn ich in deine Augen seh'*

Ovaj se ulomak sastoji od osam taktova koji čine veliku glazbenu rečenicu. Započinje u G-duru, tonovima kvintakorda prvog stupnja. Nakon toga, u četvrtom i petom taktu nastupaju tonovi kvintakorda drugoga stupnja kao subdominantna funkcija. Međutim, u

petom taktu dolazi do modulacije u novi tonalitet C-dura. Ton *c* je zajednički, što je poveznica ovih dvaju tonaliteta. Posljednja osminka u četvrtom taktu i prve dvije osminke u petom taktu još pripadaju početnom G-duru, ali od druge dobe u petom taktu, treći put kad se pojavi ton *c*, on postaje prvim stupnjem novoga tonaliteta. Za uspješnu izvedbu ovoga modulativnog primjera važno je točno intonirati skok za čistu kvartu uzlazno, na prijelazu iz petog u šesti takt. Dalje se melodija kreće postepeno i to učenicima daje vremena da osjete funkcije novoga tonaliteta u kojemu ulomak i završava.

Modulacija u tonalitet subdominante podrazumijeva „oduzimanje“ jednoga predznaka tonalitetima s povisilicama, za razliku od modulacije u tonalitet dominante pri kojoj se predznak dodaje. I jedan i drugi slučaj utječu na stabilnost početnog tonaliteta te njegove funkcije, s razlikom u tome što se kod modulacije po uzlaznom kvintnom krugu daje dojam podizanja napetosti, dok modulacija u tonalitet subdominante daje dojam popuštanja napetosti, silaženja, što je i logično jer je riječ o kretanju po kvintnom krugu u silaznom smjeru.

Ova vrsta modulacije u kvintno srodni tonalitet manje je učestala u literaturi od modulacije za kvintu uzlazno, no još je uvijek riječ o dovoljno bliskim tonalitetima pa ne bi trebala stvarati poteškoće kod primjene metode *tonika-do*. Ulomak započinje rastavljenim kvintakordom prvoga stupnja u G-duru koji solmizacijom glasi *mi-so-mi-do*. Cijeli prvi dio obilježava upravo taj kvintakord. Drugi dio ove velike rečenice započinje uzmahom na peti takt, tonom *c* koji se solmizacijom tumači kao *fa*. Taj je ton vrlo nestabilan jer predstavlja silaznu vođicu koja teži rješenju u treći stupanj *mi*. Međutim, upravo nestabilna silazna vođica postaje u novom tonalitetu C-dura najstabilniji ton, prvi stupanj koji se relativnom solmizacijom izgovara *do*. S obzirom na to da se taj ton *c* u petom taktu repetira, još će se prva doba izgovarati kao *fa*, u G-duru, a od druge dobe, treće note u tom taktu, *c* bi bilo najbolje pjevati kao prvi stupanj C-dura, solmizacijom *do*, kako bi se stvorila što čvršća i bolja stabilnost tonaliteta i jasnoća nove tonike. Ako se taj ton osvijesti kao tonika, vrlo će se lako intonirati *do-mi-re-do*, a zatim će i skok za kvartu u okviru novoga tonaliteta biti logičan i jednostavan. Ipak, kako bismo bili što sigurniji da će se skok za kvartu dobro intonirati, može se prije pjevanja primjera napraviti vježba sa skokom za kvartu u bilo kojem od dvaju durskih tonaliteta koji su prisutni u ovom ulomku (slika 39). Prednost treba dati početnom tonalitetu, G-duru, iako se skok pojavljuje u drugom dijelu kad se već modulira u C-dur, ali analogno odnosima u G-duru, lako će se intonirati isti odnosi i u C-duru, a ova vježba može poslužiti kao upjevavanje i kao priprema za zapis diktata.

relativna: so do la re ti mi do fa re so mi la fa ti do
 apsolutna: re sol mi la fa si sol do la re si mi do fa sol
 funkcionalna: so do le re ti ma do fu re so ma le fu ti do

do so ti fa la mi so re fa do mi ti re la do
 sol re fa do mi si re la do sol si fa la mi sol
 do so ti fu le ma so re fu do ma ti re le do

Slika 39: Vježba s kvartama unutar ljestvice

Ni prilikom rada pomoću apsolutne solmizacije nema nedoumica dok su u pitanju modulacije u bliske tonalitete. Ovdje će rastavljeni kvintakord prvoga stupnja G-dura, koji se javlja na početku ulomka, solmizacijom glasiti *si-re-si-sol*. Ton *c* u petom taktu bit će *do*, a to će i ostati u C-duru. Modulacija je vrlo jasna i uočljiva i u upotrebi ove metode intonacije, kad se mijenja samo jedan dijatonski ton početnoga tonaliteta, i to na vrlo postupan način kao što je to ovdje slučaj, čak se i kod apsolutne solmizacije lakše mogu osvijestiti tonalitetni centar i funkcije. Kod primjene ovoga načina rada nije potrebna vježba s kvartama jer se one izvode na razini automatizma, kvarta na ton *c* u G-duru koja bi glasila *c-fis* i bila bi povećana, izmijenjena je u *c-f* te je sada riječ o čistoj kvarti koja je učestalija i lakša za intoniranje. Za primjenu apsolutne solmizacije bilo bi uputno otpjevati kvintakorde na svim ljestvičnim stupnjevima, kako bi učenici lakše intonirali one koji se pojavljuju u primjeru (slika 40).

solla si dore do si re si sol la si dore mi re do mi do la si dore mi fa mi re fa re si

dore mi fa sol fa mi sol mi do re mi fa solla sol fa la fa re mi fa solla si la sol si sol mi

fa solla si do si la do la fa sol

Slika 40: Prijedlog za vježbanje kvintakorda kao priprema za obradu primjera – apsolutna solmizacija

Kako su modulacije u bliske tonalitete uvijek jednostavnije za učenike, tako će to biti i u slučaju funkcionalne metode. Ovdje ona ne donosi novu problematiku u odnosu na prethodne dvije metode, pogotovo u usporedbi s metodom *tonika-do*. Po ovoj se metodi rastavljeni kvintakord prvoga stupnja u G-duru, koji se pojavljuje na početku ulomka, izgovara *ma-so-ma-do*. I promjena solmizacije u petom taktu, kada dolazi do promjene tonaliteta, vrlo je slična metodi *tonika-do* (gdje je *fa* postao *do*) pa tako u funkcionalnoj metodi *fu* postaje *do*. Peti takt i početak šestoga takta ovom solmizacijom glase: *fu-fu-do-do-ma-re-do-fu...* i tako dalje. U primjeni funkcionalne solmizacije može se prije pjevanja primjera za upjevavanje i kao pripremu za primjer otpjevati vježba s kvartama, kao što je to bilo predloženo i kod metode *tonika-do*.

Ako modulaciju u tonalitet subdominante iz dura u dur zamijenimo molskim tonalitetima, kao i kod modulacije u tonalitet dominante, doći će do većih promjena. S obzirom na činjenicu da, za razliku od dura koji ima samo jedan oblik, svaka molska ljestvica ima tri oblika, broj zajedničkih tonova između polaznog i ciljnog tonaliteta može varirati. Ako se za usporedbu uzmu obje ljestvice u prirodnom obliku, tada je razlika samo u jednom tonu, kao i kod durskih tonaliteta. Najmanji je broj zajedničkih tonova kod molskih tonaliteta ako se polazni tonalitet nalazi u melodijskom obliku, a tonalitet subdominante (ciljni tonalitet) u harmonijskom obliku (slika 41).

prirodni a-mol

prirodni d-mol

melodijski a-mol

harmonijski d-mol

Slika 41: Razlike među različitim oblicima mola s jednim predznakom razlike po kvintnom krugu silazno

Primjer opisane vrste modulacije u literaturi pronalazimo u kantati J. S. Bacha *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd*, BWV 208, unutar arije *Ihr Felder und Auen* (*Tvoje njive i livade*), čiji se ulomak nalazi na slici 42.



Slika 42: J. S. Bach: *Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd*, BWV 208, arija *Ihr Felder und Auen*

Ulomak započinje u d-molu, uzmahom s petog na prvi stupanj. Prvi se dio sastoji od osam taktova koji čine veliku glazbenu rečenicu. Na početku rečenice pojavljuje se dvotakt koji se potom dva puta varirano ponavlja, nakon čega slijedi kadenca. U rečenici koja započinje u d-molu, prilikom variranja početnog dvotakta, događa se kratak uklon u paralelni F-dur (peti takt). Na prvi se pogled može činiti da je riječ samo o prirodnom obliku mola, međutim, nastup dominante F-dura u sedmom taktu te rješenje u tercu toničkoga kvintakorda u sljedećem taktu potvrđuje da je ipak riječ o uklonu, pogotovo ako uzmemo u obzir cijeli harmonijski kontekst, a ne samo melodiju. Sljedeći dio ulomka započinje također uzmahom, a u cjelini je to velika glazbena rečenica u trajanju od devet taktova. Početak ove rečenice označava ujedno i povratak u d-mol, skok *a-d* na samom početku označava odnos dominante i tonike u d-molu. Melodija se dalje kreće u d-molu, sve do trinaestoga takta i pojave tona *fis*. On se javlja u sklopu rastavljene harmonije *fis-a-d* koja predstavlja dominantu četvrtoga stupnja d-mola. Da nije riječ samo o sekundarnoj dominantni, već o modulaciji, zaključuje se po tome što se i u završetku ovoga dijela javlja ton *fis*, a rečenica završava tonom *g*, prvim stupnjem g-mola.

Kad se s učenicima radi po metodi *tonika-do*, ovaj primjer započinje skokom s dominante na toniku, što se slogovima tumači kao *mi-la*. Nakon toga, u drugom taktu slijedi skok za oktavu, koji je prelomljen kvintom, *e-a-e*, solmizacijom *ti-mi-ti*. Riječ je o dva velika skoka u istom smjeru te bi, iako je sve u okviru oktave, moglo doći do problema s intoniranjem. Potrebno je pripremiti i izvježbati takve skokove prije obrade samog primjera (slika 43).



Slika 43: Prijedlog vježbe kao priprema za obradu konkretnog primjera iz literature – relativna solmizacija

Po pitanju uklona u F-dur u petom taktu koji je ranije opisan, a nije najočitiiji iz dionice glasa koja je uzeta kao ulomak za pjevanje, ništa se nepoželjno neće dogoditi ako se taj dio tumači i u početnom d-molu s obzirom na zajedničku solmizaciju dvaju paralelnih tonaliteta. U devetom se taktu melodija svakako kreće u d-molu, započinje prvim stupnjem nakon kojega slijedi silazno postepeno kretanje, solmizacijom *la-so-fa*. Ova četverotaktna fraza sadrži pretežito postepeno kretanje te završava na dominantu d-mola, tonu *a*, solmizacijom *mi*. U sljedećem, trinaestom taktu dolazi do modulacije u tonalitet g-mola. Solmizacijski se slogovi ne mijenjaju ranije, već na prvoj dobi ovog takta. Tako ton *fis* postaje u g-molu *si* i preuzima ulogu vođice (slika 44).



Slika 44: Taktovi modulacije sa slogovima relativne solmizacije

U tom se taktu melodija kreće po tonovima dominantnog kvintakorda, točnije njegovog prvog obrata, a solmizacijom to glasi *si-ti-mi*. Tom sekstakordu prethodi ton *a*, koji je u d-molu dominantna, a u odnosu na sljedeći akord predstavlja dominantu dominante u novom tonalitetu, međutim, ipak se čita solmizacijskim slogovima d-mola. Kako bi se trenutak modulacije što bolje intonirao, prilikom primjene relativne solmizacije već na tonu *a* u prethodnom taktu treba razmišljati kao o drugom stupnju g-mola (solmizacijom *ti*) te istodobno razmišljati o pomaku za malu sekundu do kojega dolazi na prijelazu iz tonaliteta u tonalitet, tonovima *a-fis*. Osim tog pomaka, točno otpjevan sekstakord petoga stupnja u g-molu u trinaestom taktu te njegovo rješenje, osiguravaju jasnoću tonaliteta i funkcionalnih

odnosa te omogućuju jednostavno intoniranje ostatka ulomka koji do svoga kraja ostaje u g-molu (slika 45).



Slika 45: Vježba s rastavljenim sekstakordima – relativna solmizacija

Ako se ovaj primjer obrađuje primjenom apsolutne solmizacije, on započinje slogovima *la-re*. Kao i kod metode *tonika-do*, i u apsolutnoj solmizaciji je moguće da će skokovi u drugom taktu uzrokovati intonacijske poteškoće, ali ipak u manjoj mjeri nego kod pjevanja relativnom solmizacijom. Apsolutna je solmizacija do određene mjere usmjerena više prema intervalskim odnosima nego prema funkcijama pa posljedica toga može biti teže predočavanje funkcija kod velikih skokova. Kao i u slučaju relativne metode, ovdje će također pomoći pomno osmišljene vježbe sa skokovima u okviru tonaliteta. Apsolutna solmizacija prilikom modulacija ne zahtijeva promjenu solmizacijskih slogova pa je i kod ovoga primjera svejedno hoće li se dio od petog do osmog takta tumačiti kao ukлон u F-dur ili će sve i dalje ostati unutar d-mola. U trenutku modulacije u g-mol (trinaesti takt) pojavljuje se ton *fis* (slika 46), pa tako u primjeni ove metode treba obratiti pozornost na interval koji taj ton tvori u odnosu na prethodni (*a-fis*).



Slika 46: Taktovi modulacije sa slogovima apsolutne solmizacije

Kako se ostatak primjera ne bi pjevao po intervalima, od tona do tona, važno je da se osvijesti da sekstakord *fis-a-d* pripada petom stupnju novoga tonaliteta i dominantne je funkcije, a

nakon njega slijedi rješenje u tercu toničkog kvintakorda. U ovom je primjeru riječ o bliskoj modulaciji i jasnoj promjeni predznaka, što kod apsolutne solmizacije predstavlja lak prelazak u novi tonalitet te, barem u spoznajnom smislu, jasno prepoznavanje novih tonalitetnih funkcija.

Po funkcionalnoj solmizaciji ovaj primjer započinje solmizacijskim slogovima *so-do*. Za razliku od dosad spomenutih načina obrade ovoga primjera, kod funkcionalne solmizacije vrlo je bitno hoće li se dio od petog do osmog takta tumačiti kao d-mol ili kao uklon u F-dur. Ako se nastavlja u d-molu, što će se tumačiti kao prirodni oblik d-mola, za razliku od početka kada se melodija kretala u harmonijskom obliku mola, solmizacijski slogovi petoga takta će glasiti *do-te-do*. Međutim, ako se taj dio tumači kao F-dur, mijenjaju se slogovi (slika 47).

d: so do ti do re so re so fuso nja do so
F: (ma) le sole fu re re so le so fuma ma ma

d: so do ti do re so re so fuso nja do so do te do lje fu fu te do te lje so so so

Slika 47: Dvije verzije tumačenja sa slogovima funkcionalne solmizacije

Četvrti takt, koji je još uvijek u d-molu, glasit će solmizacijom *nja-do-so*. Nakon toga peti takt započinje tonom *d* koji bi u d-molu solmizacijom bio *do*, međutim, prelaskom u F-dur taj ton postaje *le* (durski šesti stupanj) solmizacijom novoga tonaliteta. Prema funkcionalnoj solmizaciji gornji tetrakord uzlazne melodijske ljestvice glasi *so-le-ti-do*. S obzirom na to da je zadnji ton u d-molu solmizacijom *so*, a sljedeći ton u F-duru solmizacijom *le*, potrebno je pripaziti jer ipak nije riječ o pomaku za veliku sekundu, već o skoku za čistu kvartu uzlazno. Tu kvartu je najbolje tumačiti u F-duru (kao *ma-le*), iako će se izgovor/pjevanje odvijati na gore navedeni način. U osmom taktu, posljednjem koji se može tumačiti u F-duru, javlja se ton *a*, koji će u tom tonalitetu solmizacijom glasiti *ma*. On se istovremeno, ako se razmišlja u d-molu, solmizacijom tumači kao *so*. Tako bi za primjenu funkcionalne solmizacije bilo poželjnije da se zanemari taj uklon i cijelo se vrijeme koriste solmizacijski slogovi d-mola jer „ubacivanje“ F-dura samo zbunjuje, a sve je izvedivo i kao

dijatonika prirodnog oblika d-mola. Ako se ipak odlučimo za uklon u F-dur, u devetom taktu dolazi do povratka u početni tonalitet te se mijenjaju slogovi. Tonovi *d-c-b* ne izgovaraju se *le-so-fu*, kako bi to bilo u F-duru, već postaju *do-te-lje* u d-molu. U dvanaestom taktu je ton *a* (solmizacijom *so*) posljednji ton d-mola i u sljedećem se taktu prelazi na solmizacijske slogove g-mola: rastavljeni sekstakord *fis-a-d* solmizacijom postaje *ti-re-so* (slika 48). Bitno je, kao i kod svih ostalih solmizacijskih varijanti, dobro intonirati interval na prijelazu taktova (*fis-a*), a zatim, kao i kod relativne solmizacije, točno izvesti rastavljeni sekstakord i doživjeti ga kao peti stupanj kako bi se ostatak primjera uspješno otpjevao.

funkcionalna metoda

d: re fu nja re do so so
g: (re) ti re so nja fu nja re do so do ti do

Slika 48: Taktovi modulacije sa slogovima funkcionalne solmizacije

4.1.4 Dijatonska modulacija u tonalitet drugog tonskog roda udaljenog za jedan predznak

Osim modulacije u tonalitet dominante ili u tonalitet subdominante između dvaju durskih ili dvaju molskih tonaliteta, moguća je i modulacija u tonalitet udaljen za jedno mjesto po kvintnom krugu u kojoj je riječ o promjeni tonskog roda. To znači da će prvi tonalitet biti durski, a drugi molski ili obratno. Primjer takve modulacije nalazi se u Schumannovoj solo pjesmi *Zwei Venetianische Lieder II: Wenn durch die Piazza* iz ciklusa *Myrthen*, Op. 25 (slika 49).

9

Slika 49: R. Schumann: *Myrthen*, op. 25, *Wenn durch die Piazza*

U primjeru je iznesena kompletna dionica glasa ove solo pjesme. Po građi je dvodijelna pjesma, a cijeli stavak sadrži još klavirski uvod i završetak. Prvi dio građen je u obliku male glazbene periode. Započinje dominantom G-dura, prva rečenica završava subdominantom, a druga tonikom. Drugi dio pjesme građen je od varirano ponovljene male rečenice. Moglo bi se reći da je riječ i o doslovnom ponavljanju jer je jedina razlika u ponovljenoj rečenici prva doba u petnaestom taktu, to su ovdje osminke *fis-h*, a u prethodnoj rečenici na tom mjestu pojavljuje se samo četvrtinka *h*. Drugi dio pjesme započinje u h-molu, ali to nije odmah vidljivo, nego postaje jasnim u jedanaestome taktu. Tako zadnja osminka u devetom taktu, ton *fis*, (vođica G-dura) zapravo postaje petim stupnjem h-mola u koji se modulira. Početak je, dakle, na petom stupnju, a obje male rečenice završavaju na prvom stupnju h-mola. Ova dva tonaliteta, iako su kvintno srodni, nemaju zajednički tetrakord. Oni sada, ovisno o obliku mola, imaju pet do sedam zajedničkih tonova odnosno između jednog i četiriju zajedničkih akorda (trozvuka).

Ako se primjenjuje metoda *tonika-do* kod obrade ovoga primjera, najprije se, kao i uvijek, određuje moment modulacije. Tako zadnja osminka u devetom taktu, koja u G-duru solmizacijom glasi *ti*, postaje *mi* u h-molu. Ovo je dosta jednostavan primjer jer se ton *fis* dosta puta ponovi te će ga učenici lakše identificirati kao dominantu koja skače na toniku (za kvartu uzlazno). Nakon skoka sijedi postepeno kretanje koje neće zadati nikakve poteškoće. Do kraja ostajemo u tonalitetu h-mola, što je još jedna olakšavajuća okolnost za tumačenje i intoniranje primjera. Ako se želi što bolje pripremiti prelazak u drugi tonalitet, moguće je prije obrade primjera otpjevati niz s kvartama i sekstama u G-duru ili proći par vježbi na modulatoru koje uključuju učestaliju pojavu ranije navedenih intervala (slika 50). Kvarta *fis-h*, koja je prvi interval u novom tonalitetu, postoji također kao dijatonski interval i u G-duru, pa je i to jedan olakšavajući moment za učenike. Ovdje se može, dok se u h-molu izgovara *mi-la*, još uvijek razmišljati u G-duru (slogovima *ti-mi*), iako se preporuča tonove odmah tumačiti kao odnos dominante i tonike u h-molu.

relativna: mi so do fa la re so ti mi la do fa mi re do
 apsolutna: si re sol do mi la re fa si mi sol do si la sol
 funkcionalna: ma so do fu le re so ti ma le do fu ma re do

Slika 50: Frazе sa skokom za sekstu i kvartu – prikaz svih solmizacija

Za razliku od metode *tonika-do*, u primjeni apsolutne solmizacije zasigurno će se razmišljati u G-duru sve dok se ne pojavi vođica h-mola *ais*. Tako se slobodno može reći da je ova modulacija još jednostavnija za učenike koji se koriste apsolutnom solmizacijom. U trenutku kad se taj ton pojavi, oni će jednostavno otpjevati malu sekundu, shvatit će taj ton kao vođicu, i dalje bez puno razmišljanja nastaviti u h-molu. Bez obzira na to, može se i kod ove metode učvrstiti skok za čistu kvartu uzlazno upravo u odnosu dominantanta-tonika. Tako će učenici lakše primijetiti da je kvarta s prijelaza iz devetog u deseti takt svojevrsno trenutno rješenje napetosti. S obzirom na to da će se primjer najvjerojatnije obrađivati u razdoblju kad su modulacije za učenike još uvijek novost, bilo bi dobro vježbanjem češće suprotstavljati razne durske i molske tonalitete (primjerice paralelne i istoimene), kako bi se učenici podsjetili na prisustvo vođice u molu (u slučaju ovoga primjera, riječ je o tonu *ais*).

Kod obrade primjera funkcionalnom solmizacijom, ton *fis* s kraja devetog takta od *ti* u G-duru postaje *so* u h-molu. Moglo bi se zaključiti da je u ovom slučaju još jednostavnije riješiti „problem“ modulacije nego kod relativne i apsolutne solmizacije, zato što će uslijediti skok za čistu kvartu uzlazno koji predstavlja odnos dominantanta-tonika sa solmizacijskim slogovima *so-do*). Po ovoj metodi, deveti i deseti takt solmizacijom glase *so-so-so-do-ti-do-re-do-ti-do*. Ovdje solmizacijski slogovi pomažu stvoriti vrlo jasnu sliku funkcionalnih odnosa među tonovima te pospješuju stvaranje asocijacija između imena tonova i zvuka.

4.1.5 Dijatonska modulacija u tonalitete udaljene za dva predznaka

Ovisno o tonskom rodu i vrsti sekunde, tonaliteti mogu biti više ili manje udaljeni (misli se na udaljenost po kvintnom krugu) pa će se ovdje predstaviti primjer udaljenosti tonaliteta za dva predznaka, to jest za veliku sekundu. Kao i u prijašnjim primjerima, odnos tonskih rodova može biti različit: iz dura u dur, iz mola u mol, iz dura u mol i iz mola u dur. Primjer modulacije između dvaju durskih tonaliteta koji su udaljeni za veliku sekundu uzlazno nalazi se u solo pjesmi *Der Freund (Prijetelj)* skladatelja Huga Wolfa iz ciklusa *Eichendorff-Lieder (Eichendorffove pjesme)*, IHW 7 (slika 51).



Slika 51: H. Wolf: *Eichendorff-Lieder*, IHW 7, pjesma *Der Freund*

Ulomak je preuzet s početka solo pjesme iz dionice glasa. Cijeli se ulomak sastoji od dviju malih glazbenih rečenica od kojih svaka traje po četiri takta. Prva započinje u E-duru, petim stupnjem, a zapravo je to – harmonijski gledano – kvinta kvintakorda prvoga stupnja. Slijedi sniženi šesti stupanj pa se može ustanoviti da je riječ o harmonijskom obliku E-dura (molduru), ili pak izmjeničnoj alteraciji na druge dvije dobe prvoga takta koja se poslije opet vraća, odnosno rješava u peti stupanj. Zapravo se, ako izuzmemo te dvije dobe sniženog šestog stupnja u prvom taktu te jednog prohodnog tona *fis* u drugoj polovici trećeg takta, cijela ova prva rečenica kreće u okviru harmonije prvoga stupnja. Druga rečenica počinje tonom *h* koji bi bio peti stupanj u E-duru, međutim, nakon njega slijedi *ais*, a kasnije se javlja i *eis*, što znači da je to moment modulacije. Ton *h*, kao prvi ton u petom taktu, postaje četvrtim stupnjem u tonalitetu Fis-dura. Modulacija se u ovom slučaju može odrediti tek kad se pogleda druga rečenica kao cjelina, jer na početku druge rečenice melodija daje dojam kao da je riječ o H-duru. Ako se u obzir uzme i harmonizacija solo pjesme, tada je očito da je već u petom taktu tonalitet u kojemu se krećemo Fis-dur. Nakon promjene tonaliteta, u Fis-duru se melodija nastavlja kretati postepeno, s jednim skokom pa nastavkom postepenog kretanja sve do kraja ulomka i to cijelo vrijeme u Fis-duru.

Prema metodi *tonika-do*, primjer započinje tonovima koji solmizacijom glase *so-lu-so*. Prva rečenica do kraja vrlo je jasna u harmonijskom i melodijskom smislu i ne bi trebalo biti nikakvih poteškoća u njenom izvođenju. Druga rečenica počinje istim tonom kao i prva, tonom *h* koji se u E-duru solmizacijom tumači kao *so*, međutim, taj slog može biti samo pomoć za intonaciju jer više nismo u istom tonalitetu – treba pogledati cijelu drugu rečenicu kako bi se ispravno mogao odrediti novi tonalitet. Na prvi se pogled može učiniti da je riječ najprije o H-duru, a tek potom slijedi modulacija u Fis-dur, međutim, ako se ta rečenica gleda kao cjelina i ako se promotre i harmonije u pripadajućim taktovima, vidljivo je da je ipak tonalitet od početka rečenice Fis-dur. Ton *gis* u četvrtom taktu, posljednji u E-duru,

solmizacijom glasi *mi*, a nakon njega slijedi skok za malu tercu uzlazno, na ton *h* koji inače pripada E-duru, ali se ovdje javlja u kontekstu novog tonaliteta kao *fa*, nakon kojega slijedi postepeni silazni niz *mi-re-do-ti-la-so*. Kod metode *tonika-do* može doći do problema kod modulacija u udaljenije tonalitete, međutim, ovu je modulaciju skladatelj realizirao tako da je pogodna za intoniranje – nakon promjene tonaliteta započinje istim tonom kojim je započela i prva rečenica, a nakon toga slijedi postepeno kretanje. Ovdje je opet potrebno obratiti posebnu pažnju na odnose među tonovima s naglaskom na malu sekundu (polustepen) odnosno veliku sekundu (cijeli stepen).

Skok za sekstu pojavljuje se tek u predzadnjem (sedmom) taktu, nakon dva takta kretanja u novome tonalitetu. Posljednja dva takta solmizacijom glase *so-mi-mi-re-do*. Skok za veliku sekstu *so-mi* dosta je velik skok, a ujedno i vrlo specifičan interval u durskoj ljestvici koji se i inače, van konteksta tonaliteta, najlakše intonira ako se zamisli kao upravo ta dva solmizacijska sloga – *so* i *mi*.

Već je u više navrata rečeno da apsolutna solmizacija omogućuje lakše realiziranje modulacije, barem u pogledu tumačenja notnoga zapisa, zato što nema potrebe za promjenom solmizacijskih slogova već se mijenjaju samo pojedini intervalski odnosi. Upotrebljavajući apsolutnu solmizaciju, primjer će se na samom početku tumačiti/pjevati slogovima *si-do-si*. Ovdje je vrijedno napomenuti da bi se potpuno isti slogovi koristili u slučaju velike sekunde, točnije, bilo koje sekunde. Potrebno je podsjetiti da je riječ o moldurskoj varijanti ljestvice (ili običnoj izmjeničnoj alteraciji), da se ne bi pomislilo da do modulacije dolazi već u prvom taktu. To kod metode *tonika-do* nije potrebno objašnjavati, jer su učenici načinom imenovanja tonova vezani za tonalitetno središte i ne razmišljaju o tonovima kao izoliranim elementima određene cjeline, već svakom tonu pridodaju njegovu funkciju unutar trenutnog tonaliteta. Ako učenici dođu do zaključka da se ton (ili niz tonova) ne može (solmizacijski) protumačiti u okviru trenutnog tonaliteta, to je najčešće znak da je došlo do promjene tonaliteta. U kontekstu ovoga primjera, predlažu se vježbe u kojima će biti zastupljene male i velike sekunde, kao i spomenuti skok za sekstu koji se ovdje događa nakon modulacije. Upravo ovdje bi navedeni skok mogao zbunjivati učenike jer se kod apsolutne solmizacije intervali, kao i solmizacijski slogovi, na drugi način povezuju s određenim tonalitetnim stupnjevima i njihovim funkcijama.

Došavši do funkcionalne solmizacije, vraćamo se promjeni solmizacijskih slogova koju modulacija ovdje donosi. Prema funkcionalnoj solmizaciji, ovaj primjer započinje

slogovima *so-lu-so-ma*. I ovdje povišeni ili sniženi dijatonski stupanj ljestvice dobivaju nastavak *-i* ili *-u*, ovisno o tome je li riječ o povišenom ili sniženom stupnju. Tako i šesti stupanj ljestvice, koji u funkcionalnoj solmizaciji glasi *le*, dobiva nastavak *u* ako se snizi i tada solmizacijom glasi *lu*. To je još jedna karakteristika funkcionalne solmizacije, stupnjevi završavaju onim samoglasnikom koji izražava smjer njegova kretanja, to jest njegovu statičnost ili dinamičnost. Tako samoglasnikom *u*, osim svih sniženih ljestvičnih stupnjeva, završava i dijatonski četvrti stupanj *fu*, koji je po svojoj prirodi silazna vođica. Prva rečenica ovoga ulomka završava tonom *gis*, solmizacijom *ma*. Nova glazbena rečenica započinje tonom *h* koji u Fis-duru, novom tonalitetu, slogovima funkcionalne solmizacije sada glasi *fu*. Potom slijedi postepeni silazni niz kako je već prethodno opisano. I kod ove je solmizacije najvažnije dobro prepoznati tonalitet u koji se modulira i promjena tonaliteta tada postaje vrlo jednostavna (slika 52).

relativna:	fa	fa	fa	mi	re	do	ti	la	so	mi	mi	re	do
apsolutna:	si	si	si	la	sol	fa	mi	re	do	la	la	sol	fa
funkcionalna:	fu	fu	fu	ma	re	do	ti	le	so	ma	ma	re	do

Slika 52: Početak Fis-dura u sve tri solmizacije

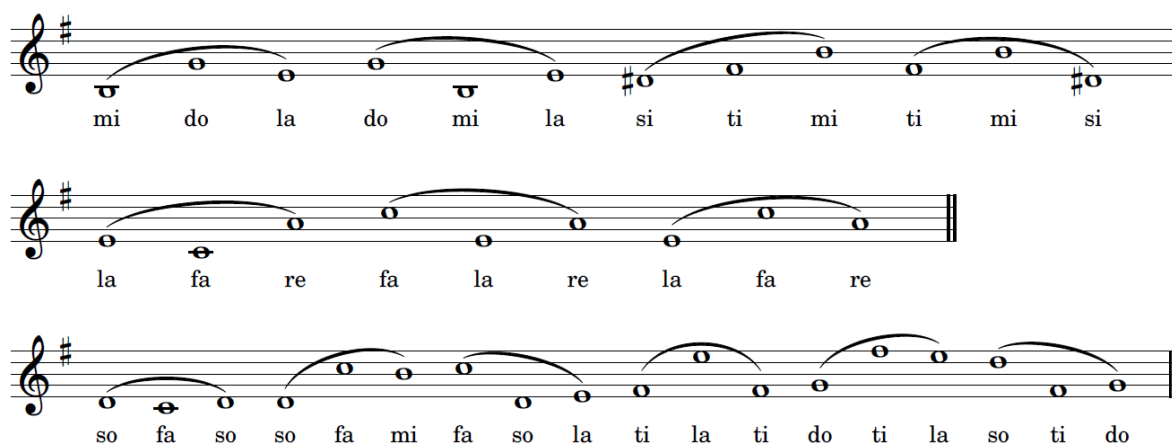
I kod modulacije u tonalitet udaljen za dva predznaka postoji mogućnost pojave različitih tonskih rodova. Takva se modulacija nalazi u solo pjesmi Edwarda Griega iz ciklusa *Četiri pjesme i balade*, op. 9, pod nazivom *Solnedgang (Zalazak sunca)*, iz koje je uzeta dionica glasa (slika 56).

Slika 53: E. Grieg: *Četiri pjesme i balade*, op. 9, *Solnedgang*

Primjer započinje u A-duru, uzmahom alteriranog četvrtog stupnja na peti stupanj, nakon kojega slijedi varirano ponovljeni dvotakt. Na kraju četvrtoga takta dolazi do

modulacije. Ton *e*, peti stupanj u A-duru, postaje prvim stupnjem e-mola. Modulira se, dakle, u tonalitet udaljen za dva mjesta po kvintnom krugu. Nadalje, peti i šesti takt čine dvotakt koji se sastoji od varirano ponovljenog takta, a nakon toga slijedi još jedan dvotakt. Ovdje dolazi do nove promjene tonaliteta, koja na prvi pogled nije tako lako uočljiva. Vidljivo je da se od modulacije u e-mol krećemo u njegovom harmonijskom obliku, a sad se pojavljuju tonovi *d* i *c*, što sugerira prirodni oblik. Međutim, upravo ti tonovi čine okvir dominantnog septakorda G-dura, koji je paralelan s e-molom. U prijašnji e-mol melodija se vraća već u sljedećem taktu, koji je ujedno i završni u ovom ulomku. Tako se od pojave G-dura ne može govoriti o modulaciji, nego o uklonu. U posljednjem taktu slijede dominantna i tonika kao jasna potvrda e-mola. U ovom je primjeru stoga objedinjeno nekoliko modulativnih elemenata: najprije modulacija u tonalitet udaljen za dva predznaka na kraju četvrtoga takta, zatim uklon u paralelni tonalitet, te na kraju povratak u početni tonalitet. Primjer je, dakle, moguće iskoristiti i za informativno upoznavanje s pojmom uklona te njegovim konkretnim značenjem i primjenom. Valja napomenuti da skladatelj ovaj postupak koristi kako bi nakratko „zavarao“ slušatelja, ali i promijenio boju i karakter čitavog djela.

Pristupi li se ovom ulomku relativnom solmizacijom, tada se započinje alteriranim četvrtim stupnjem koji solmizacijom glasi *fi*, a rješava se u *so*. Nakon toga sve teče uobičajeno, do kraja četvrtog takta, kada zadnja osminka *e*, koja u A-duru glasi *so*, postaje *la* u e-molu. Kao i u prethodnom primjeru, ponavljanje tona *e* nekoliko puta učvršćuje svijest o novoj tonici te je puno jednostavnije nastaviti pjevati u novome tonalitetu, jer postoji kratki dio koji kao da je u glazbenom vakuumu, a koji služi prilagodbi osjećaja za glavne funkcije novoga tonaliteta. Kod uklona u G-dur nema promjene solmizacije jer je riječ o paralelnim tonalitetima, stoga od zadnje note u četvrtom taktu ostaje ista solmizacija. U ovom bi primjeru moglo doći do poteškoća u petom taktu, kada se javlja skok za malu sekstu *dis-h* (solmizacijom *si-mi*). Skok nije tako neuobičajen, ali mogao bi biti problematičan jer se upravo moduliralo i tek se promijenila solmizacija. Nakon toga se u primjeru pojavljuje još i skok za kvintu silazno u šestom taktu te skok za malu i veliku septimu uzlazno i silazno u sedmom taktu. Prije obrade primjera predlaže se vježbanje navedenih skokova u kombinaciji s ostalim dijatonskim (i eventualno alteriranim) tonovima tonaliteta (slika 57).



Slika 54: Prijedlog vježbi sa skokovima za sekstu i septimu – relativna solmizacija

Primjena apsolutne solmizacije otklanja problematiku uzrokovanu promjenom solmizacije, no to ne znači da takav pristup sa sobom ne nosi nikakve probleme, što je vidljivo i iz prethodnih primjera modulacija. U pogledu momenta modulacije u e-mol, od samog kraja četvrtog takta te prijelaza na peti takt, upravo ono što je kod relativne metode naglašeno kao olakotna okolnost – repetirani ton *e*, koji postaje nova tonika i daje sigurnost u pjevanju – kod apsolutne metode nema značajnu ulogu. Budući da je u primjeni ove metode naglašena svijest o veličini i vrsti intervala, moguće je izvesti vježbe na modulatoru koje su predložene za metodu *tonika-do*, naravno, uz primjenu odgovarajućih slogova koji će ovaj put biti drugačiji. Također, bilo bi dobro upjevati učenike vježbom s rastavljenim kvintakordima silazno, jer se upravo tim akordom potvrđuje e-mol nakon modulacije. Time se može osvijestiti funkcija silaznog kvintakorda u petom taktu, kako se primjer ne bi pretvorio u iščitavanje od intervala do intervala. U sedmom taktu, kad se pojavi niz septima, velika je mogućnost da se pojave i poteškoće s intoniranjem. Kao pomoć u izvođenju može se razmišljati o obratu intervala, a dobro bi došlo i vježbanje septima i sekundi unutar fraza na modulatoru prije obrade primjera. Glede uklona u G-dur, bit će teže zamjetljiv u usporedbi s relativnom solmizacijom, ali će i dalje izostanak vođice e-mola sugerirati da je došlo do kratkotrajne promjene tonskog centra, nakon čega slijedi povratak u e-mol.

Funkcionalna solmizacija opet vraća razmišljanje o tonalitetu i njegovim funkcijama, više nego o intervalskim odnosima. Ako je riječ o intervalu koji se kreće unutar harmonije određene funkcije, on će se možda izvesti s jednakom lakoćom kao i uz pomoć apsolutne solmizacije, ali će sami solmizacijski slogovi koji upućuju na određene ljestvične stupnjeve

olakšati i shvaćanje funkcije tog određenog intervala. Tako će i rastavljeni trozvuk prvoga stupnja u prvome taktu, osim zvučnom predodžbom, već i samim slogovima koje ti tonovi nose upućivati da je riječ upravo o tom trozvuku prvoga stupnja. Trozvuk će solmizacijom glasiti *so-so-do-do-so-so-ma-ma*, kao što bi to bilo i u svakom drugom duru na prvome stupnju. Kod momenta modulacije, zadnja osminka *e* u četvrtom taktu, što je u A-duru solmizacijom *so*, postat će *do* (tonika) u e-molu. Kod funkcionalne solmizacije, za razliku od relativne, solmizacija se mijenja i prilikom mutacije u G-dur, jer se ovdje tonaliteti ne obrađuju kao paralelni već kao istoimeni. Stoga se u šestom taktu nakon skoka *h-e*, solmizacijom *so-do*, nakon pauze zadnja osminka ne ponavlja kao *do*, već postaje *le*, nakon kojega slijede slogovi *fu-fu-so-fu*. Zadnja nota u tom taktu, solmizacijom *ma*, posljednja je nota toga kratkog uklona, a već se sljedeći ton *a* u zadnjem taktu pjeva slogovima e-mola. U G-duru bi to bio slog *re*, ali budući da je riječ o povratku u e-mol, taj ton postaje *fu*. S obzirom na to da se u ovoj metodi tonaliteti ne obrađuju po principu paralelnosti, potrebno je skrenuti pozornost na oblik e-mola koji se javlja, kako bi se lakše prepoznao uklon u G-dur. I kod primjene ove solmizacije, kao i kod prethodnih dviju, poželjno bi bilo utvrditi intoniranje seksti i septima pomoću vježbi na modulatoru, kao što je predloženo ranije.

4.1.6 Dijatonska modulacija u tonalitetu udaljene za tri ili četiri predznaka

Kao primjer udaljenosti između dvaju tonaliteta od tri ili četiri predznaka, mogu poslužiti brojni primjeri tonaliteta udaljenih za tercu. Kao i kod modulacije u tonalitet udaljen za sekundu, ovisno o tonskim rodovima polaznog i ciljnog tonaliteta te odnosima male ili velike terce (između njihovih tonika), tonaliteti mogu biti više ili manje udaljeni. Za primjer modulacije s tonalitetima udaljenim za četiri predznaka može se uzeti primjer Johanna Straussa mlađeg, valcer *Du und du (Ti i ti)*, op. 367, br. 1. Riječ je o dijatonskoj modulaciji iz C-dura u E-dur (slika 53).



Slika 55: J. Strauss mlađi, *Du und du*, op. 367, br. 1

Ovaj je ulomak iz valcera građen u obliku velike glazbene periode. Svaka se od dviju rečenica sastoji od dva četverotakta koji su građeni od sličnog materijala (slika 54). Prva velika rečenica započinje u C-duru, a završava kadencom na tonici. Druga rečenica počinje identično kao i prva, početna su im tri takta potpuno identična, a u četvrtom taktu drugog dijela velike glazbene periode nastupa ton *h*, koji se može različito tumačiti, no pogledamo li partituru, vidjet ćemo da je on u sklopu akorda *e-gis-h* koji u C-duru ima funkciju dominante šestoga stupnja. U drugom dijelu druge velike rečenice vidljivo je da to nije samo nastup sekundarne dominante, već da je riječ o modulaciji. Tako je ton *h* u dvanaestom taktu zajednički ton, a prvi ton u trinaestom taktu, također *h*, postaje petim stupnjem E-dura u kojemu druga rečenica periode i završava. Dakle, prva rečenica završava tonikom u C-duru, a druga tonikom u E-duru. Osim zbog obrade modulacije, ovaj se ulomak može iskoristiti i kao primjer jedne od vrsta glazbenih perioda u kojoj je u drugoj rečenici došlo do modulacije.

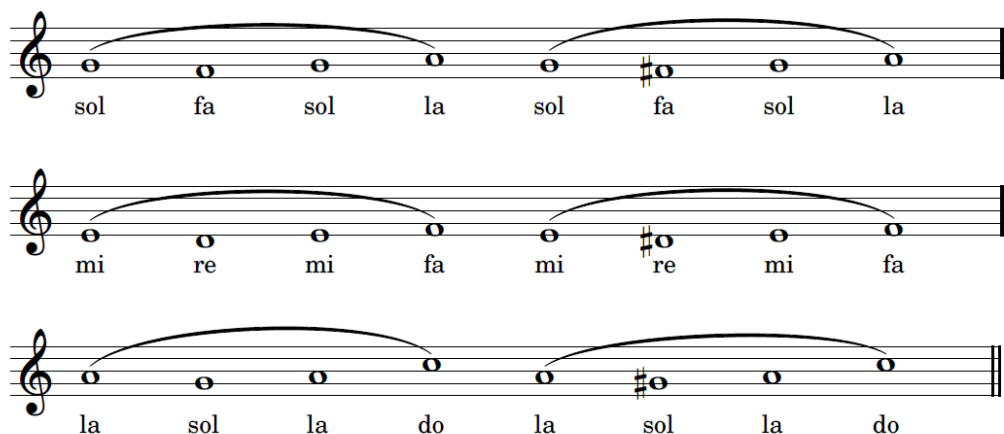


Slika 56: Druga mogućnost zapisa primjera - naglasak na periodi

Ovaj je primjer dosta zahvalan za obradu modulacije relativnom solmizacijom. Vrlo je jednostavan, ponajviše ga karakterizira pojava izmjeničnih alteriranih tonova koji prema ovoj

solmizaciji imaju vlastita imena koja se razlikuju od imena dijatonskih tonova, što olakšava i njihovo intoniranje. Kao što je već rečeno, do modulacije dolazi u dvanaestom taktu. To je ton *h*, u C-duru solmizacijom *ti*, a ponovljeni *h* u prvom taktu postaje *so* u E-duru. Da smo u E-duru najlakše je zaključiti po zadnjem tonu *e*, a s obzirom na to da su u prethodnom taktu prisutni tonovi *gis* i *cis*, zasigurno nije riječ o e-molu. No, ovdje je prisutan još jedan moment po kojemu se može zaključiti da je riječ o E-duru. Za vrijeme kretanja melodije u C-duru, nekoliko se puta ponovi figura koja započinje tonovima *g-fis-g*, solmizacijom *so-fi-so*. Sada se javljaju tonovi *h-ais-h*, oni koji se u E-duru solmizacijom također čitaju *so-fi-so*. Tako je i to motiv koji može pomoći pri uspješnijem izvođenju modulacije kod prelaska u novi tonalitet – poznati fragment koji se sada pojavljuje u novom tonalitetu.

Za obradu ovog primjera pomoću apsolutne solmizacije, treba obratiti pažnju na neke druge dijelove. Zastane li se kod trenutka modulacije u E-dur, lakše će se percipirati funkcije jer je riječ o identičnom materijalu kakav je bio u C-duru na početku ulomka. Taj će se početni element, koji se sekventno ponavlja više puta tijekom ulomka, već dovoljno puta javiti kako bi naznačio ulazak u novi tonalitet. U isto će vrijeme biti dovoljno poznat i dovoljno nov pa neće predstavljati problem za izvedbu, a novost je u promjeni tonaliteta. U primjeni apsolutne solmizacije više bi problema predstavljalo postavljanje početne figure jer je riječ o gušćim pomacima, dovoljno sličnim i dovoljno različitim da uzrokuju intonacijske probleme – ovdje, za razliku od relativne solmizacije, nema naziva za alterirane tonove nego se oni imenuju jednako kao i dijatonski ton na određenom stupnju. Tako bi prvi takt glasio *sol-fa-sol-la-sol-fa*. Prvi razmak *sol-fa* je polustepen, a zadnja dva tona u tom taktu imenuju se također kao *sol-fa*, a riječ je o cijelom stepenu. Zbog blizine ovih dvaju intervala i jednakosti slogova, lako se može dogoditi da se ne intonira onako kako bi se očekivalo, nego putem pokušaja i pogreške. Zbog toga je prije obrade ovoga primjera dobro izvježbati izmjenične alteracije, ali u kombinaciji i s ljestvičnim/dijatonskim tonovima, upravo kao što je to slučaj i u samom primjeru, kako bi učenici bili sigurniji u izvedbi prilikom pjevanja primjera (slika 55). Kako se primjer ne bi pretvorio u nemuzikalno nabranje intervala, koji su ovdje po vrsti većinom mali, učenike bi bilo dobro uputiti da razmišljaju o „glavnom“ tonu u određenom taktu kojega ostali tonovi samo okružuju – u prvom se taktu okružuje ton *g*, u drugom *e*, u petom *a* i tako dalje. U primjeru prevladavaju tijesni intervali, ali to zahtijeva veću koncentraciju jer je sve u sitnim, delikatnim pomacima.



Slika 57: Vježba s dijatonskim i alteriranim tonovima

Funkcionalna se solmizacija u slučaju ovoga primjera gotovo u svemu podudara s relativnom (tablica 15). Razlikuju se tek slogovi *mi-ma*, *fa-fu*, *la-le*, svi ostali principi pristupanju modulaciji su isti. U trenutku modulacije, solmizacijski slogovi i njihova promjena se podudaraju u potpunosti. Sada bi se moglo spomenuti da u funkcionalnim solmizacijskim slogovima prvo slovo sloga samo upućuje na to o kojem je ljestvičnom stupnju riječ, a drugo slovo na neki način karakterizira ton kao takav unutar ljestvičnog sustava. Uzlazna vođica glasi *ti* zbog svoje tendencije za rješenjem u prvi stupanj. Tu je jedna od poveznica s relativnom solmizacijom kod koje alteracije, ako su u uzlaznom nizu, završavaju vokalom *i*, a ako su u silaznom nizu, vokalom *u*. Tu postoje iznimke u harmonijskom obliku kromatske ljestvice, ali one su i dalje u manjini u odnosu na alteracije koje se ponašaju kako je gore navedeno. U funkcionalnoj solmizaciji postoji samo jedan oblik uzlazne i silazne kromatske ljestvice te se kromatski tonovi tretiraju kao uzlazne i silazne vođice – kod uzlaznog niza alteracije završavaju na *-i*, a kod silaznog niza na *-u*.

Tablica 15: Usporedba solmizacijskih slogova za dur kod relativne i funkcionalne solmizacije

durska ljestvica								
funkcionalna	do	re	ma	fu	so	le	ti	do
relativna	do	re	mi	fa	so	la	ti	do

4.1.7 Mutacija

Promjena tonaliteta u kojoj dolazi do prelaska iz dura u istoimeni mol i obratno naziva se mutacijom. Prilikom mutacije, za razliku od modulacije u paralelni tonalitet, tonovi glavnih stupnjeva ostaju isti. Kvintakordi na tim stupnjevima mogu se razlikovati, a mogu biti i isti (ovisno o obliku mola), osim toničkoga kvintakorda koji je u duru uvijek durski, a u molu molski. Jedan od primjera mutacije je ulomak iz Schubertove solo pjesme *Lachen und Weinen* (*Smijeh i suze*), D.777 (slika 58).



Slika 58: F. Schubert: *Lachen und Weinen*, D. 777

Ulomak je preuzet iz prvoga dijela dionice glasa ove solo pjesme. Početak je u As-duru, najprije nastupa doslovno ponovljena mala rečenica, zatim velika rečenica od devet taktova koja završava tonovima *fes-es*. Ton *fes* melodijski gledano predstavlja sniženi šesti stupanj, a harmonijski gledano molsku subdominantu u As-duru, međutim, upravo su ova dva tona zajednička istoimenim tonalitetima: predstavljaju njihovu subdominantnu i dominantnu funkciju te se ton *es* u sedamnaestom taktu može tumačiti kao zajednički ton As-dura i as-mola. Sljedeći, osamnaesti takt započinje u as-molu, nakon petoga stupnja u prethodnom taktu slijedi terca toničkog kvintakorda, koji se u rastavljenom obliku javlja u sljedeća četiri takta. Posljednja rečenica ovoga ulomka, u trajanju od pet taktova, donosi povratak u početni tonalitet As-dura, ovaj put ne putem zajedničke dominante, već kromatskom promjenom terce kvintakorda prvoga stupnja, što nije vidljivo iz melodijske linije, ali je moguće za pretpostaviti, a iz partiture se može iščitati da je tome stvarno tako. Tonalitet ostaje As-dur do kraja ovoga ulomka. Kao što je već napomenuto, zajednički peti stupanj čvrsta je poveznica ovih dvaju tonaliteta. Računajući na to da je najčešće riječ o harmonijskom obliku mola,

može se slobodno reći da je jedini ton koji je različit ovim dvama tonalitetima upravo terca kvintakorda prvoga stupnja, koja određuje tonski rod. Šesti stupanj koji je jednak u duru i melodijskome molu, ali se razlikuje u harmonijskom obliku mola, može se također smatrati zajedničkim, kao dio akorda molske subdominante u durskoj ljestvici. Najznačajnije obilježje koje donosi mutacija jest promjena ugođaja. Bez obzira na veliki broj zajedničkih tonova u odnosu istoimenih tonaliteta (kao što je navedeno, to mogu biti čak i svi tonovi osim terce), razlika u zvuku na melodijskom, a pogotovo na harmonijskom planu, dovodi do učinka posvjetljivanja ili potamnjenja, jednom riječju, bojanjem zvučne slike određene skladbe, stavka ili ulomka.

Mutacija bi se, gledajući iz perspektive relativne solmizacije, mogla svrstati među jednostavnije modulacije. Upravo zajednička dominantna, ali i prvi stupanj, ako ga izoliramo iz konteksta kvintakorda i gledamo samo kao jedan ton, daje dovoljnu čvrstoću prilikom modulacije i osvještavanja funkcija (slika 59). Primjer započinje skokom *c-f*, solmizacijom *mi-la*, što u metodi *tonika-do* automatski upućuje na mol, međutim, slijedi ton *es* pa postaje jasno da je *f* u ovom kontekstu samo varijanta izmjeničnog tona, a njegovo rješenje, ton *es* koji pripada trozvuku prvog stupnja u As-duru, nastupa na teškoj dobi i tako učvršćuje tonalitetno središte. Šesnaesti i sedamnaesti takt, u kojima se priprema prelazak u istoimeni tonalitet, solmizacijom glase *lu-so*. Koristit će se još uvijek solmizacijski slogovi As-dura, no valja napomenuti da je prilikom pjevanja tona *es* već potrebno razmišljati kao o petom stupnju as-mola čiji solmizacijski slog glasi *mi*. U osamnaestom taktu prelazi se na solmizaciju novoga tonaliteta, tako da prvi ton glasi *do*. Nakon ovoga ulomka, koji donosi samo tonove kvintakorda prvoga stupnja, slijedi povratak u As-dur. Zadnji ton te rečenice je *ces*, solmizacijom *do*, a nakon njega slijedi polustepen, dolazi ton *c* koji u As-duru glasi *mi*. I *ces* i *c*, svaki u svojem tonskom rodu, predstavljaju tercu kvintakorda prvoga stupnja.

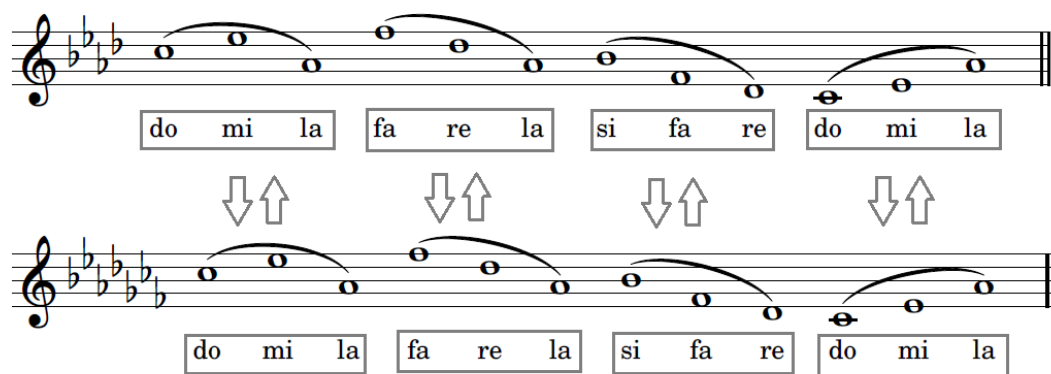
As: mi la so so so fa mi mi re fa mi re do so mi la so so so fa mi mi re fa mi re do so

9
fa re mi do ti do re so so so so so lu so do do
as: mi do do
V I

19
mi mi mi la ti do As: mi mi fa re do ti so mi mi fa re do ti do
III = III

Slika 59: Odnos trećega stupnja u as-molu (slog *do*) i As-duru (slog *mi*) – relativna solmizacija

S obzirom na to da će se primjenom apsolutne solmizacije i velika i mala terca na određenom tonu izgovarati istim solmizacijskom slogovima, potrebno je s posebnom pažnjom pristupiti ovoj maloj razlici koja nosi kompletnu boju i karakter tonaliteta. Šesnaesti i sedamnaesti takt, oni koji su ključni za mutaciju, u ovom slučaju glase *fa-mi*, a nakon njih slijede slogovi *do-mi-la*. Ton *ces*, u dvadeset prvom taktu solmizacijom će glasiti *do*, isto kao i ton *c* u sljedećem taktu. Kod primjene apsolutne solmizacije nije potrebno razmišljati o promjeni slogova i o alteriranim tonovima (u pogledu njihova imenovanja), jer je taj dio univerzalan pa se većina pažnje usmjerava na intervalske odnose u tonalitetnom kontekstu i intonativnu točnost. Kako bi se što bolje osvijestila razlika između slogova *do-re-mi* koji su jednom *as-b-c*, a drugi put *as-b-ces*, kod primjene ove solmizacije može se napraviti vježba u kojoj će se paralelno raditi na dva modulatora naizmjenice, i to s dva istoimena tonaliteta (slika 60). Najučinkovitije bi bilo da se identične fraze pjevaju najprije u duru pa u molu i obratno, tako da se odmah ukaže na razlike u zvuku dok se izgovaraju isti slogovi. Tu opet treba spomenuti olakotnu okolnost koju pruža jedinstvo slogova, jer bi se ova vježba teže izvela kod primjene relativne solmizacije zbog neprestane promjene slogova. Međutim, prednost je relativne solmizacije što slogovi sami po sebi upućuju na određene intervalske odnose.



Slika 60: Prijedlog fraza za dvostruki modulator – relativna solmizacija

Mutacija je vrsta modulacije koja predstavlja najbliži mogući međuodnos dvaju tonaliteta kad govorimo u kontekstu funkcionalne solmizacije. Ovdje se tonaliteti obrađuju po principu istoimenosti te oni, osim što imaju jednake tonove na prvom, četvrtom i petom stupnju kao glavnim ljestvičnim stupnjevima, istim solmizacijskim slogovima imenuju te stupnjeve. Tako je prvi stupanj u oba tonska roda *do*, četvrti *fu*, a peti *so* (tablica 16).

Tablica 16: Funkcionalna solmizacija

DUR		do	re	ma	fu	so	le	ti	do
	prirodni	do	re	nja	fu	so	lje	te	do
MOL	harmonijski	do	re	nja	fu	so	lje	ti	do
	melodijski	do	re	nja	fu	so	le	ti	do

Možemo zaključiti da onu vrstu poveznice koju imaju paralelni tonaliteti u primjeni relativne solmizacije, kod funkcionalne solmizacije imaju istoimeni tonaliteti. Stoga se u ovom primjeru događa da, bez obzira na udaljenost po kvintnom krugu (tri mjesta), nema promjene solmizacije. Mijenjaju se slogovi samo na onim tonovima koji mijenjaju svoju apsolutnu visinu. To je svakako treći stupanj, koji je terca kvintakorda prvoga stupnja, te šesti i sedmi stupanj, ovisno o tome o kojem je obliku mola riječ. Ovdje šesnaesti i sedamnaesti takt primjenom funkcionalne solmizacije glase *lu-so*, a nakon njih slijedi *nja* jer više nije riječ o velikoj (durskoj) već o maloj (molskoj) terci. Ostali slogovi ostaju isti, odnosno, mijenjaju se po potrebi, kako stoji u tablici. U dvadesetprvom taktu ton *ces* također solmizacijom glasi *nja*, a nakon njega slijedi *c* koji solmizacijom glasi *ma*. Durski slogovi koriste se do kraja

primjera. Nakon što se primjer obradi, učenicima se može dati zadatak da izmijene redosljed tonaliteta, tako da u taktovima gdje je bio As-dur pjevaju (i tumače) as-mol i obratno (slika 61).

relativna: do fa mi mi mi re do do ti re do ti la mi do fa mi mi
 apsolutna: do fa mi mi mi re do do si re do si la mi do fa mi mi
 funkcionalna: nja lje so so so fu nja nja re fu nja re do so nja lje so so

6

mi re do do ti re do ti la mi re ti do la si la
 mi re do do si re do si la mi re si do la sol la
 so fu nja nja re fu nja re do so fu re nja do ti do

11

ti mi mi mi mi mi fa mi
 si mi mi mi mi mi fa mi
 re so so so so so lje so

18

mi mi so so so do re mi
 do do do mi mi mi la si do
 ma ma so so so do re ma

22

do do re ti la si mi do do re ti la si la
 do do re si la sol mi do do re si la sol la
 nja nja fu re do ti so nja nja fu re do ti do

Slika 61: Primjer iz literature sa zamijenjenim tonskim rodovima: as-As-as

Kao primjer mutacije u suprotnom smjeru, iz mola u istoimeni dur, može se uzeti solo pjesma Franza Schuberta *Lied des gefangenen Jägers* (Pjesma zatočenog lovca), D. 843 (slika 62).



Slika 62: F. Schubert: *Lied des gefangenen Jägers*, D. 843

Primjer je preuzet s početka solo pjesme iz dionice glasa. Ulomak se sastoji od dviju velikih glazbenih rečenica. Prva započinje uzmahom u d-molu i traje osam taktova. Završava na dominantu nakon koje slijedi pauza u trajanju cijeloga takta, u kojemu klavir nastavlja s dominantnom funkcijom. Sljedeća rečenica u dionici glasa započinje također uzmahom te s proširenjem traje deset taktova. Osim u sadržaju, temeljna je razlika ovih dviju rečenica što jedna započinje u d-molu, a druga u istoimenom tonalitetu, D-duru. Mutacija se ostvaruje pomoću zajedničke dominante koja se rješava u toniku, samo ovaj put, uzmahom na jedanaesti takt, u dursku toniku. Zapravo je već cijeli deseti takt u D-duru, što je vidljivo iz partiture solo pjesme, ali može se lako pretpostaviti i iz same dionice glasa, s obzirom na nastavak melodijske linije. Druga rečenica započinje tercom, kao i prva, s tom razlikom što je terca u prvoj rečenici mala – upućuje na tonski rod mola, a u drugoj je rečenici terca velika te upućuje na dur (slika 63). Druga rečenica do kraja ostaje u novom tonalitetu, D-duru, te u njemu i kadencira, najprije u osamnaestom taktu, nakon čega slijedi proširenje, varirano ponovljeni dvotakt te konačna kadenca ovog ulomka solo pjesme.

Ako se ovom primjeru pristupi upotrebljavajući relativnu solmizaciju, problematika je jednaka kao i u primjeru mutacije iz dura u istoimeni mol. Možda je ovo još lakši primjer za intonirati, jer je riječ o modulaciji u dur. U nastavi *Solfeggia* se najprije usvaja dur, a tek poslije mol, pa se može pretpostaviti kako je veza dominantna-tonika u duru još čvršća nego ista veza u kontekstu mola. Primjer započinje, kao što je već rečeno, molskom tercom, solmizacijom *la-do*, a upravo su ti slogovi kod relativne metode oni koji upućuju na malu

tercu. Pomoću ovih slogova taj se interval razlikuje od ostalih prilikom slušnog prepoznavanja i/ili vokalne reprodukcije. Bez obzira na to što postoji više malih terci i u durskoj i molskoj ljestvici, u primjeni relativne solmizacije ovaj će se interval uvijek na neki način percipirati kao terca *la-do* – isto vrijedi za slogove *do-mi* koji su asocijacija na veliku, dursku tercu.

Prva rečenica ovoga ulomka završava tonom *a*, što je solmizacijom *mi* u d-molu. Taj isti *a* zapravo ostaje peti stupanj u novom tonalitetu, no on više nije *mi*, već postaje *so* u D-duru, što je najbolje osvijestiti nakon što se otpjeva, tijekom takta pauze, kao pripremu za promjenu tonskoga roda. Uzmah na jedanaesti takt (ton *d*) predstavlja prvi stupanj u oba tonaliteta, što znači da se u molu pjevao slogom *la*, a u duru će se pjevati slogom *do*. Prvi interval ove rečenice velika je terca *d-fis*, što predstavlja već spomenuti, asocijativni odnos *do-mi*. Velika terca na prvome stupnju nove ljestvice dovoljno je čvrsta da bude temelj i oslonac u nastavku melodijskog kretanja. Tijekom cijeloga ulomka, vidljivo je da su dosta zastupljeni skokovi po tonovima trozvuka glavnih stupnjeva, stoga bi kao pripremu za ovaj primjer bilo dobro raspjevati učenike po tim trozvucima, uzimajući u obzir i kombinacije koje će uključivati intervale kvarte i kvinte.

Početak ovoga primjera prema apsolutnoj solmizaciji glasi *re-fa*. Istim solmizacijskim slogovima započinje i druga rečenica, iako je riječ o promjeni tonskoga roda. Potrebna je, dakle, usmjerenost pažnje na intonativno čistu izvedbu intervala. Ovdje je posebno važno stvaranje zvučne slike dura i mola (što se postiže dugotrajnim vježbanjem), zato što imenovanje tonova samo po sebi ne utječe na slušnu predodžbu i/ili vokalnu reprodukciju. Nakon trenutka modulacije, primjena ove metode omogućuje dalje intoniranje na razini „automatizma“, što može umanjiti dojam novoga tonaliteta, tonskoga središta te funkcionalnih odnosa, ali što će se skokom u dvanaestom taktu tonovima *e-a* (solmizacijom *mi-la*) učvrstiti. Tako se može reći da u apsolutnoj solmizaciji naknadno dolazi do spoznajne razine novog tonaliteta te promjene boje određenih funkcija, jer se prilikom mutacije imena ne mijenjaju, ali njihove zvukovne karakteristike da. S obzirom na to da je primjer dosta sličan prethodnome te ima istu problematiku, i u ovom bi se slučaju mogla primijeniti vježba s dvostrukim modulatorom, uz već navedeno upjevavanje pomoću kombinacija s trozvucima glavnih stupnjeva.

Primjena funkcionalne solmizacije olakšava izvođenje ovakve vrste modulacije. Slogovi koji donose drugačije intervalske odnose se, doduše, mijenjaju, ali glavne funkcije, čiji temeljni tonovi ostaju isti, zadržavaju jednake solmizacijske slogove. Primjer tako započinje slogovima *do-nja-re-do*. Druga rečenica, koja donosi novi tonski rod, u skladu s navedenom promjenom slogova s obzirom na promjenu pojedinih intervalskih odnosa, započinje solmizacijskim slogovima *do-ma-fu-ma-re-do*. I kod ove se metode može provesti vježba s rastvorbama trozvuka glavnih stupnjeva, međutim, potrebno je napomenuti da je ona kod ove metode najmanje potrebna, upravo zbog srodnosti ovih dvaju tonaliteta, kako se to obrađuje primjenom funkcionalne solmizacije.

relativna: la do do do ti la mi mi mi mi mi
apsolutna: re fa fa fa mi re la la la la la
funkcionalna: do nja nja nja re do so so so so so

do mi mi mi mi fa mi re do re re re re re so
re fa fa fa fa sol fa mi re mi mi mi mi mi la
do ma ma ma ma fu ma re do re re re re re so

Slika 63: Usporedba početka d-mola i D-dura u sve tri metode

4.2 Kromatske modulacije

Da bismo modulaciju klasificirali kao kromatsku, ona nužno treba sadržavati kromatski pomak. U harmonijskom se slogu kromatski pomak odvija najčešće samo u jednom od glasova, ali u jednolinijskim primjerima, koji se koriste u nastavi *Solfeggia*, kromatskim će se modulacijama nazivati samo one kod kojih je taj kromatski pomak vidljiv. Kromatske modulacije koje se navode kao najčešće u harmoniji su modulacija pomoću kromatske kvintne srodnosti ili kromatske tercne srodnosti akorda te pomoću kromatske promjene akorda. Međutim, u *Solfeggiu* ne možemo podijeliti kromatske modulacije na taj način, pogotovo ako govorimo o etapama učenja u kojima učenici nemaju potrebna harmonijska (pred)znanja. Zapravo, u aspektu melodijske linije ne postoji nikakva podjela kromatskih modulacija. Pomoću ove vrste modulacije, moguć je prelazak u udaljenije

tonalitete (u odnosu na dijatonske modulacije), iako kromatski pomak sam po sebi ne implicira odlazak u udaljeni tonalitete.

Jedan primjer kromatske modulacije nalazi se u skladbi Edvarda Griega *Zdravo, zvijezdo mora (Ave, maris stella)* EG 150. Modulacija se pojavljuje na samom početku skladbe (slika 64).



Slika 64: E. Grieg: *Ave maris stella*, EG 150

Ulomak se sastoji od dvije male glazbene rečenice koje zajedno čine malu glazbenu periodu. Prva rečenica počinje u G-duru i sastoji se od ponovljenog dvotakta čija melodija opisuje tonove kvintakorda prvoga stupnja. Završava tonom *d*, a sljedeća rečenica započinje njegovom kromatskom promjenom, tonom *dis*. Pogleda li se nastavak druge rečenice, vidljivo je da je njen početak identičan početku prve, ali transponiran. S obzirom na to da je riječ o istim intervalskim odnosima, može se zaključiti da je riječ i o istim ljestvičnim stupnjevima te da je tonalitet u koji melodija modulira H-dur. Prvi takt i još jedna doba iz sadržaja prve rečenice ponavljaju se u novom tonalitetu, a zatim slijedi novi sadržaj, kadenca i kraj. Nakon modulacije u petom taktu, melodija do kraja ostaje u tonalitetu H-dura.

Relativna solmizacija dosta je pogodna za obradu ove modulacije. Započinje tonovima koji solmizacijskim slogovima glase *mi-re-do-re-mi-so-so*. Ta se fraza zatim ponovi, a nova započinje za pola stepena uzlazno. Mala sekunda je interval koji se prvi uči i u primjeni bilo koje metode intonacije vrlo se jednostavno intonira. Tonalitet u koji se modulira također bi trebao biti lako prepoznatljiv na temelju predznaka te zadnjega tona u drugoj rečenici. Iako se u samoj melodiji ne pojavljuje ton *ais* kao vođica, jasno je da nikako nije riječ o E-duru, a na to da je riječ o H-duru (a ne o h-molu) jasno ukazuje ton *dis* i niz u okviru velike terce koji u primjeni ove metode ukazuje na pomak *mi-re-do*. To su upravo solmizacijski slogovi kojima započinje druga rečenica primjera. Prijelaz iz četvrtog u peti takt, kao što je to uvijek s momentom modulacije, najnestabilniji je trenutak u cijelom

primjeru. Točno intoniranje pomaka *dis-cis-h* te ispravno percipiranje istog kao niza prema tonici, za ovu je solmizaciju dovoljno da osigura osvještavanje funkcija novoga tonaliteta te omogućí intoniranje bilo koje linije ili fraze u tom tonalitetu. Problem koji bi se mogao pojaviti kod ove solmizacije je taj što se niz *d-dis* na prijelazu iz četvrtog u peti takt neće nastaviti kako bi bilo prirodno (prema tonu *e*), već će se spustiti i nastaviti kretati silazno prema nizu *cis-h*. Stoga je važno odvojiti te dvije rečenice upravo na prijelazu taktova i od petoga takta početi razmišljati isključivo u H-duru, bez ikakvog momenta prijelaza i „dvojne“ solmizacije, to jest razmišljanja o solmizaciji obaju tonaliteta istovremeno. Možda bi zato bilo najbolje da se ton *d*, nakon što se intonira, shvati samo kao put prema sljedećem tonu, što podrazumijeva polustepeni pomak, a nakon toga, kad se rješenje otpjeva, da se ono shvati kao silazni niz *mi-re-do* u ciljnom tonalitetu, kao što to i jest slučaj.

Za razliku od metode *tonika-do*, apsolutna solmizacija započinje slogovima *si-la-sol-la-si-re-re*. Druga rečenica se dalje nastavlja slogovima *re-do-si-do* i tako dalje. Kao i u svim dosadašnjim primjerima, prednost apsolutne solmizacije je ta što nema „kompliciranja“ oko kromatski promijenjenih (alteriranih) tonova i dok se oni jednom izvježbaju, intoniraju se ne razmišljajući. Ipak, mogu se pojaviti manji problemi ako kromatika još nije dovoljno usvojena. U drugoj se rečenici stavlja fokus na intervalske odnose jer se u ovom dijelu primjera pojavljuju drugačiji tonovi, kromatski promijenjeni u odnosu na prvu glazbenu rečenicu. Tu je problem što će najprije naglasak biti na intervalima, a tonalitet će se možda zanemariti – ciljni će se tonalitet vjerojatno zamijetiti, a time i osvijestiti tek u zadnjem taktu, kad se pojavljuje ton *h* kao završni ton.

Ako se vratimo na problematiku s kromatikom koja je gore bila spomenuta, ta se poteškoća može „preduhitriti“ ako se prije obrade samog modulativnog primjera izvježbaju različiti kromatski pomaci te skokovi na alteracije i s alteracija pomoću modulatora s ispisanom kromatskom ljestvicom. S obzirom na to da se kromatske modulacije u nastavi *Solfeggia* prema *Nastavnom planu i programu za srednje glazbene škole* (MZOŠ i HDGPP, 2008) obrađuju tek u trećem razredu, može se s naprednijim grupama napraviti i vježba s konstantnom pojavom kromatike u identičnom obliku van tonalitetnog konteksta (slika 65).



Slika 65: Prijedlog vježbe niza istog obrasca u različitim tonalitetima

Primjena funkcionalne solmizacije uglavnom ima slične prednosti i nedostatke kao i relativna solmizacija. Ovdje bi solmizacijski slogovi na početku ulomka glasili *ma-re-do-re-ma-so-so*. Druga rečenica počinje istim solmizacijskim slogovima kao i prva, ali se apsolutne visine tonova mijenjaju. Tako sada imamo *ma-re-do-re-ma*, ovaj put u novom tonalitetu. Kao i kod prethodno navedenih načina rada, ton *d* najbolje je zamisliti kao ton koji „dovodi“ melodiju do novoga tonaliteta u koji se dolazi skokom, ali se iz njega izlazi postepeno, kromatski.

Još jedan primjer kromatske modulacije nalazi se u drugoj temi prvoga stavka *Nedovršene simfonije* Franza Schuberta, br. 8, D. 759, *Allegro moderato* (slika 66).



Slika 66 F. Schubert, Simfonija br. 8, *Nedovršena*, D. 759, 1. st. *Allegro moderato*

U ulomku je iznesena cijela druga tema koju najprije donosi dionica violončela. Započinje vrlo jasno u tonalitetu G-dura. Sastoji se od dvije male glazbene rečenice koje zajedno čine malu glazbenu periodu. Prva je u trajanju od četiri takta, a druga je proširena i traje šest taktova. U prvoj se rečenici izmjenjuju tonika i dominanta početnoga tonaliteta, a nadalje se melodija kreće postepenim pomakom. Prvi takt druge rečenice identičan je prvom taktu prve rečenice, zbog čega je riječ o periodu. Nakon toga slijedi modulacija, peti takt glasi *g-d-g*, nakon čega slijedi *gis-a-h*. Riječ je o modulaciji u A-dur, međutim, na kraju teme

dolazi do povratka u G-dur. Do tog povratka dolazi u osmom taktu, ovaj put drugačijim putem nego što je to bilo kod modulacije u A-dur. Nema kromatske promjene tona već ton *gis*, vođica u A-duru, postaje alterirani prvi stupanj u G-duru. Iako je skok *a-d* karakterističan ponajviše za odnos petog i prvog stupnja, s obzirom na završetak zaokružene cjeline na tonu *g*, kojemu prethodi uzlazni niz od njegovog petog stupnja, vidljivo je da je riječ ipak o G-duru. Skok *a-d* stoga nije odnos dominante i tonike, već drugog i petog stupnja, što je također logično u kontekstu daljnjeg rješenja u prvi stupanj (u ovom slučaju uzlaznim gornjim tetrakordom ljestvice).

Pristupi li se ovom ulomku primjenjujući relativnu solmizaciju, potrebno je najprije utvrditi koji se sve tonaliteti pojavljuju kako bi se određenim tonovima mogli dati odgovarajući solmizacijski slogovi. Početak karakteriziraju skokovi s prvoga stupnja na peti i to je dovoljno jednostavno da se izvede bez poteškoća, a opet dovoljno funkcionalno jasno da se učvrsti početni tonalitet. Tako je i s početkom druge rečenice u petome taktu. Kada dođe do momenta modulacije, najbolje je odmah promijeniti slogove (slika 67). Tonovi *gis-a-h* mogu se tumačiti još uvijek i u G-duru kao *di-re-mi*. S obzirom na to da je riječ o modulaciji, a ne samo o alteriranom tonu, najbolje će se modulacija izvesti ako se i slogovi odmah promijene. U prethodno opisanom primjeru, ton koji se kretao uzlaznim kromatskim pomakom, umjesto da svoje kretanje nastavi u istom smjeru, promijenio je smjer kretanja i na neki način ostao neriješen. U ovom primjeru to nije slučaj jer se ton *gis*, koji je samo naizgled prohodna alteracija, a zapravo postaje ljestvični ton, nastavlja kretati uzlazno i tako zadovoljava pravila rješavanja alteriranih tonova te prirodu melodijskoga kretanja. Šesti će takt stoga solmizacijom A-dura glasiti *ti-do-re*. Šesti i sedmi takt zapravo su jednaki drugom i trećem taktu, samo što su drugi i treći takt u G-duru, a šesti i sedmi takt u novom tonalitetu A-dura. U osmom se taktu melodija još malo kreće u A-duru, solmizacijom prva dva tona glase *do-so*, a ton *gis* nije *ti*, kako bi se tumačio u A-duru, nego postaje *di* u G-duru, nakon čega slijedi rješenje privremene vođice u drugi stupanj (solmizacijom *di-re*). Nakon toga slijedi skok na peti stupanj te njegovo prirodno vođenje do tonike, slogovima *so-la-ti-do*.

Slika 67: Promjena slogova u primjeni relativne solmizacije

Primjenom apsolutne solmizacije, ova modulacija postaje još jednostavnijom. Problem kod ove metode nastaje uvijek kad je potrebno osvijestiti ljestvične funkcije koje pojedini ton ili tonovi imaju. U drugoj rečenici, kad dođe do modulacije i pojavi se kromatska promjena tona *g* u *gis*, oni se izgovaraju istim slogovima, što omogućava da se više pažnje posveti intoniranju tih tonova. Slogovi ne igraju gotovo nikakvu ulogu, oni ukazuju samo na mjesto zapisa tonova u crtovlju, dok se sve ostalo „događa“ u umu učenika koji treba protumačiti, otpjevati, ili eventualno zapisati primjer kao diktat. Tako peti i šesti takt ovdje solmizacijom glase *sol-re-sol-sol-la-si-la*. Do problema bi moglo doći u osmom taktu, kada se pojavi skok *h-e*. Kako bi se taj problem preduhitrio, može se prije obrade primjera otpjevati silazni niz s rastavljenim kvintama (slika 68). Kao što je već rečeno kod relativne solmizacije, ton *gis* se najprije doima kao obična alteracija u G-duru. S obzirom na to da je povratak u G-dur već u devetom taktu, potrebno je kod obrade primjera pomoću apsolutne solmizacije najprije dobro razmisliti o funkcijama te praktičnosti mjesta modulacije, da se ne dogodi „intervalsko“ pjevanje (i razmišljanje) bez razmatranja funkcionalnih odnosa.

Slika 68: Prijedlog za vježbu silaznog niza s kvintama – relativna solmizacija

Funkcionalna solmizacija opet nosi svoju problematiku promjene slogova, ali s druge strane omogućava čvrstu povezanost i shvaćanje funkcija pojedinih tonova te melodijskih linija. Solmizacija petoga takta primjenom ove solmizacije glasi *do-so-do*, a nakon toga, prelaskom u A-dur, sljedeći takt glasi *ti-do-re-do*. Kao i kod prethodnih načina rada, najbitniji

je prijelaz kod tih dvaju taktova. Ako se prijelaz točno intonira, funkcije će se – jer je solmizacija takva – nametnuti same po sebi te olakšati izvođenje ostatka primjera. Kod povratka u G-dur u devetom taktu, to jest na kraju osmog takta, ton *gis*, koji bi u A-duru bio *ti*, postaje *di* u G-duru, nakon čega slijedi *re-so-le-ti-do*. Skok za kvintu *re-so*, koji je potencijalni problem za intoniranje, treba se gledati kao silazna čista kvinta na dominantu, nakon kojega slijedi postepeni uzlazni niz. Peti stupanj je dovoljno čvrst da se bez problema intonira bez obzira na to što dolazi skokom.

Bez obzira na solmizaciju koja se primjenjuje, kod ovog primjera najviše potencijalnih problema leži u momentu povratka u G-dur na kraju osmog takta. Modulacija se može tumačiti tako da se solmizacija G-dura, a time onda i njegove funkcije, počinju upotrebljavati tek od prve dobe u devetom taktu ili čak još kasnije, međutim, to će najvjerojatnije pružiti još manju stabilnost i mogućnost potvrde G-dura.

4.3 Enharmonijske modulacije

Kao što kromatske modulacije podrazumijevaju kromatski pomak na razini istoga stupnja, tako je za enharmonijsku modulaciju nužna enharmonijska promjena pojedinog tona. Gledajući harmoniju, može doći do enharmonijske promjene ili zamjene akorda, ovisno o kontekstu u kojemu se nalazimo. Čest je slučaj da se enharmonijske modulacije u literaturi zapišu tako da se stavi dvostruka crta i promijene se predznaci pa je moment modulacije i više nego očit – potrebno je samo otkriti u koji se tonalitet moduliralo, što se može iščitati samo na temelju predznaka. Postoje pak i primjeri u kojima se predznaci mijenjaju ispred nota. U takvim je primjerima, uz ponešto dužu analizu no što je to bilo u prvom slučaju, također relativno lako „odgonetnuti“ ciljni tonalitet. Enharmonijske modulacije su najčešće modulacije u tonalitet udaljen za tritonus ili za malu sekundu, ali mogu biti i u tonalitet udaljen za neki drugi interval.

Jedan od primjera enharmonijske modulacije nalazi se u drugome stavku *Koncerta za rog i orkestar u Es-duru* Richarda Straussa, op. 11. Ulomak je uzet iz dionice roga (slika 69).



Slika 69: R. Strauss, Koncert za rog i orkestar u Es-duru, op. 11, 2. st. *Andante*

Ulomak je građen od dviju velikih glazbenih rečenica koje zajedno čine veliku glazbenu periodu. Prva se rečenica sastoji od osam taktova, a druga je proširena te sadrži četrnaest taktova. Primjer započinje u E-duru, prva se rečenica može podijeliti na dvije manje cjeline, to jest na fraze u trajanju od četiri takta. Prva se od tih dviju fraza kreće u okviru prvoga stupnja i opisuje tonove njegova trozvuka. Na početku drugoga dijela prve glazbene rečenice, u petom taktu, dolazi do skoka za oktavu uzlazno, nakon čega se melodija kreće postepenim silaznim pomakom. Rečenica završava na tonu *fis*, drugom stupnju, ujedno i kvinti kvintakorda petoga stupnja E-dura. Druga rečenica, poput prve, započinje predtaktom, tonom *h* kao dominantom E-dura. Nakon tri takta koji su identični onima iz prve rečenice, dolazi do promjene melodije koja se još dva takta kreće u E-duru. U četrnaestom se taktu tri puta ponovi ton *gis*, terca kvintakorda prvog stupnja u E-duru, a četvrti je ton *as*, enharmonijski zamjenik tona *gis*. Melodija se u preostalih osam taktova kreće u novom tonalitetu As-dura. Možemo zaključiti da je do modulacije došlo u četrnaestome taktu, kada je *gis* kao treći stupanj u E-duru postao *as*, prvi stupanj u As-duru. Riječ je, dakle, o enharmonijskoj modulaciji. Melodija se do kraja ulomka nastavlja kretati unutar As-dura. Drugi je dio druge rečenice, onaj u As-duru, građen od materijala s početka prve rečenice koji je ovaj put variran.

Ova su dva tonaliteta vrlo udaljena, za čak osam mjesta ako gledamo po kvintnom krugu (ne krećući se u suprotnom smjeru od predviđenog). Međutim, modulacija je vrlo jednostavno izvediva zbog mogućnosti enharmonijske promjene pojedinog tona. Uho

prepoznaje i zamjenu tonaliteta – umjesto udaljenosti za smanjenu kvartu, odnos tonaliteta možemo tumačiti kao udaljenost za veliku tercu. Tako ova vrsta modulacije udaljene tonalitete čini prividno bližima nego što oni zapravo jesu. Ako se ova dva tonaliteta pokušaju dovesti u vezu prema uzlaznom kvintnom krugu, tada se može zaključiti da su oni zapravo međusobno udaljeni za samo četiri mjesta. Iskoristi li se ponovno enharmonija, As-dur se može promijeniti u Gis-dur, koji postoji samo u teoriji, ali koji bi od E-dura bio udaljen za četiri mjesta po uzlaznom kvintnom krugu, što je upola manje od određivanja udaljenosti u suprotnom smjeru (isto vrijedi za kombinaciju Fes-dur – As-dur).

Budući da su enharmonijske modulacije gradivo koje se u nastavi *Solfeggia* (i Harmonije) obrađuje tek u četvrtom razredu srednje škole, osim momenta modulacije, ovaj primjer je vrlo jednostavan za intonirati u toj fazi glazbenoga obrazovanja. Najteže je otpjevati mjesto prelaska iz jednoga tonaliteta u drugi. Ton *gis*, koji solmizacijskim slogovima E-dura u primjeni metode *tonika-do* glasi *mi*, postaje *as* koji je u As-duru tonika (*do*). Najvažniji interval u ovom primjeru je prva mala terca u As-duru, na prelasku iz četrnaestog u petnaesti takt (tonovi *as-c*, relativnim solmizacijskim slogovima *do-mi*). Ako se taj interval ispravno intonira, riješena je problematika modulacije, a time najvjerojatnije i cijelog meloritamskog primjera (slika 70).

E: do do fa mi di re re so fa mi mi mi
As: do mi do so mi fa so

Slika 70: Promjena solmizacijskih slogova po relativnoj solmizaciji

Ipak, za nešto veću sigurnost u intoniranju sadržaja prije momenta promjene tonaliteta, mogu se izvježbati pomaci s prohodnim alteracijama zbog situacije u sedmom i osmom taktu gdje se takav pomak pojavljuje, kao i skok na alteraciju na prijelazu iz dvanaestog u trinaesti takt. Prohodni alterirani tonovi mogu se vježbati samim pjevanjem kromatske ljestvice pomoću modulatora, a skok u alterirani ton nekim sekventnim motivom ili također vježbama na modulatoru (slika 71).

Slika 71: Vježba za skok u alterirani ton – prikaz svih triju solmizacija

Primjena apsolutne solmizacije još je prikladnija za ovakvu vrstu modulacije od relativne intonacije jer je ona sama po sebi usmjerena više na intervalske odnose među tonovima nego na njihove funkcije. Prva rečenica i polovica druge rečenice sasvim su jasne i ne bi trebale stvarati nikakve poteškoće. Kod ove metode nema promjene solmizacijskih slogova u četrnaestom taktu, kada dolazi do enharmonijske promjene i modulacije (slika 72). Međutim, ton *gis* solmizacijom će glasiti *sol*, a ton *as* će se pjevati kao *la*, iako ta dva tona isto zvuče. To je moment u apsolutnoj solmizaciji kada dolazi do promjene solmizacije za tonove koji imaju (približno) istu apsolutnu visinu². Ono što je inače uobičajeno za relativnu solmizaciju sada se, samo na drugačiji način i u drugom kontekstu, pojavljuje u primjeni apsolutne solmizacije. To je trenutak koji zahtijeva koncentraciju prilikom intonacije. Ostatak primjera u As-duru lako će se izvesti primjenom ove solmizacije. Čak ni prvi interval velike terce (*as-c* na prijelazu iz četrnaestog u petnaesti takt) neće biti problem jer se apsolutna solmizacija temelji na intervalskim odnosima među tonovima. S obzirom na to da se predznaci, a time i ljestvični tonovi tako očigledno mijenjaju, lakše će se i u ovoj solmizaciji, koja nije prvenstveno usmjerena na funkcije, prepoznati novi tonalitetni centar i funkcije tog tonaliteta.

Slika 72: Promjena solmizacijskih slogova prema apsolutnoj solmizaciji

² Iako enharmonijski tonovi (npr. *h* i *ces*) u svojoj prirodi nisu jednake apsolutne visine, zbog praktičnosti je uveden temperirani sustav ugodbe koji oktavu dijeli na dvanaest jednakih polustepena. Time se enharmonijski tonovi izjednačavaju, što dovodi do minimalnih odstupanja u njihovim „stvarnim“ apsolutnim visinama.

Još jedan primjer enharmonijske modulacije prisutan je u stavku *Uspavanka* iz ciklusa *Šest romansa* skladatelja Petra Iljiča Čajkovskog, op. 16 (slika 73).



Slika 73: P. I. Čajkovski: *Šest romansa*, op. 16, *Uspavanka*

Ulomak na početku sadrži veliku glazbenu periodu koja se sastoji od dvije rečenice, prva u trajanju od osam taktova i druga u trajanju od šest taktova. Cjelovita melodija periode kreće se u as-molu, a u drugoj se rečenici ponavljaju prva tri takta iz prve glazbene rečenice. Melodija se kreće oko trozvuka prvoga stupnja, skokovima po tonovima akorda ili opisivanjem i ukrašavanjem istih. Nakon toga u originalnom notnom zapisu slijedi još šest taktova klavirske pratnje koja ne sadrži melodiju, ali koja i dalje ostaje u početnom tonalitetu as-mola. U dvadesetprvome taktu, nakon šest taktova pauze, koji će se kod izvođenja u nastavi *Solfeggia* preskočiti, slijedi promjena tonaliteta, predznaci H-dura odmah „upadaju u oko“. Ovo se na prvi pogled može činiti kao jako udaljena modulacija, ali ako se upotrijebi enharmonija, H-dur se može poistovjetiti s Ces-durom koji je zapravo paralelni tonalitet u odnosu na as-mol. S obzirom na to da je modulacija ipak u H-dur, a ne u Ces-dur, riječ je o enharmonijskoj modulaciji. Ton *as* kao prvi stupanj as-mola iz četrnaestoga takta postaje *gis*, šesti stupanj novog tonaliteta H-dura. Drugi dio ulomka, od prelaska u H-dur, građen je kao velika glazbena rečenica koja se sastoji od dva manja ulomka od po četiri takta. S obzirom na to da ovo nije završetak cijele skladbe, nego samo ulomka koji je uzet kao primjer iz literature, malo je teže za primijetiti da je u ovom dijelu prisutna još jedna modulacija. Od dvadeset šestog takta nadalje, melodija se počinje kretati više u okviru prvoga stupnja tonaliteta koji je paralelan H-duru, a to je *gis-mol*. Tonovi u tom taktu (*gis-dis*) daju jasan

okvir kvintakorda prvoga stupnja gis-mola, nakon čega se melodija nastavlja kretati oko tih tonova te ulomak i završava na dominantu gis-mola.

Uz dobro poznavanje teorije glazbe, ova modulacija ne može biti lakša ako se gleda sa stajališta relativne solmizacije. Zapravo je slušno riječ o modulaciji u paralelni tonalitet, no u notnom je zapisu ipak drugačije. S obzirom na to da kod relativne solmizacije određeni ljestvični stupanj u svim ljestvicama nosi isti solmizacijski slog i da se ljestvice obrađuju kao paralelne, promjena tonaliteta u ovom primjeru ništa neće promijeniti. Zadnji ton u velikoj glazbenoj periodu iz prvog dijela ulomka jest *as*, što je solmizacijom *la*. Taj *as* postaje enharmonijskom promjenom *gis*, a budući da se iz nastavka melodije vidi da je ciljni tonalitet modulacije H-dur, *gis* će također u novom tonalitetu biti solmizacijom *la*. Sukladno tome, nakon šest taktova pauze, ton *h* (*do* u H-duru), s prethodnim tonom *as* bit će u odnosu male terce, kao što je i unutar međuodnosa ljestvičnih stupnjeva *as-mola*. Slično je i s dvadeset šestim taktom, kad dolazi do modulacije u gis-mol. Budući da su H-dur i gis-mol paralelni tonaliteti, oni imaju zajedničke solmizacijske slogove te nema nikakve promjene prilikom prelaska u gis-mol. Najjednostavnije je ovu enharmonijsku modulaciju točno intonirati ako se, kao što je već gore navedeno, dobro poznaje teorija glazbe, te se promjena u H-dur shvati kao C-es-dur koji je zbog moguće praktičnosti (lakše je čitati pet predznaka nego sedam) zapisan kao H-dur.

Apsolutna je solmizacija vrlo praktična za sve vrste modulacija, pogotovo kad pojedinac usto ima razvijenu slušnu predodžbu te vlada svojim vokalnim aparatom. Ton *as* iz četrnaestog takta solmizacijom će glasiti *la*, međutim, enharmonijski ekvivalent, ton *gis*, imat će drugačiju solmizaciju, i intonirat će se uz slog *sol*. Tako se stvara svojevrsna zabuna prilikom enharmonijske promjene tonova u primjeni ove metode jer zvuk ostaje isti, čak i funkcije u ovom slučaju ostaju iste, a slogovi se mijenjaju. Ono što je za relativnu solmizaciju uobičajeno, kod apsolutne solmizacije pojavljuje se tek kad je riječ o enharmoniji. Pomaže činjenica da su predznaci jasni pokazatelj tonaliteta u koji se modulira i uz pomoć točne intonacije „prijelaznog“ intervala, učenici će bez problema dalje nastaviti pjevati melodiju u H-duru, iako vjerojatno s malo manjom svijesti da je zapravo riječ o paralelnom tonalitetu.

Iako je ova modulacija zvučno jednaka modulaciji u paralelni tonalitet, primjenom funkcionalne solmizacije dolazi do promjene solmizacijskih slogova (slika 74). Posljednja dva takta u as-molu, trinaesti i četrnaesti, glasit će solmizacijom *do-do-re-nja-do*. Nakon promjene predznaka, slogovi prvih dvaju taktova u H-duru bit će *do-ti-le-so-re-ma-so-re*.

Interval prelaska jest povećana sekunda, zvučno mala terca, a oba tona nose solmizacijski slog *do*. Iako se na prvi dojam čini da je to vrlo nespretno, zapravo olakšava stvaranje zvučne slike novog tonaliteta na samom početku, jer kreće silaznim nizom od prvoga stupnja, i to iznošenjem čitavog gornjeg tetrakorda nove ljestvice. U trenutku nove modulacije, koja je i zapisana kao paralelni tonalitet, ovdje se ponovno mijenjaju slogovi. Solmizacija dvadesetpetoga takta, posljednjeg u H-duru, glasi *ma-ma-re-fu-ma*, a sljedeći takt, koji dobiva slogove *gis-mola*, glasit će *do-do-so*. Potrebno je razmišljati o tonu *gis* (koji je zajednički) još kao šestom stupnju u H-duru, a nakon toga se i razmišljanjem prebaciti u novi tonalitet, koji će se već u tom taktu čvrsto potvrditi nastupom dviju najbitnijih funkcija, prvim i petim stupnjem.

relativna:	la la ti do la	do ti la so re	mi so re so
apsolutna:	la la si do la	si la sol fa do	re fa do fa
funkcionalna:	do do re nja do	do ti le so re	ma so re so

relativna:	la la ti do la	do ti la so re	mi so re so
apsolutna:	la la si do la	do si la so re	mi so re so
funkcionalna:	do do re nja do	do ti le so re	ma so re so

Slika 74: Usporedba solmizacija sa i bez enharmonijske promjene

Nakon analize navedenih primjera iz literature te usporedbe primjena različitih metoda intonacije i njima pripadajućih solmizacijskih slogova, može se zaključiti da svaka od njih ima prednosti i nedostataka. Slogovi relativne solmizacije dosta dobro rješavaju problem modulacije, pogotovo u početku učenja kada je riječ o modulacijama u paralelne i bliske tonalitete. Prema tome je relativna solmizacija osobito pogodna za modulacije u paralelni tonalitet, jer se slogovi uopće ne mijenjaju s obzirom na to da se tonaliteti u ovoj metodi uče prema srodnosti na temelju jednakosti predznaka. Za razliku od toga, modulacije u udaljene tonalitete primjenom relativne solmizacije nisu jednostavne, dobro svladani intervalski odnosi unutar tonaliteta ne garantiraju točnost u intoniranju istih kod prelaska u udaljeni tonalitet. Tada solmizacijski slogovi predstavljaju više prepreku nego pomoć. Osim toga, u primjeni ove solmizacije kod udaljenijih i složenijih modulacija potrebna je priprema za

intoniranje primjera, u kojoj će se detaljno analizirati primjer te točno odrediti mjesto modulacije, ciljni tonalitet, te stupanj određenog tona u novom tonalitetu. Stoga bi najbolje bilo kod takvih primjera koristiti se neutralnim slogovima (što opet ne isključuje potrebu za pripremom, samo ju skraćuje), razmišljati solmizacijom kada je to od koristi, a više se fokusirati na same intervalske odnose kada razmišljanje o solmizaciji odnosno pomoću solmizacije stvara problem. Kromatske modulacije jasnije upućuju na mjesto modulacije te, ukoliko nije riječ o većem i nespretnom skoku na samom početku, relativna solmizacija omogućuje vrlo lak prelazak u novi tonalitet. Kod enharmonijskih modulacija najbitnije je odrediti ciljni tonalitet, ako u zapisu nisu istaknuti novi predznaci na mjestu modulacije. U pojedinim slučajevima, prilikom primjene ove metode, pojavom se enharmonijske modulacije slogovi dvaju tonaliteta izjednačavaju (primjerice modulacija iz Cis-dura u Des-dur odnosno iz Cis-dura u b-mol).

Primjena slogova apsolutne solmizacije također može rezultirati uspješnim rješavanjem problema intonacije kada su u pitanju modulativni primjeri. Vrlo je pogodna za učenike jer nema problema uzrokovanih promjenom slogova. Stoga su jednostavnije modulacije vrlo lako izvedive, kako za intoniranje, tako i prilikom zapisa. Po pitanju modulacija u udaljene tonalitete, ova solmizacija pruža ponešto bolja rješenja od relativne solmizacije. S obzirom na to da se slogovi ne mijenjaju, to je jedan problem manje prilikom izvođenja primjera, a ujedno i jedan korak manje pri prethodnoj analizi primjera. Osim toga, glavna je karakteristika ove solmizacije da je veći naglasak na intervalskim odnosima. Stoga i složenije modulacije ne čine veliki problem jer su učenici i inače dobrim dijelom usmjereni prema intervalskim, a ne stupanjskim odnosima koji se ne povezuju, odnosno povezuju sa solmizacijskim slogovima. Još jedna prednost jest što ovdje ne dolazi do potrebe za ukidanjem solmizacijskih slogova, jer su oni svojevrsna pojednostavljena verzija glazbene abecede. Na kraju, uzevši u obzir da nema promjene slogova, te da su učenici naviknuti razmišljati o intervalskim odnosima, kao najveća prednost apsolutne solmizacije može se istaknuti mogućnost da se i primjeri s udaljenim modulacijama mogu intonirati uz vrlo kratku prethodnu analizu. Iz istog razloga ovdje dobro funkcioniraju i kromatske modulacije. Kod enharmonijskih modulacija, prvi put dolazi do promjene slogova za tonove koji imaju (približno) jednake apsolutne visine. Tako i u primjeru iz *Koncerta za rog i orkestar u Es-duru* Richarda Straussa, op. 11 koji je uzet kao jedan od primjera enharmonijske modulacije u ovom radu (slika 69) kod promjene tona *gis* u *as*, apsolutna visina ostaje

jednaka, a solmizacijski slog prelazi iz *sol* u *la*. Ipak, daljnje razmišljanje logikom apsolutne solmizacije neutralizira taj mogući problem.

Funkcionalna solmizacija, kao podvrsta relativne solmizacije, dijeli svu njezinu problematiku s malim razlikama. S obzirom na to da se ovdje tonaliteti ne uparuju kao paralelni, već kao istoimeni tonaliteti, najmanje promjena u slogovima dolazi prilikom mutacije pa prelazak iz durskoga u molski tonski rod (i obratno) za učenike ne predstavlja nikakve probleme. Kao što je već napomenuto, mutacija se u praktičnom smislu uvodi puno ranije od njezine „službene“ obrade, kao što se i kod relativne solmizacije modulacije u paralelni tonalitet mogu uvoditi prije no što je to predviđeno nastavnim programom. Prednost je ove solmizacije u pogledu modulacija samim time što se tonaliteti povezuju kao istoimeni, što omogućuje jednostavan prelazak u tonalitet s tri predznaka razlike (npr. C-dur – c-mol), a potom se može prelaziti i u udaljenije tonalitete (npr. C-dur – c-mol – Es-dur – es-mol). Promatranjem para istoimenih tonaliteta kao „najbližih mogućih“ tonaliteta, širi se sam pojam bliskosti tonaliteta, kao i njegovo tumačenje. Glede modulacija u udaljene tonalitete, javljaju se iste poteškoće kao i kod relativne solmizacije, ali gradivo modulacija u udaljene tonalitete obrađuje se kad su učenici dovoljno dobro ovladali odnosima unutar tonaliteta te intervalskim odnosima kao zasebnim segmentom *Solfeggia*, pa je potrebno samo odvajanje od slogova kako bi došlo do rasterećenja od problema promjene slogova. Kod kromatskih i enharmonijskih modulacija sve je isto kao i u relativnoj solmizaciji.

Na kraju, može se zaključiti kako su sve metode intonacije odnosno sve opisane solmizacije (relativna, apsolutna i funkcionalna) pogodne za jednostavnije promjene tonaliteta te prijelaze u bliskije tonalitete. Kod udaljenih modulacija, najbolje bi bilo, osim u slučaju apsolutne solmizacije kod koje to ne smeta, uvesti u primjenu neutralne slogove koji bi uklonili problem razmišljanja o novim slogovima. Bitno je za sve tri solmizacije da se učenicima, bez obzira na to je li prisutan veći naglasak na funkcionalnim ili intervalskim odnosima, i jedna i druga komponenta podjednako razvijaju, kako bi učenici mogli shvatiti funkcionalne odnose u ciljnom, jednako kao i u početnom tonalitetu.

5. ZAKLJUČAK

U ovom je radu prikazan način obrade modulacija u nastavi *Solfeggia* primjenom različitih metoda intonacije. Modulacije se u *Solfeggiu* mogu pojaviti u različitim vježbama, a pritom je prvenstveno riječ o primjerima za pjevanje i glazbenom diktatu. Postoje razni načini uvođenja modulacija na praktičnoj i teorijskoj razini. U početku se svakako preporuča obrada modulacija na praktičnoj razini, gdje učenici mogu vježbati glazbene obrasce u dvama tonalitetima (ili više njih), a istovremeno nije nužno modulaciju definirati kao (teorijski) pojam. U ovom je kontekstu spomenut rad s dva modulatora, kada se paralelno vježba u dva tonaliteta te se neprimjetno uvodi postupak modulacije. Kao što je prije navedeno, mogućnost obrade modulacija postoji puno ranije nego što je ista predviđena službenim programom. Način i redoslijed obrade može ovisiti i o samoj skupini učenika, ali prvenstveno ovisi o metodičkoj spretnosti učitelja koji će pokušati pronaći najbolje načine rada te ustoj odabrati adekvatne glazbene primjere. Uspješno svladani intonacijski odnosi u okviru obrađenih tonaliteta, kao i teorijsko poznavanje obilježja tonaliteta (broj predznaka, intervalska struktura), pomoći će učenicima pri analizi modulativnih primjera u kojima se pojavljuju najmanje dva prethodno obrađena tonaliteta.

Na *Solfeggiu* se, kao i u nastavi Harmonije, modulacije dijele u tri velike grupe, to su dijatonske, kromatske i enharmonijske. Međutim, redoslijed (i logika) obrade modulacija prema podskupinama ponešto se razlikuje u nastavi *Solfeggia* i nastavi Harmonije, prvenstveno zato što se na *Solfeggiu* bavimo melodijskom, a na Harmoniji akordnom komponentom prilikom analize modulacije. Dok će se u nastavi *Solfeggia* dijatonske modulacije određivati prema zajedničkom tonu, u Harmoniji će se proučavati zajednički akordi pomoću kojih se ostvaruje prelazak u novi tonalitet. Modulacije će se, dakle, imenovati prema vrsti spoja dvaju akorda pa tako, primjerice, postoje modulacije na osnovi frigijskog pomaka, kromatske modulacije pomoću kvintne srodnosti akorda, modulacije pomoću kromatske promjene akorda, enharmonijske modulacije pomoću povećanog kvintsekstakorda i ostalo. Za razliku od toga, u *Solfeggiu* se uvijek gleda samo jedna melodijska linija, a ne vertikalni sklop, pa se iste modulacije ne mogu nazvati (ni prepoznati) na isti način. Iz tog se razloga ovdje modulacije mogu klasificirati prema odnosu tonskih rodova (dur-dur, dur-mol, mol-dur, mol-mol), prema odnosu tonaliteta s obzirom na predznake (jedan, dva i više predznaka razlike) i prema udaljenosti tonike polaznoga i ciljnoga tonaliteta (na primjer, modulacije za malu sekundu uzlazno). Upravo je zato u

Solfeggiu modulacije najbolje razlikovati po udaljenosti, iako se i udaljenost, ovisno o broju predznaka, može tumačiti na različite načine. Naime, istoimeni se tonaliteti prema broju predznaka mogu smatrati relativno udaljenima, a istovremeno je riječ o tonalitetima sa zajedničkim glavnim stupnjevima i brojnim zajedničkim obilježjima. Vrlo je važno povezivanje *Solfeggia* i Harmonije, ne samo u srednjoj glazbenoj školi kada učenici pohađaju oba predmeta, već i u osnovnoj glazbenoj školi, prije nego se Harmonija „pojavi“ kao nastavni predmet. Poveznica su tih dvaju predmeta u osnovnoškolskom *Solfeggiu* dvoglasni (ili općenito višeglasni) diktati, slušno prepoznavanje i harmonijski diktati. Tako se i kod obrade modulacija u osnovnoj glazbenoj školi već može govoriti o akordima koji bi se mogli nalaziti „ispod“ navedene melodijske linije.

Gledajući metodičku literaturu za nastavu *Solfeggia*, ne može se puno toga pronaći po pitanju problematike modulacija. Pritom se ne misli na zbirke primjera iz literature kojih zaista ima dovoljno, nego na nedostatak metodičkih uputstava za rad, kako općenito, tako i po pitanju različitih metoda intonacije koje sam u ovom diplomskom radu pokušala usporediti. Uzmemo li u obzir i različite vrste intonacije koje su prisutne i u školama na našem području, još se više ističe nedostatak ikakve literature. Stoga bi ovaj rad trebao bar donekle pojasniti metode intonacije i obradu modulacija u nastavi *Solfeggia* ne samo kao pojedinačne probleme, već njihovu sintezu. Nemoguće je obraditi bilo kakav primjer, a pogotovo onaj modulativni, koji ima svoje specifičnosti i probleme, bez sagledavanja metode intonacije pomoću koje će se taj primjer protumačiti. Bilo koji sustav intonacije nema nikakvu svrhu ako ne postoji njegova primjena pa su u ovom radu razrađeni modulativni primjeri s primjenom relativne, apsolutne i funkcionalne solmizacije. One su na taj način međusobno uspoređene te su istaknute prednosti i nedostaci svakog pojedinog načina rada uz pomoć konkretnih primjera.

Relativne su metode više usmjerene prema funkcijama stupnjeva i njihovim međusobnim odnosima, dok je kod apsolutnih veći naglasak na intervalskim odnosima. Ipak, niti relativna metoda može bez ikakvog razmišljanja o intervalima, niti se u radu s apsolutnom metodom može doseći najviši stupanj razumijevanja i intoniranja ako nema ni malo razmišljanja o funkcijama. Apsolutne metode omogućuju lakše modulacije na razini slogova (jer ostaju isti), dok relativne upravo pomoću promjene slogova olakšavaju shvaćanje istih (ili novih) tonova koji dobivaju novu funkciju unutar drugog tonaliteta. U svakom slučaju, sve su metode osmišljene kako bi učenicima pomogle prilikom intoniranja određenog notnog zapisa, sve dok vježbom ne dovedu do toga da više nisu potrebne.

6. BIBLIOGRAFIJA

Ban, M. i Svalina, V. (2013). Različiti pristupi svladavanju intonacije u nastavi solfeggia. *Život i škola: časopis za teoriju i praksu odgoja i obrazovanja*, 59 (30), 172-191.

Bašić, E., Delorko, O., Rabadan, V. i Borčić, V. (1957). *Sedam nota sto divota*. Udruženje kompozitora lake muzike Hrvatske.

Bennett, P. D. (1984). Sarah Glover: A forgotten pioneer in music education. *International Journal of Music Education*, 32(1), 27-35.

Bullen, G. W. (1878). The Galin-Paris-Cheve method of teaching considered as a basis of musical education. *Proceedings of the Musical Association*, 4, 68-93.

Matoš, N. (2018). *Kurikulumski pristup oblikovanju profesionalnoga osnovnoga glazbenog obrazovanja* (Doktorski rad). Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

McNaught, W. G. (1892). The history and uses of the sol-fa syllables. *Proceedings of the Musical Association*, 19, 35-51.

Nastavni plan i program za osnovne glazbene škole i plesne škole (2006). Zagreb: MZOŠ i HDGPP.

Nastavni plan i program za srednje glazbene i plesne škole (2008). Zagreb: MZOŠ i HDGPP.

Požgaj, J. (1950). *Metodika muzičke nastave*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.

Reich, T. (1977) *Muzička čitanka*. Zagreb: Školska knjiga.

Rojko, P. (2004). *Metodika glazbene nastave-praksa, I. dio*. Zagreb: Jakša Zlatar.

Rojko, P. (2012). *Psihološke osnove intonacije i ritma*. Drugo, prerađeno, elektroničko izdanje. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.

Southcott, J. (1995). Daniel Batchellor and the American tonic sol-fa movement. *Journal of Research in Music Education*, 43(1), 60-83.

Vasiljević, Z. M. (1975) Solfeggio u našim muzičkim školama. *Muzika*, 3-4, 88-96.

Weidenaar, G. (2006). Solmization and the Norwich and tonic sol-fa systems. *The Choral Journal*, 46(9), 24-33.

Zinar, R. (1983). John Curwen: Teaching the Tonic Sol-Fa Method 1816-1880. *Music Educators Journal*, 70(2), 46-47.

Mrežni izvori:

Hrvatska enciklopedija. Himan. Preuzeto 29.4.2023. s
<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=25549>

7. PRILOZI

Prilog 1: L. van Beethoven: Rondo a capriccio, op. 129



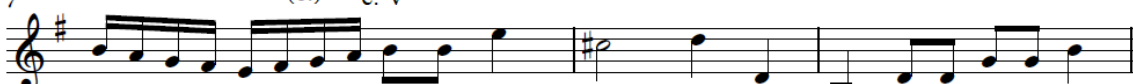
relativna: mi so so do do mi so fa so fa re so fa so fa re mi so so do do mi
apsolutna: si re re sol sol si re do re do la re do re do la si re re sol sol si
funkcionalna: ma so so do do ma so fu so fu re so fu so fu re ma so so do do ma

4 G: III



so fa so fa re re mi do mi re do ti la ti do re mi mi la la si la si mi la si la si mi
re do re do la la si sol si la sol fa mi fa sol la si si mi mi re mi re si mi re mi re si
so fu so fu re re ma do (nja) so funja re do re nja fu so so do do ti do ti so do ti do ti so

7 (e:) e: V




mi re do ti la ti do re mi mi la fi so so mi so so do do mi
si la sol fa mi fa sol la si si mi do re re si re re sol sol si
so fu nja re do re nja fu so so do (le) fi so so ma so so do do ma

10 (G:) G: #IV



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

Prilog 2: J. Haydn: Dječja simfonija u C-duru, Hob II:47, 1. st. Allegro



relativna: do mi re do so fa mi la so so fa mi re fa redo ti do mi re do so fa mi la so
apsolutna: do mi re do sol fa mi la sol sol fa mi re fa redo si do mi re do sol fa mi la sol
funkcionalna: do ma re do so fu ma le so so fu ma re fure do ti do ma re do so fu ma le so

C: I

5



so fa mi re fa redo ti do mi do mi do la so so fa mi re fa redo ti do so
sol fa mi re fa redo si do mi do mi do la sol sol fa mi re fa redo si do sol
so fu ma re fure do ti do ma do ma do le so so fu ma re fure do ti do so

9



mi so mi fa so la ti do do ti do re mi mi re mi fa so mi fa so fa mi re do so la ti do
mi sol mi do re mi fa sol sol fa sol la si si la si do re si do re do si la sol re mi fa sol
ma so ma fu so le ti do do ti do re ma ma re ma fu so ma fu so fu ma re do so le ti do

G: (VI) IV

Prilog 3: W. A. Mozart: Serenada u c-molu br. 12, K. 388, 4.st. Allegro

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

5 c: V

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

g: III

Prilog 4: R. Schumann: Dichterliebe, op. 48, Wenn ich in deine Augen seh'

relativna: mi mi mi mi mi so mi mi do do do do do fa fa re fa
 apsolutna: si si si si si re si si sol sol sol sol sol do do la do
 funkcionalna: ma ma ma ma ma so ma ma do do do do do fu fu re fu

5 G: III

fa fa do do mi re do fa fa mi re do re mi re do
 do do do do mi re do fa fa mi re do re mi re do
 fu fu do do ma re do fu fu ma re do re ma re do

G: IV
 C: (I) I

Prilog 5: J. S. Bach: Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd, BWV 208, arija Ihr Felder und Auen

relativna: mi la si la ti mi ti mi re mi do la mi la so la fa re re
 apsolutna: la re do re mi la mi la sol la fa re la re do re si sol sol
 funkcionalna: so do ti do re so re so fu so nja do so do te do lje fu fu

7 d: V

so la so fa mi mi mi la so fa mi re do ti re do ti la mi mi
 do re do si la la la re do si la sol fa mi sol fa mi re la la
 te do te lje so so so do te lje so fu nja re fu nja re do so so

13 (g: II)

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

g: #VII

Prilog 6: R. Schumann: Myrthen, op. 25, Wenn durch die Piazza

relativna: so so ti ti ti do re mi mi la mi mi fa so so ti ti ti
 apsolutna: re re fa fa fa sol la si si mi si si do re re fa fa fa
 funkcionalna: so so ti ti ti do re ma fu le ma ma fu so so ti ti ti

7 G: V

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

(G: VII)
 e: V

12

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

Prilog 7: H. Wolf: Eichendorff-Lieder, IHW 7, pjesma Der Freund

relativna: so so so lu lu so mi mi mi mi mi re do mi
 apsolutna: si si si do do si sol sol sol sol sol fa mi sol
 funkcionalna: so so so lu lu so ma ma ma ma ma re do ma

5 E: V

fa fa fa mi re do ti la so mi mi re do
 si si si la sol fa mi re do la la sol fa
 fu fu fu ma re do ti le so ma ma re do

(E: V)
 Fis: IV

Prilog 8: J. Strauss mlađi, Du und du, op. 367, br. 1

relativna: so fi so la so fa mi ri mi fa mi re do mi so la la
 apsolutna: sol fa sol la sol fa mi re mi fa mi re do mi sol la la
 funkcionalna: so fi so le so fu ma ri ma fu ma re do ma so le le

5 C: V

la si la do ti la fa fa fa fa la si la do ti la mi mi mi mi
 la sol la do si la fa fa fa fa la sol la do si la mi mi mi mi
 le si le do ti le fu fu fu fu le si le do ti le ma ma ma ma

9

so fi so la so fa mi ri mi fa mi re do mi so la ti
 sol fa sol la sol fa mi re mi fa mi re do mi sol la si
 so fi so le so fu ma ri ma fu ma re do ma so le ti

C: VII
 (E: V)

13

so fi so do ti la fa fa fa fa fa mi fa la so ti do
 si la si mi re do la la la la la sol la do si re mi
 so fi so do ti le fu fu fu fu fu ma fu le so ti do

Prilog 9: E. Grieg: Četiri pjesme i balade, op. 9, Solnedgang

relativna: fi so so do do so so mi mi fa mi re so la la so so
 apsolutna: re mi mi la la mi mi do do re do si mi fa fa mi mi
 funkcionalna: fi so so do do so so ma ma fu ma re so le le so so

3 A: #IV

so so do do so so mi mi fa la do ti la la so la
 mi mi la la mi mi do do re fa la sol fa fa mi mi
 so so do do so so ma ma fu le do ti le le so do

A: V e: I

5

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

e: I G: VI

7

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

e: IV G: III

Prilog 10: F. Schubert: Lachen und Weinen, D. 777

relativna: mi la so so so fa mi mi re fa mi re do so mi la so so so fa mi mi re fa mi re
 apsolutna: do fa mi mi mi re do do si re do si la mi do fa mi mi mi re do do si re do si
 funkcionalna: ma le so so so fu ma ma re fu ma re do so ma le so so so fu ma ma re fu ma re

8 As: III

do so fa re mi do ti do re so so so so so so lu so (mi)
 la mi re si do la sol la si mi mi mi mi mi mi fa mi
 do so fu re ma do ti do re so so so so so so lu so (so)

As: V (as: V)

18

do do mi mi mi la ti do mi mi fa re do ti so mi mi fa re do ti do
 do do mi mi mi la si do do do re si la sol mi do do re si la sol la
 nja nja so so so do re nja ma ma fu re do ti so ma ma fu re do ti do

as: III As: III

Prilog 11: F. Schubert: Lied des gefangenen Jägers, D. 843

relativna: la do do do ti la mi mi mi mi mi fa fa fa fa mi re la la la la la
 apsolutna: re fa fa fa mi re la la la la la si si si si la sol do do do do do
 funkcionalna: do nja nja nja re do so so so so so lje lje lje lje so fu do do do do do

5 d: I

mi mi mi mi mi mi mi la so fa mi mi fa mi re do ti la mi mi mi
 la la la la la la la re do si la la si la sol fa mi re la la la
 so so so so so so so do te lje so so lje so fu nja re do so so so

9 d: V (D: V)

do mi mi mi mi fa mi re do re re re re re so
 re fa fa fa fa sol fa mi re mi mi mi mi mi la
 do ma ma ma ma fu ma re do re re re re re so

13 D: I

so so so mi so la so fa mi re mi re so la la la fa do do do do mi
 la la la fa la si la sol fa mi fa mi la si si si sol re re re re fa
 so so so ma so le so fu ma re ma re so le le le fu do do do do ma

17

re re so fa mi re re mi do mi re re so fa mi re re do re do
 mi mi la sol fa mimi fa re fa mi mi la sol fa mimi re mi re
 re re lo fu ma re re ma do ma re re so fu ma re re do re do

Prilog 12: E. Grieg: Ave, maris stella, EG 150

relativna: mi re do re mi so so mi re do re mi so so
 apsolutna: si la sol la si re re si la sol la si re re
 funkcionalna: ma re do re ma so so ma re do re ma so so

5 G: III

mi re do re mi do fa mi re mi do do
 re do si do re si mi re do re si si
 ma re do re ma do fu ma re ma do do

H: III

Prilog 13: F. Schubert, Simfonija br. 8, Nedovršena, D. 759, 1. st. Allegro moderato

relativna: do so do ti do re do ti do re so la ti
 apsolutna: sol re sol fa sol la sol fa sol la re mi fa
 funkcionalna: do so do ti do re do ti do re so le ti

4 G: I

do so do so do ti do re do
 sol re sol re sol sol la si la
 do so do so do ti do re do

A: VII

7

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

G: #I

A: V

Prilog 14: R. Strauss: Koncert za rog i orkestar u Es-duru, op. 11, 2. st. Andante

relativna: so so mi do so mi fa so so ti la so do la mi fa fa mi re do
 apsolutna: si si sol mi si sol la si si re do si mi do sol la la sol fa mi
 funkcionalna: so so ma do so ma fu so so ti le so do le ma fu fu ma re do

7 E: V

do ti ti la so do di re so so mi do so mi fa
 mi re re do si mi mi fa si si sol mi si sol la
 do ti ti le so do di re so so mi do so ma fu

12

so so ti la so do do fa mi di re re so fa mi mi mi do mi do
 si si re do si mi mi la sol mi fa fa si la sol sol sol la do la
 so so ti le so do do fu ma di re re so fu ma ma ma do ma do

E: III

17 As: I

so mi fa so la ti la so do so do re mi
 mi do re mi fa sol fa mi la mi la ti do
 so ma fu so le ti le so do so do re ma

Prilog 15: P. I. Čajkovski: Šest romansa, op. 16, Uspavanka



relativna: mi la la si la mi fa mi re mi re do mi
 apsolutna: mi la la sol la mi fa mi re mi re do mi
 funkcionalna: so do do ti do so lje so fu so fu nja so

6 as: V



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

11



mi fa mi re mi la la ti do la
 mi fa mi re mi la la si do la
 so lje so fu so do do re nja do

15



do ti la so re mi so re so so fa mi re mi do re
 si la sol fa do re fa do fa fa mi re do re si do
 do ti le so re ma so re so so fu ma re ma do re

H: I

25



mi mi re fa mi la la mi re re do ti la la mi
 re re do mi re sol sol re do do si la sol sol re
 ma ma re fu ma do do so fu fu nja re do do so

H: III

gis: I