

Vokalna tehnika u nastavi solfeggia

Hrženjak, Renata

Master's thesis / Diplomski rad

2017

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:309831>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-23**



Repository / Repozitorij:

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Muzička akademija u Puli

RENATA HRŽENJAK

VOKALNA TEHNIKA U NASTAVI SOLFEGGIA

Diplomski rad

Pula, 21. lipnja 2017.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Muzička akademija u Puli

RENATA HRŽENJAK

VOKALNA TEHNIKA U NASTAVI SOLFEGGIA
DIPLOMSKI RAD

JMBAG: 0131061675, redoviti student

Studijski smjer: Glazbena pedagogija

Predmet: Osnove vokalne tehnike

Znanstveno područje: Umjetnost

Znanstveno polje: Glazbena umjetnost

Znanstvena grana: Glazbena pedagogija

Mentor: doc. mr. art. Sofija Cingula

Pula, 21. lipnja 2017.



IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Renata Hrženjak, kandidat za magistra glazbene pedagogije ovime izjavljujem da je ovaj Diplomski rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Diplomskog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

U Puli, 21. lipnja 2017. godine

Potpis



IZJAVA
o korištenju autorskog djela

Ja, Renata Hrženjak dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj diplomski rad pod nazivom „*Vokalna tehnika u nastavi solfeggia*“ koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 21. lipnja 2017. godine

Potpis

Sadržaj

Uvod	1
1. Osnove vokalne tehnike	5
1.1. Općenito o vokalnoj tehnici.....	5
1.2. Nastanak glasa.....	7
2. Anatomija pjevačkog aparata.....	10
2.1. Respirator	11
2.2. Generator glasa	13
2.2.1. Glasnice	15
2.3. Rezonator glasa i artikulacijski prostor.....	17
3. Pjevanje	19
3.1. Karakteristike dječjeg glasa	19
3.1.1. Govorno-jezični razvoj kod djece	20
3.1.2. Razvoj dječjeg glasa	26
3.1.3. Vrste dječjih glasova	27
3.2. Glazbene sposobnosti kod djece	29
4. Solfeggio	31
4.1. Vokalna tehnika u nastavi solfeggia	32
4.1.1. Pjevanje i upjevavanje u glazbenoj školi	32
4.1.2. Vokalno-tehnička priprema nastavnika za Solfeggio	39
4.1.3. Vrste upjevavanja	45
4.2. Utjecaj vokalne tehnike na intonaciju	48
4.3. Metode intonacije	50
Zaključak.....	57
Popis literature	59
Sažetak.....	63
Summary	64

Uvod

Od rane predškolske, a kasnije i školske dobi, djeca svoj glas koriste na neprimjeren način: često viču i/ili govore izvan prirodnog opsega svoga glasa zbog čega svoje glasove ne koriste na optimalan način, primjeren njihovom zdravom razvoju. Problem je u tome što prve pjevačke poduke djeca dobivaju od osoba koje su bez „pravih“ vokalno-tehničkih kompetencija. Razlog tome je u činjenici da odgojitelji, učitelji razredne nastave i učitelji razredne nastave s pojačanim predmetom glazbene kulture najčešće nemaju potrebnu glazbenu naobrazbu, niti dovoljno vokalno-tehničkog iskustva. Do takve situacije je došlo jer spomenuta zanimanja više kao preduvjet nemaju ispitivanje glazbenog sluha niti glazbenih znanja, među koja spadaju i vokalno-tehničke kompetencije, a sličan je problem i kasnije, jer čak i učitelji glazbene kulture i glazbeni pedagozi, tijekom studija zapravo vrlo malo vremena posvećuju vokalnoj tehnici i razvoju vlastitog pjevačkoga umijeća. Među svima njima je, dakle, relativno mali broj vrsnih vokalno-pedagoških stručnjaka koji bi svojim znanjem, vještinama i iskustvom suvereno mogli pomoći zdravom korištenju i optimalnom razvoju dječjih glasova.

Problematika zdravog korištenja i optimalnog razvoja dječjih glasova nije vezana samo uz predškolsku naobrazbu, razrednu nastavu i/ili nastavu glazbene kulture, već je itekako prisutna i u nastavi solfeggia. Solfeggio, kao jedan od glavnih predmeta u glazbenim školama, predmet je na kojem se glazbeni pedagog može, a prema mome mišljenju i mora, brižno posvetiti zdravom razvoju dječjega glasa. Da bi govornik, pjevač ili, u ovom kontekstu, nastavnik solfeggia ili njegov učenik pravilno koristili glas te istovremeno mogli razvijati svoje vokalne potencijale, potrebno je dobro poznavanje vokalne tehnike. Zbog svega navedenog, glazbeni pedagog trebao bi biti glazbeni stručnjak, koji uz ostale svoje kompetencije, mora odlično poznavati vokalnu tehniku - jednako u teoriji kao i u praksi. Poznavanje vokalne tehnike za glazbenog pedagoga jedna je od važnijih zadaća njegovog djelovanja, bez obzira na to koji predmet predaje. Pogrešnim korištenjem vokalnog aparata, bilo u cjelini ili samo u nekim njegovim dijelovima, dolazi do nepravilnog razvoja vokalnog mehanizma, te do potencijalnih oštećenja glasa kod djece. „Lijepim“ pjevanjem ne možemo okarakterizirati dječji¹ glas koji ne posjeduje optimalnu zvonkost, gipkost,

¹ Niti glas odraslih, op.a.

lakoću artikulacije i slobodnu emisiju tona.² Spomenute karakteristike i kvalitete ne mogu se steći (niti usavršiti) bez kontinuiranog rada na razvijanju vokalno-tehničke vještine, ali i znanja. Stoga, ali ne samo zbog toga, smatram da biti glazbeni pedagog ne podrazumijeva biti samo pedagoško-metodičko-didaktički stručnjak! Glazbeni bi pedagog nakon završetka diplomskog sveučilišnog studija Glazbene pedagogije morao biti osposobljen za prenošenje stečenih vokalno-tehničkih kompetencija, kako bi njegovi učenici od najranije dobi naučili ispravno i zdravo koristiti svoj vokalni aparat u svim njegovim dijelovima. Poznavanje vokalne tehnike i vokalne higijene pomaže nam kod optimalnog korištenja glasa, neovisno o tome koristimo li glas za pjevanje ili „samo“ za govor. Zdrav glas sa zdravim tijelom i zdravim razumom jedan je od najvećih ljudskih darova.

Ovaj diplomski rad u određenom je smislu nastavak mog završnog rada na temu „*Vokalne teškoće nastavnika i učenika na nastavi Glazbene kulture*“ koji se bavio sličnom problematikom. Budući da sam na diplomskoj godini studija Glazbene pedagogije paralelno bila i na trećoj godini studija Solo pjevanja, a u Glazbenoj školi Zlatka Grgoševića u Sesvetama počela predavati predmet Solfeggio, odlučila sam u ovome radu spojiti teoriju naučenu tijekom studija i praktična iskustva stečena radom u meni novom nastavnom području - solfeggju.

Zdravo korištenje i optimalni razvoj glasa u nastavi solfeggia problematika je kojom se glazbeni pedagozi rijetko bave, najčešće zbog oskudnog ili nedovoljnog poznavanja vokalne tehnike – bilo u teoriji i/ili u praksi. Prema konceptu obrazovanja u Hrvatskoj, glazbeni pedagozi nisu i vokalni pedagozi, pa su i njihove vokalne i/ili vokalno-tehničke kompetencije različite od osobe do osobe, a najčešće ovise o talentu ili eventualnim većim sklonostima pojedinaca koji najčešće zbog ljubavi prema pjevanju dodatno usavršavaju svoj glas i rade na vlastitim vokalno-tehničkim kompetencijama. Rijetko ćemo susresti glazbenog pedagoga koji se dodatno malo dublje bavi i vokalnom pedagogijom.³

Zbog neurološke organizacije centara za govor i pjevanje, koji su u mozgu razdvojeni, bitnu ulogu kod pjevanja imaju emocije. One su glavni pokretač i motivacija kod pjevanja, ali o njima uvelike ovisi kakva će biti kvaliteta pjevanog tona.

² Navedene komponente su, uz točnu intonaciju i ispravan ritam, *conditio sine qua non* točnog, zdravog i lijepog pjevanja.

³ U ovom kontekstu uočavam promjene među svojim kolegicama i kolegama s Muzičke akademije u Puli među kojima je sve veći broj onih koji biraju istovremeno studiranje i glazbene pedagogije i solo pjevanja.

Osoba, posebno dijete, koje se osjeća nesigurno ili uplašeno, teško će moći pjevati slobodno i bez inhibicija, a to će utjecati i na vokalno-tehničke i na glazbeno-teorijske elemente pjevane fraze.⁴ Ako je glas učenika razvijeniji, tj. ako je vokalno-tehnički spremniji, lakše (i točnije!) pjeva i tijekom nastave solfeggia, te mu „nečista“ intonacija ne predstavlja problem. Napetost mišićne cijeloga tijela, kao i razna ukočenja i blokade rezultat su utjecaja stresa i učeničkih emocija. Vokalno-tehničke vježbe pomažu kod osvješćivanja složene mišićne grla, pravilnog disanja i ispravne upotrebe vokalnog aparata.

Tijekom studija Glazbene pedagogije stekla sam osnovna znanja iz vokalne tehnike, koje sam imala priliku produbiti na studiju Solo pjevanja u sklopu nastave glavnog predmeta, gdje sam dobila dodatna i vrlo korisna znanja iz tog područja. Zahvaljujući tom dodatnom solističkom studiju, mogla sam dodatnu pažnju posvetiti njegovanju vlastite vokalne tehnike, proučavanju i razvoju glasa te usavršavanju pjevačke vještine. Jednako tako, naučila sam dosta o utjecaju vokalnih teškoća na glas i njihovom uklanjanju, a sve to omogućilo mi je malo širi pogled na vokalno-tehničke aspekte u nastavi Solfeggia. Posebna poglavlja ovoga rada posvetit ću stoga vokalnoj tehnici, anatomiji pjevačkog aparata, karakteristikama dječjeg glasa i njihovim sposobnostima te ih povezati s pjevanjem i vokalnom tehnikom u nastavi solfeggia, utjecaju vokalne tehnike na intonaciju i metodama intonacije.

Kod izrade ovog rada koristila sam se literaturom dostupnom u susjednim zemljama, gdje su prevedena kapitalna djela starih belkantističkih pedagoga i autora, te dodatnom stranom literaturom. Nadasve korisne knjige pri izradi ovog rada, ali i pri mome praktičnom bavljenju solo pjevanjem bile su „*Umjetnost pjevanja*“ Biserke i Dušana Cvejića⁵, „*Umjetnost solo pjevanja*“ Brune Špiler i „*Handbuch der Kinderstimmgebung*“ Andreasa Mohra. Literatura koju sam koristila većinom je posvećena solo pjevačima koji se namjeravaju ili se već bave ozbiljnim umjetničkim pjevanjem i bio je veliki izazov, uz pomoć moje mentorice, dodatno razraditi pojam vokalnih kompetencija te opisati ulogu vokalne tehnike u nastavi Solfeggia.

Radne skripte, materijali s e-učenja te predavanja iz kolegija „*Osnove vokalne tehnike*“ i *Vokalno- tehnički aspekti dječjih pjesmica i vokalnih primjera u nastavi*“ doc. mr. art. Sofije Cingula s Muzičke akademije u Puli Sveučilišta Jurja Dobrile u

⁴ Misli se na intonaciju, ispravan ritam, siguran zapjev i slobodnu emisiju tona bez čujne ekspiracije prilikom fonacije.

⁵ Dušan Cvejić bio je solo pjevač i liječnik, prvi specijalizirani fonijatar na našim prostorima, a njegova supruga Biserka Cvejić, jedna od najpoznatijih mezzosopranistica porijeklom iz Hrvatske.

Puli uvelike su me usmjerile na daljnje istraživanje, kao i knjiga „*Solfeggio- historija i praksa*“ autora Senada Kazića, koja mi je najviše pomogla u izradi ovog rada jer su u njoj interpretirani povijesni, stručni i metodički podatci važni za svaki aspekt bavljenja nastavom Solfeggia.

1. Osnove vokalne tehnike

1.1. Općenito o vokalnoj tehnici

„Vokalna pedagogija je znanost koja se bavi proučavanjem podučavanja pjevanja“ (Stark, 2003., 53.). Umjetnost i znanost vokalne pedagogije imaju dugu povijest koja potječe još iz antičke Grčke, od kada se sustavno razvija i mijenja sve do danas. Vokalni treneri, nastavnici vokalne glazbe, zborovođe, operni dirigenti i drugi učitelji pjevanja bave se ovom znanošću. Tipična područja proučavanja uključuju⁶:

- ljudsku anatomiju i fiziologiju koje se povezuju s fizikalnim procesom pjevanja,
- disanje i uporabu zraka prilikom pjevanja,
- fonaciju,
- vokalnu rezonanciju i vokalnu projekciju,
- stil izražavanja i artikulaciju,
- vokalni registar,
- sostenuto i legato u pjevanju,
- ostale elemente pjevanja, kao što su veličina raspona, kvaliteta tona, vibracija, koloratura,
- vokalno zdravlje i poremećaje glasa vezane uz pjevanje,
- vokalni stil (kao što je učenje klasičnog pjevanja),
- fonetiku,
- vokalnu klasifikaciju.

Svi ovi različiti koncepti dio su razvoja odgovarajuće vokalne tehnike.⁷

Prema N. Cvejiću (2009.), tehnika je temelj na kome svaki umjetnik gradi svoju umjetnost, a vokalna je tehnika neophodan mehanizam koji omogućuje da se što uspješnije interpretira vokalno umjetničko djelo. Osnove se vokalne tehnike temelje na formiranju pjevačkih modela i stjecanju pjevačkih navika. Za formiranje vokalne tehnike potrebni su vrijeme, upornost i strpljenje, a ispravna i kvalitetna vokalna tehnika važan je preduvjet optimalnog razvoja glasa te kvalitetnog i dobrog pjevanja.

⁶ Prema: <http://pevanje.com/skola-pevanja/27-vokalna-pedagogija.html> (13. lipnja 2017.).

⁷ Danas se osim klasičnog pjevanja podučavaju i CCM stilovi pjevanja. CCM je kratica za Contemporary Commercial Music – u slobodnom prijevodu „suvremena komercijalna glazba“ (više na: <http://somaticvoicework.com/ccm-and-classical-are-not-the-same/>) (13. lipnja 2017.)

Prema B. i D. Cvejić (2008.), zdravi glas i njegov optimalni razvoj nužni su jer govorom (pa i pjevanjem) prenosimo obavijesti i vlastite emocije, ali njima i izražavamo stavove, opisujemo htijenja, oblikujemo svoje misli. Kad govorimo o vokalnoj tehnici u službi pjevanja, tek s vremenom, uz marljivo vježbanje, učenik u svom unutarnjem sluhu i glazbenoj imaginaciji predočuje zvučnost pojedinih tonova, pa i čitavih fraza. „Cjelokupna se tehnika pjevanja s vremenom automatizira, tijelo postaje instrument na koji se nadograđuje umjetnost koja je individualna, inspirativna i podliježe kodeksima klasičnog umjetničkog pjevanja“ (B. i D.Cvejić, 2008., 184.). Isti autori donose i pitanje postoji li jedna ili više pjevačkih tehnika, te ako ih je više, postoji li toliko tehnika koliko i profesora? Odgovor je vrlo jednostavan: Vokalna tehnika je samo jedna, ali postoji više različitih putova koji vode ka njoj⁸. Za pravilno je pjevanje važno da principi učenja moraju biti barem slični, tj. moraju voditi do istog cilja. Dozvoljene su razlike u pristupu učenja, no one ne smiju biti štetne za pravilnu emisiju tona.

Tehniku pjevanja treba savladavati postepeno, bez zbunjivanja pjevača izrazima koji mu u početku nisu jasni, kao npr. dubokom dahu, slobodnom grlu i sl. „Iskusni pedagog postepeno uvodi pjevača u „tajne“ vokalne tehnike i kod njega postepeno razvija imaginaciju, odnosno kako povezati kako i na kojem mjestu treba ozvučiti glas“ (ibid., 185.). Najbolja metoda učenja pjevanja je ona koja je najbliža fiziologiji. „Tehniku pjevanja treba savladavati postepeno jer ona najprije nastaje u glavi (mentalno) odakle se širi prema periferiji. Ona podrazumijeva upotrebu tijela, vladanje mišićima i pokretima. Kad se automatiziraju organi koji sudjeluju pri govoru i pjevanju, to ne znači da je gotovo učenje pjevanja“ (ibid.,185.-186.).

Pjevanje je izuzetno složena radnja, koja ovisi o skladu funkcija svih dijelova vokalnog aparata. Pjevač se obavezno mora osloboditi strepnje, grča i straha. Samo miran i opušten pjevač može primijeniti naučenu tehniku „elastične napetosti“⁹. Autori govore da kod pretjeranog grčenja ili silovite emisije tona ne postizemo željenu razinu vokalne savršenosti. Svaki pjevač tehnikom treba savršeno ovladati, tako da se ona ne primjećuje kod pjevanja, te da slušatelj ima dojam da se pjeva prirodno.

⁸ Većina literature koju sam koristila u izradi ovoga rada potkrepljuje ovu tvrdnju, pa sam ju ja preuzela kao činjenicu, gotovo kao pravilo.

⁹ Upravo je ova teza jedna od glavnih motivacija za moje bavljenje vokalnom tehnikom u okviru nastave solfeggia.

Dobra pjevačka tehnika je osnova za daljni napredak pjevača. Vokalna tehnika je samo jedna i cilj joj je optimalno korištenje glasa i zdravi razvoj. Stoga bi vokalna edukacija glazbenih pedagoga i njihovih učenika trebala biti obaveznim programom obrazovanja kako bi se razvijala svijest o vlastitom glasu, osnovama njegove anatomije i fiziologije, vokalnoj higijeni i vokalnoj tehnici. Iako pjevanje na solfeggiu ili na zboru teško povezujemo s „klasičnim“ učenjem pjevanja, ne smijemo smetnuti s uma da je vokalna tehnika važan segment razvoja i korištenja glasa - bilo pri govoru, bilo pri pjevanju - kako kod profesionalnih pjevača tako i kod glazbenog pedagoga koji prenosi znanje vokalne tehnike, ali i kod učenika koji je tek uči, usavršava i njome ovladava.

1.2. Nastanak glasa

Govor je sredstvo komunikacije, prenošenja i izražavanja misli, ideja i osjećaja kod ljudi. Razlika između govora i pjevanja je fizička i psihička. Jedan od dokaza je i činjenica koju Lhotka-Kalinski navodi u svojoj knjizi „*Umjetnost pjevanja*“ (1953.): djeca i odrasli koji mucaju, ne mucaju kada pjevaju. Razlog tome je različita neurološka organizacija centra za govor i centra za pjevanje, koji su odvojeni jedan od drugoga i nalaze se u različitim moždanim hemisferama. Pjevanje se razlikuje od govora jer je primarno emocionalno, osjećajno, izražajno i velik broj organa i mišića, koji koordinirano sudjeluju pri pjevanju mogu se pokrenuti samo uz osjećajne pobude. Zvučna kvaliteta pjevanog tona i njegova estetska vrijednost su vrlo važne i ocjenjuju se (tehnički i estetski) kako od pedagoga, dirigenta i ostalih glazbenika, tako i od publike i kritičara, pri čemu je vrlo teško postići objektivnost.

Prema Cvejiću (1980.), ljudski glas je zvuk koji nastaje koordiniranim radom triju elemenata: respiracije, fonacije i rezonancije. Lhotka-Kalinski (1953.) definira ljepotu glasa i pjevanog tona ovako: „Lijep glas nema prizvuka. U visokim tonovima, bilo jakim ili tihim, glas mora biti nosiv i ne smije odražavati nikakav napor. Pjevač dakle mora posjedovati prirodni smisao za ljepotu tona“. Autor smatra da se kod mladih pjevača od početka učenja pjevanja i vokalne tehnike treba razvijati: smisao za ljepotu tona i logičnost glazbene fraze, smisao za sadržajno i misaono izgovorenu

riječ, intenzivni kontakt s publikom. Iz toga dolazimo do zaključka da pjevati treba jednako kao i govoriti.¹⁰

Glas nastaje tako da zračna struja prolazi iz pluća kroz dušnik i provlači se kroz grkljan s glasiljkama. Tada dobiva oblik glasa. Nakon toga dolazi u grlo nad kojim se nalazi ždrijelo, koje vodi u usnu i nosnu šupljinu. Te šupljine služe kao rezonatori (za pojačavanje glasa) i u njima zračna struja dobiva konačan oblik.

Završetkom usvajanja vokalne tehnike i njezinog pravilnog korištenja, slijedi koordiniranje fizikalnih procesa kod pjevanja. Prema McKinneyu (1994.), četiri su procesa uključena u nastanak vokalnog zvuka, i to: disanje, fonacija, rezonancija i artikulacija, a događaju se sljedećim redom:

1. Udah
2. Zvuk se pokreće u grkljanu
3. Vokalni rezonatori primaju zvuk i utječu na njega
4. Artikulatori oblikuju zvuk u prepoznatljive jedinice

Ovi se procesi tijekom proučavanja često promatraju odvojeno, ali u praksi se stapaju u jednu koordiniranu funkciju. Pjevač ili govornik jako rijetko razmišlja o ovim procesima jer su automatizirani i primjećuje samo konačnu jedinstvenu funkciju, ali mnogi problemi proizlaze iz nedostatka koordinacije unutar ovog procesa.

Fonacija je povezana s disanjem; artikulatori utječu na rezonanciju; rezonatori utječu na glasnice; glasnice utječu na kontrolu disanja i tako dalje. Vokalni se problemi često javljaju kao rezultat neispravnosti jednog dijela tih koordiniranih procesa, prilikom čega se nastavnici često usredotočuju na jedno područje procesa svojih učenika, sve dok ne riješe problem. Međutim, neka područja umjetnosti pjevanja u tolikoj su mjeri rezultat koordiniranih funkcija da je teško o njima raspravljati na temelju tradicionalne fonacije, rezonancije, artikulacije ili disanja.

Nakon učenikove svjesnosti o cjelokupnom vokalno-fizičkom procesu kojeg čini pjevanje i načinu na koji sve faze tog procesa funkcioniraju, zadatak mu je da ih pokuša koordinirati. Različiti procesi mogu napredovati različitim brzinama, što rezultira neravnotežom do koje dolazi zbog nedostatka koordinacije. McKinney (1994.) područja vokalne tehnike, koja najviše ovise o sposobnosti učenika da koordinira različite funkcije, dijeli na:

1. Produljenje vokalnog raspona do svog maksimalnog potencijala

¹⁰ U vokalno pedagogiji koristi se i fraza: „Pjevaj kako govoriš“. Istom frazom koristi se Lhotka-Kalinski u svojoj knjizi „Umjetnost pjevanja“.

2. Razvoj dosljedne vokalne produkcije i tonske kvalitete
3. Razvijanje fleksibilnosti i agilnosti
4. Postizanje uravnoteženja vibracije

2. Anatomija pjevačkog aparata

Pjevački aparat je složena struktura koju se može pravilno koristiti samo dobrom pripremom i uključivanjem emocija u izvedbu pojedinca. Prema knjizi B. i D. Cvejić (2009.) „*Umetnost pjevanja*“, pjevački aparat naziva se fonacijski aparat. Fonacija je funkcija u kojoj sudjeluje cijeli organizam, a zbog lakšeg klasificiranja, organe dijelimo na one koji sudjeluju u proizvodnji glasa i govora, te organe koji sudjeluju u razvijanju, formiranju i održavanju glasa i govora¹¹. B. i D. Cvejić (ibid.) u organe koji sudjeluju u proizvodnji glasa i govora kao akustičkog fenomena svrstavaju: dišne organe, koštane strukture, respiracijski trakt¹², grkljan, hrskavice grkljana, zglobove grkljana, krikotireoidni zglob, krikoaritenoidni zglob, vezivno tkivo grkljana, mišiće grkljana, šupljinu grkljana, ventikularne nabore, glasnice, rezonator glasa i artikulacijski prostor, ždrijelo, nos, usnu šupljinu, jezik, nepčano-ždrijelni zatvarač, donju i gornju vilicu. Prema istim autorima, u organe koji sudjeluju u razvijanju, formiranju i održavanju glasa i govora spadaju: živčani sustav, cerebrospiralni živčani sustav (nalazi se u lubanji), periferni živčani sustav, spinalni živci, autonomni vegetativni živčani sustav, osjetila, endokrini sustav, uvjetovani refleksi, sistem povratnih informacija i fonacijski automatizmi. Organe za pjevanje autori B. i D. Cvejić (ibid.) podijelili su dvije skupine: u prvu grupu spadaju organi iznad glasnica ili supraglotične strukture (grkljan, ždrijelo, jezik, usna šupljina, meko i tvrdo nepce, donja vilica, nosna šupljina, paranazalne šupljine), a drugu grupu čine organi ispod glasnica ili infraglotične strukture (dušnik, dušnice, pluća, prsni koš). Breitenfeld (2009.) vokalni aparat dijeli u tri grupe organa: organi za stvaranje tona i grkljan s glasnicama, organi za pripremu stvaranja tona (pluća, dušnice, dušnik, mišići) i organi za oblikovanje tona (nalaze se u šupljinama glave). Prema Garciji (2013.), organe za pjevanje dijelimo u četiri dijela: mijeh (pluća), vibrator (grkljan), reflektor (ždrijelo) i artikulator (usna šupljina i usta). Iako postoji više podjela pjevačkog aparata, možemo zaključiti da sve organe možemo podijeliti u tri skupine, a to su: aktivator¹³, generator¹⁴ i rezonator¹⁵.

¹¹ U oba slučaja, većina pravila vrijede i za govor i za pjevanje (koje je zapravo idealizirani govor).

¹² Dišne organe, op.a.

¹³ Aktivator pokreće formiranje zvuka govor i/ili pjevanja – riječ je o respiratornim organima.

¹⁴ Mjesto gdje ton nastaje - grkljan ili larinks.

¹⁵ Rezonantne šupljine u kojima glas dobiva svoju zvonkost, nosivost i konačnu boju.

2.1. Respirator

Dišni ili respiracijski organi služe za obavljanje vitalne funkcije disanja. B. i D. Cvejić (2009.) u već spomenutoj knjizi „*Umetnost pjevanja*“ disanje opisuju kao jednu od osnovnih fizioloških funkcija živih organizama, koja sudjeluje u razmjeni plinova u plućima. Pokreti disanja su automatski i pod kontrolom centra za disanje. Značajni su pokreti prsnog koša i trbušne stijenke. Na ritam disanja utječe potreba za kisikom, ali se taj ritam može mijenjati ako na njega utječu aktivnosti mozga. Kod mirnog udisaja i izdisaja dužina udaha i izdaha je približno jednaka, a kod fonacije udisaji se skraćuju, a izdisaji povećavaju¹⁶. Čimbenici koji utječu na frekvenciju disanja su starost, spol, psihičko stanje, tjelesna masa i vježbanje. Za vrijeme fonacije (i kod govora i kod pjevanja) ritam i način disanja se ne mijenjaju. „Dobro vođeni, lijepo modulirani glas zavisi od lakog uzimanja i pravilnog korištenja ekspiratornog zraka, a ne od forsiranog udisaja i nagomilavanja velike količine zraka u plućima.“ (Cvejić B. i D., 2009., 37.). Breitenfeld (2009.) smatra da kod pjevanja treba uzeti vrlo kratak udah, ali je izdah vrlo dug (čak duži nego kod onog disanja koje se povezuje s udahom kod govora). Za dobru fonaciju poželjno je cjelokupni fonacijski aparat staviti u prefonatorni položaj¹⁷, u kojem su u potpunosti usklađeni svi mišići koji sudjeluju u proizvodnji glasa. Time se izbjegavaju nagli pokreti vokalnih mišića koji bi mogli s vremenom oštetiti glas.

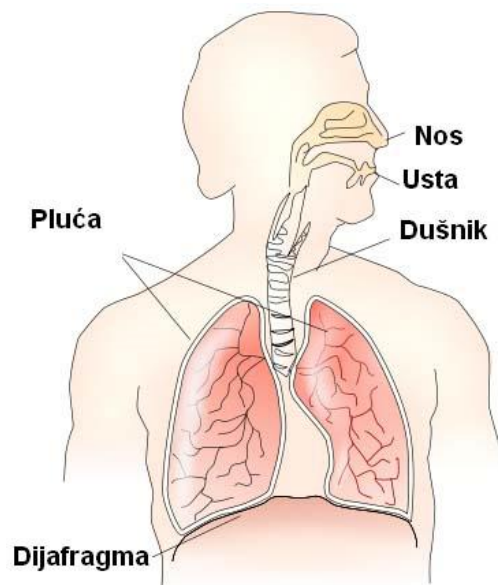
Prefonatorni položaj predstavlja kratkotrajnu pripremu cijelog fonacijskog aparata prije emisije tona ili kratku pauzu između udisaja i izdisaja. Na taj način se izbjegavaju grubi položaji u glasu i svi elementi fonacije (aktivator, generator i rezonator) su tada u skladu. Fonacija treba posebnu kontrolu udisaja jer je potpuno drugačija od normalnog ritma disanja. Na taj način stvara se mehanička sila zračne struje koja izaziva vibracije i dovodi do fonacije. Prema Lampertiju (2012.), kontrolirani ritam udisaja nije nezavisan, pa se zbog toga pojavljuju određena fiziološka ograničenja ovisno o kapacitetu pluća, fonacijskih sposobnosti pjevača i potreba. Važnu ulogu u kontroliranoj fonaciji ima *appoggio*¹⁸ jer kontrolira koordinaciju pokreta mišića koji sudjeluju pri udisaju s onima koji sudjeluju pri izdisaju.

¹⁶ Kod pjevanja se dužina trajanja izdaha još više povećava nego kod govora.

¹⁷ Prema engleskom pojmu *prephonatory tuning*.

¹⁸ tal. *appoggarsi* = nasloniti se (osloniti se)

Vrste disanja možemo klasificirati ovisno o autorima vokalne literature, ali i s obzirom na to koji se dio organa više ili manje aktivira. Lamperti (2012.) dijeli disanje na 3 vrste: klavikularno disanje (visoki tip), abdominalno (trbušni tip) i lateralno (prsni tip). Autor smatra da se u praksi nikada ne javlja samo jedan tip disanja, već uvijek kombinacija nekoliko vrsti disanja istovremeno. Prema knjizi „*Umetnost pjevanja*“ B. i D. Cvejić (2009.), postoje četiri tipa disanja: klavikularno, abdominalno, torakalno, kosto-abdominalno (rebreno-trbušni tip). Kosto-abdominalno disanje se, zbog sveobuhvatnosti miškulature koja u njemu sudjeluje, upravo smatra najboljim tipom disanja za dobru fonaciju. Lhotka-Kalinski (1953.) navodi vrste disanja kako slijedi: disanje s podizanjem ključne kosti (odnosno klavikularno), rebreno disanje ili kostalno, ošitno disanje, dijafragmatsko ili abdominalno disanje te kosto-abdominalno. Lhotka-Kalinski također navodi kosto-abdominalni način disanja kao optimalni za pjevače. „Pravilno disanje postiže se onda, kada sve ono, što je rečeno o disanju, postane automatskim radom respiratornih mišića. Vlananje dahom spada u elementarno poznavanje vokalne tehnike“ (Lhotka- Kalinski, 1953., 26.).



Slika 1.¹⁹: Prikaz respiracijskih organa

¹⁹https://www.google.hr/search?q=respiracijski+organi&rlz=1C2AVNE_enHR660HR660&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwig4u2b5eXTAhWDJZoKHawiDQYQ_AUIBigB&biw (10. svibnja 2017.)

2.2. Generator glasa

Generator glasa je, već smo spomenuli, grkljan²⁰. „Već su stari Grci grkljanom nazivali dio pastirske svirale koji se stavljao u usta i po tome je taj organ dobio ime“ (Lhotka-Kalinski 1953., 60.).

Slijedi anatomski pregled organa prema knjizi „*Umetnost pjevanja*“ B. i D. Cvejić (2009.): Grkljan je smješten u srednjoj liniji prednje strane vrata i nalazi se između dišnog i digestivnog puta²¹. Vrlo lako mijenja položaj, ovisno o ulozi u fiziološkim aktivnostima (trema, strah, uzbuđenje). Uloga grkljana nije samo prohod zračne struje, već i reguliranje dišnih pokreta, što može postati automatizmom i može se odvijati preko kore velikog mozga. Na grkljanu razlikujemo vanjske i unutarnje mišiće. Vanjski mišići pomiču grkljan gore-dolje, naprijed i natrag prilikom fonacije. Unutarnje mišiće grkljana dijelimo na respiratorne i fonacijske mišiće. Respiratorni mišić pomiče glasnice i na taj način se otvara glotida²², dok ostali mišići pomažu kod fonacije. Prema autorima, grkljan je u gornjem dijelu vezan za podjezičnu kost, u donjem s dušnikom, otraga je obuhvaćen mišićima ždrijela, a sa strane štitnom žlijezdom, krvnim žilama i živcima vrata. Grkljan je vezan direktno i indirektno za korijen jezika i ta je činjenica iznimno važna za svakog vokalnog pedagoga i pjevača jer prilikom pokreta jezikom dolazi do različitih promjena položaja i forme grkljana. Upravo zbog toga može doći i do velikih teškoća kod pjevača i njegove vokalne tehnike. Grkljan je hrskavična cijev koja je sastavljena od mnoštva hrskavica koje su povezane zglobovima, mišićima i vezivnim tkivom, a unutrašnja strana grkljana je obložena sluznicom. Veličina grkljana ovisi o spolu, uzrastu i individualnim osobinama čovjeka. Tijekom života grkljan raste vrlo neujednačeno, neravnomjerno i sporo sve do puberteta, kada se veličina grkljana mijenja. Veličina grkljana kod muškaraca je redovito veća nego kod žena. Rast je najizraženiji na štitastoj hrskavici.²³ Na njenoj prednjoj strani nastaje izbočenje koje se naziva Adamova jabučica.²⁴ Povećanjem štitaste hrskavice povećavaju se i glasnice. Grkljan se sastoji od parnih i neparnih hrskavica. Štitasta hrskavica je najveća neparna hrskavica grkljana. Njen oblik podsjeća na široko prema nazad otvorenu knjigu, u obliku štita, te

²⁰ lat. larynx

²¹ probavnog trakta

²² Otvor između glasnica, op.a.

²³ lat. cartilago cricoidea

²⁴ lat. pomum Adami

je tako dobila i ime. Štitasta hrskavica počinje okoštavati oko 25. godine, a okoštava potpuno do 65. godine. Prstenasta hrskavica je također neparna i ona ima oblik prstena. Prednja strana joj je uža, stražnja šira i na toj strani se nalaze zglobovi koji grkljanu omogućuju pokrete.

Epiglotis²⁵ ili poklopac grkljana je neparna hrskavica grkljana koja ima oblik ovalnog lista s drškom okrenutom prema dolje. Osim zaštitne uloge dišnih putova pri gutanju (od upadanja stranih tijela u grkljan), epiglotis ima značajnu ulogu kod fonacije tako što direktno utječe na oblik grkljana i ždrijelnog rezonatora. Promjene položaja epiglotisa omogućene su pokretima jezika prilikom gutanja i fonacije, te ga čine jednim od najvažnijih dijelova grkljana.

Najvažnije parne hrskavice su aritenoidne²⁶ ili piramidalne hrskavice. Oblika su trostrane piramide, a svaka od tih hrskavica ima nastavak na kojem se vežu vrlo važni mišići za disanje i fonaciju.

Od zglobova grkljana postoje krikotireoidni zglob koji omogućuje rotaciju grkljana i približavanje štitaste hrskavice prstenastoj te krikoaritenoidni zglob koji omogućuje približavanje jedne glasnice drugoj (fonacijski položaj) i odmicanje glasnice od od srednje linije (respiracijski položaj). U larinksu se nalaze i određene grupe fibroznog (vezivnog) tkiva koje ima značajnu ulogu u fiziologiji grkljana. Vezivno-tkivni elementi dijele se u tri grupe: zglobni ligamenti, unutrašnje tkivo koje međusobno povezuje pojedine hrskavice i čini podlogu sluznici grkljana te vanjsko tkivo koje povezuje grkljan s okolnim strukturama vrata.

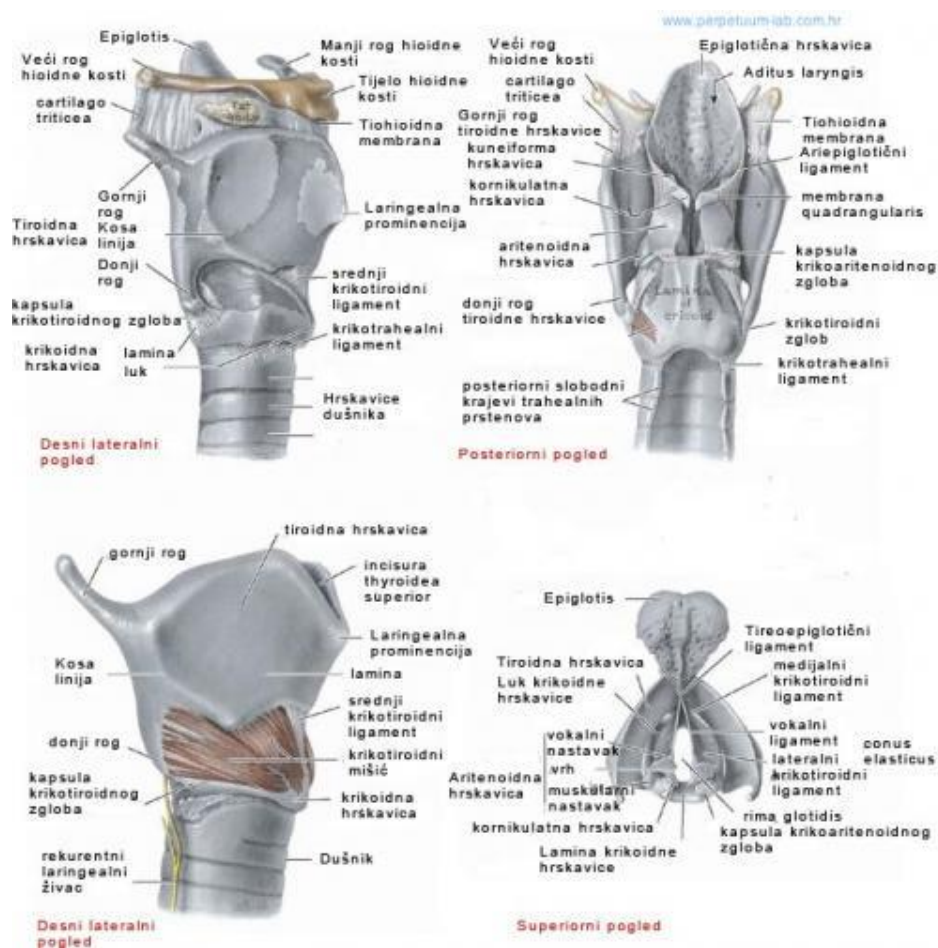
Mišići grkljana dijele se na unutarnje i vanjske. Unutarnji mišići omogućavaju pokrete hrskavica i zglobova. Mišići koji su važni za fonaciju i disanje su odmicajući (abduktori) koji omogućuju otvaranje glotisa, primicajući (aduktori) koji omogućuju približavanje glasnice i zatvaraju poklopac grkljana te zatezači (tenzori) koji zatežu glasnice. Zahvaljujući vanjskim mišićima grkljana omogućeno je kretanje larinksa gore-dolje. Skladnim radom vanjskih mišića grkljan zauzima željenu poziciju u vratu, a kod ekstremnog položaja grkljana (previše podignutog) dolazi do „grlenog ili knedlavog“ tona kod pjevača. Nasuprot tome, previše spuštenu grkljan dovodi do „debelog ili ždrijelnog“ tona ili „pjevanja odotraga“.

Šupljina grkljana²⁷ je hrskavično-mišićna cijev o kojoj također ovise fonacija i disanje, ali i funkcija sfinktera²⁸. Šupljina grkljana podijeljena je na tri dijela: gornji,

²⁵ lat. cartilago epiglottica

²⁶ lat. cartilagine arytenoideae

srednji i donji²⁹. Ventikularni nabori³⁰ su ovalna simetrična izbočenja na grkljanu i sudjeluju u oblikovanju šupljine grkljana.



Slika 2.³¹: Pregled larinksa i njegovih mišića

2.2.1. Glasnice

Glasnice³² su najvažniji organ kod pjevača. One su trakasti mišićno-vezivni nabori koji se pružaju od ugla štitaste hrskavice do vokalnog nastavka aritenoidne hrskavice prema nazad. Cvejić (1980.) ih naziva „glasne žice“ i dijeli ih na prave i lažne. Majcen (1943.) pak ih naziva „tiroaritnoide unutarnje“ i „aritenoide gornje“ ili

²⁷ lat. lumen laryngis

²⁸ Sfinkter štiti dišne puteve od upada stanih tijela, steže, grči i zatvara grkljan.

²⁹ Supraglotisni, glotisni i subglotisni dio.

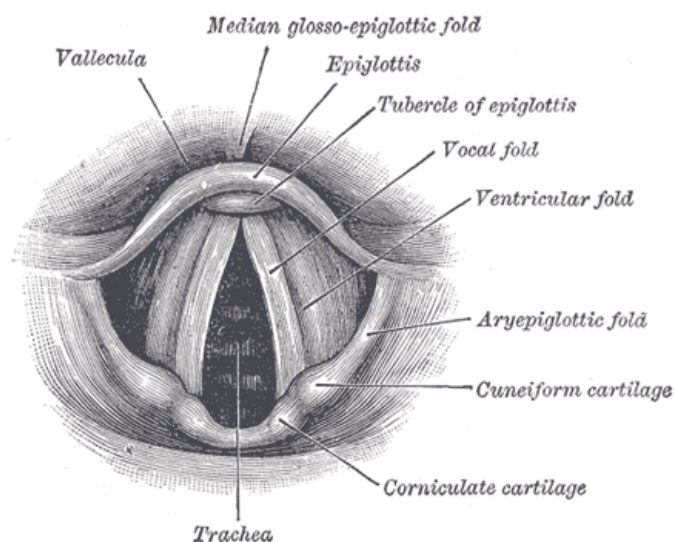
³⁰ lat. plicae ventriculares

³¹ http://perpetuum-lab.com.hr/wiki/plab_wiki/anatomija-covjeka-enciklopedija/grkljan-r243/ (13. svibnja 2017.)

³² lat. plicae - nabori

„krive glasnice“. Kod laringoskopije³³ možemo ih vidjeti kao dvije bjeličaste trake koje se pri disanju odmiču, a kod fonacije primiču do sredine grkljana. Prema B. i D. Cvejić (2009.), glasnice su osnovni čimbenik rezonatora glasa i one se sastoje od mišića i ligamenata prekrivenih sluznicom. Glas nastaje titranjem glasnica u rezonatorsko artikulacijskom prostor. Sve promjene koje pogađaju pokretljivost ili tkivni integritet glasnica dovode do poremećaja glasa. Glasnice nisu jedini organ važan za nastanak tona. Kod nastanka tona sudjeluju i drugi organi.

Glasnice se sastoje od trokutastog otvora kroz koji izlazi zrak i ulazi u pluća, te izlazi iz njih. Kod govora ili pjevanja one trepere i otvor glotide se sužava, a napetost glasnica se mijenja ovisno o snazi zračne struje i visine tona.



Slika 3.³⁴: Shematski prikaz glasnica

Cvejić (1980.) smatra da je ljudski glas sličan instrumentu kao što su orgulje ili violina jer nastaju na isti način. Spominjući lažne glasnice, Cvejić navodi da su to dva kraća nabora koja su vezana za unutrašnju stijenu grkljana. Jedina funkcija im je naglašavanje tona. Lažne glasnice služe da navlaže prave glasnice kako bi one ostale vlažne nakon struje zraka.

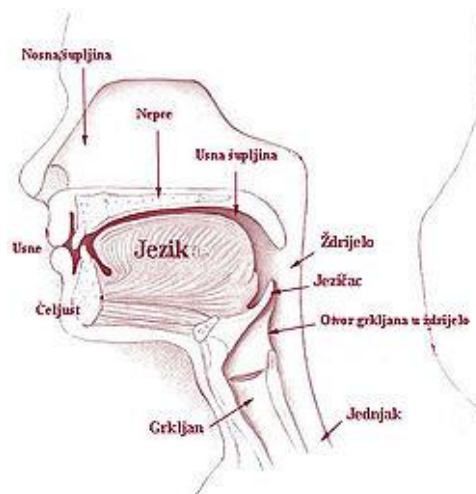
³³ Pregled grkljana.

³⁴ <http://www.muzicki-forum.com/forum/viewtopic.php?t=224> (13. svibnja 2017.)

Lhotka-Kalinski (1953.) spominje stroboskop, aparat pomoću kojeg se promatra rad glasnica. Kroz izbušenu rotirajuću ploču, koja prividno usporava gibajne glasnica, promatra se rad glasnica. Pomoću tog uređaja dokazano je odmicanje glasnica horizontalno³⁵.

2.3. Rezonator glasa i artikulacijski prostor

Rezonator glasa predstavlja prostor u kojem dolazi do pojačanja laringealnog tona³⁶ uz istovremeno stvaranje viših harmonijskih tonova koji daju posebnu, individualnu kvalitetu i karakter glasu. Tijelo koje titra (rezonator) rezultat je rezonancije³⁷ i u njemu se javljaju frekvencije koje su alikvote³⁸ izvornog tona koji je izazvao rezonanciju. Broj i intenzitet pojedinih harmonika ovisi o nekoliko faktora, a to su: frekvencija izvornog zvuka, volumen i oblik rezonatora, te fizikalna svojstva materijala od kojeg je rezonator sačinjen. Sam ton najčešće je vrlo slabog intenziteta, pa je rezonator potreban da bi nastanak tona bio potpun. Osnovni laringealni ton tek prolaskom kroz nekoliko šupljina dobiva konačnu čujnost i ostale kvalitete. Rezonantne šupljine važne za rezonanciju su supralaringealne: faringealna, oralna i nazalna.



Slika 4.³⁹: Prikaz rezonatora i bližih organa

³⁵ U današnje vrijeme, glasnice se mogu promatrati stroboskopom, laringoskopom i elektroglografom, op.a.

³⁶ Laringealni ton je osnovni ton proizveden u grkljanu, još neozvučen u supraglotičnim rezonantnim šupljinama.

³⁷ Rezonancija je osobina krutih tijela i šupljina ispunjenih zrakom koje pod utjecajem zvuka iz okoline počinju same titrati.

³⁸ Sluhom neprepoznatljivi tonovi koji su izvedeni od osnovnog tona.

³⁹ <http://docslide.us/documents/uvod-docx.html> (13. svibnja 2017.)

Lhotka-Kalinski (1953.) piše kako nam rezonatori ne služe samo za formiranje glasova, nego i za kvalitetu, ljepotu, jačinu i nosivost tona. Najbolji rezonantni prostor ustiju i ždrijela se dobiva uzdignutim i zategnutim mekim nepcem. Kod pjevanja tijelo postaje instrument koji sudjeluje u fonaciji. Prema autorima knjige „*Umetnost pjevanja*“, B. i D. Cvejić (2009.), rezonator ljudskog glasa je idealan i jedinstven jer posjeduje sposobnost mijenjanja oblika i veličine, te čitav niz varijacija zvuka koje teško može imitirati bilo koji glazbeni instrument.

Da bi se ovladalo vokalnom tehnikom, potrebno je biti informiran o svim anatomskim dijelovima koje povezujemo uz pjevački aparat, kako bi se bolje razumijela njihova uloga u fonaciji, ali i pojmovima koje susrećemo u vokalno-tehničko- pedagoškoj terminologiji.

3. Pjevanje

Pjevanjem nazivamo poseban način upotrebe ljudskog glasa u glazbi. Ono je samo jedan oblik kontinuiranog govora jer svatko tko može govoriti, može i pjevati. „Svaka zdrava osoba morala bi moći pjevati jer je ljudskom rodu primarno bila dana sposobnost stvaranja tona na različite načine i u velikom opsegu, međutim, mehanizam stvaranja tona potreban pri pjevanju oslabio je zbog usvajanja govora kao sredstva sporazumijevanja i komunikacije“ (Cingula, S., 2010., 1). Cvejić (1980.) govori da su nemogućnost pjevanja ili loše pjevanje posljedica nekorištenja ili pogrešnog korištenja muskulature vokalnog mehanizma. Već je Aristotel raspravljao o složenom procesu nastajanja glasa i delikatnim fiziološkim zbivanjima koja prate ovaj fenomen, a suvremeni autori temeljito su razradili i opisali postulate akustične teorije. Prema knjizi „*Moć glazbe*“ A. Vitkai Kučera i S. Latinovića (2014.), govor i glas su pojmovi s kojima se susrećemo svakodnevno. Iako su usko povezani, imaju sasvim drugačije značenje. Govor je artikulirani oblik glasa, stvoren ljudskim intelektom, ne temelji se na tonskim razlikama, a namjera mu je izražavanje misli. Autori smatraju da je glas instiktivan i nastaje usklađivanjem centralnog živčanog sustava s glasovnim, respiratornim i artikulacijskim oblikovanjem. Ljudski glas je kompleksan, ali i vrlo osjetljiv. Njime ne izražavamo samo intelektualne sadržaje, već različite vrste emocija. Prema Vidulin-Orbanić (2011.), pjevanje doprinosi razvoju glazbenih sposobnosti učenika, razvija glazbeni sluh, osjećaj za ritam i glazbeno pamćenje, te njeguje dječji glas. Rojko (2005., 13.) za pjevanje govori ovako: „U činu pjevanja (bilo koje dobre i primjerene skladbe), na licu se mjesta doživljava i uči glazba, obogaćuje učenikov osjećajni svijet i izoštruje njegov umjetnički senzibilitet“.

3.1. Karakteristike dječjeg glasa

Djeca uče oponašanjem i imitacijom, pa će tako i pjevati naučiti od osobe koja ih uči „lijepom“ pjevanju. Pjevanje doprinosi razvoju glazbenih sposobnosti djeteta i njegovog glazbenog sluha, osjećaja za ritam i metar, glazbenog pamćenja i razvoju vokalnih sposobnosti djece. Da bi dijete razvilo svoje glazbene predispozicije, treba ih razvijati redovitom vježbom.

Dječji glas se razlikuje od odraslog glasa. Glavne razlike su fizički, tj. morfološki izgled larinksa u vrijeme mutacije. Djetetov vokalni aparat je nježan, glasnice se brže zamaraju, a i mišići vokalnog aparata kod djece su neotporniji na prečesta naprezanja, dok je odrasli vokalni aparat „naučen“ na naprezanje. Optimalnim korištenjem glasa i poznavanjem razvojnih mogućnosti dječjeg glasa moguće je spriječiti promuklost, stvaranje čvorića ili polipa na glasnicama, te zlouporabu glasa. Kod odrasle osobe, čiji je glas kontinuirano nepravilno korišten, teško možemo ispraviti pogreške koje su nastajale krivom upotrebom glasa i/ili krivim funkcijama vokalnih organa kroz duži vremenski period.

3.1.1. Govorno- jezični razvoj kod djece

U promatranju djetetovog napredovanja, razvoj govora ima veliko značenje jer je govor danas osnovni način komunikacije među ljudima. Govor ima neprocjenjivu ulogu u svakodnevnom životu, odgoju i obrazovanju, te kasnijem profesionalnom djelovanju. Za pravilan razvoj djeteta moraju se zadovoljiti osnovni biološki, sociološki i psihološki uvjeti (npr. dobro zdravlje, uredno razvijeni govorni organi, uredan sluh, uredan intelektualan razvoj, funkcionalno- stimulativna obitelj, odgovarajuće poticanje razvoja govora i pjevanja,...). Najintenzivniji razvoj govora i jezika obuhvaća prve tri godine života i odvija se u fazama. Dijete prolazi faze od prvog krika, glasanja, do voljnog sudjelovanja u razgovoru u kojem izražava svoje misli, osjeća je, stavove i potrebe (Cingula, 2015., 2.). Predgovorno razdoblje počinje rođenjem i traje do 9. mjeseca života djeteta. Nakon njega slijedi govorno razdoblje upotrebom prvih riječi sa značenjem od 9. do 15. mjeseca, pa razdoblje prvih rečenica od 18. do 24. mjeseca. Posljednje je razdoblje naglog širenja rječnika i usvajanja gramatičnosti od 24. do 36. mjeseca. U prvim mjesecima djetetovog života važan je govorno-jezični poticaj. Odmah nakon rođenja dijete vokalno komunicira s okolinom putem plača, ukazujući na svoje potrebe. Slušajući glasove iz okoline dijete ih imitira i reagira na njih. Roditelji, iako bez puno stručnosti i razumijevanja postupaka, znatno utječu na djetetov razvoj. Za njegov razvoj zaslužni su i okolina, razni pedagoški stručnjaci u odgojno-obrazovnim ustanovama (učitelji predškolskog odgoja, učitelji razredne nastave, učitelji glazbene kulture i dr.) te logopedi i ostali stručnjaci.

Često se tijekom razvoja otkrivaju odstupanja, a rana prevencija i intervencija kroz pojačane stimulaciju razvoja govora i ciljanih vježbi mogu spriječiti nastanak ozbiljnih poremećaja koji bi se mogli odraziti na cjelokupan djetetov razvoj. Prikazom kalendara govorno-jezičnog razvoja možemo vidjeti detaljno opisan razvoj djeteta kroz spomenute faze.⁴⁰

Dob djeteta	Uredan govorno-jezični razvoj	Simptomi usporenog razvoja
0-3 mj.	raspoloženja izražava glasanjem, smijanjem i plakanjem	ne reagira na jake zvukove
	sluša glasove i druge zvukove	
3-9 mj.	igra se govornim organima, stvara mnoštvo glasova	izostanak reakcije na poznati glas
	na ugodne glasove odgovara smijehom, na neugodne plačem	nakon 6. mj. ne imitira glasove odraslih
	nakon 6. mj. imitira glasove odraslih	nezainteresiranost za zvučne igračke
	pojava slogovanja, npr. mamama, bababa...	ne smije se glasno
Dob djeteta	Uredan govorno-jezični razvoj	Simptomi usporenog razvoja
9-15 mj.	razumije geste, izraz lica i promjene u tonu glas, te odgovara na njih	ne brblja ili je brbljanje siromašno
	razumije jednostavne upute i izvršava ih, npr. "Daj vode!"	ne odaziva se na svoje ime
	razumije značenje više jednostavnih riječi	ne prepoznaje raspoloženja u glasu odraslih
	slogovanje je bogato i slično pravim riječima, npr. ma-ma, ba-ba, da-da...	ne javlja se prva riječ sa značenjem
	javlja se prva riječ sa značenjem	ne ostvaruje očni kontakt sa sugovornikom

⁴⁰ Prema: <http://logotherapia.hr/dijagnostika-i-terapija/razvoj-jezika-i-govora/> (14.5.2017.)

	imitira nove zvukove i akcije	
	pogledom traži imenovani predmet	
	gestom, pokazivanjem ili vokalizacijom pokazuje što želi	
	maše “pa-pa”	
	odmahuje glavom u značenju “NE”	
	odgurava stvari od sebe koje ne želi	
	pruža ruke da ga se primi	
	miče se od nepoznatih osoba	
	reagira na svoje ime	
Dob djeteta	Uredan govorno-jezični razvoj	Simptomi usporenog razvoja
	govori 5-20 riječi, uglavnom imenice	ne razumije “pa-pa” i ne govori
	ponavlja riječi i fraze kao “daj piti”, “mama pa-pa”	ne razumije “NE”
	intonacija brbljanja slični intonaciji rečenice	ne razumije geste i ne koristi ih
	odgovara na pitanje “Što je to?”	ne govori najmanje pet riječi
	traži “Daj još!”	ne razumije jednostavne upute i jednostavna pitanja
	slijedi jednostavne upute, npr. “Donesi medu!”	
	pokazuje što želi	
	pokazuje 1-3 dijela tijela	
15-18 mj.	pokazuje dva ili više predmeta na slikama	

	donosi stvari da ih pokaže drugima	
	traži što želi vokalizacijom, pokazivanjem ili dodirivanjem	
	govori “pa-pa” i još neke ritualne riječi	
	protestira s “NE”, te odmičući se	
Dob djeteta	Uredan govorno-jezični razvoj	Simptomi usporenog razvoja
	koristi oko 50 prepoznatljivih riječi	ne slijedi i ne razumije jednostavne upute, npr. “dođi ovamo”, “donesi loptu”...
	zna pokazati i imenovati svakodnevne stvari	ne slaže dvije riječi u rečenicu
	oponaša zvukove životinja ili ih imenuje	ne imitira riječi i akcije odraslih
	ponavlja riječi koje čuje	ne pokazuje dijelove na upit
	slaže dvije riječi u rečenicu, npr. “Beba papa.”	nema početka kombinatoričke igre (stavljanja dva predmeta u međudnose) i simboličke igre (igre pretvaranja)
	počinje koristiti glagole i pridjeve	
	korisiti negacije: nema, ne	
	počinje koristiti zamjenice ja, ti, moje	
	zna pokazati pet dijelova tijela	
	razumije pitanja tko?, što?, gdje?	
	na postavljena pitanja odgovara adekvatno s “DA” ili “NE”	
18 mj.-2 god.	dobro imitira zvukove, riječi,	

	kretnje odraslih	
	koristi jednu riječ ili kratke fraze za izražavanje emocija	
Dob djeteta	Uredan govorno-jezični razvoj	Simptomi usporenog razvoja
	imenuje stvari svakodnevne upotrebe	ne odgovara na jednostavna pitanja
	dužina rečenice je 2-3 riječi	ne postavlja pitanja
	pita jednostavna pitanja	govor je nerazumljiv ukućanima, a osobito stranim osobama
	odgovara na pitanja tko?, što?, gdje?	ne koristi jednostavne rečenice
	uz imenice, glagole i pridjeve koristi zamjenice, priloge mjesta	ne voli slušati priče, pjesmice
	počinje koristiti prošlo i buduće vrijeme	
	sluša kratke priče	
	Pridružuje iste boje	
	zna odnose: u, na, gore, dolje, ispod...	
	zna malo i veliko	
	shvaća opasnosti	
	ima složene rutine dnevnih aktivnosti, npr. priprema i odlazak na spavanje, prethodno kupanje	
	lista slikovnice i imenuje slike	
	uključuje se u kratki dijalog	
	verbalno uvodi i mijenja temu	
2-3 god.	izražava emocije	

	privlači pažnju riječima	
Dob djeteta	Uredan govorno-jezični razvoj	Simptomi usporenog razvoja
3-4 god.	koristi rečenicu od 3-4 riječi	rječnik je siromašan
	postavlja pitanja zašto?, kada?, što ako?	ne izgovara većinu glasova
	koristi zamjenice	okolina ga ne razumije
	povezano govori o stvarima koje su se dogodile	ne razumije dvostruke i trostruke upute
	priča kraće priče, komentira događanja	ne koristi govor za rješavanje problema
	zna svoje ime, godine i spol	nema interakcije s drugom djecom
	odgovara na uputu koja uključuje tri radnje, npr. "Idi u sobu, nađi loptu i donesi je."	
	s četiri godine prepoznaje osnovne boje	
	prilagođava svoj govor kada razgovara s mlađima od sebe	
	"čita" slikovnice	
	sluša priče oko 10 minuta	
	uključuje se u duži dijalog	
	zna igrati ulogu druge osobe u igri	
	traži dopuštenje	
	objašnjava kada ga sugovornik ne razumije	

Slika 5⁴¹: Kalendar govorno-jezičnog razvoja djeteta

⁴¹ <http://logotherapy.hr/dijagnostika-i-terapija/razvoj-jezika-i-govora/> (14.5.2017.)

3.1.2. Razvoj dječjeg glasa

Glas i govor dio su ljudske komunikacije, a stvaraju se u organima koji sudjeluju u važnim vitalnim funkcijama⁴², no tijekom evolucije osposobljeni su i za tu komunikacijsku funkciju. Ljudski glas smatra se najstarijim glazbenim instrumentom i jedinim kojeg uvijek „nosimo“ sa sobom. Proučavanjem glasa, stručnjaci su definirali da je glas „normalan“ (zdrav) kad uz minimalan utrošak energije postigne dobar komunikacijski i estetski učinak (Kovačić, Bolfan-Stošić, 2010.).

Dječji glas se formira još od prvih neartikuliranih glasova kojima nam javlja svoje potrebe i rapoloženja. Prema Rojku (2010.), dijete počinje reagirati na glazbu još prije rođenja. Tek rođeno dijete osjetljivo je na svaki zvučni podržaj i njegovo uho zamjećuje ton, njegovu jačinu, trajanje, visinu i boju.⁴³ Glazbeni doživljaj kod djece razvija se zajedno s njegovom okolinom. „Govor okoline potiče učenike na zvučno izražavanje, ili glasom ili melodijsko-ritamskim instrumentarijem“ (Rojko, 2010., 95.). Tijekom prve godine života dijete reagira na glazbu i zvuk, postupno se razvija tako da već prije faze dječjeg vrtića može ponoviti dijelove pjesama, kretati se uz glazbu, imitirati tekst i ritam. Prema istome autoru (Rojko, 2012.), razdoblje vrtića je važno razdoblje za glazbeni odgoj djeteta jer tada djeca pjevaju pjesme, ritmiziraju, sviraju udaraljke, slušaju i improviziraju na glazbu. Skoro svi veliki glazbenici počeli su učiti glazbu u tom razdoblju.

Dijete počinje u predškolskoj dobi razvijati i automatizirati ispravno vođenje glasa, pravilno disati i imati predodžbe o tome što je sluh i što je glas. Roditelji, odgojitelji i učitelji trebali bi na ispravan način koristiti svoje glasove i vokalne mehanizme kako bi to mogla i djeca. Događa se da neka djeca do početka osnovne škole nisu imala priliku dovoljno razvijati svoj glas i nisu stekla naviku zajedničkog muziciranja (zbor). Također, ako su djeca i imala priliku pjevati u predškolskoj dobi, veliki problem predstavlja pjevanje pjesmica koje nisu prilagođene njihovoj lagi ni opsegu njihova glasa. Na taj način, umjesto učenika čiji su glasovi optimalno vođeni od najranije dobi, glazbeni pedagozi u školi⁴⁴ „dobivaju“ djecu koja gotovo da ni ne znaju kako zvuči njihov glas prilikom pjevanja, srame se, odbijaju pjevati, ponekad

⁴² Za govor se koriste dijelovi respiratornog i digestivnog trakta.

⁴³ Glavne karakteristike tona su visina, jačina, trajanje i boja.

⁴⁴ Jednako na nastavi glazbene kulture, kao i na nastavi solfeggia.

prestaju pjevati u potpunosti, a uz sve navedeno vrlo često, uz nedovoljno razvijeni glas, već imaju oštećene glasove.

U obiteljima, vrtićima i školama se sve manje ili čak uopće (aktivno) ne pjeva. Razlog tome je razvoj moderne tehnologije, medija, mobilnih i elektroničkih uređaja koje se koriste i zbog čije se uporabe premalo samostalno aktivno muzicira i pjeva. Na taj se način i vokalno-tehničke kompetencije roditelja, odgojitelja, učitelja razredne nastave, pa čak i učitelja glazbene kulture nedovoljno razvijaju. Djeca bi od rane vrtićke dobi trebale imati iznadprosječno dobrog odgajatelja (ali i vokalnog pedagoga) koji bi ih potaknuo da pjevaju, plešu, ponavljaju ritamske i melodijske obrasce, sviraju na Orffovom instrumentariju i dr. Takav odgajatelj, a kasnije i učitelji, mora biti svjestan razlike između grlenog, predubokog, disfoničnog⁴⁵ pjevanja, tj. loših odlika glasa kao i „lijepog“ pjevanja i pravilne postavke glasa. Potrebna je, gotovo nužna, dodatna vokalno-tehnička edukacija u svim navedenim zanimanjima uz radionice ispravnog načina korištenja raznih audio i/ili audio-vizualnih snimaka u nastavi koje mnogi koriste na pogrešan način.

Rano bavljenje glazbom je korisno i važno zbog cjelokupnog razvoja dječje ličnosti. Upravo zbog toga ne smijemo zanemariti brižno njegovati dječji glas od najranije dobi.

3.1.3. Vrste dječjih glasova

Čovjekov vokalni aparat neprestano se mijenja pod utjecajem različitih faktora: životne dobi, spola i fizičke konstrukcije. Cvejić (1980.) navodi kako svaki glas ima svoj prirodan opseg. Opseg glasa čini raspon tonova, od najnižeg do najvišeg. Kvaliteta glasa pjevača ovisi o opsegu glasa, a vježbanjem se kvaliteta⁴⁶ glasa može povećati. Opseg glasa ovisi o spolu, uzrastu, građi glasnica i grkljana, veličini prsnog koša i strukturi rezonatora. Ukupni opseg svih glasova, kada bismo ih gledali zajedno, bio bi pet oktava, odnosno od *kontra f* do *g3*. Opseg muških glasova je od *c velikog* do *f1*, opseg ženskih od *g malog* do *f1*, a dječjih od *g malog* do *g2*. Glasovi se dijele još na muške, ženske i dječje. Prema Cvejiću (1980.), glasovi se dijele i prema

⁴⁵ Promuklog, op.a.

⁴⁶ Baš kao i opseg, op.a.

karakteru glasa: lirski, melodramski, dramski i visokodramski. Lirski glasovi su manjeg volumena, manje zvučni, ali meki i laki te stoga dostižu velike visine. Melodramski glasovi se nalaze na granici lirskih i dramskih, ali ih se karakterizira kao lirske glasove s većom zvonkošću. Dramski glasovi su većeg volumena, tamnije boje i prodornog tona. Visokodramatski glasovi su prodornog i zvučnog tona te imaju veliki opseg. Prema boji, glasovi se dijele na svijetle (soprani i tenori) i tamne (alti, kontraalti, baritoni i basevi).

Špiller (1972.) dječje glasove dijeli na glasove dječaka i glasove djevojčica. Svi zajedno se dijele na soprane, mezzosoprane i alte. Autorica navodi da su karakteristični glasovi djevojčica manje voluminozni, tanki i slabi te da im nedostaje zvučne sadržajnosti i nosivosti, dok su glasovi dječaka većeg opsega, snažnog i blistavog zvuka. Prema Špiller (ibid.) opseg dječjih glasova je u sopranima od *malog c* do *e2*, u mezzosopranima od *malog a* do *c2*, a u altima od *malog g* do *g1*. Do promjena dolazi u razdoblju između dvanaeste i šesnaeste godine kada nastupa pubertet. Pubertet osim što utječe na fizičku i psihičku strukturu, utječe i na vokalno-tehničke mogućnosti (porast glasnica i larinksa). Promjene u glasu nazivaju se mutacije, a to znači da u jednom trenutku glas zvuči visoko, dok u drugom nekontrolirano nisko. Mutacija duže traje kod dječaka i oni je teže podnose te se zbog toga smatra da je vrijeme kada dječaci mogu ponovno početi pjevati devetnaest godina, a kod djevojčica šesnaest. Prema knjizi „*Umetnost pjevanja*“ B. i D. Cvejić (2009.), glasovi se dijele i po registrima. Registar je niz tonova iste kvalitete koji se proizvode istim fiziološkim mehanizmom. Autori registre dijele na duboki, srednji i visoki, a svaki od tih registara ima svoju podjelu. Ženski registri se dijele na prsni i srednji registar, registar glave i mali registar. Muški registri se dijele na kontraoktavn, prsni, srednji, falset, kastratski i supratenorski glas. Dječji glasovi imaju jedan registar koji je isti kao i ženski srednji. Nasuprot tome, Lehmann (2004.) smatra da registri ne postoje već postoje lage, tj. opseg unutar kojeg glas optimalno zvuči. Također navodi da su dječji glasovi jednaki ženskim, ali mnogi autori kritički gledaju na to zbog toga što djeca vrlo često previsoko koriste prsni registar (čak do *c2*), bez da izjednačavaju lagu i prelaze u „falset“⁴⁷ pjevanje.

⁴⁷ U ovom slučaju misli se zapravo na preplitko pjevanje, bez dovoljne potpore na dah, tzv. appoggia.

3.2. Glazbene sposobnosti kod djece

„Glazbene sposobnosti predstavljaju sveukupnost urođenih dispozicija, sazrijevanje te neformalnih i formalnih glazbenih iskustava. Sposobnost estetskog doživljavanja glazbe, odnosno osjetljivost na umjetničku kvalitetu djela bez kojih nema pojmovnog određenja glazbenih sposobnosti“ (Dobrota - Tomaš, 2009., 29.). Dakle, glazbene sposobnosti su mogućnosti prepoznavanja i reprodukcije zvuka i zvukovnih kombinacija. One se vrlo rano rano pokazuju, a uključuju pamćenje melodije, percepciju ritma, shvaćanje tonaliteta, utvrđivanje intervala⁴⁸, sposobnost uočavanja estetskog značenja, apsolutni sluh, te najvažniju sposobnost, koja se temelji na osjećaju za visinu, razumijevanje melodije.

Glazbena sposobnost je pod utjecajem nasljeđa i okoline. Oboje doprinose u različitim omjerima razvoju glazbene sposobnosti. Razne teorije su se razvile kako bi dale odgovore na pitanje glazbene sposobnosti djece. Djetetovo glazbeno iskustvo od rođenja pa sve do pete godine ima posebno značajan utjecaj na raspon do kojeg će moći razumjeti, procjenjivati i imati uspjeha u glazbi.

Kako bi se razvio i upotpunio njihov glazbeni doživljaj te ljubav prema glazbenoj umjetnosti, djeca trebaju biti izložena različitim glazbenim aktivnostima. Razvoju glazbene sposobnosti pridonosi kvalitetan način rada odgajatelja i individualizacija. Da bi u tome imali uspjeha, odgajatelji bi tijekom svakodnevnih aktivnosti djecu trebali nuditi raznolike glazbene aktivnosti (slušanje, pjevanje, glazbene igre, glazbeno stvaralaštvo, pokret na glazbeni poticaj).

Testovi, kao mjerna sredstva glazbenih sposobnosti djece, predstavljaju najbolji način procjenjivanja glazbenih sposobnosti, iako imaju mnoga ograničenja. Također postoje i autori koji za glazbenu sposobnost koriste termin muzikalnost. To su prije svega Revesz i Holmstrem. Revesz daje jednu od najpotpunijih definicija pojma muzikalnosti. On pod muzikalnošću podrazumijeva potrebu i sposobnost da se razumiju i dožive autonomni efekti glazbe i da se ocijeni glazbeni izraz na temelju njegove objektivne kvalitete. Za Holmistrema termini muzikalnost i glazbena sposobnost su glazbeni sinonimi. On glazbenom sposobnošću podrazumjeva

⁴⁸ Visinski odnosi između tonova.

ponašanje jedne osobe u specifičnoj glazbenoj situaciji“ (Mirković-Radoš, 1983.,17.)⁴⁹.

Prema Požgaju (1988.), djeca koja su naslijedila glazbene predispozicije od svojih roditelja, ali i koja su odrasla u glazbeno-pasivnom okruženju postala su nezainteresirana. Kod djece iz glazbeno aktivnih obitelji, glazbene sposobnosti su vrlo dobro razvijene.

Za potrebe ovoga rada, pokušala sam, uz glazbenu sposobnost djeteta te glazbenu nadarenost, promatrati i dječju vokalno-tehničku spremnost u kontekstu njihova glazbenog razvoja. Glazbene i vokalno-tehničke sposobnosti bi se trebale njegovati od ranog djetinjstva jer se tada mogu ostvariti daleko bolji rezultati razvijanja sposobnosti i napredovanja djeteta u nastavi – kako glazbene kulture, tako i solfeggia. Vokalna tehnika može se kod djeteta usavršavati od rane dobi, iako njegov vokalni aparat još nije u potpunosti sazrio. Uspješnost razvoja djetetova glasa i njegovih glazbenih sposobnosti leži u rukama učitelja, tj. glazbenog pedagoga koji bi trebao biti spreman svim učenicima (bez obzira na stupanj znanja ili mogućnosti glazbenih sposobnosti) dati jednaku mogućnost za usvajanjem vokalno-tehničkih znanja i vještina.

⁴⁹ Prema <https://www.ffst.unist.hr/.../G.%20Sucic%20Razvoj%20glazbenih%20sposobnosti%20> (14. svibnja 2017.)

4. Solfeggio

Prema definiciji enciklopedije.hr⁵⁰, solfeggio⁵¹ je „skup vježbi kojima se pjeva određena melodija za usavršavanje sluha, a uključuje i glazbeni diktat i osnovnu teoriju glazbe. Vježbe solfeggia pjevaju se na određene (bocedizacija, damenizacija, → solmizacija) ili na neodređene slogove (npr. la) te vokale (prije svega a i e). Vježbe solfeggia bilježe se od kraja XVI. st., a posebno su se razvile u Italiji u XVIII. st., kada su ih preuzeli Francuzi, a u Francuskoj su na pariškom Konzervatoriju od 1795. postale obvezatni dio glazbene nastave. Prvi udžbenik solfeggia bio je objavljen 1772. u Parizu (Talijanski solfeggio sa šifriranim basom – Solfèges d'Italie avec la basse chiffrée). Francuski solfeggio ostao je do danas prevladavajućim, iako su osobito u XX. st. nastale mnogobrojne uspjele nacionalne metode kao npr. u Njemačkoj (P. Hindemith), Mađarskoj (Z. Kodály), Brazilu (H. Villa-Lobos) i drugdje.“ Iako je zapravo korijen riječ *solfeggio* iz romanskog jezika, solfeggio je sastavnica dva solmizacijska sloga Sol- Fa.

„Solfeggio je teorijski predmet koji je obavezan za sve učenike u svim razredima osnovne i srednje glazbene škole. Nastava solfeggia je skupna nastava i održava se u skupinama od 12 (+/-3) učenika, dva puta tjedno po 45 minuta“ (Petrović, 2003., 12.) . Prema Petroviću (2003., 7-17), *Prijedlog Nastavnog plana i okvirnog programa teorijskih predmeta u osnovnoj glazbenoj školi*: “U poduci predmeta Solfeggio uključuju se svi oblici nastave. Predmet Solfeggio predaje profesor teorijskih glazbenih predmeta⁵², akademski muzičar kompozitor i profesor teorijskih glazbenih predmeta i/ili akademski muzičar dirigent. Obrazovni cilj predmeta Solfeggio je stjecanje vještina i znanja, kojima se učenik osposobljava za uspostavu i razvoj svjesnog i postupno sve potpunijeg odnosa prema glazbi, a omogućuje i njezinu vokalnu izvedbu te zamišljanje. Zamišljanje glazbe temelji se na prepoznavanju simbolike notnoga zapisa ili se svjesno pokreće kao kreativan umni proces, da bi - opet zahvaljujući Solfeggiu - zamišljena glazba postala znak (nota, notni tekst). Odgojni cilj predmeta je uspostava i razvoj pozitivnog i aktivnog odnosa prema glazbi i glazbenim događanjima u okolini te sudjelovanju u njima.“

⁵⁰ <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=57053> (10. svibnja 2017.)

⁵¹ Talijanski: Solfeggio, Francuski: Solfège, Njemački: Gehörbildung (die), Engleski: Eartraining.

⁵² Pod izrazom „Profesor teorijskih glazbenih predmeta“ podrazumijevamo i glazbenog pedagoga; zajednički naziv za one koju su na akademijama završili teoriju i/ili glazbenu pedagogiju.

Petroviću (2003.) solfeggio dijeli u pet različitih područja, a to su: notografija, ritam, diktat, solfeggio i teorija. Zastupljenost pojedinog područja ovisi o nekoliko segmenata: razini glazbenog obrazovanja i njegovim ciljevima, uzrastu, dispozicijama, motivaciji i dr. Pod notografiju spada upoznavanje i savladavanje notnog pisma, raznih znakova i oznaka (ključevi, predznaci,...).⁵³ U području ritma učenik upoznaje glazbeni metar i ritam te ih usvaja, problemski rasčlanjuje, čita uz glazbeni tempo i druge oznake. Diktat može biti ritamski, melodijski i melodijsko-ritamski, jednoglasan ili višeglasan te pismeni (kojeg pišu) ili usmeni diktat (izgovaraju/pjevaju prepoznato). U području nazvanom solfeggio podrazumijeva se vještina izvedbe notnoga teksta čitanjem (tzv. parlato) ili pjevanjem. Posljednje područje je teorija u kojem se tumače glazbeni pojmovi i pojave koji se nalaze u skladbama koje izvode.

Prema Rojku (2012.), Solfeggio definiramo kao predmet na kojem se stječu intonacijska i ritamska umijeća i vještine koje, onome tko ih je stekao, omogućuju da razumije glazbenu strukturu. Kazić (2013.) Solfeggio definira kao osnovnu granu u glazbenoj edukaciji koja se odgaja, uči muzičko/ muzikalno mišljenje.⁵⁴

Svjesno sam u ovome poglavlju citirala i/ili parafrazirala definicije solfeggia većeg broja autora kako bih dodatno naglasila sveobuhvatnost glazbenih i teorijskih aspekata koji se prožimaju na nastavi ovog predmeta, posebno zato jer se veći dio njih može usavršiti i lakše savladati ukoliko se povežu s vokalno-tehničkim komponentama koje smo razradili u prethodnim poglavljima.

4.1.Vokalna tehnika u nastavi solfeggia

4.1.1. Pjevanje i upjevavanje u glazbenoj školi

Pjevanje u glazbenoj školi se prvenstveno odvija na nastavi skupnog muziciranja - zboru, ali i na nastavi solfeggia. Kazić (2013.) smatra da sama priprema učenika za pjevanje na nastavi solfeggia i upjevavanje nije isto ono što je upjevavanje na probi zbora. U svojoj knjizi „*Solfeggio: historija i praksa*“, Kazić upjevavanje na probi zbora opisuje kao zagrijavanje i razgibavanje vokalnog aparata,

⁵³ Nabrojano gradivo omogućuje učeniku da izvede glazbu prema zapisu.

⁵⁴ Muzikalnost je prirodna pojava, a muzički sluh jedna od komponenti muzikalnosti.

te pripremu za pjevanje. Solfeggio za upjevavanje koristi razne melodijske i melodijsko-ritamske modele, vokalize, litanjske vježbe, didaktičke primjere i kadence. Iako navodi niz činjenica o upjevavanju na nastavi solfeggia, autor definira i glavni problem u ovakvom načinu upjevavanja. Takav način rada ne predstavlja odgovarajuću pripremu za daljnji rad. Kazić (2013.) smatra da je osnovna svrha upjevavanja na nastavi solfeggia potreba za auditivnom percepcijom i kognicijom prije grafike. U tom segmentu postoje dvije faze: faza „zvučnog doživljaja“ i faza „osvještavanja“. Faza „zvučnog doživljaja“ odnosi se na usvajanje svake nove pojave, a „osvještavanje“ na provedbu određenih zvučnih doživljaja u trajno znanje. Prema autoru, upjevavanje nužno ne mora biti samo na početku sata, već u svakom procesu spontanog doživljaja neke nove pojave, u procesu osvještavanja, te upjevavanje kao povratni iskaz u smislu potvrde i provjere. Kako bi se ostvario cilj upjevavanja na nastavi solfeggia, važno je da nastavnik aktivno i svjesno postavlja određene auditivne zadatke (fonomimika, notna slika,..), a da ga učenici pri tome prate glasom ili instrumentom. Uz nastavnika istovremeno se uključuju i učenici. Učenici nisu pasivni promatrači nego sudjeluju i osmišljavaju određene segmente, dok ih nastavnik usmjerava i potiče na aktivnost, te na taj način istovremeno ili naizmjenično sudjeluju i nastavnik i učenici. „Upjevavanjem se rješavaju svi problemi melodije. Svrha upjevavanja je učvrstiti određenu problematiku i riješiti trenutni nastavni zadatak. Upjevavanje bi se trebalo provoditi od prvog sata solfeggia“. (Kazić, 2013.,128.)

Na nastavi solfeggia nisu izuzeti vokalno-tehnički problemi kod upjevavanja, a neki od njih su nepravilna intonacija i nepravilno korištenje vokalnog aparata zbog nedovoljnog poznavanja vokalne tehnike. Postavlja se pitanje i koliko se sam nastavnik solfeggia posvećuje „pravilnom“ pjevanju, a ne samo intonativno točno otpjevanim primjerima i notografijom?! Dakako, pravilna postavka vokalno-tehničkog aparata utječe i rezultira pravilnom (ili barem, pravilnijom) intonacijom. Kada učenik nije dovoljno vokalno-tehnički usavršen, ili su vokalno-tehnički aspekti zadanog primjera prezahtjevni, događa se da izvedba ne bude intonativno točna, zbog čega se učenika najčešće ocjenjuje „lošijom“ ocjenom i okarakterizira ga se kao „lošeg“ solfeggista, iako učenik nije sam kriv jer nije „dovoljno dobro“ otpjevao primjer. Učenik uči primjerom, te bi svaki nastavnik koji dolazi u doticaj s pjevanjem kod učenika trebao voditi brigu o njegovoj vokalnoj tehnici, ali i o usavršavanju vlastite. Na nastavi solfeggia nije doista nužno da se svaki ton vokalno-tehnički izrađuje i

analizira, ali je bitno da učenik može spretno izvesti primjer bez obzira na to koliko je primjer tehnički zahtjevan. Dakle, „faza zvučnog doživljaja“ i „faza osvještavanja“ kao primarno solfeggističke komponente nastave mogu biti dodatno usavršene i/ili olakšane uz optimalno i zdravo vokalno-tehnički postavljene glasove učenika. Umjesto suvislih didaktičkih melodijsko-ritamskih primjera, u nastavu solfeggia možemo uvesti i vježbe ili vokalizacije koje za cilj imaju i vokalno-tehničko usavršavanje, ili čak iste (primarno solfeggističke) vježbe i primjere koristiti s istim krajnjim ciljem. Usporediti ću jedan didaktički primjer iz literature koji se koristi u nastavi solfeggia s jednom vokalizacijom Nicole Vaccaia, čije se vokalizacije uče na početku bavljenja pjevanjem. Primjer koji prikazuje slika 6. je ulomak iz „Mazurke“ Frédérica Chopina. Uz mnogo drugih primjera, koji se nalaze u knjizi Adalberta Markovića, ali i u mnogim udžbenicima pisanim za solfeggio, koriste se didaktički glazbeni primjeri ili primjeri iz glazbene literature, na način da su uzeti ulomci instrumentalnih dionica nekog djela.



Slika 6.: Didaktički primjer iz glazbene literature.⁵⁵

Ovaj primjer je napisan za klavir. Najčešće su instrumentalne dionice skokovite, s mnogo prijelaza i prelaze opseg koji dječjem glasu s nedovoljno razvijenim vokalnim aparatom nije ugodan te je nespretno za izvoditi. Takav je upravo ovaj primjer. „Pjevanju glazbenoga primjera možemo pristupiti tek onda kad smo mu dorasli, a to u nastavi zapravo znači da primjere treba birati prema razini znanja i umijeća učenika - prema principu primjerenosti i akceleracije“ (Rojko, 2004.,166.). Prema mom mišljenju, krajnje je upitno hoće li prosječni učenik ikada biti u stanju glasovno slobodno i suvereno otpjevati ovaj primjer? Naravno, upitna je

⁵⁵ Primjer je preuzet iz knjige Adalberta Markovića (1996.), „555 izabranih tema za solfeggio“, 132., pr. 295.

učenikova vokalno-tehnička spremnost, ali i spretnost. Učenici bi trebali kroz svoju glazbenu naobrazbu upoznati i zapamtiti određeni broj umjetničkih skladbi te ih i otpjevati, ali ovakvu vrstu „solfeggiranja“ (kako to naziva Rojko) možemo provesti tek kad su glasovi učenika vokalno-tehnički spremni, odnosno dovoljno razvijeni, a to ne možemo očekivati na samom početku glazbenog obrazovanja. Hoće li učenik biti u stanju u osnovnoj glazbenoj školi savladati i otpjevati ovaj primjer uz primjenu stečenih znanja i vještina uz samo dva sata tjedno po 45 minuta? Ako se na solfeggiu bavimo „samo“ teoretiziranjem, kuda još uklopiti i vokalnu tehniku kao segment učenja u solfeggiu? „Da bi pjevanje notnoga teksta bilo uspješno, u solfeggiu se mora prakticirati odgoj i njega glasa, tj. učenike treba upućivati u osnove vokalne tehnike. Veliku pozornost u solfeggiu valja posvetiti razvoju sluha i intonacije, kao i memorije“ (Petrović, 2003.,7). Iako je ovaj primjer iz originalnog tonaliteta (A-dur) transponiran⁵⁶ u tonalitet za interval⁵⁷ terce niže (F-dur), transpozicija ne pripomaže boljoj izvedbi ovog primjera jer sam početak primjera zahtijeva od učenika dobar zapjev i gipkost glasa tijekom fraze koji se moraju naučiti. Rojko (2004.) napominje da didaktički glazbeni primjeri služe samo i isključivo tome da se na njemu provjeri i eventualno uvježba neka intonativna i/ili ritamska pojava, te da se trebaju izvoditi kako su u originalu zapisani.

Početak primjera počinje u višoj lagi uz ritmizirane rastavljene trozvuke. Ne zavise li pravilna intonacija i vokalna tehnika jedna o drugoj? Prema mojem mišljenju, jedna bez drugog ne može zaživiti. Pjevanje preteškog primjera temelji se na principu pokušaja i pogrešaka, a sam primjer se pri tome od sredstva pretvara u cilj, koji se, umjesto da pokažemo svoju spretnost i vokalno umijeće, svodi na učenje solmizacijskih slogova te jesmo li intonativno točno otpjevali primjer. „Kako neke osobite glazbene vrijednosti obično nema, „njegovo dotjerivanje“, učenje napamet ili zadavanje za domaću zadaću (!) gubitak je dragocjenog vremena i time se ostvaruje samo formalno-funkcionalni zadatak nastave jer vježbanjanjem primjera ostvarujemo samo točnost intonacije i ritma“ (Rojko, ibid.).

Po mome mišljenju, nasuprot didaktičkim primjerima, vokalize Nicole Vaccia bile bi pravi primjeri za stjecanje intonacijskih umijeća i vještina. Ove vokalize (ukupno šest njih) napravljene su metodički prema intervalskim razmacima, od sekunde do oktave. Osim razvijanja vokalne tehnike, učenici bi primijenili teorijsko

⁵⁶ Transpozicija je prebacivanje glazbenog primjera ili melodije u neki viši ili niži tonalitet.

⁵⁷ Interval je udaljenost dva tona u visinu.

znanje - naučene intervale i vježbali slušno i teorijski prepoznati ih, te analizirati trozvuke, četverozvuke i sve obrate u klavirskoj pratnji. Svaka vježba je sljedećoj predvježba za učenje novog, ali i ponavljanje naučenog. Ove vokalizacije kad se nauče lako ih se može ponoviti tijekom sata ili uvodu umjesto ponavljanja naučenih pjesmica sa ciljem da postignemo kvalitetu vokalne izvedbe.

Na svojoj nastavi solfeggia obradila sam Vaccaiev primjer „Lascia il lido“ s četvrtim razredom osnovne glazbene škole. Vokaliza mi je poslužila za ponavljanje intervala čiste kvarte (č4)⁵⁸ slušno i teorijski. Dakako, ovu vokalizaciju mogu koristiti i kod obrade trozvuka i za obrate trozvuka u petom razredu koristeći izvadak klavirske pratnje. Zadatak učenicima je najprije bio pročitati ritam primjera, zatim solmizacijom bez ritma i solmizacijom u ritmu. U nastavi solfeggia koristim relativnu metodu intonacije, kako bih učenicima osvjestila stupnjeve u tonalitetu, a i pokazalo se da lakše intoniraju ako razmišljaju da svaka durska ljestvica počinje s „DO“, a svaka molska s „LA“. Nakon odsvirane kadence u F-duru, učenici su najprije odpjevali F-dur ljestvicu solmizacijom, abecedom i na kraju pjevaju kvintakorde glavnih stupnjeva. Prema Kaziću (2013.), mogla bih učenike upjevati radom po notnom modulatoru, nasumičnim izborom tonova. Po mome mišljenju, učenike bih mogla upjevati i bilo kojom drugom vježbom za upjevavanje koju koristim na nastavi Zbora. Zašto bih posezala za notnim modulatorom, ako prema mojem iskustvu učenicima ne će dovoljno pomoći kod pjevanja didaktičkog primjera iz literature? U razredu sam pokušala primijeniti tri načina: prvi: da najprije pjevam s učenicima po notnom modulatoru, a zatim obrađujemo didaktički primjer; drugi način: da učenike upjevam vježbama upjevavanja i zatim obradim didaktički primjeri; i treći: pjevanje vokalizacije N. Vaccaia i nakon toga obradim didaktički primjer. Na drugi način učenici su bolje reagirali i realizacija sata je bilo malo uspješnija. Ipak, najboljim načinom pokazala se primjena trećeg načina - upjevavanje Vaccaijevom vokalizacijom. Učenici su na ovakvu skladbu dobro reagirali i prihvatili su takav način vokalnog upjevavanja. Nepoznanica im je bila talijanski tekst, ali njega smo uspješno savladali jer i sam Vaccai (1878.) smatra da je talijanski jezik temelj za svakog pjevača. Svaka ova vokaliza ima vokalno-tehničke zahtjeve, ali se bavi i problematikom vezanom uz solfeggio. Autor pred učenika stavlja problematiku artikulacije, intonacije, ljestvice, intervala, cijelih stepena i polustepena. Stoga smatram, da ovakav vid upjevavanja jako koristi

⁵⁸Prema Nastavnom plamenu i programu interval kvarte obrađuje se u trećem razredu osnovne glazbene škole.

učeniku jer razvija njegov vokalni mehanizam i pri tome uči i primjenjuje naučena znanja i vještine iz solfeggia. Pjevanje vokaliza Nicole Vaccaia na nastavi solfeggia su novost u mojem radu i one mi olakšavaju nastavu solfeggia i poboljšavaju intonaciju učenika, a učenici ih s voljom pjevaju i traže još ovakvih primjera.

Vokalizu smo naučili tako da su učenici najprije naučili melodiju same vokalize na način da su mumljajući ili konsonantima „NG“⁵⁹ pjevali vokalizu. Ovim načinom učenici ulaze u osnove vokalne tehnike. Nakon naučene melodije, učenici su otpjevali vokalizu s tekstom⁶⁰. Cilj je bio postići visoku impostaciju koja je u gornjoj prednoj rezonanci, jasnu deklamaciju teksta, oživljene usne, te usta u položaju okomite elipse (kad god je moguće, osim tijekom artikulacijskih pokreta). Pozornost trebamo obratiti na fraziranje i pravilno korištenje daha. Optimalna vrsta pjevačkog disanja je kosto-abdominalno disanje. Uz navedeno, učenicima treba skrenuti pozornost na to da ne dišu unutar, već između riječi.

⁵⁹ Uz pomoć te kombinacije konsonanata, lako se postižu ispravna impostacija i optimalna zvonkost tona.

⁶⁰ Prema metodičkom obrascu, prije pjevanja same vokalize sa tekstom uslijedilo je čitanje teksta sa analizom teksta. Prijevod teksta je pripremila nastavnica- „*Ostavlja obalu i podmuklo more, orati se vraća kormilar, i kao zna da će ga lažljivac drugi puta obmanuti*“ (prema slobodnom prijevodu S. Cingula)

Adagio

La - scia il li - do, e il ma - re in - fi - do a sol -
 car tor - na il noc - chie - ro, e pur sa che men - zo - gne - ro al - tre
 vol - te l'in - gan - nò, al - tre vol - te l'in - gan - nò, al - tre
 vol - te l'in - gan - nò, al - tre vol - te l'in - gan - nò.

Slika 7⁶¹: Notni zapis vokalizacije Nicole Vaccaia: *Lascia il lido*

Od samog početka pjevanja ovog primjera, ali i bilo kojeg drugog, nastavnik bi trebao obrati pozornost na vokalno-tehničku pripremu učenika te vježbicama upjevavanja izvježbati početni ton i skokovite prijelaze koji su teži. Poslije skokova, nužno je da učenici vježbaju skale, i na kraju pjevanje istih fraza u visokoj lagi. „Svaka primjena sile kod pjevanja rezultira kočenjem koje se uklanja jedino aktiviranjem prave muskulature. Pri tome ne smijemo zaboraviti da se vitalnost vokalne muskulature ne odražava u snazi, već u njoj pokretljivosti“ (Cingula, 2010. prema Lhotka-Kalinski „*Umjetnost pjevanja*“). Tek nakon dobro vokalno-tehničkog zagrijavanja glasa, učenici bi trebali krenuti s izvođenjem didaktičkog primjera. Početnicima se kod pjevanja pojavljuju trema i strah od solističke reprodukcije

⁶¹ <http://www.tommiepiano.com/Lascia%20il%20lido.htm> (14. lipnja 2017.)

zadanog primjera - emocije koje izazivaju nelagodu i idu na uštrb same izvedbe. Glavni razlozi su nepoznavanje pravilne emisije daha i pjevanje na plitkom dahu („flah“ ton). Samom pjevanju primjera i navedenoj vokalno-tehničkoj pripremi predhodila bi analiza primjera koja se radi na solfeggju: razgovor o tonalitetu, mjeri, tempu, ukazivanje na „teža“ mjesta, čitanje primjera ritamskim slogovima, solmizacijom i/ili abecedom bez ritma, solmizacijom i/ili abecedom u ritmu. Kako ne bi došlo do naprezanja vokalnog aparata, kod pjevanja pozornost treba obratiti i na sigurnu izvedbu melodije. Primjer se radi lakšeg i pravilnijeg izvođenja najprije može otpjevati nekim neutralnim slogom ili mumljajući, a kasnije se mogu dodati solmizacijski slogovi. Tek kad učenici savladaju ove najosnovnije vokalno-tehničke segmente, mogu započeti s interpretacijom primjera.

Interpretacija glazbenog primjera podrazumijeva rasčlanjivanje na sastavne dijelove, a to su: oznake za dinamiku, tempo i način izvođenja, fraziranje, artikulacija, naglašavanje tonova i slično. Prema Cvejiću (1980.), interpretacija podrazumijeva skup svih elemenata koji omogućuju da se vokalna kompozicija tumači i umjetnički izvodi onako kako ju je skladatelj zapisao. Interpretaciji se pristupa kada se vokalna skladba tekstovno, muzički i vokalno-tehnički savlada. Kod umjetničke interpretacije izvođač mora biti istinski tumač sadržaja i emocija koje skladatelj zamislio. Elementi interpretacije koji se moraju zadovoljiti su: dikcija i govorni akcenti, glazbeni akcenti i glazbeno izražavanje, fraziranje, dinamika, ukus, izraz i stil. Interpretacija primjera i vokalno-tehnička realizacija ovise o spremnosti učenika, ali i o kompetentnosti i nastavnika solfeggja. Nastavnik je odgovoran i o njemu ovisi kako će učenici zvučati prilikom izvedbe i na koji način će se ona odvijati.

4.1.2. Vokalno-tehnička priprema nastavnika za Solfeggio

Najvažniji zadatak nastavnika solfeggja je, uz metodičko-didaktičke segmente, znati anatomiju pjevačkog aparata i dobro vladati osnovama vokalne tehnike kako bi mogao predvidjeti i riješiti sve potencijalne vokalno-tehničke pogreške kod učenika. Učenike treba na zanimljiv način animirati i nastavu učiniti zanimljivom naspram „suhoparnog“ učenja teorije glazbe. Kako bi učenici mogli slušno prepoznati dobro vođenje glasa, nastavnik mora pravilno koristiti vlastiti vokalni aparat i dobro izvježbati svoju vokalnu tehniku. Nastavnik glazbe mora svakodnevno raditi na sebi i

vježbati, kako bi ostao u formi. Prema mome mišljenju, idealna situacija bi podrazumijevala minimalno pola sata dnevno vježbi za upjevavanje, pjevanja vokaliza, od jednostavnijih do složenijih djela⁶².

Kako bi nastavnik optimalno koristio glas, mora paziti na upotrebu glasa tijekom predavanja i redovito prolaziti nekoliko vježbi. Vježbice može nastavnik, osim na vlastitom glasu, primijeniti i kod učenika. Dobro je i za glas povoljno ako se vježbice izvode od manjih intervala ka većim, od sporijeg tempa ka bržem, jednostavnijeg ritma ka težem,... i dr. „U početku rada pedagog mora razviti i oplemeniti tonove u centru glasa, ton po ton, da stvori „vokalnu klavijaturu“ (Cvejić, 1980., 191.) Prema Cvejiću (1980.), vježbe dijelimo na: mehaničko- tehničke vježbe u melodijskoj horizontalnoj i vertikalnoj liniji u različitim ritmičkim oblicima te na melodijske vježbe koje su najčešće vokalizacije ili primjeri iz solfeggia.

Mehaničko-tehničke vježbe u melodijskoj horizontalnoj liniji su vježbe na jednom tonu, konsonantska artikulacija, vježbe s propjevavanjem jednog tona, vokalna artikulacija, vježbe za pjevanje na dah i visoke pozicije zvuka, vježbe za dobivanje tona naprijed i u „maski“, vježbe za vezano pjevanje, vježbe u intervalu sekunde, vježbe za artikulaciju riječi, vježbe za izjednačavanje boje vokala, vježbe za otklanjanja tremola, ljestvice, vježbe kromatskih skala.

Melodijsko-tehničke vježbe u melodijskoj vertikalnoj liniji su vježbe na intervalskim skokovima, vježbe za portamento, vježbe za izjednačavanje registara, vježbe za dinamiku, vježbe za poluglasno ili markirano pjevanje⁶³, vježbe za povećanje opsega glasa, vježbe u arpeggiu, vježbe za visoki i duboki položaj glasa, vježbe na koroni, vježbe za ekonomičnost daha, vježbe za pokretljivost glasa, vježbe za staccato i vježbe za koloraturno pjevanje.

Prema Andreasu Mohru⁶⁴, njemačkome profesoru koji se već više od trideset godina bavi razvojem dječjih glasova, svaki (vokalni) pedagog koji radi s djecom teba imati tri osnovna cilja: omogućiti zdravo vođenje i korištenje glasa, pjevanje postaviti za dio svakodnevice i ovladavanje jedinstvenim temeljnim repertoarom dječjih pjesmica (ovom slučaju primjerima) koje bi djeci bile dovoljno poznate da se osjećaju sigurni pjevajući ih. Prema Hermann (2004.), svaki nastavni sat trebao bi početi vježbama držanja, disanja, rezonance, artikulacije, dikcije, gipkosti i intonacije.

⁶² Pod „djela“ misli se na pjesme, primjere, skladbe.

⁶³ tal. mezza voce, soto voce.

⁶⁴ www.kinderstimmung.de (15. lipnja 2017.)

Pravilnom primjenom tih vježbi može se postići lakše i brže svladavanje problematike neke skladbe i više vremena ostaje za uređivanje glazbenih sastavnica (dinamika, tempo, interpretacija).

Važne zadaće glazbenog pedagoga⁶⁵ su, a u tome se slažu brojni autori čiju sam literaturu konzultirala tijekom pisanja ovog rada, upoznati tijelo, pravilno koristiti dah, učiti pjevanje slušanjem, pjevati svim osjetilima, težiti zvonkosti u rezonanci, te pravilno artikulirati i izgovarati. Vokalno-pedagoška područja nastave glazbene kulture, zbora i/ili solfeggia dijele se na šest radnih cjelina: držanje i disanje, rezonanca, vokalizacija, prednja rezonanca i otvorenost vokalnog mehanizma, artikulacija, registri.

Prva cjelina je držanje i disanje. Većina djeca koristi klavikularno disanje, tj. visoko disanje uz koje povezujemo visoko i čak ekstemno dizanje ramena. Potrebno je vježbanje i automatiziranje vokalnog aparata i dišnih mišića te osvježavanje disanje dijafragmom. Marchesi (2008.) navodi da položaj tijela kod pjevanja mora biti prirodan i ležeran. Da bi postigli slobodu kod pjevanja, svi mišići moraju biti opušteni. Položaj tijela mora biti ravan, glava uspravna, ramena povučena unatrag, bez napora i slobodna prsa. Cvejić B. i D. (2009.) navode da pri proizvodnji glasa sudjeluje cijeli organizam. Iz tog razloga položaj tijela je iznimno važan kako bi svi potrebni organi mogli povoljno funkcionirati i kako bi fonacija bila uspješna. Pjevačko držanje čini položaj glave (i pokreti usna, očiju te izraz lica – mimika), ramena, prsnog koša, kralježnice, trbušne stijenke, ruku i nogu. Prema Cingula (radna skripta, 2012.), kod pjevanja, koje se najčešće izvodi u sjedećem položaju tijekom nastave Glazbene kulture ili probe zbora, pjevač mora sjediti na polovici stolice odmaknut od naslona, držanje i kralježnica uspravna, pete na podu, noge smještene pod pravim kutom ili lagano pomaknute prema naprijed u odnosu na pravi kut. Centar udaha je u žličici, torzo mora biti uspravan i slobodan. Prilikom stajanja tijelo ne smije biti ukočeno, noge moraju biti stabilne, tako da se pjevač može dobro „ukopati“ i stabilno stajati. Najbolji oslonac je jedna iskoračena noga prema naprijed⁶⁶ koja omogućuje tijelu optimalnu (slobodnu) emisiju tona uz minimalan napor. Glava ne smije biti ukočena jer pjevanjem viših tonova zatežu se mišići vrata koji pritišću grkljan, pa se javlja grleno pjevanje. Kod dubokih tonova glava ne smije biti spuštена jer sprječava

⁶⁵ Prema radnoj skripti za potrebe kolegija Vokalno- tehnički aspekti dječjih pjesmica i vokalnih primjera u nastavi, doc. mr. art. Sofije Cingula (2010.).

⁶⁶ njem. Stammbein

slobodno micanje donje vilice. Pojavom grimasa kod pjevača mišići lica nisu opušteni (iako bi trebali biti opušteni) te nam one pokazuju da je došlo do napora kod pjevanja. Tijekom pjevanja, za otvaranje gornjih rezonantnih prostora i postizanje bolje zvonkosti, preporuča se lagani osmijeh. Osmijeh nam pomaže kod dobre impostacije, ali on mora biti prirodan i neusiljen jer u suprotnom može prouzročiti smetnje u dobrom vođenju tona, a može uzrokovati i grč lica. Tonska ataka⁶⁷ ili zapjev ima pjevačku i fonijatrijsku definiciju. Ataka u vokalnoj tehnici podrazumijeva početak emisije tona, a prema fonijatrijskoj definiciji početak glasa je proizvod usklađivanja količine i tlaka između ekspiracijskog zraka⁶⁸ i snage mišića grkljana koji daju otpor izdisajnoj struji. Ataka je podijeljena na tri dijela, a to su priprema, početak i završetak tona. Za zapjev potrebna je mentalna i fizička priprema jer ispravan zapjev mora započeti brzo, bez šuma i traženja intonacije. Tada grlo ne pruža nikakav otpor dahu koji nesmetano struji. Vrste atake su: meka, tvrda i „hukana“ ili šuštava ataka. Mekana ataka bi trebala biti cilj svakog pjevača jer glasnice naprije dolaze u prefonatorni položaj, pomiču se do sredine grkljana i tek onda dolazi do povećanja subglotičnog pritiska. Tvrda ataka nastaje kada se glasnice naglo primaknu do sredine grkljana i čvrsto zatvore glotis. Subglotični pritisak se u tom trenutku naglo povećava, glasnice se odmiču jedna od druge i dolazi do praskavog, čujnog tona. Za ovakvu ataku potrebno je dva puta više zraka i snage nego za mekanu ataku. „Hukana“ ataka se javlja kod prefonatorne faze kada se nedovoljno zatvori glotis. Prije same emisije tona čujno je šuštanje zraka koje vodi do nesigurnog, ravnog i beživotnog tona koji troši najviše zraka i energije. Kod stalnog šuštanja kod pjevača postoji mogućnost da je glas oštećen.

Problemi kod odraslih ljudi i djece su poteškoće s držanjem zbog nedovoljnog kretanja i sportskih aktivnosti. Većinu vremena nastavnici i učenici provode sjedeći na radnom mjestu i školi, kod kuće, pred televizijom ili računalom. U nastavi Solfeggia bi stoga trebalo uvesti raznovrsne vježbe opuštanja, relaksacije i istezanja muskulature. Tijelo se priprema za vježbanje od stopala do glave uz predodžbu tijela kao „zvučnog stupa“ (cijevi) koja rezonira. Vježbe držanja morale bi se izvoditi najprije u stojećem položaju jer je to najčešći položaj kod pjevačkog nastupa, a zatim sjedeći kao na nastavi Solfeggia i tijekom zbornskih proba.

⁶⁷ lat. *attaca*

⁶⁸ izdisajnog

„Pjevanje je škola disanja“. (Garcia, 2002., 58.). Disanje se smatra osnovom i temeljem vokalne tehnike. Prema Cvejić B. i D. (2009.), disanje je osnovni proces koji ima najvažniju ulogu pri stvaranju kvalitetnog tona, a ovisi o načinima na koji se: uzima, zadržava i ispušta. Disanje je također osnovna fiziološka potreba i činjenica je da svaki čovjek već zna pravilno disati. Uz krivo postavljanje vokalnog aparata veže se nepravilno disanje. Za vrijeme pjevanja disanje je vrlo blisko vezano s radom grkljanja i artikulacijskog prostora. Pravilan dah utječe na pravilnu intonaciju, opseg glasa, elastičnost tona i kvalitetu glasa. Disanje se sastoji od nekoliko faza: udisaj, zadržavanje daha, priprema za izdah⁶⁹, oslanjanje na dah i izdisaj. Udahnuti se može na nos ili na usta, ovisno o pojedincu i zahtjevnosti fraze neke skladbe. Kosto-abdominalno disanje je glavni pjevački tip disanja jer omogućuje optimalni i sinkronizirani rad dijafragme te prsnog koša. Lehman (2004.) smatra da je dobar dah pola posla do uspješne fonacije. Cilj vježbi disanja je osvježavanje i produžavanje faze disanja izdisaja te inervacija dijafragme. Vježbe disanja dobro je kombinirati s vježbama za držanje uz pomoć mentalnih predodžbi (npr. „udišemo kao da mirišimo cvijeće“, „uspravno sjedimo kao da imamo balon iznad glave koji nas vuče“,...). Vježbe je potrebno prilagoditi potrebi i sposobnostima svakog učenika i razreda.

Sljedeća vokalno-tehnička cjelina je rezonanca. Prirodna jasnoća i svjetlost dječjeg glasa gube se zbog „šlampavog“ držanja, pogrešnog disanja i nespretnog stvaranja prostora u ustima. Pomoću vježbi za postizanje rezonance postupno povećavamo opseg glasa. Rezonantni prostori ne služe samo za formiranje glasova, već o njima ovisi kvaliteta tona, njegova ljepota, jačina i nosivost. Cilj bi morao biti: visoka impostacija, jasna deklamacija, oživljene usne⁷⁰ i tijelo koje podupire vokalne mehanizme. Na taj način glasovi zadržavaju zvonkost, jasnoću i nosivost te ne zvuče promuklo, ni apspirirano, ni grleno.

Treća cjelina je vokalizacija. Glavna zadaća prilikom vokalizacije treba biti slobodna emisija tona i ujednačenost vokala u svim lagama. Da bi se to postiglo učenici trebaju izvježbati kako pravilno otvoriti usta za pojedine vokale i osvjestiti formiranje vokala, pri čemu treba izbjegavati ekstremne pozicije.

⁶⁹ U ovoj fazi se događa i fonacija.

⁷⁰ Položaj usana u obliku okomite elipse. Taj položaj potrebno zadržati kada je god moguće, osim tijekom artikulacijskih pokreta.

Četvrta cjelina je prednja rezonanca i otvorenost vokalnog instrumenta. Kod pjevanja učenici dižu grkljan i sužavaju grlo iako: „Široko otvoreno grlo ne znači i otvoren ton“ (Cvejić, 1980., 203.).

Peta cjelina je artikulacija. „Artikulacija je fonetički pojam za svjesno oblikovanje govornih glasova čovjeka, koji predstavlja određeni sistem za razumijevanje poruke“ (Cvejić, 2009., 170.). Ona je u glazbi značajan estetski faktor. Pojam artikulaciju vežemo uz izgovor glasova i glazbeni način povezivanja tonova pri izvedbi. Artikulacija je spoj govornih elemenata i kvalitete glasa. Ne samo u radu s djecom, dobra artikulacija itekako utječe na kvalitetu izvedbe neke skladbe. Osim za postavu vokalno-tehničkog aparata, važna je i za izražavanje i prenošenje emocija. Cvejić (1980.) navodi da je dikcija lijepo, pravilno, izrazito i jasno izgovaranje i akcentiranje riječi u rečenici, kako bi misao bila što ljepše i jasnije izrečena te da se o „lijepom“ pjevanju ne može govoriti ako se kod izvedbe skladbe ne razumije ni riječ. Dikcija je zbog toga vrlo važna u vokalnoj tehnici, čak i onda kada se primjeri, poput onih na nastavi solfeggia, izvode neutralnim slogom. Kod pjevanja neophodna je dobra dikcija jer njome se prenosi poruka skladatelja publici. Tehnička pravila koja se odnose na dikciju u govoru, odnose se i na dikciju u pjevanju. Ona obuhvaća jasno i razgovijetno izgovaranje teksta te točno akcentiranje riječi i logično akcentiranje rečenica. Za dobru dikciju važan je jasan izgovor vokala (samoglasnika) i konsonanata (suglasnika). Vokali su u glazbi nositelji zvuka i boje te je potrebno izjednačavanje vokala (pjevanje vokala na istoj tonskoj visini uz minimalno pokretanje vilice).

Šesta cjelina su registri. Prsni registar kod djece proteže se do f1 i iznad njega se nikako ne bi smio koristiti. Problemi koji nastaju ako se koriste iznad navedenog tona su: divergiranje registara, aspiriran i slabašan ton. Tijelo pri pjevanju mora biti maksimalno opušteno, ali ipak aktivno, moraju se izbjegavati ekstremne glasnoće, a ton koji nastaje treba biti koncentrirani piano u kupoli.

Nastavnik solfeggia treba biti dobar vokalni uzor za imitaciju. Učenici nedovoljno slušaju kvalitetne umjetničke izvedbe, rasčlanjuju metar, ritam, melodiju, a na kraju vokalna tehnika izostane. „ U činu pjevanja (bilo koje dobre i primjerene skladbe), na licu mjesta doživljava se i uči glazba, obogaćuje učenikov osjećajni svijet i izoštruje umjetnički senzibilitet“ (Rojko, 2005., 13.). Nastavnik se prilagododava učenicima, vodi brigu o svojem i njihovom vokalnom aparatu i vokalnoj higijeni. Prema Špiler (1972.), dječji glasovi se brzo zamaraju zbog nedovoljno

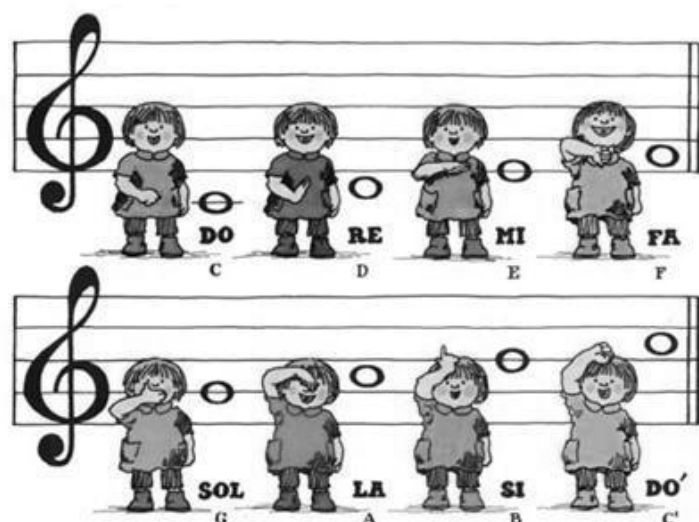
otpornog mišićnog mehanizma i neoformljenog vokalnog aparata. Tada dolazi do indispozicije i promuklosti.

4.1.3. Vrste upjevavanja

Prema Kazićevoj (2013.) knjizi „*Solfeggio- historija i praksa*“, postoji nekoliko vrsta upjevavanja: fonomimičko upjevavanje, upjevavanje instrumentom i vizualno/ grafičko upjevavanje.

Već od najstarijih vremena postoji ideja da se pokretima ruke prati ili pokazuje tijek melodijske linije. „Gestikulacija je oduvijek služila kao sredstvo komunikacije jer je govor ruku stariji od jezika“ (Kazić, 2013., 128.). Među najstarijim tragovima glazbene kulture nalaze se ostaci slika na kojima pjevači drže ruke u određenim položajima. Fonomimičko upjevavanje je prvi oblik rada koji se provodi na svakom satu solfeggia i uvijek prati problematiku nastavnog sadržaja. Kazić opisuje fonomimičko upjevavanje kao motorični i prostorno-vizualni kontakt između učenika i nastavnika, te glazbu različitih nivoa i boja. Fonomimika je uporišni prostorni oblik od prvih kontakata s glazbom, notama, durovima i molovima pa sve do složenog kromatskog višeglasja. „Zapravo, pjevanje prati solmizaciju i sve dok postoji potreba za solmizacijom i upjevavanje ima svoju ulogu i značaj u edukaciji“ (Kazić, *ibid.*, 137.). Fonomimika je pomoćno sredstvo za zorno prikazivanje ljestvičnih stupnjeva i tonskih razmaka. Utemeljena je na antičkoj i srednjovjekovnoj tehnici predočivanja linije napjeva pokretima ruke.⁷¹ Heironimija je sistem ručnih znakova kojim nastavnik grupi učenika pokazuje melodijski tijek ili ritmičke vrijednosti. Naziv fonomimika uveo je 1841. godine engleski glazbeni teoretičar John Curwen (1816.- 1880.).

⁷¹ grč. Heironimia = voditi



Slika 7⁷²: Fonomimički znakovi

Oblikom i položajem desne ruke označujemo stupnjeve dijatonske ljestvice. Tako stisnuta šaka u visini trbuha označuje temeljni stupanj - DO, ispruženi dlan okrenut prema tijelu u visini brade treći stupanj - MI, stisnuta šaka sa palcem okrenutim prema dolje - FA, vodoravno ispružena šaka u visini čela označuje peti stupanj - SO, dlan okrenut prema dolje u obliku slova „u“ - LA, stisnuta šaka s palcem okrenutim prema gore - TI (SI), stisnuta šaka u visini glave označuje ton DO'. Brojni rezultati i mnogi autori svjedoče o velikoj prednosti fonomimike i vrijednosti ovakvog stvaralačkog rada. Upjevavanje prati solmizaciju sve dok za solmizacijom ima potrebe. Prednost je što svaki učenik od početka sudjeluje u izvođenju te je tijekom stvaranja rezultat povratnih reakcija nastavnika i učenika. Pri tome treba obavezno obratiti pozornost na koji se način učenici izražavaju o obliku svoje ideje.

Postoje, naravno i suprotna mišljenja o koristi fonomimike: „Fonomimika se često precjenjuje kao nastavno pomagalo. Na elementarnom stupnju nastave (u radu s malom djecom) fonomimika može poslužiti kao bodrilac memorije. No čim učenici upoznaju note, fonomimika postaje suvišna“ (Grgošević, 1964., 95.). Također i Požgaj (1950.) tvrdi da fonomimika odgovara najviše djeci mlađe dobi, dok odraslijima fonomimika nije potrebna jer su savladali tonalitet.

„Točno je da je fonomimika mnemotehnička podrška (bodrilac memorije) na putu prema opismenjivanju, no upravo iz razloga što je opismenjivanje u smislu tonalitetne apercipije dugotrajan proces fonomimika je u tom procesu veoma

⁷² <http://www.suonopuro.it/solmisazione.html?i3s5> (7. lipnja 2017.)

poželjan bodrilac intonacije i sredstvo auditivne spoznaje“ (Kazić, 2013.,143.). Fonomimički način upjevavanja smatra se najvažnijim auditivnim oblikom rada prije pristupa notnoj grafici. Veliki metodičari 20. stoljeća, kao Dalcroze, Kodály i drugi, koristili su fonomimiku, a prema Funkcionalnoj metodi Elly Bašić ona je jedan od najvažnijih auditivnih postupaka.

Upjevavanje instrumentom ne ukazuje na prostorne odnose funkcija, niti sugerira nešto slično i stoga je različito od fonomimike. Ovakvim upjevavanjem stvara se kontakt između nastavnika i učenika putem zvuka. Instrument koji se najčešće koristi za upjevavanje je klavir jer omogućava doživljaj latentne harmonije i razvija harmonijski način razmišljanja. Jedini nedostatak klavira je čujna nemogućnost ukrštavanja glasova ili unisono pokret, pri čemu se koriste i drugi instrumenti uz prilagođenost namjene. Upjevavanje instrumentom razvija koncentraciju, sposobnost analitičkog slušanja i pjevanja, što predstavlja i specifičnost ovakve vrste upjevavanja. Upjevavanje klavirom ne mora biti pjevanje zadanog motiva ili fraze, već možemo pjevati različite vrste i oblike vokalnog upjevavanja - vokalize i kadence. Pjevanje različitih vrsta kadenci pomaže u svladavanju tonaliteta. „Analitičko slušanje, identifikacija i ispjevavanje (reprodukcija) harmonijskih (akordskih) sklopova relativno je jednostavan postupak jer raspolaže sa konkretnom zvučnom masom. Ispravno usvojen tonalitet sa riješenim odnosom prema funkciji omogućava mnoštvo rješenja u okviru njegovog zbivanja“ (Kazić, ibid., 145.). Prema istom autoru postupak analitičkog slušanja i ispjevavanja zahtjeva specifičan misaoni postupak koji je podređen harmoniji i rješenju njezinih zahtjeva. Obrada akorada provodi se u dvije faze: analitičko slušanje, uočavanje i prepoznavanje, te umetanje u kontekst harmonijskog niza. Kazić (ibid.) postupak upjevavanja instrumentom definira kao koristan auditivni postupak u solfeggiu jer usmjerava pažnju na slušanje zvučnosti, odgoj funkcionalno-harmonijske percepcije i podupire usvajanje emocionalne komponente.

Vizualno/grafičko upjevavanje izvodi se pokazivanjem određenog tona na grafičkom prikazu ili modulatoru na ljestvici koja se trenutno obrađuje. Postoje tri vrste grafičkog modulatora: notni (napisane note u notnom sistemu), slogovni (napisani slogovi solmizacije) i slovni (napisana slova abecede). Ova vrsta upjevavanja funkcionira na način da se uz uvođenje novih sadržaja u nastavu stavlja odgovarajuća slika i improviziranjem notnog slijeda najavljujemo što će se tijekom sata raditi (npr. solmizacijsko postavljanje pjesmice koje će se učiti na satu).

Upjevavanjem na modulatoru povezujemo zvučnu sliku i teorijske elemente. „Sam postupak može biti izvanredno kreativan i zahtjeva od nastavnika visok stepen muzikalnosti, maštovitosti kao i poznavanje materije koju obrađuje jer se na licu mjesta stvaraju najrazličitiji tipovi melodijskih obrazaca koji nisu unaprijed pripremljeni“ (Kazić, ibid, 149.). Tijekom ovog postupka nastaju mnoge improvizacije samih učenika i pri tome oni razvijaju svoju kreativnost i muzičke ideje.

Modulatori su praktični i najčešće se provode na nastavi solfeggia kroz upjevavanje. Pomažu kod usvajanja novih vizualnih tonalitetnih pojava uz pomoć grafičkog prikaza i istovremenim intoniranjem. Razlika između grafičkog modulatora i fonomimike je što grafički modulatori nisu mnemotehničko sredstvo jer je u prvom planu predmet, a ne učenik. Kod primjene modulatora ne postoji mogućnost pokazivanja funkcije i karaktera tonova te mogućnost grupnog pokazivanja, već jedan pokazuje (većinom nastavnik), a ostali pasivno prate (učenici). Rad na modulatoru može biti iznimno koristan i kreativan, što iziskuje i samu veliku kreativnu improvizaciju nastavnika, ali daje odlične rezultate kod razvoja vokalnih sposobnosti učenika.

4.2. Utjecaj vokalne tehnike na intonaciju

Vokalna tehnika predstavlja bitan faktor za postizanje čiste intonacije u vokalnoj interpretaciji nekog sadržaja. Vrijedi i obrnuto: bez čiste intonacije ne može se zamisliti razvoj vokalne tehnike. Nastavnik sam odabire metodu učenja prema afinitetima te bira onu kojom će postići bolji rezultat. Jedini uvjet nastavniku je da uvidi važnost intonacije u pjevanju i značaj vokalne tehnike kod učenja pjevanja. Intonacija je jedna od najvažnijih komponenti u vokalnoj pedagogiji. Ako je vokalna izvedba neke skladbe tehnički, artikulacijski spretna, a intonativno netočna, tada intonativni problemi kvare svaku lijepotu skladbe. Pomoću vježbi upjevavanja postiže se međusobno slušanje, štimanje i ispravljanje netočne intonacije.

Riječ intonacija dolazi od lat. riječi *intonio* (*as, are, ui, atum*) kojom se obilježavalo dovikivanje gromkim glasom, tj. glasno govorenje, te kasnije kao osnovni izraz kojim su obilježavali proces traganja za čistim govorom, pjevanjem ili sviranjem. U glazbi riječ intonacija ima dva osnovna značenja: davanje početnog tona za

pjevanje ili pravilno i čisto pjevanje tonova. Intoniranje je proces prisutan u svakodnevnom životu. Većina nastavnika se svakodnevno susreće s problemom točnosti intonacije kod učenika. Taj problem pogađa učenike i odrasle, ali niti glazbene škole nisu izuzete od učenika s nepravilnom intonacijom.

Napredovanjem tehnike, komunikacija među ljudima svodi se većinom na pisanje, te zbog toga veću pažnju trebamo posvetiti korištenju glasa i njegovoj higijeni. Emocije prenosimo glasom i glas reagira na sreću, tugu, tremu, zdravstveno stanje i slično. U komunikaciji s ljudima je izrazito važno osjetilo sluha, a i ljudi puno vremena provode govoreći i slušajući. Uši nam daju niz informacija: o položaju tijela u prostoru, održavanje ravnoteže, primanje zvukova. Nastankom zvučnog vala potiču se vibracije struktura koje se nalaze u uhu. Nastale vibracije prenose se u obliku živčanih signala do mozga, koji ih tumači kao zvuk. Jačina zvučnog vala mjeri se u decibelima (dB). Područja za sluh se nalaze s obje strane mozga, a njihova je zadaća tumačiti zvukove. Centar za govor se nalazi s lijeve, a za glazbu s desne strane mozga. Razvoj glasa započinje fizičkim rastom i razvijanjem. Pjevačke vještine su razvijene čak i kod ljudi koji nemaju pjevačkog talenta, te ih ljudi sa problemima u govoru koriste za poboljšanje kvalitete glasa. Idealan glas trebao bi zvučati kao čisti ton proizveden vibriranjem glasnica, tj. to bi bio glas koji rezonira, ima ugodnu boju, ali i kvalitetu glasa.

Jedan od glavnih problema kod pjevanja je „čisto“ i precizno pjevanje. Ako su svijest visine tonova i razmaci između njih fiksirani, pjevanje će biti čisto. Prema Špiler (1972.), jedan dio pjevačeve svijesti upravlja tim procesom i kontrolira otpjevano, dok drugi vodi paralelne radnje kao što su spajanje tona s tekstom, usklađivanje ritma i dinamika i drugo. Etnomuzikolog Milovuk (Vasiljević, *Savremenik* 32, 395.-407.) predlaže da za postizanje čiste intonacije ton moramo započeti tiho, zatim postupno pojačavati i na kraju opet završiti tiho⁷³. Također ukazuje i na svjesno slušanje svoga glasa kod izvedbe. Svjesnom slušanju i kontroliranju svojeg instrumenta trebamo pridodati i poznavanje osnova vokalne tehnike. „Tehnika je temelj na kome svaki umjetnik gradi svoju umjetnost“ (Cvejić, 1976., 98.). Disanje, dikcija i artikulacija predstavljaju temelj rada na vokalnoj tehnici, te pravilnom upotrebom mogu pomoći oko lakšeg i bržeg rješavanja različite intonativne problematike.

⁷³ Spomenuta je tehnika zapravo i u bel cantu jedan od vrhunaca lijepog pjevanja, a za nju se koristi termin messa di voce (<>)

Svatko od nas ima različito razvijen sluh, a on je uz zdravo grlo jedini preduvjet za pjevanje. Odlike pravilno razvijenog sluha su razlikovanje tonskih visina, promjena ritma i tempa i dobra tonska artikulacija. „Uspavani“ sluh može se vježbom probuditi i navježbati, ali samo ako ne postoje anatomska i fiziološka ograničenja. Prema autoricama Svalina i Ban (2013.), uspjeh u stjecanju glazbene pismenosti ne ovisi samo o metodi intonacije, već i o tome da li se taj proces sustavno i uz intenzivno vježbanje i na primjeren metodički način odvija.

4.3. Metode intonacije

Postoje različiti pristupi svladavanju intonacije. Govori se o određenim metodama ili sustavima uz koje učenici stječu vještinu „pjevanja s lista i formiranje pripadajućih slušnih pojmova i predodžaba: intervalskih, melodijskih, harmonijskih pa i ritamskih“ (Rojko, 2012.,6.). Prema Vasiljeviću (1975.), pristup svladavanju intonacije možemo nazvati metodom jedino ako se radi o originalnom pristupu uz potpuno objašnjenje načina rada te metode. Metode intonacije dijelimo na relativne i apsolutne.

„Metoda relativne intonacije je doživljavanje i usvajanje funkcija 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“ (Ban, Svalina, 2013.,177.). Rojko (2012.) objašnjava da se opći tonalitet usvaja uz relativno imenovanje tonova. Najjednostavnije rečeno: svi glazbeni sadržaji stečeni u osnovnom tonalitetu prenose se na svaki kasnije naučeni tonalitet. Relativne metode stoga olakšavaju proces svladavanja intonacije. „Umjesto da savladava 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 uspostavljanja takvog, stupanjskog shvaćanja intervalskih i drugih odnosa čini osjećaj za tonalitet i geštalt-karakter glazbene percepcije, a taj osjećaj za tonalitet i taj način percipiranja glazbe ima svaki muzikalan učenik - ako ne u manifestnom, onda u

latentnom obliku - ali on se, osim toga, formira, odnosno, učvršćuje radom na intonaciji“ (Rojko, 2012., 87.).

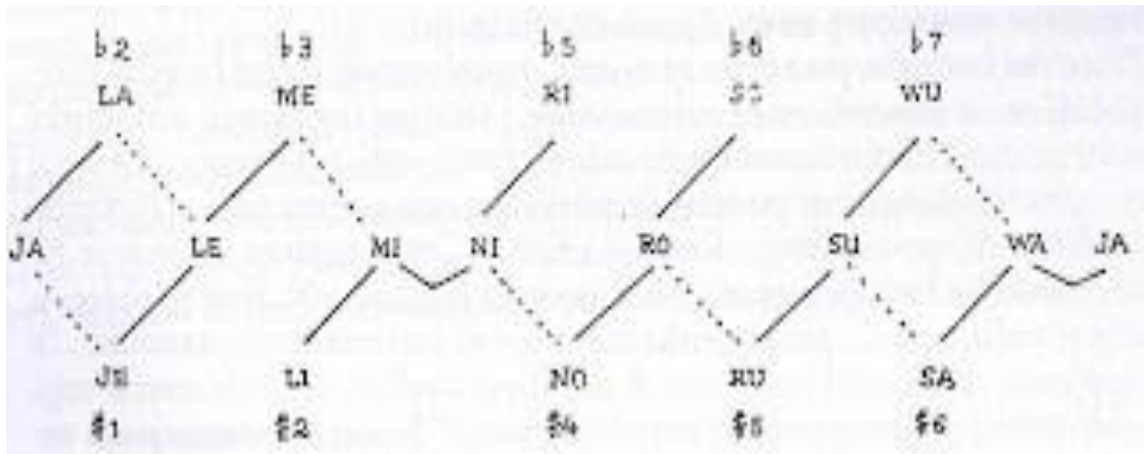
Postoji nekoliko metoda relativne intonacije: Metoda tonik-solfa, Metoda tonika-do, Njemačka brojčana metoda, Francuska brojčana metoda, Jale, Funkcionalna metoda E. Bašić, Funkcionalna metoda M. Vasiljevića.

Metoda tonik-solfa nastala je u Engleskoj krajem 19. stoljeća, a njezina začetnica je glazbene pedagoginja Ann Glover. U želji da olakša učenje glazbe primijenila je Guidove solmizacijske slogove, pa ti slogovi glase: *do, re, mi, fa, so, la, ti, do* i označavaju bilo koju dursku ljestvicu. Rojko (2012.) navodi da za alterirane tonove (povišene i snižene) upotrebljavamo slogove drugačije od navedenih. Povišeni tonovi su: *do-di, re-ri, fa-fi, so-si, la-li*, a sniženi: *ti-tu, la-lu, re-ru*. Ton so ne snižavamo, već ga povisujemo *so-si*. Kako bi savladali pravilnu intonaciju, kod ove metode upotrebljavamo samo solmizaciju. U relativne metode spadaju i brojčane metode. Da bi se olakšalo pjevanje na nastavi, Jean Jacques Rousseau je uveo označavanje tonova brojevima. „On je predlagao da se za odnos među tonovima upotrijebe brojevi koji su, prema njegovom mišljenju, praktičniji, konkretniji i jasniji od „zamoršene notacije“. Brojevi su trebali grafički predočavati određenu visinu tona pa su se pojedini stupnjevi ljestvice označavali određenim brojem. Tonika je bila broj 1, dominantna 5.“ (Ban, Svalina, 2013., 178-180.) Metoda tonika-do nastala je kada je njemačka pijanistica i glazbena pedagoginja Agnes Hundoegger spojila englesku metodu svladavanja intonacije, metoda tonik-solfa i brojčane metode iz Francuske. Rojko (2012.) navodi da je razlika između metode tonik-solfa i tonika-do što tonika-do predviđa prijelaz na normalno notno pismo. Prema ovoj metodi odnosi među stupnjevima su jednaki, stoga učenici trebaju savladati opći durski i opći molski tonalitet. Molski tonalitet smatramo paralelom dura i prema tome toniku duru označavamo s „DO“, a toniku mola s „LA“. „Pri svladavanju intonacije upotrebljavaju se modulatori, fonomimika, relativna i apsolutna solmizacija, do-ključ i ritamske tablice.“ (Ban, Svalina, 2013., 180.)

Prema Požgaju (1977.), metoda tonika-do odgovara potrebama nastave glazbe u osnovnim školama, a da bi tu metodu upotrebljavali na nastavi solfeggia, pristup bi trebalo nadopuniti „vježbanjem u atonalno-intervalskoj intonaciji bez oslonca na funkcionalnu solmizaciju“ (Požgaj, 1977., 587.)

Jale metoda pristup je autora Richarda Münnicha. Rojko (2012.) navodi da su Münnichovi slogovi izabrani prema jezičnim karakteristikama pojedinih glasova i

prema potrebi da se istim vokalom ukaže na dijatonski pomak. Tako slogovi Jale metode glase: JA, LE, MI, NI, RO, SU, WA, JA i u toj metodi koristi se j-ključ koji je jednak do-ključu u tonika-do metodi. U ovom pristupu najprije se durski tonalitet savladava relativno, a poslije apsolutnom notacijom. Mol se obrađuje kao paralelni tonalitet dura.



Slika 8⁷⁴: Jale slogovi solmizacije

Funkcionalna metoda Miodraga Vasiljevića metoda je srpskog glazbenog pedagoga. Vasiljević (1967.) ističe da se početnička muzička nastava može, ali i mora zasnivati na narodnom pjevanju. Početnim tonovima narodnih napjeva odgovaraju solmizacijski slogovi: do, re, mi, fa, so, la, si, do i oni se tretiraju relativno, no u prvoj godini učenja traži se da djeca pjevaju samo u C-duru. Iako se Vasiljevićev model koristio u praksi godinama, Rojko (2012.) smatra da je upotreba Vasiljevićevih modela skromna jer se mogu služiti samo u prvim mjesecima rada na intonaciji. Vasiljević (1975.) navodi prednosti i nedostatke ove metode. „Prednosti su: da je solfeggio postao vrlo pristupačan velikom broju učenika, pa i onima s osrednjim sposobnostima; opažanje i intoniranje tonova u okviru dijatonike izvodi se s velikom sigurnošću; dijatonski pismeni diktati (uglavnom jednoglasni) savladavaju se bez poteškoća; lako i brzo pjevanje a vista dijatonike, modulacije u paralelu i alteracija, dok su nedostaci to što se teško opažaju tonovi i prati tijek melodije koja modulira, teško se savladava pjevanje s čestom izmjenom dura i istoimenog mola, kao i pjevanje s modulacijama, posebno kromatskim, te atonalni primjeri intoniraju se preko funkcionalno postavljenih intervala s čestom primjenom pjevanja na

⁷⁴ <http://upoznajmuziku.com/wp-content/uploads/2015/09/41.jpg> (15. lipnja 2017.)

neutralnom slogu“ (Vasiljević, 1975., 92.). Slika 9. prikazuje jedan tip Vasiljevićevog modela na pjesmi „Majski pozdrav“ Miloja Milojevića.

MAJSKI POZDRAV

Živo i veselo M. Milojević

8 **DO** -ne - le vam Maj! Do - ne - le vam Maj!

7 **SI** -lno cue - će ras - cue - ta - le

6 široko
LA -ste su vam de - co ma - le

5 **SOL** -un be - li, haj!

4 **FA** -la bo - gu po - le - te - le

3 **MI** smo do - le - te - le

2 **RE** -če las - ta roj

1 **DU** -bra - ve se sme - še

Slika 9⁷⁵: Model pjesme prema Vasiljevićevoj funkcionalnoj metodi.

Funkcionalna metoda Elly Bašić polazi od toga da se „osvještavanje osjećaja tonaliteta može zasnivati samo na muzičko-psihološkoj logici funkcije stupnjeva“⁷⁶.

⁷⁵ <http://upoznajmuziku.com/metode-intonacije/> (15. lipnja 2017.)

⁷⁶ ibid.

Poznata je izjava Elly Bašić: „Osnovna zadaća solfeggia (u elementarnoj edukaciji) paralelno s instrumentalnom nastavom je odgoj djeteta i razvoj kreativne ličnosti“. Novost kod ove funkcionalne metode je da se na nastavi solfeggia dur i mol tonaliteti obrađuju kao istoimeni tonaliteti, a ne kao paralelni (npr. C-dur i c-mol). Prednost ove metode je da sa manje napora omogućuje učeniku da lakše savlada veće gradivo u godini.

Dur:

Do Re Mi Fu So La Ti Do

Mol (prirodni):

Do Re Nja Fu So Lje Te Do

Mol (harmonski):

Do Re Nja Fu So Lje Ti Do

Mol (melodijski):

Do Re Nja Fu So Lje Ti Do

Dorska:

Do Re Nja Fu So Le Te Do

Frigijska:

Do Ru Nja Fu So Lje Te Do

Lidijska:

Do Re Ma Fi So Le Ti Do

Miksolidijska:

Do Ru Ma Fu So Le Te Do

Slika 10⁷⁷: Prikaz solmizacijskih slogova prema metodi Elly Bašić.

Prema Rojku (2012.), u metode apsolutne intonacije mogu se svrstati samo tri metode, a to su: apsolutna solmizacija (koja se još naziva „francuskom metodom“), abecediranje (poznato kao i intervalska metoda) i metoda tonskih riječi C. Eitza (Tonwort). Za razliku od relativnih, u apsolutnim metodama tonovi se

⁷⁷ <http://upoznajmuziku.com/metode-intonacije/> (15. lipnja 2017.)

shvaćaju apsolutno. Apsolutno shvaćanje tonova obuhvaća razumijevanje odnosa među tonovima te apsolutno imenovanje 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 solmizacijom“ (Rojko, 2012., 24.).

„Ekvivalent apsolutnoj solmizaciji kod nas bi bila abeceda“ (Ban, Svalina, 2013, 183.). Takvu vrstu nazivamo intervalskom metodom, dok Rojko (2012.) to naziva „apsolutnom solmizacijom“ zbog apsolutnog shvaćanja tonova. Polazište kod apsolutnih metoda je C-dur ljestvica i učenici dugo uče osnovni tonaliteta, dok ga sasvim ne savladaju. Za apsolutne metode intonacije potrebna su teorijska znanja jer se rad na intonaciji u ovoj metodi izvodi u notnom crtovlju. „Ono što bitno razlikuje metode apsolutne intonacije od relativnih metoda je nepostojanje čvrstih asocijacija između tonova i njihovih imena. Iz podataka 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 vježbati. Tek će se nakon takvog dugotrajnog vježbanja pojedinih intervala stvoriti njihovi pojmovi. 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, 2012., 92.). Kod apsolutnih metoda važna je upotreba instrumenta (klavira). Prema Rojku (ibid.), učenici gledaju u notni tekst i ponavljaju ono što im nastavnik pjeva ili svira.

Abecediranje ili intervalska metoda nastala je na zahtjev ruskog glazbenog pedagoga Sokolova koji je zahtijevao da se intervali postavljaju kroz ljestvična kretanja. Vasiljević (1975.) navodi glavne nedostatke intervalske metode, a neke od njih su: nema postavljenih tonskih ni akordskih funkcija u okviru tonaliteta jer pri pogrešnom spoju akorada učenik gubi zvučnu orijentaciju tonaliteta, pjevanje se izvodi sa zastajkivanjem, griješanjem u ritmu, izvode samo tonske visine bez glazbe, zatim se pjevanjem pogađaju tonovi, metoda je neizvediva u svim registrima jer

učenici ne raspoznaju tonske visine, tom metodom se dijatonika sporo savladava, i dr.

Metoda tonских riječi Carla Eitza naziva se još i Tonwortmethode. Prema Ban, Svalina (2013.), cilj ove metode je drugačiji način čitanja tonova od abecede i solmizacije, a pri tome je nedostak abecede što se tonovi C-dura smatraju osnovni sustavom, a svaki povišeni ili sniženi ton izvedenim tonom. Eitz sve tonove smatra ravnopravnima i svaki ton može biti osnovni ton nekog tonaliteta. Prednost ove metode smatrao je, u odnosu na druge metode, mogućnost je uspostavljanja asocijacije između tona i imena (tonske riječi).

Prema Rojku (2012.), uspjeh u stjecanju glazbene pismenosti ne ovisi o samoj metodi. Uz relativne metode učenici ostvaruju bolje rezultate na brži način na samom početku rada i brže se razvija vještina pjevanja u različitim tonalitetima. Na nastavi solfeggia moguće je izabrati i jednu i drugu metodu. Prema mojem mišljenju, učenju solfeggia trebali bismo pristupati najprije s relativnom metodom kroz osnovno glazbeno obrazovanje, a u srednjoj školi (kad steknu dovoljna znanja iz glazbene pismenosti i vještina) polako uvesti apsolutnu metodu. Takav princip provodim u školi sa svojim učenicima i on dobro funkcionira. Svaka metoda je dobra ako se sustavno primjenjuje na metodički primjeren način te uz kontinuirano i redovito vježbanje.

Zaključak

Pravilno korištenje glasa iziskuje dobro poznavanje vokalne tehnike. Glazbene i vokalno-tehničke sposobnosti je važno njegovati od ranog djetinstva jer razvijanjem tih sposobnosti učenici napreduju na nastavi Solfeggia jednako kao i na zboru i/ili na nastavi glazbene kulture. Nastavnik Solfeggia na svakom satu indirektno ili direktno radi s učenicima na njihovoj vokalnoj tehnici i vokalnoj higijeni. Da nam se nastava solfeggia ne bi svodila na „solfeggiranje“ primjera i stalno pjevanje novih problemskih zadataka, na kojima učenik ne može razviti svoju vokalnu spremnost, moguće je, a rekla bih i nužno, uvesti vokalno-tehničke vježbe ili vokalizacije u nastavu Solfeggia. Vokalno-tehničke vježbe sadrže sve aspekte nužne za zdravi razvoj i optimalno korištenje glasa, bez obzira na to koristi li se glas za pjevanje pjesmice na zboru ili za uspješno savladavanje didaktičkih primjera iz literature na nastavi solfeggia.

Nakon jednogodišnjeg rada u Glazbenoj Školi Zlatka Grgoševića, u radu s učenicima na nastavi Solfeggia, vokalizacije Nicole Vaccaia (1879.) pokazale su se pravim primjerima vokalno-tehničkih vježbi koje su same po sebi dovoljne da bi se postigao pravilno impostiran i vođeni ton. Upravo ove vježbe bi bile izvrstna vokalna osnova za sve učenike kada bi prelazili na složenije didaktičke primjere iz glazbene literature na nastavi solfeggia. Nakon otpjevanih nekoliko vokaliza u nastavi Solfeggia, moji učenici lakše (i slobodnije) pjevaju, a emocije kao npr. strah ili trema ne utječu toliko na intonaciju (kao prije pjevanja vokaliza) jer su učenici mirniji i opušteniji, te primjenjuju stečene osnove vokalne tehnike.

Iako pjevanje na solfeggiu ili na zboru teško povezujemo s „klasičnim“ učenjem pjevanja, ne smijemo smetnuti s uma da je vokalna tehnika važan segment razvoja i korištenja glasa - bilo pri govoru, bilo pri pjevanju - kako kod profesionalnih pjevača tako i kod glazbenog pedagoga koji prenosi znanje vokalne tehnike, ali i kod učenika koji je tek uči, usavršava i njome ovladava. Zato smatram da bi i na nastavi solfeggia učenici morali prakticirati odgoj i njegu glasa, kako bi lakše pratili vokalne zahtjeve glazbenih primjera na nastavi, ali uspješnije razvijali glazbeni sluh i intonaciju.

Nadam se da će ovaj rad, koji donosi tek pregled različitih definicija i teza iz literature nekolicine autora te moje opservacije nakon jednogodišnje prakse predavanja solfeggia u osnovnoj školi, pomoći daljnjem promišljanju o načinima

obrade i tretiranju vokalno-tehničkih aspekata primjera u nastavi solfeggia te omogućiti daljnje bavljenje ovom, za mene iznimno važnom temom.

Popis literature

- Bolfan- Stošić, N., Paulić, M., Fojtik, M., Pleskalt, M. (2010.): Razlike i sličnosti u procjeni statusa glasa nastavnika nižih i viših razreda u osmogodišnjim školama, Sveučilište u Zagrebu, Edukacijsko- rehabilitacijski fakultet, Odsjek za logopediju
- Bonetti, A., Bolfan- Stošić, N. (2002.): *Osobitosti glasa djece u različitim odgojnim skupinama*, Sveučilište u Zagrebu, Edukacijsko- rehabilitacijski fakultet
- Breitenfeld, D. (2009.): *Kad sviranje glazbe boli*, Zagreb, Music Play
- Cingula, S. (2016.): *Dječji glas*, Interna radna skripta za potrebe kolegija Vokalno-tehnički aspekti dječjih pjesmica i vokalnih primjera u nastavi i Osnove vokalne tehnike
- Cingula, S. (2016.): *Pojmovnik OVT*, Interna radna skripta za potrebe kolegija Osnove vokalne tehnike
- Cingula, S. (2011.): *Osnove vokalne tehnike*, Interna radna skripta za potrebe kolegija Osnove vokalne tehnike
- Cvejić, N. (1980.): *Savremeni belkanto*, Beograd, Univerzitet umetnosti u Beogradu
- Cvejić, B. i D (2009.): *Umetnost pevanja*, Beograd, Pekograf
- Dobrota, S., Tomaš, S. (2009.): Računalna igra u glazbenoj nastavi: glazbena igra a Orašar, *Život i škola*, br. 21 (1/2009)
- Garcia, M. (2013.): *Opaske o pevanju*, Beograd, Studio Lirica
- Garcia, M. (2002.): *Garsijina škola*; Kompletna rasprava o pjevačkom umeću, Prvi deo, Beograd, Studio Lirica
- Grgošević, Z. (1964.): *Dijagrami homofonih muzičkih oblika*, Zagreb
- Haskell, J. A. (1995): The Speech Pathologist's Role In The Treatment of Voice Disorders, *Diagnosis and treatment of voice disorders*, Igaku- Shoin, Medical Publishers, Inc. NY-Tokyo, 393-404.
- Heđever, M.: *Profesionalna i neurogena oštećenja glasa*, Sveučilište u Zagrebu, Edukacijsko-rehabilitacijski fakultet, Odsjek za logopediju, laboratorij za slušnu i govornu akustiku (2012.)
- Heđever, M., Farago, E., Huskić, S. (2007): *Problemi glasa u vokalnih profesionalaca*, Acta Med Sal 2007; 36 (1): 1-9.
- Heđever, M., Farago, E. (2012.): Kvaliteta glasa nastavnica s vokalnim zamorom, Sveučilište u Zagrebu, Edukacijsko-rehabilitacijski fakultet, Odsjek za logopediju
- Gabriele Hermann. 2004.: *Sing ein! Stimm Mit! Bd 1*. Köln, Edition Metropol

- Johnson, A. F. (1994.): Disorders of speaking in professional voice users, *Vocal art medicine- The care and prevention of professional voice disorders*, Thieme Medical Publishers, Inc., New York, 393-404.
- Kazić, S. (2013.): *Solfeggio: historija i praksa*, Sarajevo, Muzička akademija u Sarajevu, Institut za muzikologiju, Biblioteka Musica theoretica, knj.2.
- Kovačić, G., Buđanovac, A. (2000.): Vokalna higijena: Koliko o njoj znaju (budući) vokalni profesionalci?, *Hrvatska revija za rehabilitacijska istraživanja 2000*, 36 (1), 37-61.
- Kusovac, S. (2013.): Uticaj vokalne tehnike na stabilnost intonacije kao primarnog činioca učenog pjevanja, *Naučno-stručni časopis SVAROG, br. 7. oktobar 2013.* (342-347)
- Lamperti, Đ. B. (2014.): *Tehnika belcanta*, Beograd, Studio Lirica
- Lamperti, F. (2012.): *Osnovno teorijsko-praktični vodič kroz studij pjevanja*, Beograd, Studio Lirica
- Lehmann, L. (2004.): *Moja umetnost pevanja*, Beograd, Studio Lirica
- Lhotka-Kalinski, I. (1953.): *Umjetnost pjevanja*, Zagreb, Muzička naklada
- Majcen, M. (1943.): *Umjetnost pjevanja*, Zagreb, Tiskara Milana Šufflaya
- Marchesi, M. (2008.): *Bel canto: teorijski i praktični metod pjevanja*, Beograd, Studio Lirica
- McKinney, J. C. (2005.): *The Diagnosis and Correction of Vocal Faults, a manual for teachers of singing and for choir directors*, Illinois (Long Grove), Waveland Press, Inc.
- McKinney, J. C. (1994): *Dijagnoza i korekcija vokalnih grešaka*, Nashvill Tennessee Genovex Music Group, 213.
- Mirković Radoš, K. (1983): *Psihologija muzike*, Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Pletikos, E. (2006.): *Glas (fonacija, značenja, oštećenja, vježbe)*, radna skripta za potrebe kolegija Kultura govora, Filozofski fakultet, Studij: Mediji i kultura društva
- Rojko, P. (1996.) *Metodika nastave glazbe: teorijsko - tematski aspekti*, Osijek, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet
- Rojko, P. (2004.) *Metodika glazbene nastave - praksa I. dio*. Zagreb, Jakša Zlatar
- Rojko, P. (2005.), HNOS za glazbenu nastavu u osnovnoj školi ili što je glazbena nastava dobila Hrvatskim nacionalnim obrazovnim standardom?, *Tonovi*, 20(45/46), 5-16.

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

Roy, N., Merrill, R., M., Thibeault, S., Gray, S. D., Smith, E. L. (2004.): Voice Disorders in Teachers and General Population; Effects on Work Performance, Attendance, and Future Career Choices, *Journal of Speech, Language and Hearing Research*, Vol. 47 (542-551)

Stark, J. (2003) *Belcanto: o povijesti vokalne pedagogije*, University of Toronto Press

Sučić, G. (2014.): Razvoj glazbenih sposobnosti predškolskog djeteta, Sveučilište u Splitu, Filozofski fakultet (www.ffst.hr)

Svalina, V./ Ban, M. (2013.) Različiti pristupi svladavanju intonacije u nastavi solfeggia, *Život i škola*, br. 30 (2/ 2013), 172-192.

Špiler, B.; (1972): *Umjetnost solo pjevanja*; Sarajevo, Muzička akademija u Sarajevu

Teachey, J. C. (1991.): Vocal mechanisms in untrained professional singers, *Journal of Voice*, vol. 5 (1), 51-56.

URL: http://www.dndzabok.hr/?page_id=593Poremećaji glasa (25. lipnja 2016.)

URL:http://www.zdrav-zivot.com.hr/izdanja/dijete-na-internetu/glas-i-njegova-higijena/Glasinjegova_higijena (16. svibnja 2016.)

URL:https://www.google.hr/search?q=respiracijski+organi&rlz=1C2AVNE_enHR660HR660&source=Inms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjg4u2b5eXTAhWDJZoKHawiDQYQ_AUIBigB&biw (10. svibnja 2017.)

URL: <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=57053> (10. svibnja 2017.)

URL: http://perpetuum-lab.com.hr/wiki/plab_wiki/anatomija-covjeka-enciklopedija/grkljan-r243/ (13. svibnja 2017.)

URL: <http://www.muzicki-forum.com/forum/viewtopic.php?t=224> (13. svibnja 2017.)

URL: <http://docslide.us/documents/uvod-docx.html> (13. svibnja 2017.)

URL: <http://logotherapia.hr/dijagnostika-i-terapija/razvoj-jezika-i-govora/> (14. svibnja 2017.)

URL:<https://www.ffst.unist.hr/.../G.%20Sucic%20Razvoj%20glazbenih%20sposobnosti%20> (14. svibnja 2017.)

URL: <http://www.suonopuro.it/solmisazione.html?i3s5> (7. lipnja 2017.)

URL: <http://pevanje.com/skola-pevanja/27-vokalna-pedagogija.html> (13. lipnja 2017.).

URL: <http://www.tommiepiano.com/Lascia%20il%20lido.htm> (14. lipnja 2017.)

URL:<http://somaticvoicework.com/ccm-and-classical-are-not-the-same/>(13. lipnja 2017.)

URL: www.kinderstimmbildung.de (13. lipnja 2017.)

URL: <http://upoznajmuziku.com/metode-intonacije/> (15.6.2017.)

Vasiljević, Z.: Mivoluk i Mokranjac- muzički prosvetitelji bez Kopotara i Daničića, *Suvremenik*, 32:395-407.

Vidulin-Orbanić, S. (2008.), Mogućnosti i načini aktivnog muziciranja u osnovnoj općeobrazovnoj školi, U: *Glas i glazbeni instrument u procesu edukacije učenika i studenata (GGIPEUS)*, Zagreb, Učiteljski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Vidulin-Orbanić, S. (2009.), Učitelj glazbe u suvremenoj školi: nositelj promjena u glazbenom obrazovanju, U: Vidulin-Orbanić, S., *Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena*, Pula, Odjel za glazbu, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 39-54.

Vidulin-Orbanić, S., Terzić, V. (2011.) Polazište i pristup pjevanju u općeobrazovnoj školi U: Polić, M., *Metodički ogledi*, 18 (2), 137-156.

Vitkai Kučera, A., Latinović, S. (2014.): *Moć glasa*, Novi Sad, Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umjetnosti Novi Sad

Sažetak

Djeca svoje glasove ne koriste na optimalan način, primjeren njihovom zdravom razvoju. Solfeggio, kao jedan od glavnih predmeta u glazbenim školama, predmet je na kojem se glazbeni pedagog može i mora, brižno posvetiti zdravom razvoju dječjega glasa. Kako bi nastavnik solfeggia ili njegov učenik pravilno koristili glas te istovremeno mogli razvijati svoje vokalne potencijale, potrebno je dobro poznavanje vokalne tehnike. Posebna poglavlja posvećena su vokalnoj tehnici, anatomiji pjevačkog aparata, karakteristikama dječjeg glasa i njihovim sposobnostima te poveznici s pjevanjem i vokalnom tehnikom u nastavi solfeggia, utjecaju vokalne tehnike na intonaciju i metodama intonacije. Rad je nastao kao poveznica između teorije naučene tijekom studija i praktičnih iskustava stečena radom u nastavi Solfeggia.

Ovaj rad je spoj teorije naučene tijekom studija i stečenih praktičnih iskustava tijekom jednogodišnjeg rada u Glazbenoj školi Zlatka Grgoševića u Sesvetama. Novina u nastavi Solfeggia je upotreba vokaliza ili vokalnih vježbi Nicole Vaccaia umjesto rada na notnom modulatoru ili „klasičnom“ upjevavanju.

Ključne riječi: vokalna tehnika, glazbeni pedagog, Solfeggio, upjevavanje, učenik, vokaliza, Vaccai.

Summary

Children do not use their voices in an optimal way, appropriate for the healthy development of their voices. Solfeggio, as one of the main subjects in Music schools, is a subject where a music pedagogue can and must be carefully dedicated to the healthy development of children's voices. In order for a Solfeggio teacher or his students to be able for proper usage of their voices and at the same time to develop their vocal potentials, a good knowledge of vocal techniques is required. Special chapters of this thesis are devoted to vocal technique, anatomy of the singing apparatus, the characteristics of the child's voice and their abilities, and the singing and vocal technique in the teaching of the Solfeggio, the influence of vocal techniques on intonation and the methods of intonation. This work was created as a link between the theory taught during the study and the practical experience gained while teaching Solfeggio.

This work is a combination of theory taught during the studies and practical experiences during a one-year work at Zlatko Grgošević Music School in Sesvete. The novelty in Solfeggio's teaching is the usage of vocalism or vocal exercises by Nicola Vaccai instead of working on a modulator or "classical" warm up exercises.

Keywords: Vocal technique, Music pedagogue, Solfeggio, warm up exercises, student, vocalism, Vaccai.