

RAZLIČITI PRISTUPI SVLADAVANJU INTONACIJE U NASTAVI *SOLFEGGIA*

Marina Ban, studentica
Umjetnička akademija u Osijeku

Mr. sc. Vesna Svalina, asistentica
Učiteljski fakultet u Osijeku

Sažetak: Ideja o potrebi glazbenoga opismenjivanja djece javlja se još u srednjem vijeku. Od tada pa do današnjih dana glazbeni pedagozi i teoretičari neprestano se bave pitanjem kako ostvariti uspješno glazbeno opismenjivanje, odnosno kako djecu glazbeno opismeniti na što brži i na što jednostavniji način. Intenzivne i dugogodišnje rasprave rezultirale su pojavom različitih pristupa svladavanju intonacije, odnosno različitih metoda intonacije i ritma, od kojih smo pojedine predstavile i u ovom radu. Budući da je za stjecanje prave glazbene pismenosti potrebno dugotrajno i intenzivno vježbanje, taj se proces najuspješnije ostvaruje u stručnim glazbenim školama na nastavi *solfeggia*. Inače, *solfeggio* je nastavni predmet koji se organizira radi uspostavljanja i razvijanja intonacijskih i ritamskih znanja i vještina učenika.

Metode intonacije najčešće razlikujemo po tome jesu li one *relativne* ili *apsolutne*. Od relativnih metoda u radu smo posebno izdvojile *metodu tonik-solfa*, *metodu tonika-do*, brojčane metode, Münnichov sustav *Jale*, funkcionalni pristup Miodraga Vasiljevića, Kodályjevu metodu i tzv. funkcionalnu metodu Elly Bašić. Od metoda apsolutne intonacije izdvojene su apsolutna solmizacija, abecediranje, metoda tonskih riječi C. Eitza (*Tonwort*) i *Solfeggio* Rudolfa Matza.

Relativne metode lakše su od apsolutnih jer se uz njih ostvaruju bolji rezultati na samom početku rada te se brže razvija vještina pjevanja u različitim tonalitetima. Prednosti su apsolutnih metoda bolje intoniranje atonalne glazbe, odnosno tonalne glazbe koja obiluje kromatikom ili učestalim modulacijama, kao i bolja usklađenost s početnom nastavom instrumenta. Uspjeh u procesu stjecanja glazbene pismenosti ne ovisi samo o metodi intonacije nego i o tome ostvaruje li se taj proces sustavno, uz intenzivno vježbanje i na metodički primjeren način.

Ključne riječi: glazbeno opismenjivanje, pristup svladavanju intonacije, način imenovanja tonova, *solfeggio*, metode relativne intonacije, metode apsolutne intonacije

Uvod

Glazbeno opismenjivanje započinje u srednjem vijeku, u doba kad je Guido iz Arezza izumio heksakordsku solmizaciju. Budući da se glazbeno obrazovanje odvija tada samo u crkvenim školama (župnim, katedralnim i samostanskim), proces stjecanja glazbene pismenosti namijenjen je ograničenom broju sudionika (Rojko, 1996, 2012a, Tomić Ferić, 2009, Vidulin-Orbanić i Terzić, 2011).

Ideja o potrebi glazbenoga opismenjivanja djece iz tzv. širokih narodnih slojeva javlja se u 18. stoljeću. Glazbeni pedagozi i teoretičari tada sve više inzistiraju na organiziranju glazbenoga odgoja na široj osnovi, odnosno na uvođenju glazbene nastave pod zaštitom države. Najveći je utjecaj po tom pitanju imao švicarsko-francuski filozof, književnik i glazbenik Jean Jacques Rousseau (1712.-1778.). Pod utjecajem Rousseauovih ideja glazbeni pedagozi i teoretičari i u narednim stoljećima nastavljaju raspravljati o pitanju kako je moguće ostvariti uspješno glazbeno opismenjivanje u općeobrazovnim školama, odnosno kako učenike glazbeno opismeniti na što brži i na što jednostavniji način. Te su rasprave rezultirale pojavom različitih metoda¹ intonacije i ritma, odnosno različitih pristupa svladavanju intonacije o kojima ćemo nešto opširnije govoriti u nastavku teksta.

Glazbeno opismenjivanje i danas je u većoj ili manjoj mjeri prisutno u programima glazbene nastave širom Europe i u stručnim i u općeobrazovnim školama, no u Hrvatskoj je sve više onih glazbenih pedagoga koji ističu da nije potrebno provoditi ga u okviru redovite nastave glazbe u općeobrazovnoj školi (Rojko, 2005, 2012a, Šulentić Begić, 2010, Vidulin-Orbanić, 2001, Vidulin-Orbanić i Terzić, 2011). Učenicima koji žele stjecati glazbenu pismenost to bi se trebalo omogućiti u stručnoj, glazbenoj školi ili, eventualno, u okviru pojedinih izvannastavnih glazbenih aktivnosti. Rojko (2005, 2012a) ističe da je nerealno očekivati da će u općeobrazovnoj školi učenici steći intonacijska i ritamska znanja i umijeća koja će im omogućiti pjevanje ili sviranje po notama jer je za pravu glazbenu pismenost² potrebno dugotrajno i intenzivno vježbanje. Takvo vježbanje moguće je ostvariti jedino na nastavi *solfeggia* u glazbenim školama jer je to nastavni predmet koji se organizira radi uspostavljanja i razvijanja intonacijskih i ritamskih znanja i vještina učenika, a

¹Termin *metoda* vrlo se često poistovjećuje s nastavnom metodom. Prema Požgaju (1975, 38) prikladnije je koristiti pojam *sistem intonacije* jer time izrazu *metoda* ostaje prvobitno didaktičko značenje. I u ovom tekstu pod pojmom *metoda* ne podrazumijevamo nastavnu metodu, nego *pristup svladavanju intonacije*.

²Rojko, (2005, 3) pod pravom glazbenom pismenosti podrazumijeva vještinu „koja omogućuje svom vlasniku da razumije glazbu (u njezinoj sintaktičkoj strukturiranosti) do te mjere da je napisanu dekodira tako da je može otpjevati, odnosno da odslušanu glazbu dekodira tako da bi je - po potrebi - mogao zapisati.“ Prividna je glazbena pismenost znanje kako se koja nota zove i gdje se ona svira na instrumentu.

nastava toga predmeta izvodi se kroz duži period – šest godina u osnovnoj i četiri godine u srednjoj glazbenoj školi (Hinek, 2011).

I mi smo mišljenja da je pravu glazbenu pismenost moguće stjecati jedino u stručnim, glazbenim školama. Zato je i ovaj pregled različitih načina imenovanja tonova i različitih pristupa svladavanju intonacije, od kojih se pojedini i danas primjenjuju u nastavnoj praksi, namijenjen u prvom redu nastavnicima glazbe koji već vode nastavu *solfeggia*, odnosno studentima glazbe koji nakon završetka studija namjeravaju voditi tu nastavu u osnovnoj ili srednjoj glazbenoj školi.

Guidova solmizacija

Za početak glazbenoga opismenjivanja označit ćemo godinu 1027. kad je srednjovjekovni teoretičar i reformator glazbene pedagogije Guido iz Arezza (995-1050) izložio pred papom novi način bilježenja nota s notnim crtama i ključevima. Oko godine 1028. Guido je izumio i heksakordsku solmizaciju. Prema početnim slogovima prve strofe Himne svetom Ivanu Krstitelju, *Ut queant laxis* za svaki je stupanj heksakorda upotrijebio određeni slog - *ut, re, mi, fa, sol, la* (slika 1). Kako je svaki novi stih himne započinjao na stupnju koji je viši od početka prethodnoga stiha, početni tonovi stihova tvorili su potpuni heksakord. Solmizacijski slogovi nisu označivali apsolutnu visinu tona, nego samo njegov položaj unutar određenoga heksakorda. Sve tonove glazbenoga sustava Guido je dijelio u sedam jednakih heksakorda. Pritom se razmak od polustupnja (*mi – fa*) u svakom heksakordu nalazio na istom mjestu (Pole, 1888, Preussner, 1953, Kuntarić, 1977, Gordon, 2007, Koprek, 2007, Mengozzi, 2010, Hinek, 2011, Reisenweaver, 2012, Rojko, 2012b).

The image shows a musical score for the hymn "UT QUEANT LAXIS". It features three staves of neumatic notation. The first staff is labeled "Hymn. 2." and begins with a large initial "U". The lyrics are written below the notes: "T que-ant laxis re-soná-re fíbris Mí-ra gestó- rum fá-mu-li tu-ó-rum, Sól-ve pollú-ti lá-bi-i re-á-tum, Sáncte Jo-ánnes. 2. Nánti-us cúlso véni-ens Olýmpo,". The notation consists of square notes on a four-line staff, with some notes connected by lines to indicate pitch and rhythm.

Slika 1: Himna sv. Ivana zapisana neumatskom notacijom (<http://www.youtube.com/watch?v=SugtS3tqsoo&feature=related>)

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

Guido je tvrdio da uz pomoć njegove solmizacije svaki učenik može naučiti više u pet mjeseci, nego što je ranije naučio u deset godina³ (Andreis, 1989). Njegovi solmizacijski slogovi koriste se uz manje dopune i danas u glazbenoj nastavi:

„Shvativši genijalno da se svjesno čitanje i pisanje glazbe može naučiti samo ako se tonovi shvate u međusobnom odnosu kakvi se javljaju u stvarnoj glazbi, Guido je stvorio temelj za učenički glazbeni samorad utoliko što je sad postalo mogućim da učenik samostalno nauči, odnosno, pročita a vista neku novu pjesmu. Naravno, taj genijalni pronalazak nije još mogao biti iskorišten za glazbeni odgoj širokih slojeva naroda jer je u tom pogledu sudbina glazbenoga odgoja (bila) identična sudbini općeg odgoja i obrazovanja: on se još uvijek odvijao samo po samostanskim, katedralnim i župnim školama, za ograničen broj korisnika i s jednim ciljem: pjevanje crkvenih pjesama.“ (Rojko, 2012a, 9)

Različiti načini imenovanja tonova

Zorislava Vasiljević (1975, 90) analizira različite pristupe imenovanju tonova te ih dijeli prema njihovim temeljnim obilježjima u tri skupine. Prvi je pristup relativnoga imenovanja tonova koje nije vezano uz apsolutnu tonsku visinu, nego uz relativne odnose između tonova osnovne ljestvice. Pojedine funkcije vezuju se uz imena solmizacijskih slogova osnovne ljestvice dok se tonaliteti uče „transponiranjem slogova na razne pozicije sistema i na različite visine (tonika dura = do, mola = la itd.).“ Kao drugi pristup navodi se pjevanje bez slogova, odnosno bez imenovanja tonova. Pjeva se na neutralne slogove (*la-la-la* ili *na-na-na*). Treći je pristup pjevanje s apsolutnim imenovanjem tonskih visina (solmizacijom ili abecedom). Vasiljević (1975, 90) ističe da se u tom pristupu „primjenjuju dvije sasvim različite metode – intervalske i realne tonalne. Solmizacijski je slog obilježje visine, a ne funkcije.“

U razdoblju nakon Guidovih teorija i ideja pojavljuje se velik broj pokušaja prepravljavanja njegovih, tada već usvojenih ideja. U 16. stoljeću Anzelmo iz Flandrije pridružuje Guidovu heksakordu slogove *si* i *ho*. Tako nastaje niz: *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ho*. Oktava se naziva istim slogom kao prvi

³Kad je glas o Guidovim uspjesima stigao do Rima, „pozvao ga je oko 1027. papa Ivan XIX. da pred njim izloži svoju teoriju. Oduševljen Guidovim sustavom, papa je, prema predaji, mogao u kratkom vremenu naučiti pjevati bilo koji zapisani napjev, njemu inače nepoznat“ (Andreis, 1989, 112).

ton tek kod Huberta Waelranta (1517.-1595.). Njegov niz je: *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*. Interval oktave time je „označen onako kako ga je već odavno tretirala glazbena praksa: kao udvostručenje donjega tona“ (Rojko, 2012b, 11).

Hubert Waelrant, Daniel Hisslers, Heinrich Graun - sve su to teoretičari koji pokušavaju donijeti nešto novo u glazbenom opismenjivanju. Waelrant predlaže da se Guidova solmizacija zamijeni novim sustavom slogova pod nazivom *bocedizacija* ili *voces belgicae* (*bo, ce, di, ga, lo, ma, ni, bo*), Hisslers predlaže niz sličan glazbenoj abecedi, no pjevniji (*La, Be, Ce, De, Me, Fe, Ge, La*), a Graun uvodi niz u kojemu se rabe slogovi (*Da, Me, Ni, Po, Tu, La, Be*) koji uključuju svih pet samoglasnika (*a, e i, o, u*). Ni jedan od tih teoretičara ne uspijeva bitno promijeniti povijest, barem ne tako kao Guido Arentinski.

Guidova solmizacija održala se do danas. U pojedinim zemljama ona se i dalje upotrebljava u relativnom vidu, odnosno u različitim metodama relativne intonacije, dok se u drugima upotrebljava u apsolutnom značenju. U Francuskoj i Italiji Guidovi slogovi u potpunosti zamjenjuju glazbenu abecedu. Dakle slogovi *do, re, mi, fa, sol, la, si, do* više ne predstavljaju relativan sustav označivanja tonova, nego postaju „oznakama imena tonova, imena nota i, istovremeno tipaka na klaviru, odnosno, pripadnih otvora na puhačkom instrumentu, mjesta na hvataljci, i sl.“ (Rojko, 2012b, 12). To su sada apsolutne oznake za tonove koje označivaju osnovne tonove C-durske ljestvice (u Francuskoj *ut* za ton *c*). Za imenovanje alteriranih (povišenih i sniženih) tonova svakom je slogu dodan pridjev. U Italiji se upotrebljavaju *diesis* i *bemolle*, a u Francuskoj *dièse* i *bémol*. Prema tome, ton *g* je *sol*, a *gis* je *sol-dièse*, *e* je *mi*, a *es mi-bémol*. „Kako se imena *sol-dièse*, *mi-bémol*, *ut-dièse*, *re-bémol* i sva ostala, ne mogu pjevati, ona se pri pjevanju jednostavno ispuštaju. Zbog toga se, na primjer, *g* pjeva kao *sol*, ali se jednako pjeva (tj. izgovara) i *gis* i *ges*“ (Rojko, 2012b, 13). Osim u Francuskoj i Italiji takav se način imenovanja tonova rabi još i u Francuskoj, Španjolskoj, Nizozemskoj te u zemljama bivšega SSSR-a.

Krajem 19. stoljeća i u Engleskoj teoretičari nastoje pjevačku nastavu unaprijediti upotrebom Guidovih slogova u apsolutnom značenju. Teoretičar John Pyke Hullah upotrebljava Guidove slogove *do, re, mi, fa, sol, la, si, do* samo za C-dur. Za povišenja (Cis-dur) on rabi svjetlije vokale – *da, ri, mis, fe, sal, sis, da*, a za sniženja (Ces-dur) tamnije – *du, ra, me, fo, sul, la, se, du*.

I način imenovanja tonova kojim se koristi Elly Bašić, autorica tzv. funkcionalne metode, temelji se na Guidovoj solmizaciji, no nazivi tonova različiti su za pojedine ljestvice (dur, prirodni, harmonijski i melodijski mol). U duru se rabi niz - *do, re, ma, fu, so, le, ti, do*, u prirodnom molu – *do, re, nja, fu, so, lje, te, do*, u harmonijskom molu – *do, re, nja, fu, so, lje, ti, do*, te u melodijskom molu – *do, re, nja, fu, so, le, ti, do*. Dakle u svim tonalitetima *do* je tonika, *so* dominantna, a *fusubdominantna*. I u modusima se tonove imenuje prema načelu *tonika-do* pa se u dorskom modusu koristi niz – *do, re, nja, fu*,

so, lje, te, do, u frigijskom – *do, ru, nja, fu, so, lje, te, do*, u lidijskom – *do, re, ma, fi, so, le, ti, do*, a u miksolidijskom – *do, re, ma, fu, so, le, te, do*⁴ (Rakijaš, 1971). Rojko (2012b, 27) ističe da „modusi nisu harmonijski sustavi poput dura i mola pa se pojmovi *tonike, subdominante* i *dominante* na njih ne mogu odnositi.“ Problem je takvoga načina imenovanja tonova i to što se u solmiziranju pojavljuju „imena intervala kao što su *so-nja, ma-re, ma-te, le-ti, ru-do, te-le, do-le, do-lje, do-nja, ma-nja, te-ma, ti-nja*.“ Dakle problem je što takvim načinom imenovanja tonova i intervala apstraktne pojave dobivaju konkretna imena – Sonja, Mare, Mate, itd.

Metode intonacije

Postoje različiti pristupi svladavanju intonacije. U literaturi se najčešće govori o određenim metodama ili o određenim sustavima uz koje učenici stječu vještinu „pjevanja s lista i formiranje pripadajućih slušnih pojmova i predodžaba: intervalskih, melodijskih, harmonijskih, pa i ritamskih“ (Rojko, 2012b, 6). Vasiljević (1975, 90) smatra „da se neki pristup svladavanju intonacije može nazvati metodom jedino ako se radi o originalnom pristupu i ako je u potpunosti objašnjen način rada po toj metodi.“ Prema tome metoda ne može biti „francuska“ ili „japanska“, već mora imati svoga autora. Pod sistemom, Vasiljević shvaća način imenovanja tonova. Iako metode intonacije imaju svoje posebne nazive, one često dobivaju i bliže određenje. Tako se govori o postojanju *funkcionalne, intervalske, tonalne* ili *kombinirane* metode. Ipak najčešće metode intonacije razlikujemo po tome jesu li *relativne* ili *apsolutne*.

Metode relativne intonacije

Sušтина metoda relativne intonacije je doživljavanje i usvajanje funkcija⁵ unutar određenoga tonaliteta. Budući da je u svim durskim tonalitetima prisutan jednak odnos među stupnjevima, odnosno jednak odnos prema osnovnom tonu, moguće je govoriti o postojanju samo jednog (općeg) durskog tonaliteta dok su pojedini durovi njegove transpozicije na druge tonske visine. Opći durski tonalitet usvaja se uz relativno imenovanje tonova, „tj. imenovanje koje služi označavanju *stupnjeva*, a ne tonova u apsolutnom smislu“ (Rojko, 2012b, 86). Glazbeni pojmovi i predodžbe koje su učenici stekli na jednom općem tonalitetu prenose se kasnije i na svaki pojedini tonalitet. Budući da se

⁴ Tim se načinom imenovanja tonova i danas služe dvije glazbene škole u Hrvatskoj – jedna u Zagrebu, a druga u Slavonskom Brodu.

⁵U glazbi funkcija je odnos koji se može manifestirati „kao odnos pojedinog elementa prema cjelini (funkcija tonike, dominante, subdominante, itd.), ali i kao odnos pojedinog elementa prema drugom pojedinom elementu s obzirom ili bez obzira na cjelinu.“ [...] „Pri pjevanju/mišljenju, bilo ono relativno ili apsolutno, mi se ne obraćamo samo funkciji koja je odnos pojedinog tona prema cjelini, nego i funkciji koja proizlazi iz međusobnog odnosa tonova“ (Rojko, 2012b, 85).

velik broj mogućih intonacijskih problema svodi na relativno malen broj kategorija, relativne metode olakšavaju proces svladavanja intonacije:

„Umjesto da svladava svaku pojedinu veliku tercu, učenik usvaja pojam velike terce na prvom stupnju, kojim je pojmom obuhvaćena svaka velika terca na prvom stupnju bilo kojeg konkretnog durskog tonaliteta. Osnovu uspostavljanju takvog, stupanjskog shvaćanja intervalskih i drugih odnosa čini osjećaj za tonalitet i gleštalt-karakter glazbene percepcije, a taj osjećaj za tonalitet i taj način percipiranja glazbe ima svaki muzikalni učenik – ako ne u manifestnom, onda u latentnom obliku, – ali on se, osim toga, formira, odnosno, učvršćuje radom na intonaciji.“ (Rojko, 2012b, 87)

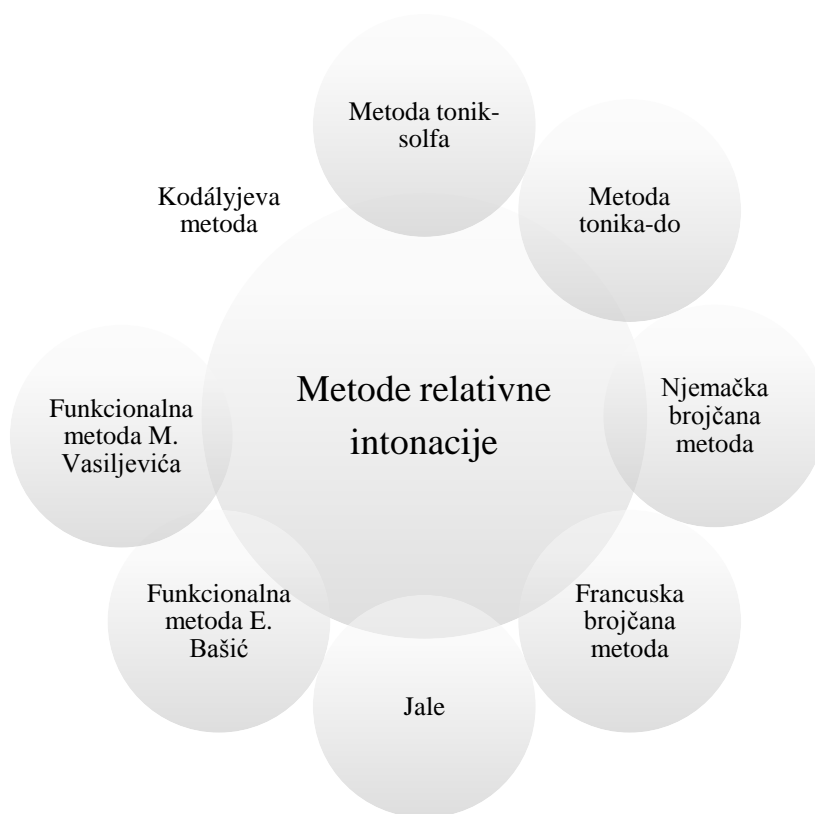
Postoji više metoda relativne intonacije (slika 2). Prvo ćemo izdvojiti metodu koja je nastala krajem devetnaestoga stoljeća u Engleskoj. To je metoda pod nazivom *metoda tonik-solfa* i njezina je začetnica glazbena pedagoginja Sarah Ann Glover. Glover je nastojala olakšati učenje glazbe primjenom Guidove solmizacijskih slogova kao jednostavnije zamjene za normalno notno pismo (Požgaj, 1977b, Bennett, 1984, Reisenweaver, 2012). U metodi tonik-solfa koriste se slogovi *do, re, mi fa, so, la, ti, do* i oni označavaju bilo koju dursku ljestvicu. Rojko (2012b, 17) navodi da se za alterirane (povišene i snižene) tonove upotrebljavaju nešto drukčiji slogovi. „Povišeni tonovi su (*do*)*di*, (*re*)*ri*, (*fa*)*fi*, (*so*)*si*, (*la*)*li*, a sniženi (*ti*)*tu*, (*la*)*lu*, (*mi*)*mu*, (*re*)*ru*. *So* se ne snižava. Umjesto sniženog *so*, upotrebljava se *povišeni fa(fi.)*“ Pri svladavanju intonacije ne koriste se note, već samo solmizacija.

John Curwen dodatno razrađuje tu metodu (uvodi fonomimiku)⁶ i osigurava joj širenje i popularizaciju u engleskoj glazbeno-pedagoškoj praksi (Zinar, 1983, Gordon, 2007, Reisenweaver, 2012). Zanimljivo je kod Curwena što cijelu ovu metodu, odnosno problem intonacije, promatra s psihološkoga stajališta. Budući da se prema metodi tonik-solfa ne predviđa upotreba notnoga pisma, profesionalni glazbenici pružaju otpor njezinoj primjeni u nastavnoj praksi.

U metode relativne intonacije spadaju i brojčane metode. Među prvim teoretičarima koji su se bavili idejom da se nastava pjevanja olakša označivanjem tonova brojevima bio je švicarsko-francuski filozof, književnik i glazbenik Jean Jacques Rousseau (1712.-1887.). On je predlagao da se za odnos među tonovima upotrijebe brojevi koji su, prema njegovom mišljenju, praktičniji, konkretniji i jasniji od „zamršene notacije.“ Tu je ideju Rousseau detaljno razradio u svom djelu *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique* (Kuntarić, 1977). Brojevi su trebali grafički predočavati određenu visinu tona pa su se pojedini stupnjevi ljestvice označavali određenim brojem. Tonika je bila broj 1, dominantna 5 itd. Sve su se vježbe pjevale solmizacijskim

⁶ Fonomimika je pomoćno sredstvo u nastavi *solfeggia* za „što zornije predočavanje tona. Oblik i položaj desne ruke simbolizira karakter pojedinog stupnja unutar ljestvice i njegovu udaljenost od tonike“ (Kuntarić, 1977, 593).

slogovima. Novi sustav bilježenja i čitanja nota nazvan je brojčanom metodom. Rojko (2012a, 11) ističe da „ta metoda, koja usput rečeno, nije prihvaćena odmah, nego tek mnogo kasnije, toliko pojednostavljuje čitanje nota da je Rousseauov zahtjev kako učenici moraju biti glazbeno pismeni postao sasvim realan.“Francuska akademija nije usvojila takve ideje.



Slika 2: Metode relativne intonacije

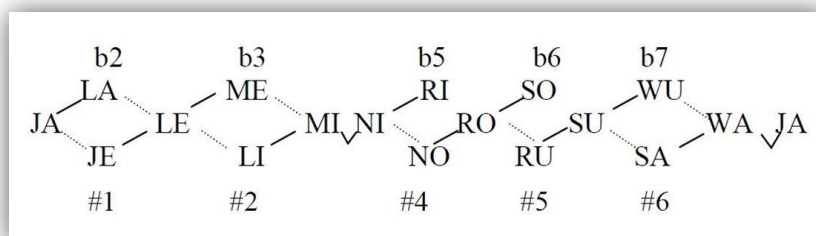
Danas se govori o dva brojčana pristupa svladavanju intonacije: *njemačkom* i *francuskom*. U Njemačkoj su se tim pristupom služili Johann Abraham Peter Schulz i Friedrich Wilhelm Koch. Schulz je cijelu partituru svoga oratorija Messia i Johannes ispisao brojevima! Koch je, pak, zagovarao brojčanu metodu koja poznaje samo jednu ljestvicu, bez ključeva i predznaka. Laički gledano, u usporedbi s 96 ljestvica kojima se služimo u glazbenoj praksi, ova metoda izgledala je praktičnije. Njemački glazbeni pedagog J. F. Tomascik, također je zagovarao brojčani pristup svladavanju intonacije. U toj metodi brojevi su imali relativno značenje. Na primjer: jedan je uvijek

predstavljao toniku, pet dominantu (dur) itd. Budući da se tu susrećemo i s modulativnim primjerima, riječ je o nešto kompleksnijoj metodi.

I u Francuskoj je brojčana metoda osmišljena radi olakšavanja nastave pjevanja u školama. Rad na toj metodi započeo je Pierre Galin, no nije ga uspio završiti za života. Njegov su rad nastavili Emile Joseph Chevé, njegova supruga (rođ. Paris) i njezin brat Aime Paris. Po tim je teoretičarima francuska brojčana metoda dobila i ime: metoda *Galín-Chevé-Paris*. Kasnije je ona nazvana *francuskom ciferističkom metodom*.

Njemačka pijanistica i glazbena pedagoginja Agnes Hundoeffer služila se sintezom engleske metode za svladavanje intonacije (*metode tonik-solfa*) i brojčane metode iz Francuske. Tako je nastala *metoda tonika-do*. Rojko (2012b, 18) navodi da se „metoda tonika-do razlikuje od metode tonik-solfa samo po tome što ona predviđa prijelaz na normalno notno pismo što se kod te druge nije predviđalo.“ Što je osnova tog pristupa svladavanja intonacije? Budući da su i prema metodi tonika-do u svim durskim, odnosno molskim tonalitetima, odnosi među stupnjevima jednaki, učenici trebaju svladati opći durski, odnosno opći molski tonalitet. Molski tonalitet tretira se pritom kao paralela duru, jednako kao kod metode tonik-solfa te kod brojčanih metoda. Prema tome, *do* je tonika dura, a *la* je tonika mola. Pri svladavanju intonacije upotrebljavaju se modulatori, fonomimika, relativna i apsolutna solmizacija, *do-ključ* i ritamske tablice. Alteracije se rješavaju jednako kao u engleskoj metodi tonik-solfa. Požgaj smatra da metoda tonika-do odgovara potrebama nastave glazbe u općeobrazovnim školama. Kad je u pitanju nastava *solfeggia* u glazbenim školama on smatra da je taj pristup potrebno nadopuniti „vježbanjem u atonalno-intervalskoj intonaciji bez oslonca na funkcionalnu solmizaciju“ (Požgaj, 1977a, 587).

Richard Münnich autor je pristupa svladavanja intonacije pod nazivom *Jale*. Rojko (2012, 22) navodi da su „Münnichovi slogovi izabrani kao i oni kod Eitza, prema nekim jezičnim karakteristikama pojedinih glasova te prema zahtjevu da se istim vokalom ukaže na dijatonski polustupanj: *JA LE MI NI RO SU WA JA*“ (slika 4).



Slika 4: Jale-slogovi (prema Rojko, 2012b, 22)

U tom se pristupu rabi *j-ključ* (analogno *do-ključu* u metodi tonika-do). Durski tonalitet najprije se svladava relativno, a onda slijedi prijelaz na

apsolutnu notaciju. Mol se obrađuje kao paralela dura. Münnichov sustav pokušaj je da se ujedine metoda C.A.Eitza (*Tonworthmethode*) i metoda tonika-do.

Srpski glazbeni pedagog Miodrag Vasiljević autor je funkcionalnoga pristupa svladavanja intonacije. On ističe, „da se početnička muzička nastava može i mora zasnivati na narodnom pevanju, kao što se opšta nastava zasniva na narodnom jeziku“ (Vasiljević, 1967, 5). Budući da funkcionalna metoda uspostavlja stupnjeve uz pomoć sedam modela – narodnih pjesama, čiji početni tonovi odgovaraju solmizacijskim slogovima, nastava *solfeggia* organski je i sustavno postala povezanom s narodnim pjevanjem. Vasiljevićev postupak sličan je onome koji je primijenio Guido iz Arezza. Razlika je jedino u tome što Guido upotrebljava jednu pjesmu za sve stupnjeve dok Vasiljević „za svaki stupanj uvodi novi napjev“ (Leksikon jugoslavenske muzike, 1984, 494, Rojko, 2012b, 31) (tablica 1).

Tablica 1: Pjesme modeli koje je upotrijebio Vasiljević (prema Rojko, 2012b, 31)

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

Upotrebom relativne solmizacije i funkcionalne obrade intervala Vasiljević je svoju metodu priključio metodi češkog teoretičara Metoda Doležila. I u toj metodi slogovi *do, re, mi, fa, sol, la, si* tretiraju se relativno, no u prvoj godini učenja traži se da djeca pjevaju samo u C-duru.

Vasiljevićev model bio je prisutan u praksi više godina, no malo je nastavnika koji i danas rade prema tome modelu. Upotrebljava se još jedino njegova knjiga *Jednoglasni solfeggio*, no bez modela.

Rojko (2012, 31) smatra da je upotrebljivost Vasiljevićevih pjesama-modela skromna jer ih je moguće „rabiti samo u početnim mjesecima rada na intonaciji.“ Vasiljević (1975) smatra da taj model ima i određene prednosti i nedostatke (slika 4).

| Prednosti | Nedostaci |
|---|---|
| 1. solfeggio je postao vrlo pristupačan velikom broju učenika, pa i onima s osrednjim sposobnostima | 1. teško se opažaju tonovi i prati tijek melodije koja modulira (osjećaju se solmizacijski slogovi novoga tonaliteta, no učenici nisu sigurni u koji su tonalitet modulirali) |
| 2. opažanje i intoniranje tonova u okviru dijatonike izvodi se s velikom sigurnošću | 2. teško se svladava pjevanje s čestom izmjenom dura i istoimenoga mola (mutacijom), kao i pjevanje s modulacijama, posebno kromatskim |
| 3. dijatonski pismeni diktati (uglavnom jednoglasni) svladavaju se bez poteškoća | 3. atonalni primjeri intoniraju se preko funkcionalno postavljenih intervala s čestom primjenom pjevanja na neutralnom slogu |
| 4. lako i brzo pjevanje a vista dijatonike, modulacije u paralelu i alteracija | |

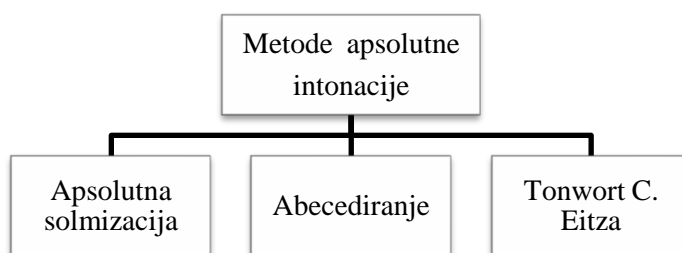
Slika 4: Prednosti i nedostaci Vasiljevićeva modela (prema Vasiljević, 1975, 92)

U Kodályjevom pristupu svladavanju intonacije posebno je naglašeno oslanjanje na anhemitonsku pentatoniku. Glazbeni materijal koji se upotrebljavaju za početak sustavne razrade pentatonskih motiva i fraza napisao je sam Kodály. Rojko (2012b, 23) ističe da je „upravo ta činjenica, tj. kvalitetni mnogobrojni glazbeni primjeri iz pera izvrsnoga skladatelja ono najvrednije što ta metoda ima.“

Winters (1970) navodi da se Kodályjev pristup svladavanju intonacije ne razlikuje bitno od rada u metodi tonika-do. To znači da se i u ovom slučaju rabi relativna notacija (pomični do-ključ), fonomimika govorenih trajanja i sl. Solmizacijski slogov *ido re mi fa so la ti* upotrebljavaju se u relativnom smislu. Alteracije se označuju drukčijim slogovima. Za povišenja se rabe slogovi *di ri fi si li*, a za sniženja *ra ma lo ta*. Proces stjecanja glazbene pismenosti podrazumijeva i prijelaz na apsolutnu notaciju te vježbanje ljestvica i intervala. Dosta vremena posebno je odvojiti za vježbe ritma, vježbe pamćenja, diktate te za višeglasno pjevanje (Rojko, 2012b).

Metode apsolutne intonacije

U odnosu na ukupan broj različitih relativnih metoda intonacije, broj apsolutnih metoda puno je manji (slika 5). Rojko (2012b) smatra da se u metode apsolutne intonacije mogu svrstati samo tri metode. To su apsolutna solmizacija, koja se još naziva i „francuskom metodom,“ abecediranje, poznato i kao intervalska metoda, te metoda tonskih riječi C. Eitza (*Tonwort*). U apsolutnim metodama tonovi se shvaćaju apsolutno. To znači da se razumijevanje odnosa među tonovima uspostavlja apsolutnim imenovanjem ljestvica ili tonaliteta. Apsolutne metode razlikuju se po tome „kojim se sustavom apsolutnih imena koriste. U zemljama koje se koriste glazbenom abecedom, apsolutna metoda znači mišljenje/pjevanje abecedom. Tamo gdje se upotrebljava apsolutna solmizacija, to znači mišljenje/pjevanje solmizacijom“ (Rojko, 2012, 24). Ekvivalent apsolutnoj solmizaciji kod nas bi bila abeceda. Takav pristup naziva se i intervalskom metodom, no Rojko smatra da je bolji naziv „apsolutna solmizacija“ jer se tonovi shvaćaju apsolutno, odnosno onako kako su napisani.



Slika 5: Metode apsolutne intonacije prema Rojku (2012b)

Kod gotovo svih metoda apsolutne intonacije polazi se od C-durske ljestvice. Učenici se dosta dugo kreću u okvirima istoga (osnovnoga) tonaliteta, a u nove tonalitete uvodi ih se tek nakon što su C-dur u potpunosti svladali. Rad na intonaciji temelji se na učenju ljestvica, odnosno nekih njezinih dijelova. To može biti trikord, tetrakord, pentakord ili pak heksakord. Ako bismo ljestvicu rastavili u neke smislene dijelove, to bi bili intervali. Učenici najprije uče sekunde, terce, kvarte, kvinte, itd. Rad na intonaciji u apsolutnoj metodi izvodi se u notnom crtovlju, stoga je za oblike apsolutne metode svadavanja intonacije potrebno određeno teorijsko znanje. Iako se metode apsolutne intonacije ne oslanjaju na funkcije pojedinih stupnjeva ljestvice/tonaliteta, zbog dugog zadržavanja na C-duru može se reći da se i ovdje donekle razvija i funkcionalno mišljenje. Ono što bitno razlikuje metode apsolutne intonacije od relativnih metoda je „nepostojanje čvrstih asocijacija između tonova i njihovih imena“ (Rojko, 2012b, 92). To se može smatrati nedostatkom tih metoda, ali može biti i prednost kad se radi o problemima atonalne intonacije:

„Iz podatka da se kod apsolutnih metoda ne stvaraju čvrste asocijativne veze između tonova i imena, proizlazi da učenik mora u svakom trenutku biti svjestan intervala koji misli/pjeva. Pjevajući *c-e* učenik mora znati da je to velika terca, pjevajući *c-f* mora biti svjestan da je to čista kvarta, itd. Ipak na početku rada pjevanje se zasniva na tonalitetu (C-duru) pa se intervali i tu intoniraju tonalno-funkcionalno, a svijest o svakom pojedinom intervalu izgrađuje se vježbanjem. Kako tu nema stupanjskog tretiranja tonova i intervala, mora se svaki pojedini interval posebno vježbati. Tek će se nakon takvog dugotrajnog vježbanja pojedinih intervala stvoriti njihovi pojmovi. To, ujedno, znači da je rad na intonaciji na taj način teži i dugotrajniji. Učenici će moći misliti/pjevati samo u onim tonalitetima u kojima su vježbali, ali će tih tonaliteta biti sasvim svjesni. S druge strane, učenici koji pjevaju relativno, mogu već u prvoj godini pjevati u svim tonalitetima (što se tiče notne slike), ali ni jednog tonaliteta nisu svjesni.“ (Rojko, 2012b, 92)

Jedna od bitnih karakteristika apsolutnih metoda još je i upotreba instrumenta (klavira). Vježbanje intonacije „obavlja se tako da učenici, gledajući u notni tekst, ponavljaju ono što im pjeva ili svira na klaviru nastavnik“ (Rojko, 2012b, 25).

Vasiljević (1975) ne govori o metodama apsolutne intonacije, nego o realnim metodama, a njih dalje dijeli na tonalne i intervalske. Tonalna metoda primjenjuje se u francuskoj, sovjetskoj i bugarskoj školi. U procesu stjecanja prave glazbene pismenosti u tim se školama postižu vrlo dobri rezultati. Rojko (2012) naglašava da za takav uspjeh nije zaslužna samo metoda intonacije, nego i način tretiranja nastavnoga predmeta u okviru kojega učenici stječu glazbenu pismenost, bogata i metodički razrađena literatura te intenzivno vježbanje.

Bitna su obilježja bugarske škole postavljanje C-dura prema stabilnom toničkom trozvuku, toničkoj oktavi i vođici i vođenje računa o ulozi pojedinih stupnjeva u ljestvici. Osim točanoglasimo da se, iako učenici nakon upoznavanja određenoga durskoga tonaliteta upoznaju i njegov paralelni mol, ne zanemaruje važnost istoimenoga mola. Za nastavu *solfeggia* postoji bogata literatura koja se i dalje obogaćuje. Posebno je bogata literatura s primjerima za alteracije. Modusi se svode „na toniku dura (lidijski i miksolidijski), odnosno paralelnoga mola (dorski i frigijski), a alteracije se postavljaju u smislu vođice za sve stupnjeve“ (Vasiljević, 1975, 94).

Kao značajnoga predstavnika intervalske metode Vasiljević izdvaja ruskoga glazbenoga pedagoga Sokolova koji je zahtijevao da se intervali postavljaju kroz ljestvična kretanja. Kao glavne nedostatke intervalske metode Vasiljević (1975, 94) ističe sljedeće:

- nisu postavljene funkcije ni tonske ni akordske u okviru tonaliteta pa je zato individualno pjevanje a vista dovedeno u pitanje; pri prvom

- pogrešnom spoju učenik gubi svaku zvučnu orijentaciju pa ili prima pomoć nastavnika ili pogrešno pjeva do kraja;
- pjevanje se svodi na stvaranje zvučnih veza između susjednih tonova, izvodi se sa zastajkivanjem, griješenjem u ritmu tako da se samo izvode tonske visine, a ne čuje se glazba;
 - pogađanje tonova, npr. C-dura, skoro je neizvedivo u svim registrima sa skokovima jer učenici ne raspoznaju tonske visine ako su udaljenja tonova veća od duodecime;
 - u prvim godinama rada, naročito kod male djece, sputava se razvoj muzikalnosti i spontani glazbeni doživljaj, diatonika se sporo svladava, svedena na teško učenje od primjera do primjera;
 - mladi pedagozi koji su učili solfeggio po intervalskoj metodi svode svoju nastavu najvećim dijelom samo na pjevanje malog broja melodijskih primjera i ne umiju svoje učenike osposobiti za samostalni rad na analizi teksta i njegovoj reprodukciji.

Carl Eitz (1848.-1934.) izgrađuje *metodu tonskih riječi* (*Tonwortmethode*). Cilj je njegova pristupa odmak od ustaljenih abeceda i solmizacija. Osnovni nedostatak abecede je u tome što se tonovi C-dura: *c, d, e, f, g, a, h*, smatraju osnovom sustav, dok su tonovi: *cis, dis, ces, des*, itd. izvedeni. To prema Eitzu nije opravdano jer se C-dur ni po čemu ne razlikuje od ostalih durskih tonaliteta. Glazbene tonove on smatra ravnopravnima. Svaki ton može biti osnovni ton, sekunda, terca, itd. nekog tonaliteta. Ni Guido Aretinski nije stvorio prikladna imena za tonove jer se njegovi slogovi odnose samo na imena *stupnjeva*, a ne na imena tonova. Pristup svladavanju intonacije putem tonskih riječi posve isključuje bilo kakvu upotrebu alteracija jer se alteracije smatraju nelogičnima (Pettan, 1960, 23-24, Rojko, 2012b,19). Način imenovanja tonova prema metodi tonskih riječi prikazan je na slici 3.



Slika 3: Način imenovanja tonova prema tzv. Tonwort-metodi (prema Rojko, 2012b, 19)

Eitz je smatrao da je prednost Tonwort-metode u odnosu na ostale metode u tome što se omogućuje uspostavljanje asocijacije između tona i imena (tonske riječi). Heulerova eksperimentalna istraživanja pokazala su „da te asocijacije nisu baš tako čvrste, pogotovo nisu jednako čvrste u obama pravcima. Dok ime izaziva predodžbu tona, obratno se ne događa, tj. ton ne izaziva predodžbu imena. Inače, što se metode tiče, ona jest takva da bi uspostavljanje asocijacija teorijski bilo moguće jer su imena tonova jednoznačno određena (Rojko, 2012, 90).

Početak rada na intonaciji prema relativnim i apsolutnim metodama intonacije

Autori relativnih i apsolutnih metoda različito pristupaju početnom radu na intonaciji. Najčešće se postavlja pitanje hoće li polazna osnova za rad na intonaciji biti tonički trozvuk s durskom orijentacijom ili tipična „dječja“ terca (*so-mi*). Metoda tonik-solfa zastupa sljedeći redoslijed: 1. tonovi toničkog, 2. tonovi dominantnog, 3. tonovi subdominantnog trozvuka. Na temelju toga redoslijeda izveden je i naziv te metode: tonik-sol-fa. Isti taj redoslijed preuzeli su i glazbeni pedagozi koji se opredjeluju za metodu tonika-do (tablica 3).

Tablica 3: Redosljed svladavanja stupnjeva/tonova u različitim metodama i kod
 različitih autora (prema Rojko, 2012, 102)

| Metoda (autor) | Stupnjevi/intervali |
|--------------------------|--|
| Tonika do Tonik-solfa | DO-SO-MI-TI-RE-FA-LA |
| Adamić Požgaj | DO-SO-MI-DO'-RE-TI-LA-FA |
| Antonić | DO-SO-MI-do'-so,-TI-ti,-RE-re'-FA-LA |
| Jöde | DO-do'-MI-SO-LA-TI-FA-RE |
| Bašić | DO-SO-do'-MA-RE-re'-so,-NJA-LE-LJE- le,-lje,-FU-TI-TE-ti,-te, |
| Rinderer | SO-MI-LA-DO-RE-FA-do'-TI |
| Bentley | SO-MI-LA-RE-DO-ti,-TI-FA |
| Kodály | SO-MI-LA-DO-RE-la,-do'-so,-FA-TI-FI ... itd. |
| Noack | SO-MI-DO-LA-RE-FA-so,-do'-TI |
| Jale | RO-MI-SU-JA-ja' -ro,-LE-NI-WA (V - III-VI – I -VIII-V -II -IV-VII) |
| Magdalenić | g-e(s-m); a-g-e(l-s-m); g-f-e(s-f-m); g-c(s-d); d(r); c (d); h(t); d (r) ... itd. |
| Novak, Dugan, Lučić | Sekunde, terce, kvarte, kvinte, sekste, septime, oktave |
| Matz | C-dur ljestvica; rastavljeni akordi; intervali. |
| Eitz | Fe-pa-to-ni-gu-la-to-ro (a-fis-d-h-e-g-d2-cis) |

Drugu skupinu čine glazbeni pedagozi koji smatraju da je za početak rada na intonaciji primjerenije krenuti s tercom - djeci najlakšim intervalom i tipičnim motivom iz mnogih dječjih pjesmica. Budući da rad na intonaciji započinje u razdoblju glazbenoga razvoja kad djeca već imaju jasan osjećaj za tonalitet, a pjevanje intervala kvinte na tonici ne predstavlja im nikakav problem, možemo reći da su za početni rad na intonaciji primjerena oba pristupa (Rojko, 2012b).

Neki su istraživači došli do zaključka da je dječji glazbeni razvoj vezan uz pentatoniku pa se i u početnom radu na intonaciji predlaže redosljed tonova iz pentatonskoga niza (*do-re-mi-so-la*). Bentley (1966) smatra da je pentatonika jedan od bitnih stupnjeva u razvoju dječjega glazbenoga mišljenja te zahtijeva da se početak rada na intonaciji temelji upravo na pentatonskom nizu. I *Kodályjeva metoda* temelji se na pentatonici, što je i očekivano jer je pentatonika bitno obilježje mađarskoga folklora. Osim toga *Kodály* je smatrao da je djeci lakše krenuti od pentatonike jer se u njoj ne pojavljuju polustupanjski pomaci.

Kod apsolutnih metoda svladavanja intonacije problematika se svodi na pitanje: hoće li se rad na intonaciji započeti rastavljenim trozvucima ili ljestvicom. Budući da se manji intervali lakše pjevaju, većina glazbenih pedagoga kreće od ljestvice i od manjih intervala prema većima. Požgaj (1950) ističe da svako dijete može već po jednokratnom slušanju otpjevati ljestvicu ako ima normalno razvijen sluh. Postoji ipak i skupina onih glazbenih pedagoga koji smatraju da polazna osnova za svladavanje intonacije treba biti svladavanje trozvuka. Rojko (2012, 105) smatra da o tome nije potrebno raspravljati jer „djeca podjednako lako pjevaju i jedno i drugo.“

Različiti pristupi svladavanju intonacije u Hrvatskoj

U Hrvatskoj se mnogo glazbenih pedagoga bavilo pitanjem kako ostvariti najbolji put u svladavanju intonacije i ritma. Tu je potrebno posebno izdvojiti V. Novaka, J. Slogara, F. Lučića, F. Dugana, Z. Grgoševića, J. Požgaja, B. Antonića, T. Adamića, R. Matza, M. Magdalenića i E. Bašić. Većina ih se priklonila dotadašnjim razmišljanjima europskih glazbenih pedagoga dok su neki od njih razvili i svoj vlastiti pristup.

Do tridesetih godina 20. stoljeća u Hrvatskoj se, uglavnom, radi po metodama apsolutne intonacije. U manjini su glazbeni pedagozi koji se opredjeljuju za svladavanje intonacije putem relativne metode. Prema Rojku (2012, 26) za metodičku razradu relativnih metoda osobito su zaslužni Z. Grgošević, J. Požgaj, B. Antonić i T. Adamić.

Elly Bašić autorica je tzv. funkcionalne metode. Njezin pristup pripada relativnim metodama intonacije. U toj metodi polazi se od „gledišta da se osvještavanje osjećaja tonaliteta, može osnivati samo na muzičko-psihološkoj logici funkcija stupnjeva ...“ (Bašić, 1960, 100). Dakle i tu se radi o svladavanju odnosa unutar jednoga općeg duruskoga ili molskoga tonaliteta, kao i u drugim relativnim metodama, no ovdje se dur i mol ne upoznaju kao paralelni, nego kao istoimeni tonaliteti. Bašić (1960, 100) promatra dur i mol kao podjednako važne fenomene. Po njezinu mišljenju princip dura i mola moguće je usvojiti s više preciznosti i s manje napora ako se učenici upoznaju usporedno s istoimenim durom i molom⁷. Tako se ne zanemaruju molski tonaliteti, kao što je to inače slučaj, i omogućuje se „daleko lakše svladavanje većeg gradiva u jednoj godini.“

Rojko (2012, 26) misli da argumenti E. Bašić nisu valjani „jer niti se u ostalim metodama *uobičajeno zapostavlja mol*, niti njezina *metoda omogućuje daleko lakše svladavanje većeg gradiva*, niti je – ako ćemo pravo, tj. ako ćemo gledati povijesno-teorijski – riječ *o dvama podjednako važnim fenomenima* i, napokon i najvažnije, u istoimenosti dura i mola nikako nije riječ o *organski*,

⁷Tako npr., ako se obrađuje G-dur, usporedno s njim upoznaje se g-mol, a ne e-mol kao njegova paralela.

logičnom suprotstavljanju tih dvaju fenomena. Što se tiče posljednjega „argumenta,“ stvari stoje upravo obratno: *organski logična* je paralelnost, a ne istoimenost.“

Solfeggio Rudolfa Matza možemo svrstati u skupinu metoda apsolutne intonacije. Prije rada na intonaciji od učenika se očekuje da poznaju sve note po visini i po trajanju, pauze, glazbenu abecedu, solmizaciju, mjere (dvodobne, trodobne i četverodobne) te intervale u C-duru. Osim toga učenici „moraju znati pjevati C-dur ljestvicu i rastavljeni trozvuk na tonici“ (Matz, 1946, 4). Problem je ovoga pristupa u tome što se na prvo mjesto stavljaju elementi glazbenoga pisma s kojima se učenici upoznaju prvo samo verbalno dok je sama glazba (pjevanje pjesama) stavljena na drugo mjesto. Takav pristup zagovarali su početkom 19. stoljeća i Pestalozzijevi sljedbenici Nägeli i Pfeifer. Budući da je takav pristup analogan sintetičkim metodama početnoga čitanja, Rojko (2012b) ga naziva sintetičkim.

Prema zaključku

U glazbeno-pedagoškoj literaturi dosta je toga već rečeno o pojedinim pristupima svladavanju intonacije. Ipak ta je tema i dalje aktualna. Naime među glazbenim pedagozima još uvijek postoji dilema koji je od tih pristupa najprimjereniji za rad u nastavi *solfeggia*, odnosno uz koji se pristup ostvaruju najbolji rezultati u procesu stjecanja glazbene pismenosti.

Svaki autor pojedinoga pristupa ili pojedine metode vjeruje da je upravo njegova metoda najbolja, odnosno da upravo ona daje najbolje rezultate, a činjenica da „ima izvrsnih solfedista i među onima koji su intonaciju svladavali po relativnoj (bilo kojoj) metodi kao i među onima koji su to postigli po metodi apsolutne intonacije“ (Rojko, 2012b, 128) govori u prilog tome da uspjeh u procesu stjecanja glazbene pismenosti ne ovisi samo o metodi.

Možemo reći da su relativne metode lakše od metoda apsolutne intonacije jer se uz te metode ostvaruju bolji rezultati na samom početku rada i brže se razvija vještina pjevanja u različitim tonalitetima. Ipak i metode apsolutne intonacije imaju svoje prednosti. Uz njihovu primjenu bolje se intonira atonalna glazba kao i tonalna glazba koja obiluje kromatikom ili učestalim modulacijama. Osim toga te su metode bolje usklađene s početnom nastavom instrumenta (Rojko, 2012b). Dakle na nastavi *solfeggia* moguće je odabrati i jedan i drugi pristup (i relativan i apsolutan). Uspjeh u procesu stjecanja intonativnih vještina ovisit će o tome ostvaruje li se taj proces sustavno, na metodički primjeren načini, naravno, uz intenzivno vježbanje.

Literatura

- Andreis, J. (1989). *Povijest glazbe*, sv. 1-3, Zagreb: SNL.
- Bašić, E. (1960). *Sedam nota sto divota*. Udžbenik za I. razred muzičkih škola i za IV. i V. razred osnovne škole. Zagreb: Školska knjiga.
- Bennett, P. D. (1984). Sarah Glover: A Forgotten Pioneer in Music Education. *Journal of Research in Music Education*, 32 (1), 52, preuzeto 2. 12. 2012. s: <http://www.jstor.org/stable/3345280>.
- Bentley, A. (1966). *Musical Ability in Children and Its Measurement*. London: George G. Harrap & Co. Ltd.
- Gordon, E. (2007). *Learning Sequences in Music: A Contemporary Music Learning Theory*. Chicago: GIA.
- Hinek, I. (2011). Učinci primjene audio uređaja za reprodukciju zvuka (CD *playera*) u realizaciji glazbenog diktata u nastavi *solfeggia*. U: Vidulin-Orbanić (ur.) *Glazbena nastava i nastavna tehnologija: mogućnosti i ograničenja*, zbornik radova (str. 195-214), Pula: Sveučilište Jurja Dobrile.
- Koprek, K. (2007). Gregorijanski manual *Fundamentum cantus gregoriani seu choralis* (1760.) Mihajla Šiloboda – Bolšća. *Povijesni prilozi*, 33, 311-330.
- Kuntarić, M. (1977). Fonomimika. U: U: Kovačević, K. (ur.). *Muzička enciklopedija*, I. sv. Zagreb: JLZ, 593.
- Kuntarić, M. (1977). Solmizacija. U: Kovačević, K. (ur.). *Muzička enciklopedija*, III. sv. Zagreb: JLZ, 397-398.
- Mengozzi, S. (2010). *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*. New York: Cambridge University Press.
- Pettan, H. (1960). Prijedlog za izmjenu muzičke abecede. *Muzika i škola*, 1-2, 23-24.
- Pole, W. (1888). The Minor Notation of the Tonic Sol-fa System. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 29 (543), 267-269. Preuzeto 28. 12. 2012. s: <http://www.jstor.org/stable/3360044>.
- Požgaj, J. (1950). *Metodika muzičke nastave*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
- Požgaj, J. (1977a). Tonika-do. U: Kovačević, K. (ur.). *Muzička enciklopedija*, III. sv. Zagreb: JLZ, 587.
- Požgaj, J. (1977b). Tonik sol-fa metoda. U: Kovačević, K. (ur.). *Muzička enciklopedija*, III. sv. Zagreb: JLZ, 587.
- Preussner, E. (1953). *Music Education in Europe*. Izlaganje na International Conference on the Role and Place of music in the education of Youth and adults, Brussels, 29.06.-9.07.1953. Preuzeto 5.08.2011. s: <http://unesdoc.unesco.org/images/0014/001438/143896eb.pdf>
- Rakijaš, B. (1971). *Muzički odgoj djeteta. Priručnik za nastavnike*. Zagreb: Školska knjiga.
- Reisenweaver, A. (2012). Guido of Arezzo and His Influence on Music Learning. *Musical Offerings*, 3 (1), 37-59.
- Rojko, P. (1996). *Metodika nastave glazbe. Teorijsko-tematski aspekti*. Osijek, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet.
- Rojko, P. (2005). HNOS za glazbenu nastavu u osnovnoj školi ili što je glazbena nastava dobila Hrvatskim nacionalnim obrazovnim standardom? *Tonovi*. 45/46, 5-16.
- Rojko, P. (2012a). *Metodika nastave glazbe. Teorijsko-tematski aspekti*. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet.

- Rojko, P. (2012b). *Psihološke osnove intonacije i ritma*. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.
- Šulentić Begić, J. (2010). Slušanje glazbe u osnovnoškolskoj nastavi. U: Káich Katalin (ur.) *Korszerű módszertani kihívások*, zbornik radova (str. 429-441), Szabadka: Magyar Tannyelvű Tanítóképző.
- Tomić Ferić, I. (2009). Glazbeno školstvo u Splitu – od Općinske glazbene škole (1867.) do Umjetničke akademije (1997.). *Baština*, 35, 283-302.
- Vasiljević, M. (1967). *Jednoglasi solfeđo zasnovan na narodnom pjevanju*. Beograd: Prosveta.
- Vasiljević, Z. (1975). Solfeggio u našim muzičkim školama. *Muzika*, 3/4, 88-96.
- Vidulin-Orbanić, S. (2001). Otvoreni model nastave glazbene kulture. *Tonovi*, 37/38, 20-50.
- Vidulin-Orbanić, S. I Terzić, V. (2011). Polazište i pristup pjevanju u općeobrazovnoj školi. *Metodički ogledi*, 18 (2), 137-156.
- Winters, G. (1970). The Kodály Concept of Music Education. *Tempo*, New Series, 92, 15-19. Preuzeto 2. 12. 2012. S: <http://www.jstor.org/stable/943178>.
- Zinar, R. (1983). John Curwen: Teaching the Tonic Sol-Fa Method 1816-1880: An English Minister Proposed Teaching Music through the Sound of Tones and Only Later Using Notation. *Music Educators Journal* 70 (2), 47, Preuzeto 2.12.2012. s: <http://www.jstor.org/stable/3401212>.

Summary: The idea about the need for children's musical literacy appeared in the medieval period. Since then music educators and scholars have been constantly dealing with the issue of how to achieve successful musical literacy, in other words, how to become musically literate children in a fast and simple way. Intense and long discussions resulted in the appearance of different approaches to mastering intonation and different methods of sight-singing. Some of these methods are presented in this paper. Since the acquisition of real musical literacy requires prolonged and intense practice, this process achieves the most success in the professional schools of music in *solfeggio* lessons. Otherwise, *solfeggio* is a subject that is organized precisely with the aim of establishing and developing intonation and rhythmic knowledge and skills.

The methods of sight-singing are usually distinguished by whether they are *relative* or *absolute*. Some of the relative methods described in this paper are: *tonic-solfa*, *tonic-do method*, numerical methods, system *Jale* of Richard Münnich, the functional approach of Miodrag Vasiljević, the Kodály method and the functional method of Elly Bašić. The methods of absolute intonation were separated by absolute solmization, singing the musical alphabet, the Tone-Words of Carl Eitz (*Tonwort*) and *Solfeggio* of Rudolf Matz.

Relative methods are easier than absolute, because better results are achieved with them at the very beginning of the work, and the skill of singing in various tonalities is developed faster. The benefits of the absolute methods are to better sing atonal music, or tonal music which abounds by chromaticism or frequent modulations, and better compliance with the initial teaching instrument. Success in the process of acquiring

musical literacy does not only depend on the method of sight-singing, but also if it is achieved systematically, with intense practice and in a methodically appropriate manner.

Keywords: musical literacy, approach to mastering intonation, appointment of notes, *solfeggio*, methods of relative intonation, methods of absolute intonation

VERSCHIEDENE ANSÄTZE ZUR MEISTERUNG DER INTONATION IM SOLFEGGIO –UNTERRICHT

Zusammenfassung: Schon im Mittelalter trat die Idee von der Notwendigkeit der musikalischen Alphabetisierung von Kindern in Erscheinung. Von damals bis heute beschäftigen sich die Musikpädagogen und Theoretiker ständig mit der Frage, wie eine erfolgreiche musikalische Alphabetisierung zu erreichen ist, bzw. wie Kinder auf die schnellste und einfachste Weise musikalisch zu alphabetisieren sind. Intensive und lange Diskussionen führten zur Entstehung von verschiedenen Ansätzen zur Meisterung der Intonation, bzw. von verschiedenen Methoden der Intonation und Rhythmus, von denen einige auch in diesem Beitrag vorgestellt wurden. Da für den Erwerb von richtiger musikalischer Alphabetisierung ein langes und intensives Einüben erforderlich ist, wird dieser Prozess am erfolgreichsten in professionellen Musikschulen im *Solfeggio*-Unterricht realisiert. *Solfeggio* ist ansonsten ein Fach, das gerade mit dem Ziel der Schaffung und Entwicklung von intonatorischen und rhythmischen Kenntnissen und Fähigkeiten der Schüler organisiert wird.

Die Intonationsmethoden werden in der Regel meist dadurch unterschieden, ob sie relativ oder absolut sind. Von den relativen Methoden wurden im Beitrag besonders die Methode *Tonic sol-fa*, die Methode *Tonic do*, numerische Methoden, Münnichs System *Jale*, der funktionale Ansatz von Miodrag Vasiljević, die Kodály Methode und die sog. funktionale Methode von Elly Bašić hervorgehoben. Von den Methoden der absoluten Intonation wurden die absolute Solmisation, Alphabetisierung, das *Tonwortsystem* von C. Eitz und *Solfeggio* von Rudolf Matz hervorgehoben.

Die relativen Methoden sind einfacher als die absoluten, weil mit ihnen bessere Ergebnissen zu Beginn der Arbeit erreicht und die Gesangskünste in verschiedenen Tonalitäten schneller entwickelt werden. Die Vorteile der absoluten Methoden zeichnen sich durch bessere Intonation der atonalen Musik aus, bzw. der tonalen Musik, die reich an Chromatik und häufigen Modulationen ist, sowie durch Harmonie mit dem anfänglichen Instrumentalunterricht. Der Erfolg beim Erwerbsprozess der musikalischen Alphabetisierung hängt nicht nur von der Intonationsmethode ab, sondern auch davon, ob dieser Prozess systematisch, durch intensives Einüben und auf methodisch entsprechende Weise realisiert wird.

Schlüsselbegriffe: musikalische Alphabetisierung, Ansatz zur Meisterung der Intonation, Methode zur Benennung der Töne, *Solfeggio*, Methoden der relativen Intonation, Methoden der absoluten Intonation

