

Istarsko-primorska pjesmarica za djecu predškolske dobi

Puhar, Sara

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

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:137:740977>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-01-08**



Repository / Repozitorij:

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



Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti

SARA PUHAR

ISTARSKO-PRIMORSKA PJESMARICA ZA DJECU PREDŠKOLSKE DOBI

Završni rad

Pula, rujan 2020.

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli
Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti

SARA PUHAR

ISTARSKO-PRIMORSKA PJESMARICA ZA DJECU PREDŠKOLSKE DOBI

Završni rad

JMBAG: 0303077701, redoviti student

Studijski smjer: Preddiplomski stručni studij predškolskog odgoja

Predmet: Metodika glazbene kulture

Znanstveno područje: Humanističke znanosti

Znanstveno polje: Znanost o umjetnosti

Znanstvena grana: Muzikologija i etnomuzikologija

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Ivana Paula Gortan-Carlin

Komentor: mr. sc. Branko Radić

Pula, rujan 2020.

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisana Sara Puhar, kandidatkinja za stručnu prvostupnicu predškolskog odgoja (bacc. praesc. educ.) ovime izjavljujem da je ovaj Završni 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 Završnog 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.

Student

Sara Puhar

U Puli, 06. rujna 2020. godine

IZJAVA
o korištenju autorskog djela

Ja, Sara Puhar dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj završni rad pod nazivom „Istarsko-primorska pjesmarica za djecu predškolske dobi“ 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 sa 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, 06. rujna 2020. godine

Potpis

Sara Puhar

SADRŽAJ:

| | |
|---|----|
| 1. UVOD..... | 1 |
| 2. ISTARSKO-PRIMORSKA NARODNA GLAZBA..... | 3 |
| 2.1. ZAPISIVAČI ISTARSKO-PRIMORSKIH NARODNIH NAPJEVA..... | 4 |
| 2.2. ISTARSKA LJESTVICA..... | 7 |
| 2.3. SKLADATELJI KOJI STVARAJU NA TEMELJU ISTARSKO-PRIMORSKOG MELOSA..... | 10 |
| 3. PJEVANJE U ISTRI I PRIMORJU..... | 12 |
| 3.1. DVOGLASNO PJEVANJE „NA TANKO I DEBELO“..... | 13 |
| 3.2. PJEVANJE „U DVA“ | 13 |
| 3.3. BUGARENJE..... | 13 |
| 3.4. TARANKANJE..... | 14 |
| 3.5. GLAGOLJAŠKO PJEVANJE | 14 |
| 3.6. PJEVANJE ISTARSKIH TALIJANA..... | 14 |
| 3.7. BITINADA..... | 15 |
| 3.8. MÔRA KANTÀDA..... | 15 |
| 3.9. PJEVANJE PEROJACA | 15 |
| 4. ISTARSKO-PRIMORSKE PJESME ZA DJECU..... | 17 |
| 4.1. ISTARSKO-PRIMORSKA PJESMARICA ZA DJECU PREDŠKOLSKE DOBI ... | 25 |
| 4.1.1 A, E, I, O, U..... | 26 |
| 4.1.2 BILO VAVEK VESELO..... | 28 |
| 4.1.3 ČA JE MORE | 30 |
| 4.1.4 KATARINA ZLATA KĆI | 32 |
| 4.1.5 MALI FRANE..... | 34 |
| 4.1.6 OJ, TONINA..... | 36 |

| | |
|------------------------------------|----|
| 4.1.7 PALA JE ŠKURA NOĆ | 38 |
| 4.1.8 SETTE PASSI | 40 |
| 4.1.9 TAMO DOLI PULI MORA..... | 42 |
| 4.1.11 ZORA RUDI | 45 |
| 4.1.12 ŠETALA SE JELICA I IVE..... | 47 |
| 5. ZAKLJUČAK | 49 |
| 6. LITERATURA..... | 50 |
| 7. POPIS PRIMJERA | 52 |
| 8. SAŽETAK..... | 54 |
| 9. SUMMARY | 56 |

1. UVOD

Glazba od najranije dobi djeteta pridonosi snažnijem i cjelovitom intelektualnom, emocionalnom, socijalnom i tjelesnom razvoju. „Od svih umjetnosti muzika je djeci najmlađe dobi najdostupnija već od rođenja. Živahan i dinamičan muzički govor privlači dječju pažnju i već kod prvih susreta izaziva radost“ (Manasteriotti, 1981:1).

Djeca se rađaju s određenim glazbenim predispozicijama za razvoj glazbenih sposobnosti. Već od prve godine djetetova života djeci je potrebno što češće omogućavati susrete s glazbom kako bi pomoću okruženja u kojem rastu i svoje vlastite aktivnosti što više razvili svoje sposobnosti.

Odgovitelji trebaju omogućiti razvoj djetetove sposobnosti slobodnog glazbenog izražavanja, zamišljanja, bogaćenja njegovog spoznajnog i emocionalnog svijeta, razvoj interesa za glazbu te poticanjem na slušanje zvukova iz okoline, obogaćivati njegovu auditivnu percepciju. Također, ove sposobnosti razvijaju se postupno te rad s djecom na njihovu razvoju treba biti stalan (Marić, Goran, 2013: 14).

Narodna glazba i igre za djecu usko su povezane uz pokret, ritam, glazbenu memoriju, jednostavne su, dovode do tjelesnog kontakta i stvoriti ih mogu i djeca. U današnje vrijeme djeca nisu u svakodnevnom životu više u kontaktu s njima pa im ih je potrebno približiti, a mogu služiti „kao priprema za glazbene aktivnosti“, a „s ciljem aktivnog slušanja glazbe, razvijanja glazbene kreativnosti i glazbenog opismenjavanja“ (Gortan-Carlin, Pace, Denac, 2014: 27).

Jedna od zadaća u predškolskoj ustanovi trebala bi biti poticanje spoznavanja narodnih dječjih pjesama i igara. „U tom smislu se od odgajatelja i učitelja očekuje ne samo znanje, nego i inventivnost u osmišljavanju prikladnih načina čija bi temeljna edukativna namjera trebala biti vratiti djetetu baštinu koja mu prirodno pripada.“ (Gortan-Carlin, Pace, Denac, 2014: 29)

„Istarsko-primorska narodna glazba u kojoj dominira istarski tonski niz, nazvan još i istarskom ljestvicom, karakterističan za čakavsko govorno područje navedenog kraja,

specifičnošću svoje tonske strukture i njezinih zakonitosti toliko je zvučno posebna da se upravo tom posebnosti, u sasvim različitim povijesnim okolnostima, uspjela očuvati bez obzira na dodire s drugima“ (Pernić, Pernić, Lovrinić, 2018: 7).

Zbog toga je cilj ovog završnog rada pobuditi zanimanje za istarsko-primorsku narodnu glazbu kod odgojitelja te im ponuditi prigodne pjesme i smjernice prilikom njihove obrade s djecom i integracije s različitim glazbenim igrama.

Ovaj završni rad sastoji se od uvoda, tri poglavlja s potpoglavljima, zaključka, popisa literature i sažetka. U prvom poglavlju naglasak je stavljen na narodnu glazbu, zapisivače narodnih napjeva, istarsku ljestvicu te na skladatelje i suvremene skladatelje koji stvaraju na temelju istarsko-primorskog melosa. Nadalje, u drugom poglavlju obrađeni su načini narodnog pjevanja u Istri i primorju. Treće poglavlje sastoji se od notnih primjera dvanaest pjesama za djecu od kojih su neki transponirani kako bi bili pogodni za dječji glas te su također zapisani jednoglasno kako bi odgojiteljima bili pregledniji pri obradi. Pritom su u nastavku opisani mogući metodički oblici obrade pojedine pjesme te uvježbavanje glazbenih specifičnosti kao što su glas, pokret, tempo, ritam, dinamika i glazbena memorija kroz brojne glazbene igre.

2. ISTARSKO-PRIMORSKA NARODNA GLAZBA

Narodna glazba je glazba koja proizlazi iz tradicije. Ona obuhvaća glazbeno nasljeđe iz prošlosti kulturne, društvene i umjetničke sredine. Rezultat je zatečenih tvorevina, prošlosti koja živi u nama i sveukupnosti „ljudskih zamisli, uvjerenja i stavova, ukusa i običaja koji se predaju i prenose. Ono što je tradicija jedne društvene, kulturne i umjetničke sredine ne mora biti i tradicija neke druge sredine, kao što ni tradicija jednog povijesnog trenutka ne mora biti i tradicija onog povijesnog trenutka koji mu je neposredno prethodio ili je nakon njega slijedio“ (Supičić, 2006: 257 – 258).

Narodno glazbovanje obuhvaća pjevanje, sviranje i ples. Pjevanje, sviranje i ples sastavni su dio ljudskog života. Čovjek iskazuje svoje osjećaje, način života, opisuje prirodu i posebne događaje upravo kroz narodnu glazbu. „Narod koji pjesmu, svirku i ples prihvaća, njeguje i prenosi usmenom predajom, sudionik je u stvaranju narodne ostavštine“ (Gortan – Carlin, Pace, Denac, 2014: 55).

Za razliku od umjetničke glazbe koja se temelji na temperiranom sustavu u kojem se glasovi po polutonovima redaju s uvijek istim razmakom, čar i vrijednost, osebnost i neobičnost istarsko-primorske narodne glazbe proizlazi, u prvom redu, iz toga što zvuči posve netemperirano. Razmaci između tonova u narodnoj glazbi na području Istre, Hrvatskog primorja i sjevernojadranskih otoka nisu uvijek jednaki jer se ona oslanja na netemperirani sustav u kojemu je visinska razlika među tonovima negdje veća, negdje manja. Takva se narodna glazba još i danas može čuti u glazbenim oazama u Turopolju kod Zagreba, u Posavini (Jasenovac), u nekim dijelovima Bosne i Hercegovine, Makedonije, Bugarske te na Kavkazu (Pernić, 1997: 13). Kako se poslije pokazalo, narodna glazba u Istri i primorju nije isključivo vezana za to područje. Prema riječima skladatelja Ivana Matetića Ronjgova: „... kad netko spomene istarsko-primorsku glazbu, mnogi misle da ona postoji jedino kod nas. Kao da smo mi pali s neba dolje...“. Matetić ipak zaključuje da se takva glazba zove istarsko-primorskom zato što ona ondje živi u kompaktnim masama, a drugdje tek u pojedinim oazama (Čić, 2005: 129-130).

2.1. ZAPISIVAČI ISTARSKO-PRIMORSKIH NARODNIH NAPJEVA

Zahvalnost da danas znamo na tisuće i tisuće narodnih pjesama iz svih krajeva naše folklorno bogate zemlje treba pružiti nizu marljivih sakupljača. Oni su usprkos svim naporima putovanja u tadašnje vrijeme, probijajući se neprokrčenim krajevima ili gazeći po blatnim cestama i uskim stazicama doprli do naroda da čuju ondje, na samom izvoru, glas narodne pjesme i glazbe. Ono što su čuli, to su i zabilježili te kasnije dali u tisak. Također su pisali i pratnje narodnim melodijama te su ih često obrađivali za razne instrumente ili višeglasne zborove (Reich, 1987: 182).

Istarsko-primorska narodna glazba već je u devetnaestom stoljeću pobudila zanimanje etnomuzikologa. Prvi koji je istraživao to područje bio je Franjo Ksaver Kuhač, prvi hrvatski muzikolog i etnomuzikolog. Kuhač je, također, bio glazbeni pisac, folklorist i skladatelj. Iz krajeva gdje žive južni Slaveni sakupio je oko 4000 narodnih napjeva. Od toga, izdao je 2000 napjeva u zbirci „Južnoslavenske narodne popijevke“ te se u njoj nalazi oko 50 pjesama s istarskog područja (Pernić, 1997: 13). U njegovoj trećoj knjizi koja datira iz 1880. godine, u napomenama uz pjesme broj 956-960 upućuje na ljestvicu „koja ne postoji u ni jednoj poznatoj nam narodnoj glazbi“ i upućuje na njezin molski karakter (Karabaić, 1956: 99).

Kuhač je, osim narodnih pjesama, pisao narodne izreke i poslovice, zanimalo ga je sve ono što se odnosi na narodnu umjetnost. Imao je specifičan pristup sakupljanja – kada bi došao u nepoznato selo, počeo je svirati violinu. Radoznali, zadivljeni seljaci brzo bi se u velikom broju sakupili oko njega. Kada bi svojim sviranjem stekao povjerenje i priznanje naroda, započeo je razgovor i raspitivanje za običaje, pjesme i plesove tog kraja. Sve što je čuo, odmah je zabilježio (Reich, 1987: 147).

Nakon Kuhača, rasprave o karakterističnom istarsko-primorskom folkloru pisali su Vinko Žganec, Božidar Širola, Stanislav Preprek i drugi, no bezuspješno nastojeći ući u bit te glazbe. Analizirati njenu strukturu prvi je pokušao češki folklorist i muzikolog Ludvik Kuba. Između 1888. i 1912. godine sabrao je veliki broj narodnih napjeva iz svih južnoslavenskih krajeva. Na kongresu muzikologa u Beču 1909. godine prvi je upoznao glazbeni svijet s istarsko-primorskom narodnom glazbom.

U nakladi Tiskare Josipa Krmpotića 1910. godine u Puli su izašle „Hrvatske narodne popijevke iz Istre“, 50 svjetovnih i crkvenih pjesama koje je sabrao te za muški i mješoviti zbor harmonizirao Matko Brajša Rašan (Pernić, 1997: 13).

Matko Brajša Rašan smatran je pionikom među glazbenicima koji su se na prijelazu iz 19. u 20. stoljeće počeli baviti proučavanjem problema istarskog folklor jer je on prvi temeljitije i stručnije pokazao osobnost pjesama svog rodnog kraja (Andreis, Cvetko, Đurić – Klajn, 1962: 186).

Na poticaj Franje Ksavera Kuhača prikupljao je, zapisivao, a potom i obrađivao izvorno narodno pjevanje. U izvornom dvoglasnom obliku prvi je zabilježio narodne napjeve istarsko-primorskog područja. U časopisu „Viencu“ 1896. godine Rašan je objavio članak „Kako pjevaju Hrvati Istre svoje narodne pjesme“ te je u tom članku naveo šest svjetovnih i dvije crkvene pjesme: „Popuhnul je“, „Vrbniče nad morem“, „Oj lipa moja“, „Hitala je Mare...“, „Maričice dušo“, „Bilo vavek veselo...“, „Ja se kajem“, „Bože mili“ i „Zdravo tilo Isusovo“ (Gortan – Carlin, Pace, Denac, 2014: 56).

Brajša je u zapisima napjeva, koji završavaju silaznim polustepenim pomakom gornje dionice, iz intervala smanjene terce u završni unisono, a posebno za njihove kadence, tražio odgovarajuća harmonijska rješenja. Neka od njih postala su temelj za daljnju nadogradnju harmonije i proučavanje istarskog tonskog niza (Veljović, 2010: 34).

Matko Brajša Rašan je izvanrednom intuicijom pogodio intonaciju narodne popijevke i fiksirao ju notama, no tek je Ivanu Matetiću Ronjgovu uspjelo u naumu pronaći sustav u melodiji i harmoniji narodne istarsko-primorske glazbe (Pernić, 1997: 13).

Ivan Matetić Ronjgov (1880-1960) bio je istarski melograf i skladatelj koji je podrobno i savjesno ispitivao osobine narodnih popijevki čakavskih Hrvata. Sabirao je građu, ne posustajući pred napornim radom u najzabačenijim selima Istre, Hrvatskog primorja i otoka Krka (Širola, 1940: 66).

Po završetku učiteljske škole u Kopru, Matetić je radio kao učitelj u Kopru, Barbanu, Kanfanaru, Sv. Petru u Šumi, Gologorici, Pićnu, Klani i Opatiji i pritom neumorno proučavao istarsko-primorsku narodnu glazbu. Nastojao je pronaći sustav u melodiji i

harmoniji te glazbe kako bi taj sustav mogao poslužiti kao osnova za stvaranje novih umjetničkih djela. U teorijskim raspravama „O istarskoj ljestvici“, „O bilježenju istarskih starinskih popijevki“ i „Još o bilježenju istarskih narodnih popijevki“ objavljenih u „Sv. Ceciliji“ tijekom 1925. i 1926. godine te u predgovoru „Čakavsko-primorske pjevanke“ iz 1939. godine Matetić je objavio rezultate svojeg rada i proučavanja.

Institut za etnologiju i folkloristiku iz Zagreba organizirao je njegova terenska snimanja istarske folklorne građe. Također, institut je u svoju dokumentaciju pohranio i audio i videosnimke folklorne građe iz Istre, pretežno pjesama, svirke, plesova i raznih kazivanja, snimljene od 1952. do 1996. godine, i to 138 magnetofonskih vrpca i 46 videokaseta (Pernić, 1997: 14-16).

Riječi Ivana Matetića Ronjgova najbolje opisuju što je on htio dati glazbi: „Uzaludno nam je očekivanje genija naše rase na muzičkom polju ako mu nismo utrli putove. Ne može on da da sintezu naše narodne duše ako mu nismo dali analizu našeg vlastitog, ja“. Ovim skromnim riječima Matetić je sam sebi odredio granice značenja svoga rada. Zahvaljujući njemu Istra i Hrvatsko primorje nisu izgubili najljepši biser narodnog blaga u beskrajnom zaboravu (Reich, 1987: 174).

Jedan od najvjernijih sljedbenika Matetićevog rada bio je Dušan Prašelj. On je bio učenik Ivana Matetića Ronjgova te je danima boravio u Istri prateći svog učitelja i zapisujući narodne napjeve.

Dušan Prašelj (1931 – 2019) bio je melograf, dirigent i skladatelj. Prašelj je uvelike pridonio popularizaciji vokalnih skladbi pisanih na temeljima istarsko-primorske narodne glazbe svojim radom kao dirigent pjevačkih zborova „Jeka primorja“, „Riječki oratorijski zbor“ i brojni drugi. Nadalje, kao skladatelj također, koristio je u prvom redu originalne citate narodnih pjesama ili njihove karakteristike u stvaranju vlastitih djela.

Prašeljeva aktivnost kao ravnatelja Ustanove „Ivan Matetić Ronjgov“ bila je posebno značajna. Ustanova organizira nekoliko tradicionalnih godišnjih manifestacija te je osobito značajna njena bogata izdavačka aktivnost. Skoro sva Matetićeva zborna djela i brojna djela drugih istarsko-primorskih skladatelja su tiskana (Pernić, 1997: 14-16).

„Problemom zapisivanja istarskog narodnog melosa bavili su se i drugi muzičari i muzikolozi, ranije Franjo Kuhač, Matko Brajša-Rašan, Antun Dobranić, dr. Vinko Žganec, kasnije prof. Slavko Zlatić, Nedjeljko Karabaić, fra Andrija Bonifačić i drugi.“ (Matetić Ronjgov, 2017: 29)

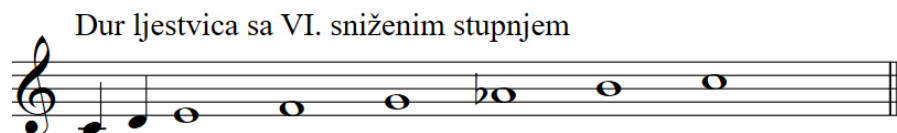
Većina zapisa pjesama sakupljena je u godinama kada nije bilo tonskih zapisa te se zahvaljujući svim spomenutim zapisivačima narodnih napjeva još uvijek mogu pronaći gotovo zaboravljene melodije i tekstove. Na taj način pružili su priliku na djecu prenijeti stoljetnu tradiciju te da se narodna poezija i glazba ovog kraja ne zaboravi već prenosi generacijama.

2.2. ISTARSKA LJESTVICA

Istarski melograf i skladatelj Ivan Matetić Ronjgov utvrdio je sustav heksakorda u kojem je bilježio narodne napjeve istarsko-primorskog područja kako bi lakše zabilježio autentičan glazbeni izričaj i netemperirano pjevanje stanovnika tog kraja. Također, ovaj sustav mu je bio od velike važnosti i potreban da bi sam, a potom i drugi skladatelji mogli zvuk narodne tradicijske glazbe što vjernije dovesti na koncertni podij, kao i zbog očuvanja od zaborava melodijskog i ritmičkog kretanja narodne glazbe. Netemperirano pjevanje, *kanat* i sviranje na sopelama, *sopanje* moglo se zapisati samo približno jer tonovi ne proizlaze iz temperiranog sustava (Gortan-Carlin, Pace, Denac, 2014: 57-58).

Prema Matetićevim teoretskim raspravama o *istarskoj ljestvici* teoretski ključ nalazi se u frigijskoj kadenci na trećem stupnju dur ljestvice sa sniženim šestim stupnjem (Primjer 1.)

Primjer 1. Dur ljestvica sa VI. sniženim stupnjem



Na temelju tog primjera Matetić je utemeljio teoriju o četirima tipovima istarske ljestvice. Svakom od četiriju tipova, osnovna je karakteristika frigijska kadenca, a opseg pjesama

ljestvični heksakord (šest tonova). U tih šest tonova Matetić je zaključio da je moguće svrstati sve narodne pjesme istarsko-primorskog pjevanja, s time da se one razlikuju po položajima polutonova i cijelih tonova, prema čemu ih je Matetić svrstao u četiri tipa (Primjeri 2., 3., 4., 5.).

Primjer 2. I. tip istarske ljestvice u tercama i sekstama

1. tip istarske ljestvice (u tercama) (u sekstama)

Primjer 3. II. tip istarske ljestvice u tercama i sekstama

2. tip istarske ljestvice (u tercama) (u sekstama)

Primjer 4. III. tip istarske ljestvice u tercama i sekstama

3. tip istarske ljestvice (u tercama) (u sekstama)

Primjer 5. IV. tip istarske ljestvice u tercama i sekstama

4. tip istarske ljestvice (u sekstama)

Izvor: Matetić Ronjgov, 2017: 27.

U prvim trima tipovima ljestvica Matetić je zaključio da muzicira narod zapadne Istre dok narod istočno od Učke muzicira u četvrtom tipu ljestvice koju je on nazivao naturalnom ili netemperiranom.

Slavko Zlatić, istarski skladatelj, dirigent i melograf, te kasnije i Dušan Prašelj navode da je dvoglasje jedno od glavnih obilježja istarsko-primorskog pjevanja i sviranja. Zlatić, nadalje, istarsko-primorsko pjevanje i sviranje precizira terminom „solističko dvoglasje“ (Bonifačić, 2001: 74-75). Pjevanje na „tanko i debelo“ karakteristično je za istarsko

područje, podrazumijeva da jedan pjevač izvodi osnovni napjev dok ga drugi prati prodornim falsetom koji podsjeća na zvuk male sopele u sekstama. „Spajanje muških i ženskih glasova u dvoglasje ima više varijanti: tenorski falset zamjenjuje se ženskim glasom ili malom sopelom, potom dva muška glasa u tercama; gornji prvi glas – donji drugi glas, ili dva ženska glasa; gornji prvi glas – gornji drugi glas; ili dva ženska glasa u tercama; gornji prvi glas – donji drugi glas“ (Gortan-Carlin, Pace, Denac, 2014: 61). Zbog tog razloga su primjeri tipova istarskih ljestvica doneseni silazno u dvoglasju kako bi se naglasili kadencirajući pomaci i to naročito kadenca četvrtog tipa: smanjena terca – unisono (povećana seksta – oktava).

Prema Ivanu Matetiću Ronjgovu narod zapadne Istre pjeva dvoglasno u sekstama sa završetkom na oktavi, donji glas je prvi odnosno vodeći, a gornji drugi je prateći. U njegovoj zbirci Zaspal Pave sve pjesme zapadno od Učke zapisane su u sistemu dvaju crtovlja dvoglasno u sekstama dok su one istočno od Učke zapisane u tercama na jednom crtovlju (Matetić Ronjgov, 2017: 26-27).

Na UNESCO-voj reprezentativnoj listi nematerijalne baštine, 30. rujna 2009. godine uvršteno je „Two-part singing and playing in the Istrian scale“, a jedan od bitnih kriterija bio je da fenomen i danas živi u zajednici. Također, izraz „istarska ljestvica“ uvrštenjem na listu nematerijalne baštine postaje prihvaćeni UNESCO-ov termin. Tijekom rada na prijavi Dario Marušić je projekt naslovio hrvatskim prijevodom „Dvoglasje tijesnih intervala Istre i Hrvatskog primorja“ koje je UNESCO prihvatio (Bonifačić, 2001: 89).

Brojni autori upućuju na „lošu praksu“ uporabe termina povezanih uz istarsku ljestvicu te Gortan-Carlin zaključuje da se termini *istarska ljestvica*, *istarski niz* ili *istarski modus* koriste prilikom izražavanja i valorizacije umjetničke glazbe koja koristi istarske folklorne elemente, dok se izraz *dvoglasje tijesnih intervala* koristi kada se govori o narodnom netemperiranom načinu pjevanja i sviranja, odnosno tonskom nizu koji je proizašao iz njega (Gortan-Carlin, 2012: 27).

2.3. SKLADATELJI KOJI STVARAJU NA TEMELJU ISTARSKO-PRIMORSKOG MELOSA

Ivan Matetić Ronjgov pronicanjem u bit glazbe svog kraja otvorio je sebi i drugim skladateljima veliku mogućnost korištenja bitnih elemenata istarsko-primorske narodne glazbe u umjetničkoj kompoziciji. Donijevši takvu glazbu na koncertni podij, svojim djelima je dao primjere kako ta glazba može biti temelj umjetničkog glazbenog stvaralaštva (Pernić, 1997: 15).

Matetić je čitav svoj opus posvetio vokalnoj glazbi, 123 djela obuhvatila su dječje, omladinske, ženske, muške i mješovite zborove. Matetićevih šest najvećih i najvažnijih djela su: „Ćaće moj“, „Roženice“, „Malo mantinjade...“, „Mantinjada domaćemu kraju“, „Naš kanat je lip“ i „Na mamin grobak“. Djelo „Ćaće moj“ nastalo je 1933. godine te je njime započeo stvarati najznačajnija djela u svom opusu (Čić, 2005: 130).

Primjerom Ivana Matetića Ronjgova krenuli su i brojni drugi. Među prvima bio je jedan od najistaknutijih hrvatskih dirigenata, skladatelja, folklorista i glazbenih pedagoga Slavko Zlatić (Pernić, 1997: 16). On je, osim vokalnih djela, skladao i instrumentalna, solistička, komorna, orkestralna te vokalno-instrumentalna. U strukturi svojih djela sadržavao je elemente istarsko-primorskog narodnog idioma (Gortan-Carlin, 2012). Osim skladateljskih uspjeha Zlatić je posebno zaslužan za susret zborova „Naš kanat je lip“ u Poreču, za koji je skladao brojna djela za dječje, muške i mješovite zborove temeljena na značajkama istarsko-primorskog glazbenog folklor. Također, bio je i začetnik smotre narodne glazbe i plesa Istre koje se održavaju od 1966. godine (Pernić, 1997: 18-19).

Matetićev rad potaknuo je i druge skladatelje pa je tako Josip Kaplan upoznavši se s njim i narodnom glazbom istarsko-primorskog podneblja počeo obrađivati i skladati služeći se istarskom ljestvicom. Napisao je niz vokalnih skladbi na čakavske stihove, ali i za instrumentalne ansamble.

Uz Kaplana, Miro Klobas, učenik Ivana Matetića Ronjgova, napisao je nekoliko skladbi za zbor: „Suitu za klavir“, „Varijacije na istarsku temu za klavir“, „Gudački kvartet“,

„Galijotov pesan“ za simfonijski orkestar te se u svim djelima osjeća duh istarske narodne glazbe.

Osim već navedenih skladatelja koji su skladali na temelju istarskog melosa vrijedi spomenuti: Blagoja Bersu („Seh duš dan“), Natka Devčića („Istarska suite“, „Dočić u Ćićariji, opera „Labinska vještica“), Ivu Lhotku Kalinskoga („Dva istarska plesa“), Josipa Kaplana („Istarske impresije“), Antuna Dobronića („Jelšonski tonci“), Marija Kogoja („Istarski motiv“), Karola Pahora („Istrijanka“), Borisa Papandopula („Istarske freske“, „Čakavska suite“), Danila Švaru („Sinfonia da camera in mondo istriano“), Tihomila Vidošića („Radosti miće“, „Nonići stari“, opera „Stari mladići“), Vladimira Ruždjaka („Suite iz primorja“); Frana Lhotku („Mala suite za 4 flaute“), Božidara Širolu („Bodulski kvartet“), Pavela Šivica („Istarska suite za violinu i klavir“).

Puljski skladatelj i dirigent Nello Milotti spada među suvremene skladatelje koji stvaraju na temelju istarskog melosa. U svojim brojnim djelima, pisanim za pjevačke zborove, često je koristio istarske folklorne motive. Posebna Millotijeva zasluga u promicanju istarsko-primorskog narodnog melosa je ta što ga je vrlo uspješno uveo u zabavnu glazbu što dokazuje puno pobjeda na festivalu Melodije Istre i Kvarnera (Pernić, 1997: 15-19).

Na prijelazu u 21. stoljeće nailazi se na brojne elemente koji proizlaze iz istarske narodne glazbene baštine u različitim glazbenim smjerovima umjetničke i popularne glazbe, uključujući i tzv. world music (Gortan-Carlin, 2012).

3. PJEVANJE U ISTRI I PRIMORJU

Prema Dariju Marušiću (1995: 11), pjevanje istarskog područja dijeli se na pjevanje starije i novije baštine. U pjevanje starije baštine on svrstava: dvoglasje u takozvanoj istarskoj ljestvici, dvoglasje s Ćićarije i diskantno dvoglasje dok u noviju baštinu svrstava tonalnu glazbu.

Područje od Savudrije do Senja, uključujući sjevernojadranske otoke, predstavljaju stilsku cjelinu koja se bitno razlikuje od drugih naših folklornih područja po karakteristikama svog glazbenog folklor. U spomenutom kraju istarsko-primorsku narodnu glazbu može se podijeliti u pet tipova: pjevanje „na tanko i debelo“, bugarenje, crkveno obredno pjevanje, narodna glazba otoka Suska i narodna glazba talijanske etničke zajednice (Pernić, 1997: 31-33).

Istra je poznata kao multinacionalna regija koja je tijekom stoljeća prihvaćala različite načine pjevanja i sviranja. Narod Istre svoju je tradiciju stvarao i očuvao na urbanom i ruralnom području time promičući i ističući njome svoj jezik, običaje, vjerovanja, identitet. Početkom 20. stoljeća podjela na ruralna i urbana područja bila je vrlo izražena zbog razlike između načina življenja u gradu i na selu. Mali ruralni centri u Istri pratili su događaje većih mondenih središta – Beča, Trsta, Rijeke, Milana i dr. te su prihvaćali kako umjetničku tako i narodnu glazbu, koja je vremenom postala narodnom glazbom istarskog urbanog područja (Gortan-Carlin, Pace, Denac, 2014: 69).

Prema dosad objavljenim teorijama i podjelama Gortan-Carlin, Pace, Denac u knjizi *Glazba i tradicija: Izabrani izričaji u regiji Alpe-Adria* (2014) načine pjevanja u Istri i primorju dijele na: dvoglasno pjevanje na „tanko i debelo“, pjevanje „u dva“, bugarenje, tarankanje, glagoljaško pjevanje, pjevanje istarskih Talijana, bitinada, mōra kantàda i pjevanje Perojaca (Gortan-Carlin, Pace, Denac, 2014: 65-68).

3.1. DVOGLASNO PJEVANJE „NA TANKO I DEBELO“

Pjevanje „na tanko i debelo“ je način pjevanja narodne glazbe. Slavko Zlatić (1972: 84) i Renato Perić (1997: 31-33) navodili su karakteristike takvog pjevanja kao obilježja istarske narodne glazbe. Temelji se na nizu od šest netemperiranih tonova poredanih naizmjenice po intervalima male i velike sekunde te se koristi kadencirajuća silazna vođica, odnosno solističko dvoglasje koje se kreće u sekstama, završni otegnuti unisono dvoglasja na najdonjem tonu niza, cantus firmus napjev kojemu se na način kontrapunkta suprotstavlja uvijek improvizirajući discantus te istovjetnost svih ovih osobina u vokalnoj i u instrumentalnoj glazbi (Gortan-Carlin, Pace, Denac, 2014: 65).

3.2. PJEVANJE „U DVA“

Termin koji se koristi za pjevanje u intervalu terce je pjevanje „u dva“. Pjevanje „na tanko i debelo“ i pjevanje „u dva“ razlikuju se u intervalima sekundirajućeg glasa. Obilježje pjevanja „na tanko i debelo“ je da drugi glas pjeva u seksti iznad prve melodijske linije, a kod pjevanja „u dva“ pjeva u terci iznad melodijske linije (Gortan-Carlin, Pace, Denac, 2014: 65).

3.3. BUGARENJE

Bugarenje je netemperirano dvoglasno pjevanje u tijesnim intervalskim razmacima, ti razmaci su najviše do male terce koji se često sjedinjuju u unisono.

Kod bugarenja ističu se dvije vrste završetaka. Kod prve vrste završetka dvoglasje nastaje spuštanjem glasova netemperiranim silaznim glisandom. Druga vrsta završetka je unisono završetak s jednim glasom koji poklizava na interval smanjene terce.

Ovakav način pjevanja pjeva se snažno i gromko dok grleni forte djeluje grubo i nekultivirano (Gortan-Carlin, Pace, Denac, 2014: 66).

Bugarenjem se pjeva u malim selima opatijskog kraja, na granici sjeverne Istre i Hrvatskog primorja: u Velim i Malim Munama, Zvoneću, Brgudu, Žejanama, Vodicama, u Račjoj Vasi, Jelovicama, Lanišću i u mjestu Danema na Ćićariji (Grgurić, 2014), a

Pernić navodi i okolice Novog Vinodolskog. Također, zaključuje da mali ambitus tonskog niza i intervala upućuju na prastaro porijeklo te glazbe (Pernić, 1997: 40).

3.4. TARANKANJE

Tarankanje je poseban način netemperiranog pjevanja ili tehnika sviranja na puhačkim glazbalima, prvenstveno na sopilama i na roženicama. Ovakav način pjevanja opisuje se kao vokalno imitiranje svirke za ples, a karakteristično je za područje Istre i Kvarnera (Bonifačić, 1996: 170).

3.5. GLAGOLJAŠKO PJEVANJE

Pernić (1977: 32) ovu vrstu pjevanja označava kao slabo očuvano crkveno obredno pjevanje koje predstavlja jedinstvenu pojavu u liturgiji Rimokatoličke crkve. To je „pjevanje svećenika i klerika glagoljaša koji su liturgijske čine obavljali obredom Zapadne rimske crkve na crkvenoslavenskom jeziku hrvatske redakcije, služeći se knjigama pisanim glagoljicom“ (Bezić, 1971: 687). Glagoljaško pjevanje još se uvijek njeguje u Lanišću, na sjevernim jadranskim otocima, na otoku Krku i srednjoj Dalmaciji (Gortan-Carlin, Pace, Denac, 2014: 66).

3.6. PJEVANJE ISTARSKIH TALIJANA

Talijani na području Šišana, Galižana, Vodnjana, Bala i Rovinja kao i Hrvati u Istri, očituju svoju posebnu narodnu glazbu u svojim popijevkama, u instrumentariju i u plesovima. Glazba istarskih Talijana posve je temperirana i mediteranskog karaktera (Pernić, 1997: 40).

Daljnja istraživanja proučavaju i druge stilove pjevanja koji su prisutni kod Talijana u Istri, a pjesme na talijanskom jeziku pronađene su i u unutrašnjosti Istre (Radole, 1965: 31).

3.7. BITINADA

Vrsta talijanskog višeglasnog temperiranog pjevanja a cappella, u kojem prateći vokali *bitinaduri*, oponašaju instrumentalnu pratnju zove se bitinada. Prateći vokali najčešće oponašaju kontrabas koji pjeva muški glas, bas, gitaru, čiju akordsku pratnju pjevaju preimi (tenori), secondi (tenori II) i tièrsi (baritoni) te mandolinu koju oponaša tzv. tintini (Benussi, 2003).

3.8. MÔRA KANTÀDA

Môra kantàda je pjevna igra odraslih slična dalmatinskoj šijavici. U toj igri dvojica, in mužada¹, četvorica, in quattro (dvojica u ekipi) ili šestorica (trojica u ekipi) igraju igru pogađanja zbroja brojeva dvojice igrača suprotnih ekipa. Igra se igra tako da se brojevi izvikuju dok jedan ne pobjedi, nakon čega pobjednik nastavlja igru sa sljedećim članom ekipe, u redosljedu kako stoje ili sjede; s lijeva nadesno pa s desna nalijevo. Pobjednička je ekipa ona koja prva sakupi dvadeset i jedan bod. Brojevi koji se izvikuju na mletačkom su dijalektu, od dva do deset, odnosno od jedan do more, do, tre, quattro, šinque, šei ili šije, šete, otto, nove, mora ili tutta (Gortan-Carlin, Pace, Denac, 2014: 67-68).

3.9. PJEVANJE PEROJACA

Pjevanje Perojaca specifično je glazbeno nasljeđe naseljenih Crnogoraca u istarskom mjestu Peroj koje njeguju od 1657. godine. Jezik pjesama koje trenutno pjevaju Perojci, s obzirom na razne kulturne utjecaje, ...“nije ni crnogorski, ni istarski, ni vojvođanski, ni hercegovački, ali od svega ima pomalo u tom muzičkom izražavanju“ (Jerkov, 2011: 215). Analizirajući pjesme koje su Perojci smatrali „starinskim“, Jerkov je ustanovio da su dvodijelne, pretežito u dvoglasju, u paralelnim tercama te u opsegu čiste kvinte. Takt je četveročetvrtinski dok je stih pisan u desetercu (Ibid., 210). Perojsko, starinsko,

¹ Od riječi *mužo* – lice

² Osim pjesme Šetala se Jelica i Ive koja je zapisana samo u jednoglasnom obliku

pojanje nastalo je krajem 50-ih godina prošlog stoljeća, no radi se o ponovnom oživljavanju takvog načina pjevanja (Gortan-Carlin, Pace, Denac, 2014: 68).

4. ISTARSKO-PRIMORSKE PJESME ZA DJECU

Navedeni primjeri pjesama su u originalnom dvoglasnom obliku². Pjesme „A,e,i,o,u“; „Ča je more“; „Katarina zlata kći“; „Mali Frane“; „Pala je škura noć“; „Tamo doli puli mora“ i „Uspavanka“ preuzete su iz *Čakavsko-primorske pjevanke* Ivana Matetića Ronjgova (2005); pjesme „Oj, Tonina“; „Sette passi“ i „Zora rudi“ iz knjige *Sliku mile Istre naše* autora Miloša Pernića, Branka Pernića te Nikole Lovrinića (2018). Pjesma „Bilo vavek veselo“ preuzeta je iz zbirke zapisa narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja: *Zaspal Pave* Ivana Matetića Ronjgova (2017), dok je pjesma „Šetala se Jelica i Ive“ preuzeta iz knjige *Proljeće u Ronjgima* (2003) Dorotee Štifanić-Misej. Neki od primjera transponirani su kako bi bili ugodniji opsegu dječjeg glasa.

Priloženo je 12 pjesama za svaki mjesec u godini, po jedna. U sljedećem poglavlju donesene su i obrađene u jednoglasnom obliku radi lakše uporabe u radu s djecom predškolske dobi.

Primjer 6. Pjesma „A, E, I, O, U“

A, E, I, O, U

A, a, a, ka le - pa vre - me - na.
E, e, e, ko le - po ve - se - lje.
I, i, i, oj poj - mo ja i ti.
O, o, o, i svi na - o - ko - lo.
U, u, u, i svi pri tom sto - lu.

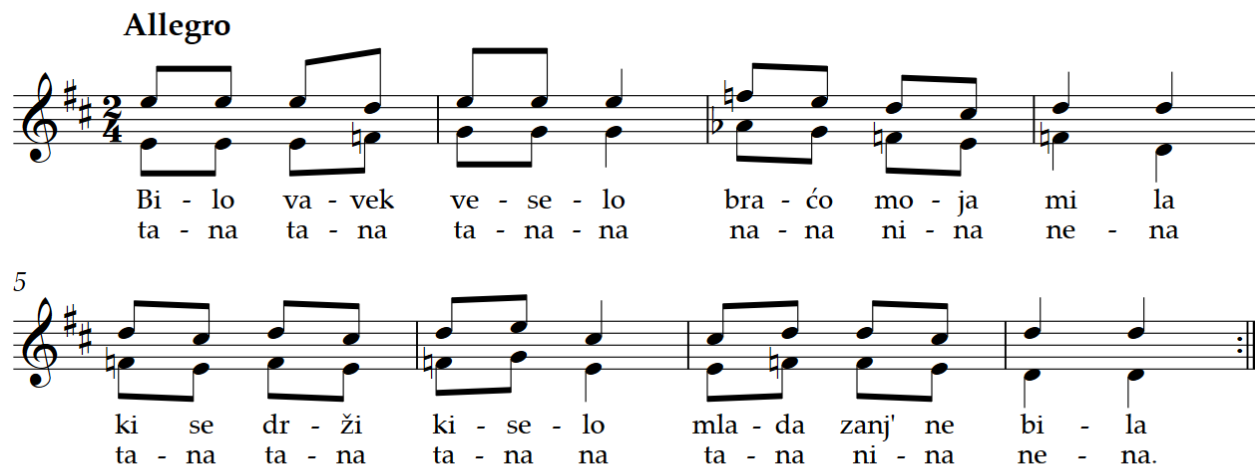
5
A, e, i, i, o u, i svi pri tom sto - lu.

² Osim pjesme Šetala se Jelica i Ive koja je zapisana samo u jednoglasnom obliku

Primjer 7. Pjesma „Bilo vavek veselo“ (transponirano u D-dur)

BILO VAVEK VESELO

Allegro



Bi - lo va - vek ve - se - lo bra - ćo mo - ja mi la
ta - na ta - na ta - na - na na - na ni - na ne - na

5

ki se dr - ži ki - se - lo mla - da zanj' ne bi - la
ta - na ta - na ta - na na ta - na ni - na ne - na.

2. Zakantajmo junački, da se zemlja trese, zaplešimo hrvatski, dokle noga nese.

Primjer 8. Pjesma „Ča je more“

ČA JE MORE

Veselo

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the notes. The first line of music ends with a comma. The second line of music starts with a measure rest (7) and then continues with the melody. It includes a first ending bracket (1.) and a second ending bracket (2.). The first ending leads back to the beginning of the second line, and the second ending ends with a double bar line. There are fermatas over the notes 'naj' and 'je' in the second ending.

Ča je mo - re, da bi bi lo po - lje, ča je, ča je mo - re
Ni - na ne - na, si tra - vo ze - le - na, ni - na, sr - ce mo - je

7

1. 2.

da bi bi - lo po - lje.
o - ja ni - na - - - naj. _____

2. Sve bi gospe težakinje bile,
sve bi, sve bi gospe težakinje bile.

3. Po njemu bi naranče sadile,
po nje, po njemu bi naranče sadile.

4. Kraj naranče drobnu mažuranu,
kraj na, kraj naranče drobnu mažuranu.

Primjer 9. Pjesma „Katarina zлата kći“

KATARINA ZLATA KĆI

6

Ka - ta - ri - na, zla - ta kći, ni - na ne - na, o - ja ni - na
ka - dej' de lo, tu te ni;
ne - na, ni - na ne - na, traj - na - ni - na ne - na.

The musical notation is in 2/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves. The first staff begins with a repeat sign and contains the first line of lyrics. The second staff continues the melody and includes the second line of lyrics. A small '6' is written below the first staff, and a '7' is written below the second staff.

2. Katarina, zlatna kći, kade j' tanac, tu si ti; nina nena...

Primjer 10. Pjesma „Mali Frane“

MALI FRANE

Ma - li Fra - ne sa-bljun gre, ma - li Fra - ne sa-bljun gre.
Ča mi no - siš, Fra - ne moj, ča mi no - siš Fra - ne moj?
Ja ti no - sin pr - sten zlat, ja ti no - sin pr - sten zlat.
Ko - mu ćeš ga da - ro - vat, ko - mu ćeš ga da - ro - vat?
Li - poj Lu - ci pod zvo - nik, li - poj Lu - ci pod zvo - nik.

The musical notation is in 3/4 time, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It consists of a single staff with lyrics written below it.

Primjer 11. Pjesma „Oj, Tonina“

OJ, TONINA



1. Ne zna___ To - ne, ne zna To - ne ča To - ni - na i - ma ni - ne - na - aj,
2. Oj, To - ni - na, oj To - ni - na bi - le bi - čve i - ma ni - ne - na - aj,
3. Ja san___ pe - kjar, ja san pe - kjar ti si si - ro - ma - ha ni - ne - na - aj,
4. U - zmi___ me - ne, u - zmi me - ne do - bar ću ti bi - ti ni - ne - na - aj,



ne zna___ To - ne, ne zna To - ne ča To - ni - na i - ma ni - ne - naj.
oj, To - ni - na, oj To - ni - na bi - le bi - čve i - ma ni - ne - naj.
ja san___ pe - kjar, ja san pe - kjar ti si si - ro - ma - ha ni - ne - naj.
u - zmi___ me - ne, u - zmi me - ne do - bar ću ti bi - ti ni - ne - naj.

Primjer 12. Pjesma „Pala je škura noć“

PALA JE ŠKURA NOĆ

Umjereno

Pa - la je šku - ra noć pa - la je šku - ra

noć, na tra - vu ze - le - (ne) - nu.

2. Trava ne more rast,
ko se ne zeleni.

3. Ko se ne veseli,
vadne i po noći.

4. Ni moje srce stat,
ko se ne veseli.

5. Saku dobu dneva,
saku dobu noći.

Primjer 13. Pjesma na melodiji narodnog plesa „Sette passi“

SETTE PASSI

1. Na hra-stu je na-ran-ča ro-di-la, na hra-stu je na-ran-ča ro-di-la. O-ja ja, ni-ne na,
7
traj-na-na-na ni-na ni-ne na, o-ja ja, ni-ne na, traj-na-na-na ni-na ni-ne na.

2. Hrvatska se škola otvorila, hrvatska se škola otvorila. Oja ja, nine na...

3. U dolini pokraj rijeke Mirne, u dolini pokraj rijeke Mirne. Oja ja, nine ne...

Primjer 14. Pjesma „Tamo doli puli mora“

TAMO DOLI PULI MORA

Ta-mo do - li pu - li mo - ra grah se ze - le ni. ni.

2. Brala ga je lipa Mare od Marice hći.

4. "Daj mi, Mare, zrno graha, grah ti obrodil".

3. Njoj dohodi gizdav junak Komarićev sin:

5. "Ne dam, bogme, nijednoga, zač me volja ni."

Primjer 15. Pjesma „Uspavanka“

USPAVANKA

Polagano




Na-naj, na-naj, li-pi sin; o-tac ti je go-spo-din,
Na-naj, na naj, li-pi sin, maj-ka ti je go-spi-ca,
zi-ba-rin-ka ti-či-ca; na-naj,

7

na-naj, li-pi sin, o-tac ti je go-spo-din. Na-naj, na naj, na____ naj.

Primjer 16. Pjesma „Zora rudi“ (transponirano u B-dur)

ZORA RUDI



Zo-ra ru-di, maj-ka si-na bu-di. O-ja-na ni-na

9

ni-na-ni ne-na, ni-su joj tran-ci gra-no mo-ja ni-ne-na.

16

zo-ra ru-di, maj-ka si-na bu-di.

4.1. ISTARSKO-PRIMORSKA PJESMARICA ZA DJECU PREDŠKOLSKE DOBI

Prema Hedi Gospodnetić (2015: 86) pjesme koje djeca pjevaju dijele se na pjesme za mlađu, srednju i stariju skupinu. Jedna od glavnih razlika između tih skupina pjesama je njihov opseg. Pjesme su prilagođene prosječnom opsegu glasa djece pojedinih skupina s obzirom na njihovu dob. Opseg pjesama za mlađu skupinu djece od tri do četiri godine je od *e1* do *a1*, za srednju skupinu djece od četiri do pet godina je od *d1* do *a1* ili *h1* dok je opseg pjesama za stariju dobnu skupinu od pet do sedam godina od *c1* do *c2*, eventualno do *e2*. U radu s djecom može se obraditi pjesma koja sadrži poneki ton koji izlazi iz „zadanog“ opsega, pod uvjetom da se taj ton ne pojavljuje često, naročito ako je opseg pjesme za polustepen ili stepen viši ili niži od određenog opsega za skupinu s kojom se pjesma obrađuje.

Prije početka obrade pjesama, a posebno onih koje su na granici opsega dječjeg glasa dobro je s djecom odraditi nekoliko vježbi upjevavanja. Vježbe upjevavanja trebaju biti jednostavne, brzo i lako pamtljive, osobito ako se radi o djeci mlađe dobi. Vježbu najprije opiše i demonstrira odgojitelj. Pjevanje je dobro započeti od tona *c1*, odnosno tonike C-dura, s obzirom na to da taj tonalitet sadrži opseg tonova koji je najprirodniji dječjem glasu. Ponavljanje svake vježbe izvodi se uzlaznim dijatonskim „transponiranjem“ za jedan ton više. Nakon što se vježba ponovi do najvišeg tona koji djeca te skupine mogu otpjevati vježba se silazno transponira do početnog tona.

Primjer vježbi upjevavanja i izjednačavanja vokala:

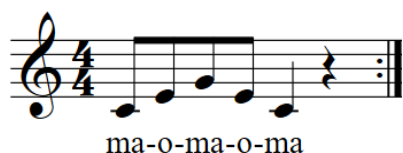
Primjer 17. Vježba 1:



Primjer 18. Vježba 2:



Primjer 19. Vježba 3:



Pri upoznavanju pjesme s djecom odgojitelj treba u cijelosti, sa svim kiticama, sigurnom izvedbom melodije, ritma i jasnim izgovorom riječi izvesti pjesmu. Na taj način djeca će moći doživjeti pjesmu, razumjeti tekst i shvatiti njezino značenje u cjelini. Nakon toga odgojitelj eventualne nepoznate riječi može približiti djeci razgovorom, ali i aplikacijama koje su ujedno zanimljivo sredstvo motivacije (Marić, Goran, 2013: 53).

Temeljem predavanja tijekom studiranja autorice zaključuje se da je učenje po frazama najadekvatniji i metodološki najučinkovitiji način svladavanja pjesama. Novija literatura, Ljerka Marić, Liljana Goran (2013: 53), govori da učenje po frazama nije dobro, kao i da djeci treba predstaviti pjesmu kao cjelinu te da pjevanje djetetu postaje nezanimljivo i naporno. Kako do toga ne bi došlo pri ponavljanju fraza, one se mogu ponavljati na različite načine, mijenjanjem tempa, dinamike, uz pokret te kroz različite glazbene igre. Na taj način djeca uče kroz igru te se savladane fraze spajaju u cjelinu dok s vremenom u potpunosti ne usvoje cijelu pjesmu.

4.1.1 A, E, I, O, U

Pjesma je s obzirom na svoj opseg od fis1 do b1 prikladna mlađoj, srednjoj i starijoj odgojnoj skupini.

Pjesma je zapisana u četveročetvrtinskoj mjeri, sastoji se od sedam taktova te ima pet strofa. Na kraju prvog reda, nakon četvrtog takta upisani su znakovi za ponavljanje.

Nakon izvedenog prvog reda prve strofe, vraća se na početak te se pjeva druga itd. Nakon otpjevane pete strofe prelazi se na drugi red odnosno peti takt.

Prije upoznavanja djece s pjesmom bilo bi dobro s djecom izvesti nekoliko vježbi upjevavanja.

Poseban naglasak na pripremanje za obradu ove pjesme trebalo bi dati na vježbe za izjednačavanje vokala. Vokali a, e, i, o, u obilježje su ove skladbe, oni se ne bi trebali izvoditi ni preotvoreno ni prezatvoreno. Vježbe za izjednačavanje vokala se najčešće izvode na jednom tonu, a prijelazi između vokala trebaju biti glatki i povezani.

Tekst pjesme govori o veselju i može se integrirati i pri svladavanju glasova sa starijom skupinom.

Primjer 20. Jednoglasna pjesma „A, E, I, O, U“

A, E, I, O, U

A, a, a, ka le - pa vre - me - na.
E, e, e, ko le - po ve - se - lje.
I, i, i, oj poj - mo ja i ti.
O, o, o, i svi na - o - ko - lo.
U, u, u, i svi pri tom sto - lu.

5
A, e, i, i, o u, i svi pri tom sto - lu.

4.1.2 BILO VAVEK VESELO

Pjesma „Bilo vavek veselo“ zapisana je u dvočetvrtinskoj mjeri, sastoji se od osam taktova te dvije strofe. Na kraju drugog reda znakovi su za ponavljanje te se nakon prve strofe odmah prelazi na drugu. Opseg pjesme je od *d1* do *as1* što bi odgovaralo opsegu dječjeg glasa mlađe, srednje i starije dobne skupine. Tekst pjesme govori o osjećaju veselja te zajedničkom plesanju i pjevanju.

Pri učenju pjesme djecu treba upoznati s tekstom, otpjevati im pjesmu u cijelosti te zatim s djecom ponavljati frazu po frazu dok svaku ne usvoje. Prva fraza započinje prvim taktom, a traje do kraja četvrtog takta. Druga fraza započinje petim taktom, a završava osmim, ujedno i zadnjim taktom. Ako se pjesma obrađuje s djecom mlađeg uzrasta ili odgojitelj procijeni da je djeci previše odjednom usvojiti frazu od četiri takta, svaka fraza se može podijeliti na pola. Tada bi prva fraza podrazumijevala prvi i drugi takt, druga fraza treći i četvrti, treća peti i šesti te četvrta sedmi i osmi.

Kod učenja i izvođenja pjesme treba obratiti pozornost na drugi dio zadnje dobe u četvrtom taktu na kojoj se nalazi pauza. Pri učenju pjesme treba inzistirati na kraćoj osminki u tom taktu. Pjesma je veselog karaktera te bi izvođenje naučene pjesme trebalo biti u umjereno brzom do brzom tempu. Uvježbavanje različitog tempa te dinamike se može realizirati i kroz brojne igre. Primjer jedne takve igre je da se djeca okupe u formaciji kruga i uhvate se za ruke. Dok djeca pjevaju pjesmu, hodaju u krug držeći se za ruke. Uz odgojiteljičino vodstvo brzina hoda će se mijenjati te će se uz hod mijenjati i brzina izvođenja pjesme. Promjenom smjera hodanja promijenit će se i jačina glasnoće pjevanja. Nakon nekoliko različitih načina interpretacije pjesme djeca će, stojeći u krugu, u isto vrijeme pjevati i pljeskati dobe, a zatim topotom nogu lupkati metar pjesme. Ovi načini mogu se koristiti različitim redoslijedom te se igra može koristiti u usvajanju, ponavljanju i usavršavanju novih pjesama.

Primjer 21. Jednoglaska pjesma „Bilo vavek veselo“ (transponirano u D-dur)

BILO VAVEK VESELO

Allegro



Musical notation for the first line of the song, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in two lines.

Bi - lo va - vek ve - se - lo bra - ćo mo - ja mi la
ta - na ta - na ta - na - na na - na ni - na ne - na

5



Musical notation for the second line of the song, continuing from the first line. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the lyrics are written in two lines.

ki se dr - ži ki - se - lo mla - da zanj' ne bi - la
ta - na ta - na ta - na na ta - na ni - na ne - na.

2. Zakantajmo junački, da se zemlja trese, zaplešimo hrvatski, dokle noga nese.

4.1.3 ČA JE MORE

Pjesma „Ča je more“ zapisana je u dvočetvrtinskoj mjeri, ima devetnaest taktova i četiri strofe. U osmom taktu dolazi do promjene mjere iz dvočetvrtinske u jednočetvrtinsku mjeru te se u devetom taktu mjera ponovno mijenja u prvobitnu, dvočetvrtinsku. Na kraju devetog takta su znakovi za ponavljanje. Nakon otpjevanog devetog takta pjeva se tekst drugog reda od prvog takta. Pri pjevanju drugog reda treba skrenuti pozornost na preskakanje devetog takta te pjevanje desetog i jedanaestog nakon osmog, ponovno uzevši u obzir promjene mjera.

Oznaka za tempo je veselo što bi označavalo umjereno brzi do brzi tempo. Pjesma je opsegom od *fis1* do *c2* primjerena radu s djecom starije skupine.

Prije upoznavanja djece s pjesmom ili u upjevavanju dobro je djecu neposredno upoznati s intervalom male terce. Odgojitelj ili odgojiteljica mogu s djecom odigrati glazbenu igru pomoću koje će im pjevanje male terce postati prirodnije i jednostavnije. Odgojitelj otpjeva kraću melodijsku cjelinu (npr. melodiju prvog ili drugog takta) neutralnim slogom, a djeca je vjerno ponove. U metodičkoj razradbi igre odgojitelj najprije zadaje kratke melodijske motive, koji su lako pamtljivi, a zatim fraze te na kraju veće melodijske cjeline. Uz savladavanje intervala male terce ova igra je također korisna u razvijanju melodijskog pamćenja.

Primjer 22. Jednoglaska pjesma „Ča je more“

ČA JE MORE

Veselo

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is simple and rhythmic. The lyrics are written below the notes. The score consists of two lines of music. The first line contains six measures of music. The second line starts with a measure rest for seven measures, followed by a first ending bracket over two measures, and a second ending bracket over two measures. The lyrics are: Ča je mo - re, da bi bi lo po - lje, ča je, ča je mo - re; Ni - na ne - na, si tra - vo ze - le - na, ni - na, sr - ce mo - je; da bi bi - lo po - lje. 7; o - ja ni - na - - - naj._____

2. Sve bi gospe težakinje bile,
sve bi, sve bi gospe težakinje bile.

3. Po njemu bi naranče sadile,
po nje, po njemu bi naranče sadile.

4. Kraj naranče drobnu mažuranu,
kraj na, kraj naranče drobnu mažuranu.

4.1.4 KATARINA ZLATA KĆI

Pjesma „Katarina zlata kći“ u dvočetvrtinskoj je mjeri. Sastoji se od deset taktova i dvije strofe. Na kraju drugog takta označeni su znakovi za ponavljanje te se nakon izvođenja prva dva takta izvode ponovno s drugim tekstom označenim ispod notnog zapisa te se zatim nastavlja od trećeg takta do zadnjeg, desetog. Pri izvođenju pjesme treba ispoštovati pauzu na zadnjoj osmini u desetom taktu.

Opseg pjesme je od *e1* do *b1* te je time prikladna za sve vrtičke dobne skupine. Iako je opseg glasa za djecu mlađe dobne skupine do *a1* ova pjesma je prikladna za pjevanje jer se ton *b1* pojavljuje jednom te je za samo pola tona viši od *a1*.

Nakon što su djeca usvojila ritam, melodiju i tekst pjesme može ih se početi kroz igru upoznavati s dinamikom. Igra se igra tako da jedno dijete izađe iz prostora dok drugo dijete sakrije lutku „Katarinu“ koja može poslužiti i u motivacijskom dijelu ili kod same obrade pjesme. Kada se dijete vrati u prostor u kojemu se igra odvija, počinje tražiti lutku, a ostala djeca mu pomažu tako da svi pjevaju pjesmu. Ako se to dijete približi „Katarini“, pjevaju glasnije, ako se udalji, tiše. Kada pronađe „Katarinu“ mijenja ulogu s onim djetetom koje je lutku sakrilo. Kroz ovu igru djeca će usvojiti tehniku pjevanja *crescenda* i *decrescenda*, tj. pojačavanja i stišavanja glasa. Ovu tehniku može se upotrijebiti u interpretaciji ove pjesme, ali i već naučenih ili onih koje će se tek usvojiti.

Primjer 23. Jednoglaska pjesma „Katarina zlata kći“

KATARINA ZLATA KĆI

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, B-flat4, and C5. A repeat sign follows. The second staff continues with quarter notes G4, A4, B-flat4, and C5. The lyrics are written below the notes. The second staff starts with a measure rest marked '6', followed by quarter notes G4, A4, B-flat4, and C5. The lyrics continue below. The piece ends with a quarter note G4 and a fermata.

Ka - ta - ri - na, zla - ta kći, ni - na ne - na, o - ja ni - na
ka - dej' de lo, tu te ni;
6
ne - na, ni - na ne - na, traj - na - ni - na ne - na. 7

2. Katarina, zlatna kći, kade j' tanac, tu si ti; nina nena...

4.1.5 MALI FRANE

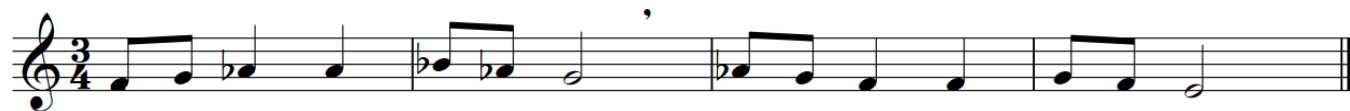
Pjesma „Mali Frane“ u tročetvrtinskoj je mjeri te se sastoji od četiri takta i pet strofa. Pjesma je opsegom, od *e1* do *b1*, dužini i zahtjevnosti ritma, melodije i teksta prilagođena djeci svih dobnih skupina. Pri učenju svake strofe dobro je učiti frazu po frazu, a zatim strofu po strofu. Svaka fraza sastoji se od dvaju taktova, a razdvaja ih znak za udah na kraju drugog takta. Pri obradi pjesme treba obratiti pozornost da djeca otpjevaju polovinku u drugom i četvrtom taktu dvije dobe te da ne skrate njenu vrijednost.

Pjesma govori o zaljubljenosti između dječaka Frana i djevojčice Luce. Zamišljena je kao razgovor s dječakom Franom te se to može prilagoditi načinom izvođenja pjesme. Djecu se može podijeliti u dvije skupine, podijeliti ih na dječake i djevojčice ili pak jedno dijete može pjevati solo. Prva skupina ili djevojčice pjevaju prvu, drugu i četvrtu strofu. Druga skupina, dječaci ili jedno dijete pjeva treću i petu strofu. Djeca se mogu izmjenjivati u solo pjevanju (i iskoristiti tako mogućnost individualnog rada) te se osamostaljuju u pjevanju bez podrške odgojitelja ili ostale djece.

Nakon što su djeca usvojila sve strofe, može se odigrati igra prepoznavanja boje glasa pjevača. Djeca stoje u krugu i drže se za ruke. U sredini kruga nalazi se dijete koje ima povez preko očiju. Djeca se pjevajući pjesmu „Mali Frane“ kreću u krug. Treću i petu strofu otpjeva dijete koje je odgojiteljica dotaknula tijekom pjevanja. Zadatak djeteta koje stoji u sredini kruga je pažljivo slušati i po glasu prepoznati onoga koji pjeva. Kad ga prepozna, uloge se zamijene. Ako ga ne prepozna, to dijete pogađa još jednom.

Primjer 24. Jednoglaska pjesma „Mali Frane“

MALI FRANE



| | | | | | |
|----------|-----------|-----------------|----------|----------|-----------------|
| Ma - li | Fra - ne | sa-bljun gre, | ma - li | Fra - ne | sa-bljun gre. |
| Ča mi | no - siš, | Fra - ne moj, | ča mi | no - siš | Fra - ne moj? |
| Ja ti | no - sin | pr - sten zlat, | ja ti | no - sin | pr - sten zlat. |
| Ko - mu | ćeš ga | da - ro - vat, | ko - mu | ćeš ga | da - ro - vat? |
| Li - poj | Lu - ci | pod zvo - nik, | li - poj | Lu - ci | pod zvo - nik. |

4.1.6 OJ, TONINA

Motiv ove pjesme je zaljubljenost, zapisana je u dvočetvrtinskoj mjeri, sastoji se od dvanaest taktova i ima četiri strofe. Pjesma je opsegom, od *e1* do *h1*, melodijom i ritmom prikladna srednjoj i starijoj dobnoj skupini. Svojim opsegom do *h1* prelazi jednim stepenom opseg glasa djece mlađe dobne skupine, no može se obrađivati procijeni li je odgojitelj/odgojiteljica prikladnom.

Prvi i drugi red pjesme sadrže jednak tekst, melodiju i ritam u svakoj strofi s promjenom ritma u zadnjem taktu u kojem je označena polovinka s koronom. Korona je znak (polukrug okrenut noti s točkom), koji se bilježi iznad note te produljuje trajanje note, ona ne označuje točno koliko treba produžiti ton, već prepušta ukusu izvođača. Odgojitelj se pri usvajanju pjesme može dogovoriti s djecom da broje do npr. tri kako bi ustanovili koliko će notna vrijednost trajati. Pri učenju pjesme također treba obratiti pažnju na četvrtinsku pauzu u drugom dijelu drugog i osmog takta.

Kroz pjesmu karakteristično se provlači interval male terce te se prije obrade pjesme može odigrati glazbena igra opisana u trećem podnaslovu u obradi pjesme „Ča je more“.

Pri obradi pjesme djeci treba objasniti nepoznate riječi te je zatim usvajati po frazama, strofu po strofu. Nakon što su djeca usvojila tekst, ritam i melodiju pjesme može se odigrati glazbena igra. Igra se igra tako da djeca stanu u krug, okrenuti prema sredini, s rukama na leđima. Jedno dijete koje je „Tone“ stoji u sredini kruga. Dok djeca pjevaju drugu strofu „Tone“ izlazi iz kruga i jednom djetetu iza leđa u ruke stavlja *bile bičve* (bijele čarape). Zatim se vrati u sredinu kruga. Dijete koje je dobilo čarape dodaje ih iza leđa drugom djetetu, po jednu u svakom smjeru, te one kruže za vrijeme pjevanja druge i treće strofe dok djeca ne otpjevaju treću strofu do kraja ili dok ju jedno ili dvoje djece ne zadrže. Ona djeca koje u rukama drže čarapu kada dođe na red pjevanje četvrte strofe otpjevaju četvrtu strofu.

Primjer 25. Jednoglaska pjesma „Oj, Tonina“

OJ, TONINA



1. Ne zna__ To - ne, ne zna To - ne ča To - ni - na i - ma ni - ne - na - aj,
2. Oj, To - ni - na, oj To - ni - na bi - le bi - čve i - ma ni - ne - na - aj,
3. Ja san__ pe - kjar, ja san pe - kjar ti si si - ro - ma - ha ni - ne - na - aj,
4. U - zmi__ me - ne, u - zmi me - ne do - bar ću ti bi - ti ni - ne - na - aj,



ne zna__ To - ne, ne zna To - ne ča To - ni - na i - ma ni - ne - naj.
oj, To - ni - na, oj To - ni - na bi - le bi - čve i - ma ni - ne - naj.
ja san__ pe - kjar, ja san pe - kjar ti si si - ro - ma - ha ni - ne - naj.
u - zmi__ me - ne, u - zmi me - ne do - bar ću ti bi - ti ni - ne - naj.

4.1.7 PALA JE ŠKURA NOĆ

Pjesma „Pala je škura noć“ govori o osjećaju sreće. Zapisana je u tročetvrtinskoj mjeri, sastoji se od četrnaest taktova i pet strofa. Umjerenog je tempa te je njen opseg od *fis1* do *b1*. Svojim opsegom primjerena je za srednju i stariju skupinu, no može se transponirati ton niže kako djeci ne bi bila previsoka. Također, ako odgojitelj ili odgojiteljica procijeni da je pjesma preduga može se izostaviti četvrta i/ili peta strofa.

Na kraju prvog reda, u šestom taktu označeni su znakovi za ponavljanje. Prvi izvođenju pjesme prvi red se izvodi dva puta te se zatim nastavlja drugi red. Ovaj način primjenjuje se na svih pet strofa.

U sklopu obrade ove pjesme može se odigrati glazbena igra *Zvukovi u noći*. Cilj igre je doživjeti šum i ton. Tonovi se mogu proizvoditi pjevanjem, zviždanjem, sviranjem metalofona i ksilofona. Šumovi se mogu proizvoditi šušalicama, treslicama, strugalicama, udaraljka, glasom i zvukovima tijela. Nakon što su se djeca upoznala s tonovima i šumovima, odgojitelj može organizirati pogađalicu u kojoj će pogađati čuju li se proizvedeni zvukovi noći ili ne. Zvukove u noći, npr. noćne šumske životinje (šišmiš, sova, rakun, jež, puh itd.) odgojitelj može dočarati glasom i udaraljka, a kasnije uloge može zamijeniti s djecom.

Primjer 26. Jednoglaska pjesma „Pala je škura noć“

PALA JE ŠKURA NOĆ

Umjereno

The musical score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Umjereno'. The melody consists of two lines. The first line contains the lyrics 'Pa - la je šku - ra noć___ pa - la je šku - ra' and is marked with a first ending bracket. The second line starts with a measure number '6' and contains the lyrics 'noć, na___ tra - vu___ ze - le - (ne) - nu.____'. It includes a repeat sign with a second ending bracket.

Pa - la je šku - ra noć___ pa - la je šku - ra

6 noć, na___ tra - vu___ ze - le - (ne) - nu.____

2. Trava ne more rast,
ko se ne zeleni.

3. Ko se ne veseli,
vadne i po noći.

4. Ni moje srce stat,
ko se ne veseli.

5. Saku dobu dneva,
saku dobu noći.

4.1.8 SETTE PASSI

Pjesma „Sette Passi“ je u dvočetvrtinskoj mjeri, sastoji se od dvanaest taktova i tri strofe. Opseg pjesme je od *e1* do *h1*. Pjesma je opsegom, tekstom, melodijom i ritmom primjerena srednjoj i starijoj skupini.

Temelji se na melodiji istarskog narodnog plesa „Sette passi“, pa je se može iskoristiti za pjevanje uz ples.

Koračna struktura je jednostavna tako da ju djeca također mogu savladati. Pleše se sedam pokreta nogama u desnu stranu, počinje se desnom nogom, a lijeva ju prati, a nakon toga sedam pokreta nogama u lijevu stranu; lijeva počinje, a desna ju prati. U središnjem dijelu, pleše se na isti način, ali sada po tri pokreta nogom na desnu pa na lijevu stranu i potom se vrte oko sebe.

Pjesmom prevladavaju kraće ritamske figure osminke i šesnaestinke koje djeca neće odmah moći izvesti u pravom, brzom tempu. Pri obradi pjesme djeca usvajaju frazu po frazu koje se zatim spajaju u veće glazbene cjeline, a zatim se prelazi na sljedeće strofe. Pri usvajanju fraza kreće se od sporijeg tempa k bržem.

Također, pjesma se s djecom može prvo usvojiti kao brojalice. Djeca usvoje ritam bez melodije koja se dodaje kasnije. Ovaj način naročito je koristan pri usvajanju teksta „trajnanana ninena“ koji može biti težak za izgovaranje. Kako bi djeca doživjela ubrzavanje tempa, može se odigrati igra u kojoj djeca postupno ubrzavaju izgovaranje brojalice. Kako bi djeca bolje doživjela postupno ubrzavanje tempa, počinju u sporom tempu i pod vodstvom odgojitelja pomalo ubrzavaju izgovaranje brojalice. Ubrzavanje tempa može se zornije doživjeti i pokretima. Djeca mogu hodati sporo i pomalo ubrzavati tempo do brzine trčanja te sukladno tome ubrzavati i tempo izgovaranja brojalice. Djeci se ubrzavanje tempa također može usporediti sa spuštanjem niz tobogan te se imitirajući spuštanje pokretom ruku djeci može davati znakove za ubrzavanje tempa.

Ovaj metodološki princip obrade pjesme kroz brojalicu s naknadnim dodavanjem melodije može se primijeniti na sve pjesme, a naročito su pogodne one pokretljivije.

Primjer 27. Jednoglaska pjesma na melodiju plesa „Sette passi“

SETTE PASSI

1. Na hra-stu je na-ran-ča ro-di-la, na hra-stu je na-ran-ča ro-di-la. O-ja ja, ni-ne na,

7
traj-na-na-na ni-na ni-ne na, o-ja ja, ni-ne na, traj-na-na-na ni-na ni-ne na.

2. Hrvatska se škola otvorila, hrvatska se škola otvorila. Oja ja, nine na...

3. U dolini pokraj rijeke Mirne, u dolini pokraj rijeke Mirne. Oja ja, nine ne...

4.1.9 TAMO DOLI PULI MORA

Pjesma je zapisana u tročetvrtinskoj mjeri koja se mijenja u trećem taktu u dvočetvrtinsku mjeru. Sastoji se od šest taktova i ima pet strofa. Na početku četvrtog takta označeni su znakovi za ponavljanje koji vrijede do kraja petog takta. Pri izvođenju ponavljanja nakon otpjevanog četvrtog i petog takta ponovno se otpjeva četvrti, preskače se peti te se pjeva šesti.

Pjesma govori o djevojci Mari koje bere grah. Ovaj motiv može se koristiti u motivaciji te se može integrirati sa stjecanjem znanja o povrću ili zdravoj prehrani.

Opseg pjesme je od *fis1* do *des2* te je time prikladna za srednju i stariju dobnu skupinu s mogućnošću transponiranja za sekundu ili tercu niže, ako odgojitelj ili odgojiteljica to smatraju potrebnim.

U ovoj pjesmi djeca će se susresti s ritamskom figurom triolom. Nalazi se na drugoj dobi četvrtog takta. Triola je karakteristična jer je ona ritmička figura od tri, po trajanju jednakih nota na jednu dobu, za razliku od uobičajenih jedan, dva i četiri. Kako ne bi došlo do krive interpretacije, prije obrade pjesme dobro je odigrati igru kojoj je cilj doživjeti ritamsku figure triolu.

Jedna od takvih igara je izgovaranje brojalice "Stari sokovnik".

Primjer 28. Brojalica „Stari sokovnik”

“Stari sokovnik”

Dud, malina,

dud, kupina,

malina velika,

kupina malena.

Ananas, grejp,

jagode, šlag,

limuna kap,

uživa svak.

Zdrav, ukusan,

Svjež, mirisan.

Živjeli, bok!

Popijmo sok!

(Happ, Happ, 2004: 240)

Brojalica „Stari sokovnik“ bogata je trosložnim riječima. Trosložne riječi malina, kupina, velika, malena itd. izvode se kao triola na jednu dobu. Jednosložne riječi kao što su dud, grejp, šlag, kap, svak itd. mogu se izvoditi kao četvrtinka ili kao osminka s pauzom. Brojalica se može izvoditi uz pljeskanje metra ili doba. Pri izvođenju jednosložnih riječi u obliku osminke bolje je pljeskati metar kako bi djeca osvijestila trajanje osminke i osminske pauze. Također, na ovaj način bit će im lakše doživjeti i izvesti triolu. Nakon ovog načina brojalica se može izvesti uz pljeskanje doba, a djeca je mogu i uglazbiti ili izmisliti novu brojalicu bogatu trosložnim riječima.

Primjer 29. Jednoglasona pjesma „Tamo doli puli mora“

TAMO DOLI PULI MORA

The image shows a musical score for the song "Tamo doli puli mora". The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody consists of several measures. The first measure is in 3/4 time and contains the notes G4, A4, B4. The second measure is in 3/4 time and contains the notes C5, B4, A4. The third measure is in 2/4 time and contains the notes G4, F#4, E4. The fourth measure is in 2/4 time and contains the notes D4, C4, B3. The fifth measure is in 2/4 time and contains the notes A3, G3, F#3. The sixth measure is in 2/4 time and contains the notes E3, D3, C3. The seventh measure is in 2/4 time and contains the notes B2, A2, G2. The eighth measure is in 2/4 time and contains the notes F#2, E2, D2. The ninth measure is in 2/4 time and contains the notes C2, B1, A1. The tenth measure is in 2/4 time and contains the notes G1, F#1, E1. The eleventh measure is in 2/4 time and contains the notes D1, C1, B0. The twelfth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The thirteenth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The fourteenth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The fifteenth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The sixteenth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The seventeenth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The eighteenth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The nineteenth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The twentieth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The twenty-first measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The twenty-second measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The twenty-third measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The twenty-fourth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The twenty-fifth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The twenty-sixth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The twenty-seventh measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The twenty-eighth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The twenty-ninth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The thirtieth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The thirty-first measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The thirty-second measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The thirty-third measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The thirty-fourth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The thirty-fifth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The thirty-sixth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The thirty-seventh measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The thirty-eighth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The thirty-ninth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The fortieth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The forty-first measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The forty-second measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The forty-third measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The forty-fourth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The forty-fifth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The forty-sixth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The forty-seventh measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The forty-eighth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The forty-ninth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The fiftieth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The fifty-first measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The fifty-second measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The fifty-third measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The fifty-fourth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The fifty-fifth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The fifty-sixth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The fifty-seventh measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The fifty-eighth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The fifty-ninth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The sixtieth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The sixty-first measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The sixty-second measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The sixty-third measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The sixty-fourth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The sixty-fifth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The sixty-sixth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The sixty-seventh measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The sixty-eighth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The sixty-ninth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The seventieth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The seventy-first measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The seventy-second measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The seventy-third measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The seventy-fourth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The seventy-fifth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The seventy-sixth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The seventy-seventh measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The seventy-eighth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The seventy-ninth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The eightieth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The eighty-first measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The eighty-second measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The eighty-third measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The eighty-fourth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The eighty-fifth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The eighty-sixth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The eighty-seventh measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The eighty-eighth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The eighty-ninth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The ninetieth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The hundredth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The hundred and first measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The hundred and second measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The hundred and third measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The hundred and fourth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The hundred and fifth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The hundred and sixth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The hundred and seventh measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The hundred and eighth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The hundred and ninth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The hundred and tenth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The hundred and eleventh measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The hundred and twelfth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The hundred and thirteenth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The hundred and fourteenth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The hundred and fifteenth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The hundred and sixteenth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The hundred and seventeenth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The hundred and eighteenth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The hundred and nineteenth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The hundred and twentieth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The hundred and twenty-first measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The hundred and twenty-second measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The hundred and twenty-third measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The hundred and twenty-fourth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The hundred and twenty-fifth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The hundred and twenty-sixth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The hundred and twenty-seventh measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The hundred and twenty-eighth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The hundred and twenty-ninth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The hundred and thirtieth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The hundred and thirty-first measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The hundred and thirty-second measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The hundred and thirty-third measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The hundred and thirty-fourth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The hundred and thirty-fifth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The hundred and thirty-sixth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The hundred and thirty-seventh measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The hundred and thirty-eighth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The hundred and thirty-ninth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The hundred and fortieth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The hundred and forty-first measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The hundred and forty-second measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The hundred and forty-third measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The hundred and forty-fourth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The hundred and forty-fifth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The hundred and forty-sixth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The hundred and forty-seventh measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The hundred and forty-eighth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The hundred and forty-ninth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The hundred and fiftieth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The hundred and fifty-first measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The hundred and fifty-second measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The hundred and fifty-third measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The hundred and fifty-fourth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The hundred and fifty-fifth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The hundred and fifty-sixth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The hundred and fifty-seventh measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The hundred and fifty-eighth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The hundred and fifty-ninth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The hundred and sixtieth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The hundred and sixty-first measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The hundred and sixty-second measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The hundred and sixty-third measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The hundred and sixty-fourth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The hundred and sixty-fifth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The hundred and sixty-sixth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The hundred and sixty-seventh measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The hundred and sixty-eighth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The hundred and sixty-ninth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The hundred and seventieth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The hundred and seventy-first measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The hundred and seventy-second measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The hundred and seventy-third measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The hundred and seventy-fourth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The hundred and seventy-fifth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The hundred and seventy-sixth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The hundred and seventy-seventh measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The hundred and seventy-eighth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The hundred and seventy-ninth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The hundred and eightieth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The hundred and eighty-first measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The hundred and eighty-second measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The hundred and eighty-third measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The hundred and eighty-fourth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The hundred and eighty-fifth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The hundred and eighty-sixth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The hundred and eighty-seventh measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The hundred and eighty-eighth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The hundred and eighty-ninth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The hundred and ninetieth measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The hundred and ninety-first measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The hundred and ninety-second measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The hundred and ninety-third measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0. The hundred and ninety-fourth measure is in 2/4 time and contains the notes G0, F#0, E0. The hundred and ninety-fifth measure is in 2/4 time and contains the notes D0, C0, B0. The hundred and ninety-sixth measure is in 2/4 time and contains the notes A0, G0, F#0. The hundred and ninety-seventh measure is in 2/4 time and contains the notes E0, D0, C0. The hundred and ninety-eighth measure is in 2/4 time and contains the notes B0, A0, G0. The hundred and ninety-ninth measure is in 2/4 time and contains the notes F#0, E0, D0. The hundredth measure is in 2/4 time and contains the notes C0, B0, A0.

2. Brala ga je lipa Mare od Marice hći.

4. "Daj mi, Mare, zno graha, grah ti obrodil".

3. Njoj dohodi gizdav junak Komarićev sin.

5. "Ne dam, bogme, nijednoga, zač me volja ni".

4.1.10 USPAVANKA

Pjesma "Uspavanka" zapisana je u tročetvrtinskoj mjeri i ima četrnaest taktova. Na kraju trećeg, četvrtog i petog takta označeni su znakovi za ponavljanje. Notni zapis iz prvih triju taktova ponavlja se dva puta dok se četvrti i peti takt ponavljaju tri puta na zapisani tekst. Tekst pjesma uobičajen je za uspavanke te govori o roditeljima koji uspavljaju svoje dijete.

Opseg pjesme je od *f1* do *b1* te je prigodna za rad s djecom srednje i starije dobne skupine.

Tiha dinamika je karakteristična za ugođaj i karakter uspavanke. Kako bi se djeca upoznala i doživjela tihu dinamiku, prije usvajanja pjesme može se odigrati igra u kojoj će djeca zvukovima dočarati tihu noć. Odgojitelj ili odgojiteljica može djeci ponuditi razna glazbala i šuškalice. Djeca će istraživanjem njihovih dinamičkih mogućnosti uočiti „tiha“ glazbala i prepoznati načine na koje su proizvela tihe zvukove. Zatim će odvojiti „glasne“ od „tiših“ te njima dočarati ugođaj tihe noći. Ta glazbala mogu kasnije koristiti pri izvedbi uspavanke.

Primjer 30. Jednoglasona pjesma „Uspavanka“

USPAVANKA

Polagano

Na-naj, na-naj, li-pi sin; o - tac ti je go-spo-din,
Na-naj, na naj, li-pi sin, maj-ka ti je go-spi - ca,
zi - ba-rin-ka ti - či - ca; — na-naj, na-naj,

8

li-pi sin, o-tac ti je go-spo-din. Na-naj, na naj, na — naj.

4.1.11 ZORA RUDI

Pjesma „Zora rudi“ je trodjelnog oblika (ABA). Pjesma je u tročetvrtinskoj mjeri te ima dvadeset i tri takta. Transponirana je iz originalnog zapisa u F-duru kako ne bi bila preniska dječjem glasu te je sada njen opseg od *d1* do *b1*. Primjerena je radu sa srednjom i starijom dobnom skupinom. Tekst pjesme govori o majci koja budi sina u zoru. Obrada pjesme može se integrirati s usvajanjem doba dana, spoznaja o satu i slično.

U pjesmi prevladavaju četvrtinke čije je trajanje jedna doba, no učestale su polovinke čije je trajanje dvije dobe te polovinke s točkom povezane ligaturom za četvrtinku koje traju četiri dobe. Pri usvajanju pjesme djecu treba poticati na izdržavanje notnih vrijednosti i pauza u točnom trajanju.

U sklopu obrade pjesme ili kao motivacija može se odigrati glazbena igra u kojoj djeca usvajaju i razlikuju različito trajanje doba. Djeca sjede u krugu s odgojiteljem/odgojiteljicom. Igra započinje tako što svi zajedno otplješću nekoliko puta najdužu dobu koju će susresti u pjesmi, a to je polovinka s točkom povezana za četvrtinku ligaturom. Ova ritamska figura traje četiri dobe. Na početku svakog kruga odgojitelj/ica demonstrira pljeskanje koje nakon njega/nje svi ponove te zatim odredi što će djeca izgovarati kada na njih dođe red te ponovno demonstrira, npr. svoje ime, najdražu boju, životinju, sport, igru, pjesmu itd. S obzirom na to da svako dijete ima drugačije ime, najdražu boju itd. riječi ne trebaju imati onoliko slogova koliko traje nota već je bitno da riječ izgovore u točnom ritmu. Igra se igra u smjeru kazaljke na satu, svi zajedno plješću zadani ritam te sa svakom novom notom novo dijete uz pljeskanje ritma izgovara zadanu riječ. U svakom krugu uz mijenjanje zadane riječi mijenja se i ritamska figura odnosno brzina izvođenja pljeska. U prvom krugu neka djeca plješću četiri dobe, u drugom tri, zatim dvije te na posljetku jednu, odnosno četvrtinku. Prilikom usvajanja ove igre neka tempo bude sporiji te se postupno može ubrzavati kada djeca postanu sigurnija. Ova igra može se često igrati pri ponavljanju ritamskih figura te pri upoznavanju novih. Pri usvajanju novih ritamskih figura dobro je započeti s jednom te je upotrijebiti s već usvojenima, a nove dodati postupno.

Osim za usvajanje novih i ponavljanje već poznatih ritamskih figura ova igra može poslužiti i kao dobra vježba za razdvajanje riječi na slogove.

Primjer 31. Jednoglasna pjesma "Zora rudi" (transponirano u B-dur)

ZORA RUDI

9
Zo - ra ru - di, maj - ka si - na bu - di. O - ja - na ni - na

16
ni - na - ni ne - na, ni - su joj tran - ci gra - no mo - ja ni - ne - na. _____

_____ zo - ra ru - di, maj - ka si - na bu - di. _____

4.1.12 ŠETALA SE JELICA I IVE

„Šetala se Jelica i Ive“ je pjesma koja ima čakavski tekst, ali čija se melodija ne temelji na istarsko-primorskom folkloru. Pojava ovakvih pjesama primjetna je u drugoj polovici 20. stoljeća, a povezana je s razvojem popularne glazbe. Njezinim uvrštavanjem u pjesmaricu željelo se ukazati na određen broj, ne samo dječjih, kompozicija ovakve strukture.

Pjesma je zapisana u dvočetvrtinskoj mjeri, ima jedanaest taktova i pet strofa. Opseg pjesme je od *e1* do *h1* te je prikladan djeci srednje i starije dobne skupine. Duljina pjesme mogla bi biti problem za djecu srednje dobne skupine te bi odgojitelj ili odgojiteljica mogli po potrebi izostaviti jednu ili više strofa.

Tekst i melodija svake strofe u drugom redu su vrlo slične. Kako izvedba ove pjesme ne bi bila monotona, prvi dio svake strofe može se otpjevati tiho, a drugi, koji započinje od sedmog takta glasnije. Promjena u dinamici djeci se može dočarati igrom vlaka i dočaravanjem njegovog dolaska i odlaska pojačavanjem i stišavanjem zvuka. Cilj ove igre je doživjeti postupno pojačavanje i stišavanje zvuka, odnosno crescendo i decrescendo.

Prateći znakove odgojitelja djeca će pjevati pjesmu i na njegov znak postupno glasnije pjevati. Kako bi djeca bolje doživjela pojačavanje zvuka, dobro je započeti pjevanje u tihoj dinamici. Uz crescendo djeca se „penju“ od nižeg dinamičkog stupnja do sljedećeg višeg – jako tiho, tiho, srednje glasno, glasno, jako glasno. Pri doživljavanju odlaska vlaka odnosno stišavanja zvuka, decrescendo, dobro je započeti pjesmu glasnom dinamikom. U početku je najprimjerenije izvoditi decrescendo između kontrastnih dinamičkih stupnjeva, jako glasno i jako tiho. Nakon toga decrescendo se može izvoditi u manjim dinamičkim rasponima.

Kao motivaciju za ovu igru odgojitelj ili odgojiteljica mogu izmisliti glazbenu priču o vlaku koji dolazi i odlazi s kolodvora i u kojoj djeca imitiraju zvukove. Nadalje, tijekom igre, osim znakovima, djeci se promjene u dinamici mogu prikazati i fotografijama vlaka koji dolazi i odlazi ili dizala koje se penje i spušta.

Primjer 32. Jednoglaska pjesma „Šetala se Jelica i Ive”

ŠETALA SE JELICA I IVE



1.Še - ta - la se Je - li - ca i I - ve ma o ja___ oj ro - ži - ce
2.Sve od Ba - kra do Tr - sa - ta gra - da ma o ja___ oj ro - ži - ce
3.U Riki su njoj ro - bu ku - po va - li ma o ja___ oj ro - ži - ce
4.Zla - tni pr - sten od su - ho - ga zla - ta ma o ja___ oj ro - ži - ce
5.I kor - du - nac tri - put o - ko vra - ta ma o ja___ oj ro - ži - ce



mo - ja še - ta - la se Je - li - ca i I - ve fi - jo - li - ce mo - ja.
mo - ja sve do Ba - kra do Tr - sa - ta gra - da fi - jo - li - ce mo - ja.
mo - ja u Riki su njoj ro - bu ku - po va - li fi - jo - li - ce mo - ja.
mo - ja zla - tni pr - sten od su - ho - ga zla - ta fi - jo - li - ce mo - ja.
mo - ja i kor - du - nac tri - put o - ko vra - ta fi - jo - li - ce mo - ja.

5. ZAKLJUČAK

Već od prvih mjeseci djetetova života može se utjecati na razvoj njegove muzikalnosti, kao i na njegov cjelovit razvoj raznim glazbenim aktivnostima, pjevanjem pjesama, slušanjem glazbe te kroz brojne glazbene igre. Glazba obogaćuje emocije djeteta, razvija smisao za lijepo te utječe na razvoj glazbenih, intelektualnih i tjelesnih sposobnosti.

Glazbene aktivnosti u pravom smislu u brojnim predškolskim ustanovama ne odvijaju se često. Kroz ovaj završni rad odgojiteljima i odgojiteljicama nude se istarsko-primorske narodne pjesme koje su tekstom, opsegom, melodijom i ritmom prikladne dječjoj dobi i opsegu glasa, kao i glazbene igre koje se mogu upotrijebiti u svakodnevnom radu te integrirati s različitim temama. Osim učenja narodnih pjesama one često mogu poslužiti i kao pokretač razgovora o mnogim usko povezanim tema koje bude interes i znatiželju za daljnje otkrivanje tradicije i kulture njihova kraja.

Upoznavanjem i uvažavanjem narodne glazbe kod djece se javlja potreba za njenim kultiviranjem što je bitno za očuvanje identiteta pojedinca i za cijelu zajednicu. Posljednjih godina narodnu glazbu i običaje potrebno je uvrstiti u plan i program jer joj sve više prijeti opasnost od nestajanja. Do toga dolazi zbog velikog plasiranja popularne glazbe putem svih medija koju su brzo prihvatili mlađi slušatelji jer ima privlačne i lako pamtljive melodije. Mladima narodna i tradicijska glazba postaje neatraktivna i neprivlačna jer nisu obrazovani prepoznati njenu pravu vrijednost. Zbog toga bi odgojitelji trebali poticati djecu da vrednuju i čuvaju glazbenu narodnu i kulturnu baštinu kako bi mogli prepoznati kvalitetnu i vrijednu glazbu među mnoštvom izbora (Dobrota, 2001).

6. LITERATURA

Knjige:

1. Andreis, I., Dragotin, Đ., Cvetko, D., Đurić-Klajn, S. (1962) *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga.
2. Bezić, J. (1983) *Elementi za klasifikaciju folklorne glazbe u Hrvatskoj*. Poseban otisak iz Zbornika za narodni život i običaje Južnih Slavena, knj. 49. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
3. Čić, E. (2005) *Hrvatska glazba i glazbenici*. Split: Naklada Bošković, naklada E. Čić.
4. Gortan – Carlin, I. P., Pace, A., Denac, O. (2014) *Glazba i tradicija- Izabrani izričaji u regiji Alpe-Adria*. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.
5. Gospodnetić, H. (2015) *Metodika glazbene kulture za rad u dječjim vrtićima*. Zagreb: Mali profesor.
6. Karabaić, N. (1956) *Muzički folklor Hrvatskog primorja i Istre*. Rijeka: Novi list.
7. Manasteriotti, V. (1981), *Prvi susret djeteta s muzikom*. Zagreb: Školska knjiga.
8. Marić, Lj., Goran, Lj. (2013) *Zapjevajmo radosno: metodički priručnik za odgojitelje, studente i roditelje*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga
9. Marušić, D. (1995) *Piskaj, Sona, Sopi: Svijet istarskih glazbala*. Pula: Castropola.
10. Matetić Ronjgov, I. (2005) *Čakavsko-primorska pjevanka: 128 dvoglasnih čakavskih melodija za omladinu sviju vrsti škola*. Rijeka: Ustanova "Ivan Matetić Ronjgov".
11. Matetić Ronjgov, I. (2017) *Zaspal Pave: zbirka notnih zapisa narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja, drugo, dopunjeno izdanje*. Viškovo: Ustanova „Ivan Matetić Ronjgov“.
12. Pernić, M., Pernić, B., Lovrinić, N. (2018) *Sliku mile Istre naše: Napjevi i glazbala istarsko-primorskog folklor*. Zagreb: Alfa d.d.
13. Pernić, R. (1997) *Meštri, svirci i kanturi*. Buzet: Reprezent d.o.o.
14. Radole, G. (1976) *Canti popolari: raccolti a Materada, Buroli e Visinada in Istria*. Trieste: Edizioni „Italo Svevo“.
15. Reich, T. (1987) *Muzička čitanka*. Zagreb: Školska knjiga.
16. Starec, R. (2001) *Canzoniere Triestino*. Trieste: Edizioni Italo Svevo.

17. Supičić, I. (2006) *Estetika europske glazbe*. Zagreb: Školska knjiga.
18. Širola, B. (1940) *Hrvatska narodna glazba – pregled hrvatske muzikologije*. Zagreb: Matica hrvatska.
19. Štifanić-Mislej, D (2003) *Proljeće u Ronjima : zavičajno stvaralaštvo najmlađih*. Rijeka: Edit.

Tekstovi u publikacijama:

1. Benussi, L. (2003) „Le bitinade di Rovigno“. Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno. XXXIII (2003). Rovinj: Centro di ricerche storiche. 685-700.
2. Bonifačić, R. (2001) O problematici takozvane „istarske ljestvice“. Narodna umjetnost, 38/2. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku. 73-95.
3. Bonifačić, R. (1996) „Tarankanje: A Disappearing Music Tradition“. Narodna umjetnost, 33/1. Zagreb: Institut za etnologiju i folkloristiku. 149-170.
4. Dobrota, S. (2001), Uloga umjetničke i narodne glazbe u životu mladog čovjeka. Hrvatska obzorja: časopis Ogranka Matice hrvatske Split, 9 (1): 177-184.
5. Gortan-Carlin, I., P. (2012) Glasba istarskih slobodnih skladateljev na prehodu v 21. stoletje in njena vloga v regionalnem turizmu. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta – oddelek za muzikologijo.
6. Grgurić, D. (2004) „Bugarenje u Žejanama“. Zbornik radova s Trećeg međunarodnog muzičkog skupa „Glazbeno obrazovanje u Istri tijekom stoljeća – u spomen Slavku Zlatiću. Ur. I.P. Gortan-Carlin. Novigrad: Pučko otvoreno učilište Novigrad-Cittanova. 181-193.
7. Veljović, M. (2010) „U susret 150. Godini rođenja Matka Brajše Rašana (1859. – 2009.): Harmonizacija istarsko-primorskih narodnih napjeva u svjetlu novih spoznaja.“ Zbornik radova „Ruralna i urbana glazba istarskog poluotoka“. Ur. I.P. Gortan-Carlin. Novigrad: Katedra Čakavskog sabora za glazbu Novigrad. 31-45.
8. Zlatić, S. (1972) „Muzički folklor Istre, Hrvatskog primorja i sjevernojadranskih otoka“. Rad XVII. Kongresa Saveza udruženja folklorista Jugoslavije – Poreč 1970. Zagreb. 83-86.

7. POPIS PRIMJERA

| | |
|--|----|
| Primjer 1. Dur ljestvica sa VI. sniženim stupnjem..... | 7 |
| Primjer 2. I. tip istarske ljestvice u tercama i sekstama | 8 |
| Primjer 3. II. tip istarske ljestvice u tercama i sekstama | 8 |
| Primjer 4. III. tip istarske ljestvice u tercama i sekstama | 8 |
| Primjer 5. IV. tip istarske ljestvice u tercama i sekstama..... | 8 |
| Primjer 6. Pjesma „A, E, I, O, U“ | 17 |
| Primjer 7. Pjesma „Bilo vavek veselo“ (transponirano u D-dur)..... | 18 |
| Primjer 8. Pjesma „Ča je more“ | 19 |
| Primjer 9. Pjesma „Katarina zlata kći“ | 20 |
| Primjer 10. Pjesma „Mali Frane“ | 20 |
| Primjer 11. Pjesma „Oj, Tonina“ | 21 |
| Primjer 12. Pjesma „Pala je škura noć“ | 22 |
| Primjer 13. Pjesma na melodiji narodnog plesa „Sette passi“ | 23 |
| Primjer 14. Pjesma „Tamo doli puli mora“ | 23 |
| Primjer 15. Pjesma „Uspavanka“ | 24 |
| Primjer 16. Pjesma „Zora rudi“ (transponirano u B-dur) | 24 |
| Primjer 17. Vježba 1: | 25 |
| Primjer 18. Vježba 2: | 26 |
| Primjer 19. Vježba 3: | 26 |
| Primjer 20. Jednoglasna pjesma „A, E, I, O,U“ | 27 |

| | |
|--|----|
| Primjer 21. Jednoglasna pjesma „Bilo vavek veselo“ (transponirano u D-dur) | 29 |
| Primjer 22. Jednoglasna pjesma „Ča je more“ | 31 |
| Primjer 23. Jednoglasna pjesma „Katarina zlatna kći“ | 33 |
| Primjer 24. Jednoglasna pjesma „Mali Frane“ | 35 |
| Primjer 25. Jednoglasna pjesma „Oj, Tonina“ | 37 |
| Primjer 26. Jednoglasna pjesma „Pala je škura noć“ | 39 |
| Primjer 27. Jednoglasna pjesma na melodiju plesa „Sette passi“ | 41 |
| Primjer 28. Brojalica „Stari sokovnik“ | 42 |
| Primjer 29. Jednoglasna pjesma „Tamo doli puli mora“ | 43 |
| Primjer 30. Jednoglasna pjesma „Uspavanka“ | 44 |
| Primjer 31. Jednoglasna pjesma „Zora rudi“ (transponirano u B-dur) | 46 |
| Primjer 32. Jednoglasna pjesma „Šetala se Jelica i Ive“ | 48 |

8. SAŽETAK

Za razliku od umjetničke glazbe koja se temelji na temperiranom sustavu u kojem se glasovi po polutonovima redaju s uvijek istim razmakom, čar i vrijednost, osebnost i neobičnost istarsko-primorske narodne glazbe proizlazi u prvom redu iz toga što zvuči posve netemperirano. Matko Brajša Rašan, kao i mnogi drugi prije njega, pokušao je pogoditi intonaciju narodne popijevke i fiksirati je notama, no tek je Ivanu Matetiću Ronjgovu uspjelo u naumu pronaći sustav u melodiji i harmoniji istarsko-primorske narodne glazbe. Matetić je utemeljio teoriju o četirima tipovima istarske ljestvice. Svakom od četiriju tipova, osnovna je karakteristika frigijska kadenca, a opseg pjesama ljestvični heksakord. Donijevši takvu glazbu na koncertni podij, svojim djelima je dao primjere kako ta glazba može biti temelj umjetničkog glazbenog stvaralaštva. Primjerom Ivana Matetića Ronjgova krenuli su i brojni drugi. Među prvima bio je jedan od najistaknutijih hrvatskih glazbenika Slavko Zlatić, a slijedili su ga Josip Kaplana, Miro Klobas, Nello Milotti, Boris Papandopulo i mnogi drugi.

Istarsko-primorsko područje poznato je i kao multinacionalna regija koja je tijekom stoljeća prihvaćala različite načine pjevanja i sviranja. Prema dosad objavljenim teorijama i podjelama, načini pjevanja u Istri i primorju dijele se na: dvoglasno pjevanje na „tanko i debelo“, pjevanje „u dva“, bugarenje, tarankanje, glagoljaško pjevanje, pjevanje istarskih Talijana, bitinada, môra kantàda i pjevanje Perojaca.

Usprkos bogatoj povijesti i posebnosti ove glazbe prijeto joj zaborav. Mladima narodna glazba postaje neatraktivna i neprivlačna jer nisu obrazovani prepoznati njenu pravu vrijednost. Zbog toga je svrha ovog završnog rada potaknuti odgojitelje na održavanje glazbenih aktivnosti koristeći istarsko-primorske narodne pjesme, integrirati ih u svakodnevni rad te unaprijediti djetetov intelektualni, emocionalni, socijalni i tjelesni razvoj.

Za potrebe ovog rada analizirano je 12 istarsko-primorskih (dvoglasnih) pjesama (*A,E,I,O,U*, *Bilo vavek veselo*, *Ča je more*, *Katarina zlatna kći*, *Mali Frane*, *Oj, Tonina*, *Pala je škura noć*, *Sette passi*, *Tamo doli*, *Uspavanka*, *Zora rudi*, *Šetala se Jelica i Ive*)

koje su notografirane jednoglasno za potrebe metodičkog pristupa u predškolskim ustanovama te su predložene moguće igre i metodički postupci pristupa obradi usvajanja pjesama. Kroz dane primjere istarsko-primorskih narodnih pjesama za djecu nastoji se olakšati odgojiteljima pronalazak te uporaba istih u svakodnevnom radu.

Ključne riječi: istarsko-primorska narodna glazba, istarska ljestvica, odgojitelji, dijete

9. SUMMARY

Unlike artistic music based on a tempered system in which the voices are arranged in semitones with the same interval, the charm and value, the peculiarity and unusualness of Istrian and littoral folk music stems primarily from the fact that it sounds completely untempered. Matko Brajša Rašan, like many others before him, tried to guess the intonation of the folk song and write it down with notes, but only Ivan Matetić Ronjgov managed to find a system in the melody and harmony of the istrian and littoral folk music. Matetić founded the theory of four types of Istrian scales. For each of the four types, the basic characteristic is the Phrygian cadence, and the range of the songs is a hexatonic scale. With bringing such music to the concert stage, he gave examples in his works of how that music can be the foundation of artistic musical creations. Many others followed the example of Ivan Matetić Ronjgov. Among the first was one of the most prominent Croatian musicians Slavko Zlatić, followed by Josip Kaplana, Miro Klobas, Nello Milotti, Boris Papandopulo and many others.

The Istrian and littoral area is also known as a multinational region that has accepted different ways of singing and playing instruments over the centuries. According to the theories and divisions published so far, the ways of singing in Istria and the littoral area are divided into: two-part singing in "tanko i debelo", singing "u dva", „bugarenje“, „tarankanje“, Glagolitic singing, singing of Istrian Italians, „bitinada“, „môra kantàda“ and singing of Peroj people.

Despite the rich history and peculiarities of this music, it is threatened by oblivion. For young people, folk music can be seen as unattractive and uninviting because they are not educated to recognize its true value. Therefore, the purpose of this paper is to encourage educators to hold musical activities using Istrian-littoral folk songs, integrate them into everyday work and improve the child's intellectual, emotional, social and physical development.

For the purpose of this paper, 12 Istrian-littoral (two-part) songs were analyzed (*A, E, I, O, U, Bilo vavek veselo, Ča je more, Katarina zlatna kći, Mali Frane, Oj, Tonina, Pala je škura noć, Sette passi, Tamo doli, Uspavanka, Zora rudi, Šetala se Jelica and Ive*) and

notarized unanimously for the needs of methodical approach in preschool institutions. There were also suggested possible games and methodical procedures of approach to processing the adoption of songs. The aspiration of given examples of Istrian-littoral folk songs for children is to try to make it easier for educators to find and use them in everyday work.

Key words: Istrian and littoral folk music, Istrian scale, educators, child