

La-mol ili do-mol? Je li dvojba još uvijek aktualna?

Pavel Rojko, Zagreb

Molska ljestvica, tj. molski modus¹ u nastavi intonacije (solfeggia) može se tretirati kao paralela durskoj ljestvici/modusu (*C-dur-a-mol*, *G-dur-e-mol*, itd.), ili, pak, kao njegov istoimeni modus (*C-dur-c-mol*, *G-dur-g-mol*, itd.). U nastavnoj praksi češći je prvi slučaj – dur/paralelni mol (*metoda la-mol*) – premda i drugi – istoimeni dur/mol (*metoda do-mol*) – ima svoje zagovornike. U hrvatskoj praksi nastave intonacije istoimeni se mol (*metoda do-mol*) pojavljuje jedino u okviru tzv. funkcionalne metode solfeggia (dalje FM).

U metodama apsolutne intonacije o dvojbi se ne govori – u tom se načinu rada smatra „normalnim“ da se nakon tonskog prostora C-dura obradi prostor a-mola, nakon F-dura prostor d-mola, itd. – pa proizlazi da se dvojba o *la-molu* ili *do-molu* pojavljuje samo u okvirima relativnih metoda.

Do-mol metoda nije, naravno, originalni izum tzv. funkcionalne muzičke pedagogije (dalje, FMP) premda bi se takav dojam kod nas mogao steći zbog toga što se autorica FMP-a nije nigdje pozivala na autore koji su mol tretirali na isti način znatno prije nje.

O dilemi: *la-mol* ili *do-mol* godinama su intenzivno raspravljali (i o tome žustro polemizirali) engleski glazbenici i glazbeni pedagozi druge polovice devetnaestoga i prve dvadesetoga stoljeća. Pritom su zagovornici *metode la-mola* bili znatno brojniji od zagovornika *do-mola*.

Originalni *tonik-solfa* sustav kako ga je ustanovila Sarah Ann Glover, a kasnije razradio John Curwen čvrsto je ostao na stajalištu *la-mola*, a tako je ostalo i u *tonika-do metodi* pa i u ostalim relativnim metodama (npr. u metodi *Jale* i u *Kodályjevoj varijanti tonika-do metode*) (v. Rojko, 1982). Dodat ćemo i to da i tzv. *brojčana metoda*, u kojoj je – ako zasad zanemarimo Guida Aretinskoga – rođena ideja relativne, stupanjske metode intonacije, također počiva na logici paralelnoga mola.

„Do-molisti“

Kao što rekosmo, bilo je glazbenika i glazbenih pedagoga (uglavnom u Engleskoj i uglavnom kritičara tonik-solfa sustava) koji su zastupali logiku istoimenoga, dakle *do-mola*.

Jedna takva, uvjereni *do-molistkinja* bila je **Luise Dugdale** koja to kaže ovako: „do-molisti zahtijevaju da *do* uvijek bude tonika, *so* uvijek dominantna. *Medijanta* je u molu niža od one u duru pa se naziva *ma* umjesto *mi* (meh). Naravno, to je logično, a ne ono što tvrde la-molisti, tj. da su nositelji ljestvice u duru *do-mi-so*, a u molu *la-do-mi*. U mojem podučavanju do-mol metoda pokazala se neprocjenjivom“ (Dugale 1923). Metodi do-mola ne može se, po njezinom uvjerenju, naći nijedna zamjerka. Što može biti logičnije od ovoga?

¹ Radi izbjegavanja dvosmislenosti – npr. durski tonalitet vs. C-dur(ski tonalitet), ili molski tonalitet vs. a-mol(ski tonalitet) – u ovom ćemo tekstu umjesto opće oznake *durski*, odnosno *molski tonalitet* upotrebljavati oznake *durski*, odnosno *molski modus*. Izraz *tonalitet* označavat će uvijek konkretnu dursku ili molsku ljestvicu/tonalitet, npr. C-dur, a-mol, G-dur, e-mol, itd.

Dur	Harmonijski mol	Melodijski mol	Melodijski mol
d'	d'	d'	d'
t	t	t	ta ↓
1	la	1	la
s	s	s	s
f	f	f	f
mi	ma	ma	ma
r	r	r ↑	r
d	d	d	d

„Šteta je što su naši prijatelji iz *Tonic Sol-fa Collegea* zabrinutiji za održanje statusa njihove metode nego za glazbu uopće“ (Dugdale, 1924). Njezino je „skromno mišljenje da učenici neće ispravno shvatiti razliku između dura i mola dok god se tonika i jednog i drugog ne imenuje kao *do* (ibid.).

Do-molistkinja je i **Anne O. Warburton**. „Ja sam do-molista. Iako i la-molista imaju mnogo dobrih argumenata, mislim da su do-molista jači“ (Warburton, 1936). Mnogi – kaže ona – pristaju uz jedno ili drugo zato što su tako učili pa im drugi način zvuči pogrešno. To, jasno, nije argument. La-molista, kaže ona dalje, navode sljedeće argumente u svoju korist:

1. notacija u crtovlju slijedi la-načelo;
2. la-metoda je lakša u početnoj nastavi čitanja s lista;
3. la-mol ima povijesnu modalnu osnovu.

Do-molista odgovara sljedećim argumentima:

1. Notacija u crtovlju nije dobar vodič. Ona je puna anomalija i učenik će imati sigurniju slušnu i logičku osnovu ako mu se na njih ukaže. Bitna je slušna impresija a ne notacija.
2. Ako je vrijeme ograničeno, la-metoda je sigurno brža. Warburton navodi sljedeću glazbenu frazu pa kaže:



„Njen je mentalni efekt sasvim različit u *G-duru* i u *e-molu*. Ali dijete koje je učilo metodom la-mola ne mora se time opterećivati prije nego što nauči solmizirati, jer daje ista imena u obama primjerima. **To je svakako lakše**, no, je li muzikalno (Ist. P. R.)?“ (Ibid.) Dijete, nastavlja autorica, nije svjesno tonaliteta i to je strašno! „Ali, ako frazu imenujemo kao *ma fa so ma re ma do* (ma fah soh ma ray ma doh), različita će imena pomoći djetetu da osjeti različit tonalitet (sic!). Do-mol metoda pomaže razvijanju smisla za tonalitet jer nema konfuzije. Nakon što smo naučili učinak *do*-a u duru i to povezali s tim imenom, pogrešno je *ti-do* u molu osjećati sasvim različito i taj efekt pripisati slogovima *si-la*“ (ibid.)

Da ne ostavljamo za kasnije, kažimo odmah: autorica nije u pravu! Problem je uvijek isti. Promjena mentalnog efekta događa se ovako ili onako, bez obzira na upotrijebljene slogove, pa se (dakle) treba ravnati po *Okhamovoj britvi*.

Kad je riječ o harmoniji, Warburton tvrdi da je metoda do-mol mnogo lakša i da omogućuje bolje razumijevanje tonaliteta.

I to ćemo odmah prokomentirati: harmoniju uopće ne treba podučavati solmizacijom. Solmizacijske (relativne) metode nisu nastale radi toga već su nastale radi lakšeg usvajanja intonacijskih i ritamskih znanja potrebnih za pjevanje s lista.

Warburton navodi i to da su Škotska i Wales „utvrde la-molizma“ a to je stoga što je u tim zemljama mnogo tradicionalne glazbe u molskom modusu.

3. Povijest. Što se povijesti tiče, autorica misli da se ne treba obazirati na nju. Bez obzira na to što se dogodilo u povijesti, mol je danas zaseban entitet. Modalna glazba, govoreći općenito, nije harmonijska glazba (ibid.) „Odnos između C dura i a-mola tek je malo bliži nego odnos C-dura i e-mola ili C-dura i G-dura, pa ipak ne govorimo o *mi-molu* ili *so-duru*. U svim trima primjerima – e, G, i a – uho prepoznaje novi *do*, u skladu s tim treba mijenjati solmizacijska imena. „Zalijepimo“ se za *do* kao toniku, bez obzira na modus i budimo psihološki i glazbeno jasni!“ (Warburton, 1936).

I u svom radu iz 1937. Warburton zagovara do-mol, navodeći kako je susrela mnoge la-moliste koji su prešli na do-mol, ali nije susrela nijedan suprotan slučaj. Do-mol je bolji od la-mola za koji ona kaže da je anakronizam. „Osnovno je pitanje kako se glazba čuje, a ne kako se piše“ (Warburton, 1937). Istina je, kaže, ona da a-mol i C-dur imaju isti set tonova, ali to je slučaj i s C-durom i G-durom. Ono što Warburton ovdje previđa jest da C-dur i a-mol leže na (ili u) istom tonskom prostoru i da to nije i prostor G-dura.

Odgovarajući na kritiku koju je do-molu uputio zagovornik metode la-mola **A. E. Hunt** (1937) i na njegov primjer:²

d s, d ma r d ma ta, ma s f ma

i na njegovo objašnjenje da bi ga do-molista solmizirao kao što pokazuju slogovi, što njemu nije logično, umjesto da ga solmizira ovako:

l m l d' t l d' s d' m' r' d'

što jest jednostavno i logično, reagirajući, dakle, na taj primjer, Warburton navodi da Hunt nije u pravu, pa ona primjer prikazuje ovako:

1. d s d ma r d ma' ta ma' so' fa ma
 2. (a-mol) d s d ma r d (C-dur) d' s d' m' r' d'
 3. l m l d t l d' s d' m' r' d'

² Riječ je o (u Engleskoj) poznatom napjevu *St. Bride*.

postavljajući (retoričko) pitanje: *koja od triju verzija najjasnije odražava činjenično stanje?* Prva (1) je, kaže Warburton, ona za koju Hunt pogrešno misli da bi je do-molista upotrijebio, drugu (2) on stvarno upotrebljava, a treća (3) je la-molska (Warburton, 1937). Njoj je najlogičnija verzija pod brojem dva. Kako je svakome jasno da je riječ o dvama različitim tonalitetima, pri čemu se jasno čuje da je riječ o promjeni tonike, „do-molista smatra važnijim to izraziti solmizacijom nego se povoditi za varljivom notacijom“ (Ibid.) (koja vizualno upućuje na srodnost C-dura i a-mola, prim. P. R.). „Je li važniji vizualni ili slušni moment u ophođenju s glazbom? No, C-dur i a-mol imaju istu signaturu te la-molista, težeći za vizualnom jasnoćom slijedi tu metodu.“ (Ibid.) Premda ćemo o tome još govoriti, spomenimo odmah da Warburton nije u pravu kad misli da se la-molista povodi za vizualnom jasnoćom.

Kad smo već pri polemici Hunt – Warburton, spomenimo i to da je Hunt ukazao na još neke nelogičnosti metode do-mola. Spominjući J. Curwena on kaže:

„Velečasni John Curwen, kojemu milijuni toliko duguju, bio je sasvim svjestan te do-molske opsesije, kad je 1874. objasnio zašto treba zadržati la-mol. Rekao je da su analizirana dva zbora – jedan iz *Ilike* F. Mendelsohna i jedan iz *Ivana Krstitelja* Macfarrena³ te je nađeno da je glazba prešla iz dura u istoimeni mol dvaput (2), iz mola u istoimeni dur dvanaest (12) puta što ukupno čini četrnaest (14) promjena tonike; od dura u paralelni mol bilo je 38 prijelaza, iz mola u paralelni dur 14 – što čini ukupno 52 promjene tonike. Ta je razlika toliko očigledna da, ako jedno treba žrtvovati, ne može biti sumnje u to što je to. Naglasio je i to da je srodnost dura i istoimenog mola vrlo daleka dok je paralelni mol 'dio vlastitog mesa i krvi.' Sustav imenovanja mora se, bez sumnje, povinovati jačoj povezanosti.“ ... „Stoga, teorijski i praktički moramo biti zadovoljni starom engleskom metodom proglašavanja *la* tonikom mola“ (Hunt, 1937).

Hunt spominje i to da se u pjesmi *'Brien the Brave'* pojavljuje 16 alteriranih tonova ako je zapisana do-molski, i nijedan ako je zapisana la-molski a navodi i Waltera Harrisona, koji je običavao reći „da bi se do-molista morali za dur i istoimeni mol koristiti istom signaturom i note prema potrebi označavati u tekstu, ako bi htjeli biti dosljedni (Hunt, 1937). Ovako:



Ali, čemu to, kad je mnogo jednostavnije ovako:



„Ja sam la-molista, uvjeren i nepokolebljiv. ... „do-mol ljudi nemaju uporišta.“ (Ibid.) On (Hunt) je iskušao oba sustava kao eksperiment, ali je odustao „od lošeg posla.“

S obzirom na sve to, on se pita vjeruju li doista do-molista kako će uvjeriti Savjet *Tonic Sol-fa Collegea* da prihvati njihovu **nezgrapnu metodu solmiziranja** (Ist. P. R.) u molskim tonalitetima?“ (ibid).

Posebno je zanimljiva primjedba A. Warburton kako nije bitno to što se **u stvarnoj glazbi** srodnost dur-paralelni mol pokazuje u 52 primjera, a srodnost dur-istoimeni mol u svega 14. „Pa da je prešla tisuću puta (iz dur u paralelni mol, prim. P. R.), to ne bi utjecalo na

³ Walter C. Macfarren (1826-1905), engleski skladatelj i pijanist (prim. P. R.).

problem. Važno je da prelazi i da se mijenja tonika, pak se, prema tome, moraju mijenjati i solmizacijska imena“ (Warburton, 1937).

(Kako ono reče Hegel kad mu je sugovornik ukazao na proturječja između njegove filozofije i stvarnosti? To gore po stvarnost! Ne poklapa li se (dakle) glazbena stvarnost s do-molom, to gore po glazbenu stvarnost!)

Sličnu „hegelovsku“ sklonost pokazuje i jedan daljnji zagovornik do-mola **Arthur T. Froggatt** (1924). Osnovni se ton mora nazivati *do* bilo da je riječ o duru ili molu. „Tako sam radio 40 godina i nemam razloga za žaljenje što je bilo tako. **To što je Bach na strani la-mola (*horribile dictu*) nije mi važno.** (Ist. P. R.) WTK nije komponiran za pjevanje s lista niti je zamišljen za učenje točne intonacije.“ ... „Meni je do-mol logičan i prirodan. Drugi stupanj durske ljestvice i četvrti njegove paralele mola nisu identični u točnoj intonaciji. Nelogično je i artificijelno nazivati ih istim imenom“ (ibid.)

Frogatt je u pravu kad kaže da „drugi stupanj durske ljestvice i četvrti njegove paralele mola nisu identični u **točnoj intonaciji**“ (Ist. P. R), ali to nema nikakve veze s dilemom do-mol/la-mol, jer se mentalni dojam koji solfedist stječe o jednome i/li drugome ne zasniva na tome hoće li drugi stupanj u duru biti za pitagorejsku komu ili za neki drugi mikrointerval viši ili niži od četvrtoga stupnja njegove paralele, a samo se o tome može raditi, i to, opet, samo ako se razmišlja cedurski.

Za do-mol zalaže se i **A. E. F. Dickinson** (1924). On takav svoj stav potkrepljuje „povijesnim argumentima.“ On ne vidi razloga za povezivanje C-dura i a-mola. Njegova je argumentacija, otprilike sljedeća: u A-duru i a-molu tonika, subdominanta i dominanta su iste, isti su i opći akordi na tim stupnjevima, iste su i melodijske fraze jer su isti osnovni tonovi i kvinte. C-durska signatura je zbunjujuća već na prvi pogled te će učenik otkriti da je riječ o a-molu tek kad vidi *gis*. La-mol metoda je povijesna i – nelogična jer tonovi a-mola nisu došli ni iz A-dura ni iz C-dura, nego iz modusa na *a*, ili na *d* transponiranog za kvintu, tj. općenito, iz pisanja u modusima ali uvođenjem *musicae fictae* (povišene sekste i septime u kadencama). Kasnije se uvidjelo da je to dobro pa je povišena i terca i tako je nastao A-dur i sve su tri povisilice stavljene u signaturu. U to vrijeme bilo je, kaže dalje Dickinson, prekasno da se metoda pisanja a-mola promijeni. „Ali ja bih bio logičniji i nakon što je A-dur uspostavljen, deducirao bih mol iz dura kao normalan zadržavajući signaturu i snižavajući tercu i, kada treba, sekstu i septimu“ (ibid). Nema sumnje, nastavlja Dickinson da su rani pisci imali na umu *a* kao finalni ton, a nikad *c*. Nadalje, *a* prema *e* u a-molu, nije isto što i *a* prema *e* u C-duru (u metodi la-mol), nego je isto što i *a – e* u A-duru (=do-mol). Ako bi *la* bio tonika a *mi* dominanta (= la-mol), morali bismo iskorijeniti sve asocijacije kao što su one između *do* i *finalnosti* ili između *do* i *so* što ih ima durski modus – a to je bolan proces. „Ukratko, do-mol nije pogreška ni „psihološki nejasan“ nego obratno: *do* treba promatrati kao sinonim i ja ozbiljno vjerujem da onaj tko pjeva h-molsku partituru s *de*-om kao *do*-om, stoji na glavi i već ga pretpostavka takvog položaja tjera na stalnu zbunjenost koje nije svjestan. Notaciju molskih tonaliteta u crtovlju treba osuditi s logičkog stajališta“ (ibid).

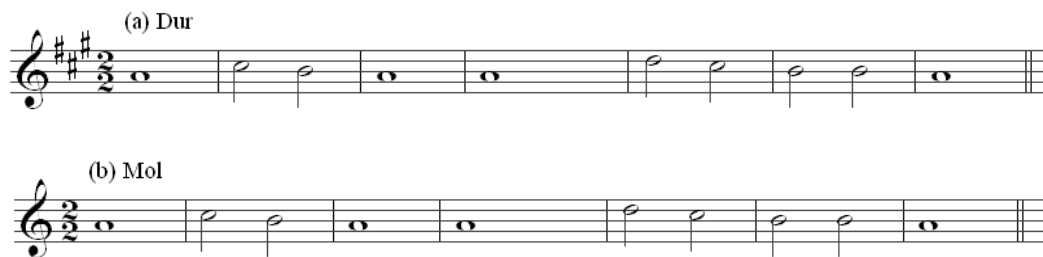
Tvrđnja da su tonika, subdominanta i dominanta isti u A-duru i a-molu, da su isti i akordi na tim stupnjevima te da su iste i melodijske fraze sasvim je bizarna a od nje je bizarnija samo ona da je A-dur nastao iz modusa na *a* povišenjem najprije šestog i sedmog stupnja (*f* u *fis*, *g* u *gis*) a zatim – „kad se uvidjelo da je to dobro“ – i povišenjem terce (*c* u *cis*). A-dur je, dakle, nastao iz melodijskog mola, povišenjem terce!?

Među zagovornike do-mola svrstao se i **C. H. Kitson** (1937) koji kaže da za modalne situacije treba uzeti *fiksni do*. To, između ostaloga, znači odreći se svih prednosti solfa-učenja pri poučavanju harmonije. Ako je, kaže Kitson ton *c do* u C-duru, a *a do* u A-duru, mnogo je

logičnije *a* u *a*-molu zvati *do* nego *la* jer je *do* tonika u oba slučaja. Ipak, Kitson kaže da treba razlikovati upotrebu *sol-fa* metode za pjevanje s lista i za učenje harmonije.

Kitson, koji je uživao velik autoritet kao glazbeni teoretičar i na kojega su se zagovornici *do-mola* često pozivali, očito nije bio upućen u pitanja svladavanja intonacije i ritma i njegove su izjave u tom pogledu sasvim paušalne. Njegova rečenica kako treba *razlikovati upotrebu sol-fa metode za pjevanje s lista i za učenje harmonije* upravo je dokaz te paušalnosti. Iz nje, naime, proizlazi da je *sol-fa* metoda (ovdje u značenju *la-mola*), eto, dobra za pjevanje, ali nije za učenje harmonije. Upravo se o tome i radi: *sol-fa* metoda izvorno je zamišljena za pjevanje *a* ne za učenje harmonije. Spomenimo, usput, da smo Kitsona svojevremeno spomenuli kao krajnje konzervativnog autora jednoga kontrapunktskog priručnika (Rojko, 2012, 151) te ga stoga ne treba uzimati kao pedagoški autoritet u pitanjima intonacije i ritma. Na to je upozorio **Gillies Whittaker** (1938), napisavši da je Kitson (navodno) tvrdio kako je za učenje harmonije jedina moguća *do-mol* metoda. Ali, kaže Whittaker, tisuće su učenika učila harmoniju po *la-molu* kao jedinom logičnom planu. Kitson nije poznao Curwenov rad. „Pokušaj da se njegovi kontrapunktski modusi shvaćaju tako da *do* bude tonika bilo bi isto kao da rješavate križaljke a da ne profitirate ništa od onoga što ta vrsta zabave donosi sa sobom“ (Whittaker, 1938).

Svoje uvjerenje u ispravnost *do-mola* **Frederick G. Shinn** (1924) demonstrira primjerom jednoga crkvenog psalma s trima frazama: A-a-A:



Nakon druge, molske fraze slijedi *Gloria* u A-duru.

„Može li itko tko osjeća mentalni dojam različitih tonova reći da se *do* promijenio kad prijedemo od durskog na molski oblik i onda opet natrag. Logično je da se to solmizira ovako: *D m r D D f m r r D* (dur) i *D m a r D D f m a r r D* (mol). Povezati molsku verziju s C-durom i solmizirati drugu frazu *L d t L L r d t t L* meni se čini suprotno glazbenom osjećaju i zdravom razumu. Svi oni koji žele biti glazbenici a ne *tonik-solfaisti* usprotiviti će se tome unatoč tome što sve vodeće izdavačke kuće u ovoj zemlji (Engleskoj, op. P. R.) podržavaju taj način“ (Shinn, 1924).

Kao zagovornici *do-mola* pokušali su se pokazati Stanley Whybrow, T. H. Yorke Trotter (1925) polemizirajući s jednim tekstom zagovornika *la-mola* W. G. Whittakera. Ta dvojica autora svojom su polemikom zapravo dovodila u pitanje tonik-solfa sustav općenito, ne iznoseći ni jedan uvjerljiv argument u korist *do-mola*.

Last not least, za *do-mol* se – kao što znamo – zalagala i hrvatska autorica E. Bašić koja je na načelu *do-mola* izgradila FM. O tome smo kritički pisali u nekoliko navrata (Rojko, 1982, 2005, 2011), posebno o proizvoljnom izboru solmizacijskih slogova, pa ćemo ovdje ponoviti samo ono što je bitno za dilemu kojom se bavimo: *do-mol ili la-mol*. Svoju odluku za *do-mol* E. Bašić je obrazložila u knjizi *Sedam nota sto divota*: „Nasuprot uobičajenom zaobilaženju problema mol tonaliteta, logičko suprotstavljanje tih dvaju – podjednako važnih fenomena – omogućuje daleko lakše svladavanje većeg gradiva u jednoj godini. U istom vremenskom rasponu, u kojem je nastava dosada svladala samo osnovni dur-

tonalitet (C-dur), 'Funkcionalna metoda' – s manje napora i više preciznosti omogućuje usvajanje principa dura i mola (Prema Rojko, 2011, 67-68). Polemizirajući s tim tekstom ustvrdili smo da navedeni „argumenti,“ jednostavno nisu argumenti jer:

- nije točno da se u ostalim metodama zapostavlja mol;
- nije točno da ta metoda omogućuje daleko lakše svladavanje većeg gradiva u jednoj godini;
- nije točno da je riječ o organski logičnom suprotstavljanju tih dvaju fenomena (upravo obratno: logična je paralelnost a ne istoimenost);
- nije točna – ako ćemo povijesno-teorijski – čak ni banalna, za ovaj kontekst nebitna tvrdnja, da je riječ o dvama podjednako važnim fenomenima (Rojko, ibid. 68).

Različiti modusi u tom se sustavu solmiziraju ovako:

Dur	<i>Do</i>	<i>Re</i>	<i>Ma</i>	<i>Fu</i>	<i>So</i>	<i>Le</i>	<i>Ti</i>	<i>Do</i>
Mol: prirodni	<i>Do</i>	<i>Re</i>	<i>Nja</i>	<i>Fu</i>	<i>So</i>	<i>Lje</i>	<i>Te</i>	<i>Do</i>
harmonijski	<i>Do</i>	<i>Re</i>	<i>Nja</i>	<i>Fu</i>	<i>So</i>	<i>Lje</i>	<i>Ti</i>	<i>Do</i>
melodijski	<i>Do</i>	<i>Re</i>	<i>Nja</i>	<i>Fu</i>	<i>So</i>	<i>Le</i>	<i>Ti</i>	<i>Do</i>
Dorska:	<i>Do</i>	<i>Re</i>	<i>Nja</i>	<i>Fu</i>	<i>So</i>	<i>Le</i>	<i>Te</i>	<i>Do</i>
Frigijska:	<i>Do</i>	<i>Ru</i>	<i>Nja</i>	<i>Fu</i>	<i>So</i>	<i>Lje</i>	<i>Te</i>	<i>Do</i>
Lidijska:	<i>Do</i>	<i>Re</i>	<i>Ma</i>	<i>Fi</i>	<i>So</i>	<i>Le</i>	<i>Ti</i>	<i>Do</i>
Miksolidijska:	<i>Do</i>	<i>Re</i>	<i>Ma</i>	<i>Fu</i>	<i>So</i>	<i>Le</i>	<i>Te</i>	<i>Do</i>

s namjerom da *do* svuda bude tonika, *so* svuda dominantna, a *fu* subdominantna. „Svi modusi, isto kao i dur i istoimeni mol, svedeni su na jednu toniku ...“ (Rojko, ibid. 68). Osim neobičnih (u najmanju ruku) solmizacijskih slogova kojih se „neobičnost“ osobito vidi kad ih se stavi u glazbeni kontekst (v. primjere u Rojko, ibid.), teorijska je pogreška tog postupka u tome što se starocrkveni modusi stavljaju u istu harmonijsku ravninu s durom i molom. U dorskom, frigijskom, lidijskom i miksolidijskom modusu ne postoje pojave kao što su dominantna, subdominantna i tonika, da i ne spominjemo banalnu „sitnicu“ da je „dominantna“ u frigijskom modusu *lje* a ne *so*. To, pak, zašto je reperkusa (a ne dominantna!) u frigijskom modusu *c* a ne *h* zanimljiva je stvar, i nije ni u kakvoj vezi s FM: samo zato što su grčki modusi prevedeni u starocrkvene u okviru tonskog prostora koji je teorijski poznavao samo tonove koji (danas) čine osnovne tonove C-dura, što se, dakle, mislilo – rekli bismo kolokvijalno – „C-durski,“ pa je *h* vođica, a vođica, jasno, ne može biti reperkusa!

„La-molisti“

Jednog važnog zagovornika metode la-mola **A. E. Hunta** već smo opisali.

Nadalje, uvjereni i nepokolebljivi zagovornici la-mola bili su sljedbenici J. Curwena, odnosno izvorne metode tonik solfa. Metodu je, na primjer, u jeku spomenutih polemika u ime *Koledža tonik-solfa* (Tonic-solfa College) žestoko branio njegov tajnik **Walter Harrison** (1924). On upozorava učitelje kako su se (u Engleskoj) pojavila izdanja u notaciji (do-molskoj, op. P. R.) koja je u pogledu mola karikatura notacije tonik-solfa (nothing more than a travesty of that notation). Npr., ako se fraza:



do-molski prevede ovako:

d' ta s f ma r d ta, la, s, umjesto: l s m r d t l s f m, događa se da u toj jednostavnoj frazi od deset tonova, u do-molskoj verziji dobivamo četiri kromatski alterirana tona. Učinak je takav da se željena jednostavnost učini grotesknom i teškom. Koledž tonik-solfa ne priznaje do-molsku notaciju i sa zadovoljstvom konstatira da se većina ljudi u ovoj zemlji pri zapisivanju brojnih oratorija, kantata, misa, himni, pjesama, školskih pjesama, itd. priklanja la-molskoj notaciji. Moralo bi biti jasno da je molska notacija u tonik solfa u načelu jednaka notaciji u crtovlju te ako je potrebna alteracija u jednom bit će jednako potreba i u drugom. Želite li biti konzistentni, notna verzija navedenog primjera u do-molu morala bi biti ovakva:



Zadatak je College- da čuva svoju notaciju od toga da bude smiješna što se stvarno i događa kad se zvukovi dijatonske ljestvice prikazuju kao alterirani tonovi.

Isti ton mijenja svoj mentalni dojam ovisno o okruženju. Ton *a*, na primjer, povezan s velikom tercom iznad i malom ispod imat će istaknuto mjesto u skladbi i dat će mentalni dojam *do*-a. Ali, ako je mala terca gore a velika dolje, uz istu istaknutost, to daje efekt *la*. Tonic-solfa College od početka je podučavao više stotina učenika – mladih, srednjih i starijih – i to pjevanje s lista i harmoniju s najvećim uspjehom, i to upravo metodom *la*-mola (ibid.)

Protiv *do*-mola, tj. u korist *la*-mola izjašnjava se i **Henry Coward** (1923). On konstatira da su „fiksni-*do* (apsolutna solmizacija, op. P. R.) i *do*-mol u načelu **jedan i drugi pogrešni** (Ist. P. R.) i za 95 posto pjevača sasvim neprikladni“ (Coward, 1923). Vještina pjevanja s lista može se, kaže on, postići na tri načina, prema tipu glazbenika:

1. ako je genij, obdaren apsolutnim sluhom (sic!)
2. dugim intenzivnim vježbanjem na instrumentu
3. uspostavljanjem slušnog dojma (*mental effect*) svakog tona prema tonici tako da se uz pomoć toga podsvjesnog osjećaja svaki ton može otpjevati čvrsto i sigurno. Ta asocijacija zvuka sa solmizacijskim imenom toliko je važna da njezino neprepoznavanje u *fiksiranom do* i u *do-molu* „čini ova dva načina nemogućima u prošlosti i u sadašnjosti“ (ibid.)

Coward dalje govori o nelogičnostima *fiksiranoga do* (apsolutne solmizacije) – što ovdje nećemo iznositi jer za temu nije bitno, ali i stoga što smo problem obradili u ranijim tekstovima (Rojko, 1982; 2012).

Što se *do*-mola tiče, Coward kaže da je to „ekshibicija“ – oprostite na izrazu, ali mu ne mogu dati vrednije ime, koja predstavlja istu tonalnu anomaliju (kao i *fiksirani do*, prim. P. R.) ali u različitom obliku. Ako je nelogično ignorirati mentalni dojam u metodi *fiksiranoga do*, onda to vrijedi i za *do*-mol. Za pjevača je jednaka poteškoća ako *a* u *a-molu* nazove *do* kao i kad ga pri *fiksiranom do* nazove *la*. ... „Činjenica je da *do*-mol neće funkcionirati“ (...) „Promatrajući kopije najvažnijih pjesama napisanih tim nelogičnim načinom, osjećao sam tugu radi skladatelja kojih su skladbe zaogrnutе u odbojan hendikep promašene notacije; zašto, zaboga, zdravi, dalekovidni izdavači, ljudi na visokoj razini, riskiraju izdavati primjere u tom prerušavanju, to stvarno ne razumijem“ (ibid.).

Henry Coward uključio se na strani la-mola u raspravu i 1938. „Svaki ton ljestvice ima poseban mentalni efekt, pa do-mol nije samo nelogičan nego i mentalno zbunjujući. Solfaistima je to naprosto *la-mol* i gotovo“ (Coward 1938). Prije šezdeset godina, kaže autor, vodila se bitka oko do-mola. Dvadeset godina kasnije bitka je obnovljena, pa se pojavila ponovno nakon sljedećih dvadeset godina. Svaki put su snažne, samosvjesne tvrdnje do-molista bile anulirane zdravim razumom zastupnika starih doktrina pa će se to dogoditi i sada.

U tekstu *The minor notation of the tonic sol-fa system* (Molska notacija u sustavu tonik-solfa) u časopisu *The musical Times*, iz srpnja 1888, potpisanom samo s **H. D.** autor također zastupa metodu la-mola. Upotreba slogova *do, re, mi, fa, sol la, ti*, (Doh, ray, me, fah, sol, la, te) u bilo kojem pojedinom tonalitetu dovodi do svjesne zasebne mentalne kvalitete svakoga od njih. Zašto je to tako nitko ne zna, kao što ne znamo ni to zašto je taj redosljed najprikladniji. „On je, prije svega ugodan uhu, i *do* (u svim durskim tonalitetima) impresionira nas kao da ravna svima ostalima. Čim se stvar promijeni u mol, osjećamo vodeću ulogu *la*; to je mol, zapravo zbog te središnje relacije na *la* premda sam ton i ne mora biti istaknuto prisutan. **Ako se *do* pozove da obavlja dužnost *la*, to će biti velika konfuzija za opažanje mentalnog dojma – suprotno načelima tonic-solfa** (ist. P. R.). Možete vi nešto imenovati kako hoćete, ali je nešto sasvim drugo kad imate stvar. Dajući donjem nizu ove nazive, znači oduzeti im njihovo uobičajeno značenje i dati im novo, sasvim različito:



„Ima li ijedan ton ovdje karakteristiku koja mu se inače pripisuje? Svako je ime kontradikcija i prouzrokuje neizbježnu konfuziju s imenima durske ljestvice“ (ibid.). Što dobivamo time, pita se dalje autor, ako upotrijebimo imena u njihovom dvostrukom značenju u sličnim pasažama?



La-mol zagovara i **J. S. Smith** (1938) Njegovi se argumenti svode na sljedeće:

1. *la-mol* je logičan sa svojim mentalnim dojmom i odnosima; za *do-mol* se to ne može reći;
2. u la-molu nema ničega što bi trebalo naučiti pa zatim napustiti; sustav uvijek djeluje vjerno;
3. za pjevanje s lista nema ničega sličnog tome; on je provjeren za vokalnu praksu i najtežih vokalnih djela. As-mol se jednako lako čita kao i a-mol.

„Da moram ponoviti svoje djelovanje kao zborovođa sa zadatkom da to radim prema nelogičnom do-molu, zamolio bih da me se oslobodi tih nerazumnih uvjeta“ (Smith, 1938).

J. G. Wiblin (1924) se pita koji su argumenti do-molista da tvrde kako je to bolje od tonik-solfa notacije koja se potvrdila više od jednog stoljeća? Njegovi argumenti u korist la-mola su sljedeći:

1. mapa ljestvica u tonik-solfa je jednostavnija i razumljivija;
2. ključna je pogreška do-molista u tome što poistovjećuju *do* i *toniku*;
3. paralelni dur i mol su modusi iste dijatonske ljestvice i pripadaju istom obiteljskom krugu;
4. istoimeni dur i mol različiti su modusi različitih ljestvica, što se vidi u različitim signaturama u crtovlju. To se oduvijek vidjelo u crtovlju i u solfa-notaciji. Sustav koji se tome suprotstavlja psihološki je nejasan.

„Koji je, dakle, motiv uvođenja do-mola? Koji su dokazi da tonic-solfa ne prikazuje mol na adekvatan način?“ (Wiblin, 1924).

G. W. STUBBINGS (1937): većina glazbenika osjeća da se subjektivni učinak molskog modusa posreduje notacijom l, t, d, r, itd.

Nešto drukčijim argumentima opravdava la-mol **W. J. Comley** (1924) „Bach, očigledno nije bio do-molista,“ kaže on. On naglašava da la-mol ukazuje na odnose a psihologija nas uči o vrijednosti odnosa. „Svaki će vam solfaist reći da će pri pjevanju *la ti do re mi fa ti-do* i *mi-fa* biti ugođeni korektno, dok će pri pjevanju *do re ma fa, re-ma* biti niski“ (ibid.). „Učeći ljude pjevati molsku ljestvicu našao sam zadovoljavajućim podučavati *mi, fa, si, la* za gornji tetrakord harmonijskog mola, jer daju *fa* dovoljno niskim a *si* dovoljno visokim da se istakne povećani interval. Slično tome, melodijski mol *me bay se lah (mi fi si la)* ima suptilnu razliku koja ga obilježava kao mol (*bay* je sigurno viši nego *fe (=fi)* i *lah (=la)*(tu Comley misli na *la* iz do-mola, op. P. R.)“ (ibid.). Comley tvrdi da je *do-mol* jednostavno zaostatak ili izdanak metode fiksnog do-a (apsolutne solmizacije, prim. P. R.).

Annie Lawton (1936a) se pita zašto ne bismo učenicima jednostavno rekli da svaki solmizacijski slog može biti tonika, a mi ćemo, eto, „uzeti da to bude *do, la* i *re*. Počet ćemo tako da *do* bude tonika“ (Lawton, 1936). Napokon, kaže ona, učenici će pjevati narodne pjesme u duru i u molu pa i u *re-modusu*, i to prije nego što to budu mogli teorijski objasniti. Njoj se čini da većina problema s molom proizlazi iz toga što se s njegovim uvođenjem dolazi prekasno. Ako smo u području gdje je glazba uglavnom u molu, možemo s njim početi umjesto s durom. U jednom drugom radu (Lawton 1936) ona potkrepljuje svoje uvjerenje o la-molu kao jedinom ispravnom načinu, sljedećim argumentima:

1. svoje argumente moramo zasnivati na zdravim zvučnim osnovama. Svim srcem se slažem da su najzdravije osnove one koje je postavio John Curwen;
2. nije točno da se solfaisti oslanjaju na crtovlje kao što se to često tvrdi;
3. u la-molu nema konfuzije koju mu predbacuju do-molista tvrdeći da se u do-molu bolje razvija smisao za tonalitet upravo zato što u njemu navodno nema konfuzije. Upravo suprotno: konfuziju stvara do-mol;
4. kad je u pitanju harmonija, la-molista nisu imali nikakvih poteškoća s njenim učenjem. La-molista ne prihvaća tvrdnju da je do-mol u prednosti u tom pogledu. Upravo je suprotno. „... zavedeni učitelji učili su svoje nedužne žrtve da se mol dobiva snižavanjem terce i sekste dura ...“ (ibid.);
5. „Modalna glazba, govoreći općenito, nije harmonijska glazba“ (ibid.) S uvođenjem do-mola nastupaju goleme poteškoće.
6. „Najlakši način zapamćivanja starih modusa jest da ih se misli povezano s bijelim tipkama klavira: jonski počinje na *c*, dorski na *d*, frigijski na *e*, lidijski na *f*, miksolidijski na *g* i eolski na *a*. Na taj ih je način savršeno lako pjevati – ali, pokušajte to tako da *do* bude svakome tonika!“

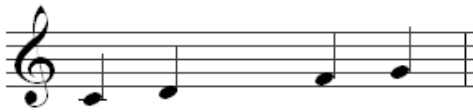
W. G. McNaught (1888) objašnjava zašto su solfaisti prihvatili la-mol. Problem je, kaže on, psihološki a ne povijesni. Imamo metodu u kojoj se u mentalnom uhu stvaraju glazbeni odnosi asociiranjem sloga s ljestvičnom pozicijom. Svaki ton ljestvice ima svoj učinak koji proizlazi iz odnosa prema ostalim tonovima s kojima se uspoređuje automatskim učinkom pamćenja. Eksperimenti pokazuju da se svaki efekt može asociirati s imenom. Imena *do, re*, itd. pogoduju toj svrsi. Slog *do* označava efekt tona povezanog gore s velikom tercom, čistom kvartom i velikom sekstom, a ispod sa stalnom malom sekundom, malom tercom, itd. Neki tvrde da *do* može stajati jednako dobro i za ostala okruženja. Do upotrijebljen na dva načina može se vidjeti u sljedećem prikazu:

<i>Dur</i>	<i>do-mol</i>
La, v6.	La, m6.
Fa, č4	Fa, č4
Mi, v3	Ma, m3.
DO	DO
Ti, m2.	Ti, m2
La m3	Ta, v2.
	La, v3

... i tako sa svim ostalim slogovima. Iskustvo pokazuje da se možemo nositi s tom promjenom intervalskih odnosa, jer su privremeni, ali, ako se to napravi na duži rok, slogovi gube svoju mnemonijsku funkciju. Učenjem durske ljestvice, različiti odnosi stupnjeva *la, ti, do, re, mi, fa* učvršćuju se, a slogovi su, jasno, izraz tih odnosa. Veći dio molske ljestvice već je spreman za upotrebu. Naravno da se funkcija tih tonova mijenja kad *do* prestane biti tonika. Ali, to ima mali utjecaj na mnemonijsku snagu slogova, u usporedbi s alteriranim intervalima iz njihove okoline. Istina je da gornji tetrakord molske ljestvice vodi do određenih smetnji u mnemoničkom učinku. Ali, s molskim modusom pojavljuju se problemi u svakom sustavu, no to će uvijek biti tako zbog njegove urođene neodređenosti i komparativne nestabilnosti. Ako netko misli da će to riješiti time što molsku toniku imenuje kao *do*, lijek će biti gori od bolesti. Ravnoteža intervala u molu drugačija je od one u duru i tu je razliku bolje izraziti *la-notacijom*. Sva iskustva iz prakse pokazuju da je to prirodno. *La-notacijom* obične modulacije iz dura u supertonički i medijantni mol izražavaju se jasno i pjevaju ih i elementarni pjevači. Alternativna *do notacija* predstavljala bi nepremostivu poteškoću u tom slučaju jer bi trebalo nadvladati vještinu koju uho već ima smatrajući akorde na *re* i na *mi* kao potencijalne la-akorde. „**Do-mol je konfuzija**“ (ist. P. R.)(McNaught, 1888).

U svom opširnom članku iz 1931. W. McNaught ponovo se latio opisivanja tonik sol-fa sustava. U tekstu je ponovno ustvrdio da je la-mol bolji. „Sol-fa je“ kaže on, „engleska verzija talijanskog solfeggia koji se oslanja na Guida“ (McNaught, 1931). McNaught ponovno podsjeća na poznatu, ali često zaboravljenu činjenicu da je sol-fa notacija samo za pjevanje. Svaki ton u ljestvici ima svoj mentalni efekt koji svaki glazbenik instinktivno zna. Guidovi su slogovi izabrani jer već postoje i jer su prikladni i za alteracije pomoću promjene vokala. Dur je u glazbi češći od mola pa je zato za osnovu izabran niz *do, re, mi, fa*, ... itd. Kad se uspostavi asocijacija, svaki ton u melodiji automatski izaziva asocijaciju solmizacijskog imena, i, obratno, ime automatski asociira zvuk. Kako su durski i molski modus dvojaki, dvojaki su i mentalni efekti.

Kaže također da bi bilo bolje upotrebljavati naziv *sol-fa sistem* bez onoga *tonic* jer tada ne bi dolazilo do zbrke oko sloga *do* kao tonike premda solfaisti nisu iz naziva zaključivali da *do* uvijek mora biti tonika pa da to vrijedi i za mol.

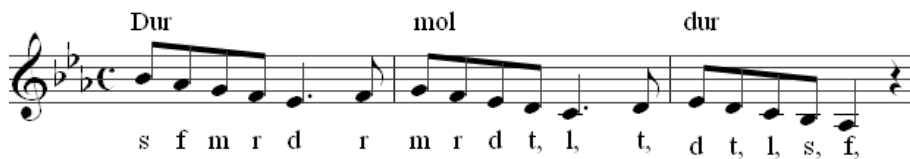


Nije dobro taj primjer solmizirati jednako *do, re, fa, so* bez obzira na to je li između *es* ili *e*. To je, jasno, *do, re, fa, so*. Ako se stavi *es*, onda je to *la, ti, do, re* jer je takav mentalni efekt. „Zakon djeluje sam, nema drugog zakona“ (ibid.)

Kad u sljedećem primjeru (Beethoven):



uvedemo molsku harmonizaciju, ne narušavamo princip da je *es do*, ali smo tonom *h* uveli novi mentalni dojam. Učenike ćemo lako naviknuti na to da se oslone na *la* u molu kao što su to činili s *do* u duru. Time je učenik opskrbljen da opaža i izvodi interakcije između dura i mola kakve se događaju u glazbi.



To je normalno stanje. Suprotno, staviti to *do-molski* zahtijevalo bi mnogo više obrazloženja nego što daju pristaše takvog pristupa.

Dvije se metode mogu usporediti ako se stave jedna uz drugu:



Gornja verzija je automatska. Donja dolazi s njom u konflikt. Donja verzija zapravo nije tonik-solfa. „Ona se ne koristi pozicijskim mentalnim efektom. Ona se ne odnosi na sposobnost poznavanja tih mentalnih efekata. Ona se ne povezuje s osnovama.“(Ibid.)

Guida Aretinskoga poziva u pomoć u obrani la-mola i **William Pole** (1888). Za zagovornike la-mola to je važan argument jer se Guido doista ne može povezati s do-molom. Guidu je bilo važno gdje se pojavljuju polustepeni. Njegova formula bila je neovisna o apsolutnim visinama ali i o određenom tonalitetu. *Do* je donja nota te formule i nema tonički karakter u današnjem smislu. Formula nije imala ni odnos prema modusima. Pole je u pravu kad podsjeća na Guidov sustav jer je on uvijek bio takav da *mi-fa* bude polustepen; tome su odgovarala tri heksakorda, pa i mogući novi. U do-molu narušava se to načelo. U FM, na primjer, polustepen je *ma-fu*, odnosno *re-nja*.

Korisnost nekog sustava, kaže Pole, ovisi o njegovom integritetu i jednostavnosti. Ako se pogleda usporedba la-mola i do-mola nije se, čini se, teško odlučiti gdje je jednostavnost i integritet.

Lidijski modus (moderni dur)

Do-mol *Guidova metoda*

Hipodorski modus (moderni mol)

Do-mol *Guidova metoda*

Frigijski modus (prvi crkveni modus)

Do-mol *Guidova metoda*

Dorski modus (treći crkveni modus)

Do-mol *Guidova metoda*

Solfaisti se, jasno, odlučuju za desnu stranu. To u svakom slučaju zadržava sedam jednostavnih slogova i čuva njihov striktno dijatonički karakter.

Pitanje je osigurava li lijeva strana ono što bi se željelo. Mol u svom čistom obliku gubi mnogo od svoje analogije s durom, osim u slučaju melodijskoga s njegovim dvjema abnormalnim alteracijama. A, kad odemo u ostale moduse, durski se karakter potpuno gubi. Pojavljuju se novi oblici tonaliteta različitih po svojoj prirodi. Helmholtz: „Niz *la, ti, do, ...* itd. poprima za pjevača koji tako uči, vrlo brzo značenje druge glavne serije (Hauptreihe).“ Hauptreihe se, jasno, odnosi i na ostale „oblike oktave“ (Pole, 1888).

Jedan je autor (pogrešno) tvrdio da, ako se postupi po desnoj strani slike, to postaje sustav *fiksiranog do-a*.

Čini se da neki autori nisu dobro razlikovali apsolutnu od relativne intonacije pa su o desnoj strani slike sudili na osnovi apsolutne – njima **fiksirani do** doista smeta da shvate osobitost svakoga pojedinog modusa u kojima, jasno, *do* nije centar svijeta. *Do* doista postaje na osobit način fiksiran, ali u sustavu s lijeve strane, kaže Pole, iako ne onako kako su to postavili Hullah i Macfarren. A Hullah je, da podsjetimo to postavio ovako:

Ces-dur: du ra me fo sul la se du

C-dur: do re mi fa sol la si do

Cis-dur: da ri mis fe sal le sis da (Eitz, prema Rojko, 1982)

i to nema nikakve veze ni s *do-molom* ni s *la-molom* već je, jednostavno, riječ o apsolutnoj solmizaciji. Onako kako ga je postavio Guido, *do* je fiksiran samo u prikazu na desnoj strani i to je Guidova glavna zasluga.

Kao što se vidi, sve rasprave o dilemi *do-mol/la-mol* starijeg su datuma. Novijih je vrlo malo.

Peter Gries (2012), na primjer, opisuje sustave solfeggia, ali se ne upušta u ocjenjivanje jednoga, drugog ili trećeg. Iz njegova prikaza doznajemo kako se što solmizira.

U *do-molu* to izgleda ovako:

Kromatska ljestvica:

uzlazno: *do di re ri mi fa fi sol si la li ti do*

silazno: *do ti te la le sol se fa mi me re ra do*

Mol:

prirodni mol: *do re me fa sol le te do*

harmonijski: *do re me fa sol le ti do*

melodijski: *do re me fa sol la ti do*

Crkveni modusi

lidijski: *do re mi fi sol la ti do*

jonski: *do re mi fa sol la ti do* (= dur)

miksolidijski: *do re mi fa sol la te do*

dorski: *do re me fa sol la te do*

eolski: *do re me fa sol le te do* (= mol)

frigijski: *do ra me fa sol le te do*

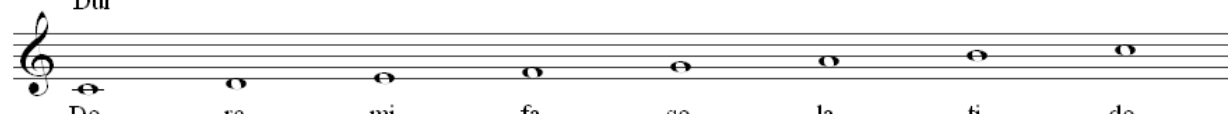
Gries opisuje i metodu *fiksiranoga do* (apsolutnu solmizaciju) te način solmiziranja u *la-molu*. To ovdje nećemo opisivati jer u opisu nema ničega što naš čitalac već ne bi znao.

Opis solmiziranja u *do-molu* ovdje smo dali iz dvaju razloga. Prvo, da se vidi kako *do-molski* pristup kakav se njeguje u FM nipošto nije originalan, i, drugo, da su oni inozemni autori koji upotrebljavaju sustav, tek neznatno, koliko je bilo nužno, korigirali uobičajenu solmizaciju, ne upuštajući se u „originalnosti“ poput: *fu, nja, ru, lje*.

Jedan znatno relevantniji rad iz novijeg vremena je studija **Stevea Larsona** pod naslovom *The Value of Cognitive Models in Evaluating Solfege Systems* (Vrijednost kognitivnih modela u procjeni sustava solfeggia). Svoju raspravu o tome je li bolje upotrijebiti *do-mol* ili *la-mol* Larson započinje pitanjem *u kojem će sustavu učenik morati naučiti više slogova*. Zagovornici *la-mola* tvrde da je jedna od prednosti njihova sustava što u njemu učenik mora naučiti manje slogova. Ta se tvrdnja, kaže Larson, može naći u brojnim knjigama o glazbenom podučavanju a vidi se i u aktualnom izdanju *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1986, 61-65). Notni primjeri 1 i 2 (niže u tekstu) pokazuju, da *la-mol* ljestvica upotrebljava istih sedam slogova durske ljestvice u prirodnom molu, dok *do-mol* upotrebljava različite slogove za dur i za mol. Kako *do-mol* ima tri dodatna sloga (me, le, te), on, dakle, ima deset slogova za razliku od *la-mola* gdje ih je samo sedam. „Ako odlučimo izabrati sustav solfeggia koji ima manji broj slogova za pjevačku ljestvicu, dat ćemo prednost *la-molu* 's ishodom' deset prema sedam“ (Larson, 2012). Ali, stvarni ishod ovisi o tome koju ćemo ljestvicu izabrati. Zagovornici *do-mola* mogli bi reći da razlika nestaje ako usporedimo dursku i melodijsku molsku ljestvicu. U melodijskom *la-molu* pojavljuju se dva dodatna sloga *fi* i *si*. *Do-mol* te tonove označuje slogovima iz durske ljestvice (*la* i *ti*). U tom slučaju „rezultat“ nije deset : sedam, nego deset : devet.

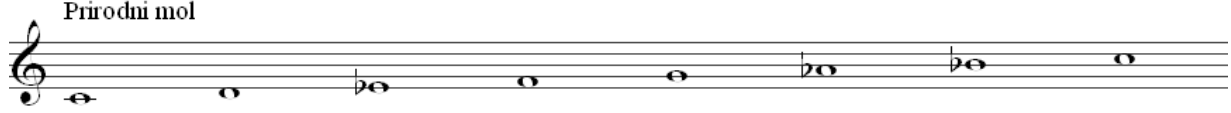
Primjer 1: Solfedžiranje durskih i molskih ljestvica na osnovi *la-mola*

Dur



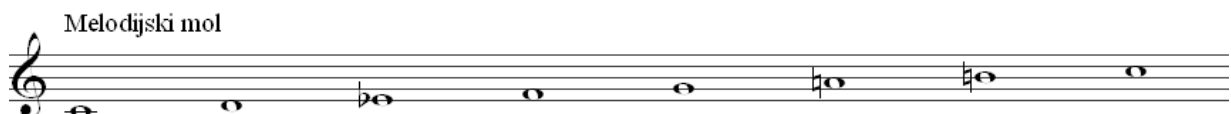
Do re mi fa so la ti do

Prirodni mol



la ti do re mi fa so la

Melodijški mol



la ti do re mi fi si la

Harmonijski mol



la ti do re mi fa si la

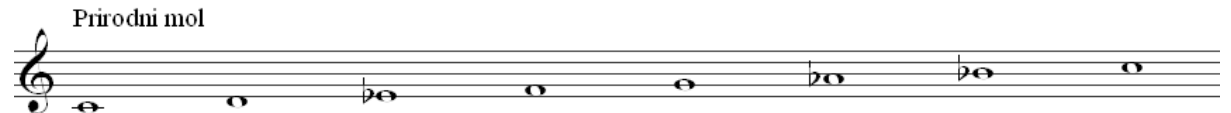
Primjer 2: Solfedžiranje durskih i molskih ljestvica na osnovi *do-mola*

Dur



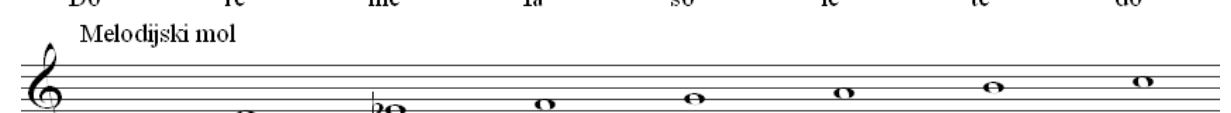
Do re mi fa so la ti do

Prirodni mol



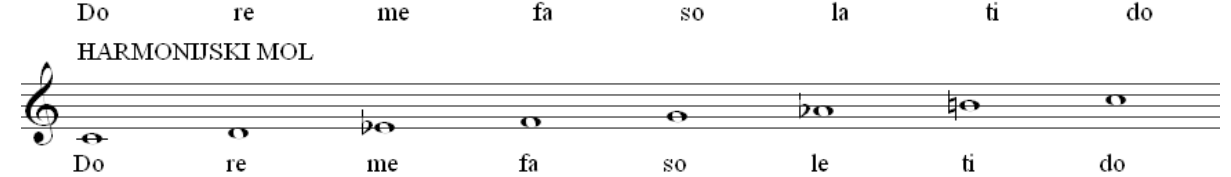
Do re me fa so le te do

Melodijški mol



Do re me fa so la ti do

HARMONIJSKI MOL



Do re me fa so le ti do

S druge strane, kaže Larson, zagovornici *la-mola* mogli bi reći da razlika u broju slogova može postati i znatnija ako uzmemo u obzir i ostale dijatonske moduse. Citirajući Gordona (1988) Larson to opisuje ovako: u *do-mol* sustavu *do* je uvijek povezan s osnovnim tonom bez obzira na modus i konkretnu ljestvicu (tonality and keyality) pa treba upotrijebiti kromatske slogove za izvedbu dijatonske ljestvice u svakom modusu osim u duru. Na primjer, u harmonijskom molu *me* se upotrebljava umjesto *mi*, a *le* umjesto *la*; u durskom modusu *me* se upotrebljava umjesto *mi*, *te* umjesto *ti*. U lidijskom modusu *fi* se upotrebljava umjesto *fa*. Ne samo da postaje zamršen razvitak vještine audijacije u takvom sustavu, kaže Gordon, nego treba, uz sedam dijatonskih, naučiti još pet silaznih kromatskih slogova kako bi se mogli pjevati dijatonski tonalni obrasci u svim modusima. Ali, ako se upotrebljava sustav s *la-molom* sve što treba naučiti jest sedam dijatonskih slogova i *si* za harmonijsku molsku ljestvicu (Gordon, 1988, 252-253).

Gordon navodi osam slogova (sedam dijatonskih plus *si* za harmonijski mol) za *la-mol*, nasuprot sedamnaest slogova (sedam dijatonskih plus pet uzlaznih i pet silaznih kromatskih slogova) za *do-mol*. Osam nasuprot sedamnaest može se činiti dramatičnom razlikom, ali primjeri 3 i 4 pokazuju da *do-mol* ipak ne upotrebljava sedamnaest nego samo dvanaest slogova. To usporedbu čini manje dramatskom jer je sada osam nasuprot dvanaest u korist *la-mola*.

Primjer 3. Solfediranje Gordonovih tonaliteta na osnovi *la-mola*

DUR

Do re mi fa so la ti do

DORSKA

re mi fa so la ti do re

FRIGIJSKA

mi fa so la ti do re mi

LIDIJSKA

fa so la ti do re mi fa

MIKSOLIDIJSKA

so la ti do re mi fa so

EOLSKA

la ti do re mi fa so la

Melodijski mol

la ti do re mi fi si la

Harmonijski mol

la ti do re mi fa si la

Primjer 4. Solfediranje Gordonovih tonaliteta na osnovi *do-mola*

Dur

Do re mi fa so la ti do

DORSKA

Do re me fa so la te do

FRIGIJSKA
Do ra me fa so le te do

LIDIJSKA
Do re mi fi so la ti do

MIKSOLIDIJSKA
Do re mi fa so la te do

EOLSKA
Do re me fa so le te do

HARMONIJSKI MOL
Do re me fa so le ti do

Ali, ako ne biramo sustav solfeggia s manje slogova za pjevanje ljestvica, nego ga biramo za pjevanje glazbenih pasaža, onda broj slogova ovisi o pasaži koju pjevamo.

Na osnovi analize konkretnih glazbenih primjera – ulomaka iz glazbenih djela: *Preludija* prvoj fugi u C-duru i drugoj fugi u c-molu J. S. Bacha, zatim dijela prvoga stavka Mozartove 40. simfonije u g-molu (KV 550), cijele prve fraze iz prvoga stavka Beethovenove *Pete* (op. 67), četiriju taktova Schumannove pjesme *Ich grolle nicht*, početnih taktova improviziranoga korpusa iz *Oh, Lady Be Good!* Charlieja Parkera, Larson je zaključio da se tu ne pojavljuje nikakva razlika u broju upotrijebljenih slogova. U svim analiziranim primjerima broj je slogova bio jednak *do-molski* i *la-molski*. Larson je dalje pokazao da ovisno o izabranoj pasaži, broj slogova koje treba upotrijebiti *do-molski* ili *la-molski* može biti sad u korist jednoga, sad u korist drugoga. Stoga nije bitan broj slogova nego je bitan set pravila koja treba naučiti (čit. nesvjesno usvojiti) da bi se oni (slogovi) mogli upotrebljavati, tj. da bi se mogla obavljati konverzija slogova u zvuk i, obratno, zvuka u slogove.

Na osnovi svoje analize tih pravila u različitim intonacijskim situacijama – *la-molskoj*, *do-molskoj*, u apsolutnoj solmizaciji – Larson zaključuje da nije bitno pitanje *koliko slogova* nego *koliko pravila* i u kojoj mjeri *pravila određuju rezultat* te *koliko je lako ili teško primijeniti pravila?*

Ako se tako usporede sustavi solfeggia, uviđamo da je na djelu neka vrsta poravnanja: pravila koja se lako uče, teško se primjenjuju, sustav koji ima mnogo pravila za jednu stranu procesa može ih imati malo za drugu, preciznost koja je prednost kod jednoga, može biti hendikep kod drugoga“ (Ibid.), što ide u korist argumentu da nije moguće izabrati najbolji sustav. „Svaki sustav solfeggia modelira konačan broj glazbenih odnosa na različite načine. Broj koji bi bio važan jest broj glazbenih odnosa. *Solfeggio je alat za značenja a ne cilj. Sukladno tome, bitna je glazba a ne alat* (ist. P. R.)“ Konačni je Larsenov zaključak da nije moguće apstraktno reći da je ijedan sustav solfeggia superioran drugome. Specifičan sustav mora se izabrati za određene učenike, za posebne obrazovne svrhe i za posebni repertoar. Svaki sustav solfeggia može biti najbolji bar za jednu svrhu. Ali, to nikako ne znači da su svi sustavi jednaki i da nije važno koji upotrebljavamo.

Završni komentari

U usporedbi paralelnog (*la-mola*) i istoimenog mola (*do-mola*) prvi sigurno odnosi pobjedu. „Argumenti“ koje navode do-molisti zasnivaju se samo na individualnim uvjerenjima, bez činjenica, pak, prema tome, nisu argumenti. Koji su, dakle, argumenti u korist la-mola?

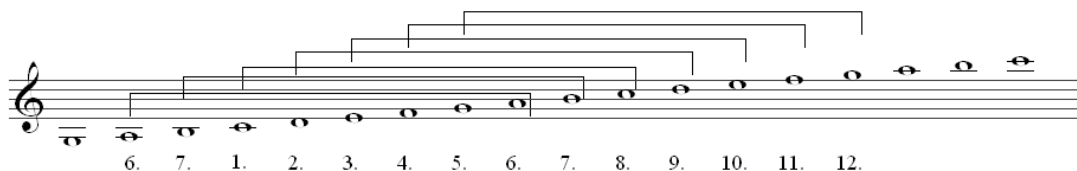
1. Tonalna kretanja u glazbi češća su u smjeru dur-paralelni mol (i obratno), nego dur-istoimeni mol (i obratno), posebno u vokalnoj glazbi premda, jasno ima i ovih drugih, posebno u instrumentalnoj glazbi, ali uglavnom ne više od ostalih modulacija koje su se skladatelju već nametnule logikom glazbenoga kretanja (v. Beethovenove i Mozartove klavirske sonate, npr.).

2. „Glazbenoteorijsko“ razumijevanje i objašnjavanje tonskoga prostora zapadnoeuropske glazbe – tzv. kvintni krug (premda tu nema nikakva kruga!) – zasniva se na toj logici.

3. Tom se logikom odavna rukovode i skladatelji: nije slučajno što je, na primjer, druga tema molskoga sonatnog oblika – u paralelnom duru, kao i to što su skladatelji pišući zbirke skladbi u *svim durskim i molskim tonalitetima*, skladbe raspoređivali po načelu dur-paralelni mol (Chopin *Preludiji*, Šostakovič *Preludiji*, *Preludiji i fuge*). Premda tu imamo jednu veliku iznimku u WTK-u J. S. Bacha, treba reći da Bach svoj poredak *dur-istoimeni mol* nije učinio zbog vjere u logiku istoimenosti dura i mola nego iz razloga koji su sasvim druge naravi: kao obol nastanku tzv. *dobre temperacije* (tzv. *Werckmeister III* – ne jednake temperacije kao što se pogrešno misli!) tj. nastojanju da se klavir (konačno) ugodni tako da na njemu bude moguće svirati u svim durskim i molskim tonalitetima.

4. Odnos dur-paralelni mol prirodni je i akustički, i to stoga što se oba modusa nalaze u istom tonskom prostoru. Pokazat ćemo to na trima primjerima koji se tiču odnosa C-dura, c-mola i a-mola, primjenjivima, jasno, na svim ostalim analognim primjerima.

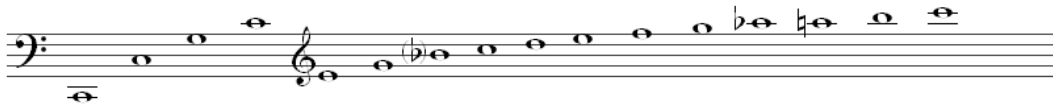
Prvi primjer – C prostor (u nedostatku boljeg imena)



Ako prikazani prostor omeđimo oktavama kao što je učinjeno, vidimo da isječak od *jedan* do *osam* čini C-dursku ljestvicu/modus, isječak od *dva* do *devet* (=2') čini dursku ljestvicu/modus, od *tri* do *10* (= 3') frigijsku, od *četiri* do *11* (=4') lidijsku od *pet* do *12* (=5') miksolidijsku od – *šest* do *šest* molsku, itd. Sve se ljestvice/modusi nalaze u **istom tonskom prostoru – prostoru C**.

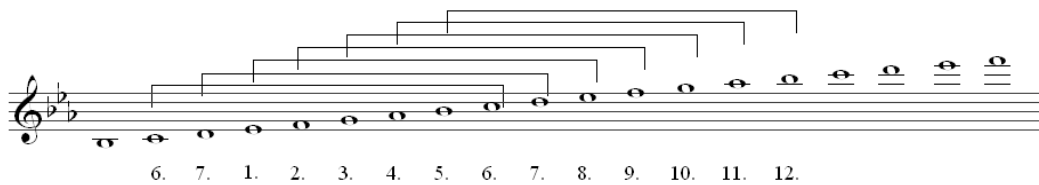
Pritom ne treba zaboraviti da je to **jedini tonski prostor** – u rasponu od **G – do e²**, s tonovima **B, b-h** i **b-h¹** (v. Rojko, 1982, 9) – u kojemu se promišljala, skladala i zapisivala sva zapadnoeuropska glazba kroz cijeli srednji vijek, gotovo do početka baroka, pak, su, dakle, tako zapisani modusi **jedini izvorni modusi**, dok su svi ostali, u ostalim tonskim prostorima (npr. *dorski* od f do f u našem drugom primjeru dalje), jednako izvedeni kao što su izvedeni svi ostali durski i molski tonaliteti.

Taj se C-prostor glazbeno-akustički izvodi iz sljedećeg alikvotnog niza:⁴



Kad je učenik svladao intonacijska kretanja u isječku od jedan do osam, on vlada cijelim prostorom, u prvom redu stoga što je taj prostor oktavni. Kad se u C-duru svlada terca c^1-e^2 (do-mi), to, jasno, vrijedi i za tercu c^2-e^2 što znači da su svladani svi elementi dorskog i frigijskog modusa, itd. – pravilo, jasno, vrijedi za sve intervale. No, *c-molu* kao molu istoimenom s C-durom, ovdje nema ni traga. On pripada tonskom prostoru koji prikazuje sljedeći primjer.

Drugi primjer: Es prostor

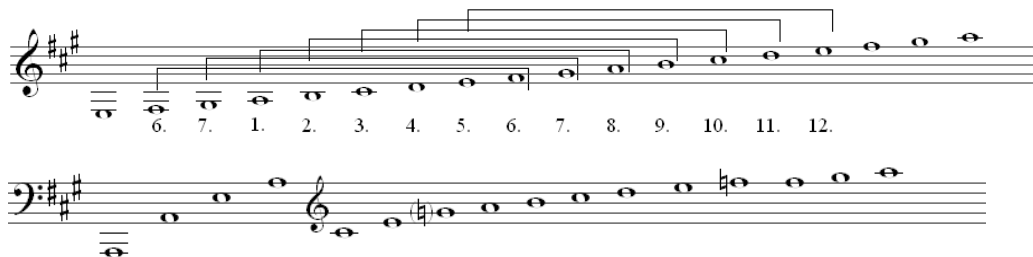


Ovaj se prostor glazbeno akustički zasniva na alikvotnom nizu:



Omeđen oktavnim odsječcima, kao što se vidi, primjer pokazuje ono isto što smo vidjeli u prvome, samo što je to sada **drugi tonski prostor**. Kao što je u prvom primjeru *a-mol* (la-mol) organski pripadao C-duru (kao do-duru), tako, ovdje u drugom primjeru *c-mol* (kao la-mol) organski pripada Es-duru (kao do-duru). Es-mola, koji bi se po logici do-mola obrađivao uz Es-dur, nema u tom tonskom prostoru.

Treći primjer: A prostor



Taj primjer pokazuje što sve pripada prostoru A: od jedan do osam A-dur (do-dur), od šest do šest fis-mol (la-mol). *A-mol* koji bi se logikom do-mola povezivao s A-durom, ovdje ne postoji!

⁴ Kako se to događa, vidi Rojko, 1982!

Eto, na što su mislili Curwen kad je rekao da je srodnost dura i istoimenog mola vrlo daleka, dok je paralelni mol 'dio vlastitog mesa i krvi' i Wiblin rekavši da su paralelni dur i mol modusi iste dijatonske ljestvice i pripadaju istom obiteljskom krugu.

Netko bi mogao primijetiti kako se iz alikvotnoga niza koji smo naveli eventualno vidi nastanak dura – ali, što je s molskom ljestvicom? Kao što je dobro primijetio Hindemith, „za molski trozvuk priroda nam ne daje nikakva uputstva“ (Hindemith, 1983, 88). Molski se trozvuk ne može objasniti ni kombiniranim tonovima pa ni ostalim sekundarnim tonskim pojavama. „Kombinacijski tonovi kažu o molskom trozvuku, dakle, samo to **da mu je zvučna vrijednost manja** (ist. P. R.) nego durskom trozvuku“ (ibid., 89). Ukratko, mol je u zapadnoeuropskoj glazbi uvijek nekako bio u drugom planu – tome je dokazom i tzv. pikardijska terca – pa se u nastavi ne treba posebno opterećivati njegovom „zapostavljenosti“ i spašavati ga od kompleksa manje vrijednosti izjavama o „podjednako važnim fenomenima“ i navodnom „zapostavljanju mola u drugim metodama“ kakve smo mogli vidjeti u FM-u.

Prikazi triju tonskih prostora jasno pokazuju da je sasvim opravdano moduse solmizirati po načelu la-mola: dorski od *re* do *re*, frigijski od *mi* do *mi*, lidijski od *fa* do *fa* miksolidijski od *so* do *so*. Njihova intonacija već je pripremljena svladanim prostorom do-dura. Ne treba se pritom bojati opasnosti da će učenici misliti kako se „dorski modus nalazi na drugom, frigijski na trećem, itd. stupnju dura“ čega se, vjerojatno, boje zagovornici *do-logike* vjerujući da će učenici lakše ući u bit starocrkvenih modusa ako svaki počinje slogom *do*. **To nije uvjet ispravnog doživljavanja modusa!** Njihovo će „doživljavanje“ (koje se današnjem učeniku ionako ne može dogoditi) biti moguće **tek na primjerima stvarne glazbe** a ne zbog ovih ili onih solmizacijskih slogova. Štoviše, silazni niz donjega molskog tetrakorda *funjare* prije će stvar učiniti smiješnom nego što će pomoći ispravnom shvaćanju dotičnoga modusa.⁵

Bilo je glazbenih pedagoga koji su do-mol opravdavali i (banalnom) činjenicom da na to upućuje i naziv metode: *tonik sol-fa*, odnosno, *tonika do*. 'Ako je (dakle) tonika do, onda, jasno, *do* mora uvijek biti tonika.' Što se tiče prvoga, izraz *tonik sol-fa* ukazuje samo na redoslijed uvođenja ljestvičnih stupnjeva: prvo tonovi toničkoga, zatim dominantnoga i na kraju subdominantnoga trozvuka. O vjerojatoj zbrci oko naziva *tonika do* metode pisao je i Požgaj naglasivši da bi se metoda zapravo trebala nazivati *Tonika-do, la*, „želimo li biti logični“ (Požgaj, 1975, 104-108). Ipak, time se jednostavno ne treba zamarati jer je svima koji se time bave, poznato da je riječ o *do-duru* i *la-molu* – to se jednostavno podrazumijeva.

4. Zbog svega rečenoga u trećoj točki, la-molski je pristup u nastavi solfeggia lakši (to priznaju čak i zagovornici do-mola). To je tako zbog *mentalnih dojmova*, koje su, kao svoje argumente često spominjali jedni i drugi, ali ne s jednakom uvjerljivošću. *Mentalni dojmovi* intervala – koje je ja nazivam *glazbenim pojmovima* (Rojko, 2012, 53-88) – koje je učenik stekao na do-durskoj ljestvici/tonalitetu, ostaju isti i u molu i u modusima. Uz tercu na slogu *do* (do-mi) stvara se jednoznačni mentalni dojam velike terce koji ostaje isti bez obzira na modus u kome se slog *do* pojavio. Kao što smo vidjeli, u do-molskom pristupu to nije tako: terca na *do* može biti velika ili mala što znači da je riječ o dvama mentalnim dojmovima. To, dakako, vrijedi i za ostale intervale koji nastaju tzv. čarobiranjem – kako se u FM-u naziva pretvaranje durskih stupnjeva u molske (Rojko, 2011). Mentalni dojmovi modusa – durskoga,

⁵ Posipajući se pepelom, priznajem da sam i sâm nasjeo priči o tome kako nije ispravno moduse solmizirati kao *re-re, mi-mi, fa-fa, so-so* pa sam u svojoj *Metodici* (Rojko, 2004, 109) napisao da „(D)orski modus treba (relativno) solmizirati kao *la ti do re mi fi so la*, (...) lidijski kao *do re mi fi so la ti do*, (...) miksolidijski kao *do re mi fa so la tu do*.“ Povlačim te rečenice: spomenute moduse treba solmizirati kao *re-re, mi-mi, fa-fa, so-so!* U sljedećem izdanju knjige ispraviti ću taj dio teksta.

molskoga, dorskoga, i svih ostalih – u la-molskom su pristupu jednoznačni utoliko što im se zvučanje jednoznačno podudara s vlastitim imenovanjem. U do-molskom pristupu toga podudaranja nema: zvučno, u svijesti predstavljeni različiti modusi, imenuju se homonimno (gotovo) jednakim slogovima pa nijedan nema svoga vlastitoga imena, koje bi se toliko razlikovalo od drugih koliko se konkretan modus razlikuje od drugih glazbeno-akustički. Varljiva je vjera da male razlike u imenovanju slogova *re-ra, mi-me, la-le, ti-te* (ili u FM *ma-nja, le-lje, ti-te, re-ru*), uz inače isti opći okvir, čine *differentiam specificam*.

5. Nelogičnost do-molskoga postupka dolazi osobito do izražaja u primjerima molskih pjesama – dosta često u našim narodnim pjesmama – koje moduliraju u dur (jasno, paralelni). Na nekoliko takvih primjera upozorili smo u tekstu *Quousque tandem ...* (Rojko, 2011). Za podsjetnik donosimo još jednu takvu pjesmu. Stoga je, u najmanju ruku, bilo neobično FM proglašavati „hrvatskom i jugoslavenskom (sic!)“ metodom (prema Rojko, 2011, 77) kad se njezina nelogičnost upravo najbolje dokazuje na našim narodnim pjesmama.

Češljaj me, češljaj majkica

Narodna iz Međimurja

Polagano, sjetno

Veselo

1. l t d l t m d m t d t l t d t si d t si l m s s f m s s f
 2. do re nja do re so nja so re nja re do re nja re ti nja re ti do ma s s fu ma s s fu

1. 2.

m m r r m m d d l t d l t m d m t d t l t d t si d t si l
 ma ma r r ma ma d d d r nja d r s nja s r nja r d r nja r ti nja r ti d

Pod brojem jedan je „normalna“ solmizacija, pod brojem dva FM. Ima li tu ikakve sumnje što je logičnije i što je lakše? Solmizacija pod brojem jedan lakša je i logičnija stoga što se cijela pjesma pjeva/misli istim slogovima jer su oba dijela u istom tonskom prostoru. U drugom slučaju, u trenutku modulacije, mijenjaju se slogovi što sugerira promjenu tonskog prostora – koja se, međutim, nije dogodila.

Podsjetit ću, na kraju, na dvije stvari koje sam također već napisao i nipošto nisu nevažne u ovom kontekstu:

Prvo,

„... sve su relativne metode intonacije nastale radi glazbenoga opismenjivanja običnoga svijeta, „za silu,“ radi kakvoga-takvoga glazbenog opismenjivanja djece u općeobrazovnoj, a ne u glazbenoj školi. Želeći olakšati razumijevanje zamršenoga tonskog prostora, one taj višeslojni prostor, tj. prostor različitih tonaliteta, reduciraju na jedan, doremifasolatido-prostor u kojemu se dur, mol i modusi imenuju istim solmizacijskim imenima s počecima ljestvica na do, na la, na re na mi, itd. (...) Ta jednostavnost, sasvim prikladna za glazbene amatere, jer se sve svodi na sedam solmizacijskih slogova i na jednake intervalske odnose među njima u svakoj durskoj, molskoj, i modalnoj situaciji, daje priliku nadobudnim „teoretičarima,“ naročito, pak, onima koji bi na silu htjeli biti originalni, da kažu kako, eto, nije normalno solmizirati dorski modus kao re-mi-fa-so-la-ti-do-re, jer, dorski modus, zar ne, nije dio dura nego je samostalni tonalitetno-modalni entitet. To, naravno, nismo znali dok nam to nisu rekli „funkcionalci“ koji su stvar odmah i ispravili tako da „do bude svuda tonika, so

svuda dominantna, a fu subdominantna. “ Tako je nastao taj „funktionalni“ bastard koji nije pogodan ni za laike ni za profesionalce: za prve stoga što nije dovoljno jednostavan, a za jedne i druge zbog nakaradnih slogova i zbog opisanog izvitoperenog prikazivanja tonskog prostora“ (Rojko, 2011, 70).

Uz ispriku za „nabrijanost“ teksta – što sad ne mogu izmijeniti jer ga citiram – dodat ću da je „nadobudnih teoretičara,“ kao što smo pokazali u tekstu, bilo i drugdje a ne samo kod nas.

Drugo, kako *do-mol smatram* teorijskom pogreškom, citirat ću dio teksta iz rasprave o troosminskoj mjeri (Rojko, 2013, 87-88) u kojemu se izravno spominje i FM.

„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 (...) Jedan od drastičnijih primjera takvoga kvaziteorijskog, pseudodidaktičkog, virtualnog, u svakom slučaju, neglazbenog pristupa, predstavljaju slogovi 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).“

Referencije

- Comley, W. J. (1924) The Doh-Minor. *The Musical Times*, 65, 977, 639.
<http://www.jstor.org/stable/911715>. Skinuto 24/11/2011.
- Coward, H. (1923) Tonic Sol-Fa and the Minor Mode. *The Musical Times*, 64, 967, 642-643.
<http://www.jstor.org/stable/913744> (Skinuto: 11/01/2013).
- Coward, H. (1938) Doh Minor. *The Musical Times*, 79, 1144, 456-457.
<http://www.jstor.org/stable/923619>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- Dickinson, A. E. F., Froggatt, A. T., Steward, A. P. (1924) Lah- and Doh-Minor. *The Musical Times*, 65, 978, 735-736.
<http://www.jstor.org/stable/912273>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- Dugdale, L. (1923) Tonic Sol-Fa And The Minor Mode. *The Musical Times*, 64, 968, 725.
<http://www.jstor.org/stable/911513>. (Skinuto: 11/01/2013).
- Dugdale, L. (1924) The Doh-Minor: A Warning *The Musical Times*, 65, 974, 351.
<http://www.jstor.org/stable/912485>. (Skinuto: 11/01/2013).
- Dugdale, L. (1924) The Doh-Minor: A Warning. *The Musical Times*, 65, 972, 160.
<http://www.jstor.org/stable/913787>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- Ellis, A. J. (1886) Tonic Sol-Fa Minor Scale. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 27, 523, 547-549.

- <http://www.jstor.org/> (Skinuto: 24/11/2011).
- Froggatt, A. T. (1924) Lah- and Doh-Minor. *The Musical Times*, 65, 978, 735-736.
<http://www.jstor.org/stable/912273>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- Gordon E. (1988) *Learning Sequences in Music: Skill, Content, and Patterns*. Chicago: G. I. A. Publications, Inc.
- Gries, P. (2012). Music Theory Solfege System. CWU Central Washington University. Published on Music.
(<http://www.cwu.edu/music>)
- Harrison W. (1924) The Doh-Minor: A Warning. *The Musical Times*, 65, 971, 64.
<http://www.jstor.org/stable/911233>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- H. D. (1888) The Minor Notation of the Tonic Sol-fa System. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 29, 545, 434.
<http://www.jstor.org/stable/3360800>. Skinuto 11. 01. 2013.
- Hindemith, P. (1983) Tehnika tonskog sloga. Beograd: Univerzitet umetnosti u Bogradu.
- Hunt A. E. (1937) Lah or Doh Minor? *The Musical Times*, 1129, 257.
<http://www.jstor.org/stable/918053>. (Skinuto: 11. 01. 2013)
- Hunt, A. E. (1938) Doh Minor. *The Musical Times*, 79, 1144, 456-457.
<http://www.jstor.org/stable/923619>. Skinuto: 11. 01. 2013
- Kitson, C. H. (1938) Doh Minor. *The Musical Times*, 79, 1144, 456-457.
<http://www.jstor.org/stable/923619>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- Larson, S. (1993) The Value of Cognitive Models in Evaluating Solfege Systems. *Indiana Theory Review*, 14/2, 73-116.
- Lawton, A., Warburton, A. O. (1936) Lah or Doh Minor. *The Musical Times*, 77, 1126, 1121.
<http://www.jstor.org/stable/919762>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- Lawton, A. (1936) Lah or Doh Minor. *The Musical Times*, 77, 1124, 927.
<http://www.jstor.org/stable/920592>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- McCLUNG, A. C. Sight-Singing Systems: Current Practice and Survey of all-State. Choristers. Applications of Research in Music Education. *Update*, 29, 1, 2001, 3-8.
- McNaught, W. G. (1988) The Minor Notation of the Tonic Sol-fa System. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 29, 544, 369.
<http://www.jstor.org/stable/3359548>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- McNaught, W. (1931) About Tonic Sol-fa. *The Musical Times*, 72, 1065, 977-982.
<http://www.jstor.org/stable/914905>. Skinuto: 11. 01. 2013
- Pole, W. (1988) The Minor Notation of the Tonic Sol-fa System. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 29, 543, 267-269.
<http://www.jstor.org/stable/3360044>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- Požgaj, J. (1975) Metodika glazbenog odgoja u osnovnoj školi. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.
- Rojko, P. (2013) Dileme s troosminskom mjerom. *Tonovi* 61, 79-88.
(2012) *Glazbenopedagoške teme*. Zagreb: Naklada Jakša Zlatar.
(2004) *Metodika nastave glazbe – Praksa I. dio*. Zagreb: Naklada Jakša Zlatar, .
(2005) Postoji li funkcionalna glazbena pedagogija. *Tonovi*, 45/46, 109-114.
(1982) *Psihološke osnove intonacije i ritma*. Zagreb: Muzička akademija.
(2011) Quousque tandem ... FMP. *Tonovi*, 57, 65-83.
- Shinn, F. G. (1924) The Doh-Minor: A Warning. *The Musical Times*, 65, 972, 160.
<http://www.jstor.org/stable/913787>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- Steward, A. P. (1924) Lah- and Doh-Minor. *The Musical Times*, 65, 978, 735-736.
<http://www.jstor.org/stable/912273>. Skinuto: 11. 01. 2013.

- Stubbings, G. W. (1937) Lah or Doh Minor. *The Musical Times*, 78, 1127, 59.
<http://www.jstor.org/stable/920285>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- Sutcliffe Smith, J. (1938) Doh Minor. *The Musical Times*, 79, 1144, 456-457.
<http://www.jstor.org/stable/923619>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- Vuvan, D.T., Prince, J. B., Schmuckler, M. A. (2011) Probing the minor tonal hierarchy. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 28, 5, 461-472.
- Warburton, A. O. (1936) Lah or Doh Minor? *The Musical Times*, 77, 1125, 1025-1026.
<http://www.jstor.org/stable/920066>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- Warburton, A. O. (1937) Lah or Doh Minor. *The Musical Times*, 78, 1127, 59.
<http://www.jstor.org/stable/920285>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- Warburton, A. O. (1937a) Lah or Doh Minor. *The Musical Times*, 78, 1130, 357.
<http://www.jstor.org/stable/918974> (Skinuto: 11/01/2013).
- Whittaker, W. G. (1938) Doh Minor. *The Musical Times*, 79, 1143,
<http://www.jstor.org/stable/922778>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- Whybrow, S., Yorke Trotter, T. H., Whittakerwork, W. G. (1925) The Claims of Tonic Solfa. *Music & Letters*, 6, 2 pp. 161-173.
<http://www.jstor.org/stable/726095>. Skinuto: 24. 11. 2011.
- Wiblin J. G. (1924) The Doh-Minor: A Warning. *The Musical Times*, 65, 976, 544.
<http://www.jstor.org/stable/913285>. Skinuto: 11. 01. 2013.
- Williams, J. (1924) The Doh-Minor: A Reminder. *The Musical Times*, 65, 973, 253.
<http://www.jstor.org/stable/913075>. Skinuto: 11. 01. 2013.