

Pjesmarica za pučke škole: priručnik metodi "Do", s Lujze Kozinović

Crnković, Andrea

Undergraduate thesis / Završni rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:251:253998>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-24**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU
AKADEMIJA ZA UMJETNOST I KULTURU U OSIJEKU
ODSJEK ZA GLAZBENU UMJETNOST
SVEUČILIŠNI PREDDIPLOMSKI STUDIJ GLAZBENE PEDAGOGIJE

ANDREA CRNKOVIĆ

**PJESMARICA: ZA PUČKE ŠKOLE:
PRIRUČNIK METODI „DO“,
S. LUJZE KOZINOVIĆ**

ZAVRŠNI RAD

MENTOR:

doc. dr. sc. Tihana Škojo

SUMENTOR:

dr. sc. Zdravko Drenjančević, v. pred.

Osijek, 2022.

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. METODA TONIKA-DO	3
2.1. SLOVČANA NOTACIJA	4
2.2. RELATIVNA NOTACIJA	4
2.3. APSOLUTNA NOTACIJA	6
3. POSTUPCI VJEŽBANJA INTONACIJE	7
3.1. RAD NA MODULATORU	7
3.1.1. Slogovni (slovčani) modulator	7
3.1.2. Ljestvični modulator	8
3.1.3. Načini rada na modulatoru	8
3.1.4. Preduvjeti za učinkovit rad	9
3.2. DIKTAT	10
4. BIOGRAFIJA S. LUJZE KOZINOVIĆ	12
5. PJESMARICA ZA PUČKE ŠKOLE, PRIRUČNIK METODI „DO“	14
6. ZAKLJUČAK	24
7. LITERATURA	25
8. PRILOZI	26

SAŽETAK

Pjevanje u nastavi glazbe u općeobrazovnim školama zauzima značajno mjesto. Od svih glazbenih aktivnosti koje se danas nude u nastavi glazbe, pjevanje je najjednostavniji i najprirodniji način kojim svatko može izraziti svoje osjećaje. Pjevati može svatko i ono nije uvjetovano glazbenim obrazovanjem ili prethodnim poznavanjem nota. Upravo zato nije neobično što je pjevanje uvijek imalo, a i danas ima, značajno mjesto u nastavi glazbe. Pjevanjem učenici stječu znanja i vještine potrebne za razumijevanje i izvođenje glazbe. Prema tome, važno je njegovati tu aktivnost i znati na koji najbolji način pomoći učenicima u stjecanju tih znanja i vještina. Ovaj rad prikazuje tonika-do metodu te etape svladavanja notacije: slovčana notacija – rad prije poznavanja nota, relativna notacija – kraći linijski sistem s pomoćnim Do-ključem i apsolutna notacija odnosno moderna notacija što je današnje glazbeno pismo. Razrađuju se postupci vježbanja intonacije: rad na modulatoru (slogovni/slovčani i notni) te diktat koji pomažu u razvijanju intonacijskih vještina i usvajanju glazbenih pojmova. U središnjem dijelu rada, nakon predstavljanja autorice, s. Lujze (Zorke) Kozinović, slijedi detaljan prikaz *Pjesmarice za pučke škole: priručnik metodi „do“*.

Ključne riječi: Pjesmarica, priručnik, Lujza Kozinović, metoda Tonika-do, intonacija

SUMMARY

Singing in the music classes in general education schools plays a significant role. Out of all the musical activities offered in these classes, singing is, by far, the simplest and most natural medium with which everyone can express their feelings. Anyone can sing and it is not conditioned by musical education or prior knowledge of notes. It is no wonder that singing has always played and continues to play a significant role in music classes. Through singing, students acquire the knowledge and skills necessary for understanding and performing music. Therefore, it is important to cultivate this activity and know the best way to help students acquire this knowledge and these skills. The paper presents the tonic-do method and the steps of mastering musical notation: alphabetical notation – the work before becoming familiar with the notes, relative notation – a shorter linear system with an auxiliary Do-key and finally, absolute notation, or rather, modern notation which is today's musical letter. The steps for practicing intonation are elaborated: work on a modulator (syllable/alphabetical and note) and musical dictations which help in developing intonational skills and mastering musical concepts. The central part of the paper, after an introduction to the author, sister Lujza (Zorka) Kozinović, there is a detailed overview of *The Songbook for Public Schools: The Handbook to the "Do" Method*.

Keywords: songbook, Handbook, Lujza Kozinović, Tonic-Do method, intonation

1. UVOD

Pjevanje je značajna i omiljenija aktivnost u nastavi glazbe. U sklopu glazbenog obrazovanju javlja se još od starih Grka. Glazbeni odgoj i obrazovanje u srednjem vijeku odvijali su se pod okriljem Crkve. Otvarale su se škole u kojima su se uglavnom pjevale crkvene pjesme (psalmi i himne). Budući da je pjevanje bilo obavezno, ono je bilo i glavna aktivnost u nastavi glazbe. Važnost ove aktivnosti dovela je do toga da se s vremenom sam predmet preimenuje u „Pjevanje“. Ono je u Hrvatskoj sve do početka 19. stoljeća bila centralna aktivnost u glazbenoj nastavi (Radočaj-Jerković, 2017: 30). Pjevanje kao aktivnost prisutno je u planovima osnovnih škola, a u određenim vremenskim razdobljima svodilo se na pjevanje po sluhu, poput razdoblja oko i nakon Prvog svjetskog rata i za vrijeme Kraljevine SHS (Radočaj-Jerković, 2017: 32). Kako se obrazovni školski sustav razvijao, nastava glazbe uvedena je i u gimnazije gdje se na nastavi većinom pjevalo, iako je bilo planirano i glazbeno opismenjavanje. Uspješnost glazbenog opismenjavanja ovisilo je o osposobljenosti učitelja. Pjevanje se u to vrijeme svodilo na pjevanje svjetovnih i crkvenih napjeva po sluhu. Vidulin-Obranić i Terzić (2011: 143) navode da se pozicija pjevanja u nastavi glazbe promijenila nakon Drugog svjetskog rata kada se počelo uvoditi glazbeno opismenjavanje i kada se javljaju prvi udžbenici. Svrha je bila osposobiti učenike za samostalno pjevanje pjesama po notama. Ova promjena umanjila je važnost pjevanja dok je rad na intonaciji postao glavna aktivnost u nastavi glazbe. „Pjevanje je na taj način bilo u službi vježbanja intonacije, dakle didaktičko, a ne umjetničko“ (Vidulin-Obranić i Terzić, 2011: 143).

Na primjeru udžbenika iz 20. stoljeća može se vidjeti važnost učenja glazbene teorije. Veliki je naglasak stavljen na glazbeno opismenjavanje u općeobrazovnim školama, no u isto vrijeme nje govalo se pjevanje te razvijala i zbarska aktivnost. Pjevanje po sluhu zadržalo se uglavnom u osnovnim školama, a nastava je bila slična današnjoj nastavi glazbe. Rojko (2012: 55) navodi kako pjevanje u glazbenoj nastavi uživa doslovno neograničeno povjerenje. „Pjevanje kao važan čimbenik nastave glazbene kulture znatno pridonosi razvoju glazbenih sposobnosti učenika: glazbenog sluha, osjećaja za ritam i glazbenog pamćenja“ (Vidulin-Obranić i Terzić, 2011: 137).

Tijekom prošlosti razni su glazbenici, pedagozi i skladatelji doprinijeli razvoju notacije i glazbene pismenosti. Jedna od važnih ličnosti u povijesti hrvatske glazbe je sestra Lujza (Zorka) Kozinović, hrvatska skladateljica, dirigentica i glazbena pedagoginja. Njezine skladbe značajno su obogatile hrvatsku crkvenu glazbu. Njezina *Pjesmarica za pučke škole*,

priručnik metodi „Do“ predstavlja metodu tonika-do koja prelazi na notno pismo te prikazuje princip razvoja intonacije, uz korištenje tri vrste notacije: slovčane, relativne i apsolutne notacije.

„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, navedeno u Ban i Svalina, 2013:180)

2. METODA TONIKA-DO

Njemačka glazbena pedagoginja i pijanistica Agnes Hundoeegger osmislila je metodu tonika-do spajajući englesku metodu tonik-solfa s francuskom brojčanom metodom. Naime, iz metode tonik-solfa koristila je solmizacijske slogove i Curwenovu fonomimiku dok je iz francuske brojčane metode preuzela trajanje slogova. Razlika između metode tonika-do i tonik-solfa jest predviđanje prelaska na notno pismo. Odnosi među stupnjevima identični su u svim pojedinim durskim, odnosno, molskim ljestvicama (tonalitetima). Radi toga, potrebno je svladati opći durski i molski tonalitet. Tako će pjevanje u točnom zadanom tonalitetu biti samo stvar tehnike, a ne intonacijski problem. Svladavanje molskog tonaliteta značajno pojednostavljuje činjenica da se on definira kao paralela duru, i kod brojčanih metoda, i kod metode tonik-solfa. „Kako je metoda relativna i budući da se mol tretira kao paralela duru, znači da će do uvijek biti tonika u durskom tonalitetu, odnosno prvi stupanj durske ljestvice, a la će biti tonika mola, odnosno prvi stupanj molske ljestvice. Zbog toga je naziv tonika-do nelogičan te bi se ta metoda zapravo morala nazivati tonika-do-la.“ (Rojko, 2012c: 18)

„Metoda se koristi fonomimikom, modulatorima, slovčanom notacijom, do-ključem, ritamskim tablicama, relativnom i 'normalnom' notacijom, itd. Alteracije se rješavaju slično kao u metodi tonik-solfa; uzlazno: do, di, re, ri, mi, fa, fi, so, si, la, li, ti, do; i silazno: do, ti, tu, la, lu, so, su, fa, mi, mu, re, ru, do. I kod modulacija postupak je analogan onome iz brojčanih metoda i iz tonik-solfa: ton na kojem se odvija prijelaz, mijenja i svoje solmizacijsko ime, pošto je promijenio funkciju“ (Rojko, 2012c: 18).

Početak rada na tonika-do metodi jednostavan je i razumljiv djeci koja su savladala brojke i slova. Metoda „odbacuje svako nepotrebno teoretiziranje, pa zato u početku otpada učenje nota, poznavanje glazbenih ključeva, linijski sistem, predznaci, imenovanje trajanja i sve slično“ (Grgošević, 1940: 49-50).

Provedba metode tonika-do ostvaruje se kroz tri faze, a to su:

1. slovčana notacija
2. relativna notacija
3. apsolutna notacija.

2.1. SLOVČANA NOTACIJA

Pristup ovoj etapi odvija se bez notnog crtovlja. Rad na intonaciji i rad na ritmu odvija se paralelno jer se note upotrebljavaju samo kao znakovi za ritam. Visina tonova prikazuje se početnim slovima solmizacijskih slogova: D R M F S L T D. Za tu namjenu koriste se „modulatori“, na kojima se mogu uočiti znakovi solmizacije te pokreti ruke (fonomimika). Na tonski prostor ulazi se neizravno, a tonovi se usvajaju postepeno. To znači da se prvo moraju usvojiti tonovi toničke kvinte do-so ili terce so-mi kako bi se potom mogli postepeno usvojiti ostali tonovi toničkog, zatim dominantnog, a onda i subdominantnog trozvuka (Rojko, 2004).

Tablica 1: redosljed usvajanja tonskog prostora (Rojko, 2004: 62)

<i>do-so, mi, do', (so,), (mi'), ti, (ti,), re, (re'), la, fa.</i>
--

Rojko (2004: 66) navodi kako svaki novi ton treba odmah uvježbati, a nakon toga slijedi:

1. rad na modulatoru (neposredno nakon unošenja tona)
2. usmeni diktat
3. pjevanje (didaktičkih) primjera u slovčanoj notaciji (iz priručnika, s ploče, grafofolije)
4. obrada pjesme s novim tonom ili obrada nekog odlomka iz glazbene literature.

2.2 RELATIVNA NOTACIJA

Ova notacija podrazumijeva učenje glazbene građe temeljeno na logici stupnjeva. Stupnjevi ljestvica uvijek će imati svoje konstantne nazive, to jest solmizacijske slogove, neovisno o apsolutnoj visini tona. Tako će durska ljestvica uvijek glasiti *do re mi fa so la ti do*, a prirodna molska ljestvica *la ti do re mi fa so la*. „Mora se usvojiti durski tonalitet kao pojam, ne kao C-dur, ne kao D-dur, nego jednostavno kao dur. Ako bismo tom tonalitetu htjeli dati neko ime, onda se on može zvati *do-tonalitet*. U usvajanju toga durskoga tonskog prostora učenicima će pomoći relativno imenovanje tonova, tj. imenovanje koje služi označavanju stupnjeva, a ne tonova u apsolutnom smislu. Jer, slogovi *do-mi, ja-mi*, ili *do-nja* i

sl., nisu imena tonova, već imena stupnjeva, što znači da se mogu koristiti relativno kao reprezentanti pripadnih stupnjeva u bilo kojem konkretnom tonalitetu. Odnos *do-mi* nije samo interval velike terce, već je to interval velike terce na prvom stupnju dura. Zbog toga će se, na primjer, interval *fa-la*, iako velika terca, razlikovati od *do-mi* upravo po tome što su to intervali na različitim stupnjevima, a različiti stupnjevi imaju, kao što znamo, različite funkcije, pa će i intervali izgrađeni na njima također imati različite funkcije.“ (Rojko, 2012c: 86-87)

Skoro sve relativne metode prikazuju mol kao paralelu dura izuzevši funkcionalne metode E. Bašića. Naime, stupanjski karakter pojedinih tonova, intervala ili akorada imaju dvojno značenje. Uzmimo za primjer tercu *do-mi* koja je velika terca na prvom stupnju durskog tonaliteta, a koja se također definira i kao velika terca na trećem stupnju mola. „Ta dvojnost funkcije ne predstavlja nikakav problem jer je 'osjećaj tonaliteta' onaj podsvjesni regulator koji će, u zavisnosti od glazbenog konteksta, u svakom konkretnom primjeru 'dati do znanja' radi li se o duru ili molu. U slučaju paralelnog mola to za samo pjevanje nije ni važno jer su imena slogova ionako ista.“ (Rojko, 2012c: 87)

Relativna notacija jednostavnija je od apsolutne notacije. Rojko navodi dva razloga: prvi je razlog to što velik broj sinonima svodi na manji broj, a drugi je to što počiva na spoznaji relativnoga sluha. Svaka glazbeno obrazovana osoba može povezati pojam durske ljestvice s *doremifasolatido* na temelju relativnog sluha. Treba napomenuti da samo osoba koja ima apsolutan sluh, može precizno prepoznati pojam durske ljestvice *cedeeefgeahace*, jednako tako durske ljestvice *deefisgeahacisde*, kao i mnoge druge. Isto vrijedi i za pojam kvarte *do-fa, re-so, mi-la, so-do, la-re, ti-mi*, koje mogu svi prepoznati, ali svaki sinonim u apsolutnom značenju može prepoznati samo osoba koja ima apsolutan sluh. Ovo se može primijeniti na sve glazbene pojmove (Rojko, 2012a:78).

2.3 APSOLUTNA NOTACIJA

„Početnoj fazi rada na intonaciji slijede obratan postupak od relativnih. Dok se kod relativnih metoda polazilo od općeg prema pojedinačnom, od pojma dura ka konkretnom durskom tonalitetu, od pojma velike terce ka konkretnoj velikoj terci, od pojma durskoga trozvuka ka konkretnom durskom trozvuku, itd., ovdje se polazi od pojedinačnog k općem: od pojedinih velikih terca doći će se do pojma velike terce, od pojedinih durskih ljestvica stvorit će se pojam durske ljestvice, itd. Opisani postupak prepoznajemo kao indukciju. Rezultat je, dakle, isti, ali je postupak drugačiji, a ta različitost postupka ima određenih reperkusija koje čine da ishod i nije baš sasvim isti.“ (Rojko, 2012c:89)

Rojko navodi kako se apsolutna notacija pojavljuje u dva oblika: „kao pjevanje (čitanje, razmišljanje) abecedom ili pak 'francuskom' tj. 'romanskom', tj. apsolutnom solmizacijom.“ (Rojko, 2004:74) Polazište kod apsolutnih metoda obično je ljestvica ili neki njezin dio. Učenici prvo svladavaju sekunde, potom terce, kvarte, a onda i sve ostale intervale. Kad je riječ o težim intervalskim skokovima, učenici se mogu „poslužiti“ manjim intervalskim pomacima kako bi došli do konačnog „rješenja“. Primjerice, interval od čiste kvinte može se u početku intonirati kao dio durskog ili molskog trozvuka u kojem će se terca kasnije samo zamišljati, ali ne i pjevati.

Prva je razlika između relativne i apsolutne notacije to što apsolutna notacija izbjegava stupanjsko shvaćanje tonova i intervala. Na primjer: interval c-e, velika terca, nije predstavnik neke druge velike terce. Terca c-e samo je terca c-e u bilo kojem tonalitetu. Tako možemo reći da je ta velika terca oslobođena svake funkcionalnosti ili drugim riječima, ona je višeznačna, tj. promjenjiva ovisno o kontekstu u kojem se pojavljuje. Drugo, tonovi ne vode stvaranju čvrstih figurativnih veza između slogova, solmizacijskih ili abecednih, ili stvaranju stupnjeva, nego se ime tona povezuje direktno uz konkretan ton u apsolutnom smislu zbog čega se mora učiti svaka nova ljestvica i svaki novi interval. Treće, prilikom slušanja i prepoznavanja odslušanoga, učenik po apsolutnoj notaciji interval čuje samo kao razmak (Rojko, 2012c).

3. POSTUPCI VJEŽBANJA INTONACIJE

Za vježbanje intonacije koristi se više postupaka. U nastavku ćemo se usredotočiti na dva postupka: radu na modulatoru i diktatima.

3.1 RAD NA MODULATORU

U osnovi postoje dvije vrste modulatora: *slogovni (slovčani)* i *notni*. Notni je modulator obična ljestvica. Iako je rad na modulatoru jednostavan, ipak je učinkovit u razvijanju intonacijskih vještina i usvajanju glazbenih pojmova. Vrlo je važno da se ovakav način rada primjenjuje svakodnevno (Rojko, 2004:139).

3.1.1. Slogovni (slovčani) modulator

Tablica 2: slogovni (slovčani) modulator (Rojko, 2004, 139)

The diagram illustrates a syllabic modulator with five vertical bars. The first two bars represent the syllables 'so' and 'do'. The next three bars represent individual phonemes: 'd'', 's', 'm', and 'd'. The final bar represents a sequence of phonemes: 'd'', 't', 'l', 's', 'f', 'm', 'r', 'd', 't,', 'l,', 's,'.

so	so	d'	d'	d'
		s	t	t
	mi		s	l
		m	m	s
				f
do	do	d	d	m
				r
				d
				t,
				l,
				s,

Slogovni ili slovčani modulator koristi se u metodi relativne intonacije. No, ovu vrstu modulatora i ovakav oblik rada preporučuje se samo u kontekstu „čiste“ tonik-do metode jer se prema ovoj metodi modulator stvara prema obrađenim stupnjevima.

Kako bi učenicima objasnio da prvi modulator od dva sloga (do-so) postepeno prate modulatori s ostalim tonovima, učitelj može na ploči nacrtati prikladnu sliku ili unaprijed nacrtati modulatore na kartonima koje će onda prema vlastitoj procjeni pričvrstiti na školsku ploču ili na neko drugo mjesto koje je unaprijed pripremio. Međutim, iz nastavne prakse vidljivo je da nema opravdanog razloga da se koristi ovaj modulator (Rojko, 2004).

3.1.2. Ljestvični modulator

Ljestvični modulator koristi se po principu napisane ljestvice na ploči i služi u vježbanju metode apsolutne intonacije. Kasnije se upotrebljava i u relativnoj notaciji, ali tek nakon usvajanja apsolutne notacije i nakon obrade ljestvice. Na svakom satu solfeggia ljestvični se modulator može ispisati na ploču ili se jednostavno prikazati grafoskopom (Rojko, 2004).

3.1.3 Načini rada na modulatoru

Prema Rojku (2004) postoje tri načina rada na modulatoru koje ćemo poredati od jednostavnijeg prema složenijem:

- a) učitelj pjeva tonove (frazu) i pokazuje note na modulatoru, a učenici ih jednostavno ponavljaju, tj. imitiraju;
- b) učitelj pokazuje note, a učenici ih, u načelu sami, bez pomoći nastavnika, pjevaju i istovremeno pokazuju;
- c) učitelj u tišini pokazuje frazu, učenici je (vizualno) pamte, zamišljajući zvuk u tišini, a nakon toga pjevaju po sjećanju.

U metodi apsolutne notacije pjeva se abecedom. Međutim, u relativnoj metodi pjeva se solmizacijom i abecedom u glazbenoj školi, odnosno solmizacijom u općeobrazovnoj školi. Na modulatoru se u principu nema potrebe pjevati neutralnim slogom.

3.1.4. Preduvjeti za učinkovit rad

Da bi rad na modulatoru bio učinkovit, Rojko (2004, 141) predlaže (pred)radnje učitelja:

- I. Učenicima treba dati jasne upute kako će se raditi.
- II. Učitelj treba dati jasnu intonaciju: učitelj svira I–IV–V–I, a učenici sami „uzimaju“ traženi ton (najčešće *toniku*).
- III. Učitelj odmjerenim pokretima, jasno i točno pokazuje fraze na modulatoru. Pri tome je važno da učiteljeva ruka ide „malo ispred“ mjere (obratno od klavirskog pedala). Učitelj se mora tako okrenuti da gleda razred i da istovremeno vidi modulator.
- IV. Fraze moraju biti glazbeno logične i odgovarati momentalnom stupnju intonacijskog umijeća. Dobro je da, u početku, fraze budu u dvodobnoj mjeri i strukturirane kao dvotaktne.

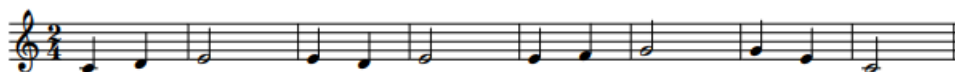
Na primjer:

2 I d r I m - I m r I m - I m f I s - I s m I d - II

Prikladna fraza je relativna. Zbog toga učitelj mora biti spreman da na licu mjesta, u trenutku, „olakša“ ili „oteža“ frazu. Primjerice:

I d r I m - I, neće biti teško: I d d I d - I ili I d r I d - I

Za početak, sugerira se da svaka nova fraza započne onim tonom kojim je prethodna fraza završila.



Fraza treba biti što je više moguće jednostavna, jer se na modulatoru uvježbava intonacija pa je apsurdno opterećivati se ritamskim „vratolomijama“.

- V. Rad na modulatoru odvija se kontinuirano, bez prekidanja, uz stalno kucanje cijeloga razreda u zadanoj mjeri.

- VI. Treba raditi polako i strpljivo sa stalnom brigom o čistoj intonaciji.
- VII. Pogreške se ne ispravljaju razgovorom ili diskusijom poput: „Bili ste visoki, bili ste niski, pjevali ste ovo, a trebali ste ono.“ nego: „Slušajte mene i ponovite!“

Rad na modulatoru može nam poslužiti kao svakodnevni način vježbanja, ali i za obradu, odnosno kao uvod u obradu brojnih intonacijskih pojedinosti. Međutim, svaki put i u svim primjerima, rad treba biti muzikalan, logičan i kontinuiran. Dogodit će se u određenim primjerima da će učenici odstupiti od kucanja (zbog molske paralele), ali i u takvim slučajevima kao učitelj ne smijemo odstupati od opisanog načina rada (Rojko, 2004).

3.2. DIKTAT

„Glazbeni diktat toliko je važan u nastavi solfeggia da bi on morao biti središnja nastavna aktivnost. Ne samo što ne bi smjelo biti nastavnoga sata bez diktata, nego, još više, ne bi smjelo biti nastavnoga sata na kome diktat ne bi zauzimao barem pola nastavnoga vremena. Dijete je u procesu učenja verbalnoga jezika stalno izloženo govornom diktatu: roditelja, braće, rodbine, odgojiteljice u vrtiću ... svih onih koji mu nešto govore.“ (Rojko, 2012a:70) Prema tome, svaku intonacijsku i ritamsku pojedinost treba što prije provesti u diktat. „U svakom diktatu, bez obzira na njegovu vrstu i oblik, možemo razlikovati četiri fraze: priprema i zadavanje, zapamćivanje i glazbeno-misaona prerada (pretvaranje u zadani sustav glazbenih znakova), objava rezultata glazbeno-misaone djelatnosti iz točke dva, i kontrola.“ Rojko (2012c:36) Diktate dijelimo na usmeni i pismeni diktat.

1) Usmeni diktat

Najprije se radi usmeni diktat, a kasnije se postupno uvodi pismeni, jer prema Rojku (2004:142) „svaki diktat u svojoj je biti zapravo usmeni“. Kada je učenik razumio i usavršio glazbeni tekst, diktat je gotov. Postoje dvije vrste usmenog diktata:

- a) usmeno ritamski diktat
- b) i usmeno melodijski-ritamski diktat.

2) Pismeni diktat

Usmeni diktati su iznimno bitni za intonaciju i ritam, stoga treba pričekati s pismenim diktatom. Tek nakon što su učenici usvojili kretanje u tonskom prostoru prvoga tonaliteta C-dura u apsolutnoj notaciji, odnosno relativnoga u relativnoj, može se polagano uvesti usmeni diktat sa zapisivanjem. Rojko (2004:148-149) navodi postupak:

1. Učenici u svoje kajdanke, a učitelj na ploču, upisuju armaturu glazbenoga primjera (oznaka za tonalitet i mjeru).
2. Daje se jasna intonacija: I-IV-V-I i određuje početni ton.
3. Učitelj svira frazu dva do tri puta. Najprije treba slušati (da bi se fraza zapamtila), a tek nakon toga zapisivati. Jedan od zadataka rada s diktatom je razvijanje pamćenje.
4. Kako je oznaka za mjeru već upisana, određuje se tempo. Učitelj otkucava dva do tri takta kako bi razred osjetio tempo i mjeru.
5. Svira se prikladna fraza, u početku 2 takta, a kasnije i više.
6. Učitelj motivira, kontrolira, ohrabruje i pomaže učeniku da sam piše u svoju kajdanku.
7. Učitelj dalje povratnu informaciju na način da napiše frazu na ploču ili je prikaže npr. pomoću grafoskopa.
8. Fraza se ponavlja, nakon čega učitelj svira sljedeću frazu slijedeći postupak identičan onome s prvom frazom.
9. Cijeli diktat treba ponavljati dokle god nalaže glazbena logika, raspoloživo vrijeme i razvijenost glazbenih vještina učenika. Kad je diktat završen, glazbeni primjer je napisan na ploči, učenici ispravljaju eventualne pogreške te učitelj svira cijeli primjer uz komentar. Ako učenici žele, primjer se može i otpjevati.

4. BIOGRAFIJA S. LUJZE KOZINOVIĆ

Sestra Lujza (Zorka) Kozinović rođena je 20. ožujka 1897. godine u Slimenima pokraj Travnika. Već s pet godina pokazala je iznimnu muzikalnost svirajući harmoniku i pjevajući. U Travniku je završila građansku školu gdje je ujedno učila svirati glasovir kod s. Vilibalde Špoljar. Godine 1914. odlazi u Zagreb gdje nastavlja studij glasovira. Dvije godine kasnije uvedena je u Družbu sestara milosrdnica sv. Vinka Paulskoga. Istovremeno uči svirati orgulje i kompoziciju kod profesora Franje Dugana st., koji otkriva njezin glazbeni talent. Godine 1922. polaže diplomski ispit iz orgulja, a godinu kasnije i diplomski ispit iz kompozicije. Godine 1924. diplomirala je i solo pjevanje. Nakon studija i postignutog glazbenog obrazovanja počinje svoj nastavnički, pedagoški, umjetnički i skladateljski rad. Radila je kao nastavnica i glazbena pedagoginja u školama u Banjoj Luci (1924. – 1926.), u Sarajevu (1926. – 1936.) i Novoj Gradišci (1936. – 1939.). Godine 1939. u Zagrebu je predavala pjevanje, glasovir i glazbenu teoriju te kasnije vršila dužnost *regens chori* u crkvi sv. Vinka u Frankopanskoj ulici (1941. – 1946.).

Sa svojim školskim i crkvenim zborovima uspješno je nastupala u Hrvatskom narodnom kazalištu, Glazbenom zavodu, Radničkom domu, Franciskanskom kazalištu, Franjevačkoj dvorani i drugdje (Ajanović-Malinar i Barić, 2009). Njezin je zbor dva puta primio nagradu za javni nastup u Učiteljskoj školi. Poznati skladatelj i glasovirski virtuoz Božidar Kunc imao je vrlo visoko mišljenje o sviranju sestre Lujze, te je rekao: „Kako znade izraziti ono što je u svakoj Bachovoj varijaciji novo, osebujno; sve je to kod Lujze čisto kao kristal. A kakva blistava tehnika! Kako poznaje instrument u dušu! Da nije opatica, slavili bi je kritičari na sva usta.“ (Leščan, 1972: 76)

Uz sva postignuća, bavila se još zapisivanjem i transkribiranjem napjeva staroslavenske (glagoljaške) liturgije i crkvenog pučkog pjevanja u Kraljevici, Crikvenici, Selcu, Novom Vinodolskom i na Krku. U Zagrebu je 1941. godine napisala priručnik za pjevanje školskih zborova *Metoda Tonika-Do*. Bila je član Odbora za crkvenu glazbu zagrebačke nadbiskupije te pripadnica cecilijanskog pokreta. Njezin je stvaralački opus raznolik i bogat. Uglavnom je skladala crkvenu glazbu, od toga 15 misa, 47 moteta, 5 himni (*Tantum ergo*), 5 litanija, 3 psalma, 48 crkvenih popijevki u čast Kristu, Majci Božjoj i svecima, *Biblijske pjesme* (tekst A. Kokić), kantatu *Pohvale Isusu i Mariji* za troglasni ženski

zbor i harmonij (1957.), scensku glazbu *Trinaest vjekova* (tekst Inviolata Kozinović) za zbor, orgulje i orkestar (1941.), gudački kvartet u f-molu i 3 orguljska korala.

Kao sljedbenica cecilijanskoga pokreta kompozicijski se nastavlja na klasično-romantički pravac. U oblikovanju melodike ustraje u produhovljenoj prirodnosti te harmonijskoj građi koja se temelji na klasičnoj figuraciji, dok u naglašivanju određenih ozračja primjenjuje kromatiku i alteracije, a u duhu cecilijanizma ponegdje modalne kadence (Ajanović-Malinar i Barić, 2009). Svojim je opširnim opusom oplemenila noviju hrvatsku crkvenu glazbu. Izuzetno su vrijedne njezine mnogobrojne skladbe za ženske zborne sastave. U Hrvatskoj straži dr. Božidar Širola kaže: „I ova Misa s. Lujze Kozinović pokazuje sve lijepe oblike, o kojima je čas prije bilo govora. Jedan se stavak za drugim reda u preplitanju sve samih novih, lijepih zamisli, vrlo vješto izvađenih, napisanim glatkim i živim pjevom u svakoj dionici. Polifoni splet i imitacijske forme (fugirani kratki stavci) divno oživljuje razvijanje same misli i formiranje dijelova u arhitektonsku cjelinu. Novi je i to, što je kompozitorica pregnula da napiše misu za ženski zbor, pa će ta sama činjenica, jer je to prvo djelo ove vrste našoj literaturi, pomoći brzo popularizacija ove lijepe radnje.“ (Leščan, 1972: 77)

Njezini najpoznatiji sastavi su *Misa u čast sv. Ignacija* (1929., na staroslavenskom tekstu), *Misa C-dur* (1944.) i *Misa Jubilaris* (1946.), *Psalam 68 – Epilog* (1923.) i dvije *Ave Marije*. Među najdojmljivijim njezinim skladbama su *Staroslavenska misa u čast sv. Ćirila i Metoda* za mješoviti zbor i orgulje (1938.) te zvanično cjeloviti moteti *Justus ut palma florebit*, *Jubilate Deo*, *O Jesu mi dulcissime* i *Surrexit Pastor bonus* za mješoviti zbor.

Uzimajući u obzir cijeli njezin umjetnički lik, valja naznačiti da ona u svojoj glazbi nije težila suvremenijem glazbenom izričaju, jer harmonijski jezik cecilijanskog pokreta, čiji je bila vjerni sljedbenik, nije išao dalje od romantizma. S obzirom na to da su u to doba sva nastojanja cecilijanaca bila usmjerena prema njemačkim uzorima (Grisbacher, Rheinberger, Gruber,...), to i nije čudno. Njezine su skladbe balansirane sadržajno i formalno. Srž njezina izražaja je jednostavna i fina harmonija obogaćena polifonim pokretom. Svojim misama i motetima značajno je obogatila hrvatsku crkvenu glazbu. Povodom 75-og jubileja sestre Lujze Kozinović uredništvo sv. Cecilije iskazuje priznanje i zahvaljuje skladateljici na životnom djelu „da pomogne dušama svojih bližnjih – da upoznaju vječne radosti i ljepote s. Lujze.“ (Leščan, 1972: 78).

S obzirom na to da je sestra Lujza imala problema s vidom, skladala je uz pomoć svojih mlađih sestara na način da je diktirala svoje skladbe koje su one potom zapisivale. Godine 1975. s. Lujza preminula je u Zagrebu, a njezina ostavština čuva se u samostanu sestara milosrdnica u Zagrebu. Svojim skladbama je obogatila hrvatsku crkvenu glazbu.

5. PJESMARICA ZA PUČKE ŠKOLE, PRIRUČNIK METODI „DO“

Odabir teme ovoga rada bio je potaknut tekstom o s. Lujzi Kozinović u *Hrvatskom biografskom leksikonu* u kojemu Ajanović-Malinar i Barić (2009) navode: „Napisala priručnik za pjevanje školskih zborova *Metoda Tonika-Do* (Zagreb 1941).“ Na temelju toga navoda uslijedila je potraga za navedenim naslovom. Kontaktirane su sestre milosrdnice u Frankopanskoj u Zagrebu, kod kojih se nalazi ostavština s. Lujze Kozinović. Traženi naslov nije pronađen. Kontaktirani su i Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu (NSK) te Hrvatski glazbeni zavod (HGZ), međutim, bez uspjeha. Nikakvi detalji o lokaciji naslova nisu dobiveni niti od Leksikografskog zavoda Miroslav Krleža koji je mjerodavan za izdanje *Hrvatskog biografskog leksikona*. Na temelju teksta iz leksikona nametnula se dvojba postoji li uopće navedeni naslov. Nažalost, ako postoji, ostao je nedostupan. Međutim, u *Hrvatskom biografskom leksikonu* ne navodi se naslov koji je sačuvan i dostupan u NSK, a koji je za potrebe ovoga rada i uzet u prikaz. Riječ je se o naslovu *Pjesmarica za pučke škole, Priručnik metodi „do“* iz 1944. godine. Na temelju postojećih podataka pretpostavlja se da je riječ samo o jednom radu s. Kozinović, ali različito navedenom, što još svakako treba dodatno utvrditi. Predmet je ovoga rada djelo pod nazivom *Pjesmarica: za pučke škole: priručnik metodi „Do“*, izdan u vlastitoj nakladi autorice u Zagrebu 1944. godine (Litografija A. Devidé, Zagreb, Mesnička 12). Pjesmarica sadrži priručnik za metodu „do“ kao uvod u pjesmaricu koji je napisala vlastoručno same autorica. Primjerak je pohranjen u Zagrebu u Narodnoj i sveučilišnoj knjižnici. Format pjesmarica je 23 cm, mekog je uveza, ima 132 stranice i sadrži 158 pjesama.

Pjesmarica: za pučke škole: priručnik metodi „Do“ obuhvaća uvod, I. dio slovčane notacije, II. dio relativne notacije, III. dio apsolutne notacije, sadržaj i pogovor.

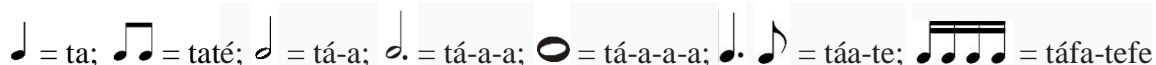






1. Uvod

Engleski župnik John Curwen (Džon Keron) razvio je metodu tonika-do te ih dijeli u tri skupine notacije: slovčanu, relativnu i apsolutnu notaciju. Postupci vježbanja notacija su: tonički trozvuk (Do-mi-so), dominantni trozvuk (so-ti-re) i subdominantni trozvuk (fa-la-do) (Kozinović, 1944: [1]).

2. I dio. Slovčana notacija (fonomimika)

Slovčana notacija je grafički prikaz visine tonova pomoću slova, odnosno, početnim slovima solmizacijskih slogova: D R M F S L T D. Za to nam služe „modulatori“, na kojima su prikazani znakovi solmizacije te pokreti ruke (fonomimika). Naime, u prvom dijelu zapisan je modulator kod svakog novog tona u pjesmi, a kod novog tona nacrtan je i pokret ruke koji označuje visinu tog tona. Također je obilježen i opseg tonova pokraj naslova navedene pjesme. Kako bi se razlikovali tonovi po trajanju, koristimo se ritamskim govorom na način da se na svaku dobu takta izgovori jedan slog. U slučaju da je doba produljena u niža trajanja, tada se na svaku dobu izgovori određeni broj slogova, a pritom treba dobro paziti da se osjeti ispravna raspodjela ritma. Riječ je o načinu koji su osmislili glazbenik Cheve i francuski matematičar Aimé Paris. Svrha je ove faze svladati sve tonove ljestvice i jednostavnije ritamske percepcije prije prijelaza na notni zapis (s. Kozinović, 1944: [1]).

Slogovi za ritamski govor (Kozinović, 1944: [1]):

 = ta;  = taté;  = tá-a;  = tá-a-a;  = tá-a-a-a;  = táa-te;  = táfa-tefe

 = táteti. Sve vrste pauza čitamo slogom „sa“:  = tá-sa;  = táte-sate, i sl.

Nakon što se obilježi melodija ili neka pjesmica slovčane notacije, djeca moraju prvo otkucati i pročitati ritam koristeći se ritamskim govorom na jednom tonu prema zadanoj mjeri te izgovarajući francuske slogove (ta, tate, tafatefe...). Dok je ritam usvojen, pogađa se interval pomoću solmizacije, pokreta ruku (fonomimike) i modulatora. Nakon naučenog ritma i melodije dopisuje se tekst. Jedina mana ove faze jest nemogućnost prikazivanja melodijskih linija (s. Kozinović, 1944: [1]).

Oznaka za ritam slovčane notacije (Kozinović, 1944: [3]):

$d - - - = \bigcirc$; $d - - = \text{d.}$; $d - = \text{d}$; $d = \text{d}$; $\overline{d d} = \text{d d}$ ili d d ; $d - \overline{d} = \text{d. d}$; $\overline{d d d} = \text{d d d}$;
 $\overline{\overline{d d d}} = \text{d d d}$; $\overline{d - d} = \text{d. d}$; Dvodobna mjera: $d d = 2/4$ d d ; $\overline{\overline{d d d d}} = 2/8$ d d d d Trodobna
 mjera: $d d d = 3/4$ d d d ; $d - d = \text{d d}$; $d \overline{d d d} = \text{d d d}$; $d - \overline{d} - d = \text{d. d d}$; $\overline{d d d} = 3/8$ d d d ;
 $d - \overline{d} = \text{d. d}$; $\overline{\overline{d d d d}} = \text{d d d d}$; $\overline{d - \overline{d} - d.} = \text{d. d d}$

Sve vrste pauze označuju se znakom „0“ i izgovaraju tiho kao i gore navedene sa slogom „sa“. Mišljenje s. Kozinović je da ova metoda pisanja pauza „nije savršena“. Znak „0“ označuje samo pauzu u vrijednosti četvrtinke jer druge oznake za pauzu ne postoje. U slučaju gdje su pauze dulje vrijednosti, piše se više znakova (000) ovisno o vrijednostima navedene pauze:

$4/4 - d - 0 0 = \text{d } \} \} \}$, $3/4 - d - 0 = \text{d } \}$, $2/4 - d 0 = \text{d } \}$

Glazbeni primjer slovčane notacije:

Oznaka mjere: 2 II $\overline{s s} \overline{m d}$ I d l s I $\overline{m m} \overline{s s}$ I d d I $\overline{s s} \overline{m s}$ I d s I $\overline{d l} \overline{s d}$ l s I d d II

Ritamski govor: tate, tate, tata, tate, tate, tata, tate, tate, ta-ta, tate, tate, tata

Tekst: Maco, maco mala, ti si nešto, krala u smočnici mlieka, tebe šiba čeka.

Ovaj primjer slovčane notacije prikazuje dvodijelnu mjeru, a crtica iznad dva sloga ($\overline{s s}$) najavljuje dolazak dva sloga na jednu dobu takta odnosno na jedan udarac. Jedno slovo bez crtice (d d) znači da jedan slog sadrži jednu dobu ili jedan udarac (s. Kozinović, 1944: [1-2]).

Osnovni slovčani modulator i pokret ruku (fonomimika):



Slika 1: modulator i pokret ruke „Do-So“ (Kozinović, 1944, 2)

KOS (DO-SO)

2. | $\overline{d d d d}$ | $\overline{s s s}$ | $\overline{s s s s}$ | $\overline{s s d}$ ||


1.) Pleši, ple-ši cr-ni kos, neću, neću jer sam bos.
 2.) Pjevaj, pjevaj cr-ni kos, ka-da i-maš lie-pi nos.
 3.) Hoću, hoću pjevať sad, jer ja djecu i-mam rad.

Slika 2: pjesmica „KOS“ (Kozinović, 1944, 2)

NAPOMENA: U I. dijelu slovčane notacije pjesmice su napisane na lijevoj stranici pjesmarice dok je na desnoj stranici ista pjesmica napisana u modernoj notaciji.

Zapis moderne notacije:

1. KOS (Do - So)



1.) Pleši, pleši crni kos, neću, neću jer sam bos.
 2.) Pjevaj, pjevaj crni kos, kada imaš liepi nos.
 3.) Hoću, hoću pjevať sad, jer ja djecu imam rad.

Slika 3: pjesmica „KOS“ (Kozinović, 1944, 3)

Drugi slovčani modulator i pokret ruku:

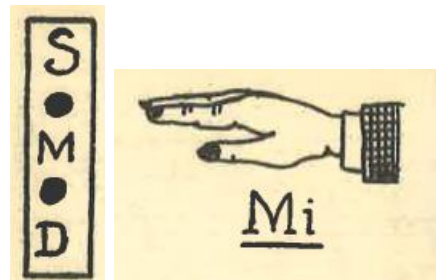
T. c. 12. ZEC

2. | $\overline{s m s m}$ | $\overline{d d}$ | $\overline{m m m m}$ | $\overline{s m}$ |

1.) Jadni zeko plače, ne može da skače,
 2.) Došla dobra djeca, da u-tje-še ze-ca,
 3.) Prošlo vrijeme neko, o-zdra-vi-o ze-ko,

$\overline{d d d d}$ | $\overline{m m}$ | $\overline{d d d d}$ | $\overline{s d}$ ||

1.) Zeka noga boli, pa za pomoć moli.
 2.) Pamu nogu pazi, ču-va-ju i mazē.
 3.) Vi-še se ne plače, već sa dje-com skače.



Slika 4: pjesma „ZEC“, modulator i pokret ruke „mi“ (Kozinović, 1944, 10)

Treći slovčani modulator:


Tonika C 19.) LUTKA

2|| s m | s s d̄ d | s m | s s d̄ d |

1) Spavaj moja lutko, spavaj nado mala,
 2) Ja te vrlo volim, ti si mo-je zla-to,
 3) Na-da probu-diš se ti ćeš tada znati,

1/2 m̄ s m̄ s | d̄¹ s m | d̄ m s | d̄¹ s d ||

1) A ja ću ti pjevati, da bi mi zaspala.
 2) Što mi radost o-tvara, zla-to u--mi-lyato.
 3) Da te ljubim mnogo ja, ka-o pra-va mati.



Slika 5: pjesma „LUTKA“ i modulator (Kozinović, 1944, 16)

Četvrti slovčani modulator:

34.) SNIEZAK PADA



Tonika C

2| s m s m | s d̄¹ s | m̄ m s m | r r |

1) Snježak pada po dolu, mala seka plače,
 2) Ne-moj, nemoj ta nemoj, ti si još-te mala,
 3) No-sit će te tvoj braco, u sa-one svoje,

m̄ m̄ m̄ m̄ | r̄ d s | m̄ m m̄ m̄ | d̄¹ d̄¹ ||

1) htjela bi o-j htjela bi, da po sniegu skače,
 2) u snie-gu bi ti du-bo-ki la-ko, la-ko pa-la.
 3) pa će-te se ti i on, sanjka-ži u dvo-je.

Slika 6: pjesma „SNIEZAK PADA“, modulator i pokret ruku „re“ (Kozinović, 1944, 24, 28)

Peti slovčani modulator:

37.) PROLJEĆE



Tonika C

3|| d̄¹ t̄ d̄¹ | s- s | m r d | m r d |

1) Došlo je do-šlo proljeće, proljeće,
 2) Sunče-ve zra-ke blistaju, blistaju,
 3) Cvieće nam poljem mi riše, mi riše
 4) A iz gr--la-šca mladana, mladana,

s s s | s- s | t̄- s | d̄¹- o ||

1) Iasta nam s juga do-lie-će.
 2) šu-me i ga-ji li-sta-ju.
 3) Slavulj na gra-ru bi-gli-še.
 4) Vi-je se pjesma sla-đa-na.

Slika 7: pjesma „PROLJEĆE“, modulator i pokret ruku „ti“ (Kozinović, 1944, 30)



Šesti sloščani modulator:

Tonika C 43.) ČIRO

2|| $\overline{d-r} \overline{m-m} | \overline{s-m} \overline{r-r} | \overline{d-r} \overline{m-m} |$
 1.) *Y-de čiro po putiču, u crvenom*
 2.) *Y-de čiro pa pjevucka, prstičem-si*

$\overline{s-m} \overline{r-r} \left[\overline{l-l} \overline{l-l} | \overline{d'l} \overline{s-s} | \right.$
 1.) *kapučiću 1,2.) A, o čiro budi smirom*
 2.) *o prst tucka,*

$\left. \overline{r-r} \overline{m-r} | \overline{d-s} : \right] \left[\overline{r-s} \overline{m-r} | \overline{d-d} \right.$
 1,2.) *se-ku ti ne diraj, seku ti ne diraj!*

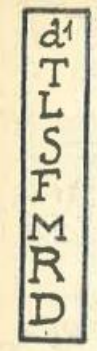
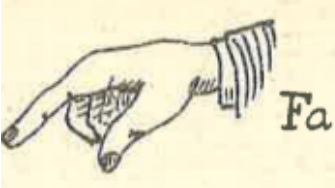
Slika 8: pjesma „ČIRO“, modulator i pokret ruku „la“ (Kozinović, 1944, 36)

Sedmi sloščani modulator:

Tonika C 49.) MUHA

2|| $d \ r | m \ s | m \ d | s \circ |$
 1.) *Sad na prozor, sad na strop,*
 2.) *Tr-či bra-co za njom sad,*
 3.) *Sad po pa-nju, sad na stup,*
 4.) *Tr-či bra-co za njom sad,*

$d \ d | m \ m | s \ f \ m \ r | d \circ ||$
 1.) *hopa, hopa, hopa, hopa hop!*
 2.) *da je hvata sada, sada, sad!*
 3.) *cu-pa, cupa, cu-pa, cu-pa, cup!*
 4.) *da je hvata ta-da, ta-da tad!*

Slika 9: pjesma „MUHA“, modulator i pokret ruku „fa“ (Kozinović, 1944, 42)

3. II. dio. Relativna notacija (pomoćni ključ „Do“)

Relativna notacija počinje bilježenjem nota na dvije crte, a pomoćni ključ „Do“ stavlja se na svaku crtu i prazninu. „Do-ključ“ možemo staviti na bilo koju crtu ili prazninu, ali na onoj poziciji gdje se nalazi „Do-ključ“, ton će se zvati „Do“ i po njemu će se ravnati imena ostalih tonova. Dur pjesme određen je crtom ili prazninom na kojoj stoji ključ „Do“. U ovoj je pjesmarici „Do-ključ“ postavljen na prvoj crti, zatim na crti ispod linijskog sistema, a dalje po redu (2., 3., 4. i 5. crta). Praznine stavljamo tek nakon što smo stavili ključ „Do“

ispod linijskog sistema gdje se nalazi nota *d*, a tek tada dolazi redosljed 1., 2., 3. i 4. praznina. NAPOMENA: Na lijevoj stranici je zapisana relativna notacija dok su na desnoj stranici pjesmice napisane u G-ključu (Kozinović, 1944: [2]).

54.) SLOVA (1 crta)

Tonika E.

1) A - a - a , što se u - či to se zna.
 2) E - e - e , niško ne zna odmah sve.
 3) I - i - i , moramo se tru - di - ti.
 4) O - o - o , ne pa - xi - ti to je xlo.
 5) U - u - u , do - bi - li smo či - tan - ku.

54.) SLOVA (1 crta)

1) А - а - а , што се у - či то се зна.
 2) Е - е - е , нишко не зна одмах све.
 3) И - и - и , морамо се труди - ти.
 4) О - о - о , не па - xi - ти то је хло.
 5) У - у - у , до - би - ли смо чи - тан - ку.

Slika 10: pjesma „SLOVA“, relativna notacija i G-ključ (Kozinović, 1944, 50-51)

62.) KOLO (2 crta)

Tonika G

Ta - ko, ta - ko, ruke skupa, po - i - g - rajmo ho - pa cu - pa,
 sko - ci se - jo, di - pi bra - te, nek je igra, nek je sa - le, Hej što ska - cu,
 noge na - se, baš nam ljudski po - i - gra - - se,
 rukom ma - h - no, glavom kre - či, o - va - ko se umor lie - či.

62.) KOLO (2 crta)

Ta - ko, ta - ko ruke skupa, po - i - g - rajmo ho - pa cu - pa,
 sko - ci se - jo, di - pi bra - te, nek je igra, nek je sa - le, Hej, što ska - cu,
 noge na - se, baš nam ljudski po - i - gra - se, Rukom ma -
 h - ni, glavom kre - či, o - va - ko se umor lie - či.

Slika 11: pjesma „KOLO“, relativna i G-ključ (Kozinović, 1944, 56-57)

64.) JMAM KOLO

Tonika Hes

1) Imam kolo i ko - lo, I - mam kolo i ko - - lo.
 2) Dajte nama to je - dno, dajte nama to je - dno.
 3) Mi ne damo ni je - dno, mi ne damo ni je - dno.
 4) Si - la Boga ne mo - li, si - la Boga ne mo - li.

64.) JMAM KOLO (3 crta)

1) Imam kolo i ko - lo, Imam kolo i ko - lo.
 2) Dajte nama to je dno, dajte nama to je dno.
 3) Mi ne damo ni jedno, Mi ne damo ni jedno.
 4) Si - la Boga ne mo - li, Si - la Boga ne mo - li.

Slika 12: pjesma „JMAM KOLO“, relativna i G-ključ (Kozinović, 1944, 58-59)

67.) HAJD U KOLO DJEČICE (4 crta)
Tonika D

1) Hajd u kolo dječice, po-dajmo si ručice;
2) Zapjevajmo veselo, plešuć kolo u ro-lo;
3) Hajde kolo o-kolo, pojmo pjesmu ve-se-lo;
4) Neka čuju, čuju svi, da smo mladi veseli;
1.-4.) Trajna ni'na hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop.

67.) HAJD U KOLO DJEČICE (4 crta)

1) Hajd u kolo dječice, po-dajmo si ručice;
2) Zapjevajmo veselo, plešuć kolo u ro-lo;
3) Hajde kolo o-kolo, pojmo pjesmu ve-se-lo;
4) Neka čuju, čuju svi, da smo mladi veseli;
1.-4.) Trajna ni'na hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop, hop.

Slika 13: pjesma „HAJD U KOLO DJEČICE“, relativna i G-ključ (Kozinović, 1944, 60-61)

69.) BRACA KOD OVACA (5 crta)
Tonika F

1) Pade kiša tamo na do-love, o' pade kiša tamo na dolove.
2) Tamo mi je braca kod o-vaca, o' tamo mi je braco kod ovaca.
3) Ne po-nesse ništa od haljina, o' ne po-nesse ništa od haljina.
4) Samo jednu suru kaba-nicu, o' samo jednu suru kabanicu.
5) I pod njome svilenu torbicu, o' i pod njome svileni torbicu.
6) U torbici frula salivena, o' u torbici frula salivena.
7) Frulu svira u srce me dira, o' frulu svira u srce me dira.

69.) BRACA KOD OVACA (5 crta)

1) Pade kiša tamo na do-love, o' pade kiša tamo na dolove.
2) Tamo mi je braco kod o-vaca, o' tamo mi je braco kod ovaca.
3) Ne po-nesse ništa od haljina, o' ne po-nesse ništa od haljina.
4) Samo jednu suru kaba-nicu, o' samo jednu suru kabanicu.
5) I pod njome svilenu torbicu, o' i pod njome svileni torbicu.
6) U torbici frula salivena, o' u torbici frula salivena.
7) Frulu svira u srce me dira, o' frulu svira u srce me dira.

Slika 14: pjesma „BRACA KOD OVACA“, relativna i G-ključ (Kozinović, 1944, 62-63)

72.) ŠARKO (d-ispod crtovlja)
Tonika D

1) E-vo djeca slike, slike vjerno-ga ču..va-ra,
2) Preko dana driema, driema, kada mu je vruće
3) Ja-o si-ga onom, onom, koga Šarko zgrabi;
4) O vjer-no-si njegov, njegov, pričat bi vam mo-go,
1) zo-ve-mo ga Šarko, Šarko, češko naé mu pa-ra.
2) Al' se noću marno, marno šeće o-ro ku-će.
3) Jer za takvog gosća, gosća, on i zude ra-bi.
4) Ciele dane, duge saće, nebro-je-no mnogo.

72.) ŠARKO (d-ispod crtovlja)

1) E-vo djeco slike, slike, vjernoga ču..va-ra,
2) Preko dana driema, driema, kada mu je vruće,
3) Ja-o si-ga o-nom, onom, koga Šarko zgrabi
4) O vjer-no-si njegov, njegov, pričat bi vam mo-go,
1) zo-ve-mo ga Šarko, Šarko, češko naé mu pa-ra..
2) Al' se noću marno, marno šeće o-ro ku-će.
3) Jer za takvog gosća, gosća, on i zude ra-bi.
4) Ciele dane, duge saće, nebro-je-no mnogo.

Slika 15: pjesma „ŠARKO“, relativna i G-ključ (Kozinović, 1944, 64-65)

4. III. dio. Apsolutna notacija (G-ključ)

U ovoj se notaciji note pišu u G-ključu koji apsolutno definira ime notama. Treba se uvesti glazbena abeceda: *c, d, e, f, g, a, h*, a djecu treba upoznati sa svim predznacima (povisilice, snizilice i razrješilice) (Kozinović, 1944: [2]).

158.) POGLAVNIKU
(S. M. S. Markač)

Svečano

1) Poglavniče, naša diško, dobrog o-ca vjerna slika,
2) Do neba Ti' od nas hvala, kliču naša srca mala,
3) Poglavniče, dična glavo, našeg roda svičta slavo,
Srca naša za Te biju, molbe nam se k nebu vi-ju;
što nas ljubiš, što nas braniš, što nas dižeš, što nas braniš.
Hrabri vođo svih Hrvata, koji se smjelo mača hvata;
Nek Ti Gospod dade snagu, domovinu da nam dragu,
Bit ćemo Ti stenci smjerni, i junaci hrabri vjerni,
Da se boriš za slobodu, i za sreću svome rodu,
Vodiš sretno cilj svom, umom, srcem, desnicom.
Radit ćemo snagom svom, kao i Ti' viek za dom.
Za tebe smo i za dom, uvijek spremni dušom svom.

Slika 16: pjesma „POGLAVNIKU“, apsolutna notacija (Kozinović, 1944, 126)

5. Sadržaj

Sadržaj pjesmarice prikazuje naslove triju glavnih dijelova pjesmarice te naslove pjesmica s oznakama stranica.

6. Pogovor

Autorica s. Lujza Kozinović upućuje riječi pogovora svojim učenicima gdje izražava razlog pisanja priručnika *Pjesmarica: za pučke škole: priručnik metodi „Do“*. Svrha je pisanja priručnika pomoći učenicima pri učenju u školi, kasnije i u njihovom životu, ali i svakome tko će ubuduće koristiti metodom „do“. Ona stavlja naglasak na I. dio slovočane notacije koji je napisan samo u jednom tonalitetu radi lakšeg snalaženja onih koji nisu glazbenici. Iz iskustva je naučila: „Ako se kroz osnovnu školu i ne prođe kroz sve tri faze ove metode, nego samo prvu, dosta je – mi smo na velikom dobitku, jer su se djeca na vrlo lagani način upoznala s glazbenom umjetnošću po nekom stalnom sistemu, koji će oni brzo usvojiti, zavoljeti i sami dalje reproducirati. Koliko je veselje za učenike osnovne škole,

kada odmah otpjeva pjesmu s ploče pomoću fonomimike, čim ju je učitelj napisao. To je veliki dobitak za đaka i učitelja.“ (Kozinović, 1944: [133])

6. ZAKLJUČAK

„Pjesmarica: za pučke škole: priručnik metoda „Do“, s. Lujze Kozinović“ može pomoći u stjecanju intonativnih i ritamskih znanja i kompetencija kojima učenici razvijaju svoje glazbene vještine i sposobnosti. Postoje razne metode koje mogu pomoći učenicima u svladavanju intonacije, koja je jedan od glavnih čimbenika ovog predmeta, a jedna od njih je i metoda tonika-do. Ovu metodu možemo podijeliti u tri kategorije: slovčanu, relativnu i apsolutnu. Slovčana notacija izvodi se bez notnog crtovlja, a rad na intonaciji i na ritmu odigrava se paralelno jer se note upotrebljavaju samo kao znakovi za ritam. U relativnoj notaciji glazbena se građa temelji na logici stupnjeva, odnosno stupnjeva ljestvice koja će uvijek imati svoje stalne nazive (drugim riječima solmizacijske slogove) neovisno o apsolutnoj visini tona. U apsolutnoj notaciji odbacuje se relativno imenovanje tonova i ne pridaje važnost funkcijama istih tonova koje imaju unutar tonaliteta. Međutim, rad na modulatoru itekako je učinkovit kao postupak jer učitelj ima mogućnost biranja metode za koju smatra da će imati najbolji ishod u prenošenju i svladavanju prenesenog znanja. Naime, glazbeni diktati najbolje nam predočavaju proces u kojem djeca usvajaju glazbene pojmove te razvijaju pamćenje i glazbene sposobnosti i vještine. *Pjesmarica za pučke škole, Priručnik metodi „do“* s. Lujze Kozinović predstavlja značajan doprinos glazbeno-pedagoškoj literaturi i razvoju glazbenog školstva u Hrvatskoj.

7. LITERATURA

Ajanović-Malinar, I., Barić, J. (2009), Kozinović, Lujza (Zorka). Hrvatski biografski leksikon. Preuzeto s <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=10628> (01.09.2022.).

Ban, M. i Svalina, V. (2013), Različiti pristupi svladavanju intonacije u nastavi solfeggia. Život i škola, LIX (30), 172 – 191. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/131979> (01.09.2022.).

Grgošević, Z. (1940), Jedna uzorna metoda glazbenog uzgajanja (Prikaz metode „Tonika – do“). Proljeće, 2 (3), 49-52, 69. Preuzeto s <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:116:912744> (12.09.2022.).

Kozinović, L. (1944), Pjesmarica: za pučke škole: priručnik metodi „Do“. Zagreb: vlastita naklada.

Leščan, M. (1972), S. Lujze Kozinović (Uz 75-godišnjicu života). Sveta Cecilija: Časopis za sakralnu glazbu (3-4), 76-79. Preuzeto s <https://hrcak.srce.hr/clanak/356061> (01.09.2022.).

Radočaj-Jerković, A. (2017), Pjevanje u nastavi glazbe. Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku.

Rojko, P. (2012a), Glazbenopedagoške teme. Zagreb: Jakša Zlatar.

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

Rojko, P (2012b), Metodika nastave glazbe. Teorijsko-tematski aspekti. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet Osijek.

Rojko, P. (2012c), Psihološke osnove intonacije i ritma. Zagreb: Muzička akademija.

Vidulin-Orbanić, S., Terzić, V. (2011), Polazište i pristup pjevanju u općeobrazovnoj školi. Metodčki ogleđi, 18 (2), 137-156. Preuzeto s <https://core.ac.uk/download/pdf/14449548.pdf> (12.09.2022.)

8. PRILOZI

Popis tablica:

1. tablica: redosljed usvajanja tonskog prostora
2. tablica: slogovni (slovčani) modulator

Popis slika:

1. slika: modulator i pokret ruke „Do-So“
2. slika: pjesmica „KOS“
3. slika: pjesmica „KOS“
4. slika: pjesma „ZEC“, modulator i pokret ruke „mi“
5. slika: pjesma „LUTKA“ i modulator
6. slika: pjesma „SNIEZAK PADA“, modulator i pokret ruku „re“
7. slika: pjesma „PROLJEĆE“, modulator i pokret ruku „ti“
8. slika: pjesma „ČIRO“, modulator i pokret ruku „la“
9. slika: pjesma „MUHA“, modulator i pokret ruku „fa“
10. slika: pjesma „SLOVA“, relativna notacija i G-ključ
11. slika: pjesma „KOLO“, relativna i G-ključ
12. slika: pjesma „IMAM KOLO“, relativna i G-ključ
13. slika: pjesma „HAJD U KOLO DJEČICE“, relativna i G-ključ
14. slika: pjesma „BRACA KOD OVACA“, relativna i G-ključ
15. slika: pjesma „ŠARKO“, relativna i G-ključ
16. slika: pjesma „POGLAVNIKU“, apsolutna notacija