

Nedoumice s troosminskom mjerom

Pavel Rojko, Zagreb

Ako se u vezi s troosminskom (3/8) mjerom u nastavnoj praksi pojavljuju neka (posebna) pitanja – a čini se da je tako – ona se mogu svesti na sljedeće:

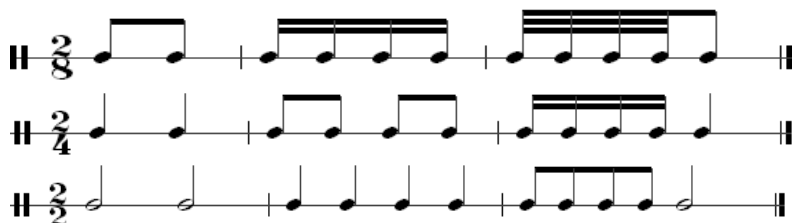
1. Kako ritamskim slogovima izgovarati dobe u troosminskoj mjeri – *ta ta ta* ili *ta te ti*?
 2. Kako da učenici kucaju troosminsku mjeru
 - a) trima ravnomjernim otkucajima, ili
 - b) da mašu, „dirigiraju“ trokut, odnosno da trokut markiraju klizanjem ruke po stolu, ili, eventualno, nekim, još mogućim „trodobnim“ pokretima?
 3. Čuje se (ponekad) i to da je troosminska mjera „u biti četvrtinka s točkom (sic!)“
 4. Što sa složenim (ternarnim) osminskim mjerama?
- Pokušat ćemo odgovoriti na ta pitanja.

Ad 1.

Neki nastavnici u praksi misle (dakle) da troosminsku mjeru treba ritamskim slogovima čitati kao *ta te ti*, a ne *ta ta ta* kao što misle neki drugi, uključujući i autora ovoga teksta. Reći ćemo odmah, i bez okolišanja: čitanje 3/8 mjere ritamskim slogovima *ta te ti* **pogrešan je postupak**. Evo zašto!

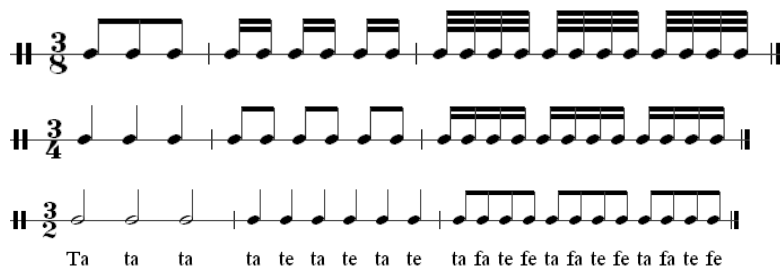
Troosminska je mjera trodobna mjera jednako kao što je trodobna tročetvrtinska i tropolovinska i, eventualno, neka druga mjera. Analogno primjeru (1): (v. Rojko, 2004, 49)

Primjer 1



u kojemu se jasno vidi da je riječ **o istoj mjeri**, u kojoj dobe i ritam samo **drukčije izgledaju**, ali se **jednako čitaju**, i što je važnije – **jednako izvode** – trodobne se mjere mogu prikazati ovako:

Primjer 2



I tu je, naravno, riječ o **istoj mjeri** koja se **potpuno jednako izvodi i jednako čita ritamskim slogovima**, i to onako kao što se vidi na tropolovinskom primjeru. Nema nikakva teorijskog ni praktičnog razloga da se troosminski primjer čita drugačije.

Slogovi *ta te ti* u francuskim su govorenim trajanjima „rezervirani“ za triolu (Rojko, 2012, 122):

Primjer 3

Triola, jasno, nema ništa zajedničko s 3/8 mjerom. Ovo (primjer 4):

i ovo (primjer 5):

dvije su potpuno različite stvari. U prvom je slučaju riječ o **trima dobama**, u drugom o **jednoj dobi**. U prvom je primjeru riječ o **mjeri** u drugom o **ritmu**. Bez obzira na to što će se glazba u troosminskoj mjeri izvoditi *na jedan*, kao što se čini često – ali ne uvijek (v. dolje) – tri dobe ostaju **tri dobe**, a ne **ritam na jednoj dobi** kao što je uvijek slučaj s triolom (ako nije *velika*). Sve ritamske figure u primjeru 3, uključujući, jasno, i onu na desnoj strani **jednodobne su** – to je bitno.

U nekim ranijim tekstovima (Rojko, 2012, 2012a) govorili smo o tome da se na nastavi solfeggia stječu intonacijski i ritamski pojmovi. Kao (zvučni, akustički, glazbeni) pojmovi, u našoj se svijesti pohranjuju pojedine intonacijske i ritamske jedinice: svaki pojedini interval, svaki kvintakord (npr. durski, molski ... itd.), svaka ljestvica (npr. durska, prirodno-molska, dorska ...) ... itd., te **ritamske figure**. Ritamske figure su skupovi različito raspoređenih događaja – u pravilu – u okviru jedne dobe. Ritamske figure su, dakle, pojmovi:

- ❖ je **notni** znak za pojam jednog događaja na jednoj dobi
- ❖ je **notni** znak za pojam dvaju jednakih događaja na jednoj dobi
- ❖ je **notni** znak za pojam četiriju jednakih događaja
- ❖ je **notni** znak za pojam triju jednakih događaja na jednoj dobi, itd.

Ti, i svi ostali ritamski pojmovi mogu figurirati u našoj svijesti samo na razini značenja, dakle, bez imena, ali mogu dobiti i imena. Sustav takvih imena pojmova čine francuski ritamski slogovi pa su tako imena za naše figure redom: *ta*, *tate*, *tafatefe* i *tateti*. *Tateti* je, dakle, **ime ritamske figure**, tj. **pojma** triole.

Za razliku od ritma koji može biti vrlo bogat i raznolik, mjera je relativno primitivno mjerenje vremena, poput sata, ali uz pomoć svega dviju (dvodobnost) ili triju (trodobnost) jedinica – doba – koje se uglavnom ravnomjerno ponavljaju. Mjeru, koju ne vidi napisanu, čovjek može shvaćati (osjetiti) samo kao dvodobnost i kao trodobnost – sve ostalo (u glazbi) kombinacije su toga dvoga. Mjere nisu glazbeni pojmovi kao što su to ritamske figure, stoga homonimna upotreba ritamskog imena *ta te ti* za označavanje mjere mora zbunjivati učenike.

Da je triola i troosminska mjera ista stvar, vjerojatno L. Bernstein ne bi svoju *Americu* iz *West Side Story* napisao ovako:¹

Primjer 6

Tempo di Huapango



nego ovako:

Primjer 7



jer bi to za izvođače bilo jednostavnije. Bi li to bilo isto?

Možda je nekima od „zastupnika“ logike *ta te ti* argument za to tempo troosminske mjere (koja je, valjda, „prebrza“ da bi se mogla izgovarati *ta ta ta*). Takve ćemo upozoriti da su, na primjer:

Buss und Reu, iz *Mathäuspassiona* J. S. Bacha (v. ovaj primjer i dolje!),

Primjer 8.



Et Exultavit, iz, također Bachovog, *Magnificata*

Primjer 9



Arija o mjesecu iz *Rusalka* A. Dvořáka

Primjer 10

¹ To što je ovdje mjera šesteroosminska a ne troosminska, ne mijenja ništa na stvari jer je šesterodobna mjera složena od dvije trodobne pa sve što vrijedi za ove druge vrijedi i za prvu. Vidi o tome i kasnije u tekstu!

Larghetto, tempo I.



Mê sí-čku na ne-bi hlu bo kém _____ svê-tlo-tvé da-le-ko vi-di_ itd.

znatno sporiji od, recimo,
Arije *Di quella pira*, iz *Tubadura*, G. Verdija

Primjer 11

Allegro (♩=100)



Di que - la pi - ra l'or - en - do fo - co... itd.

da ne govorimo o svim valcerima ovoga svijeta i o mnogim drugim trodobnim skladbama (koje nisu troosminske). Ako bi ijedan od navedenih primjera trebalo čitati logikom **ta te ti**, onda je to, paradoksalno, tročetvrtinski *Di quella pira* a ne troosminski primjeri Bacha i Dvořáka. Usput, kako bi se, stvarno, logikom **ta te ti** pročitala *Di quella pira*?

I za sljedeći je primjer normalno da se čita „normalno“ a ne logikom **ta te ti**:

Primjer 12

Allegretto

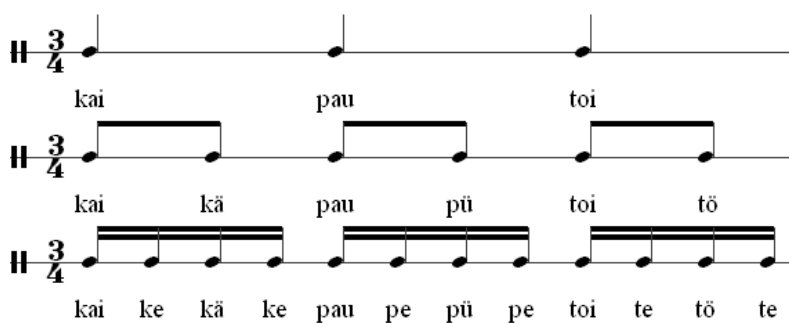


Prez de rem parts de Se - vil _____ le, Chez mon a - mi³ Lil-las Pas tia...

G. Bizet: *Carmen, Séguedille et duo*

Ali, problem ima još jednu dimenziju. Pridavanje **različitih** slogova **ta te ti** svakoj od triju doba sugerira da među trima dobama postoji neka (duboka, tajanstvena, nedokučiva) razlika (te ih treba različito nazivati). To podsjeća na postupak R. Münnicha i njegov pokušaj uvođenja „originalnih“ ritamskih slogova koji bi, eto, baš za svaku dobu bili različiti (v. o tome Rojko, 2012, 124).

Trodobna mjera (svaka, pa i troosminska) čitala bi se ovako (primjer 13):

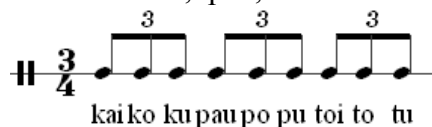


kai pau toi

kai kã pau pü toi tö

kai ke kã ke pau pe pü pe toi te tö te

Triole, pak, čitale bi se ovako (primjer 14)



kaiko ku pau po pu toi to tu

dakle, ne *kai pau toi* kao što bi moglo proizlaziti iz analogije s problemom koji obrađujemo.

Po tom sustavu, troosminska, i sve ostale trodobne mjere, čitala bi se, dakle: *kai pau toi*, što je u ideji isto kao i *ta te ti*.

Sustav R. Münnicha nije prihvaćen u glazbenonastavnoj, a pogotovo nije prihvaćen u glazbenoj praksi jer ga nisu „prepoznali“ glazbenici. Doista, nema među trima dobama nikakve (osim kvazididaktičke) razlike koja bi opravdala potrebu njihova različitog imenovanja.

Ako troosminsku mjeru čitate *ta te ti*, znači li to da ćete sljedeći primjer čitati onako kako je označeno slogovima u prvom retku, ili onako kako pokazuje drugi redak?

Primjer 14.

ti ta te ti ta te te ti ti ta te te ti ti ta -
ta ta ta ta ta ta te ta te ta ta te ta te ta -

(J. S. Bach: *Dein Wachstum sei feste und lache vor Lust, Bauernkantate, BWV 1212*)

Kako troosminska mjera nije neka posebna trodobna mjera, znači da i sljedeći primjer treba čitati logikom *ta te ti*.

Primjer 15.

Ta fa te ti ta fa te - ta fa te - ta fa te fe ti fi ? ? ? ? te

Kako bi se, nadalje, slijedeći logiku *ta te ti*, čitao sljedeći primjer?

Primjer 16.

(J. S. Bach: *Buss und Reu, Mathäuspassion BWV, 244*)

Nije li sasvim „normalno“ da se to pročita ovako:

Primjer 17.

Ta ta ta taaa ta fa te ta ta taaa

premda bi – iako nelogično – išlo i ovako:

Primjer 18.

Ta te ti taaa ta fa te te ti taaa

Ali, kako bi se *ta te ti*-logikom pročitalo ovo?

Primjer 19.



(taktovi 53-56 iste arije).

Ako bi se troosminska mjera čitala tako, dakle *ta te ti*, onda **tako treba čitati svaku trodobnu mjeru**: tročetvrtinsku, tropolovinsku i, eventualno, svaku drugu.

Još jednom: troosminska mjera je sasvim „normalna“ trodobna mjera, tj. ona nije ni više ni manje trodobna, nego sve ostale trodobne mjere.

Ad 2.

Hoće li djeca markirati trokut (ili nekim drugim, „uglatim“ kretnjama markirati trodobnosti), ili će ravnomjerno otkucavati sve tri dobe, manje je ili više svejedno, pri čemu treba reći da je ravnomjerno otkucavanje jednostavnije. Markiranjem trokuta ne dobivamo ništa što nismo dobili jednostavnim otkucavanjem. Osjećaj trodobnosti – a to je ovdje bitno – ne dobiva se takvim, izvanjskim radnjama. On se, taj osjećaj, stvara tako što se na početku učenja prva doba lagano naglašava. Paziti treba da se ne prijeđe u karikaturu, jer prva doba u trodobnoj mjeri nije nužno fizički naglašena, njezin je naglasak više psihičke nego fizičke prirode. Trodobnost se, na primjer, osjeća i pri sviranju orgulja, premda orguljaš nema mogućnosti da prvu dobu odsvira jače. Pogrešna je, na primjer, praksa da se prva doba kuca olovkom, a ostale dvije prstima, ili, pak, da se na prvu dobu velikom kretnjom, cijelom podlakticom „struže“ po klupi, a ostale dvije da se zatim, također relativno velikim pokretima, otkucaju okomito. Diskretan naglasak pri kucanju treba da je u kretnji ruke, a ne u udarcu o klupu. Markiranjem trokuta mahanjem ili struganjem klupe postiže se samo to da djeca razlikuju prvu od druge, i drugu od treće dobe – ali samo po njihovu mjestu u nizu, ali ne i po njihovom ritamskom (dobnom) karakteru. Želimo li da se u kretnjama osjeti trodobnost, to mora biti baš „dirigiranje“ (mahanje po zraku, a ne struganje po klupama) jer će tada prva kretnja – prema dolje – već sama po sebi, ali i uz nešto svjesne namjere dati potreban **zamah** trodobnosti. Pri „crtanju“ trokuta po klupi to nije moguće izvesti. Osjećaj trodobnosti razvit će se i pri spomenutim velikim kretnjama – klizanjem podlaktice na prvu dobu ... ali, to je nažalost, nedopustivo didaktičko karikiranje. Prava glazba ne zvuči tako! Kako bi, na primjer, zvučali Chopinovi valceri, mazurke i poloneze, svi ostali valceri, kad bi se prve dobe naglašavale onako kako se to često čini na nastavi solfeggia?

U nastavi se treba rukovoditi i načelom ekonomičnosti što znači da ciljeve treba postizati s najmanjim mogućim naporom. Ravnomjerno otkucavanje sigurno je jednostavnije i lakše od „crtanja“ trokuta.

Ali, kao što rekosmo, to nije problem. Jest, međutim, problem ako se pritom misli samo na troosminsku a ne i na ostale trodobne mjere. Ako dirigirate troosminsku mjeru, onda to isto treba činiti i kod tročetvrtinske i tropolovinske i svih ostalih trodobnih mjera koje se mogu pojaviti. Troosminska mjera jednako je trodobna kao i sve ostale trodobne mjere – ona nije nikakva iznimka.

Ad 3.

Onaj tko tvrdi da je troosminska mjera *zapravo četvrtinka s točkom* – a čuli smo i takve tvrdnje – u velikoj je teorijskoj zabludi. To mehaničkim „zbrajanjem“ osminki, zapravo njihovih grafičkih znakova, tako ispada, ali četvrtinka s točkom ovdje:

Primjer 22



nema baš ničega zajedničkog s četvrtinkom s točkom u troosminskoj mjeri

Primjer 22



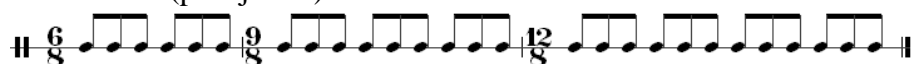
Ono što smo rekli na primjeru triole, možemo ponoviti i ovdje: četvrtinka s točkom u gornjem je primjeru **ritamska pojava**, koja je samo dio mjere (takta), a u donjem **pojave glazbene mjere** koja pokriva cijeli takt.

Ako malo prijeđemo u banalnost, reći ćemo i to da četvrtinka s točkom ima upravo toliko zajedničkog s **cijelim taktom troosminske mjere** koliko polovinka s točkom, ili cijela nota s točkom imaju zajedničkog s **cijelim taktom** tročetvrtinske u prvom, odnosno, s **cijelim taktom** tropolovinske mjere u drugom slučaju.

Ad. 4

Sve što je dosad rečeno, odnosi se i na sve složene ternarne mjere, i to ne samo simetrične (6/8, 9/8, 12/8 ...) nego i na asimetrične (5/8, 7/8, 8/8 /npr. 3+2+3/, 9/8 /npr. 2+2+2+3/ ...). Ternare ni ovdje ne valja čitati *ta te ti* nego *ta ta ta*.²

Ovo (primjer 23):

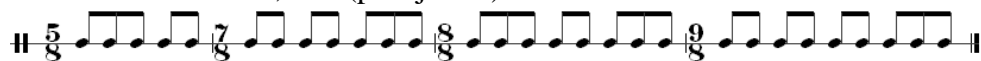


nije isto što i ovo (primjer 24):



pa se ne može jednako ni čitati. Logika *ta te ti* vrijedi samo u drugom primjeru, u prvom – nikako!

Jednako tako, ovo (primjer 25):



nije isto što i ovo (primjer 26):



I ovdje će se slogovima *ta te ti* izgovarati samo triole, nikako ternari u gornjim, asimetričnim mjerama.

² Ako je nesporno za izgovor – što vrijedi samo za izgovaranje u brzom tempu – može se *ta* pretvoriti u *da* koji se, stisnutim zubima, lako izgovara i u vrlo brzom tempu.

Da je E. Cossetto svoj *Kirales*, umjesto ovako (kako jest):

Primjer 27

Presto, ma pesante E. Cossetto: *Kirales*

sempre f - in modo rustico itd.

napisao ovako:

Primjer 28

Presto, ma pesante E. Cossetto: *Kirales*

sempre f - in modo rustico itd.

bi li to bilo isto?

Sljedećih (samo) nekoliko primjera³ pokazat će upravo to kako bi bilo nelogično, neke i nemoguće, čitati logikom *ta te ti* zbog (polaganog) tempa, ili/i zbog zamršenog ritma.

Primjer 29

C. Debussy: *Prélude à l'après-midi d'un faune*
- flauta, početak

itd.

Primjer 30

V. Bellini: *Norma, Casta Diva*

Ca - sta_ Di - va... itd.

Primjer 31

V. Bellini: *Norma, Casta Diva*
- taktovi 30, 31, 32

itd.

³ Takvih bismo primjera mogli citirati „na vagone.“ Čak je i svima poznati traviatavalcer *Libiamo ne' lieti calici* – ako niste znali – u troosminskoj a ne „valcerskoj“ tročetvrtinskoj mjeri.

Primjer 32

Andante sostenuto L. v. Beethoven: *Fidelio, Quartett*
- početak nastupa Marzelline



Mir ist so wun - der - bar es engt das Herz mir ein... itd.

Primjer 33

G. Donizetti: *L'elisir d'amore*
- početak arije Nemorina *Una furtiva lagrima*



U-na fur-ti - va la gri ma__ neglioc-chi su - oi spun - to... itd.

Primjer 34

Allegretto grazioso J. P. Martini: *Plaisir d'amour*



Plai - sir d'a - mour - ne du - re qu' un mo - ment itd.

Primjer 35


Walthher: *Mässig* R. Wagner: *Majstori pjevači*



Am sti-len Herd_ in Win-ters-zeit__ wannBurgund Hofmir ein_ ge schneit ... itd.

Primjer 36


Andante *Ten. I Solo* F. Schubert: *Missa u Es-duru, Et incarnatus est*



Et in__car - na - tus est de__spi__ri - tu san__cto ex__Ma - ri__a, Ma-ri__a vir__gi ne... itd.

Ta, *te te ti* logika nalagala bi, dakle, da se u tom, Schubertovom primjeru ternari čitaju *ta te ti*, ali se u sljedećem primjeru, Beethovenovoj dvostrukoj fugi iz četvrtoga stavka *Devete* to ne bi činilo jer je u šestčetvrtinskoj mjeri (6/4) a izvodi se barem triput brže nego *Et incarnatus* (primjer 37):

Allegro energico, sempre ben marcato (♩ = 84)



f Freu - de schö - ner Got - ter - fun - ken Toch - ter aus E - ly - si - u__um... f Seid__ um - schlun - gen Mil - li - o - nen... itd.

Zaključak

Od triju pitanja koja smo ovdje razmatrali, jedno, to jest ono o načinu markiranja trodobnosti, relativno je nebitno: troosminska, ali tada i svaka druga trodobna mjera, može se markirati ovako ili onako – to je sasvim svejedno. Kako se mahanjem trokuta, ili struganjem stola ne dobiva ništa, jednostavnije je ipak ravnomjerno kucanje.

Izgovaranje osminske mjere slogovima *ta te ti*, a pogotovo, pak, „shvaćanje“ da je troosminska mjera „zapravo četvrtinka s točkom“ teorijski je neodrživo. Troosminsku mjeru i sve njezine derivate treba smatrati normalnim trodobnim pojavama, kao što takvima smatramo tročetvrtinsku i trolovinsku, također s njihovim derivatima.

Do teorijskih pogrešaka poput te, dolazi gotovo uvijek kad se odgovori na neka praktična metodička pitanja ne traže u glazbi nego se konstruiraju „iz glave,“ u nekoj vrsti virtualnoga, pseudodidaktičkog laboratorija, nerijetko u želji da se bude „originalan“ po svaku cijenu. Citirani glazbeni primjeri jasno pokazuju kako priča o troosminskoj mjeri i *ta te ti logici* „pada u vodu“ čim se malo zaviri u glazbenu literaturu.

Naravno, to nije jedini takav primjer. Ima ih mnogo a njima svakako pripada i pokušaj R. Münnicha koji smo već spomenuli, a opširnije opisali na drugom mjestu (Rojko, 2012, 123-125). Jedan od drastičnijih primjera takvoga kvaziteorijskog, pseudodidaktičkog, virtualnog, u svakom slučaju, neglazbenog pristupa, predstavljaju slogovi⁴ u tzv. funkcionalnoj metodi solfeggia. Da je njihova autorica pokušala *funjarezirati* stvarnu glazbu (ili da to pokušaju učiniti oni koji se time i danas nekritično služe), gotovo smo sigurni da ne bi ostvarila svoju „originalnu“ zamisao (a ovi drugi vjerojatno bi odustali od takvoga nakaradnog, ali, po posljedicama, nipošto bezazlenog postupka). Neke smo takve primjere pokazali na drugom mjestu (Rojko, 2011, 2012) pa ćemo ovaj prikaz završiti još jednim, koji demonstrira artificijelnost obiju spomenutih pojava:

Primjer 38

Allegretto grazioso A. Dvorák: *Slavenski ples* op. 72, br. 2 u e-molu

The image shows a musical score for two staves. The top staff is for Violin I (vl.) and the bottom for Flute I (fl.). The music is in 3/8 time, key of E-flat major, and marked 'Allegretto grazioso'. The lyrics are: 'so lje so fi so lje so fu nja re do re re nja re di re fu nja nja re do ti do' (top staff) and 'so lje so fi so te le lje nja re do so nja fu nja re nja so fu nja re do' (bottom staff). Musical markings include dynamics (p, pp), accents (fz), and hairpins (dim., rit.).

Kako se primjer izgovara – pa, dakle, i misli – „funkcionalnim“ slogovima, to vidimo! Jasno je da ga ritamski ne treba čitati *ta te ti*-logikom nego „normalno.“

Na kraju, nešto mnogo važnije! Francuski ritamski slogovi (kao, uostalom, i relativne metode intonacije) nastali su (u osamnaestom stoljeću!) radi pojednostavnjivanja zamršene notacije kako bi se običnim ljudima – ne glazbenicima! – omogućilo elementarno glazbeno opismenjivanje. Ritamski su slogovi, dakle, stvoreni za glazbene amatere, a ne za profesionalce. Glazbeno opismenjivanje na predmetu *sofeggio* izvodi se logikom profesionalne glazbene nastave te je sasvim **opravdano napustiti sve ritamske slogove** i ritam svladavati u prvom redu (tjelesnim) **izvođenjem** – otkucavanjem, pljeskanjem, sviranjem na jednom tonu, i sl. – i izgovaranjem na neutralnom slogu.

Autor teksta svjestan je toga da posljednjom tvrdnjom donekle dovodi u pitanje način obrade ritma koji opisuje u svojoj *Metodici* (Rojko, 2004). ***Ipak, sadašnje je uvjerenje autora da bi ritamske slogove trebalo izostaviti iz obrade ritma. Sve ostalo u postupcima (obrade ritma) kako je u knjizi opisano može ostati isto.*** Zašto se onda ritamski slogovi tamo uopće pojavljuju? Dva su tome razloga. Prvo, pišući knjigu i, uopće, baveći se metodikom glazbene nastave, autor je ušao u jednu, već postojeću metodičku tradiciju u kojoj su se takve stvari

⁴ Slogovi o kojima govorimo, ne mogu se, naravno, nazvati solmizacijskima, jer naziv *solmizacija* dolazi od kombinacije *sol-mi* a ovdje nema sloga *mi*. Mogla bi se možda nazvati *solmazacijom*, ili *solnjazacijom*. Logičnija je, međutim, *funjarezacija* jer se kombinacija *fu-nja-re* pojavljuje vrlo često.

uzimale „zdravo za gotovo“ pa ih ni on nije mogao „odbaciti preko noći,“ i, drugo, knjiga je pisana u vrijeme kad je glazbenonastavni program osnovne općeobrazovne škole predviđao i glazbeno opismenjivanje, te su pojednostavnjivanja ritma (ritamskim slogovima) i intonacije (relativnim metodama) bila metodički opravdana. Kako se od glazbenog opismenjivanja u općeobrazovnoj školi odustalo, ona nam više nisu potrebna. Dobro ih je znati za moguće prigode elementarnoga glazbenog opismenjivanja amatera, u prvom redu zbornih pjevača.

Pozivanja u tekstu

- Rojko, P. (2004) *Metodika nastave glazbe – Praksa I. dio*. Zagreb: Naklada Jakša Zlatar.
(2011) *Quousque tandem ... FMP. Tonovi, 57, 65-83.*
(2012) *Glazbenopedagoške teme*. Zagreb: Naklada Jakša Zlatar.
(2012) *Psihološke osnove intonacije i ritma*. Zagreb: (drugo, elektroničko izdanje).