

Ritam u pjesmama udžbenika Glazbene kulture Razigrani zvuci za 1. razred osnovne škole

Tenžera, Iva

Master's thesis / Diplomski rad

2021

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:189:368816>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-20**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Teacher Education - FTERI Repository](#)



SVEUČILIŠTE U RIJECI
UČITELJSKI FAKULTET U RIJECI

Iva Tenžera

**Ritam u pjesmama udžbenika Glazbene kulture *Razigrani zvuci* za 1.
razred osnovne škole**

DIPLOMSKI RAD

Rijeka, 2021.

SVEUČILIŠTE U RIJECI

UČITELJSKI FAKULTET U RIJECI

Integrirani preddiplomski i diplomski Učiteljski studij

Ritam u pjesmama udžbenika Glazbene kulture *Razigrani zvuci* za 1.

razred osnovne škole

DIPLOMSKI RAD

Predmet: Glazbeno pismo

Mentor: Darko Đekić, viši predavač

Student: Iva Tenžera

Matični broj: 0116124197

Rijeka, siječanj, 2021.

IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

„Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da sam diplomski rad izradila samostalno, uz preporuke i savjetovanje s mentorom. U izradi rada pridržavala sam se Uputa za izradu diplomskog rada i poštivala odredbe Etičkog povjerenstva za studente/studentice u Rijeci o akademskom poštenju“.

Potpis studentice:

SAŽETAK

Jedan od primarnih pojmova u glazbi jest ritam, no ritam postoji u svim sferama čovjekova života i djelovanja te ima znatan utjecaj na čovjekov život. Od vremena primitivnih naroda, preko grčkih filozofa koji su se bavili sistematizacijom pojma ritma, pa sve do našega doba, raspravljalo se o ritmu i njegovoj važnosti. Stoga su kroz stoljeća stvarane mnoge definicije koje su pokušavale izraziti sveobuhvatnost pojma ritma.

Ono što se smatra važnim jest činjenica da je ritam jedan od najstarijih vrsta komunikacije te kao takav ima veliku ulogu i u razvoju djeteta. Obzirom da je ritam kao pojam apstraktan, važno ga je konkretizirati kako bi ga djeca lakše usvojila. Osim putem ritamskih slogova i govorenih trajanja to se postiže i glazbenim igrama i brojalicama. Glazbena kreativnost je jedno od nastavnih područja predmeta glazbene kulture pri kojem se može ostvarivati navedeno glazbeno stvaralaštvo u svrhu razvijanja ritamskih sposobnosti.

Svrha ovog diplomskog rada je analiza pojavnosti ritamskih struktura u pjesmama udžbenika *Razigrani zvuci 1*, za prvi razred osnovne škole. Analizom se zaključuje najveća zastupljenost osminki i to u devetnaest od ukupnih dvadeset i osam pjesama, potom četvrtinki u osam pjesama.

Također su najzastupljenije četverodobna i dvodobna mjera, te četvrtinka kao osnovna jedinica mjere.

Ključne riječi: ritam, mjera, pjesma za djecu

ABSTRACT

One of the most important concepts in music is surely rhythm, although rhythm exists in all spheres of life and action and has significant impact on humans. Starting from primitive cultures, through Greek philosophers who dealt with the systematization of the rhythm, until our time, rhythm and its importance have been gratefully discussed. Over the centuries, there were many definitions that sought to express the comprehensiveness of the rhythm.

Rhythm is one of the oldest form of communication that plays a major role in child's development. Since the concept of rhythm is abstract it is important to concretize it so children could learn it more easily. Apart from rhythmic syllables and spoken durations, this could also be achieved through musical games and counting rhymes. Music creativity is one of the teaching areas of the subject *glazbena kultura* in which the aforementioned musical creativity can be achieved and in purpose of developing rhythmic abilities.

The main purpose of this thesis is to analyze the occurrence of rhythmic structures in the songs of the textbook *Razigrani zvuci 1*, for the first grade of primary school. After the analysis the conclusion is that there is the highest number of eighth note in nineteen out of twenty-eight songs, followed by quarter notes in eight songs.

The most common measures are 4/4 and 2/4 and also quarter notes are set as basic units of measurement.

Keywords: rhythm, measure, children songs

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. RITAM	2
2.1. ZVUK.....	2
2.2. TON.....	2
2.3. NOTE I NJIHOVE VRIJEDNOSTI	3
2.3.1. <i>Produljivanje trajanja tonova i stanki</i>	4
2.4. DOBA.....	6
2.5. MJERA	6
2.5.1. <i>Jednostavne mjere</i>	9
2.5.2. <i>Složene mjere</i>	9
2.5.3. <i>Polimetar</i>	9
2.5.4. <i>Odnos ritma i mjere</i>	10
2.5.5. <i>Sastavljeni ritam</i>	10
2.5.6. <i>Poliritam</i>	11
2.6. RITMIČKE POSEBNOSTI.....	12
2.6.1. <i>Duola</i>	12
2.6.2. <i>Triola</i>	13
2.6.3. <i>Kvartola</i>	13
2.6.4. <i>Kvintola</i>	13
2.6.5. <i>Sekstola</i>	14
2.6.6. <i>Septimola</i>	14
2.6.7. <i>Sinkopa</i>	15
2.7. TEMPO.....	15
3. RAZVOJ RITMA KROZ POVIJEST	16
3.1. RITAM U GLAZBI PRIMITIVNIH NARODA.....	16
3.2. RITAM U GLAZBI NARODA BLISKOG I DALEKOG ISTOKA	16
3.2.1. <i>Egipat i Mezopotamija</i>	17
3.2.2. <i>Kina</i>	17
3.2.3. <i>Indija</i>	18
3.2.4. <i>Palestina</i>	18
3.2.5. <i>Glazbeni odgoj i obrazovanje starog vijeka</i>	18
3.3. RITAM U STAROJ GRČKOJ	18
3.3.1. <i>Glazbeni odgoj i obrazovanje u staroj Grčkoj</i>	20
3.4. RITAM U GLAZBI SREDNJEG VIJEKA.....	20
3.4.1. <i>Glazbeni odgoj i obrazovanje srednjeg vijeka</i>	22
3.5. RITAM U RENESANSI	22
3.5.1. <i>Glazbeni odgoj i obrazovanje renesanse</i>	23
3.6. RITAM U BAROKU	23
3.6.1. <i>Glazbeni odgoj i obrazovanje baroka</i>	24
3.7. RITAM U KLASICIZMU.....	24
3.7.1. <i>Glazbeni odgoj i obrazovanje klasicizma</i>	24
3.8. RITAM U ROMANTIZMU	25
3.8.1. <i>Glazbeni odgoj i obrazovanje romantizma</i>	25
3.9. RITAM U MODERNI.....	25
3.9.1. <i>Glazbeni odgoj i obrazovanje moderne</i>	26
4. RITAM KOD DJECE	27
4.1. RITAMSKA SPOSOBNOST.....	27
4.2. PERCEPCIJA RITMA	28

4.2.1.	<i>Instinktivne teorije ritma</i>	29
4.2.2.	<i>Fiziološke teorije ritma</i>	29
4.2.3.	<i>Motorne teorije ritma</i>	30
4.3.	SAVLADAVANJE RITMA.....	30
4.4.	METODE UČENJA RITMA.....	30
4.4.1.	<i>Sustav govorenih trajanja</i>	30
4.4.2.	<i>Ritamski slogovi</i>	31
4.4.3.	<i>Ritamska gimnastika</i>	32
4.5.	BROJALICE.....	33
4.5.1.	<i>Govorena brojlica</i>	33
4.5.2.	<i>Pjevana brojlica</i>	34
4.5.3.	<i>Konkretna brojlica</i>	34
4.5.4.	<i>Besmislena brojlica</i>	34
4.5.5.	<i>Kombinirana brojlica</i>	35
4.6.	GLAZBENE IGRE.....	35
5.	GLAZBENA NASTAVA I ODGOJ U REPUBLICI HRVATSKOJ	36
5.1.	NASTAVNI PLAN I PROGRAM.....	36
5.1.1.	<i>Nastavna područja predmeta glazbene kulture u 1. razredu osnovne škole</i>	36
5.2.	KURIKULUM NASTAVNOG PREDMETA GLAZBENA KULTURA ZA OSNOVNE ŠKOLE I GLAZBENE UMJETNOSTI ZA GIMNAZIJE U REPUBLICI HRVATSKOJ.....	39
5.2.1.	<i>Domene nastave glazbene kulture za 1. razred osnovne škole</i>	40
6.	RITAM U PJESMAMA UDŽBENIKA GLAZBENE KULTURE RAZIGRANI ZVUCI ZA 1. RAZRED OSNOVNE ŠKOLE	42
7.	ZAKLJUČAK	48
8.	LITERATURA	49

1. UVOD

Glazba postoji otkad postoje i ljudi te je svakodnevni dio čovjekova života. Kako se razvijao svijet pod utjecajem društvenih okolnosti i različitih zbivanja, tako se razvijala i glazba.

Sve teče, sve se mijenja ili *Panta rei* poznata je poslovice pripisivana grčkom filozofu Heraklitu, a odnosi se na vječno nastajanje i promjenu, neprekidno kretanje, mijenjanje, nastajanje i nestajanje. Sve se odnosi na razvoj i tijek, a tijek je ritam. Ritam dolazi od starogrčke riječi *rhythmus* koja označava tijek vremena, a u svom najširem smislu odnosi se na poredak u uzastopnom ponavljanju nekih pojava u pravilnim vremenskim razmacima. Ritam nije samo primaran element glazbe, već je kao osnova gibanja prisutan u svim sferama čovjekova života.

Naslov ovog diplomskog rada je *Ritam u pjesmama udžbenika Glazbene kulture Razigrani zvuci za 1. razred osnovne škole*. Kao što govori i sam naslov, tema rada je analiza ritamskih struktura u pjesmama navedenog udžbenika za prvi razred.

Diplomski rad je koncipiran kroz sveukupno šest velikih poglavlja, od čega se prva dva poglavlja odnose na raščlambu i objašnjenje samog pojma ritma. Započinje se od početka - zvuka, kako bi se kroz objašnjavanje navedenog došlo do značenja ritma. S obzirom na činjenicu da je ritam prisutan od prapočela glazbe bilo je potrebno istražiti načine njegove pojavnosti kroz povijesna razdoblja, stoga se sljedeća poglavlja odnose na razvoj ritma. U četvrtom se poglavlju obrađuju pojmovi poput ritamske sposobnosti i percepcije ritma, kao i metode učenja ritma kod djece. Peto se poglavlje odnosi na glazbenu nastavu i odgoj u Republici Hrvatskoj. Posljednje poglavlje analiza je struktura ritma koje se pojavljuju u udžbeniku *Razigrani zvuci*, namijenjen prvom razredu osnovne škole.

Cilj rada je istražiti strukture ritma koje su najzastupljenije u udžbeniku glazbene kulture *Razigrani zvuci 1* za 1. razred osnovne škole.

2. RITAM

Smisao i ljubav za pravilan tok i sklad od prirode je usađena u dušu čovječju, pa zato sve što se pravilno izmjenjuje, giba i teče godi svijesti ljudskoj (Majnarić, 1948: 1). Tako je starogrčki filozof Platon opisao pravilnost u izmjenjivanju te ju je nazvao *rhythmos* iz koje je zatim izvedena riječ *ritam*. Ritam u glazbi možemo prema tome definirati kao red u nizanju tonova i zvukova, odnosno red i osnovu gibanja. Ritam kao takav pojavljuje se u čovjekovom svakodnevnom življenju - disanju, hodanju, govorenju, kucanju srca i slično (Tomašić, 2003).

Ritam, odnosno samo značenje njegovoga pojma, ne možemo isključivo ograničiti na glazbu s obzirom na svijest postojanja ritma u svim sferama čovjekova života te ostalim umjetnostima. Zbog toga ritam smatramo mnogoznačnim pojmom (Rojko, 2012).

Kako bismo definirali ritam u glazbi, potrebno je napomenuti da glazbu shvaćamo kao kretanje, odnosno vremensku umjetnost. Pritom ritam spada u glazbenu dimenziju vremena (Albersheim, 1973, prema Rojko 2012).

U svrhu razumijevanja kompleksnosti pojma ritma, primarno je krenuti od definiranja zvuka i njegovih karakteristika.

2.1. Zvuk

Sve ono što možemo razabrati sluhom nazivamo zvuk. Zvuk nastaje kada dolazi do titranja određenog elastičnog tijela (to može biti žica, drvena ili metalna pločica i slično) ili zračnoga otvora cijevi koji pri napetom stanju teži ka stanju mirovanja i nadalje titrajući širi zvučne valove. Zvukove možemo podijeliti na određene i neodređene. Određeni zvukovi odnose se na ljudski glas, zvuk zvona i slično, dok u neodređene zvukove ubrajamo ono što možemo čuti u svojoj okolini - šumove, grmljavinu, kočnice i slično (Tomašić, 2003).

2.2. Ton

Pravilno titranje nazivamo tonom, a on nastaje kada je sporedna frekvencija (učestalost titranja) u stalnom i pravilnom odnosu na glavnu frekvenciju (Petrović, 2007). Završki (1995) navodi četiri karakteristična obilježja tona:

- Visina - odnosi se na broj titraja čestica u sekundi - što je broj titraja veći, visina tona je viša

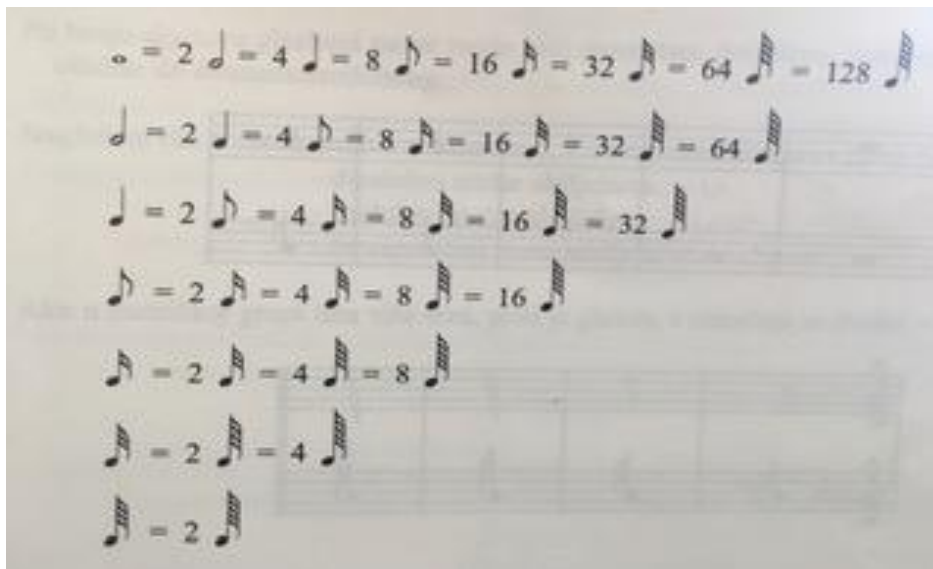
- Jačina - odnosi se na veličinu amplitude titraja - što je putanja dulja, ton je jači
- Boja - odnosi se na izvor, njegov oblik i građu te način proizvodnje tona
- Trajanje - odnosi se na trajanje titranja čestica - ukoliko dođe do prestanka titranja, nestaje i ton

S obzirom na određene međuodnose grupa tonova po dužini trajanja, u glazbi se trajanje tonova mjeri relativno (Prenc, 1997). Ritam direktno ovisi o trajanju tonova. Ono se bilježi notama, a oblici nota ga određuju (Tomašić, 2003).

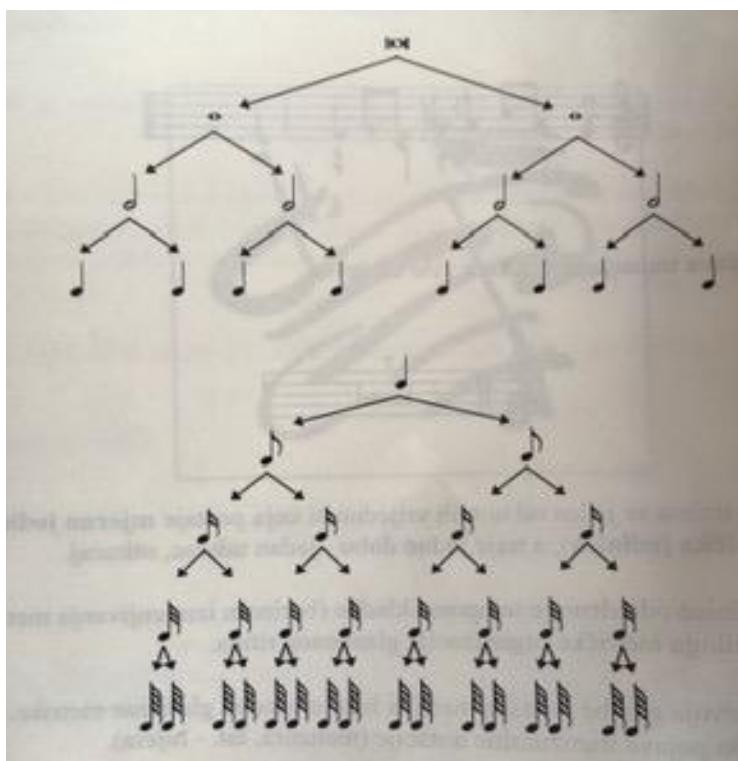
2.3. Note i njihove vrijednosti

Kao što je ranije navedeno, trajanje tonova zapisuje se notama različita oblika koje određuju njihovu vrijednost (Prenc, 1997). Cijela nota osnovni je notni oblik te njome započinje suvremeni sustav notnih vrijednosti. Sve sljedeće notne vrijednosti sustava upola su kraće od prethodne, što bi se matematičkim rječnikom izrazilo kao binarnost. Notne se vrijednosti nazivaju u odnosu na cijelu notu čija su ustvari polovina, četvrtina, osmina, šesnaestina i tako dalje. Pauza ili stanka odgovara svakoj noti i označava izostajanje zvuka te je istog naziva i vrijednosti kao njena nota (Petrović, 2007).

Slika 1: Pregled notnih vrijednosti i njihova trajanja (Prenc, 1977: 105)



Slika 2: Pregled notnih vrijednosti i njihovih odnosa (Prenc, 1997: 105)



2.3.1. Produljivanje trajanja tonova i stanki

Svaka notna vrijednost ima mogućnost produljivanja na više načina:

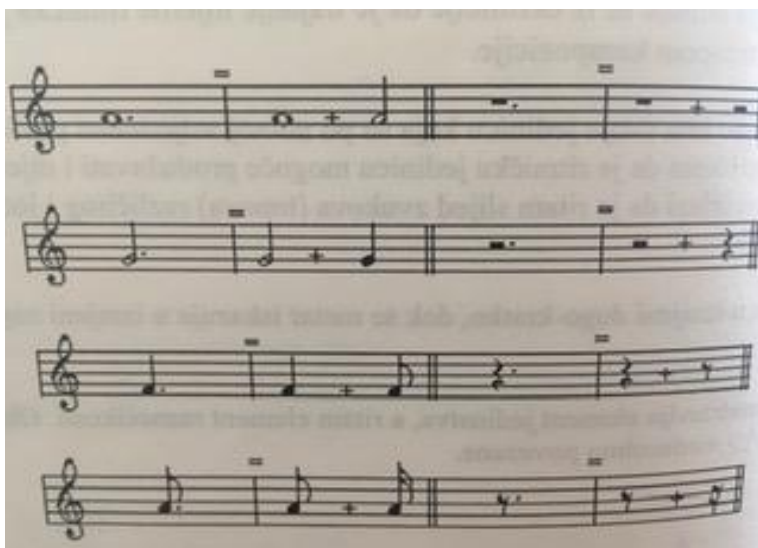
- Ligatura - luk kojim se spajaju note jednake visine te je najčešće korištena pri produljivanju ritmičkoga trajanja note u idući takt. Note koje spajaju luk traju onoliko koliko je ukupan zbroj trajanja spojenih nota te se izvode bez prekidanja (Šamanić, 2011)

Slika 3: Ligatura (Šamanić, 2011: 10)



- Note s točkom - ukoliko s desne strane notne glave stoji točka, ona označava produljivanje trajanja note za pola njene vrijednosti, a isto se odnosi i na pauzu. Note s točkom nazivaju se i punktirane note (Prenc, 1997)

Slika 4: Nota s točkom (Prenc, 1997: 118)



- Korona, odnosno fermata - grafički je znak za produljivanje trajanja pola označene note. Može se postaviti iznad taktne crte (kratak prekid), ispod ili iznad note, pauze ili akorda, a najčešće je to na kraju samoga odlomka ili skladbe. Trajanje korone ovisi o tempu i karakteru skladbe (Šamanić, 2011)

Slika 5: Korona (Šamanić, 2011: 11)



2.4. Doba

Kao što je ranije navedeno, glazba se odvija u vremenu, a osnovna vremenska jedinica putem koje mjerimo ostala dulja ili kraća trajanja zvukova i tonova naziva se glazbenom dobom. Dobu tako u glazbi definiramo kao relativno kratak vremenski period, jednaka trajanja. Ona u glazbenoj izvedbi pripada ritmu umjetničkog izvođenja. Doba se može označiti notom bilo koje vrijednosti, no najčešće su dobe označene osminkom, polovinkom te četvrtinkom. (Tomašić, 2003). Protok i organizacija doba spada u vremenski okvir glazbe, odnosno u vremensku mrežu koju čine terze i arze. Zvukovi glazbenih djela uglavnom se ne sastoje od jednakih trajanja te se samo pojedini u trajanju izjednačuju s trajanjem dobe (Petrović, 2007).

Dobe možemo podijeliti na binarne dobe i ternarne dobe. Binarne dobe imaju dva jednaka dijela u svome sastavu te ih prikazujemo putem bilo koje notne vrijednosti. Dijelovi dobe binarnog tipa dvije su note s vrijednošću koja po sustavu trajanja slijedi nakon notne vrijednosti odabrane za dobu. Ukoliko se dakle radi o cijeloj noti, dvije polovinke će biti njena dva jednaka dijela. Ternarne dobe sastoje se od tri jednaka dijela. Za njeno se prikazivanje produljuje nota kojom se prikazuje doba binarnoga tipa te se dodaje treći dio trajanja jednakog dvaju postojećima njezina sastava. Do takvog produljenja dolazi punktiranjem, odnosno dodavanjem točke uz notu koja prikazuje dobu. Ukoliko se radi primjerice o četvrtinki, njeni će sastavni dijelovi biti osminke ili osminske pauze (Petrović, 2007).

2.5. Mjera

Kada govorimo o mjeri u glazbi, govorimo o pravilnom izmjenjivanju relativno jednakih uzoraka, doba, sastavljenih od arze i teze (Tomašić, 2003.). Mjere se razvrstavaju u odnosu na broj i vrstu doba u taktu na početku skladbe u obliku razlomka, gdje gornji broj prikazuje broj doba unutar takta, a donji jedinicu mjere. Ritam se dakle najlakše spoznaje nizom zvukova jednakoga trajanja, ukoliko su pojedini namjerno istaknuti. Takvo se isticanje shvaća čvrstim oslanjanjem ili kao povećana usredotočenost na određene zvukove niza, a time dolazi do uspostavljanja jasnog ritamskog toka (Petrović, 2007).

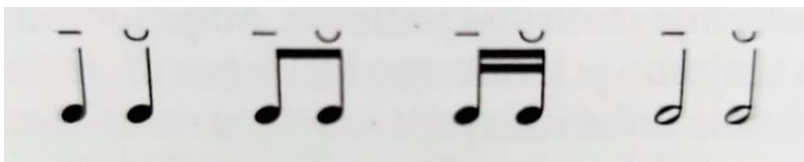
Kada niz tonova traje jednako dugo, odnosno u jednakim vremenskim razmacima, slijed arza i teza može se izvoditi slobodno. Točnije, binari i ternari se neomeđeno nižu te tada govorimo o slobodnom ritmu. No ukoliko se tonovi nižu u isključivo binarima ili isključivo ternarima, ritam je tada menzuriran, odnosno ukalupljen u mjere. Raznolikim gibanjem tonova u okviru

mjere postiže se bogatstvo ritma, dok slijed jednakih vremenskih trajanja u samim dobama može djelovati monotono u duljem toku. (Tomašić,2003.)

Dva sastavna dijela ritma čine arza i teza, pri čemu je arza doba koja označava nenaglašen, opušten zvuk (laka doba), dok je teza naglašen, istaknut zvuk (teška doba). Pritom se naglašeni slog označuje makronom (-), a nenaglašeni oznakom breve (˘) (Petrović, 2007). Važno je naglasiti da teza označuje ritamski tok melodije, a ne predstavlja viši ton, odnosno intenzitet - jačinu, snagu ili glasnoću. Ona povezuje sve elemente ritma (trajanje, visinu, boju i jačinu), odnosno označava vremensku točku pri kojoj se ritamsko gibanje smiruje, zastane ili nastavlja novim ritamskim impulsom spojenim s prethodnim (Tomašić, 2003).

Prema Tomašić (2003) osnovna se ritamska jedinica ili stopa sastoji od dvije ili tri dobe. Binar (lat. *binarius* = dvočlan, dvostruk) predstavlja ritamsku jedinicu koja se sastoji od teze i arze.

Slika 6: Binar (Tomašić, 2003: 18)



Postoje dva oblika binara:

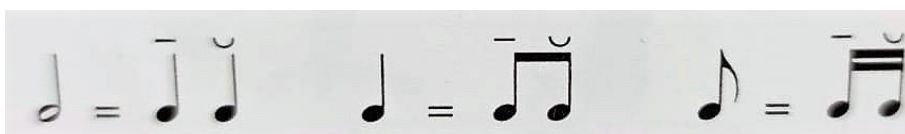
1. Dvije odijeljene dobe jednaka trajanja

Slika 7: Oblik binara (Tomašić, 2003: 18)



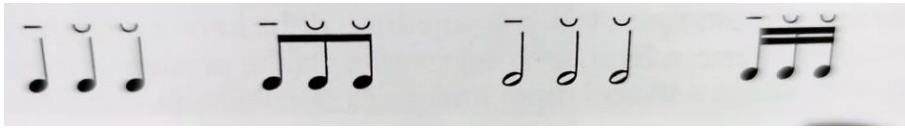
2. Dvije dobe koje su stopljene u jednu vremensku cjelinu gdje se potom piše samo jedna nota predstavljajući trajanje dvije dobe

Slika 8: Oblik binara (Tomašić, 2003: 18)



Ritamski uzorak sastavljen od teze i dviju arza naziva se ternar (lat. *ternarius* = trodijelan).

Slika 9: Ternar (Tomašić, 2003:19)



Ternar može imati tri oblika:

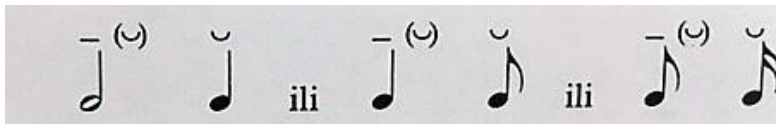
1. Jednako trajanje triju odjeljenja

Slika 10: Oblik ternara (Tomašić, 2003:19)



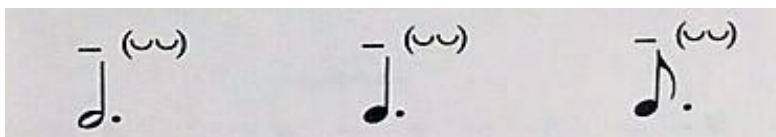
2. Arza i teza spojene u jednu notu

Slika 11: Oblik ternara (Tomašić, 2003:19)



3. Sve tri dobe spojene u jedno trajanje

Slika 12: Oblik ternara (Tomašić, 2003:19)



Ritamsko uporište svake prve note i binara i ternara čini teza, a nakon nje mogu slijediti isključivo jedna ili dvije arze. Važno je pritom napomenuti kako iza i ispred teze može stajati samo arza, dakle ne mogu slijediti dvije teze zaredom (Tomašić, 2003).

Prema Petrović (2007) mjera se može razvrstati u odnosu na vrstu doba i na broj doba u taktovima te slijedom toga razlikujemo:

- Mjere s dobama binarnog tipa - u skladbama gdje se odvija pretežno binarna podjela doba
- Mjere s dobama ternarnog tipa - odnosi se na mjeru skladbe gdje se pretežno odvija ternarna podjela doba
- Mješovite mjere - skladbe koje sadrže dobe i ternarnog i binarnog tipa

2.5.1. Jednostavne mjere

Uzimajući u obzir broj ritamskih jedinica, jednostavne mjere sastavljene su ili od isključivo jednog binara (dvije dobe) ili jednog ternara (tri dobe). Pri tome se dobe označuju četvrtinkom, polovinkom ili osminkom, dok su šesnaestinka i cijela doba rijetkost (Tomašić, 2003). Najčešće dvodobne mjere su dvočetvrtinska te dvopolovinska, a trodobne tročetvrtinska, tropolovinska te troosminska. Jednostavne mjere sastoje se od isključivo jedne teze (Prenc, 1997).

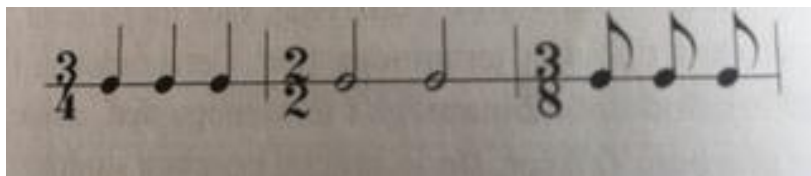
2.5.2. Složene mjere

Složene mjere dijele se na dvosložne (dva binara ili ternara), trosložne (tri binara ili ternara) te četverosložne (četiri binara ili ternara) mjere. Uzimajući u obzir vrstu binara ili ternara složene mjere mogu biti jednolike (simetrične) ili mješovite (asimetrične). Jednolike se mjere sastoje ili od ternara ili od binara, dok su mješovite izmiješane. Dvosložne mjere sastoje se od dvije osnovne ritamske jedinice te su složene simetrično ili asimetrično, trosložne od tri te četverosložne od četiri ritamske jedinice (Tomašić, 2003).

2.5.3. Polimetar

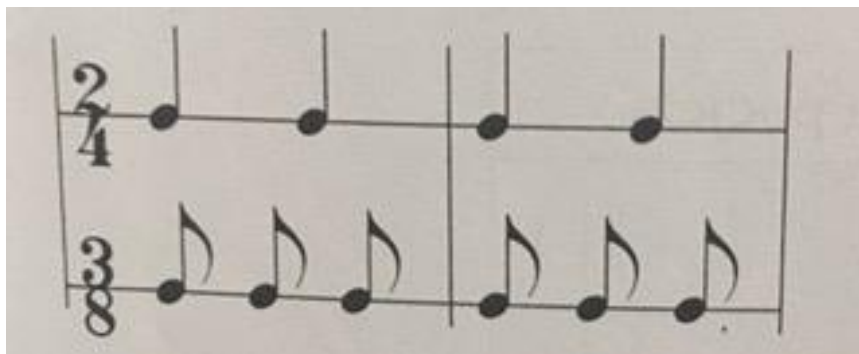
Nizanje, odnosno spajanje dvaju ili više različitih mjera naziva se polimetrija. Razlikuju se dvije vrste - vertikalna i horizontalna. Vertikalna polimetrija odnosi se na pojavu gdje dolazi do suprotstavljanja jedne dionice pisane u određenoj mjeri s drugom dionicom pisanom u drugačijoj mjeri (Prek, Završki, 1990).

Slika 13: Vodoravni polimetar (Petrović,2007:20).



Pojava da se u toku iste dionice svaki takt piše u drugoj mjeri naziva se horizontalna polimetrija (Prek i Završki, 1990).

Slika 14: Okomiti polimetar (Petrović, 2007:21)



2.5.4. Odnos ritma i mjere

Vremensku dimenziju glazbe uz ritam čine mjera i tempo, prilikom čega često dolazi do konfuzije. Naime fraza *brzi ritam* učestalo je korištena pri svakodnevnom govorenju, premda znamo da brzinu određujemo kao element tempa (Rojko, 2012). Također je važno odijeliti definiciju mjere i ritma te se pritom najprikladnijim čini definiranje tih dvaju pojmova usporedno - mjeru gledajući kao okvir u kojem se događa ritam (Požgaj 1950) ili pak gledajući ih kao pozadinu i figuru, gdje mjera čini pozadinu, a ritam figuru (Rojko, 2012).

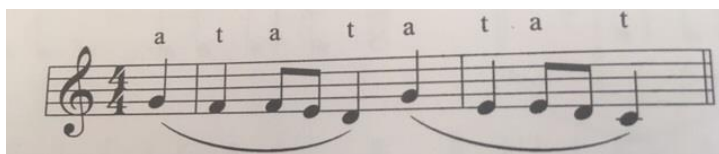
Kada se u složenim mjerama ritam sastoji od više teza i više arza, točnije od nekoliko jednostavnih osnovnih ritmičkih jedinica koje su povezane u jednu cjelinu, tada govorimo o sastavljenom ritmu. Arza i teza u sastavljenom ritmu složenih mjera često su skupine nota, za razliku od samo jedne note kao što je to slučaj kod jednostavnog ritma. Dakle sastavljeni se ritam sastoji od više od jedne note i na tezu i na arzu, dok se jednostavni ritam sastoji od jedne note na tezu i jedne note na arzu (Prenc, 1997).

2.5.5. Sastavljeni ritam

Sastavljeni ritam može nastati na dva načina:

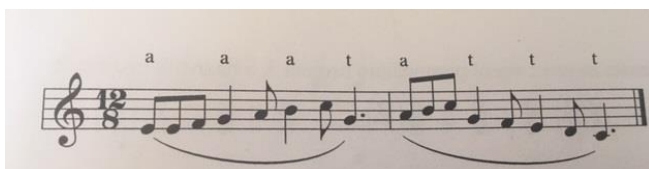
- a) Nizanjem, odnosno povezivanjem dvaju ili više jednostavnih ritmova, na način da svaki ternar ili binar ima svoju tezu i svoju arzu, tako da svaka teza označuje kraj jednoga, a svaka arza početak sljedećega ritma

Slika 15: Sastavljeni ritam (Tomašić, 2003:32)



- b) Stapanjem, odnosno sažimanjem osnovnih ritmova na način da teza poprima dvije uloge: kao teza prvog jednostavnog ritma i kao arza drugog jednostavnog ritma, a time nastaje niz od više uzastopnih arza i teza (Tomašić, 2003)

Slika 16: Sastavljeni ritam (Tomašić, 2003:32)

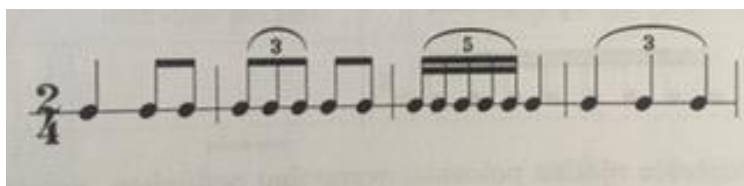


Ritam i mjera mogu biti u različitim odnosima. Ukoliko je mjera primjerice trodobna, a na svakoj se dobi izvodi jedna nota, tada su mjera i ritam jednaki. No kada je mjera trodobna i broj nota u svakom taktu drugačiji, mjera i ritam se ne podudaraju (Tomašić, 2012). Ritam i mjera, ukoliko postoji veći broj dionica, mogu stvoriti još neke određene odnose: poliritam, polimetar te izaritam (Vasiljević, 1999).

2.5.6. Poliritam

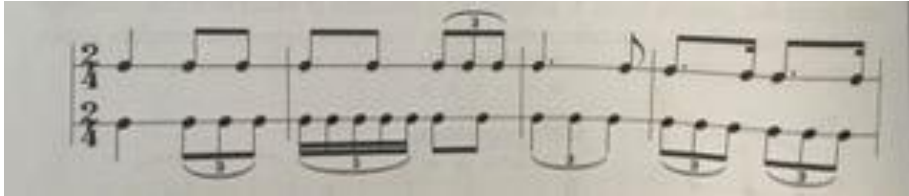
Poliritam se odnosi na istovremeno gibanje najmanje dvaju dionica u različitom ritmu, no na način da se osnovni metrički akcenti podudaraju (Prek, Završki, 1990). Takva podjela može biti vodoravna, ukoliko skupine koje su nastale pravilnom i nepravilnom podjelom slijede neposredno jedna za drugom (Petrović, 2007).

Slika 17: Vodoravni poliritam (Petrović, 2007:24)



Poliritam se naziva okomitim ukoliko skupine nastale pravilnom i nepravilnom podjelom istovremeno nastupaju u dvije dionice glazbenog djela (Petrović, 2007)

Slika 18: Okomiti poliritam (Petrović, 2007:24)



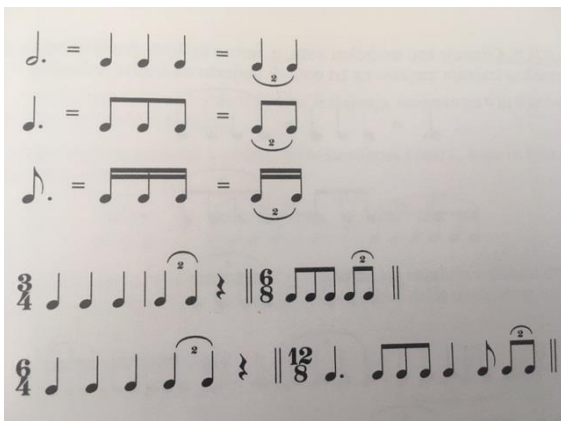
2.6. Ritmičke posebnosti

Sve se notne vrijednosti, osim onih najkraćih, mogu dijeliti na dvije ili više različite ili iste kraće notne vrijednosti (Prenc, 1997). Primjerice polovinu možemo matematički podijeliti isključivo na dvije četvrtine, četiri osmine i tako dalje, no to vremensko trajanje u notnom pismu označeno polovinkom može se podijeliti na tri ili pet jednakih kraćih vremenskih razdoblja. Takvo matematičko odstupanje pri podjeli nota na kraća trajanja bilježi se lukom te određenim brojem (Tomašić, 2003).

2.6.1. Duola

Duola nastaje ukoliko jednu notu, normalno dijeljenu na tri jednaka kraća dijela, podijelimo na dva jednaka dijela.

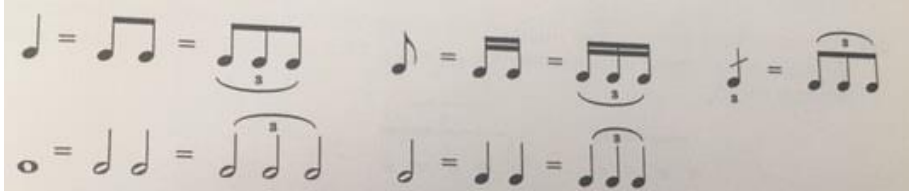
Slika 19: Duola (Tomašić, 2003:35)



2.6.2. Triola

Ukoliko se nota, normalno dijeljena na dvije jednake note kraćeg trajanja, podijeli na tri jednake note, nastaje triola.

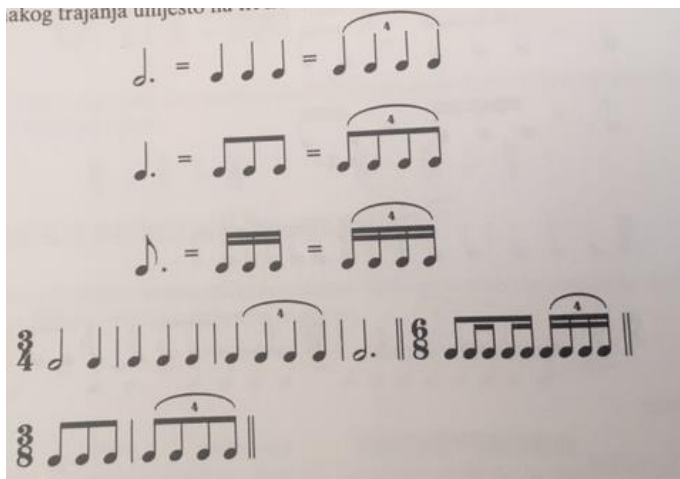
Slika 20: Triola (Tomašić, 2003:35)



2.6.3. Kvartola

Kvartola je pravilna podjela trodjelne note na četiri kraće note jednaka trajanja.

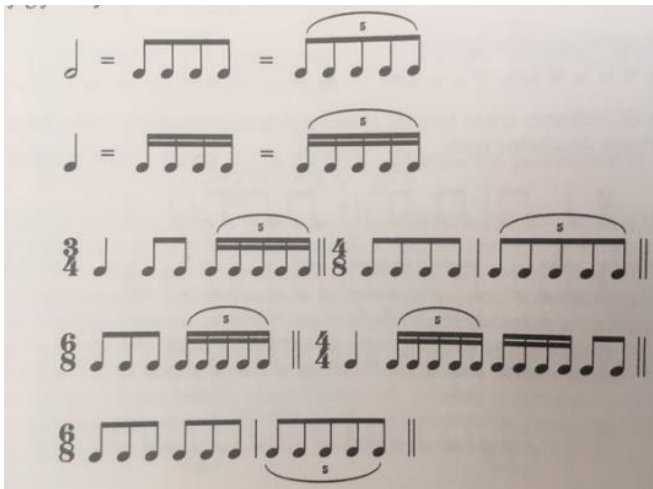
Slika 21: Kvartola (Tomašić, 2003:36)



2.6.4. Kvintola

Kvintola nastaje ako se nota, koja se uobičajeno dijeli na tri, četiri ili šest kraćih nota, podijeli na pet kraćih nota.

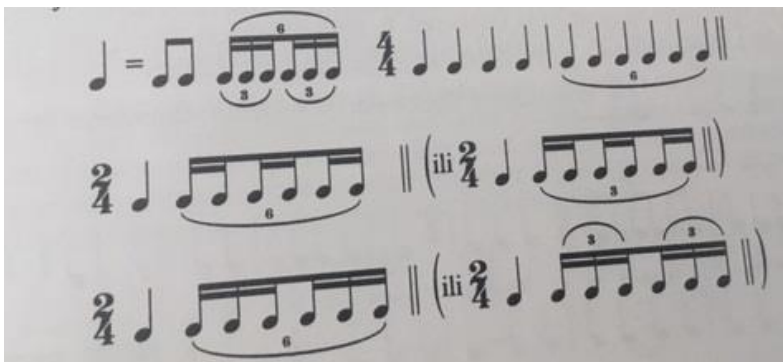
Slika 22: Kvintola (Tomašić, 2003:36)



2.6.5. Sekstola

Pravilnom podjelom note na šest jednakih kraćih trajanja, umjesto na četiri ili osam, nastaje sekstola.

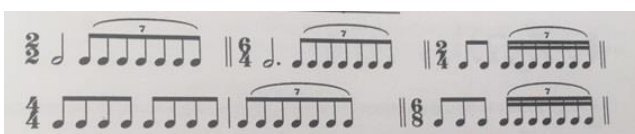
Slika 23: Sekstola (Tomašić, 2003:37)



2.6.6. Septimola

Septimola ili septola nastaje ukoliko se nota dijeli na sedam kraćih dijelova, umjesto na četiri, šest ili osam kraćih nota.

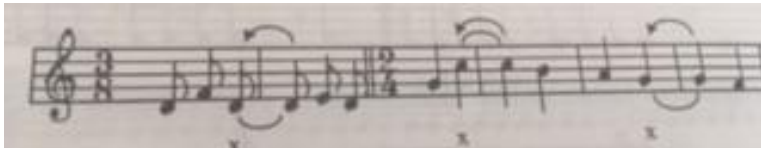
Slika 24: Septimola (Tomašić, 2003:27)



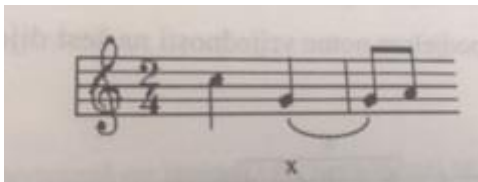
2.6.7. Sinkopa

Sinkopa je ritamska figura nastala pri spajanju nenaglašenog dijela takta s naglašenim. Tada dolazi do prelaženja naglaska na početak sinkope izazivajući privremeni poremećaj u ritamskom i metričkom naglašavanju (Prenc, 1997). Naime kada su jedna ili dvije arze spojene tezom, osjeća se normalan, odnosno prirodan tijek ritma. Do poremećaja prirodnog toka arze i teze dolazi kada se arzom spaja slijedeća sekundarna, odnosno primarna teza (iste visine) u jednu notu ili pri spajanju dvije arze u jedno trajanje. Glavna karakteristika sinkope je da nakon relativno kraće note ili stanke slijedi ona dulja ili ligaturom spojene note (Tomašić, 2003). Sinkopa može biti pravilna, ukoliko se sastoji od nota jednakih vrijednosti, ili nepravilna, ako ju tvore note nejednakih vrijednosti (Prenc, 1997).

Slika 24: Pravilna sinkopa (Prenc, 1997:122)



Slika 25: Nepravilna sinkopa (Prenc, 1997:122)



Contra-tempo, ritamska osobitost slična sinkopi, nastaje ukoliko je na tezi stanke nakon koje slijedi naglašena arza s više uzastopnih ponavljanja (Tomašić, 2003).

2.7. Tempo

Tempo (tal. *vrijeme*) se odnosi na glazbeni pojam koji označava vrijeme trajanja određene skladbe, odnosno brzinu protjecanja doba (Petrović, 2007). Točnije, tempo označava brzinu kretanja metričkih jedinica kao osnovu ritamskog gibanja glazbenog djela te određuje relativnu vezu unutar različitih notnih trajanja (Prenc, 1997). Tri osnovne skupine, odnosno brzine izvođenja glazbenog djela jesu: brzi, srednji te polagani tempo. Ono što je važno spomenuti jest činjenica da tempo ne stvara promjene u odnosu mjera - ritam, već ih u njihovoj utvrđenoj vezi pomiče prema sporijoj ili bržoj izvedbi (Vasiljević, 1999).

3. RAZVOJ RITMA KROZ POVIJEST

Glazba i glazbeno izražavanje nedvojbeno su vezani uz razvoj društva kao i uz ljudsku osobnost. Iako nitko ne može točno odgovoriti na pitanje o nastanku i podrijetlu glazbe, neupitna je činjenica da glazba postoji otkad postoje i ljudi. Upravo nas velik broj arheoloških nalaza, iskopina te zidova pećina kroz različite reljefe, predmete i slike upoznaju s glazbenim instrumentima, stoga sa sigurnošću možemo zaključiti da su naši davni preci, uz sviranje znali i pjevati (Reich, 1966). Kroz protok vremena čovjek je izgradio opsežan broj instrumenata, a prvotni instrumentarij je, između ostalog, služio i za isticanje ritma pri pjevanju (Turkalj, 1980).

3.1. Ritam u glazbi primitivnih naroda

U početku bijaše ritam riječi su skladatelja i glazbenog teoretičara Huga Riemanna (1849-1919) kojima se ističe važnost ritma te predstavljaju počeci glazbe kod primitivnih civilizacija. Kroz istraživanje određenih primitivnih plemena i naroda Afrike, Azije te Amerike došlo je do važnih spoznaja o glazbi prvobitne zajednice (Reich, 1966). Tako se zaključuje da je glazba u početku služila kao sredstvo magije, s obzirom na to da se javljala u okviru umjetničkih manifestacija kao što su ples, poezija i mimika. Karakteristika tadašnjih pojedinih pjevanih ulomaka jesu dugotrajna ponavljanja čiji je temelj ritamska okosnica daljnjeg razvoja glazbe (Turkalj, 1980). Nadalje glazba je u to doba na višem razvojnem stupnju služila za buđenje borbenoga duha i rodoljubnih emocija, a kasnije kao sredstvo unošenja radosti i ritma u rad. U takozvanim radnim pjesmama pokreti uvjetuju ritam koji ovdje nosi značajnu ulogu (Reich, 1966). Daljnjim razvitkom tadašnjeg društva dolazi do mijenjanja primitivnih napjeva te nastaju kolektivni plesovi i pjesme. Instrumenti imaju veliku ulogu te se razvijaju zajedno s razvitkom društva. U početku su to udaraljke (udaranje ruku o ruku), zatim puhački instrumenti te instrumenti sa žicama (Turkalj, 1980).

3.2. Ritam u glazbi naroda bliskog i dalekog istoka

Glazba starih istočnih civilizacija oblikuje se u okviru drugačijih društvenih struktura. Zbog robovlasničkog društvenog poretka mijenja se i socijalna funkcija glazbe. Vladajuća, odnosno povlaštena klasa stvara glazbu za svoje potrebe u kojoj ne uživa cijela zajednica, već odabrani pojedinci koji su na vlasti. Glazba je tada služila za hvalu i slavu božanstava, ali i veličanje vladara (Turkalj, 1980). Vladajuća klasa bavila se ukrašavanjem dvoraca, hramova, grobnica i drugog, ostavljajući za sobom tragove svoga djelovanja. Osim reljefa, kipova i slika,

prikazivali su i instrumentarij te način njegova korištenja. Kako se isključivo vladajuća klasa bavila navedenim, nažalost, danas su sačuvani vrlo rijetki primjeri narodnog sloja i njegova djelovanja (Andreis, 1974). Uz mnoge zajedničke karakteristike tadašnji su narodi razvijali i vlastita posebna obilježja (Turkalj, 1980).

3.2.1. Egipat i Mezopotamija

Jedna od zemalja s najrazvijenijom kulturom staroga doba upravo je Egipat, o čemu svjedoče brojni različiti nalazi i arheološke iskopine. Glazbeni život Egipta bio je bogat i razvijen uz korištenje raznovrsnih instrumenata kao što su flaute, harfe i lutnje (Reich, 1966). No najčešće su se koristile upravo udaraljke. Služili su se čegrtaljka i sistrumima, instrumentom trokutasta oblika pri kojem se zvuk dobivao lupanjem o metalne prstene. Pljeskanjem dlanom o dlan ili stupanjem noge o pod plesači i pjevači su naglašavali ritam, koji je prema pronađenim glazbalima imao značajnu ulogu (Kovačević, 1971).

Što se tiče Sumerana, Babilonaca i Asiraca, njihov je instrumentarij bio vrlo sličan Egipatskome, uz korištenje bubnjeva, no onih velika opsega na kojima se izvodio i ples (Andreis, 1974).

3.2.2. Kina

Kina je zemlja veoma stare glazbene kulture. Glazba je, između ostalog, igrala ulogu i pri filozofskim raspravama, gdje su je filozofi koristili u svrhu dobivanja većeg broja pristaša. Glazbi se pridavalo kako političko, tako i moralno značenje te se smatralo da je glazba uzrokom zla ili dobra (Andreis, 1974). Velike svečanosti i ceremonije oduvijek su bile karakteristike kineskog naroda, a uz to se usko vezala i glazbena pratnja. Instrumentarij toga doba bio je izrazito bogat i šarolik, a i ovdje se ističu udaraljke - drveni bubnjevi, zvečke, zvončići i čegrtaljke. Među udaraljka posebno se ističe king kao najosebujniji instrument. Sastavljen je od niza u početku kamenih pločica, a zatim i bakrenih, po kojima se udaralo čekićem. Velik broj udaraljki upravo govori o važnosti ritma u kineskoj civilizaciji (Reich, 1966). Kineskom glazbom vladala je pentatonika uz izrazitu nestabilnost ritmičke podloge, odnosno uz mijenjanje dvodijelne i trodijelne mjere i simetričnu upotrebu sinkope (Završki i sur, 1986).

3.2.3. Indija

Indija je u davnoj prošlosti gledana kroz tajanstvenost zbog svojih religijskih i filozofskih pogleda na svijet. Glazba je smatrana božjim darom, koji je potrebno vraćati bogovima u obliku plesa, pjevanja i sviranja (Reich, 1966). Velika se važnost pridavala i ritmu te je poznato poznavanje vrijednosti trajanja ritma - otegnuto, teško i lagano. Najčešće korištene mjere jesu dvodijelna, trodijelna, peterodijelna te sedmerodijelna mjera. Indijski instrumentarij dijelio se na četiri grupe - udaraljke, gdje su se posebno cijenila zvona, zatim puhački instrumenti, gudački te žičani instrumenti (Andreis, 1974).

3.2.4. Palestina

Procvat glazbe u Palestini događa se za vrijeme vladavine kralja Davida i Salomona. Glazba je bila dijelom državnog i vjerskog rituala. Njene glavne karakteristike počivale su na jednoglasju te rezponzorijskom pjevanju (izmjena zbora i solista). Glazba je bivala ritmički slobodnija (karakter himni), dok se melodija kretala u tetrakordima (Andreis, 1975). Od instrumenata koristili su činele, bubnjeve, oboe, flaute te lutnje, lire i harfe. Glavni naglasak glazbenog života Palestine pao je na melodiju, dok je ritam ostao sekundaran (Reich, 1966).

3.2.5. Glazbeni odgoj i obrazovanje starog vijeka

Kao što možemo reći da glazba postoji od kad postoje i ljudi, isto se odnosi i na glazbeni odgoj i obrazovanje (Rojko, 2012). Prve oblike glazbenog obrazovanja, kao i prve škole, mogu se pronaći već u zemljama starih civilizacija. Premda se pogled na glazbeno obrazovanje i odgoj mijenjao s obzirom na samu ulogu glazbe određenoga razdoblja, činjenica jest da se pridavala određena važnost glazbenoj naobrazbi (Svalina, 2015). Arheološka istraživanja pokazala su razvitak prvih škola u Mezopotamiji, iako nije utvrđena činjenica na koji se način učila glazba. Odgoj je u Indiji bio orijentiran na religiju, u Kini na strogoću, dok su u Egiptu mogućnost školovanja imali samo odabrani (Svalina i Bognar, 2013).

3.3. Ritam u staroj Grčkoj

Neosporna je činjenica da je glazba činila važan aspekt grčkog života. *Mousikē téchnē* grčki je izraz od kojeg i dolazi riječ muzika te je označavao ne samo pojam glazbe, već i ples, pjevanje i sviranje. Drugim riječima, riječ, napjev i ritam tvorile su sveobuhvatnu cjelinu (Andreis 1976). Različiti antički dokazi, i književni i arheološki, pokazuju nam količinu







svakodnevnog praktičnog stvaranja glazbe toga doba. Filozofska diskusija kojom su se Grci bavili odnosila se, ne samo na pitanje definicije glazbe i njene idealne uloge u svijetu, već i definicije glazbenih elemenata i kako su organizirani. Aristoksen, grčki filozof, bio je velikim dijelom dio navedene rasprave, a posebno u kontekstu teorije glazbe. Njegov značajan doprinos ticao se istraživanja načina na koji se zvuk može organizirati i shvatiti kao glazba (Gibson, 2014). Aristoksen je dakle utemeljio antičku glazbenu znanost te je bio prvi koji se bavio obrađivanjem teorije glazbe stare Grčke. Također se bavio problematikom ritma i mjere kao dva povezana, ali odvojena predmeta. Prije Aristoksena Platon je spominjao ritam i mjeru u kontekstu svjesnosti njihove povezanosti, dok je Aristotel govorio o mjeri kao dijelu ritma. Prvo jasno teorijsko razlikovanje ova dva pojma donosi upravo Aristoksen. Također se bavio sistematizacijom ritma koji se odnosio na osjetilni svijet, odnosno na ritam koji se osjećao kroz osjetila dodira, vida te sluha (Valiavitcharska, 2013). Ritam se tako manifestirao kroz tri načina:

- a) govorom - ritamski oblikovan govor
- b) pjevanjem i igrom - glazba
- c) pokretom tijela - ples

Ritam je dakle imao značajnu ulogu u grčkoj glazbi, točnije, u njezinoj vezi s riječju. Osim pokreta i pjevanja značajan je bio govor, odnosno metrika pjesničkog teksta, vršivši utjecaj na melodijsko oblikovanje. Metričku i ritmičku okosnicu određenog djela tvorile su duljina i kratkoća slogova kao i njihov međusobni odnos (Andreis 1976).

Chronos protos naziv je kojim je Aristoksen nazvao najkraću duljinu tona, pri čemu se ritam sastojao od vezanja *chronos protosa* u specifičnu cjelinu (Valiavitcharska, 2013). Dakle nedjeljiva vremenska jedinica (*chronos protos*) odgovarala je trajanju kratkih slogova, dok su dugi slogovi odgovarali trajanju dvaju vremenskih jedinica. Kada bi tu vremensku jedinicu označili osminkom, a njeno udvostručenje četvrtinkom, pritom označujući kratke slogove znakom $\tilde{}$, a duge - kako su ih Grci i označavali, dobivamo odnos glazbenih mjera te grčkih metričkih stopa (Andreis 1976).

Slika 26: Odnos grčkih metričkih stopa i glazbenih mjera (Andreis, 1976:62)

jamb	=	⏏	⏏	=		=	1 + 2	} trodjetne mjere	
trohej	=	⏏	⏏	=		=	2 + 1		
tribrah	=	⏏	⏏	⏏	=		=		1 + 1 + 1
daktil	=	⏏	⏏	⏏	=		=	2 + 1 + 1	} četverodjetne mjere
anapest	=	⏏	⏏	⏏	=		=	1 + 1 + 2	
spondej	=	⏏	⏏	=		=	2 + 2		

Uz prikazane pojavljivale su se i druge stope, a najkraće su imale tri jedinice. Uz pravilne, simetrične stope javljale su se i asimetrične stope koje je Aristoken nazvao iracionalnim stopama, a čiji se tragovi pronalaze u folkloru balkanskih naroda (Andreis 1967).

Prema Aristoksenu, osnovna jedinica ritma je ritmičko stopalo koje mora imati najmanje jednu tezu i jednu arzu, odnosno snažnu i slabu izmjenu (Valiavitcharska, 2013). Tezu (*thesis*) i arzu (*arsis*) objasnio je kroz elemente plesnoga koraka. Naime kod teze je stopalo diralo tlo, a kod arze se podizalo s tla (Williams, 1911).

3.3.1. Glazbeni odgoj i obrazovanje u staroj Grčkoj

Platon je smatrao da melodija i ritam imaju velik utjecaj na razvoj čovjeka i njegove osobnosti te je glazbu vidio kao važan faktor odgoja. Unatoč tome tvrdio je da bavljenje njome u pretjeranoj mjeri vodi ka stvaranju "meke i ženstvene" individue te je uvjetovao individualno bavljenje glazbom do šesnaeste godine, a nakon toga isključivo zborsko pjevanje. Aristotel, za razliku od Platona, smatra da bavljenje glazbom nije dijelom nastave jer glazbu poistovjećuje s igrom, a učenje s teškim radom. Bez obzira na to, vjerovao je i cijenio odgojno djelovanje koje pruža glazba (Rojko, 2012).

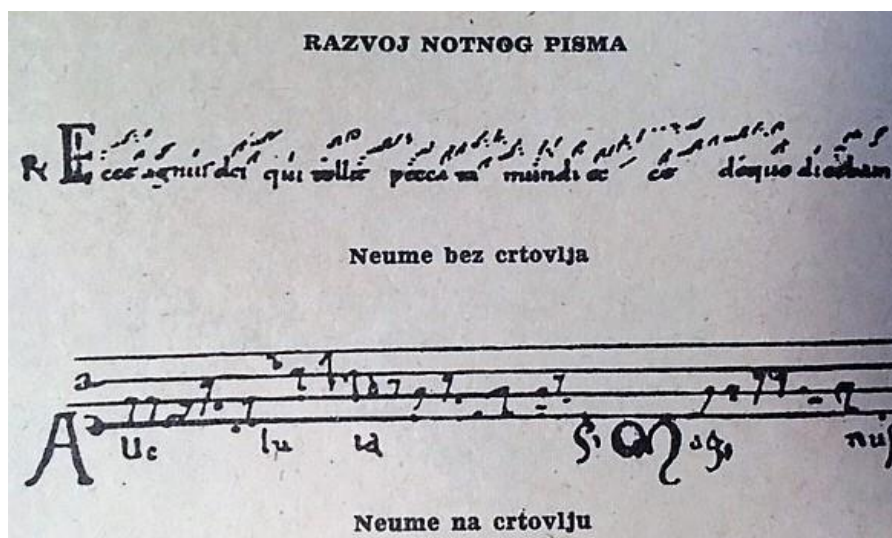
Djeca su u staroj Grčkoj, između ostalog, pohađala škole kitarista gdje su učili glazbu, pjevanje te recitiranje stihova. Grci su smatrali da svaki pojedinac ima pravo na glazbeno obrazovanje jer glazba igra veliku ulogu u odgoju te će osoba koja se njome bavi odrasti u kvalitetniju osobu (Svalina i Bognar, 2012).

3.4. Ritam u glazbi srednjeg vijeka

Srednji vijek donio je veliku promjenu i preokret koji se odražavao u svim sferama života. Na razvoj umjetnosti, znanosti i obrazovanja, pa time i društvenog života, veliki je utjecaj imala

crkva (Andreis 1967). Starokršćanska glazba (koralni) bila je jednoglasna i dijelila se u dvije skupine - psalmodijska, gdje je riječ dominirala nad tonom, te melizmatička u kojoj je ton dominirao nad riječima. Navedene melodije pojavljivale su se bez taktova te bez sniženih i povišenih tonova. Arza i teza, kao i trajanje pojedinog tona, ovisilo je o duljini i naglasku sloga riječi. Tek širenjem kršćanstva dolazi do uvođenja ritmičkih i melodijskih elemenata narodne pjesme u koralne napjeve (Završki i sur., 1986). Nakon što je papa Grgur Veliki (590.-640.) sabrao koralne napjeve te ih "očistio" od elemenata pučkoga pjevanja, koralni doživljavaju svojevrsnu preobrazbu (Turkalj, 1980). Gregorijanski koralni predstavljaju najstariju i značajnu umjetnički oblikovanu glazbu čiji ritam oblikuje ritam riječi na latinskom jeziku. Prvi pismeni znakovi koji su se koristili u srednjem vijeku nazivali su se neume, koje su u početku služile kao svojevrsan podsjetnik pjevaču, s obzirom na to da su ukazivale smjer melodijskog kretanja. Prve su se neume upisivale iznad teksta, a povećavanjem broja neuma uvelo se zapisivanje na jednu, a konačno i na četiri crte (Andreis 1967).

Slika 27: Razvoj notnog pisma (Završki i sur., 1986:28)



Neume su prikazivale isključivo visinu tonova, a za olakšavanje, ali ne i točno određivanje ritmičke interpretacije određene neume koristili su se posebni znakovi. *Tempus primum* bio je naziv za osnovnu vremensku jedinicu (osminka), a ternari i binari su se izmjenjivali s četvrtinkama i osminkama pritom tvoreći karakterističan koralni ritam koji nema mjeru već je slobodnog ritma (Andreis 1976). Već se u 11. stoljeću javlja višeglasje koje se u potpunosti razvilo u 13. stoljeću i koje je zahtijevalo viši stupanj ritmičke preciznosti. U tom je razdoblju višeglasje bilo vezano uz religiozni karakter, no ipak su se unosile narodne melodije koje su bile ritmički živahnije (Završki i sur., 1986).

S obzirom na činjenicu da su prilikom izvođenja višeglasnog djela izvoditelji prema zapisanim notnim znakovima prethodno morali samostalno određivati trajanje tonova, došlo je tada do potrebe stvaranja načina prema kojem će se određivati trajanje tonova (menzuralna notacija). Korištenje menzuralne notacije omogućilo je bilježenje tempa te uvođenje ukrasa i sinkopa čime se bogatila melodijska linija (Završki i sur., 1986.). Menzuralna notacija stavlja dakle naglasak na duljinu tona te time odbacuje načelo *naglašene dobe ka nenaglašenoj* te uvodi *od dulje note ka kraćoj*. Prva faza razvoja menzuralne notacije odnosila se na sustav modusa. Naime modalna notacija koristila je neumatske kvadratne znakove koji su se nazivali *longa* i *brevis*, gdje je *longa* trajala koliko i tri *brevisa*, a *brevis* se dijelio u tri *semibrevisa*. Ritmički modusi navodili su se isključivo prema njihovom rednom broju te su se dvije note spajale u jednu (produženu) ili se dulja nota skraćivala u dvije kraće (Andreis, 1976).

3.4.1. Glazbeni odgoj i obrazovanje srednjeg vijeka

Glazbeni odgoj i obrazovanje srednjega vijeka u cijelosti je podređeno crkvi. *Scholae cantorum* poznate su srednjovjekovne škole gdje se njegovalo lijepo i pravilno pjevanje, no to se postizalo fizičkim kažnjavanjem učenika te se kasnije odlučilo da je crkveno pjevanje isključivo namijenjeno obrazovanim pjevačima. U srednjem vijeku dolazi i do razdvajanja obrazovanih glazbenika od izvođača jer se započelo s teorijskim učenjem glazbe. To dovodi do toga da je glazbena nastava uključivala i pjevanje po sluhu kao i teorijsko učenje (Rojko, 2012). Porastu kvalitete glazbene nastave pridonijelo je usavršavanje notnoga pisma, stvaranje heksakordnog sustava te solmizacija, za što je zaslužan Guido d' Arezzo (997.-1050.) (Svalina i Bognar, 2012).

3.5. Ritam u renesansi

S obzirom na utjecaj koji su donijela velika otkrića, doba renesanse doba je velikih promjena u svim životnim sferama, pa tako i u glazbi (Završki i sur, 1986). Nova renesansna zbivanja i pokreti (protestantska reformacija i katolička protureformacija) doveli su do otkrivanja ljudskih emocija i prirode te samim time izbijanja subjektivnosti iz glazbe (Turkalj, 1980). Uloga glazbe tada dobiva na sve većoj važnosti te postaje elementom vrednovanja obrazovanog i odgojenog pojedinca. Ono što je također važno jest činjenica da je na razvitak glazbene umjetnosti ovoga perioda veliki utjecaj imalo tiskanje nota, čime dolazi do kraja ere prepisivanja izvornih rukopisa (Andreis 1976). Ritam se, kao tema, dugo vremena promatrao većinom kroz obilježavanje, no u periodu renesanse dolazi do promjene. Velik broj glazbenih

teoretičara počinje promatrati i sagledavati metrički sustav na sveobuhvatniji način. Ponovno dolazi do zanimanja za antiku te se kao element vremena u ritmu opet uzima *chronos protos* (Kovačević, 1971).

U renesansi se razvija najznačajnija zborna skladba - madrigal, u počecima četveroglasan, a zatim petoglasan, u kojem se ritmom i melodijom vjerno izražavao sadržaj teksta što je za posljedicu imalo ritmičku nestalnost. Melodijska se linija penjala pri prikazivanju primjerice neba, a spuštala kada se govorilo o paklu, a iz dvodobnosti se prelazilo u trodobnost ukoliko je tekst bio vezan uz ples (Andreis, 1976).

3.5.1. Glazbeni odgoj i obrazovanje renesanse

Razvitak glazbenog obrazovanja s renesansom uzdiže se na viši stupanj, a školski pjevački zborovi postaju živa aktivnost školske glazbe. Minimalan broj od pet sati tjedno posvećivao se glazbenom obrazovanju, a obvezno je bilo i nedjeljno pjevanje u crkvi. U prvom planu glazbene nastave bilo je pjevanje, ali i učenje glazbene abecede, nota, ljestvica, ritamskih trajanja te sviranje. U prva su se dva razreda djeca bavila vježbanjem intervala, zatim je slijedilo zbarsko pjevanje, a naposljetku se nastava orijentirala ka čitanju nota i ritamskom odgoju (Rojko, 2012).

3.6. Ritam u baroku

Razdoblje baroka donosi razne promjene, prvenstveno u pogledu na umjetnost. Svjetovna glazba nastavlja preuzimati interes nad duhovnom u čijem je središtu pojedinac (Andreis, 1976). Barokna se umjetnost, kada se promatra u cjelini, oštro suprotstavlja renesansi. Ona promiče dinamiku, ekstazu, naglašava kontraste, suprotstavlja svjetlo tami, a pojedinca masi. Pri razvitku glazbenog baroka razlikuju se tri faze. U ranom baroku dominira odbojnost prema polifoniji, a dramsko-ekspresivna interpretacija teksta preuzima oblik recitativa slobodnoga ritma. Srednji barok razvija nove barokne forme uz obnovu polifonije te dolazi do jednake važnosti vokalne i instrumentalne glazbe. U kasnom baroku dolazi do samoga vrhunca glazbenog razvoja. Izgradnja i razvitak koncertnog stila dovelo je i do naglašavanja motoričnog ritma. S obzirom na to da u razdoblju baroka dolazi do naglog razvoja instrumentalne glazbe, došlo je time i do obogaćivanja glazbe novim ritamskim oblicima. Raznolikost i motoričnost, koja je jedna od važnijih karakteristika baroknog stila, dovodi do zanimljivih metričkih suprotnosti i nepravilnosti (Kovačević, 1971).

3.6.1. Glazbeni odgoj i obrazovanje baroka

Odgoj i obrazovanje baroka prolazi kroz značajne promjene zahvaljujući engleskom filozofu Johnu Lockeu. On je tvrdio da je svrha odgoja stvoriti zdravorazumskog čovjeka važnog u ljudskome društvu. Glazbu, kao i crtanje, degradira na posljednje mjesto po važnosti, dok ističe povijest, matematiku i zemljopis. Sukladno s tim smatrao je kako je najveći problem kod glazbe činjenica da zahtijeva određeni trud i jako puno utrošenog vremena, što na kraju nije pretjerano društveno cijenjeno (Svalina, 2018).

Glazbeno obrazovanje stoga u baroku doživljava značajan pad u broju sati posvećenih glazbi. Svjetovne ustanove preuzimaju vlast nad školskom glazbom te ona prestaje biti uvjetovana od strane crkve (Rojko, 2012).

3.7. Ritam u klasicizmu

Političke i društvene promjene u vrijeme klasicizma donijele su i transformacije u obliku razvijanja duhovne glazbe odvojeno od svjetovne. Duhovna glazba počela je gubiti na važnosti te njezino stvaranje postaje rijetkost (Turkalj, 1980). Razlikujemo dvije faze razvoja klasike - ranoklasična (galantna) era te visoka klasika (bečka klasika). Takozvana galantna era napušta motoričnost specifičnu za barok i zamjenjuje je jednostavnošću, lakoćom i homofonijom, dok je ritam jednostavan i jasan. Mijenja se i odnos prema samoj melodiji te se teži dominaciji melodije isključivo jednoga glasa jednostavne akordne pratnje (Reich, 1966). U klasičnoj glazbi motiv i tema podliježu ritamskim, dinamičkim i harmonijskim promjenama zadržavajući svoj prepoznatljiv i individualni oblik. Ritamsko-metrička građa također je doživjela svojevrsne stilske promjene. Karakteristično je pravilno ponavljanje jednakih metričkih perioda unutar kojih dolazi do mijenjanja i variranja ritamske građe i to sinkopiranjem, punktiranjem, izmjenjivanjem duola i triola i slično (Kovačević, 1971). Melodijsko-ritamski motiv postaje temeljem za stvaranje glazbenoga djela, a preferirana forma postaje tema s varijacijama dokazujući značaj ritma. Varijacije se postižu ritamskom promjenom, odnosno promjenom tema, mjera ili ritamskom figuracijom (Završki i sur., 1986).

3.7.1. Glazbeni odgoj i obrazovanje klasicizma

Jean Jacques Rousseau najvažniji je predstavnik glazbenog obrazovanja za vrijeme klasicizma. Zastupao je vjeru i moć obrazovanja i odgoja, stavljajući dijete i njegove razvojne

karakteristike u samu srž odgojnog nastojanja. Također je veliku pažnju pridavao razvoju osjećaja i mašte. Glazbu je smatrao važnim aspektom odgoja i obrazovanja ističući značaj izvođenja glazbe, pjevanja po sluhu te učenja nota. Rousseau se zalagao i za adekvatnost pri izboru pjesama namijenjenih dječjem izvođenju, koje bi trebale biti primjerene dobi (Svalina, 2018). Jedna od najvažnijih karakteristika njegova djelovanja jest uočavanje teškoća koje je notacija stvarala učenicima. Stoga je predlagao brojčano, umjetno notno predočavanje odnosa i visine između tonova. Nažalost, njegova ideja za lakšim glazbenim opismenjavanjem učenika nije se ostvarila za njegova života (Rojko, 2012).

3.8. Ritam u romantizmu

Glazbu romantizma predstavlja raznolikost glazbenih formi, melodijska ljepota, žudnja za apsolutnom slobodom umjetničkog izražavanja i stvaranja, ali i prevlast fantazije i emocija nad intelektom. Time romantizam postaje jednim od najzanimljivijih glazbenih era povijesti (Završki i sur., 1986). Prepoznatljivost romantičke glazbe, zajednička svim stvarateljima romantizma, razvija se uz pomoć ritma, melodijskih linija te harmonije. Ritamski, kao i dinamički elementi, postali su raznolikiji i bogatiji uz česte ritamske opreke glasova (Reich, 1966). Karakterističnost glazbenog romantizma je nestalan ritam, nepravilnost mjera te upotreba sinkopa, septola te kvintola (Kovačević, 1971).

3.8.1. Glazbeni odgoj i obrazovanje romantizma

Pedagog J. H. Pestalozzi uvelike je utjecao na razvoj glazbene pedagogije romantizma. Zalagao se za načelo od poznatog i bližeg ka nepoznatom i daljem, te za odgoj i obrazovanje koje počiva na iskustvu i promatranju. Glazbu je smatrao važnom i značajnom pri odgoju i razvitku pojedinca (Zaninović, 1988). U romantizmu se javljaju dva smjera glazbene pedagogije - prvi se odnosi na glazbenu nastavu u kojoj prevladava pjevanje po sluhu, a drugi na glazbeno opismenjavanje. Kasnije se u 19. stoljeću javlja površnost koja obilježava glazbenu nastavu te joj time ruši kvalitetu. Razlog tome bio je manjak praktičnog, a višak teoretskog rada. Drugu polovicu 19. stoljeća obilježava reforma njemačke glazbene nastave gdje se velika važnost pridaje slušanju glazbe te glazbenom opismenjavanju (Rojko, 2012).

3.9. Ritam u moderni

Razdoblje 20. stoljeća promatramo kroz dvije vremenske faze - unutar dva svjetska rata, gdje dolazi do prodiranja suvremene glazbe te nakon drugog svjetskog rata, kada se javljaju neki

novi stilovi i tehnike (Andreis, 1975). Ritam u glazbi dvadesetog stoljeća postaje dominantan, a mjera sklona promjenama. Kombinacije različitih metričkih i ritamskih obrazaca dovele su do poliritmije i polimetrije, a i sinkopa dobiva na značaju (Kovačević, 1971).

3.9.1. Glazbeni odgoj i obrazovanje moderne

Krajem 19. stoljeća naziru se tri važna smjera o konceptu glazbene nastave općeobrazovne škole. Prvi se odnosi na glazbenu teoriju te logiku glazbene nastave, drugi na razvijanje govorne i glasovne tehnike, a treći na razvitak umjetničkog ukusa (Rojko, 2012). Treći smjer ujedno je odraz Pokreta za umjetnički odgoj, gdje se nastava smatra umjetničkom kreacijom. Dakle, srž odgoja je upravo umjetnost koja prožima sve nastavne predmete. Pokret za umjetnički odgoj prestaje djelovati pred prvi svjetski rat, no tada se javljaju druge reforme.

Pokret radne škole također se javlja krajem 19. i početkom 20. stoljeća, a njega karakterizira didaktički oblik rada. Srž glazbenog odgoja nastava je pjevanja uz razvijanje glazbenih sposobnosti te buđenje volje za pjevanjem i razumijevanjem glazbe. Ritam se savladavao kroz tjelesne pokrete, kretnja se zbivala uz različiti tempo glazbe te dolazi i do upoznavanja s notama. Ono što je također važno jest poticanje učenika na melodijsku i ritamsku improvizaciju, kao i stvaranje melodija (Svalina, 2015).

Završetkom Prvog svjetskog rata javlja se Pokret mladeži, koji u svoje središte stavlja upravo pjesmu. Tada dolazi do afirmiranja dječjih i narodnih pjesama te povezivanja istih s igrom i pjesmom (Rojko, 2012).

Nakon Prvog svjetskog rata Leo Kestenberg proveo je svojevrstu reformu glazbenog obrazovanja. Ta je reforma nastavnim predmetu *pjevanja* promijenila ime u *glazba* te je usmjeravala rad, kako osnovnih, tako i srednjih škola (Rojko, 2012).

Dvadesetih godina prošloga stoljeća njemački skladatelj Carl Orff nastoji povezati glazbu s pokretom. Vodio se idejom da učenici samostalno stvaraju i izvode glazbu uz jednostavne glazbene instrumente (udaraljke, ksilofoni, metalofoni, blok-flaute) nazvane *Orffov instrumentarij*. Osnovna, odnosno početna točka koja se izvodila na udaraljka bio je ritam. Učenici prolaze kroz četiri faze. U početku istražuju zvukove i pokrete, potom slijedi imitacija gdje se razvijaju ritamske vještine uz pomoć tijela. Sljedeća na redu je improvizacija gdje učenici samostalno stvaraju i doprinose grupnoj aktivnosti i naposljetku dolazi stvaranje (Svalina, 2015).

4. RITAM KOD DJECE

Utjecaj i važnost koju glazba, kao i njeno poučavanje, ima na svakog pojedinca, poznat je još od staroga vijeka. Tada je bilo uvriježeno mišljenje da glazba ima moć smirivanja zlih duhova te da može stvoriti, kako dobre, tako i loše karakteristike u pojedincu. Čak su i veliki grčki filozofi, Platon i Aristotel, cijenili i isticali utjecaj glazbe na razvoj čovjekove osobnosti. (Rojko, 2012). Kasnije su se tijekom 20. stoljeća pojavila brojna istraživanja koja potvrđuju koliki utjecaj glazba ima na čovjekov razvitak. Tako je došlo i do spoznaja o velikom značaju glazbe na dječji razvoj. To se, između ostalog, odnosi i na tjelesne promjene u primjerice radu srca, krvnog tlaka te pulsa (Hodges, 2008).

Sva djeca rađaju se s određenim glazbenim sklonostima, no na koji će se način te sklonosti dalje razvijati u elementarne sposobnosti ovisi o brojnim faktorima, između ostalog o sredini odrastanja djeteta, a pogotovo o njegovoj vlastitoj aktivnosti. Poznato je da već fetus u majčinoj utrobi ima specifične reakcije pri ritmičkim podražajima i vanjskim zvukovima, a do šestog mjeseca života, na glazbu reagira ljuljanjem, gibanjem, udaranjem nogama i slično (Manasteriotti, 1981, prema Rojko, 2012).

Glazbena sposobnost primarno se odnosi na učinkovitost pri reprodukciji i prepoznavanju zvuka, no u to spada i prisutnost sposobnosti za razumijevanjem, kao i pamćenjem melodije, shvaćanjem tonaliteta, utvrđivanjem intervala te percipiranja ritma. Ono što utječe na sam razvoj navedenih sposobnosti jesu utjecaji okoline ili oni urođeni te se zaključuje o jednakoj važnosti oba (Šmit, 2001).

Jedan od najstarijih oblika komunikacije upravo je ritam, stoga je time pojedincu emocionalno bliži i instinktivniji od samoga govora. Ritam je podloga za izgovaranje prvih riječi, stvaranja prvih koraka, puzanja i plesa, no i podloga za sve uspavanke, dječje pjesme, igre te brojalice (Šmit, 2001).

4.1. Ritamska sposobnost

Seashore (1967, prema Rojko, 2012) ističe postojanje tri glavna elementa ritamske sposobnosti:

- ritamski impuls za akcijom
- motoričke sposobnosti

- kognitivne sposobnosti

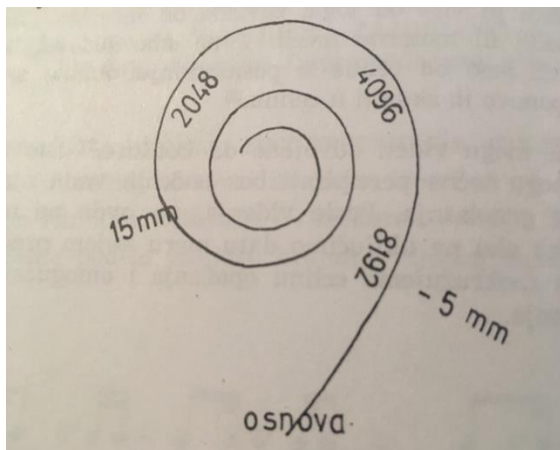
Tapkanje, pljeskanje, kuckanje i slično smatra se manifestacijom slušateljeva impulsa za akcijom, no i kod naizgled mirnog pojedinca postoji određena motorna reakcija na ritmičko kretanje. Seashore navodi i primjer impulsa za akcijom kod jednogodišnjeg djeteta koje je slušajući glazbu, ispravno pljeskalo dvodobnu i trodobnu mjeru. Kada su djetetu, prilikom eksperimenta, sputali ruke, ono je nogama tapkalo u mjeri, a pri sputavanju i nogu, reakcija se nastavila čitavim tijelom.

Što se tiče kognitivne sposobnosti, ona se odnosi na prepoznavanje i shvaćanje ritamske konfiguracije, dok je motorička sposobnost vezana uz precizno izvođenje zadanih kao i kreiranje slobodnih ritmičkih figura zadane mjere.

4.2. Percepcija ritma

Ljudski organ uha funkcionira na način da prima zvučne podražaje iz okoline putem Cortijeve spirale te ih detektira.

Slika 27: Primanje zvučnih podražaja putem Cortijeve spirale (Vasiljević, 1999:152)



Pri osnovi spirale registriraju se viši tonovi, a na kraju niski. Visina tona se dakle pri samom primanju podražaja određuje te zatim šalje u centar za sluh, dok se ritam očituje tek nakon što se izvrši niz kognitivnih procesa. Obzirom na činjenicu da intonaciju kao konkretan pojam pri procesuiranju možemo osjetiti, a ritam kao apstraktan pojam ne možemo, zaključuje se o većoj težini spoznaje ritma (Vasiljević, 1999).

Pri ritamskoj percepciji uključeno je cijelo tijelo, no postoji pet osnovnih sposobnosti koje navodi Seashore (1967, prema Rojko 2012), a odnose se na motornu imaginaciju te motorni impuls, smisao intenziteta, kao i smisao trajanja.

Prema Rojko (2012) ritam možemo sagledavati s različitih gledišta, a sve u svrhu boljeg razumijevanja njegova značaja. Gledajući estetski i psihološki aspekt ritma, vidimo da ritam obuhvaća sve dijelove vremenske dimenzije glazbe - i tempo i mjeru. Dakle ritam se gleda u širem značenju. Što se tiče glazbeno-psihološkog gledišta Lundin (1967, prema Rojko, 2012) navodi tri grupe u koje svrstava teoriju ritma - instinktivnu, fiziološku i motornu.

4.2.1. Instinktivne teorije ritma

Seashore (1967, prema Rojko, 2012), kao najznačajniji predstavnik ove teorije, naglašava dva najvažnija čimbenika pri percipiranju ritma - instinktivnu tendenciju za grupiranjem slušnih podražaja te sposobnost preciznog izvođenja s obzirom na trajanje i odnos napetosti. Subjektivni ritam, odnosno tendencija grupiranja slušnih impresija, u nama je samima te predstavlja težnju za grupiranjem unutar istih slušnih impresija. On se odnosi na primjerice jednolično kuckanje sata koje formiramo unutar istih slušnih impresija. Pri tome u pojedine otkucaje preslikavamo subjektivni akcent. Ta se tendencija javlja pri slušanju serije podražaja koji su isti po intenzitetu i trajanju. U stvarnosti ti zvukovi nisu prisutni. Seashore to također objašnjava navodeći situaciju vožnje vlakom, gdje vlak proizvodi specifične zvukove te kod pojedinca izaziva asocijaciju na određenu skladbu s kojom se zvukovi vlaka metrički podudaraju. Nedostatak instinktivne teorije ritma jest činjenica da se ritmičke sposobnosti gledaju kao instinkt te nam time ne daje objašnjenja, s obzirom na to da instinkt sam po sebi nije eksplanatoran pojam (Rojko, 2012).


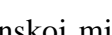
4.2.2. Fiziološke teorije ritma

Fiziološka teorija ritma temelji se na tvrdnji da se ritmičke reakcije baziraju na periodičnosti fizioloških procesa našeg organizma, kao što je disanje ili kucanje srca. Glazba čija je brzina ispod one brzine pulsa, čini se lijena i troma, ona koja je brža od pulsa čini se živa i brza, dok je ona koja se poklapa s brzinom pulsa "pravilna". Najznačajniji predstavnik takve teorije je Robert MaDougall, koji je tvrdio da je periodičnost nervnog pražnjenja povezana sa ritamskim reakcijama. Osnovni problem ove teorije, izuzev manjka istraživanja kojim bi se potvrdila, jest poistovjećivanje ritma i mjere te neuvažavanje ritma kao složene pojave (Rojko, 2012).

4.2.3. Motorne teorije ritma

Motorna ritamska teorija bazira se na tvrdnji da je percipiranje ritma svojevrsna reakcija na vlastitu mišićnu aktivnost. Ta se teorija zasniva na činjenici da pojedinac doživljava mišićnu reakciju na glazbu i onda kada se to ne vidi. Ono što se u ovoj teoriji zanemaruje jest to da našim mišićima upravlja živčani sustav, a mišićna reakcija na ritamske podražaje isključivo je posljedica naše mentalne percepcije toga ritma (Rojko, 2012).

4.3. Savladavanje ritma

Ne postoji relevantna glazbena razlika promatrajući troosminsku, tročetvrtinsku i trolovinsku mjeru, kao ni razlika u ritamskoj figuri  koja je zapisana u četvrtinskoj mjeri, i figure  koja je zapisana u polovinskoj mjeri. Što se tiče ritamskih figura, važnost leži u broju i rasporedu događaja unutar jedne, određene dobe, dok je za mjeru važna dvodobnost, odnosno trodobnost. Imenovanje, vezivanje ritamskih pojmova uz određene ritamske događaje, djeci znatno olakšava procesuiranje istih. Dakle usvajanje pojma događaja na jednoj dobi uvelike će biti olakšano ukoliko se trajanje prikaže pomoću određene jednosložne, dvosložne ili četverosložne riječi, ovisno o broju događaja na jednoj dobi (Rojko, 2012).

4.4. Metode učenja ritma

Kako bi se apstraktni glazbeni pojmovi konkretizirali, postoji sustav kojima se isti imenuju, čime je djeci olakšano shvaćanje i učenje ritma. Takav način naziva se sustavom govorenog trajanja, a uz njega postoji još sustava ritamskih imena (Rojko, 2012).

4.4.1. Sustav govorenih trajanja

Sustav govorenih trajanja način je na koji se bilježi i čita ritam. Cijela se doba označava vokalom *a*, dobe podijeljene na dva dijela s *a-e*, a one podijeljene na tri dijela s *a-e-i*. Navedenim se vokalima dodaje konsonant *t*, koji se gubi prilikom produženja određena trajanja.

Slika 28: Osnove sustava govorenog trajanja (Rojko, 2012: 122)

The image shows two examples of rhythmic notation. Each example consists of a single staff with a vertical bar line. Above the staff, the syllable 'ta' is written. Below the staff, the syllables 'ta te' are written. The first example shows a single note for 'ta' and a pair of notes for 'te'. The second example shows a triplet of notes for 'ta' and a triplet of notes for 'te'. The word 'ili:' (or) is written between the two examples. Below the first example, the syllables 'ta sa fa na te se fe ne' are written. Below the second example, the syllables 'ta ra la te re le ti ri li' are written.

Velik broj autora unijelo je određene korisne promjene u ovakav sustav govorenih trajanja kako bi čitanje ritma bilo točnije. Iako mnogi metodičari koriste sustav govorenih trajanja, mnogi se s njime ne slažu, no neosporna je činjenica da djeca znatno lakše savladavaju ritam uz pomoć ritamskih slogova (Rojko, 2012).

4.4.2. Ritamski slogovi

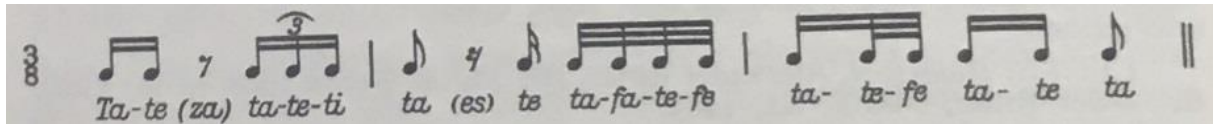
Neovisno o vrsti mjere (polovinska, četvrtinska, osminska i tako dalje), određeni ritamski slog uvijek označuje jednako trajanje. Primjerice, slog *ta* uvijek označuje trajanje jedne dobe, *ta-a* se koristi za notu trajanja dvije dobe i tako dalje.

Slika 29: Prikaz ritamskog sloga *Ta* (Kovačević, 1971:211)

The image shows a musical staff with a 3/4 time signature. The staff contains six notes: three quarter notes, followed by a dotted half note, followed by a quarter note, followed by a dotted half note. Below the staff, the syllables 'Ta ta ta ta-a ta ta-a-a' are written. The first three syllables correspond to the first three quarter notes, 'ta-a' to the dotted half note, and 'ta-a-a' to the final quarter note.

Ritamski slog *ta-te* koristi se kada je trajanje dobe podijeljeno na dva dijela, dok se *ta-fa-te-fe* koristi kada je trajanje dobe podijeljeno na četiri dijela. Za triolu se koriste slogovi *ta-te-ti*. (Kovačević, 1971).

Slika 30: Prikaz ritamskog sloga Ta-te (Kovačević, 1971:211)



Upravo pri čitanju troosminske mjere dolazi do razilaženja u mišljenju glazbenika. Naime pojedini glazbenici smatraju da je troosminsku mjeru pravilno čitati ritamskim slogovima *ta te ti*, što je prema Rojko (2013) apsolutno pogrešno.

Richard Münnich njemački je muzikolog koji je osmislio svoje ritamske slogove. Razlog je činjenica da se u sustavu govorenih trajanja, koji je već postojao, nije vodilo računa o mjeri. Stoga je osmislio slog *kai* - teška doba, *toi* - laka doba, te *pau* - druga doba u trodobnoj mjeri. Njegov sustav ritamskih slogova nije naišao na šire primjene (Rojko, 2012).

Kako navodi Rojko (2012), djeca, odnosno učenici ritam mogu savladati i bez uporabe govorenih trajanja. Tada će ritamske pojmove usvajati bez da ih imenuju, a ritamske figure imenovat će neutralnim slogovima te će se isti slog koristiti za izgovaranje različitih ritamskih figura. Taj način učenja djeci će biti zahtjevniji (Rojko, 2012).

4.4.3. Ritamska gimnastika

E. J. Dalcroze (1865-1950) švicarski je glazbenik i glazbeni pedagog koji je utvrdio značaj pokreta pri razvijanju osjećaja za ritam te koliko je djeci olakšano usvajanje glazbenih pojmova pomoću pokreta (Maletić, 1983). Dalcroze je dakle uočio kako djeca, ali i odrasli imaju teškoće sa shvaćanjem ritma, ritamskim reagiranjem i percepcijom. Stoga je razradio metodu učenja glazbe baziranu na ritmu, povezanu s pokretom te ju nazvao *Euritmika* (Giddens, 1984). Dalcroze je zaključio kako se ritamska sigurnost najučinkovitije razvija putem fizičkih pokreta cijeloga tijela, stoga je upravo to bila osnovna baza njegova ritamskog odgoja. Stupanjem, gestikuliranjem i taktiranjem nastojao je kod djece stvoriti ritamske predodžbe (Rojko, 2012). Euritmika se stoga izvodi na način da se jedna doba (četvrtinka) obilježi jednim korakom, dok se polovinka predstavljala korakom i pregibom u koljenu. Nadalje kraća notna trajanja bilježila su se primjerice skakutanjem, trčanjem i slično, a mjera

se izvodila pljeskanjem (Giddens, 1984). Euritmika se danas pri glazbenom odgoju djece više ne koristi, no Dalcrozeove ideje te zapažanja o ritamskom odgoju uvelike vrijede i pri današnjem glazbenom obrazovanju (Rojko, 2012).

4.5. Brojalice

Velik broj glazbenih pedagoga ističe važnost ritma putem kojeg se djecu treba uvesti u svijet glazbe i glazbenog jezika. Brojalice su jedan od načina kojim se to postiže. One se definiraju kao kratke pjesmice, odnosno vrste umjetničko-književnoga teksta koje se recitiraju na jednome tonu. Prisutne su u svakoj kulturi, svim narodima i zemljama te se navode kao korisno sredstvo razvijanja ritamskog osjećaja kod djece. Ritam se pri izvođenju brojalica može demonstrirati fizičkim pokretima, no i pomoću različitih instrumenata. (Peteh, 1998). Prilikom obrađivanja brojalica djeca se u početku nesvjesno upoznaju s glazbenim pojmovima te su time brojalice važan korak uvođenja djece u glazbeno opismenjivanje. Faze usvajanja brojalice uključuje četiri faze:

1. faza: vježba ritamskog pulsa - izgovor brojalice praćen je otkucavanjem ili pljeskanjem jedinice brojanja
2. faza: vježba ritamskih trajanja i odnosa - izgovaranje brojalice uz ritamsko pljeskanje na slogove brojalice
3. faza: vježba grupiranja - izgovaranje uz pratnju različitih izvora zvuka
4. faza: vježba promjene tempa - upotreba Orfovog instrumentarija (Milenković i Dragojević, 2009).

Brojalice su podijeljene prema njihovom značaju i karakteristikama te prema sadržaju (konkretna brojalica, besmislena brojalica te kombinirana brojalica) ili prema izvedbi (govorena brojalica i pjevana brojalica).

4.5.1. Govorena brojalica

Jezično-ritmička struktura govorene brojalice je takva da se od početka pa do samoga kraja događa na zadanom jednakom tonu ili na jednakoj visini tona. Visina tona se dakle ne mijenja, ali se može mijenjati trajanje tona, jačina i boja. Govorena brojalica, između ostalog, služi i za razvijanje smisla za ritam u djece (Jurišić, Sam Palmić, 2002).

Kao primjer može se navesti narodna brojalica *Pliva patka preko Save*

PLI-VA PAT-KA PRE-KO SA-VE,

NO-SI PI-SMO NA VRH GLA-VE,

U TOM PI-SMU PI-ŠE:

NE VO-LIM TE VI-ŠE

4.5.2. Pjevana brojlica

Pjevana brojlica u svom slijedu sadrži minimalno dva tona različite visine te je njena osnovna karakteristika tonska različitost (Jurišić i Sam Palmić, 2002).

ŽIV, ŽIV, ŽIV, ŽIV

ŽIV, ŽIV, ŽIV, ŽIV

MA-LI VRA-BAC

ŽIV, ŽIV, ŽIV

ŽIV, ŽIV, ŽIV

4.5.3. Konkretna brojlica

Konkretna brojlica ima smisleni sadržaj, odnosno realnog je i razumljivog teksta bliskog svakom djetetu.

Primjer 1.

MO-JA MA-CA PRE-DE KRAJ DR-VE-NE GRE-DE.

Primjer 2.

I-GRA-TI SE VO-LIM JA, KAD SE LOP-TA KO-TR-LJA.

4.5.4. Besmislena brojlica

Niz slogova i riječi bez konkretnoga značenja karakterizira besmisleni brojlicu. Bez obzira na nedostatak značenja, takve brojlice potiču dječju kreativnost i maštu (Jurišić i Sam Palmić, 2002).

EN TEN TI-NI SAVA RAKA TI-NI.

SAVA-RAKA TIKA TAKA, BIJA BAJA BUF!

4.5.5. Kombinirana brojalica

Kombinirane brojalice nastaju kombinacijom različitih slogova i riječi bez da se svjesno oblikuju. Najčešće su kombinacije konkretnih dijelova teksta s onim besmislenog sadržaja.

E-CI, PE-CI PEC, TI SI MA-LI ZEC,

A JA MA-LA VJE-VE-RICA, E-CI, PE-CI PEC!

4.6. Glazbene igre

Glazbene igre smatraju se najspontanijim načinom razvijanja glazbenih sposobnosti kod djece. Između ostalih tu naravno spada i razvijanje osjećaja za ritam. Kod djece dolazi do nesvjesnog savladavanja ritamsko-melodijskih pojava, no važno je da su glazbene igre usklađene s dobi i sposobnostima učenika. Prema Šulentić Begić (2016) glazbene ritamske igre najčešće su izvođene po principu imitacije na način da učitelj pljeskanjem, tijelom ili uz pomoć udaraljki izvede ritamsku frazu, koju zatim svaki učenik zasebno ili svi učenici zajednički ponavljaju. Sljedeća se faza odnosi na samostalno osmišljavanje ritamske fraze pojedinih učenika, dok ostali ponavljaju. Naposljetku učitelj postavlja ritamsko pitanje na koje učenici odgovaraju. Ritamske igre mogu se provoditi putem igara u kojima se prenose ritmički obrasci, pogađa se ritam, putem korištenja različitih ritamskih tablica, brojalica i recitacija. Također su važne i igre gdje djeca nastavljaju započeti ritam, uklapaju ga u glazbene rečenice i drugo, čime iskazuju i vlastitu kreativnost. Požgaj (1988) ritamske igre dijeli na one gdje se ritmiziraju govorene fraze, na ritamska pitanja i odgovore te na igre melodiziranja. Ritmiziranje govorenih fraza svodi se na zadavanje ritma riječima s novim izmišljenim frazama. Ritamska igra pitanja i odgovora izvodi se tako što učitelj ili učenik zadaje ritmičku frazu i to uz pomoć sviranja, kucanja ili pljeskanja, a potom ostali učenici odgovaraju na postavljenu frazu neposredno ju nastavljajući. Igra melodiziranja odnosi se na osmišljavanje brojalice te njeno melodiziranje.

Rojko (2015) navodi kako ritamske igre nije potrebno izvoditi redovito i učestalo jer će se u protivnom izgubiti karakter samog igranja.

5. GLAZBENA NASTAVA I ODGOJ U REPUBLICI HRVATSKOJ

Prije predstavljanja *Nastavnog plana i programa* (2006), pri kojem se u glazbenoj nastavi primjenjuje otvoreni model, postojala su tri modela provođenja nastave: model aktivnog muziciranja, recepcijski model te kombinirani model. Ni jedan od navedenih modela nije pridavao slobodu učitelju kao što to čini navedeni (Svalina, 2015). Naime po otvorenom modelu nastave glazbene kulture, učitelj ima slobodu uobličavanja dobrog dijela nastave uz poštivanje učeničkih mogućnosti (*Nastavni plan i program*, 2006).

5.1. Nastavni plan i program

Prema *Nastavnom planu i programu* (2006) glazbena kultura kao predmet u hrvatskim osnovnim školama u prva tri razreda sastoji se od sljedećih nastavnih područja - pjevanje, sviranje, slušanje glazbe te glazbena kreativnost. Nastavno se područje pjevanja odnosi na razvijanje osjećaja točne intonacije i ritma, glazbeno pamćenje te samopouzdanje. Nastavno područje sviranja odnosi se na razvijanje osjećaja za ritam, metar te preciznu koordinaciju kao i suradnju. Što se tiče nastavnog područja slušanja glazbe ono se tiče razvijanja sposobnosti slušne koncentracije, specifikaciju sluha, analizu odslušanoga djela te na uspostavljanje osnovnih estetskih kriterija pri vrjednovanju glazbe. Glazbena kreativnost kao nastavno područje odnosi se na izoštravanje pojedinih glazbenih sposobnosti kao što su ritam i intonacija, zatim na razvijanje glazbenog senzibiliteta, poticanje maštovitosti pri glazbenom izrazu te na samopouzdanje prilikom iznošenja novih ideja.

Prema *Nastavnom planu i programu* (2006) nastava glazbene kulture prožima se kroz dva načela, *psihološko* te *kulturno-estetsko*. Psihološko se načelo odnosi na ljubav te želju za bavljenjem glazbom koju imaju učenici te činjenicom da isto treba poštivati. Što se tiče kulturno-estetskog načela ono se tiče nužnosti pripreme učenika kako bi postali kompetentni korisnici glazbene kulture. Središnja aktivnost nastave glazbe jest slušanje te upoznavanje glazbenih oblika, za provođenje ostalog dijela nastave učitelj ima slobodu, uzimajući u obzir želje i mogućnosti učenika.

5.1.1. Nastavna područja predmeta glazbene kulture u 1. razredu osnovne škole

Kao što je već navedeno, nastavna područja u 1. razredu osnovne škole za nastavu glazbene kulture određena su četiri područja - pjevanje, sviranje, slušanje te glazbena kreativnost.

5.1.1.1.Pjevanje

U nastavnom području pjevanja predlažu se sljedeća glazbena djela: Ljiljana Goran: *Semafor*; Vera Gerčik: *Kišica*; Hristo Nedjalkov: *Jesen*; Janez Bitenc: *Mlinar Mišo*; Vladimir Tomerlin: *Združena slova*; Zlatko Špoljar: *Veseljak*; Dragutin Basrak: *Padaj, padaj snježiću*; Janez Bitenc: *Tika-taka*; Primož Ramovš: *Dijete pjeva*; Stjepan Mikac: *Prvoškolci*; Makso Pirnik: *Zvončić u proljeće*; Milan Majer: *Ale, bale, biri*; Josip Kaplan: *Čestitka majčici*; Josip Kaplan: *Zeko pleše (Nastavni plan i program, 2006: 68)*. Uz navedene mogu se obrađivati i sljedeće narodne pjesme: *Iš, iš, iš, ja sam mali miš*; *En ten tini*; *Teče, teče, bistra voda*; *Moj dom*; *Dječja poskočica*; *Sveti Niko svijetom šeta*; *Spavaj mali Božiću*; *Djeca i maca*; *Kad si sretan*; *Mi smo djeca vesela*; *Pliva riba*; *Kako se što radi (Nastavni plan i program, 2006: 68)*.

Kao obrazovna postignuća navode se izražajno pjevanje te jasno izgovaranje teksta obrađenih pjesama, izvođenje i percipiranje pjesme tiho i glasno, brzo i polagano, visina tona, te praćenje smjera melodijskog kretanja (*Nastavni plan i program, 2006*).

Prema Vidulin- Orbanić i Terzić (2011) svi nastavni satovi pjevanja moraju biti organizirani i raznovrsni te pažnja mora biti usmjerena i ka disanju, držanju tijela, gipkosti glasa te intonaciji. S obzirom na to da je pjevanje način razvijanja glasovnih sposobnosti učenika, glasovna izobrazba i kultivacija osnovni je zadatak pri radu s pjevačima. Ono što je posebno važno pri radu učitelja jest odabir kvalitetnih skladbi primjerenih učenikovo dobi te poučavanje lijepoga i izražajnoga pjevanja (Vidulin-Orbanić i Terzić, 2011).

5.1.1.2.Sviranje

Prema *Nastavnom planu i programu (2006)*, kod nastavnog područja sviranje navodi se sviranje ritma (kao ritamska pratnja obrađenih brojalica i pjesama) te sviranje doba (pratnja obrađenih brojalica i pjesama). Obrazovna postignuća sviranja jesu izvođenje ritma i doba jednostavnih brojalica i pjesama.

Sviranje se kao oblik nastavnog područja prvi put pojavljuje 1958. godine te je bio određen kao osposobljavanje muziciranja na instrumentu. Kasnije su se uvele preporuke izrađivanja vlastitih dječjih instrumenata. Tek 1992. godine nastavno se područje sviranja neznatno proširuje (Rojko, 2012).

Rojko (2012) navodi kako sviranje u osnovnim školama ustvari i nije sviranje i to zbog nekvalitetnih instrumenata te niske razine sviranja. Udaraljke, između ostalih instrumenata, smatra nepotrebnima te navodi kako se obrade ritamskih problema mogu izvesti i uz pomoć ruku - kucanjem, pljeskanjem i drugo. Sviranje smatra smislenim isključivo onda kada se vrši na pravim instrumentima.

5.1.1.3.Slušanje

Za slušanje glazbe, prema *Nastavnom planu i programu* (2006), preporučuju se sljedeće skladbe: Antun Mihanović - Josip Runjanin: *Lijepa naša domovino*; Ludwig van Beethoven: *Ptičja tuga*; Jean - Baptiste Lully: *Dok mjesec sja* (dječji zbor); Robert Schumann: *Divlji jahač* (iz *Albuma za mlade*, op. 68.); Robert Schumann: *Radostan seljak* (iz *Albuma za mlade*, op.68.); Dmitrij Šostakovič: *Koračnica*; Miroslav Miletić: *Bubnjar*; Modest Petrovič Musorgski: *Ples pilića* (iz ciklusa *Slike s izložbe*); Camille Saint-Saëns: *Pijetao i kokoši* (iz ciklusa *Karneval životinja*); Ludwig van Beethoven: *Za Elizu* (samo tema); Wolfgang Amadeus Mozart: *Sonata za klavir u A-duru*, KV 331, 3. stavak (*Alla turca*); Sergej Prokofjev: 1. *simfonija u D-duru* (*Klasična*), op. 25: 3. stavak *Gavota*; Pero Gotovac: *En, ten, tini*; Boris Krnic: *Medo pleše*; Bela Bartok: *Igra*. Za narodnu skladbu preporuka je *Narodi nam se*.

Obrazovna postignuća pri nastavnom području slušanja za prvi razred jest slušna percepcija glazbeno izražajnih sastavnica skladbi.

Slušanje je jedno od najmlađih područja glazbene nastave. U Hrvatskoj se pojavljuje 1950. godine, no s obzirom na nepostojanje programa koji bi to odredio ono je ostalo tek na preporukama. Tek 80-ih godina prošloga stoljeća dolazi do konkretnog određivanja slušanja kao dijela nastave glazbe, iako je tek 2006. godine slušanje *Nastavnim planom i programom* primilo i punu afirmaciju (Rojko, 2012).

5.1.1.4.Glazbena kreativnost

Nastavno područje glazbene kreativnosti odnosi se na improvizaciju ritma, melodije te improvizaciju pokretom, kao i na tonsko slikanje. Kod improvizacije ritma spominje se smišljanje manjih ritamskih cjelina slogom, govorom, udaraljka, spontanim skupinama glasova. Improvizacija ritma odnosi se i na slobodnu zvukovnu improvizaciju rukama, nogama ili različitim glazbalima te na slobodno improvizirane dijaloge glazbalima i glasom.

Slobodno improvizirani dijalozi putem glasa odnose se i na improvizaciju melodije, dok se ona koja se tiče pokreta odnosi na glazbene igre pokretom. Tonsko slikanje uključuje bilježenje određenih riječi ili fraza zvukom pojedinih glazbala te imitaciju zvukova neposrednoga okruženja kroz spontanu ili dogovorenu improvizaciju (Nastavni plan i program, 2006).

Glazbeno stvaralaštvo ostvaruje putem nastavnog područja elemenata glazbene kreativnosti. Ono što je važno napomenuti jest to da nastavno područje elementi glazbene kreativnosti nije obvezno, odnosno učitelj sam odabire hoće li ga primjenjivati (Svalina, 2015). Prema Dobrota (2012), dječje glazbeno stvaralaštvo primarnog odgoja i obrazovanja u Hrvatskoj metodički je nedovoljno razrađeno te je potrebno da sva nastava bude protkana kreativnošću.

5.2. Kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura za osnovne škole i Glazbene umjetnosti za gimnazije u Republici Hrvatskoj

Od siječnja 2019. godine na snazi je *Kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura za osnovne škole i Glazbene umjetnosti za gimnazije u Republici Hrvatskoj* (2019) koji se uvodi postupno, počevši od učenika 1. i 5. razreda osnovne škole te prvih razreda gimnazije. Zatim slijede učenici 2., 3., 6., te 7., razreda osnovne škole i 2. i 3. razreda gimnazije za školsku godinu 2020./2021. Do školske godine 2021./2022. namjera je provođenja navedenog kurikuluma i kroz preostale razrede kako bi se potpuno uveo u sustav odgoja i obrazovanja.

Kurikulum naglašava glazbu kao važan aspekt cjelovita razvoja svakog pojedinca te veliki značaj koji nosi učenicima. Glazba utječe na estetski razvoj učenika, razvija svijest o povijesno-kulturnim baštinama, osposobljava učenike na multikulturalnost te potiče kreativnost.

Kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura i Glazbena umjetnost (2019) se uz psihološko i kulturno-estetsko načelo, temelji i na načelu sinkroničnosti te interkulturalnosti. Načelo sinkroničnosti u centar interesa stavlja glazbu promatranu kroz sve njene segmente, dok se načelo interkulturalnosti odnosi na važnost upoznavanja glazbe svijeta i vlastite kulture kao i razvijanje svijesti o kulturnim, religijskim te narodnim različitostima i o poštivanju istoga.

Nastava Glazbene kulture, odnosno Glazbene umjetnosti provodi se putem tri domene: A- slušanje i upoznavanje glazbe, B-izražavanje glazbom i uz glazbu te C- glazba u kontekstu.

Navedene se domene isprepliću i dopunjuju što dokazuje prisutnost svih domena kroz odgojno-obrazovnu vertikalnu. Domena A-slušanje i upoznavanje glazbe odnosi se na aktivno slušanje glazbe čime se upoznaju vrste, stilovi, pravci te glazbeni žanrovi, potom upoznavaju, doživljavaju te vrednuju glazbu. Kroz domenu B-izražavanje glazbom i uz glazbu provode se glazbene aktivnosti pjevanja, sviranja, glazbenih igara, stvaralaštva te pokreta time razvijajući kreativnost i glazbene sposobnosti. Putem domene C-glazba u kontekstu-učenici otkrivaju značaj i važnost nacionalne, globalne i regionalne glazbene te kulturne baštine. Domena C se stapa i nadopunjuje s ostalim domenama, ovisno o odgojno-obrazovnom ciklusu.

5.2.1. Domene nastave glazbene kulture za 1. razred osnovne škole

Prvi odgojno-obrazovni ciklus, u koji spadaju 1. i 2. razred osnovne škole, odnosi se na uvođenje učenika u svijet glazbe. Središte ciklusa upravo je zbližavanje učenika s glazbom te pritom dobiveno glazbeno iskustvo. Prilikom slušanja dolazi do prepoznavanja, uspoređivanja te uvažavanja: karaktera i ugođaja, visine tona, dinamike, melodije, metra i ritma, tempa te boje i izvođača. U prvom ciklusu domene A i B su jednake, dok se domena C ostvaruje putem prve dvije domene.

5.2.1.1. Domena A- Slušanje i upoznavanje glazbe

U domeni A za prvi razred osnovne škole, navode se ishodi:

- a) poznavanje određenoga broja (3-10) kraćih skladbi
- b) razlikovanje pojedinih glazbeno-izražajnih sastavnica temeljem slušanja-metar/dobe, tempo, visina tona, dinamika, boja/izvođači

5.2.1.2. Domena B- Izražavanje glazbom i uz glazbu

U domeni B navedeni su slijedeći ishodi:

- a) sudjelovanje u zajedničkoj izvedbi glazbe, usklađivanje vlastite izvedbe s drugim izvedbama, vrednovanje vlastite izvedbe te izvedbe drugih (izvedba najmanje 10 pjesama/brojlica i igara kroz godinu)

- b) pjevanje, izvođenje pjesme i brojalice (najmanje 10 kroz godinu) uvažavajući glazbeno-izražajne sastavnice (dinamika, visina tona, tempo, metar/dobe)
- c) izvođenje glazbene igre s pjevanjem, tonovima/melodijama/ritmovima uz slušanje glazbe te pokret, opažajući i uvažavajući glazbeno-izražajne sastavnice
- d) stvaranje, improvizacija ritamskih i melodijskih cjelina pjevanjem, pokretom, pljeskanjem, koračanjem ili lupkanjem, sviranje na udaraljkama, odnosno tjeloglazbom pjesme (brojalice) koje izvodi

5.2.1.3. Domena C- Glazba u kontekstu

U domeni C se navodi ishod:

- a) prepoznavanje različitih uloga glazbe putem slušanja i aktivnog muziciranja

6. RITAM U PJESMAMA UDŽBENIKA GLAZBENE KULTURE

RAZIGRANI ZVUCI ZA 1. RAZRED OSNOVNE ŠKOLE

Udžbenik *Razigrani zvuci 1* koristi se u prvom razredu osnovne škole u nastavnom predmetu Glazbena kultura. Udžbenik je izdala izdavačka kuća Školska knjiga, a kao autori se navode Vladimir Jandrašek i Jelena Ivaci. Udžbenik je odobren od strane Ministarstva prosvjete i športa Republike Hrvatske s posljednjim izdanjem 2020. godine. Dodatnim digitalnim sadržajima udžbenika, kao što su zvučni zapisi ili videozapisi, pristupa se putem aplikacija. Udžbenik je koncipiran na način da se pri svakoj nastavnoj jedinici nalazi pjesma te skladba sa zajedničkom tematikom.

Ritamske strukture u pjesmama udžbenika *Razigrani zvuci 1*

	AUTOR PJESME	NASLOV PJESME	Ritamske strukture
1.	Robert Boldižar i Tea Odobašić	<i>Mi smo đaci veseljaci</i>	U pjesmi su najzastupljenije četvrtinke
2.	Švedska	<i>Životinjski glasovi</i>	U pjesmi su najzastupljenije četvrtinke, zatim osminke
3.	Doris Kovačić i Patricia Cerin	<i>Četiri čarobne riječi</i>	U pjesmi su najzastupljenije osminke, zatim četvrtinke
4.	Janez Bitenc	<i>Mlin</i>	U pjesmi prevladavaju osminke
5.	Hans-Reinhard Franzke	<i>Evo nama jeseni</i>	U pjesmi prevladavaju

			četrtnke, osminke zatim četrtinke s točkom
6.	Nepoznati autor	<i>Mravlja koračnica</i>	U pjesmi su najzastupljenije četrtinke s točkom, zatim osminke i četrtinke

7.	Švedska	<u><i>Kad si sretan</i></u>	U pjesmi prevladavaju osminke
8.	Štefica Đuričić	<i>Što je to kiša</i>	U pjesmi prevladavaju osminke
9.	Marija Matanović	<u><i>Plava uspavanka</i></u>	U pjesmi prevladavaju četrtinke, zatim polovinke s točkom
10.	Tradicijska	<i>U ponoći zvonce malo</i>	U pjesmi su najzastupljenije četrtinke, zatim osminke
11.	Hristo Nedjalkov	<u><i>Pahuljice</i></u>	U pjesmi su najzastupljenije osminke, zatim četrtinke
12.	Jimmy Kennedy	<u><i>Hoki-Poki</i></u>	U pjesmi prevladavaju osminke

13.	Marija Matanović	<i><u>Vučja želja</u></i>	U pjesmi prevladavaju osminke, zatim četvrtinke
14.	Marija Matanović	<i>Fašnički ples</i>	U pjesmi prevladavaju osminke, potom četvrtinke
15.	Janez Bitenc	<i><u>Tika-taka</u></i>	U pjesmi su najzastupljenije osminke
16.	Arsen Dedić i Zvonimir Balog	<i><u>Nije lako bubamarcu</u></i>	U pjesmi su najzastupljenije osminke
17.	Makso Pirnik	<i><u>Zvončić u proljeće</u></i>	U pjesmi su najzastupljenije osminke
18.	Marija Matanović i Radovan Mikić	<i>Čudo</i>	U pjesmi prevladavaju četvrtinke, zatim osminke
19.	Roman Kuhar	<i><u>Abeceda</u></i>	U pjesmi prevladavaju osminke
20.	Vladimir Tomerlin	<i><u>Združena slova</u></i>	U pjesmi su najzastupljenije osminke
21.	André Grétry	<i><u>Magarac i Kukavica</u></i>	U pjesmi su najzastupljenije četvrtinke

22.	Marija Matanović	<i>Mojoj mami</i>	U pjesmi su najzastupljenije osminke, zatim četvrtinke
23.	Francuska	<i>Pjesma glazbenika</i>	U pjesmi prevladavaju četvrtinke
24.	Posavina	<u>Teče, teče bistra voda</u>	U pjesmi prevladavaju osminke
25.	Istra	<u>Dječja poskočica</u>	U pjesmi prevladavaju osminke
26.	Dalmacija	<i>Išli smo u školicu</i>	U pjesmi su najzastupljenije osminke, zatim četvrtinke
27.	Slavonija	<i>U livadi, pod jasenom</i>	U pjesmi su najzastupljenije osminke, zatim četvrtinke zatim četvrtinke s točkom
28.	Međimurje	<u>Čuk sedi</u>	U pjesmi prevladavaju osminke, zatim četvrtinke

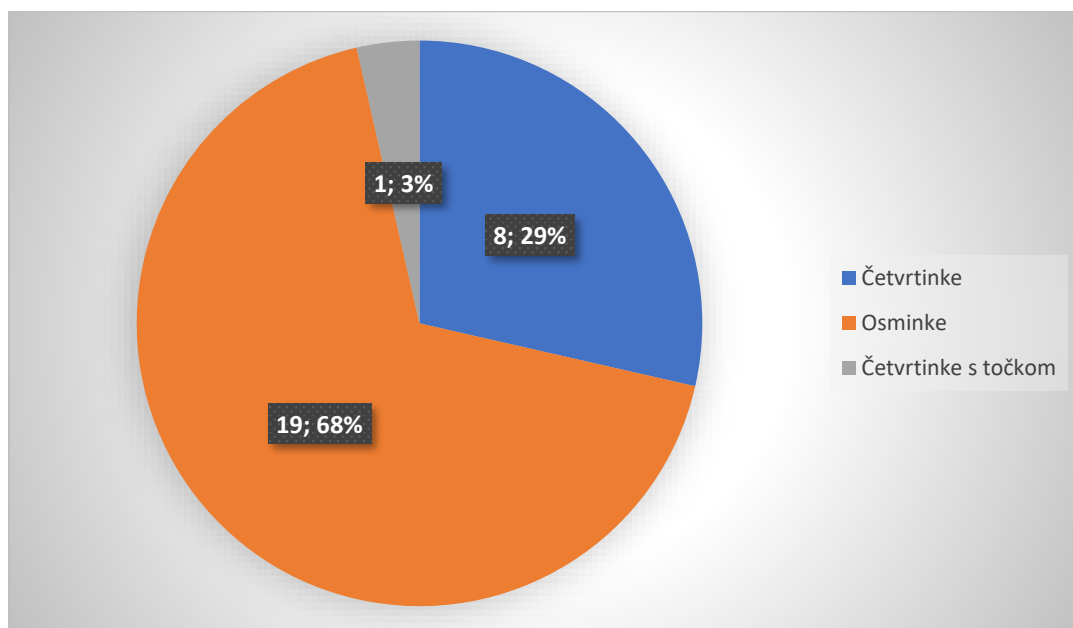
Udžbenik se sastoji od ukupno dvadeset i osam pjesama. Šest pjesama označenih podebljanim slovima, od navedenih dvadeset i osam, predloženo je *Nastavnim planom i programom*. Jedna

pjesma je naznačena bez autora, dok ih je osamnaest s naznačenim autorima. Ostalih osam pjesama odnosi se na tradicijske pjesme (Hrvatska tradicija Istre, Dalmacije, Posavine, Slavonije te Međimurja, švedska i francuska tradicija). Prema *Kurikulumu nastavnog predmeta Glazbena kultura i Glazbena umjetnost* (2019), od navedenih dvadeset i osam pjesama, za razrednu nastavu preporučeno je njih petnaest koje su u tablici prikazane podcrtanim tekstom.

U navedenih dvadeset i osam pjesama, najzastupljenije notne vrijednosti jesu osminke, a potom slijede četvrtinke. Samo se u jednoj pjesmi, kao najzastupljenije, javljaju četvrtinke s točkom.

Osminke su najzastupljenije notne vrijednosti u čak devetnaest pjesama, zatim četvrtinke u osam pjesama, a jedina pjesma u kojoj su najzastupljenije četvrtinke s točkom jest *Mravlja koračnica* nepoznatoga autora. Note s točkom, odnosno punktirane note, općenito se u pjesmama ovoga udžbenika javljaju u jedanaest pjesama.

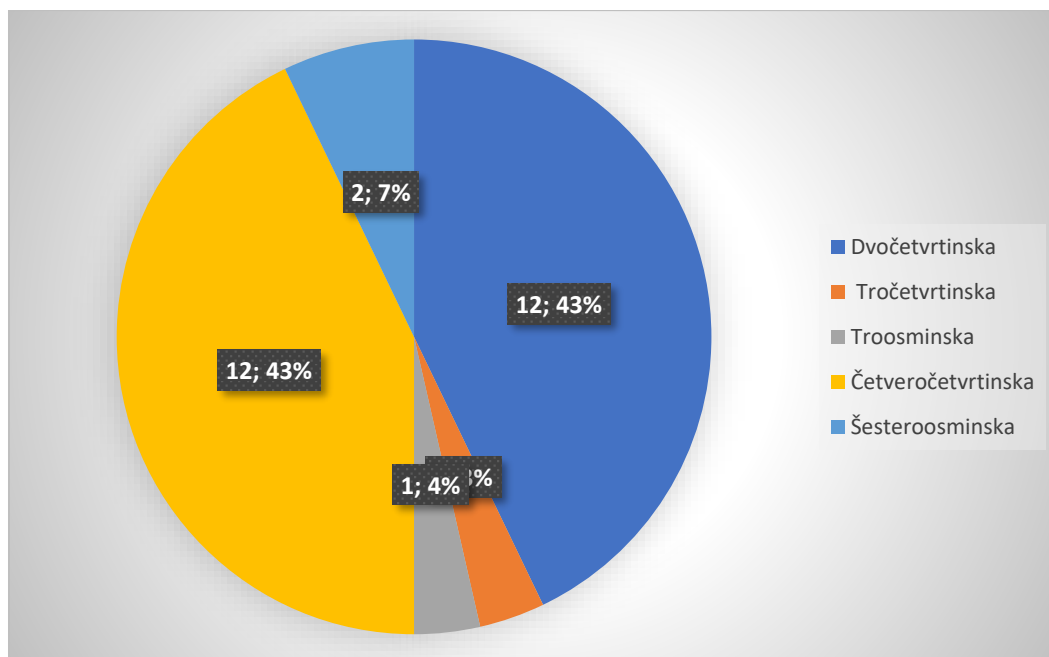
Grafikon 1: Prikaz zastupljenih notnih vrijednosti u udžbeniku *Razigrani zvuci 1*



U grafikonu je vidljiv postotak od čak 68 % koji se odnosi na pjesme u kojima su osminke najzastupljenije notne vrijednosti. Potom slijede četvrtinke kojima pripada 28 % od ukupnog broja pjesama te naposljetku četvrtinke s točkom koje su najzastupljenije notne vrijednosti tek jedne (3 %) pjesme.

Što se tiče mjere, od navedenih dvadeset i osam pjesama najzastupljenije su četveročetvrtinska i dvočetvrtinska mjera, gdje se pojavljuju čak dvadeset i četiri pjesme, dvije pjesme su u šesteroosminskoj mjeri, a po jedna u tročetvrtinskoj i troosminskoj mjeri. Četvrtinka se, kao osnovna jedinica mjere, javlja u dvadeset i pet pjesama, te osminka u tri.

Grafikon 2: Prikaz zastupljenih mjera u udžbeniku *Razigrani zvuci 1*



U grafikonu zastupljenih mjera može se vidjeti da je čak 43 % pjesama u dvočetvrtinskoj te jednak postotak u četveročetvrtinskoj mjeri. U tročetvrtinskoj i troosminskoj mjeri nalazi se po jedna pjesma, odnosno 4 % od ukupnog broja pjesama, dok su u šesteroosminskoj mjeri dvije pjesme (7%).

7. ZAKLJUČAK

Koliko je glazba važna, između ostalog i za razvoj svakog pojedinca, govore nam mnoga istraživanja. Potvrđujući tako utjecaj glazbe na dječji razvoj, zaključuje se kako su za razvitak sposobnosti percepcije ritma jednako važni utjecaji okoline kao i nasljeđe. Glazbenim odgojem i obrazovanjem, kroz pjevanje, glazbene igre, pokret, slušanje glazbe i brojalice, u velikoj se mjeri utječe na sve važne aspekte razvoja djeteta.

Nastava glazbene kulture nižih razreda osnovne škole nastoji utjecati na razvoj glazbenih sposobnosti u djece, tako i na razvoj te percepciju ritma. U prvom razredu je to kroz predloženo sviranje ritamskih pratnji brojalica, pjesmica te izmišljanje manjih ritamskih cjelina koje se potom ostvaruju na različite načine. Uz predložene aktivnosti učitelj kroz otvoreni model nastave glazbene kulture ima određenu slobodu pri ostvarivanju istoga.

Udžbenik Razigrani zvuci 1 koji se koristi u prvom razredu, ukupno broji dvadeset i osam pjesama u kojima se osminke, kao najzastupljenije notne vrijednosti, javljaju u čak devetnaest pjesama, potom četvrtinke u osam pjesama dok se u jednoj pjesmi kao najzastupljenija javlja četvrtinka s točkom. Dvanaest pjesama je napisano u 4/4 kao i u 2/4 mjeri, dvije su pjesme napisane u 6/8 te po jedna u 3/4 i 3/8 mjeri.

Dakle, gotovo sve pjesme su pisane u dvodobnoj i četverodobnoj mjeri, a osminke su najzastupljenije notne vrijednosti čak devetnaest od ukupnih dvadeset i osam pjesama. Navedeno upućuje na manjak raznolikosti u pjesmama, što može nepovoljno utjecati, između ostalog i na razvijanje osjećaja za ritam u djece.

8. LITERATURA

1. Andreis, J. (1974). *Povijest hrvatske glazbe*. Zagreb: Liber.
2. Andreis, J. (1975). *Povijest glazbe – prva knjiga*. Zagreb: Liber.
3. Andreis, J. (1976). *Povijest glazbe – druga knjiga*. Zagreb: Liber.
4. Andreis, J. (1976). *Povijest glazbe – treća knjiga*. Zagreb: Liber.
5. Dobrota, S. (2012). Glazba između pedagogije, kulture i jezika. *Pedagoški istraživanja*, 9(1/2), 155-162.
6. Gibson, S. (2014). *Aristoxenus of Tarentum and the Birth of Musicology*. Routledge.
7. Giddens, M. J. (1984). *Freedom through rhythm: the eurhythmics of Emile Jacques-Dalcroze*.
8. Hodges, D. A. (2008). Bodily responses to music.
9. Jurišić, G. i Sam Palmić, R. (2002). *Brojalica–Snažni glazbeni poticaj*. Rijeka: Adamić
10. Kovačević, K. (1971). *Muzička enciklopedija, svezak 1*. Zagreb: JLZ.
11. Kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura za osnovne škole i Glazbena umjetnost za gimnazije (2019). Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i sporta.
12. Majnarić, N. (1948). *Grčka metrika*. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
13. Maletić, A. (1983) *Pokret i ples. Teorija, praksa i metodika suvremene umjetnosti pokreta*. Zagreb: Kulturno povijesni sabor Hrvatske.
14. Milenković, S., & Dragojević, B. (2009). *Metodička korelacija razvoja govora i muzičkog vaspitanja*. *Norma*, 14(1), 103-110.
15. Nastavni plan i program za osnovnu školu 2006. Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa. Zagreb.

16. Peteh, M. (1998). *Zlatno dobra brojalice*. Zagreb: Alinea.
17. Petrović, T. (2007). *Osnove teorije glazbe*. Zagreb: *Biblioteka Hrvatskoga društva glazbenih teoretičara*.
18. Požgaj, J. (1950). *Metodika muzičke nastave*. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.
19. Požgaj, J. (1988) *Metodika nastave glazbene kulture u osnovnoj školi*. Zagreb: Školska knjiga.
20. Prek, S., Završki, J. (1990). *Teorija glazbe-Udžbenik za muzičke škole*. Zagreb: Školska knjiga
21. Prenc, N.(1997). *Osnove teorije glazbe*. Pula. Pedagoški fakultet.
22. Reich, T.(1966). *Muzička čitanka*. Zagreb: Školska knjiga.
23. Rojko, P. (2012). *Psihološke osnove intonacije i ritma*. Zagreb: Muzička akademija
24. Rojko, P. (2013). *Nedoumice s troosminskom mjerom. Tonovi, 61(61), 79-88*.
25. Rojko, P. (2015). Nacionalni okvirni kurikulum (NOK) i glazbena nastava. *Tonovi br, 65, 49-76*.
26. Svalina, V. (2015). Kurikulum nastave glazbene kulture i kompetencije učitelja za poučavanje glazbe. *Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Fakultet za odgojne i obrazovne znanosti*.
27. Svalina, V. (2018, January). Professional Identity of Music Pedagogues. In *20. međunarodni pedagoški forum scenskih umetnosti " Muzički identiteti"*.
28. Svalina, V., & Bognar, L. (2013). Glazba i glazbeno obrazovanje u starom i srednjem vijeku. *Napredak: Časopis za interdisciplinarna istraživanja u odgoju i obrazovanju, 154(1-2), 219-233*.
29. Šamanić, S.(2011). *Glazbeni ključ*. Rijeka. Učiteljski fakultet u Rijeci.
30. Šmit, M. B. (2001). *Glazbom do govora*. Zagreb: Naklada Haid
31. Šulentić Begić, J. (2016). Slušanje glazbe kao područje otvorenoga modela/kurikuluma nastave glazbe u prvim trima razredima osnovne

- škole. *Zbornik znanstvenih radova s Međunarodne znanstvene konferencije Globalne i lokalne perspektive pedagogije*, 268.
32. Šulentić Begić, J. i Bertić, V. (2012). Otvoreni model nastave glazbene kulture u primarnom obrazovanju u nekim osječkim osnovnim školama. *Tonovi*, 60. 72-84.
33. Tomašić, Đ. (2003). *Osnove glazbene teorije*. Zagreb: Erudit.
34. Turkalj, N. (1980). *Historija muzike*. Zagreb: Naprijed.
35. Valiavitcharska, V. (2013). *Rhetoric and rhythm in Byzantium: the sound of persuasion*. Cambridge University Press.
36. Vasiljević, Z. M. (1999). *Teorija ritma sa gledišta muzičke pismenosti*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
37. Vidulin-Orbanić, S., & Terzić, V. (2011). Polazište i pristup pjevanju u općeobrazovnoj školi. *Metodički ogledi: časopis za filozofiju odgoja*, 18(2), 137-156.
38. Williams, C. F. A. (1911). *The Aristoxenian Theory of Musical Rhythm*. University Press.
39. Zaninović, M. (1988). *Opća povijest pedagogije*. Zagreb: Školska knjiga
40. Završki, J. (1995). *Teorija glazbe*. Zagreb: Školska knjiga
41. Završki, J., Njirić, N., Manasteriotti, V., i Županović, L. (1974). *Glazbena umjetnost*. Zagreb: Školska knjiga.