

KOMPARACIJA IDEJA *FUNKCIONALNE MUZIČKE PEDAGOGIJE* I TEMELJNIH GLAZBENO-PEDAGOŠKIH KONCEPATA S POČETKA 20. STOLJEĆA

Dr. sc. Blaženka Bačlija Sušić
Glazbeno učilište Elly Bašić
Učiteljski fakultet u Zagrebu
Zagreb, Republika Hrvatska

Sažetak:

U radu je kroz kritički osvrt na osnovne metodičke i didaktičke principe Funkcionalne muzičke pedagogije Elly Bašić (1908-1998), napravljena njihova komparacija s tada suvremenim općim i glazbeno-pedagoškim pravcima.

Zaključeno je da postoje brojne zajedničke karakteristike između glazbeno-pedagoškog koncepta Elly Bašić i glazbeno-pedagoških koncepata autora kao što su: J.E. Dalcroze, Z. Kodaly, S. Suzuki, C. Orff, E. Willems. Elly Bašić je, dakle, u svoj glazbeno-pedagoški koncept, Funkcionalnu muzičku pedagogiju, uz svoje ideje, integrirala i ideje vodilje ne samo navedenih suvremenih glazbeno-pedagoških pravaca s početka 20. stoljeća nego i ideje vodilje općih pedagoških pravaca autora M. Montessori i R. Steinera.

Navedeni glazbeno-pedagoški koncepti i danas su aktualni u svijetu jer idu ukorak s današnjim vremenom. Stoga ih s pravom možemo smatrati suvremenima i težiti njihovom boljem razumijevanju kako bismo ih mogli primijeniti u svojoj pedagoškoj praksi.

Ključne riječi: Elly Bašić, Funkcionalna muzička pedagogija, glazbeno-pedagoški koncepti s početka 20. stoljeća, komparacija, zajedničke karakteristike

Uvod

U današnjem ubrzanom načinu života, u kojem su zbog suvremenog stresnog načina življenja u velikoj mjeri dovedene u pitanje prave životne vrijednosti, glazba i glazbeni odgoj imaju iznimno važnu ulogu. Kako živimo u vremenu u kojem je djetetu uz osnovnoškolsku naobrazbu ponuđen veliki broj dodatnih aktivnosti, glazbena je škola većini djece često samo jedna od brojnih izvanškolskih aktivnosti.

U Hrvatskoj je broj djece koji pohađa glazbenu školu znatno manji u odnosu na ostale europske zemlje. Prema posljednjim podacima EMU¹ iz 2010. godine u Hrvatskoj ima 77 glazbenih škola i 21129 učenika što je iznimno malo pri usporedbi sa susjednom Slovenijom i Austrijom. Tako primjerice, Slovenija na upola manji broj stanovnika ima 59 škola i 25681 učenika dok Austrija na gotovo dvostruko veći broj stanovnika ima 405 škola sa 194855. učenika.

U Hrvatskom školstvu glazbeni odgoj ima svoj posebni odgojno-obrazovni sustav koji se proteže od predškolskog do visokoškolskog obrazovanja. Potreba za posebnim odgojno-obrazovnim sustavom tumači se između ostalog i nužnošću da profesionalni glazbeni odgoj započne u ranoj dječjoj dobi s obzirom na složenost glazbenih vještina koje predstavljaju temelj glazbene naobrazbe. Dakle, tradicionalni cilj glazbenog odgoja usmjeren je oblikovanju budu-

¹ European School Music Union (<http://www.musicschoolunion.eu/emu-statistics/>) 17.09.2013.

ćih profesionalnih glazbenika što ističe i aktualni nastavni plan i program za osnovnu glazbenu školu: "cilj je glazbenoga odgojno-obrazovnog sustava da odgojem i obrazovanjem profesionalnih glazbenika različitih profila i zanimanja stalno proizvodi onaj dio društvene nadgradnje koji je obuhvaćen pojmom glazbene umjetnosti" (Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene škole i osnovne plesne škole, 2006, str. 2.). S obzirom da je navedeni glazbeno-obrazovni sustav financira država, glazbeno obrazovanje u Hrvatskoj dostupno je svakom djetetu koje prođe selekciju na prijemnom ispitu. Usto, roditelj je djetetu dužan osigurati potreban instrument² te plaćati školarinu koja je, u odnosu na zapadni obrazovni sustav, simbolična.

Postavlja se pitanje što je s djecom koja iz nekih razloga ne prođu navedenu selekciju. Znači li to da se na taj način uskraćuje pravo na glazbenu naobrazbu i nekom možda prosječno nadarenom djetetu? Je li to jedan od razloga malog broja učenika u našim glazbenim školama ili je problem u ograničenim kapacitetima, financijskim problemima roditelja ili možda u nedostatku kulturne svijesti društva u kojem živimo? Vodi li takva selekcija odgojnom, umjetničkom i moralnom te materijalnom deficitu društva u kojem živimo?

Pri izboru izvanškolskih aktivnosti mnogi roditelji prioritet daju računalstvu, stranim jezicima, sportu, različitim plesnim i drugim aktivnostima, a da pritom nisu svjesni niza prednosti koje pruža glazbena naobrazba.

PRIVILEGIJ GLAZBENE NAOBRAZBE

Glazba predstavlja jedno od nezaobilaznih sredstava odgoja čovjeka još od antike. O tome u svojim radovima počevši od 17. stoljeća pišu istaknuti pedagozi kao što su Komensky, Pestalozzi, Rousseau, Froebel i dr. Ona predstavlja nezamjenjivo sredstvo estetskog odgoja i snažno utječe na razvoj čitavog niza intelektualnih, emocionalnih i psihičkih kvaliteta čovjeka.

Rezultati brojnih istraživanja ukazuju na značajan utjecaj glazbene naobrazbe na razvoj neglazbenih kognitivnih sposobnosti i na razvoj različitih intelektualnih i socijalnih sposobnosti kod djece i mladih. Ističe se da aktivno bavljenje glazbom može izazvati kortikalnu reorganizaciju, pa se tako vještine iz jednog područja mogu prenijeti na drugo (ukoliko su procesi slični). Utvrđen je utjecaj glazbenih vještina na brojna područja: razvoj jezika, pismenosti, računanja, inteligencije, općeg postignuća, kreativnosti, fine motoričke koordinacije, koncentracije, samopouzdanja, emocionalne osjetljivosti, socijalnih vještina, timskog rada, samodiscipline i opuštanja (Hallam, 2010). Ovaj je utjecaj osobito važan u razvojnem periodu djeteta kada je plastičnost mozga i njegova osjetljivost na sredinske utjecaje najveća.

Stoga bi glazbena naobrazba, uz tradicionalno primarni cilj glazbenog školstva (ovladavanje glazbenim vještinama i znanjima o glazbi), trebala pomoći svakom djetetu u njegovom optimalnom razvoju kako bi se razvilo u slobodniju, inventivniju, senzibilniju, kulturniju i humaniju osobu te postalo kompletnije ljudsko biće, bez obzira na njegovo buduće profesionalno opredjeljenje.

U svijetu postoje brojni glazbenopedagoški i opći pedagoški pravci koji za temeljni cilj naobrazbe postavljaju razvoj djetetove cjelovite ličnosti. To su primjerice glazbeno-pedagoški koncepti autora: Z. Kodály, C. Orffa, J. E. Dalcroza, E. Willemsa i S. Suzukija te glazbeno-pedagoški koncept hrvatske glazbene pedagoginje, metodičarke i etnomuzikologinje Elly Bašić (1908-1998). Navedenom cilju teže i opći pedagoški pravci autora M. Montessori i R. Steinera.

² U nekim glazbenim školama postoji mogućnost posudbe školskog instrumenta

CILJ RADA

Cilj je ovoga rada pregled temeljnih idejnih polazišta i specifičnosti općih pedagoških pravaca Marije Montessori i Rudolfa Steinera i specifičnosti glazbeno-pedagoških koncepata autora Z. Kodály, C. Orffa, J. E. Dalcroza, E. Willemsa i S. Suzukija te njihova komparacija s glazbeno-pedagoškim konceptom Elly Bašić - Funkcionalnom muzičkom pedagogijom.

U radu se, dakle, žele istaknuti zajedničke poveznice navedenih pedagoških pravaca s početka 20. stoljeća koje je Elly Bašić integrirala u svoj glazbeno-pedagoški koncept FMP. Stoga ćemo u daljnjem radu uz temeljne karakteristike svakog od navedenih općih i glazbeno-pedagoških pravaca s početka 20. stoljeća, istaknuti njihove osnovne poveznice s glazbeno-pedagoškim konceptom Elly Bašić.

OSNOVNE KARAKTERISTIKE I TEMELJNA PEDAGOŠKA NAČELA GLAZBENO-PEDAGOŠKOG KONCEPTA FUNKCIONALNE MUZIČKE PEDAGOGIJE

Funkcionalna muzička pedagogija (FMP) Elly Bašić glazbeno-pedagoški je koncept čiji je plan i program verificiralo nadležno Ministarstvo znanosti obrazovanja i športa Republike Hrvatske. Osnovni cilj glazbene naobrazbe prema FMP nije samo stjecanje glazbenih vještina i znanja nego odgoj djetetove cjelovite ličnosti glazbom. Glazba je, dakle, u funkciji djetetova razvoja, pa se shodno tome polazi od stajališta da svako dijete ima pravo na glazbenu kulturu. "Elly Bašić je, anticipirajući smjernice suvremenog glazbenog i općeg obrazovanja, zauvijek postavila u središte našeg pedagoškog naboja dijete – svako dijete (Letica, 2014, str.7).

Stoga glazbena škola koja radi prema programu FMP - GU Elly Bašić u Zagrebu, nema prijemnih-selekcionih ispita pri upisu učenika. "Suvremena pedagoška, psihološka, muzikološka istraživanja upravo idu u smjeru davanja mogućnosti svoj djeci da se razvijaju u skladu sa svojim sposobnostima što je u muzičkoj pedagogiji prepoznato u okviru tzv. funkcionalne metode" (Čaušević, 2014, str. 375)

To nadalje potvrđuju osnovne postavke, odnosno principi na kojima se temelji ovaj glazbeno-pedagoški koncept: *ne neko dijete, nego svako dijete ima pravo na glazbenu kulturu; svako dijete ima sluha; svako dijete ima osjećaj za ritam; sluh nije identičan s muzikalnošću i svako dijete ima kreativnu maštu*. Na osnovi navedenih stavova te stava da se kreativni rad djeteta ne smije vrednovati, definiran je i način vrednovanja učenikovih znanja i sposobnosti bez ocjena u osnovnoj školi. U skladu s tim za osnovni cilj glazbene naobrazbe ne postavlja se perfekcija i profesionalizam, te se svakom djetetu nastoji ukloniti strah od pogreške.

Funkcionalna metoda solfeggia kroz poseban didaktički i metodički pristup predstavlja jednu od osnovnih specifičnosti FMP. "Funkcionalna metoda se koristi konvencionalnim kroz povijest potvrđenim oblicima rada od kojih je neke autorica na sasvim originalan način modificirala i nadogradila (Kazić, 2013, str. 82-83) Uz upotrebu specifičnih, originalnih solmizacionih slogova, koriste se i specifični ritamski slogovi te fonomimija kao značajno asocijativno sredstvo. Fonomimija povezuje zvukovnu predodžbu s pokretom i olakšava snalaženje među prostorno raspoređenim tonovima (tonovi su prostorno raspoređeni od bedara do iznad glave) u rasponu od jedne i pol oktave (Bašić, 1960). Elly Bašić isticala je da je zadaća solfeggia paralelno s instrumentalnom nastavom, prije svega, odgoj djeteta i razvoj kreativne ličnosti, a glazbeno opismenjivanje samo je usputni zadatak.

Uz Funkcionalnu metodu solfeggia posebna se važnost pridaje djetetovom spontanom glazbenom izrazu kroz improvizaciju. Improvizacija je konstitutivni element nastave FMP koji se kao osmišljen i planski vođen program provodi u svim nastavnim područjima, počevši od glazbenog vrtića i djetetovih prvih susreta s instrumentom. "Spontanost je," kako je to isticala Elly Bašić, "početna i neophodna faza kreativnosti" (Bašić, 1973, str.51). Kroz tzv. spontanu improvizaciju, uz poticanje djetetovog kreativnog glazbenog izraza, dolazi do anticipacije

određenih glazbenih i tehničkih elemenata koji tako prethode njihovom svjesnom usvajanju. Na taj način, svaka nova glazbena zakonitost najprije se provodi doživljajno, a potom, kada se materija učvrsti, na kraju razvojne linije osvještava (Bašić, 1960).

Kako bi se djetetu uz glazbu pružila šira mogućnost umjetničkog izraza u skladu s njegovim sposobnostima i afinitetima, nastoje se povezati izražajna sredstva različitih estetskih područja (likovni, literarni, motorički i dr.). Tako kroz djetetov spontani glazbeni izraz dolazi do sinkretizma različitih umjetničkih područja (Bašić, 1973). "Pri tome naglasak nije na rezultatu nego upravo na samom stvaralačkom procesu koji tako razvija djetetovu slobodu izraza, maštu, kreativnost te inventivnost općenito. Tako nastala sinkretička moć umjetnosti rezultat je slobode, nesputanosti i spontane reakcije pri učenikovom glazbenom izrazu putem improvizacije" (Bačlija Sušić, 2013).

Za razliku od uobičajenih didaktičkih i metodičkih postupaka kojima se djeci prenose gotova znanja i daju im se "gotovi recepti", u FMP nastavnik potiče dijete da samostalno i aktivno kroz različite metodičke i didaktičke igre, priče i doživljaj dolazi do novih spoznaja i tako stječe nova znanja.

Na kraju svoje knjige *Sedam nota sto divota* Elly Bašić naglašava važnu ulogu nastavnika u provođenju njezine metode: "Uspjeh rada po Funkcionalnoj metodi uvelike ovisi o vedri ni atmosfere koju nastavnik unese u razred. Ova metoda počiva na aktivnoj surdanji s djetetom i po tome je ona uvelike funkcionalna. A dijete surađuje u punoj mjeri tek onda ako se osjeća slobodno i nesputano, ako mu nastavnik ne nameće znanje, nego ga razumije, podržava, hrabri i pomaže. Takav odnos stvara atmosferu u kojoj povjerenje u sebe i svoj rad stimulira i razred i pedagoga" (Bašić, 1960, str.107).

Temeljne postavke FMP uzrokuju visok stupanj individualizacije u koncepciji rada pa samim time i specifičnu formalnu strukturu i ustroj rada. Formalni ustroj rada provodi se u vertikali od predškolske do srednjoškolske razine. Za individualnu-instrumentalnu nastavu umjesto klasičnih razreda, specifičan je etapno-programski razvoj s tzv. A i B programom u trećoj etapi, dok su za teorijsku nastavu specifični tzv. prijelazni razredi solfeggia (Perak Lovričević, 2005). "Nakon prvoga i drugoga razreda nastave solfeggia dijete kojemu je iz bilo kojeg razloga lakši sporiji tempo usvajanja gradiva, može pohađati prijelazni razred. To su mlađa djeca, psihomotorno nezrela koja imaju teškoća s intonacijom ili s disciplinom, tj. s vlastitom hiperaktivnosti" (Sućeska Ligutić i Devčić, 2005).

TEMELJNE PEDAGOŠKE IDEJE M. MONTESSORI I R. STEINERA I NJIHOVE POVEZNICE S FMP

U prvoj polovici 20. stoljeća Europom su se širile pedagoške ideje Marije Montessori kao i antropozofske ideje Rudolfa Steinera na kojima se temeljio rad tada osnovanih alternativnih škola. Oba pedagoška pravca usmjerena su djetetovom cjelovitom razvoju, što znači da uzimaju u obzir ne samo djetetov intelektualni nego i duhovni razvoj u cilju stvaranja kako razumnijeg tako i kreativnijeg, plemenitijeg i emotivnijeg čovjeka.

Rudolf Steiner (1861-1925) osnivač i utemeljitelj antropozofije i Waldorfske pedagogije, svoje je odgojne i obrazovne metode nastojao prilagoditi djetetovim tjelesnim i duhovnim potrebama i sposobnostima. Stoga je za njegov pedagoški pristup karakterističan visok stupanj individualizacije u radu. Polazio je od stajališta da je zadatak pedagoga kroz oslušivanje i upoznavanje djeteta otkriti njegove talente te mu pomoći da ih dalje razvija kako bi postalo cjelovito biće (Carlgrén, 1991). Sve što dijete uči treba biti cjeloviti doživljaj njega samog i svijeta koji ga okružuje, pri čemu se osobiti značaj pridaje osjetilnim dojmovima.

Novi materijali uvode se kroz doživljaj, kroz priče i slike te aktivno sudjelovanje učenika u različitim aktivnostima. Uspjeh i postignuće učenika definira se opisom stečenih znanja i vještina koje je učenik stekao tijekom školske godine.

U središtu Montessori pedagogije također je promatranje djeteta i njegovih potreba. Osnovni moto ovog pedagoškog pravca "pomozi mi da to učinim sam" ujedno je i njezino osnovno načelo koje je usmjereno razvoju samostalnijeg i samosvjesnijeg ljudskog bića. Kroz individualni pristup uvažavaju se potrebe svakog djeteta, pri čemu se osobita važnost u njegovom cjelokupnom razvoju (biološkom, psihološkom i socijalnom) pridaje razvoju djetetovog uma preko pokreta i kretanja. Aktivacijom mišića prenose se informacije na mozak, pa na taj način dijete lakše pamti i usvaja nova znanja.

Montessori je isticala važnost osjetilnog opažanja koje prethodi spoznaji kao i slobodi pri djetetovom izboru aktivnosti. Tvrdila je da svoje najvažnije spoznaje duguje upravo djeci samoj, te ih je čak nazivala svojim "mentorima". Radeći kao liječnica s djecom s posebnim potrebama, došla je do zaključka da se s takvom djecom treba više baviti pedagogija nego medicina. Duboko je štovala dijete, njegovu osobnost i dostojanstvo, što je u njezino doba bilo revolucionarno (Seitz i Hallwachs, 1997).

Brojne su analogije u temeljnim idejama i stavovima pedagoških pravaca M. Montessori (1870-1952) i Rudolfa Steinera (1861-1925) s glazbeno-pedagoškim konceptom Elly Bašić.

Prije svega, u središtu pozornosti ovih pedagoških pravaca je dijete, pri čemu se posebna važnost pridaje njegovoj osobnoj slobodi te razvoju u skladu s individualnim mogućnostima, sposobnostima i potrebama.

Dok je M. Montessori kroz ugodnu i sigurnu atmosferu u zajednici, bez straha od neuspjeha nastojala djetetu pružiti mogućnost slobodnog izbora u njegovim aktivnostima, Elly Bašić je uz to osobito isticala važnost slobode djetetovog izraza kroz spontanu improvizaciju. Kroz stvaralački izraz putem spontane improvizacije dijete ima mogućnost slobodnog izbora aktivnosti, pa tako njegov kreativni izričaj uz glazbeni često uključuje likovni, literarni i motorički izraz pri čemu dolazi do sinkretizma različitih umjetničkih područja. "Kreiranje i stvaranje nečega novog, originalnog, svojeg, razvija u čovjeku dobar i pozitivan osjećaj, osjećaj radosti i sreće za razliku od straha i brige oko točnosti izvedbe koji se kod mnogih učenika pojavljuje pri interpretaciji zadanog programa" (Bačlija Sušić, 2013).

Uz navedeno, važno je istaknuti da su obje autorice polazile od stajališta da kroz povjerenje u dijete svaki pedagog može i treba učiti od djeteta.

Obje autorice radile su s djecom s posebnim potrebama. Dok je Elly Bašić takvoj djeci nastojala pomoći muzikoterapijom, Marija Montessori je kao liječnica došla do zaključka da se njima više treba baviti pedagogija nego medicina (Seitz i Hallwachs, 1997).

Montessori je smatrala da pokret i kretanje pridonose razvoju djetetovog uma i lakšem pamćenju. Elly Bašić je u svojem glazbeno-pedagoškom konceptu također pridavala važnost učenju kroz pokret kako kroz izvođenje brojalica tako i kroz fonomimiju u svojoj Funkcionalnoj metodi solfeggia. Smatrala je da pokret ruke pridonosi djetetovoj boljoj prostornoj orijentaciji i snalaženju među tonovima i njegovom većem doživljaju glazbe.

Dok se u Montessori pedagogiji polazi od osjetilnog opažanja stvari na temelju kojeg dijete kasnije spoznaje zakonitosti i odnose među njima, prema konceptu FMP učenje glazbe polazi od emocionalnog doživljaja glazbenog fenomena koji se kasnije na kraju razvojne linije osvještava.

Važno je istaknuti da su ideje i pedagoški principi obiju autorica nastale kao rezultat dugogodišnjeg promatranja i prakse, a ne samo kao rezultat teorijske koncepcije.

S obzirom da navedene Montessori i Waldorfska pedagogija i koncept FMP u centar svog interesa stavljaju dijete i njegove sposobnosti koje nastoje otkriti i razviti na razinu višu od početne, jedna od njihovih temeljnih zajedničkih karakteristika visok je stupanj individualizacije u njihovim koncepcijama rada. Poštivajući osobnu dinamiku djetetovog razvoja, kroz individualni pristup svakom djetetu, u waldorfskoj se pedagogiji omogućuje otkrivanje djetetovih talenata prema kojima se usmjerava njegov daljnji razvoj. Na isti način, kroz poticanje sinkretički cjelovitog izraza putem spontane improvizacije u FMP, nastavnik bolje upoznaje

dijete, otkriva njegove potencijale prema kojima dalje usmjerava njegov razvoj. S obzirom na temeljni cilj ovih pedagoških pravaca - omogućiti djetetu da tijekom školovanja postigne svoj optimalan uspjeh, prema navedenim metodama ne postoji klasičan način ponavljanja razreda.

Princip koji u FMP polazi od prvobitnog doživljaja glazbenog fenomena k njegovom kasnijem svjesnom usvajanju (Bašić, 1973), odgovara stajalištu Waldorfske pedagogije koje ističe da sve što dijete uči treba biti cjeloviti doživljaj njega samog i svijeta koji ga okružuje (Steiner, 1995). Oba autora su isticala osjetilne odnosno doživljajne dojmove kao važno odgojno sredstvo te naglašavali da se ono što dijete samo otkrije, bilo putem osjetila ili putem doživljaja, trajno pamti.

Za razliku od klasičnog načina vrednovanja učenikovih znanja putem ocjena, učenikov napredak u waldorfskim školama prati se opisnim putem. Analogno tome, prema glazbeno-pedagoškom konceptu Elly Bašić, ocjena služi isključivo kao način praćenja učenikova napretka i ne daje se na znanje učeniku, "čime se izbjegava negativna motivacija" (Kazić, 2013, str. 89).

Kao što su u glazbeno-pedagoškom konceptu FMP različite metodičke igre i priče jedno od osnovnih motivacijskih sredstava (osobito u teorijskoj nastavi ali i u instrumentalnoj kroz spontanu improvizaciju), na isti se način u početnim razredima Waldorfskih škola koriste bajke braće Grimm, potom basne i legende, a kasnije i priče iz biblije i sl. (Carlgren, 1991).

Uz navedeno, humani pristup djetetu, povjerenje u njegove unutarnje potencijale, predstavlja jednu od temeljnih zajedničkih karakteristika Montessori i Waldorfske pedagogije te glazbeno-pedagoškog koncepta FMP.

VAŽNI GLAZBENO-PEDAGOŠKI KONCEPTI S POČETKA 20. STOLJEĆA I NJIHOVA KOMPARACIJA S GLAZBENO-PEDAGOŠKIM KONCEPTIM FMP

KODÁLYJEV KONCEPT GLAZBENE EDUKACIJE I FMP

Kodályev koncept glazbene edukacije (Zoltan Kodály, 1882-1967) svoj korijen ima u povijesnim, društvenim i kulturnim problemima i mogućnostima mađarskog društva sredinom 20. stoljeća. Budući da sam autor nije u potpunosti razradio i tekstom artikulirao svoj metodički pristup, to su učinili njegovi sljedbenici, pa je tako zahvaljujući njima ovaj glazbeno-pedagoški koncept danas poznat diljem svijeta.

Kodály je smatrao da svako dijete ima pravo na glazbenu pismenost te da je svatko tko je sposoban naučiti čitati svoj materinski jezik, isto tako sposoban naučiti čitati i notni tekst (Chooksy, 1999). Pritom je naglašavao da bi djeca trebala naučiti čitati glazbu paralelno s učenjem čitanja svog materinskog jezika (Russel – Smith, 1967). Usto je isticao da su djeca između 3. i 7. godine najosjetljivija za glazbu te da je dobra glazbena poduka u tom periodu najvažnija za dijete kako bi se maksimalno razvili njegovi glazbeni potencijali (DeVries, 2001). Pritom je isticao važnost djetetovog aktivnog doživljaja i razumijevanja glazbe kroz slušanje, pjevanje i pokret (pljeskanje).

Posebnu je važnost značaj pridavao improvizaciji kao metodičkom sredstvu te smatrao kako bi sva zdrava djeca improvizirala samo kad bi im se dopustilo i pomoglo u tome.

U svojem metodičkom pristupu koristio se fonomimikom kao asocijativnim sredstvom, a po uzoru na švicarskog glazbenog pedagoga E. Jaquesa Dalcroza, koristio se različitim ritmičkim pokretima (hodanje, marširanje i pljeskanje). Kao osnovni cilj glazbene naobrazbe postavljao je odgoj zahtjevne glazbene publike.

Ni Kodályev koncept glazbene edukacije ni koncept FMP nije u potpunosti metodološki razrađen i artikuliran tekstom od strane samih autora. Dok su na osnovi Kodályevih principa i ideja njegovi suradnici i učenici razvili metodu koja se danas osim u Mađarskoj afirmirala di-

ljem svijeta, koncept Elly Bašić upravo se zbog nedostatka pisanog materijala zadržao samo u Hrvatskoj i BiH (gdje je Elly Bašić djelovala kao docentica na Muzičkoj akademiji u Sarajevu).

Oboje autora pridavali su veliku važnost odgoju male djece. Isticali su da svako dijete, a ne samo neko - "glazbeno nadareno", ima pravo na glazbenu pismenost, odnosno na glazbenu naobrazbu. Pritom su naglašavali važnost djetetovog aktivnog doživljaja glazbe kroz pjesmu, ples, pokret i različite metodičke igre. Usto su s ciljem poticanja djetetovog aktivnog doživljaja glazbe i s ciljem poticanja djetetove kreativnosti, od njegovih prvih susreta s glazbom, kao važno metodičko sredstvo isticali improvizaciju.

Obje metode temelje se na relativnoj solmizaciji (pri čemu su autori u nju ugradili neka vlastita specifična rješenja) te se koriste fonomimikom kao moćnim asocijativnim sredstvom. Dok se Kodály po uzoru na švicarskog glazbenog pedagoga E. Jaquesa Dalcroza koristio različitim ritmičkim pokretima (hodanje, marširanje i pljeskanje), analogno tome, Elly Bašić se njim koristila u brojlicama te u djetetovom spontanom sinkretičko izrazu pri improvizaciji.

ORFF SCHULWERK I FMP

Carl Orff (1895–1982) u svom je glazbeno-pedagoškom radu pošao od ideje o stvaranju suvremenog antičkog ideala glazbe, tzv. Mousike koji bi predstavljao sintezu glazbe, plesa i jezika. Kako bi omogućio učenicima da umjesto korepetitora sami izvode i stvaraju glazbu, osigurao im je jednostavnije instrumente koji su dobili zajednički naziv tzv. *Orffov instrumentarij*. U cilju dodatnog poticanja učenika na stvaralačku aktivnost, izdao je pet svezaka jednostavnog glazbenog materijala pod nazivom Musik für kinder (Orff ga je nazivao i Elementare Musik) koji predstavljaju modele za improviziranje. Naglašavao je da se sve aktivnosti trebaju provoditi uz djetetov osjećaj zadovoljstva, a nikako u natjecateljskoj atmosferi. Koristio se improvizacijom u muzikoterapiji koja je bila osobito namijenjena djeci s posebnim potrebama (Bruscia, 1988.).

Orff - Schulwerk (Djelo za glazbeni razvoj djece) tako predstavlja integralan te aktivan i kreativan način glazbenog obrazovanja kroz pjesmu, govor, ples i sviranje kao sastavne dijelove djetetovog prirodnog ponašanja. To potvrđuje i sam autor koji ističe da: „elementarna glazba nije nikada sama glazba, nego forme u kojima su s glazbom ujedinjeni i pokret, ples i govor. To je glazba koju netko sam stvara, u kojoj nismo slušatelji, nego sudjelujemo u njoj“ (Orff, 1963, str.4).

Od iste ideje koja se temelji na antičkom idealu glazbe kao sintezi glazbe, plesa i jezika, polazila je Elly Bašić u svojem glazbeno-pedagoškom konceptu FMP. Kao što je navedeno, do takve sinteze odnosno sinkretizma različitih umjetničkih područja u FMP osobito dolazi pri djetetovom aktivnom stvaralačkom izrazu kroz spontanu improvizaciju (Bašić, 1985) koja za cilj ima razvoj djetetove stvaralačke slobode, mašte i kreativnosti. Improvizacija je osnovno metodičko sredstvo u nastavi obaju glazbeno-pedagoških koncepata. Dok prema Orff Schulwerku nastava u cjelokupnom obujmu proizlazi iz improvizacije (Keller, 1974), u FMP se provodi u nastavi teoretskih predmeta, posebno solfeggia, kao i u nastavi instrumenta (Čavić Tomčik, 1992). Po uzoru na navedene pedagoške pristupe Dalcroza i Kodalya i Orffov i glazbeno-pedagoški koncept Elly Bašić polazi od aktivnog doživljaja općeg ili glazbenog fenomena koji se kasnije, na kraju djetetove razvojne linije, osvještava. Pritom se sve djetetove glazbene aktivnosti trebaju provoditi uz osjećaj zadovoljstva, bez vrednovanja rezultata i stvaranja natjecateljske atmosfere.

Oba glazbeno-pedagoška koncepta u centar svog interesa stavljaju dijete i njegove sposobnosti koje nastoje otkriti i razviti na razinu višu od početne. Ističu važnost glazbenog obrazovanja za svako dijete, pri čemu je njihovo temeljno stajalište da svaka osoba ima urođenu muzikalnost. Kao cilj glazbene naobrazbe postavljaju razvoj djetetove cjelovite ličnosti pri čemu uzimaju u obzir njegovu individualnost (razvijaju ga u skladu sa njegovim sposobnostima, mogućnostima i potrebama).

Uz navedene poveznice, oboje autora koristilo se improvizacijom u muzikoterapiji u kojoj je osobito značajna upotreba Orffovog instrumentarija (Bruscia, 1988.).

DALCROZE EURHYTHMICS – METODA E. JACQUES-DALCROZEA I FMP

Polazeći od pretpostavke da je osjećaj za ritam prirodna datost svakog čovjeka, švicarski je pijanist, dirigent, kompozitor, pjesnik, pedagog i teoretičar Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) kroz istraživanje pokreta, glazbene percepcije i uklapanja elemenata glazbe u tehniku pokreta, osmislio metodu rada koja se sastoji od ritmike, solfeggia i improvizacije. Svoju metodu nazvao je euritmija, ritmika ili ritmička gimnastika. Zaključio je da takva metoda rada pomaže studentima u svladavanju ritma te boljoj percepciji glazbe i elemenata njezine izvedbe (Mead, 1986).

Neki autori ističu da ova metoda ne živi u knjigama, pjesmama i drugim materijalima nego u samim nastavnicima koji se isto tako razlikuju u svojim interesima, vještinama i stilovima poduke (Dale, 2001). Budući da je sam autor bio veliki improvizator, kroz svoju metodu je veliki značaj pridavao improvizaciji. Poticao je studente da osjete i tako dožive glazbu koju improviziraju i tijelom i pri pjevanju i sviranju. Proučavajući odnos glazbe, tijela i uma, Dalcroze je doticao i problematiku glazboterapije.

Temeljno polazište oboje autora, Dalcroza i Elly Bašić, u tome je da je osjećaj za ritam prirodna datost svakog čovjeka koju treba dalje razvijati. Metoda Emila Jaquesa-Dalcroza sastoji se tako od ritmike, solfeggia i improvizacije, dok je Elly Bašić kroz svoj glazbeno-pedagoški koncept FMP uz spontanu improvizaciju i funkcionalnu metodu solfeggia, isticala djetetov aktivni doživljaj ritma kroz brojalice. Smatrala je da "ono što je lako izvesti u igri, pravilnim pristupom može se lako ponoviti i osvijestiti u školi" (Tiljak, 2005 str.36). Oba pedagoška koncepta temelje se na načelu koje polazi od emocionalnog doživljaja glazbenog fenomena k njegovoj svjesnoj spoznaji, dok se kao temeljni cilj ovih pedagoških pravaca uz stjecanje glazbenih vještina i znanja, postavlja razvoj čovjekove osobnosti.

Zbog nedovoljno razrađenog pisanog materijala, i širi didaktički i uži metodički principi i načini rada prenose se i usmenim putem. Stoga su u velikoj mjeri ovisni o inventivnosti te osobnosti samih nastavnika. "Dok se osnovni cilj i vrijednosti ne mijenjaju, određene promjene u sustavu u skladu s vremenom postepeno unose nastavnici zaposleni u Glazbenom učilištu Elly Bašić u Zagrebu" (Tiljak, 2005, str.37).

Dok je Dalcroze poticao studente da osjete i tako dožive glazbu koju improviziraju tijelom i pri pjevanju i sviranju, Elly Bašić je kroz spontanu improvizaciju poticala dijete da uz glazbeni, svoj doživljaj izrazi na sinkretički cjelovit način (likovnim, literarnim i motorički putem). Proučavajući odnos glazbe, tijela i uma, Dalcroze je doticao i problematiku glazboterapije kojom se bavila i Elly Bašić.

METODA EDGARA WILLEMSA I FMP

Metoda Edgara Willemsa (1890-1978), Dalcrozovog učenika, temelji se na spoznaji da između prirode, glazbe i čovjekove prirode postoji velika povezanost i harmonija. To se prije svega odnosi na vezu između muzikalnosti i čovjekove prirode koja je osnova bilo kakvog stvaralačkog djela. Willems je smatrao da je glazba život i da glazbeni odgoj proizilazi uvijek iz života. Isticao je da je osjećaj za glazbu potencionalno nazočan u svakom čovjeku, a s odgovarajućim odgojem može ga se probuditi i razvijati od ranog djetinjstva. "Prvi cilj pedagoga je probuditi u djetetu osjećaj za ritam i melodiju i omogućiti mu njegov spontani izraz" (Willems, prema Horvatin, 2005, str.17).

Glazbeni odgoj prema Willems metodi teži oblikovanju djetetove cjelovite ličnosti, što znači razvijati njegove urođene instinkte, predispozicije i stvaralaštvo, pri čemu se kao opći cilj ističe glazbena naobrazba za svako dijete.

Veliku važnost ovaj glazbeno-pedagoški pravac pridaje odgojitelju-pedagogu koji prije svega treba voljeti djecu, glazbu i svoj pedagoški poziv. Mora biti "dobar psiholog", poznavati psihološke principe glazbene umjetnosti kao i dječju psihologiju, biti spontan, prisan, pozitivan i kreativan. Willems je isticao da je ljudska energija odgojitelja često važnija od same metode poučavanja (Willems, 1977).

Glazbeno-pedagoški koncepti Edgara Willemsa i Elly Bašić imaju veliki broj dodrinih točaka u svojim metodičkim i didaktičkim principima i stajalištima. Oba pedagoška koncepta polaze od stajališta da svako dijete ima latentan osjećaj za ritam i melodiju – svako dijete ima sluha i ritma, a zadatak pedagoga je probuditi ga i dalje razvijati. U skladu s tim isticali su da svako dijete ima pravo na glazbenu kulturu, te da svakom djetetu, bez obzira na njegovu nadarenost, treba pružiti mogućnost da upozna glazbu.

Glazbeni odgoj prema Willemsovoj metodi teži cjelovitom glazbenom odgoju i svestranom oblikovanju čovjekove osobnosti što je identično stajalištu glazbeno-pedagoškog koncepta FMP koji ističe važnost oblikovanja djetetove cjelovite ličnosti kroz glazbu - "glazba nije samo cilj (glazbenog) školovanja već i sredstvo odgoja djeteta u svestraniju i cjelovitiju osobu..." (Letica, 2014 str. 6).

Dok je Willems isticao vezu između muzikalnosti i čovjekove prirode, Elly Bašić je naglašavala da sluh i muzikalnost nisu istoznačni pojmovi. Tvrdila je da je sluh samo jedan dio muzikalnosti te da nema potpuno nemuzikalnog djeteta kao ni djeteta bez sluha.

Velika važnost pridaje se improvizaciji kao metodičkom sredstvu koje razvija djetetovu maštu i stvaralaštvo. Usto, različitim metodičkim postupcima glazba se najprije pruža kroz doživljaj, a kasnije se ista intelektualno pojmi, odnosno osvještava. Oba koncepta imaju razrađen program predškolskog glazbenog odgoja koji se uspješno provodi u praksi. Uz navedeno, autori su se koristili glazbom i u terapijske svrhe.

Willemsov motto "briga ubija aktivnost i priroda nije uvijek perfekcija" vrlo je sličan stajalištu FMP prema kojem se svakom djetetu nastoji ukloniti strah od pogreške, kao i stajalištu koji za osnovni cilj glazbene naobrazbe ne postavlja perfekciju i profesionalizam. S obzirom da je osnovni cilj ovih pedagoških konceptata razviti u djetetu ljubav prema glazbi, velika važnost pridaje se samom odgojitelju-pedagogu i njegovoj osobnosti.

SUZUKI METODA I FMP

Sam autor ove metode koja se razvila tridesetih godina prošlog stoljeća, Shinchi Suzuki (1898-1998), polazio je od stajališta da se u svakom djetetu trebaju razviti ljudske karakterne kvalitete i puni kreativni potencijali. Smatrao je da svako dijete ima sluha, što dokazuje činjenica da je bilo u mogućnosti svladati svoj materinski jezik. Stoga se ova metoda često naziva i metodom materinskoga jezika (njemački Muttersprachmethode, engleski Mother Tongue Method). Tvrdio je da je dijete neminovno plod sredine u kojoj odrasta te da talent nije nešto što se dobiva rođenjem.

Specifičnost Suzuki metode je učenje sviranja po uzoru na učenje govora i to: slušanjem, promatranjem i oponašanjem. Autor je praćenjem djetetovog razvoja utvrdio da je period između 3. i 5. godine djetetovog života najprimjereniji za ovaj način glazbene poduke. Smatrao je da priprema za glazbenu naobrazbu treba početi već od djetetovog rođenja, izlažući dijete svakodnevnom slušanju glazbe.

Osnova metodike Suzuki metode temelji se na pretpostavci da točno slušno pamćenje kompozicija i potrebnih slijedova pokreta može izostaviti dodatno opterećenje čitanja nota (Suzuki, 2002). Na taj način dijete je u stanju bolje se koncentrirati na glazbeni izraz i tehniku sviranja i tako se veza između sluha i slušne predodžbe, kao i osjećaja i sviranja, neposredno stapaju jedna u drugu. Jedno od bitnih obilježja ove metode je ne samo individualna nego i

skupna nastava instrumenta, kao i aktivno uključivanje roditelja u postupak djetetove glazbene naobrazbe.

Suzukijeva metoda kao i glazbeno-pedagoška koncept FMP, temelji se na povjerenju u dijete i njegove prirodne glazbene potencijale, što rezultira stajalištem o pravu svakog djeteta na gazbenu naobrazbu. "Da je svako dijete muzikalno i da svako dijete može, glazbene su istine za koje se Elly Bašić neumorno i kontinuirano borila" (Letica, 2014 str. 7). Suzuki je, kao i Elly Bašić, uzimao u obzir djetetovu individualnost u cilju maksimalnog razvoja i usavršavanja njegovih glazbenih sposobnosti.

Učenje kroz različite metodičke igre koje predstavljaju moćno motivacijsko sredstvo kao i postupnost u rješavanju problema, neke su od temeljnih značajki ovih glazbeno-pedagoških pravaca. Suzuki je smatrao da dijete nije u mogućnosti usvajati više nastavnih jedinica istovremeno, što je svojim stavom "nikada dva problema istovremeno" isticala i Elly Bašić (Bašić, prema Perak Lovričević, 2005).

Uz navedeno, cilj ovih glazbeno-pedagoških koncepata je prije svega razvijanje djetetovih općih sposobnosti, razvoj njegove cjelovite ličnosti kroz glazbu (pozitivnog stajališta, samopoštovanja, odgovornosti, radnih navika i sl.), a prije svega ljubavi prema glazbi. Temeljni cilj, dakle, nije stvaranje glazbenika profesionalaca, nego boljeg i plemenitijeg čovjeka koji će, kako to ističe Suzuki, na taj način moći mijenjati sudbinu svijeta (Suzuki, 2002).

ZAKLJUČAK

Usporedbom glazbeno-pedagoškog koncepta Elly Bašić s navedenim općim i glazbeno-pedagoškim pravcima, uočili smo brojne zajedničke poveznice u didaktičkim i metodičkim principima i postupcima: u centar svog interesa stavljaju dijete i njegove sposobnosti koje nastoje otkriti i razviti na razinu višu od početne; kao cilj djetetove glazbene naobrazbe postavljaju razvoj djetetove cjelovite ličnosti; svakom djetetu, bez obzira na njegovu nadarenost, nastoje pružiti mogućnost glazbene naobrazbe pri čemu se uzima u obzir djetetova individualnost (razvijaju ga u skladu s njegovim sposobnostima, mogućnostima i potrebama); posebnu pažnju pridaju razvoju djetetove mašte i kreativnosti i to osobito kroz spontano i aktivno stvaranje glazbe putem improvizacije; polaze od aktivnog doživljaja općeg ili glazbenog fenomena koji se kasnije osvješčuje, odnosno svjesno usvaja i pojmi; kao moćno motivacijsko sredstvo služe različite metodičke igre i priče kroz koje nastoje razviti djetetovu slobodu, opuštenost i spontanost; s obzirom da osnovni cilj naobrazbe nije profesionalizam i perfekcija, djetetova se postignuća ne vrednuju na klasičan način, ocjenama, pa se tako nastoji djetetu ukloniti strah od pogreške i loše ocjene.

Osnovni cilj svih navedenih pedagoških pravaca, dakle, predstavlja oblikovanje djetetove cjelovite ličnosti.

Budući da se danas od učenika očekuje da postane samoregulirani učenik (u smislu osobnog, proaktivnog, samovoljnog procesa transformacije osobnih i dostupnih resursa u znanja i vještine), možemo zaključiti da navedeni metodički i didaktički principi djeluju vrlo pozitivno na učenikov proces samoregulacije. Dijete se razvija u skladu sa svojim sposobnostima, ima pozitivnu sliku o sebi i svojim potencijalima, podiže mu se samopouzdanje jer osjeća da može i da je dorastao zadatku koji se pred njega postavlja. Kroz različite metodičke igre, priče, polazeći od doživljaja pojedinog fenomena, postavljeni cilj za učenika postaje privlačan i jasan te ga smatra vrijednim truda. Učenik se osjeća opušteno i neopterećeno te tako bez stresa i straha od neuspjeha i loše ocjene prilazi postavljenim zadacima, vjerujući u vlastitu sposobnost kontrole i usmjeravanja svojih aktivnosti.

Rezultati provedenih istraživanja motivacije za postignućem učenika FMP i učenika koji uče glazbu po standardnom, tradicionalnom metodičkom pristupu (Bačlija Sušić, 2010, 2013),

dodatno potvrđuju pozitivan utjecaj ideja i stavova FMP. To istovremeno potvrđuje da različiti metodičkih pristupi u učenju glazbe utječu na motivaciju za postignućem učenika. Kroz provedeno istraživanje jačine motivacije učenika FMP (Sućeska Ligutić, 2005), utvrđeno je da učenici imaju jaku motivaciju koja je potaknuta upravo čimbenicima koji predstavljaju osnovne metodičke i didkatičke principe FMP.

Iz svega navedenog možemo zaključiti da je Elly Bašić u glazbeno-pedagoški koncept FMP uz svoje originalne ideje, među kojima je najznačajnija Funkcionalna metoda solfeggia, integrirala ideje vodilje općih i glazbeno-pedagoških pravaca vremena u kojem je živjela. Na taj način, ona ne samo da je išla ukorak s navedenim autorima i njihovim pedagoškim pravcima, nego je istovremeno bila i njihov sustvaratelj.

Očividno je da postoje brojne poveznice u temeljnim idejama i principima navedenih pedagoških pravaca. Unatoč tome što su se navedena temeljna polazišta s vremenom različito razradila i nadalje se razrađuju u praksi, njihov osnovni cilj i smisao ostao je isti: humani pristup djetetu koji kroz povjerenje u njegove unutarnje potencijale te poštivanje njegove individualnosti nastoji razviti boljeg, humanijeg, slobodnijeg, svestranijeg, senzibilnijeg i kulturnijeg čovjeka. Taj je cilj glazbene naobrazbe svojim mislima najbolje izrazio jedan od autora navedenih glazbeno-pedagoških pravaca S. Suzuki: "U našoj je moći da svu djecu svijeta odgojimo tako da postanu malo bolji kao ljudi i malo sretnija ljudska bića. Trebamo raditi na tome. Ne molim za ništa drugo osim za ljubav i sreću čovječanstva i vjerujem da je to ono što svatko uistinu želi" (Suzuki, 2002, str. 113).

Bez obzira što su se navedeni glazbeno-pedagoški koncepti pojavili u prošlom, 20. stoljeću, oni su i danas itekako aktuelni u svijetu jer idu ukorak s današnjim vremenom. Stoga ih s pravom možemo smatrati suvremenima i težiti njihovom boljem razumijevanju kako bismo ih mogli primijeniti u svojoj pedagoškoj praksi.

LITERATURA

- Bačlija Sušić, B. (2010). Različni metodični pristupi pri pouku klavirja in storilnostna motivacija učencev. *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademija za glasbo v Ljubljani*, 14 (2), 29-52.
- Bačlija Sušić, B. (2012). Akcijsko istraživanje improvizacije u individualnoj nastavi klavira. *Tonovi*, 60 (2), 25-58.
- Bačlija Sušić, B. (2013). Sinkretizam u kontekstu spontane improvizacije u klavirskoj poduci U: Vidulin-Orbanić (ur.) *Zbornik radova s Trećeg međunarodnog simpozija glazbenih pedagoga* (str.483-496), Pula: Sveučilište Jurja Dobrile.
- Bačlija Sušić, B. (2013). Weinerjeva atribucijska teorija in storilnostna motivacija učencev klavirja, *Virkla: revija klavirskih pedagogov Slovenije*, 1, 34-39. Ljubljana.
- Bašić, E. (1960). *Sedam nota sto divota*. Zagreb: Školska knjiga.
- Bašić, E. (1973). Improvizacija kao kreativni čin. *Umjetnost i dijete*, 26 (5), 44-69.
- Bašić, E. (1985). Sinkretizam u muzikalnom izražavanju djeteta, *Umjetnost i dijete*, 17 (1), 21-33.
- Bruscia, K. E. (1988). A Survey of Treatment Procedures in improvisational Music Therapy. *Psychology of Music*, 16, 1-24.
- Čaušević, M. (2014). Musical literacy in the system of general education. U: *Modern approaches to teaching coming generation*, Mojca Orel (ur). International Conference EDUvision 2014, El. Knjiga. Polhov Gradec : Eduvision
- Čavić Tomčik, Lj. (1992). Improvizacija - izraz dječje spontanosti. *Tonovi Zagreb*, 7 (2) 21-23.
- Nastavni planovi i programi za osnovne glazbene i osnovne plesne škole (2006). Zagreb: Narodne novine 102/06.
- Carlrgen, F. (1991). *Odgoj ka slobodi*. Zagreb: Društvo za waldorfsku pedagogiju.
- Chooksy, L. (1999). *The Kodaly method: Comprehensive Music Education*. Upple Saddle River, New Jersey: Prentice – Hall.

- Johnson, M. D. (1993). Dalcroze skills for all teachers, *Music Educators Journal* 79 (8), 42-45.
- Dale, M. (2001). *Eurhythmics for Young Children: Six Lessons for Winter by Monica Dale*. Hatpin Press.
- DeVries, P. (2001). Reevaluating Common Kodaly Practices. *Music educators Journal* 88(3), 24-27.
- Horvatin, K. (2005). *Didaktični pristop Edgarja Willemsa*. Diplomaska naloga, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo.
- Kazić, S. (2013). *Solfeggio: historija i praksa*. Sarajevo: Biblioteka Musica theoretica.
- Letica, M. (2014.). *Vjerujem svakom djetetu – tekstovi iz ostavštine Elly Bašić*. Zagreb: Glazbeno učilište Elly Bašić.
- Mead, V. H. (1986). More than mere movement: Dalcroze Eurhythmic. *Music educators Journal* 82(4), 42-46.
- Orff, C. (1963). *Orff-Schulwerk - Past and Future*. U: Carley, I. S. (ur.), Orff Reechoes. *Reechoes. USA: American Orff-Schulwerk Association*, 3-13.
- Perak Lovričević, N. (2005), (ur.) *Glazbeno učilište Elly Bašić 1965.-2005*. Zagreb: Glazbeno učilište Elly Bašić.
- Russel-Smith, G. (1967). Introducing Kodaly Principles into Elementary Teaching. *Music Educator's Journal*, 72(6), 43-46.
- Seitz, M. & Hallwachs, U. (1997). *Montessori ili Waldorf*. Zagreb: Educa.
- Steiner, R. (1995). *Pedagoška osnova i ciljevi waldorfske škole*. Zagreb: Društvo za waldorfsku pedagogiju Hrvatske.
- Sućeska, Ligutić, R. (2005). Sve što ste oduvijek željeli znati o Funkcionalnoj muzičkoj pedagogiji. *Tonovi*, 20 (1,2).
- Sućeska Ligutić, R. & Devčić, I. (2005). Funkcionalna muzička pedagogija – škola u funkciji razvoja djeteta. *Tonovi*, 20 (1,2), 90-98.
- Suzuki, Sh. (2002), *Odgovaj ljubavlju*, Zagreb: Centar za glazbenu poduku d.o.o.
- Tiljak, D. (2005). *Elly Bašić-tragovi i vizije, pokušaj približavanja jednom fenomenu glazbene kulture*. Diplomski rad. Svučilište u Zagrebu, Muzička akademija, Odsjek za muzikologiju, Zagreb.

The comparison of Ideas of Functional Music Pedagogy and Basic Music-Educational Concepts from the early 20th century

Abstract: The paper, through a critical review of the basic methodological and didactic principles of functional music pedagogy of Elly Bašić (1908-1998), compared those principles with the then fashionable, both general and music-educational concepts. It was concluded that there are many common features between music-educational concept of Elly Bašić and music-educational concepts of authors such as: J.E. Dalcroze, Z. Kodaly, S. Suzuki, C. Orff, E. Willems. Elly Bašić has, along with her own ideas which she has integrated into her music-educational concept - Functional Music Pedagogy, integrated the guiding ideas from not only the mentioned contemporary music-educational concepts from the early 20th century, but she rather included the guiding principles of the general pedagogical concepts of authors like M. Montessori and R. Steiner. The above mentioned music-educational concepts are entirely current and common nowadays. For that reason, we can justifiably view them as contemporary and aim towards their better understanding in order to apply them in our pedagogical practice.

Keywords: common features, comparison, Elly Bašić, Functional Music Pedagogy, music-educational concepts from the early 20th century

Vergleich der Idee Funktionale Musikpädagogik mit den grundlegenden musikpädagogischen Konzepten des frühen 20. Jahrhunderts

Zusammenfassung: In diesem Beitrag wurde durch eine kritische Besprechung der grundlegenden methodischen und didaktischen Prinzipien der Funktionalen Musikpädagogik von Elly Bašić (1908-1998) ihre Komparation mit damals modernen sowie allgemeinen und musikalisch-pädagogischen Richtungen angestellt. Es wurde festgestellt, dass viele Gemeinsamkeiten zwischen dem musikalisch-pädagogischen Konzept von Elly Bašić und musikalisch-pädagogischen Konzepten von Autoren wie: J.E. Dalcroze, Z. Kodaly, S. Suzuki, C. Orff, E. Willems bestehen. Elly Bašić hat also in ihrem musikalisch-pädagogischen Konzept, der Funktionalen Musikpädagogik, neben ihren Ideen, auch die Leit-

prinzipien integriert, die nicht nur von den oben erwähnten zeitgenössischen musikalisch-pädagogischen Richtungen aus dem frühen 20. Jahrhundert stammen, sondern auch die Leitprinzipien der allgemeinen pädagogischen Richtungen von Autoren M. Montessori und R. Steiner. Die erwähnten musikalisch-pädagogischen Konzepte sind immer noch weltweit aktuell, weil sie mit der heutigen Zeit Schritt halten. Deshalb werden sie zu Recht als zeitgenössisch angesehen und wir sollten uns um ihr besseres Verständnis bemühen, um sie in unserer Unterrichtspraxis anwenden zu können.

Schlüsselbegriffe: Elly Bašić, funktionale Musikpädagogik, musikpädagogische Konzepte aus dem frühen 20. Jahrhundert, Vergleich, gemeinsame Merkmale