

Funkcionalna metoda u nastavi solfeggia

Blaževac, Dominik

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Academy of Arts and Culture in Osijek / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:251:023931>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-10-14**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the Academy of Arts and Culture in Osijek](#)



SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Akademija za umjetnost i kulturu u Osijeku

FUNKCIONALNA METODA U NASTAVI SOLFEGGIA

ZAVRŠNI RAD

Mentorica: doc. dr. sc. Tihana Škojo

Student: Dominik Blaževac

Osijek, Rujan 2020

SADRŽAJ

| | |
|--|----|
| 1. UVOD..... | 1 |
| 2. RAZVOJNI ASPEKTI GLAZBENOG OPISMENJAVANJA | 2 |
| 2.1. Metode intonacije..... | 4 |
| 2. 2. Metode apsolutne intonacije..... | 4 |
| 2.2.1. Metoda tonskih riječi (Tonwortmetod)..... | 5 |
| 2. 3. Metode relativne intonacije..... | 6 |
| 2. 3. 1.Tonik-solfa metoda..... | 7 |
| 2. 3. 2. Brojčane metode..... | 7 |
| 2. 3. 2. 1. Njemačka brojčana metoda..... | 8 |
| 2. 3. 3. Tonika- do metoda..... | 8 |
| 2. 3. 4. Jale..... | 9 |
| 2. 3. 5. Funkcionalna muzička metoda..... | 10 |
| 3. ELLY BAŠIĆ- ZAČETNICA FUNKCIONALNE MUZIČKE PEDAGOGIJE..... | 15 |
| 3.1. Osnovna načela Funkcionalne muzičke pedagogije..... | 18 |
| 3.1.1. Nastava solfeggia u Funkcionalnoj muzičkoj pedagogiji..... | 20 |
| 3.1.2. Nastavni sadržaj i ishodi učenja..... | 23 |
| 3.1.3. Kritički osvrt na načela Funkcionalne muzičke pedagogije..... | 24 |
| 4. ZAKLJUČAK..... | 25 |
| SAŽETAK | 26 |
| LITERATURA..... | 27 |

1. UVOD

Kroz različita su se vremenska razdoblja glazbeni pedagozi bavili glazbenim opismenjavanjem s ciljem što je moguće uspješnijeg uspostavljanja intonacijskih i ritamskih znanja kod učenika. Danas se i dalje nastavlja ista težnja u formalnom glazbenom obrazovanju, glazbenim školama, unutar predmeta solfeggia. Solfeggio se može definirati najprije kao učenje glazbenog jezika ili kao *glazbena pismenost, zato što glazbu promatramo kao osobit oblik (zvučne) objektivne stvarnosti, koja je, poput obične, vidljive, objektivne stvarnosti, u čovjekovu intelektu predstavljena, simbolizirana glazbi svojstvenim jezikom* (Rojko 1999, 14). Usvojenost znanja i vještina koje učenici stječu kroz nastavu solfeggia, a koje omogućuju učenicima da s razumijevanjem čitaju ili pjevaju notni tekst i samostalno zapišu notama prezentiranu glazbu ovise o metodama koje učitelj primjenjuje. Metode se s jedne strane, didaktičko-metodičke smatraju modelima, procedurama rada, načinima i postupcima (Jelavić, 2003), a u glazbenom kontekstu, posebice u nastavi solfeggia, metode se koriste kao termin kojim objašnjavamo pristup svladavanju intonacije. Stoga, razlikujemo dvije skupine metoda; metode relativne intonacije i metode apsolutne intonacije.

2. RAZVOJNI ASPEKTI GLAZBENOG OPISMENJAVANJA

„Naša glazbena prošlost, mogli bismo, reći da nije dovoljno istražena, a ni dijaloški raspravljena. Ono što se o njoj zna, sačuvana djela glazbenih teoretičara i praktičara, nesumnjivo svjedoče o našoj glazbenoj kulturi općenito“ (Koprek, 2007, 312). Jedan je od začetnika glazbene pedagogije i teorije srednjovjekovni teoretičar Guido iz Arezza (995-1050) te je kao početak glazbenoga opismenjivanja važna 1027. godina, kada je Guido predstavio novi način bilježenja nota s notnim crtama i ključevima. Prema početnim slogovima prve strofe Himne svetom Ivanu Krstitelju, *Ut queant laxison* za svaki je stupanj heksakorda upotrijebio određeni slog - *ut, re, mi, fa, sol, la*. Tim je načinom Guido izumio heksakordsku solmizaciju. Početni tonovi himne su započinjali na stupnju višem od stiha prije i određivali su njihov položaj unutar heksakorda. Tonove je podijelio u sedam jednakih heksakorda. (Rojko, 2012) Uvođenjem solmizacije Guido je ustanovio sustav relativne intonacije a uvođenjem crta je odredio apsolutne visine tonova označivši ih slovima abecede.

Tijekom idućih godina Guidova teorija prošla je velik broj pokušaja da se prepravi i dopuni, međutim tek u 16. stoljeću Anzelmo iz Flandrije Guidovom heksakordu dopunjuje slogove *si i ho*. Tako da niz tonova glasi: *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*. Interval oktave „označen onako kako ga je već odavno tretirala glazbena praksa: kao udvostručenje donjega tona“ (Rojko, 2012, 11).

Glazbeno obrazovanje u to se vrijeme odvija samo u okviru župnih crkava te samostana a glazbeno opismenjavanje ograničeno je na manji broj sudionika. Tek u 18. stoljeću pojavljuju se glazbeni teoretičari s idejom da bi glazbeni odgoj trebalo organizirati za širu populaciju. Jedan od najutjecajnijih je Jean Jacques Rousseau (1712.-1778.), švicarsko-francuski književnik, glazbenik i filozof. Prema Rousseauovoj ideji pristupačnosti glazbenom odgoju, glazbeni teoretičari i pedagozi nastavljaju razvijati metode i načine za bržim i jednostavnijim opismenjavanjem u općeobrazovnim školama. Te ideje su rezultirale pojavom različitih metoda intonacije i ritma koje su se i danas u nekim oblicima zadržale u glazbenom opismenjavanju u općeobrazovnim i glazbenim školama.

Glazbeni pedagozi i teoretičari još danas promišljaju je li moguće očekivati da će u općeobrazovnoj školi učenici steći intonacijska i ritamska znanja i umijeća koja će im omogućila pjevanje ili sviranje po notama jer je za pravu glazbenu pismenost potrebno

dugotrajno i intenzivno vježbanje. „Takvo vježbanje moguće je ostvariti jedino na nastavi solfeggia u glazbenim školama jer je to nastavni predmet koji se organizira radi uspostavljanja i razvijanja intonacijskih i ritamskih znanja i vještina učenika, a nastava toga predmeta izvodi se kroz duži period – šest godina u osnovnoj i četiri godine u srednjoj glazbenoj školi“ (Ban i Svalina, 2013. prema Hinek, 2011).

U nekim zemljama Guidova solmizacija koristi se do danas, upotrebljava se u različitim metodama relativne intonacije. U Francuskoj i Italiji Guidovi slogovi su u potpunosti zamijenili glazbenu abecedu. Dakle slogovi do, re, mi, fa, sol, la, si, postaju „oznakama imena tonova, imena nota i, istovremeno tipaka na klaviru, odnosno, pripadnih otvora na puhačkom instrumentu, mjesta na hvataljci, i sl.“ (Rojko 2012, 12). To su apsolutne oznake za tonove koje označavaju tonove C-durske ljestvice. U Francuskoj su se upotrebljavale *dièse* i *bémo* a u Italiji *diesis* i *bemolle* jer je za svaki povišen i snižen ton dodan pridjev. Osim u Francuskoj i Italiji ovakav se način upotrebe apsolutnih oznaka za imenovanje tonova koristi još i u zemljama bivšeg Sovjetskog Saveza, Nizozemskoj te Španjolskoj. Vasiljević smatra „da se neki pristup svladavanju intonacije može nazvati metodom jedino ako se radi o originalnom pristupu i ako je u potpunosti objašnjen način rada po toj metodi.“ (Vasiljević, 1975, 90). S obzirom da metode intonacije imaju svoje nazive, one se mogu odrediti kao funkcionalne, intervalske, tonalne ili kombinirane metode. Međutim, najčešće metode intonacije razlikujemo po tome jesu li relativne ili apsolutne.

Primjeri metoda apsolutne intonacije u apsolutna solmizacija; abecediranje; Solfeggio Rudolfa Matza i metoda tonskih riječi C. Eitza (Tonwort) dok su primjeri metoda relativne intonacije metoda tonik-solfa; metoda tonik-do; Njemačka i Francuska brojčana metoda; Münnichov sustav Jale i funkcionalna metoda Elly Bašić.

2. 1. Metode intonacije

Metode predstavljaju postupke obrazovnog rada koji su temeljeni na znanstvenim spoznajama. Takvi su postupci stručni, planirani i svrhoviti te se zbog toga primjenjuju u svrhu postizanja određenog obrazovnog ishoda. Možemo reći da su *nastavne metode su didaktički promišljeni i optimalno uređeni sustavi aktivnosti poučavanja i učenja (algoritmi) s primarnim ciljem stjecanja određenih znanja i vještina te razvoja sposobnosti* (Jelavić 2003, 44).

Za razliku od metodičko-didaktičkog značenja, metoda se u glazbenom kontekstu koristi kao pristup svladavanju intonacije (Rojko, 2012). Požgaj (1975. prema Rojko, 2012) zbog mogućeg pojmovnog nesporazuma predlaže naziv *sistem intonacije*, ali ćemo se u radu ipak opredijeliti za uvriježeni naziv metode intonacije.

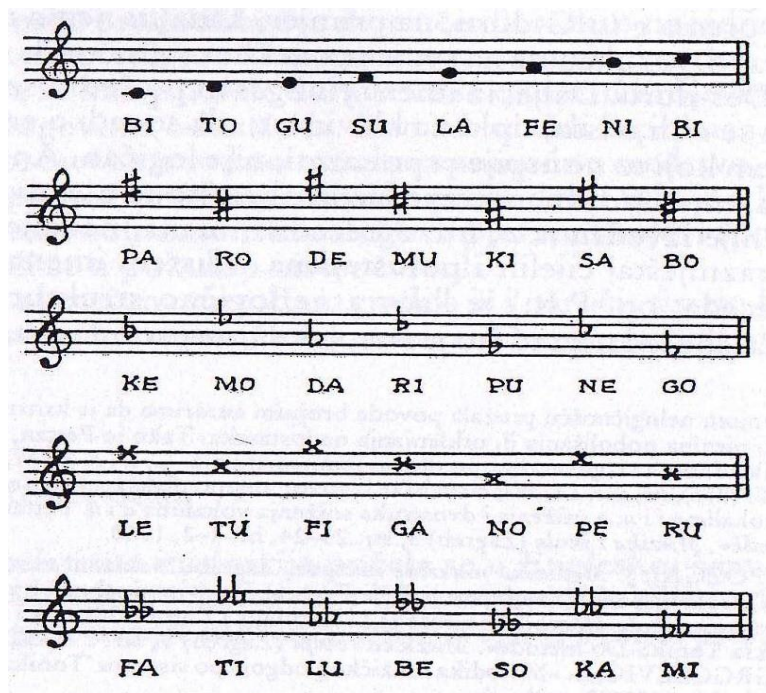
2. 2. Metode apsolutne intonacije

Naziv apsolutna metoda znači da je uspostavljeno apsolutno imenovanje ljestvica ili tonaliteta. Prema Rojku (2012.) apsolutne metode razlikuju se po tome kojim se sustavom apsolutnih imena koriste. U zemljama koje se koriste glazbenom abecedom, apsolutna metoda znači mišljenje/pjevanje abecedom, dok tamo gdje se upotrebljava apsolutna solmizacija, to znači mišljenje/pjevanje solmizacijom (Rojko, 2012). Kod svih metoda apsolutne intonacije polazište je od C-durske ljestvice. Nove tonalitete učenici uče nakon što u potpunosti svladaju C-dur ljestvicu. Na intonaciji se radi učenjem ljestvica ili njezinih dijelova kao na primjer trikord, tetrakord, pentakord. Smisljeni dijelovi ljestvice su intervali, tako učenici uče prvo sekunde pa terce, kvarte, kvinte itd. Za apsolutne metode svladavanja intonacije potrebno je i određeno teorijsko znanje s obzirom da se rad na intonaciji izvodi u notnom crtovlju (Ban i Svalina, 2013). Rojko (2012.) naglašava kako je bitan element koji razlikuje metode apsolutne intonacije od relativnih metoda nepostojanje čvrstih asocijacija između tonova i njihovih imena.

Od apsolutnih je metoda jedna od bitnijih karakteristika i upotreba instrumenta (klavira). Bitno je naglasiti kako u apsolutnoj solmizaciji slog do (ili ut) uvijek odgovara tonskoj visini c, re tonskoj visini d, mi tonskoj visini e, itd., bez obzira na tonaliteta.

2. 2. 1. Metoda tonskih riječi (Tonwortmethode)

Metodu tonskih riječi izrađuje Carl Eitz (1848.-1934.) i jedna je od primjera metoda apsolutne intonacije. Cilj metode je stvaranje logičnog sustava apsolutnog imenovanja tonova koji bi ukazao na stvarne odnose među tonovima i tonalitetima (Rojko, 2012). Carl Eitz je oktavu podijelio na dvanaest jednakih dijelova, polustepena, i svaki je označen drugačijim konsonantom. *Glazbeni su tonovi ravnopravni jer svaki može biti osnovni ton, sekunda, terca, itd. nekog drugog tonaliteta* (Rojko 2012, prema Eitz 1928, 59). Abecedni niz, *C D E F G A H C*, negira kao osnovni sustav jer sadrži izvedene tonove poput tonova *cis, as, des, gis*. Eitz abecedu smatra nespretnom za pjevanje. C-dur se ni po čemu ne razlikuje od ostalih durskih tonaliteta i svaki ton može biti osnovni ton, a tonovi se imenuju po prikazanom primjeru (slika 1). Po pitanju prednosti u odnosu na ostale metode, Eitz ističe kako je temeljna prednost Tonwort-metode u tome što omogućuje postavljanje asocijacije između tona i imena.



Slika 1, Imenovanje tonova prema Tonwortmethode metodi

Pri izboru slogova Eitz se vodio lingvističkim sposobnostima njemačkoga jezika, tako da tonske riječi koje označuju polustepenski interval (GU-SU, NI-BI), uvijek imaju isti vokal.

2. 3. Metode relativne intonacije

Sama bit metoda relativne intonacije je usvajanje i doživljavanje funkcija unutar određenoga tonaliteta. Budući da je u svim durskim tonalitetima prisutan jednak odnos među stupnjevima, odnosno jednak odnos prema osnovnom tonu, moguće je govoriti o postojanju samo jednog (općeg) durskog tonaliteta dok su pojedini durovi njegove transpozicije na druge tonske visine. Opći durski tonalitet usvaja se uz relativno imenovanje tonova, „tj. imenovanje koje služi označavanju *stupnjeva*, a ne tonova u apsolutnom smislu“ (Rojko 2012, 86). Glazbeni pojmovi i predodžbe koje su učenici stekli na jednom općem tonalitetu prenose se kasnije i na svaki pojedini tonalitet.

Budući da se velik broj mogućih intonacijskih problema svodi na relativno malen broj kategorija, relativne metode olakšavaju proces svladavanja intonacije: „Umjesto da svladava svaku pojedinu veliku tercu, učenik usvaja pojam velike terce na prvom stupnju, kojim je pojmom obuhvaćena svaka velika terca na prvom stupnju bilo kojeg konkretnog durskog tonaliteta. Osnovu uspostavljanju takvog, stupanjskog shvaćanja intervalskih i drugih odnosa čini osjećaj za tonalitet i gleštalt-karakter glazbene percepcije, a taj osjećaj za tonalitet i taj način percipiranja glazbe ima svaki muzikalan učenik – ako ne u manifestnom, onda u latentnom obliku, – ali on se, osim toga, formira, odnosno, učvršćuje radom na intonaciji“ (Rojko 2012, 87).

2. 3. 1. Tonik-solfa metoda

Začetnica tonik-solfa je glazbena pedagoginja Sarah Ann Glover koja je primjenjivala Guidove solmizacijske slogove i nastojala olakšati učenje. U tonik-solfa metodi koriste se slogovi *do, re, mi fa, so, la, ti, do* i oni označavaju bilo koju dursku ljestvicu te se kod svladavanje intonacije ne koriste note, već samo solmizacija. Metoda se počela širiti u Engleskoj, a cilj je bio lakše učenje pjevanja crkvenih pjesma. Metodu usavršava John Curwen koji je problemu notacije pristupio na psihološki način te tako stvorio globalnu metodu početnog čitanja. Također John Curwen objavljuje priručnik *Singing for schools and congregations* (Pjevanje za zborove i društva) nakon čega je ova metoda doživjela popularizaciju i širenje. Metoda tonik-solfa ne upotrebljava note, nego se koristi samo solmizacija: DO RE MI FA SO LA TI DO, i ovaj niz solmizacijskih slogova označuje bilo koju dursku ljestvicu. SOL je preimenovan u SO radi jednake dužine slogova, ali i zbog izgovora (SOL - LA), kao što je SI preimenovan u TI zbog alteracija. Alterirani povišeni tonovi su DI, RI, FI, SI, LI, dok su sniženi DU, RU, MU, LU, TU. SO se ne snižava nego se koristi povišeni FA - FI. Mol ljestvice kreću se s tonikom LA i glase: LA TI DO RE MI FA SO LA. Što se tiče modulacija, rješavaju se zamjenom solmizacijskih slogova, npr. DO = SO, što znači da ton DO postaje SO.

2. 3. 2. Brojčane metode

Brojčane metode pripadaju u metode relativne intonacije. Teoretičari su se bavili idejom da se poučavanje pjevanja pojednostavi označavanjem tonova brojevima. Među prvima je bio već Jean Jacques Rousseau. On je smatrao da su brojevi praktičniji i konkretniji kako bi grafički predočili visinu tonova, pojedini su se stupnjevi ljestvice označavali brojevima. U francuskim školama pjevanja brojčana metoda osmišljena je radi olakšavanja nastave. Značajniji teoretičari koji su se bavili brojčanom metodom u Francuskoj bili su Pierre Galin čiji su rad poslije njegove smrti nastavili Emile Joseph Chevé, njegova supruga i njezin brat Aime Paris. Metoda je tako i dobila ime *Galin-Chevé-Paris metoda*, kasnije je nazvana *francuska ciferistička metoda*.

2.3.2.1. Njemačka brojčana metoda

Njemačku brojčana metoda je bila zastupljena od mnogo autora. Najviše od svih ističe se Johann Abraham Peter Schulz koji je vlastiti oratorij ispisao u brojevima. Za detaljniju razradu zaslužan je Friedrich Wilhelm Koch koji je tvrdio da je ovakva metoda puno jednostavnija od notnog pisma koje se koristilo u općeglazbenom obrazovanju. Umjesto 12 durova i 12 molova u četiri različita ključa u ovoj metodi se sve svelo na jednu ljestvicu. Durska ljestvica počinje brojem jedan, dok molska ljestvica počinje brojem šest te se na taj način pokazuju jednaki odnosi u durskim i molskim tonalitetima. Durska ljestvica glasi: 1 2 3 4 5 6 7 8, a molska: 6 7 1 2 3 4 5 6. Osnova brojčane metode je C-dur tj. a-mol, a tonalitet bi se mijenjao oznakama, npr. 1=4, što znači da počinjemo iz F-dura, zbog toga što je četvrti ton u C-duru ton f, dok u molu oznaka 6=3 označava e-mol, jer je brojem 3 u a molu označen ton e.

2. 3. 3. Tonika-do metoda

U njemačkoj je glazbena pedagoginja i pijanistica Agnes Hundoeffer koristila spoj tonik-solfa i francuske brojčane metode te osmislila tonika-do metodu. Prema metodi tonika-do u svim durskim i molskim tonalitetima odnosi među stupnjevima su jednaki, učenici svladavaju opći durski i opći molski tonalitet. U tonika-do, tonika-solfa kao i u brojčanim metodama molski tonalitet je paralela duru pri tome se pri svladavanju intonacije koriste ritamske tablice, apsolutnu solmizaciju, do-ključ, fonomimiku i modulatore (Rojko, 2012).

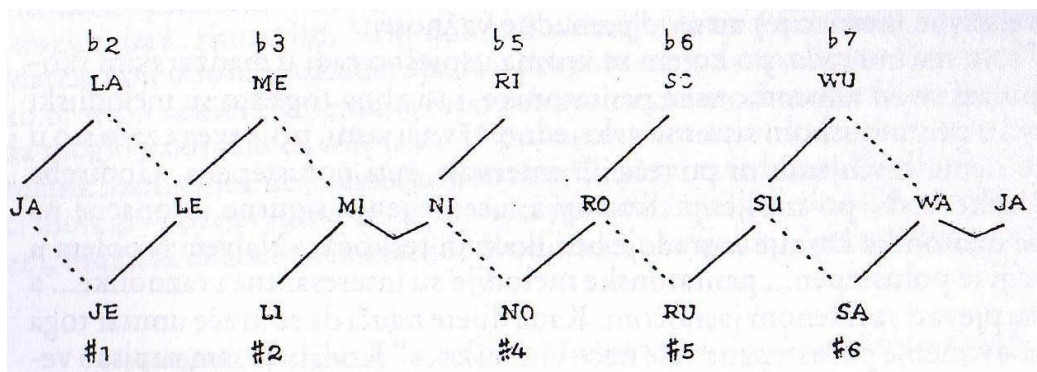
U metodi tonika-do postoje 3 etape svladavanja notacije, a to su: 1. Slova notacija 2. Relativna notacija 3. Apsolutna notacija. U slova notaciji visina tonova grafički se prikazuje pomoću slova, i to samo u početnoj etapi učenja. Note se pišu samo početnim slovima solmizacijskih slogova: D R M F S L T D. Svrha ove faze jest da je potrebno savladati sve tonove ljestvice i jednostavnije ritamske predodžbe prije prelaska na notni zapis. Jedina mana ove etape jest nemogućnost prikazivanja melodijskih linija. Na relativnu notaciju prelazi se postupno. Note se određuju prema pomičnom do-ključu koji se premješta po cijelom crtovlju. Koristi se do-ključ iz razloga da učenici mogu uvježbati dur-ljestvice. Također, u ovoj etapi pripremaju se učenici za različite tonalitete. U trećoj etapi, apsolutnoj notaciji, relativni dur i mol pretvaraju se u apsolutni. Prvi puta se spominje abeceda, koristi se g-ključ (violinski).

Prilikom vježbanja ljestvice koristi se modulator na način da se prvo izgovara neutralnim slogom na, zatim solmizacija i onda abeceda.

2. 3. 4. Jale

Richard Münnich autor je sustava Jale. U tom se pristupu rabi j-ključ kao do-ključ u sličnim metodama. Najprije se durski tonalitet svladava relativno, a tada se prelazi na apsolutnu notaciju. Rojko (2012) navodi da su „Münnichovi slogovi izabrani kao i oni kod Eitza, prema nekim jezičnim karakteristikama pojedinih glasova te prema zahtjevu da se istim vokalom ukaže na dijatonski polustupanj: JA LE MI NI RO SU WA JA“

Izabrani su sonorni konsonanti koji su najbliži vokalima po zvučnosti (osim s), te su poslagani abecednim redom: J, L, M, N, R, S, W, kao i vokali: a, e, i, o, u. Niz slogova lako je pamtljiv i dobro se nauči zbog pravog odabira konsekventnih glasova. Jale slogovi imaju isto značenje kao solmizacijski slogovi u metodi tonik-solfa i tonika-do. Prvo se (relativno) svlada jedan durski tonalitet, dok se na apsolutnu notaciju prelazi onda kada se savladaju odnosi među stupnjevima. Mol tonaliteti obrađuju se kao paralele dur tonaliteta, što ne predstavlja nikakav problem jer se uči tako da se proširi durski niz, zatim se izdvoje potrebni slogovi za mol ljestvicu. U ovoj metodi po prvi puta se koristi f-ključ (bas).



Slika 2. Münnichov sustav Jale

Preuzeto s <http://grandpiano-grandpiano.blogspot.com/2011/08/metode-intonacije.html>

2. 3. 5. Funkcionalna muzička metoda

Autorica još jedne relativne metode intonacije je Elly Bašić nazvavši je Funkcionalna muzička metoda. „Smatram da taj naslov najadekvatnije odgovara integralnom tretiranju funkcionalnosti u mojoj metodi- nasuprot djelomičnim i nedosljednom provođenju principa funkcionalnosti u nekim drugim metodama.” (Kazić, 2013, 82) kao i većina relativnih metoda intonacije i ona je način imenovanja tonova Funkcionalne muzičke metode Elly Bašić temeljila se na Guidovoj solmizaciji, međutim nazivi tonova za pojedine ljestvice različiti su:

- U duru se rabi niz - do, re, ma, fu, so, le, ti, do,
- u prirodnom molu – do, re, nja, fu, so, lje, te, do,
- u harmonijskom molu – do, re, nja, fu, so, lje, ti, do,
- u melodijskom molu – do, re, nja, fu, so, le, ti, do.

Prema Kaziću (2013) u osnovi se Funkcionalna muzička metoda bazira na Tonika-Do metodi. Obje metode obuhvaćaju tonalitetne pojave: dur, mol i modalne skale. Elly Bašić je minimalno izmijenila nekoliko vokala u slogovima solmizacije kako bi oni skladno djelovali u melodijskom toku prilikom pjevanja. U radu je koristila i fonomimiku stvorivši originalan sistem ručnih znakova koji prate solmizaciju. Na taj način je uz likovni izričaj dodala vizualnu komponentu povezanu s tonovima.

Jedna od posebnosti funkcionalne metode su drugačiji solmizacijski slogovi na određenim stupnjevima tonaliteta. Samim time što se bazira na Tonika- Do metodi, funkcionalna metoda zadržava osnovne značajke . „Do“ kao solmizacija prvog stupnja, „re“ kao drugi stupanj, „so“ kao peti stupanj i „ti“ kao sedmi stupanj dura tj.vođica. Važno je naglasiti da je autorica metode gradila solmizaciju u skladu sa karakterom suglasnika i samoglasnika. Npr. „do“ i „so“ su „možemo metaforički reći, stupovi tonaliteta. Iz tog razloga zahtijevaju točnost, lakoću intoniranja i sigurnost samog pjevanja. Razlog zašto tonika i dominanta u solmizaciji zadržavaju samoglasnik „o“ je isključivo fizičkog karaktera. Vokal „o“ je najstabilniji vokal u ljudskom glasu. Pjevajući i analizirajući samoglasnike zaključeno je da vokal „o“ ima najmanju oscilaciju u intoniraju te kao takav zauzima mjesto tonike i dominante.

Solmizacijski slogovi u duru koji slijede poslije „do“ i „so“ su „re“ i „le“. Autorica zadržava solmizaciju drugog stupnja kao „re“, a šesti stupanj iz „la“ mijenja u „le“. Ono što je zajedničko samoglasnicima „o“ i „e“ je to što oba samoglasnika spadaju kategoriju poluzatvorenih vokala. Jedan od razloga zašto supertonika i submedijanta u funkcionalnoj solmizaciji sadrže samoglasnik „e“ je u tome što se po stupnjevima pojavljuju iza tonike i dominante te na taj način svojom karakteristikom učvršćuju odnose u tonalitetu. Također važno je naglasiti da je samoglasnik „e“ manje stabilan od samoglasnika „o“ i da pri pjevanju ima tendenciju biti niži.

Treći stupanj u duru, poznatiji kao medijanta, u funkcionalnoj metodi se pjeva solmizacijskim slogom „ma“. U postepenom uzlaznom nizu ovo je prva promjena u solmizaciji. Solmizacijski slog „mi“ se mijenja u „ma“. Jedan od razloga zašto Bašić koristi vokal „a“ na trećem stupnju je zbog toga što je vokal „a“ jedini potpuno otvoreni vokal i u pjevanju ima odličnu stabilnost, nema tendenciju opadanja niti biti viši i u funkcionalnoj metodi se koristi samo i isključivo na trećem stupnju.

Četvrti stupanj u ljestvici, poznatiji kao subdominanta, u funkcionalnoj metodi se pjeva solmizacijskim slogom „fu“. U duru na prvi polustepen nailazimo između trećeg i četvrtog stupnja. Stoga samoglasnik „u“ koji u pjevanju ima tendenciju biti niži, stavlja se na četvrti stupanj ljestvice koja se također u harmoniji naziva donja vođica. Ako smo u gornjoj vođici imamo vokal (i) koji ima tendenciju riješenja na više tj. u toniku, tako i u donjoj vođici je logično upotrijebiti vokal (u) koji ima tendenciju riješenja na niže.

Sedmi stupanj dura ili vođica ostaje solmizacijski slog „ti“. Lako je zaključiti zašto je autorica odlučila ne mijenjati samoglasnik na sedmom stupnju. Samoglasnik „i“ u pjevanju ima tendenciju biti viši i samim time stvara napetost prema tonici. Pošto se funkcionalna metoda temelji na tonika -do metodi, logično je na kritičnom mjestu poput vođice, upotrijebiti vokal koji ima tendenciju riješiti se u toniku.

Kao što možemo primjetiti, Bašić u duru ne mijenja karakteristične suglasnike: d,r,m,f,s,l,t. Jedina promjena je u samoglasnicima na: III, IV i VI stupnju.

Što se tiče mola koriste se isti samoglasnici kao i na stupnjevima dura. Promjena je ovoga puta u suglasnicima na III, VI i VII stupnju prirodnog mola.

Treći stupanj mola se pjeva solmizacijskim slogom „nja“. Promjena suglasnika u odnosu na dur je „m“ u „nj“. Suglasnik „nj“ znatno mijenja boju i karakter solmizacijskog sloga što pridodaje razlikovanju dura i mola. Funkcionalna metoda pristupa duru i molu jednako. Svaki ton u tonalitetu ima svoju ulogu tj. funkciju i svaki stupanj ima svoj karakterističan solmizacijski slog za razliku od nekih metoda gdje se koristi isti solmizacijski slog za dva različita tona.

Šesti stupanj prirodnog mola pjeva se solmizacijskim slogom „lje“. Promjena suglasnika u odnosu na dur je „l“ u „lj“. Suglasnik „lj“ također mijenja boju i karakter solmizacijskog sloga. Osim prvog polustepena u molu (između II i III stupnja) koji je glavno obilježje mola kao takvog, slijedeći polustepen u prirodnom i harmonijskom molu je polustepen između V i VI stupnja. Ova metoda svaki stupanj tretira jednako i sukladno njegovoj funkciji. „Lje“ poput „nja“ daje ovim stupnjevima drugačiju boju i karakter te samim time i funkciju.

Sedmi stupanj prirodnog mola pjeva se solmizacijskim slogom „te“. U ovom slučaju zadržava se suglasnik „t“, a mijenja se samoglasnik „i“ u „e“. Ovo je još jedan primjer povezanosti solmizacije sa funkcijom svakog tona. Sedmi stupanj prirodnog mola nema funkciju vođice kao u duru, harmonijskom i melodijskom molu. Zbog toga se ovom stupnju pridodaje primjeren slog „te“ koji u svojoj zvučnosti i hamonijskom tretiranju, nema istu ulogu kao vođica iako je na sedmom stupnju ljestvice.

„Problemu“ kromatike Bašić pristupa na način da tonove tretira isto kao što se tretiraju u harmoniji. Dakle, svaki ton koji je alteriran na više (#) rješava se u smjeru alteracije. Iz tog razloga se suglasniku dodaje samoglasnik „i“ zbog svoje tendencije da bude viši pa tako imamo: I- „di“, II- „ri“, IV- „fi“, V- „si“, VI- „li“.

Isto vrijedi i za snižene tonove (b) samo što se u njihovom slučaju suglasniku dodaje samoglasnik „u“ zbog svoje tendencije da bude niži pa zato imamo: I- „du“, II- „ru“, III- „mu“, IV- „fru“, V- „su“, VI- „lu“, VII- „tu“.

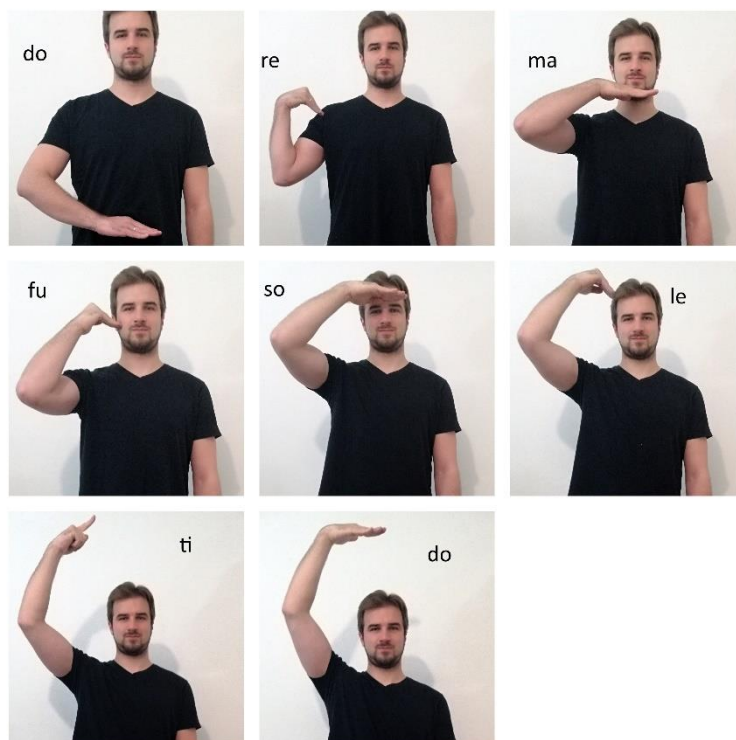
Povezivanjem karakteristika ljudskog glasa, specifičnosti svakog suglasnika i samoglasnika te harmonijskih pravila, funkcionalna metoda svojim pristupom osvještava zbivanje unutar tonaliteta te na taj način pospješuje muzikalnost pojedinca.

Također jedan od primjera koji drugačiji u ovoj metodi je „funkcionalna fonomimika“.

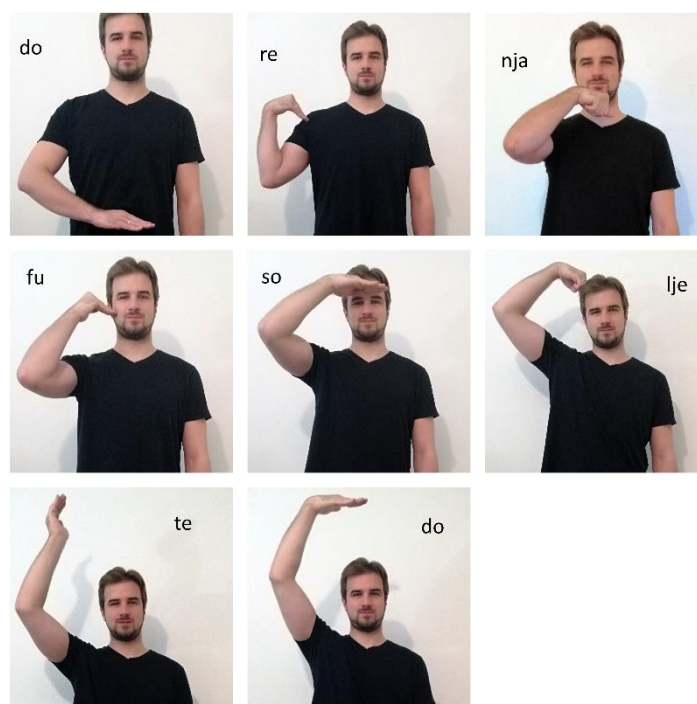
Funkcionalna fonomimika je jedan od originalnih sistema ručnih znakova koji prate solmizaciju na području diatonike i djelomično kromatike. Za razliku od engleske i Curwenove fonominike koju koriste mnogi metodičari, Bašić je modificirala i nadogradila znakovne kretnje te na taj načina osmislila vlastite fonomimičke znakove koji ne ukazuju na „karakter“ tona, nego njegovu funkciju u tonalitetnom zbivanju. Funkcionalna fonomimika usko je povezana sa pravilima harmonije i osim što vizualno ocrta kretnju melodijske linije, motorikom asocira na riješenje alteriranog tona. Npr. u C-duru povišeni IV stupanj (*f#*) koji se pjevanjem naziva *fi* pokazuje se promjenom položaja ruke na IV stupnju na način da se ispruži prst prema gore tj. prema stupnju u kojeg se riješava alterirani ton (V stupanj- *So*).

„Fonomimika povezuje zvukovnu predodžbu s pokretom ujedno je mnemotehničko sredstvo kod diktata; ona svojom motorikom ocrta i podupire kretanje melodijske linije, te je osim toga nastavniku izvrsna kontrola aktivnosti svakoga pojedinca unutar razreda kao cjeline“ (Bašić, 1960, 104). Ona „potpomaže razvoj akustičkih sposobnosti kod djece motoričkog i vizualnog tipa“ (Bašić, 1950, 302).“

Ritmičke pojave poučavala je uvođenjem brojalica pomoću kojih su se djeca i motorički mogla izraziti. Specifično za funkcionalnu muzičku metodu je da se početni sati izvode bez izvođenja konkretnog znanja te dalje ovise kako se učenik razvija u spontanom izražavanju. Uvođenjem likovnog izražavanja učenje je i emotivni izraz doživljaja glazbe.



Slika 3. Fonomimički znakovi za dur



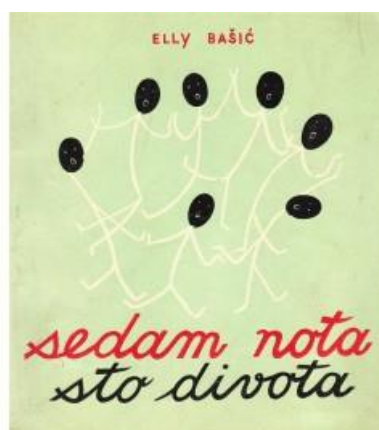
Slika 4. Fonomimički znakovi za mol

3. ELLY BAŠIĆ

ZAČETNICA FUNKCIONALNE MUZIČKE PEDAGOGIJE

Elly Bašić rođ. Lerch, glazbeni pedagog, rođena u Zagrebu, 3. IX 1908. Studirala je klavir, kompoziciju i dirigiranje na Muzičkoj akademiji u Zagrebu. U tijeku svoje dugogodišnje pedagoške djelatnosti izgradila je, polazeći od Tonika-Do metode, vlastiti način glazbenog odgoja *Funkcionalnu muzičku pedagogiju* (Hrvatski bibliografski leksikon).

Elly Bašić propitivala je dotadašnje tradicionalne metode i ciljeve u nastavi glazbe. Kako bi poučavanje približila djeci istraživala je metode i načine učenja koji su zanimljivi i jednostavni. U suradnji s istaknutim stručnjacima iz polja psihologije, likovne umjetnosti i lingvistike 1929. godine, osnovala je privatnu glazbenu školu. U razdoblju od 1929. do 1945. istraživala je nove pedagoške metode s ciljem da glazbu, odnosno glazbenu školu omogući što većem broju djece a ne samo odabranima, privilegiranim kako je u tradicionalnoj glazbenoj naobrazbi tog vremena bilo uobičajeno. Od 1945. godine, privatne su škole bile zabranjene, Elly Bašić je nastavila s radom i istraživanjima kroz Gradsku glazbenu školu. U suradnji s kolegama glazbenim pedagogima inovativna metoda bila je prepoznatljiva diljem Republike Hrvatske, s vremenom i šire. Nakon što su formirani eksperimentalni razredi u pojedinim glazbenim školama 1952. javno je predstavljen njezin rad a funkcionalna glazbena metoda je i službeno prihvaćena. Godine 1959. tiskan je udžbenik *Sedam nota, sto divota* koji se koristio u glazbenim općeobrazovnim školama (slika 5).



Slika 5. naslovnica udžbenika *Sedam nota, sto divota*, Elly Bašić, 1959. godine

Na samom početku knjige Elly Bašić objašnjava svoje viđenje ciljeva u poučavanju te ističe kako joj je želja utjecati na djetetove emocije, razviti dječju maštu, potaknuti kreativni izraz: „Naša je želja da njegov rad u školi ispreplete s igrom , kako bismo - uvodeći vedrinu u učionicu - zadovoljili njegove potrebe iz djetinjstva. Namjera nam je razviti djetetova zapažanja, njegovo pamćenje, razviti naviku slušanja sa zanimanjem i savladavanje gradiva sa sviješću " (Bašić, 1959, 7.).

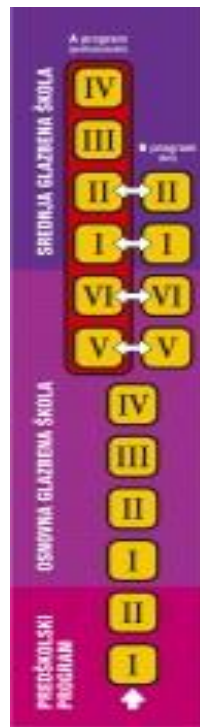
Elly Bašić je 1962. godine počinje raditi na Muzičkoj akademiji u Sarajevu kada prestaje s radom u Gradskoj glazbenoj školi te izdaje Elaborat Funkcionalne muzičke škole u kojem je predstavila svoju ideju poučavanja. S obzirom da je u to vrijeme Institut za škole grada Zagreba nastavnicima u glazbenim školama omogućio da odaberu nastavnu metodu za poučavanje uz vlastite udžbenike, Ellina funkcionalna muzička pedagogija izazvala je veliki broj pristaša, ali i oponenta. Nakon više godina eksperimentalnog rada 1965. godine, osnovana je Središnja funkcionalna glazbena škola u Zagrebu, s prostorima u Mlinarskoj ulici broj 25 gdje se i danas nalazi.

Funkcionalna muzička pedagogija glazbenog učilišta Elly Bašiću Zagreb obuhvaća sljedeće programe:

- predškolski program kao pripremni razrede odnosno glazbeni vrtić u trajanju od dvije godine (skupna) nastava te učenje blok-flaute (individualna nastava) u trajanju od godine dana
- osnovnoškolski program odvija se u tri dvogodišnje etape koje se mogu, ovisno o individualnom razvoju djeteta, skratiti ili produljiti u trajanju do godine dana. U III. se etapi učenike usmjerava na A-program (uskostručni, usmjeren k profesionalnom glazbenom obrazovanju) ili B-program (za širu glazbenu kulturu, usmjeren k glazbenom amaterizmu). Na temelju interesa i sposobnosti učenika, nakon četiri godine osnovne glazbene škole koju pohađaju sva djeca, učenici u posljednje dvije godine imaju mogućnost upisa u određeni A ili opći B program. Specifični A program namijenjen je djeci s prosječnim ili natprosječnim talentom od kojih se mnogi nastavljaju srednju glazbenu školu i/ili se namjeravaju profesionalno baviti glazbom . Opći ili B program fokusiran je na djetetovu svestranu osobnost. Namijenjen je djeci koja se ne namjeravaju profesionalno baviti glazbom i/ili djeci koja zbog svojih interesa

ili sposobnosti nisu u mogućnosti ili ne žele nastaviti glazbeno obrazovanje na razini srednje škole.

- srednjoškolski program traje četiri godine i omogućuje učenicima stjecanje srednje stručne spreme (Funkcionalna muzička pedagogija glazbenog učilišta Elly Bašić 2020.)



Slika 6, Vertikalni model glazbenog obrazovanja prema Funkcionalnoj muzičkoj pedagogiji

(Funkcionalna muzička pedagogija glazbenog učilišta Elly Bašić 2020.,

http://www.ellybasic.hr/?page_id=1510)

3. 1. OSNOVNA NAČELA FUNKCIONALNE MUZIČKE PEDAGOGIJE

Funkcionalne muzičke pedagogije, temeljena na pedagoškom optimizmu, zbog omogućavanja upisa u glazbene programe, svakom djetetu koje je pokazalo interes za bavljenje glazbom. Svi su ciljevi i zadaće Funkcionalne muzičke pedagogije usklađeni s idejnim pretpostavkama i koncepciji pristupa djetetu, glazbi i učenju koje je postavila začetnica Elly Bašić.

Funkcionalna muzička pedagogija Elly Bašić temelji se na nekoliko načela:

- dijete mora biti središnja točka programa učenja,
- dijete se procjenjuje na temelju njegovog doživljaja i percepcije svijeta,
- učitelj mora prilagoditi nastavu razvoju djeteta,
- prirodne potrebe djeteta da postavlja pitanja i promatra rad i igru predstavljaju osnovu funkcionalnog obrazovanja,
- njegovo teorijsko znanje povezuje se s njegovom aktivnošću,
- učitelj bi se trebao fokusirati na razumijevanje djeteta i njegovih potreba,
- nastavni sadržaji moraju biti povezani s djetetovim razvojem kroz igru,
- zbrojeno postignuće i napredak tijekom cijele školske godine trebaju biti važniji od testova i ocjena (Bačlija Sučić, 2012).

Ova pedagogija, koju njeguje osnovna glazbena škola pretpostavlja fleksibilnu strukturu škole i visok stupanj individualizacije u radu s učenicima. Budući da školu pohađaju djeca različitih interesa i sposobnosti, omogućen je razvojni put svakom djetetu prema individualnoj dinamici njegova razvoja i sazrijevanja primjenjujući: – vremenski elastične «etape» umjesto «razreda» na individualnoj instrumentalnoj nastavi – tzv. »prijelazne« razrede na skupnoj teorijskoj nastavi – mogućnost odabira između A (usmjerenog) i B (šireg) programa nakon 2. etape školovanja – mogućnost odabira dvogodišnjeg nastavka školovanja prema B programu nakon završene osnovne glazbene škole uz financiranje roditelja. Važno je napomenuti kako nema selekcije na prijamnim ispitu.

Cilj glazbene nastave koju navodi nastavni plan i program (2015, 125) za osnovnu glazbenu školu Funkcionalne muzičke pedagogije jest *razvijanje urođenih djetetovih biopsihofizioloških datosti glazbom; stjecanje znanja i ovladavanje vještinama i umijećima potrebnim za izvođenje, stvaranje i razumijevanje glazbe; očuvanje i poticanje dječje mašte i razvoj kreativnosti; odgoj*

budućih profesionalnih glazbenika te glazbenih amatera, obrazovane glazbene publike, poznavatelja i ljubitelja glazbe; izgrađivanje svestrane, slobodne, kreativne, humane, senzibilne osobnosti svakog pojedinca bez obzira na buduće profesionalno opredjeljenje.

Nastava je oblikovana prema sljedećim zadacima:

1. Razvijati tehnike, umijeća i vještine:

- slušne
- izvodilačke
- motoričke
- intelektualne

2. Usvojiti znanja potrebna za zapisivanje, izvođenje i analitičko razumijevanje glazbe

3. Razvijati senzibilitet za glazbene sastavnice:

- melodiju
- tonalitet
- metriku, ritam – tempo, dinamiku, agogiku
- oblikovanje tona
- oblik glazbenog djela
- glazbeni stil

4. Kod djeteta sustavno:

- poticati maštu i razvijati djetetove kreativne potencijale
- razvijati percepciju, memoriju, koncentraciju, analitičke sposobnosti
- razvijati apstraktno mišljenje i divergentno mišljenje
- izgrađivati estetički i etički sustav vrijednosti
- izgrađivati samopouzdanje
- poticati i razvijati suradnju, zajedništvo, timski rad, strpljenje, upornost u svladavanju problematike, entuzijizam
- razvijati kulturne navike učenika te zanimanje za aktivno bavljenje glazbom i umjetnost općenito

Tijekom osnovne glazbene škole učenicima se ne priopćuju ocjene, nego se njihov razvoj kontinuirano prati formativno i sumativno. Na uvid obavijesti dobivaju po završetku osnovne

glazbene škole. Sustavno se njeguje načela metodičkopedagoške osmišljenosti rada: „ukloniti djetetu strah od neuspjeha“ i isključuje se uloga ocjene kao motivacijskog sredstva.

NASTAVNI PLAN

I. ETAPA

II. ETAPA

| Razred | I. | I. pr*. | II. | II. pr.* | III. | IV. |
|--------------------|---------|---------|---------|----------|---------|-----------------------|
| Instrument | 2 x 30' | | 2 x 30' | | 2 x 30' | 2 x 45' |
| Solfeggio | 2 x 60' | 2 x 60' | 2 x 60' | 2 x 60' | 2 x 60' | 2 x 60' |
| UKUPNO TJEDNO SATI | 4 x 45' | | 4 x 45' | | 4 x 45' | 4 ³⁰ x 45' |

III. ETAPA

program:

A – USMJERENI

B – ŠIRI

| Razred | V. | VI. | V. | VI. |
|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|
| Instrument | 2 x 45' | 2 x 45' | 1 x 45' | 1 x 45' |
| Solfeggio | 2 x 60' | 2 x 60' | 2 x 60' | 2 x 60' |
| Teorija | 2 x 45' | 2 x 45' | 2 x 45' | 2 x 45' |
| Skupno muziciranje* | 2 x 45' | 2 x 45' | 2 x 45' | 2 x 45' |
| Glazbena umjetnost | - | - | 1 x 45' | 1 x 45' |
| UKUPNO TJEDNO SATI | 8 ³⁰ x 45' | 8 ³⁰ x 45' | 8 ³⁰ x 45' | 8 ³⁰ x 45' |
| Klavir fakultativno** | 1 x 30' | 1 x 30' | - | - |

IV. ETAPA*

| Razred | I. | II. |
|----------------------|---------|---------|
| Instrument | 1 x 45' | 1 x 45' |
| Uvod u polofoni slog | 2 x 45' | – |
| Uvod u homofoni slog | - | 2 x 45' |
| Komorno muziciranje | 2 x 45' | 2 x 45' |

* Školovanje prema osobnim potrebama

Slika 7. Nastavni plan

https://www.azoo.hr/images/AZOO/Ravnatelj/RM/Nastavni_planovi_i_programi_za_osnovne_glazbene_i_osnovne_plesne_skole_NN_102-06_.pdf

3.1.1. Nastava solfeggia u Funkcionalnoj muzičkoj pedagogiji

Prema Kaziću (2013) zadaci nastave solfeggia obuhvaćaju stjecanje važnih glazbenih znanja, razvoj sposobnosti, vještina i navika, ali i usvajanje znanja za razumijevanje ili izvođenje glazbe; razvoj muzikalne, senzibilne i kreativne osobnosti. Autor također ističe da se zadatci solfeggia ogledaju u više smjerova: - auditivno-osjećajni/vizualno (grafičko)-tehnički zadatci: rad na različitim muzičkim pojavama - intelektualni/emocionalni zadatci: načelo uobličavanja, organizacije i reprodukcije - zadatci mentalne/psihološke, estetičke prirode: stvaralački postupci na više primjenljivih razina: intelektualnoj, osjećajnoj, čulnoj i dr. Glavni zadatak glazbenog odgoja sluha jest izgrađivanje sposobnosti svjesnog prepoznavanja i bilježenja ritmičkih, melodijskih i harmonijskih elemenata muzike (Škojo 2011, prema Požgaj 1974, 719), brojnim aktivnostima osvijestiti i slušno usvojiti glazbene pojmove koji služe kao osnova za daljnju nadogradnju u okviru teorijskih glazbenih disciplina na višim stupnjevima glazbenog obrazovanja (Škojo 2011, prema Olujić 1990, 12).

Nastava solfeggia prema nastavnom programu Funkcionalne muzičke pedagogije ostvaruje se s ciljem *razvoja učenikovih sposobnosti i vještina te usvajanje znanja potrebnih za razumijevanje i izvođenje glazbe; razvoj muzikalne, senzibilne i kreativne osobnosti i pretpostavlja ostvarivanje slijedećih zadataka:*

- *Razvijati sposobnosti i vještine preciznog intonativnog i metro-ritamskog izvođenja; percipiranja, memoriranja i zapisivanja glazbe; samostalnog i skupnog muziciranja.*
- *Usvajati znanja potrebna za zapisivanje i izvođenje notnog teksta na područjima mjere i ritamskog trajanja; tonske visine, ljestvice, intervala i akorda; harmonijske funkcije; označavanju dinamike i tempa; području glazbenih oblika; učenje notnog pisma.*
- *Razvijati osjećaj za glazbene sastavnice na područjima intonacije (osjećaj kretanja i razvoja melodije); tonalitetnim i modalnim odnosima; područje pulsa, metrike i ritma; tempa, dinamike i agogike; ljepoti tona; strukturi i obliku glazbenog djela.*
- *Razvijati djetetovu osobnost: sustavno izgrađivati povjerenje u vlastite sposobnosti; razvijati učenikove analitičke i stvaralačke sposobnosti te poticati maštu i kreativnost;*

razvijati percepciju, memoriju i koncentraciju; razvijati strpljenje, samodisciplinu, radne navike i upornost u svladavanju problematike; razvijati estetički i etički sustav vrijednosti; razvijati socijalizaciju učenika; razvijati kulturne navike učenika, njihovo zanimanje za umjetnost te ih odgajati za druženje s glazbom po završetku školovanja (Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene škole i osnovne plesne škole, 2015, 127 i 128).

3.1.2. Nastavni sadržaj i ishodi učenja

Nastavni sadržaj Solfeggia I obuhvaća tonalitet C-dura i prirodnog c-mola, metar, dvodobnu, trodobnu i četverodobnu mjeru s različitim metričkim jedinicama (1, 2, 4 i 8), ritam »ta« i njegovo dvostruko, trostruko i četverostruko trajanje te odgovarajuće stanke.

Sadržaj je konkretiziran na sljedeći način:

- usvojiti tonske odnose unutar C-dura i prirodnog c-mola te mutaciju C-dura u prirodni c-mol i obratno:– čuti, prepoznati, zapamtiti i zapisati melodijsku cjelinu
- pjevati primjere (melodijske i meloritamske s primjenom usvojene ritamske građe).
- Steći osjećaj dvodobne, trodobne i četverodobne mjere te ih izvoditi, ritam, razviti osjećaj ritamskih trajanja te ih izvoditi.

Ishodi učenja su istaknuti kao minimalni: ovladavanje problematikom uz nastavnikovu pomoć i optimalni: samostalno ovladavanje problematikom.

Nastavni sadržaj Solfeggia II obuhvaća durski i istoimeni prirodni molski tonaliteti: B – b, F – f, Es – es, As – as, A – a, E – e, H – h, G – g i D – d, metar, dvodobna, trodobna i četverodobna mjera s različitim metričkim jedinicama, ritam »ta-te« u kombinacijama (sinkopa, produžena trajanja, stanke).

Sadržaj je konkretiziran na sljedeći način:

- usvojiti tonske odnose unutar sljedećih durskih i istoimenih prirodnih molskih tonaliteta: B – b, F – f, Es – es, As – as, A – a, E – e, H – h, G – g i D – d, mutaciju dura u istoimeni prirodni mol i obratno te transpoziciju iz jednog tonaliteta u drugi:
- čuti, prepoznati, zapamtiti i zapisati melodijsku cjelinu unutar dura i istoimenog mola
- transponirati melodijsku cjelinu iz jednog tonaliteta u drugi
- pjevati primjere (melodijske i meloritamske s primjenom usvojene ritamske građe

Minimalni ishodi učenja su ovladavanje problematikom uz nastavnikovu pomoć, a optimalni su samostalno ovladavanje problematikom.

3.1.3. Kritički osvrt na načela Funkcionalne muzičke pedagogije

Oštar kritičar funkcionalne muzičke pedagogije i načela na kojima leži Glazbena škola funkcionalne muzičke pedagogije je glazbeni pedagog Pavel Rojko. U svom djelu Postoji li funkcionalna muzička pedagogija? iskazuje kako: „Funkcionalna muzička pedagogija ne postoji, to je naprosto fikcija, točnije, to je kolokvijalan, znanstveno neutemeljen izraz za neke dobre, neke sporne metodičke postupke, za neka dobra, neka sporna praktična rješenja, za neke dobre ideje, ali i takve koje ni na koji način nisu tako originalne te bi ih se imalo smatrati izuzetnima, pogotovo ne toliko da bi opravdavale najprije postojanje a zatim i „autorstvo“ cijele jedne pedagogije“ (Rojko, 2005, 110). Autor ukazuje na nedostatnost tekstova o Funkcionalnoj muzičkoj pedagogiji, iz kojih bi bila dodatno elaborirana Funkcionalna muzička pedagogija te se većina didaktičko-metodičkih elemenata ne bi svela na usmenu predaju. Iako autor ukazuje na brojne manjkavosti načela ovoga pristupa, opsežno ih elaborirajući, autor iskazuje pohvale nastavnicima koji imaju odlične metodičke postupke i rezultate rada, ali naglašava kako bi iste kvalitetne rezultate imali i u bilo kojoj drugoj glazbenoj školi (Rojko, 2005).

Senad Kazić (2013) na pitanje Postoji li zaista funkcionalna muzička pedagogija? odgovara: „Funkcionalna muzička pedagogija definitivno postoji kao jedan pedagoški koncept izgrađen na temeljima Funkcionalne metode u solfeggiu. Koncept obuhvaća tri nivoa obrazovanja i poštuje nekoliko općih principa koji se reflektiraju na nastavni curriculum i na neke metodičke postupke.

4. ZAKLJUČAK

Funkcionalna muzička metoda bazira na Tonika-Do intonacijskoj metodi. Obuhvaća tonalitetne pojave: dur, mol i modalne skale. Autorica metode Elly Bašić je minimalno izmijenila nekoliko vokala u slogovima solmizacije kako bi oni skladno djelovali u melodijskom toku prilikom pjevanja. Koristeći fonomimiku stvorila je originalan sistem ručnih znakova koji prate solmizaciju. Na taj način je uz likovni izričaj dodala vizualnu komponentu povezanu s tonovima. Kao i većina relativnih metoda intonacije Funkcionalna metoda temelji se na Guidovoj solmizaciji, međutim nazivi tonova za pojedine ljestvice različiti su: u duru se rabi niz - do, re, ma, fu, so, le, ti, do, u prirodnom molu – do, re, nja, fu, so, lje, te, do, u harmonijskom molu – do, re, nja, fu, so, lje, ti, do, u melodijskom molu – do, re, nja, fu, so, le, ti, do.

Uz funkcionalnu metodu, koja je temeljna za svladavanje intonacijskih znanja na solfeggiu, usko je povezana i Funkcionalna muzička pedagogija, koja svojim pedagoški optimizmom pred učitelja stavlja cilj i zadatke, koji navodi na sustavno poticanje razvoja učenika u skladu s njihovim individualnim razvojnim sposobnosti. S obzirom na načela suvremenog obrazovanja, koje stavlja učenika i razvoj njegovih kompetencija u prvi plan, ova pedagoška paradigma, koja pretpostavlja individualan pristup, bez natjecateljstva i daje prostora i učitelju i učeniku za kreativno djelovanje, svakako je pohvalan element svakog, pa tako i glazbenog obrazovanja.

Vjerujem da su oni učitelji koji mogu razmišljati izvan okvira napisanih predložaka i primjera, istraživati i pronalaziti učinkovite metode, načine i principe kako bi došli do napretka svojih učenika pravi glazbeni pedagozi.

5. SAŽETAK

Funkcionalna muzička metoda bazira na Tonika-Do relativnoj intonacijskoj metodi. Obuhvaća tonalitetne pojave: dur, mol i modalne skale. Autorica metode Elly Bašić je minimalno izmijenila nekoliko vokala u slogovima solmizacije kako bi oni skladno djelovali u melodijskom toku prilikom pjevanja. Koristeći fonomimiku stvorila je originalan sistem ručnih znakova koji prate solmizaciju. Na taj način je uz likovni izričaj dodala vizualnu komponentu povezanu s tonovima.

Uz funkcionalnu metodu, koja je temeljna za svladavanje intonacijskih znanja na solfeggiu, usko je povezana i Funkcionalna muzička pedagogija, koja svojim pedagoški optimizmom pred učitelja stavlja cilj i zadatke, koji navodi na sustavno poticanje razvoja učenika u skladu s njihovim individualnim razvojnim sposobnosti. S obzirom na načela suvremenog obrazovanja, koje stavlja učenika i razvoj njegovih kompetencija u prvi plan, ova pedagoška paradigma, koja pretpostavlja individualan pristup, bez natjecateljstva i daje prostora i učitelju i učeniku za kreativno djelovanje, svakako je pohvalan element svakog, pa tako i glazbenog obrazovanja.

Ključne riječi: Funkcionalna muzička metoda, solfeggio, fonomimika.

LITERATURA

1. Bačlija Sušić B. (2012), Funkcional music pedagogy in piano learning: Sveučilište u Ljubljani, Akademija za glazbu. Neobjavljeni doktorski rad.
2. Ban, M., Svalina, V., (2013), Različiti pristupi svladavanju intonacije u nastavi solfeggia: Časopis Život i škola, br. 30 (2/2013), god. 59., str. 172.-192. Umjetnička akademija u Osijeku, Osijek
3. Jelavić, F. (2003), Didaktičke osnove nastave. Jastrebarsko: Naklada Slap.
4. Kazić, S. (2013), Solfeggio: historija i praksa: Biblioteka muzika theoretica, Sarajevo
5. Koprek, K. (2007), Gregorijanski manual Fundamentum cantus gregoriani seu choralis (1760.) Mihajla Šiloboda – Bolšića, Katolički bogoslovni fakultet, Zagreb.
6. Rojko, P. (1999), Solfeggio kao učenje glazbenog jezika, Tonovi 33, 3-14.
7. Rojko, P. (2005), Postoji li funkcionalna muzička pedagogija? Tonovi, 45/46, 109-114.
8. Rojko, P. (2012), Metodika nastave glazbe. Teorijsko-tematski aspekti. Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet.
9. Rojko, P. (2012), Psihološke osnove intonacije i ritma. Zagreb: Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu.
10. Škojo, T. (2011), Početni koraci u organiziranom glazbenom podučavanju darovite djece. U: *The methodology of working with talented pupils*, Bene, A. (ur.). Subotica: University of Novi Sad, Hungarian Language Teacher Training Faculty, 452-465.

Internetski izvori:

1. Biografija Elly Bašić: Hrvatska bibliografska enciklopedija preuzeto s: <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1433> 25. 8. 2020.
2. Slika 1. Funkcionalna muzička pedagogija glazbenog učilišta Elly Bašić, Zagreb preuzeto s: http://www.ellybasic.hr/?page_id=1510 1.9. 2020.
3. Slika 2. Naslovnica Sedam nota sto divota preuzeto s: <http://www.srcelubenice.com/srednjo/sedam-nota-sto-divota-elly-basic.html> 6.9. 2020.
4. Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene škole i osnovne plesne škole, 2006; Narodne novine, preuzeto s: https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2006_09_102_2320.html 5. 9. 2020.

