

Odabrana klavirska djela hrvatskih skladatelja za osnovnu glazbenu školu i njihova primjena u nastavi Solfeggia

Križnik, Magdalena

Master's thesis / Diplomski rad

2024

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:002583>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-27**



Repository / Repozitorij:

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



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
MUZIČKA AKADEMIJA
ODSJEK ZA GLAZBENU PEDAGOGIJU I TAMBURE

akademska godina: 2023./2024.

MAGDALENA KRIŽNIK

**ODABRANA KLAVIRSKA DJELA HRVATSKIH
SKLADATELJA ZA OSNOVNU GLAZBENU ŠKOLU I
NJIHOVA PRIMJENA U NASTAVI *SOLFEGGIA***

DIPLOMSKI RAD

Mentor: Ivan Končić, docent



ZAGREB, 2024.

UNIVERSITY OF ZAGREB

ACADEMY OF MUSIC

MUSIC PEDAGOGY AND TAMBURA DEPARTMENT

academic year: 2023./2024.

MAGDALENA KRIŽNIK

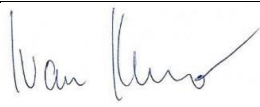
**Selected piano works by Croatian composers for
elementary music school and their application in
Solfeggio teaching**

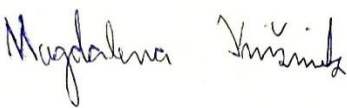
GRADUATION THESIS

supervisor: Ivan Končić, assistant professor



ZAGREB, 2024

Prihvatanje i prijava rada	
mentor/ica:	ime, titula
potpis:	
datum prijave:	13. studenoga 2023.

Izjava o autorstvu rada i suglasnost za javnu objavu	
Izjavljujem da sam jedini/a autor/ica diplomskoga rada pod naslovom (upisati naslov na hrvatskom jeziku) te da u navedenom radu nisu na nedozvoljeni način, bez pravilnog citiranja, korišteni dijelovi tuđih radova. Suglasan/na sam s javnom objavom rada.	
potpis:	
opaska:	papirnata kopija rada dostavljena je za pohranu knjižnici Muzičke akademije Sveučilišta u Zagrebu

Obrana rada	
datum obrane:	8. srpnja 2024.
mjesto:	Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu
članovi povjerenstva:	1. Nikolina Matoš, doc. dr. sc.
	2. Ivan Končić, doc.
	3. Ana Čorić, pred.
	4. Ivor Prajdić, asist.
	5. Brigita Vilč, nasl. umj. sur.

Sažetak

Ovaj diplomski rad posvećen je analizi odabranih klavirskih djela hrvatskih skladatelja za djecu osnovnoškolske dobi te njihovoj primjeni u nastavi *Solfeggia* u osnovnoj glazbenoj školi. Rad se bavi povezivanjem nastave Klavira i nastave *Solfeggia*, odnosno traženjem načina kako povezati skladbe koje učenici sviraju na nastavi instrumenta, u ovom slučaju klavira, s nastavom *Solfeggia* u svrhu ostvarivanja interdisciplinarnosti. Literatura hrvatskih skladatelja ponekad bude zanemarivana u nastavi glazbenih škola, odnosno ne posvećuje joj se dovoljno pažnje. Budući da se ovaj rad prvenstveno bavi primjenom primjera iz glazbene literature u nastavi *Solfeggia*, cilj ovog rada je promicanje veće zastupljenosti djela hrvatskih autora u istoj. S obzirom da je klavir bio i dan danas ostao najpopularniji instrument te odsjek za klavir postoji u gotovoj svakoj glazbenoj školi (i to je obično odsjek s najviše profesora i učenika) u ovom radu fokus je isključivo na klavirskoj literaturi hrvatskih autora.

Ključne riječi: djela hrvatskih skladatelja, glazbena literatura, interdisciplinarnost, klavir
klavirska literatura, nastava, osnovna glazbena škola, *Solfeggio*

Summary

This thesis is dedicated to the analysis of selected piano works by Croatian composers intended for elementary school-aged children and their application in Solfeggio instruction in elementary music schools. The research focuses on integrating piano instruction with Solfeggio classes, exploring ways to connect the pieces students play during their piano lessons with their Solfeggio education, in order to achieve interdisciplinary teaching. The works of Croatian composers are sometimes overlooked in music school curricula, receiving insufficient attention. Since this thesis primarily addresses the use of examples from musical literature in Solfeggio instruction, its goal is to promote greater inclusion of works by Croatian composers. Given that the piano remains the most popular instrument and the piano department exists in every music school (typically being the department with the most teachers and students) this thesis focuses exclusively on the piano literature of Croatian composers.

Key words: elementary music school, instruction, interdisciplinarity, musical literature, piano, piano literature, Solfeggio, works by Croatian composers

SADRŽAJ

1. UVOD	2
2. GLAZBENA PODUKA.....	4
2.1. Kratki pregled učenja glazbe kroz povijest.....	4
2.2. Predškolska glazbena poduka	4
2.3. Suzuki metoda.....	7
2.4. Poznate klavirske škole stranih autora	9
2.5. Nastava Solfeggia u Hrvatskoj.....	15
3. KOMPARACIJA PRIMJERA IZ KLAVIRSKJE LITERATURE HRVATSKIH AUTORA I PRIMJERA IZ GLAZBENE LITERATURE U UDŽBENICIMA (PRIRUČNICIMA) <i>SOLFEGGIA</i>	18
3.1. Miroslav Miletić: Djeca plešu, suite za klavir, <i>Klokan</i>	18
3.2. Ivo Lhotka – Kalinski: Sonatina u C-duru.....	21
3.3. Ivo Lhotka – Kalinski: Stari dalmatinski plesovi, <i>Contradanza IV</i>	25
3.4. Dubravko Palanović: Etide za mlade, Etida br.2	30
4. PRIMJENA DJELA IZ KLAVIRSKJE LITERATURE HRVATSKIH AUTORA U NASTAVI <i>SOLFEGGIA</i>	36
4.1. Primjena skladbe <i>Klokan</i> M. Miletića u šestom razredu osnovne glazbene škole.....	36
4.2. Primjena Lhotkine <i>Sonatine u C-duru</i> u četvrtom razredu osnovne glazbene škole.....	40
4.3. Primjena <i>Contradanze IV I.</i> Lhotke Kalinskog u petom razredu osnovne glazbene škole.....	44
4.4. Primjena središnjeg dijela <i>Contradanze IV</i> u trećem razredu osnovne glazbene škole.....	48
4.5. Primjena Etide br.2 D. Palanovića u četvrtom razredu osnovne glazbene škole.....	53
5. ZAKLJUČAK.....	56
6. LITERATURA:.....	57
7. PRILOZI.....	60

Popis slika:

Slika 1: Vježba 40 u jugoslavenskom stilu, Bartók, B. (1987). <i>Mikrokosmos (2. sv.)</i>	10
Slika 2: Vježba 43 u mađarskom stilu, Bartók, B. (1987). <i>Mikrokosmos (2. sv.)</i>	11
Slika 3: Križanje ruku u vježbi 27, Nikolajev, A. (1981). <i>The Russian School of Piano Playing 1: part I</i>	12
Slika 4: Vježba 32., uvođenje legata, Nikolajev, A. (1981). <i>The Russian School of Piano Playing 1: part I</i>	12
Slika 5: Vježbe koje Artobolevskaja navodi u svom udžbeniku.....	14
Zlatar, J. (2015). <i>Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira</i>	14
Slika 6: Primjeri izgleda pojedinih stranica Thompsonove početnice, Thompson, J. (1988). <i>Modern course for the piano: The first grade book, something new every lesson</i>	15
Slika 7: Primjer iz literature koji sadrži alteracije (donji izmjenični ton), Golčić, I. (2006). <i>Solfeggio 4</i>	19
Slika 8: Primjer iz literature koji sadrži alteracije i skokove na alterirane tonove, Golčić, I. (2009). <i>Solfeggio 6</i>	20
Slika 9: Transkripcija skladbe <i>Klokan</i> od 13. do 20. takta, prilagođena za pjevanje primjera .	20
Slika 10: Primjer iz literature s donjim izmjeničnim alteriranim tonovima, Marković, A. (1996). <i>555 izabranih tema za Solfeggio</i>	22
Slika 11: Primjer iz literature s donjim izmjeničnim alteriranim tonom i staccato artikulacijom osminki, Marković, A. (1996). <i>555 izabranih tema za Solfeggio</i>	23
Slika 12: Transkripcija Lhotkine sonatine u C-duru od 27. do 36. takta, prilagođena za pjevanje primjera	23
Slika 13: Primjer iz literature koji sadrži uklon iz F-dura u paralelni d-mol, Marković, A. (1996). <i>555 izabranih tema za Solfeggio</i>	24
Slika 14: Transkripcija Lhotkine sonatine u C-duru prilagođena za pjevanje primjera.....	25
Slika 15: Primjer iz literature s gornjim izmjeničnim tonovima, Golčić, I. (2007). <i>Solfeggio 2</i>	27
Slika 16: Primjer iz literature s gornjim izmjeničnim tonovima, Marković, A. (1996). <i>555 izabranih tema za Solfeggio</i>	27
Slika 17: Primjer iz literature koji sadrži slične elemente kao i Lhotkina Contradanza Golčić, I. (2008). <i>Solfeggio 5</i>	28
Slika 18: Ritamska i melodijska varijacija u petoj rečenici	28

Slika 19: Primjer iz literature koji sadrži dominantni septakord Golčić, I. (2009). <i>Solfeggio 6</i>	29
Slika 20: Transkripcija <i>Contradanze IV</i> od 1. do 16. takta, prilagođena za pjevanje primjera	29
Slika 21: Transkripcija <i>Contradanze IV</i> od 17. do 24. takta, prilagođena za pjevanje primjera	30
Slika 22: Primjer iz literature u D-duru, Golčić, I. (2005). <i>Solfeggio 3</i>	30
Slika 23: F. Chopin, <i>Preludij u e-molu</i> (prva četiri takta)	31
Slika 24: F. Mendelssohn, <i>Pjesma bez riječi, No.4, Adagio u F-duru, Sadness of soul</i>	31
Slika 25: D. Palanović, <i>Etida br. 2</i> (od 1. do 3. takta), Palanović, D. (2023). <i>Etide za mlade, Pet etida za klavir.</i>	32
Slika 26: Primjer ritamske i melodijske varijacije (5. i 6. takt).....	32
Slika 27: Primjer iz literature koji sadrži alteracije i uklon u C-es-dur, Marković, A. (1996). <i>555 izabranih tema za Solfeggio</i>	33
Slika 28: Iz nastavnog plana i programa za četvrti razred osnovne glazbene škole	34
Slika 29: Bartókov primjer od 9. do 11. takta koji sadrži četvrtinske pauze	34
Slika 30: Primjer iz literature Marković, A. (1996). <i>555 izabranih tema za Solfeggio</i>	34
Slika 31: Transkripcija Palanovićeve <i>Etide br.2</i> prilagođena za pjevanje a vista.....	35
Slika 32: Iz nastavnog plana i programa za šesti razred osnovne glazbene škole.....	36
Slika 33: Primjer fraza na modulatoru s obzirom na problematiku primjera	37
Slika 34: Modulator nakon intoniranih svih povišenih tonova	37
Slika 35: Melodijsko-ritamski diktat koji sadrži slične elemente kao i primjer za pjevanje.....	38
Slika 36: QR kod koji nas vodi na audio zapis pjevanja a vista primjera Lhotkine <i>Sonatine u C-duru</i>	40
Slika 37: Iz nastavnog plana i programa za četvrti razred osnovne glazbene škole Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene škole i osnovne plesne škole (2006).....	41
Slika 38: Izbor figura koje ćemo iskoristiti u ritamskom primjeru	41
Slika 39: Ritamski primjer s izmjenama.....	42
Slika 40: Primjer fraza na modulatoru s obzirom na problematiku primjera	42
Slika 41: Usmeni melodijski diktat koji sadrži slične elemente kao i primjer za pjevanje	43
Slika 42: Iz nastavnog plana i programa za peti razred osnovne glazbene škole.....	45
Slika 43: Primjer fraza na modulatoru s obzirom na problematiku primjera	46
Slika 44: Pismeni melodijski diktat koji sadrži izmjenične alteracije.....	46
Slika 45: Iz nastavnog plana i programa za treći razred osnovne glazbene škole.....	48

Slika 46: Izbor figura koje ćemo iskoristiti u ritamskom primjeru	49
Slika 47: Ritamski primjer s izmjenama	49
Slika 48: G-dur ljestvica	50
Slika 49: G-dur ljestvica s povišenim IV. stupnjem (cis)	50
Slika 50: D-dur ljestvica s označenim tetrakordima, cijelim tonovima, polutonovima te glavnim stupnjevima	50
Slika 51: Primjer fraza na modulatoru s obzirom na problematiku primjera	51
Slika 52: QR kod koji nas vodi na audio zapis pjevanja <i>a vista</i> primjera središnjeg dijela Lhotkine <i>Contradanze IV</i>	52
Slika 53: Ritamski primjer	53
Slika 54: Izbor fraza s obzirom na problematiku primjera	54
Slika 55: Melodijsko-ritamski diktat koji sadrži slične elemente kao i primjer za pjevanje	54

Popis tablica:

Tablica 1: vremenska organizacija sata za šesti razred osnovne glazbene škole.....	40
Tablica 2: Vremenska organizacija sata za četvrti razred osnovne glazbene škole	44
Tablica 3: Vremenska organizacija sata za četvrti razred osnovne glazbene škole	48
Tablica 4: Vremenska organizacija sata za treći razred osnovne glazbene škole	52
Tablica 5: Vremenska organizacija sata za četvrti razred osnovne glazbene škole	55

Popis priloga:

7.1. <i>Klokan – Polka</i> Miletić, M. (1984). Djeca plešu: Suita za klavir . Zagreb: Ars Croatica.....	60
7.2. <i>Sonatina u C-duru</i> , Kalinski Lhotka, I. (1979). Prve sonatine za klavir: 14 sonatina klasičnih i suvremenih autora . Zagreb: Muzička naklada	61
7.3. <i>Contradanza IV</i> , Lhotka – Kalinski, I. (1944). Stari dalmatinski plesovi za klavir . Zagreb: Vlastita naklada	62
7.4. <i>Etida br. 2</i> , Palanović, D. (2023). Etide za mlade, Pet etida za klavir . Zagreb: Cantus d.o.o.....	63

1. UVOD

Odabiru teme ovog diplomskog rada prethodila je želja da se povežu nastava instrumenta i nastava *Solfeggia*. Zbog neusklađenosti programa, nastava *Solfeggia* i instrumenta često funkcioniraju kao dvije odvojene discipline. Također, Rojko u svojoj knjizi *Glazbeno pedagoške teme* (2012) pod cjelinom *Solfeggio kao učenje glazbenoga jezika, ili, lingvistički pogled na Solfeggio*, naglašava važnost pjevanja primjera iz literature. Analizirajući aktualne udžbenike (i priručnike) koji se koriste u nastavi *Solfeggia* u Hrvatskoj, možemo vidjeti da su djela domaćih autora pod cjelinom „primjeri iz glazbene literature“ nešto slabije zastupljena. Stoga, u ovom radu, osim želje da se povežu nastava instrumenta i *Solfeggia*, također je cilj potaknuti nastavnike da slobodno koriste i promiču djela hrvatskih skladatelja u nastavi *Solfeggia*, ali i instrumenta. Postoji više razloga zašto sam se u ovome radu opredijelila isključivo za klavirsku literaturu – klavir je jedan od najpopularnijih instrumenata koje učenici biraju prilikom upisa u glazbenu školu, a klavirska literatura domaćih autora je nešto bogatija u odnosu na ostale instrumente. Osim toga, kao autorici ovog rada, klavir je instrument koji me pratio tokom cijelog školovanja, stoga mi je klavirska literatura poznatija i bliža u odnosu na ostale instrumente.

Nadolazeće poglavlje pod nazivom *Glazbena poduka* donosi nekoliko potpoglavlja. U prvom je predstavljen kratki pregled učenja glazbe kroz povijest od doba kada se glazba prenosila usmenom predajom bez notacije pa sve to pojave prvih tiskanih glazbenih priručnika u 18. stoljeću. Sljedeće potpoglavlje donosi nam pregled predškolske glazbene poduke u kojem se spominju imena značajnih pedagoga i skladatelja poput Emila Jacquesa-Dalcrozea, Carla Orffa, Zoltána Kodályja te Klause Runzea. Posebno mjesto u ovom poglavlju zauzima i jedna od najpoznatijih metoda u svijetu - Suzuki metoda kojoj je posvećeno cijelo potpoglavlje. Nakon predškolske glazbene poduke, slijedi pregled poznatijih klavirskih škola stranih autora poput Beyerove *Pripremne škole za klavir*, Bartokove zbirke *Mikrokozmos*, Nikolajeve *Ruske škole sviranja klavira*, Thompsonove *Moderne klavirske poduke* itd. Nakon tih cjelina koje se najviše bave klavirskom nastavom, slijedi potpoglavlje nastava *Solfeggia* u Hrvatskoj koje se bavi pitanjem što bi trebalo učiniti da nastava *Solfeggia* bude kvalitetnija.

Treće poglavlje donosi komparaciju odabranih primjera iz klavirske literature hrvatskih skladatelja za djecu osnovne glazbene škole i odabranih primjera iz glazbene literature u udžbenicima *Solfeggia* (Golčić i Marković). Odabrana djela izvodili su učenici osnovne glazbene

škole Pavla Markovca prilikom mojih hospitacija na satovima Klavira. Hospitacije su mi dale uvid koja djela hrvatskih autora se često izvode u osnovnoj glazbenoj školi. Djeca na čijim satovima sam prisustvovala, pretežno su bili učenici nižih razreda osnovne glazbene škole. Odabrana djela su: skladba *Klokan*, M. Miletića iz suite *Djeca plešu*, *Sonatina u C-duru*, I. Lhotke – Kalinskog, *Contradanza IV* iz *Starih plesova*, također I. Lhotke – Kalinskog te *Etida br.2* iz ciklusa *Etide za mlade* D. Palanovića.

Četvrto poglavlje prikazuje primjenu, gore navedenih, djela u nastavi *Solfeggia* u osnovnoj glazbenoj školi. Za svaki primjer, detaljno je opisan tijek nastavnog sata.

2. GLAZBENA PODUKA

2.1. Kratki pregled učenja glazbe kroz povijest

U povijesti čovječanstva glazba se uglavnom prenosila usmenom predajom, nije bilo notacije uz izuzetak primitivnih pokušaja bilježenja napjeva. Pjevali su i svirali različite instrumente na način da su bili privučeni najboljim i najmuzikalnijim pojedincima iz grupe od kojih su učili glazbu imitacijom. Sredinom 18. stoljeća, kada tisak postaje svima dostupan s obzirom da je to tada bio skup, počinju se koristiti prvi glazbeni priručnici. Za svoju djecu i učenike, J. S. Bach ispisivao je u notne bilježnice menuete i druge laganije skladbe. U razdoblju baroka i učitelje i učenike krasila je kreativnost i inventivnost te tada nisu toliko ovisili o glazbenim priručnicima kao što je to slučaj danas. Djeca su spontano učila glazbu od svestranih glazbenika. Nažalost, takav način poduke mijenja se poslije 1800. godine kada je počela masovna upotreba glazbenih priručnika, osobito za početnike. U 19. stoljeću sposobnost glazbenika da s lakoćom improvizira gotovo pa je iščeznula, dok za baroknog glazbenika to nije predstavljalo nikakav problem. Tako je skladanje postalo i ostalo sve do danas, zasebna glazbena profesija.

2.2. Predškolska glazbena poduka

Maria Montessori, talijanska pedagoginja i tvorac pedagoške metode *Montessori*, navodi kako je dijete rane i predškolske dobi podložno promjenama te da upija sve što se događa u okolini. Autorica Philipps u svojoj knjizi *Montessori priprema za život: odgoj neovisnosti i odgovornost* (2003), ističe kako iskustvo glazbe u ranoj djetetovoj dobi utječe na mozak te na kvalitetu njegovog djelovanja. Također, na mozak i djetetov razvoj utječe i djetetova komunikacija s roditeljima, odgojiteljima te svima s kojima se susreće. Važnu ulogu ima i glazbeni pedagog koji pažljivo mora odabrati način na koji će se odnositi prema djetetu te koju će metodu rada upotrijebiti.

Jean Piaget, švicarski psiholog te jedan od najvažnijih istraživača kognitivnog razvoja djece utvrdio je četiri čovjekova razvojna stupnja od kojih dva obuhvaćaju predškolsku dob: *senzomotorno* (do druge godine života) te *predoperacionalno* (od druge do sedme godine). Tijekom drugog razdoblja, *predoperacionalnog*, javlja se konkretnost mišljenja. Dijete se

počinje izražavati simbolima poput crteža, igre i govora. U skladu s time, počinju se razrađivati razne metode kojima je cilj pomoću raznih igri približiti glazbu djeci te ih postupno uvesti u pravu nastavu. U nastavku će se opisati neke od najpoznatijih metoda ranog razvijanja glazbenih sposobnosti u koje svakako spadaju one E. Jaquesa-Dalcrozea, C. Orffa te Z. Kodalyja. Jakša Zlatar (2015) navodi da njihova “pedagoška filozofija” počiva na činjenici kako na početku treba ohrabriti dijete da se ritamski i melodijski izrazi putem “govora tijela” (odatle i pojam “glazba kroz pokret”).

Švicarski skladatelj, pijanist, dirigent i pedagog Emile Jacques-Dalcroze (1865-1950) osnivač je jedne od najstarijih metoda predškolske glazbene poduke koja se temelji na euritmiji¹ (“glazba kroz pokret”). Riječ je o metodi glazbenog odgoja pomoću pokreta, a sastoji se od tri glavna dijela koja istovremeno čine cjelinu: ritmika, Solfeggio te improvizacija. Ritmika je zadužena da poboljšava tjelesnu koordinaciju, razvija sluh, pjevanje te osjećaj i doživljaj glazbe. Također, razvija kreativnost, koncentraciju te pažnju. Prema Bačlija Sušić (2012) Jacques-Dalcroze smatrao je da je najbolja nastava za dijete ona koja ujedinjuje glazbene studije i studije tjelesnih funkcija te je predlagao uvođenje ritmike u škole. Tvrdio je da se kroz različite tjelesne vježbe razvija ritam, a kroz vježbe improvizacije i analize glazbeno mišljenje te individualnost. Smatrao je da se dijete predškolske dobi treba na takav način oblikovati prije početka nastave instrumenta. Njegova metoda, utjecala je i na Carla Orffa (1895-1982), njemačkog skladatelja, pedagoga i dirigenta. Također je, kao i Jacques-Dalcroze pridavao veliku pažnju ritmu, stoga je 1924. godine u Münchenu zajedno s Dorothee Günther osnovao školu za gimnastiku, glazbu i ples. Metoda je kasnije postala poznata kao *Orff Schulwerk*. *Orff Schulwerk* je integralan (cjelovit) način glazbenog obrazovanja, a temelji se na aktivnostima kao što su ples, kretanje, govor, pjevanje. Djeca muziciraju na perkusijskim instrumentima koji su po autoru dobili ime *Orffov instrumentarij*, dok se sviranje na klaviru izbjegavalo. Orffov uzor za kreiranje takvog jednog instrumentarija bio je indonezijski Gamelan orkestar. Prema Zlatar (2015), melodije su najčešće kreirane upotrebom pentatonike te su se koristili ritmovi uspavanki i dječjih brojalica. "Metodika je povezana s pentatonikom koja je bliska djetetovom biću. U tom, mentalno prikladnom okviru, dijete može najlakše doći do vlastitog izražaja, bez opasnosti da na njega značajnije utječe tuđa, druga glazba“ (Orff, 1963, u Košta, Desnica, 2013,

¹ euritmija (grčki εὐρυθμία: skladan razmjer), u estetici, uravnoteženost dijelova neke umjetničke cjeline.

str. 28). Kao ostinato upotrebljavaju se različiti modeli koji su djeci prihvatljivi te su, slično kao i u metodi Jacques-Dalcroze na tim ostinatima djeca improvizirala. Orff stavlja naglasak na važnost stvaranja glazbe, odnosno improvizaciju jer su djeca beskrajno maštovita te je važno dati impuls njihovoj fantaziji kroz kreativno glazbeno obrazovanje. Mađarski skladatelj, pedagog i etnomuzikolog, Zoltán Kodály (1882-1967) također je posvetio dio svog rada poduci najmlađima. Smatrao je da s glazbenim obrazovanjem treba krenuti što ranije te da bi se glazbeno obrazovanje trebalo temeljiti na pjevanju. Isto tako, tvrdio je da poduka djece mora ići od narodne do umjetničke glazbe, stoga je folklorna glazba postigla istaknuto mjesto u njegovom stvaralaštvu te u glazbenom pedagoškom konceptu. Kao i Shinichi Suzuki, čiju ćemo metodu kasnije detaljnije opisati, Kodály je također zastupao ideju da je poznavanje materinjeg jezika bitno za razumijevanje glazbe. „Muzička edukacija polazi od tradicionalnih napjeva koji bi morali biti bliski svakom jer su zasnovani na muzikalnosti materinjeg jezika“ (Kazić, 2013, str. 69). Također je važno naglasiti da je Kodály smatrao da je prije prelaska na instrument, dijete prvo trebalo naučiti čitati (i pisati) glazbu te se kao i kod Orffa, izbjegavao klavir.

Valja ukratko spomenuti i metodu učenja klavira njemačkog pijanista i pedagoga Klauza Runzea (1930) u kojoj se stavlja naglasak na poticanje dječje mašte kako bi lakše upoznali glazbu i klavir. Kako bi se to postiglo, temeljna metoda poduke je improvizacija, odnosno igra s elementima glazbe. Također, Runze tvrdi da se djeci glazbeni zadatci mogu približiti uspoređujući ih sa životinjskim svijetom i prirodom. Na taj način potiče se dječja mašta te se tako raznim asocijacijama, crtežima, slikama, koja sama djeca crtaju, upoznaju s klavijaturom te pijanističkim pokretima. Da bi se dijete počelo baviti instrumentom prije svega je najvažnije da dijete pokazuje interes za glazbu. Također je važno je da ima dovoljno dobru koordinaciju malih mišića ruku te da može držati koncentraciju barem 10 minuta. Klavirska početnica *Zwei Hände – Zwölf Tasten* prevedena kao „Dvije ruke – dvanaest tipki“ koja prati metodu sastoji se od dva sveska. Prvi pod nazivom „Knjiga sa slikama za male pijaniste“ (*Ein Buch mit Bildern für kleine Klavierspieler*) sadrži ilustracije koje su izradila sama djeca te se temelji na izvođenju po sluhu. Drugi svezak, „Igra s notama“ (*Spiel mit Noten*) temelji se na sviranju iz nota. Runzeova metoda je primarno imala zadaću potaknuti motivaciju i želju za bavljenjem glazbom kod djece predškolske dobi što je svakako od velikog značaja za daljnji glazbeni i umjetnički razvoj djeteta.

2.3. Suzuki metoda

Ovo potpoglavlje posvećeno je Suzuki metodi koja se temelji na načelu da djeca od rođenja posjeduju sposobnosti da nauče svirati (ili crtati), a na okolini je da te sposobnosti njeguju i razvijaju. Većinom sva djeca s lakoćom uče govoriti materinji jezik te ako isti prirodni proces učenja primijenimo u podučavanju drugih vještina, one se mogu jednako uspješno usvojiti kao i govor materinjeg jezika. Stoga je Suzuki taj proces nazvao metodom materinjeg jezika što možemo vidjeti iz šest osnovnih točaka od kojih se njegov način poduke sastoji:

1. Kada dijete uči govoriti, okruženo je odraslima koji govore - asimilacija ili primanje.
2. Dijete pokušava oponašati glasove koje čuje i izgovara prvu riječ - oponašanje.
3. Roditelji ga pohvaljuju i nagovaraju da to još jednom kaže - bodrenje.
4. Dijete to čini - ponavljanje
5. Jedna riječ uvjetuje sljedeću - proširivanje.
6. Nakon naučene prve riječi nove se uče sve lakše i lakše - napredak i usavršavanje. (Potkovac - Endrighetti, 2002).

U dobi od osamnaest godina Shinichi Suzuki odlazi u Njemačku na studij violine kod profesora Karla Klinglera, gdje se susreće s teškoćom govorenja njemačkog jezika. Okružen njemačkom djecom, koja bez problema već u svojoj trećoj godini života govore njemački, došao je do zaključka da je dijete plod sredine u kojoj odrasta te da je najbolji dokaz da dijete ima sluha činjenica da može savladati materinji jezik. Nakon školovanja u Njemačkoj, vratio se u Japan gdje način učenja govora primjenjuje na nastavu violine. Suzuki metoda proširila se i na druge dijelove svijeta; danas je rasprostranjena u SAD-u, Kanadi, Francuskoj, Australiji, Izraelu, Belgiji, Nizozemskoj, Švedskoj, Engleskoj te se svugdje pokazala uspješnom (<http://internationalsuzuki.org/method.htm>, pristupljeno: 15. ožujka 2024. godine). Potkovac-Endrighetti u svojoj knjizi navodi kao je u Americi šezdesetih godina prošlog stoljeća započela "Suzuki-eksplozija" nakon prikazivanja filma jednog japanskog studenta na Oberlinskom konzervatoriju u Americi o ansamblu sastavljenom od tisuću japanske djece koja su svirala Bachov dvostruki koncert. Javlja se i čitav niz profesora koji su prihvaćali njegovu metodu: Clifford Cook (Oberlin Conservatory,) John Kendall (Southern Illinois University), Howard Van Sickle (Mankato College - Minnesota) i drugi.

Suzuki stavlja naglasak na važnost svakodnevnog slušanja glazbe. Smatra kako bi djetetov prvi kontakt s umjetničkom glazbom trebao biti već prije navršenoga šestoga mjeseca života kako bi se od samoga početka njegova životnoga puta pravilno usmjerio sluh i glazbeni ukus. Također, prema njegovoj metodi, dijete bi svoj prvi kontakt s violinom trebalo ostvariti između druge i treće godine života, usvajajući osnove sviračke tehnike kroz igru i istraživanje zapamćenih melodija po sluhu. Ono što se u Suzukijevoj metodi razlikuje od tradicionalne metode učenja glazbe je činjenica da dijete prije bilo kakvog reproduciranja, prvo uči slušati glazbu te se ne preporučuje sviranje iz nota prije navršene pete godine života što je analogno putu učenja jezika (prvo naučimo govoriti, a onda tek čitati i pisati). Poticanje male djece da sviraju po sluhu može se smatrati prednošću jer potiče razvoj glazbene intuicije te kreativnost. Također, ova metoda može biti pristupačnija djeci koja teže čitaju note s obzirom da ne zahtijeva istu razinu glazbene pismenosti kao tradicionalna metoda. Međutim, Suzuki metoda ima i neke nedostatke. Jedan od glavnih nedostataka je da takav način rada može biti manje učinkovit za djecu koja imaju vizualni stil učenja s obzirom da ne uključuje čitanje nota. Isto tako, djeca mogu imati problema s čitanjem nota, budući da će složenija djela ipak morati učiti svirati iz nota. U skladu s ovim činjenicama te unatoč brojnim pozitivnim reakcijama na Suzuki metodu, postoje i njezini protivnici. Potkovic-Endrighetti u svojoj je knjizi istaknula jednog od najgorljivijih protivnika Isaaca Sterna citirajući ga: "Kako sam to vidio u Japanu, dijete uči kretnjom ruke, sasvim mehanički, proizvesti ton. A to je daleko od onoga što ja smatram bitnim u glazbi Zapada, umijeće da se osjećaji izraze negovornim sredstvima" (Potkovic-Endrighetti, 2002, str. 63). Također, neki od protivnika, opisuju ovu metodu kao "prisilnu dresuru" i "iskorištavanje" male djece".

Suzuki je metodu prvotno primjenjivao na nastavu violine, a kasnije se metoda počinje upotrebljavati i za učenje klavira, čela, flaute, japanskog narodnog instrumenta *kota*, umjetnosti i srodnih predmeta. Zapaženo je da je u Suzuki-školama broj kreativnih i inventivnih učenika veći u odnosu na tradicionalne glazbene škole, „što govori mnogo u prilog mogućnosti da ponovo i možda trajno zađemo u jedan kreativni period s velikim brojem mladih ljudi, koji bi imali svestrani glazbeni odgoj, skladali i svirali nekoliko instrumenata kao u doba baroka, s glazbom kao njihovom svakodnevnom potrebom i užitkom, bez obzira na njihova stvarna zanimanja“ (Potkovic-Endrighetti, 2002, str. 58).

2.4. Poznate klavirske škole stranih autora²

U ovom poglavlju iznijet će se pregled poznatijih klavirskih škola stranih autora, a koje se nerijetko koriste kao nastavni materijal i u našem području.

Pripremna škola za klavir, njemačkog kompozitora, pedagoga i pijanista Ferdinanda Beyera (1803 – 1863) namijenjena je učenicima klavira kroz prve dvije godine učenja. Nastala je 1850. godine te je ubrzo postala popularna po cijeloj Europi, a također se koristila i u prostorima bivše Jugoslavije. Vježbe su dobro prilagođene početniku jer nisu preteške. Također, škola stavlja naglasak na *legato* vježbe, dok se početne vježbe izvode jednom rukom ili unisono, a nastavnik ga prati. Jednostavna pratnja u lijevu ruku dodaje se tek kasnije. Počinje se od najjednostavnijih oblika pratnji poput dugih nota, akorda, a kasnije se prelazi i na Albertinski bas. S današnjeg stajališta, nakon što se mnogo toga promijenilo u pedagoškom, metodičkom i tehničkom pogledu, Beyerova škola ima dosta propusta i nelogičnosti. Predugo se ostaje na *legato* načinu sviranja, dok se svega nekoliko vježbi sastoji od *staccata*, vježbanje ljestvica te malih rastvorbi. Ovakav način može ostaviti posljedice poput slabijeg orijentiranja po klavijaturi. Isto tako, s bas ključem upoznaje se relativno kasno zbog čega će učeniku biti otežano tečno čitanje nota u istome s obzirom na dugotrajnu upotrebu violinskoga ključa. Također, vježbe su uglavnom u duru, dok je mol zapostavljen. Većina klavirskih škola devetnaestog stoljeća zanemarivala je razvoj muzikalnosti te razvoj glazbenog mišljenja. Kod nas, Beyerova *Pripremna škola za klavir* poznatija je u redakciji iz Emila Hajeka iz 1925. (1886 – 1974). Češki pijanist i klavirski pedagog koji je od 1928. godine djelovao kao nastavnik klavira u Muzičkoj školi Stanković u Beogradu, a od 1937. na Muzičkoj akademiji u Beogradu. Redaktor u predgovoru navodi da notni sadržaj ostaje nepromijenjen, dok su tehničke upute prerađene ili izmijenjene. U predgovoru se navodi da četveroručno sviranje, koje se koristi u mnogim vježbama Beyerove škole, nije uvijek najbolja opcija zbog toga što učenik može imati problema s orijentacijom na klavijaturi zbog stalnih promjena mjesta sjedenja. Iako se navodi da bi četveroručno sviranje moglo koristiti za učvršćivanje ritma, takav način sviranja može poremetiti djetetovu slušnu predodžbu jer četveroručno sviranje više nije usmjereno na

² Zlatar, Jakša, Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira, Zagreb: Jakša Zlatar, Muzička akademija, 2015, str. 38.-55. (kao glavni izvor pregleda poznatijih klavirskih škola).

praćenje samo vlastite dionice. Također, predlažu se i drugi načini artikulacije *legato* vježbi poput *portata*, *staccata*.

Béla Bartók (1881–1945), mađarski skladatelj, etnomuzikolog i pijanist nakon dugogodišnjeg iskustva bavljenja klavirskom pedagogijom, stvorio je zbirku sastavljenu od šest svezaka pod nazivom *Mikrokozmos*. Šest svezaka sačinjeno je od 153 klavirskih minijatura od kojih prva tri sveska predstavljaju početnicu, a pisana su za, tada, jedinog Bartókovog početnika, njegovog sedmogodišnjeg sina Petera. Ostala tri sveska sastoje se od konkretnijih skladbi koje se mogu izvoditi na koncertu. Iako, za razliku od prethodno opisane Beyerove škole, Bartókova zbirka ne sadrži teorijske jedinice, ipak se u prva četiri sveska nalaze dodaci s tehničkim vježbama. Također, za razliku od metoda dotadašnjih početnica, Bartók smatra da predugo zadržavanje vježbi na c-poziciji može stvarati probleme prilikom orijentacije na klaviru te prelazak na tonalitete s više predznaka može biti usporeniji. Stoga se vrlo brzo, već nakon druge vježbe prelazi iz c-pozicije u a-mol poziciju. Isto tako, bas ključ se uči i svira odmah, na samom početku, paralelno s violinskim ključem te se početne vježbe izvode u razmaku od dvije oktave. Prvi svezak sastoji se od *legato* vježbi, dok se u drugom uvodi i *staccato* sviranje, a zatim kombiniranje *legata* i *staccata* unutar iste vježbe. S obzirom na elemente folkloru u Bartókovoj glazbi, u drugom svesku, vježba 40. pisana je u jugoslavenskom stilu.

In Yugoslav Style
A la yougoslave
Jugoslawisch
Délszlávós

Allegretto, ♩ - 120

40

5 1

5

8

mf

Slika 1: Vježba 40 u jugoslavenskom stilu

Bartók, B. (1987). *Mikrokozmos* (2. sv.), str. 14. London: Boosey & Hawkes

Nadalje, u drugom svesku javlja nešto kompleksnija polifonija, složenije mjere te jednostavnije pratnje u lijevoj ruci. Također, vježbe 43, 44, 45 i 68 napisane su za četveroručno sviranje od kojih je vježba 43. također pisana u folklornom duhu, ovoga puta u mađarskome stilu.

In Hungarian Style
 A la hongroise
 Ungarisch
 Magyaros

a) Allegro, ♩ = 96

PIANO I
 43*
 mf

PIANO II
 f

Slika 2: Vježba 43 u mađarskom stilu

Bartók, B. (1987). Mikrokosmos (2. sv.), str. 17. London: Boosey & Hawkes

Nove harmonije, složene mjere, slobodnije tretiranje disonance, upotreba proširenog tonaliteta samo su neke od značajki moderne glazbe s kojom se putem ove zbirke nastoji „zbliziti“ male, buduće pijaniste s glazbom 20. stoljeća.

U nastavku slijedi osvrt na značajnije ruske klavirske škole, za početak opis škole Aleksandra Nikolajeva *Ruska škola sviranja klavira*. Nastala je pod utjecajem Breithauptove metode „sviranja težinom“, odnosno kako Jakša Zlatar navodi: „sviranje započinje cijelim „ručnim lancem“ na način da se trećim prstom izvode lagane melodije *portato*. Prst se polako spušta na tipku i čim dođe do dna kreće u elastičan odskok“ (Zlatar, 2015, str.42). Školu čine dva dijela, od kojih je prvi, koji je namijenjen početnicima, podijeljen u dvije knjige. Početne stranice prve knjige donose objašnjenje osnovnih teorijskih pojmova poput naziva tonova (abeceda), što je interval, nazivi oktava, crtovlja, violinski i bas ključ itd. Objašnjenja su praćena vježbama koji se na samom početku izvode jednom rukom (desnom pa lijevom, s time da se

lijeva svira oktavu niže). Tek od trinaeste vježbe počinje se svirati zajedno. U 27. vježbi javlja se križanje ruku. Od 31. vježbe postupno se uvodi *legato* na način da se sviraju svega po dvije ili tri note.

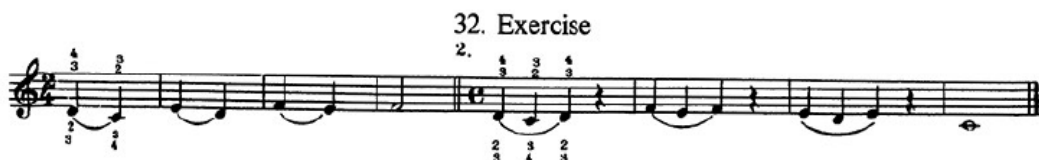


Slika 3: Križanje ruku u vježbi 27.

Nikolajev, A. (1981). *The Russian School of Piano Playing 1: part I*, str. 17. London: Boosey & Hawkes Ltd

IV. Smooth playing of melody (*legato*)

Notes grouped together with a line should be played joined together and smoothly.
This smooth playing is called **LEGATO**.
Then playing *legato* the pupil should listen carefully to see that one note overlaps another.



Slika 4: Vježba 32., uvođenje legata

Nikolajev, A. (1981). *The Russian School of Piano Playing 1: part I*, str. 18. London: Boosey & Hawkes Ltd

Tek se u vježbi broj 54 uvodi *staccato* podlakticom, a u vježbi broj 59 basov ključ. Nakon što je učenik prošao prvu knjigu, smatra se da je upoznat s osnovnim vrstama udara, upoznaje neke najvažnije oznake, tonalitete do dva (eventualno tri) predznaka te može izvoditi vježbe s laganom pratnjom u dugim tonovima ili komplementarnim ritmom. Druga knjiga više ne sadrži didaktičke primjere, već konkretnije dječje kompozicije koje su organizirane na način da su grupirane u kategorije: komadi, sonatine, etide te ansambli (dueti). Pojavljuju se skladbe raznih ruskih skladatelja poput M. Glinke, P. Čajkovskog, C. Sviridova, S. Maikapara i drugi, no pojavljuju se i skladatelji poput W. A. Mozarta, J. S. Bacha i drugih. Također, koristi se više tonaliteta te skladbe prema kraju knjige imaju kompleksnije oblike. Javljaju se trodijelne

pjesme, rondo i menuet. Nikolajev stavlja naglasak na važnost muziciranja već od samog početka učenja sviranja instrumenta. Već se prilikom izvođenja početnih, jednostavnih vježbi teži k tome da dijete ima osjećaj za frazu, pažljiv odnos prema tonu te da razumije glazbenu strukturu. Posebno ističe važnost posvećivanja pažnje tonu, ne samo u skladbama. Važno je i da tehničke vježbe i ljestvice budu odsvirane kao konkretne melodije. Također, teži se tome da dijete usvoji način sviranja, prema estetskim i akustičnim zakonima, da se prvi od dva tona izvodi jače. Smatra da se pomoću načina udara tipke te dinamike i agogike može najbolje približiti poimanje klavirskog zvuka. Dok se razvoj glazbenog mišljenja u starijim školama 19. stoljeća zanemarivao, Nikolajev posvećuje dosta pažnje razvoju glazbenog mišljenja. Smatra da učenik, dok se upoznaje s novom skladbom, treba biti upućen u oblik, motive na način da se najprije otpjeva jer je to dobar način za razvoj muzikalnosti. Pažnju uvijek mora biti usmjerena na razvoj sluha te na izražajno i smisleno sviranje. Također, za razvoj sluha i orijentacije na klavijaturi, preporuča transpozicije.

Na uvjerenjima da veliku važnost treba posvećivati razvoju sluha i muzikalnosti počiva i klavirska škola Leva A. Barenbojma pod nazivom *Put k muziciranju: Škola sviranja klavira*, objavljena u Moskvi 1939. godine. Zbirka se sastoji od tri dijela te Barenbojm izdvaja tri važne činjenice o razvoju sluha i tehnike. Razvoj sluha može se postići sviranjem po sluhu te transponiranjem, stoga učenik pjesmice iz prvog dijela njegove zbirke svira po sluhu, bez nota. Nadalje, u drugom dijelu početnice nalaze se vježbe koje sadrže elemente osnovne tehnike zato što smatra da se od samog početka treba razvijati klavirska tehnika. U trećem dijelu uvodi se četveroručno sviranje prilikom kojeg se učenik upoznaje sa skupnim muziciranjem. Na taj način razvija osjećaj za slušanje i praćenje ne samo vlastite dionice te se uči kako se prilagoditi drugom sviraču. Sve navedeno čini Barenbojmovu školu dobrom i kvalitetom, no ipak premalo pažnje je posvećeno čitanju notnog teksta što nije nebitna stavka.

Sljedeća klavirska metoda ruskog autora, odnosno ovoga puta autorice, jest ona Ane Danilove Artobolevskaje i njezin udžbenik *Prvi susret s glazbom*. Iako na našim prostorima nije toliko poznat, u Rusiji je postao vrlo priznat i popularan poput onog Nikolajeva. Ana Danilova Artobolevskaja (1905-1988) bila je priznata profesorica na konzervatoriju „Čajkovski“ u Moskvi kod koje su učili mnogi poznati pijanisti. Udžbenik *Prvi susret s glazbom* koncipiran je na način da povezuje glazbu s tekstom i slikama. Prema Jakši Zlataru (2015) glazbeni zadatci (npr. ritam, artikulacija) rješavali su se pomoću tekstova pjesmica. Slikanje kod djece budi maštu i

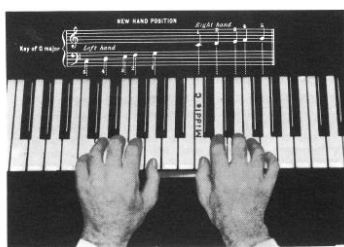
kreativnost pa je stoga Artobolevskaja tražila djecu da sama slikaju slike. Smatrala je da ne postoje nenadarena djeca, već da neki nisu imali dovoljno poticaja od okoline i uvjeta da bi ostvarila i razvila svoj talent. Udžbenik obuhvaća dječje kompozicije, narodne pjesmice te se paralelno uči i teorija. Ono što je svakako novost u klavirskoj poduci jest da Artobolevskaja navodi tjelesne vježbe koje je dobro provesti prije sjedanja za klavir kako bi se djeca opustila.



Slika 5: Vježbe koje Artobolevskaja navodi u svom udžbeniku.

Zlata, J. (2015). Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira, str. 46. Zagreb: vlastita naklada

Nakon opisa značajnih škola na istoku, selimo se na zapad gdje su također nastale neke od najznačajnijih klavirskih škola. Jedna od njih jest *Moderna klavirska poduka* američkog skladatelja, pijanista i pedagoga Johna Thompsona (1889–1963). U ovoj početnici stavljen je naglasak na važnost razvijanja glazbenog mišljenja djeteta. Thompson u predgovoru pod rubrikom „ciljevi“ ističe da je „svrha ove knjige postaviti jasne, ispravne i potpune temelje za učenje klavira“ (John Thompson, 1955, str. 1). Tvrdi da učenike treba od prvog razreda učiti da sviraju s razumijevanjem te da inteligentno pristupaju čak i tim najjednostavnijim početnim vježbama. Početnica sadrži 8 dijelova od koji je svaki namijenjen jednom polugodištu što znači da se koristi za prve četiri godine školovanja. Škola počinje *non-legatom*, petoprstnom pozicijom od c1. Prva vježba napravljena je od dvije fraze kao pitanje i odgovor, a zbog jednostavnosti melodije vrlo brzo se nauči napamet. Vježbe su u obliku jednostavnih dječjih pjesmica i brojlica koje ispod nota sadrže tekst. Primjeri su popraćeni kreativnim crtežima, dodatnim objašnjenjima te slikama koje prikazuju pozicije ruku na klaviru za izvođenje određene vježbe.



BEFORE beginning to play this piece, PLACE THE HANDS IN THE POSITION shown above. Play each hand separately a few times to get the FEEL of the five finger position in the key of C MAJOR.



1. MUSIC LAND

M.M. ♩ = 60-120

1st Phrase

Off I go to mu - sic land,

2nd Phrase

Train - ing ear and eye and hand.

THE PHRASE

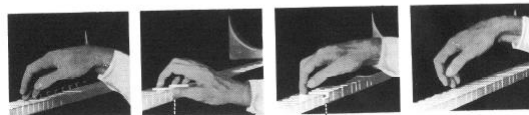
Music is a language. It can express thoughts and even tell stories musical stories. When we hear a story we listen sentence by sentence, NOT letter by letter. So it is with music. Single notes by themselves mean nothing. Only when the notes are arranged into musical sentences do they take on a definite meaning. Musical sentences are called PHRASES. Learn to think of your music phrase by phrase. Note how the little musical story above is told in TWO PHRASES.

The Phrasing Attack

PHRASING in music is like BREATHING in speech—we take short breaths and long breaths. If we keep in mind to make our playing of music BREATHE AT THE END OF EACH PHRASE, it will strengthen the rhythm and add immensely to the interpretation.

In playing TWO-NOTE PHRASES think of the words, DROP-ROLL and the effect will come naturally. In the following example, play the first note with a gentle DROP of the arm and the second note with a ROLL of the arm and hand in an inward and upward motion, using no finger action and releasing the note on the upward roll.

The following illustration shows the proper position of hand and arm as each phrase is released. The WRIST must be completely relaxed.



Play the following with the RIGHT hand

Play the following with the LEFT hand

The SIGN of the phrase is the curved line, . All notes under this line, except the last one, should be played LEGATO. The last note must always be played with a rolling motion of the arm forward and upward.

At this stage of progress "The HANON Studies" by John Thompson should be assigned as supplementary work. This book is issued with attractive titles and illustrations, and is especially adapted for FIRST GRADE use to develop the PHRASING ATTACK as well as all the fundamental touches used in the pages of this book.

Slika 6: Primjeri izgleda pojedinih stranica Thompsonove početnice

Thompson, J. (1988). *Modern course for the piano: The first grade book, something new every lesson*, str. 4 i 16. Cincinnati, Ohio: The Wills Music Co.

Također, uz praktični dio uključeni su i teorijski zadaci poput dopunjavanja taktova notama ili pauzama, vježba čitanja i pisanja nota itd. Ono što ovoj početnici nedostaje su tehničke vježbe koje su prethodne spomenute početnice sadržavale. Thompsonova početnica česta je literatura u hrvatskim školama bilo kao glavna ili dodatna literatura za početnike uzrasta šest do osam godina (Pavše Mandić, 2020, diplomski rad, str.70).

2.5. Nastava Solfeggia u Hrvatskoj

Prema Rojku (2012) proces učenja *Solfeggia*, odnosno proces stjecanja glazbene pismenosti može se gledati kao proces učenja glazbenog jezika. Premda se mnogo puta u raznim muzikološkim, psihologijskim, estetičkim i drugima tekstovima spominje da je jezik, Rojko polazi od tvrdnje da ona to nije, ali da funkcionira kao jezik, tj. „da glazba zapravo ima svoj osobit jezik“ (Rojko, 2012, str. 51). *Solfeggio* možemo definirati kao predmet koji nas

osposobljava da razumijemo glazbenu strukturu, odnosno stječemo intonacijske i ritamske vještine. Pod razumijevanje glazbene strukture smatra se biti u stanju zapisati notama odslušanu glazbu ili obrnuto, otpjevati notama zapisanu glazbu. Na sličan način, izostavivši glazbene elemente, može se definirati i umijeće govorenja jezika. Rojko ističe kako u nastavi *Solfeggia*, umjesto da primjenjujemo na glazbi proces učenja jezika, fokusiramo se na proces učenja čitanja i pisanja, odnosno, dajemo učeniku note po kojima mora pjevati, umjesto da je u prvom planu slušanje i slušno usvajanje glazbenih pojmova. Također, naglašava da jedan od razloga neuspjeha u našoj nastavi *Solfeggia* jest upravo taj da se zapostavlja rad na slušnom usvajanju glazbenih pojmova. Stoga, prema Rojku, diktat bi trebao biti središnja nastavna aktivnost. Također, ističe da se glazbeni jezik ne usvaja učenjem intervala te pokušaj učenja intonacije učenjem intervala uspoređuje s učenjem stranog jezika na način da se uče riječi iz rječnika. To ne znači da ne treba vježbati intervale, već da osim njih, treba vježbati i druge glazbene pojmove. Nadalje, naglašava važnost pjevanja primjera iz literature te da bi oni trebali biti važniji od didaktičkih primjera. S obzirom da postoje različite metode intonacije, ističe da odabranu metodu u određenoj školi treba koristiti dosljedno, odnosno ne mijenjati je u tijeku učenja. Dakle, ako nastavnik preuzme učenike koji su prethodno učili *Solfeggio* kod nekog drugog, mora nastaviti s tom istom metodom koju su oni učili, a ne tražiti učenike da prijeđu na „njegovu“ metodu. Teorija glazbe, kako ju često nazivamo, a koja je ništa drugo nego glazbeni pravopis, ne bi se smjela izdvajati kao zaseban predmet, već mora biti povezana s praktičnim vještinama. Također, skreće pažnju na to da dijete koje dobro zapiše neki diktirani glazbeni primjer, a isti primjer slične težine možda neće najbolje otpjevati, ne znači da ne zna *Solfeggio*. Naprotiv, ističe da je daleko bolji „solfeđist“ onaj koji pri pjevanju radi pogreške, ali pritom se sam ispravlja, nego onaj tko pjeva napamet naučeni primjer bez greške.

O promjenama koje bi valjalo uvesti u nastavu *Solfeggia*, s naglaskom na osnovne škole, govori i Matoš u svom doktorskomu radu *Kurikulumski pristup glazbenom obrazovanju u Hrvatskoj* (2018) te navodi prijedloge ispitanika dobivene pomoću empirijskog istraživanja, a koji se odnose na poboljšanje kvalitete rada OGŠ. Smatra se da sadržaj treba obogatiti i osuvremeniti, također, ističu osuvremenjivanje resursa (npr. informacijsko-komunikacijska tehnologija) te prijedlog grupne nastave glazbala. Nadalje, učiteljima i učenicima treba dati više slobode u kreiranju nastavnog programa, osobito se to odnosi na samostalni odabir sadržaja i načina rada. Ističe da su promjene u sustavu nužne ako želimo da se omogući kvalitetno glazbeno

obrazovanje. Učenike treba motivirati, poticati ih na povezivanje glazbene teorije i prakse te više razmišljati o interdisciplinarnosti. Navodi da su ispitanici u jednom od pitanja procjenjivali povezanost nastave instrumenta i *Solfeggia* te da „najveći broj ispitanika (N = 132, 42,86 %) procjenjuje da se povezanost ostvaruje tek na zadovoljavajućoj razini. 88 ispitanika (28,57 %) smatra da je razina povezanosti dobra, a 30 ispitanika (9,74 %) smatra da je vrlo dobra. Čak 54 ispitanika (17,53 %) razinu povezanosti smatra nezadovoljavajućom, a samo 4 ispitanika (1,3%) je smatra iznimnom“ (Matoš, 2016, str.158). Smatra da nastava *Solfeggia* i instrumenta funkcioniraju kao dvije odvojene stvari, a razlog tome je neusklađenost programa. Da bi se to poboljšalo, ključna je aktivnost učitelja i njihova međusobna suradnja.

3. KOMPARACIJA PRIMJERA IZ KLAVIRSKE LITERATURE HRVATSKIH AUTORA I PRIMJERA IZ GLAZBENE LITERATURE U UDŽBENICIMA (PRIRUČNICIMA) *SOLFEGGIA*

Ovo poglavlje donosi komparaciju odabranih primjera iz klavirske literature hrvatskih skladatelja za djecu osnovne škole i odabranih primjera iz glazbene literature u udžbenicima *Solfeggia*. U prethodnom poglavlju dotakli smo se pitanja povezanosti nastave *Solfeggia* i instrumenta te kako bi trebalo poraditi na interdisciplinarnom pristupu glazbi. Kao što možemo vidjeti u nekim stranim početnicama (Beyer - *Pripremna škola za klavir*, Bartok - *Mikrokozmos*, Nikolajev *Ruska škola sviranja klavira*, Thompson - *Moderna klavirska poduka* itd.) koje su u prethodnom poglavlju predstavljene, učenici na instrumentu, ovom slučaju klaviru, prije nauče ili koriste neke glazbene pojmove (a da ih možda nisu ni svjesni), dok se na nastavi *Solfeggia* ti isti pojmovi uvode i uče kasnije. Stoga, u nastavku rada pažnja će biti posvećena klavirskim djelima hrvatskih autora koja su učenici svirali na nastavi Klavira u osnovnoj glazbenoj školi Pavla Markovca za vrijeme mojih hospitacija. Također, tražit će se način kako pojedine odlomke tih djela, prema nastavnoj jedinici, ukomponirati u nastavu *Solfeggia*.

3.1. Miroslav Miletić: Djeca plešu, suita za klavir, *Klokan*

Prilikom hospitacija u osnovnoj glazbenoj školi Pavla Markovca, susrela sam se sa skladbom *Klokan* Miroslava Miletića koju je svirala učenica drugog razreda osnovne škole. Prema notnom zapisu možemo vidjeti da je skladba pisana u Es-duru u dvočetvrtinskoj mjeri te da je autor u prva dva dvotakta upotrijebio kromatsku ljestvicu koristeći punktirani ritam koji paralelno sviraju lijeva i desna ruka u oktavama. Nadalje, u iduće dvije male rečenice, desna ruka sadrži temu u kojoj autor koristi mnogo alteriranih tonova, dok lijeva ruka čini akordičku pratnju u osminkama *staccato*. Zatim lijeva i desna ruka zamijene uloge te lijeva ruka preuzima temu, a desna čini akordičku pratnju. Nakon prva dva dvotakta lijeva i desna sviraju unisono melodiju. Nakon toga, dolazi zanimljiv dio u kojem se izmjenjuje sviranje i kucanje jednostavnih ritamskih figura po poklopcu klavira, a novi dio ujedno donosi i uklon u B dur. Prema nastavnom planu i programu za osnovnu glazbenu školu (2006) pojam alteracije u nastavi *Solfeggia* kao kromatska promjena nekog ljestvičnog tona (dijatonski i kromatski

polustepen) prvi puta uvodi se u četvrtom razredu osnovne škole. Učenici bi trebali vježbati intoniranje izmjeničnih alteriranih tonova te pismene i usmene melodijske diktate s pomacima izmjeničnih alteriranih tonova. S obzirom da se rad fokusira isključivo na klavirsku literaturu hrvatskih autora, kroz rad će se također nastojati izdvajati primjeri iz klavirske literature koji se koriste u nastavi *Solfeggia*. Prema tome, izdvojen je primjer s donjim izmjeničnim alteriranim tonovima iz Mazurke Vatroslava Lisinskog koja je preuzeta iz Golčićevog udžbenika za četvrti razred osnovne škole. Skladba je izvorno pisana u a-molu, no za potrebe *Solfeggia*, Golčić je transponirao u e-mol. Pisana je u tročetvrtinskoj mjeri, a ritamski obrazac (osminke, četvrtinka s točkom, osminka) provodi se kroz cijeli primjer. Izmjenični alterirani ton odvija se na dominantni (h – ais- h).



Slika 7: Primjer iz literature koji sadrži alteracije (donji izmjenični ton)

Golčić, I. (2006). *Solfeggio 4*, str. 36. Zagreb: HKD sv. Jeronima

Nadalje, obrađuju se alterirani ljestvični tonovi te se učenici prvi puta susreću s kromatskom ljestvicom te osim donjih izmjeničnih alteriranih tonova pojavljuju se i gornji izmjenični alterirani tonovi. Golčić napominje da u melodijsko-ritamskim primjerima koji će se pjevati u petom razredu na alterirani ton dolaziti će se izmjeničnim ili prohodnim pomakom tona. U četvrtom razredu, produbljuje se postojeće znanje o alteracijama te se u primjere za pjevanje uvode, osim dosad izmjeničnih i prohodnih alteriranih tonova, laganiji melodijski skokovi u duru i molu na alterirani ton. Jedan od takvih primjera iz klavirske literature je odlomak iz Chopinovog *Nocturna op.9 br.2* u Es duru.

NOCTURNO (OP. 9 BR. 2 U ES-DURU)

Andante

Frédéric Chopin (1810 - 1849)

Slika 8: Primjer iz literature koji sadrži alteracije i skokove na alterirane tonove
Golčić, I. (2009). *Solfeggio 6*, str. 50. Zagreb: HKD sv. Jeronima

Primjer je u dvanaestosminskoj mjeri, a sadrži skokove, uglavnom za sekste, ali i za tercu, kvartu, kvintu, smanjenu kvintu (tritonus) te čak i decimu. Javljaju se izmjenični i prohodni alterirani tonovi u postepenom nizu u šesnaestinkama, no na alterirane tonove dolazi se i skokom kao što možemo vidjeti u 6. taktu – skok za malu sekstu te smanjenu kvintu. *Klokanova* tema, od 13. do 20. takta može nam poslužiti kao primjer za vježbanje alteracija. Primjer je kompleksan i zahtjevan te osim prohodnih alteracija, sadrži i skokove na alteracije (14. takt, povećana kvarta, b-e).

Allegretto

Slika 9: Transkripcija skladbe Klokan od 13. do 20. takta, prilagođena za pjevanje primjera

3.2. Ivo Lhotka – Kalinski: Sonatina u C-duru

Sljedeći primjer je Sonatina I. Lhotke – Kalinskog koju je svirala učenica trećeg razreda osnovne glazbene škole na kojem sam prisustvovala. Sonatina I. Lotke Kalinskog u C duru pisana je u dvočetvrtinskoj mjeri te skladatelj koristi nepravilnu građu dvotakta, odnosno trotakt, te velike nepravilne rečenice građene od devet taktova. Melodija je namijenjena desnoj ruci, dok lijeva svira akordičku pratnju uglavnom *staccato* artikulacijom. Melodijska linija sačinjena je od osminki, koje su artikulirane *staccato*, osminskih pauza, te, uglavnom silaznih, *legato* nizova šesnaestinki. Tema u prvoj, nepravilnoj rečenici od devet taktova (1.-9. takta), iznesena je u osnovnom C-dur tonalitetu, dok druge dvije rečenice (9 i 8 taktova) moduliraju u paralelni a-mol s ponekim ritamskim varijacijama u melodiji u odnosu na prvu rečenicu. Nakon središnje dvije rečenice sonatina rekapitulira u C duru početnom temom, svojevrsna repriza. Također, početna tema u prvoj rečenici sadrži skok za sekstu uzlazno, a kasnije u molskom izlaganju teme, koriste se skokovi i za oktavu, nonu te decimu.

Uz Golčičeve udžbenike, priručnik *555 izabranih tema za Solfeggio* Adalberta Markovića česta je dodatna literatura u nastavi *Solfeggia*. Kao što već sam naslov govori, sadrži 555 odabranih djela iz glazbene literature različitih težina. Autor u predgovoru navodi da treba težiti da se što je više moguće poveže nastava *Solfeggia* s praktičnom nastavom što je također cilj i ovog diplomskog rada. Stoga, zbirka obuhvaća primjere iz različitih područja, od popijevki, etida, koncertnih stavaka, zborskih skladbi, sonata, sonatina, simfonija itd. s kojima će se učenik susretati tokom školovanja. Primjeri su poredani kroz sve tonalitete prema broju predznaka, no nisu postupno poredani s obzirom na svladavanje intonativnih i ritmičkih problema, nego nastavnik bira primjere prema razini sposobnosti učenika. Izvorni tonalitet nije uvijek zadržan ako opseg primjera ne odgovara opsegu dječjeg glasa, nego je transponiran. Također, priručnik sadrži i dodatak u kojem su navedeni često upotrebljavani talijanski nazivi za tempo, dinamiku i način izvođenja. U nastavku sam izdvojila dva primjera iz klavirske literature koji sadrže uzlazni skok za sekstu te alteracije s donjim izmjeničnim tonom kao u Lhotkinoj sonatini. Također, prvi primjer je sačinjen od četiri rečenice, doduše male pravilne rečenice (4 takta). Jedan od primjera je *Uspavanka* R. Schumanna. Primjer je pisan u C-duru u šesteroosminskoj mjeri, a sastavljen je od malih rečenica. Što se tiče ritamske vrijednosti kreću se uglavnom u četvrtinkama s točkom te osminkama. 1. takt sadrži skok za veliku sekstu (g1-e2). U 3. taktu

javlja se donji izmjenični alterirani ton (a-gis-a). Alteracija se ponovo javlja u drugoj rečenici u sedmom taktu (d-cis-d). Osim skoka za uzlaznu sekstu, javljaju se još i skokovi za malu tercu uzlazno te oktavu i smanjenu kvintu silazno. Treća i četvrta rečenica su samo identično ponavljanje prve i druge rečenice.



Slika 10: Primjer iz literature s donjim izmjeničnim alteriranim tonovima
 Marković, A. (1996). **555 izabranih tema za Solfeggio**, str. 28. Zagreb: Školska knjiga

Sljedeći primjer je *Rondo iz sonate za klavir* u Es-duru M. Clementija. Primjer je u dvočetvrtinskoj mjeri, također u C-duru, te započinje predtaktom nakon kojeg slijedi skok za veliku sekstu (g1-e2), kao i u prethodnom primjeru. 3. takt sadrži alteraciju sa donjim izmjeničnim alteriranim tonom (a-gis-a). Melodija je artikulirana uglavnom *staccato* kao i u Lhotkinjoj sonatini. Primjer se sastoji od 8 taktova, odnosno dvije male rečenice različitih kadenci - prva završava na dominantni, a druga na tonici, stoga cijeli primjer čini malu periodu.



Slika 11: Primjer iz literature s donjim izmjeničnim alteriranim tonom i staccato artikulacijom osminki

Marković, A. (1996). **555 izabranih tema za Solfeggio**, str. 35. Zagreb: Školska knjiga

Uspoređujući navedene primjere iz Markovićevog priručnika s Lhotkinom sonatinom te uzimajući u obzir elemente (npr. pojava alteracije) koje sadrže sva tri primjera, možemo zaključiti da bi ovi primjeri bili prigodni za četvrti razred osnovne glazbene škole. S obzirom da se prema nastavnom planu i programu modulativni primjeri obrađuju tek u petom razredu osnovne škole, a Lhotkina sonatina sadrži modulaciju u paralelni a-mol, možemo izdvojiti samo fragment, odnosno zadnjih 10 taktova sonatine. Primjer, kao što možemo vidjeti iz transkripcije ispod, nije zadržan u originalnom C-duru već je transponiran u G-dur. Razlog tome je, kako je i Marković u svom predgovoru naveo, opseg primjera koji ne odgovara opsegu dječjeg glasa.



Slika 12: Transkripcija Lhotkine sonatine u C-duru od 27. do 36. takta, prilagođena za pjevanje primjera

Također, s obzirom da sonatinu čini samo jedna stranica, možemo ju cijelu iskoristiti kao jedan primjer. Kao što smo već napomenuli, središnji dio sonatine sadrži modulaciju u paralelni mol, stoga bi primjer bio prikladan za peti razred osnovne škole kada se prvi puta obrađuje pojam modulacije. Iako nije iz klavirske literature, poslužit ćemo se primjerom *Largo* iz opere *Xerxes*, G. F. Händela, koji je preuzet iz Markovićevog priručnika *555 izabranih tema za Solfeggio*.

Primjer je u F-duru te u 17. taktu sadrži kratki uklon u paralelni d-mol. Zanimljivo je da, osim što imaju promjenu tonaliteta u paralelni mol, u oba primjera se ona događa u središnjem dijelu.

Largo G. F. Händel
(Largo iz opere „Xerxes“)

The musical score consists of seven staves of music. The first staff begins at measure 157 with a treble clef, a key signature of one flat (F major), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Largo'. The music starts with a piano (*p*) dynamic. The second staff contains a triplet of eighth notes. The third staff continues the melodic line. The fourth staff features a 'cresc' (crescendo) marking and a piano (*p*) dynamic. The fifth staff has a forte (*f*) dynamic. The sixth staff continues the melodic development. The seventh staff concludes the passage with a forte (*f*) dynamic and a triplet of eighth notes. The key signature changes to two flats (D minor) at measure 17.

Slika 13: Primjer iz literature koji sadrži uklon iz F-dura u paralelni d-mol
Marković, A. (1996). **555 izabranih tema za Solfeggio**, str. 81. Zagreb: Školska knjiga

Animato

Slika 14: Transkripcija Lhotkine sonatine u C-duru prilagođena za pjevanje
primjera

3.3. Ivo Lhotka – Kalinski: Stari dalmatinski plesovi, *Contradanza IV*

Slijedi analiza još jedne skladbe Ive Lhotke-Kalinskog iz njegove zbirke *Stari dalmatinski plesovi za klavir*. Zbirka sadrži sedam kompozicija među kojima su četiri *Contradanze* (iz Duborvnika), *Starački ples* (sa otoka Visa), *Hrvatski ples* (iz Župe) te *Perlipaja* (iz Dalmacije). Učenica trećeg razreda osnovne škole svirala je *Contradanzu IV.*, stoga ću se u nastavku posvetiti analizi te skladbe. Skladba je pisana u D-duru u dvočetvrtinskoj mjeri te započinje predtaktom (dvjema šesnaestinkama). Kao i u prethodnom primjeru, melodija je kroz cijelu skladbu namijenjena desnoj ruci, dok lijeva svira pratnju, uglavnom, u obliku osminki koje čine rastavljene akorde u širokom slogu. Skladba se sastoji od tri dijela sačinjena od rečenica koje su građene od dvotaktnih fraza. Prvi dio započinje dvjema malim rečenicama koje zajedno čine malu periodu (a1 a2) – prva rečenica završava na dominantu, druga na tonici. Melodijska linija kreće se u šesnaestinkama, pretežno postepenog kretanja, koje sadrže gornje izmjenične tonove te osminkama. Također, osim postepenog kretanja, u 4. taktu melodija sadrži i skok za malu tercu silazno i veliku sekstu uzlazno te u 8. taktu skok za veliku tercu uzlazno. Rečenice se ponavljaju s time da druga rečenica, svirana drugi puta, prelazi na *secondu voltu* koja nas

vodi u sljedeću malu rečenicu, odnosno slijedi još jedna mala perioda. Sljedeća mala rečenica započinje na stupnju dominante za razliku od prethodnih rečenica na početku koje su započinjale tonikom. Ritam u melodiji sličan je kao i u prvim dvjema rečenicama (izmjenjivanje šesnaestinki i osminki) uz upotrebu četvrtinki u kadencama. U 3. taktu (treće rečenice) skladatelj koristi i donji izmjenični ton u šesnaestinkama te alteraciju (gis) Odnosno, drugu dobu čini silazni, rastavljeni dominantni septakord (d, h, gis, e) u šesnaestinkama koji nam služi kao sekundarna dominantna za dominantni A-dur. U sljedećoj rečenici ponavlja se dvotakt kao i u prva dva takta prethodne rečenice s malom izmjenom, umjesto skoka za malu tercu na kraju drugog takta (fis-a), koristi skok za malu sekstu (fis-d). U prvom taktu sljedećeg dvotakta koristi rastavljeni mali smanjeni septakord u silaznom smjeru (h-g-e-cis), a u drugom taktu autentičnu kadencu u D-duru. Rečenice se, kao i na početku ponavljaju te druga rečenica, svirana drugi puta, prelazi na *secondu volta*. Zatim, slijedi drugi dio kompozicije - *poco meno* u odnosu na prvi dio (*allegro*). Ovaj dio sastavljen je od dvije male rečenice građene od dvotakta koje zajedno čine malu periodu. Melodija se u prvom dvotaktu kreće u značajnim tercnim pomacima, dok se druga dvotaktna fraza uglavnom kreće postepeno te završava na dominantni (kvintakordu V. stupnja). U idućoj maloj rečenici prvi dvotakt je identičan kao i u prvoj rečenici (tercni pomaci), dok prvi takt drugog dvotakta sadrži rastavljene kvintakorde I. i VII. stupnja u šesnaestinkama, a drugi takt rješenje u toniku. Također, i u ovom središnjem dijelu, rečenice se ponavljaju te nakon *seconde volte* slijedi treći dio skladbe - *tempo* – koji je ustvari repriza prvog dijela uz eksterno proširenje od osam taktova. Desna ruka kroz 6 taktova izvodi triler, dok lijeva ruka izvodi motiv male terce silazno u osminkama te u 5. i 6. taktu nastupa *crescendo* koji vodi završna dva takta u *fortissimo*. 7. takt sadrži polovinsku pauzu u oba crtovlja te višestruki predudar u desnoj ruci koji prethodi prvoj dobi sljedećeg, osmog, takta. Zadnji takt završava osminkama s akcentima u *fortissimo* dinami. S obzirom na raznolike elemente koje *Contradanza* sadrži (predtakt, gornji izmjenični tonovi, mala perioda, alteracija itd.) u nastavi *Solfeggia* može nam poslužiti kao koristan primjer koji možemo iskoristiti za više nastavnih jedinica kroz nekoliko razreda osnovnih škola.

Analizirajući primjere iz literature u Golčićevom udžbeniku, primjer s gornjim izmjeničnim tonovima u šesnaestinkama, možemo naći već u drugom razredu osnovne glazbene škole. Primjer je u F-duru, u dvočetvrtinskoj mjeri te također započinje predtaktom. Što se ritma tiče, izmjenjuju se šesnaestinke i osminke, dok predzadnji takt sadrži sinkopu. Melodijsko kretanje

je postepeno, bez skokova, izuzev na samom početku – skok za čistu kvartu (So– Do). Primjer je sadrži 8 taktova što znači da je riječ o velikoj rečenici.



Slika 15: Primjer iz literature s gornjim izmjeničnim tonovima
Golčić, I. (2007). **Solfeggio 2**, str. 114. Zagreb: HKD sv. Jeronima



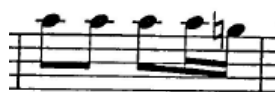
Slika 16: Primjer iz literature s gornjim izmjeničnim tonovima
Marković, A. (1996). **555 izabranih tema za Solfeggio**, str. 17. Zagreb: Školska knjiga

U Markovićevom priručniku *555 izabranih tema za Solfeggio* također možemo pronaći primjere koji sadrže gornje izmjenične tonove. Jedan takav primjer je Mozartova sonata u F duru za klavir koja u 16. i 17. taktu sadrži gornje izmjenične tonove u šesnaestinkama. Primjer je u tročetvrtinskoj mjeri te je ovdje za potrebe pjevanja transponiran u C-dur. Ostatak primjera do nastupa šesnaestinki u 16. taktu, koje se kreću postepeno, osim postepenog kretanja ima i skokove. Primjer započinje rastavljenim kvintakordom I. stupnja, 3. takt sadrži skok za veliku, a 5. takt skok za malu sekstu. Nadalje, koriste se skokovi za tercu, čistu te smanjenu kvintu.



Slika 17: Primjer iz literature koji sadrži slične elemente kao i Lhotkina Contradanza
Golčić, I. (2008). *Solfeggio 5*, str. 42. Zagreb: HKD sv. Jeronima

Idući primjer, F. Schuberta preuzet je iz Golčićevog udžbenika *Solfeggio 5*. Bez obzira što je primjer u bas ključu, na neki način možemo ga usporediti s Lhotkinom Contradanzom zbog ponekih elemenata. Također je u dvočetvrtinskoj mjeri te započinje predtaktom koji čine dvije šesnaestinke. Isto tako, melodija se kreće u sličnim ritamskim vrijednostima (izmjenjivanje šesnaestinki i osminki). Što se oblika tiče, primjer je sastavljen od pet malih rečenica koje su građene od dvotaktnih fraza. Prve dvije rečenice su identično ponovljene, izmjenjuju se tonika i dominantna što vidimo po rastavljenim kvintakordima I. i V. stupnja. Treća rečenica donosi kratki uklon u subdominanti g-mol dok nas četvrta ponovo vraća u F-dur. Prvu dobu 2. takta četvrte rečenice čine gornji izmjenični tonovi u šesnaestinkama, a sljedeći dvotakt je identičan kao i u prijašnjim rečenicama (rastavljeni kvintakordi I. i V. stupnja). Peta rečenica gotovo je ista kao i prva i druga, uz malu ritamsku i melodijsku varijaciju.



Slika 18: Ritamska i melodijska varijacija u petoj rečenici

U šestom razredu osnovne škole obrađuje se dominantni septakord. Druga perioda *Contradanze*, točnije drugi dvotakt u drugoj periodi, sadrži rastavljeni dominantni septakord A-dura (e-gis-h-d) koji bi mogao poslužiti kao primjer upotrebe dominantnog septakorda u samoj literaturi. Slika ispod prikazuje primjer iz literature u Golčićevom udžbeniku *Solfeggio 6* koji sadrži rastavljeni dominantni septakord u 13. taktu.

Sensibile Stanislaw Moniuszko (1819 - 1872)

4

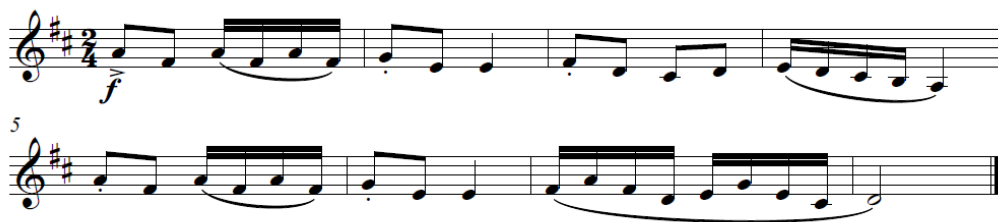
Slika 19: Primjer iz literature koji sadži dominantni septakord
 Golčić, I. (2009). *Solfeggio 6*, str. 42. Zagreb: HKD sv. Jeronima

Allegro

Slika 20: Transkripcija Contradanze IV od 1. do 16. takta, prilagođena za pjevanje primjera

Primjer *Contradanze* u nastavi *Solfeggia*, uzimajući u obzir sve elemente od kojih se sastoji, može se koristiti od četvrtog razreda osnovne škole nadalje.

Središnji dio *Poco meno*, donosi novu temu te je kraći od prvog dijela. S obzirom da se razlikuje od prvog dijela te, gledano iz perspektive nastave *Solfeggia*, pjevački ga je lakše izvesti (ili zapisati ako se koristi u svrhu pisanja diktata), ovaj dio od osam taktova može se koristiti u nastavi trećeg razreda osnovne škole prilikom obrade D-dur ljestvice.



Slika 21: Transkripcija Contradanze IV od 17. do 24. takta, prilagođena za pjevanje primjera

Ovaj izdvojeni, središnji dio *Contradanze* možemo usporediti s Mozartovim primjerom preuzetim iz Golčićevog udžbenika *Solfeggio 3* koji nije iz klavirske literature. Udžbenik među primjerima u D-duru iz glazbene literature ne sadrži niti jedan primjer iz klavirske literature, a koji bi sadržavao pojedine sličnosti sa spomenutim dijelom *Contradanze*. Ovaj primjer, također je u dvočetvrtinskoj mjeri te se melodija kreće u istim ritamskim vrijednostima kao i središnji dio *Contradanze* (četvrtinkama, osminkama i šesnaestinkama). Isto tako, oba su sačinjena od 8 taktova, samo što Mozartov primjer ne čini periodu već dvije male rečenice koje obje završavaju na I. stupnju. Prva rečenica započinje predaktom kojeg čine dvije šesnaestinke. Druga rečenica sadrži male melodijske i ritamske varijacije u odnosu na prvu.



Slika 22: Primjer iz literature u D-duru
Golčić, I. (2005). *Solfeggio 3*, str. 77. Zagreb: HKD sv. Jeronima

3.4. Dubravko Palanović: Etide za mlade, *Etida br.2*

Skladatelj Dubravko Palanović za 30. međunarodno natjecanje *Mladi virtuosi* u Zagrebu napisao je *Etide za mlade*, ciklus od pet etida za klavir. Skladatelj u predgovoru navodi da se vodio željom da, prije svega, etide budu muzikalne skladbe, a ne nužno samo suhoparne vježbe

za neki tehnički problem. Etide su poredane prema težini u pet kategorija i bave se različitim elementima klavirske tehnike i glazbene interpretacije. Početne etide bave se koordinacijom lijeve i desne ruke te razlučivanjem melodije i pratnje, dok od treće nadalje, skladatelj postupno uvodi sve zahtjevnije tehničke elemente. Također, etide imaju svoju potku u renesansnom (prva etida), baroknom (treća, četvrta i peta etida) i romantičnom stilu (druga etida). U nastavku slijedi analiza druge etide.

Etida je pisana u a-molu u četveročetvrtinskoj mjeri te započinje akordičkom pratnjom u lijevoj ruci dok desna ruka prve dvije dobe ima pauzu. Akordička pratnja u lijevoj ruci nastavlja se kroz cijelu skladbu, a desnoj ruci namijenjena je melodija. Struktura etide podsjeća na preludij ili pjesmu bez riječi iz doba romantizma.



Slika 23: F. Chopin, Preludij u e-molu (prva četiri takta)

<https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=1531>

(Pristupljeno: 8. lipnja 2024. godine)



Slika 24: F. Mendelssohn, Pjesma bez riječi, No.4, Adagio u F-duru, Sadness of soul

[https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP52244-PMLP02674-Mendelssohn Op 53.pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP52244-PMLP02674-Mendelssohn_Op_53.pdf)

(Pristupljeno: 8. lipnja 2024. godine)

Melodijska linija uglavnom se kreće u osminkama koje sadrže skokove te šesnaestinkama koje se kreću postepeno. Ritamski obrazac u melodiji provodi se kroz cijelu skladbu s povremenim varijacijama u ritmu i melodiji.



Slika 25: D. Palanović, Etida br. 2 (od 1. do 3. takta)

Palanović, D. (2023). **Etide za mlade, Pet etida za klavir**. Zagreb: Cantus d.o.o.



Slika 26: Primjer ritamske i melodijske varijacije (5. i 6. takt)

Kao što vidimo iz notnog primjera, tema sadrži i motiv silazne velike sekste u punktiranom ritmu. Osim skoka za sekstu, koji se provlači kroz cijelu skladbu, melodija sadrži i skokove za terce, kvarte, kvinte. Nadalje, 7., 8. i 9. takt sadrže alteracije – 7. takt ton es i b, 8. takt es i des, a 9. takt b i gis. U 7. taktu izvodi uklon u d-mol (subdominantni tonalitet) pomoću dva alterirana akorda: g, b, d (kvintakord IV. u d molu ili sekundarna subdominanta za IV. u a-molu) i e, g, b, des kojeg možemo protumačiti kao e, g, b, cis (kvinsektakord VII. u d-molu ili sekundarna dominantna za IV. u a molu). Zbog motiva gornjeg izmjeničnog tona u melodiji, autor se odlučio za notaciju des umjesto cis. Treća i četvrta doba 9. takta sadrže povećani terckvartakord, ali u obratu (septakord) koji predstavlja kadencu za a-mol. Od 10. takta slijedi ponavljanje početne teme s ponekim melodijskim i ritamskim varijacijama te od 18. takta izlaganje teme (i pratnje) za oktavu više. Kraj skladbe potvrđuje toniku s *arpeggio* akordom a, c, d, e, g – akord s dodanom kvartom i septimom koji je u skladu s pratnjom kroz cijelu etidu.

Quasi maestoso *R. Schumann
(Karneval)*

Slika 27: Primjer iz literature koji sadrži alteracije i uklon u Ces-dur Marković, A. (1996). **555 izabranih tema za Solfeggio**, str. 188. Zagreb: Školska knjiga

Primjer je u As-duru u tročetvrtinskoj mjeri te započinje predtaktom (osminkom). Melodija sadrži punktirani ritam kao i Palanovićeva Etida br. 2, te četvrtinke i polovinke. Uglavnom se kreće postepeno, no sadrži i skokove za oktavu, kvintu, tercu, kvartu. 5. takt donosi alteraciju d, odnosno razriješeni des, koja se također pojavljuje i na prvoj dobi 6. takta u punktiranom ritmu kao donji izmjenični ton. Nadalje, u idućim taktovima, tj. od 7. do 14. takta nastupa uklon u Ces-dur, što zaključujemo prema alteracijama koje ti taktovi sadrže (fes, ces, ges). Nakon toga, od 15. takta, ponovo moduliramo u osnovni As-dur. Prema kompleksnosti i dosad navedenim elementima koje sadrži ovaj primjer možemo ga donekle poistovjetiti s Palanovićevom Etidom br. 2.

Palanovićeva etida naginje korištenju *blues* ljestvice, osobito u taktovima gdje se koriste alterirani tonovi te uklon u d-mol. Budući da je ovaj rad posvećen primjerima prigodnima za osnovnu glazbenu školu, izdvojila bih samo dio skladbe od 9. do 17. takta za primjenu u nastavi. Točnije, od treće dobe devetog takta do treće dobe 17. takta. Primjer bi se mogao koristiti od četvrtog razreda nadalje, s obzirom da sadrži silazni skok za veliku sekstu, a pravilno intoniranje velike i male sekste obrađuje se tek u četvrtom razredu (do tada je bilo samo prepoznavanje po veličini).

Etida je pisana u a-molu te bi najviši ton koji bi primjer sadržavao bio f2. Iako se u Golčićevom udžbeniku *Solfeggio 4* mogu pronaći primjeri čiji opsezi melodije sežu do f2, smatram da bi učenicima ipak bilo ugodnije pjevati ako transponiramo primjer barem za veliku sekundu niže. Stoga, zbog opsega dječjeg glasa, primjer bismo transponirali iz a-mola u g-mol.

Adagio

mf

3

p

6

mf

Slika 31: Transkripcija Palanovićeve Etide br.2 prilagođena za pjevanje a vista

4. PRIMJENA DJELA IZ KLAVIRSKE LITERATURE HRVATSKIH AUTORA U NASTAVI SOLFEGGIA

4.1. Primjena skladbe *Klokan* M. Miletića u šestom razredu osnovne glazbene škole

Kao što smo već spomenuli u prethodnom poglavlju prilikom analize skladbe *Klokan*, zbog svoje kompleksnosti i elemenata koje sadrži (alteracije, skokovi na alteracije), temu *Klokana* od 13. do 20. takta skladbe možemo iskoristiti u šestom razredu osnovne škole. Iskoristila bih je na samom kraju školske godine s naprednijim učenicima ili onima koji se spremaju za polaganje prijemnog u srednjoj glazbenoj školi.

MELODIJA

Muzikalno fraziranje notnog teksta s posebnom pažnjom na intonacijski čisto pjevanje.

Vježbati:

Intonirati rastavljene kvintakorde glavnih stupnjeva ljestvice.

Intonirati melodijske vježbe na notnome modulatoru.

Pjevati vježbe zamišljanja tonova.

Litanijskim vježbama svladavati zahtjevnije melodijsko-ritamske probleme.

Intonirati izmjenične alterirane tonove, tonove u kromatskom prolazu te unutar laganijeg, melodijskog skoka u duru i molu.

Pjevati didaktičke melodijsko-ritamske primjere.

Popijevke s tekstom.

Pjevati dvoglasne i lagane troglasne kanone te homofono i polifono dvoglasje.

Pjevati primjere iz glazbene literature.

Intonirati sve vrste tetrakorda na zadane tonove.

Dijatonska modulacija – osjetiti prijelaz iz jednoga u drugi tonalitet.

Slika 32: Iz nastavnog plana i programa za šesti razred osnovne glazbene škole
Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene škole i osnovne plesne škole (2006)

TIJEK NASTAVNOG SATA:

Uvodni dio sata: ponavljanje Es-dur ljestvice

Iako se Es-dur ljestvica obrađuje u četvrtom razredu, svejedno bih je ispisala na ploču i to na način da učenici diktiraju abecedna imena ljestvice kao svojevrsno ponavljanje. Slijedi pjevanje Es-dur ljestvice solmizacijom i abecedom uzlazno i silazno uz klavir. Nakon pjevanja ljestvice slijedi rad na modulatoru kroz tri faze gdje se vježbaju alteracije. U primjeru se koriste povišeni

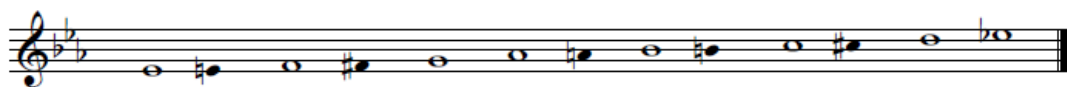
IV. stupanj (a) te skok na povišeni s dominante na povišeni I. stupanj (e) koji bi mogao predstavljati problem učenicima. Zato ga je dobro prije na modulatoru dobro izvježbati i to u fazi kada profesor pjeva, a učenici ponavljaju. Prije početka pjevanja zadaju se mjera i tempo, a od učenika se traži da tokom cijelog procesa rada na modulatoru kucaju dobe.

Tri faze rada na modulatoru:

- a) Profesor pjeva fraze te paralelno pokazuje note na modulatoru, a učenici ponavljaju.
- b) Profesor pokazuje note, no ne pjeva, dok učenici pjevaju paralelno s pokazivanjem
- c) Profesor pokazuje fraze u tišini, učenici pamte te nakon što je profesor pokazao frazu, učenici je pjevaju po sjećanju.



Slika 33: Primjer fraza na modulatoru s obzirom na problematiku primjera



Slika 34: Modulator nakon intoniranih svih povišenih tonova

tona, učenici pjevaju primjer *a vista* relativnom solmizacijom u sporom tempu. S obzirom da je *a vista* pjevanje i da je primjer podosta teži od uobičajenog, mogu se tolerirati greške i/ili neuspjesi koji se događaju prilikom izvođenja primjera. Nakon prvog pjevanja, potaknula bih se učenike na ponavljanje primjera, ali uz klavirsku pratnju. Zatim, slušali bi se snimku izvedbe preko računala, odnosno *YouTubea* čiji bi se zaslon prikazivao na platnu. Ukoliko učionica nema računalo i platno, snimka se može preslušati i samo preko zvučnika bez videozapisa. Izdvojila bih snimku izvedbe učenika drugog razreda osnovne glazbene škole iz GU Elly Bašić zbog učenicima zanimljivog i simpatičnog pristupa nastupu koji je u skladu sa šaljivim karakterom skladbe. Isto tako, i oni sami su učenici koji se suočavaju s nastupima te se mogu poistovjetiti s učenikom čiju bi im izvedba bila prezentirana. Dolje navedeni link sadrži snimku nastupa.

<https://www.youtube.com/watch?v=bTTbubciMIQ>

Prilikom slušanja, treba potaknuti učenike da obrate pažnju u kojem dijelu se pojavljuje fragment koji smo mi izvodili na nastavi. Ovaj zadatak neka im bude „izazov“ budući da je, fragment koji smo mi odvojili za pjevanje primjera u violinskom ključu, dok je u originalnoj verziji taj dio skladbe u bas ključu. Također, s obzirom da se skladba zove *Klokan* treba potaknuti učenike da odgonetnu na koji način, odnosno kojim elementima je skladatelj oslikao duh i karakter klokana u skladbi – npr. skokovima, naročito onima na alteracije, *staccato* artikulacijom, itd.

Nakon slušanja i analize skladbe, ponovo skreću pozornost na zadani primjer te ga pjevaju u cijelosti u malo pokretnijem tempu. Ako netko želi, može pokušati i sam.

Tablica 1: vremenska organizacija sata za šesti razred osnovne glazbene škole

1. Uvodni dio sata	Ponavljjanje Es-dur ljestvice	5 minuta
	Rad na modulatoru	7 minuta
2. Središnji dio sata	Pisani melodijsko-ritamski diktat	13 minuta
	Pjevanje <i>a vista</i> primjera skladbe <i>Klokan</i> M. Miletića	13 minuta
3. Završni dio sata	Slušanje izvedbe skladbe <i>Klokan</i> i rasprava o skladbi	7 minuta

4.2. Primjena Lhotkine *Sonatine u C-duru* u četvrtom razredu osnovne glazbene škole

Lhotkina *Sonatina* zbog elemenata koje sadrži može se koristiti kao primjer i u četvrtom i u petom razredu osnovne glazbene škole. Fragment od 27. do 36. takta možemo koristiti u četvrtom razredu s obzirom da u 32. taktu sadrži jednostavnu izmjeničnu alteraciju. U nastavku, nalazi se QR kod putem kojeg možemo čuti audio zapis pjevanja *a vista* primjera Lhotkine *Sonatine u C-duru* u izvedbi učenika osnovne glazbene škole Rudolfa Matza.



Slika 36: QR kod koji nas vodi na audio zapis pjevanja *a vista* primjera Lhotkine *Sonatine u C-duru*

Kao što je već i prije spomenuto, zbog opsega dječjeg glasa, primjer nije zadržan u izvornom C-duru, već je transponiran u G-dur. Cijeli primjer, koji u središnjem dijelu modulira u paralelni mol, može se iskoristiti u petom razredu osnovne glazbene škole s obzirom da se tada obrađuje pojam modulacije.

MELODIJA

Muzikalno i logično fraziranje notnog teksta s posebnom pažnjom na intonacijski čisto pjevanje.

Vježbati:

Intonirati rastavljene kvintakorde glavnih stupnjeva ljestvice.

Intonirati melodijske vježbe na notnome modulatoru.

Pjevati vježbe zamišljanja tonova.

Litanijskim vježbama svladavate zahtjevnije melodijsko-ritamske probleme.

Intonacija izmjeničnih alteriranih tonova.

Pjevati didaktičke melodijsko-ritamske vježbe.

Popijevke s tekстом.

Pjevati kanone i lagano homofono i polifono dvoglasje.

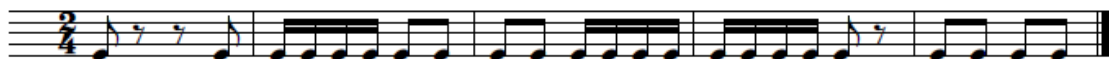
Pjevati primjere iz glazbene literature.

Slika 37: Iz nastavnog plana i programa za četvrti razred osnovne glazbene škole
Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene škole i osnovne plesne škole (2006)

TIJEK NASTAVNOG SATA:

Uvodni dio sata: čitanje ritamskog primjera

Učenike bi na početku sata dočekaao na ploči ispisan ritamski primjer u dvočetvrtinskoj mjeri s obzirom da je primjer u istoj mjeri. Ritamski primjer sadržavao bi slične ritamske figure kao u primjeru za pjevanje. Primjer figura koje bi ritamski primjer sadržavao:



Slika 38: Izbor figura koje ćemo iskoristiti u ritamskom primjeru

Ritam bi se čitao dva puta ritamskim slogovima, a zatim neutralnim slogovima. Nakon zajedničkog čitanja rasporedila bih čitanje primjera po redovima. Na primjer, prvi red klupa čita prvi red diktata, drugi red klupa čita drugi red diktata. Prvo bi pročitali jednostavniju varijantu, odnosno ritam koji se koristi kasnije i u primjeru za pjevanje, a onda bih uputila učenike da obrate pažnju što ću promijeniti. Promjene bi uvela na način da bih čitala takt po takt, a učenici bi morali odgonetnuti što se u pojedinom taktu promijenilo. Nakon što su odgonetnuli o kakvoj figuri je riječ, učenici bi pročitali figuru ritamskim slogovima. Izmijenjenu figuru zapisala bih na ploču na mjesto prethodne ritamske figure. U četvrtom razredu obrađuje se sinkopa unutar jedne dobe pa bih svakako uvrstila sinkopu unutar jedne dobe. Također

uvrstila bih i nove ritamske kombinacije koji se obrađuju u četvrtom razredu osnovne glazbene škole, ali i sinkopu kroz dvije dobe koja se obrađuje u trećem razredu osnovne škole.

Promjene bi izgledale otprilike ovako:



Slika 39: Ritamski primjer s izmjenama

Središnji dio sata: ponavljanje G dur ljestvice i usmeni melodijski diktat

Budući da je G-dur učenicima četvrtog razreda poznat od prije (G-dur se obrađuje u prvom razredu osnovne glazbene škole), ljestvicu ćemo zapisati na ploču na način da učenici govore tonove abecedom. Zatim će pjevati G dur ljestvicu abecedom i relativnom solmizacijom uzlazno i silazno uz klavir. Nakon toga, slijedi rad na modulatoru kroz tri faze vježbajući problematiku primjera. Budući da primjer sadrži samo jednu alteraciju (povišeni I. stupanj), tokom rada na modulatoru, postepeno će se dodati ton gis. Nakon otpjevanje fraze s tonom g, uputila bih učenike da dobro slušaju što ću promijeniti. Na modulatoru će se prikazivati sljedeće fraze uz slobodu spontanog variranja na same fraze s obzirom na koncentraciju i mogućnosti učenika:



Slika 40: Primjer fraza na modulatoru s obzirom na problematiku primjera

Slijedi usmeni melodijski diktat s pomacima izmjeničnih alteriranih tonova koji se sastoji od četiri fraze koje sadrže sedam tonova. Prilikom usmenog diktata učenici ništa ne pišu već slušaju dva puta frazu od sedam tonova koju bih izvela na klaviru, a treći puta je pjevaju. Tek nakon otpjevanje fraze, zapisala bih frazu na ploču, a učenici bi pritom diktirali tonove.



Slika 41: Usmeni melodijski diktat koji sadrži slične elemente kao i primjer za pjevanje

Završni dio sata: pjevanje *a vista* primjera, *Sonatine u C-duru* I. Lhotke – Kalinskog

Podijelila bih ispisani se glazbeni primjer uz predstavljanje autora i naslova. Navela bih da je riječ o *Sonatini u C-duru* Ive Lhotke – Kalinskog te da ćemo pjevati fragment te skladbe (vidi sliku 13). Također, napominje se da je to klavirska skladba namijenjena učenicima osnovnoškolske dobi. Ukratko se analizira primjer: određuje se mjera, tonalitet, sadrži li primjer alteracije, koji ton je alteriran, kako kreće melodijska linija, u kakvim ritamskim figurama se primjer kreće te jesmo li se danas tokom sata susreli sa sličnim ritamskim figurama itd. Primjer bi prvo pročitali *parlando* - čitajući ga solmizacijom u ritmu. Zatim, odsvirala bih mješovitu kadencu u G-duru (I-IV-V-I) te tražila učenike da otpjevaju kvintakord I. stupnja (Do-Mi-So). Nakon što su učenici intonirali So, odnosno d1 izvode primjer *a vista* relativnom solmizacijom u sporijem tempu. Prilikom drugog ponavljanja, primjer bi izvodili u malo pokretljivijem tempu uz klavirsku pratnju. Treći put, izvodili bi uz klavirsku pratnju pritom pazeći na dinamičke oznake te artikulaciju (*staccato*, *legato*). Nakon toga, preslušali bismo snimku izvedbe s *YouTubea*, koji sadrži više izvedbi ove *Sonatine* koju sviraju djeca iz osnovnih

škola. Po mogućnosti snimku bi slušali preko računala ili ako učionica nije opremljena računalom, samo preko zvučnika (audio snimka). Osim slušanja, učenici imaju zadatak obratiti pažnju od koliko dijelova je *Sonatina* sačinjena te koji dio su oni pjevali na satu. Također, upitati ih jesu li opazili da se središnji dio razlikuje od prvog i trećeg dijela. Navela bih ih da promisle po čemu se razlikuje, na što će doći do zaključka da je središnji dio u molu. Iako se modulacija obrađuje u petom razredu, samo informativno spomenuti da je riječ o modulaciji – prelazak iz jednog tonaliteta u drugi.

Slično bi izgledala struktura sata i u petom razredu samo što bi se tamo izvodio cijeli primjer s obzirom na modulaciju te bi u skladu s time bili prilagođeni i ostali primjeri – usmeni melodijsko – ritamski primjer te fraze na modulatoru uključivale bi uklon u paralelni e mol.

Tablica 2: Vremenska organizacija sata za četvrti razred osnovne glazbene škole

1. Uvodni dio sata	Čitanje ritamskog primjera	7 minuta
2. Središnji dio sata	Ponavljanje G-dur ljestvice i rad na modulatoru	10 min
	Usmeni melodijski diktat	12 min
3. Završni dio sata	Pjevanje <i>a vista</i> primjera, <i>Sonatine u C-duru</i> I. Lhotke – Kalinskog	10 minuta
	Slušanje izvedbe <i>Sonatine u C-duru</i> i rasprava o skladbi	6 minuta

4.3. Primjena *Contradanze IV* I. Lhotke Kalinskog u petom razredu osnovne glazbene škole

Uzimajući u obzir sve elemente od kojih se prvi dio *Contradanze* sastoji, dakle prvih 16. taktova, u nastavi *Solfeggia* primjer možemo koristiti od četvrtog razreda osnovne glazbene škole nadalje. Ovom prilikom, odlučila sam se za opisivanje nastavnog sata za peti razred

osnovne glazbene škole, ponajviše zbog kratkog uklona u dominantni A-dur koji se odvija u 11. taktu skladbe.

MELODIJA

Muzikalno i logično fraziranje notnog teksta s posebnom pažnjom na intonacijski čisto pjevanje.

Vježbati:

Intonirati rastavljene kvintakorde glavnih stupnjeva ljestvice.

Pjevati vježbe zamišljanja tonova.

Litanijskim vježbama svladavati zahtjevnije melodijsko-ritamske probleme.

Intonacija izmjeničnih i prohodnih kromatskih tonova (vježbati na notnome modulatoru).

Pjevanje didaktičkih melodijsko-ritamskih primjera.

Popijevke s tekstom.

Pjevati dvoglasne i lagane troglasne kanone te homofono i polifono dvoglasje.

Pjevati primjere iz glazbene literature.

Melodijsko-ritamski modulativne primjere iz dura u paralelni mol i iz dura u dur za kvintu uzlazno i kvintu silazno.

Slika 42: Iz nastavnog plana i programa za peti razred osnovne glazbene škole
Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene škole i osnovne plesne škole (2006)

TIJEK NASTAVNOG SATA:

Uvodni dio sata: čitanje ritamskog primjera

Na ploči bi učenike dočekao ispisani ritamski primjer u dvočetvrtinskoj mjeri koji počinje s predtaktom s obzirom da je primjer u istoj mjeri te također počinje s predtaktom. Ritamski primjer sadržavao bi slične ritamske figure kao u primjeru za pjevanje (uglavnom šenaestinke, osminke), ali i ostale ritamske kombinacije. Prije čitanja, uslijedio bi kratki razgovor o primjeru: u kojoj je mjeri, čime započinje (predaktom), kakve sve ritamske figure sadrži itd. Zatim, pročitali bi primjer ritamskim slogovima pa neutralnim. Prvo svi zajedno, a onda ako netko želi sam ili kombinacijom redova.

Središnji dio sata: ponavljanje D-dur ljestvice i pisanje melodijskog diktata

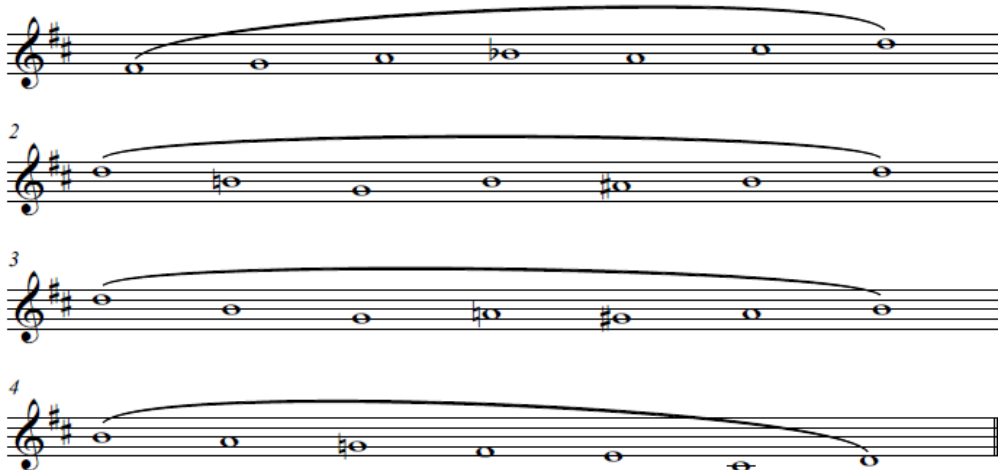
D-dur ljestvica obrađuje se u trećem razredu osnovne glazbene škole, stoga je ona svima dobro poznata. Svedjedno, ispisali bi ljestvicu na ploču na način da učenici govore tonove abecedom. Slijedi pjevanje ljestvice abecedom pa relativnom solmizacijom uzlazno i silazno uz pratnju klavira te nakon toga rad na modulatoru kroz tri faze. S obzirom na problematiku primjera, fraze bi otprilike izgledale ovako:



Slika 43: Primjer fraza na modulatoru s obzirom na problematiku primjera

Zatim, slijedi pisani melodijski diktat u dvočetvrtinskoj mjeri s upotrebom pomaka izmjeničnih alteriranih tonova. Diktat bi sadržavao alterirani IV. stupanj (gis) kao i u primjeru za pjevanje, iako tamo nije riječ o izmjeničnoj alteraciji već on nastupa kao dio dominantnog septakorda A-dura. Prema planu i programu (2006), u petom razredu osnovne glazbene škole u melodijskim diktatima koriste se samo izmjenični alterirani tonovi.

Na samom početku učenici bi dobili upute kako pisati diktat: dva puta bi samo slušali fraze koje bih izvodila na klaviru, a treći put bi pokušali otpjevati frazu i zapisati je. Nakon što su je učenici zapisali, zapisala bih frazu na ploči. Između sviranja fraza, obilazila bih razred te pratila rad učenika na diktatu.



Slika 44: Pismeni melodijski diktat koji sadrži izmjenične alteracije

Završni dio sata: pjevanje *a vista* primjera, *Contradanze IV* I.Lhotke – Kalinskog

Nakon zapisanog diktata podijelila bih glazbeni primjer (vidi sliku 21) te predstavila autora i naslov skladbe. Također, učenici se do sada možda nisu susreli s pojmom kontradanca (tal. *contradanza*), stoga bi im valjalo ukratko objasniti o čemu je riječ. Kontradanca je ples živahna tempa, dvodobne mjere te se pleše u parovima. „Razvio se iz engleskog pučkog plesa te se od 17. stoljeća proširio kao društveni ples u Francuskoj i Nizozemskoj, a poslije i po cijeloj Europi te je tako dopro i do Dubrovnika.“ (<https://www.enciklopedija.hr/clanak/kontradanca> - Pristupljeno: 14. lipnja 2024. godine). I. Lhotka – Kalinski jedan je od skladatelja koji je obrađivao Kuhačeve zapise. Ukratko bismo analizirali primjer navodeći u kojoj je mjeri, kakve ritamske figure sadrži, kako se kreće melodijska linija, sadrži li skokove itd. Također, uočili bi da primjer sadrži predtakt. Prije pjevanja primjer bi pročitali *parlando*. Zatim, odsvirala bih kadencu u D-duru, učenici bi intonirali Do, odnosno d1 te bi otpjevali rastavljeni kvintakord I. stupnja. Primjer započinje tonom fis1, odnosno Mi. Nakon intoniranog tona, učenici bi pjevali primjer *a vista* relativnom solmizacijom. Slijedi ponavljanje primjera uz pratnju klavira, pazeći pritom na lijepo pjevanje. Treći puta primjer se pjeva s uvažavanjem dinamičkih oznaka. Nakon pjevanja, učenici bi slušali original primjera u cijelosti. Poželjno je, naravno, birati što kvalitetnije snimke i izvedbe, stoga izdvojila bih snimku s videa Daleki akordi – Međunarodno natjecanje mladih glazbenika iz 2022. godine. Snimka je sa završnog koncerta natjecanja te sviraju nagrađivani učenici, među kojima jedna učenica prve kategorije natjecanja izvodi *Contradanzu IV*. Snimka se nalazi u linku ispod (12:47):

<https://youtu.be/snYMHOP18Bc?feature=shared>

Tablica 3: Vremenska organizacija sata za četvrti razred osnovne glazbene škole

1. Uvodni dio sata	Čitanje ritamskog primjera	7 minuta
2. Središnji dio sata	Ponavljjanje D-dur ljestvice i rad na modulatoru	10 min
	Pismeni melodijski diktat	12 min
3. Završni dio sata	Pjevanje <i>a vista</i> primjera, <i>Contradanze IV</i> I.Lhotke – Kalinskog	10 minuta
	Slušanje izvedbe <i>Contradanze IV</i> i rasprava o skladbi	6 minuta

4.4. Primjena središnjeg dijela *Contradanze IV* u trećem razredu osnovne glazbene škole

Središnji dio *Contradanze (Poco meno)*, od 17. do 24. takta možemo upotrijebiti u trećem razredu osnovne glazbene škole prilikom obrade D-dur ljestvice.

LJESTVICE

Učvrstiti ponoviti i intonirati obrađene ljestvice C, G i F-dur te a, e i d-mol.

Obraditi nove: D, B i A-dur te h, g i fis-mol.

Upoznati strukturu ljestvica, zapisati i označiti tetrakorde, u ljestvici prepoznati cijeli ton i poluton, upoznati glavne stupnjeve, vođicu te povećanu sekundu u harmonijskome molu.

Pravilno intonirati ljestvicu i trozvuke glavnih stupnjeva.

Pjevajući ljestvice, razvijati zvukovnu predodžbu o durskim i molskim tonalitetima te odnosima među tonovima.

Proširenu ljestvicu rabiti kao notni modulator.

Slika 45: Iz nastavnog plana i programa za treći razred osnovne glazbene škole

Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene škole i osnovne plesne škole (2006)

Središnji dio sata: ponavljanje naučene G dur ljestvice i obrada nove, D-dur ljestvice

S obzirom da se učenici na ovom satu prvi puta susreću s D-dur ljestvicom, započela bih s već poznatom, naučenom G-dur ljestvicom koju bi prethodno napisala na ploču. Zatim bi je zajedno otpjevali relativnom solmizacijom i abecedom uzlazno i silazno uz klavir.



Slika 48: G-dur ljestvica

Nakon pjevanja, odsvirala bih im uzlazno, bez harmonizacije, G-dur ljestvicu, no napomenula bih da dobro obrate pažnju na prvi tetrakord ljestvice u kojem bih umjesto c, svirala cis.



Slika 49: G-dur ljestvica s povišenim IV. stupnjem (cis)

Nakon što smo odgonetnuli da je riječ o povišenom IV. stupnju u G-duru, na ploči bih ispisala D-dur ljestvicu te predstavila učenicima današnju temu – obradu nove D-dur ljestvice. Navela bih da D-dur sadrži predznake fis i cis koje bih napisala iza ključa. Zatim, ljestvicu bi zajedno dva puta pročitali (uzlazno i silazno) izgovarajući tonove abecedom. Nakon čitanja, zapisala bih i označila tetrakorde, cijele tonove i polutonove te glavne stupnjeve. Učenici ne bi bili samo pasivni promatrači, već bi sudjelovali u označavanju navedenih elemenata preslikavajući znanje koje su stekli prilikom obrada do sada naučenih ljestvica.



Slika 50: D-dur ljestvica s označenim tetrakordima, cijelim tonovima, polutonovima te glavnim stupnjevima

Slijedi pjevanje ljestvice dva puta abecedom i relativnom solmizacijom uzlazno i silazno uz pratnju klavira. Prije pjevanja, odsvirala bih mješovitu kadencu (I-IV-V-I) te bi svi zajedno intonirali početni ton ljestvice. Nakon pjevanja, izdvojili bismo trozvuke glavnih stupnjeva ispisujući ih na ploči ispod ispisane ljestvice. Učenici bi diktirali tonove koje trozvuci I., IV. i V. stupnja sadrže, a zatim bi ih zajedno intonirali i otpjevali. Nakon obrade ljestvice, slijedi rad na modulatoru u tri faze koji bi, s obzirom na problematiku primjera za pjevanje, uključivao sljedeće fraze:



Slika 51: Primjer fraza na modulatoru s obzirom na problematiku primjera

Završni dio sata: pjevanje *a vista* primjera središnjeg dijela *Contradanze IV*

U završnom dijelu sata, podijelila bih ispisani primjer učenicima navodeći autora i naziv skladbe te da ćemo mi izvoditi fragment skladbe, odnosno središnji dio (vidi sliku 22). Prije pjevanja bismo ukratko analizirali: u kojoj je mjeri, tonalitetu, kako se kreće melodija (postepeno, u skokovima), sadrži li rastavljene kvintakorde (I. i V.) itd. Odsvirala bih im mješovitu kadencu (I-IV-V-I) te bi intonirali d1/Do. S obzirom da primjer započinje dominantom (a), učenici bi otpjevali kvintakord I. stupnja te nakon intoniranog a1/So, započeli bi s pjevanjem primjera relativnom solmizacijom. Primjer bi otpjevali u tri faze: prvi puta učenici sami bez pomoći klavira, drugi puta uz pratnju klavira te treći put također uz pratnju klavira, no pazeći pritom na dinamičke oznake. Na samom kraju sata preslušali bismo *Contradanzu IV*, istu snimku izvedbe koja je već spomenuta u prethodnoj pripremi sata za peti razred. U nastavku, nalazi se QR kod putem kojeg možemo čuti audio zapis pjevanja *a vista* primjera središnjeg dijela Lhotkine *Contradanze IV* u izvedbi učenika osnovne glazbene škole Rudolfa Matza.



Slika 52: QR kod koji nas vodi na audio zapis pjevanja *a vista* primjera središnjeg dijela Lhotkine *Contradanze IV*

Tablica 4: Vremenska organizacija sata za treći razred osnovne glazbene škole

1. Uvodni dio sata	Čitanje ritamskog primjera	7 minuta
2. Središnji dio sata	Ponavljanje G-dur ljestvice	5 min
	Obrada nove D-dur ljestvice	10 min
	Rad na modulatoru	7 minuta
3. Završni dio sata	Pjevanje <i>a vista</i> primjera središnjeg dijela <i>Contradanze IV</i>	10 minuta
	Slušanje izvedbe <i>Contradanze IV</i> i rasprava o skladbi	6 minuta

4.5. Primjena Etide br.2 D. Palanovića u četvrtom razredu osnovne glazbene škole

Fragment Palanovićeve etide (od 9. do 17. takta), možemo koristiti od četvrtog razreda osnovne glazbene škole nadalje. Ovom prilikom odlučila sam se za opisivanje nastavnog sata za četvrti razred osnovne glazbene škole ponajviše zbog silaznog skoka za veliku sekstu koji primjer sadrži, a upravo se pravilno intoniranje sekste obrađuje se u četvrtom razredu.

TIJEK NASTAVNOG SATA

Uvodni dio sata: Ritamski primjer

Na početku sata, kao i u dosadašnjim pripremama, čitao bi se ritamski primjer koji bi također bio u četveročetvrtinskoj mjeri te bi sadržavao slične ritamske figure kao i Palanovićeva etida, uz, naravno i druge ritamske kombinacije prikladne za četvrti razred osnovne glazbene škole. Primjer bi započeo predtaktom, a 2. i 5. takt bi sadržavali promjenu mjere iz četveročetvrtinske u tročetvrtinsku (kao i etida). Također, prvo čitanje ritamskog primjera ne bi sadržavalo ligature, već bi njih dodala za drugo čitanje. Uvela bih ih na isti način kao što smo dosad u prethodnim primjerima uvažali nove ritamske figure. Primjer za drugo čitanje s dodanim ligaturama bi izgledao ovako:



Slika 53: Ritamski primjer

Središnji dio sata: Ponavljanje g-mol ljestvice te pisani melodijsko-ritamski diktat

Ponovili bismo g-mol ljestvicu koja se obrađuje u trećem razredu na način da bih je zapisala na ploču, a učenici bi diktirali tonove. Otpjevali bismo ljestvicu abecedom i relativnom solmizacijom uzlazno i silazno, sve tri vrste mola. Nakon toga, slijedio bi rad na modulatoru u kojem bi se bavili problematikom koju sadrži primjer za pjevanje.



Slika 54: Izbor fraza s obzirom na problematiku primjera

Nakon ponavljanja g-mol ljestvice i rada na modulatoru slijedi pisani melodijsko-ritamski diktat. Diktat bi također bio u g-molu i četveročetvrtinskoj mjeri kao i primjer za pjevanje. Diktat bismo pisali na način da bih prvo odsvirala cijeli primjer od početka do kraja, a zatim bih svirala po dva takta tri puta i tako do kraja. Na kraju bih ponovo odsvirala cijeli primjer. Između sviranja fraza, obilazila bih razred te pratila rad učenika na diktatu i eventualno usmjerila pojedince koji imaju poteškoće pri zapisivanju.



Slika 55: Melodijsko-ritamski diktat koji sadrži slične elemente kao i primjer za pjevanje

Završni dio sata: pjevanje *a vista* primjera Etide br.2 D. Palanovića

U završnom dijelu sata slijedi pjevanje *a vista* primjera (vidi sliku 32). Kao i u dosadašnjim pripremama, podijelila bih učenicima ispisani primjer te bismo prije pjevanja napravili kratku analizu primjera – određivanje mjere, tonaliteta, kako se kreće melodija, koje se ritamske figure koriste itd. Također, ustanovili bi da je primjer pisan u prirodnom g-molu (izuzev predakta koji započinje vođicom fis). Jednom bi izveli primjer *parlando*, a zatim pjevali *a vista*. Prvi puta pjevali bi u sporijem tempu, tolerirajući greške, drugi uz pratnju klavira, a treći uz pratnju klavira, uvažavajući dinamičke oznake. Na samom kraju sata, slušali bismo snimku izvedbe Palanovićeve *Etide br.2*. S obzirom da je Etida pisana za drugu kategoriju međunarodnog natjecanja *Mladi virtuoz*i, poslušali bismo neku od izvedbi s natjecanja, a ukoliko bi nam dozvoljavalo vrijeme i više izvedbi te bismo zajedno komentirali interpretacije različitih izvođača.

Tablica 5 Vremenska organizacija sata za četvrti razred osnovne glazbene škole

1. Uvodni dio sata	Čitanje ritamskog primjera	7 minuta
2. Središnji dio sata	Ponavljanje g-mol ljestvice i rad na modulatoru	10 min
	Pismeni melodijsko-ritamski diktat	12 min
3. Završni dio sata	Pjevanje <i>a vista</i> primjera, <i>Etide br.2</i> D. Palanovića	10 minuta
	Slušanje izvedbe <i>Etide br.2</i> i rasprava o skladbi	6 minuta

5. ZAKLJUČAK

U ovome radu prikazana su odabrana klavirska djela hrvatskih skladatelja za djecu osnovnoškolske dobi te njihova primjena u nastavi *Solfeggia*. Proučavajući nastavni plan i program *Solfeggia* za osnovne glazbene škole, odabrani fragmenti skladbi, s obzirom na problematiku koju sadrže, namijenjeni su razredima u kojima se obrađuju određene nastavne jedinice. Rojko u svom radu *Solfeggio kao učenje glazbenog jezika* (2012) navodi: „Kao što su za učenje jezika, pogotovo stranog, potrebni jezično (gramatički i sintaktički) i semantički korektni iskazi, tako su i za učenje glazbe potrebni korektni glazbeni iskazi, a takvima – jer je glazba *stvorena* realnost – treba smatrati iskaze koje su stvorili Bach, Mozart, Beethoven...“. Ovom tvrdnjom želi naglasiti važnost pjevanja primjera iz glazbene literature na račun didaktičkih primjera. Stoga, treće poglavlje donosi analizu i komparaciju primjera iz klavirske literature hrvatskih skladatelja (za djecu osnovne škole) i odabranih primjera iz glazbene literature u Golčičevim udžbenicima *Solfeggia* za osnovnu glazbenu školu te Markovićevom priručniku *555 izabranih tema za Solfeggio*. Četvrto poglavlje donosi primjenu odabranih djela domaćih autora u nastavi *Solfeggia* te detaljne artikulacije satova. Osim što fragmenti skladbi služe kao primjeri za *a vista* pjevanje, problematika, odnosno elementi koje primjeri sadrže iskorišteni su i u didaktičkim, melodijskim ili melodijsko-ritamskim, diktatima. U skladu sa svime navedenim, cilj ovog rada, osim želje da nastava instrumenta i *Solfeggia* budu više povezane, jest da se promoviraju djela hrvatskih skladatelja te da budu više zastupljena u sustavu glazbenog obrazovanja. Ovaj rad posvećen je isključivo klavirskim djelima hrvatskih autora ponajviše zbog bogatstva literature u odnosu na druge instrumente, ali i zbog toga što je klavir još uvijek jedan od najtraženijih instrumenata prilikom upisa u glazbene škole. U nekom budućem radu, valjalo bi istražiti literaturu hrvatskih skladatelja i za ostale instrumente te pronaći način kako ih primijeniti u nastavi *Solfeggia*.

6. LITERATURA:

1. Bačlija Sušić, B. (2012). **Functional music pedagogy in piano learning**. [Neobjavljena doktorska disertacija]. Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo.
2. Bartók, B. (1987). **Mikrokosmos (2. sv.)**. London: Boosey & Hawkes,
3. Beyer, F.(1962). **Pripremna škola za klavir**. Beograd: Prosveta
4. Đurić-Klajn, S. (1958). **HAJEK, Emil**, u J. Andreis (ur.), Muzička enciklopedija (1. sv.), str. 614 Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod
5. Golčić, I. (2005). **Solfeggio 3**. Zagreb: HKD sv. Jeronima
6. Golčić, I. (2006). **Solfeggio 4**. Zagreb: HKD sv. Jeronima
7. Golčić, I. (2007). **Solfeggio 2**. Zagreb: HKD sv. Jeronima
8. Golčić, I. (2008). **Solfeggio 5**. Zagreb: HKD sv. Jeronima
9. Golčić, I. (2009). **Solfeggio 6**. Zagreb: HKD sv. Jeronima
10. Kazić, S. (2013), **Solfeggio: historija i praksa**. Sarajevo: Jasmina Talam.
11. Košta, T., i Desnica, R. (2013). **Utjecaj važnijih europskih glazbenih pedagoga na razvoj nastave u Hrvatskoj i Sloveniji u drugoj polovici 20. stoljeća**. *Magistra Iadertina*, 8.(1.), str. 27-37. Zadar: Sveučilište u Zadru, Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja
12. Lhotka - Kalinski, I. (1944). **Stari dalmatinski plesovi za klavir**. Zagreb: Vlastita naklada
13. Lhotka - Kalinski, I. (1979). **Prve sonatine za klavir: 14 sonatina klasičnih i suvremenih autora**. Zagreb: Muzička naklada
14. Marković, A. (1996). **555 izabranih tema za Solfeggio**. Zagreb: Školska knjiga
15. Matoš, N. (2018). **Kurikulumski pristup oblikovanju profesionalnoga osnovnoga glazbenog obrazovanja**. Doktorski rad. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
16. Miletić, M. (1984). **Djeca plešu: Suita za klavir, Klokani**. Zagreb: Ars Croatica
17. Montessori, M. (2003), **Dijete – Tajna djetinjstva**. Jastrebarsko: Naklada Slap
18. **Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene škole i osnovne plesne škole (2006.)**
Zagreb: MZOŠ
19. Nikolajev, A. (1981). **The Russian School of Piano Playing 1: part I**. London: Boosey & Hawkes Ltd
20. Palanović, D. (2023). **Etide za mlade, Pet etida za klavir**. Zagreb: Cantus d.o.o.

21. Pavše Mandić, T.E. (2020). **Hrvatske klavirske početnice**. Zagreb: diplomski rad
22. Philipps, S. (2003). **Montessori priprema za život: odgoj neovisnosti i odgovornosti**. Jastrebarsko: Naklada Slap
23. Potkovic-Endrighetti, M. (2002). **Metoda Suzuki: Japanska metoda ranog glazbenog odgoja**. Labin: Mathias Flacius
24. Rojko, P. (2012), **Glazbenopedagoške teme**. Zagreb: Jakša Zlatar.
25. Thompson, J. (1988), **Modern course for the piano: The first grade book, something new every lesson**, Cincinnati, Ohio: The Wills Music Co
26. Zlatar, J. (2015). **Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira**. Zagreb: Jakša Zlatar, Muzička akademija

Mrežni izvori:

<http://internationalsuzuki.org/method.htm> (Pristupljeno: 15. ožujka 2024.godine)

<https://montrealpianolessons.com/comparing-piano-teaching-methods-suzuki-vs-traditional-note-reading/> (Pristupljeno: 17. ožujka 2024. godine)

<https://www.enciklopedija.hr/clanak/piaget-jean>

Piaget, Jean. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. (Pristupljeno: 5. travnja 2024.)

<https://www.enciklopedija.hr/clanak/kontradanca>

kontradanca. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. – 2024. (Pristupljeno: 14. lipnja 2024.)

<https://www.enciklopedija.hr/clanak/euritmija>

euritmija. *Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 2013. (Pristupljeno: 7. travnja 2024. godine)

<https://www.britannica.com/biography/Emile-Jaques-Dalcroze>

The Editors of Encyclopaedia Britannica, *Émile Jacques-Dalcroze*, Encyclopaedia Britannica Online (Pristupljeno: 7. travnja 2024.)

<https://www.orff.de/en/orff-schulwerk/> (Pristupljeno: 7. travnja 2024. godine)

<https://onecommunityranch.org/carl-orff-schulwerk-method/>

(Pristupljeno 7. travnja 2024. godine)

<https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=1531>

(Pristupljeno: 8. lipnja 2024. godine)

<https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/7f/IMSLP52244-PMLP02674->

[Mendelssohn Op 53.pdf](#)

(Pristupljeno: 8. lipnja 2024. godine)

7. PRILOZI

7.1. Klokan – Polka Miletić, M. (1984). Djeca plešu: Suita za klavir. Zagreb: Ars Croatica

KLOKAN – POLKA
KANGOUROU - POLKA - KANGURUH

(♩ = 108)

ff *mf* *poco sost.* *in tempo* *Poco meno* (♩ = 96) *p* *poco meno* **FINE**

seconda volta: piano

Dal **♩** (segno) al Fine

x = kucanja (klopfen-frapper)

7.2. *Sonatina u C-duru*, Kalinski Lhotka, I. (1979). Prve sonatine za klavir: 14 sonatina klasičnih i suvremenih autora. Zagreb: Muzička naklada

SONATINA

I. Lhotka - Kalinski
(1913)

Animato ♩ = 120
mp poco marc.

mp *poco marc.*

mf *P*

f

P

PP

cres — — cen — — do — —

7.4. *Etida br. 2*, Palanović, D. (2023). Etide za mlade, Pet etida za klavir. Zagreb: Cantus d.o.o.

2

Etida br. 2

Adagio ♩=47

mf

p con Ped. sempre

p

mf

p

mf

f

pp

u.c.

Ped.