

Glazba, pokret, učenje

Ostojić, Iva

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Split, Arts Academy / Sveučilište u Splitu, Umjetnička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:175:840524>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-13**



Repository / Repozitorij:

[Repository of Arts Academy](#)



SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA

IVA OSTOJIĆ

GLAZBA, POKRET I UČENJE

**JACQUES-DALCROZEOVA METODA I NJEZINA PRIMJENA U
GLAZBENOM OBRAZOVANJU**

MAGISTARSKI RAD

SPLIT, 2023.

SVEUČILIŠTE U SPLITU
UMJETNIČKA AKADEMIJA
ODJEL ZA GLAZBENU UMJETNOST

GLAZBA, POKRET I UČENJE

JACQUES-DALCROZEOVA METODA I NJEZINA PRIMJENA U GLAZBENOM OBRAZOVANJU

MAGISTARSKI RAD

ODSJEK ZA GLAZBENU PEDAGOGIJU I GLAZBENU KULTURU

Predmet: Povijest glazbe

Student: Iva Ostojić

Naziv studija: Glazbena kultura

Mentor: red. prof. dr. sc. Ivana Tomić-Ferić

SPLIT, 21. rujna, 2023.

Iva Ostojić

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je magistarski rad isključivo rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na mojim istraživanjima i oslanja se na objavljenu literaturu, a što pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

U Splitu, 21.09.2023.

Student/ica:



Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Splitu

Magistarski rad

Umjetnička akademija

Odjel: odjel za glazbenu umjetnost

Odsjek: glazbena kultura

GLAZBA, POKRET I UČENJE

JACQUES-DALCROZEOVA METODA I NJEZINA PRIMJENA U GLAZBENOM OBRAZOVANJU

Iva Ostojić

Émile Jaques Dalcroze, švicarski skladatelj i pedagog, zaslužio je titulu jednog od najvećih svjetskih inovatora i vođa glazbenog obrazovanja. Također je visoko cijenjen zbog svojeg doprinosa u muzikoterapiji i s tjelesno nemoćnima. Sav njegov rad i pedagoška otkrića potječu iz jedne stavke; njegove kvalitete kao učitelja, spareno s njegovom ljubavlju i posvećenosti glazbi. Opći nedostaci koje je Jaques-Dalcroze identificirao u općem glazbenom obrazovanju njegova vremena bili su povezani s općom zanemarenošću iskustva u zapadnoj kulturi, posebno dualističkim pogledom na um i tijelo unutar profesionalnog obrazovanja glazbenika. Prema njegovu stajalištu, problem leži u znanju stečenom vizualnim osjetilom, teorijskim pristupom i apstrakcijama, u usporedbi sa slušanjem, osjećajem, dodirom i djelovanjem koji se pokazuju mnogo prirodnijim za usvajanje glazbenih fenomena. Dalcroze je sav svoj rad usmjerio na pronalaženje načina koji kombiniraju osjet, osjećaj, razmišljanje i tjelesni rad sa slušanjem i pokretom tijela, ne bi li riješio ovaj disbalans. Cilj mu je bio osvijestiti svoje učenike, tj. učiniti ih mentalno i kinestetički aktivnim, a to postiže poticajem individualnosti svojih učenika popraćenim pozitivnim afirmacijama.

Primjenom Dalcrozeove euritmike u radu s djecom baletnog studija “Školjkica”, nastojala sam utvrditi djelovanje te približiti proces usvajanja i izvođenja euritmčkih vježbi. Primjena u tom smislu potkrepljuje ono što je obrađeno u prethodnom, teorijskom dijelu diplomskog rada. Iako se primjena u radu ne odnosi na djecu glazbene ili općeobrazovne škole, kao što je to najčešće slučaj, smatram da može biti jednako kredibilna. Korišteni materijal je inspiriran Dalcroze literaturom uz određene promjene i novitete, a primjena je provedena u sklopu nekoliko euritmčkih vježbi koje su

raspoređene u dvije kontrolne skupine djece; mlađa i starija grupa. Sudjelovalo je svega 17 djece ženskog spola u prostoru baletnog studija “Školjkica”, u kojemu su djeca proteklih godina pohađala satove baleta. Cilj ove primjene je postići sve ono što Dalcroze i o navedenoj problematici dostupna literatura navodi kao moguće putem njegove metode; razvijanje glazbenog izražavanja, vježbanje koncentracije, poticanje kreativnosti, primjena iskustva u svrhu usvajanja novih znanja, poticanje individualnosti, razvoj samopouzdanja te razvoj socijalnih vještina.

Ključne riječi: Glazba, pokret, obrazovanje, Émile Jaques Dalcroze metodika, Euritmika, praktična primjena, baletni studio “Školjkica”

Rad je pohranjen u knjižnici Umjetničke akademije Sveučilišta u Splitu.

Rad sadrži: 65 stranice, 16 primjera i 15 bibliografija

Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Mentor: red. prof. dr. sc. Ivana Tomić-Ferić

Ocjenjivači: 1) red. prof. dr. sc. Ivana Tomić-Ferić 2) izv. prof. Blaženko Juračić 3) doc. art. Ivana Kenk Kalebić

Rad je prihvaćen: 21. rujna 2023.

Basic documentation card

University of Split

Master's Thesis

The Arts Academy

Department: department of music arts

Study program: music culture

MUSIC, MOVEMENT AND LEARNING

JACQUES-DALCROZE METHOD AND HER IMPLICATION IN MUSIC EDUCATION

Iva Ostojić

Émile Jaques Dalcroze, a Swiss composer and pedagogue, earned the title of one of the world's greatest innovators and leaders in music education. He is also highly regarded for his contribution in music therapy and with the physically disabled. All his work and pedagogical discoveries originate from one source; his qualities as a teacher, coupled with his love and dedication to music. The general shortcomings that Jaques-Dalcroze identified in the general music education of his time were related to the general neglect of experience in Western culture, especially the dualistic view of mind and body within the professional education of musicians. According to him, the problem lies in the knowledge acquired through the visual sense, theoretical approach and abstractions, compared to: hearing, feeling, touch and action which prove to be much more natural for the acquisition of musical phenomena. Dalcroze focused all his work on finding ways to combine sensation, feeling, thinking and physical work with listening and body movement in order to resolve this imbalance. His goal was to make his students aware, i.e. to make them mentally and kinesthetically active, and he achieves this by encouraging the individuality of his students accompanied by positive affirmations.

By applying Dalcroze's eurhythmics with the children of the “Školjka” ballet studio, I try to determine the effect and bring forward the process of adopting and performing eurythmic exercises. Application in this sense supports what was discussed in the previous, theoretical part of the thesis. Although the application in the work does not refer to children in music or general education schools, as is often the case, I believe that it can be equally credible. The material used was inspired

by Dalcroze literature with certain changes and novelties, and the application was carried out as part of several eurythmic exercises that were distributed among two control groups of children; a younger and an older group. 17 female children participated in the space of the ballet studio “Školjkica”, where the children attended ballet lessons in the past years. The goal of this application is to achieve all that Dalcroze and related literature states is possible through his method; developing musical expression, practicing concentration, encouraging creativity, applying experience for the purpose of acquiring new knowledge, encouraging individuality, developing self-confidence and developing social skills.

Keywords: Music, movement, education, Émile Jaques Dalcroze method, eurhythmics, practical implication, “Školjkica” ballet studio

Thesis is deposited in the library of Arts Academy, University of Split.

Thesis consists of: 65 pages, 16 figures, and 15 bibliographic resources.

Original in Croatian.

Mentor: Full professor PhD Ivana Tomić-Ferić

Reviewers: 1) Full professor PhD Ivana Tomić-Ferić 2) Associate professor Blaženko Juračić 3)

doc. art. Ivana Kenk Kalebić

Thesis accepted: September 21. 2023.

SADRŽAJ

PREDGOVOR	1
1. UVOD: GLAZBA I POKRET	3
1.1. Jacques Émile Dalcroze i ishodišta metode: spoznavanje glazbe kroz iskustvo pokreta..	4
1.2. Etimologija Dalcrozeove <i>euritmike</i>	6
1.3. Dalcrozeova reforma obrazovanja.....	12
2. JACQUES-DALCROZEOVA METODA	15
2.1. Ciljevi.....	15
2.2. Euritmičke aktivnosti.....	16
2.3. Načela i područja primjene.....	17
2.3.1. Ritmika.....	18
2.3.2. Sluh, <i>solfeggio</i> i vještina slušanja.....	21
2.3.3. Improvizacija – sposobnost spontanog izražavanja.....	25
2.3.4. <i>Plastique animée</i> i kinestetička svijest.....	27
2.4. Pedagoški principi.....	28
3. PRIMJENA DALCROZEOVE METODE U GLAZBENOM OBRAZOVANJU	33
3.1. Niži razredi osnovne škole.....	34
3.2. Viši razredi osnovne škole.....	48
3.3. Primjena u srednjoškolskom obrazovanju.....	40
4. DOSADAŠNJE SPOZNAJE I PROVEDENA ISTRAŽIVANJA	43
4.1. Ritam.....	44
4.2. Visina tona.....	45
4.3. Ekspresija.....	46
4.4. Vokalizacija.....	47
5. SPOZNAVANJE GLAZBE POKRETOM: DALCROZEOV PRISTUP U RADU S DJECOM BALETNOG STUDIJA “ŠKOLJKICA”	48
5.1. Prednosti metode, izazovi u praksi i pitanja za budućnost.....	57
6. ZAKLJUČAK	60
7. LITERATURA	62
8. PRILOZI	64

PREDGOVOR

Predmet diplomskog rada je obrada Jacques-Dalcrozeove metode euritmike te njena primjena s djecom baletnog studija "Školjkica". Prvi dio rada se bavi uvodom i razradom Dalcrozeove metodike i euritmike, kao i njenom primjenom u stručnom i općem glazbenom obrazovanju, dok je drugi dio rada posvećen praktičnoj primjeni euritmčkih vježbi s ciljem pružanja uvida u same procese izvođenja istih. Prvo poglavlje rada donosi opće značajke glazbe i pokreta kao i njihovu simbiozu i djelovanje na čovjeka, a prvenstveno se odnosi na djecu u predškolskom i školskom razdoblju. Nakon toga slijedi kratka etimologija termina *Euritmika* koja razjašnjava razlog odabira istog u ovom radu pa i u ostatku literature koja se bavi Dalcrozeovim pristupom. Na početku istog odlomka je ukomponirana i biografija samog pedagoga i skladatelja Jaques-Dalcrozea u kojoj možemo vidjeti začetak i razvojni put njegove Euritmike. Slijedi Dalcrozeova reforma obrazovanja u kojoj iznosim njegove kritike obrazovnog sustava tadašnjeg vremena (od kraja 19. stoljeća do sredine 20. stoljeća) koje vrijede i danas. Također je izdvojena uloga roditelja kao posrednika pristupačnosti i kvalitete djetetovog glazbenog obrazovanja, a uz kritiku se pojavljuje i reorganizacija glazbenog obrazovanja te ciljevi njegove reforme.

Drugo poglavlje se bavi razradom metode te njenim osnovnim načelima. Za početak to uključuje obrazloženje i definiranje metode kao i njene glavne te sporedne ciljeve. Nadalje, potpoglavlje euritmčkih aktivnosti se osvrće na format primjene istih u nastavi kao i C. Abrilova kategorizacija euritmčkih vježbi. Slijede tri temeljna područja koja Dalcroze ističe i kroz koja ispituje i prakticira svoju ideologiju: Ritmika (uspostavljanje osjećaja ritma), Solfeggio (treniranje sluha) te Improvizacija (poticanje spontane ekspresije). Zatim pobliže objašnjavam svako od tri područja kao i dodatno područje *Plastique animée* (realizacija glazbe u pokretu). Unutar Ritmike navodim tipove vježbi s kojima se najčešće susrećemo u ovom pristupu, koje potkrepljujem audio-vizualnim primjerima s youtubea. Ulomak o solfeggiu, sadrži Dalcrozeove ideje i obrazloženja o važnosti sluha i slušanja kao i smjernice za poboljšanje istog. Slijedi ulomak o vještini improvizacije u kojoj se naglašava uloga učitelja koji mora znati opustiti i ohrabriti svoje učenike kako bi stekli ovu vještinu. Posljednji odjeljak je posvećen *Plastique animée*, odnosno slobodnom izražaju koje je najbliže plesu od svih spomenutih aktivnosti. Ono povezuje i zahtijeva čovjeka u cjelini, a učenicima pruža priliku da razviju i ustanove svoje ja; ono pomaže interpretirati emocije te ih pretočiti u pokret uz glazbu. Posljednji ulomak je posvećen pedagoškim principima metode, što podrazumijeva

razne, već ustanovljene metodološke koncepte koje možemo pronaći u pedagoškom pristupu kao što su; konstruktivizam u metodi, poticaj individualnosti, igra i pozitivne afirmacije kao obrazovna sredstva, opći razvoj kinestetičkih vještina te svijesti, iskustvo koje prethodi teoriji te opće prednosti metode za glazbeno nenadarene.

Sljedeći odlomak se bavi primjenom metode u glazbenom obrazovanju kroz tri dobna razdoblja školstva; niži i viši razredi osnovne škole te primjena u srednjoškolskom obrazovanju. Svako od tri dobna razdoblja sadrži svojevrsne smjernice u nastavi te euritmčke vježbe uz obrazloženja i audio-vizualne primjere.

Slijede dosadašnje spoznaje i provedena istraživanja koja pružaju uvid u djelovanje metode u kontekstu razvoja muzikalnosti i slušnih ili ritmičkih sposobnosti kao i učinak pristupa na percepciju i razumijevanje glazbe. Do danas su provedena brojna istraživanja, no u ovom odlomku su navedena samo četiri: (1) pitanje održavanja ritma te sinkronizacije s tijelom, (2) pitanje prepoznavanja i razlučivanja visine tona kroz pokret, (3) pitanje djelovanja pokreta u svrhu produblivanja glazbenog značenja, tj. razvoja pokretne ekspresije i (4) pitanje uloge pokreta u razvoju vokalizacije te vokalnog aparatusa.

Drugi, odnosno praktični dio rada je posvećen primjeni Dalcrozeove metode i euritmčkih vježbi u radu s djecom baletnog studija "Školjkica". Riječ je o dvije kontrolne skupine djece ženskog spola u dobi od 4 do 10 godina. Djeca su kategorizirana po dobi; mlađa skupina s 9 sudionika u dobi od 4 do 6 godina i starija skupina s 8 sudionika u dobi od 8 do 10 godina. Vježbe koje sam primijenila su bazirane na onima koje navodim i obrađujem tijekom rada te na taj način nastojim ustanoviti stvarni učinak istih na ove dvije skupine. Tijekom provođenja vježbi se vodim načelom "od poznatog ka nepoznatom" te nastojim ostvariti sigurnu i pozitivnu atmosferu kako bi mogla što uspješnije provesti i procijeniti djelovanje i rezultate Dalcrozeove euritmike.

1. UVOD: GLAZBA I POKRET

*No art is nearer to life itself than music. No art has developed and is still developing more rapidly, no art has inspired so many ingenious theorists or so many systems of teaching, growing ever more and more simple, proof positive of their pedagogic value!*¹

Kasnih godina 19. stoljeća, švicarski skladatelj Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950), profesor harmonije i solfeggia na Ženevskom konzervatoriju, osmislio je jedinstveni pristup glazbenom obrazovanju. Dalcroze je primjetio da njegovi studenti imaju poteškoće u muzikalnosti, ritmu i improvizaciji te ga je brinulo što se glazbena teorija podučava samo na apstraktnoj razini, potpuno izolirano od studenata, emocija, ekspresije, iskustva i senzibiliteta. Studenti su glazbu izvodili mehanički; bez ekspresije, razumijevanja ili osjetljivosti. Ovaj sistem je prozvaao “apsurdnim” jer nije mogao shvatiti zašto bi studenti učili pjevati i svirati, ali ne čuti i slušati, unatoč tome što se glazbeni instinkt temelji na iskustvu uha.² Svi ovi nedostaci su bitno utjecali na Dalcrozea te ga potaknuli na oformljivanje svoje ideologije i metodike:

Stoga sam započeo vježbati sluh svojih učenika što je ranije moguće i otkrio ne samo da se slušne sposobnosti razvijaju s izvanrednom lakoćom u fazi kada svaki novi osjet oduševljava dijete i potiče u njemu radosnu znatiželju, već kada se uho jednom navikne na prirodne sekvence zvukova i akorda, um više nema ni najmanjih poteškoća u navikavanju na različite procese čitanja i pisanja.”³

Dalcroze tvrdi da je glazbena percepcija danas isključivo auditivna što ograničava ostvarenje njenog punog potencijala:

Zaključio sam da je nedostatak glazbenog ritma rezultat općeg ‘a-ritma’, čiji je lijek izgleda ovisio o posebnom treningu osmišljenom da regulira živčane reakcije i utječe na koordinaciju mišića i živaca; ukratko, uskladiti duh i tijelo. I tako sam zaključio da

¹ Émile Jaques DALCROZE, *Rhythm, music and education*, New York: G. P. Putnam's Sons, 1921/1980, 26.

² *Ibid.*, 109.

³ *Ibid.*, V.

je glazbena percepcija koja je u potpunosti auditivna, zapravo nepotpuna i tražio sam vezu između instinkta za visinu i kretanje, harmonije tona i vremenskih razdoblja, vremena i energije, dinamike i prostora, glazbe i karaktera, glazbe i temperamenta, te konačno, između umjetnosti glazbe i umjetnosti plesa.⁴

Smatrao je da čovjek glazbu, a pogotovo ritam, percipira i osjeća cijelim tijelom. U njegovim radovima posebno se ističe i važnost simbioze uma i tijela te je formirao pristup glazbi u kojem um i tijelo moraju zajedno djelovati; pristup koji zahtijeva čovjeka u cjelini.

“Da bi bilo glazbeno upotpunjeno, dijete treba posjedovati skup fizičkih i duhovnih resursa i kapaciteta, koji se sastoje od, s jedne strane, uha, glasa i svijesti o zvuku, a s druge, od cijelog tijela (kosti, mišića i živčanog sustava) i svijesti o tjelesnom ritmu.”⁵

Njegovo istraživanje se primarno baziralo na tjelesna iskustva te povezivanje pokreta s glazbenim fenomenima koje učenici susreću tijekom školovanja. S vremenom, između 1903. i 1905., njegova ideologija uspješno se proširila cijelom Europom.

1.1. Jacque Émile Dalcroze i ishodišta metode: spoznavanje glazbe kroz iskustvo pokreta

Glazba i pokret tijela prirodno su povezani i međuovisni su. To je vidljivo od najranijih godina života, kada dojenče usmjerava glavu prema izvoru zvuka koji stvara glazbu, do kasnijih godina kada djeca pokreću svoja tijela uz glazbu s većom kontrolom i na stilizirane načine ili kada se odrasli kreću uz glazbu u rekreativne svrhe. Stoga pokret možemo smatrati jednim od prvih ljudskih reakcija na glazbu. Drugi tvrde da inherentna svojstva glazbe stvaraju realni ili zamišljeni osjećaj pokreta; na primjer, filozof Steven Davies tvrdi da se “pokret čuje u glazbi” i da se glazba “doživljava kao značajno slična ljudskom ponašanju”.⁶ Smatra se da su kretanje, glazba i neverbalna obrada prostornih informacija odgovornost desnog dijela mozga, a utvrđeno je da se veći dio tog područja aktivira kada ljudi pokreću

⁴ *Ibid.*, VII.

⁵ *Ibid.*, 79.

⁶ Stephen DAVIES, *Themes in the Philosophy of Music*, New York: Oxford University Press, 2003., 132.

svoja tijela uz glazbu ili bez glazbe. C. Abril u *The MENC Handbook of Research on Music Learning, Volume 2: Applications*, navodi Daniela Levitina koji sugerira da su glazbena iskustva kao što je korištenje i sviranje instrumenata dio procesa koji pomaže ljudima da poboljšaju svoje motoričke vještine.⁷ Jasno je da su ljudi predisponirani reagirati na svojstva glazbe kroz tjelesne pokrete te u tom smislu možemo reći da je pokret sastavni dio glazbenog iskustva pa i najbolji format stjecanja glazbenog znanja.⁸

Pokret kao dio glazbenog iskustva se može promatrati kao svrha ili sredstvo. Kada se ljudi spontano kreću uz glazbu, često to čine prirodno, iz čistog užitka. To se obično opaža kada odrasla osoba spontano tapka nogom ili kada dijete skakuće dok sluša glazbu. U tim slučajevima, kretanje je samo sebi svrha. Drugi primjer je formalna praksa stvaranja ili izvođenja uz glazbu, koristeći tijelo kao primarni umjetnički medij izražavanja, kao što je to u baletu ili modernom plesu. Pokret je jedinstveni način izražavanja emocija koje se ne mogu izraziti riječima.

Pokret kao dio glazbenog iskustva može poslužiti i kao sredstvo u postizanju cilja. Primjer koji se izravno odnosi na proizvodnju glazbe jest kretanje u svrhu proizvodnje glazbenih zvukova na tijelu ili instrumentu. Pod tim podrazumijevamo fini motorički pokret poput trzanja žice na violončelu ili ponekad grubi motorički pokret kao što je udaranje u bubanj. Međutim, granice između sredstva i cilja mogu postati zamagljene kada, na primjer, djeca marširaju zbog jednostavnog užitka kretanja uz glazbu, kao i zbog zvuka koji mogu proizvesti svojim nogama.

U sferi obrazovanja, pokret se može koristiti u razne svrhe; kao sredstvo za razvoj, jačanje konceptualnog znanja, vještina ili razumijevanja. Na primjer, učitelji glazbe koji žele učvrstiti koncept ravnomjernog ritma, mogu tražiti od svojih učenika da hodaju u ritmu glazbenog primjera, a može se koristiti i kao sredstvo za prilagođavanje i/ili razvijanje kinestetičkog stila učenja.⁹

Današnje društvo često se samo osvrće na verbalne i intelektualizirane tipove znanja, dok zanemaruju druge oblike koji možda nude potencijal za bolju komunikaciju, razumijevanje i ekspresiju. Tako, C. Abril u *Applications* izdvaja Gardnera koji tvrdi da je kinestetička inteligencija jedna od mnogih drugih koje promiču jedinstveni način razmišljanja i rješavanja problema. Mnogi danas odbacuju pojam dualizma uma i tijela iako je taj odnos u antičko

⁷ Carlos ABRIL, *The MENC Handbook of Research on Music Learning, Volume 2: Applications*, New York: Oxford University Press, 2011., 92.

⁸ *Ibid.*, 92-93.

⁹ *Ibid.*, 93.

doba, na koje se tijekom povijesti često osvrćemo, nekoć bio prevladavajuće stajalište gdje se pokret tijela uvažavao kao kvalitetni posrednik stjecanja znanja. Nadalje, mnogi smatraju da su pokreti i geste neizreciv izraz znanja i karaktera osobe te predstavljaju načine na koje se ideje mogu prenijeti bez uporabe diskurzivnih oblika. U tom su smislu vrlo slični glazbi. Ovdje C. Abril izdvaja M. Juntunen i Hyvonen koji smatraju da je pokret metafora za glazbu te da služi kao konceptualni most za stjecanje glazbenog znanja. Iako bi pokret mogli promatrati kao zasebnu spoznaju, činjenica je kako je nastao kao reakcija na glazbu. Ova uzročno-posljedična veza je dokaz o njihovoj povezanosti premda se danas pokret promatra te cijeni i bez glazbene pratnje. “S obzirom na to da je odnos glazbe i pokreta neporeciv te činjenicu da muziciranje zahtijeva istovremenu primjenu različitih senzornih modaliteta, uključujući i kinestetički, proizlazi teza da bi upotreba pokreta bila logičan dio procesa učenja i poučavanja glazbe.”¹⁰

Djelovanje pokreta i plesa u razvoju učenika se uglavnom temelji na uvjerenju da takva iskustva pomažu učenicima internalizirati i razjasniti određene glazbene koncepte, a pedagoški članci i knjige zagovaraju pokret u razvoju ritmičke kompetencije, glazbene izražajnosti kao i ukupne muzikalnosti. Također, mnogi promiču učenje karakternih plesova jer smatraju da produbljuje razumijevanje glazbene kulture i društva općenito, a time se usporedno razvija i kritičko mišljenje.

1.2. Etimologija Dalcrozeove *euritmike*

Potaknut od strane publike, Dalcroze je zapisao sve svoje ideje 1906. godine te objavio svoj prvi rad; *Méthode Jaques-Dalcroze*. Tijekom godina, ovaj pristup je imao brojna imena - *gymnastique rythmique, plastique rythmique* i *rythmique*, ali termin *Euritmika* je dodijelio John Harvey; termin koji se danas najviše koristi u Dalcrozeovoj metodici te ga usko povezujemo s ovim pristupom;

‘Rhythmische Gymnastik’ naziv je pod kojim je Dalcrozeova metoda poznata u Njemačkoj, no bez obzira na to jesu li njemačke riječi odgovarajuće ili ne, njihov doslovni prijevod na engleski svakako nudi preusku ideju o opsegu sustava svakome tko nije upoznat s njim. Ritmička ‘gimnastika’, u prirodnom značenju riječi, dio je

¹⁰ *Ibid.*, 94.

Dalcrozeovog treninga, i to ne nebitan dio, ali je samo jedna primjena mnogo šireg principa i prema tomu, tamo gdje se izraz pojavljuje na sljedećim stranicama, mora se shvatiti jednostavno kao označavanje određenog načina fizičke vježbe. Ali, za sam princip i cjelokupnu metodu koja ga utjelovljuje, potrebno je drugo ime, a izraz 'Eurhythmics' je ovdje skovan u tu svrhu. Originalnost Dalcrozeove metode, činjenica da je riječ o otkriću, daje joj pravo na vlastito ime - to je zato što je to u neku ruku i ponovno otkriće stare tajne...¹¹

Međutim, postoje neslaganja u vezi s ovim pojmom jer se često pripisuje cijelom pristupu, a zapravo se odnosi samo na jedno područje njegove metodike. Uz to, pojam se često greškom povezuje s Rudolf Steinerovom *eurythmy* te zbog toga brojni autori izbjegavaju taj termin u svojim radovima.

U ovom radu ću se koristiti terminom *euritmika* koji označava cijelu metodu, a ne samo pokretni aspekt pristupa.

Émile Jaques-Dalcroze rođen je u Beču, 6. srpnja 1865. godine, a ime po kojem je poznat danas, nije ono s kojim se rodio; Émile Henri Jaques.¹² U mladosti je radio kao glumac i usavršavao se u Comedie Francaise, a još je poznat kao skladatelj i glazbeni pedagog.

Njegov otac je bio poslovni čovjek srednje klase, dok je majka; Julie Jaques bila učiteljica u Pestalozzijevoj¹³ školi. Struka njegove majke postavila je svojevrzne temelje te imala snažan utjecaj na Émileov interes za pedagogiju i poučavanje općenito. Dalcroze je svoje glazbeno obrazovanje započeo sa šest godina, na satovima klavira.¹⁴ Obitelj se preselila u Ženevu u Švicarskoj kada je imao deset godina. I tada je pokazivao afinitet prema glazbi, posebno skladanju, te je napisao svoju prvu operu *La Soubrette* sa šesnaest godina, 1881. godine.¹⁵

Dalcroze je također u mladosti pokazivao interes za kazalište pa se s šesnaest godina pridružio Belles-Lettres, studentskom društvu, a redovito je nastupao kao glumac u studentskim

¹¹ Émile Jaques DALCROZE, Michael SADLER (ur.), napomena od HARVEY, John., *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze*, Boston: Small, Maynard & company, 1915.

¹² Irwin SPECTOR, *Rhythm and Life: the Work of Emile Jaques-Dalcroze*, Pendragon Press: New York, 1990, 4.

¹³ Johann Heinrich Pestalozzi (1746. – 1827.) bio je švicarski obrazovni inovator u kasnom 18. i ranom 20. stoljeću. Pestalozzijeva ideologija se zasnivala na vjerovanju da je svakom djetetu potrebno pružiti priliku za otkrivanje novih znanja. Premda Pestalozzi nije bio glazbenik, zalagao se za snažniju mjeru glazbenog obrazovanja koja bi rezultirala u poboljšanju opće atmosfere u školi.

¹⁴ I. SPECTOR, *op. cit.*, 5.

¹⁵ *Ibid.*, 6.

predstavama.¹⁶ U Ženevi je pohađao opće kolegije na Ženevskom Sveučilištu no nije bio pretjerano zainteresiran za gradivo pa ni zadovoljan s metodologijom poduke.¹⁷ Zatim je otputovao u Pariz kako bi studirao glumu u Comedie Francaise s uglednim glumcem i komičarom Denis-Stanislawom Talbotom.¹⁸ Još jedno značajno razdoblje njegovog života je bilo u Alžiru gdje je radio kao dirigent i zborovođa u kazalištu. Tamo je pokazao veliki interes za narodnu glazbu, posebno njihove komplicirane ritmove i arapski bubanj.¹⁹

Oprilike u istom razdoblju, Émile Henri Jaques postao je poznat kao Émile Jaques-Dalcroze, a razlozi promjene imena nisu jasni.

Po povratku u Pariz, velik utjecaj na njegovo skladanje imao je njegov učitelj kompozicije; Mathis Lussy. Lussy je dugo proučavao i pisao o glazbenom ritmu, što je bitno utjecalo na Dalcrozeov istraživački put. Osim Lussyja, Dalcroze je još učio od Gabriela Fauréa i Léa Delibesa koji su tijekom godina ostali bliski prijatelji s Émileom.²⁰ U ovom skladateljskom razdoblju, Dalcroze je skladao brojne kratke šansone ali i veća, ozbiljnija djela, poput kvarteta, suita za violončelo i klavir te scenska djela.²¹

1891. godine, vratio se u Ženevu gdje je počeo raditi kao profesor harmonije na Ženevkom konzervatoriju.²² Tamo je primjetio da studentima nedostaje muzikalnosti te da su loše pripremljeni za glazbeno izražavanje, unatoč razini tehničke kompetencije. Tada je počeo razvijati svoju metodologiju, smišljajući niz vježbi kako bi ublažio ove nedostatke. Spector Irwin u *Rhythm and Life: the Work of Emile Jaques-Dalcroze* navodi jedan slučaj kada je skladatelj utjelovio mogućnosti korištenja pokreta u glazbenom odgoju: “Jedan je učenik imao poteškoća u otkucavanju tempa rukom ili u kucanju ritmova prstima; smatrao se a-ritmičnim. Jednog jutra Dalcroze je sreo studenta dok su silazili s tramvaja na Place Neuve, nedaleko od konzervatorija. Padala je sitna kiša i, budući da su oboje kasnili na nastavu, užurbanim hodom su krenuli prema učionici. Profesor je nesvjesno promijenio tempo hoda, a mladić se odmah uskladio s njim. Nakon nekoliko namjernih promjena tempa, u učiteljevom umu se pojavio potpuno novi koncept. Postavio je pitanje dječakovog takozvanog a-ritma i zaključio kako, premda nije bio u stanju demonstrirati ritmičke reakcije pokretima ruke, isto

¹⁶ *Ibid.*, 7.

¹⁷ *Ibid.*, 9.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, 13.

²⁰ *Ibid.*, 17.

²¹ *Ibid.*, 18.

²² *Ibid.*

je bio savršeno sposoban raditi nogama.”²³ Prema ovoj priči, mnogi tvrde da je Dalcroze tako ustanovio upotrebu cijelog tijela za poduku glazbenog ritma. Uz to, čini se da Dalcroze dolazi do ovog saznanja putem vlastitog iskustva, a u svojim radovima naglašava važnost istog i to ne samo za učenike ili sudionike njegovih satova, već i za kritičare koji nastoje ocijeniti njihovu valjanost. Prema njemu, nitko nije u mogućnosti istinski razumjeti njegovu metodu dok ju ne iskusi.

Povodom nezadovoljstva s mogućnostima, odnosno nedostacima svojih učenika da utjelovljuju ritam i melodije počeo se detaljno baviti ljudskim tijelom, prvenstveno pokretom. Tragao je za utjelovljenjem koje je bilo estetski i umjetnički logično. Promatrajući svijet plesača, interes je usmjerio na odnose držanja i poza te njihovog međusobnog prelijevanja; odnosa energije i tijela. Nastojao je razumjeti minimalni napor potreban za prijelaz iz jedne poze/pokreta u drugu.

U ovom razdoblju, Dalcroze je započeo sa svojim metodama utjelovljenja te valja napomenuti da je svoje novoosnovane metode provodio s djecom i odraslima. Dalcroze je počeo eksperimentirati s različitim ritmičkim vježbama i njihovom pristupu pa je zatražio od konzervatorija veću prostoriju koja će biti opskrbljena ogledalima pa čak i svlačionicama u kojima bi se učenici presvlačili u kostime potrebne za vježbanje.²⁴ Smatrao je da odjeća bitno utječe na kvalitetu pokreta: “Primarna svrha procesa bila je sloboda. U skladu s tom idejom, slobodu u kretanju trebala je održati sloboda u odjeći.”²⁵ Međutim, uprava konzervatorija ove je postupke smatrala šokantnima i pomalo ekstremnima.²⁶ Posljedično, Dalcroze se odvojio od konzervatorija i osnovao vlastitu školu.

U razdoblju između 1892. i 1910. godine, Dalcroze je imao svega tri uloge na Ženevskom konzervatoriju. Prvo je djelovao kao profesor harmonije, solfeggia i kompozicije, zatim se ostvario kao skladatelj značajnih djela koja su bila izvođena u Švicarskoj i inozemstvu u vrlo uglednim krugovima, a njegov treći, najznačajniji pothvat, bio je razvoj i širenje njegove metode koja je postala poznata kao *La rythmique*.²⁷ Već na početku razvoja metode, Dalcroze je postavljao veliku važnost na individualnost učenika, prepoznavajući njihove kompetencije te izbjegavajući tretiranja razreda kao “mase”.²⁸ Na cijelom konzervatoriju, a posebno na

²³ *Ibid.*, 56.

²⁴ *Ibid.*, 69.

²⁵ *Ibid.*, 57.

²⁶ I. SPECTOR, *loc. cit.*

²⁷ *Ibid.*, 91.

²⁸ *Ibid.*, 94.

Dalcrozeovim satovima, naglasak je bio na muziciranju. Kako bi razvio kvalitetu muziciranja do visokog stupnja, usredotočio se na vježbanje sluha.²⁹ U ovom razdoblju, Dalcroze je već ustanovio metodu koja će poticati napredak u glazbenom sluhu te prema njemu, prvo što instruktor mora postići je da dijete razumije i usavrši razliku između tona i polutona (stepena i polustepena). Dalcroze također spominje i pojam apsolutnog sluha za kojeg smatra da ne mora biti urođen da bi bio ostvaren te vjeruje da se može naučiti ako se s učenjem započne u ranijoj dobi i ako prethodi učenju instrumenta.

Formalni primjer Dalcrozeove metode objavljen je 1906. godine pod nazivom *Méthode Jaques-Dalcroze pour le développement de l'instinct rythmique, du sens auditif et du sentiment tonal, en 5 parties*. Iako se termin "metoda" pojavljuje u naslovu rada, Dalcroze poriče da je riječ o metodi kao takvoj jer je smatrao da ono služi više kao vodič za učitelje i učenike. Poticao je korištenje originalnih ideja i vježbi koje bi dopunile ili zamijenile one koje je on postavio. I. dio *Gymnastique rythmique* bio je najšire prihvaćen i univerzalno prakticiran dio metode, a *Méthode* je nastala kada je shvatio da razvoj sluha nije dovoljan za istinsko poimanje glazbe. Svojim radom, Dalcroze je nastojao učenike razviti u bolje glazbenike, a važan aspekt razvojnog puta, bio je poučavanje praktičnog prije teorijskog.³⁰

Godine 1916. Dalcroze objavljuje *Exercices de plastique animée*, vježbe koje se bave pokretom, definiranjem tijela te njegove simbioze s umom. Ovaj odnos bio je još jedna bitna stavka Dalcrozeova učenja te njegove ideje upotpunjavanja čovjekovog potencijala.

Njegova metodika i učenja brzo su se širila diljem Europe te je od 1903. godine počeo držati javne demonstracije, a potom i putovati, najčešće s nekoliko vjernih studenata.³¹ Demonstracije su bile veoma dobro prihvaćene diljem Europe no valja spomenuti onu u Soloereu u kojoj je iznio svoju reformu glazbenog obrazovanja. Program je rezultirao velikom potražnjom za metodom što je i dovelo do njezina integriranja u nekoliko konzervatorija i državnih škola.³²

Godine 1909. Dalcroze je primio pismo Wolfa Dohrna, njemačkog kulturnog pokrovitelja koji je bio zainteresiran za njegov rad te mu ponudio novu platformu za širenje svog obrazovnog programa u Njemačkoj. Wolf i njegov brat Harald, imali su ideju osnivanja "novog grada", a ideja je bila potaknuta već osnovanim zajednicama u Njemačkoj i prethodno u Engleskoj gdje

²⁹ *Ibid.*, 95.

³⁰ I. SPECTOR, *op. cit.*, 115.

³¹ *Ibid.*, 73-74.

³² *Ibid.*, 82-83.

je bio prvi primjer ovakve zajednice pod nazivom Garden City u Letchworthu 1899.³³ Ovaj utopijski koncept spajao je elemente urbanog i ruralnog s naglaskom na zajednici. Imajući to na umu, Dalcroze se činio kao idealan kandidat za pospješivanje kulturnog aspekta novog grada. Tako je Émile započeo s projektom izgradnje institucije u kojoj bi aktivno prakticirao svoju metodiku. Planovi grada su uključivali školu i kazalište, a u svemu ga je savjetovao njegov dobar prijatelj Adolph Appia, švicarski arhitekt i poznati scenograf. Za vrijeme gradnje, Dalcrozeova nastava se održavala u Standehausu u Dresdenu, a na upis programa prijavilo se 115 studenata redovnih i kazališnih kolegija. Program se sastojao od 87 predavanja koje je Dalcroze organizirao tijekom 6 dana u tjednu; od 9:00 do 19:00, s pauzom za ručak i opuštanje od 13:00 do 15:00. Uz redovne satove, studenti su posjećivali muzeje u Dresdenu te, što je češće moguće, odlazili na opere i predstave.³⁴

Razdoblje provedeno u Hellerau, obilježilo je Dalcrozeovu najveću slavu kao pedagoga, a izvedbe s Hellerau studentima brzo su se proslavile i proširile diljem Europe. Njegov rad je privlačio brojne posjetitelje iz svijeta umjetnosti i šire. Među njima, vrijedi spomenuti ruskog princa Sergeja Wolkonskog, nadzornika carskih kazališta u Rusiji koji je bio oduševljen izvedbom te predložio Dalcrozeu da održi turneju u Rusiji koju će on organizirati.³⁵ Za jednu izvedbu u Rusiji, Dalcroze je iskoristio Rahmanjinov preludij te na ploču napisao temu koju su učenici pjevali, a prema njegovim uputama transponirali te na kraju, leđima okrenuti ploči, pjevali. Drugom prilikom, Arthur Seidl navodi slučaj kada je poznati skladatelj i dirigent Max von Schillings, doputovao iz Stuttgarta na predavanje u Hellerau. Za vrijeme solfeggio predavanja, pozvan je da predstavi melodiju koju će učenici zatim pjevati *prima vista*. Na ploču je napisao melodiju prožetu melodijski i ritmički zahtjevnim varijantama, no razred je otpjevao melodiju dva puta bez greške te je zatim ponovo otpjevao ali okrenut leđima od ploče.³⁶

Studenti su izvodili brojne adaptacije poznatih izvedbi, a posebno se istaknula cjelovita izvedba *Orfeja*, 1913. godine u kojoj je sam Dalcroze dirigirao Dresdenskim orkestrom. Izvedba je premijerno privukla čak 3000 ljudi, među njima i brojne utjecajne ličnosti tog vremena.³⁷

³³ *Ibid.*, 149.

³⁴ *Ibid.*, 154-156.

³⁵ *Ibid.*, 159-160.

³⁶ *Ibid.*, 163.

³⁷ *Ibid.*, 168.

Zadivljujuće izvedbe koje je Dalcroze postigao na pozornici su zapravo postignute u njegovoj učionici. Kontinuitet, disciplina i ustrajnost svojstvena ritmici i vježbama, dovele su Dalcrozea i njegove učenike do gotovog savršenstva na sceni.³⁸ Mnogi su pisali o njihovim uspjesima pa je i Paul Claudel, utjecajni pjesnik i dramaturg, objavio članak o Dalcrozeovoj izvedbi *Orfeja* u kojem navodi prema Spectoru: “Prvi put vidim ljepotu u kazalištu. To je spoj glazbe, plastike, svjetla, kakav nikad nisam vidio!”³⁹

Povodom rata i neugodnog spleta okolnosti, Dalcroze je napustio Hellerau te se vratio u Ženevu, a Hellerau institut više nikada nije doživio takvu slavu i utjecaj kao što je to bilo za vrijeme Dalcrozeova boravka.

Posljednje godine života proveo je u Ženevi, a 1. srpnja 1950., Émile Jaques-Dalcroze preminuo je rano u noći, samo nekoliko dana prije 85. rođendana. Njegova metoda se implementirala diljem svijeta, no nažalost, samo nekoliko institucija danas se koristi njome.

Iako se prvenstveno ostvario kao pedagog i metodičar, njegova skladateljska karijera također je ostavila zamjetan trag. U glazbenom svijetu, Émile Jaques-Dalcroze je poznat kao manji skladatelj opera, ali i kao značajan folklorist, jedan od začetnika narodnog idioma u svom rodnom kraju, Suisse romande - frankofonom dijelu Švicarske. Pisao je opere, skladao festivale kao i više od 1000 pjesama, od kojih je većina na vlastite tekstove.⁴⁰ Najplodnije skladateljsko razdoblje ostvario je u svojim 30-ima, poznat kao skladatelj intimnih pjesama bliskim narodnom uhu.⁴¹ Njegova najvjernija publika, ona u Švicarskoj, nastavila je održavati počast skladatelju brojnim koncertima dugo nakon njegove smrti.

1.3. Dalcrozeova reforma obrazovanja

Dalcrozeova kritika tadašnjeg obrazovanja može se primijeniti i na današnji školski sustav. Prije svega, Dalcroze smatra kako je glazbeni program previše fragmentiran i specijaliziran, a pod tim se misli npr., na učitelje klavira koji svoju nastavu ne povezuju s onom iz harmonije. Nastavni programi su sadržajno obilni, ali bez koherentnosti i suradnje; profesori su zatvoreni u svoje usko područje, bez ikakvog kontakta s kolegama i srodnim glazbenim područjima. Prema Dalcrozeu, ovaj razdor među specijalizacijama bitno utječe na stjecanje sveobuhvatnog

³⁸ *Ibid.*, 174-175.

³⁹ *Ibid.*, 177.

⁴⁰ *Ibid.*, 1.

⁴¹ *Ibid.*, 43.

znanja učenika. Iz tog razloga, u svojoj metodologiji nastoji povezati, na prvom mjestu, um i tijelo pa i glazbene predmete međusobno, povezujući svo glazbeno znanje s pokretom kao primarnim sredstvom.

Problem uvođenja njegove metode u školstvo leži u općem pogledu na glazbu i pokret. Glazba kao i pokret, smatraju se granom učenja, a ne granom obrazovanja. Škola bi dakle trebala težiti oblikovanju fizičke i psihičke sposobnosti djeteta kako bi ga pripremila za život;

“Kada bismo odgodili proučavanje rimske povijesti do 20. godine djetetova života, naš opći razvoj ne bi bio pogođen. Ali započeti gimnastičke vježbe i bavljenje glazbom u odrasloj dobi značilo bi izgubiti većinu dobrobiti koje bi trebale pružiti. Gimnastika znači zdravlje; glazba znači harmoniju i radost.”⁴²

Mnogi pedagozi glazbu smatraju sekundarnom granom znanja kojoj pripada posljednje mjesto u školskom programu, a zanimljivo je kako su najveći umovi antičkog i modernog doba dodijelili glazbi veoma važnu obrazovnu ulogu. Činjenica da se u našim školama glazbi ne posvećuje više od jednog ili dva sata tjedno, dokazuje da je glazba dobila potpuno novo značenje u našem obrazovnom sustavu. Ona je postala reprodukcija zvukova kojoj je cilj natrpati djetetovu glavu s određenim brojem značajnih melodija uz nekoliko povijesnih činjenica koje djeca najčešće vrlo brzo zaborave.⁴³ Ograničiti glazbeno obrazovanje na učenje nekoliko pjesama znači dati djetetu, kako je to Dalcroze opisao, “predodžbu o oceanu pokazujući mu kap vode u čaši”.⁴⁴

Još jedan problem školstva je nedostatak prilika da djeca primjene i pokažu svoje znanje. Činjenica je da postoje zborovi i dramski satovi u nekim školama ali takvo nešto bi trebalo biti dio svake obrazovne ustanove. To bi bila prilika i motivacija za djecu koliko i zadovoljstvo za roditelje koji bi ih gledali i slušali.

Prema Dalcrozeu, prvi korak reforme školstva jest edukacija roditelja, jer poznavanje s pokretom i glazbom ipak počinje od “kuće”. Problem nastaje kod otpora roditelja da se u školi učitelji bave tjelesnim odgojem njihove djece. Dalcroze njihovu reakciju na reformu opisuje kao svojevrsnu ljubomoru jer možda smatraju tjelesnu kulturu isključivo njihovom domenom poučavanja. To uspoređuje s drugim školskim naukama kognitivne prirode;

⁴² É. J. DALCROZE, *Rhythm, music and education*, 108.

⁴³ *Ibid.*, 166-167.

⁴⁴ *Ibid.*, 169.

“...ne protive se tomu da drugi ljudi njihovoj djeci pune glave idejama sasvim stranim od njihovih, ali neće dopustiti da im se petlja u tijelo, neće vam dopustiti da im date ravnotežu, da ih učinite snažnim i gipkim i da izvučete njihovu prirodnu gracioznost.”⁴⁵

Nadalje, roditelje upozorava i na važnost slušanja glazbe kao prvog koraka upoznavanja s istom. Prema njemu, slušni osjeti su upotpunjeni mišićnim; “Uho je usko povezano s grlom i nedvojbeno postoji uzajaman utjecaj između sluha i glasovnog sustava”. Dakle, sama pomisao na melodiju budi u grlu mišićne podražaje potrebne za njezino vokalno emitiranje čime se onda stavlja naglasak na razvoj djetetovog sluha koliko i na kultiviranje njegovog glasa.⁴⁶

Prema Dalcrozeu, najpoželjnija metoda poučavanja glazbe jest ona koja osim što omogućuje razumijevanje glazbenih fenomena poput; melodije, ritmova i harmonije, razvija auditivne sposobnosti na kojima se temelji glazbeni ukus i kritičko mišljenje. Cilj je odgojiti ljude koji mogu cijeliti glazbu u svim njenim oblicima te tako potaknuti njihovo sudjelovanje u umjetničkim krugovima njihove zajednice. Može se postaviti pitanje isplati li se doista stotine mladih ljudi umjetnički osposobljavati za potrebe javnih nastupa, poglavito s obzirom na to da je minorizirana vrijednost umjetnosti u današnjem društvu. Dalcroze smatra da umjetnički studiji ipak nisu osmišljeni samo za izobrazbu profesionalnih umjetnika, već također nastoje odgojiti publiku koja će cijeliti umjetnost.⁴⁷

„U odgoju glazbenika, važnost pada na stjecanje kvalitetnog sluha i unutarnjeg sluha, tj. sposobnosti da se glazba čuje mentalno koliko i fizički, pomoću pokreta. Rezultat ovih nastojanja jest i razvoj individualnosti i usavršavanje cijelog kognitivnog mehanizma i osjećaja; “(...) koordinacije iskustva i sjećanja, iskustva i mašte, automatskog i svjesnog, svjesnog i fantazije.”⁴⁸

⁴⁵ *Ibid.*, 92.

⁴⁶ *Ibid.*, 98-99.

⁴⁷ *Ibid.*, 179.

⁴⁸ *Ibid.*, 173-174.

2. JACQUES-DALCROZEOVA METODA

Dalcrozeova pedagogija se primarno bavi razvitkom osjeta ritma, poboljšanjem sluha i spontanom ekspresijom, odnosno improvizacijom. Dalcroze ove komponente smatra esencijalnim za razvoj glazbenika. Na ovaj način nastoji objediniti sve tri stavke koje će potencijalno pomoći učenicima i studentima prevladati probleme s kojima se najčešće susreću.

Pristup također potiče individualnost te dopušta učenicima da izraze svoje doživljaje i karakter, čime se podrazumijeva da će postojati razlike u kretanju učenika pa tako i njihovom doživljaju glazbe. Veliki naglasak postavlja se na doživljaj i percipiranje glazbe cijelim bićem. U suštini, metoda je nastala spajanjem dva elementa - želje da glazbeni studenti postanu osjetljiviji na unutarnja događanja tijela te nastojanja da se nauče izražavati u vanjskom svijetu.⁴⁹

2.1. Ciljevi

Glavni ciljevi metode uključuju unaprjeđivanje sluha učenika, posebno unutarnjeg sluha, doživljaj ritma u vlastitom tijelu te razvijanje iznimne muzikalnosti. U širem smislu, cilj metode je poticanje glazbenog izražavanja i kreativnosti kako bi učenici razvili odnos sa sobom te na taj način naučili vjerovati svojim idejama i primijeniti novousvojena znanja i samopouzdanje na glazbu. Pomoću euritmickih vježbi, Dalcroze nastoji; "...ojačati moć koncentracije, naviknuti tijelo da se drži, takoreć, pod visokim pritiskom spremnosti, da izvršava naredbe iz mozga; povezati svjesno s podsvjesnim." Prema Dalcrozeu, "cijela metoda se temelji na principu da teorija treba slijediti praksu, da djecu ne treba poučavati pravilima dok ne steknu iskustvo s istima i da je prva stvar koju treba naučiti dijete jest kako iskoristiti sve svoje sposobnosti i potencijale. Cilj *euritmike* jest osposobiti učenike da na kraju poduke ne kažu "ja znam", nego "iskusio sam."⁵⁰

⁴⁹ I. SPECTOR, *Rhythm and Life : the Work of Emile Jaques-Dalcroze*, 1.

⁵⁰ É. J. DALCROZE, *op. cit.*, 118-119.

Opći ciljevi metode su: (a) razvijanje općih tjelesnih vještina, svijesti i znanja; (b) učenje kroz kinestetička iskustva; i (c) produbljivanje glazbenog razumijevanja.⁵¹

Osim toga, vježbe također nastoje poboljšati izvanglazbene, opće sposobnosti, kao što su: pozornost, koncentracija, pamćenje, reprodukcija radnje, komunikacija, društvene vještine, mašta i kreativnost.⁵²

2.2. Euritmičke aktivnosti

Dalcrozeova *euritmika* najčešće se prakticira u paru ili grupi. U grupnim vježbama, učenici se kreću po prostoru uz učiteljevo pjevanje, sviranje ili audio snimak, a ponekad i bez glazbe. Kada govorimo o audio primjerima, može se koristiti širok asortiman žanrova; od glazbe starih plemena do klasičnih primjera, folklor, popa, rocka, rapa, soula ili jazza. Fokus je na cijelom tijelu gdje učenici izražavaju što čuju, osjete i prepoznaju.

Vježbe koje se koriste u Dalcroze učionicama, Carlos Abril je podijelio u sljedeće kategorije: **funkcionalne, ritmičke, kreativne, dramske i vježbe plesa.**

Dječji pokreti uz glazbu raznoliki su i jedinstveni za svakog pojedinca, ali također uvelike ovise o društvenom kontekstu i njime posreduju. Opseg istraživanja o spontanim pokretima uz glazbu stvorenu i slušanu u predškolskim godinama sugerira niz kategorija pokreta koje bi mogle biti od pomoći u svrhu klasifikacije: (1) *funkcionalni* ili pokreti koji služe specifičnoj funkciji, (npr. orijentacija glave ili očiju prema izvoru zvuka) koji također nisu izraz ili interpretacija glazbe koja se čuje ili izvodi; (2) *ritmički* ili pokret koji odražava ritmičke elemente proizvedene ili slušane glazbe koji bi se mogli realizirati zvukovima koje proizvodimo tijelom/predmetom (npr. lupanje nogama) ili kinestetičkim osjećajem koji izaziva; (3) *kreativan* ili pokret koji izražava kombinaciju elemenata (npr. dinamika, melodija, ekspresija) u proizvedenoj ili slušanoj glazbi, slobodno skladanom od strane pokretača; (4) *dramski* ili pokret koji imitira neku scenu iz svakodnevnog života (npr. netko kuha ili pliva); i (5) *ples*, ili stilizirani pokret koji je kulturno prepoznat kao ples. Bilo koja od ovih pet

⁵¹ Marja-Leena JUNTUNEN, *The Dalcroze Approach: Experiencing and Knowing Music Through Embodied Exploration*, New York: Oxford Academic, 2016, 15.

⁵² *Ibid.*, 15.

kategorija pokreta može biti nelokomotorna, lokomotorna ili kombinacija obje. Svi su oni često prepoznati i korišteni su u radu djecom.⁵³

Kretanje tijela u prostoru usko je povezano sa slušanjem. Kako bi učenici svladali vještinu slušanja i kretanja u prostoru važno je upoznati ih s elementima glazbe kao što su: tempo, ritam, metar, fraza, forma, poliritmija, dinamika i harmonija. Uz to, razvijaju i automatizaciju pokreta, koristeći se pomagalima i predmetima poput lopti ili štapova. Također je važno da usavrše odnos vremena, prostora i energije te da razviju kapacitet za interpretaciju i izražavanje glazbe pa tako i sebe samih.

Tipične vježbe uključuju: vježba *sljedeđenja*; koračanje u tempu glazbenog primjera, *vježba brze reakcije*; reagiranje na znak ili promjenu u glazbi, npr. promjena smjera hoda kada učitelj kaže “hop”, *interpretirani kanon*; još poznat kao “jeka” - vježba koja povezuje misao, osjećaj i akciju. Među njima, posebno se ističu *vježbe brze reakcije* koje znatno doprinose razvoju mentalne i fizičke spremnosti i osviještenosti.

2.3. Načela i područja primjene

Dalcroze je svoje istraživanje formirao oko glazbenog pristupa i obrazovanja općenito, ali je posebno izdvojio tri glazbena područja kroz koja ispituje i prakticira svoju ideologiju: *Ritmika* (uspostavljanje osjećaja ritma), *Solfeggio* (treniranje sluha) te *Improvizacija* (poticanje spontane ekspresije). Uz njih se još pojavljuje *Plastique animée* što je realizacija glazbe u pokretu, a može se smatrati kao zasebno područje ili korelacijsko s ostala tri. Ova područja su međusobno ovisna, no mnogi učitelji ih u svojoj praksi razdvajaju. Ipak, Dalcrozeovo učenje obično povezuje sva područja u procesu učenja te dopušta njihovo ispreplitanje i međusobno djelovanje.

⁵³ C. ABRIL, *The MENC Handbook of Research on Music Learning, Volume 2: Applications*, 104.

2.3.1. Ritmika

*Ritam je temelj svake umjetnosti.*⁵⁴

M. L. Juntunen u *The Dalcroze Approach, Experiencing and Knowing Music Through Embodied Exploration*, iznosi Dalcrozeovo mišljenje o ritmu:

“...imati doživljaj za ritam podrazumijeva sposobnost da se ‘osjeti’ prostor/vrijeme između pokreta te je ono povezano sa sposobnošću kontrole elemenata vremena, prostora i energije u pokretu. Osjećaj za ritam očituje se u ritmičkim pokretima koji zauzvrat utječu na ritamski izraz glazbene izvedbe.”⁵⁵

Dalcroze je čvrsto vjerovao da se osjećaj za ritam može razviti kod svakog djeteta ako dosljedno radi ritmičke vježbe. Nadalje tvrdi da glazba, posebno njezina ritmička komponenta, potječe iz prirodnih pokreta tijela i stoga je fizičke prirode. Smatra da je uistinu najprirodnije razvijati osjećaj za ritam kroz pokret tijela. Proučavajući tjelesne reakcije za vrijeme sviranja klavira; pokreta rukama i nogama, oscilacija u trupu i glavi, njihanje cijelog tijela itd., Dalcroze je došao do saznanja da se glazbeni osjeti ritmičke prirode povezuju na mišićne i živčane reakciju cijelog organizma.⁵⁶ U tom smislu, učitelj prvo mora obratiti pozornost na osobni tempo učenika. Radi se o prirodnom puls u koji pojedinac stvara kroz lokomotorne ili nelokomotorne pokrete, kao što su hodanje ili pljeskanje, bez ikakvih glazbenih podražaja. Poznavanje osobnog tempa pruža učiteljima osnovno razumijevanje prirodnih ritmičkih tendencija učenika. Utvrđeno je da učenici od vrtića do trećeg razreda imaju osobni tempo koji se kreće od 40 otkucaja u minuti do 210 otkucaja u minuti.⁵⁷

Dakle, kada započinjemo s obukom ritmike, valjalo bi obratiti pozornost na tempo glazbe kojom se koristimo, imajući na umu i njegujući već uspostavljene, prirodne reakcije učenika na glazbu.

⁵⁴ É. J. DALCROZE, *Rhythm, music and education*, 84.

⁵⁵ M. L. JUNTUNEN, *The Dalcroze Approach: Experiencing and Knowing Music Through Embodied Exploration*, 4.

⁵⁶ É. J. DALCROZE, *op. cit.*, VI.

⁵⁷ C. ABRIL, *The MENC Handbook of Research on Music Learning, Volume 2: Applications*, 106 - 107.

Postoje razne aktivnosti koje se mogu pojaviti u Dalcrozeovoj učionici: *dinamično slijedenje, promišljeni odgovor, vježbe brze reakcije i kanoni*.⁵⁸

Slijedenje

Euritmička vježba u kojoj učenici imaju zadatak jednostavno slijediti zadani tempo ili obrazac. Lekcija može započeti slobodnim kretanjem u prostoru gdje učenici izražavaju tijelom ono što čuju u glazbi bez učiteljevih uputa ili intervencija. Koračanje je idealan početak ove aktivnosti...

„Obični korak prirodni je razdjelnik vremena na jednake dijelove i model je onoga što nazivamo mjerom. Naglasak jednog koraka u dva, u tri ili u četiri redom stvara prirodno metričko naglašavanje.⁵⁹ Dijete je moglo biti uvježbano u čitavom nizu kombinacija koraka, a da nije svjesno da se one temelje na kombinacijama glazbenih vremenskih vrijednosti. Kad bi ga netko kasnije došao poučiti vrijednosti nota i prepoznavanju njihovih formacija, trebao bi ga samo podsjetiti na njegove stare vježbe marširanja kako bi mu pružio metrički model koliko prirodan toliko i lagan za slijediti, baš kao što se plesači prisjećaju glazbene fraze baleta razmišljajući o koracima koje izvode u njoj...“⁶⁰

Kako bi učenici osvijestili tijek vremena i vremenski puls, učitelji im zadaju da koračaju u jednoličnom pulsu glazbenog primjera. Ovaj prvi “korak”, osim što pomaže učenicima razvijati osjećaj ritma/metra, također ih upoznaje s konceptom prostora u kojem se kreću kao i energijom koju koriste. Još jedan rezultat ovog pristupa jest automatizacija pokreta; učenici kontinuitetom jasnog koračanja sve manje i manje svjesno usmjeruju pokret te on postaje automatiziran i spreman za ritmičku nadogradnju. S obzirom na to da se puls koračanja uglavnom brzo usvoji, dinamika, tempo i manje nadogradnje poput, pljeskanja, simultano se dodaju ovoj početničkoj vježbi. Nadalje, dodavanjem srodnih, učenicima poznatih pokreta - poskakivanja, cupkanja i njihanja te jednostavni ritmovi i metar, mogu se relativno lako predstaviti. Dakle, pokret se postupno obogaćuje kako se više pažnje posvećuje stilu i izražajnosti pokreta cijelog tijela. Postoji mnogo načina na koje učitelj upravo ovim putem

⁵⁸ William ANDERSON, *The Dalcroze Approach to Music Education: Theory and Applications*”, *General Music Today*, 2012, 28.

⁵⁹ É. J. DALCROZE, *Rhythm, music and education*, 51.

⁶⁰ *Ibid.*, 53.

može predstaviti glazbeni primjer ili fenomen učeniku. Nakon raznih ritmičkih vježbi pljeskanja, koračanja ili interpretacije glazbe pokretima, učitelj može pokušati predstaviti notne vrijednosti. Na primjer, učitelj za početak može predstaviti glazbeni primjer u kojem se jasno ističu razlike između četvrtinke, osminke i polovinke koje učenici nauče pjevati. Njihov zadatak je zatim pokazati (pokretom) kada i koja se od ovih vrijednosti pojavljuje tapkanjem različitih dijelova tijela. Pa bi, na primjer, osminsku vrijednost tapkali na ramenima, četvrtinsku na prsima i polovinsku na bedrima⁶¹.

Unutar ove vježbe, mogu se zadati razne promjene, poput izmjena artikulacije. U ovu vježbu spada i slučaj kada učenik izvodi određeni ritmički obrazac dok učitelj svira/pjeva neki drugi materijal.

Promišljeni odgovor

Ponekad, nakon vježbanja određenih pokreta, od učenika se traži da zamisle pokret prije ili poslije njegove produkcije. Zamišljeni pokret ne mora nužno slijediti stvarni pokret da bi bio učinkovit. Štoviše, omogućiti učenicima da na značajan način preispitaju i internaliziraju pokret bez kretanja, potiče kinestetsku maštu. Iskustva u pokretu pohranjuju se kao zvučne, vizualne i kinestetičke slike koje učenici kasnije mogu koristiti prilikom čitanja, pisanja nota, skladanja, izvođenja ili stvaranja glazbe⁶².

Vježbe brze reakcije

Ova vježba ima mnogo funkcija, a između ostalog služi kao provjera znanja i razumijevanja obrađenog materijala. Dok učenici izvode određenu melodiju/ritam, učitelj može u bilo kojem trenutku dati signal, bilo to na klaviru ili glasom, te učenici moraju brzo reagirati i promijeniti način izvođenja. Prije izvođenja, učitelj specificira kakvu promjenu zahtijeva od učenika, a može biti i nekoliko promjena - kombinacija promjene tempa, dinamike, artikulacije, itd..

Primjer: Vježbe brze reakcije - Dalcroze Eurhythmics Skipping Game with Greg Ristow (0:08 - 1:07) (https://www.youtube.com/watch?v=UWif5Xss_Ec)

⁶¹ M. L. JUNTUNEN, *The Dalcroze Approach: Experiencing and Knowing Music Through Embodied Exploration*, 5.

⁶² *Ibid.*, 6.

Kanoni

Kanoni se, kao prethodno navedene vježbe, mogu izvoditi na razne načine. Jedan od njih je *Prekinuti kanon* koji nastaje kada učitelj svira zadani takt ili neko drugo određeno trajanje pa zatim stane dok učenici nastavljaju izvoditi obrazac; često koračanjem ili pljeskom. Nešto teži oblik kanona je *polu isprekidani kanon* gdje učitelj izvodi samo naglaske svakog drugog takta dok učenici izvode ostatak.

Primjer: Kanoni - Dalcroze Eurhythmics Stopping-Starting Quick Reaction with Greg Ristow (0:00 - 1:33) (<https://www.youtube.com/watch?v=zsROX7pQdZM>)

Sve navedene vježbe mogu se prakticirati odvojeno, barem u početnoj fazi ritmike, no kako učenici napreduju one se počinju ispreplitati i udruživati:

“Za razvoj osjećaja za ritam kod djeteta, nije dovoljno da izvodi pravilne i istodobne pokrete; ono mora biti upoznato s pokretima različitog intenziteta, proizvodeći vremenske podjele čija su različita trajanja u glazbeno-ritmičkom odnosu.”⁶³

Ove kombinacije vježbi dobri su pokazatelji učenikovih kompetencija i poslušnosti, čineći ih idealnim za učiteljevu evaluaciju i vrednovanje učenika.

2.3.2. Sluh, *solfeggio* i vještina slušanja

*Po mom mišljenju, glazbeno obrazovanje trebalo bi se u potpunosti temeljiti na uhu, ili, u svakom slučaju, na percepciji glazbenih fenomena: to je uho koje se postupno navikava na odnose između tonova, tonaliteta, akorada, i cijelog tijela, putem posebnih vježbi, pokrećući se u uvažavanju ritmičkih, dinamičkih i agogičkih nijansi glazbe.*⁶⁴

⁶³ É. J. DALCROZE, *Rhythm, music and education*, 84.

⁶⁴ *Ibid.*, 109.

Dalcroze tvrdi da je za mnogu djecu svaki zvuk samo buka te bi očito bilo apsurdno započeti njihovu obuku organiziranjem i proučavanjem buke; “Samo će primjenom misli prepoznati točku u kojoj zvuk zamjenjuje buku.”⁶⁵

Prema Dalcrozeu, prvo što instruktor mora postići je da dijete razumije i usavrši razliku između tona i polutona (stepena i polustepena), a to se postiže usporednim učenjem ljestvica. Dakle kao prvi korak u učenju glazbenog sluha, Dalcroze postavlja nauku o ljestvicama;

“Proučavanje ljestvica zahtijeva dugo vremensko razdoblje - dvije do tri godine ili više - ali se ne smije zanemariti. (...) Sve što se tiče melodije i harmonije sadržano je izričito u proučavanju ljestvica i samo je pitanje terminologije i klasifikacije.”⁶⁶

Predmet *solfeggio* podrazumijeva sve vježbe koje nastoje razviti sluh, aktivno slušanje pa i reagiranje/identificiranje, zatim vještinu pjevanja i sviranja, pamćenja te notacije bilo koje kombinacije tonova. Jedna od glavnih uloga solfeggia jest glazbeno opismenjavanje (notni jezik) što se izravno povezuje s ciljem ostvarivanja poveznice između onoga što se čuje i onoga što se piše. Nadalje, posljedica glazbenog opismenjavanja, uz prepoznavanje i zapisivanje glazbe, jest i čitanje glazbe, bilo to u formi diktiranja/*solfeggia parlata*, pjevanja ili sviranja na instrumentu. Međutim, preciznost sluha ne uključuje samo sposobnost prepoznavanja zvukova i njihovih odnosa već bi uho trebalo biti u mogućnosti raspoznati različite stupnjeve tonskog intenziteta, dinamike, brzine ili boje, sve te izražajne kvalitete zvuka koje označavamo kao glazbenu boju: “upravo je posjedovanje ove kvalitete, po mom mišljenju, ono što je najbolje za glazbenu budućnost djeteta.”⁶⁷

Solfeggio nastoji razviti “unutarnji sluh”, što je sposobnost formiranja zvuka/tona u “glavi” bez pomoći glasa ili instrumenta, a to se najčešće prakticira vježbama *zamišljanja tonova* gdje učenici naizmjenično pjevaju jedan dio glazbenog primjera “na glas”, a drugi pjevaju “u sebi”. Ova vježba također doprinosi uvježbavanju ritamskog pulsa.

Prema Dalcrozeu, dobar sluh je jedna od najvažnijih odlika glazbenika. Smatrao je da bi treniranje sluha trebalo biti temelj glazbenog obrazovanja te da bi se kao takvo, trebalo

⁶⁵ *Ibid.*, 46.

⁶⁶ *Ibid.*, 50.

⁶⁷ *Ibid.*, 96.

prakticirati što prije moguće, u što ranijoj dobi, kako bi se slušna percepcija adekvatno razvila prije učenja sviranja instrumenta ili notacije.⁶⁸

Zaključio je da se proizvodnjom tona na instrumentu, unutarnji sluh ne razvija te čak tvrdi da bi satovi klavira mogli remetiti razvoj sluha i ritma, osim ako se prije nisu susreli s ritmičkim pokretima ili vježbama unutarnjeg sluha. Dalcroze ovu teoriju argumentira eksperimentom u kojem je dvanaestero djece iste dobi i prosječne glazbene kompetencije podijeljeno u dvije skupine kako bi pokušali razriješiti ovu dilemu. Jedna skupina je obuku započela s solfeggiom, a druga sa satovima klavira. Na kraju godine, provedena je evaluacija njihovih sposobnosti razlikovanja tonova, a rezultati su pokazali da je druga skupina imala daleko lošija ishodišta od prve. Učenici solfeggia (prva skupina) zatim je započela sa satovima klavira, dok je druga ostala po prvobitnom programu. Nakon jedne godine, ponovno se provelo ispitivanje u vidu klavirskih sposobnosti. Prva skupina je prestigla drugu koja je dotad već imala dvije godine klavirske obuke. Ovaj eksperiment dokazuje da učenje solfeggia, prije početka nastave klavira, nije gubitak vremena već upravo suprotno⁶⁹.

Također je tvrdio da bi glazbena teorija trebala biti usko povezana s glazbenim iskustvom i slušnom analizom glazbe. Prema njegovu mišljenju, teorija se ne bi smjela promatrati/practicirati kao zasebna stavka, već kao posljedica glazbenog iskustva:

“Svaka zvučna metoda glazbene nastave mora se temeljiti na slušanju, koliko i na emitiranju zvukova. Ako su slušne sposobnosti učenika slabe, moraju se razviti prije nego što predstavimo teoriju.”⁷⁰

Percepcija glazbe ne ovisi samo o sluhu, već i o slušnim osjetima (uhu), koje treba upotpuniti mišićnim osjetima.⁷¹ Pokret u tom smislu produbljuje i unapređuje glazbeni sluh, pritom stvarajući dinamičku kooperaciju tijela i uha. U ovom partnerstvu, slušanje ima ulogu poticanja izražaja pokreta, dok kretanje vodi te informira slušanje. Cilj je da učenici razumiju ono što čuju i čuju ono što razumiju. M. Juntunen daje primjere raspoznavanja melodijskih dionica i dur-mol akorada:

⁶⁸ *Ibid.*, 96

⁶⁹ *Ibid.*, 102-103.

⁷⁰ *Ibid.*, 46.

⁷¹ *Ibid.*, 46.

“...od učenika se može tražiti da identificiraju broj dionica melodije te da hodaju prostorijom sami/bez partnera kada čuju jednoglasnu melodiju i zajedno/s partnerom kada čuju dvoglasnu melodiju; ili kada uče razlikovati dur i mol trozvuk, od učenika se može tražiti da prekriže ruke kada čuju molski trozvuk i da drže otvorene ruke kada čuju dur.”⁷²

Ono što se ovdje zapravo traži od učenika jest tjelesna uključenost i koncentracija kako bi trenutno reagirali pokretom na ono što čuju. U ovom slučaju, učenici dobivaju jasnu instrukciju dok simultano učvršćuju vještinu slušanja pa tako i glazbeni sluh. Dodatno, ovaj tip zadatka poboljšava glazbenu memoriju kao i razumijevanje glazbenih pojmova.

Za Dalcrozea, glazba nije samo na intelektualnoj razini, već djeluje u osjetima i struji kroz cijelo tijelo, stvarajući odjeke u skladu s vibracijama zvuka/tona. Sluh je sam po sebi fizičke prirode; forma vibracije koja počinje kao kinestetički osjet. Zvučni valovi prodiru kroz tjelesno tkivo i bubnjić prima zvukove kao taktilne vibracije koje odzvanjaju cijelim tijelom.⁷³ Mnogi Dalcroze pedagozi pa tako i sam Dalcroze govore o slušanju cijelim bićem. Slušanje koje se ne odnosi samo na fizički sluh i doživljaj zvuka, već i na *felt* (osjećajni) aspekt koji proizlazi iz *osjećajnog* razumijevanja značenja glazbe. M. Juntunen u *The Dalcroze Approach* spominje D. Levina koji koristi pojam “predpojmovnog” slušanja, odnosno slušanje koje uključuje cijelo tijelo; tijelo *felt* (osjećajnog) iskustva. Prema njegovu sudu, glazbenik razvija slušanje dopuštajući svom tijelu da ono samo postane medij te instrument za rezonanciju zvuka.⁷⁴ Također tvrdi da je unapređivanje vještine slušanja usko povezano s unapređivanjem samoga sebe, tj. odnosa sa samim sobom.⁷⁵

⁷² M. L. JUNTUNEN, *The Dalcroze Approach: Experiencing and Knowing Music Through Embodied Exploration*, 8.

⁷³ *Ibid.*, 9.

⁷⁴ *Ibid.*, 9-10.

⁷⁵ *Ibid.*, 10.

2.3.3. Improvizacija – sposobnost spontanog izražavanja

Uloga dobrog učitelja je osloboditi dijete svih mentalnih prepreka koje nam nameću tradicionalisti i iskorijeniti predrasude koje nam naši kolege pokušavaju zgurati u grlo.⁷⁶

Dalcroze nije ostavio mnogo literature o improvizaciji, ali naznake o tome što bi on smatrao održivim elementima takve poduke je naveo u kratkim crtama:

- vježbanje mišićne kontrakcije i opuštanja: proučavanje različitih mehanizama ruku u prostoru, energiji i trajanju
- metričko pamćenje
- proučavanje ritmova u prostoru za poboljšanje mišićnog osjećaja
- primjena na klaviru, vježbe spontane volje i inhibicije (mijenjanje ritmova, tonaliteta, harmonije, transpozicije, varijacije stila, izmjena nijansi)
- povezanost pokreta ruke i glasa (smjer tona)
- vježbe za usvajanje brojnih mehaničkih pokreta i njihovo kombiniranje i izmjenjivanje s činovima spontane volje
- proučavanje agogičkih nijansi, sinkopa i drugih ritmova
- vježbe izolacije pokreta
- notni zapis, čitanje *prima vista*, transpozicija plastičnih ritmova u glazbene ritmove
- improvizacija na klaviru te komorno glazbovanje

Iz gore navedenih smjernica, možemo uočiti da se gotovo sve postižu u euritmickim i slušnim vježbama. Improvizacija je, dakle, proizvod svega što su učenici vježbali na ritmici i solfeggiu.

Improvizacija danas na žalost ima negativne konotacije kod učenika, pa i profesionalnih glazbenika. Jednim dijelom radi “neugode” i nesigurnosti koja potječe upravo iz nedostatka

⁷⁶ I. SPECTOR, *Rhythm and Life : the Work of Emile Jaques-Dalcroze*, 137-138.

improvizacijskih vježbi, ali i zbog nerazumijevanja same glazbe, odnosno nemogućnosti primjenjivanja njezinih sastavnica. Pomoću euritmičkih i slušnih vježbi, pojam “neugodnosti” gubi smisao jer učenici u vježbama euritmije uče kako djelovati kao cjelina i poštovati svoju okolinu. Činjenica je da “neugodnost” većim dijelom dolazi od straha neznanja, ali učenici koji aktivno sudjeluju u vježbama ove prirode, biti će u mogućnosti osvijestiti gore navedene parametre improvizacije, što će im znatno podignuti samopouzdanje.

U Dalcrozeovim vježbama naglasak je na spontanom pokretu i improvizaciji, bilo to u pjevanju ili na instrumentu. Poticanje slobodnog pokreta i improvizacije dopušta učeniku da izrazi svoje emocije i karakter uz dodatni osjećaj postignuća. Štoviše, brojna istraživanja dokazala su da većina djece bolje reagira i uči putem pozitivnog poticaja. Improvizacija pomaže primijeniti i poboljšati razumijevanje glazbenih fenomena, poput ritmova, glazbenih oblika, dinamike i sl. Na ovaj način, učitelj također može vidjeti što učenici razumiju prema tome što skladaju u trenutku. Važno je da su vježbe improvizacije prilagođene stupnju znanja učenika kako bi ih ohrabрили u pokušajima improvizacije. Uz to, važan je i kontinuitet kako bi se učenici što lakše i brže privikli na slobodno izvođenje.

Implementiranje improvizacije u nastavi se ostvaruje najprije u malim pomacima, poput variranja načina pljeskanja, koračanja ili pjevanja za vrijeme pokreta. Dalcrozeovo učenje navodi brojne oblike pokretne improvizacije koje razvijaju maštu, inicijativu, komunikaciju, samopouzdanje i spontanost. Marja-Leena Juntunen u *The Dalcroze Approach* izdvaja nekoliko praktičnih primjera⁷⁷:

- Prateći u pokretu glazbu ili pokrete voditelja
- Istraživanje vremena, prostora i energije vježbama
- Korištenje kreativnih pokreta inspiriranih slikama, emocijama ili pričama
- Pomicanje ili vođenje pokreta određenim dijelom tijela (glava, rame, lakat)
- Integriranje vježbi pokreta i glasa, na primjer, slijedeći vlastiti/tuđi glas ili prateći glas/instrument pokretom
- Pretvaranje ritmičke fraze u pokret

Od Dalcrozeovih učitelja očekuje se da znaju improvizirati s lakoćom, a neki Dalcrozeovi tekstovi čak uključuju vježbe improviziranja na klaviru.⁷⁸

⁷⁷ M. L. JUNTUNEN, *op. cit.*, 11.

⁷⁸ Virginia Hoge MEAD, *Dalcroze Eurhythmics in Today's Music Classroom*, 1. izdanje, Schott, 1994, str. 203-210.

Svrha improvizacije prema M. Juntunen jest da pokrene/potakne odgovor u pokretu; ono je glavno sredstvo dijaloga s učenicima. Kada učenici odgovaraju/reagiraju na glazbu, dolazi do spontane interakcije koju inače snimljena ili notirana glazba ne dopušta. Glazba se stalno mijenja prema odgovorima učenika tj., glazba se stvara u isto vrijeme kada se izvode pokreti. Iako Dalcrozeovi učitelji imaju prednost prilagodbe glazbe za svaku vježbu u nastavnoj situaciji, improviziranje glazbe za Dalcrozeove vježbe je zahtjevno jer učitelj mora istovremeno biti svjestan te pratiti učenike i njihove pokrete za vrijeme sviranja. Uz to, učitelj mora svirati na način koji izaziva, podržava i utječe na promjene u pokretu učenika.⁷⁹

2.3.4. *Plastique animée* i kinestetička svijest

Plastique animée je personifikacija glazbe kroz pokret te nastoji utjeloviti sve nijanse glazbe; to je vizualna analiza glazbenog djela koja koristi tijelo kao medijator. Učenici u vježbama imaju zadatak osmisлити kompoziciju pokreta na zadanu glazbu koja je najčešće prikladna za koreografiranje. Ove vježbe potiču učenike da otkrivaju i bolje razumiju glazbeni sadržaj, što zauzvrat dopušta učiteljima da adekvatno primijene sve što su učenici do tada naučili. Kao “živa analiza” glazbene partiture, pokretna kompozicija podrazumijeva prikazivanje; primarno forme, strukture, stila i/ili izražaja glazbenog djela kroz interpretativni pokret. Ljudi također mogu stvarati glazbu zajedno pa čak i u tišini, u kolektivnom pokretu. Iako je pokret kao takav osmišljen i sastavljen, naglasak je na njegovoj ekspresivnosti i spontanosti. *Plastique animée* potiče učenike da izraze svoje prirodne i spontane reakcije te se individualnost, kao i u improvizaciji, uvelike cijeni i potiče. Svrha *plastique animée* nije samo zapamtiti i ponoviti naučeni slijed pokreta ili pridržavati se objektivnih predodbi “lijepog”, već upravo obrnuto. Dalcroze je želio da se plesači i glazbenici oslobode, te svoje intelektualno razmišljanje zamijene spontanim osjećanjem, tj. da se instinktivno stope s glazbom. Takvo plastično kretanje unutar Dalcrozeova pristupa uvijek je usko povezano s osobnim iskustvima i osjećajima pojedinca.⁸⁰ Unutarnje iskustvo i posvećenost izražaju važnije je od estetike vanjske izvedbe.⁸¹ Još jedan cilj *plastique animée* jest postizanje i usavršavanje ravnoteže u tjelesnim radnjama; mogućnost kontroliranja pokreta u odnosu na

⁷⁹ M. L. JUNTUNEN, *loc. cit.*

⁸⁰ *Ibid.*, 12.

⁸¹ *Ibid.*, 12.

vrijeme, energiju i prostor.⁸² Dalcroze u svojim radovima spominje pokret tijela kao “šesto čulo”, mišično iskustvo koje kontrolira silu i brzinu pokreta koji odgovaraju emocijama koje ih potiču. To je sposobnost tijela da prati, osjeća i osjeti kretanje kao naš osnovni perceptivni organ i izvor percipiranja vremena, prostora i energije. Prema njegovu sudu, to je čin pročišćavanja ljudskih emocija, čineći tako i ples “potpunom i suštinski ljudskom umjetnošću”.⁸³

2.4. Pedagoški principi

Konstruktivizam u metodi

Konstruktivizam kao teorija učenja prije svega naglašava iskustvo učenika, uzimajući u obzir prethodno usvojeno znanje, iskustva i sposobnosti. U konstruktivističkom pristupu, učenik je aktivni sudionik učenog procesa što potiče i odgovornost učenika za njegovo znanje. Naglasak je na poticajnoj okolini koju učitelj mora pripremiti i uspostaviti unutar učionice. U tom smislu učitelj više nije primarni izvor informacija već ima ulogu organiziranja procesa učenja. Učitelj mora odabrati prikladne oblike rada, nastavne metode i izvore kako bi omogućio učeniku da pomoću vlastitih iskustava, samostalno otkriva nove pojmove, koncepte i stječe nova znanja.⁸⁴

Dalcrozeov koncept učenja rezonira s osnovnim načelima konstruktivizma. Nastavni procesi baziraju se na prethodno usvojenim znanjima učenika te se postupno grade na temelju stalnog napretka učenika. Važno je pristupiti odgovarajućim tempom prilagođenim individualnim potrebama i mogućnostima učenika, no također je važno razred tretirati kao cjelinu, a Dalcroze svojom metodom omogućuje oboje. Dalcroze učionica pruža okolinu u kojoj učenik ima priliku naučiti nešto o sebi ali i o zajedništvu. Vježba *dinamičkog slijeđenja* ili *vježba brze reakcije* jednog učenika može naučiti da mora manje žuriti, a drugog da mora više usporiti, ali njihovo zajedničko djelovanje u zadatku praćenja zadanog ritma učenicima daje zajednički cilj, a učitelju mogućnost da cijelom razredu predstavi novi pojam/lekciju. Učenike se potiče da budu svjesni svoje okoline te da obraćaju pozornost na kretanja drugih učenika kako bi naučili surađivati pa i učiti jedni od drugih. U tom smislu, Dalcroze metoda u

⁸² *Ibid.*, 12.

⁸³ É. J. DALCROZE, *Rhythm, music and education*, 270.

⁸⁴ Alenka PLEVNIK, “Konstruktivističko poučavanje matematike”, *Pogled kroz prozor*, 2022.

potpunosti odgovara konstruktivističkom pristupu jer je učenik aktivni sudionik koji stječe znanje putem interakcija, komunikacije i vlastitih pa i grupnih iskustava. Uostalom, promatranje učitelja kao voditelja procesa učenja, a ne kao prenositelja znanja, temelj je konstruktivističke koncepcije učenja.⁸⁵

Individualnost

Kroz tijelo možemo ostvariti oblik ili stil glazbe kao i najsuptilnije nijanse tempa i dinamike, što je i jedan od vodećih razloga zašto je Dalcroze izabrao pokret kao temeljno sredstvo svoje pedagogije. Međutim, on također smatra da je upravo ovo jedan od nedostataka u obrazovanju: “U našim se školama ne pokušavaju razviti imaginativne kvalitete djece; naprotiv, one su potisnute stalnim inzistiranjem na analizi, koordinaciji, klasifikaciji i označavanju.” Također argumentira kako nikakve klasifikacije i pravila ne mogu nadoknaditi nedostatak temperamenta kod učenika. Prema njegovu mišljenju, uloga učitelja je da probudi taj temperament, kultivira njihov estetski osjećaj i razvija njihove individualne karakteristike svim sredstvima koje ima na raspolaganju.

Tijekom vježbi, Dalcrozeovi učitelji dopuštaju učenicima da se izraze u bilo kojem smislu, bilo to da se fokusiraju na određeni aspekt glazbe poput melodije ili na opći karakter koji oni sami dodijele primjeru. Iako učitelj daje određene smjernice kretanja tijekom vježbi, sami pokreti se bitno razlikuju od učenika do učenika. U tom smislu, nema specifičnih pokreta koje učitelj traži, već se potiče raznolikost u izražaju, a zadatak učitelja je pronaći jedinstven način, prilagođen učenicima, s kojim će najbolje predočiti svoj zadatak, odnosno ono što ih želi naučiti. Ovim pristupom učenici ne dobivaju samo slobodu doživljaja glazbe, već i potrebno glazbeno znanje. Još jedna od prednosti ovakvog pristupa jest podizanje samopouzdanje učenika, odnosno ostvarivanja pozitivnog odnosa s vlastitim tijelom te normaliziranje individualnosti i slobodnog izražaja među učenicima unutar i van učionice. Ova iskustva bitno utječu na njihov psihički i socijalni razvoj.

Igra i radost kao obrazovna sredstva

Jaques-Dalcroze koristi radost i pozitivnu afirmaciju kao sredstvo te ih smatra najsnažnijim mentalnim poticajem za učenje.⁸⁶ Kako bi potaknuli slobodnu i radosnu atmosferu, mnoge su vježbe oblikovane kao glazbene igre u kojima se učenici “natječu protiv” glazbe, prema

⁸⁵ M. L. JUNTUNEN, *The Dalcroze Approach: Experiencing and Knowing Music Through Embodied Exploration*, 14.

⁸⁶ É. J. DALCROZE, *Rhythm, music and education*, 175-176.

postavljenim pravilima, ali bez poticaja natjecateljskog duha među učenicima. Radost nastaje kada se učenici susretnu s zadacima koji su dovoljno izazovni da ih mogu razumjeti, kako bi mogli primijeniti prethodno usvojeno znanje, ali ne i previše izazovni kako se učenici ne bi obeshrabrili. Dakle, zadaci kao i samo gradivo koje učenici obrađuju, moraju biti prilagođeni njihovom uzrastu i kompetencijama kako bi potakli radost i uzbuđenje u učenicima. Duh igre oslobađa te preusmjerava pažnju učenika sa samoga sebe dok stanje radosti jača imaginativne i umjetničke sposobnosti učenika.⁸⁷

Razvijanje općih tjelesnih vještina i svijesti

*Tjelesno znanje obuhvaća sva osjetila kojima spoznajemo sebe kao cjelinu; to je temelj našeg znanja i spoznaje sebe.*⁸⁸

Motoričke vještine i koordinacija učenika se razvijaju putem raznih vrsta vježbi kretanja integriranih u procesima ritmike, vježbanja sluha, improvizacije i plastique animée kako bi se “omogućilo učeniku da upravlja svojim pokretima u srodnim aktivnostima kao što su sviranje instrumenta, pjevanje ili dirigiranje”.⁸⁹ Naravno, kao i u svim nastavnim procesima, motorički zadaci moraju pratiti i odgovarati općim i pojedinačnim fazama tjelesnog razvoja učenika. Osim što za cilj ima razvijanje općih motoričkih sposobnosti, Dalcrozeov trening također nastoji razviti *tjelesno znanje*; poboljšano znanje u tijelu i kroz tijelo. Tjelesno znanje potječe iz interakcije tijela sa svijetom te ima izravnu vezu s osjetilima i tjelesnom sviješću, kao i s psihomotornim sposobnostima, vještinama i radnjama. Ono uključuje spoznaju i razumijevanje pokreta kao i sposobnost njihovog izvođenja, što zahtijeva tjelesnu praksu i vještine.

Kinestetičko iskustvo

Kao što smo već ustanovili, Dalcroze nudi mogućnosti učenja kroz pokret, što je zapravo kinestetičko iskustvo. Kako bi ispravno koristili kinestetička iskustva u učionici, ključno je usmjeriti učenike da obrate pozornost te osvijeste vlastita tjelesna iskustva i senzacija. Ovo se može postići samo vježbom kroz razne varijacije pokreta. Zadaci koji bi mogli potaknuti takvu svijest bili bi, na primjer, neuobičajeni načini hodanja; bočno, unatrag, na prstima ili

⁸⁷ M. L. JUNTUNEN, *op. cit.*, 14-15.

⁸⁸ *Ibid.*, 15-16.

⁸⁹ *Ibid.*, 15.

petama. S tim nastojimo svakodnevne i poznate aspekte pokreta učiniti novima kako bi ih zaista osvijestili jer tek kada poznato učinimo čudnim/nepoznatim, iznova se upoznajemo s poznatim. Još jedan primjer bio bi mijenjanje vlastite ekspresije pokreta ili imitiranje tuđeg. Pronalaženjem drukčijeg izražaja, učenici prvo moraju osvijestiti vlastiti izražaj te ga aktivno mijenjati u vremenu i prostoru čime se ponovno povezuju sa svojim *ja*.⁹⁰

Prema M. L. Juntunen, postoji nekoliko načina buđenja kinestetičke svijesti:

- Početak nastave vježbom zagrijavanja, u kojoj će učenici osvijestiti trenutno stanje u tijelu (npr. mišićna aktivacija, dublje disanje, opuštanje ili bolje držanje)
- Zatražiti od učenika da promisle te zapamte, ponavljaju, zamišljaju, analiziraju ili verbaliziraju/opišu svoje pokrete i tjelesne osjete
- Proučavanje gestikulacije te nastanka/početka i dolaska pokreta (npr. početak i prestanak hodanja ili analiziranje geste rukom pri lupkanju po bedru ili bubnju)
- Primjena vježbe ekscitacije (aktivnog stanja) i inhibicije (spriječenosti, kočenja). (Na primjer, učenici hodaju uz puls glazbe. Svaki put kada čuju triolu, zastanu ili ponovno počnu hodati. Međutim, ne bi trebali reagirati na bilo koju drugu vrstu promjena u glazbi; kada bi glazba stala, morali bi nastaviti hodati, drugim riječima, moraju se oduprijeti “prirodnoj” reakciji. Moraju biti istovremeno spremni reagirati i oduprijeti se. Ova vrsta vježbe zahtijeva stalnu pozornost i svjesnu kontrolu nad kinestetičkim procesima.)⁹¹

Produbljivanje glazbenog razumijevanja

*Razmišljanje, sjećanje i izražavanje vlastitih iskustava jača vezu uma i tijela i pokreće preobrazbu slika, ideja ili značenja ranijih iskustava - a često i sve troje*⁹²

Ovaj način približavanja glazbe čovjeku može se još objasniti kao proces razumijevanja glazbe koji se kreće od konkretnih radnji stvaranja glazbe prema apstraktnom i/ili konceptualnom. Svrha Dalcroze podučavanja jest produbljivanje glazbenog razumijevanja uz važnost glazbenog doživljaja u čovjekovom tijelu. Unatoč fizičkoj prirodi glazbe, trenutno glazbeno obrazovanje ne nudi dovoljno neverbalnih pristupa razumijevanju glazbe u učionici. Općenito se smatra da se glazbeni pojmovi moraju prvo objasniti i razumjeti na apstraktnoj razini prije nego što se dožive/iskuse pa su glazbeni pojmovi često prvo teorijski “usvojeni”

⁹⁰ *Ibid.*, 16.

⁹¹ *Ibid.*, 16-17.

⁹² *Ibid.*, 18.

pa tek onda empirijski doživljeni. Dalcroze je upravo takvu metodologiju želio preobratiti. Prema Dalcrozeu, samo iskustvo glazbe je primarno dok su naučeni koncepti i pravila sekundarni. Valja napomenuti da konceptualno razumijevanje glazbe u ovoj metodi nije odbačeno već samo više nije prvi korak u učenju, ono postaje rezultat glazbenog iskustva. Međutim, znanje stečeno tjelesnim iskustvom nije objektivno znanje, već znanje koje pridonosi nečijem jedinstvenom subjektivnom razumijevanju određene materije.⁹³ Prema M. Juntunen: “Dalcrozeova praksa prije svega razvija tjelesno razumijevanje glazbe kojem se može pristupiti kroz pojam navike, tj. rutine: Razumijevanje glazbenog koncepta ili fenomena kao uobičajene/rutinske radnje, podrazumijeva tjelesno poznavanje njegovog značenja u upotrebi.”⁹⁴

Još jedan način tumačenja povezanosti pokreta i glazbenog razumijevanja jest fizička metafora. Glazba se može izraziti pokretom te tjelesni odgovor implicira metaforu, odnosno glazbeno značenje. Učitelj, na primjer, može voditi učenike kroz određene fizičke metafore, odnosno pokrete koji utjelovljuju određeno glazbeno značenje što zatim omogućuje dublje razumijevanje od strane učenika.⁹⁵ Ipak, fizička metafora nije nužno samo konceptualno preslikavanje od pokreta do glazbenog razumijevanja. Na primjer, učitelj može ponuditi neki glazbeni fenomen, poput fraziranja glazbenog djela gdje se učenike potiče da slobodno istražuju fenomen kroz spontano kretanje bez posebnih modela ili smjernica. Vježba će rezultirati različitim mogućnostima izvedbe, što će zauzvrat poboljšati nekonceptualno razumijevanje glazbe; kinestetička reakcija je isprva spontana, no postupno postaje sve namjernija.⁹⁶ Učenici također uče jedni od drugih kroz razmjenu iskustava. Iako nitko nikada neće u potpunosti doživjeti i razumjeti tuđa iskustva, učenici nauče uvažavati tuđa mišljenja i iskustva, a tim više, riječi drugog učenika mogu pokrenuti novo razumijevanje vlastitog iskustva.⁹⁷

Što glazba čini za nenadarene

Dalcroze u svojim radovima predlaže sustav u kojem sva djeca prisustvuju na euritmičkim vježbama, bez obzira na njihovu glazbenu nadarenost. On smatra da iako možda nemaju kapacitet za profesionalno bavljenje glazbom, njegova metoda im može pomoći razviti

⁹³ *Ibid.*, 17.

⁹⁴ *Ibid.*, 17.

⁹⁵ *Ibid.*, 18.

⁹⁶ *Ibid.*, 18.

⁹⁷ *Ibid.*, 19.

individualnost i samopouzdanje pa i razumijevanje i ljubav prema glazbi: “Pa čak i ako se njegove sposobnosti sluha kasnije pokažu nedovoljnim da postane glazbenik, obuka koju zagovaramo poslužiti će mu da, da tako kažem, uđe u svoju individualnost.”⁹⁸

Dalcroze smatra da njegova metoda “neglazbenom” djetetu pruža kontrolu nad njegovim znanjem i slobodu kada ono postane svjesno istog. U tom smislu, sve beneficije koje nenadareno dijete dobija od njegove metode, leže u konstruktivističkoj prirodi njegova pristupa. Međutim, ono što njegovu metodu izdvaja od drugih konstruktivističkih metoda jest činjenica kako djeca imaju priliku aktivno sudjelovati u glazbi i fizičkim aktivnostima koje će razvijati njihovo kritičko razmišljanje, ljubav prema umjetnosti kao i kinestetičke sposobnosti. Ipak, valja napomenuti da neće svi učenici koji sudjeluju u Dalcroze aktivnostima smatrati vježbe kretanja korisnima ili svoja iskustva značajnima. Učenje kroz pokret može biti vrlo zahtjevno za učenike koji su nesvjesni kretanja uz glazbu. Nedostatak lakoće u pokretu, pa čak i neugoda, zasigurno će sprječavati stjecanje pozitivnih iskustava. Stoga je važno stvoriti ohrabrujuću i sigurnu atmosferu te započeti jednostavnim pokretima i vježbama.

3. PRIMJENA DALCROZEOVE METODE U GLAZBENOM OBRAZOVANJU

Dalcroze metoda može se primijeniti na sve razine glazbenog obrazovanja; od predškolske dobi, osnovne i srednje škole, privatnih satova pa i sveučilišta, fakulteta te programa za starije odrasle osobe. Osim u glazbenom obrazovanju, pristup se primjenjuje te istražuje u širokom rasponu akademskih disciplina i istraživačkih polja uključujući; kazalište, ples, kino, somatsko obrazovanje i terapije. S obzirom na to da Dalcroze metodika potiče improvizaciju i slobodu u izrazu, sam Dalcroze za sobom nije ostavio specifičan plan nastavnog programa. Štoviše, u skladu sa svojom ideologijom, on zahtijeva od učitelja sposobnosti prilagodbe svakoj nastavnoj situaciji te im dopušta da slobodno djeluju unutar njegovih principa. Učitelji stoga obično stvaraju vlastite ideje, vježbe i materijale koji su specifično krojeni prema potrebama i sposobnostima učenika.

Glazbu možemo približiti učenicima kroz brojne aktivnosti, kao što je pjevanje, slušanje i improvizacija. Pa tako učitelji mogu na primjer organizirati igre kreiranja priče iz glazbenih

⁹⁸ É. J. DALCROZE, *Rhythm, music and education*, 174.

primjera, popraćene dramtizacijom ili pjesme izražene pokretom; narodne, etničke ili povijesne plesovi. Očekuje se da će sve te aktivnosti tvoriti logičan razvojni slijed kroz dva modaliteta učenja: intelektualni i osjetni. Često je proces osmišljen oko glazbenog predmeta ili ideje, na primjer tempa, metra, fraziranja ili forme. Kako se proces razvija od lakog prema teškom ili poznatog prema nepoznatom, ono omogućuje poticajnu i ugodnu okolinu za učenike.

Dalcroze nastava nalikuje standardnom obrazovanju u smislu da dijelom sadrži proširenje prethodnog gradiva, a dijelom uključuje izlaganje i obradu novog materijala.⁹⁹ Glazbene nastavne sadržaje predložene kurikulumom moguće je približiti ili obogatiti Dalcrozeovim vježbama bez da se previše vremena oduzima od njih. Moguće ih je integrirati s drugim aktivnostima u glazbenoj nastavi; npr., pjesma se može naučiti pokretom ili se proučavanje povijesti glazbe/etničke kulture može oživjeti plesom. Također stil i ritmički osjećaj glazbe se može usvojiti pokretom. Kada se Dalcrozeove vježbe primjenjuju u školskom kontekstu, bitno je da predavanja svakom učeniku daju mogućnost aktivnog slušanja i doživljavanja glazbe cijelim tijelom te da učenici imaju slobodu izraziti svoje ideje, osjećaje i iskustva.¹⁰⁰

3.1. Niži razredi osnovne škole

U nižim razredima osnovne škole, vježbe kretanja je lako ukomponirati u glazbenu nastavu jer djeca prirodno reaguju na glazbu cijelim tijelom. S djecom se većinom koriste aktivnosti slobodnog kretanja i istraživanja pokreta pa se od njih može tražiti da na primjer, pokretima predoče radnju u pjesmici, priči ili glazbenom primjeru. Dalcroze metodika najprije potiče spontane, intuitivne reakcije na glazbu, a tek kasnije usmjerava na njihovo usavršavanje i definiranje, odnosno konceptualiziranje. Takav pristup rezultira općem razvoju tjelesnih vještina kao i fizičkog izraza. Glazba može bit improvizirana kako bi je djeca lakše pratila, tj. kako bi glazba mogla pratiti pokrete djece. Alperson prema M. Juntunen navodi kako je važno da glazba i njezin tempo podupiru pokrete djece kako bi imali osjećaj: „u pravu sam!“. Istraživanja također pokazuju da su djeca najuspješnija u ritmičkim zadacima kada su unutar razumnog raspona njihovog osobnog tempa.¹⁰¹

⁹⁹ M. L. JUNTUNEN, *op. cit.*, 20.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 20.

¹⁰¹ C. ABRIL, *The MENC Handbook of Research on Music Learning, Volume 2: Applications*, 106 - 107.



Foto ilustracija:

(<https://music.depaul.edu/cmd/programs/precollege/PublishingImages/eurhythmics.jpg>)

Ključno je djeci pružiti priliku da percipiraju, reagiraju i doživljavaju glazbu kroz pokret cijelim svojim tijelom. Intuitivnim i slobodnim kretanjem, naučiti će kako slušati glazbu pa tako i pjevati. Kao rezultat, oni postižu ne samo ljubav prema glazbi, već i želju za izražavanjem glazbenih osjećaja. Dok djeca istražuju svijet oko sebe, njihova osjetilna percepcija izaziva pokretne reakcije u kojima se nesvjesno razvijaju ritmovi, na primjer galop konja. Ako se djeca poistovjećuju s onim što su vidjeli ili čuli, oponašajući galop konja, izvorni ritmički doživljaj se pojačava. Zadaća učitelja je potaknuti njihove prirodne sposobnosti za ritmičko istraživanje te ih povezati s konceptom ritma u glazbi. Stoga, kada djeca nauče povezivati i identificirati svoje pokretne obrasce sa zvučnim, nastaju motoričke slike koje olakšavaju glazbeni jezik te glazba postaje lako razumljiva za djecu. Rad na notnom tekstu odnosno bilo kakav grafički prikaz, odgađa se do kasnije faze kada se osnovni materijali glazbe dožive i apsorbiraju. Nadalje, koncepti poput visoko/nisko ili brzo/sporo, lako se mogu prevesti u sferu pokreta koji onda utjelovljuje ove apstraktne glazbene

fenomene. Također, prostorne odnose poput; gore-dolje, iznad-ispod, naprijed-nazad, djeca lako usvajaju istraživanjem vlastitih pokreta te dalje proširuju svoj kapacitet kretanja.¹⁰²

U ovoj dobi, igre pjevanja i pjesme popraćene pokretom su učinkovit način integracije motoričkih iskustava u glazbenoj nastavi pa V. H. Mead u *Dalcroze Eurhythmics in today's music classroom* nudi nekoliko praktičnih primjera.¹⁰³

Istraživanje pokreta:

- Hodanje i kretanje u različitim položajima, na različite načine (učitelj može predložiti razne načine hodanja: unatrag, po snijegu, po vrućem podu, na mjesecu ili kao da šepaju...)
- Zamišljanje pokreta u pjesmama, pričama i slikama (učitelj može pitati učenike kako bi pokretom izrazili glazbu, odnosno kako ju doživljavaju; npr. u svrhu poduke tempa.)
- Pričanje priče tijelom/kroz pokret (praćenje glazbe na bazi osjećaja ili riječi u pjesmi.)
- Izražavanje glazbe prstima, šakama i rukama; osvješćivanje osjeta u rukama i šakama, naglasak na motoričkom razvoju (učitelj može reproducirati *Aquarium* Saint-Saënsa te reći učenicima da se prisjete što sve mogu pronaći u njemu; mjehuriće, razne ribe, hobotnice, itd.. Nakon toga im može pokazati kako šakama imitirati ribu te od učenika tražiti da slušajući glazbu, imitiraju sve što su prethodno naveli.)

Zvuk i tišina; pokretanje i zaustavljanje:

- Započinjanje i zaustavljanje pokreta uz glazbu ili na učiteljev signal (vježbe aktivnog slušanja, koncentracije i poslušnosti)
- Slušanje i iščekivanje zvuka ili tišine kao i dužine glazbe (anticipiranje glazbenih dijelova/početak spoznaje glazbene forme)
- Reagiranjem na tišinu u glazbi (prilika za upoznavanje važnosti stanke/pauze u glazbi)

Takt, tempo, ritmovi i forma:

- Prepoznavanje i doživljavanje otkucaja u pokretu (npr. poskakivanjem, koračanjem, odgurivanjem lopte, pljeskanjem na razne načine, itd.)
- Prepoznavanje i doživljavanje ritma korištenjem rekvizita (npr., odbijanje ili dodavanje lopte)
- Prilagodba reakcije i kretnji prema promjenama u tempu (vježbe brze reakcije)

¹⁰² M. L. JUNTUNEN, *op. cit.*, 20-21.

¹⁰³ V. H. MEAD, *Dalcroze Eurhythmics in today's music classroom*, 33-71.

- Usvajanje osjećaja ravnomjernog otkucaja, bilo to dvostruko brže ili sporije (vježbe dinamičkog slijeđenja)
- Kreiranje pokreta za određene notne vrijednosti (osminka kao mali skok/korak ili polovinka kao veliki skok/korak)
- Vježbanje ritmova kroz pokret (npr. koračanjem, trčanjem i poskakivanjem)
- Usvajanje/prepoznavanje forme pjesme ili drugog glazbenog djela u pokretu (npr. u slučaju trodijelne pjesme (a-b-a’); jedan dio razreda se kreće za vrijeme melodije *a* dijela, a drugi za vrijeme melodije *b* dijela)

Vježbanje glazbenog sluha:

- Razlučivanje tonskih visina (učitelj može reći učenicima da zamisle kako беру jabuke i stavljaju ih u košaru te potom zadaje učenicima vježbu - kada čuju visoki ton uberu jabuku s grane, a kada čuju niski, skupe jabuku s poda. Učitelj na klaviru improvizira jednostavnu melodijsku liniju koja imitira hod te van ritma ukomponira jasno razlučive visoke i niske tonove)
- Gestikuliranje smjera tona (rukama ili cijelim tijelom)

Perceptivno slušanje, izražajno kretanje:

- Istraživanje te pronalaženje prikladnog pokreta za određeni stil glazbe (Mozartova *Facile* izazvat će drukčije pokrete od Beethovenove *5. simfonije*)

Istraživanje prostora i odnosa:

- Istraživanje prostora, njegovih granica i središta (najlakše ostvareno u vježbama marširanja u ritmu ili slobodnog šetanja u prostoru; prema učiteljevim smjernicama)
- Istraživanje prostornih odnosa, kao što su blizu i daleko
- Istraživanje položaja, kao što je iznad, iza, s desne strane, itd.
- Istraživanje zajedničkog prostora; u odnosu na druge, na primjer, jedan pored drugog, jedan za drugim, ili u krugu, liniji ili lancu (vježbe formacija u parovima ili grupama)

Primjer: (1:26 - 4:10) Dalcroze Eurhythmic @ Arts Express (https://www.youtube.com/watch?v=KB2_Y3GiGnY) – vježbe brze reakcije, dinamičko slijeđenje, kretanje u različitim položajima, na različite načine, kreiranje pokreta za određene notne vrijednosti, pokazivanje smjera tona pokretom, istraživanje zajedničkog prostora, kreiranje pokreta (vođenje) i imitiranje tuđeg pokreta (slijeđenje).

Primjer: (0:00 - 2:12) Dalcroze Eurhythmics, Bunny Story (https://www.youtube.com/watch?v=5yJk9eA_mL4) – pričanje priče tijelom/kroz pokret, prilagodba reakcije i kretnji prema promjenama u tempu, slušanje i reagiranje pokretom na visoke i niske tonove, poticanje djece na istraživanje i izražavanje različitih kvaliteta glazbe kroz pokret, istraživanje zajedničkog prostora (kretanje u krugu).

3.2. Viši razredi osnovne škole

U ovoj dobnoj fazi, gradivo se nadograđuje i naučene vještine se razvijaju. Prethodno iskustvo i vježbe se ponavljaju s novim izazovom, razinom težine te nadogradnjama. Učitelj se može usredotočiti na razvijanje razumijevanja kroz daljnje otkrivanje, prepoznavanje (slušno i vizualno), izvođenje i kreativnost. Učenike je također potrebno potaknuti na rad u paru i/ili grupi, a razne vrste klasičnih i karakternih plesova iz povijesti, mogu se integrirati u nastavu.¹⁰⁴

Kako se učenikova osjetljivost za metar razvija, mogu se uvesti razne ritmičke igre i vježbe, tako V. H. Mead u *Dalcroze Eurhythmics in today's music classroom* daje primjere primjene ovih vježbi u učionici:¹⁰⁵

- Igranje (u krugu) s loptama (npr. odskakanje i hvatanje ili dodavanje lopte uz ritam)
- Prikazivanje/demonstriranje mjere pomoću naglasaka u pokretu ili po zadanom obrascu kretanja (npr. pljesak na naglasku)
- Igranje s metrom i naglascima (učitelj postavi učenike u krug te im zada da pljeskom održaju određeni tempo koji mogu dobiti od nekog glazbenog primjera. Zatim taj tempo podjele u taktove od po 4 otkucaja pa svaki od učenika izvodi po jedan takt i tako se tempo kreće u krug. Kada su učenici adekvatno ustanovili tempo, učitelj zatim može izgovoriti bilo koji broj od 1 do 7 te učenik kojeg “dopadne” taj broj, mora promijeniti svoj otkucaj u novu zadanu mjeru. Ostali učenici u krugu također slijede ovu promjenu, a učitelj se zatim može igrati s raznim varijacijama izvođenja promjena metra i njihovog naglasaka.)
- Prepoznavanje metra u glazbi kroz pokret; pomoću spoznaje naglasaka u glazbi te njihove realizacije u tijelu, djeca će lakše prepoznavati pa i shvatiti metar u glazbi (učitelj može zatražiti od učenika da se kreću u određenom tempu ali jasno naglašavajući prvu dobu svakog

¹⁰⁴ M. L. JUNTUNEN, *op. cit.*, 22-23.

¹⁰⁵ V. H. MEAD, *op. cit.*, 73-126.

takta te na taj način prvo osvijestiti naglasak kod učenika. Nakon toga može predložiti da se naglasak izvodi na drukčiji način; naglasak je pljesak dok je ostalo lupkanje nogama.)

- Realiziranje naglaska i glazbenog takta pisanjem na ploči (učitelj može prozvati nekog od učenika ispred ploče te mu objasniti da će se u ovoj vježbi jedan otkucaj pisati kao jedna vertikalna crtica na ploči, dok će naglasak biti označen kosom crticom. Zatim će svirati ili reproducirati 4 takta glazbenog primjera 4/4 mjere te zatražiti od učenika da ispiše koliko je otkucaja čuo/čula. Potom mu kaže neka obrati pozornost na otkucaje te jesu li svi jednaki; u primjeru su jasni naglasci prve dobe takta. Zatim učenik zamijeni ravne crtice kosima prema naglascima. Nakon toga može zatražiti od učenika da označi dugom vertikalnom crtom gdje bi se nalazila taktna crta. Na ovaj način možemo doći do mjere glazbenog primjera.)
- Pjevanje i improvizacija u raznim metrima; nadogradnja prethodnih vježbi, poticanje individualnosti i slobode (jedan od učenika može improvizirati melodiju u kojem god hoće ritmu i metru, a ostatak učenika mora prepoznati o kojoj se mjeri radi te svojim tijelom pratiti melodiju i ritam)
- Igre pjevanja i plesovi s promjenjivim metrom (učitelj može podijeliti razred u više grupa koje se kreću prema određenom metru ili može osmisliti određeni pokret koji predstavlja neki metar pa se na taj način svi učenici kolektivno mogu kretati u prostoru).
- Demonstriranje fraze pokretom (početak i kraj fraze izražen pokretom tijela, npr. gore-dolje ili usvajanje *pitanja* i *odgovora* u frazi tako da se učenici kreću jedan prema drugome; jedan učenik je *pitanje*, a drugi *odgovor*).
- Usvajanje različitih ritmičkih obrazaca (učitelj izabere glazbeni primjer sa specifičnim ritmičkim obrascem te zatraži od učenika da ga prepoznaju, nakon čega može od njih tražiti da ustanu ili plješću svaki put kada se pojavi; ova vježba također potiče anticipaciju kod učenika).
- Podjela melodijskih i ritmičkih obrazaca potiče aktivno slušanje i zajedništvo (učitelj može izvesti ili reproducirati jednostavni glazbeni primjer koji se sastoji od 3 specifična melodijska i ritmička obrasca te zatim podijeliti razred u 3 grupe. Svaka grupa će dobiti svoj melodijski obrazac koji će zatim naučiti pjevati i kucati. Cilj je da na kraju cijeli razred može spojiti tri melodije te zajedno izvesti glazbeni primjer. Unutar ove vježbe učitelj može ukomponirati razne kombinacije načina izvođenja nakon što su učenici usvojili prvi zadatak. Također, učitelj može uvesti karakteristični pokret za svaku od tri melodije.)
- Registriranje i ostvarivanje kanona u pokretu i pjevanju (npr. vježbe *prekinutih kanona*)

- Izražavanje različitih ritmičkih osjećaja različitih glazbenih stilova (kako učenici nadograđuju svoje znanje iz povijesti glazbe, tako novi glazbeni stilovi izazivaju nove osjećaje i iskustva)

Primjer: Dalcroze Eurhythmics (0:00 - 1:07)
(<https://www.youtube.com/watch?v=EQZc58vqMhM>) – vježba slijeđenja, vježba brze reakcije, istraživanje zajedničkog prostora, kretanje kao kolektiv

Primjer: Children's Dalcroze Eurhythmics with Dr. Jeremy Dittus (0:11 - 1:25 i 2:28 - 4:23)
(<https://www.youtube.com/watch?v=M0LcXoptEr4>)



Foto ilustracija:

(https://encryptedtbn3.gstatic.com/images?q=tbn:AN...OCknn9qFVSEeumewLkC87yd2IVF7GRioG91tDu_fiQmtNyU4o)

3.3. Primjena u srednjoškolskom obrazovanju

Učenici viših razreda su sposobni rješavati izazovnije zadatke što podrazumijeva viši stupanj težine vježbi. Učitelji također moraju obratiti pozornost na “naprednije” učenike kao i poticati one s nešto manjim kapacitetom ili nedostatkom iskustva. Većina aktivnosti koje su se obrađivale u prethodnoj fazi sada se mogu ponavljati te poblizje analizirati i nadograditi uz

zreliji glazbeni sadržaj. U pravilu, ritmičke vježbe kao i motorički izazovi te razni plesovi i kreativne vježbe, dobro su prihvaćene u ovoj dobnoj skupini. Mogući problem može biti osobna preferenca učenika jer u adolescentskoj dobi većina učenika već ima nekakvu ideju o onome što im je/nije interesantno što je početak razvitka kritičkog mišljenja. Također, u današnjem obrazovnom sustavu možemo vidjeti da je u srednjoj školi aktivno sudjelovanje u glazbi znatno smanjeno, pa je aspekt “neugodnosti” ili nezainteresiranosti mnogo prisutniji. Međutim, ako su učenici prethodno upoznati s euritmickim vježbama i konceptom, pogotovo od malih nogu, ovaj problem je znatno umanjen ili uopće nije prisutan. U slučaju da učenici nemaju prethodnih iskustava s pokretom uz glazbu, nastavu je potrebno započeti s atraktivnim i manje zahtjevnim vježbama; preporučuje se upotreba glazbe bliske učenicima.¹⁰⁶

V. H. Mead u *Dalcroze Eurhythmics in today's music classroom* nudi nekoliko praktičnih vježbi.¹⁰⁷

Ostvarivanje izraza u pokretu:

- Izražavanje ideje u manjoj grupi (učitelj može podijeliti razred u nekoliko grupa te tražiti od njih da osmisle neki pojam te ga izraze pokretom u prostoru. U ovoj vježbi, glazba nije nužan faktor već je primarni cilj potaknuti učenike na kreativnost u tjelesnom izražaju kao i na zajedništvo.)
- Demonstriranje karaktera hodom
- Kreiranje skupnog pokreta (više odgovara nastavi u glazbenoj školi)
- Istraživanje glazbenih fenomena pokreta (poze kipova)
- Primjena situacija iz stvarnog života (drama) ili slika kao polazišta za kretanje uz glazbu ili bez nje
- Gestikuliranje smjera tona/melodije (može biti ostvareno upotrebom tenis loptice; bacanjem loptice izražavamo ulazni pomak dok udarcem o pod demonstriramo silazno kretanje)

Ritmičke vježbe:

- Prepoznavanje i doživljavanje ritma korištenjem rekvizita; npr. razlikovanja dvodobne i trodobne mjere pomoću tenis loptice (učitelj može izvesti ili reproducirati glazbeni primjer prožet promjenama između dvodobne i trodobne mjere, a zadatak učenika je prepoznati ove promjene dok se kreću po prostoru te na dvodobnu mjeru odbiti lopticu o pod, a na trodobnu

¹⁰⁶ M. L. JUNTUNEN, *op. cit.*, 23.

¹⁰⁷ V. H. MEAD, *op. cit.*, 127-199.

je baciti u zrak. Važno je da učenici obrate pažnju na silu koju koriste kada bacaju/odbijaju lopticu kako bi ostali u ritmu glazbenog primjera.)

- Priprema za pisanje melo-ritamskog diktata kroz pokret (učitelj može osmisliti 4 glazbena obrasca s karakterističnim ritmom i jednostavnom melodijom. Učenici zatim moraju naučiti pjevati i kucati rukom svaki od 4 obrasca. Nakon toga se mogu uvesti neke promjene u pokretu pa učenici svaki obrazac mogu lupkati nogama ili pljeskati. Nakon nekoliko ponavljanja i varijacija, učenici imaju zadatak zapisati zadane obrasce.

- Stvaranje, realizacija, improvizacija i čitanje različitih ritmičkih obrazaca (učitelj može priložiti notni zapis glazbenog primjera i reproducirati/izvesti ga za učenika. Učenici imaju zadatak prepoznati i izdvojiti ponavljajuće ritmičke obrasce koje zatim mogu označiti bojicama. Nakon toga učenici moraju osmisliti određeni pokret za svaki od obrazaca; najlakše je ostvarivo ako se izaberu pojedinačni učenici za svaki od obrazaca koji će osmisliti i odrediti odgovarajući pokret. Na kraju učenici pjevaju glazbeni primjer, a na svaki od karakterističnih obrazaca se kreću prema zadanom primjeru svojih kolega).

- Prepoznavanje i reagiranje na suptilne promjene u tempu (učitelj može tražiti od učenika da prate glazbeni primjer hodom i vođenjem lopte na svakoj teškoj ili lakoj dobi, po krugu. Izabrani primjer treba imati promjene u metru na koje učenici zatim moraju trenutno reagirati i promijeniti hod i ritam udaraca lopte. Ova vježba je sama od sebe zahtjevna, ali učitelj ju može učiniti još zahtjevnijom tako da se učenici moraju kretati slobodno po prostoru ili tako da na svaku tešku dobu odbiju loptu od pod, a na posljednju dobu u taktu bace loptu u zrak, itd...)

- Izvođenje vježbi sa sinkopom (kako bi približio pojam sinkope, učitelj može zasjesti učenike u krug kako bi ritam mogli rukama tapkati po bedrima. Za početak dobiju ustaljeni ritam ponavljajuće notne vrijednosti; četvrtinke, koji zatim moraju dosljedno pratiti. Nakon toga, učitelj implementira naglaske koji se ne nalaze na prvoj dobi, a učenici ga prate. Ova vježba se dalje odvija kao *isprekidani kanon* u kojem učitelj zadaje ritamski obrazac, a učenici zatim ponavljaju bez njega). S obzirom na to da su učenici već prethodno usvojili odnose osminke-četvrtinke-polovinke, dodavanje duže notne vrijednosti na drugoj dobi ne bi trebao predstavljati problem za učenike. Isto se kasnije može primijeniti za *sinkopu* na 2 otkucaja; započinje se ostinatnim osminskim pomakom.

Primjer: ICDS4, J. Vann - Sensing the sound: The importance of movement and space in Dalcroze ear training. (5:48 - 6:59) (<https://www.youtube.com/watch?v=Qdtu7T3FbJg>) – rad u parovima i izražavanje ideje u manjoj grupi, istraživanje zajedničkog prostora,

Prepoznavanje i reagiranje na promjene u ritmičkim pokretima, demonstriranje frazi pokretom, vježbe pjevanja i plesovi s promjenjivim metrom, sloboda izražaja/improvizacija, prepoznavanje i doživljavanje ritma i korištenjem rekvizita, asocijacija, prilagodba pokreta prema suptilnim promjenama u glazbi, gestikuliranje smjera tona/melodije.



Foto ilustracija:

(...ACslcUttBFJ3sABVilfY AIFekrcESpxfAAAZbaXYAAH//2Q==)

4. DOSADAŠNJE SPOZNAJE I PROVEDENA ISTRAŽIVANJA

Provedena istraživanja uglavnom su se usredotočila na utjecaj Dalcrozeova učenja na razvoj muzikalnosti i slušnih ili ritmičkih sposobnosti kao i na djelovanja pristupa na percepciju i razumijevanje glazbe. Porastom interesa za pokretnim učenjem proveo se veliki broj istraživanja koja su nastojala utvrditi utjecaj implementiranja istog u obrazovnom programu, a spomenuta istraživanja u središte postavljaju Dalcroze metodu i njeno djelovanje.

4.1. Ritam

U kontekstu ritma, istraživanja su pokazala da postoji pozitivan učinak Dalcrozeovih vježbi na sposobnost prepoznavanja i reagiranja na ritmičke obrasce, kao i opći razvitak sklonosti ritmu. Istraživanja o sinkronizaciji ritma ispitivala su načine na koje ljudi pokretima održavaju ritam glazbe. Utvrđeno je kako ljudi imaju mogućnost anticipiranja otkucaja kad sinkroniziraju udarce. To se najčešće može vidjeti kod manjih motoričkih pokreta s metronomom, ali kad podražaj uključuje dodatne tonove između otkucaja, ili dodatne pokrete između otkucaja, tendencija anticipacije nestaje.¹⁰⁸

Nekoliko istraživanja ispitalo je odnos između osobnog tempa i sposobnosti sinkronizacije u ritmu. Djeca različite dobi od 6 do 10 godina, pa i odrasli, sa i bez formalnog glazbenog obrazovanja, testirani su na sposobnost otkucavanja (sa i bez glazbenog podražaja) i razlikovanja tempa. Istraživanje je pokazalo razvojne promjene u porastu dobi i količini glazbene obuke, što je rezultiralo lošijim osobnim tempom ali poboljšanoj sposobnosti sinkronizacije s glazbom kao i sposobnosti razlikovanja tempa. Istraživanja su također pokazala da su djeca bila uspješnija u rješavanju zadatka sinkronizacije kada je glazba bila najbliža njihovom osobnom tempu te su sporiji primjeri, u odnosu na brže, uglavnom predstavljali veći izazov za učenike. Štoviše, istraživanja su pokazala da su učenici koji imaju dosljedan osobni tempo, značajno uspješniji u testovima sinkronizacije od onih koji ga nemaju. Oba istraživanja sugeriraju da sazrijevanje igra značajnu ulogu u sposobnosti sinkronizacije u ritmu. Imajući to na umu, možemo zaključiti da se poboljšano kretanje uz ritam razvija usporedno s porastom dobi, kao i glazbenom obukom.¹⁰⁹

Podrazumijeva se da su određeni pokreti tijela izazovniji učenicima od drugih, no Phyllis Weikart, kao i mnogi drugi, ističe važnost hijerarhije pokretnih vježbi te preporučuje da se obuka započne jednostavnim održavanjem tempa na različite načine i određenim redoslijedom. F. L. Jordan proveo je istraživanje na djeci od 3 do 7 godina kako bi ustanovio taj redoslijed. Utvrđeno je da je koordinacija udaraca znatno zahtjevnija uporabom pokreta donjega dijela tijela (npr. stapanje), u odnosu na pokrete gornjeg (npr. pljeskanje), a pokreti asimetrični tijelu u glavnom su bili zahtjevniji u odnosu na simetrične.¹¹⁰

¹⁰⁸ C. ABRIL, *The MENC Handbook of Research on Music Learning, Volume 2: Applications*, 107.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 107-108.

¹¹⁰ *Ibid.*, 110.

S. E. Rose istražila je utjecaj *euritmije* na razvoj ritmičkih sposobnosti djece predškolske dobi te prvog i drugog razreda osnovne škole u razdoblju od 32 tjedna. Djeca su bila podijeljena u 2 istraživačke skupine; s jednom skupinom su se izvodile vježbe euritmike, a s drugom samo verbalizirani način predavanja bez pokretnih primjera. Istraživanje je pokazalo značajnu razliku između dvije grupe; skupina čije je poučavanje bilo popraćeno pokretnim vježbama, daleko je bolje usvojila zadano gradivo u odnosu na one koji nisu primili Dalcrozeov tretman.¹¹¹

Provedena istraživanja sadrže nekoliko ponavljajućih spoznaja koje možemo uočiti u prikupljenoj literaturi. Na primjer, sazrijevanje ima značajnu ulogu u ritmičkoj spoznaji; kako djeca sazrijevaju, njihova sposobnost sinkronizacije ritma se poboljšava, kao i opća spoznaja raznih ritmičkih koncepata. Zatim, određeni pokreti koji zahtijevaju preciznost znaju biti problem za djecu; veliki lokomotorni pokreti teži su za izvođenje od malih. Tijekom godina istraživanja, možemo uočiti da nema jedne metodologije kretanja koja se dokazala učinkovitijom od drugih. Bilo koja od ponuđenih metoda je dokazano učinkovita u poboljšanju percepcije ritma kao i ritmičkih vještina učenika.¹¹²

4.2. Visina tona

Koncept visine tona prije svega je apstraktan u odnosu na pokrete tijela; izrazi poput viši, niži, postupni i skok, odnose se na relativni položaj visine tona kao i specifične pokrete tijela. Dakle, dok su pokreti tijela konkretni uz vizualne i kinestetičke primjere, visina tona nije, stoga ju teže možemo konceptualizirati. Međutim, ovaj semantički odnos omogućuje da pokret koristimo kao sredstvo realiziranja pa tako i razumijevanja visine tona. Nekoliko istraživanja je proučavalo upravo ovaj odnos i učinkovitost njihovog djelovanja u svrhu razumijevanja i raspoznavanja visine tona.¹¹³

Sue E. Crumpler proveo je jedno takvo istraživanje kojem je primarna svrha bila utvrditi učinak Dalcrozeove euritmike na melodijski glazbeni razvoj učenika prvog razreda. U istraživanju je sudjelovalo 76 učenika prvog razreda, unutar četiri razreda. Dva razreda (prva grupa) dobila su 12 30-minutnih lekcija o melodijskim konceptima koristeći lekcije iz

¹¹¹ *Ibid.*, 108-109.

¹¹² *Ibid.*, 110 - 112.

¹¹³ *Ibid.*, 112.

popularne serije udžbenika koji nisu uključivali pokrete. Druga dva razreda (druga grupa) primila su poduku o istim melodijskim konceptima, ali s nastavom koja se temelji na Dalcrozeovu poučavanju, tj. na pokretnim igrama i aktivnostima. Osmotjedno istraživanje uključivalo je šest tjedana nastave i dva tjedna testiranja. Test melodijskog postignuća koji je osmislio istraživač, sastojao se od pred-testa i post-testa. Test A sastojao se od dvadeset i pet zadataka od dva tona. Učenici su odgovarali je li drugi ton viši, niži ili isti kao prvi ton, odnosno ponavljajući. Test B sastojao se od dvadeset pet nizova od po pet tonova. Učenici su odgovarali kreću li se tonovi uzlazno ili silazno. Sve upute i ispitne stavke snimljene su na audio kazeti. Rezultati predtesta pokazali su da je prva grupa postigla značajno viši rezultat od druge grupe, no zanimljivo je da nije postojala značajna razlika između grupa na post-testu. U stvari, druga grupa je znatno napredovala od prvog testiranja dok prva grupa nije imala značajnih razlika u pred i post-testu. Iz rezultata istraživanja da se zaključiti da euritmčke aktivnosti pozitivno utječu na sposobnost razlikovanja tonskih visina što bi moglo potaknuti daljnje razmatranje o mogućnosti implementiranja u školski kurikulum.¹¹⁴

4.3. Ekspresija

Prema C. Abrilu, pokreti tijela igraju ključnu ulogu u glazbenoj izvedbi, a možemo ih još promatrati kao odraz zvuka koji proizvodimo. Provedeno je nekoliko istraživanja koja su ispitala izravni odnos između poučavanja pokreta i sposobnosti ekspresivnog izvođenja ili percepcije izražaja u glazbi.¹¹⁵ Posebno se ističe istraživanje R. Thomas Boonea i Joseph G. Cunninghama koje se bazira na djeci i njihovoj sposobnosti raspoznavanja emocionalnih značenja u ekspresivnim pokretima tijela. Istraživanje se provelo na 47 djece predškolske dobi iz različitih vrtića. Djeca su bila podijeljena u dvije grupe; mlađi (4 godine) i stariji (5 godina) s zadatkom da raspoznaju emocionalno značenje popratnog glazbenog primjera pomicanjem medvjedića, pritom koristeći prethodno modelirane ekspresivne pokrete sreće, tuge, bijesa i straha. Pozvani su odrasli suci koji su na temelju nijemih videozapisa kategorizirali i ocjenjivali dječje pokrete.¹¹⁶

¹¹⁴ Sue E. CRUMPLER, *The Effect of Dalcroze Eurhythmics on the Melodic Musical Growth of First Grade Students*. LSU Historical Dissertations and Theses, 1982, VII.

¹¹⁵ C. ABRIL, *op. cit.*, 114.

¹¹⁶ *Ibid.*, 115.

Svako dijete je poslušalo ukupno 12 glazbenih segmenata na kazeti. Svaki segment je trajao otprilike 20 do 30 sekundi. Korišteni glazbeni segmenti pripadaju jednoj od predodređenih ciljanih emocionalnih kategorija; sreće, tuge, ljutnje i straha.¹¹⁷ Istraživanje je imalo dva cilja; utvrditi mogu li djeca ispravno izraziti emocionalno značenje u glazbi pokretom i mogu li identificirati te prikladno izmijeniti ekspresiju na diskretnijim emocionalnim stanjima.¹¹⁸

Rezultati istraživanja ustvrdili su kako djeca mogu adekvatno prepoznati i pokretom predočiti emocije prema zadanom glazbenom primjeru, no zanimljivo je da su djeca bila točnija u izražavanju emocija tuge i sreće, a manje jasna u izražavanju ljutnje i straha. Izgleda da je dobna varijabla i ovdje prisutna jer su starija djeca adekvatnije prenosila emocionalno značenje od mlađih.¹¹⁹ Uz to, primijećene su i spolne razlike. Dječaci su bili skloniji izraziti sreću i ljutnju s većim intenzitetom, bržim tempom i više pokreta, u odnosu na djevojčice koje su se više služile facijalnim ekspresijama za izražavanje emocija.¹²⁰

4.4. Vokalizacija

Opće je poznato kako djeca imaju prirodnu tendenciju kretati se dok slušaju glazbu, no isto se može reći i u slučaju pjevanja. Nekoliko istraživanja je provedeno s ciljem boljeg razumijevanja odnosa između pjevanja i pokreta.¹²¹ Wilfred Gruhn je proveo istraživanje na djeci urbane srednje klase tijekom 15 mjeseci. Riječ je o dvije kontrolne skupine; jedna skupina se sastojala od 12 djece u dobi od 1 do 2 godine, a druga skupina se sastojala od 3 dječaka i 6 curica, također u rasponu od 1 do 2 godine, iz lokalnog vrtića. Prva kontrolna skupina bila je izložena stimulativnim glazbenim okruženjem tijekom 15 mjeseci, dok je druga skupina bila izložena standardnim glazbenim programom u vrtićima. Kriterij ocjenjivanja temeljio se na tri glavne kategorije: pažnja, pokret i vokalizacija (imitacija, improvizacija i slušanje glazbe). Na početku istraživanja, rezultati, odnosno njihova razina znanja bila je slična ili jednaka. Međutim, tijekom razdoblja promatranja dvaju skupina, postale su jasnije razlike u njihovom glazbenom razvoju. Skupina djece iz vrtića postigla je

¹¹⁷ R. Thomas BOONE, Joseph G. CUNNINGHAM, "Children's Expression of Emotional Meaning in Music Through Expressive Body Movement." *Journal of Nonverbal Behavior*, 25, 2001., 8-9.

¹¹⁸ *Ibid.*, 13.

¹¹⁹ *Ibid.*, 15.

¹²⁰ C. ABRIL, *The MENC Handbook of Research on Music Learning, Volume 2: Applications*, 115.

¹²¹ *Ibid.*, 113.

znatno niže rezultate od druge skupine. Smatra se da je razlog tomu snažna interakcija između pokreta, tj. motoričke koordinacije i vokalne proizvodnje, tj. vokalizacije tonskih i ritmičkih obrazaca.¹²² W. Gruhn prema C. Abrilu navodi:

“Na temelju rezultata istraživanja i poznavanja literature, Gruhn je izjavio da je ‘teško pronaći neurološki prihvatljivo objašnjenje jer ne postoji preklapanje kortikalnih područja za kretanje i proizvodnju glasa, ali postoji dokaz za neurofiziološku vezu između grube i fine motoričke kontrole u pokretu tijela i u mišićima uključenim u glasovni aparat.”

Dakle, moguće je da fina motorička kontrola pozitivno djeluje na točnost intonacije i determinacije visine tona.¹²³

5. SPOZNAVANJE GLAZBE POKRETOM: DALCROZEOV PRISTUP U RADU S DJECOM BALETNOG STUDIJA “ŠKOLJKICA” (baletni pedagog: Iva Ostojić)

Premda je glazba ta koja izaziva pokret u čovjeku, tijelo također može poslužiti kao važan medij kroz koji se utjelovljuje glazba, ali i demonstrira glazbeno znanje. Ono može oživjeti glazbenu frazu, ponuditi svojevrsan prijevod glazbene misli, ali i biti demonstracija znanja o glazbi.¹²⁴

Cilj ove primjene je potvrditi dosadašnje spoznaje o metodi te pružiti uvid u proces i djelovanje euritmickih vježbi u radu s djecom predškolske i rane školske dobi.

U vježbama je sudjelovalo ukupno 17 djece ženskog spola, u dobi od 4 do 10 godina. Djeca su kategorizirana po dobi te podijeljena u 2 skupine; mlađa skupina s devet sudionika u dobi od 4 do 6 godina i starija skupina s osam sudionika u dobi od 8 do 10 godina. Djeca dolaze iz različitih vrtića i škola s područja grada Splita, a obrasci za pristanak na fotografiranje i snimanje djece su potpisani i vraćeni od strane roditelja prije provođenja vježbi.

¹²² Wilfried GRUHN, “Phases and Stages in Early Music Learning. A longitudinal study on the development of young children's musical potential.” *Music Education Research*, 4, 2002.

¹²³ C. ABRIL, *op. cit.*, 113.

¹²⁴ *Ibid.*, 93-94.

Vodeći se uspostavljenom hijerarhijom pokretnih vježbi, djecu sam za početak provela kroz niz jednostavnih vježbi zagrijavanja te koračanja u prostoru. Osim što pripremam njihova tijela za izvođenje euritmičkih vježbi koje slijede, također pripremam radno okruženje u kojem će se djeca moći koncentrirati na iste, te kvalitetno izvesti sve što se od njih traži. Nadalje, nastojim ostvariti prirodni i što “bezbolniji” prijelaz iz već usvojenog programa u novi način rada s kojim još nisu upoznata. Činjenica je da su djeca već bila u doticaju s aspektima Dalcrozeove metode bez da je to nužno bio cilj tijekom prethodnih vježbi. To se najviše odnosi na pokrete, s obzirom na to da se ipak radi u baletnom studiju, a ne u glazbenoj školi. Dakle, njihova tijela su već upoznata s pokretima kao što su koračanje ili asocijacije s visinom tona; dizanje ruku na višim notnim visinama ili spuštanja na nižim. Zatim, poskakivanje na sitnim notnim vrijednostima ili široki koraci na dužim, prirodne su reakcije djece baletnog studija “Školjkica”.

Provela sam primijenjeni program vježbi koje su navedene u nekoliko prethodno obrađenih izvora; M. Juntunen i V. H. Mead. Primjena vježbi se održavala u prostoru baletnog studija „Školjkica“ s kojim su djeca već upoznata, a uz mene, prisutna je bila i baletna pedagogica Nada Katić, vlasnica studija. S djecom koja sudjeluju u vježbama sam zajedno s gđom. Katić radila tijekom posljednje dvije godine te su djeca dobro upoznata s nama i našim načinom rada. Dakle imamo uspostavljen odnos i autoritet s djecom što znatno poboljšava ostvarivanje radne, pozitivne i kreativne atmosfere. Smatram da je vrlo važno pružiti djeci osjećaj sigurnosti u svom okruženju kako bi se mogli u potpunosti koncentrirati te osloboditi tijekom izvođenja zadanih vježbi.

Predškolska dob (mlađa kontrolna skupina)

U radu s djecom predškolske dobi, provela sam tri vježbe euritmičkog tipa te sam se vodila preporučenim razvojnim putem izvršavanja istih. Inspiraciju sam izvlačila iz prethodno obrađenog ulomka primjene Dalcrozeove metode u glazbenom obrazovanju. Tijekom sve tri vježbe, djeca su imala mogućnost kretanja u cijelom prostoru studija, ne zamarajući se formacijama koje se češće prakticiraju u radu s djecom starije dobi.

Koračanje

Kako je ustanovljeno, sva literatura o Dalcrozeovoj metodi, pa i on sam, preporučuje koračanje kao početak euritmičke poduke. Koračanje je najbolji način uspostavljanja osobnog tempa djece kao i usvajanja zadanog ritma te kasnije i glazbenih znanja. Različite varijacije koračanja imaju važnu ulogu u razvijanju svijesti i osjeta u tijelu kao i njegove sposobnosti, a

kod djece je to najlakše ostvarivo predlaganjem zamišljenih scenarija, odnosno poticajem njihove mašte i kreativnosti. Vodeći se navedenim spoznajama, provela sam vježbu na način da djeca imaju mogućnost slobodnog kretanja unutar cijelog prostora, što je popraćeno verbalnim smjernicama zamišljenih scenarija, npr. “Sada hodamo po vatri!”, “A sada u blatu!”, “A kako bi hodali na Mjesecu?”, itd...



Foto ilustracija: *Koračanje* (osobna arhiva)

Izražavanje glazbe cijelim tijelom

Druga vježba nalikuje prethodnoj u smislu razvijanja samosvijesti, ali u ovom slučaju je postavljen veći naglasak na razvoj motoričkih sposobnosti budući ova vježba zahtijeva uporabu cijelog tijela. Nadalje, ova vježba kao i prethodna, potiče kreativno razmišljanje uz različite tipove kretanja u prostoru ali ovaj put uz pratnju glazbenog primjera.

- Zadatak sam započela razgovorom s djecom, gdje sam ih pitala pitanja o vremenu provedenom na ljetovanju. Ovim putem sam došla do teme mora te pitala djecu što bi sve mogli pronaći u moru ili što bi sve mogli vidjeti kada bi ronili u moru. Djeca su predlagala: ribice, morski jež, rakovi, školjke, dupini, itd.
- Svaki prijedlog sam popratila odgovarajućim pokretom koji su djeca zatim imitirala, s tim da ne ispravljam njihove interpretacije navedenog. Unutar demonstracija, nastojim upotrijebiti što širi spektar pokreta kako bi djeca mogla upotrijebiti te osvijestiti svoje cijelo tijelo.
- Za ovu vježbu, upotrijebila sam *Aquarium*, ulomak iz Saint-Saënsovog *Karnevala Životinja*.



Foto ilustracija: *Izražavanje glazbe cijelim tijelom* (osobna arhiva)

Pričanje priče pokretom

Ova vježba spada u primjenu metode u nižim razredima te se također primjenjuje na istoj dobnoj skupini u baletnom studiju. U ovoj vježbi sam se fokusirala na slobodni izraz, doživljaj i osnovne motoričke sposobnosti djece. Sve ovo najlakše je ostvarivo kroz vježbu

pričanje priče pokretom uz glazbu. Ova vježba zahtijeva koncentraciju, aktivno slušanje, brzo reagiranje prema promjenama u glazbi te slijeđenje verbalnih uputa za vrijeme izvođenja pokreta. Djeca imaju priliku slobodno se izraziti kroz nekoliko kratkih glazbenih primjera. Vježbe koje sam namijenila za ovu dobnu skupinu osmišljene su s ciljem poticaja razvoja opće motorike, koncentracije i kreativnog razmišljanja.



Foto ilustracija: *Pričanje priče pokretom* (osobna arhiva)

- Svaki od primjera ima odgovarajuću priču. Iako djeca imaju slobodu izražaja, ipak ih je potrebno usmjeriti i navoditi. Za vrijeme varijacija pričam im odgovarajuću radnju te izvodim korake koje djeca potom imitiraju.
- Varijacije se međusobno kontrastiraju glazbom pa tako i pričom kako bi djeci omogućila što opširniji spektar pokreta i karaktera.
- Osim što potičem razne načine kretanja, također ohrabrujem djecu na korištenje facijalne ekspresije.
- Važno je da su djeca zainteresirana i da su moja objašnjenja jasna i ekspresivna.
- Također je važno da se djeca ne fokusiraju samo na mene i moju priču, već i na glazbu koju slušaju. Stoga moj govor i demonstracije moraju od prvog trenutka biti uz pratnju glazbe, ali nakon svakog izlaganja određene emocije popraćene pokretom, zaustavljam glazbu kako bi im pružila priliku da pronađu vlastiti izraz.
- Nakon toga, ponavljam istu varijaciju, ali bez zaustavljanja glazbe kako bi mogli izvesti priču u kontinuitetu; djeca izvode radnju uz verbalne smjernice.

1. Vještice u šumi
2. Princeze na balu
3. Div iz špilje

Osnovna škola (starija kontrolna skupina)

U radu sa starijom kontrolnom skupinom, vodila sam se predloženim smjernicama provedbe euritmčkih vježbi iz prethodno obrađenog ulomka primjene Dalcrozeove metode u glazbenom obrazovanju. Vježbe provedene s ovom kontrolnom skupinom baziraju se na istraživanju prostora, energije i vremena u prvoj vježbi te usvajanju ritamskih kombinacija i zajedništva u drugoj. Obje vježbe temeljene su na temi iz II. stavka Haydnove *Simfonije iznenađenja*.

*Istraživanje prostora, vremena i energije*¹²⁵

Dalcroze u radovima naglašava važnost individualnosti, ali i zajedništva. Rad u paru ili grupi razvija učenikove socijalne vještine, ali mu i pomaže uspostaviti svoje *ja* u prostoru/društvu. Dakle, učenik mora uspostaviti sebe kao individualnu osobu, ali jednako tako mora i naučiti djelovati i poštovati svoju okolinu. Ovi tipovi vježbi upravo to nastoje postići. Dalcroze tvrdi i

¹²⁵ W. ANDERSON, "The Dalcroze Approach to Music Education: Theory and Applications", 29.

kako odnosi pokreta tijela, koji uključuju vrijeme, prostor i energiju, imaju bitne korelacije u glazbenom izrazu:

“Mišići su stvoreni za kretanje, a ritam je pokret. Nemoguće je zamisliti ritam bez razmišljanja o tijelu u pokretu. Da bi se tijelo kretalo, potreban je kvantum prostora i kvantum vremena. Početak i kraj pokreta određuju količinu uključenog vremena i prostora.”¹²⁶

U ovoj vježbi djeca su istražila količinu sile (energija) potrebne da otkotrljaju loptu do određenog mjesta (prostor) na ispravnom mjestu u glazbenoj frazi (vrijeme).

- Djeca sjede na podu u parovima, na određenoj udaljenosti, okrenuti licem jedan prema drugom.
- Reproducira sam 4 fraze koje predstavljaju *temu* iz II. stavka Haydnove *Simfonije iznenađenja*.
- Na prvoj dobi dvotakta/obrasca, jedno dijete će otkotrljati loptu po podu s dovoljno energije da lopta dođe do drugog djeteta, ali unutar vremenskog okvira, odnosno do kraja dvotaktnog obrasca. Djeca će brzo shvatiti da moraju voditi računa o količini sile kojom odguruju loptu, a pritom moraju pažljivo slušati i osjetiti glazbu kako bi uspješno izveli vježbu.
- Ovaj proces se nastavlja do kraja teme.

"Surprise Symphony" Theme

Haydn's Symphony No. 94, 2nd Movement



¹²⁶ É. J. DALCROZE, *Rhythm, music and education*, 82.

Ilustracija: Tema iz II. stavka Haydnove *Simfonije iznenađenja* (<https://yellowbrickroadblog.com/2016/09/haydns-symphony-no-94-in-g-major.html>)



Foto ilustracija: *Istraživanje prostora, vremena i energije* (osobna arhiva)

*Usvajanje ritamskog obrasca*¹²⁷

U ovoj aktivnosti djeca se upoznaju s ritamskim obrascem dvaju osminki kroz pokret.

- Izvela sam ostanatni ritam osminske vrijednosti pljeskom, a djeca imaju zadatak koračati u ritmu (*slijedenje*) u formaciji kruga.
- Kako koračanje u ritmu postaje lakše, izazov se povećava (*dinamično slijedenje*). Novi zadatak je koračati prema sredini kruga (8 koraka/1 fraza) i potom se vratiti na svoje mjesto u krugu (8 koraka/1 fraza).
- Zatim zadajem djeci da koračaju u ritmu po krugu te održavaju isti dok ja mijenjam ritam (*dinamično slijedenje*).
- Dodajem drugu notnu vrijednosti osim dvije osminke; 1 četvrtinku. Izvodim novi ritam više puta dok djeca stupaju prethodni.

¹²⁷ W. ANDERSON, *loc. cit.*

- Nakon toga im kažem da mi se pridruže u izvođenju novog ritma, ali tako da četvrtinku izvode kao jedan pljesak s rukama iznad glave.
- Nakon što su usvojili oba ritma, sada mogu koristiti i kombinirati oboje.
- Djeci zadajem signal “HOP!” koji označava trenutnu promjenu između dva ritma (*vježba brzog odgovora*).
- Učenici prvo moraju usvojiti oba ritma jednako kao i njihov prijelaz iz jednog u drugog.
- Zatim sam podijelila grupu djece u 2 kruga; unutarnji i vanjski. Svaka druga curica pripada unutarnjem krugu te se tako i formacijski postave. Unutarnju grupu oslovim s “HOP!”, a vanjsku s “CUP!”. Potom “HOP!” grupi zadam da stupa osminku frazu, a “CUP!” grupi da stupa frazu s četvrtinkom. Prvo dam priliku svakoj od grupa da izvedu svoj ritam uz moju pomoć te nakon toga svaka grupa korača svoj ritam, a na moj znak, bilo to “HOP!” ili “CUP!”, grupa koju prozovem mora nastaviti, a druga grupa će se zamrznuti/stati.



Foto ilustracija: *Usvajanje ritamskog obrasca* (osobna arhiva)

Nakon jednog sata euritmickih vježbi, na sljedećem satu, koji se održao dva dana nakon prethodnog, izvršila sam kratki rezime prošlog sata kako bih ispitala njihovo sjećanje pa i dojam koji bi vježbe i cjelokupno iskustvo mogli ostaviti. Djeca iz mlađe grupe su se dobro sjećala vježbi koje smo obradili te su ih neka djeca čak odmah počela izvoditi dok su se drugi

uzbudljivo nastojali prisjetiti. Starija grupa djece se gotovo odmah sjetila svega što smo radili te su čak bili u mogućnosti ponoviti jednu od vježbi u potpunosti i bez moje asistencije i vođenja. Primjećujem kako je tjelesno iskustvo bitno djelovalo na njihovo pamćenje te u tom smislu valja napomenuti da kada sam ih pitala sjećaju li se kako se izvode vježbe, djeca iz obje grupe su počela izvoditi svakakve pokrete ne bi li se prisjetili točnih kombinacija. Kada sam djecu pitala za opće dojmove prošlog sata, dvoranom su odzvanjali usklici sreće i uzbuđenja te su djeca iz obje skupine pitala - "kada bi opet mogli raditi ovakvo nešto?!". Nakon evaluacije sata, primjene metodike te razgovora s djecom na sljedećem satu, mogu sa sigurnošću reći da je Dalcrozeov pristup imao većinu ili gotovo sve beneficije koje se navode u literaturi kojom sam se služila u svrhu pisanja ovog rada.

5.1. Prednosti metode, izazovi u praksi i pitanja za budućnost

Prednosti metode

Istraživanje je pokazalo da pokret, posebno na predškolskoj i osnovnoj razini, ima brojne prednosti za razvoj samosvijesti, poštovanja prema drugima kao i za razvoj glazbenih sposobnosti. Nadalje, tijekom vježbi primjetila sam prednosti korištenja pokreta u kontekstu razvoja dječjeg osjećaja za tempo i ritam, ritmičke vještine i razumijevanje koncepata visine tona. Sva djeca koja su sudjelovala su pozitivno reagirala na pokretne aktivnosti koje sam pomno izabrala i kreirala prema njihovoj dobi i kinestetičkim kompetencijama. Dalcroze metodika omogućuje razvijanje glazbenog potencijala bez instrumenta ili prethodno usvojenih instrumentalnih vještina; pristup koristi pokret i tijelo kao medij koji zatim postaje glazbeni instrument. Ovo je ključno za rad s djecom koja nužno nemaju cilj ili sposobnosti za bavljenje glazbom na profesionalnoj razini. U ovom slučaju, pokret je djeci pružio iskustvo kao alat za upoznavanje svojeg tijela i emocija. Također, radom u paru i grupi, djeca stječu razumijevanje jedni za druge i djeluju kao cjelina, što bitno utječe na njihov socijalni razvoj. Kao što se može zamijetiti na audio-vizualnim primjercima, ovakvo okruženje promiče pozitivnu i sigurnu atmosferu gdje djeca imaju prostora za zabavu, učenje i samoizražavanje.

Izazovi u praksi

S obzirom na to da se Dalcrozeova metoda poučavanja bazira na individualnosti i iskustvu, dostupni nastavni materijali su ograničeni. Učitelji, pa tako i ja, nemamo jasne upute ili

udžbenik kao takav; u nastavi se koriste materijali iz ranolikih izvora, a učitelji često sami osmišljavaju pjesme i melodije/ritmove za svoje učenike. Nadalje, vježbe kretanja u glazbenoj učionici zahtijevaju određenu veličinu prostora iako se u literaturi može pronaći mnogo vježbi prilagođenih ograničenom prostoru. U tom smislu, baletni studio je bio idealan prostor za izvođenje grupnih vježbi u raznim formacijama.

Izazov s kojim se svaki pedagog susreće jest održavanje autoriteta i discipline u učionici što može biti zahtjevno u radu s velikom i izuzetno aktivnom grupom učenika. Ovaj problem teško je riješiti samo u jedan sat. Djeca moraju steći određeni odnos s učiteljem te ustanoviti vašu dinamiku tijekom nekoliko radnih sati. S obzirom na to da sam vodila obje grupe djece posljednjih godinu dana, moje mjesto u grupi je već ustanovljeno. S druge strane, kada učitelj ima uspostavljen odnos s učenicima, ovakva fizička radnja koja je nalik igri i koja se razlikuje od standardne verbalizacije znanja i sjedenja u klupama, mogla bi poljuljati taj odnos. Ovo ne bi smjelo obeshrabriti učitelje u pokušaju implementacije metode u nastavi jer je riječ samo o uspostavljanju nove strukture nastave i navici, kako učenika, tako i učitelja. Djeca će se relativno brzo naviknuti na novi sistem, a učiteljev autoritet će se brzo povratiti. U mojem slučaju, kada djeca dođu u studio, znaju da nisu u školi, što na početku uvijek može stvarati probleme u autoritetu baletnog pedagoga. Međutim, baletni studio također zahtijeva drugu vrstu discipline i poslušnosti koju djeca vrlo brzo ustanove. Dakle, vježbe zagrijavanja, poskakivanja i formacije izvedene su gotovo u potpunoj tišini te su standardni dio njihovog baletnog programa.

U kontekstu implementacije Dalcrozeove metode u općeobrazovnim ustanovama, susrećemo se možda s najvećim problemom - s ograničenim vremenom. Za poticanje senzibiliteta prema pokretu i uspostavljanje dječje veze s osjetom, mišljenjem, osjećajem i kretanjem, obično je potrebno vrijeme koje nije uvijek dostupno. Dalcroze učitelji također priznaju da pristup nije prijeko potreban za glazbeni uspjeh svih učenika. A s druge strane, tjelesne vježbe integrirane u glazbeno obrazovanje, za neke učenike mogu biti jedna od rijetkih prilika za holistički izražaj, učenje iz tjelesnog iskustva, kao i kontakt s drugima kroz glazbu i pokret. Unatoč svim problemima, valja napomenuti da bi se današnja tehnologija mogla ukomponirati u metodiku te olakšati i bolje iskoristiti vrijeme potrebno za izvođenje istog. Neki kritičari su se osvrtni na prividni nedostatak sistematskog ocjenjivanja te argumentirali da upravo to sprječava pravilnu implementaciju pedagogije u škole. Međutim, u Dalcroze nastavi ocjenjivanje je formativno, što znači da učitelj redovno promatra učenike uz stalnu povratnu informaciju tijekom nastavnog procesa. Pomnim zapažanjem i bilježenjem učenikova napredovanja ili nazadovanja, učitelj formira sliku koja zatim bitno utječe na njegove odluke i

postupke. Učenikova evaluacija se bazira na općoj kvaliteti kretanja; kretanje je izravni odraz njihova slušanja i razumijevanja, a specifične vještine poput hodanja u tempu, mogu se procijeniti u određenoj nastavnoj situaciji. Ipak, istina je da nije uvijek lako pratiti napredak učenika, pogotovo zbog individualiziranog pristupa učitelja i odgovora učenika. Unatoč svemu, u Dalcroze programima postoji i prakticira se sistem sumativnog ocjenjivanja koje pomaže ispitati specifične vještine.¹²⁸

Pitanja za budućnost

Još uvijek postoji niz neodgovorenih pitanja poput onoga ima li kretanje drugačiji učinak na glazbeno obrazovanje u djetinjstvu nego u adolescenciji ili odrasloj dobi? Ako je tako, koja je priroda tih razlika i kako bi znanje moglo preoblikovati praksu glazbenog obrazovanja u srednjim i višim školama? Kako se prošireni oblici pokreta (osim tapkanja stopalima i pljeskanja ritmom) mogu primijeniti u kontekstu instrumentalne glazbe kao način za razvoj glazbenih vještina, poboljšanje izražajnosti i produbljivanje glazbenog razumijevanja? S obzirom na to kako je vrijeme u učionici ograničeno, moglo bi se postaviti pitanje je li kretanje najučinkovitije korištenje vremena.¹²⁹ Pedagoška literatura o pokretu u glazbenom razvoju prvenstveno je usmjerena na rad s učenicima predškolske ili rane školske dobi, kao što je i provedeno u ovom radu, no rasprave o korištenju pokreta s učenicima na srednjoškolskoj ili studijskoj razini ograničenog su opsega i daleko manje istaknuta. Razlog tomu može biti već ustaljen koncept srednjoškolskih glazbenih programa koji se baziraju na konceptualizaciji glazbenih znanja i samoj povijesti glazbene umjetnosti, dok se u osnovnim školama još uvijek prakticira aktivno sudjelovanje u glazbi; sviranje i pjevanje. Još jedan mogući razlog jest činjenica da mnogi u obrazovnom sustavu smatraju da je pokret učinkovitiji za djecu nego za adolescente i odrasle.¹³⁰

¹²⁸ Cassandra EISENREICH., Marja-Leena JUNTUNEN., “Assessment in Dalcroze Pedagogy”, u: *The Oxford Handbook of Assessment Policy and Practice in Music Education*, Oxford Handbooks, 2019.

¹²⁹ C. ABRIL, *The MENC Handbook of Research on Music Learning, Volume 2: Applications*, 118-119.

¹³⁰ *Ibid.*, 94.

6. ZAKLJUČAK

Shvatili smo da glazba nije izvanjsko postignuće koje bi se poučavalo kao dodatak manje ili više nevoljkim učenicima, već da je ona stvarni i bitan dio našeg obrazovnog života, te da njezina vrijednost nije ništa manja od vrijednosti učenja književnosti. Cijenjenje sjajne glazbe ima utjecaj na um i karakter koji je teško precijeniti, i dobro je da naši obrazovni sustavi to počinju prepoznavati i utjelovljivati u praksi.¹³¹

Jaques-Dalcrozeov pedagoški sustav, prvo nastao kao pomoć na studiju glazbe postao je prihvaćen kao temeljna disciplina za sve umjetnosti, a kasnije i kao važan doprinos općem obrazovanju, kako kod djece, tako i kod odraslih. Istraživanja dosljedno pokazuju da djeca imaju prirodnu potrebu i želju za kretanjem uz glazbu. Iako početna iskustva slobodnog i kreativnog kretanja uz glazbu mogu dati ograničene odgovore, učitelji mogu proširiti raspon tipova pokreta dajući verbalne prijedloge i vizualne modele koji bi mogli privući pozornost na specifične elemente glazbe. Štoviše, pokret može pružiti djeci priliku da pokažu što znaju putem neverbalnih sredstava, što bi moglo pružiti jednako valjan način prenošenja znanja. Ovo je posebno važno za učenike koji imaju poteškoća ili nisu u stanju komunicirati na određenom jeziku. Sav neobrađeni sadržaj trebao bi se predstavljati poretkom od jednostavnijeg prema složenijem. U literaturi nisu zabilježene jasne razlike među prethodno razvijenim metodologijama poput onih Dalcrozea, Kodalya, Orffa i Labana. Naime, čini se da je bilo koji oblik poučavanja kretanja pozitivno djelovao na sposobnosti ritmičke izvedbe učenika. Dakle, učitelji bi se trebali konzultirati s osnovnim idejama i ciljevima zadanog kurikulumu te sukladno tome donijeti odluku o metodi koju će primijeniti. Čini se kako kreativni i usmjereni pokreti u učionici djeci pružaju priliku za pojačanim razvijanjem razumijevanja glazbe. Isto tako, smatra se da su lekcije koje uključuju različite medije (pokret i vizualne umjetnosti) korisne za poboljšanje dječje kreativnosti. Tako literatura o ekspresivnosti sugerira da pokret može biti učinkovit način da djeca predstave emocije koje prepoznaju slušanjem glazbe, a pokret kao nastavno sredstvo može poslužiti i za izražajnije vokaliziranje/pjevanje. Imajući to na umu, učitelji bi mogli razmotriti opciju sastavljanja lekcija koje uključuju različite modalitete, bilo kinestetičke, slušne, vizualne ili sve od

¹³¹ É. J. DALCROZE, *Rhythm, music and education*, XV.

navedenih kako bi razvili izražajnost i opću kreativnost svojih učenika. Brojna istraživanja, pa i metodika primijenjena u ovome radu, pokazuju kako djeca uglavnom pozitivno reagiraju na pokret uz glazbu. To može biti zbog fizičke prirode kretanja uz glazbu ili zbog promjene koju ono pruža učenicima koji većinu školskog dana provode sjedeći u klupama. Ipak, postavlja se pitanje - je li to dovoljno? Činjenica da djeca uživaju u aktivnostima kretanja ne bi trebao biti primarni razlog integracije istih u glazbenu nastavu. Učitelji bi trebali znati zašto i kako koristiti pokret u cilju iskorištavanja punog potencijala sredstava i učenika. Razvijanje glazbenih vještina, znanja i razumijevanja trebao bi biti primarni razlog za uključivanje pokreta u glazbenu naobrazbu.¹³² Sam pristup kao i metodiku pristupa teško je objasniti, stoga učitelji koji žele implementirati Dalcroze metodu prvo je moraju sami iskusiti. Spomenuto je što i koliko Dalcroze traži od svojih učitelja, no upravo zbog takvog subjektivnog pristupa metodici, ona će se uvijek iznova testirati, mijenjati i razvijati, a sam individualizirani pristup se odnosi na učitelje koliko i na učenike.

Rezultati primjene Dalcroze metode uspješno su potkrijepili u teorijskom dijelu ovoga rada kao i literaturom koju sam obradila. Djeca su bila u mogućnosti pratiti zadatke, usvajati znanja i uživati u procesu učenja, a pokret je, čini se, bio najvažniji faktor u održavanju znanja što je naknadno bilo potvrđeno na sljedećim satovima. Djeca su se rado prisjećala vježbi s prošlog sata, a moja pomoć bila je minimalna ili, u nekim dijelovima, u potpunosti nepotrebna. Imali su dobro sjećanje melodijskih primjera kao i pokretnih vježbi koje su ih pratile, što je meni zauzvrat pomoglo oformiti mišljenje te finalnu evaluaciju Dalcrozeove metode i njezine primjene u radu s djecom predškolske i školske razine baletnog studija "Školjkica". Iskustvo je ostalo u pozitivnom sjećanju za djecu, a znanja koja su usvojili, čini se, teško će izgubiti. Dječji smijeh, pozitivna atmosfera i kvaliteta izvedbe vježbi, svjedoče o učinkovitosti metode koja u primjeni ima mogućnosti ostvarivanja kroz igru, radost i maštu te postiže zamjetne i uvažavajuće rezultate u kontekstu usvajanja glazbenih znanja.

¹³² C. ABRIL, *op. cit.*, 119-120.

7. LITERATURA

ABRIL, Carlos. "Music, movement, and learning", u: *The MENC Handbook of Research on Music Learning, Volume 2: Applications*, New York: Oxford University Press, 2011., str. 92–129.

ANDERSON, William. "The Dalcroze Approach to Music Education: Theory and Applications", *General Music Today*, 26. 27-33. (2012), https://www.researchgate.net/publication/264159569_The_Dalcroze_Approach_to_Music_Education_Theory_and_Applications (pristup: 9. Kolovoza 2023.)

BOONE, R.T., CUNNINGHAM, J.G. "Children's Expression of Emotional Meaning in Music Through Expressive Body Movement." *Journal of Nonverbal Behavior*, 25, 21–41 (2001), https://www.researchgate.net/publication/227197360_Children's_Expression_of_Emotional_Meaning_in_Music_Through_Expressive_Body_Movement (Pristup 13.07.2023.).

CRUMPLER, Sue E., *The Effect of Dalcroze Eurhythmics on the Melodic Musical Growth of First Grade Students*. LSU Historical Dissertations and Theses, 1982, https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=&httpsredir=1&article=4754&context=gradschool_disstheses (pristup: 11. srpanj 2023.).

DALCROZE, Émile Jaques., *Eurhythmics Art And Education*, prev. Rothwell Frederick, London: Chatto And Windus, 1930/1985.

DALCROZE, Émile Jaques., *Rhythm, music and education*, prev. Rubinstein Harold Frederick, New York: G. P. Putnam's Sons, 1921/1980

DALCROZE, Émile Jaques., SADLER, Michael (ur.), napomena od HARVEY, John., *The Eurhythmics of Jaques-Dalcroze*, Boston: Small, Maynard & company, 1915.

EISENREICH, Cassandra., JUNTUNEN, Marja-Leena. "Assessment in Dalcroze Pedagogy", u: *The Oxford Handbook of Assessment Policy and Practice in Music Education*, Timothy S. Brophy (ur.), Oxford Handbooks, 2019, str. 561–590, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190248130.013.61>, (pristup 9. kolovoza 2023.)

GROMKO, J. E., POORMAN, A. S. "Does Perceptual-Motor Performance Enhance Perception of Patterned Art Music?" *Musicae Scientiae*, 2/2, 157–170 (1998), <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/102986499800200204?journalCode=msxa> (Pristup 13.07.2023.).

GRUHN, Wilfried. "Phases and Stages in Early Music Learning. A longitudinal study on the development of young children's musical potential." *Music Education Research*, 4 (2002), <https://www.semanticscholar.org/paper/Phases-and-Stages-in-Early-Music-Learning.-A-study-Gruhn/1881fe07aebdf8c6578e2b893d674d1490cd48b4> (pristup 13.07.2023.).

JUNTUNEN, Marja-Leena. "The Dalcroze Approach: Experiencing and Knowing Music Through Embodied Exploration", u: *Teaching General Music: Approaches, Issues, and Viewpoints*, New York: Oxford Academic, 2016, str. 141–167.

MEAD, Virginia Hoge. "Keyboard improvisation" u: *Dalcroze Eurhythmics in Today's Music Classroom*, 1. Izdanje, Schott, 1994, str. 203-210.

PLEVNIK, Alenka. "Konstruktivističko poučavanje matematike", *Pogled kroz prozor*, (2022), <https://pogledkrozprozor.wordpress.com/2022/01/31/konstruktivisticke-poucavanje/> (pristup: 14. Kolovoza 2023.).

SCHLEUTER, S. L., SCHLEUTER, L. J. "The Relationship of Grade Level and Sex Differences to Certain Rhythmic Responses of Primary Grade Children", *Journal of Research in Music Education*, 33, (1985), <https://journals.sagepub.com/doi/10.2307/3344755> (pristup 10.08.2023.)

MEAD, Virginia Hoge. *Dalcroze Eurhythmics in today's music classroom*, New York: Schott Music Corporation, 1994.

8. PRILOZI

1. Dalcroze Eurhythmics Skipping Game with Greg Ristow (0:05 - 1:26)
(https://www.youtube.com/watch?v=UWif5Xss_Ec)

2. Dalcroze Eurhythmics Stopping-Starting Quick Reaction with Greg Ristow (0:02 - 1:33)
(<https://www.youtube.com/watch?v=zsROX7pQdZM>)

3. Foto ilustracija:
(<https://music.depaul.edu/cmd/programs/precollege/PublishingImages/eurhythmics.jpg>)

4. Dalcroze Eurhythmics @ Arts Express (1:26 - 4:10)
(https://www.youtube.com/watch?v=KB2_Y3GiGnY)

5. Dalcroze Eurhythmics, Bunny Story (0:00 - 2:12)
(https://www.youtube.com/watch?v=5yJk9eA_mL4)

6. Dalcroze Eurhythmics (0:00 - 1:07) (<https://www.youtube.com/watch?v=EQZc58vqMhM>)

7. Children's Dalcroze Eurhythmics with Dr. Jeremy Dittus (0:11 - 1:25 i 2:28 - 4:23)
(<https://www.youtube.com/watch?v=M0LcXoptEr4>)

8. Foto ilustracija:
(https://encryptedtbn3.gstatic.com/images?q=tbn:AN...OCknn9qFVSEeumewLkC87yd2IVF7GRioG91tDu_fiOmtNyU4o)

9. ICDS4, J. Vann - Sensing the sound: The importance of movement and space in Dalcroze ear training. (5:48 - 6:59) (<https://www.youtube.com/watch?v=Qdtu7T3FbJg>)

10. Foto ilustracija:
(...ACslcUttBFJ3sABVilfY AIFekrcESpxfAAAZbaXYAAH//2Q==)

11. Foto ilustracija: *Koračanje* (osobna arhiva)

12. Foto ilustracija: *Izražavanje glazbe cijelim tijelom* (osobna arhiva)
13. Foto ilustracija: *Pričanje priče pokretom* (osobna arhiva)
14. Ilustracija: *Tema iz II. stavka Haydnove Simfonije iznenađenja* (<https://yellowbrickroadblog.com/2016/09/haydns-symphony-no-94-in-g-major.html>)
15. Foto ilustracija: *Istraživanje prostora, vremena i energije* (osobna arhiva)
16. Foto ilustracija: *Usvajanje ritamskog obrasca* (osobna arhiva)