

Sinkretički pristup glazbenom odgoju i obrazovanju

Repić, Vanja

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Teacher Education / Sveučilište u Zagrebu, Učiteljski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:147:505440>

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

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

Repository / Repozitorij:

[University of Zagreb Faculty of Teacher Education - Digital repository](#)



**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
UČITELJSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ODGOJITELJSKI STUDIJ**

Vanja Repić

**SINKRETIČKI PRISTUP GLAZBENOM ODGOJU I
OBRAZOVANJU**

Diplomski rad

Zagreb, srpanj, 2020.

**SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
UČITELJSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ODGOJITELJSKI STUDIJ**

VANJA REPIĆ

**SINKRETIČKI PRISTUP GLAZBENOM ODGOJU I
OBRAZOVANJU**

Diplomski rad

Mentor rada: Doc. Dr. Sc. Blaženka Bačlija Sušić

Zagreb, srpanj, 2020.

SADRŽAJ

SADRŽAJ.....	
Sažetak.....	1.
Summary.....	2.
1. UVOD.....	4.
2. RAZLIČITI PRISTUPI I TUMAČENJE POJMA SINKRETIZAM.....	5.
2.1. Lav S. Vigotski o dječjoj mašti i stvaralaštvu.....	8.
2.2. Sinkretizam kroz umjetnost.....	10.
2.3. Sinkretizam kao povezanost različitih umjetničkih područja.....	12.
3. GLAZBENI ODGOJ.....	14.
3.1. Dobrobiti glazbe u djetetovu razvoju.....	15.
3.2. Pedagoške metode glazbenog odgoja i obrazovanja	17.
4. SINKRETIČKI PRISTUP U GLAZBENOM ODGOJU.....	20.
4.1 Sinkretički pristup u Funkcionalnoj muzičkoj pedagogiji Elly Bašić.....	20.
4.2 Spontana improvizacija.....	26.
4.3 Sinkretički pristup u glazbeno-pedagoškom pravac Carla Orffa.....	28.
4.4 Sinkretički pristup u glazbeno-pedagoškom pravac J. E. Dalcrozea.....	29.
5. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA.....	30.
5.1. Cilj istraživanja.....	31.
5.2. Hipoteze.....	31.
5.3. Metode rada.....	32.
5.3.1. Sudionici istraživanja.....	32.
5.3.2. Instrument ispitivanja.....	32.
5.3.3. Rezultati istraživanja i diskusija.....	32.
6. ZAKLJUČAK.....	33.
LITERATURA.....	34.
PRILOZI.....	39.
IZJAVA O SAMOSTALNOJ IZRADI DIPLOMSKOG RADA.....	41.

SAŽETAK

Polazeći od stajališta da je glazba svima neophodna, svaki čovjek je muzikalno biće, jer posjeduje ritam disanja, srčani ritam, ritam moždanih valova, ritam kojim hodamo, pozornost rada usmjerena je na način kako se sinkretički pristup u glazbi njeguje i prepoznaje u glazbenom odgoju i obrazovanju djece predškolske dobi u vrtićkoj ustanovi. Prema Goodwinu (TEDx Talks, 2013). Dijete već od rođenja reagira na glazbene podražaje, odnosno, u prvim danima reagira na različite tonove (Starc, Čudina Obradović, Pleša, Profaca i Letica, 2004), slušajući podražaje iz okoline razvijajući svoj slušni i govorni svijet. Pri razvoju djetetovih glazbenih sposobnosti, potrebno je koristiti različite pristupe i metodičke postupke koji će doprinijeti kako razvoju djetetovih glazbenih potencijala tako i razvoju njegove cjelovite ličnosti.

Cilj ovog rada je ukazati na važnost sinkretičkog pristupa djetetovom glazbenom odgoju i obrazovanju. Pritom se pod sinkretizmom podrazumijeva prirodna povezanost te jedinstvenost nastajanja muzikalnih, govornih i motoričkih elemenata u djetetovom spontanom glazbenom izrazu. Kao temeljni metodički postupak u području dječjeg glazbenog stvaralaštva koji doprinosi ovim vrijednostima ističe se improvizacija. Kreativni izraz kod djece predškolske dobi stavljen je u vezu s improvizacijom kao sredstvom kojim dijete može izraziti svoje stvaralaštvo. Radom se objašnjava sinkretički pristup, koji navodi spontanu improvizaciju kao sredstvo postizanja kreativnog doživljaja glazbe i zvuka te prvih susreta s improviziranim pjevanjem. Improvizacijom dijete unosi sebe u glazbu. Spontanom izražavanjem djeca uživaju u glazbi zbog glazbe same, ne zbog njenih brojnih struktura. Svako dijete posjeduje individualne sposobnosti i mogućnosti koje ga razlikuju od ostalih. Upravo tu različitost kroz odgoj je potrebno istaknuti, očuvati i nastojati održati vibrantnom kroz čitav period dječjeg odrastanja, pa tako i u odrasloj dobi. Stvaralački izraz postaje značajan i dugotrajan ako se odgoj djeteta odvija u okruženju koje ga vodi prema razvoju cjelovite ličnosti, u okolini u kojoj dijete gaji ljubav prema glazbi, aktivno ju doživljava i svojim slobodnim, spontanom izrazom dolazi do novih spoznaja i vještina. Želja za očuvanjem mašte i kreativnosti često su prepreke institucionalizirane strukture kao što su školski i pedagoški okviri i kurikulumi te pedagoški i didaktički postupci nas odraslih.

Kako bi se dobili približno stvarni rezultati provedeno je istraživanje putem upitnika. Ispitanici su odgojitelji djece predškolske dobi s radnim iskustvom. U istraživanju je sudjelovalo 221 ispitanik, prosječne životne dobi između dvadeset i pet i pedeset godina. Istraživanje je pokazalo da mali broj odgojitelja je upoznato sa sinkretičkim pristupom glazbenog odgoja i

obrazovanja u radu s djecom predškolske dobi. Jako malo odgojitelja zna za rad hrvatske pedagogije Elly Bašić, te neki odgojitelji samo ponekad u radu provođenja glazbenih aktivnosti koriste Orffov instrumentarij. Kako bi odgojitelji predškolske djece u budućnost imali više znanja o sinkretičkom pristupu glazbenom odgoju trebalo bi im omogućiti više edukacija i stručnih usavršavanja povezanih s područjem glazbe i glazbenog stvaralaštva predškolske djece.

***Ključne riječi:** sinkretički pristup, glazbeno stvaralaštvo, , muzikalno biće, kreativnost, spontana improvizacija*

SUMMARY

Starting from the point of view that music is necessary for everyone, every human being is a musical being, because he has a breathing rhythm, heart rhythm, brain wave rhythm, rhythm we walk, the attention of the work is focused on how the syncretic approach in music is nurtured and recognized in music education. education of preschool children in a kindergarten. According to Goodwin (TEDx Talks, 2013). From birth, the child reacts to musical stimuli, that is, in the first days he reacts to different tones (Starč, Čudina Obradović, Pleša, Profaca and Letica, 2004), listening to stimuli from the environment, developing his auditory and speech world. In the development of the child's musical abilities, it is necessary to use different approaches and methodological procedures that will contribute to the development of the child's musical potential and the development of his overall personality.

The aim of this paper is to point out the importance of a syncretic approach to a child's music education. By syncretism is meant the natural connection and uniqueness of the emergence of musical, speech and motor elements in the child's spontaneous musical expression. Improvisation stands out as a fundamental methodological procedure in the field of children's musical creativity that contributes to these values. Creative expression in preschool children has been linked to improvisation as a means by which a child can express his or her creativity. The paper explains the syncretic approach, which cites spontaneous improvisation as a means of achieving a creative experience of music and sound and the first encounters with improvised singing. By improvising, the child introduces himself to the music. By spontaneous expression, children enjoy music because of the music itself, not because of its many structures. Each child possesses individual abilities and capabilities that distinguish him or her from others. It is precisely this diversity through upbringing that needs to be emphasized, preserved and strived to be kept vibrant throughout the entire period of a child's growing up, including in

adulthood. Creative expression becomes significant and long-lasting if the child's upbringing takes place in an environment that leads him to the development of a complete personality, in an environment where the child cultivates a love of music, actively experiences it and with his free, spontaneous expression comes new knowledge and skills. The desire to preserve imagination and creativity are often obstacles to institutionalized structures such as school and pedagogical frameworks and curricula, and the pedagogical and didactic procedures of us adults.

In order to obtain approximately real results, a questionnaire survey was conducted. Respondents are educators of preschool children with work experience. The study involved 221 respondents, with an average age between twenty-five and fifty years. The research showed that a small number of educators are familiar with the syncretic approach of music education in working with preschool children. Very few educators know about the work of Croatian pedagogy Elly Bašić, and some educators only sometimes use Orff's instruments in the work of conducting musical activities. In order for preschool educators to have more knowledge about the syncretic approach to music education in the future, they should be provided with more education and professional training related to the field of music and musical creativity of preschool children.

Key words: *syncretic approach, musical creation, musical being, creativity, spontaneous improvisation*

1. UVOD

„Kreativnost djece je ptica u letu koju je teško uhvatiti, a kad je uhvatiš i nije više ptica, jer je zaustavljen njen let.“ (Stevanović, 2000, str. 279).

Glazbeni odgoj važan je dio estetskog i umjetničkog odgoja te izravno utječe na kognitivni, psihomotorički i socijalni razvoj. Mnogi teoretičari ističu kako izlaganje bogatom i poticajnom okruženju može biti ključno za djetetov razvoj. Spontanost i prirodnost svakog djeteta trebala bi se zadržati u svim fazama njegovoga rasta i razvoja. Jedino tako dolazi do punog razvoja djetetovih potencijala.

Polazeći od stajališta koje se danas osobito ističe, a to je „da umjetnička naobrazba treba biti utemeljena na svestranosti, sinkretizmu i holističkom pristupu (Bačlija Sušić, 2013). Dok se pojam holonistički odnosi na cjeloviti pristup, pojam sinkretizam vezan je uz prvobitnu umjetnost, koja se sastojala od nedjeljivih dijelova: glazbe, pokreta i govora. Ovi elementi

predstavljali su jedinstvenu izražajnu cjelinu i javljali su se u sklopu različitih obreda i umjetničkih manifestacija (Bačlija Sušić, 2013).

Uz pojam umjetnosti i cjelovitog sinkretičkog izraza, vezuje se i pojam kreativnosti. Svi ljudi imaju sposobnost kreativnog izražavanja uzoraka zvukova u zajedničkom odnosu, počevši od najranije dobi i interakcije majke i djeteta (Degmečić, 2005). Sinkretički kreativni izraz sastavni je dio dječjeg glazbenog stvaralaštva, pri čemu improvizacija predstavlja temeljno metodičko sredstvo. Naime dijete spontano nadopunjuje svoj bogati doživljaj putem drugih umjetničkih područja, pa je on tako već u ranijoj dobi povezan s motoričkim, govornim, likovnim, literarnim, a vrlo često i dramskim (glumačkim) elementima (Bačlija Sušić, 2013. str. 484). Današnji pristupi cjelovitom obrazovanju ne daju dovoljnu pažnju improvizaciji iako je u povijesti stvaranja glazbe imala nedvojbeno važnu ulogu u stvaranju glazbe. Veliki broj glazbenika je upravo improvizacijom i sinkretičkim pristupom stvorilo važna umjetnička glazbena djela. Sinkretizam spada u kategoriju jedne od najboljeg i najvažnijeg načina dječjeg izražavanja kreativnosti. Današnji pristupi cjelovitom obrazovanju ne daju dovoljnu pažnju improvizaciji iako je u povijesti stvaranja glazbe imala nedvojbeno važnu ulogu u stvaranju glazbe. Veliki broj glazbenika je upravo improvizacijom i sinkretičkim pristupom stvorilo važna umjetnička glazbena djela (Bačlija Sušić, 2016). Oko improvizacije i glazbenog stvaralaštva postoje različita mišljenja. Prema nekima je improvizacija tehnički zahtjevno ponašanje koje bi trebalo uzeti u obzir tek kada pojedinac stekne određena sviračka znanja i vještine, dok drugi gledaju na improvizaciju kao prirodno i spontano ponašanje koje može biti već u predškolskoj dobi i ranom razvoju djeteta (Kratuš, 1991). Kao oblik komunikacije, spontano izražavanje ideja u govoru također predstavlja oblik improviziranog stvaranja.

Pjevanje kao glazbena aktivnost ima izuzetno značenje za svestrani razvoj djeteta te zauzima važan dio glazbenog odgoja, posebice u vrtiću. Pritom je važno od djetetove rane dobi poticati djetetov glazbeno-stvaralački izraz (Volgar, 1989). Autorica pritom pojašnjava i naglašava spontano stvaralačko pjevanje kao najvažniju metodu pjevanja u ranoj i predškolskoj dobi. Izvorno stvaralaštvo nastaje tamo gdje se ne koči djetetovo djetinjstvo, nego se podržava njegovo izražavanje, maštovitost i kreativnost. Ono živi u svakoj odrasloj osobi, samo se trebaju osloboditi „kalupa“ koji joj sprječavaju da se slobodno i spontano izrazi.

2. RAZLIČITI PRISTUPI I TUMAČENJA POJMA SINKRETIZAM

Pojam sinkretizma tumači se na različite načine. Povijesno gledano sinkretizam (σινκρητισμός) je kombiniranje različitih uvjerenja, istodobno miješanje praksi različitih škola mišljenja (<https://uawildoleft.ru/ku>). Sinkretizam se u prošlosti najviše spominje kroz religiju, vjerovanja u božanstva i etičnost.

Ovaj pojam uključuje spajanje ili asimilaciju nekoliko izvorno diskretnih tradicija, posebno iz teologije i mitologije religije, uspostavljajući tako temeljno jedinstveno i omogućavajući uključiv pristup drugim vjerama.

Izraz sinkretizam (grč. σινκρητισμός: spajanje, savez, od σύν: zajedno i Κρήτη: Kreta) prvi put upotrijebio Plutarh za koaliciju Krećana koji su se ujedinili pred zajedničkim neprijateljem. Odnosi se na slijevanje različitih elemenata u početnoj, nedovršenoj fazi razvoja neke pojave, npr. u dječjem govoru, umjetnosti primitivnog čovjeka. Za većinu se religija u povijesti može reći da u svojim razvojnim fazama predstavljaju neki oblik sinkretizma, jer se prilagođavaju prilikama i novim idejama, spajaju i slijevaju različite kulture, običaje i obrede od potisnutih religija koje stvaraju jednu novu religiju naroda (npr. sinkretistička sumersko-akadska religija). U užem smislu sinkretističkima se nazivaju religije helenističkoga razdoblja (IV. do II. st. pr. Kr.), koje su nastale prodiranjem orijentalnih elemenata u grčku i rimsku religiju. U zajedničkoj borbi protiv monoteističkog kršćanstva i antičke su se religije htjele ujediniti u obožavanju jednoga božanstva (Hrvatska enciklopedija, 2009).

Sinkretizam u narodnom vjerovanju može pokazati kulturno prihvaćanje tuđine ili prethodne tradicije, ali "drugi" kult može preživjeti ili se infiltrirati bez odobrene sinkretizme. Sinkretizam je bio čest tijekom helenističkog razdoblja, a vladari su redovito identificirali lokalna božanstva u različitim dijelovima svojih domena s odgovarajućim bogom ili božicom grčkog Panteona kao sredstvom za povećanje kohezije kraljevine. Navodno je ne prijavljeni oblik sinkretizma bio prijenos mnogih svojstava božice Isis, čije je štovanje bilo rašireno u kasnijem Rimskom carstvu po kršćanskoj Djevici Mariji. Neki religiozni pokreti prihvatili su iskren sinkretizam, kao što je slučaj uklapanja Shing-ovih vjerovanja u budizam ili pretpostavljeno spajanje germanskog i keltskog poganskog pogleda na kršćanstvo tijekom njegovog širenja. Sinkretizam nastoji olakšati suživot i jedinstvo između, inače, različitih kultura i pogleda na svijet (međukulturalna kompetencija) (Das, 2003).

Prema nekim autorima " *Sinkretizam se često koristi da bi se opisao proizvod nametanja jedne vanzemaljske kulture, religije ili tijela prakse nad već postojećom.* " Neki autori poput

Bentley (Das, 2003). međutim, tvrdili su da je sinkretizam također pomogao stvaranju kulturnog kompromisa, pružajući mogućnost povezivanja vjerovanja, vrijednosti i običaja iz jedne kulturne tradicije i uključivanje različitih kulturnih tradicija.

Moderne, racionalne ne-pejorativne konotacije sinkretizma, navodno, potječu iz članka Enciklopedija Denisa Diderota: *Eklektika i sinkronizam*, *Hérétiques ou Conciliateurs* (1951.-1972). Diderot je sinkretizam prikazao kao slaganje električnih izvora. Znanstveni ili legalistički pristupi podnošenja svih tvrdnji kritičkom razmišljanju usmjerili su u to vrijeme stvaranje mnogih pisanih literatura u Europi i Americi koja se bavi proučavanjem neeuropske religije, poput *Hinduskog panteona* Edwarda Moorea iz 1810, od kojih je velik dio gotovo evanđeoski cijenjen. (Unijapedia, 2020).

Od kasnog srednjovjekovnog razdoblja Indija je bila svjedok kreativne sinteze hinduističkih i islamskih civilizacija koja se razvila u složenu tradiciju. Pluralistička sinteza indo-islamske tradicije uključuje međuvjersku konvergenciju. Postoje dvije međusobno povezane dimenzije indo-islamske tradicije. S jedne strane, očitovale se u sinkretičkim tradicijama glazbe, umjetnosti, književnosti i arhitekturi, a s druge strane, našla je svoj izraz u folkloru, uzorcima odijevanja, prehrambenih navikama, imenima i prezimenima (Bose, 1961).

Posljednjih godina pozornost se posvećuje uvjetima pod kojima se sinkretizam vjerojatnije pojavljuje. Na primjer, S. Singaravelu tvrdi (1986) da je sinkretizam boga Śive s Bataru Guruom u malajskom vjerovanju ovisio o uzorkovanju tradicija koje su oba božanstva definirala kao bogove elemenata.

S obzirom na to da pojam sinkretizma općenito podrazumijeva spajanje različitih elemenata u cjelinu (<https://proleksis.lzmk.hr/4598/>), sinkretizam u umjetničkom području promatra se kao spajanje, točnije slijevanje različitih elemenata u početnoj, nedovršenoj fazi razvoja neke pojave, npr. u dječjem govoru, umjetnosti primitivnog čovjeka (<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=56138>). Polazeći od navedenog tumačenja pojma sinkretizma, hrvatska glazbena pedagoginja Elly Bašić pod sinkretizmom podrazumijeva „ jedinstvenost nastajanja...muzikalnih, govornih i motoričkih elemenata, u cjelovitom muzikalnom izražavanju spontanog djeteta“ (Bašić, 1986: str. 17). Ovi elementi su u prvobitnoj umjetnosti dolazili zajedno i predstavljali jedinstvenu izražajnu cjelinu (Bačlija Sušić, 2013).

Prema Vigotskom (1930) kod djece je prvobitni oblik sinkretizma dječje stvaralaštvo, tj. stvaralaštvo u kojem različiti oblici umjetnosti još nisu raščlanjeni i nisu specijalizirani. Tako i kod literarnog sinkretizma djece koja ne razlikuju poeziju i prozu, priču i dramu. Kod djece postoji još širi sinkretizam koji spaja različite oblike umjetnosti u jednom cjelovitom

umjetničkom radu u kojem dijete stvara i predstavlja ono što priča onakvim kakvo je to. Naprimjer dijete crta i istovremeno priča o tome što crta; dijete dramatiizira i stvara tekst svoje uloge. Taj sinkretizam ukazuje na zajednički korijen iz kojeg su se razdvojili svi oblici dječje umjetnosti. Korijen je igra djeteta, odnosno odskočna stepenica njegovog umjetničkog stvaralaštva i kad se iz te sinkretičke igre izdvaja jedan samostalni oblik dječjeg stvaralaštva, kao crtanje, a dijete uz crtanje dramatiizira, više ne govorimo samo o crtanju, nego elementi se spajaju jedan u drugi i poprimaju dijelove jedan od drugoga s čim stvaraju jednu novu cjelinu.

Iako nije dugo živio, Vigotski je značajno utjecao na razvojnu psihologiju. Njegovo djelo „*Dječje misli i stvaralaštvo*“ izdano je prvi put 1927. godine, ali je djelo bilo zabranjeno u bivšem SSSR-u, tako da je ponovo tiskano 1930. godine. Može se sa sigurnošću reći kako sinkretičko stvaralaštvo proizlazi od Vigotskoga. Osim što je bio vrsni psiholog i teoretičar bio je i vrsni lingvist i istraživač. Ostavio je za sobom dugotrajan trag na cjelokupnu povijest razvoja psihologije.

2.1. Vigotski o dječjoj mašti i stvaralaštvu

Lav Vigotski jedan je od pionira dječje psihologije. Razvio je okvire najutjecajnije suvremene teorije o tome kako socijalno iskustvo utječe na kognitivni razvoj. Zaposlivši se 1924. godine na Institutu za eksperimentalnu psihologiju u Moskvi, započinje istraživanja iz kojih će razviti kulturno – povijesnu koncepciju psiholoških pojava koju je izložio u svom radu *Povijest razvoja viših psihičkih funkcija* (rukopis 1930-31, objavljeno 1960. godine). Umro je u 37. godini života te nije uspio do kraja razviti svoje teorije i istraživanja niti je dočekao objavu svog temeljnog djela *Mišljenje i govor* (1934). U njemu razrađuje sociokulturnu ideju dječjeg razvoja u kojem odlučujućim čimbenikom smatra razvoj jezika.

Model ljudskog razvoja Lava Vigotskog, nazvan sociokulturalnim (sociopovijesnim) pristupom, na kognitivni razvoj pojedinca gleda kao na produkt njegove kulture i pretpostavlja da se razvoj odvija kroz socijalnu interakciju s drugima (posebice roditeljima) radi čega i predstavlja zajedničko znanje jedne kulture. Vigotski je držao da su intelektualne sposobnosti puno specifičnije za kulturu u kojoj je dijete odgojeno. Vjerovao je da se kognitivni razvoj ne razvija samo u interakciji s objektima, već da taj odnos potaknut u interakciji s vršnjacima i odraslima koji su na višoj razvojnoj razini s višim znanjem. Tako bi po Vigotskom odgajatelji/učitelji trebali postati stručnjaci u promatranju dječjeg razvoja i na temelju toga planirati svoj daljnji rad. Smatrao je da je utjecaj literarnog stila na djecu svojom strogom

strukturu i krutost u početnom pisanju prvih riječi i rečenica sputavao djecu od njihovog pravog, istinskog i kreativnog izražavanja. Djeca uče od odraslih i svojom sazrijevanjem i zrelošću obogaćuju svoj rječnik koji predstavlja model željene forme odraslih osoba. Za razliku od starije djece, djeca puno mlađe dobi koriste riječi koje puno više pokazuju njihovu osobnost i maštu uz kreativni rječnik i različite načine upotrebe riječi (budući da u svom rječniku nemaju vokabular dovoljno bogat riječima, djeca koriste mimike, geste, pokrete te izmišljene riječi kojima opisuju neki doživljaj ili emocionalno stanje). Prema Vigotskom dječji sinkretizam proizlazi iz djetetovog stvaralaštva i samostalne izvedbe. Sinkretički prikaz djeteta nije raščlanjen i specijaliziran kroz jedno područje umjetnosti, nego dijete stvaralaštvom stvara jednu novu cjelinu svojim međusobnim preklapanjem, npr. dijete dok pjeva i pleše, dok priča i crta... Smatrao je da je najčišći stil sinkretičkog dječjeg izražavanja kod djece iz seoskih ruralnih naselja/imanja koja su zbog zaposlenosti roditelja na poljoprivredi i oko kućanstva na neki način manje pažnje posvećivala poučavanju djece. Kod takve djece je način njihova izražavanja bio puno iskreniji s obzirom na to da je utjecaj odraslih na njih bio minimalan.

Zanimljiv primjer usmene riječi navodi profesor Solovjov (Vigotski, 1930; str. 64). koji citira riječi djevojčice od dvanaest godina sa seoskog imanja koja nikada ne bi linearno napisala tekst na način kako ga je izgovorila „ Ja volim mesti pod. Kad krenem mesti pod, smeće poleti, a ja se radujem smeću; ono tako nastaje.“ Ova metoda proučavanja navela je kasnije psihologa Buzemana na daljnje proučavanje između pisane i usmene kreativnosti dječjeg izražavanja, gdje se istraživanjem dokazalo da „Usmena riječ teži aktivnijem, pisana kvalitetnijem stilu.“ (Vigotski, 1930, str. 64).

Isticao je važnost usmenog stvaralaštva dječje iskrene kreativnosti, ali i dramskog stvaralaštva gdje djeca koriste govor tijela, emocionalne reakcije, mimike i geste kao dio njihovog cjelokupnog izražavanja. Tolstoj je među prvim istraživačima koristio metodu zapisivanja dječje usmene riječi koja su bila djela usmenog stvaralaštva koju neki autori nazivaju sinkretizmom, što znači da dječje stvaralaštvo još nije strogo izdiferencirano ni po različitim oblicima umjetnosti, ni po različitim oblicima literature; elementi poezije, proze i drame ujedinjuju se u dječjoj prozi u jednu cjelinu. Proces stvaralaštva kod djece blizak je po formi dramskom stvaralaštvu, jer dijete kad priča priču ono ne diktira samo tekst nego koristi sva svoja intelektualna, emocionalna i voljna područja potaknuta neposrednom životnom snagom, bez suvišnog naprezanja djetetove psihe.

„Temeljni zakon dječjeg stvaralaštva je što njegovu vrijednost ne treba tražiti u rezultatu, u proizvodu tog stvaralaštva, već u samom procesu“ (Vigotski, 1930; str. 68).

Proučavajući dječje kreativno literarno stvaralaštvo, Vigotski je došao do zaključka: „Ovdje se lako uočava u kojoj se mjeri dječje stvaralaštvo hrani dojmovima koji nastaju u stvarnosti, prerađivanje dojmova vodi djecu prema dubljem shvaćanju i osjećaju stvarnosti.“ (Vigotski, 1930, str. 66).

„Nemoguće je podučiti stvaralački čin, ali to ne znači da učitelji/ odgojitelji ne mogu promovirati svoje obrazovanje i manifestaciju“ (Vigotski, 1930, str. 66).

Napomenuo je da je vizualna aktivnost prvi, najpristupačniji i najatraktivniji oblik kreativnog rada za malu djecu. Spretno i pažljivo upravljanje vizualnim aktivnostima pomoći će razvoju djetetovih sposobnosti. Stvaralaštvo djeteta podsjeća na igru koja niče iz njegove jake potrebe i ono najvećim djelom omogućava brzo i konačno pražnjenje osjećaja koja je u igri učestalo.

2.2. Sinkretizam u umjetnosti

U svojem glazbeno-pedagoškom pravcu Funkcionalna muzička pedagogija, prva hrvatska glazbena pedagoginja Elly Bašić pod sinkretizmom podrazumjeva spoj različitih umjetničkih područja te ga promatra kao „jedinственost nastojanja muzikalnih, govornih i motoričkih elemenata u cjelovitom muzičkom izražavanju djeteta“ (Bašić, 1985, str. 21).

Sinkretički prikaz u književnosti najčešće se spominje u lirskoj poeziji u kojoj predstavlja spajanje govora, plesa, muzike, glume i književnosti. Sinkretički prikaz dramske lutke u svojim djelima jako dobro primjenjuje hrvatski pjesnik Luka Paljetak. Piše stihove, dramske tekstove i pjesme većinom namijenjene za dječju populaciju. Paljetak izražava poeziju kroz sliku, sliku kroz poeziju i oživljava priču u lutki. Poznat je kao autor reprezentativnih jedinica s kojima kroz igru koristi različita, specifična pjesnička i scenska rješenja. Paljetak je teoretičar poezije koji načela lutkarske igre temelji na vlastitim pjesničkim sadržajima i izvedenoj dramskoj lutki (Đerđ, 2014). Sinkretički prikaz pokazuje čežnjom za oživljavanjem dramske lutke gdje osim samog teksta koristi glazbu, scenski umjetnički prikaz (svjetlost - tamu), pokretljivost lutke, emocije i različite scenske elemente. Primjer njegovog osebujnog rada je dramsko djelo *Djevojka i anđeo*, gdje opisuje sliku primjećujući kako se "boji i pomalo je neugodno /anđeo koji može kimnuti glavom; / ona hrabro zatvori oči i pruži mu novčić / i brzo trči niz cestu / dok anđeo kimne svoju malu glavu / četiri puta i smiješi se / na njegovu iznenadnu malu grešku." (Đerđ, 2014). Za Luku Paljetka kazališna je lutka osobit pjesnički

izraz koji u cjelinu povezuje metafore predmeta, slike, tona - jezika i pokreta. Zbog toga su njegove pjesme istodobno i vizualna događanja, i polifonije, i metafore koje stvaraju nove početke značenja stvaranih u gibanju - pokretu, odnosno lutkarskoj animaciji. Izražajnim sredstvima lutkarskoga kazališta Paljetak na osobit način doživljava, promišlja i propituje recentnu poziciju čovjeka u prostoru i vremenu. Stoga je poezija kazališne lutke, odnosno lutkarskoga kazališta, sastavnim dijelom sinkretičke umjetnosti pjesništva (Maroević, 2000).

Važnost sinkretičkog pristupa kroz umjetnost jasno se vidi u „Kreativnom kurikulumu“ kojeg su osmislili Tristar Dodge, Diane; Coker, Laura J. i Herman, Cate 2002. godine. Program Kreativni kurikulum razvijen je u Sjedinjenim Američkim Državama, a namijenjen je radu s djecom predškolskog i ranog osnovnoškolskog uzrasta (Milić, 2007). Teorijski je utemeljen na pedagoško-psihološkim viđenjima Maslowa, Erikssona, Piageta, Vigotskog, Gardnera i Smilanskog. Glavno polazište je dijete kao cjelovito individualno biće kojem se treba omogućiti sloboda izražavanja i kreativno mišljenje. Program u potpunosti prihvaća standarde znanja koji su kreirani i usvojeni na razini SAD-a, te na razini mnogobrojnih federalnih država. U Kreativnom kurikulumu odgajateljima / učiteljima se objašnjava na koji način da sadržaje obrazovanja najefikasnije prenesu na djecu uz puno poštovanje njihovih razvojnih stadija (Tristar Dodge i suradnici, 2002, str. 125). Program tretira ključne elemente odgojno-obrazovnog procesa kao što su specifičnosti dječjeg razvoja i procesa učenja, individualno poučavanje, kontinuirano i sveobuhvatno praćenje i procjenjivanje dječjeg napretka, te ulogu odgajatelja i obitelji u dječjem razvoju. U Programu kreativnog kurikuluma kreiran je razvojni kontinuum - instrument koji u znatnoj mjeri olakšava i čini kvalitetnijim proces promatranja djetetovih aktivnosti u odgojno-obrazovnom procesu. Polazi od činjenice da je proces učenja u predškolskoj i ranoj osnovnoškolskoj dobi pun kontradiktornosti. S jedne strane on je dinamičan i vrlo predvidiv, no s druge strane on je i pun iznenađenja, a i pored sve svoje dinamičnosti i akcije, ponekad se događa da taj proces bude vrlo tih i reflektivan. Ove kontradiktornosti zahtijevaju cijeli spektar strategija poučavanja; kako djecu uvesti u proces učenja, kako učenje proširiti i produbiti, te kako uspostaviti vezu između srodnih situacija učenja i pomoći djeci da kreiraju sustav znanja. Kreiran je upravo tako da maksimalno izađe u susret dječjim temeljnim potrebama koje navodi Maslow (1954). i da se one u odgojno-obrazovnom procesu poštuju. Pritom se jasno imaju na umu ograničenja u pogledu utjecaja odgajatelja / učitelja na okolnosti u kojima dijete odrasta izvan obrazovne institucije. Ono što se bitno razlikuje od ostalih kurikuluma je pristup djeci i njihovim stvaralačkim sposobnostima izražavanja, slobodi odabira i interesima te unutarnjoj motivaciji (Milić, 2007). Provođenjem

ovakve vrste kurikuluma u odgoju i obrazovanju djeteta sinkretički pristup bio bi dostupan svakom djetetu. Prema Vigotskom (1930), dijete bi imalo slobodu stvaralaštva sinkretičkog izražavanja.

“Što čovjek može biti, on mora biti. On mora biti vjeran svojoj prirodi. Ovu potrebu možemo nazvati samoaktualizacija.” (Maslow, 1954; str. 16).

2.3. Sinkretizam kao povezanost različitih umjetničkih područja

Sinkretizam je spoj različitih umjetnosti koje se međusobno povezuju i stvaraju jednu novu cjelinu (<https://proleksis.lzmk.hr/45958/>). Budući da kroz povijest možemo naići na skupove raznih umjetničkih područja, sinkretičko javljanje vidljivo je kroz različite religije i kulture naroda. U daljnjem tekstu će se razraditi sinkretizam kroz različita religijska, kulturna i umjetnička područja.

Jedna od temeljnih sastavnica sinkretizma je improvizacija, koja je u povijesti glazbenog stvaralaštva bila vrlo cijenjena. To je publika uvijek željno očekivala i s divljenjem prihvaćala (Kratus, 1991). Smatra se da je za sposobnost improviziranja potrebna iznimna muzikalnost te veliki smisao i stvaralačka darovitost. Izvođač u improvizaciju unosi vlastite ideje koje moraju biti uvijek nove, jednostavne, logičke, prirodne, nadahnute, bogate i najvažnije - originalne i, kao takve, jedinstvene. Improvizacija spada u kategoriju jednog od najboljeg i najvažnijeg načina izražavanja dječje kreativnosti (Bačlija Sušić, 2016). Današnjem obrazovanju kod improvizacije ne posvećuje se dostatna važnost, iako je nedvojbeno da je takav način stvaranja poseban i jedinstven te zauzima važnu ulogu u povijesti stvaranja glazbe, pa tako i nekih drugih umjetnosti. Improvizacija predstavlja tehnički zahtjevno ponašanje koje bi trebalo uzeti u obzir tek kada pojedinac stekne određena sviračka znanja i vještine, dok drugi gledaju na improvizaciju kao prirodno i spontano ponašanje koje može biti izraženo već u predškolskoj dobi i ranom razvoju djeteta (Kratus, 1991).

Improvizacija je stvaralački čin bitno različit od skladanja, improvizacija se temelji na trenutnoj, nepripremljenoj izvedbi, dok pri skladanju postoji odmak i posebno sagledavanje osmišljenog, pa tako i stvaranje pisanih preinaka (Kratus, 1991).

Osim improvizacije kao važne sastavnice sinkretičkog izražavanja, bitan je kulturni sinkretizam koji se smatra fenomenom koji se javlja kao proizvod mješavine između dvije ili

više kultura, stvarajući novu iz tog događaja. Obično uključuje različite škole mišljenja (Bašić, 1973).

Postoji nekoliko načina na koje se ovaj fenomen može očitovati. Na primjer, kada su osvajači stigli u Ameriku, došlo je do prisilnog sinkretizma među kulturama. Indijanci koji se nisu prilagodili europskim običajima bili su isključeni iz društava i povrijeđeni od strane osvajanja. Zapravo, Latinska Amerika je glavni pokazatelj kulturnog sinkretizma u svijetu. Kulturni sinkretizam se može manifestirati na različite načine, ali svi su povezani s razvojem društva i kulturnim tradicijama koje ga definiraju. U ovom slučaju, termin se odnosi i na kulturnu mješavinu religijskih aspekata, jer oni izravno utječu na kulturu naroda (<https://hr.thpanorama.com/articles/historia/sincretismo>). Ukratko, to je pozitivistički način objašnjavanja mješavine između kultura i manifestacija koje nastaju iz toga. Kao cjelina kulturnog sinkretizma možemo ga podijeliti na četiri vrste: društveni i politički sinkretizam, umjetnički sinkretizam, vjerski sinkretizam i arhitektonski sinkretizam (Goodman, 2017).

Društveni i politički sinkretizam se odnosi na kombinaciju dva različita tipa populacije. Riječ je o fenomenu koji se danas najčešće događa s emigracijom, a danas je uzrok kulturnog sinkretizma općenito. S jedne strane, sinkretizam može olakšati suživot različitih kulturnih uvjerenja unutar društva. Društvima u kojima postoje ljudi različitih nacionalnosti, uobičajeno je da će prihvatiti različitost kultura i poštivati druge nacionalnost. S druge strane, odbijanje sinkretizma obično stvara snažnu prisutnost kulturnog jedinstva među onima koji odbacuju tu praksu. U društvima gdje je odbacivanje ovog fenomena uobičajeno, razlika kultura često se prezire i stvara se snažna privrženost tradicionalizmu (Goodman, 2017).

Umjetnički sinkretizam jedan je od najčešćih oblika sinkretizma koji postoji. Ona je i danas prisutan i zapravo je gotovo jednako zajednički kao i migracijska transkulturaciona. Kreativne metode koje koriste različiti umjetnici iz različitih dijelova svijeta lako se mogu pronaći kao proizvod globalizacije, što dovodi do stvaranja novih tehnika, kombinirajući jedan ili više elemenata drugih postojećih metoda stvarajući nove umjetničke pokrete i nove načine razmišljanja unutar kreativnog polja umjetnosti (<https://study.com/>).

Vjerski sinkretizam sastoji se od ujedinjavanja dvije ili više religija kako bi se stvorila nova. Kada se dvije različite kulture s različitim uvjerenjima prvi put sudaraju, vrlo je vjerojatno da dominantna kultura počinje prihvaćati aspekte drugih kako bi se stvorila nova uvjerenja. U religiji je to vrlo uobičajeno. Međutim, kulturni sinkretizam religije je pojam koji se obično razlikuje od ostalih zbog globalizacije religijskih sustava. Više nije tako jednostavno kao prije

stvoriti nove religijske aspekte, jer su uvjerenja svake religije jedinstvena i jasno diferencirana od ostalih. Kako ljudi već poznaju vjerske sustave svake zemlje, mješavina dvije ili više religija je aspekt koji se stoljećima nije dogodio na zemlji u velikom mjerilu. Na primjer, stvaranje ortodoksnog katoličanstva je prikaz religijskog kulturnog sinkretizma.

Arhitektonski sinkretizam odražava jedinstvo kultura kroz zgrade koje su dizajnirane u zemljama izloženim kulturnoj umiješanosti. Ovaj fenomen viđen je uglavnom u španjolskoj kolonizaciji Latinske Amerike, kada su kulturni sukobi izazvali značajne promjene u europskim arhitektonskim projektima izgrađenim u Novoj Španjolskoj (Goodman, 2017).

3. GLAZBENI ODGOJ

Kako su se sve više na području psihologije počele razvijati razne teorije o kreativnom izrazu, tako se sve više poticalo stvaralaštvo djece. Prvobitna pažnja usmjerila se na likovno stvaralaštvo jer je postojala bogata dokumentacija dječjih radova, ali tako je postojalo i veliko zanimanje za literarno stvaralaštvo djece koje se danas dosta potiču i razvijaju u vrtićima i školama. „Osim likovnog i literarnog, danas se dosta govori o dramskom stvaralaštvu koje se kreće od vođene improvizacije prema stvaranju cjelovitih malih predstava u kojima djeca postaju scenaristi, režiseri, kostimografi i glumci, tj. sve u jednome“ (Ladika, 1987, str. 264).

O glazbenom dječjem stvaralaštvu se govori i piše već duži niz godina kako kod nas tako i u svijetu, ali je još uvijek znatno manje prisutno u vrtićima i školama od ostalih oblika dječjeg stvaralaštva. U glazbenim kompetencijama kao i u nastavi trenutno je najveći naglasak stavljen na reproduktivne glazbene aktivnosti te na upoznavanje umjetničkih glazbenih djela slušanjem glazbe, dok se o glazbenom stvaralaštvu mnogo govori, ali se vrlo rijetko na njega nailazi u praksi. Često se vode rasprave o tome je li glazbeno stvaralaštvo uopće i potrebno njegovati u opće obrazovnim ustanovama i glazbenim školama. Danas se takvo pitanje nameće budući da se u vrtićima provodi nešto češće, dok u školama vrlo rijetko (Brophy, 2001).

Svjesni nedostatka sinkretičkog pristupa glazbenom odgoju u predškolskim ustanovama, Emilija i Renato Happ su 2004. godine izdali knjigu koja je ujedno i metodički priručnik za odgojitelje „*Skočizvuk*“. U njemu navode da „Sinkretički pristup u glazbenom odgoju je način pristupa djeci koji proizlazi od djeteta, njegovih osjetila, emocija i intelekta koristeći individualno stvaralaštvo. Osnovna ideja sinkretičkog pristupa glazbi je oslobađanje kreativne energije djeteta te stjecanje doživljaja igrom kojom će ono lakše moći osvijestiti svoje

tijelo, razvijati vještine, osjećaje i sposobnosti.“ (Happ, 2004, str. 104). U sinkretičkom pristupu djetetu, glazbi i pokretu, ne postoje gotovi odgovori na to što dijete treba znati, kakvo mora biti i koje sposobnosti treba imati, nego je cilj da dijete samostalno, aktivnim istraživanjem postavlja pitanja i traži odgovore na njih. Sinkretički pristup stvara sustav koji je oblikovan poput živog organizma koji se stalno mijenja i prilagođava. Kompatibilan je i komplementaran s raznim odgojno-obrazovnim područjima i zbog toga se može prirodno integrirati u odgojno-obrazovni kurikulum jer je osmišljen kao poticaj za kreativnu primjenu. Elvira i Renato Happ u svom radu „*Skočizvuk*“ (2004) ističu da ako kod djece počnemo od vještina i stjecanja vještina, upitno je hoćemo li razviti kreativni izraz. Može se dogoditi da izražavanje ostane samo na pukoj vještini. Tako se vrlo lako može dogoditi da sputamo djetetov kreativni proces vlastitim stereotipima koji su odraz našeg svjetonazora, estetike, etike... Lakoća stvaranja dječjeg sinkretizma stvara se kad se dijete počne slobodno i kreativno igrati i igrom potiče svoj kreativni razvoj sposobnosti i prirodan cjeloviti razvoj (Happ, 2004). Zbirka sadržava sinkretičke igre glazbe i pokreta koji je ujedno i metodički priručnik s interaktivnim audio CD-om, namijenjen poticanju dječjeg glazbeno pokretnog izražavanja.

3.1. Dobrobiti glazbe u djetetovu razvoju

Kako nalaže Nacionalni kurikulum za rani i predškolski odgoj i obrazovanje Republike Hrvatske (2014), djecu je od početka bitno odgajati, u slobodnom i kulturnom ozračju Predstavljanjem umjetnosti djeci, pružimo im elemente potrebne za razvijanje kreativnih sposobnosti i dajemo im mogućnost istraživanja novog područja. Djeca otkrivaju što ih zanima, veseli, u čemu su dobri i što ih ispunjava. Umjetnost je ono što se ne može opisati riječima, a važno je i djeci priuštiti osjećaje koje im šalje glazba (Vrbanić, 2008).

„Glazba je čovjekov pratilac od rođenja do smrti, ima ljekovit učinak i otkriće je koje je staro koliko i čovjek“ (Vrbanić, 2008, str. 13).

Ljubav prema glazbi se razvija, tj. „usađuje“ od najranijeg djetinjstva. Znanost je pokazala da su granice glazbenog odgoja puno šire i da glazba utječe na cjeloviti razvoj djeteta. Vrbanić (2008) smatra kako ciljano poticanje glazbom u najranijoj dobi, osim što oduševljava dijete, postaje temelj za nastavak edukacije na području glazbe koja zasigurno doprinosi raznovrsnim i skladnijem razvoju djetetove osobnosti, ne samo emocionalnom nego i kognitivnom. Glazbu objašnjava i kao neverbalnu komunikaciju koja je ponekad jedina u kojoj se djeca ne razlikuju. Poticanjem glazbe i sa svim njenim elementima kod djece pobuđujemo

kreativnost i maštu te potičemo fizičke, emocionalne i spoznajne odgovore. Provedeno je dugogodišnje istraživanje kojim se ispitalo kako mozak razrađuje glazbu. Dokazano je da ne postoji neki određeni način s kojim možemo predvidjeti utjecaj glazbe na ponašanje pojedinca. Na svjesne i osjećajne reakcije utječu i prethodna iskustva s glazbom. Iskustva su djelomično određena kulturom, društvenom skupinom, godinama i glazbenim obrazovanjem. Uzevši u obzir sve navedeno, neurolozi zaključuju da je teško predvidjeti utjecaj glazbe na ponašanje osobe, a ponajviše na samo dijete (Vrbanić, 2008). Glazba je odavno prepoznata kao veliki iscjelitelj i kao sredstvo za ublažavanje stresa. Koristi se u radu s djecom koja imaju neurorizične poteškoće, autizam, neprimjerena emocionalna iskazivanja, slabo samopouzdanje, probleme s koncentracijom, impulzivnošću ili komunikacijskih teškoća. Pokazalo se da se korištenjem glazbe i primjenom glazbene terapije poboljšava oporavak: povećava imunitet, ublažava napetost mišića, disanje i otkucaji srca te potiču moždani valovi koji oponašaju puls glazbe, uzrokujući opuštanje ili stimulaciju (Vrbanić, 2008).

„Glazba čini dobro za naše tijelo i dušu“ (Watson, 2012, str. 3).

Vrbanić navodi da puštanjem glazbe u ranoj dobi omogućavamo djetetu da stvori obrasce za doživljavanje. Slušanjem glazbe, sviranjem instrumenata, i sl. dijete uključuje sva osjetila i bogati svoje kognitivne i emocionalne sposobnosti (Vrbanić, 2008, str. 12). Sluh je prvo osjetilo koje se razvija kod nerođenih beba pa glazba potiče zbližavanje tj. prvu komunikaciju između majke i djeteta. Prateći reakcije nerođenog djeteta na glazbu koju majka sluša, uočavale su se različitosti kao aktivnije micanje djeteta, pa i udarci nogama kada majka sluša glazbu koja djetetu ne odgovara. Također je dokazano da nerođeno dijete pamti, tj. prepoznaje glazbu koju je češće prenatalno slušalo (Vrbanić, 2008).

Dr. Alfred A. Tomatis. 1950-ih godina počeo je proučavati utjecaj klasične glazbe na ljudsko zdravlje koji se kasnije naziva *Mozartov efekt*. Prema Campbell (2010) moć glazbe povezuje se s jačanjem uma i oslobađanjem kreativnog uma. Klasična glazba potiče mentalni razvoj djece razvijajući kreativnost i maštu. Iako je teško točno objasniti princip djelovanja klasične glazbe na inteligenciju, smatra kako slušanje i sviranje glazbe povećava rad obje polutke mozga i tako potiče njihovu međusobnu komunikaciju (Campbell, 2010). Švedska pedagoginja koja se bavi djecom predškolske dobi Lena Heindorff (2008), donosi nam istraživanje o važnosti klasične (umjetničke) glazbe u vrtiću. Stvaranje i komuniciranje pomoću različitih oblika izražavanja, kao što su umjetnost, pjesma i glazba, drama, ritam, ples i pokret, kao i uz pomoć govora i pisanog jezika je i sadržaj i način promicanja razvoja predškolske djece i sudjelovanja djece u učenju (Heindorff, 2008). Važnost klasične glazbe za djecu je

nemjerljiva. Glazba može obogatiti predškolsku emocionalnu igru, maštovitost i sposobnosti. Nacionalni kurikulum za rani i predškolski odgoj i obrazovanje (2014). ističe da rad s djecom mora biti nepredvidljiv (zabavan), avanturistički i s mnogo igre koja je „nužno gorivo“ za istraživanje i učenje te osnovni zaštitni faktor za slobodu postojanja. Dobra kulturna iskustva neophodna su za razvoj djece i mladih te čine život bogatijim i smislenijim. Glazbeno sociološka istraživanja dovode do zaključka da glazba ima izvanrednu moć da promijeni stanje svijesti i stvori platformu za „sastanke“ između pojedinaca. Heindorff (2008) naslućuje se da se dobro razvijen emocionalni život može izjednačiti s mentalnim zdravljem pojedinca. Navodi da istraživanja mozga ističu da su djeca ekstra osjetljiva na glazbu u dobi od tri do sedam godina (Heindorff, 2008).

„Glazba je jezik, odnosno način komuniciranja pa je u organizaciji odgojno-obrazovnog procesa i razvoju projekta tako treba i shvaćati. Često je riječ o spontanim i neplaniranim izričajima djece koji mogu uključivati pjevanje, pjevušenje, pljeskanje rukama, pucketanje prstima ili pak kreiranje različitih zvukova i tonova pravim ili improviziranim glazbenim instrumentima. Variranjem tempa, ritma, tonova i glasnoće dijete može također „pričati“ svoju priču koju, kao i sve ostale djetetove „priče“, u oblikovanju projekta treba razumjeti i shvaćati ozbiljno“ (Slunjski, 2012, str. 88).

Zahvaljujući suvremenoj tehnologiji, omogućeno nam je istraživanje moždanih promjena i aktivnosti prilikom procesiranja glazbe, što rezultira napretkom shvaćanja novih spoznaja o glazbi i ljudskom mozgu (Nikolić, 2017). Mozak prilikom aktivnosti učenja glazbe, odgovara razvojem na specifične načine. Istraživanjima je dokazano da promjene u mozgu nastale zbog utjecaja glazbe imaju pozitivan učinak na bolji razvoj sposobnosti kroz ostala područja aktivnosti. Djeca predškolske dobi u ključnom su stadiju općeg razvoja, stoga su promjene na moždanom području važne za svaki daljnji, novi oblik učenja s kojim se dijete susreće. Uz duži aktivni glazbeni angažman, u moždanim strukturama potiču se funkcionalne promjene u načinu na koji mozak percipira i procesira informacije. Ako se to dogodi dovoljno rano u razvoju, promjene mogu postati „urezane“ te proizvesti trajne promjene u načinu procesuiranja informacija (Hallam, 2010). Mozak reagira ovisno o tipu aktivnosti na koju je usmjeren. Promjene također ovise o količini vremena utrošenog u obavljanje određenog tipa djelovanja. Opseg glazbenog aranžmana i prirode glazbene aktivnosti važni su čimbenici koji mogu imati izravnu ulogu u ostvarivanju napretka i transfera vještina na aktivnosti koje nisu usko vezane uz glazbu (Nikolić, 2017).

3.2. Pedagoške metode glazbenog odgoja i obrazovanja

S obzirom na to da je temeljna uloga predškolskog odgoja i obrazovanja „stvaranje uvjeta za potpun i skladan razvoj djetetove osobnosti, doprinos kvaliteti njegova odrastanja i, posredno, kvaliteti njegova obiteljskoga života“ (Nacionalni okvirni kurikulum, 2010, str. 28), važno je stvoriti preduvjete kojima će se podržati djetetov cjeloviti razvoj, u sklopu kojega će umjetničko područje biti ravnopravno s ostalim područjima. Bitnu sastavnicu predškolskog odgoja i obrazovanja čini umjetnost, odnosno kreativne aktivnosti bliske umjetničkom izrazu. Umjetnički odgoj obuhvaća doživljaj, opažanje, izražavanje, razumijevanje i procjenjivanje umjetničkih djela, ali isto tako i stvaranje. U predškolskoj dobi potrebno je razvijati opazajne i doživljajne elemente koji će voditi prema percepciji umjetničkog te omogućiti izražavanje dojmova na različite načine, govorom, pokretom, crtežom. U predškolskom razdoblju opažanje je svjesnije, a promatranje pažljivije, prelazi se od opažanja k promatranju, kao novi stupanj spoznajne aktivnosti, što vodi prema oblikovanju dječjeg mišljenja (Vidulin, 2016). Kreativnim aktivnostima bliskim umjetničkom neposredno se utječe na kulturu djece i započinje dugotrajni proces oblikovanja estetske percepcije i recepcije umjetnosti te razvoja i unaprjeđivanja dječjih stvaralačkih sposobnosti. Aktivnostima djece na umjetničkom području potiče se njihov cjelokupan intelektualni, psihofizički, emocionalni, moralni, duhovni i tjelesni razvoj i naglašava kulturna i estetska dimenzija odgoja i obrazovanja (Vidulin, 2016). Budući da je razvoj sposobnosti jedna od primarnih zadaća odgoja i obrazovanja, glazbene sposobnosti djece valja pratiti, poticati i usmjeravati poštujući prirodne zakonitosti njihovog individualnog razvoja.

U predškolskim ustanovama glazbeni odgoj sastavni je dio odgojno-obrazovnog procesa i provodi se svakodnevno. Glazbenim odgojem djeca u najranijoj dobi započinju s upoznavanjem glazbe i osnovne glazbene terminologije na prirodan, aktivan i zoran način. Njime se unaprjeđuju njihovi potencijali, razvijaju glazbene sposobnosti te usavršavaju glazbene vještine. Bavljenje glazbom sinkretičkim, a time i stvaralačkim postupcima vodi prema opazajnom i doživljajnom izražavanju, pridonosi glazbenom i općem razvoju djece, utječući na njihovu spoznajnu razinu, na govorne sposobnosti te emocionalnu i socijalnu interakciju s vršnjacima i odraslima. Glazbene aktivnosti trebaju biti pažljivo planirane kako bi potaknule prirodan tijek razvoja i omogućile djeci napredak (Slunjski, 2012).

U procesu glazbenog odgoja izražena je povezanost glazbe s drugim područjima koji su, često, motivirajući čimbenik i služe proširivanju djetetova glazbenoga iskustva. Glazbene su aktivnosti u predškolsko doba povezane s drugim aktivnostima i područjima mnogo više nego u bilo kojem periodu kasnije, tako da je glazba izvor ne samo glazbenih predodžbi i

refleksija već i sredstvo razvoja stvaralačkog identiteta u kojem dijete dobiva mogućnost spoznajnog, socijalnog i emotivnog razvoja (Rojko, 1996).

Poticanjem glazbenog stvaralaštva djece rane i predškolske dobi ujedno se potiče i njihova kreativnost. Glazbenim se stvaralaštvom djeca i učenici mogu baviti mijenjanjem poznate pjesme, stvaranjem nove jednostavne melodije, preoblikovanjem melodije variranjem, harmoniziranjem, ekspresivnim oblikovanjem i orkestriranjem, ili pak kreiranjem melodije na zadani tekst. Također, djeca mogu improvizirati i na različitim melodijskim instrumentima ili na udaraljka, pri čemu stvaraju svoj osebujni glazbeni stvaralački izričaj (Stevanović, 2000).

Predškolska ustanova jedna je od prvih doticaja djece s glazbenim aktivnostima, u njoj započinje sustavan glazbeni odgoj i obrazovanje djece. Kako bi se glazbene sposobnosti razvile po mjeri djeteta, važno je pronaći aktivnosti primjerene razvojnoj dobi djece i navikavati ih na glazbu različitim glazbenim i izvanglazbenim podražajima (Vidulin, 2016). Način poticanja, usavršavanja i razvoja glazbenih vještina u predškolskim ustanovama povjeren je odgojiteljima, što znači da će se tek njihovim angažmanom i stručnim radom, glazbene dispozicije i sposobnosti djece unaprijediti. U oblikovanju stajališta i odnosa prema glazbenoj umjetnosti odgojitelj je jedan od onih koji dijete uvodi u svijet glazbe te u velikoj mjeri o njemu ovisi hoće li kontakt s glazbom za dijete biti ugodan ili neugodan. Uloga odgojitelja je individualno pristupiti djetetu, zainteresirati ga za umjetničke aktivnosti kako bi tako proširilo svoje iskustvo i znanje te razvilo vještine. U procesu odgoja djeteta i unaprjeđivanja njegovih glazbenih potencijala tri su važna preduvjeta na koje valja obratiti pozornost: na njegovu muzikalnost, postojeće glazbene sposobnosti i glazbenu inteligenciju (Slunjski, 2012).

Prema Vigotskom (1930). glavna sastavnica dječje kreativnosti je stvaralaštvo, koje se događa u spontanoj igri. Središte djetetovog svijeta je igra, u kojoj najlakše stvara svoje spontano stvaralaštvo. Svatko dijete u sebi nosi stvaralački potencijal u većoj ili manjoj mjeri, koji se treba poticati i razvijati u odgoju djece. Jer kad dijete povezuje igru kao stvaralaštvo ono bolje upoznaje svoje mogućnosti, želje, potrebe i interese. Dijete se usmjerava na one igre i način igranja koje mu najviše odgovaraju u poticajnom okruženju. Kako bi dijete imalo mogućnost odabira aktivnosti, jako je važno poticajno okruženje (Stevanović, 2000). Predškolska ustanova kao institucija bi trebala osigurati materijalne i prostorne uvjete da se što potpunije manifestiraju stvaralačke osobnosti te afirmira kreativne odgojitelje, grupe i pojedince (Slunjski, 2012). Kako bi se stvaralaštvo kod djece poticalo, odgojitelj je taj koji osigurava prostorno-poticajno okruženje, gdje će djeca vlastitim odabirom birati igre ili

aktivnost prema kojima imaju najveći interes. Uloga odgojitelja je da dijete motivira, podupire, potiče na daljnje stvaranje.

Jedno od glavnih elemenata u glazbi i pedagoškom pristupu je aktivno učenje. Obilježje aktivnog učenja je potreba da se učenje odvija u autentičnoj okolini s pristupačnim predmetima kojima se stvara glazbeni poticaj kod djece uzimajući u obzir dob djeteta. Stvaranje autentičnog ambijenta punog poticaja za stvaralačko učenje zahtijeva puno više angažiranosti odgojitelja nego pristup klasičnog upoznavanja djece s glazbenim elementima kao što su gotovi glazbeni stihovi i melodije (Honebein, Duffy i Fishman, 1993). Važnost ambijenta je u tome da ono potiče djecu na stvaranje glazbenih autentičnih djela te tako djeca preuzimaju odgovornost za vlastito učenje. Ako su situacije u kojima se djeca susreću tijekom učenja prirode i društva autentične i odražavaju pravu prirodu problema u stvarnome svijetu, to razvija dublju i bogatiju strukturu kompetencija, što dovodi do veće vjerojatnosti njihova prijenosa na nove situacije. Zbog toga što složeni problemi zahtijevaju timski pristup koji osigurava mogućnosti da djeca testiraju i poboljšaju svoje ideje i pomognu jedni drugima razumjeti sadržaj, tako se potiče suradničko učenje i međusobno pregovaranje. S obzirom na značajnu ulogu glazbene kreativnosti, odnosno stvaralaštva u djetetovom cjelovitom razvoju, važno je ukazati na poticanja ovih fenomena u glazbenoj naobrazbi od djetetovih prvih susreta s glazbom i instrumentom. Kao jedan od temeljnih metodičkih postupaka koji vodi sinkretičkom izražavanju, ističe se djetetov stvaralački izraz putem improvizacije (Bačlija Sušić, 2016).

„Za dijete je takvo optimalno iskustvo trenutak u kojem ono drhtavo postavlja posljednju kocku na vrh tornja, osjećaj magnetske napetosti koju osjeća slikar kada bojama na platnu stvara nešto novo, uvježbavanje složenog glazbenog djela za jednog violinista i sl.“ (Bačlija Sušić, 2016, str.100).

Stvarajući potpuno slobodno, spontano ili uz određene smjernice i okvire, učenik kreira i improvizira, izražava se i doživljava ljepotu glazbe, što osobito pozitivno utječe na njegov cjelovit razvoj. O'Neill (1999). je isticao da važnu ulogu imaju odgojitelji, učitelji i nastavnici u pronalaženju novih načina za poticanje motivacije u glazbi i sugeriranja te pružanja novih mogućnosti doživljaja iskustava djeci kroz stvaranje ravnoteže između izazova i vještina koje su prihvatljive individualnom razvoju i dobi djece (O'Neill, 1999). Također Elliot (1995) je proučavao optimalno iskustvo u kontekstu glazbene naobrazbe. Nazivao ga je posebnom vrstom, podgrupom optimalnog iskustva koje nastaje u specifičnim uvjetima. Predložio je koncept pod nazivom »music« koji uključuje ideju da je glazbena praksa muziciranje, slušanje i povezanost aktivnosti kroz ples. Ovaj koncept opisuje iskustva očaravajuće obuzetosti koja nastaju pri različitim oblicima prakticiranja glazbe i to iskustvo ima specifične i jedinstvene

atribute koji se razlikuju od ostalih vrsta sličnog pristupa. Tvrdio je da se čovjekova muzikalnost poklapa s trenutačnim izazovima da glazba pomaže u izgradnji užitka, osobnog rasta i samospoznaje (Elliot, 1995). Samostalno istražujući i stvarajući dijete spontano otkriva i usvaja nove vještine i znanja koja će kasnije svjesno usvojiti (Bačlija Sušić, 2016).

4. SINKRETIČKI PRISTUP U GLAZBENOM ODGOJU

4.1. Sinkretički pristup u Funkcionalnoj muzičkoj pedagogiji Elly Bašić

Elly Bašić se smatra jedinom autoricom izvornog glazbeno-pedagoškoga pravca i pristupa u povijesti hrvatskog školstva. Više se desetljeća bavila temom „*Kreativnost djeteta kao prirodna datost i mogućnost održavanja i razvijanja kreativnosti u omladine i odraslih*“. Prva je u svijetu artikulirala znanstvene kategorije spontanog glasanja. Njezina osnovna poruka je: „*Ne neko dijete, nego svako dijete ima pravo na glazbenu kulturu*“, „*Svako dijete ima kreativnu maštu*“ i „*Svako dijete ima ritma*“, a koja počiva na prirodnoj dispoziciji mašte i slobode ličnosti djeteta i čovjeka s jedne strane te na zadaćama glazbene pedagogije u primarnoj funkciji cjelokupnoga psihološko-socijalnog razvoja s druge strane, podjednako u nadarena, kao i prosječna ili djeca s teškoćama u razvoju. Svi koji istražuju i razmišljaju o fenomenu bogatstva mašte djetinjstva i tragaju za uzrokom naglog osiromašenja nekadašnje punoće življenja, u toj potrazi za izgubljenim morali bi to tražiti u izgubljenoj slobodi (Bašić, 1975). Djetetu je nametnuto ubrzano odrastanje, jer njegova okolina to od njega očekuje, takozvano užurbano djetinjstvo, gdje se često dogodi da dijete izgubi svoju slobodu izražavanja i svoje „*ja*“. Dijete je cjelovito biće. Dijete ne progovara na osnovi percepcije, već neke fundamentalne, biološke zakonitosti življenja pokreta, jednako kao i u djetetovu glazbenom kazivanju. Samo za razliku od vizualne percepcije, koja u djetetovu likovnost ulazi mnogo kasnije, glazbeno kazivanje i muzikalno primanje susrećemo u djeteta znatno ranije, kod prvih samoartikulacija (Bašić, 1973).

Kao metodičko sredstvo postizanja najiskrenijih i najprirodnijih rezultata, Elly Bašić isticala je spontanu improvizaciju, koja je sastavni element sinkretičkog izražavanja djece. Naglašavala je improvizaciju kao sredstvo kojim djeca uspijevaju probuditi svoju maštu te istaknuti kreativnost koju svi posjeduju. Spontanim i slobodnim izrazom, prema Bašić, djeca najbolje razvijaju svoja znanja i mogućnosti. Definirala je improvizaciju kao „*stvaranje novih, originalnih ideja ili pak kao nadogradnja već postojećih*“ (Bačlija Sušić, 2016, str. 13). Željela je osvijestiti okolinu da je svakom djetetu potrebno omogućiti dobre preduvjete za njegov

glazbeni, pa tako i cjeloviti razvoj. Do sinkretizma će doći ako dopustimo djeci slobodno izražavanje kroz igru. Igrom dijete najbolje usvaja nova znanja. Dijete se u igri izražava na kompletan način, fizičkim, emocionalnim, osjetilnim te verbalnim putem. Svoju maštu pojedinac mora zaštititi i održati kroz sve faze svog razvoja, tako da u odrasloj dobi može umjetnički stvarati jednakom energijom, jednostavnošću i spontanošću kao i u najranijoj dobi. Pojedinac mora spasiti svoju maštu za sebe odraslog (Bašić, 1973).

„Ne želimo kod djeteta izdvojiti izvjesne osobine, već odgojiti cjelovitu ličnost u njemu“. (Bašić, 1976, str.7)

Elly Bašić imala je značajnu ulogu u razvoju dječje kreativnosti, a usmjerenost joj je bila na improvizaciji. Improvizacija je iz njenog stajališta imala važnost u uspostavljanju kontakta s glazbom i kroz glazbu, poticanju spontanosti, maštovitosti i izražavanju u veselja zajedničkog sviranja i pjevanja, prilagođavanju na socijalno okruženje i potvrdi osobne ličnosti. Glazba je iz aspekta Elly Bašić, sredstvo izražavanja osobnog izričaja. Bavila se istraživanjima školskih metoda odgoja gdje je vidjela da je školske metode potrebno mijenjati tako da utječu na progresivni razvoj djetetovih sposobnosti, a ne nakupljanje straha od pogreške i poticanje da rutinski rješavaju problem. Pri tome treba poštivati dječju osobnost u njegovoj slobodi, ali je također potrebna i planska metodika koja sigurnim putem vodi dijete s ciljem da ipak naravno ne izgubi svoju slobodu u izražavanju. Tvrdila je da: „Time što smo proučili glazbu, mi smo je djeci oduzeli.“. Smatra da je problem u tome što kroz nastavu odgajamo uglavnom i gotovo isključivo tipove reproduktivce umjesto kreativnih tipova. Ispada da znanja i tehnike postaju sami sebi „glazbeni“ cilj, umjesto da znanja i tehnike budu u službi glazbe. Osnovno sredstvo same improvizacije iz aspekta Elly Bašić je spontanost. Spontanost je srce improvizacije; „Bez spontanost nema improvizacije“, a bez improvizacije i stvaralaštva nema sinkretizma. Da bi spontanost postojala, potrebno je prihvaćanje uvjerenja da se nešto „može“. A da bi postojalo uvjerenje da se nešto može, potrebno je ne osjetiti blizinu granica vlastite sposobnosti i potrebno je zaobići strah od neuspjeha. Kod odraslih, to oslobođenje od blokada je dugačak i zahtjevan proces, a kod djece je samo važno ne postavljati te granice. Dijete je u igri stvaralac, reproduktivna snaga i sam svoja publika (Bašić, 1973). Ovakvo gledanje na dijete odlično je polazište u shvaćanju pristupa improvizacije u glazbenom odgoju. Kada dijete jednom osjeti da je sigurno u tom ozračju, da su njegove sposobnosti uvažene i vrijedne, tada u djetetu nastaje posebna veza s muzikom i glazbenim izričajem. U fazi u kojoj dijete prirodno djeluje u glazbenom ozračju lakše je uvesti nove tehnike jer će njima moći upravljati tako da svoja znanja

upotpunjuje i u njima vidi nove mogućnosti kojima s lakoćom može proširiti dosadašnji napredak (Bašić, 1973).

Po uzoru na humaniste ističe stvaralaštvo i kreativnost kao urođenu karakteristiku svih ljudi. „Kreativnost je jedna od osnova, na kojima bi trebao da počiva permanentni odgoj svakoga djeteta. Stvaralaštvo je jedno općeljudsko svojstvo, i treba da kod djeteta spriječimo njegovo gašenje i degeneraciju.“ (Bašić, 1973, str. 51). Svojom idejom glazbenog odgoja pokušala je pronaći pristupačniji put kojim dijete usvaja umjetničku zakonitost na primjeren način koji je adekvatan njegovim prirodnim sposobnostima, njegovom razvoju i dobi kroz igru učeći razviti svoju umjetničku senzibilizaciju. Dijete tako putem glazbenih aktivnosti koje su uklopljene u igru nesvjesno usvaja različite glazbene sadržaje. Kako dijete u stvaralačkoj igri sudjeluje cijelim svojim bićem, ono je u tim situacijama posve angažirano, zaokupljeno, ali i otvoreno, spontano, kreativno i maštovito. Stvaralačka igra nosi u sebi radost otkrića i zadovoljstvo stvaranja (Nola, 1987). Pri igri dijete stvara spontano i neopterećeno, bez određenog cilja, pri čemu je osobito značajno istaknuti doživljajni moment koji se manifestira uživanjem, predanošću i zanesenošću u glazbeno-stvaralačkom procesu (Bačlija Sušić, 2018, str.71). Stvarajući glazbu, dijete često nadrašta svoje sposobnosti i stečena znanja te svoj stvaralački izraz uz glazbeno područje nadopunjuje putem drugih umjetničkih područja. Na taj način dolazi do sinkretičkog izraza u različitim umjetničkim područjima. Takvi, za dijete izazovni zadaci koji prerastaju i nadilaze njegove vještine i sposobnosti, također ukazuju na analogiju s humanističkom i pozitivnom psihologijom.

Elly Bašić isticala je sasvim slobodne, ničim spontane improvizacije čiji je osnovni smisao oslobađanje djetetove mašte i kreativnosti, koja potiče dijete na sinkretičko izražavanje bez obzira na produktivni dio stvaranja. Njezina osnovna ideja bila je, prije svega, oslobađanje djeteta i mišljenje na njemu svojstven „dječji način“. Naglasak je na samom procesu, a ne toliko na rezultatu stvaranja. Takav način nazivala je spontanim, intuitivnim odnosno nesvjesnim improvizacijama (Bašić, 1973).

„Zvuk koji ispunjava prostor do u svaki kutak, zvuk koji živi, koji jest “ (Bašić, 1969, str. 63).

Svoju priču koju dijete opisuje glazbom ono može izraziti likovnim, literarnim i motoričkim putem, pa tako dolazi do sinkretizma različitih umjetničkih područja. Takvu teoriju je imao i Vigotski mnogo godina prije Bašić u svom djelu „*Dječja mašta i stvaralaštvo*“ iz 1927 godine. Time se razvija djetetova muzikalnost i mašta koja nema granica, dok se u djetetovom živom kontaktu sa zvukom dodatno aktivira i okupira njegova znatiželja i interes,

a samim time i doživljaj glazbe. Kao rezultat svog unutarnjeg doživljaja dijete intuitivno otkriva različite zvukove i tonske boje, osluškuje nastale tonove u basu „ tonući u dubine“ ili obrnuto u diskantu „ lebdeći u visine “, noć , tišinu, zvonjavu zvona i dr. (Bačlija Sušić, 2016).

Potaknuta djeca aktivnosti koja se opisuje glazbom i zvukom, sam stvaralački čin je uz to popraćen i osjećajem ugone, oduševljenja, ispunjenosti, sreće i zanesenosti. Stvaralačka aktivnost kroz sinkretizam kao rezultat djetetove spontanosti, slobode, inspiracije i ljubavi prema glazbi tako postaje aktivnost koja djecu čini sretnima jer zadovoljava njihove potrebe, emocije, želje. S samim time djeca su zainteresiranija i motiviranija za rad, a sve to predstavlja temeljne preduvjete koji nadalje potiču u djetetu kako doživljaj optimalnih i vrhunskih iskustava tako i osjećaj njegove samoaktualizacije (Bačlija Sušić, 2018, str. 109).

Svojim glazbeno-pedagoškim pristupom koji je nazvala Funkcionalna muzička pedagogija (1929), glazbena pedagoginja i metodičarka Elly Bašić isticala je cjelovit pristup djetetovo glazbenm odgoju i obrazovanju. Ovaj glazbeno-pedagoški pristup se temelji na razvoju dva smjera; prirodnom razvoju mašte kroz djetetov slobodni stvaralački izraz putem improvizacije s jedne strane te širenje glazbene kulture i procesa socijalizacije uz pomoć glazbe s druge strane. osobnosti, dok drugi dio čini socijalizacija kroz prilagodbu. Poticanjem dječje mašte i kreativnosti putem improvizacije. Temeljni cilj školovanja unutar Funkcionalne muzičke pedagogije je razvoj djetetovog potencijala, bilo da se radi o talentiranom, prosječnom ili djetetu s teškoćama u razvoju.

Posebnost ovog glazbeno-pedagoškog pristupa osjetile su brojne generacije koje su iskusile ljepotu i nesputanosti glazbenog izražavanja i doživljaja. Autorica je proizlazila od stajališta koje je isticao Maslowljev prema kojemu je čovjek stvaralačko i integrirano biće. Smatrala je da je svakom djetetu potrebno omogućiti dobre preduvjete za njegov glazbeni pa tako i cjeloživotni razvoj. Do takvog razvoja doći će dopustimo li djeci slobodno izražavanje kroz igru. U slučaju glazbenog odgoja, trebalo bi se raditi o djetetu. Muzika treba biti samo sredstvo njegova odgoja. Svoju maštu pojedinac mora zaštititi i održati kroz sve faze svog razvoja, tako da u odrasloj dobi može umjetnički stvarati jednakom energijom, jednostavnošću i spontanošću kao i u najranijoj dobi. Pojedinac mora spasiti svoju maštu za sebe odraslog (Bašić, 1962). U praksi navodi da je slučaj drugačiji, obrnut. Elly Bašić, svojim pedagoškim konceptom, u djetetu želi isključiti strah od neuspjeha (Bašić, 1973).

Za razliku od klasičnog glazbenog pristupa prema Funkcionalnoj muzičkoj pedagogiji dijete se ne uvodi u glazbeno obrazovanje putem tehnike, nego upravo obrnutim putem, putem

glazbe same (Bačlija Sušić, 2013). Funkcionalna glazbena pedagogija pokušava spasiti i njegovati ono što svako dijete već nosi u sebi, a to je potreba za igrom, mašta i spontanost kao djetetova prirodna potreba. Tako na primjerice u nastavi instrumenata, početnik ne počinje učiti od „vježbi s pet prstiju” na klavirskom poklopcu ili na stolu, nego se djetetu poklanja izbor na kojem dijelu klavijature će vježbati svoje početne vježbe. Naravno, to je tek jednostavan i slikovit prikaz kreativne nastave, koja s vremenom i razvojem dobiva na kompleksnosti i dubini. Glazbena nastava unutar Funkcionalne glazbene škole počinje improvizacijom koja se uvijek paralelno odvija i s „učenjem” tako da takav dupli kolosijek nudi bogatstvo isprepletenosti tih dvaju procesa i rezultira cjelovitijim glazbenim odgojem djeteta (Bačlija Sušić, 2016). Djetetu se od samog početka pristupa kao cjelovitom biću koje je vrijedno kao i odrasla osoba. Ipak, to isto dijete moći će slobodno, samostalno i potpuno autentično izražavati se putem svojih improvizacija. Djetetovo stvaralaštvo neizbježno je usko vezano uz djetetovu osobnost. Kada se djetetu pusti da se slobodno izrazi na svoj osebujan, originalan način u kojemu je dobar, dijete će postati spontanije i na zdrav način će mu porasti slika o samome sebi. Osim glazbenog, unutar ovog glazbeno-pedagoškog pristupa, djeca se izražavaju likovno, putem pokreta i glume. Ipak, ne radi se tu o sintezi raznih područja, nego o cjelovitom prikazu jednog glazbenog doživljaja, koji možemo nazvati djetetovim sinkretičkim izrazom (Bačlija Sušić, 2016). Takva metoda proučavanja odgovara sinkretičkom pristupu glazbenom odgoju i obrazovanju djece. U početnoj fazi razvoja djeteta unutar Funkcionalne glazbene-pedagogije, djeca sama nose svoje „partiture”. Ne radi se o notama, već o crtežima koji su prikaz maštanja o glazbi i koja su često vezana uz neku izmišljenu priču. Takva partitura isključivo pokazuje jaku emocionalnu prisutnost i unesenost djeteta u svoj rad, svoju autentičnu emociju, u svoju osobnu glazbu. Ono što je dakle zanimljivo jest da djeca nakon jednog takvog iskustva, dalje čak i bez poticaja nastavnika donose svoje „kompozicije”, to jest malene kućne uratke (Bašić, 1957). Razlika u odnosu na klasične metode koje djeci prenose gotovo znanje je da se u Funkcionalnoj glazbenoj pedagogiji do spoznaje dolazi kroz igru i doživljaj. Npr. novi ton u ljestvici uvodi se kroz priču, dolazi kao novi prijatelj. Prvo ga se doživljava slušanjem, pa mu se daje ime i useljava ga se u kućicu. Jedna od specifičnosti je i drugačiji redosljed učenja nekih nastavnih sadržaja, od onoga kako rade na drugim školama. Razlog tome leži u logici glazbe i logici razvoja djeteta. Ono što je izrazito zanimljivo je da djeca u svojem slobodnom izražavanju i maštovitoj igri, podsvjesno koriste tehnike koje prelaze njihov školski razvoj, ponekad čak i za dvije godine. Tako je na primjer jedna curica u svojoj improvizaciji pod imenom „O čarobnjaku iz šume”, nesvjesno odsvirala čak pet različitih tehnika na klaviru tako da je pronašla odgovarajuće tonsko zvučanje kao prikaz atmosfere šume. Zatim je artikulirala

skakutanje zeca (staccato) pa hod čarobnjaka (legato), kretanje srne (pri čemu je pokazala izrazitu mekoću zgloba) i raspjevani odlazak čarobnjaka (portato u kantileni) (Bašić, 1973). Unutar klasičnog školskog pristupa često je praksa ponavljanjem do savršenstva. Samim ponavljanjem često dolazi do osjećaja nastajanja monotonije, zbog čega djeca često odustaju od glazbenih škola. Za razliku od tog procesa, u Funkcionalnoj se glazbenoj školi izbjegava takav rezultat zbog njegovanja dobrog omjera slobode i discipline. Rezultat takvog pristupa je i to da djeca kasnije čak i teškim tehničkim poteškoćama pristupaju iz kreativne perspektive. Djeca se odgajaju tako da sami dođu do uvida da savladavanje problema može biti zabavno uz pomoć njihove mašte. (Letica i sur, 2005). Takva sloboda i raznolikost u sviranju, djetetu omogućuje da u kasnijim fazama razvoja po pitanju reprodukcije puno spontanije svira, to jest interpretira. Djeca su po sebi istraživači i kad im jednom ton zaokupi zanimanje, njihova mašta ga počne uočavati u svakodnevnom životu pa tako odjednom sav zvuk koji ih okružuje postaje upravo glazba. Na primjer, u njihovoj percepciji zvuka koji djecu okružuje, i sama djetetova ruka koja lupka po stolu postaje glazba. Vrsta zvuka proizvedena lupanjem dlana o dlan drugačija je od vrste zvuka kojeg proizvodi lupanje ruke po stolu. Važno je da dijete osjeti veličinu granica svojih sposobnosti jer ih tako pomiče na više (Bašić, 1957). Zanimljivo je u Funkcionalnoj glazbenoj pedagogiji da nije bitno kako dijete nešto odsvira nego je puno važnije da se dijete kroz sviranje izrazi. Tko može tvrditi da je nešto dobro ili krivo odsvirano? Granice ne bi trebalo biti (Bašić, 1957).

Tijekom odgoja i obrazovanja dijete dovodimo u situaciju u kojoj je izloženo normama i pravilima rada ili izražavanja kojih bi se trebalo držati, a tako dijete se sputava i ne potiče se njegova urođena kreativnost (Bašić, 1970). U glazbenom smislu, to se može objasniti na sljedeći način. Dogodi se da glazbenik improvizaciju izvodi prema određenim znanjima koja je postigao školskim obrazovanjem. Glazbenik točno zna što „smije“, a što „ne smije“, odnosno što mu je dopušteno, a što nije, jer tako je naučio. Pred takvim glazbenikom nalaze se dva smjera kojima može krenuti. Može biti priklonjen „stečenoj estetici“ u kojoj se stvari smiju ili ne smiju ili se može pretvoriti, kako Bašić navodi, u „buntovnika“ kod koga se sve smije. Integriranim odgojem djeci dozvoljavamo da njihov izraz ostane dječji, da kao aktivni sudionici u njihovom odgoju, stvorimo jasnu predodžbu što je to dječje u dječjem izrazu (Bašić, 1973).

4.2. Spontana improvizacija

Improvizacija spada u temeljno metodičko sredstvo u glazbenom obrazovanju te ujedino služi kao sredstvo djetetovog kreativnog izraza. U povijesti glazbe, odnosno povijesti glazbene pedagogije, nekada se u doba baroka više cijenila improvizacija nego izvođenje pisane literature, početak tiskanja glazbenog djela doveo je do promjene njegova shvaćanja općenito. Nakon Beethovena djelo i skladba postaju nepromjenjivi i nedodirljivi, a stvaralačke aktivnosti putem improvizacije zadržale su se samo u orguljskoj tradiciji te u glazbeno-pedagoškoj praksi gdje im se s vremenom pridavalo sve manje pažnje (Bačlija Sušić, 2016).

Značaj improvizacije kao glazbeno-stvaralačke aktivnosti i temeljnoga metodičkog postupka u glazbenom obrazovanju ponovno su prepoznali te isticali autori glazbeno-pedagoških pravaca s kraja 19. i početka 20. stoljeća poput Orffa, Kodályya, Jacquesa-Ducroza, hrvatske glazbene pedagoginje Elly Bašić i drugih. Zanimljivo je da je još u 18. stoljeću Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), predstavnik razdoblja prosvjetiteljstva, kao veliki ljubitelj glazbe shvaćao važnost stvaralačkih aktivnosti te je stoga naglašavao da nije dovoljno da djeca samo pjevaju pjesme nego ih trebaju i stvarati jer se jedino tako može steći pravo znanje glazbe (Begbie, 2013). Upravo je stvaralačka sloboda nužan element stvaralaštva i kreativnosti. Američki teoretičar i psiholog Abraham Maslow američki teoretičar i psiholog, utemeljitelj teorije humanističke ličnosti teorije samoaktualizacije već je 1950. godine isticao da je čovjek stvaralačko biće pri čemu stvaralaštvo predstavlja univerzalno ljudsko obilježje koje je prisutno kod svakog čovjeka. Naglašavao je da se kreativnost, odnosno stvaralaštvo, ne izražava samo kroz umjetnost i druga društveno priznata područja. Svaki pojedinac može biti kreativan i potencijalni je stvaralac već po svom rođenju te se može izraziti u različitim područjima ljudske djelatnosti. Tako primjerice postoje kreativni radnici, prodavači, pjevači, uzgajivači životinja, bilja, kreativni nastavnici, kreativne domaćice i dr. (Bačlija Sušić, 2016).

Današnjem obrazovanju kod improvizacije ne daje se dostatna važnost, iako je nedvojbeno da je takav način stvaranja poseban i jedinstven te zauzima važnu ulogu u povijesti stvaranja glazbe, pa tako i nekih drugih umjetnosti. Groveov Glazbeni rječnik (1991) navodi pojam improvizacije kao umijeće razmišljanja i izvođenja glazbe istovremeno (Bačlija Sušić, 2016). Prema nekima, improvizacija predstavlja tehnički zahtjevno ponašanje koje bi trebalo uzeti u obzir tek kada pojedinac stekne određena sviračka znanja i vještine, dok drugi gledaju na improvizaciju kao prirodno i spontano ponašanje koje može biti akcentirano već u predškolskoj dobi i ranom razvoju djeteta (Kratuš, 1991).

Improvizacija je stvaralački čin bitno različit od skladanja. Prilikom improvizacije radi se o spontanoj, nepripremljenoj izvedbi, dok u skladanju postoji odmak i posebno sagledavanje osmišljenog, pa tako i stvaranje pisanih preinaka (Kratus, 1991). Spontano izražavanje ideja u govoru može se usporediti sa stvaranjem putem improvizacije (Azzara, 1999). Svi ljudi imaju sposobnost kreativnog izražavanja uzoraka zvukova u zajedničkom odnosu, počevši od najranije dobi i interakcije majke i djeteta (Degmečić, 2005). Stoga, da se zaključiti da smo svi improvizatori u određenoj mjeri, zato što čin improvizacije od pojedinca ne zahtijeva specifične glazbene mogućnosti ili znanja kao u nekim drugim glazbenim aktivnostima. U jednu ruku improvizacija je način doživljaja i spoznaje glazbe, ali također se realizira i kao sredstvo izražavanja i oblika komunikacije. Zbog svoje neopterećene prirode, glazbena improvizacija se koristi i u terapijske svrhe - muzikoterapiji, gdje uloga glazbe nije mehanička, kao lijek, već kao sredstvo postizanja kontakta, komunikacije i iskustva. Djetetova veza s glazbom započinje još u prenatalnom razdoblju kada ono počinje čuti i ritmički reagirati na govor majke, njenu intonaciju, dinamiku i ritam (Degmečić, 2005). U postnatalnom periodu, dijete vrlo rano počinje improvizirati prve melodije i prve oblike ritmičkih uzoraka. Utvrđeno je da djetetova postnatalna muzikalnost, koja uz sluh uključuje i pokret i emocije, ima korijene u prenatalnom periodu (Bačlija Sušić, 2016).

Kad je riječ o dječjoj improvizaciji moramo spomenuti Johna Kratusa (1991), koji smatra da se dječja orijentacija prema improvizaciji mijenja s dječjom dobi. On govori o tzv. sedam improvizacijskih razina gdje je prva razina ona na kojoj djeca istražuju na instrumentima različite kombinacije zvukova čime najčešće nastaju slučajni zvukovi. Zato je to razina istraživanja. Na toj razini djeca su više orijentirana na proces, nego na produkt, ali dok istražuju ona postepeno otkrivaju kombinacije zvukova koje uspijevaju i ponoviti. Prva je razina prema Kratusu nužna stepenica prije prave improvizacije i on je smatra prije individualnom nego grupnom aktivnosti. Drugu razinu predstavlja improvizacija koja je orijentirana na proces. Djeca stvaraju glazbu zbog svog zadovoljstva, ne vodeći računa o mišljenju publike koja ih pritom sluša. Na toj razini već se pojavljuju povezani glazbeni obrasci. Djeca moraju naučiti kako te obrasce organizirati u veće glazbene cjeline. Na trećoj razini improvizacija je orijentirana na produkt. Sad se obrasci upotrebljavaju na mnogo skladniji, cjelovitiji način, a djeca nastoje improvizirati glazbeno djelo koje će biti dobro prihvaćeno i od publike. Kratus smatra da je na ovoj razini moguća i grupna improvizacija. Tu razinu mogu dostići djeca oko devete godine života. Četvrta razina je razina fluidne improvizacije. Tu je već postignuta dovoljna tehnička vještina na instrumentu na kojem se improvizira te se čini da se svira

automatski. I vokalna improvizacija jednako je dobro kontrolirana. Kad su djeca savladala tehničke probleme improviziranja, ona mogu početi mijenjati strategije, te improvizirati čak i stilski. Smatra se da ovu razinu mogu doseći učenici starijeg osnovnoškolskog uzrasta koji imaju dovoljno iskustva u improviziranju. Peta razina (strukturalna improvizacija) dosegnuta je u trenutku kad djeca mogu primijeniti strukturalne tehnike kao što su razvoj ili variranje u improvizaciji. Stilistička improvizacija predstavlja šestu razinu. To je razina na kojoj su učenici, nakon što su upoznali melodijske, harmonijske i ritamske karakteristike određenog stila te postigli vještinu u upotrebi tih karakteristika u improvizaciji, u stanju improvizirati vrlo vješto u zadanom stilu (Kartus, 1991). Prema Kratusu za većinu glazbenika savladavanje vještine improvizacije završava na ovom stupnju i samo rijetki improvizatori mogu doseći posljednju, sedmu razinu koju naziva osobnom improvizacijom. Ona se dostiže kad glazbenik u improvizaciji prekorači granice postojećih stilova i stvori novi, originalni improvizacijski stil, ali to je ipak vrlo rijetko. Prema Kratusu učenike bi trebalo uvoditi u vještinu improviziranja vodeći računa o ovim razvojnim razinama.

4.3. Glazbeno-pedagoški pravac C. Orffa

Kad je riječ o dječjem glazbenom stvaralaštvu svakako je potrebno istaknuti koncepciju njemačkog skladatelja Carla Orffa (1895. - 1982). u kojoj posebno mjesto ima upravo glazbena improvizacija. Ovaj poznati skladatelj počeo se dvadesetih godina prošlog stoljeća posebno zanimati za glazbenu pedagogiju jer je u to vrijeme osnovana plesna škola u Münchenu gdje je počeo provoditi svoje zamisli o mogućnosti povezivanja glazbe s pokretom. Nekad je bila uobičajena praksa da se u plesnim školama nastava izvodi uz glazbenu pratnju koju je izvodio nastavnik na glasoviru. Školu je Carl Orff osnovao zajedno s Dorothee Günther 1924. godine i nazvali su je Güntherschule, škola gimnastike, glazbe i plesa. Bio je željan promjene metoda školovanja, odnosno omogućiti učenicima da sami izvode i stvaraju glazbu. Za to je bilo potrebno osigurati nešto jednostavnije instrumente (Andreis, 1967).

Umjesto glasovira Orff je uveo udaraljke od kojih su neke vrste već tada postojale, a pojedine je trebalo tek konstruirati. Orff je namjeravao osmisliti melodijske udaraljke po uzoru na indonezijski Gamelan orkestar, ali nakon što je na poklon dobio jednu afričku marimbu odlučio je upravo od nje izraditi sličan, samo nešto jednostavniji glazbeni instrument koji je nazvan „ksilofon“. Uz taj instrument, te kasnije metalofon, Orff je u nastavu uveo i brojne

druge udaraljke, zatim blok-flaute, a od žičanih instrumenata gitaru, lutnju, čelo te violu da gamba (Orff, 1963, str. 2-3).

Temeljem ovih prvih iskustava Orff i Keetman su između 1950. i 1954. godine izradili novi pedagoški koncept te ga prikazali kroz pet svezaka pod nazivom „*Orff-Schulwerk, Musik für Kinder*“. U Schulwerku Orff razvija svoju ideju o elementarnoj glazbi koja je po njemu povezana s pokretom, plesom i govorom (Orff, 1963).

„Elementarna glazba nije nikada sama glazba, nego forme u kojima su s glazbom ujedinjeni i pokret, ples i govor. To je glazba koju netko sam stvara, u kojoj nismo slušatelji, nego sudjelujemo u njoj. Ona nije sofisticirana, ne uključuje velike arhitektonske strukture nego male forme, ostinato i rondo“ (Orff, 1963, str. 4).

Početna točka kod Orffa je ritam koji se izvodi ili improvizira na raznim udaraljicama, dok se melodijski materijal temelji u početku samo na tri tona (sol-mi-la) da bi se kasnije proširio i na pentatonsku te dursku ljestvicu. Djecu se vodi kroz nekoliko faza glazbenog razvoja. Prva je faza istraživanje odnosno otkrivanje zvukova i pokreta, druga je faza imitacija. Tu djeca razvijaju svoje temeljne ritamske vještine ritmiziranim govorom, korištenjem tijela kao instrumenta (pucketanje prstima, pljeskanje i sl.), slobodnim ili ritmiziranim pokretom u prostoru, pjevanjem te sviranjem instrumenata. Za sviranje se koriste ritamske i melodijske udaraljke te blok-flaute. Improvizacija predstavlja treću fazu glazbenog razvoja i uz nju se razvijaju vještine do tog nivoa da djeca mogu samostalno oblikovati nove obrasce, kombinirati ih te doprinijeti grupnoj aktivnosti u kojoj se također razvijaju improvizacijske vještine. Posljednja faza je stvaranje i tu se zapravo kombiniraju materijali iz prethodnih faza tako da se stvaraju nove male forme tipa ronda, teme s varijacijama ili suite manjih dimenzija. Tu se na novi način donose, odnosno transformiraju i literarna djela koja se trebaju preoblikovati u malo glazbeno kazalište (Andreis, 1967). Podjednako se može koristiti sviranje na instrumentima, pjevanje, prirodni ili ritmizirani govor te pokret. Kroz ove četiri faze ne mora se prolaziti strogo određenim redoslijedom, ali se smatra da je dobro da trećoj i četvrtoj fazi ipak prethode prva i druga (Shamrock, 1997, str. 42).

4.4. Sinkretički pristup u glazbeno-pedagoškom pravcu J. E. Dalcrozea

Švicarski skladatelj i pedagog Emile Jaques-Dalcroze (1865. – 1950). pod utjecajem arapske pučke umjetnosti izumio sustav učenja i ovladavanja ritmikom na temelju koordinacije tjelesnih pokreta i glazbe, tzv. ritmičku gimnastiku ili euritmiju, spoj glazbe, plesa i gimnastike.

Nakon predstavljanja svojeg naučavanja 1905. u Solothurnu, otvorio je 1910. školu u Hellerauu kraj Dresdenu, a krugovi sljedbenika, među kojima su najpoznatiji Kurt Jooss, Mary Wigman i Marie Rambert, proširili su njegovo naučavanje i praksu u Londonu, Parizu, Berlinu, New Yorku i dr. Njegov je sustav utjecao na razvoj modernoga plesa. Kao skladatelj najpoznatiji je po solo pjesmama, a skladao je i orkestralna, komorna, glasovirska te vokalna i didaktička djela. Napisao je i više teorijskih radova o svojim glazbeno-pedagoškim načelima i metodama (Abramson, 1980).

U svojoj glazbeno-pedagoškoj teoriji, isticao je solfeggio (teorijski dio), pokret (euritmija) i improvizaciju kao tri čimbenika koji su potrebni u glazbenoj naobrazbi. Koristeći razna područja u plesu njegov pristup se može lako povezati sa sinkretizmom. Spajajući više područja kao što su glazba, ples i pokret u jednu cjelinu, temeljenoj na slobodi stvaralaštva možemo reći da se radi o sinkretičkom pristupu u glazbi. Svojim radom pomogao je učenicima da bolje razumiju ritam te tako lakše shvate glazbeni svijet i njegove elemente. Glazbu je smatrao prvenstveno kao samo-ekspresiju, zato je i bilo kakav oblik improvizacije prihvaćen (Abramson, 1980).

U svojem konceptu navodi da u svijet glazbe treba doći samostalno. Smatrao je da djeca kroz područja prirodnog pokreta, pjevanja i igre mogu lako realizirati otkriće glazbe. Improvizacija postaje put pronalaska glazbe za sebe i reflektira se kao samostalno otkriće, naspram puke imitacije (Abramson, 1980).

5. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA

U Hrvatskoj se vrlo mali broj autora ozbiljnije bavio pitanjima vezanim uz mogućnosti istraživanja glazbeno-stvaralačkih aktivnosti u području glazbene kulture kroz sinkretizam. Emili i Renato Happ (2004), Elly Bašić (1973), Blaženka Bačlija Sušić (2013), Degmečić (2007), Vrbančić (2008), i Rojko (1996). su jedni od rijetkih autora koji su se u svojim djelima dotakli sinkretizma i sinkretičkog pristupa glazbenom odgoju i obrazovanju.

Sinkretizam je proces usklađivanja suprotnih uvjerenja i uključuje postupke spajanja različitih škola mišljenja. Sinkretična glazba postoji već dugi niz stoljeća, a njezina osnovna ideja je da su svi sustavi vjerovanja ujedinjeni u jednoj jedinoj religiji ljubavi. Svaki put kad se aspekti dviju različitih kulturnih tradicija stapaju i postanu nešto novo, stvaraju sinkretizam.

Osnovna ideja sinkretičkog pristupa glazbi je oslobađanje kreativne energije djeteta te stjecanje doživljaja igrom kojom će ono lakše moći osvijestiti svoje tijelo, razvijati vještine, osjećaje i sposobnosti.“ (Happ, 2004). Svi navedeni autori se slažu da bi se stvorio sinkretički izražaj potrebno je stvaralaštvo koje je spontano, iskreno, autonomno i proizlazi iz samog djeteta. Da bi do sinkretizma došlo važne su metode poučavanja i ambijent pun poticaja i slobodne spontane igre djece.

Istraživači literaturu povezanu s glazbenim-umjetničkim stvaralaštvom djeteta provedeno je anketno ispitivanje sudionika temeljeno anonimnim anketama, odnosno upitnicima odgojitelja djece predškolske dobi.

5.1. Cilj istraživanja

Cilj istraživanja je putem sistematskog anketnog ispitivanja ukazati na djetetov inherentni glazbeno-stvaralački potencijal kojem je potrebna umjetnička sloboda sinkretičkog izražavanja gdje mu jedino kreativna okolina i pojedinci mogu ponuditi kompetentnost razvijanja do njegovih maksimalnih granica izražavanja. Dječje glazbeno stvaralaštvo treba motivirati i razvijati od njegove rane dobi. Problem istraživanja vezan je uz aspekt glazbenog stvaralaštva kao individualne aktivnosti koja je sama sebi svrhom pa je stoga, nasuprot orijentacije bazirana na produktu, usmjerena na sam stvaralački proces i djetetovo iskustvo i doživljaj glazbe.

Kroz upitnike se željelo ispitati odgojno - obrazovni sustav glazbenog odgoja i odgojiteljeve spoznaje o samoj važnosti sinkretičkog pristupa kod djece u najranijoj dobi.

Pitanja na koja su se željela uvidjeti mišljenja sudionika odnosila su se na provođenje glazbenih aktivnosti u praksi, dostupnost i priuštivost glazbenih instrumenata djeci, slobodu dječjeg izražavanja, poticaje za kreativnost i stvaralačku glazbu, saznanja i susretanje s pojmom sinkretizma i sinkretičkog pristupa, poznavanje glazbene teorije i metode psihologinje Elly Bašić i Orffovog instrumentarija te važnosti glazbe za cjelokupni dječji razvoj.

5.2. Hipoteze

Temeljem definiranog problema i cilja istraživanja postavljene su sljedeće hipoteze:

H1: Odgojitelji su upoznati s pojmom sinkretičkog pristupa glazbenom odgoju i obrazovanju.

H2: Odgojitelji su upoznati s radom hrvatske glazbene pedagoginje Elly Bašić.

H3: Većina ispitanika u vrtiću ili igraonici ima na raspolaganju Orffov instrumentari.

5.3. Metoda rada

5.3.1. Sudionici istraživanja

U istraživanju je sudjelovalo 220 ispitanika putem platforme Google obrasci. Većina sudionika bila je u dobi između dvadeset i trideset godina (92 %), od trideset do četrdeset godina (62%), a najmanji broj sudionika je iznad pedeset godina (60%). Prema spolu većina sudionika je ženskog spola (117), a samo 43 muškog spola. S obzirom na radno iskustvo, najviše ispitanika ima do deset godina radnog staža (59%), 20% ispitanika ima od deset do dvadeset godina radnog staža, dok njih 21% ima od dvadeset do četrdeset godina radnog staža. Ispitivanje se provodilo od ožujka do svibnja 2020. godine.

5.3.2. Instrumenti istraživanja

Za potrebe ovog istraživanja konstruiran je upitnik koji se sastojao od 9 čestica. Moguće opcije odgovora bile su: da, ne i ne znam. Primjer čestice: Jeste li upoznati s pojmom sinkretičkog pristupa glazbenom odgoju i obrazovanju?, ispitanici su mogli odgovoriti na pitanja s da, ne i ne znam. Upitnik je bio anonimn.

5.3.3. Postupak istraživanja

Navedeno istraživanje provedeno je u razdoblju od ožujka do svibnja 2020. godine, putem online anketnog upitnika. Sudionici su u istraživanju mogli pristupiti putem linka na Google obrazac koji je bio postavljen na društvenim mrežama.

5.3.4. Rezultati istraživanja i diskusija

Prema dobivenim rezultatima provedenog istraživanja 44% ispitanika je upoznato s pojmom sinkretičkog pristupa glazbenom odgoju i obrazovanju, 32% da nije upoznato, dok 41% ne zna za navedeni pojam. S obzirom da sveukupno 73% ispitanika nije upoznato i ne zna

za navedeni pojam hipoteza H1 Odgojitelji su upoznati s pojmom sinkretičkog pristupa glazbenom odgoju i obrazovanju, nije potvrđena.

Od ukupno 220 ispitanika 38% je upoznato s radom hrvatske glazbene pedagoginje Elly Bašić, 48% nije upoznato s njezinim radom, dok 30% ispitanika ne zna za navedeni način rada. Temeljem dobivenih rezultata 78% ispitanika nije upoznato i ne zna za rad hrvatske glazbene pedagoginje Elly Bašić. Time hipoteza H2 Odgojitelji su upoznati s radom hrvatske glazbene pedagoginje Elly Bašić također nije potvrđena.

Prema dobivenim rezultatima 30% je odgovorilo potvrdno, što znači da ima na raspolaganju Orffov instrumentarij u radu s djecom, 46% ispitanika je negiralo navedenu tvrdnju što znači da ga nema na raspolaganju, dok je 24% ispitanika odgovorilo da ne zna. Time treća hipoteza H3 Većina ispitanika u vrtiću ili igraonici ima na raspolaganju Orffov instrumentarij, nije potvrđena.

Prema istraživanju Vidulin (2016) postoje preduvjeti za realizaciju glazbenih aktivnosti s obzirom na to da je utvrđeno kako djeca vole sudjelovati u glazbenim aktivnostima, ali dobiveni rezultati ujedno ukazuju i na problematiku koja se odnosi na pitanje razvoja glazbenih vještina djece te glazbenih kompetencija ispitanih odgojitelja. Autorica stoga ukazuje na potrebu dodatnog obrazovanja odgojitelja putem stručnih seminara iz metodičkog i umjetničkog područja kao i na potrebu cjeloživotnog obrazovanja. Na taj način došlo bi do razvoja glazbenih kompetencija odgojitelja, a samim time i zastupljenosti glazbenih aktivnosti u dogojno-obrazovnoj praksi.

Isto tako, prema istraživanju Bačlija Sušić (2018), utvrđeno je da iako ispitani odgojitelji visoko procjenjuju svoje glazbene kompetencije, oni izražavaju potrebu za daljnjim usavršavanjem i razvojem svojih glazbenih kompetencija. Pritom se u radu ističe važnost razvijene svijesti odgojitelja o značaju glazbenih aktivnosti za djetetov cjeloviti razvoj s obzirom na to da je upravo to temelj svih vrsta aktivnosti u u odgojno-obrazovnoj praksi koji nadalje posredno utječe na interes i motivaciju odgojitelja za razvojem glazbenih kompetencija.

6. ZAKLJUČAK

Sinkretizam kao jedinstvenost nastajanja muzikalnih, govornih i motoričkih elemenata u djetetovom spontanom stvaralačkom izrazu ujedno predstavlja cjeloviti pristup glazbenom odgoju i obrazovanju koji se osobito ističe u suvremenom odgojno-obrazovnom kontekstu.

Pojam sinkretizma u glazbenom odgoju i obrazovanju isticala je hrvatska glazbena pedagoginja Elly Bašić u svojem glazbeno-pedagoškom pristupu ukazujući na važnost djetetovog spontanog, kreativnog izraza putem različitih medija, a u cilju razvoja djetetove cjelovite ličnosti. Kao temeljno metodičko sredstvo koje doprinosi navedenim vrijednostima ističe se improvizacija. U glazbenoj naobrazbi kroz dječje glazbeno stvaralaštvo putem spontane improvizacije dolazi do sinkretizma različitih umjetničkih područja. Naglasak pritom nije na rezultatu nego upravo na samom stvaralačkom procesu koji razvija djetetovu slobodu izraza, maštu, kreativnost te inventivnost općenito. Dijete ponekad u želji za što potpunijim izražavanjem koristi raznovrsne načine kako bi izrazilo svoju maštu i kreativnost, bilo putem glazbe i likovnog izraza, pričom ili pokretom (Bačlija Sušić, 2013).

Iskustvo slobodnog izražavanja i oblikovanja ideja, osjećaja i stavova kod djece putem sinkretičkog pristupa glazbenom odgoju i obrazovanju, također će doprinjeti razvoju djetetovog kreativnog potencijala koji se danas traži u svim područjima te smatra najvažnijom kompetencijom za uspjeh u suvremenom društvu. Kreativna i stvaralačka iskustva potiču intrinzičnu motivaciju, razvoj samopouzdanja i socijalnih vještina, posebice u aktivnostima u skupini. Uz to, djetetov sinkretički izraz, doprinjet će isto tako i djetetovu društveno-emocionalni razvoju kako prosječne i darovite djece, tako i djece s teškoćama u razvoju.

Bilo koji oblik stvaranja i kreiranja nečeg novog, osobnog, nasuprot pukoj reprodukciji i strogoj vezanosti uz notni tekst, izuzetno povoljno djeluje na djetetov kako glazbeni tako i stvaralački razvoj u životu općenito (Bačlija Sušić, 2013). Prenošnjem i dijeljenjem umjetničkog doživljaja i iskustva s drugima djeca će se razviti u kulturnog građana koji će imati potrebu za sudjelovanjem u kulturnome životu zajednice na dobrobit cjelokupnog društva.

LITERATURA:

Članak u časopisu:

1. Abramson R. M. (1980). Dalcroze-Based Improvisations. *RM Abramson - Music Educators Journal*, <https://journals.sagepub.com/doi/10.2307/3395778> Pristupljeno: 22. travnja 2020.
2. Bačlija Sušić, B. (2013). Sinkretizam u kontekstu spontane improvizacije u klavirskoj poduci , *Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena 3: interdisciplinarni pristup glazbi: istraživanje, praksa i obrazovanje*, <https://www.bib.irb.hr/965434>, Pristupljeno: 20. svibanj 2020.
3. Bačlija Sušić, B. (2016). Spontana improvizacija kao sredstvo postizanja samoaktualizacije, optimalnih i vrhunskih iskustava u glazbenoj naobrazbi. *Školski vjesnik : časopis za pedagogijsku teoriju i praksu*, Vol. 65 No. 1 <https://hrcak.srce.hr/177322> Pristupljeno: 22. svibnja 2020.
4. Bačlija Sušić, B. (2016). Komparacija ideja funkcionalne muzičke pedagogije i temeljnih glazbeno-pedagoških koncepata s početka 20. Stoljeća. *Život i škola, LXII* (1), 195-206. <https://hrcak.srce.hr/165131> Pristupljeno: 02. travnja 2020.
5. Bačlija Sušić, B. (2018). Dječje glazbeno stvaralaštvo: stvaralački i autotelični aspekt, *Metodički ogledi: časopis za filozofiju odgoja*, <https://hrcak.srce.hr> Pristupljeno: 10. svibnja 2020.
6. Banks, S. (1982). Orff-Schulwerk teaches musical responsiveness: *Music Educators Journal*, 68(7), pp.42-43, <https://doi.org/10.2307%2F3395939> Pristupljeno: 14. travnja 2020.
7. Bašić, E. (1973). Improvizacija kao kreativni čin, *Umjetnost i dijete*, 26 (5):44-69.
8. Bašić, E.(1981). Psihološka uvjetovanost funkcija brojalice i kreativni proboj metrike i forme standardne lirike, *Umjetnost i dijete*, g. XIII, br. 75, Zagreb,
9. Bašić, E. (1985). Sinkretizam u muzikalnom izražavanju djeteta, *Umjetnost i dijete*, 17 (1):19-56.
10. Bašić, E. (1985). Međusobni utjecaj ponudavskih zemalja na dečije igre, posebno na dečije brojalice, *Zbornik radova XXXII kongresa Saveza udruživanje folklorista Jugoslavije*, I, Samobor
11. Brophy, T. S. (2001). Developing Improvisation in General Music Classes. *Music Educators Journal*, 88 (1), 34-43, <https://doi.org/10.2307/3399775>, Pristupljeno: 01. travnja 2020.

12. Degmečić D., Požgain I., Filaković P. (2005). *Music as Therapy*. časopis <https://hrcak.srce.hr/43621> Pristupljeno: 03. svibnja 2020.
13. Đerđ, Z. (2015). Sinkretizam lutkarskoga kazališta, *Croatian Journal of Education : Hrvatski časopis za odgoj i obrazovanje*, 17 (1), 151-176. <https://hrcak.srce.hr/137848> Pristupljeno: 02. lipnja 2020.
14. Goodman, S. H.; Garber, J. (2017). Evidence-Based Interventions for Depressed Mothers and Their Young Children, časopis: *Child development*, <https://doi.org/10.1111/cdev.12732> Pristupljeno: 15. travnja 2020.
15. Goodwine, B. i suradnici; (2013). Control of cyberphysical systems using passivity and dissipativity based methods, časopis: *European Journal of Control* <https://doi.org/10.1016/j.ejcon.2013.05.018> Pristupljeno: 22. travnja 2020.
16. Hallam, S. (2010). The power of music: Its impact on the intellectual, social and personal development of children and young people, časopis: *International Journal of Music Education* <https://doi.org/10.1177/0255761410370658> Pristupljeno: 01. svibnja 2020.
17. Happ, E. i Happ, R. (2009). Skočizvuk - glazbom i pokretom do cjelovite ličnosti. *Dijete, vrtić, obitelj*, 15 (56), 12-17. <https://hrcak.srce.hr/164814> Pristupljeno: 20. svibnja 2020.
18. Honebein P.C., Duffy T.M., Fishman B.J. (1993) Constructivism and the Design of Learning Environments: Context and Authentic Activities for Learning. In: Duffy T.M., Lowyck J., Jonassen D.H., Welsh T.M. (eds) *Designing Environments for Constructive Learning*. NATO ASI Series (Series F: Computer and Systems Sciences), vol 105. Springer, Berlin, Heidelberg, https://doi.org/10.1007/978-3-642-78069-1_5, Pristupljeno: 13. travnja 2020.
19. Jaques-Dalcroze, E. (1921). *Music and Education*, *First Published October 1*, <https://doi.org/10.1177/002205742109401204> , Pristupljeno: 03. svibnja 2020.
20. Jordan-Decarbo, J. i Nelson, J. A. (2002) *The new handbook of research on music teaching and learning: A project of the Music Educators National Conference*. ISBN 0195138848, págs. 210-242
21. Kratus, J. (1991). Growing with Improvisation, *Structuring the Music Curriculum for Creative Learning* 78 (4), str. 35-40. <https://www.researchgate.net/publication/240727001> Pristupljeno: 06. svibnja 2020
22. Mahn, H. (2012). Vygotsky's Analysis of Children's Meaning Making Processes. *International Journal of Educational Psychology*, 1(2), 100-126. doi:

- 10.4471/ijep.2012.07, <http://dx.doi.org/10.4471/ijep.2012.07> Pristupljeno: 13. lipnja 2020.
23. Matusky, P. (2017). *The Music of Malaysia: The Classical, Folk and Syncretic Traditions. SOAS Studies in Music.*
<https://books.google.hr/books?id=q3bCDgAAQBAJ&dq=syncretic+expression+music+and+art&hl=hr&lr=> Pristupljeno: 10. svibnja 2020.
24. Mead, M. (1987). *Experiencias personales y científicas de una antropóloga, Paidós Iberica Ediciones S A*
[https://scholar.google.hr/scholar?as_vis=0&q=mead+m+1986&hl=hr&as_sdt=0,5,](https://scholar.google.hr/scholar?as_vis=0&q=mead+m+1986&hl=hr&as_sdt=0,5)
Pristupljeno: 10. svibnja 2020.
25. Milić, S. (2007). Razvoj kreativnog kurikuluma. *Metodički ogledi*, 14 (2), 67-82.
<https://hrcak.srce.hr/20772> Pristupljeno: 11. travnja 2020.
26. Miller, K. (2004). *Forging the New Desi Music: Transnational Identity and Musical Syncretism at a South Asian-American Festival.*
<https://escholarship.org/uc/item/0z25368t> Pristupljeno 12. svibnja 2020.
27. Nikolić, L. (2017). Utjecaj glazbe na opći razvoj djeteta. časopis: *Napredak: časopis za pedagoški teoriju i praksu,*
<https://hrcak.srce.hr/202779> Pristupljeno: 13. svibnja 2020.
28. Nola, R.; Sankey, H. (1987). *After Popper, Kuhn and Feyerabend: Recent Issues in Theories of Scientific Method.*,
<https://books.google.hr/books?id=ohysE5rDtQ8C&pg=PA61&lpg=PA61&dq=Nola>, Pristupljeno: 19. svibnja 2020.
29. Rojko, P. (2005). Postoji li funkcionalna muzička pedagogija? *Tonovi*, 45/46,
www.bib.irb.hr > 567013.Postoji_li_FMP.pdf, Pristupljeno: 10. lipnja 2020.
30. Shamrock, M. (1997). Orff-Schulwerk an Integrated Foundation. *Music Educators Journal*, 83 (6), 41-45, <https://doi.org/10.2307/3401278> Pristupljeno: 28. svibnja 2020.
31. Sharpe, M.E. (2004). Inc. All rights reserved, *Journal of Russian and East European Psychology*, Lev Semenovich Vygotsky, *Imagination and Creativity in Childhood*, vol. 42, no. 1, pp. 7–97
32. Vidulin, S. (2016). Glazbeni odgoj djece u predškolskim ustanovama: mogućnosti i ograničenja. *Život i škola*, LXII (1), 221-233. <https://hrcak.srce.hr/165136>
Pristupljeno: 30 lipnja 2020.

33. Vrbančić, D.; i suradnici, (2020). Zbornik radova s Umjetničko-znanstvenog skupa 8. međunarodnog festivala harmonike Bela pl. Panthy , *Glazba kao poticaj i stvaralački prostor*, [www.bib.irb.hr > download > 929939.GKP2018_ulenti](http://www.bib.irb.hr/download/929939.GKP2018_ulenti) Pristupljeno: 01. travnja 2020.
34. Wiles Keller, M. (1974). *The Curriculum and the Art of Teaching, Introducing FLEX Curriculum by The Art of Education University* <https://doi.org/10.1111/j.1949-8594.1974.tb08962.x> Pristupljeno 22. lipnja 2020.

Knjiga:

1. Andreis, J. (1967). *Vječni Orfej*. Zagreb: Školska knjiga
2. Azzara C. D. (1999). *An Aural Approach to Improvisation*. <https://journals.sagepub.com/doi/10.2307/3399555> Pristupljeno: 12. svibnja 2020.
3. Bašić, E. (1957). *Muzički izraz djeteta*, Zagreb, Izdavački zavod JAZU
4. Bašić, E. (1970). *Zadaci i perspektive u istraživanju dječjeg stvaralaštva*, Poreč, bilten Kongres Folklorista Jugoslavije
5. Breitenfeld, D.; Majsec Vrbančić, V. (2008). *Kako pomoći djeci glazbom? : paedomusicoterapia, : Udruga za promicanje različitosti, umjetničkog izražavanja, kreativnosti i edukacije djece i mladeži "Ruke"*, Zagreb
6. Byrne. D. (2014). *Sve o glazbi*. Zagreb: Planetopija.
7. Campbell, P, S. (2010), *Songs in their heads: Music and its meaning in children's lives* (2nd ed.), New York, NY: Oxford University Press.
8. Csikszentmihalyi, M. (2006). *Flow: Očaravajuća obuzetost, Psihologija optimalnog iskustva*. Jastrebarsko: Naklada Slap.
9. Heindorff, L. (2008). *Klassisk musik i förskolan – verklighet eller möjlighet. Växjö: Institutionen för pedagogik*.
10. Ladika, Z, (1987), *Dramsko stvaralaštvo za djecu*, Dijete i kreativnost, Zagreb, Globus
11. Letica, M.; Rudolf P. D.; Kolak, M.; Čačić Manojlović, V.; Jembrih Odak, V.; Ivković, M.; Tijak, D.; Perak Lovričević, N.; Sućeska Ligutić.; Tavčar, A.; Haluza, M.; Ambruš Kiš, R.; Munić, S.; Lučić, K. (2005). *Glazbeno učilište Elly Bašić*, Zagreb, Profil International,
12. Maslow A. (1954). *Motivation and Personality*, Harper & Row, Publishers, Inc.
13. *Nacionalni kurikulum za rani i predškolski odgoj i obrazovanje* (2014). Republika Hrvatska, Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa, Zagreb

14. Rojko, P. (1996). *Metodika nastave glazbe*. Teorijsko–tematski aspekti. Osijek, Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet.
15. Slunjski, E. (2012). *Tragovima dječjih stopa*, Zagreb: Profil.
16. Starc, B., Čudina-Obradović, M., Pleša, A., Profaca, B., Letica, M. (2004.): *Osobine i psihološki uvjeti razvoja djeteta predškolske dobi*. Zagreb: Golden Marketing. Tehnička knjiga
17. Trister Dodge, D; Colker, L. J. i Heroman, C, (2002). *The Creative Curriculum for preschool*, Washington DC: Teaching Strategies.
18. Watson, V. (2012). *Teaching Your Young Child Music*. Hong Kong: Brillkids

Mrežna stranica:

1. <https://study.com/>
2. <https://wsimag.com/>
3. <https://www.iresearchnet.com/>
4. <https://www.wikipedia.org/>
5. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=56138>
6. <https://uawildoleft.ru/ku%C4%87a/17475-sinkretizam-u-filozofiji-zna%C4%8Denje-ovog-koncepta.html>,
7. <https://hr.unionpedia.org/Svi:Sinkretizam>
8. <https://uawildoleft.ru/ku>
9. <https://proleksis.lzmk.hr/4598/>
10. <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=56138>

PRILOG: Sveučilište u Zagrebu,
Učiteljski fakultet - Odgojiteljski smijer
Student: Vanja Repić
Izvanredni student RPOO

Mentor: Doc. Dr. Sc. Blaženka Bačlija Sušić
Tema: Sinkretički pristup glazbenom odgoju
i obrazovanju

ANKETNI UPITNIK

Sinkretički pristup glazbenom odgoju i obrazovanju

1. Spol

- a) Žensko
- b) Muško

2. Dob

- a) Od 20 do 30 godina
- b) Od 30 do 40 godina
- c) Od 40 do 60 godina

3. Radno iskustvo

- a) Od 0 do 10 godina
- b) Od 10 do 20 godina
- c) Od 20 do 40 godina

4. Jeste li upoznati s pojmom sinkretičkog pristupa glazbenom odgoju i obrazovanju ?

- a) Da
- b) Ne
- c) Ne znam

5. Jeste li upoznati s radom hrvatske glazbene pedagoginje Elly Bašić ?

- a) Da
- b) Ne

c) Ne znam

6.) Imate li u vrtiću ili igraonici Orffov instrumentarij?

a) Da

b) Ne

c) Ne znam

7. Dopuštate li djeci kod pjevanja u skupini da sama osmisle i izmjene tekst riječi pjesme?

a) Da

b) Ne

c) Ne znam

8. Improvizirate li Vi nekad neke pjesmice za djecu?

a) Da

b) Ne

c) Ne znam

9. Smatrate li da glazbene aktivnosti pozitivno utječu na razvoj djeteta?

a) Da

b) Ne

c) Ne znam

Izjava o izvornosti završnog/diplomskog rada

Izjavljujem da je moj diplomski rad izvorni rezultat mojeg rada te da se u izradi istoga nisam koristio drugim izvorima osim onih koji su u njemu navedeni.

(vlastoručni potpis studenta)