

Pokret i ples u nastavi glazbe

Kaurinović, Jura

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of Music / Sveučilište u Zagrebu, Muzička akademija**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:116:568749>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-07**



Repository / Repozitorij:

[Academy of Music University of Zagreb Digital Repository - DRMA](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
MUZIČKA AKADEMIJA
VIII. ODSJEK ZA GLAZBENU PEDAGOGIJU

JURA KAURINOVIĆ

PLES I POKRET U NASTAVI GLAZBE

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2021.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
MUZIČKA AKADEMIJA
VIII. ODSJEK ZA GLAZBENU PEDAGOGIJU

PLES I POKRET U NASTAVI GLAZBE

DIPLOMSKI RAD

Mentorica: doc. dr. sc. Nikolina Matoš

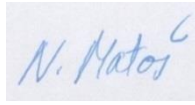
Student: Jura Kaurinović

Ak. god. 2020./2021.

ZAGREB, 2021.

DIPLOMSKI RAD ODOBRILO MENTOR

doc. dr. sc. Nikolina Matoš

A small rectangular box containing a handwritten signature in blue ink that reads "N. Matoš".

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____

POVJERENSTVO:

1. red. prof. art. Tomislav Uhlik
2. Doc. dr. sc. Nikolina Matoš
3. mag. mus. Ana Čorić, pred.
4. mag. mus. Ines Lončar, asist.

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU

KNJIŽNICI MUZIČKE AKADEMIJE SVEUČILIŠTA U ZAGREBU

SAŽETAK

Diplomski rad naziva *Ples i pokret u nastavi glazbe* za svoj cilj ima prikupljanje spoznaj praktičnih iskustava za uspješno realiziranje plesa i pokreta u nastavi. Pažnja se u radu jednako posvećuje plesu kao aktivnosti (praktična komponenta) i plesu kao društveno-kulturnom fenomenu (teorijska komponenta). Stjecanje znanja o plesu potkrijepljeno je prvim poglavljem, u kojemu se prikazuje suodnos plesa i glazbe. Poglavlje koje slijedi prikazuje prednosti korištenja plesa i pokreta kao aktivnosti te njihovu zastupljenost u holističkoj pedagogiji. Rad završava iznošenjem konkretnih načina implementiranja plesa i pokreta u određene nastavne jedinice, čemu je prethodila analiza udžbenika i kurikuluma za nastavu glazbe.

Ključne riječi:

glazba, holistička pedagogija, nastava glazbe, ples, pokret

SUMMARY

The thesis entitled '*Dance and movement in music education*' aims to gather knowledge and practical experiences for the successful realization of dance and movement in education. This master thesis focuses on dance as an activity (practical component) and dance as a socio-cultural phenomenon (theoretical component). The theoretical component is discussed within the first chapter, showing the connection between dance and music. The second chapter shows the representation and the advantages of dance and movement as activities in holistic pedagogy. The thesis concludes by presenting specific ways of realizing dance and movement in certain teaching units, which was preceded by an analysis of textbooks and curricula aimed at music education.

Keywords:

dance, holistic pedagogy, movement, music, music education

SADRŽAJ

SAŽETAK	3
1.UVOD	9
2. POVEZANOST GLAZBE I PLESA: KULTURNO-POVIJESNI PREGLED	11
2. 1. Ples kao čovjekova prirodna potreba	12
2. 2. Glazba i ples u drevnom Egiptu	14
2. 3. Glazba i ples u antičkoj Grčkoj i Rimu	17
2. 4. Glazba i ples u srednjem vijeku i renesansi.....	23
2. 4. 1. Srednjovjekovni plesovi	24
2. 4. 2. Renesansni plesovi, festivali i trijumfalne parade	25
2. 4. 3. Dvorski plesovi	26
2. 5. Glazba i ples od početka 17. do kraja 18. stoljeća	28
2. 5. 1. Francuski dvorski ples i balet	29
2. 5. 2. Društveni plesovi	30
2. 6. Glazba i ples za vrijeme romantizma	32
2. 6. 1. Romantički balet	32
2. 6. 2. Valcer kao najpopularniji ples 19. stoljeća	33
2. 6. 3. Balet unutar opere	34
2. 7. Glazba i ples u dvadesetom stoljeću	36
2. 7. 1. Balet dvadesetoga stoljeća	36
2. 7. 2. Moderni ples	40
3. POKRET KAO DIO HOLISTIČKE PEDAGOGIJE	44

3. 1. Uloga plesa i pokreta u cjelovitom razvoju djeteta	44
3. 2. Zastupljenost pokreta i plesa u alternativnim pedagoškim pravcima	45
3. 3. Pokret i ples u okviru <i>Euritmike</i> Emilea Jaques-Dalcrozea	50
4. PEDAGOŠKA PRIMJENA PLESA I POKRETA U NASTAVI GLAZBE	53
4. 1. Ples i pokret u kurikulumu i udžbenicima za nastavu glazbe	53
4. 1. 1. Zastupljenost plesa i pokreta u kurikulumu	53
4. 1. 2. Zastupljenost plesa i pokreta u udžbenicima Glazbene kulture i umjetnosti ..	56
4. 2. Pristup plesu i pokretu u nastavi glazbe iz praktične perspektive.....	61
4. 2. 1. Ples i pokret u nižim razredima osnovne škole	61
4. 2. 1. 1. Glazbene igre uz pokret	62
4. 2. 1. 2. Folklorne igre i plesovi	63
4. 3. Pristup iz teorijske perspektive: upoznavanje učenika s povijesnim razvojem plesa.....	65
4. 4. Upoznavanje s plesom kao kazališnom umjetnosti	66
4. 4. 1. Glazbeno-scenske vrste	66
4. 4. 1. 1. Baleti	67
4. 4. 1. 2. Opere s baletima	70
4. 4. 2. Koreografirana djela klasične glazbe	71
4. 4. 3. Ples kao ishodište za obogaćivanje glazbenoga rječnika	75
4. 4. 3. 1. Koreografije pogodne za upoznavanje s novim glazbenim terminima	76
4. 4. 3. 2. Glazbeni termini plesnoga porijekla	78
5. ZAKLJUČAK	81
6. LITERATURA	84
7. PRILOZI	96
PRILOG 1: TEKSTOVI ZA UČENIKE.....	96

Tablica 1: Ples kao utjelovljenje božanstva	96
Tablica 2: Plesne prakse koje su Grci i Rimljani preuzeli od Egipćana	97
Tablica 3: Odgoj i obrazovanje u antičkoj Grčkoj	98
Tablica 4: Odgoj i obrazovanje u antičkom Rimu	99
Tablica 5: Dionizijevi umjetnici	100
Tablica 6: Začetak pantomimske plesne drame	101
Tablica 7: Rimski festivali i gladijatorske igre	102
Tablica 8: Srednjovjekovni stavovi o plesu	103
Tablica 9: Plesovi putujućih glazbenika	104
Tablica 10: Ples smrti (<i>danse macabre</i>)	105
Tablica 11: Renesansni festivali	106
Tablica 12: Ballet Comique de la Reine	107
Tablica 13: Skladatelji zaslužni za razvoj baleta	108
Tablica 14: Pojava plesanja na vršcima prstiju	109
Tablica 15: Balet Silfida – fabula	110
Tablica 16: Začeci modernog plesa	111
Tablica 17: Glazbala s tipkama / Udaraljke	112
Tablica 18: Cageov doprinos plesu postmoderne	113
PRILOG 2: ZASTUPLJENOST PLESA I POKRETA U UDŽBENICIMA	115
Tablica 1: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Glazbeni krug 1</i>	115
Tablica 2: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Nina i Tino 1</i>	115

Tablica 3: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Razigrani zvuci 1</i>	115
Tablica 4: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Nina i Tino 2</i>	116
Tablica 5: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Razigrani zvuci 2</i>	116
Tablica 6: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Glazbeni krug 3</i>	116
Tablica 7: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Nina i Tino 3</i>	116
Tablica 8: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Razigrani zvuci 3</i>	117
Tablica 9: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Glazbeni krug 4</i>	117
Tablica 10: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Allegro 4</i>	117
Tablica 11: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Glazbeni krug 5</i>	118
Tablica 12: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Allegro 5</i>	118
Tablica 13: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Glazbeni krug 6</i>	118
Tablica 14: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Allegro 6</i>	118
Tablica 15: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Glazbeni krug 7</i>	119
Tablica 16: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Allegro 7</i>	119
Tablica 17: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Glazbeni krug 8</i>	119
Tablica 18: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku <i>Allegro 8</i>	119
Tablica 19: Tradicijski plesovi u udžbeniku <i>Glazbeni krug 5</i>	119
Tablica 20: Tradicijski plesovi u udžbenicima <i>Allegro 5, 6, 7 i 8</i>	119
Tablica 21: Europski tradicijski plesovi u udžbeniku <i>Allegro 7</i>	120
Tablica 22: Primjeri plesne glazbe u udžbeniku <i>Glazbeni krug 8</i>	120
PRILOG 3: Popis značajnih osoba spomenutih u radu	121

OSTALE TABLICE:

Tablica 1: Stilizirani plesovi u klasičnoj glazbi. Glazbeni susreti 3	60
Tablica 2: Razvoj plesa tijekom povijesti	66
Tablica 3: Usporedba opere i baleta	70

1. UVOD

Svjedoci smo vremena u kojemu smo preplavljeni informacijama, zbivanjima, ali i raznim podražajima koji često nisu dio našeg neposrednog okružja, nego su do nas došli putem medija i interneta, bez kojih je postalo gotovo nemoguće funkcionirati unutar društva. Iz tog društva nisu izostavljena ni djeca, koja sve ranije stupaju u kontakt s tehnologijom. Budući da su naviknuti u svoje slobodno vrijeme biti izloženi sadržajima koji su dinamični, lako dostupni i odabrani prema njihovim preferencijama, dolazi do jako velikog kontrasta u trenutku kad ulaze u učionice. Najveći dio informacija dolazi samo od jedne osobe – učitelja, sadržaje koji se trebaju pratiti nisu izabrali sami učenici i često im nisu bliski, a uz to trebaju mirno sjediti u klupama. U takvim okolnostima, velik je izazov za učitelja pridobiti pažnju učenika te zadržati njihovu koncentraciju tijekom sata.

Misao vodilja ovog rada je da bi se nastava mogla odvijati u dinamičnijem okružju, ukoliko bi sadržavala komponentnu fizičke aktivnosti, točnije pokret i ples. Gibanje je aktivnost svojstvena djeci, koja je zbog gorenavedenih obilježja suvremenog života zapostavljena u njihovom slobodnom vremenu. U pravilu, u školi je pokret zastupljen samo u sklopu nastave Tjelesno-zdravstvene kulture, što smatram nedovoljnim za pravilan rast i razvoj djece. Zbog toga bi zadaća suvremene nastave trebala biti vraćanje djece u njihovo *prirodno* stanje, odnosno potaknuti ih na upoznavanje vlastitog tijela i njegovih mogućnosti. Pretpostavka je da bi se plesom i pokretom u nastavi razbila monotonija, razvijala kreativnost učenika i stvarala ugodna atmosfera koja bi motivirala učenike za pozornije praćenje nastave.

Opće je prihvaćeno da ples prati neka glazbena podloga i u tom je smislu najprikladnija za uvođenje plesa i pokreta u učionice upravo nastava glazbe. S obzirom na to da se ples najčešće izvodi uz glazbu, to budi i pretpostavku da glazba i ples moraju imati nešto zajedničko pa tako i da bi se plesom u nastavi glazbe, osim naprosto postizanja ugodnije atmosfere, moglo spoznati dosta toga o glazbi. Imajući to u vidu, rad započinje poglavljem u kojemu se prikazuje odnos plesa i glazbe od razdoblja starih civilizacija do prošloga stoljeća. Prikazane su plesne i glazbene prakse – njihova pojava, uloge te razvoj suodnosa tijekom vremena. Mišlju da se puno toga o promatranju učenika kao cjelovitog bića može naučiti iz holističke pedagogije, nakon poglavlja o razvoju plesa i njegovom vezom s glazbom slijedi proučavanje uloge plesa i

pokreta u alternativnim školama (*Montessori, Waldorf i Summerhill*). Prema osnovi prikupljenih informacija iz prethodnih poglavlja, posljednje poglavlje završava osmišljavanjem svrsishodnih aktivnosti i načina implementiranja plesa i pokreta u nastavu glazbe, čemu je prethodila analiza kurikuluma te udžbenika za Glazbenu kulturu i Glazbenu umjetnost.

2. POVEZANOST GLAZBE I PLESA: KULTURNO-POVIJESNI PREGLED

Da bismo ispravno pristupili proučavanju aktivnosti pokreta i plesa u nastavi glazbe, potrebno je prikazati povezanost glazbe, plesa i pokreta općenito. Ovim su poglavljem obuhvaćene teorije nastanka glazbe i plesa, glazba i ples u starim civilizacijama, razvoj plesa kao kazališne umjetnosti te moderni (suvremeni) ples. Tijekom svakoga razdoblja posebno, prikazuju se međuodnosi te dvije umjetnosti.

Brojna su istraživanja dokazala da se preopterećenost mozga, nastala uslijed raznih izazova i nedaća svakodnevnoga života, često oslobađa nekom vrstom fizičkog pokreta (Scott, 2006). Svoja unutarnja stanja čovjek najlakše i najučinkovitije iskazuje upravo glazbom i plesom (Maletić, 1986). Takav iskaz može biti naprosto grimasa na licu kad nas nešto nasmije, iznenadi ili naljuti, a može biti i iskaz ugone koji se manifestira kao njihanje uz glazbu koja nam je draga. Međutim, svaki od navedenih pokreta ne možemo nužno nazvati plesom. U tom smislu, *ples* je potrebno definirati kao više ili manje strukturirano pokretanje tijela u skladu s glazbom. Bitno je osvijestiti kako najučestaliji oblici gibanja poput hodanja, trčanja i skakanja, čak i kad se izvode uz glazbu i u skladu s ritmom, nisu nužno ples. Vojnik koji stupa u ritmu glazbe nije plesač, kao ni osoba koja trči uz ritam omiljene pjesme. Takva gibanja u ovom radu će se naprosto nazivati pokretom. Pokreti koje tumačimo kao ples u pravom smislu te riječi, oni su koje ne možemo ponoviti ili imitirati bez ulaganja određenog mentalnog napora. Slijedeći tu logiku, ples se može definirati kao ritamska progresija tijela koju čine varirani i promišljeni pokreti udova (Scott, 2006).

U civilizacijama na kojima počiva zapadnoeuropska kultura, ples i glazba su bili neodvojivi. U drevnom su Egiptu plesači često za vrijeme plesa sami svirali glazbala i nosili na sebi predmete koji su bili u funkciji udaraljki (Maletić, 2002). Ideal antičke Grčke bio je da se umjetnosti pod zaštitom muza, kojima pripadaju i glazba i ples, uvijek pojavljuju zajedno (Barbarić, 2012), dok su za srednjega vijeka putujući glazbenici izvodili i plesne točke (Brainard, 1998). Iako u povijesti možemo pronaći i primjere gdje su glazba i ples strogo odvojeni, utjecaj glazbe na ples i plesa na glazbu je neosporiv. Osim što ples i glazba imaju *ritam* kao zajednički glavni podražaj, čest je slučaj da i druge sastavnice glazbe, kao što su melodija, dinamika te glazbeni oblik utječu na karakter kretnji plesa koji prati glazbu. Tako se proučavanjem europskih narodnih plesova došlo do spoznaje da narodi za čije su plesove karakteristični mali

pokreti imaju i uzak raspon melodija u napjevima. Također, plesove koji se plešu široko prati velik dinamički raspon, dok u plesovima s manjim pokretima gotovo i nema dinamičkih promjena (Maletić, 1986).

2. 1. Ples kao čovjekova prirodna potreba

Ples i glazbu iz razdoblja prapovijesti bilo je popularno proučavati iz perspektive afričkih plemena. Tako je etnomuzikolog Gilbert Rouget¹ u zapisima o glazbenim ritualima zapadne Afrike pisao o tome kako je u većini primitivnih zajednica ples neodvojiv od glazbe. Drugim riječima, pjesmu izvode sami plesači pa se može reći kako oni „pjevaju svoj ples“. Budući da se glazba i ples kod tih plesača isprepliću i sačinjavaju jedan drugoga, jednako je točno reći i da oni „plešu svoje pjesme“. Jedna od pretpostavki o evoluciji plesa objašnjava baš tu njihovu usku povezanost – naime, plesači često na sebi nose predmete koji pri pokretu stvaraju zvuk. Tako su na primjer Asteci nosili zvončiće *chachayotes*² u kojima su sjemenke iz drveta *ayoyotl*, no tu su i drugi, zapadnjačkom iskustvu bliži predmeti, kao što su cipele za *step* ili kastanjete. Osim toga, plesači i pomoću samoga tijela proizvode zvukove: pljeskanjem, pucketanjem i stupanjem. Zbog toga se smatra da su ples i glazba evoluirali zajedno kao način stvaranja ritma (Mehić, 2014).

Imajući na umu da čovjek nije jedino živo biće koje pleše, da ples nije nužno rezultat visoko civiliziranog društva, kao i činjenicu da dijete prije pokreće noge nego ruke, možemo zaključiti da je ples jedan od najprirodnijih oblika čovjekova izražavanja. Iako je gibanje na puls uočeno i kod nekih životinja, plesanje je najrazvijenije kod ljudi. Budući da su motorni i slušni centar u mozgu povezani, smatra se da su ljudi sposobniji izvoditi raznovrsnije i složenije pokrete zbog razvijenijih mogućnosti oponašanja zvukova iz prirode. Prema tome, kako su ljudi razvili sposobnosti poput govora i pjevanja, tako im se i tijelo anatomske razvilo s većim mogućnostima izražavanja pokretom (Hattori i Tomonaga, 2020). Scott (2016) zbog toga ples smatra jedinom umjetnošću koja je prenesena iz spontane i divlje prirode u organiziranu umjetnost. Iako plesanje nije čovjekov izum, ples kao umjetnost jest.

¹ U prilogu se nalazi popis godina rođenja i smrti svih relevantnih ličnosti koje se spominju u tekstu.

² Udaraljke, zvončići namijenjeni nošenju oko gležnjeva kako bi proizvodili zvukove pokretom.

Ples i pokret imaju univerzalnu ulogu u ljudskoj kulturi, a povijest im seže iz davnina. Postoji nekoliko pretpostavki o porijeklu glazbe i plesa: (1) udvaranje, (2) održavanje i učvršćivanje grupa i (3) signalizacija (Hattori i Tomonaga, 2020). Prema *teoriji seksualne selekcije*, muškarci ples koriste kao način privlačenja žena, kako bi njime prezentirali svoje fizičke i genetske kvalitete. Evolucijski psiholozi smatraju da žene posjeduju alate kojima kvalitete mogu procijeniti osjetilom vida – muževna su lica, tijela i glasovi pokazatelji dobrog zdravlja i potencijalno visokog statusa u društvu te žene zbog toga preferiraju muškarce takvih osobina. Najboljim plesačima smatraju se oni koji koriste raznolike i velike pokrete glave, vrata i trupa te brze pokrete desnog koljena (Mehić, 2014). S obzirom na to da je plesanje aktivnost koja zahtijeva pokretanje mišića, žene, jednako kao i muškarci, promatrajući plesne pokrete muškaraca procjenjuju snagu plesača (Hugill, Fink i sur., 2009). Iako je malo istraživanja o tome koje pokrete muškarci preferiraju kod žena, generalno kod obaju spolova vrijedi da se osobe koje koriste veće pokrete doživljavaju privlačnijima, dok su žene muškarcima privlačnije kada koriste jednostavnije i sporije pokrete (Mehić, 2014).

Oblik plesa koji se ne može promatrati iz perspektive privlačenja potencijalnog partnera je ples u grupama. Znanstvenici Hagen i Bryan (2003) takav su oblik plesa prikazali hipotezom o *plesu kao pokazatelju zajedništva*. Posebnost ljudi je da se vole povezivati u zajednice, koje su nerijetko sastavljene od osoba koje nisu u krvnom srodstvu, nego ih povezuju određeni zajednički interesi. U takvim se zajednicama glazba te glazbeni izričaj prakticiraju u raznim oblicima slavlja i rituala ili naprosto iskazivanju, to jest pokretanju emocija. Pritom istaknuto muzikalni pojedinci dobivaju posebnu potporu i odobravanje članova zajednice, uključujući i ključne osobe u zajednici. Isticanje pojedinaca predstavlja njihovu sposobnost doprinosu kvaliteti zajednice. Takav doprinos sam po sebi pojedincu donosi zadovoljstvo, ali na taj način i njegova uloga u zajednici postaje važnija. S druge strane, članovi zajednice osjećaju zadovoljstvo zbog rasta kvalitete zajednice, što omogućava natjecanje s drugim zajednicama. Drugim riječima, ples i glazba sredstva su pokazivanja i dokazivanja zajedništva. Takav oblik ponašanja potječe iz primitivnih vremena u kojima je život u zajednici bio ključan za preživljavanje: zajednički se odlazilo u lov ili u rat. U tom smislu, zajednica koja je mogla dobro uvježbati određenu plesnu koreografiju, pokazivala je da je uspješna i u ostalim oblicima grupne suradnje poput pronalaska hrane, izrade oružja, oruđa ili kvalitetne odjeće, te je tako privlačila potencijalne saveznike ili tjerala neprijatelje (Hagen i

Bryan, 2003). Osim što su se glazbom i plesom ljudi koristili u svrhu privlačenja potencijalnih partnera te ih koristili kao sredstvo neverbalne komunikacije, glazba i ples su, zbog sposobnosti izmjene stanja svijesti u čovjeku, bili neizbježna komponenta magijskih rituala i raznih duhovnih praksi (Maletić, 1986).

2. 2. Glazba i ples u drevnom Egiptu

Ples i glazba su u drevnom Egiptu bili iznimno cijenjeni (Mark, 2019). Razlog tome leži u činjenici da je glazba bila način na koji su ljudi odavali počast bogovima, zahvaljujući im na daru života i svemu što ih okružuje. Glazba je bila sveprisutna, bila je sastavni dio gozbi, pogreba, procesija i vojnih parada, pa čak i za vrijeme rada na polju. Egipćani su toliko voljeli glazbu da su prikazivali scene muziciranja na grobnicama i u hramovima, a takvi su prikazi uključivali i slike plesa. Prvobitno, božica plesa bila je Merit. Ona je, prema mitu, u početku stvaranja svijeta uspostavljala red glazbom. Budući da je bila spisateljica, glazbenica, pjevačica i dirigentica, zaslužna je za uspostavljanje glazbe kao temeljne vrijednosti u egipatskoj kulturi. Prirodno s glazbom dolazi i ples pa je Merit bila inspiracija i plesačima. Nakon toga, ples i glazba se počinju povezivati s Hator, božicom ljubavi i sreće. Njezini se plesači često pojavljuju na različitim slikama i natpisima (Mark, 2019). Upravo su te slike i natpisi, uz skulpture drevnoga Egipta, pokazatelji društvenoga života i činjenice da su Egipćani ne samo znali plesati, nego su to činili vrlo vješto. Uz materijalne i slikovne izvore, o staroegipatskome plesu mogu se pronaći zapisi u *Knjizi mrtvih*, *Lamentacijama Izide i Neftide* i himnima božici Hator i bogu Besu (Scott, 2006).

Drevni su Egipćani razlikovali brojne uloge i oblike plesa (Maletić, 2002). Ples je najčešće bio povezan s ritualima i religijskim praksama, ali ni rekreativni ples nije bio nepoznanica. Za najviše slojeve plesali su profesionalni plesači (Scott, 2006), a u profesionalnim su ansamblima, koje su činili plesači i glazbenici, važnu ulogu imali dirigenti koji su se služili *heironomijom*³(Mark, 2019). Osim što su na manifestacijama plesači uvijek plesali na glazbu, često su je i obogaćivali ozvučenim pokretima tijela ili sviranjem (Maletić, 2002). Bogata se plesna kultura Egipćana širila i izvan granica te je tako utjecala na kulturu

³ Sustav davanja znakova rukom koji se smatra pretečom današnjega dirigiranja (Maletić, 2002).

antičke Grčke i Rima (Scott, 2006). Ples se u drevnom Egiptu manifestirao u različitim oblicima te je poprimio različite uloge. U tom smislu, osim plesa koji se sastojao isključivo od oku ugodnih pokreta, u staroegipatskoj praksi razlikujemo gimnastički ples, ples u paru, grupni ples, ples imitacije, ratni ples, dramski i lirski ples, groteskni ples te religijski i pogrebni ples. Imitativni je ples podrazumijevao oponašanje životinjskih pokreta, a iako nije prikazivan u staroegipatskoj umjetnosti, usputno se spominje u zapisima. Ratni su ples kao rekreaciju prakticirale vojne trupe u razdoblju mira. Za religijski ples je važno napomenuti da su u njemu sudjelovali glazbenici koji su obučeni za izvođenje liturgijske glazbe te oni koji su znali pjevati himne i ostale religijske napjeve.⁴

Ples i glazba služili su uzdizanju duha sudionika religijskih praksi i omogućavali im bolji odnos s božanstvima. Svaka je vrsta plesa u manjoj ili većoj mjeri bila povezana s religijom, međutim, ples se nerijetko koristio i u rekreativne svrhe. Rekreativno su u jednakoj mjeri plesali muškarci i žene, zajedno ili odvojeno. Kako su postojali profesionalni glazbenici, tako su postojali i profesionalni plesači, a možda bi čak točnije bilo reći profesionalne plesačice, jer su to uglavnom bile žene. Svakako, riječ je o plesačima koji su zabavljali najviše slojeve društva, a odlikovali su ih gracioznost, uzvišenost i elegantnost pokreta. Nasuprot profinjenom ukusu najbogatijih, za niže je slojeve bilo karakteristično groteskno plesanje koje je ponekad kulminiralo glupiranjem. Imajući to na umu, profesionalni je plesač uvijek plesao u skladu ukusa i socijalnoga statusa osobe za koju pleše. Profesionalni su plesači uvijek plesali uz glazbu, a često su prilikom izvedbe ples pratili dodatno i pljeskanjem (Scott, 2006).

Povezanost pokreta i zvuka u staroegipatskim kultovima i ritualima proizlazila je iz (ritamske i) glazbene pratnje plesnih manifestacija. Međusobno prožimanje zvuka i pokreta detaljnije su istražili muzikolozi Curt Sachs (1881. – 1959.) i Hans Hickmann (1908. – 1968.). Hickmann je u najjednostavnijem obliku ritamske pratnje plesu – udaranju dlana o dlan – otkrio dva načina pljeskanja: (1) sa zatvorenim (šupljim) dlanovima i (2) s potpuno ispruženim dlanovima. S obzirom na položaj dlanova tijekom pljeskanja, dobivao se različit zvuk, odnosno reskiji ili prigušeniji pljesak. Takav način sjenčanja zvučne boje, koji su koristili stari Egipćani, i danas je prisutan u egipatskom i španjolskom folkloru (Maletić, 2002). Još razvijeniji pokreti

⁴<http://www.touregypt.net/featurestories/dancers.htm>, pristupljeno 9. studenog 2020.

koji su vjerojatno nastali u Egiptu, prisutni su unutar *heironomije*. Ikonografska proučavanja dovela su do zaključka da su se pokretima prstiju određivali intervali u glazbi, ali i ritam samog plesa (Maletić, 2002). Dirigenti su čak i u malim ansamblima imali važnu ulogu (Mark, 2019).

Činjenica da su plesači uvijek plesali uz glazbu, a često su i sami sudjelovali u stvaranju zvučne slike pljeskanjem, ili čak i sviranjem nekog glazbala za vrijeme plesa, pokazuje uistinu blizak odnos glazbe i plesa, a ujedno čini i granicu između svirača i plesača fluidnom. Glazbala koja su koristili drevni Egipćani i danas su poznata, primjer su udaraljke poput sistruma, bubnjeva, zvečki, tamburina, zvona i cimbalu. Od žičanih glazbala koristili su liru, lutnju i harfu, a od puhačkih glazbala pastirsku frulu, dvostruku frulu, klarinet, obou i trublju (Mark, 2019). Glazbala uz koja se plesalo bile su egipatske gitare koje su svirali i muškarci i žene, harfa i flauta te jednostruke i dvostruke svirale, najčešće rezervirane za muškarce (Scott, 2006). Budući da su se glazbala vezana uz ples koristila prvobitno u ritualima, bila su posvećena raznim božanstvima. Sistrum je, na primjer, bio kulturni instrument božice Hator i vjerovalo se da tjera demone (Maletić, 2002). Posebnu ulogu imala je *menet* ogrlica. Riječ je o teškoj ogrlici izrađenoj od mnogo perli, koja je ujedno bila nakit i glazbalo⁵. Uz spomenutu ogrlicu, plesači su se za vrijeme plesa sami znali pratiti i na drugim udaraljka. U Novoj državi, plesačice su se same pratile i glazbalima sa strunom pa se razvila vrsta lutnje zvana *lutnja plesačica* (Maletić, 2002).

Uz ljubavne pjesme, koje su bile popularne između 16. i 11. stoljeća prije Krista, izvodio se interpretativni ples. Budući da su Egipćani odavali božanstvima počast i izvan hramova, bili su popularni plesovi u kojima bi plesači pokretima i kostimima predstavljali božanstvo koje se štuje (Mark, 2019). Osim božanstava, plesači su znali koreografijama prikazivati kretanje planeta, a primjer takve prakse je *kozmički ples* koji su kasnije preuzeli Grci. Grci i Rimljani su preuzeli i neke druge egipatske plesne običaje, od kojih je poznatija pantomimska pogrebna povorka u kojoj predvodnik povorke imitira preminulu osobu (Scott, 2006).

⁵<http://www.touregypt.net/featurestories/menit.htm>, pristupljeno 9. listopada 2020.

2. 3. Glazba i ples u antičkoj Grčkoj i Rimu

Antička Grčka je općeprihvaćena kao kolijevka europske civilizacije i kulture te je poznata po brojnim filozofima i razvijenoj umjetnosti, ali i po vrlo kvalitetnom odgoju i obrazovanju mladih naraštaja, kao ključu uspjeha svakog razvijenog društva (Svalina i Bognar, 2013). U takvom su društvu ples i glazba bili prisutni u raznim aspektima života. Ples je u privatnom životu starih Grka bio vezan uz njima važne događaje pa tako postoje zapisi o plesovima povodom sretnog porođaja, svadbenim plesovima te onima na gozabama i pogrebnim obredima. Ples je također bio neizostavan dio javnih događaja uz koja su se podrazumijevali različiti stupnjevi plesnih vještina. Razlikujemo plesače na priredbama, plesače u svetištima i hramovima te profesionalne plesače profanog karaktera koji nastupaju u svrhu zabave gledatelja (Maletić, 2002). Ples i glazba igrali su važnu ulogu u religijskim ritualima i obredima čiji je važan element bio osjećaj ekstaze, a upravo za taj osjećaj bili su zaslužni glazba i ples (Rocconi, 2015). Srž starogrčkoga pogleda na ples i glazbu očituje se unutar pojma *mousikē* koji podrazumijeva sveobuhvatnost umjetnosti pjesništva, pjevanja, instrumentalne glazbe i fizičkog pokreta. *Mousikē* je svoj vrhunac dosegao u grčkom kazalištu (Barbarić, 2012 i Maletić, 2002).

Iako su Rimljani već u trećem stoljeću po. Kr. bili u dodiru s velikogrčkim kolonijama i usvajaju helenski kult jedinstva pjesništva, glazbe i plesa, oni nemaju jednak odnos prema plesu kao Grci. Ples su rado promatrali kao publika, no rijetko su se aktivno bavili njime. Tek potkraj Republike, odnosno početkom razvoja Carstva, dolazi do procvata plesa u Rimljana. Nakon dovođenja *histriona* u Rim, profesionalizam dolazi na visoku razinu, a njegov razvoj kulminira najznačajnijom rimskom kazališnom vrstom – pantomimskom plesnom dramom (Smith, 1875; Maletić, 2002). Pantomimska plesna drama dosegla je razvoj svih elemenata koji danas čine standardni kazališni ples (Cohen, 1992). Zajedno s propadanjem Rimskoga Carstva, opadalo je i zanimanje za dramske kazališne predstave. Gledatelje su više privlačili cirkuski prikazi, kazališno-cirkuski programi te krvave gladijatorske borbe (Maletić, 2002).

Kao što je već spomenuto, u Grčkoj se veliki značaj pridavao odgoju i obrazovanju. Budući da je Grčka bila sastavljena od nešto više od stotine polisa, pristup odgoju nije svugdje bio jednak. Najznačajniji su polisi bili Sparta i Atena. Cilj spartanskoga odgoja bio je pripremiti vojnika za borbu s neprijateljem, dok je cilj atenskoga odgoja bio napraviti sintezu fizički

razvijenog i dobro odgojenog čovjeka. Shodno tome, u Sparti su postojale državne odgojne ustanove u kojima su vojnim vještinama učili svu djecu – i dječake i djevojčice. Takve su odgojne ustanove pohađali učenici u rasponu od sedam do osamnaest godina. Nastava se sastojala od sportskih programa, vojnih vježbi te čitanja i pisanja (Svalina i Bognar, 2013). Budući da je riječ o polisu koji je često ratovao, dio sportskoga programa i vojnih vježbi u Sparti bili su borbeni plesovi. Radilo se o vježbanju uz glazbu, s borbenim motivima koji su bili priprema za obranu domovine. Takvi su se plesovi izvodili s oružjem ili bez njega, a najpoznatiji borbeni ples s oružjem bio je *piriha*. Učili su ga dječaci od pete godine, ali i djevojčice. Ples se izvodio u „punoj ratnoj spremi“ uz pjesmu i instrumentalnu pratnju na fruli. Iako je takav ples najčešće podrazumijevao izvođenje u skupinama, *pirihu* je mogla plesati i samo jedna osoba. Najpoznatiji borbeni plesovi bez oružja bili su *gimnastički plesovi* koje su izvodili goli mladići i dječaci. Kretnjama ruku oponašali su hrvanje, a pokreti nogu bili su strogo u ritmu glazbe (Maletić, 2002).

Umjetnička tjelesna kultura u Ateni značila je temelj odgoja i obrazovanja slobodnog čovjeka. Gimnastičke su se vježbe stoga izvodile u skladu s ritmom, većinom uz pratnju glazbe (Maletić, 2002). Oprečno Sparti, odgoj i obrazovanje u Ateni bili su individualni i nisu imali plan i program. Također, djevojčice i dječaci nisu odgajani na isti način – djevojčice nisu išle na poduke, nego su se bavile kućanskim poslovima, dok su dječaci pohađali škole gramatista i kitarista. U školama gramatista učile su se vještine čitanja, pisanja i računanja, a u školi kitarista se učilo o glazbi, što je uključivalo pjevanje i stjecanje vještina govorništva, recitiranjem stihova iz Ilijade i Odiseje. Dječaci koji su napunili trinaest godina započeli bi sa tjelesnim odgojem koji je uključivao hrvanje, plivanje, trčanje te bacanje diska i koplja (Svalina i Bognar, 2013).

Od svakog slobodnog građana očekivalo se da bude cjelovita osoba, što se u Grčkoj ostvarivalo odgojem koji uključuje muziciranje. O važnosti glazbe u čovjekovu životu pisali su i veliki grčki filozofi, koji su – vjerujući da glazba utječe na čovjekov karakter – podijelili moduse na poželjne i nepoželjne u određenim prilikama (Radelj, 1987). Iako su u životu Grka bili prisutni razni oblici plesa, poput plesova s motivima rada, plesova oponašanja životinja i već spomenutih borbenih plesova, najveća vrijednost plesa ispoljavala se u sklopu duhovnog (Maletić, 2002).

Zapisi iz doba antičke Grčke naglašavaju važnost užitka sudionika za vrijeme sudjelovanja u religijskim ritualima. Neupitnu su ulogu ondje činili upravo ples i glazba – stvarali su užitak kod sudionika koji su smatrali da ih približavaju božanstvu. U sakralnoj glazbi, posebnu ulogu u buđenju religioznosti u građanima imalo je izvođenje mitova, čija je teatralnost bila pojačana plesom, pjesmom i instrumentalnom pratnjom (Rocconi, 2015). Ples nije imao samo simboličku i vjersku funkciju, nego je bio u tijesnoj vezi s općim shvaćanjem čovjeka i života u kojemu se cijenila tjelesna ljepota i harmoničnost fizičkih aktivnosti.⁶ Zborsko pjevanje i plesanje na javnim mjestima bilo je pokazatelj bogoslužja zajednice, a služilo je za edukaciju građana, za učvršćivane vjerovanja i za uspostavljanje reda u društvu. Takve korske pjesme izvodile su se uz razne prigode poput vjenčanja i pogreba, ali i slavlja vezana uz sportska natjecanja i slične manifestacije. Pjesme su bile hvalospjevi, prvo posvećeni bogovima Apolonu i Dionizu, ali su se kasnije sekularizirale pa su mogle biti posvećene bilo kojem događaju ili osobi (Rocconi, 2015). Najpoznatiji plesovi s religijskim i magijskim motivima bili su *kozmički ples* te plesovi uz epske i lirske himne. *Kozmički ples* su Grci preuzeli od Egipćana, a nastojao je prikazati kretanja planeta. Plesovi uz epske i lirske himne razlikuju se prema složenosti koreografije. Epske himne prepoznajemo po jednostavnim koreografijama sa sakralnim plesnim ophodima, dok su lirske koreografski složenije. Neke od himni su *pean*, *geran* i *ditiramb*. *Pean* je svečana korska pjesma u čast Apolona i dio je svečanih žalosnih obreda, *geran* podrazumijeva kolo kretskog podrijetla koje se izvodi uz pratnju lire, a *ditiramb* je strastvena korska pjesma u slavu Dioniza koja se plesala u živahnim skokovima (Maletić, 2002).

Iz umjetnički oblikovanih ditiramba, koji su se izvodili za proljetnih ophoda posvećenih Dionizu, razvila se grčka drama koja je bila puno plesnija od drame kakvu danas poznajemo. Drama ozbiljnog i potresnog sadržaja nazivala se *tragedija*, drama smiješnoga i grotesknog sadržaja *komedija*, a šaljivoga sadržaja *satirska igra*. Svaka dramska vrsta imala je svoj oblik plesa – tragedija se izvodila uz *emeliju*, komedija uz *kordak*, a satirska igra uz *sikinidu*. *Emelija* je ples strogo usklađen sa scenskim zbivanjem, a glavno su mu je obilježje geste i pokreti rukama s utvrđenom simbolikom. Ples *kordak* je prepoznatljiv po razuzdanom i sablažnjivom ugođaju, a *sikinida* obiluje akrobatskim elementima. Grčka drama promatra se kao savršeno ostvarenje *mousikē* (Maletić, 2002). *Mousikē* je starogrčka riječ koja je označavala sve

⁶<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48704>, pristupljeno 12. prosinca 2020.

umjetnosti koje su dolazile od muza i njihova predvodnika Apolona. Podrazumijevala je sinkretizam instrumentalne pratnje, pjesme i korskoga plesa. Pjesnik u takvim vrstama ima ulogu skladatelja, a često vodi i ples kora koji najbolje pokazuje sinkretizam *mousikē* (Barbarić, 2012). Događaji koji objedinjuju umjetnosti služili su za utvrđivanje kulturne, etničke pripadnosti i roda unutar religijskih i svjetovnih rituala. Takve su se priredbe mogle zateći od privatnih domova do javnih površina, a poticale su natjecateljsku atmosferu kod izvođača i tako doprinosile razvoju vještina pojedinaca te ujedno i utjecaju izvođača jednih na druge (Rocconi, 2015). Barbarić (2012) je objasnio zašto *mousikē* čine baš elementi govora, pjevanja, instrumentalne pratnje i fizičkoga pokreta. Može se reći kako je sve što povezuje te elemente gibanje u širem smislu te riječi. Govor je ritamska izmjena trajanja zvukova i kao takav ima prvenstvo nad svim ostalim umjetnostima unutar *mousikē*. Nadalje, pjevanje je govor na jednoj višoj razini, u kojemu se pojavljuje i izmjena visina tonova, a instrumentalna pratnja nadopuna je onome što bi isključivo glasu bilo teško ili nemoguće samostalno proizvesti. Iz navedenoga slijedi da govor (odnosno pjesništvo), pjevanje i instrumentalnu glazbu možemo promatrati kao gibanje u vidu napetosti, titranja i treperenja, stezanja i širenja, zadržavanja i sudaranja. Takva gibanja rezoniraju s čovjekom jer djeluju prema sličnome principu prema kojemu djeluje i ljudska duša. Naime, duša se – osim što je izvor i uzrok gibanja – i sama giba na poseban i teško dokučiv način. Tako su mnogostruka gibanja glasova, zvukova, tonova i tijela u pokretu unutar *mousikē* najdublje srodna unutaršnjim gibanjima duše iz kojih proizlaze sva moguća izvanjska gibanja. Ono najdublje i najizvornije u čovjeku, kao i u svim živim bićima, nikada nije potpuno čvrsto, mirno i stabilno, nego predstavlja sklop mnogostrukih gibanja: čak i kad čovjek to svjesno ne želi i kad o tome ništa ne zna, ritam, melodija, harmonija i fizički pokret prodiru u unutrašnjost njegove duše i povlače ju za sobom (Barbarić, 2012).

Kada je riječ o glazbi kao izoliranoj umjetnosti, najviše podataka imamo o vokalnoj glazbi, budući da većina glazbe u antičkoj Grčkoj nije sačuvana pomoću notacije, nego se prenosila usmenom predajom. Iz tog su se razloga jedino mogli sačuvati tekstovi pjesama. Svejedno, to nije jedini razlog zbog kojega znamo uglavnom za vokalnu glazbu toga razdoblja. Naime, vokalna je glazba upravo bila i najpopularnija te se smatrala najprikladnijim i najsmislenijim oblikom glazbe. Platon u *Republici* tumači kako se svaka skladba uvijek sastoji od više elemenata koji uključuju riječi, ritam i harmoniju. Ukoliko bi se od svih spomenutih elemenata izostavile riječi, Platon je smatrao da je teško prepoznati na što se glazba odnosi i

koja joj je namjera. Također, u *Zakonima* glazbu koju ne prate pjevanje i ples Platon naziva nekulturnom i vulgarnom (Rocconi, 2015). Bez obzira na Platonovo mišljenje, u sedmom su se stoljeću pr. Kr. razvila dva najpoznatija instrumentalna oblika, *kitaristika* i *auletika*, odnosno sviranje kitare i aulosa.⁷

Najznačajniji umjetnici tijekom Helenističkog razdoblja bili su Dionizijevi umjetnici. Riječ je o cehu koji je osim umjetnika izvođača uključivao i sve ostale ljude koji su potrebni da bi se izvela kazališna priprema. U ovom razdoblju raste zabavljačka funkcija glazbe i plesa pa su se umjesto cjelovitih djela izvodili nanizani isječci. Zabavljačka uloga glazbe još je više došla do izražaja na rimskom tlu (Rocconi, 2015). Rimljani su se u mnogočemu ugledali na Grčku kulturu, međutim, ples u početku nije bio razvijen kao u Grka. Prosječan je Rimljanin znatno više uživao u pasivnoj, nego u aktivnoj ulozi u plesu. Za razliku od Grka, koji su ples promatrali kao hvalevrijednu aktivnost, Rimljani su ga smatrali porokom (Maletić, 2002). Takav pristup plesu i glazbi vidljiv je i u rimskom odgoju, u kojem se umjetnostima nije pridodavalo puno značenja (Svalina i Bognar, 2013).

Izvori o rimskim plesovima javljaju se u prvom stoljeću po. Kr., a postoje zahvaljujući filozofima poput Cicerona, Horacija, Tacita i Vergilija. Prvi stručni traktat napisao je plesač Pilad, ali djelo nažalost nije sačuvano pa su poznati samo fragmenti citata drugih autora (Maletić, 2002). Iz takvih zapisa saznajemo da su rimski plesovi većinski bili povezani s religijskim ritualima pa su tako, kao i u Grčkoj, bili posvećeni božanstvima. Zanimljiv primjer takve prakse bili su obredi u čast Velike Majke Zemlje, koji su se održavali sve do propasti Rimskoga Carstva. Neobičnost toga obreda leži u tome što su ga plesale žene, a muškarci nisu smjeli biti prisutni. Izvodio se u svrhu uspješnog uroda na poljima. Jednako kao i Grci, Rimljani su prakticirali i borbene plesove – njihovi borbeni i borbeno-sakralni plesovi bili su posvećeni bogu Marsu. Najpoznatiji je borbeni ples, koji je bio dijelom vojničkog odgoja, zvao se *belikerpa* i sastojao se od pokreta napada i obrane, praćen zveketom oružja (Maletić, 2002).

Jedna od važnijih pojava u rimskoj plesnoj umjetnosti su izvođači-roboti *histrioni*, iz kojih su se razvili glumci-imitatori *scenici* i *mimi*, koji su se uz govorenje teksta služili i grotesknim plesom. Njihove izvedbe uglavnom su bile izvrgnute ruglu, sve do vremena Lucija Livija Andronika koji je kao temeljnu postavku odredio prikazivanje ljudske naravi pokretom.

⁷<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=23202#poglavlje107987> pristupljeno 12. prosinca 2020.

Uredio je sustav gesti i time započeo i tako započeo s postavljanjem prvih ozbiljnih pantomimskih predstava koje su označile začetak pantomimske plesne drame (Maletić, 2002. i Cohen, 1992).

Pantomimska plesna drama nešto je slično današnjim modernim baletnim uprizorenjima drame. Glavnu ulogu ima solo plesač koji nosi masku zatvorenih usta, dočarava neku mitsku priču na način da sve njene dijelove prikazuje sam, a prati ga pjevački zbor i mali orkestrar drvenih puhača. Ključan element u ovakvom obliku uprizorenja je ples, čime se narušava njegova ravnopravnost s glazbom i riječima koji su dio *mousike* (Rocconi, 2015). Takve su predstave imale sve elemente standarnog plesnog teatra – izvođači su bili upućeni u vještinu kretanja, imali su određenu ulogu i bili su odjeveni u kostime. Zbog toga što se plesalo na pozornici, a glazba i scenografija su pojačavale spektakularnost prizora, možemo reći da se *profesionalni ples* razvio u Rimu. Publika je pozitivno reagirala na sve te podražaje – veliki interes za pantomimske drame kod Rimljana najvjerojatnije se razvio jer su italjski narodi, od svih mediteranskih naroda, najskloniji gestikulaciji i u svakodnevnom životu. Pantomimska drama postiže svoj najveći vrhunac kada se grčka drama spušta na najnižu razinu (Maletić, 2002). Popularni su bili i festivali pod imenom *Rimske igre* (*lat. Ludi Romani*) na kojima su se uz predstave održavale i kočijaške utrke. Ovisno o dobu godine u koje su se održavale, bile su posvećene raznim bogovima, a jedan od glavnih ciljeva bio im je manipulacija narodom. Raspadom Rimskog Carstva bivaju popularizirane i morbidne *gladijatorske igre*, u kojima bi se sudionici najčešće ozljeđivali do smrti (Rocconi, 2015).

Kontrastno od navedenog krvoprolića, vokalna, vokalno-instrumentalna i instrumentalna glazba nisu baš često zanimale široke mase za vrijeme Rimskoga Carstva. Izuzetak je činilo vrijeme vladavine cara Nerona. Naime, njegov interes za glazbom rezultirao je popularnošću kitarodije, solističkoga pjevanja uz pratnju kitare. Neronovo zanimanje za glazbu tako je probudilo interes širih masa za pjevanjem tragičnih pjesama (Rocconi, 2015). Najvažnija funkcija glazbe kao zasebne umjetnosti bila je veličanje sjaja države. Osim glazbe na ulicama i bučnih pratnji pogrebnih povorki, kućna glazba, koja je najčešće bila vezana uz gozbe i orgije, nije bila rijetkost (Radelj, 1987). Profesionalno su je izvodili robovi pa je u pravilu bila virtuozna (Svalina i Bognar, 2013). O detaljnijim obilježjima glazbe ne znamo puno jer nije postojala notacija, ali su sačuvani nezanemarivi materijalni i slikovni izvori. Neki od takvih primjera su freske, vaze, reljefi, novac, sarkofazi i skulpture na kojima su prikazi glazbala, ali i

prikazi poput sata glazbenoga odgoja ili gradnje instrumenata. Iz pisanih izvora saznajemo da je rimska glazba, osim nezanemarivog utjecaja Grčke, preuzela ponešto i od glazbe s Istoka te Etruščana (Radelj, 1987).

2. 4. Glazba i ples u srednjem vijeku i renesansi

Tijekom srednjega vijeka, stavovi o plesu su se mijenjali. Iako je u narodu ples bio popularan te je svaki instrumentalist u svom programu imao i plesnu glazbu, u početku ga je Crkva zabranjivala te mu zamjerala pogansko porijeklo. Obzirom da je ples u narodu bio ukorijenjen te je plesanje bilo nemoguće potpuno iskorijeniti, Crkva ga je samo lišila mističnog i poganskog sadržaja zamjenjujući ih svojim naukom. Nakon toga ples postaje poželjan u krugovima intelektualaca te mu se pripisuju razni benefiti (Brainard, 1998).

Od petnaestoga stoljeća nastupaju velike društvene promjene: ideal postaje *uomo universale*, što podrazumijeva čovjeka uključenog u sva umjetnička područja. Ples tako postaje neizostavnim dijelom obrazovanja. Njegova je estetika bila visoko razvijena, a razvijaju se i pravila vezana uz ples. Kasnorenesansno vjerovanje je da harmonija postignuta koracima koji slijede glazbu simbolizira harmoniju svemira (Katarinčić, 2008). U koreografskim priručnicima koristi se termin *misura*, koji osim uputa za koreografiju podrazumijeva i upute za glazbu (Sutton i Sparti, 1998). Renesansni dvorski plesovi označuju začetak europske plesne tradicije te su korijeni klasičnoga baleta jer su u njima vidljivi korijeni koreografije, a plesovi koji ih sačinjavaju prepoznatljiviji su po specifičnim koracima i glazbi (Katarinčić, 2008).

2. 4. 1. Srednjovjekovni plesovi

Za vrijeme srednjega vijeka, koreografska notacija još nije postojala. O plesovima toga razdoblja uglavnom se saznaje iz literature i ikonografije, iz kojih nije moguće precizno saznati pokrete. Najčešće riječi koje se pojavljuju u literaturi, a vezane su uz ples, su *saltare*, *ballare*, *choros* i *chorea*. Latinska riječ *saltare* odnosila se na plesanje profesionalaca, talijanski *ballare* označavao je plesačke aktivnosti u najužem smislu, a grčka je riječ *choros* podrazumijevala ples u krugu ili liniji. Iz *choreae* se razvio *carol*, srednjovjekovni ples o kojemu imamo najviše podataka (Brainard, 1998). *Carol* je ples u kolu za vrijeme kojega se i pjeva, a izvodi ga nedefiniran broj ljudi koji se drže za ruke i slijede vođu plesa. Prvi put se spominje oko sedmoga stoljeća, a Europom se širi od dvanaestog do četrnaestog stoljeća.⁸ Krug bi se nekad formirao i oko objekta poput drveta, a sudionici su se držali za ruke ili prste. Najčešće bi unutar kola pjevala tek jedna ili nekoliko osoba, a nakon nekoliko pjesama, promijenili bi se pjevači, a grupa bi nastavila plesati. Takav je ples nekoliko stoljeća bio popularan među svim slojevima, plesali su ga i plemstvo i zemljoradnici. Pjevanje su za vrijeme plesanja pratili instrumenti poput bubnjeva, rogova i lutnje (Mullally, 2011).

Ostali plesovi, koji se spominju u izvorima iz trinaestog i četrnaestog stoljeća su treska (*tresca*) i estampid (*estampie*) za čije koreografije ne možemo biti sigurni. Prva poznata estampida je melodija pjesme *Kaledna maya*, a izvodili su je žongleri. Kako je glazba putujućih glazbenika počivala na usmenoj predaji, ne znamo mnogo ni o glazbenoj građi estampida (Brainard, 1998). Plesna glazba se u izvorima opisuje kao monofona te strukturirana od sedam dijelova, odnosno sedam *puncti*. Svaka *puncta* se ponavlja na način da u prvom iznošenju završava polukadencom, a u ponavljanju kadencom. Glazba za koju nismo sigurni je li se uz nju plesalo ili nije, oblici su poput *balade* i *ronda*. Tvrdnje koje potkrepljuju da je riječ o plesnoj glazbi počivaju na tome da su tekstovi takve glazbe povezani s plesom, a struktura je u bliskom odnosu s pokretom (Brainard, 1998). Iako je većina plesne glazbe teksturom bila monofona, ikonografski prikazi govore o izvođenju plesa *carol* s puhaćim glazbalima, zvonima, prijenosnim orguljama i *organettom*, što otvara mogućnost da se plesna glazba krajem četrnaestog stoljeća izvodila polifono (Brainard, 1998).

⁸<https://www.britannica.com/art/carole>, pristupljeno 20. ožujka 2021.

Ples koji je bio popularan krajem srednjeg vijeka je *ples smrti* (fr. *danse macabre*). Riječ je o plesu kružne formacije koji je prikazivao kako će jednog dana svi završiti u grobu. Budući da su u srednjem vijeku postojali staleži, kružna formacija plesa označavala je kako su jedino pred smrti svi ljudi ravnopravni (Mullally, 2011). Vezano uz smrt, krajem srednjeg vijeka zabilježen je i velik broj plesnih fanatika koji su se plesanjem uistinu i doveli do stanja smrti (Brainard, 1998).

2. 4. 2. Renesansni plesovi, festivali i trijumfalne parade

Buđenjem interesa za antičkim u renesansi, ponavljaju se trijumfalne parade u kojima se maskirani izvođači u kolima pojavljuju jednako u svjetovnim, kao i u crkvenim procesijama. Kada bi povorka prolazila pored državnog prijestolja, kočije bi se pojedinačno zaustavljale i izvođači bi počeli deklamirati stihove, pjevati i plesati. Na kraju povorke, svi bi se izvođači skupili na zajednički svečani ples (Cohen, 1992). Priređivala su se slavlja vezana uz vjenčanja, dolazak vladara, a također i u političke svrhe. Katarina Medici (1519. – 1589.) je, na primjer, priređivala festivale kojima je bio cilj plesom pomiriti katolike i protestante. Takve su okolnosti zahtijevale i vrlo fleksibilne izvođače. Za vrijeme renesanse pojavljuju se i višednevni festivali na kojima se izvode maskerate i viteške borbe. Među viteškim borbama najpopularniji ples je bio moreška (tal. *moresca*) koji je prikazivao borbu kršćana protiv Maora (Purkis, 1998). Moreška se u 15. stoljeću širi europskim zemljama, a oko 16. stoljeća izvodi se i na Korčuli (Katarinčić, 2008). Maskerate podrazumijevaju povorke u kojima skupine ljudi s krinkama pjevaju, plešu i izvode razne šale, a razvile su se u Engleskoj iz poganskih običaja (Cohen, 1992).

Glavni ples koji se plesao za vrijeme rane renesanse bio je *bassedanze*, a za vrijeme visoke renesanse galijarda (Brainard, 1998). Oba plesa su plesovi u paru, što je razlika od srednjovjekovnih plesova koji su bili kružni ili su se plesali u liniji. *Bassedanze* je ples otmjena karaktera, laganog tempa, u kojemu se stopala na dižu visoko od poda (Cohen, 1992). Specifičnost za glazbu uz koju se plesao *bassedanze* je da se glavna melodija nalazila u tenoru, tad najnižoj dionici, a gornje dionice su se improvizirale (Brainard, 1998). Galijarda je ples u trodobnoj mjeri i sastoji se od pet koraka, a pratio je procesije, najčešće vezane uz vjenčanja ili festivale (Brummel, 2016). Vokalna djela uz koja se plesalo su vilanele, frotle, šansoni, kanconete i balade. Elementi koji su ih činili pogodnima za ples su jasni dijelovi koji se po

potrebi mogu ponavljati, stabilan ritamski puls te jednostavna harmonijska tekstura. Plesna glazba, kao i ostale vrste glazbe, postaje dostupnija širim masama nakon izuma tiskarskog stroja za notno pismo. Već u zbirci Ottaviana Petruccija *Harmonices Musicus Odechaton*, tiskanoj 1501. godine, nalazi se nekoliko djela plesne glazbe poput *Bassadanza La Spagna* i *Dit le bourguignon*. Iz izvora poput navedenih možemo otkriti podatke o ritamskoj strukturi, frazama te harmonijskoj strukturi, ali ne i o preciznom načinu izvođenja (Brainard, 1998). Plesna je glazba znatno utjecala na formalno oblikovanje instrumentalne i vokalne glazbe. S obzirom na to da je ples bio popularan, a plesnu je glazbu bilo lakše za pratiti od polifonih madrigala i moteta, ljudi su je htjeli slušati i izvan festivala i plesnih zabava (Sutton, 1998).

2. 4. 3. Dvorski plesovi

Kako ples u društvu postaje sve popularniji, pučke zabave kasnije preuzima i plemstvo, ali u otmjenijem obliku. U sklopu priređivanja dvorskih gozbi kod plemića u Italiji, uz svaki novi slijed donošenja hrane, plesači su uz glazbenu pratnju predstavljali pojedinog mitološkog lika, a glavnog bi lika podržavali i prateći plesači. U ranom šesnaestom vijeku se takvu vrstu plesova nazivalo *baletti*, što je naprosto označavalo figuralni ples. Svaki bi takav ples imao drugu temu pa bi onda jedina zajednička točka nizu plesova na dvorskim gozbama bila mitološki sadržaj. Primarno, *baletti* su naprosto bili uprizorenje prilagođenih verzija društvenih plesova toga doba, jednako proizašli iz dvorskoga miljea kao i iz zabava seljaka (Cohen, 1992). Plesovi su generalno bili podijeljeni u dvije skupine: *bassedanza* i *ballo*. *Bassedanza* je bio dostojanstvenog karaktera, dok je *ballo* podrazumijevao življi oblik u kojemu su se stopala visoko podizala (Cohen, 1992). Također, *bassedanza* se mogla plesati na bilo koju tenorsku liniju i uvijek je bila u jednom glazbenom metru, dok se *ballo* koreografirao za točno određenu tenorsku liniju i sadržao je promjene metra i tempa (Brainard, 1998). Iako su koreografi za *balette* toga doba bili profesionalci, uglavnom su radili s plemićima koje su trebali obučiti za plesanje u svrhu zabave svoga staleža. Zbog toga su se plesne priredbe sastojale od jednostavnih koraka, složenih u komplicirane obrasce da bi djelovali zanimljivo. Zbog građe dvorane za ples, u kojoj podij nije bio uzdignut, u koreografijama nisu bili bitni detaljni pokreti nogu, nego tlocrti u kojima su se sastavljali i rastavljali razni geometrijski oblici (Cohen, 1992).

Koreografirani dvorski plesovi pojavili su se u 15. stoljeću, a dva najznačajnija koreografa toga doba bili su Domenico da Piacenza i Giovanni Ambrosio. Koreografije su se radile na glazbu zapisanu u dvama modusima koji su bili slični današnjem duru i molu, a plesači su svojim kretnjama bili zaduženi pratiti karakter modusa na koji su plesali. Važan termin vezan uz koreografiju i plesnu glazbu općenito bio je *misura*. *Misura* je označavala tempo i mjeru, a terminologija se jednako odnosila na glazbu, kao i na koreografiju. Na primjer, termin *tempo di saltarello* odnosio se na složenu dvodobnu mjeru, ali i na dvostruki plesni korak. Koreografije su mogle biti sačinjene od više od trinaest nanizanih plesova kao što su *bassedanza*, *saltarello*, *quadernaria* i *piva*. *Bassedanza* je bio najsporiji ples, *quadernaria* za šestinu brži, *saltarello* dvije trećine brži, a *piva* dvostrustrukom brža od *bassedanze*. Plesovi bi se sastojali od ponavljanja i variranja glazbe, kao i koreografskih cjelina. Takav niz plesova, koji ima istu temu, a različite stavke, nazivamo baletnom suitom (tal. *baletto suite*) (Sutton i Sparti, 1998). Društveni plesovi renesanse svojevrsni su temelj onoga što će kasnije postati kazališnim plesom (Cohen, 1992).

Plesni pothvat iznesen 1581. godine obično se u izvorima naziva prvim baletom. Dogodio se u Francuskoj pod imenom *Ballet Comique de la Reine*, a koreografirao ga je Balthasar de Beaujoyeulx. Beaujoyeulx je prekinuo s tradicijom spajanja nepovezanih plesnih i glazbenih interludija, a u namjeri da iznese jedinstvenu tematsku nit koristio se recitacijom, pjesmom i pokretom. Iako Beaujoyeulx nije prvi iznjedrio koncept sinteze teatarskih elemenata, prva je osoba nakon razdoblja antike koja je to uspjela provesti u djelo. Plesne događaje u Francuskoj oponašale su ostale europske zemlje, a to je imalo najviše odjeka u Švedskoj, Nizozemskoj, Italiji i Engleskoj. U Italiji na glazbu nisu plesali isključivo ljudi, tamo su koreografi dovodili i konje koji su bili izdresirani da mogu pratiti ritam glazbe pri izvođenju (Cohen, 1992).

2. 5. Glazba i ples od početka 17. do kraja 18. stoljeća

Glavnu su ulogu u plesu i plesnoj glazbi oko 1600. godine odigrali Francuzi, a održavali su to sve do 1789. godine koja označava početak Francuske revolucije. Ples, glazba i kazališna kultura tadašnjeg doba bili su integrirani u obrazovni sustav. Takav obrazovni sustav iznjedrio je erudite koji su na dvoru i u salonima sudjelovali u plesnim i kazališnim priredbama. Sličan tretman glazbe i plesa u obrazovnom sustavu širi se i izvan Francuske. Rezultat toga vidljiv je od sredine 18. stoljeća kada plesanje tada najpopularnijeg plesa, menueta, osim samog pokazivanja vještine plesanja postaje i način vježbanja ponašanja u društvu (Schneider, 1998). Menuet je, naime, bio ples koreografski sastavljen od sitnih koraka koji su se odlikovali tehničkom jednostavnošću. Iako je ovaj ples bio izraz udvaranja, jedini fizički kontakt tijekom plesa bio je držanje partnera za ruku prilikom okreta. Eleganciji i suzdržanosti plesača znatno je doprinosila i odjeća koju su nosili. Težina odjeće, kao i njene čvrste siluete, davale su plesaču bolje držanje te dojmljiviji oblik kretnje.

Plesni priručnici iz 17. stoljeća, koji postaju sve precizniji, osim podataka o vrstama plesa, plesnim koracima te odnosu vrste plesova i koraka s glazbom, sadržavaju i pravila lijepoga ponašanja (Katarinčić, 2008). Govoreći o priručnicima, važno je spomenuti kako se potkraj 17. stoljeća razvio i prvi notacijski sustav plesa. Raoul Auger Feuillet osmislio je sustav u kojemu je element vremena bio zabilježen notnim zapisom, a za tijek kretanja i sekvence koraka koristili su se uređeni simboli (Cohen, 1992). U takvoj notaciji nažalost nema točnih podataka o tijelu, to jest ne spominju se pokreti glave i ruku. Iz tog razloga, najbliže baroknom plesu možemo doći putem rekonstrukcija plesova koji se i danas odvijaju u Hrvatskoj. U Varaždinu se odvija međunarodna ljetna škola barokne glazbe i plesa pod imenom *Aestas Musica*. Unutar ljetne škole, plesne radionice često pohađaju i glazbenici, kako bi bolje razumjeli glazbu kojom bi trebali pratiti pokrete tijela (Katarinčić, 2008).

Unutar društva u kojemu ples ima visok položaj, plesna glazba doseže visok stupanj kvalitete (Schneider, 1998). Plesna se glazba još krajem renesanse odlikuje ritamskim motivima koji se često ponavljaju i time naznačuju vrste plesa, fraziranja i taktova, tendencijom prema tonalitetu više nego prema modalnosti te jednostavnošću linije basa. Najpopularnija barokna instrumentalna vrsta u kojoj se jedan glazbeni materijal varira i prilagođava obilježjima plesa je baletna suita. Plesna glazba utjecala je na razvoj apsolutne

glazbe, a česta je i pojava da je ponekad nejasno je li pojedina skladba predstavnicom apsolutne glazbe ili se uz nju plesalo. Primjer apstraktne glazbe inspirirane plesom je *Raduj se, kćeri Siona* (lat. *Exulta filia Sion*), skladba Claudija Monteverdija, koja počinje u maniri galijarde (Sutton, 1998). Za vrijeme baroka razvija se i *barokna suita*, koja je u osnovi niz starih plesova koji su uglavnom bili stilizirani. Iako najčešće nije riječ o plesovima na koje se uistinu i pleše, isti i dalje imaju dodirne točke s plesovima čiji naziv nose. Glavni zahtjev postaje da su plesovi kontrastni karakterom, a cikličnost se ostvaruje na način da su svi stavci/plesovi u istom tonalitetu. Moguće je i da se pokoji stavak pojavi u istoimenom duru ili molu, ovisno o tonskom rodu u kojemu je suita većinski napisana (Skovran i Peričić, 1977).

2. 5. 1. Francuski dvorski ples i balet

Francuski kazališni ples započinje pomnim uvježbavanjem dvorskog društvenog plesa: postoje zapisi koji govore o tome kako su dvorski plesovi bili gotovo identični društvenim plesovima. Pojedini su društveni plesovi, poput žiga (fr. *gigue*), ostali u kazalištu i nakon što su prestali biti popularni u društvu i na dvoru, dok plesovi poput *branlesa*, poloneze i mazurke nikada nisu postali dio kazališnog repertoara (Schneider, 1998). Do oštrijeg razdvajanja društvenog od kazališnog plesa dolazi pojavom virtuoznih plesača, čija je virtuoznost rezultat metoda koje su usavršili učitelji plesa (Cohen, 1992). Za razvoj baleta zaslužni su i skladatelji Jean-Baptiste Lully i Jean-Philippe Rameau. Rameau je zaslužan za obnovu pantomimskog baleta, a neke od njih je sam i dramaturgizirao. Osim toga, često je svojim plesnim skladbama davao naslove koji sugeriraju koreografiju pa su ga zbog toga zvali učiteljem plesača. Lully je stvorio tip francuske opere, odnosno operu u koja sadržava balet (Schneider, 1998). Provodio je i praksu sabiranja plesne glazbe iz opera u suite, koje su postale model za francusku suitu (Jurišić, 2019).

Osim francuske glazbe, Europom se širi i francuski balet. Pariške plesne zvijezde u 18. stoljeću počinju posjećivati najznačajnije europske gradove. Prilikom takvog posjeta, kad je francuska plesna trupa 1733. godine posjetila London, Georg Friedrich Händel je započeo pisati baletnu glazbu. Tako su nastala djela *Vjeran pastir* (tal. *Il Pastor Fido*), *Arianna in Creta*, *Oreste*, *Ariodante* i *Alcina* (Schneider, 1998). Opere s elementima plesa sklada i Christoph Willibald Gluck za *Francusko kazalište* u Beču. Najznačajnija takva opera je *Don Juan*, koja će

Mozartu biti inspiracija za *Don Giovannija* – Mozart je u operu *Don Giovanni* uvrstio menuet, kontradancu i njemačke plesove (Schneider, 1998). Gluckova opera *Orfej i Euridika*, još za njegova vremena, imala je dvije varijante. Prva je izvedena u Beču i bila je bez plesnih scena. Međutim, parišku je izvedbu – budući da je pariškoj publici bilo nezamislivo ponuditi djelo bez plesa – Gluck nadopunio dvama plesovima: *Plesom furija* i *Plesom blaženih duša*. *Ples furija* preuzeo je iz *Don Juana*, međutim, promijenio je orkestraciju (Dagmar, 2020). Za parišku su operu (fr. *Opéra national de Paris*) skladali i Joseph Haydn i Wolfgang Amadeus Mozart. Stavci Haydnovih simfonija koristili su se kao baletna glazba, a Mozart je 1778. godine na koreografiju Jeana-Georges Noverrea napisao plesne međuigre za *Sitnice* (fr. *Les Petits Riens*) (Schneider, 1998).

2. 5. 2. Društveni plesovi

U prvoj polovici 17. stoljeća iznimno je popularna plesna glazba koju jednako izvode solisti i komorni sastavi, kao i orkestri. Plesne vrste su bile mnogobrojne, no nakon 1700. godine uglavnom se reduciraju na menuete i kontradance. Porast skladanja plesne glazbe tijekom ovoga perioda najvjerojatnije je rezultat velike dostupnosti plesnih priručnika (Cohen, 1992). Priručnici su se nakon 1700. godine prodavali diljem Francuske, Njemačke i Engleske. Osim priručnika, velik utjecaj na skladanje plesne glazbe imale su sve češće organizirane priredbe koje su pratili komorni ansambli i orkestri, a na kojima se plesalo. Kako bi priredbe svaki put djelovale svježije, ideal je bio da ih prati nova glazba (Schneider, 1998). Najpopularnija višestavačna djela bile su plesne suite koje su sastavljene od novih plesova. Najpopularniji ples na francuskim balovima od 1700. godine bio je kurant (fr. *courante*), dok se gavota (fr. *gavotte*) u plesnim dvoranama zadržala tek nekoliko desetljeća. Nakon 1750. godine, pojavljuje se i *allemande* koji je bio moguć u dvodobnoj i trodobnoj varijanti (Schneider, 1998). Na balovima 18. stoljeća pojavljuju se i *passepied*, *mussette*, *rigaudon* te poloneza, a najznačajniji od svih plesova bili su menuet i kontradanca (Katarinčić, 2012).

Menuet je ples u paru kojega odlikuju otmjetnost, točnost, sklad i lakoća. Na nenaglašene četvrtinke težina tijela prebacuje se na lijevu nogu (Cohen, 1992). Par bi se kretao iz dubine prema naprijed na način da bi se razišao, a nakon kruženja i mimoilaženja opet našao na početnoj točki i tako završio ples. Plesao se i na našim prostorima (Katarinčić, 2008).

Lullyjevi rani zapisi menueta pokazatelj su kako plesovi nisu bili nužno simetrične građe kakvu danas podrazumijevamo. Za razliku od ustaljene građe 8 + 8 ili 8 + 16, Lullyjeva djela češće su bila građena 6 + 6 ili 6 + 8 s pododijelima na dvotaktne ili trotaktne fraze. Rečenice su znale biti građene i od sedam taktova. Organizaciju po osam taktova dosljedno su počeli provoditi skladatelji izvan Francuske kao što su Johann Sebastian Bach i Johann Christian Fischer. U stiliziranoj plesnoj glazbi kasnog 17. stoljeća, namijenjenoj isključivo slušanju, prevladavaju pravilne periodičke strukture (Schneider, 1998). Menuet postaje savršena kompozicijska vježba za glazbene rečenice i smještanje kadence (Schneider, 1998). Kontradanca (eng. *country dance*) je engleski ples u kojemu sudjeluje veći broj parova koji se za vrijeme plesa izmjenjuju. Koraci i sama njihova izvedba manje su bitni, a srž plesa su linije koje plesači tvore plešući jedni s drugima, a koje su promatračima bile posebice atraktivne dok su ih promatrali s galerija. Postoje i pisani zapisi kontradanci u području Dubrovnika od kojih su neke *Ragusea*, *Sievača*, *Majka Maru*, *La Barcarola* i *Pobjeda* (Katarinčić, 2008).

Skladatelji 17. stoljeća koji su pisali i plesnu glazbu, a nisu ranije spomenuti, su Guillaume Dumanoir i Giovanni Battista Vitali. U 18. stoljeću neki od značajnijih skladatelja svakako su Georg Philipp Telemann, Marc-Antoine de Charpentier i Rodolphe Kreutzer. Tijekom 17. i 18. stoljeća bila je popularna praksa pretvaranja popularnih melodija u plesnu glazbu, a odličan je primjer takve prakse plesanje na glazbu Mozartova *Figarovog pira* u Pragu. Osim toga, menuetni stavci iz simfonija Johanna Antona Filtza, Karla Stamitza i Josepha Haydna često su se tiskali zasebno i koristili kao plesna glazba u originalnoj ili pojednostavljenoj varijanti. Njemačke plesove, menuete i kontradance možemo pronaći i u opusima triju velikana bečke klasike, Mozarta, Haydna i Beethovena. Mozart i Beethoven skladali su i *Ländler*, tradicijske plesove iz kojih će se kasnije razviti megapopularni valcer (Schneider, 1998).

2. 6. Glazba i ples za vrijeme romantizma

Romantični balet predstavlja vrhunac kazališnog plesa. Zbog razvijanja tehnike, stil plesanja postaje lakši, slobodniji i okretniji te se noge pri plesu otvaraju do 180 stupnjeva, kako je u baletu ostalo do danas (Cohen, 1992). Plesači sve više pomiču granice tjelesnih mogućnosti, a od 1820. godine, plesanjem na vršcima prstiju, balerine bacaju u sjenu ranije popularnije baletane (Guiheen, 2020). Teme baleta postaju onostranost i egzotika, a glavni junak postaje plemeniti divljak. Njegove karakteristike su neobrazovanost i spontanost, a najvažnije od svega, nije vođen etikom nego osjećajima (Cohen, 1992).

2. 6. 1. Romantički balet

Glazba koja prati romantički balet manje je ozbiljna od glazbe u prijašnjim razdobljima, a više je opisna i evokativna (Cohen, 1992). Balet se, osim kao samostalna umjetnost pojavljuje i u operi, posebice u Francuskoj. U operama se balet, kao i ranije, pojavljuje kao epizoda u ulozi divertimenta, koja nije nužno povezana s radnjom, ali postoje i opere u kojima balet proizlazi iz radnje, a često ju i nadopunjuje te produbljuje. Baleti nisu samo bili utkani u mnoge opere, nego su i mnoge opere u ovom razdoblju postale baleti, kao i mnogi baleti opere (Goodwin, 1998). Razdvajanje duštvenog od kazališnog plesa, koje se dogodilo već početkom osamnaestog stoljeća, još je postalo izraženije za vrijeme romantizma zbog plesanja na prstima, ali i ostalih tehničkih sposobnosti tadašnjih profesionalnih plesača koji sve više pomiču granice ljudskih sposobnosti (Cohen, 1992).

Pantomimski balet (fr. *balet d'action*) podrazumijevao je različite pristupe skladanju scenske glazbe. Budući da je riječ o narativnom obliku baleta, glazba je u pravilu bila podređena fabuli i plesu (Elisabeth i Bartel, 2002). Beethoven je napisao glazbu za *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43, najznačajniji balet takve vrste. Balet je nastao na libreto koreografa Salvatorea Viganò, a praizveden je u Burgtheateru u Beču 1801. godine. O uspješnosti djela govori dvadeset repriznih izvedbi. Iz pisama saznajemo da Beethoven nije bio zadovoljan realiziranom koreografijom, ali za glazbu je bio posebno vezan te ju je koristio u kasnijim djelima kao što su *Eroica varijacije* op. 35 te u finalu *Treće simfonije* (Kerman i sur., 2001). Za razliku od Beethovena koji je glazbu koju je napisao za balet koristio u svojim kasnijim

djelima, mnogi su skladatelji scensku glazbu sastavljali od recikliranih citata svojih, pa i tuđih djela, koji nerijetko nisu bili blisko povezani s onime što balet tumači. Revolucija baletne glazbe dogodila se unutar koreografskih ostvarenja Filippa Taglionija (Goodwin, 1998). Primjer toga je balet *Silfida* (fr. *La Sylphide*) iz 1832. godine, za koji je glazbu napisala Jean Madeleine Marie Schneitzhoeffler. Promjena se odlikuje time da ovdje skladateljica ne citira svoju glazbu. Schneitzhoeffler je osvojila publiku glazbom koja je odgovarala ugođaju i situaciji, a naglašavala je gracioznost pokreta plesača (Goodwin, 1998). Na premijeri *Silfide* zasjala je Marie Taglioni, kći Filippa Taglionija, koja je čitavu izvedbu otplesala na prstima (Guiheen, 2020). Kako bi se ples na prstima što bolje vidio, nosila je skraćenu bijelu haljinu. Tim postupkom, *Silfida* postaje prvi balet devetnaestoga stoljeća koji prikazuje tzv. *bijeli balet*, a također i prvi pravi romantički balet (Smith, 2009).

Najznačajniji su predstavnici scenske glazbe koja prati narativ, ilustrira sadržaj, obiluje raskošnim melodijama praćenim nepretencioznim harmonijama, a dobra su ritamska podrška plesaču, Cesare Pugni i Leon Fjodorovič Minkus sa svojim baletima. Njihova glazba djeluje dekorativno bez da odvlači pažnju (Goodwin, 1998). Pugni i Minkus uvode i neke novosti u baletnu glazbu. Dio Pugnijevog baleta *Katarina* (tal. *Caterina, la figlia del bandito*) je *Valse a Cinque Tempo*, koji je najraniji primjer baleta u peteročetvrtinskoj mjeri. Minkus uvodi element nacionalnog u plesnu scensku umjetnost. Ples koji se često počinje implementirati u balete postaje valcer (Goodwin, 1998).

2. 6. 2. Valcer kao najpopularniji ples 19. stoljeća

Valcer se najvjerojatnije razvio iz austro-bavarskog *ländlera*, pučkog plesa u paru koji uključuje poskakivanje. Za razliku od *ländlera*, koji je ples u četverodobnoj mjeri, valcer podrazumijeva trodobnu mjeru. U odnosu na tempo, razlikujemo brži *bečki valcer* od polaganijeg *engleskog* i *bostonskog valcera*.⁹ Iako je ovaj ples najvjerojatnije nastao još prije 18. stoljeća, plesanje valcera zauzima međunarodne razmjere nakon *Bečkog kongresa* koji se održao 1815. godine.¹⁰ Valcer postaje omiljeni ples za razonodu profesionalcima, ali i trgovcima, radničkoj klasi i svim ostalim građanima. Osim plesa za razonodu, postaje i dio

⁹<https://proleksis.lzmk.hr/49847/>, preuzeto 15. svibnja 2021.

¹⁰<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=63687>, preuzeto 15. svibnja 2021.

kazališnog plesa, a kao glazbena forma svojevrsni je nasljednik menueta u skladbama širokog spektra (Goodwin, 1998).

Glavni skladatelji valcera u Beču bili su Johann Strauss stariji i Johann Strauss mlađi, a uz valcere skladaju i polke koje su tek blago konkurirale valcerima (Goodwin, 1998). Johann Nepomuk Hummel jedan je od najranijih predstavnika virtuoznog pijanizma koji je pisao valcere. Nadalje, neki od Beethovenovih *11 Mödling plesova* u formi su valcera, a skladao je i 33 varijacije na temu valcera Antona Diabellija op. 120, kojom su se kasnije poslužili i mnogi drugi skladatelji, uključujući Schuberta i Liszta (Lamb, 2001). Valcer se plesao i u Hrvatskoj, a uoči njegova prodora, podijelio je mišljenja Hrvata. Neki su ga zbog bliskog kontakta plesača smatrali nemoralnim, a zbog stranog porijekla doživljavalo ga se „nedovoljno hrvatskim“ za prakticiranje. Međutim brzo dolazi do promjene percepcije te se valceri u 19. stoljeću počinju plesati na zagrebačkim zabavama uz pratnju tamburice. Krajem 19. stoljeća, kada plesanje postaje sredstvom izražavanja domoljublja, valcer se plesao i uz hrvatsko kolo. (Katarinčić, 2005).

2. 6. 3. Balet unutar opere

Za vrijeme 19. stoljeća, balet je bio poželjan dio opere, a ponekad čak i ključan. Skladatelji su na razne načine pristupali tretmanu baleta u operama. Neki su ga, kao i u 18. stoljeću, koristili samo kao epizodu koja bi unijela dozu svježine, ali ne bi nužno bila povezana s radnjom, dok su u nekim operama upravo baletne scene bile najdojmljivije. Razlikujemo i skladatelje koji uopće nisu vodili računa o baletu, od onih koji su jednako uspješno pisali i opere i balete (Goodwin, 1998). Francuski skladatelji nastavljaju tradiciju obveznog ubacivanja baleta u operu. U ovom su razdoblju bili najznačajniji Hector Berlioz, Charles Gounod i Jules Massenet. Skladatelji izvan Francuske bili su svjesni činjenice koliko su Francuzima balet i ples bitni pa su često u svoje opere dodavali balete prilikom njihovih izvedbi u Francuskoj. Primjer takvog postupka kod talijanskog skladatelja Giuseppea Verdija su opere *Trubadur* (tal. *Il Trovatore*) i *Macbeth* (Goodwin, 1998). Za parišku izvedbu, Verdi operu *Trubadur* obogaćuje dodavanjem baleta nakon uvodne zvorske pjesme u trećem dijelu. Pariška verzija opere *Macbeth* nadopunjena je baletom u tri čina, a u zadnjem činu pojavljuje se i makabrični valcer u kojemu duhovi divlje plešu oko vještičjeg kotla (Parker, 2002). Verdi Parizu posvećuje i

integralna djela *Sicilijanska večernja* (fr. *Les vêpres siciliennes*) i *Don Carlos* (Goodwin, 1998). Svoju posljednju operu – *Otello* – Verdi također obogaćuje baletom u trećem činu (Parker, 2002).

Carl Maria von Weber ubacuje balete u svoje opere *Silvana* i *Oberon*. *Silvana* iz 1810. godine bila je inspiracija za balet *Silfida*. Gioachino Antonio Rossini već spomenutu balerinu Marie Taglioni uključuje u svoju operu *Vilim (Guillaume) Tell* koja je premijerno izvedena 1829. godine. Plesovi su bili prisutni i u Rossinijevoj operi *Oberon*, premijerno izvedenoj 1826. godine (Goodwin, 1998). Pomak od toga da se balet u operi pojavljuje samo kao divertimento napravio je Mihail Ivanovič Glinka, ruski skladatelj koji je u mladosti učio balet. Stečena znanja o baletu pomogla su mu da u svoje opere *Ivan Susanjin* te *Ruslan i Ljudmila* uključi ples proizašao iz dramske radnje (Goodwin, 1998). Ogladni primjer skladatelja koji jednako uspješno piše opere i balete svakako je Léo Delibes, čija glazba odiše inventivnim melodijama, bogatim harmonijama i vještom orkestracijom (Goodwin, 1998). Delibesovi značajni baleti su *Sylvia* i *Coppélia*. Njegovim djelima nesumnjivo se divio Petar Ilić Čajkovski, iako je dovršio *Labuđe jezero* prije nego što je uopće mogao čuti jedan od spomenutih Delibesovih baleta. Ovi su skladatelji dijelili ideje i izričaj te ostavili značajan trag na balet 19. stoljeća (Macdonald, 2001). Osim *Labuđeg jezera*, baleti poput *Orašara* i *Trnoružice* koje je također skladao Čajkovski, od svoga su nastanka nastavili biti izvođeni sve do danas (Wiley, 2001).

2. 7. Glazba i ples u dvadesetom stoljeću

Krajem devetnaestog stoljeća, zbog političkih promjena, propada francuski balet koji se do toga trenutka proširio po čitavoj Europi. Najznačajnija baletna djela krajem devetnaestog i početkom dvadestog stoljeća nastaju u Rusiji, čemu je znatno doprinijela činjenica da je ruski balet bio financiran carskim dvorom (Gattin, 1999). Riječ je o iznimno dinamičnom periodu koji su obilježila mnoga znanstvena otkrića, ali i katastrofe poput dvaju svjetskih ratova. Društveni problemi, ali i nova dostignuća, odrazili su se na ples, glazbu i ostale umjetnosti. Umjetnici tragaju za novim formama i idejama, preispituju vrijednosti te im glavni cilj postaje napraviti nešto novo, svježije i aktualno. To se odnosilo i na ples, koji kao takav počinje privlačiti sve veći broj ljudi (Kogler, 1999). Kao reakcija na romantički balet koji nije podržavao individualnost, bio je stroge forme i podrazumijevao je snažne plesače te gipke plesačice, pojavljuje se moderni ples koji postaje novi vid umjetničkoga plesa (Gattin, 1999).

Tijekom dvadesetoga stoljeća nastupa promjena u suodnosu glazbe i plesa. Točnije, u plesnoj se umjetnosti glazba prestaje doživljavati kao umjetnost podređena plesu. Novi ritmovi i suzvučja tako postaju dobrodošli u objema umjetnostima. U takvom ozračju koreografi pronalaze nove načine za odnos glazbe s plesom: zadatak glazbe prestaje biti puko praćenje pokreta, jednako kao što zadatak plesa prestaje biti puko praćenje glazbe. Takvim se pristupom proširuje i shvaćanje toga što je uopće plesna glazba. Ples postaje zamisliv uz bilo kakvu glazbu, a pleše se i na zvukove koji mogu biti „vanglazbeni“ (Close, 1998).

2. 7. 1. Balet dvadesetoga stoljeća

Balet dvadesetog stoljeća bit će prikazan prema ključnim događajima koji su se dogodili u tom periodu. Prvi takav događaj je osnutak i dominacija baletne trupe Sergeja Djagileva. Djagileva smrt označava drugi ključni događaj, a tada se na baletni tron vraća pariška trupa *Opéra*. Posljednji važan trenutak za balet dvadesetog stoljeća je pojava postavljanja baleta na koncertnu glazbu, koja se dogodila u drugoj polovici stoljeća (Close, 1998).

Glavno središte baleta dvadesetoga stoljeća postaje gorenavedena baletna trupa Sergeja Pavloviča Djagileva. Njegovi su baleti cjelovite umjetničke forme s naprednim umjetničkim dostignućima na svim razinama, od plesa do dekora. Jednako je napredna i glazba, što se naročito očituje u djelima Igora Stravinskog, koja su pokazatelj kako glazba više nije podređena plesu, a ponekad i zasjenjuje koreografije (Cohen, 1992). Osim ruskoga folklora, koji u baletnu glazbu uvodi Stravinski, u glazbu uplovljavaju i utjecaji američke, brazilske i indijske glazbe (Close, 1998. i Tuttle, 2007). Prvu parišku sezonu trupe *Ruski balet Sergeja Djagileva* (fr. *Ballets russes de Serge Diaghilev*) smatramo začetkom ere modernog baleta (Close, 1998). Sergej Djagilev je balet vidio kao jedinstvo svih umjetnosti, a vodio se načelima da koreografi i skladatelji trebaju biti jednako sposobni i dati jednak doprinos u stvaranju umjetničkog djela. Skladateljima je u velikoj mjeri omogućavao autonomiju. Kako bi postigao željeni rezultat, okružio se velikim imenima avangardnih umjetnika poput pjesnika Jeana Cocteaua, slikara Pabla Picassa i skladatelja Erica Satieja. Glazba i ples tako bivaju vizualno obogaćeni djelima suvremenih slikara kubizma, nadrealizma i dadaizma (Close, 1998). Kritičari su često ruski balet opisivali kao poznatiji po naprednoj glazbi i dekору, nego po samim koreografijama (Cohen, 1992).

Primjeri nekih baleta za čiju su svaku komponentnu posao radili vrsni umjetnici su *Svadba na Eiffelovom tornju* (fr. *Les Mariés de la Tour Eiffel*), *Parada* (fr. *Parade*) i *Padmâvatî*. Glazbu za balet *Svadba na Eiffelovom tornju* radili su Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, i Arthur Honegger, a libreto je napisao Cocteau (Banès, 1921). Balet je bio kritika tadašnjeg društva, jednako kao i balet *Parada* Erica Satieja – apsurd društva je Satie dočarao ubacivanjem neočekivanih zvukova iz svakodnevice u glazbu (Cohen, 1992). Noviteti u baletnoj glazbi su i prodor elemenata glazbe egzotičnih kultura. Milhaud je, na primjer, svoju glazbu obogaćivao brazilskim melodijama i ritmovima te elementima američkog *jazza*, a Albert Roussel u baletnu operu *Padmâvatî* unosi zvuk indijskog gamelana (Close, 1998).

Modernom stilu Djagileovih koreografija znatno je doprinijela glazba Igora Stravinskog (Cohen, 1992). Nakon što je 1909. godine Djagilev čuo *Scherzo fantastique*, od Stravinskog zahtjeva partituru za *Žar pticu*, balet koji na koreografiju Mihaila Mijailoviča Fokina postaje pravo remekdjelo. Stravinski je u isti balet unio elemente ruskog folklora i pokazao sjajnu vještinu orkestracije. Osim za *Žar pticu*, Stravinski je skladao glazbu i za znamenite balete

poput *Posvećenja proljeća*, *Pulcinelle* i *Petruške*. *Posvećenje proljeća* je zbog svojih oštrih ritmova i visoke razine perkusivnosti, kakvu publika ranije nije imala priliku čuti, najkontroverznije djelo Igora Stravinskoga. Djelo je značajno zbog predstavljanja velike moći ritma, čime se glazba prestaje doživljavati kao sluškinja plesa, a skladatelj i koreograf postaju ravnopravni partneri (Close, 1998). *Posvećenje proljeća* je koreografirao Vaclav Nižinski, tadašnji najavangardniji koreograf. U praćenju disonantnih suzvučja neobuzdanog ritma, Vaclavu je pomogla Marie Rambert, polaznica Dalcrozeove škole (Cohen, 1992).

Claude Debussy nije napisao mnogo plesnih djela, ali to nije spriječilo koreografe da uprizore neka njegova djela koja prvotno nisu bila zamišljena kao glazba na koju se pleše (Close, 1998). Debussyjeva je glazba zbog izrazitog dočaravanja atmosfere i ugođaja bila pogodna za scenu. Ostale značajke skladateljeve glazbe su oslobađanje od tonaliteta te razvojna struktura djela. Djelo koje je Debussy skladao za *Ruski balet*, a koreografirao ga je Nižinski, baletna je poema *Igre* (fr. *Jeux*) (Lesure i Howat, 2001). Nadalje, Eric Satie je ponudio glazbeno utjelovljenje kubizma, što se može potvrditi i skupinom ljudi s kojima je surađivao. Tako je glazbu za balet *Parade* radio na koreografiju Léonidea Massinea, libreto Jeana Cocteaua, a za vizualni se aspekt pobrinuo Pablo Picasso (Close, 1998). Leonide Massine (1896.–1979.) je kao glavni cilj baleta vidio stvaranje nečeg novog i u duhu vremena pa ga je Satijeva glazba motivirala za osmišljavanje novih plesnih obrazaca (Cohen, 1992). Mnogi su Satijevi koncerti poslužili kao glazbena podloga koreografu Merceu Cunninghamu, a kao primjer može poslužiti Cunninghamovo plesno djelo *Idyllic Song*, za koje je Cage transkribirao Satijev prvi stavak skladbe *Socrate* (Close, 1998; Pritchett, 2004). Svojim se glazbenim stvaralaštvom za *Ruski balet* Maurice Ravel istaknuo djelom *Daphnis et Chloé*, ujedno prvim baletom za Djagilevu trupu. Potonje je sam skladatelj nazvao *koreografskom simfonijom* (Kelly, 2001). Ravel je djelo skladao kao simfoniju, s malim brojem tema koje su omogućavale homogenost djela, a cilj mu nije bio vjerno dočarati Grčku iz antičkog doba nego Grčku kakvu vidi u snovima, što je i postigao bogatom orkestracijom i senzualnim melodijama.¹¹

Smrću Djagileva zamire i *Ruski balet*. Središte baleta ponovno postaje pariška trupa *Opéra*. Unutar *Opére* djeluju suvremeni skladatelji koje odlikuje visoka razina individualnosti. Iako ih razdvajaju estetike kojima naginju, zajednički im je visok stupanj obrazovanja i vještine

¹¹<https://houstonsymphony.org/greece-dreams-ravels-daphnis-chloe-suite-no-2/>, preuzeto 15. svibnja 2021.

skladanja. Samo neki od njih su Albert Roussel, Jacques Ibert i Arthur Honegger, a najplodniji je svakako bio Henri Sauguet sa skladanih 26 baleta (Close, 1998). Njegovi baleti poput *Fatamorgane* (fr. *Les Mirages*), *Sjaj* (fr. *Fastes*) i *Mačka* (fr. *La chatte*) ogledni su primjer sofisticirane i nepretenciozne glazbe. Saugueta po broju baleta slijedi Milhaud, koji je napisao glazbu za sedamnaest baleta (Drake, 2001). Značajna umjetnička ostvarenja, osim u Francuskoj, nastaju u Njemačkoj, Britaniji i Sovjetskom Savezu. Francuski koreograf Massine počinje postavljati balete na glazbu simfonija Beethovena, Berlioza, Brahmsa, Čajkovskog i Šostakoviča. Tim postupkom dolazi do pojave *simfoničnih baleta* (Close, 1998). Simfonični baleti podrazumijevaju nekoliko baleta koje je Massine postavio na čitave simfonije koje prvenstveno nisu bile zamišljene kao pratnja plesu. Riječ je o sljedećim baletima: *Predznaci* (fr. *Les Présages*), praćen Petom simfonijom Čajkovskog; *Choreartium*, uz Četvrtu Brahmsovu i *Fantastična simfonijska* (fr. *Symphonie fantastique*) uz istoimenu Berliozovu simfoniju.¹²

Treći Reich i opresivna politika u Njemačkoj označili su prestanak razvoja nacionalnoga baleta, no to nije podrazumijevalo i prestanak razvoja plesa i glazbe za ples. Naime, u Njemačkoj postaje popularan moderni ples, a pritom djeluju mnogi značajni skladatelji čiju glazbu koreografi rado koriste za ples. Neki od tih skladatelja su Anton Webern, Alban Berg i Karlheinz Stockhausen, a primjer djela koja su koreografima bila atraktivna za ples su sekstet *Preobražena noć* (njem. *Verklarte Nacht*) Arnolda Schönberga te *Carmina Burana* Carla Orffa (Close, 1998). Engleski se skladatelj Constant Lambert još za vrijeme Djagileva istaknuo baletom *Romeo i Julija*. Raspadom Djagileve trupe, on preuzima vodstvo britanskog baleta, svojim djelima *Panoma*, *Tirenas* i *Horoscope* (Close, 1998). Međutim, za prvi cjeloviti britanski balet zaslužan je Benjamin Britten djelom *Kraljević pagoda* (eng. *The Prince of Pagodas*), u koji je Britten utkao ranije upoznat zvuk balijskog gamelana (Royo, 2007).

Jedan od najistaknutijih skladatelja baleta u Sovjetskom Savezu bio je Sergej Prokofjev. Njegovi slavni baleti *Romeo i Julija* te *Pepeljuga* prikazuju se i na današnjim pozornicama. Ostali skladatelji baleta u Sovjetskom Savezu koje valja spomenuti su Reinhold Gliere, Aram Iljič Hačaturjan i Dmitrij Šostakovič. Njihova djela obilježena su jarkim instrumentalnim bojama, energična su i sadržavaju elemente folklorne građe. Obrnuto od prakse da koncertna

¹²<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100547793>, pristupljeno 10. svibnja 2021.

djela postaju djela na koje se pleše, *Ples sablji* iz baleta *Gajane* Arama Hačaturjana postaje popularan kao koncertno djelo (Close, 1998).

Kao što je već spomenuto, drugu polovicu dvadesetog stoljeća obilježilo je postavljanje baleta na koncertnu glazbu. Prednost takve prakse bilo je unošenje novog duha u ranije nastale skladbe, ali je s druge strane to rezultiralo značajnim padom broja novih skladatelja koji imaju priliku raditi glazbu za balet. Izuzetak je bio Igor Stravinski, koji je publici imao priliku predstaviti glazbu za balette *Jeu de Cartes*, *Orpheus* i *Agon* koje je koreografirao George Balanchine (Close, 1998). Balanchine je dakako koreografirao balette i na koncertnu glazbu. Od takvih se radova ističe *Koncertantna simfonija* (fr. *Symphonie Concertante*), balet na istoimeno Mozartovo djelo.

2. 7. 2. Moderni ples

Moderni ples grubo se može podijeliti na same njegove začetke, u kojima je cilj bio vratiti prirodnost pokreta u plesnu umjetnost, te na ples postmoderne kojemu je misao vodilja bila razrušiti sve postojeće kanone vezane uz plesnu umjetnost (Gattin, 1999). Razvoj baletne tehnike koji je kulminirao u 19. stoljeću rezultirao je ekstremnom fizičkom spremom koja ponekad nadilazi sposobnosti gimnastičara i akrobata. Balerine i baletani pomaknuli su percepciju o granicama mogućnosti ljudskoga tijela, a mnogi pokreti kojima su se služili bili su daleko od prirodnog ljudskoj anatomiji (Cohen, 1992). Kao svojevrsan izraz bunta baletu, krajem 19. i početkom 20. stoljeća razvija se moderni ples koji se odlikuje stilskim pluralizmom (Gattin, 1999). Slična je situacija i s glazbom koja se javlja uz moderni ples. Mnogi su koreografi doprinijeli prodoru elektroničke glazbe u šire umjetničke krugove, dok je ista u koncertnim dvoranama bila na marginama (Close, 1998).

Ključnu ulogu u razvoju suvremenog plesa odigrala je Isadora Duncan koja je u svojim nastupima od 1905. godine publici prezentirala *prirodan* način plesa. Prirodnosti izvedbi doprinijela je i lagana, udobna odjeća, a plesala je bosa. Za povratak prirodnosti zalagao se i Mihail Fokin, koreograf koji je koreografirao *Silfide* (fr. *Les sylphides*), prvi balet bez fabule (Cohen, 1992). Ono što su započeli Duncan i Fokin, nadogradili su Ruth St. Denis i Ted Shawn,

a 1915. godine osnovali su i trupu *Denishawn* koja je isprofilirala mnoge značajne plesače i koreografe poput Marthe Graham i Doris Humphrey (Scolieri, 2016). Svi spomenuti umjetnici koreografirali su, između ostalog, djela velikana glazbe koja su se ranije mogla samo slušati. Ruth St. Denis se i sustavno bavila pronalaženjem načina za prevođenje glazbe u pokret s ciljem da koreografije budu vizualizacija glazbe, a ne iskaz plesačevog doživljaja (Mueller, 2000).

Budući da slobodni pokret postaje glavna paradigma modernoga plesa, američki i njemački koreografi konvencionalnu glazbu počinju doživljavati kao nešto što ograničava slobodu plesačeva pokreta. Takva razmišljanja su se počela značajno odražavati od 1920. godine, kad su koreografi stvarali na način da bi prvo smislili koreografiju bez zvučne podloge, a zatim bi skladatelju uručili nacrt sa zahtjevima za glazbu, vezano uz ritamske strukture i ostale značajke koje su bile važne za osmišljenu koreografiju (Close, 1998). Marthu Graham, učenicu *Denishawn* škole, mentor Luis Horst 1930. godine uči o važnosti stilske ujednačenosti. S ciljem postizanja tog ideala, upoznaje ju sa suvremenim skladateljima i njihovim stilovima. Nedostatak takvoga pristupa bio je što su glazbu smatrali podređenom plesu (Close, 1998). Zbog toga, od svih djela koje su skladatelji pisali za Graham, jedino samostalno djelo koje je zaživjelo u koncertnim dvoranama bilo je *Apalačko proljeće* (eng. *Appalachian Spring*) Aarona Coplanda. Publici je, između ostalog, to djelo bilo privlačno jer su u njega bile utkane tadašnje popularne melodije (Schwarm, 2013). U Njemačkoj je, pak, najznačajnija predstavnica *ekspresivnog plesa* (njem. *Austdruckstanz*) bila Mary Wigman. Do pojave ekspresivnog plesa u Njemačkoj došlo je nakon Prvog svjetskog rata. Wigman nastoji raskinuti sve veze s baletom, a to se preslikava i na glazbu. Kako bi dočarala suverenost plesne umjenosti, koreografije Mary Wigman često su bile bez glazbene pratnje, a ponekad praćene tek udaraljka (Cohen, 1992). S druge strane, Yvonne Gorgi je pokazala kako se može raskinuti s tradicijom, a i dalje imati zanimljivu glazbenu pratnju – koreografirala je elektroničke partiture skladatelja Henka Badingsa (Toepfer, 2017).

Iako je moderni ples u mnogočemu bio revolucionaran, i dalje se zasnivao na kanonima i hijerarhiji te se razvio u hermetičnu formu namijenjenu visokim intelektualnim slojevima. Koreografi postmoderne kritiziraju kanone, a ples žele lišiti narativnosti, tehničke virtuoznosti i elitizma. U koreografije se uvode jednostavni, svakodnevni pokreti, a idealom postaje emocionalna odvojenost plesača od onoga što izvodi. Uvođenjem glasa i govora plesača

tijekom izvedbe, ples prestaje biti nijema umjetnost. Ruše se i stereotipni muško-ženski parovi te postaje uobičajeno vidjeti ples dviju žena, kao i dvaju muškaraca u paru, a atraktivne scene postaju i one u kojima žene podižu muškarce, udaljujući se od stereotipne uloge krhkih i slabih bića (Gattin, 1999). Skladatelj koji je neupitno mnogo toga u glazbenom smislu ponudio koreografima je John Cage. Osim što je njegova udaraljkaška glazba sjajno pristajala novim koreografijama, za koreografiju Sylville Fort osmislio je koncept prepariranog klavira, a suradnja s Merceom Cunninghamom recipročno je bila inspirativna. Cageova tehnika skladanja metodom slučajnosti inspirirala je Cunninghama da u koreografije uključi element slučajnosti, a zajedno osmišljaju i koncept da jedina zajednička svrha koreografije i glazbe bude simultano izvođenje koji označuje početak ere postmoderne.

Elektronička glazba u umjetničkim krugovima najviše je zaživjela upravo u mnogim koreografijama. Dobar primjer je balet *Paean* Tatjane Gsovsky, postavljen na elektroničku partituru Remija Gassmanna (Koegler, 2006). Istu glazbu koristi i Balanchine u djelu *Electronics*. Korak dalje otišao je Cunningham djelom *Variations V* u kojemu plesači sami stvaraju zvukove za vrijeme izvedbe pomoću senzora koji su im pričvršćeni uz tijelo (Pritchett i Kuhn, 2001). Osim što su koreografi i glazbenici dvadesetog stoljeća čvrsto surađivali i bivali inspiracija jedni drugima te tako dolazili do novih spoznaja o plesu i glazbi, u istom periodu djelovali su i koreografi koji su i sami bili glazbenici (Cohen, 1992). Ogledni primjer takvog koreografa je Alwin Nikolais, koji se prije koreografskog rada okušao u lutkarstvu i skladanju glazbe, a 1948. godine osnovao je i plesnu trupu. Za svaku svoju predstavu spomenuti je koreograf, osim dakako koreografije, sam radio i elektroničku glazbu, ali i rasvjetu i sav ostali dekor na pozornici (Cohen, 1992). Predstavnice nove generacije koreografa odnosno plesa postmoderne, Meredith Monk i Trisha Brown, također su imale značajan doticaj s glazbom (Gattin, 1999). Monk je diplomirala ples i glazbu na koledžu *Sarah Lawrence*. Među njezinim najznačajnijim djelima ističu se neverbalne opere u kojima je, iako imaju i elemente opere, temelj svega pokret. Pomoću djela *Lađa* (eng. *Vessel*), zamisao Meredith Monk je bila naučiti publiku slušati. Glavna zamisao u ostvarenju toga cilja bile su kretnje izvođača koje su stvarale zvukove koji privlače pažnju, a njih tek minimalno prati scenska glazba. Ideja se zasnivala na tome da se zvukovi doimaju zanimljivijima i važnijima ako ih ne prati bogata glazbena podloga (Cohen, 1992). Za Trishu Brown, savršena je glazba bila ona koja korespondira s plesom. Osim što je plesala i koreografirala, Trisha je pohađala i tečajeve *jazza*. Za njezin ples *Set and reset*

glazba se radila pomno, uzimajući u obzir sve do najsitnijeg pokreta. Misao vodilja je bila da se sve što se ne vidi mora čuti pa zadatak glazbe nije bio opisivati ples, nego dodati novu dimenziju (Cohen, 1992).

.....

Pretpostavka je da ples i glazba imaju zajedničke korijene, a neupitno je da je objema umjetnostima zajednička komponenta ritam. Ples je u svim razdobljima bio praćen glazbom, a iznimke koje potvrđuju to pravilo rijetke su koreografije modernog plesa čiji su koreografi htjeli pokazati svako raskidanje veza s kanonima. Mnogi koreografi unijeli su nove dimenzije u djela velikana glazbe, bilo da je riječ o skladbama koje su prvenstveno zamišljene za ples ili ne, odnosno, bilo da je riječ o skladbama iz njihova vremena ili skladbama nastalim stoljećima ranije. Plesna scena odigrala je i značajnu ulogu za prodor elektroničke glazbe u umjetničke krugove. Usto, osim što su se iz plesne glazbe razvile instrumentalne vrste poput suite, plesna je glazba imala značajan utjecaj na razvoj apsolutne glazbe. S druge strane, postoje i skladatelji, počevši od Lullyja pa sve do Stravinskog i Cagea, koji su odigrali značajnu ulogu za plesnu scenu, ne samo visokom umjetničkom vrijednošću svojih skladbi, nego i inspiriranjem koreografa za nova plesna otkrića.

3. POKRET KAO DIO HOLISTIČKE PEDAGOGIJE

Nakon teorijskoga prikaza suodnosa glazbe i plesa te razvoja toga suodnosa tijekom povijesti, potrebno je pristupiti plesu ne samo kao umjetnosti, nego i kao neizostavnom elementu svakodnevnoga života, koji nerijetko ima ključnu ulogu u razvoju pojedinca još od najranije dobi. U neformalnim kontekstima, ples predstavlja rekreaciju, oslobađanje energije i razvijanje kreativnog potencijala, ali istodobno pomaže pri socijalizaciji. S druge strane, nužno je razmotriti ulogu plesa u formalnom kontekstu odgojno-obrazovnoga procesa, kako u nastavi glazbe, tako i u drugim predmetima/područjima.

3. 1. Uloga plesa i pokreta u cjelovitom razvoju djeteta

Djeca reagiraju na glazbu spontanim pokretima tijela od prvog dana svoga života. Kasnije reagiraju na puls na način da se pokreću u skladu s njim. Neurobiološka istraživanja pokazuju da su složene ritamske sposobnosti rezultat bliske povezanosti slušnog i motoričkog centra u mozgu. Glazba s istaknutim pulsom aktivira motoričko područje, čak i kod manje aktivnog (tzv. *pasivnog*) slušanja. Osim toga, glazba snažno potiče na spontano gibanje, pri čemu značajke glazbe određuju kvalitetu pokreta (Hattori i Tomonaga, 2020). Uz to što ples i pokret djeci dolaze spontano, uvelike doprinose i njihovu razvoju. Osim boljeg fizičkog, socijalnog i emocionalnog razvoja, ples pozitivno utječe i na osnaživanje veza između mentalnog i fizičkog razvoja te doprinosi razvoju kreativnosti. Ples je svakako dobrodošao u učionice, budući da je riječ o aktivnosti za koju ne treba nikakva posebna dodatna oprema i jednako je namijenjen svoj djeci – darovitim učenicima, učenicima s eventualnim poteškoćama u razvoju, kao i takozvanim „prosječnim“ učenicima. Ples obogaćuje nastavu te se može koristiti kao svojevrsna strategija za preusmjeravanje viška energije potencijalno prisutnog kod učenika. Na taj način, ples jednako koristi učenicima kao i učiteljima (Dow, 2010). Aktivnost povezana s plesom i pokretom koja doprinosi fizičkom razvoju djeteta je *kreativni ples*, u okviru kojega djeca osvještavaju načine na koje mogu kontrolirati svoje tijelo. Budući da je riječ o aktivnosti koja se ostvaruje u određenom prostoru, učenici razvijaju svijest o osobnom prostoru i odnosu vlastitog prostora naspram prostora u kojemu plešu, kao i svijest o tome kako poštovati tuđi osobni prostor. Vođeni kreativni ples pomaže djeci razviti nove motoričke vještine i pospješiti one koje su već razvili (Dow, 2010). Osim kontrole tijela, djeca

na taj način razvijaju koordinaciju, razvnotežu, snagu, izdržljivost, fleksibilnost i brzinu. Zanimljiva je činjenica da *sportski ples* dijeli prvo mjesto s plivanjem, kao aktivnost kojom se utječe na transformaciju tijela kod osoba ženskog spola (Ladešić i Mrgan, 2007.)

Uz fizički, nikako se ne smiju zanemariti socijalni i emocionalni razvoj djeteta. Upravo je ples najbolji način za usvajanje socijalnih vještina potrebnih za dobar timski rad (Gilbert, 2002, prema Dowu, 2010). Za vrijeme izvođenja aktivnosti koja podrazumijeva ples i pokret, djeca uče o tome koliko kao pojedinci doprinose grupi i kako iznaći zajedničko rješenje određenom problemu. Sjajna prilika za učenje i razvijanje socijalnih vještina je proces u kojemu djeca slušaju i reagiraju na upute te prate i istražuju što rade drugi dok čekaju svoj red (Dow, 2010). Posebno visok stupanj socijalizacije postiže se prakticiranjem *narodnih plesova* (Ladešić i Mrgan, 2007). U smislu emocionalnog razvoja, ples je odličan medij za učenike koji ne znaju verbalno izraziti svoje osjećaje i doživljaje (Dow, 2010). Kako ples, kao i ostale umjetnosti, uključuje aspekt kreativnosti, logično je da se ista razvija prakticiranjem plesa. Uz to, važno je spomenuti da fizički pokret može potaknuti stvaranje novih stanica u mozgu (Ratey, 2008 prema Dowu, 2010,). Osim što tjelesna aktivnost pozitivno utječe na proces učenja, djelovanjem kinezioloških podražaja čak i osobine ličnosti mogu biti unaprjeđene (Prskalo i Sporiš, 2016). Ako sve navedeno povežemo sa Gardnerovim¹³ *modelom višestrukih inteligencija* možemo uočiti da ples direktno pozitivno utječe na tjelesno-kinestetičku, glazbenu, vizualno-prostornu, interpersonalnu i intrapersonalnu inteligenciju, a indirektno i na lingvističku, matematičko-logičku te prirodnu inteligenciju, što mnogo govori o njegovu utjecaju na cjelovit razvoj djeteta (Slavić, 2010).

3. 2. Zastupljenost pokreta i plesa u alternativnim pedagoškim pravcima

Iako se naziv *holistička pedagogija* pojavio u literaturi tek u sedamdesetim godinama dvadesetog stoljeća, njezini se principi javljaju znatno ranije. Još su pedagozi poput Johanna Heinricha Pestalozzija, Marie Montessori i Rudolfa Steinera isticali bitnost njegovanja emocionalnog, moralnog, psihološkog i duhovnog aspekta u razvoju djeteta. Kako pojam *holizam* označava cjelovitost, holistički pristup nastoji obuhvatiti sve slojeve ljudskoga

¹³ Howard Gardner je američki psiholog koji inteligenciju ne promatra kao jedinstveni konstrukt, nego razlikuje najmanje osam neovisnih *inteligencija* (Slavić, 2010).

postojanja, nasuprot uskom gledanju na ljudske sposobnosti (Miller, 2000). Cilj je ne promatrati učenika isključivo kao budućeg zaposlenika i imati na umu da su sposobnosti, inteligencija, znanja i vještine pojedinog učenika puno složenije no što se mogu prikazati rezultatima testiranja i brojčanim vrednovanjem. Ovakav način poučavanja temelji se na pretpostavci da se svaka osoba može izgraditi te pronaći smisao i svrhu života povezivanjem sa zajednicom, prirodom i duhovnim vrijednostima. Poštovanje prema životu, znatiželja te želja za učenjem, prema ovom principu ne proizlaze iz načina učenja koji znanje klasificira i razdvaja po školskim predmetima, nego povezivanjem i međudjelovanjem s okolinom. Iskustvo igra veliku ulogu u procesu učenja (Miller, 2000). Pritom se može izdvojiti nekoliko bitnih principa holističke pedagogije:

- a. učenike se potiče na međusobnu suradnju umjesto na natjecanje;
- b. učenje se stječe vlastitim iskustvima i događajima iz okoline umjesto iz knjiga;
- c. zapamćivanje činjenica zamjenjuje se zaključivanjem.

Kako je svaka osoba bitna, kao i njen razvoj, ne postoji univerzalni način poučavanja, nego se proces poučavanja i učenja prilagođava individualnim potrebama učenika kako bi se došlo do cilja. Takav način poučavanja zainteresirao je mnoge pedagoge, od onih u javnim školama, do onih koji su poučavali privatno te u alternativnim školama (Miller, 2000). Ogledni primjer holističke pedagogije danas upravo su alternativne škole, među kojima su najpoznatije *Montessori škola*, *Waldorfska škola* i škola internatskog tipa *Summerhill*. Osnivačica Montessorija je gorenavedena Maria Montessori, čija je želja bila pokazati kako je svako dijete sposobno učiti. Slijedom toga, stvorila je program u kojemu je učitelj samo moderator, a učenik uči sukladno svojim preferencijama, putem interakcije s drugim učenicima ili sudjelujući u nekim od ponuđenih aktivnosti unutar učionice. Takav sustav podrazumijeva dobro opremljene učionice u kojima su pomno odabrane aktivnosti primjerene stupnju na kojem se učenici nalaze u tom trenutku. Ulaskom u učionicu, učenik bira u kojoj će aktivnosti sudjelovati i na koji način. Učitelj samo promatra situaciju i daje sugestije tek kad je to nužno, kako bi se kod učenika razvile sposobnosti samoprocjene i samokorekcije, važnih komponenti Montessori pedagogije (Montessori, 2014). Ulazak u takvu učionicu, osim brojnih materijala, rekvizita i osmišljenih igara, podrazumijeva vođenje računa o redu, koordinaciji, koncentraciji i samostalnosti svakog učenika. Dodatnu svijest o različitosti brzine usvajanja kod pojedinih učenika i o individualnim razlikama, potkrepljuje činjenica da su odjeljenja učenika

organizirana po trogodišnjim ciklusima, što znači da su u jednom odjeljenju tri različite generacije učenika. U tom slučaju, mlađi imaju priliku učiti od starijih, što stvara dodatnu razinu učitelj-učenik bez da je ta granica strogo definirana, što u mlađim učenicima budi znatiželju, a stariji dobivaju na osjećaju važnosti.¹⁴

Školu *Summerhill* je 1921. godine osnovao Alexander Sutherland Neill kao otpor vremenu u kojemu prava pojedinca nisu bila poštovana, a u odgoju je ključna bila disciplina koja se postizala kažnjavanjem, a često i zlostavljanjem djece.¹⁵ Slobodu djeteta smatrao je preduvjetom učenja kako biti samopouzdan, ali i tolerantan i obziran prema drugima. Premda se ova škola nalazi u Suffolku, njezini polaznici dolaze i izvan granica Engleske, što ukazuje na kvalitetu. Svaki učenik ima pravo na igru, a pohađa isključivo nastavu koju želi. Takvu organizaciju aktivnosti omogućuje i posjed škole koji je velik, okružen vrtom i šumom namijenjenim za igru i istraživanje. Osim toga, učenici imaju i pristup računalima i umjetnosti, raznim radionicama, ali mogu i samo na bilo koji drugi način biti kreativni ili se zabavljati s prijateljima. Također, sukladno kapacitetu dopuštaju posjetiteljima da dođu promatrati njihov način rada (Kosi, 2020).

Sa željom da pomogne djeci na zdrav, harmoničan i plodonosan način razviti njihove sposobnosti, Rudolf Steiner je razvio pedagoške metode na kojima se zasniva Waldorfska škola. Zadatak je učitelja, prema tim metodama, reducirati nepoželjna ponašanja učenika, a pružiti mu uvjete za razvoj koji su u skladu s njegovom osobnom prirodom. To nipošto ne znači da se učenika treba ukalupiti, nego naprotiv, pomoći mu u razvijanju njegove individualnosti i sudjelovati u njegovu pronalasku istinskog sebe. Tijelo, um i duša njeguju se kao tri važne čovjekove sastavnice. S obzirom na to da je dio obrazovanja osloboditi duh svakog pojedinca, kako bi u punom sjaju bio dio svijeta koji ga okružuje, temeljni zadatak škole vježbati je to oslobađanje (Edmunds, 2012). Jedan od obveznih predmeta koji u Waldorfskim školama zauzima posebno mjesto, svakako je *euritmija*. Riječ je o posebnoj vrsti pokreta koji predstavlja metodu neverbalne komunikacije, točnije, metodu komunikacije putem pokreta. Svako slovo i glas imaju svoju određenu gestu, a izvoditi se, osim uz čitanje teksta i glazbu, može i u tišini.

¹⁵ <http://www.summerhillschool.co.uk/an-overview.php>, pristupljeno 22. studenog 2020.

„Pokret je neizostavni dio nastave u Waldorfskim školama. Na početku nastave učenike se pokretima cijelog tijela uvodi u nastavni proces. Kasnije se ti pokreti postupno smanjuju sve do mikropokreta, a krajnji je cilj potaknuti misaoni pokret“ (Acman i Doutlik, 2016, str. 8). Steiner (2012) je uvjeren da svaki izgovoreni glas u zraku tvori određeni oblik koji ne možemo vidjeti, ali ga zato putem pokreta možemo učiniti vidljivim. Euritmiju naziva „gimnastikom duše“ i istovremeno ju strogo odjeljuje od obične gimnastike jer je u ovom slučaju euritmija vrsta umjetnosti. Uobičajena gimnastika pomaže učeniku osvijestiti prostor i odnos tijela i prostora. S druge strane, vrstu pokreta u euritmiji određuje ono što se osjeti u tijelu prilikom slušanja određenog zvuka. Pritom je pokret manifestacija unutarnjeg stanja čovjeka i u skladu je s načinom na koji tijelo funkcionira. „Vanjski pokret neizostavno potiče intrinzični intelektualni pokret koji je prijeko potreban za daljnje razvijanje logičkog i kauzalnog mišljenja“ (Acman i Doutlik, 2016, str. 8). Zbog toga, Steiner smatra da je jedino gimnastika koja je ujedno i umjetnost, odnosno ona koja potječe iz čovjekove unutrašnjosti, vrijedna. Štoviše, uvjeren je da starogrčka gimnastika potječe od umjetnosti, a kao dokaz navodi da skulpture ljudi iz tog razdoblja zauzimaju poze koje su dio euritmije (Steiner, 2012).

Bez obzira na to što pokret u ostalim alternativnim školama nije toliko elaboriran i organiziran unutar zasebnog predmeta kao što je to euritmija u Waldorfskim školama, on svakako igra važnu ulogu. Montessori (1966) tako prikazuje ljudsko tijelo kao međudjelovanje 'crvenog čovjeka' i 'bijelog čovjeka'. Unutar tog prikaza 'crveni čovjek' simbolizira krvožilni sustav dok je 'bijeli čovjek' simbol za živčani sustav. Krvožilni sustav omogućuje dovod hrane i kisika do svih vitalnih organa, dok živčani sustav putem osjetilnih organa prenosi i skuplja podražaje iz vanjskoga svijeta. Simbolično se može reći da krvožilni sustav hrani tijelo, dok živčani hrani duh. Iako svaki od tih dvaju sustava djeluje zasebno, oba su prijeko potrebna za funkcioniranje. Važnu ulogu u zaštiti živčanog i krvožilnog sustava igraju mišići, a osim toga, oni čine i velik dio ljudskoga tijela, oblažući kostur i dajući mu potporu. Upravo su mišići zaduženi za svaku aktivnost koja je vidljiva u svijetu izvan samoga tijela, a kako su opskrbljeni krvožilnim sustavom te pokrenuti živčanim sustavom, čine i njihovo jedinstvo (Montessori, 1966). Fizička aktivnost povećava broj neuroprijenosnika u mozgu, čija viša razina održava balans te pospješuje sposobnost koncentracije i kontrole živčanih impulsa (Ratey, 2008). Pokret je zbog toga izuzetno bitan za fizičko zdravlje pojedinca. Ako se u pokret uvede igra koja se izvodi u ugodnom okruženju, to iznimno povoljno utječe na mentalno zdravlje.

Naspram uobičajene tjeleovježbe, ovdje se prednost daje obavljanju praktičnih zadataka poput čišćenja cipela, čišćenja poda, slaganja stolaca ili unošenja namještaja. Takva vrsta pokreta ne umara mišiće, a održava ih aktivnima. Osim toga, navedene aktivnosti nisu rezultat gibanja samog za sebe, nego imaju neki smisao i lako je vidjeti rezultat takvih radnji. Kao što životinja u divljini svoje funkcije vježba bivanjem u njoj, tražeći si hranu i sklonište, tako i dijete u razredu koji je dobro opremljen može razvijati kompetencije obavljanjem raznih zadataka koji su dio svakodnevnog života. Svako kretanje prostorom i rukovanje predmetima, prilika je za naučiti nešto novo. Čak i u Montessori vrtićima, djeca imaju namještaj koji je po njihovim mjerama i koji mogu koristiti kako bi bili spremni na život koji ih čeka kad odrastu (Montessori, 1966).

Uz alternativne učionice, pokret u sklopu holističke pedagogije svakako je dobrodošao i u klasične učionice. Aktivno učenje podrazumijeva učenje „glavom, srcem i rukama“, a pokret i emocionalni doživljaj jačaju volju djeteta i dovode do uključivanja kognitivnih funkcija (Acman i Doutlik, 2016). Uvođenje pokreta u učionice doprinosi tijelima i umu učenika. Jedan od problema današnjice svakako je i pretilost te općenito odsustvo fizičke aktivnosti kod djece, a pokret u nastavi jedan je od koraka koji su dio borbe protiv toga. Još bitnije, pokret utječe na povećanje aktivnosti mozga te tako pospješuje koncentraciju učenika, čime oni lakše i motiviranije obavljaju kompleksne zadatke. Ono od čega učitelji strahuju, svakako je nemogućnost djece da se nakon fizičke aktivnosti vrate obavljanju mentalnih zadataka i da će biti teško vratiti njihovu pažnju. Međutim, ako se te aktivnosti spretno uvedu u rutinu i dinamiku svakodnevnoga poučavanja, učenici će vrlo brzo biti sposobni prebaciti se s pokreta na slušanje, kao što to običavaju i u drugim aktivnostima koje inače obavljaju (Reilly, Buskist i Gross, 2012). Uz navedeno, rezultati brojnih istraživanja iznose dobrobiti fizičke aktivnosti u vidu pozitivnog utjecaja na „pamćenje, koncentraciju i ponašanje (učenika) u razredu“ (Ratey, 2008, str. 22). Neaktivnost učenika koja je dulja od dvadeset minuta uzrokuje manjak glukoze i kisika u mozgu, a time smanjuje mogućnosti održavanja fokusa, shvaćanja i pamćenja gradiva. U tom smislu, korištenje pokreta u nastavi može značiti i uštedu vremena (Reilly, Buskist i Gross, 2012). Učenici koji su u punoj koncentraciji, oni koji su motivirani, prije će obaviti svaki zadatak, što oslobađa dodatni prostor za druge aktivnosti do kojih u suprotnom ne bi došlo.

3. 3. Pokret i ples u okviru *Euritmike* Emilea Jaques-Dalcrozea

O Steinerovoj euritmiji već je bilo govora u tekstu, no bitno je razlikovati euritmiju Waldorfske pedagogije od Dalcrozeove euritmike. Emile Jaques-Dalcroze švicarski je skladatelj i glazbeni pedagog. Najistaknutija skladateljska djela su mu solopjesme, ali skladao je i orkestralna, komorna, glasovirska, vokalna te didaktička djela.¹⁶ Tokom studiranja u Parizu, Dalcroze je uz kompoziciju studirao i glumu. Najkraće rečeno, Dalcrozeova euritmika ili samo „euritmika“, kako će se nazivati dalje u tekstu, skup je igara kojima se putem fizičkog pokreta stječu znanja o glazbi (Ristow, 2006). S obzirom na promišljenost i razvijenost ovih igara, može se reći da je euritmika cjelovita glazbeno-pedagoška metoda. Tri glavna područja kojima se odlikuje Dalcrozeovo poučavanje glazbe su euritmika/ritmika, *solfeggio* i improvizacija. Euritmika podrazumijeva odgovor na glazbu pokretom te doprinosi razvoju senzibilnosti, koordinacije, a svakako i pažnje. *Solfeggio* se, prema Dalcrozeu, odnosi na zapisivanje glazbe koja je reproducirana, a improvizacija je, kao krunska aktivnost, služila učenju govorenja glazbenog jezika. Glazba se improvizirala na pokrete učenika/studenata i izvodila na brojne euritmijske vježbe (Ristow, 2006). Euritmika objedinjuje vježbe sluha i improvizaciju, što obuhvaća razvoj unutarnjega sluha, osjećaja za ritam te kreativnog izraza, što je srž muziciranja (Juntunen, 2002). Dalcroze bi donio na prvi sat jednu glazbenu temu, koju bi sa studentima „prošao“ kroz sva tri područja. Prvo bi skladbu pratili pokretom, zatim zapisali i na kraju improvizirali na nju. Tako bi kroz tri sata studenti glazbeno djelo mogli osjetiti u tijelu, vidjeti kako izgleda na papiru, ali i napraviti vlastitu glazbu koristeći temu s početka sata (Ristow, 2006).

Uz razvijanje euritmike, Dalcroze je poseban interes pokazao prema *Delsarte metodi*, čiji je osnivač François Alexandre Nicolas Chéri (Ristow, 2006). Temelj metode bio je, prije svega, dobro vladati svojim tijelom, a bila je od pomoći scenskim umjetnicima (Kirby, 1972). Dalcroze 1892. godine postaje profesor *solfeggia* na ženevskom konzervatoriju. Iako ondje biva zadovoljan stupnjem na kojemu su studenti poznavali glazbu na intelektualnoj razini te činjenicom da posjeduju zavidne tehničke vještine sviranja, uočio je da njihovim izvedbama nedostaje ekspresivnosti. Budući da je Dalcroze bio pobornik Delsarteovih metoda, odlučuje eksperimentalno uvesti pokret u poučavanje *solfeggia*. Dodatna znanja i spoznaje, koje su

¹⁶<https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=28749>, pristupljeno 7. siječnja 2021.

neupitno utjecale na oblikovanje metode, stekao je još za vrijeme studiranja teorije i kompozicije s Matthisom Lussyjem, koji je poznat po svojim teorijama o izražajnom sviranju o kojima je objavio i nekoliko knjiga. Razvijanju metode pomoglo je i što je Dalcrozeova majka bila učiteljica koja je slijedila Pestalozzijevu pedagogiju pa je tako od najranije dobi bio izložen principu da se uči iz iskustva, putem pokušaja i pogrešaka, te da apstraktnom znanju uvijek treba prethoditi osobni doživljaj (Ristow, 2006).

Ubrzo nakon rada sa studentima, Dalcroze svoju novu metodu provodi i sa djecom. Tako uočava iznimno dobre rezultate jer djeca najviše tijelom reagiraju na glazbu, odnosno njihov odgovor pokretom je način na koji oni organiziraju glazbu. Osjećaj za ritam tako se kod djece nesvjesno razvija kad osjetilna percepcija potakne fizičku reakciju pokretom. Dalcroze je smatrao da je za manjak osjećaja za ritam u glazbi zaslužan nedostatak osjećaja za ritam u tijelu općenito, a problem se rješava dovođenjem tijela i unutarnjeg doživljaja u harmoniju. Sljedeći tu misao, glavna je svrha osvijestiti djeci prvenstveno ritam u njima samima, a tek zatim ih voditi do stupnja kad su sposobni integrirati te ritmove koje su osvijestili u pjevanje ili sviranje. Učitelj je zadatak usmjeravati prirodne mogućnosti izražavanja ritma kod djece te poistovjetiti isti s ritmom u glazbi (Juntunen, 2002).

Aktivnosti koje se koriste u sklopu euritmije mogu biti razne. Neke od njih su: priča kroz pokret, igre pjevanja, plesovi u paru, sviranje na glazbalima, upotreba rekvizita, *tjeloglazba*, gestikuliranje, razne grimase, ali i relaksacija. Osim što relaksacija pruža fizički odmor, ima i značajan utjecaj na senzornu integraciju (Juntunen, 2002). Naime, zamišljanje slike i osjećaja pokreta može aktivirati živčani sustav i tako doprinjeti lakšem izvođenju istoga u budućnosti (Cardillo, 2016). Dalcroze ni u kojem pisanom obliku nije odredio koje točno aktivnosti bi učitelj trebao provoditi. Jedna od misli vodilja je da se sat zamišlja kao umjetnička kompozicija u kojoj je učitelj je slobodan iznjedrati vlastite strukture vježbi. Originalne igre poput praćenja, brze reakcije, zamjene, jeke i kanona, koje je Dalcroze koristio, samo su neke od potencijalnih. Zadatak svakog učitelja je da po uzoru na njih smisli vlastite svrsishodne aktivnosti (Juntunen, 2002). Osim koračanja u tempu kako bi se osjetio puls, ne postoje ni točno određeni pokreti koji se koriste u procesu poučavanja. S druge strane, izričito se izbjegavaju stereotipni i generički pokreti, a poziva se na individualnost, čime dolaze do izražaja i različiti karakteri učenika.

Takav način nastave možemo zateći u bezbroj varijanti, a svim varijantama zajedničko je sljedeće:

- koristeći čitavo tijelo kao instrument, glazba se integrira fizičkim pokretom;
- kvaliteta pokreta igra ključnu ulogu u učenju glazbe;
- muziciranje se promatra iz široke perspektive;
- uči se osnaživanjem veze između tijela i uma (Juntunen, 2002).

Prateći Dalcrozeovu sveukupnu djelatnost, možemo zaključiti kako je Dalcrozeova svestranost i izloženost velikim idejama znatno doprinijela njegovu uspjehu u stvaranju novoga sustava učenja glazbe i o glazbi. Prva akademska godina u kojoj je proveo novu metodu bila je 1903./1904., nakon čega se metoda iznimno brzo razvijala i napredovala te je naposljetku 1906. godine bila predstavljena javnosti u onom obliku u kojem je i danas pozanajemo (Ristow, 2006). Dalcroze 1914. godine osniva i Institut Jacques-Dalcroze u Ženevi, a danas se euritmika proširila po cijelom svijetu. FIER (eng. *The International Federation of Eurhythmic Teachers*) broji udruženja učitelja euritmike u mnogim zemljama – od Švicarske do Australije. Unutar udruženja, pedagozi prenose jedni drugima savjete, znanja i vještine, a nude i mogućnost pohađanja raznih edukacijskih programa.¹⁷ Euritmika je danas jednako važna za poduku glazbe i o glazbi, kao i za poduku raznih grana izvođačke umjetnosti, a popularno je i korištenje euritmike u terapijske svrhe (Gill, 2016). Dalcroze je u teoriji i praksi anticipirao *multisenzoričku integraciju* koju su neuroznanstvenici otkrili više od pola stoljeća nakon što ju je on provodio sa svojim učenicima i studentima. Njegova metoda zasniva se na svijesti o tijelu, prisutnosti i koncentraciji u datom trenutku i na utjelovljenju apstraktnoga, što su sve sastavnice moderne neurološke terapije glazbom, osnovane 1990. godine (Altenmüller i Scholz, 2016).

¹⁷<https://www.fier.com/eurhythmic-associations>, pristupljeno 21. studenog 2020.

4. PEDAGOŠKA PRIMJENA PLESA I POKRETA U NASTAVI GLAZBE

4. 1. Ples i pokret u kurikulumu i udžbenicima za nastavu glazbe

Jedan od temeljnih dokumenata na kojem počiva nastava Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti je *Kurikulum za nastavni predmet Glazbene kulture za osnovne škole i Glazbene umjetnosti za gimnazije u Republici Hrvatskoj* (MZO, 2019). Uz kurikulum kao zakonsku osnovu za izvođenje nastave, jedno od glavnih sredstava za njezinu realizaciju su udžbenici i njima pripadajuća pomoćna nastavna sredstva, koje koriste učitelji/nastavnici kao i učenici. S obzirom na to, u ovom će potpoglavlju biti predstavljena zastupljenost plesa i pokreta u kurikulumu te u odabranim udžbenicima za Glazbenu kulturu i Glazbenu umjetnost.

4. 1. 1. Zastupljenost plesa i pokreta u kurikulumu

Prema kurikulumu nastavnih predmeta Glazbena kultura i Glazbena umjetnost (MZO, 2019), kao svrha predmeta navedeno je poticanje i unaprjeđivanje učenikovog estetskog razvoja, poticanje učenika na kreativnost, razvoj učenikovih glazbenih sposobnosti i interesa. Dokument, između ostalog, upućuje učitelja/nastavnika na vođenje otvorenog i prilagodljivog procesa poučavanja i učenja koji se odlikuje metodičkim i didaktičkim pluralizmom. Glavna svrha predmeta stvoriti je aktivnog konzumenta kulture koji, bilo u ulozi publike ili stvaratelja kulture/umjetnosti, doprinosi svojoj zajednici.

Ples i pokret u užem i u širem smislu vezani su uz sva četiri načela predmeta. Prema *psihološkom načelu*, koje ostvaruje učenikovu potrebu za kreativnim izrazom u svrhu produblivanja vlastitog odnosa s glazbom, plesanje je jedna od mogućih aktivnosti kojom učenici mogu iskazati svoje emocije prema određenoj glazbi. Osim što ples može biti aktivnost u nastavi, na satu se mogu promatrati i analizirati plesne izvedbe. Ukoliko se učenici potaknu na izražavanje vlastitih stavova o izvedbi, zadovoljeno je *kulturno-estetsko načelo*. Prema *načelu sinkroničnosti*, glazba se promatra sa svih aspekata. Budući da je nezanemariv dio glazbe koju poznajemo plesna glazba, postaje jasno da je ples aspekt koji se ne bi trebao zanemariti u procesu učenja i poučavanja glazbe. Kao posljednje načelo navedeno je *načelo interkulturalnosti*. Na listi UNESCO-ve nematerijalne baštine nalaze se plesovi poput *lakalake*,

plesa s maskama zajednice Drametse, tanga, flamenka, rebetike, koji ujedno predstavljaju i različite glazbene prakse¹⁸ koje su itekako dobrodošle u nastavi Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti.

Predmeti Glazbena kultura i Glazbena umjetnost strukturirani su u tri domene koje se međusobno nadopunjuju. Domene su redom: *Slušanje i upoznavanje glazbe, Izražavanje glazbom i uz glazbu* i *Glazba u kontekstu*. Odgoj i obrazovanje u sklopu Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti odvijaju se u pet ciklusa. Prelaskom na više cikluse predlaže se manja zastupljenost domene *Izražavanje glazbom i uz glazbu*, a veća zastupljenost domene *Glazba u kontekstu* (MZO, 2019).

Ishodište domene *Slušanje i upoznavanje glazbe* je aktivnim slušanjem glazbe upoznati glazbene sastavnice te pomoću njih naučiti vrednovati određeno glazbeno djelo (MZO, 2019). Osim toga, cilj je upoznatim glazbenim djelima probuditi u učenicima želju za traženjem novih glazbenih djela. Ovoj domeni se, prema planu, posvećuje jednako pažnje tijekom svih pet obrazovnih ciklusa. Prvi odgojno-obrazovni ciklus podrazumijeva nastavu Glazbene kulture u prvom i drugom razredu osnovne škole. Ishodište nastave za vrijeme ovog ciklusa je doživljaj glazbe pa se pažnja usmjerava na glazbeno iskustvo učenika i zbližavanje učenika s glazbenom umjetnosti. U odgojno-obrazovnim ishodima i sadržajima za ovaj ciklus navedene su dvije stvari koje se odnose pokret i ples. Pokret u vidu pljeskanja i koračanja se preporučuje kao sredstvo usvajanja pojmova metar i doba. Osim toga, preporuka je i da učitelj posjeti s učenicima neki glazbeno-kulturni događaj. Moguće je kao takav događaj izabrati neki koji sadržava ples.

Nastavu Glazbene kulture u trećem, četvrtom i petom razredu osnovne škole čini drugi odgojno-obrazovni ciklus. Nakon što je u prvom ciklusu cilj bio zbližavanje učenika s glazbom, cilj drugog ciklusa postaje izoštravanje sluha učenika. Glazbeni oblik postaje nova sastavnica s kojom se učenici susreću. Ponovno je jedna od preporuka posjećivanje nekog glazbeno-kulturnog događaja za sve razrede koji podrazumijevaju drugi ciklus, a pljeskanje i koračanje uz slušanje glazbe vrste su pokreta kojima se u trećem i četvrtom razredu osvještava metar i doba, ali tijekom ovoga ciklusa i predočava razlika između dvodobnosti i trodobnosti. Za peti

¹⁸ <https://ich.unesco.org/en/lists?text=&multinational=3&display1=inscriptionID#tabs>, preuzeto 21. travnja 2021.

razred unutar domene *Slušanje i upoznavanje glazbe* nije navedena ni jedna vrsta pokreta kao preporuka za ostvarivanje odgojno-obrazovnih ishoda.

Treći odgojno-obrazovni ciklus Glazbene kulture čine posljednja tri razreda osnovne škole. Tijekom ovoga ciklusa, učenici će se upoznati s različitim izvođačkim sastavima, vrstama glazbe, glazbeno-scenskim vrstama, glazbeno-stilskim razdobljima, pojedinim pravcima glazbe 20. i 21. stoljeća, popularnim žanrovima i *crossoverom*. Glazbeno-scenske vrste podrazumijevaju operu, balet i mjuzikl, u čijem kontekstu ima prostora za upoznavanje s plesnom umjetnosti. U baletu i mjuziklu ples se podrazumijeva, a postoje i opere koje su obogaćene baletima. Jedna od preporuka za ostvarenje odgojno-obrazovnih ishoda je opisivanje povezanosti glazbe i drugih umjetnosti u operi, opereti, mjuziklu i baletu. Posljednja dva ciklusa, četvrti i peti, ostvaruju se u sklopu Glazbene umjetnosti, odnosno nastave glazbe u srednjoj školi. Domena *Slušanje i upoznavanje glazbe* u ovom se ciklusu isprepliće s domenom *Glazba u kontekstu* s ciljem osvještavanja slušnih iskustava u kulturnom te društveno-povijesnom kontekstu. Kao i u prethodnom ciklusu, nema preporuka za fizički pokret vezano uz slušanje i upoznavanje glazbe.

Sveobuhvatan doživljaj glazbe, koji potiče kreativnost te razvoj glazbenih sposobnosti, ostvaruje se unutar domene *Izražavanje glazbom i uz glazbu* (MZO, 2019). Taj se doživljaj ostvaruje glazbenim aktivnostima, od kojih je jedna pokret uz glazbu. Glazbene aktivnosti, koje su kvalitetno provedene, trebale bi prerasti u izvannastavne aktivnosti, odnosno izborne i fakultativne predmete, od kojih su samo neke plesne skupine i folklorni ansambli.

Uz izvođenje brojalica, pjesmica i pjesama prilagođenim uzrastu učenika, prema kurikulumu je preporuka u nižim razredima osnovne škole izvoditi i glazbene igre. Predloženi pokreti uz glazbu za razrednu nastavu su tradicijski plesovi, slobodne plesne strukture, društveni plesovi te suvremeni ples. Također, u kurikulumu se kao alternativa sviranju, ali i uz sviranje, navodi preporuka izvođenja tjeloglazbe, što je svojevrstan oblik pokreta uz stvaranje zvukova vlastitim tijelom tretirajući kao udaraljkaški instrument. Internaliziranje sastavnica glazbe može se ostvarivati i pokretom na glazbena djela koja se slušaju u nastavi, uzimajući u obzir kvalitete sastavnica glazbe koje su prisutne. Osim praćenja sastavnica glazbe pokretom, kao preporuka kurikulumu navedeno je i osmišljavanje vlastitih koreografija na upoznata glazbena djela.

Domena *Glazba u kontekstu* nadopuna je prethodnima te se s njima isprepliće ovisno o odgojno-obrazovnom ciklusu (MZO, 2019). U prvom, dugom i trećem ciklusu ostvaruje se u okviru *Slušanja i upoznavanja glazbe* te *Izražavanja glazbom i uz glazbu*, dok je u četvrtom i petom ciklusu komplementarna *Slušanju i upoznavanju glazbe*. Za nastavu Glazbene kulture ishod ove domene je prepoznavanje različitih uloga glazbe, od kojih je jedna i plesna. Od trenutka kad Glazbena kultura postaje predmetna nastava, to jest od četvrtog (ili eventualno petog) razreda, tome se pridodaje i prepoznavanje obilježja drugih umjetnosti u hrvatskoj tradicijskoj glazbi. Upoznavanje glazbe se kreže od užeg prema širem području pa se tako u četvrtom razredu obraća pažnja na obilježja tradicijske glazbe lokalne zajednice, a do osmog se razreda upoznavanje može proširiti sve do glazbe (i kulture) geografski udaljenih naroda, što svakako, bez iznimke, uključuje i ples. Ishod ove domene u okviru nastave Glazbene umjetnosti je upoznavanje s glazbom u autentičnom, prilagođenom i virtualnom okružju te povezivanje glazbene umjetnosti s drugim umjetnostima (MZO, 2019).

4. 1. 2. Zastupljenost plesa i pokreta u udžbenicima Glazbene kulture i umjetnosti

Glazbena kultura od prvog do trećeg razreda osnovne škole odvija se u sklopu razredne nastave. Bez obzira na to što nisu pregledani svi postojeći udžbenici, određeni se zaključci mogu izvesti iz analiziranih udžbenika, a to su:

- *Glazbeni krug* (Ambruš-Kiš, Janković i Mamić, PROFIL Klett, 2020);
- *Nina i Tino* (Sikirica, PROFIL Klett, 2020);
- *Razigrani zvuci* (Jandrašek, Ivaci, Školska knjiga, 2020).

Zajedničko obilježje svih triju udžbenika je navođenje učenika na praćenje pokretom pojedinih skladbi namijenjenim pjevanju ili slušanju, izvođenje tjeloglazbe, kao i praćenje doba koračanjem. Tjeloglazba, koja se izvodi prema točno određenoj shemi, prikazana je u udžbeniku *Razigrani zvuci 2* uz pjesmicu *Dok mjesec sja*. U svim se udžbenicima pokretom prate i određene sastavnice glazbe, pri čemu je *Glazbeni krug* u prednosti po raznolikosti sastavnica. Već u *Glazbenom krugu 1* namijenjenom prvom razredu, uz slušanje se pokretom prate dinamika, melodija, ali i glazbeni oblik, dok se praćenje mjere pokretom pojavljuje u *Glazbenom krugu 3*. U udžbeniku *Nina i Tino* predlažu se aktivnosti kojima se pokretom prati dinamika, a u *Razigranim zvucima* tempo i tonska visina. Udžbenik *Nina i Tino 1* upućuje na

pantomimu uz skladbu *U pećini gorskog kralja* Edvarda Griega te glazbenu dramatizaciju skladbe *Le Piccadilly* Erika Satieja. Slično tome, u *Razigranim zvucima 2* je uz pjevanje pjesme *Molba gljive muhare* Marije Matanović predloženo osmišljavanje pokreta koji prate tekst. Od konkretnih plesova, u udžbenicima *Glazbeni krug* te *Nina i Tino* pojavljuje se plesanje u kolu, u potonjem se dodatno pojavljuje i valcer, dok je u *Razigranim zvucima* predloženo i plesanje *ungareske*. Iz teorijske perspektive (učenje o plesu), jedna od nastavnih jedinica prikazanih u izvedbenom planu i programu *Glazbenog kruga 3* su i *Plesačke škole*. Glazbeni primjeri kojima je jedinica potkrijepljena su Boccherinijev *Menuet*, Straussov *Radetzkyjev marš* i Serrin *Diva Dance*.

U okviru predmetne nastave Glazbene kulture (četvrti/peti – osmi razred), analizirani su sljedeći udžbenici:

- *Glazbeni krug: Glazbeni krug 4* (Janković, Stojaković i Ambruš-Kiš, Profil Klett, 2021), *Glazbeni krug 5 i 6* (Ambruš-Kiš, Matoš i sur., Profil Klett, 2020), *Glazbeni krug 7* (Amruš-Kiš, Janković i sur., Profil Klett, 2020), *Glazbeni krug 8* (Ambruš-Kiš, Seletković i Šimmunović, Profil Klett, 2021);
- *Allegro: Allegro 4* (Banov, Brđanović i sur., Školska knjiga, 2021), *Allegro 5* (Banov, Dvořak i sur., Školska knjiga, 2019), *Allegro 6* (Banov, Dvořak i sur., Školska knjiga, 2020), *Allegro 7* (Brđanović, Banov i sur., Školska knjiga, 2020) i *Allegro 8* (Banov, Brđanović i sur., Školska knjiga, 2021).

Kao i u nižim razredima, najveći se broj aktivnosti svodi na plesanje uz pjevanje i slušanje, tjeloglazbu te praćenje tempa, melodije i dinamike pokretom. Uz to, u udžbeniku *Glazbeni krug* za četvrti razred jedna od aktivnosti povezana je s emotivnom komponentnom glazbe pa se tako uz slušanje *Spiegel in Spiegel* Arva Pärta preporučuje izražavanje emocija pokretom. Nadalje, u udžbenicima *Glazbeni krug* prisutan je i niz aktivnosti vezan uz hrvatske tradicijske plesove, ali i tradicijske plesove drugih naroda. Tako je u petom razredu, uz obradu tradicijske glazbe Istre i Primorja, predloženo plesanje *Šete paši*, u sedmom plesovi *krakowiak* i sirtaki, a u osmom *Tzadik Ka'Tamar*. Posebna vrsta pokreta pristuna je u sedmom razredu gdje se uz nigerijsku pjesmu *Funga alafia* uči znakovni jezik te se preporučuje izvesti ga uz pjevanje. Plesovi koji su preporučeni za plesanje u udžbenicima *Allegro* su polka, *Pod mostec*, samba, dječji tradicijski ples, a u osmom razredu uz obradu pjesme *Rock Around The Clock* pojavljuje se i plesanje *rock-and-rolla*. Teorijska znanja o plesovima u udžbenicima su

uglavnom vezana uz tradicijsku glazbu hrvatske i glazbe svijeta. Uz skladbu *Let's Twist Again* Kalla Manna i Davea Appellia u udžbeniku *Allegro 7* su iznesene i osnovne informacije o plesu *twist*. Također su prisutne i informacije o nekim poznatijim plesovima poteklih iz europskih zemalja.

Udžbenici za Glazbenu umjetnost koji su analizirani i uspoređeni su :

- *Glazbeni susreti: Glazbeni susreti 1* (Ambruš-Kiš, Perak Lovričević i Ščedrov, Profil Klett, 2020) , *Glazbeni susreti 2* (Perak Lovričević, Ščedrov i Ambruš-Kiš Profil Klett, 2020), *Glazbeni susreti 3* (Ščedrov , Perak Lovričević i Ambruš-Kiš, Profil Klett, 2020) i *Glazbeni susret 4* (Ščedrov , Perak Lovričević i Ambruš-Kiš Profil Klett, 2021);
- *Glazbena umjetnost: Glazbena umjetnost 1* (Medenica, Školska knjiga, 2019), *Glazbena umjetnost 2* (Medenica, Školska knjiga, 2020), *Glazbena umjetnost 3*(Medenica, Palić-Jelavić, Školska knjiga, 2020), *Glazbena umjetnost 4* (Palić-Jelavić, Medenica, Školska knjiga, 2021).

Zajedničko im je da ni jedan ne obiluje aktivnostima koje uključuju fizički pokret, ali u svakome od njih prisutna je glazba povezana s plesom, a ponekad i informacije vezane uz određene plesove.

Već pri prvim stranicama udžbenika *Glazbeni susreti 1* nabrojani su neki plesovi plemenskih zajednica. Konkretnije, ples afričkog plemena Bušmana, tradicijski ples indijanskog plemena Comancha te ples Aboridžina iz Australije. U istom udžbeniku, u poglavlju o srednjem vijeku, spominju se i plesovi saltarelo, estampida i *trotto*. Uz to, jedan od glazbenih primjera je i balet *Orašar* Petra Ilića Čajkovskog. Jedini ples koji se spominje u *Glazbenim susretima 2* je menuet, prilikom obrade složene trodijelne pjesme. Situacija se mijenja u *Glazbenim susretima 3* gdje je navedena nezanemariva količina plesne glazbe:

- Chopinov *Valcer u cis molu*;
- *Mazuka za Sofiju Jelačić* Vatroslava Lisinskog;
- Straussova *Amen polka*;
- Griegovi *Norveški plesovi*;
- Dvořákovi *Slavenski plesovi*.

Među odabranim djelima skladatelja Camilla Saint-Saënsa navedena je i skladba *Mrtvački ples* (fr. *Danse Macabre*), uz što je napisano nekoliko rečenica o praksi plesanja istoimenog plesa. Kao najpoznatiji baleti iz razdoblja romantizma istaknuti su *Labuđe jezero*

Čajkovskog te *Coppelia* Delibesa. Spomenuta je i koreografirana verzija *Preludija za poslijepodne jednog fauna* Claudea Debussyja.

Udžbenik *Glazbeni susreti 4* obrađuje glazbu 20. i 21. stoljeća. Od glazbe vezane uz ples, najveći je naglasak stavljen na balet 20. stoljeća. Autorice balet *Posvećenja proljeća* ističu kao glazbenu revoluciju, a kao ostale značajne balet navode Prokofjev *Romeo i Julija* te Lhotkin *Đavo u selu*. Jedan od zadataka za učenike za *Posvećenje proljeća* je usporediti koreografiju Vaclava Nižinskog i Pine Bausch. Osim o baletu, u udžbeniku su iznesene i osnovne informacije o suvremenom plesu pri čemu su kao značajne uloge istaknute Isadora Duncan i Loie Fuller. Od tradicijskih plesova spominju se samba kao argentinski ples te *danzon* kao plesni stil s Kube. Glazbeni žanrovi koji su povezani s plesom i „plesnjacima“ su *swing* i *ragtime*.

Glazbena umjetnost za prvi razred gimnazije uz naslov *Mjera i takt* nudi ritamske obrasce za ples valcer, mazurku, habaneru, galop i polku. U sklopu podnaslova *Glazba starih civilizacija*, u profesionalne glazbenike ubrojani su i plesači. Isti udžbenik za drugi razred opisuje plesno porijeklo barokne suite, pri čemu su nabrojani plesovi: *allemande, courante, gigue, bourre, menuet* i *gavota*.

Slično kao u *Glazbenim susretima 3*, udžbenik *Glazbena umjetnost 3* sadrži više informacija o plesu od udžbenika za prethodne razrede. Malo jasnije od *Glazbenih susreta* opisuje uporabu stiliziranih plesova za vrijeme romantizma. Nabrojani su i najčešći plesovi koje su skladatelji stilizirali uz glazbene primjere koji se mogu vidjeti u tablici (tablica 1). Tekstom ispod naslova *Balet*, koncizno je opisan povijesni razvoj baleta, spomenuta je praksa uklapanja baleta u opere, ali i razvoj baleta u Hrvatskoj.

PLES	DJELO U KOJEM SE POJAVLJUJE
Čardaš	Johann Strauss mlađi: Šišmiš
Cancan	Johann Offenbach: Orfej
Mazurka	Petar Ilić Čajkovski: Labuđe jezero
Poloneza	Petar ilič Čajkovski: Evgenij Onjegin
polka i furijant	Berich Smetana: Prodana nevjesta Antonín Dvořák: Slavenski plesovi
Trepak	Petar Ilić Čajkovski. Orašar
Valcer	Johann Strauss mlađi: Šišmiš Petar Ilić Čajkovski: Valcer cvijeća

Ponešto o baletu našlo se i u *Glazbenoj umjetnosti 4* pri čemu se ističe važnost djelovanja Sergeja Djagileva te njegove suradnje sa Stravinskim. Kao najvažniji baleti Stravinskog istaknuti su *Petruška* i *Žar ptica*, a od baleta ostalih skladatelja istaknuti su Lhotkin *Đavo u selu* Baranovićevo *Licitarsko srce*. U kontekstu djela *Klasična simfonija* Sergeja Prokofjeva, spominje se gavota kao ples.

Iz svega navedenog vidljivo je kako u kurikulumu, kao i u analiziranim udžbenicima ples i pokret nisu zapostavljeni. Istaknuta je njihova uloga u opažanju i razumijevanju glazbenih sadržaja, njihov kontekst uglavnom u tradicijskoj glazbi, a prisutni su i kao sredstvo za razvijanje kreativnosti učenika. Iako u idealnim uvjetima nije teško zamisliti još razrađenije aktivnosti vezane uz ples i pokret, s obzirom na skromnu satnicu predmeta zbog koje se ne može puno toga obraditi detaljno, može se zaključiti da je ipak dosta toga spomenuto i zastupljeno.

4. 2. Pristup plesu i pokretu u nastavi glazbe iz praktične perspektive

Primjena plesa i pokreta u nastavi Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti je dvojaka. Moguće ju je promatrati u vidu *umjetničke prakse* koja podrazumijeva aktivnosti u nastavi koje uključuju tjelesni pokret. Ako je promatramo u vidu *teorije* u širem smislu te riječi, mislimo na upoznavanje učenika s plesnom umjetnošću koja je, kao izvedbena (izvođačka) umjetnost, usko povezana s glazbom.

U prvom slučaju, učenici pokretom mogu usvajati obilježja glazbe, izražavati vlastitu recepciju glazbe te, inspirirani glazbom, stvarati vlastite plesne obrasce, razvijajući kreativnost i svijest o vlastitom tijelu. Imajući na umu da su djeca u nižim razredima osnovne škole posebno sklona igri, a još uvijek su na početku svoga fizičkog razvoja, moglo bi se reći da bi upravo ona imala najviše koristi od prakticiranja pokreta u nastavi. Međutim, ne postoji dob za koju je fizički pokret neprikladan, a pritom je važno na koji će se način predstaviti. Sjetimo se samo Dalcrozeove metode i činjenice da ju je on u samom nastanku koristio sa studentima kako bi im približio osnove *solfeggia*, harmonije, kompozicije i sviranja instrumenta. Sukladno tome, ne treba zazirati od plesanja ni s učenicima starije dobi. S druge strane, u višim se razredima osnovne škole, kao i tijekom srednje škole, puno detaljnije može predstaviti plesna umjetnost i njezin odnos s glazbom. Putem upoznavanja estetike plesne umjetnosti, otvara se puno prostora i za učvršćivanje odnosa učenika s glazbom i prema glazbi.

4. 2. 1. Ples i pokret u nižim razredima osnovne škole

Gotovo svako dijete svoje osjećaje najlakše izražava pokretima, stoga im prilikom spajanja pokreta sa zvukom treba pružiti potpunu slobodu, kako bi se omogućio njihov potpuni stvaralački potencijal (Rakijaš, 1961). Sposobnost da se pokretima izražavaju uz glazbu, djeci se najprirodnije razvija putem glazbenih igara, s obzirom na to da je igra medij koji ona svakodnevno koriste (Domonji, 1986). U tom smislu, igre uz pokret djeci razvijaju sluh i osjećaj za ritam (Manesteriotti, 1977). Slušajući glazbu, djeca svoje pokrete usklađuju s njome te tako vode računa o njezinim obilježjima.

4. 2. 1. 1. Glazbene igre uz pokret

Glazbene se igre ubrajaju u elemente glazbene kreativnosti kojima je zadatak izoštriti glazbene sposobnosti, razviti senzibilitet za glazbu te potaknuti maštovitost i samopouzdanje pri iznošenju vlastitih ideja (Milinović, 2015). Načelno se mogu podijeliti u dvije skupine:

- samostalno stvaranje pokreta i zvukova;
- oponašanje zvukova i pokreta iz svijeta oko sebe (Domonji, 1986).

Prema vrsti, odnosno ovisno o glazbenom kontekstu u kojima se ostvaruju, igre je moguće podijeliti i na:

- a. glazbene igre s pjevanjem;
- b. glazbene igre s ritmovima/ tonovima/ melodijama;
- c. glazbene igre uz slušanje glazbe (Šulentić Begić, 2014).

Razvoj glazbenih i pjevačkih sposobnosti treba se odvijati postupno, to jest uvijek se treba započeti od onoga što je djeci poznato (Milinović, 2015). Ono što je sigurno svoj djeci poznato od prije školske dobi su *brojalice* koje su prisutne u svakodnevnim igrama, kao sredstvo dodjeljivanja uloge igračima. Prirodno ih izgovaraju u ravnomjernom ritmu, dok pokretom ruke pokazuju na igrače u krugu (Požgaj, 1988). Ako se u brojalicu umjesto ravnomjernog pokazivanja na igrače uvede pokret poput pljeska na tešku te pucketanja na laku dobu, učenicima se na vrlo jednostavan način mogu prikazati pojmovi teške i lake dobe. Nadalje, praćenje melodija jednostavnijih pjesmica ostvarivo je pokretima ruku, na način da uzlazno kretanje prate pokreti ruku prema gore, a silazno prema dolje. U ovoj aktivnosti naglasak treba biti na smjeru kretanja melodije, ne na točnom prikazivanju visina (Požgaj, 1988). Pokretom tijela se kasnije mogu pratiti i visine pojedinačnih tonova. Ovaj oblik aktivnosti provodi se na način da učitelj svira ili pjeva tonove koji su oprečni, odnosno izrazito duboki ili visoki. Prije toga se dogovori s učenicima da duboke tonove trebaju popratiti čučnjem, a na visoke se uspraviti. Tijekom igre, kako bismo učenike održali pozornima, razmaci između tonova trebali bi se postupno smanjivati.

Glazbene igre koje se izvode uz pjevanje, uz razvoj glazbenih sposobnosti učenika, razvijaju i svijest o tijelu te poboljšavaju motoriku i prostornu koordinaciju. Takve se igre uglavnom svode na pantomimsko praćenje glazbe ritamskim pokretima, a pomoću njih se

govor, pjevanje i pokret povezuju u skladnu cjelinu. Za izvođenje takvih aktivnosti trebaju se uzeti u obzir glazbene sposobnosti djeteta, ali također i sposobnosti pokretanja tijela. U tom smislu, najčešće se uz pjevanje pjesmica koriste osnovni pokreti poput hodanja u različitim tempima, poskakivanja i pokreta ruku (Manasteriotti, 1977). Unutar skupine učenika s posebnim potrebama često su, između ostalog, nepravedno zanemareni daroviti učenici. Njih je važno prepoznati te im uvijek postavljati nove izazove kako se ne bi dosađivali, kako bi dodatno obogatili zajedničku izvedbu, ali i bili motivacija i uzor ostalim učenicima. Ovisno o grupiranju učenika u prostoru, glazbene igre uz pjevanje je moguće izvoditi u kolu, u koloni, u slobodnoj formaciji te u mješovitim formacijama. Igre u kolu posebno su pogodne jer učenici u toj formaciji mogu dobro vidjeti i pratiti sudionike u igri. Osim toga, u središte kola moguće je smjestiti učenika koji će pokazivati pokrete, a istu ulogu može odigrati i učitelj (Manasteriotti, 1988).

Glazbene igre koje se mogu izvoditi uz glazbenu podlogu najčešće su stvaralačke igre. Njima učenici dobivaju najveću slobodu za kreativno izražavanje, a učitelju su pokazatelj koliko im je određena skladba inspirativna te koliko i na koji načini je razumiju (Domonji, 1986). Razumijevanje glazbe među učenicima najviše se očituje pri stvaralačkom pokretu uz glazbu koja je učenicima nova, ali za ponavljanje određenih značajki može se koristiti i skladba s kojom su se učenici već upoznali.

4. 2. 1. 2. Folklorne igre i plesovi

Budući da živimo u zemlji bogatoj folklorom u okviru kojega se razlikuju četiri plesne zone, a svaka sa sobom nosi i drugačiju glazbu, nastava Glazbene kulture trebala bi biti prava prilika za upoznavanje učenika s kulturnom baštinom, posebno zbog toga što danas djeca u svojoj svakodnevici ne dolaze u kontakt s njome. U tom smislu, nastava bi trebala poticati učenje narodnih dječjih igara, ali i osmišljavanje novih, čime bi se djeci vratila baština koja im prirodno pripada (Gortan-Carlin i sur., 2014, prema Maričeviću, 2019). Unutar našega folkloru postoji i kategorija dječjeg folkloru, koji su stvarala djeca po uzoru na odrasle, ali i odrasli za svoju djecu. Primjeri potonjeg su uspavanke i pjesmice uz ritmizirane pokrete, koje su djecu učile majke i bake i time im pružile prve susrete s glazbom i kulturom u kojoj će odrastati (Knežević, 2002, prema Maričeviću, 2019). Drugi primjeri dječjeg folkloru su brojalice,

rugalice, dječje pjesmice, pjevane igre te dječja kola. Brojalice su djeca pratila ritamskom podlogom koju su stvarala vlastitim tijelom – plješćući, pucketajući prstima, stupajući i slično. Razvijeniji oblik igre bila su dječja kola, nastala po uzoru na kola koja su plesali odrasli. Ples nije bio doslovno precrtavanje plesa odraslih, nego je više plod dječje mašte. Primjer takvog dječjeg kola vežemo uz kola Slavonije, gdje se djeca drže prekriženim ili naprosto ispruženim rukama za vrijeme plesanja. Tu formaciju su pri kraju plesa znala raskinuti te bi se nastavljala kretati zmijoliko po prostoru, što je na razini pokreta nogu najčešće bilo koračanje (Maričević, 2019).

Osim dječjeg folklor, učenici trebaju doći u kontakt, putem teorije i prakse, s „pravim“ folklorom. Najrespektabilniji dio tradicijske kulture upravo su ples, sviranje i pjevanje, a isti se mogu ostvarivati od rekreacijske razine do visoke razine umjetničkoga dostignuća. Aktivnosti vezane uz obrade folklornih sadržaja moraju poštivati razvojni stupanj djeteta, ali i njegov interes za određenim sadržajem. Sadržaje je potrebno obrađivati na način da ne izgube glavna svojstva tradicionalnosti, ali ne smije se zanemariti ni stvaralački nagon učenika (Žibek, 2016). U ostvarivanju tog cilja, iznimno je važno da učitelj dobro poznaje sve plesove koje planira prezentirati učenicima. Kompetentnost učitelja jednako je bitna, kako bi se izbjeglo narušavanje logike folklornih plesova i kako bi se istovremeno realizirala utemeljena procjena o tome kojoj su dobi učenika primjereni određeni plesovi. Sa svakim narodnim plesom učenike bi se trebalo upoznati putem usmenog izlaganja, obvezno popraćenog multimedijским primjerima u što vjernijim izvedbama. Nakon upoznavanja slijedi vježbanje, kojemu treba posvetiti najviše vremena, a čiji je rezultat zajednička izvedba. Narodni su plesovi odlična vježba za razvijanje ritma kod učenika, jer iako im je ritam određen, nije uvijek identičan ritmu glazbe koja ga prati (Žibek, 2016). Dobra vježba za praćenje te poliritmije je podjela učenika u dvije skupine, pri čemu će jedna pljeskati (ili na koji drugi način izvoditi) ritam glazbe, a druga plesati. Skupine je poželjno i mijenjati, a nakon toga se može prijeći na aktivnost u kojoj svi plješću ritam glazbe, a radom nogu prate ritam plesa. Takva vježba, osim što je dobra za osvještavanje ritma, odlično služi i kao zagrijavanje prije plesa.

4. 3. Pristup iz teorijske perspektive: upoznavanje učenika s povijesnim razvojem plesa

Povijesnim razvojem plesa u nastavi Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti ne možemo se sustavno baviti kao što to činimo u slučaju glazbe. Međutim, od najranije poznate povijesti, ples i glazba su bili jedno. Obje umjetnosti počivaju na ritmu, koreografije bez glazbe iznimno su rijetke, a u bližoj su povijesti suradnje koreografa i skladatelja izrodile revolucionarna otkrića. Imajući to na umu, povijest plesa može se ukratko i svrsishodno, u osnovnoj kao i u srednjoj školi, prikazati učenicima u kontekstu glazbe. Poveznica, osim naprosto glazbe pisane za ples, mogu biti glazbeni termini potekli iz plesne umjetnosti kao i glazba koju su koreografi koristili za svoje koreografije.

Porijeklo glazbe i plesa može se prikazati istovremeno, s obzirom na to da znanstvenici njihov nastanak objašnjavaju pretpostavkom da su u primitivnim zajednicama služili kao sredstvo udvaranja, održavanja zajedništva te vrsta signalizacije (Hattori i Tomonaga, 2020). Mogućnost izazivanja stanja transa putem glazbe i plesa može se prikazati obradom glazbe drevnih civilizacija. Glazbene prakse Egipta te Grčke i Rima uključivale su izvođače koji za vrijeme muziciranja i plešu, odnosno plesače koji nadopunjuju glazbu nakitom koji, osim dekorativne uloge, služi i kao udaraljkaško glazbalo. Takve prakse, osim dijakronijski u sklopu obrade glazbe starih civilizacija, mogu se sinkronijski obraditi uz udaraljke. Uz obradu dirigenta kao zanimanja, moguće je povezati heironomiju koja se prakticirala u drevnom Egiptu. Ogledan primjer jedinstva izvođačkih umjetnosti koje počivaju na ritmu su grčka tragedija te pantomimska plesna drama koja se izvodila u antičkom Rimu. Pantomimska plesna drama može se spomenuti prilikom obrade baleta, a jedinstvo *mousikē* povezivo je s baletom pod pokroviteljstvom Sergeja Djagileva te Wagnerovim *Gesamtkunstwerk*.¹⁹

U razdobljima u kojima su ples i glazba zasebne umjetnosti, o plesu je moguće učiti uspoređujući njegov odnos s glazbom. Nezahvalno je govoriti o najvažnijim obilježjima plesa u točno određenim razdobljima, ali prikazana su neka od važnijih obilježja plesa u ranim civilizacijama i tijekom određenih stilskih razdoblja, što se temelji na teorijskom pregledu iz drugoga poglavlja (tablica 2). Nadalje, konkretniji primjeri integriranja informacija o plesu u nastavu Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti izneseni su u potpoglavlju koje slijedi.

¹⁹ *njem.* termin koji označava idealno umjetničko djelo koje podrazumijeva jedinstvo svih umjetnosti. Preuzeto s <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095850425>.

Tablica 2: Razvoj plesa tijekom povijesti

Drevni Egipat	Grčka i Rim	Srednji vijek i renesansa
<ul style="list-style-type: none"> · glazba i ples u službi rituala · plesači obogaćuju zvučnu sliku · nakit plesača ima ulogu udaraljke · heironomija · ratni ples · kozmički ples 	<ul style="list-style-type: none"> · jedinstvo plesa, glazbe i dramske umjetnosti · pantomimska plesna drama – preteča baleta 	<ul style="list-style-type: none"> · carol · estampida · <i>danse macabre</i> · <i>bassedanze</i> · dvorski plesovi <i>baletti</i> · koreografije geometrijskih oblika
17. i 18. stoljeće	Romantizam	20. stoljeće
<ul style="list-style-type: none"> · menuet · passepied · kontradanca · poloneza · <i>ländler</i> · baletna suita · baletni unutar opere 	<ul style="list-style-type: none"> · razdavajanje društvenog od kazališnog plesa · razvoj baletne tehnike · <i>bijeli balet</i> · valcer · polka 	<ul style="list-style-type: none"> · moderni balet · koreografiranje klasične glazbe · moderni ples · prirodnost pokreta · ples postmoderne

4. 4. Upoznavanje s plesom kao kazališnom umjetnosti

4. 4. 1. Glazbeno-scenske vrste

Ples se, kao kazališna umjetnost, u sklopu pantomimske plesne drame javlja već u doba antičkog Rima, a od te točke pa sve do danas, jedan od njegovih važnijih elemenata je glazba (Cohen, 1992). U nastavi Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti, ples se kao kazališna umjetnost najčešće dotakne tijekom upoznavanja glazbeno-scenskih vrsta. Glazbeno-scenska vrsta u kojoj nesumnjivo ima najviše plesa je balet, ali ples nije stran ni u određenim opernim produkcijama. Praksa uključivanja baletnih dijelova u operu pojavila se u 18. stoljeću, a svoj je vrhunac doživjela u 19. stoljeću (Goodwin, 1998). Tijekom 20. stoljeća započinje i praksa koreografiranja glazbe koja nije u osnovi bila namijenjena scenskom izvođenju (Close, 1998).

4. 4. 1. 1. Baletni

Učenike bi svakako trebalo upoznati s jednim od najstarijih baleta sačuvanih sve do danas i to u gotovo nepromijenjenoj formi – balet *Silfida* (fr. *La Sylphide*). Kao što je već ranije

spomenuto, djelo je značajno zbog plesanja *en pointe*²⁰ u špicama i skraćene zvonaste haljine koja je preteća današnje *tutu* baletne haljine. Ovaj *bijeli balet*²¹, sadrži vrlo poučnu priču koju bi bilo uputno predstaviti učenicima. Zbog toga što balet završava smrću Sulfide koja je rezultat Jamesove želje da ju trajno ima uz sebe, nakon predstavljanja kratkog sadržaja s učenicima se može debatirati o ispravnosti Jamesovih postupaka (prilog 1, tablica 14).

Balet sličnoga naziva – *Silfide* (fr. *Les Sylphides*) – djelo je za koje je Mihail Mijailovič Fokin koreografirao Chopinovu glazbu (Close, 1998). Chopinova je najpoznatija klavirska glazba za *Silfide* orkestrirana, za što je zaslužan Aleksandr Konstatinovič Glazunov. Upravo Chopinu u čast, prvi je naslov baleta bio *Chopiniana*. Među skladbama od kojih je sastavljen balet nalazi se i *Valcer u cis-molu* op. 64, br.2.²² Važnost orkestracije se učenicima može prikazati usporednim slušanjem *Valcera u cis-molu* u klavirskoj i orkestralnoj varijanti iz baleta. Tijekom slušanja, zadatak za učenike bi bio odrediti ugođaj, atmosferu i raznolikost boja te odrediti koja varijanta skladbe im se više sviđa i zašto. Učenicima se može predstaviti i popis ostalih Chopinovih djela korištenih u baletu te iz naziva kompozicija raščlaniti koji nazivi potječu od imena plesova, a koji ne. *Silfide* su i prvi balet bez fabule u povijesti, Fokin je htio da u prvom planu bude ljepota pokreta. S obzirom na to da se baleti *Silfida* i *Silfide* slično zovu, a oba su predstavnici *bijelog baleta*, poželjno je s učenicima napraviti usporedbu koja bi predočila i njihove različitosti.

Budući da su čak tri od sedam djela koji čine glazbu za balet *Silfide* valceri, balet može poslužiti za obradu valcera kao plesa i kao stilizirane kompozicije. Uz valcere iz *Silfida*, drugi primjeri valcera mogu biti valceri Johanna Straussa. Dobar primjer valcera je i pjesma *Lepi valcer* koju izvodi sastav *Lado Electro*. U videospotu²³ za pjesmu su vidljivi elementi narodnih nošnji, nakita, ali i maski zvončara, pa je poželjno uputiti učenike da obrate pozornost na te elemente, ali i reći ponešto o ansamblu Lado. S obzirom na to da pjesma nije duga, moguće ju je poslušati dvaput, a drugo slušanje poželjno je popratiti plesanjem valcera. Nakon prvog slušanja, učenicima bi trebalo pokazati, a potom s njima i uvježbati osnovne korake valcera. Kao predah nakon plesanja, učenike se može upoznati s kratkom povijesti plesanja valcera, pri

²⁰ fr. plesanje na vršćima prstiju.

²¹ fr. *ballet blanc*, pojam kojim se označavaju baleti u kojima plesačice nose tradicionalnu bijelu haljinicu *tutu*.

²²<https://www.allmusic.com/composition/les-sylphides-ballet-arrangement-mc0002361026?1620269112500>, preuzeto 25. svibnja 2021.

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=6wks-CVS16Y>, pristupljeno 30. svibnja 2021.

čemu treba istaknuti da se razvio iz plesa *ländlera*. Romantičan primjer *ländlera* pojavljuje se u mjuziklu *Moje pjesme, moji snovi*²⁴ pa se učenicima može približiti kako ples izgleda u praksi. To je ujedno i dobra prilika za upoznavanje s mjuziklom kao još jednom relevantnom glazbeno-scenskom vrstom.

Valcer koji nije u trodobnoj mjeri je već spomenuti *Valse a cinque tempo*, dio Pugnijevog baleta *Katarina* (tal. *Caterina, la figlia del bandito*), a ujedno je i najraniji primjer baleta u peteročetrvtinskoj mjeri. U susjednoj Sloveniji, tradicijska glazba često je u peterodobnoj mjeri pa balet može biti poveznica s upoznavanjem sa slovenskom glazbom (Šulentić Begić i Begić, 2017). Dodatni primjeri u peterodobnoj mjeri mogu biti tema filma *Nemoguća misija*, Hozierova pjesma *From Eden* i hrvatska pučka božićna pjesma *Zdravo budi, mladi Kralju*. Ukoliko se nastavna jedinica proširi na ostale nepravilne mjere, prikladno je dotaknuti se makedonske glazbe, a mogu se reproducirati i neke popularne pjesme poput *Paranoid Android* sastava *Radiohead*, *Money* sastava *Pink Floyd*, ali i na primjer *Bugarski ritam br. 113* iz četvrtog sveska *Mikrokozmosa* skladatelja Bele Bartoka.

Za provjeru koliko dobro učenici mogu pratiti dobe u nepravilnim mjerama, može se izvesti zajednička koreografija teme iz *Nemoguća misija*. Koreografija je vrlo jednostavna, zadatak je samo na prvu dobu zauzeti čvrstu pozu koja će trajati do sljedeće prve dobe, kad se zauzima nova poza. Točan položaj tijela koji će učenici zauzeti manje je bitan, naglasak treba biti samo na preciznoj promjeni. Ako je učenicima potrebna pomoć u praćenju doba, učitelj može naglas brojati dobe. Nakon zajedničke izvedbe, učenike se tek informativno može upoznati s plesom *Vogue*, kojemu je upravo jedan od glavnih značajki oponašanje poza iz modnih časopisa, poput onoga po kojemu nosi ime – modni časopis „Vogue“.²⁵

Osim s *bijelim baletom*, učenike treba upoznati i s nešto modernijim baletima poput onih za koje su glazbu radili skladatelji kao što su Stravinski, Satie i Rousell. O važnosti baleta za koje je glazbu napisao Igor Stravinski već je bilo govora u radu, a među njima najatraktivnijima za nastavu smatram *Posvećenje proljeća* i *Petrušku*. U osnovnoj školi se ovi baleti mogu obraditi kao antiteza klasičnom baletu, mogu se koristiti za predočavanje pojmova *konsonce* i *disonance*, a ujedno su i reprezentativni primjeri ruske narodne glazbe.

²⁴<https://www.youtube.com/watch?v=qUfWRBGQkz0>, pristupljeno 30. svibnja 2021.

²⁵<https://nmaahc.si.edu/blog-post/brief-history-voguing>, preuzeto 25. svibnja 2021.

Preporučeno je i usporediti kostime i plesne pokrete s onima u klasičnom baletu. Budući da je Petruška slamnata lutka koja oživi, može se povući paralela s baletom *Orašar* i bajkom *Pinokijeve avanture*, odnosno drugim djelima u kojima se prati preobrazba neživog u živo. U nastavi Glazbene kulture, moguće je reći više o karakteristikama glazbe, o kvaliteti pokreta te o odnosu pokreta s glazbom. U tom se smislu *Posvećenje proljeća* treba predstaviti kao balet u kojemu je jednako revolucionarna koreografija kao i glazba. Očigledna je suradnja koreografa i kompozitora, što je primjer djela u kojemu su obje umjetnosti jednako važne i međusobno se upotpunjuju, bez da su jedna drugoj podređene. U mnogim drugim baletima, poput *Orašara*, *Labuđeg jezera* te *Romea i Julije*, glazba je prisutna samo kao dekor, dok je u baletima Stravinskog emancipirana (Close, 1998). *Posvećenje proljeća* se ističe kompleksnim ritmovima, a *Petruška* novim suzvučjima, kao što je glavni motiv lika Petruške – poliakord sačinjen od trozvuka C-dura i Fis-dura (Walsh, 2001).

Zalaganje Sergeja Djagileva za jedinstvo svih umjetnosti u baletima ranije je detaljno opisano, a učenike se s tom praksom može upoznati putem baleta *Svadba na Eiffelovom tornju* (fr. *Les Mariés de la Tour Eiffel*) i *Parada* (fr. *Parade*). *Svadba na Eiffelovom tornju* je balet s elementima kubizma, nadrealizma, dadaizma i avangardne glazbe, obojen je satiričkim tonom, a završava tako da svadbenu zabavu proguta kamera (Banès, 1921). Takav kraj kao metafora je prilično aktualan i otvara zgodnu priliku za raspravu s učenicima o tome na koje sve načine kamera danas može „progutati“ naše živote. Pruža se prilika i za spominjanje drugih djela klasične glazbe koji tematiziraju svadbu, poput Mozartovog *Figarovog pira* i Mendelssohnovog *Sna ljetne noći*. *Parada* je svojevrsno Satijevo glazbeno utjelovljenje kubizma za koje je Léonide Massine smislio koreografiju, a Picasso je napravio kostime i dekor (Close, 1998). Satijeva glazba, prožeta *jazzom* i *ragtimeom*, Massinea je motivirala za osmišljavanje novih plesnih obrazaca, a pojavljivanje zvukova poput pisače mašine, zvižduka brodske sirene i zujanja zrakoplova svojevrsno je oslikavalo bezumlje tadašnjeg društva (Cohen, 1992). Paralelno uz obradu ovoga baleta, u nastavi se mogu obraditi *jazz* i *ragtime*.

4. 4. 1. 2. Opere s baletima

U kontekstu obrade opere, učenike bi trebalo upoznati s činjenicom da su se baletni prizori u operama pojavili u 18. stoljeću, a u 19. stoljeću balet postaje gotovo obavezan dio opere (Goodwin, 1998). Takvu su praksu najviše slijedili francuski skladatelji poput Hectora Berlioza, Charlesa Gounoda i Julesa Masseneta (Goodwin, 1998 i Parker, 2002). Kao uvod, za predstavljanje takve prakse učenicima, u razredu se može raspraviti o tome koji su današnji glazbeno-kulturni događaji obogaćeni plesom. S obzirom na to da je u oba slučaja riječ o glazbeno-scenskim vrstama, učenike bi trebalo navesti na usporedbu (pronalaženje istih/sličnih i različitih obilježja) opere i baleta (tablica 3).

Tablica 3: Usporedba opere i baleta²⁶

	OPERA	BALET
ulomak u kojem se odvija dramska radnja	Recitativ	pantomima (pas d'action)
solistički ulomak u kojem se pokazuje umijeće	Arija	varijacija (pas seul)
masovne scene	Zbor	corps de ballet
ansambl sastavljen od dvoje solista	Duet	pas de deux
ansambl sastavljen od troje solista	Tercet	pas de trois

Opere obogaćene baletnim scenama koje potječu iz radnje, a znatno se razlikuju od većine u kojima je balet samo dekor, opere su Mihaila Ivanoviča Glinke (Goodwin, 1998). Za nastavu su posebno atraktivne opere *Ivan Susanjin* te *Ruslan i Ljudmila*. Osim što su zanimljive zbog glazbe prožete ruskim folklorom, *Ivan Susanjin* ima i povijesnu važnost kao prva ruska nacionalna opera.²⁷ U operi je Glinka suprostavljanje Poljske i Rusije prikazao različitim glazbenim materijalom. Poljake na sceni uvijek prate stereotipizirani plesovi u trodobnoj mjeri poput poloneze i mazurke, dok je glazba koja prati Ruse izrazito lirska. Drugi je čin u cijelosti popraćen poljskim plesom (Taruskin, 2002). Budući da je riječ o stereotipiziranom prikazu koji počiva na oprekama, učenicima bi bilo vrlo lako odrediti razlike u ugođaju glazbe, gledajući ulomke opere. Nakon opažanja razlika, predstavilo bi im se što one točno predstavljaju, kao što bi im se ukratko predstavila radnja opere. U operi *Ruslan i Ljudmila*, Glinka donosi i dašak

²⁶<https://hr.izzi.digital/DOS/16651/16666.html>, preuzeto 1. lipnja 2021.

²⁷<https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=22308>, preuzeto 30. travnja 2021.

tradicijske glazbe izvan Poljske i Rusije. Točnije, opera sadržava *Orijentalne plesove* sastavljene od triju različitih plesova – turskog, arapskog i kavkaskog (Taruskin, 2002). Spominjući turske narodne plesove, s učenicima je moguće naučiti i osnovne korake *zeybeka*, turskog tradicijskog plesa. Ples je prilično popularan, često se može vidjeti i na televiziji, a osnovni koraci nisu izrazito zahtjevni.

Putem baletne opere, učenike se može upoznati i s dijelom indijskoga folklor. Primjer takve opere iz 20. stoljeća je *Padmâvatî*. U njoj Albert Roussel, nadahnut posjetom razrušenom području Indije, obrađuje indijsku mitologiju (Close, 1998). Glazbeni utjecaj Indije vidljiv je u harmonizaciji koja počiva na istočnjačkim modusima te na hipnotizirajućim ritmovima u plesnim interludijima u kojima se ističe gong (Langham Smith, 2002). Prikladno bi, vezano uz operu, bilo i upoznati učenike s ostalim glazbalima gamelana. Osim toga, s obzirom na to da djelo obrađuje indijsku mitologiju, otvara se prostor za predmetnu povezanost s Vjeronaukom. Jedna od tema koja se obrađuje na tom predmetu je sinkretizam, a mnogi se sinkretisti referiraju upravo na indijsku mitologiju.²⁸ Također, u pjevačke linije opere *Padmâvatî* utkane su i mantre na originalnom jeziku pa se može napraviti i usporedba molitve i mantre.

4. 4. 2. Koreografirana djela klasične glazbe

Aktivno slušanje glazbe neizostavan je dio nastave Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti. Kao što je već navedeno, prema najnovijem kurikulumu je preporuka, već od prvog razreda osnovne škole, poticati učenike na što višu razinu poznavanja glazbenih djela. U ostvarivanju toga cilja, poželjno je upoznavanje skladbe provesti pomoću audio i/ili videozapisa dviju ili više izvedbi iste skladbe (MZOŠ, 2019). Koreografirana djela klasične glazbe, osim što su osvježavajući vizualni podražaj koji dodatno upoznaje učenike sa plesnom umjetnosti, pružaju prostor za promišljanje o skladbi i kontekstu u kojemu se ista ostvaruje.

²⁸<https://i-nastava.gov.hr/videolekcije-11/osnovna-skola-predmetna-nastava-5-8-razred-2020-2021/8-razred-os/katolicki-vjeronauk-za-8-razred-os/173>, preuzeto 25. svibnja 2021.

Koreografska ostvarenja na klasičnu glazbu, koja su već spomenuta u ovom radu su:

- Bachova *Pasakalja* na koreografiju Doris Humphrey;
- Balanchineov balet *Koncertantna simfonija* (fr. *Symphonie Concertante*);
- Massineovi simfonični baleti;
- Debussyjeve skladbe *Igre* (fr. *Jeux*) i *Poslijepodne jednog fauna*.

Spomenuta djela se u nastavi glazbe mogu primijeniti na pregršt načina. Bachova *Pasakalja u c-molu* BWV 582 barokno je remekdjelo putem kojega se učenici mogu upoznati s Bachovim glazbenim jezikom, karakteristikama barokne glazbe i glazbenim pojmovima s kojima se ranije nisu susreli. Skladba je ogledni primjer primjene ostinatnoga basa, građena je od varijacija, završava fugom, a izvodi se na orguljama (Silbiger, 2014). Dakle, osim što se putem skladbe učenike može upoznati s glazbeno-formalnim obrascima kao što su pasakalja i fuga, skladba je primjenjiva i za upoznavanje s polifonijom kao tonskim slogom te s orguljama kao glazbalom. U nižim razredima osnovne škole, ovo je dobar primjer za skladbu u molu i za trodobnu mjeru. S obzirom na to da koreografija Doris Humphrey na istu skladbu djeluje spokojno, dostojanstveno i plemenito (Mueller, 2000), promatranje koreografije je iskoristivo kao poticaj za vođenu raspravu o emocionalnoj komponenti skladbe. Osim toga, moguće je promatrati koje se značajke glazbe očituju u plesnim pokretima. Dodatna aktivnost ostvariva uz obradu ovog glazbenog djela je praćenje ostinatnog basa pokretom (slika 1). Najjednostavnija varijanta je podjela učenika u sedam skupina, tako da svaka skupina predstavlja jedan ton u pedalu (c, d, es, f, g, as i h). Zadatak za svaku skupinu je podići desnu ruku u trenutku kad nastupi ton koji pripada njihovoj skupini. Kad se ton pojavljuje za oktavu dublje, podiže se lijeva ruka. Zadatak učitelja za vrijeme te aktivnosti je pokazivati projicirane ili ispisane tonove na ploči kako bi učenici lakše pratili. Aktivnost je izvrsna za djecu u nižim razredima osnovne škole, jer pokret koji trebaju izvoditi nije zahtjevan, a pomaže u internaliziranju trodobne mjere, zapamćivanju teme iz pedala, osvještavanju tonskih visina, a na koncu zahtijeva i aktivno praćenje glazbe koje je u ovom slučaju vidljivo. Za učenike koji se vole glazbeno izražavati, tema iz pedala je pogodna i za improviziranje, kako sviranjem, tako i pjevanjem diskanta. Učenici koji se ne osjećaju ugodno pjevajući ili svirajući, možda se pronađu u osmišljavanju koreografije nadahnute koreografijom Doris Humphrey.



Slika 1: tema Pasakalje iz pedala

(izvor: <https://imslp.org/wiki/File:PMLP04326-bwv582-a4.pdf>, pristupljeno 14. svibnja 2021.)

Skladba koja se također može obraditi prilikom upoznavanja s fugom su Beethovenove *Eroica varijacije za klavir* op. 35. Tema je preuzeta iz finala baleta *Stvorenja Prometeja* (njem. *Die Geschöpfe des Prometheus*), op. 43, a pojavljuje se i u posljednjem stavku *Treće simfonije* (Kerman i dr., 2001). Upoznavanje s djelima može se odvititi na način da se ilustracijski poslušaju sva tri djela, dakako, uz videozapis finala baleta. Prikladan zadatak za učenike uz slušanje bi bio odrediti imaju li djela nešto zajedničko, odrediti slog i izvođače svakoga djela te razmisliti u kojim se prostorima djela mogu izvoditi. Nakon razgovora o skladbama, moguće je prisjetiti se i nekih popularnih skladbi koje sadrže teme klasične glazbe.

U povijesti plesa kao kazališne umjetnosti nerijetko su prisutna uprizorenja simfonija glazbenih velikana, od kojih su samo neka Massineovi simfonični baleti i Balanchineova *Simfonija u C-duru*. Kako se simfonični baleti odnose na Massineova tri koreografska djela za koja je koristio cjelovite simfonije, koje svojevremeno nisu bile zamišljene kao plesna glazba (Close, 1998), prije upoznavanja s djelima poželjno je s učenicima debatirati o tome što je uopće plesna glazba. Budući da je za *Les Présages* korištena *Peta simfonija* Čajkovskog, za *Choreartium* Brahmsova *Četvrta simfonija*, a za *Fantastičnu simfoniju* istoimeno Berliozovo djelo, skladbe su prema sinkronijskom modelu prikladne za obradu simfonije. Uz reprodukciju odabranih audiovizualnih materijala, može se porazgovarati o karakteristikama svakog skladatelja te pripadajućem glazbenom razdoblju.

Slično kao i Massine, Balanchine je koreografirao balet na Mozartovu *Koncertantnu simfoniju* KV 364. Ovdje solističku ulogu imaju dvije balerine koje su analogija solo violine i viole. Iako jedna balerina uvijek pokretima prati violinu, a druga violu, ideja koreografa nije da plesačice predstavljaju određeno glazbalo, nego im je ono samo pratnja²⁹. Prikazivanjem dijela baleta u nastavi glazbe, učenicima se na zanimljiv način može predstaviti razlika između

²⁹<https://www.balanchine.com/Ballet/Symphonie-Concertante>, preuzeto 15. svibnja 2021.

solističke i orkestralne uloge glazbala, kao i obilježja gudaćih glazbala. Koreografija Balanchinea za skladbu *Koncertantni duo* Igora Stravinskog još je jedan zgodan primjer za upoznavanje s ulogama glazbala. Stravinski je u skladbi htio spojiti glazbala za koja je smatrao da nikako „ne idu zajedno“ – klavir i violinu. Linije glazbala u skladbi se sukobljavaju pa je ovdje riječ o komornoj ulozi glazbala. Koreografiju izvode plesač i plesačica, a zajedno s njima su na pozornici violinist i pijanist, tako da na određeni način i oni sudjeluju u koreografiji.³⁰ Dodatna zanimljivost koreografije leži u tome što u prvom dijelu skladbe plesači ne plešu, nego stoje uz glazbenike i slušaju ih (Zanella, 2004). Za vrijeme plesa, plesači preslikavaju događanja u glazbi, a koreografija se sastoji od jednostavnih i uglatih pokreta, do kompleksnijih figura iz baleta. S obzirom na to da je skladba neoklasična, a koreografija joj stilski odgovara, pogodno je nakon prezentiranja djela vođenim razgovorom s učenicima razlučiti elemente klasičnog od modernog, kako u koreografiji, tako i u skladbi.

Predstavnik neoklasičnog stila s kojime trebati upoznati učenike svakako je i Sergej Rahmanjinov. U neuobičajenom kontekstu, upoznavanje s ovim skladateljem ostvarivo je putem umjetničkoga ostvarenja pod nazivom *Three Seascapes*, koreografije Yvone Rainer. Riječ je o koreografiji koja se sastoji od tri dijela koji imaju različite zvučne podloge, a glavna ideja je istraživanje povezanosti zvuka i pokreta. Zvučna podloga prvoga dijela bio je *Klavirski koncert br. 2* Rahmanjinova, drugi dio je praćen struganjem stolca, a u posljednjem je dijelu plesačica vrištala (Close, 1998). Djelo *Three Seascapes* je, prema tome, osim za upoznavanje s opusom Rahmanjinova, izvrsno za učenje pojmova ton, zvuk i šum. Nadalje, pogodno je za raspravu o tome što je sve glazba i kada za određeni zvučvni sklop možemo reći da je riječ o glazbi. Budući da plesačica koristi i vlastiti glas u zadnjemu dijelu, otvara se prostor za određivanje granica između plesača, glumca i pjevača. Imajući to na umu, obrada ovoga djela u nastavi postaje i sjajan uvod za obradu pjevačkih glasova.

Iako plesna djela Claudea Debussyja možemo nabrojati na prste, mnoga su njegova djela, koja nisu prvotno zamišljena za ples, privlačila koreografe. Ogledan primjer takvoga djela je *Poslijepodne jednog fauna* na koje je Vaclav Nižinski napravio koreografiju (Close, 1998). Budući da djelo ne traje dugo, može se čitavo poslušati i pogledati na satu, a iz scenografije i kostima glavnog plesača, vrlo je lako dobiti naznake o tome što faun uopće jest.

³⁰ <https://www.balanchine.com/Ballet/Duo-Concertant>, pritupljeno 15. svibnja 2021.

Tako bi zadatak za učenike, tijekom praćenja videozapisa, bio zaključiti kakvo je biće faun i pokušati otkriti radnju. Sve do čega učenici sami ne bi došli, otkrilo bi se putem vođenoga razgovora. Nakon upoznavanja s faunom, dolazi i dobra prilika za upoznavanje s novim glazbalom – faunovom, odnosno panovom frulom. U srednjoj školi, ostvariva je predmetna povezanost s Hrvatskim jezikom, budući da je inspiracija za djelo pjesma Stéphanea Mallarméa, ali i s Likovnom umjetnošću, pri čemu se može napraviti usporedba Debussyjeve glazbe s impresionističkim slikama. Nižinski je koreografirao i *Igre*, Debussyjev balet slobodne, fluidne forme, složen kao kolaž s više od šezdeset promjena u tempu (Lesure i Howat, 2001). Djelo je sam Debussy nazvao *plesnom poemom*, a također je dovoljno kratko da se može pogledati čitavo na satu. Činjenica da su u *Igrama* česte promjene tempa, čini ih prikladnima za obradu tempa kao glazbeno-izražajne sastavnice. Učenici mogu pratiti promjene vlastitim pokretom, na način da se tijekom izvedbe prilikom ubrzanja nagnu blago unaprijed, a prilikom usporavanja unazad. Koreografija plesača prati promjene tempa pa učenicima promatranje izvedbe može pomoći u izvršavanju aktivnosti. U ovome djelu do izražaja dolazi i Debussyjeva specifična orkestracija. Konkretnije, da bi dobio željenu boju orkestra, Debussy je udvostručavao uobičajen broj svirača u jednoj dionici (Lesure i Howat, 2001). U *Igrama* se spomenuta praksa očituje udvostručavanjem *piccolo*-flaute i harfe, što ih čini pogodnima i za upoznavanje učenika s tim glazbalima.

4. 4. 3. Ples kao ishodište za obogaćivanje glazbenoga rječnika

Tijekom povijesti razvoja glazbe i plesa, glazbenici i koreografi su često jedni drugima bili inspiracija, kao što je to bio slučaj u Djagiljevoj trupi te suradnji između Cagea i Cunnighama (Close, 1998). Djela nastala u poticajnim i inspirativnim suradnjama između koreografa i skladatelja, dobar su način za upoznavanje s glazbenim pojavama koje su iz takvih suradnji proizašle, to jest zahvaljujući kojima su zaživjele na umjetničkoj sceni.

4. 4. 3. 1. Koreografije pogodne za upoznavanje s novim glazbenim terminima

Iako je preparirani klavir glazbalo s kojim se prosječan učenik susretne na nastavi glazbe, rijetko bude govora o povijesti njegova nastanka. Kao što je u radu već spomenuto, glazbalo je rezultat Cageove suradnje s koreografkinjom Syville Fort, a prvi put je upotrijebljeno u kompoziciji za njezinu koreografiju *Bacchanale*. Skladba se danas izvodi i samostalno, a osim zbog povijesne važnosti, dobar je primjer za preparirani klavir jer se putem njega, ukoliko se na nastavi reproducira videozapis s koreografijom, mogu upoznati i s postmodernim plesom (prilog 1, tablica 16).

Osim što je ples 20. stoljeća bio poticaj za stvaranje nove varijante klavira, bio je i značajan za prodor elektroničke glazbe u umjetničke krugove. Primjeri koreografiranih elektroničkih kompozicija su Balanchineov *Electronics* i Cunninghamove *Variations V* (Pritchetti Kuhn, 2001; Koegler, 2006). *Electronics* je balet koji prati elektronička partitura Remija Gassmanna, a istu je iskoristila i Tatjana Gsovsky u baletu *Paeon*. Prema tome, promatranjem izvedbi je moguće usporediti koreografske pristupe skladbi, a ujedno se i upoznati s umjetničkom elektroničkom glazbom. Usporedno je moguće upoznati učenike s određenim suvremenim glazbenicima koji stvaraju elektroničku glazbu, poput Jamesa Blakea i Objekta. Također je poželjno saznati prate li i učenici pojedine elektroničke glazbenike i porazgovarati o njihovim preferencijama. Primjer elektroničke glazbe s naših prostora može biti i skladba *Time Scales-Pitch Scales* Srđana Dedića, koju je moguće pratiti uz grafičku partituru.³¹

Variations V, koreografsko ostvarenje Mercea Cunninghama, djelo je u kojemu plesači za vrijeme izvedbe uz pomoć elektronike stvaraju zvučnu sliku (Pritchetti Kuhn, 2001). Na sličnom principu stvorena je i plesna predstava *Together We Sound*, koreografski projekt Koraljke Begović i Nastasje Štefanić. Predstava je svojevremeno igrala u Zagrebačkom plesnom centru (ZPC) i svakako je jedan od događaja na koji bi bilo korisno odvesti učenike. Plesačice se u njemu služe sensorima i različitim računalnim programima koji reagiraju sukladno

³¹<https://www.youtube.com/watch?v=LzkRD22Fq9c>, preuzeto 30.svibnja 2021.

njihovim pokretima. Na taj način ozvučuju vlastito tijelo i prikazuju varijante odnosa tijela i zvuka, ali i virtualnog i stvarnog.³² Nastasja Štefanić je i autorica plesnog djela *Viola, ja i nas dvije*, koji se također prikazivao u ZPC-u. Autorica u djelu pleše, stvara i reproducira glazbu te preispituje granice između plesanja svirajući i sviranja plešući. Viola se u djelu uistinu ne pojavljuje samo kao rekvizit pa je izvrsna prilika za promatranje tog glazbala u svježem, dinamičnom i kreativnom svjetlu.³³ Nadalje, *Apalačko proljeće* (eng. *Appalachian spring*) je balet za koji je po narudžbi Marthe Graham glazbu napisao Aaron Copland. Zbog popularnosti djela, Copland je kasnije napravio i orkestralnu situ. Glazbu *Apalačkog proljeća* odlikuje ritamska kompleksnost, a kao inspiracija za stvaranje ritamskih struktura Coplandu je bio govor američkog žargona (Schwarm, 2013). Zbog toga, djelo se može obraditi usporedno s gregorijanskim koralom u kojemu ritam prati logiku latinskog jezika. Osim toga, spojivo je i s obradom popularnih žanrova u kojima prevladava govorni ritam, kao što je *rap*.

Putem plesnoga djela pod nazivom *Second Hand*, koje je koreografirao Merce Cunningham, učenike se može upoznati s autorskim pravom. Djelo prati Cageova skladba *Cheap Imitation* koja je inspirirana Satijevom skladbom *Sokrata*. Ideja Cagea i Cunninghama potekla je od ranijeg djela pod imenom *Idyllic Song*, koje je izvodio sam Cunningham. Za *Idyllic Song*, Cage je za klavir transkribirao glavnu melodiju prvoga stavka Satijevog *Sokrata* (Pritchett, 2004). Kasnije su htjeli napraviti i izvedbu koja će pratiti i preostala dva stavka *Sokrata*, ali to im je zabranio Satijev izdavač. Kako bi svejedno realizirali ideju, Cage je odlučio napraviti potpuno novu skladbu koja će zadržati fraziranje, ritam te obris melodije *Sokrata*, ali će biti sastavljena od drugih tonova. U prvom stavku je transponirao svaki ton posebno, a u drugom i trećem stavku se transpozicija pojavljuje na svakih pola takta ili cijeli takt. Nastaloj je kompoziciji Cage dao šaljiv naziv *Cheap Imitation*, a Cunningham je koreografiju koja je pratila istu nazvao *Second Hand*.³⁴ Da bi se učenicima približio Cageov postupak, prikladno bi bilo usporedno poslušati drugi stavak *Sokrata* te drugi stavak skladbe *Cheap Imitation*. Poželjno je i porazgovarati s učenicima o tome koliko je često teško odrediti granicu između plagiranja i inspiracije. Primjer tome mogu biti pjesma Madonne *Express Yourself* te pjesma Lady Gage *Born This Way*. Postoji i ulomak Madonninog koncerta iz 2012. godine u kojemu

³²<https://zagrebackiplesnicentar.hr/predstava/together-we-sound/>, pristupljeno 20. svibnja 2021

³³<https://zagrebackiplesnicentar.hr/predstava/viola-ja-i-nas-dvije/>, pristupljeno 20. svibnja 2021.

³⁴https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=37, pristupljeno 20. svibnja 2021.

tokom izvođenja *Express Yourself* pjevačica uključuje dijelove pjesme *Born This Way*, što olakšava zapažanje sličnosti između tih dviju kompozicija.³⁵

4. 4. 3. 2. Glazbeni termini plesnoga porijekla

Uz valcer, koji jednako može podrazumijevati ples i skladbu, postoje i drugi termini koji se koriste u glazbi, a potekli su iz naziva plesova. Dobar primjer za to su nazivi skladbe koji nose plesne nazive poput *poloneze* i *mazurke*, stavci (višestavačnih djela) ili samostalne skladbe poput *menueta* i glazbene vrste poput *suite*. Učenike ćemo svakako upoznati s menuetom i kontradancom koji su bili najpopularniji društveni plesovi na dvorovima u 17. i 18. stoljeću (Katarinčić, 2012). Menuet je podrazumijevao ples u paru koji se pleše na trodobnu mjeru, a plesnim koracima je cilj izraziti lakoću, eleganciju i otmjenost plesača (Cohen, 1992). Menuet se u umjetničkoj glazbi 18. stoljeća pojavljuje kao dio barokne suite unutar koje se razvija oblik složene trodijelne pjesme sa shemom A B A. U tom obliku, i nakon što se prestaju pisati barokne suite, menuet zaživljuje u stavcima drugih skladbi. Stilizirani menuet se pojavljuje u klasičnim sonatama i simfonijama, ali i u kasnijim razdobljima, na primjer u Berliozovom *Faustovom prokletstvu* te Ravelovoj *Sonatini za klavir* (Skovran i Peričić, 1977). Aktivnim slušanjem menueta iz različitih razdoblja, u nastavi se mogu naučiti ili ponoviti glavne stilske odrednice pojedinog razdoblja.

Kao što je već spomenuto, kontradanca je ples u kojemu sudjeluje veći broj parova čiji je jedini koreografski zadatak tvoriti zanimljive linije, a plesao se i u Dubrovniku (Katarinčić, 2008). Popularna praksa i nekih kasnijih skladatelja je dodjeljivanje naziva „kontradanca“ djelima veselog i živog karaktera. Primjer takve prakse je *Contradanza* Borisa Papandopula, koja može poslužiti kao primjer skladbe hrvatskog kompozitora 20. stoljeća. U nastavi se može usporedno poslušati *Contradanza* i *Dubrovačka kontradanca* u izvedbi trija *Suveniri*.³⁶ Obje kompozicije sadrže istu temu pa zadatak učenicima može biti odrediti njihove razlike u karakteru, tempu i izvođačkom sastavu. Budući da kontradanca potječe od engleskog *country dance*, može se povući paralela s plesom *kaubojac* koji se kod nas često pleše na grupnim slavljinama. Iako nema pisanih dokaza o tome da *kaubojac* potječe od kontradance, nazivi

³⁵<https://www.youtube.com/watch?v=bSEY1xkPspg>, pristupljeno 30.svibnja 2021.

³⁶<https://www.youtube.com/watch?v=CFk-0WLYaNo>, pristupljeno 20.svibnja 2021.

plesova su prilično bliski, a zajednička su im komponenta i zanimljive linije koje nastaju prilikom izvođenja. *Kaubojac* se na slavljinama tradicionalno pleše uz pjesmu *Oh, Susanna* pa se tako može izvesti i u razredu.

Suita je glazbena vrsta koja se razvila iz glazbe uz koju se plesalo, a prvi takav primjer su *baletne suite*. Nastale su iz niza koreografiranih dvorskih plesova 15. stoljeća koje je pratila glazba iste teme, ali različitih stavaka (Sutton i Sparti, 1998). Za vrijeme baroka razvija se i *barokna suite*, koja je u osnovi niz starih plesova. Iako su plesovi u takvoj vrsti suite uglavnom stilizirani, točnije, nije riječ o plesovima na koje se uistinu i pleše, isti i dalje imaju dodirne točke s plesovima čiji naziv nose. Glavni zahtjev postaje da su plesovi kontrastni karakterom, a cikličnost se ostvaruje na način da su svi stavci/plesovi u istom tonalitetu. Moguće je i da se pokoji stavak pojavi u istoimenom duru ili molu, ovisno o tonskom rodu u kojemu je suite većinski napisana (Skovran i Peričić, 1977). Unutar barokne suite, razlikuje se engleski, njemački i francuski tip suite. Francuska suite se razvila prema modelu sažetih suite iz plesova koji su bili utkani u operu i sastoji se od četiri osnovna plesa s dodatkom *intermezza*, ali bez preludija (Jurišić, 2019). Barokna suite nestaje sredinom 18. stoljeća, ali se za vrijeme romantizma javlja novi tip suite. Pritom stavci suite, kao suvremenije vrste 19. i narednih stoljeća, ne moraju nužno biti plesovi, iako to često jesu – nerijetko su uvršteni plesovi toga doba, poput valcera. U novijim suitama se više ne slijedi barokno pravilo tonalitetskoga jedinstva (Skovran i Peričić, 1977).

Povijest razvoja suite, kao i njezino plesno porijeklo, najjednostavnije se može prikazati učenicima putem slušanja suite iz različitih stilskih razdoblja. Prijedlog za to je da se prvo posluša žig iz Bachove *Suite za violončelo br. 1 u G-duru BWV 1007* i *Labud iz Karnevala životinja* Saint-Saënsa. Zadatak uz slušanje je prepoznati koji instrument u oba stavka ima solističku ulogu. Nakon toga bi se učenicima otkrilo, da osim što se u oba primjera pojavljuje violončelo da su i oba primjera stavak suite. Potrebno bi bilo ispisati sve stavke Bachove i Saint-Saënsove suite te uputiti da su u Bachovoj svi stavci osim preludija stilizirani plesovi, a za Saint-Saënsovu bi i sami primijetili da svi stavci nose imena po životinjama. Kao potkrijepu plesnog porijekla barokne suite, uputno je reproducirati videozapis plesa žiga.³⁷ Slušanjem više stavaka mogu se uočiti i ostale razlike između barokne suite i novijeg tipa suite.

³⁷ https://www.youtube.com/watch?v=J_lthPnJ59E ,pristupljeno 30. svibnja 2021.

.....

Sve navedeno ukazuje na to da ples i pokret ne bi nipošto trebali biti izostavljeni iz nastave Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti. Tome u prilog ide činjenica da kurikulum potiče na ples i pokret, koji su također zastupljeni i u udžbenicima za nastavu glazbe. Osim kurikuluma kao zakonskog temelja za izvođenje nastave i udžbenika kao osnovnih nastavnih sredstava, informacija o pokretu, plesu, plesnoj umjetnosti te njihovoj upotrebi u nastavi ne manjka ni u drugim izvorima. Dostatni analogni, a posebice digitalni materijali pomoć su kojom učenicima na zanimljiv, dinamičan, sveobuhvatan, ali i informativan način možemo *predstaviti*, odnosno *praktično realizirati* pokret i ples, sukladno sposobnostima i preferencijama učenika te glazbenim sadržajima koji se obrađuju. Nastava u takvom okružju, osim što će omogućiti učenicima da učvrste svoj odnos s glazbom i plesom, omogućit će im da uz nove spoznaje o tim umjetnostima spoznaju i svoju kreativnost, preferencije, znanja i vještine, a na posljetku dobiju i bolji uvid o sebi samima.

5. ZAKLJUČAK

Učenje o plesu te prakticiranje plesa i pokreta u nastavi glazbe opravdano je i poželjno iz nekoliko razloga. Prvi leži u tijesnoj vezi između glazbe i plesa tijekom čitave povijesti glazbe, koja – iako se u određenim periodima pojavljivala u različitim varijantama – ni u jednom trenutku nije raskinuta. Drugi razlog počiva na tome da nam ples i pokret mogu osvijestiti i produbiti stečena znanja o glazbi, ali i pomoći da steknemo nova. Ples, osim što je način za uživanje u glazbi koji ne mora biti isključivo slušanje, nego fizički izraz doživljenog, u nastavi njeguje i emocionalnu komponentu glazbe, koja se – iako se u svakodnevicu podrazumijeva – u nastavi zna izostaviti. Pokret uz glazbu nudi i vid muziciranja koji ne samo da će biti privlačan učenicima koji vole plesati, nego pruža mogućnost uključivanja učenika koji se osjećaju manje sigurnima u svoje glazbene sposobnosti poput sviranja i pjevanja. Kao aktivnosti koje se koriste u nastavi, ples i pokret su vrijedno sredstvo za izbjegavanje zamora od verbalnih informacija kod učenika i pružaju priliku vraćanja fokusa na sadržaje koji će slijediti. Budući da se aktivnosti koje uključuju fizički pokret izvode u učionicama koje su prostorno ograničene, a u izvedbama sudjeluje veći broj sudionika, takve aktivnosti potiču međusobno uvažavanje učenika i poštovanje tuđeg osobnog prostora, a vrlo su korisne i za poboljšanje prostorne koordinacije, naročito kod učenika najmlađe dobi.

Zbog isticanja pozitivnog utjecaja plesa i pokreta na fizičku, psihičku, emocionalnu, estetsku i socijalnu komponentu učenika, te činjenice da aktivnosti koje ih uključuju obogaćuju i pomažu procesu učenja i poučavanja ako se izvode na ispravan način, ovaj diplomski rad – osim pedagozima u umjetničkim područjima – može biti koristan i ostalim pedagozima te svima koji rade s djecom. Budući da velik dio rada čini i kulturno-povijesni pregled povezanosti pokreta i glazbe, u kojemu su opisane mnoge glazbene i plesne pojave, može biti koristan i svima koji žele saznati nešto o jednoj od te dvije umjetnosti ili onima koje zanima njihov međudodnos u pojedinim stilskim razdobljima.

Upravo o međuodnosu te dvije umjetnosti sam i sâm najviše naučio prikupljajući podatke za ovaj rad. Tijekom tog procesa, mnoga su se moja znanja o glazbi produbila i smjestila u širi kontekst, susreo sam se s djelima značajnih koreografa i imenima plesača za koje ranije nisam znao, uočio sam važnost balansa suradnje i autonomije skladatelja i koreografa u stvaranju zajedničkih djela i saznao koliko je u određenim trenucima glazba obogatila plesnu umjetnost, a jednako tako i plesna umjetnost glazbu. Ta su mi saznanja pomogla osmisliti načine implementacije raznih pojava iz plesa kao kazališne umjetnosti u pojedine nastavne cjeline Glazbene kulture i Glazbene umjetnosti, a očekujem da ću u svom budućem pedagoškom radu iznaći još mnogo njih.

Na tom putu, ono što se svakako može više obraditi, a ujedno nije sadržano u ovom radu je povezanost glazbe i pokreta u popularnoj glazbi, glazbi današnjice te glazbama svijeta. Tema bi se mogla proširiti i na uporabu pokreta i plesnih aktivnosti u glazbenim školama kao pomoć sviranju, pjevanju i stjecanju teorijskih glazbenih znanja. Uz to, u radu nije obuhvaćeno na koje načine provoditi aktivnosti plesa i pokreta tijekom učenja na daljinu. Bilo bi poprilično korisno dodatno staviti više fokusa na ulogu učitelja pri provedbi aktivnosti koje uključuju fizički pokret, to jest definirati njegove potrebne kompetencije, znanja i vještine da bi se uopće pripremio te odvažio na provedbu tih aktivnosti. Za potonje smatram da trenutno nema dovoljno dostupne literature, pa bi u tom smislu nezanemarivo doprinijelo pisanje radova na tu temu. Budući da je za provođenje bilo kakve tjelesne aktivnosti potrebna i razina fizičke spreme, smatram potrebnim sustavno poraditi na fizičkoj spremi glazbenih pedagoga. U idealnim uvjetima, od znatne pomoći bilo bi postojanje (izbornih) kolegija za vrijeme studija tijekom kojih bi se učile vježbe razgibavanja primjerene djeci različite dobi, osnove koreografiranja, tjeloglazba, osnovni koraci tradicijskih i društvenih plesova i slično. Alternativa tome mogu biti i održavanja stručnih seminara ili tečajeva za glazbene pedagoge u spomenutom području.

Moglo bi se ustanoviti da u radu nedostaju analiza aktivnosti pokreta i plesa (praktična komponenta) odnosno stjecanje znanja o plesu (teorijska komponenta) u samoj nastavi, to jest u glazbeno-pedagoškoj praksi. Prvobitna ideja u ostvarenju toga cilja bila je praćenje nastave uživo, ali se od toga odustalo zbog smanjene mogućnosti plesa i pokreta u nastavi za vrijeme pandemije. Ne vidim prestanak plesanja u nastavi za vrijeme pandemije opravdanim iz više razloga. Prije svega, smatram fizičko distanciranje djece u osnovnoj školi nemogućim –

zbog same prirode djece, kao i zbog učionica koje najčešće nisu dovoljno velike da bi se mjere dosljedno provodile. Zatim, čak i u uvjetima gdje se mjere mogu dosljedno provoditi, ples i pokret moguće je provoditi sukladno mjerama. Konkretnije, trebale bi se samo izbjegavati koreografije koje uključuju bliske fizičke kontakte, ali to ne onemogućuje izvedbe solističkih koreografija pojedinih učenika, kao ni koreografije koje učenici izvode u ograničenom osobnom prostoru s poštivanjem tjelesne distance. Smatram da bi se upravo spomenuti aspekti u nastavi trebali dodatno istražiti, što će doprinijeti poboljšanju kvalitete odgojno-obrazovnoga procesa, kako u gorenavedenim specifičnim uvjetima, tako i općenito.

6. LITERATURA

Acman, J., Doutlik, K. (2016) Pokretom kroz nastavu matematike. Poučak : časopis za metodiku i nastavu matematike, 17(68), 4-14.

Altenmüller, E. i Scholz, D. S. (2016). Emile Jaques-Dalcroze as a visionary pioneer of neurologic music therapy. "DalcrozeEurhythmicsin music therapyandspecial music education", SpecialIssue 8 (2)

Ambruš-Kiš, R., *Glazbeni krug 8*. Zagreb: Profil Klett

Ambruš-Kiš, R., Janković, A i sur. (2020). *Glazbeni krug 7*. Zagreb: Profil Klett

Ambruš-Kiš, R., Janković, A., Mamić, Ž. (2020). *Glazbeni krug 1*. Zagreb: Profil Klett

Ambruš-Kiš, R., Janković, A., Mamić, Ž. (2020). *Glazbeni krug 2*. Zagreb: Profil Klett

Ambruš-Kiš, R., Janković, A., Mamić, Ž. (2020). *Glazbeni krug 3*. Zagreb: Profil Klett

Ambruš-Kiš, R., Matoš, N. i sur. (2020). *Glazbeni krug 5*. Zagreb: Profil Klett

Ambruš-Kiš, R., Matoš, N. i sur. (2020). *Glazbeni krug 6*. Zagreb: Profil Klett

Ambruš-Kiš, R., Perak Lovričević, N. i Šćedrov, Lj. (2019). *Glazbeni susreti 1*. Zagreb: Profil Klett

Anderson, W. T. (2011). The Dalcroze Approach to Music Education: Theory and Applications. *General Music Today*, 26 (1): 27-33

Banov, N. , Dvořak, V. (2019). *Allegro 5*. Zagreb: Školska knjiga.

Banov, N. , Dvořak, V. (2020). *Allegro 6*. Zagreb: Školska knjiga.

Banov, N. Brđanović, D. i sur. (2021). *Allegro 4*. Zagreb: Školska knjiga.

Banov, N., Brđanović, D. i sur. (2021). *Allegro 8*. Zagreb: Školska knjiga

- Barbarić, D. (2012). Mousike i ethos u Grka. Treći program Hrvatskog radija, 80. 135-143
- Brđanović, D., Banov, N. i sur. (2020). *Allegro 7*. Zagreb: Školska knjiga.
- Cohen, S. J. (1992). *Ples kao kazališna umjetnost*. (Prijevod: Kruna Tarle). Zagreb: Cekade
- Cohen, S. J. (1998). *The International Encyclopedia of Dance*. Oxford: Oxford Unniversity Press
- Domonji, I. (1986). *Metodika muzičkog vaspitanja u predškolskim ustanovama*. Sarajevo: Svjetlost.
- Dow, C. B. (2010). Young Children and Movement: The Power of Creative Dance. *Young Children* 65(2) . 30-35
- Drechslerová, D. (2020). Komparacija uloga en travesti: Orfej i Smeton. Diplomski rad. Muzička akademija, Zagreb
- Edmunds, F. (2012) *The Waldorf School*. Forest Row: Sophia Books
- Gattin, I. N. (1999). O plesu. *Treća* 2(1). Zagreb: Centar za ženske studije, 127-139
- Hagen, E. H. i Bryant, G. A. (2003). Music and dance as a coalition signaling system. *Human Nature*, 14(1), 21-51
- Hattori, Y. i Tomonaga, M. (2020). Rhythmic swaying induced by sound in chimpanzees (Pan troglodytes). *Proceedings of the National Academy of Science*, 117 (2), 936-942
- Hugill, N., Fink, B., Neave, N. i Seydel, H. (2009). Men's physical strength is associated with women's perceptions of their dancing ability. *Personality and Individual Differences*, 47, 527-530
- Jandrašek, V., Ivaci, J. (2019). *Razigrani zvuci 1*. Zagreb: Školska knjiga
- Jandrašek, V., Ivaci, J. (2020). *Razigrani zvuci 2*. Zagreb: Školska knjiga
- Jandrašek, V., Ivaci, J. (2020). *Razigrani zvuci 3*. Zagreb: Školska knjiga
- Janković, A., Stojaković, S., Ambruš-Kiš, R. (2021). *Glazbeni krug 4*. Zagreb: Profil Klett

Juntunen, M-L. (2002). Practical Applications of Dalcroze Eurhythmics. Nordic Research in Music Education Yearbook Vol. 6, 75-92

Jurišić, S. (2019). Francuske suite i uloga plesnosti u njima. Diplomski rad. Muzička akademija, Zagreb

Katarinčić, I. (2005). Zagrebačke plesne zabave s kraja 18. i tijekom 19. stoljeća. Narodna umjetnost : hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku. 42/2. 49-68

Katarinčić, I. (2008). Renesansni i barokni plesovi: Rekonstrukcija i plesne radionice. Narodna umjetnost 45(2). 77-98

Katarinčić, I. (2012). Urbana plesna tradicija (povijesni, etnološki i kulturnoantropološki aspekti). Doktorska disertacija. Filozofski fakultet, Zagreb

Kirby, E. T. (1972). The Delsarte Method: 3 Frontiers of Actor Training. The Drama Review: TDR, 16 (1). 55-69

Koegler, H. (2006). Tatjana Gsovsky-Choreographin und Tanzpädagogin by Max W. Busch. Dance Chronicle 29(2). 241-247

Kosi, D. (2020). Škola Summerhill. Varaždinski učitelj : digitalni stručni časopis za odgoj i obrazovanje, 3(4). Preuzeto 3. siječnja 2021. s <https://hrcak.srce.hr/242197>

Kurikulum nastavnog predmeta Glazbena kultura za osnovne škole i Glazbena umjetnost za gimnazije (2019). Zagreb: MZOŠ

Ladešić, S. i Mrgan, J. (2007.) *Ples u realizaciji antropoloških zadaća tjelesne i zdravstvene kulture*. Na 16. ljetna škola kineziologa Republike Hrvatske. Zagreb: Hrvatski kineziološki savez. 306-309.

Maletić, A. (1986). *Knjiga o plesu*. Zagreb: Kulturno-prosvjetni sabor Hrvatske

Maletić, A. (2002). *Povijest plesa starih civilizacija (prvi dio)*. Zagreb: Matica Hrvatska,

Maletić, A. (2002). *Povijest plesa starih civilizacija (prvi dio)*. Matica Hrvatska, Zagreb.

Manasteriotti, V. (1977). *Muzički odgoj na početnom stupnju: methodske upute za odgajatelje i nastavnike razredne nastave*. Zagreb: Školska knjiga.

- Medenica, N. (2019). *Glazbena umjetnost 1*. Zagreb: Školska knjiga
- Medenica, N. (2020). *Glazbena umjetnost 2*. Zagreb: Školska knjiga
- Medenica, N. i Palić-Jelavić, R. (2020). *Glazbena umjetnost 3*. Zagreb: Školska knjiga
- Medenica, N. i Palić-Jelavić, R. (2021). *Glazbena umjetnost 4*. Zagreb: Školska knjiga
- Montessori, M. (1966). *The Discovery Of The Child*. Adyar: KalakshetraPublications
- Montessori, M. (2014). *The Montessori Method*. New Brunswick: Transaction Publishers
- Mullally, R. (2011). *The Carole: A Study of a Medieval Dance*. Surrey: Ashgate Publishing Limited
- Perak Lovričević, N. i Šćedrov, Lj. i Ambruš-Kiš, R. (2020). *Glazbeni susreti 2*. Zagreb: Profil Klett
- Požgaj, J. (1988). *Metodika nastave glazbene kulture u osnovnoj školi*. Zagreb: Školska knjiga
- Prskalo, I. i Sporiš, G. (2016). *Kineziologija*. Zagreb: Školska knjiga
- Radelj, I. (1987). Glazba u antici. *Latina e Greca* 1(30) 109-113
- Rakijaš, B. (1961) *Muzički odgoj djeteta*. Zagreb: Školska knjiga
- Ratey, J. J. (2008) *Spark: The Revolutionary New Science of Exercise and the Brain*. New York City: Little, Brown and Company
- Reilly, E., Buskist, C., Gross, M. K. (2012). Movement in the Classroom: Boosting Brain Power, Fighting Obesity. *Kappa Delta Pi Record*, 48(2), 62–66.
- Rocconi, E. (2015). Music and Dance in Greece and Rome. A Companion to Ancient Aesthetics. 323-335
- Scott, E. (2006). *Dancing in all ages*. London: Hesperides Press
- Sikirica, J (2020). *Nina i Tino 1*. Zagreb: Profil Klett
- Sikirica, J (2020). *Nina i Tino 2*. Zagreb: Profil Klett

Sikirica, J (2020). *Nina i Tino 3*. Zagreb: Profil Klett

Skovran, D. i Peričić, V. (1997). *Nauk o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu

Slavić, A. (2010). Gardnerov model višestrukih inteligencija. *Školski vjesnik : časopis za pedagoški teoriju i praksu* 59(1). 7-19

Smith, M. (2009). *Music, Theater, and Cultural Transfer. La sylphide and Les sylphides*. Chicago: University of Chicago Press

Smith, W. (1875). *A Dictionary of Greek and Roman Antiquities*, John Murray, London. 611-613

Steiner, R. (2012) *Eurythmy: An Introductory Reader*. ForestRow: Sophia Books

Svalina, V. i Bognar, L. (2013). Glazba i glazbeno obrazovanje u starom i srednjem vijeku. *Napredak: časopis za pedagoški teoriju i praksu*, 154 (1/2), 219-233.

Šćedrov, Lj. Perak Lovričević, N. i Ambruš-Kiš, R. (2020). *Glazbeni susreti 3*. Zagreb: Profil Klett

Šćedrov, Lj. Perak Lovričević, N. i Ambruš-Kiš, R. (2021). *Glazbeni susreti 4*. Zagreb: Profil Klett

Šulentić Begić, J. i Begić, A. (2017). Tradicijska glazba srednjoeuropskih država i interkulturalni odgoj u osnovnoškolskoj nastavi glazbe. *Školski vjesnik*, 66 (1), 123-133

Šulentić Begić, Jasna (2014). Glazbene igre u primarnom obrazovanju. Umjetnik kao pedagog pred izazovima suvremenog odgoja i obrazovanja / Škojo, Tihana (ur.). *Osijek: Umjetnička akademija u Osijeku*. 157-157

MREŽNI IZVORI:

All Music. Frédéric Chopin / Les sylphides, ballet (arrangement). Preuzeto 25. svibnja 2021. s [:https://www.allmusic.com/composition/les-sylphides-ballet-arrangement-mc0002361026?1620269112500](https://www.allmusic.com/composition/les-sylphides-ballet-arrangement-mc0002361026?1620269112500)

American Montessori Society. *Why Choose Montessori Education*. Preuzeto 17. travnja 2020. s <https://amshq.org/Families/Why-Choose-Montessori>

Banès, A. (1921). Les Mariés de la Tour Eiffel: Paris Through A Child's Eye. Preuzeto 13. prosinca 2020. s <https://musicalgeography.org/les-maries-de-la-tour-eiffel-paris-through-a-childs-eyes/>

Cardillo, J. (2016). Improving Physical Movement With Visualization. Preuzeto 15. studenog 2020. s <https://www.psychologytoday.com/us/blog/attention-training/201612/improving-physical-movement-visualization>

Drake, J. (2001). Sauguet [Poupard], Henri(-Pierre). Preuzeto 15. travnja 2021 s: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024633?rskey=lyP66x&result=1>

Dunning, J. (1996). Preuzeto 20. travnja 2021 s: <https://www.nytimes.com/1996/07/15/arts/robert-ellis-dunn-67-a-pioneer-in-postmodern-dance-movement.html>

Elizabeth, M. i Bartlet, C. (2002). Ballet d'action. Preuzeto 15. travnja 2021 s: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000900410>

Encyclopedia Britannica. Carole. Preuzeto 20. ožujka 2021. s: <https://www.britannica.com/art/carole>

Frederick, E. (2019). Dancing chimpanzees may reveal how humans started to boogie. Preuzeto 13. siječnja 2020. s: <https://www.sciencemag.org/news/2019/12/dancing-chimpanzees-may-reveal-how-humans-started-boogie>

Guiheen, J. (2020). The History of Pointe Shoes: The Landmark Moments That Made Ballet's Signature Shoe What It Is Today. Preuzeto 16. travnja 2020. s:

:<https://www.pointemagazine.com/history-of-pointe-shoes-2646384074.html?rebelltitem=1#rebelltitem1>

Houston Symphony. The Greece of My Dreams: Ravel's Daphnis and Chloé Suite No. 2. Preuzeto 15. svibnja 2021. s: <https://houstonsymphony.org/greece-dreams-ravels-daphnis-chloe-suite-no-2/>

Hrvatska enciklopedija. Glinka, Mihail Ivanovič . Preuzeto 30. travnja 2021 s : <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=22308>

Hrvatska enciklopedija. Grci. Preuzeto 12. prosinca 2020. s <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=23202#poglavlje107987>

Hrvatska enciklopedija. Kopti. Preuzeto 9. listopada 2020. s <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=33101>

Hrvatska enciklopedija. Jaques-Dalcroze, Émile. Preuzeto 21. studenog 2020. s: <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=28749>

Hrvatska enciklopedija. Ples. Preuzeto 12. prosinca 2020. s <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=48704>

Izzi digital. Balet. Preuzeto 1. lipnja 2021. s: <https://hr.izzi.digital/DOS/16651/16666.html>

John Cage. Bacchanale. Preuzeto 15. svibnja 2021. s: https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=32

John Cage. Cheap Imitation. Preuzeto 15. svibnja 2021. s: https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=37

Kerman, J., Tyson, A., Burnham, S. G., Johnson, D. i Drabkin, W. (2001). Beethoven, Ludwig van. Preuzeto 15. travnja 2021. s <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/978156159230.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040026?rskey=NISj3p&result=5>

Koegler, H. (1999). Western dance: Additional Information. Preuzeto s <https://www.britannica.com/art/Western-dance/The-20th-century>

Lamb, A. (2001). Waltz. Preuzeto 26. ožujka 2021 s: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029881?rskey=VtrSux>

Lesure, F. i Howat, R. (2001). Debussy, (Achille-)Claude. Preuzeto 2. ožujka 2021 s: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353?rskey=xVMaeM&result=2>

Liqui Search. Roman Triumph - Background - The vir Triumphalis. Preuzeto 20. ožujka 2021. s: <https://www.liquisearch.com/roman-triumph/background/the-vir-triumphalis>

Macdonald, H. (2001). Delibes, (Clément Philibert) Léo. Preuzeto s <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007469?rskey=bsJu7P&result=1>

Mark, J. J. (2017). Music & Dance in Ancient Egypt. World History Encyclopedia. Preuzeto s <https://www.ancient.eu/article/1075/music--dance-in-ancient-egypt/>

Mehić, N. (2014). Ples: evolucijsko sredstvo zavođenja. Preuzeto 9. listopada 2020. s <http://www.istrazime.com/evolucijska-psihologija/evolucija-glazbe/>

Milinović, M. (2015). Glazbene igre s pjevanjem. Artos, 3. Preuzeto s <http://www.uaos.unios.hr/artos/index.php/hr/eseji-3/milinovic-m-glazbene-igre-s-pjevanjem>.

Ministarstvo znanosti i obrazovanja. Katolički vjeronauk za 8. razred OŠ. Preuzeto 25. svibnja 2021. s : <https://i-nastava.gov.hr/videolekcije-11/osnovna-skola-predmetna-nastava-5-8-razred-2020-2021/8-razred-os/katolicki-vjeronauk-za-8-razred-os/173>

Mueller, J. (2000). Notes for the Film, USA: DANCE-FOUR PIONEERS Including Doris Humphrey's "Passacaglia". Preuzeto 14. svibnja 2021 s: <https://politicalscience.osu.edu/faculty/jmueller/PASSACAG.pdf>

National Museum of African American History & Culture. A Brief History of Voguing . Preuzeto 25. svibnja 2021 s: <https://nmaahc.si.edu/blog-post/brief-history-voguing>

Oxford Reference. Gesamtkunstwerk. Preuzeto 1. lipnja 2021. s:
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095850425>

Parker, R. (2002). Macbeth(ii). Preuzeto 23. travnja 2021 s:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000903139?rskey=3WlhUW&result=1>

Oxford Reference. Symphonic Ballets. Preuzeto 10. svibnja 2021.
s:<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100547793>

Parker, R. (2002). Otello(ii) ('Othello'). Preuzeto 14. ožujka 2021. s
:<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000003882?rskey=A2it30&result=2>

Parker, R. (2002). Trovatore, II. Preuzeto 8. lipnja 2021. s
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000005793?rskey=r9VLX9>

Pittaway, I. (2019). The English estampie: interpreting a medieval dance(?) tune. Preuzeto 31.
siječnja 2021. s <https://earlymusicmuse.com/english-estampie/>

Proleksis enciklopedija. Valcer. Pristupljeno 15. svibnja 2021. s:
<https://proleksis.lzmk.hr/49847/>

Pritchett, J. (2004). John Cage: Imitations/transformations. Preuzeto 17. svibnja 2021. s:
<http://rosewhitemusic.com/cage/texts/CageImitationsTransformations.html>

Pritchett, J. i Kuhn, L. (2001). Cage, John. Preuzeto s
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000049908>

Pritchett, J., Kuhn, L. i Garrett, C. H. (2012). Cage, John (Milton, Jr.) Preuzeto s
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002223954?rskey=b79gaw>

Ristow, G. (2016). Preuzeto 15. studenog 2020. s
<http://www.musicalmind.org/dalcroze/DalWho-YourWhat.pdf>

Royo, A. L. Y (2007). THE PRINCE OF THE PAGODAS, GONGAND TABUH-TABUHAN: Balinese Music and Dance, Classical Ballet and Euro-American Composers and Choreographers. Preuzeto s
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13639810701233789?scroll=top&needAccess=true>

Sadler, G. i Christensen, T. (2001). Grove Music Online. Rameau, Jean-Philippe. Preuzeto 24. veljače 2021. s
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022832>

Schwarm, B. Appalachian Spring: Additional Information. Preuzeto s
<https://www.britannica.com/topic/Appalachian-Spring/additional-info#history>

Scolieri, P. A. (2016). Denishawn (1915–1931). Preuzeto s
<https://www.rem.routledge.com/articles/denishawn-1915-1931>

Summerhills School. About Summerhill. Preuzeto 17. travnja 2020. s
<http://www.summerhillschool.co.uk/an-overview.php>

Šparemblek, M. (2002). Guru novih metoda. Vijenac 215. Preuzeo 11. studenog 2020. s
<https://www.matica.hr/vijenac/215/guru-novih-metoda-14368/>

Taruskin, R. (2002). Life for the Tsar, A. preuzeto s
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000009358?rsk=lbWw6B&result=2>

Teatar.hr. La Sylphide. Preuzeto 30. travnja 2021. s: <https://www.teatar.hr/206536/la-sylphide-2/>

The George Balanchine Trust. Duo Concertant. Preuzeto 15. svibnja 2021. s :
<https://www.balanchine.com/Ballet/Duo-Concertant>

The George Balanchine Trust. Symphonie Concertante. Preuzeto 15. svibnja 2021. s :
<https://www.balanchine.com/Ballet/Symphonie-Concertante>

thebrain. New York: Little Brown

Toepfer, K. E. (2017). Georgi, Yvonne. Preuzeto 23. ožujka 2021. s <https://www.rem.routledge.com/articles/georgi-yvonne-1903-1975>

Tour Egypt. Egypt: Dance and Dancers in Ancient Egypt. Preuzeto 9. listopada 2020. s: <http://www.touregypt.net/featurestories/dancers.htm>

Tour Egypt. The Menit Necklace of Ancient Egypt. Preuzeto 9. listopada 2020. s <http://www.touregypt.net/featurestories/menit.htm>

Tuttle, R. (2007). Albert Rousel: Padmâvatî, Op. 18. Preuzeto 1. lipnja 2021. s <http://www.classical.net/music/recs/reviews/e/emi81867a.php>

Vijenac. Vraćam se u slobodne umjetnike. Preuzeto 15. svibnja 2021. s: <https://www.matica.hr/vijenac/261/vracam-se-u-slobodne-umjetnike-11050/>

Wiley, R. J. (2001). Tchaikovsky, Pyotr Il'yich. Preuzeto 28. svibnja 2021. s <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051766?rskey=5qqzvm&result=1>

You Tube. Dubrovačka kontradanca - Trio Suveniri I Traditional dances od Dalmatia <https://www.youtube.com/watch?v=CFk-0WLYaNo> (pristupljeno 20. svibnja 2021).

You Tube. Lado Electro – Lepi valcer. <https://www.youtube.com/watch?v=6wks-CVS16Y> (pristupljeno 30. svibnja 2021).

You Tube. Madonna - Express Yourself / Born That Way / Give Me All Your Luvin'. <https://www.youtube.com/watch?v=bSEY1xkPspg> (pristupljeno 30. svibnja 2021).

You Tube. Maria and the Captain dance the Laendler from The Sound of Music. <https://www.youtube.com/watch?v=qUfWRBGQkz0> (pristupljeno 30. svibnja 2021).

You Tube. Srđan Dedić: Time Scales-Pitch Scales <https://www.youtube.com/watch?v=LzkRD22Fq9c> (pristupljeno 30. svibnja 2021).

Zagrebački plesni centar. Together We Sound <https://zagrebackiplesnicentar.hr/predstava/together-we-sound/> (pristupljeno 20. svibnja 2021).

Zagrebački plesni centar. Viola, ja i nas dvije.
<https://zagrebackiplesnicentar.hr/predstava/viola-ja-i-nas-dvije/> (pristupljeno 20. svibnja 2021.)

7. PRILOZI

PRILOG 1: TEKSTOVI ZA UČENIKE

Tablica 1: Ples kao utjelovljenje božanstva

Nastavna jedinica: Glazba i pokret u drevnom Egiptu
Prilagođeno prema: Mark, 2019
<p style="text-align: center;">PLES KAO UTJELOVLJENJE BOŽANSTVA</p> <p><i>Za vrijeme Novoga egipatskog kraljevstva, između 16. i 11. stoljeća prije Krista, najpopularniji žanr bile su ljubavne pjesme. Za riječi tih pjesama ne možemo biti sigurni, ali one su se zasigurno izvodile uz interpretativni ples. Takav se ples može vidjeti ugraviran na pločama za vrijeme vladavine Hatšepsut. Nije bilo određeno tko i kada smije plesati, međutim, viši slojevi nisu mogli javno plesati, kao što su to smjeli niži slojevi. Kralj je, primjerice, plesao samo u posebnim prilikama. Kako su se božanstva izražavala u svakom aspektu života i ujedno prizivala plesom, ples nije bio ograničen samo na hramove. Popularna praksa bila je plesačevo utjelovljenje božanstva (najčešće božice Hator) i prikazivanje njegova djelovanja narodu. Izvođačice bi prizivale entitet božice te prikazivale priče iz njezina života, ili pokretima dočaravale njezin duh. Plesači su često bili tetovirani simbolima njezina božanstva, a u jednom su periodu svećenice nosile frizure koje su imale rogove, što predstavlja Hator koja je bila „krava-božica“. Osim što je bio vezan uz religijske prakse, ples je bio i vrlo popularan način zabave te je često bio vezan za zemaljske užitke. Kako se seksualnost u drevnoegipatskoj kulturi nije povezivala s grijehom, plesači nisu imali problema s pokazivanjem tijela pa su tako oprave često bile oskudne ili ih uopće nije bilo. Žene su često nosile haljine, suknje i oprave od prozračnih materijala.</i></p>
Moguća pitanja za učenike: <i>Postoje li danas slične plesачke prakse? Kakve kostime nose plesači čije si izvedbe promatrao/la?</i>

Tablica 2: Plesne prakse koje su Grci i Rimljani preuzeli od Egipćana

Nastavna jedinica: Plesne prakse starih civilizacija
Prilagođeno prema: Scott, 2006
<p style="text-align: center;">PLESNE PRAKSE KOJE SU GRCI I RIMLJANI PREUZELI OD EGIPĆANA</p> <p><i>O egipatskim plesnim vještinama pisalo se čak i izvan teritorija Egipta, što se može pronaći i u djelima grčkih i rimskih pisaca. Veliki grčki povjesničar i retoričar Dionizije Halikarnašanin spominje Maneros, pjesmu uz koju se plesalo, i uspoređuje ju sa grčkim Linusom, pjesmom na spomen Uranijinom naočitom sinu kojega je Apolon pogubio jer se smatrao jednakim bogu. Grčki povjesničar Herodot pretpostavlja kako je Maneros ime rano preminulog sina prvoga vladara Egipta pa je pjesma svojevrsna žalopojka egipatskoga naroda nad njim. Kako je grčka kultura prilično mlada u usporedbi s egipatskom, Grci su vjerojatno posudili pjesmu. Usto, Grci i Rimljani su posuđivali i pokrete egipatskih plesova te ih koristili na pokopima važnih ličnosti. Pokojnikova obitelj odabrala bi pojedinca koji je mogao imitirati pokojnika i on bi – obučen u odjeću pokojnika i s maskom na licu koja je slična licu pokojnika – predvodio mrtvačka kola. Dok kola prati procesija ljudi koji se sporo kreću uz pogrebnu pjesmu, predvodnik kola pantomimom prikazuje najznačajnija djela koja je pokojnik učinio za vrijeme života. Jedan od poznatijih plesova, koji su također preuzeli Grci, takozvani je kozmički ples koji je posvećen bogu sunca Ra, vrhovnom božanstvu kome su podređena sva ostala božanstva. Riječ je o plesu u kojemu se položajem tijela, koracima i pokretima pokušava dočarati kretanja nebeskih tijela uz glazbu koja se izvodila uz instrumentalnu pratnju.</i></p>

Tablica 3: Odgoj i obrazovanje u antičkoj Grčkoj

Nastavna jedinica: Glazba starih civilizacija
Prilagođeno prema: Svalina i Bognar, 2013; Radelj, 1987
<p><u>ODGOJ I OBRAZOVANJE U ANTIČKOJ GRČKOJ</u></p>
<p><i>Glazba je svakako bila značajan dio općega obrazovanja. Točnije, svaki je slobodni građanin trebao imati poduku u pjevanju i sviranju lire. Odraz takve prakse vidljiv je i u spisima antičkih filozofa, koji su bavljenje glazbom smatrali neizostavnim dijelom razvoja cjelovite osobe. Platon tako glazbu smatra vrhuncem obrazovanja i promatra je kao sredstvo oblikovanja čovjekova karaktera. On glazbu dijeli na dobru i lošu, a sukladno tome kakva glazba prevladava u određenoj državi, takva obilježja – prema Platonu – ima i sama država. Platon iznosi mišljenje i o pojedinim ljestvicama (modusima) te ih povezuje s raznim raspoloženjima i prigodama. Slično kao Platon, Aristotel glazbu smatra važnim dijelom odgoja uz pisanje, čitanje, tjelovježbu i crtanje: djeca ne bi trebala samo slušati, nego i izvoditi glazbu. Platon razlikuje glazbu prema potrebama za koje se koristi – odgoj, odmor, ispunjavanje dokolice, ali i pročišćenje. Unutar djela Politika promišlja o tome treba li se čovjek baviti glazbom radi užitka ili (samo)odgoja. Zaključuje kako je zadaća odgoja stvoriti dostojnog i slobodnog čovjeka, a dostojno življenje, osim ljepote, podrazumijeva i užitak. Aristotel također pridodaje značenja određenim modusima, ističe dorski modus kao najbolji modus za kontrolu strasti i poticanje smirenosti i racionalnosti. Zbog tih karakteristika, najpoželjniji je za odgoj i pročišćenje, a lidijski veže uz dječju dob i pripisuje mu osjećaj reda i naobrazbe</i></p>
Moguća pitanja za učenike:
<i>Po čemu se tvoje obrazovanje razlikuje od prikazanog?</i>

Kakve osjećaje u tebi budi glazba koju voliš slušati?

Poznaješ li neku glazbu koja te može motivirati na rad?

Tablica 4: Odgoj i obrazovanje u antičkom Rimu

Nastavna jedinica: Glazba starih civilizacija
Prilagođeno prema: Svalina i Bognar, 2013
ODGOJ I OBRAZOVANJE U ANTIČKOM RIMU
<p><i>Rimljani su se plesom najčešće koristili u odgoju djece iz povlaštenih staleža, dok u odgoju i obrazovanju prosječnog djeteta glazba i ples nisu imali većega značenja. Glazba je bila samo pomoćno sredstvo u stjecanju vještine govorništva, njena je glavna funkcija u Rimskom Carstvu bila zabava i uveličavanje državnih svečanosti. Za vrijeme Rodovskoga Rima (8. – 6. st. pr. Kr), odgoj je bio obiteljski, a glavni cilj bio je odgojiti zemljoradnika i vojnika. Tako su se učile vještine jahanja, plivanja, hrvanja i rukovanje oružjem. Od intelektualnih se vještina učilo čitanje i pisanje. Prve javne škole javljaju se za vrijeme Rimske Republike (6. – 1. st. pr. Kr). Dije se na gramatičke, kojima je bio zadatak razviti govornika, i retoričke škole, u kojima se učila glazba uz filozofiju, građansko pravo, matematiku i astronomiju. Privatne se škole pretvaraju u državne za Rimskoga Carstva (30. pr. Kr. – 476.) i tako postaju oruđima vladavine rimskih careva – u školama se odgajaju činovnici koji će održavati rimsku vlast.</i></p>
Napomena:
Prikladno je obraditi tekst usporedno s odgojem i obrazovanjem u antičkoj Grčkoj.

Tablica 5: Dionizijevi umjetnici

Nastavna jedinica: Glazba i ples u Helenističkom razdoblju
Prilagođeno prema: Rocconi, 2015
<p>DIONIZIJEVI UMJETNICI</p> <p><i>U Helenističkom su razdoblju najznačajniji profesionalni umjetnici djelovali unutar cehova i bili su nazivani Dionizijevim umjetnicima. Cehovi su bili aktivni unutar i izvan Grčke, a činili su ih glazbenici, pjesnici, glumci i plesači, ali i kostimografi te ostali sposobni i potrebni pojedinci za izvođenje svojevremenih kazališnih priredbi. Glavne zvijezde putujućih cehova bili su profesionalni pjevači. Osim velike zarade i slave koju su uživali, bili su počašćeni i građanskim pravima u mjestima gdje su nastupali. Njihove priredbe najčešće bi bile koncertnoga tipa ili recitali. Umjesto cjelovitih antičkih tekstova, također je bila praksa izvoditi samo ulomke s određenim izmjenama, poput uglazbljivanja originalno govorenih dijelova ili izvođenja originalnih zbornih dijelova solistički. Raste zabavljačka funkcija glazbe kao rezultat globalizacije – drama više nema svrhu promicati moralne vrijednosti, nego zabavljati raznovrsnu publiku. Još pompoznije izvedbe svoje su plodno tlo našle u Rimu, u sklopu trijumfalnih povorki (lat. pompa triumphalis) i pogrebnih povorki (lat. pompa funebris).</i></p>

Tablica 6: Začetak pantomimske plesne drame

<p>Nastavna jedinica: Glazba i ples u antičkom Rimu</p>
<p>Prilagođeno prema: Smith, 1875; Maletić, 2002 i Cohen, 1992.</p>
<p style="text-align: center;">ZAČETAK PANTOMIMSKE PLESNE DRAME</p> <p><i>Jedni od važnijih izvođača- robova koji su djelovali u Rimu bili su histrioni. Njihov naziv dolazi od etrušćanskog hister čije je značenje plesač. Riječ je o plesačima i glumcima Etrušćanima koje su Rimljani počeli koristiti kao izvođače u scenskim prikazima od 364. pr. Kr. To je bilo vrijeme kad je Rimom vladala kuga, a da bi pridobili naklonost bogova, Rimljani su odlučili njima u čast priređivati scenske prikaze. Kako Rimljani nisu imali ranije takav oblik prakse, iskoristili su Etrušćane poznate po pokretima tijela koji su bili u funkciji pantomime, a izvodili su ih uz glazbenu pratnju frule. Kasnije je i rimska mladež počela oponašati njihove pokrete uz recitiranje vulgarnih i šaljivih stihova, što je zapravo označilo začetak rimske drame. Takva vrsta dramske umjetnosti nezamisliva je bez glazbe i plesa. Pučki rimski glumci koje je pobudila praksa histriona nazivaju se scenici i mimi, a podrazumijevaju glumce imitatore koji se služe grotesknim plesom, glumom i govorenim tekstom. Prvu nadogradnju pantomime na vulgarne i šaljive tekstove napravio je Lucije Livije Andronik, koji je vulgarne tekstove zamijenio recitativima koje su recitali ili pjevali robovi, dok je on sam gestikulirao i izvodio prikladnu koreografiju. Plesači i glumci bi u takvim vrstama, odgovarajućom mimikom na odgovarajuću glazbu, s mnoštvom kostima i maski, uzastopno portretirali sve likove priče koje su predstavljali. Iako su uz mimiku koristili i fizičke pokrete poput uvijanja, izvijanja i skakanja, prvenstveni zadatak plesača nije bio iskazivanje fizičkih vještina. Zadatak je bio prikazati ljudsku narav i emocije putem raznolikosti pokreta – svaka je gesta imala određeni značaj i upravo to obilježje čini srž umjetnosti pantomimskih predstava.</i></p>
<p>Moguća pitanja za učenike:</p> <p><i>Može li se radnja prikazati bez uporabe riječi?</i></p> <p><i>Poznajete li neki nijemi film?</i></p>

Koji su načini sporazumijevanja s osobom čiji jezik ne poznajete?

Jeste li ikad igrali igru pantomime?

Tablica 7: Rimski festivali i gladijatorske igre

Nastavna jedinica: **Glazba i ples u antičkom Rimu**

Prilagođeno prema: Rocconi, 2015

RIMSKI FESTIVALI I GLADIJATORSKE IGRE

Najspektakularniji oblik zabave bile su Rimske igre (Ludi Romani). Riječ je o festivalu koji se sastojao od kočijaških utrka i kazališnih umjetnosti. Održavale su se u određenim periodima godine i bile posvećene određenom bogu, na primjer u rujnu su igre bile posvećene vrhovnom bogu Jupiteru. Za vrijeme Rimskoga Carstva, igre postaju pokazateljem političke moći carstva i sredstvom manipulacije narodom. Estetika teatralnosti, u kojoj glazba ima veliku ulogu, bila je znatno podržavana imperijalnom moći, najčešće u propagandne svrhe. Drugi važan događaj u rimskoj kulturi, a najvažniji događaj za vrijeme propadanja Rimskoga Carstva, svakako su gladijatorske igre. Riječ je o borbama u kojima su se koristili mačevi i koplja te bi u njima borci pokazivali svoje ratne i vojne vještine, što bi promatrale velike mase ljudi u amfiteatrima. U početku bi se borci „samo“ teško ozlijeđivali, a tijekom vremena su borbe kulminirale očekivanom smrću jednog od boraca. Takvoj žestokoj atmosferi borbe zvukovno su odgovarale glasne trube, horne i vodene orgulje. Iako je glazba u gladijatorskim borbama imala nezanemarivu ulogu i u borbama se pritom moglo vidjeti mnogo svojevrsnih pokreta boraca, pokreti nisu pratili glazbu u umjetničkom smislu. Zbog toga je jasno da u takvoj vrsti događaja nema izrazito jake veze između glazbe i fizičkog pokreta, osim što glazba dodatno pojačava napetu atmosferu i eventualno motivira borcu na snažniju borbu.

Moguća tema za raspravu s učenicima:

Koje su sličnosti i razlike između modernih borilačkih sportova i gladijatorskih igara?

Tablica 8: Srednjovjekovni stavovi o plesu

Nastavna jedinica: **Glazba i ples u srednjem vijeku**

Prilagođeno prema: Brainard, 1998; Brummel, 2016 i Cohen, 1992

SREDNJOVJEKOVNI STAVOVI O PLESU

Početak srednjega vijeka, doživljaji oko plesa su bili podijeljeni. Narod je volio plesati, no crkveni oci nisu baš bili sretni zbog toga. Za pantomimu, koja je u narodu bila popularna, crkvenjaci su govorili vjernicima da to izvode sami đavli u paklu i time ih plašili (Cohen, 1992). Oko sedmoga stoljeća, intervencije Crkve kulminirale su zabranom svih poganskih običaja u obredima, na grobljima i u procesijama. S druge strane, promicanju plesa i glazbe značajno su pridonijeli (svjetovni) putujući glazbenici, čije su izvedbe bile obogaćene i plesnim pokretima. Plesna glazba dio je repertoara koji izvode i ostali instrumentalisti – u srednjem vijeku nije bilo guslara koji unutar svoga programa nije izvodio plesnu glazbu. Budući da je ples nastavljao biti popularan, a poganske običaje nije bilo moguće iskorijeniti iz naroda, Crkva je pronašla novi mehanizam. Poganske su običaje odlučili lišiti mističnog sadržaja, pripisujući im nova značenja, te su i zagovarali ples u crkvama kako bi pridobili vjernike. Ples tako postaje dio raznih svetkovina i blagdana – crkvena, kao i svjetovna prikazanja, bivaju praćena plesom. Teoretičari počinju iznimno cijeniti ples i interpretiraju ga kao dobru vježbu za tijelo i um te kao sredstvo postizanja sklada. Kako su ples počeli doživljavati kao sredstvo za postizanje lijepoga i izbjegavanje lošega, za vrijeme epidemije kuge razvila se i takozvana plesna epidemija.

Tablica 9: Plesovi putujućih glazbenika

Nastavna jedinica: Glazba i ples u srednjem vijeku
Prilagođeno prema: Brainard, 1998; Brummel, 2016; Maletić, 1986 i Pittaway, 2019
<p>PLESOVI PUTUJUĆIH GLAZBENIKA</p> <p><i>Plesovi o kojima saznajemo pomoću zapisa iz trinaestog i četrnaestog stoljeća su tresca i estampie, iako o njihovim točnim koreografijama i dalje ne znamo mnogo. Najranija poznata estampida (estampie), koju su izvodili žongleri, je melodija pjesme Kaledna maya, na riječi trubadura Raimbauta de Vaqueirasa, svirana na vieli. Poznati rukopisi ne govore puno o estampidi kao plesu, kao ni o glazbenom obliku – opisuje ju se kao kompliciranu i nepravilnu. Slike iz razdoblja kad je estampida bila popularna pokazuju ples koji uključuje stapanje. Iz takvih se prikaza može eventualno zaključiti da je estampida ples koji uključuje stajanje i stapanje. Po glazbenoj građi, estampida je slična sekvenci, sastoji se od niza dvodijelnih cjelina koje se ponavljaju. Može se javljati isključivo u instrumentalnom obliku, ali može biti i pjevana kao Kaledna maya. Plesna glazba iz dvanaestog stoljeća, poput estampide Kaledna maya, počivala je uglavnom na usmenoj predaji putujućih glazbenika-zabavljača kao što su truveri, trubaduri i minnesängeri. Pretpostavka (je da plesna glazba vuče korijene od truvera, međutim, rijetki su zapisi koji to potvrđuju. Zbog toga ne postoje detaljne informacije o načinima izvođenja takve glazbe. Pretpostavlja se da se radilo o pjesmama strofnoga oblika koje su se izvodile jednoglasno, a capella ili uz pratnju žičanih i puhaćih glazbala. Plesovi su se izvodili na način da vođa plesa započne pjesmu, a ostali bi izvođači ponavljali za njim, nerijetko varirajući melodiju i dodavajući razne uzvike. Uzvici u pjesmama na koje se pleše pokazatelj su čovjekova uživanja u plesanju i predanosti plesu.</i></p>

Tablica 10: Ples smrti (*danse macabre*)

Nastavna jedinica: **Srednjovjekovni plesovi**

Prilagođeno prema: Brainard, 1998; Brummel, 2016; Mullally, 2011

PLES SMRTI (DANSE MACABRE)

Krajem srednjega vijeka, plesanje postaje sve zastupljenija aktivnost u svakodnevnom životu čovjeka. Popularna praksa bilo je plesanje „ples smrti“, izvornoga naziva danse macabre. Bitno je napomenuti da svećenstvo nije voljelo taj ples, a znali su razvijati i teorije da je zamišljeni centar oko kojega se plesači vrte sam sotona. Budući da su se plesači kretali nalijevo, smatrali su tu kretnju putem prema vječnoj smrti, to jest prema paklu. U svakom slučaju, riječ je o kružnom plesu koji prikazuje kako će svi ljudi jednom završiti u grobu (Mullally, 2011). Sukladno činjenici da su u srednjem vijeku postojali staleži, smrt je bila jedino zajedničko svim ljudima. Upravo u tom smislu je bila i pogodna kružna formacija plesa, tako da nitko ne bude u superiornijem položaju od ostalih, ukazujući na to da svi imaju jednaku šansu za smrt. Iako očigledno poganskog korijena, ovaj je ples kasnije bio prihvaćen i u crkvenim krugovima (Brummel, 2016). Sve veći broj pristaša plesa iznjedrio je i plesne fanatike. Nekolicina ljudi je danima, bez prestanka, plesala po ulici, a neki od njih doslovno su plesali do smrti (Brainard, 1998).

Tablica 11: Renesansni festivali

Nastavna jedinica: Glazba i ples za vrijeme renesanse
Prilagođeno prema: Cohen, 1992; Katarinčić, 2008 i Purkis, 1998
<p>RENASANSNI FESTIVALI</p> <p><i>Popularni su u tom razdoblju i festivali koji traju po nekoliko dana, a vezani su uz viteške turnire. Takvi festivali uključuju maskerate i viteške borbe, koje su bile vrlo popularne i spektakularne. Sudionici su u njima, osim u viteze i zlikovce, znali biti prurušeni i u planine, slonove, dvorce i slično. Najpoznatiji borbeni ples zavrijeme renesanse je moreška (tal. moresca), a prikazivao je borbe kršćana protiv Maora. Moreška se kao plesno-dramski žanr pojavljuje u mediteranskim zemljama, a u 15. se stoljeću širi mnogim europskim zemljama poput Francuske, Njemačke i Engleske. Dolazi i do hrvatskog tla, točnije do Korčule, za što je pretpostavka da se dogodilo u 16. stoljeću. Maskerate su se u Engleskoj razvile iz poganskih običaja. Ljudi s krinkama vozili bi se gradom, ulazili u kuće i igrali društvene igre. Slična praksa poznata je i u Italiji, gdje su skupine ljudi pod krinkama uoči prvosvibanjskog i novogodišnjeg slavlja hodale ulicom i pritom zabavljali gledatelje pjevanjem, plesanjem i raznim šalama. Na sličan su se način u Italiji počela izvoditi i kršćanska prikazanja u kojima bi se maskirani izvođači vozili ulicama i izvodili priredbe inspirirane pričama iz Biblije.</i></p>

Tablica 12: Ballet Comique de la Reine

Nastavna jedinica: **Balet**

Prilagođeno prema: Cohen, 1992

BALLET COMIQUE DE LA REINE

U prvom je baletu, kao kompleksnoj umjetničkoj formi, ples bio samo jedan od važnih elemenata. Jedaka se pažnja posvetila instrumentalnoj glazbi, napjevima, govorenim stihovima, kostimima i scenskim efektima. Geometrijsko grupiranje plesača bilo je praćeno nezanemarivim brojem glazbala. Glazba i poezija su se prožimale i nadopunjavale, za što je pronađen uzor u Antici. Orkestar je na dvoru bio smješten nasuprot kralju pod pozlaćenim svodom, a sastojao se od oboa, korneta, truba i drugih glazbala. Spominje se i izvedba prizora u kojemu su gudači tretirani na vrlo zanimljiv način. Naime, oni su ulazili na scenu plešući i također su bili kostimirani. Nedugo nakon njihova ulaska dolazi Kirka, jedna od likova, koja dotiče štapićem sve sudionike na sceni, uključujući i gudače, i tim ih postupkom pretvara u kipove. Takav tretman glazbenika danas rijetko možemo vidjeti. Izvedba ovoga baleta trajala je neuobičajeno dugo, od deset sati uvečer do ranijih jutarnjih sati.

Moguća pitanja za učenike:

Koje sve balete poznaješ?

Po čemu se ti baleti razlikuju od ovoga?

Tablica 13: Skladatelji zaslužni za razvoj baleta

Nastavna jedinica: Balet
Prilagođeno prema: Jurišić, 2019; Sadler i Christensen, 2001 i Schneider, 1998.
<p>SKLADATELJI ZASLUŽNI ZA RAZVOJ BALETA</p> <p><i>Jean-Baptiste Lully, koji je kao svestran umjetnik bio ključna osoba barokne plesne glazbe, u svojim djelima razdvaja djela za virtuozni balet (fr. airs dansants) od žanrova namijenjenih društvenim plesovima (Schneider, 1998). Lully je ovdje odigrao ključnu ulogu upravo zbog svoje svestranosti. Naime, osim što je bio skladatelj i plesač, bavio se pedagoškim radom, ali je bio i organizator raznih plesnih i kazališnih događaja. Drugim riječima, imao je uvid u sve najvažnije segmente scenskoga plesa i plesne glazbe. Njegovoj je plesnoj glazbi zaštitni znak bila plesna pantomima. Iz francuskih dvorskih baleta Lully je stvorio tip francuske opere, a riječ je o operi u koju je integriran balet. Primjer toga može se zamijetiti u operi Alceste (fr. Alceste, ou Le triomphe d'Alcide) u kojoj su plesovi u trećem činu te scena podzemlja u četvrtom činu. Iako su baleti bili uspješno integrirani u operu, često imaju tek ulogu predaha za vrijeme izvođenja opere (Schneider, 1998). Plesni stavci koji su bili utkani u operu, kasnije bi se saželi u suite koje su se izvodile na dvorima. Takve su suite postale model za francusku suitu (Jurišić, 2019).</i></p> <p><i>Skladatelj zaslužan za obnovu pantomimskog baleta bio je Jean-Philippe Rameau. Sam je dramatisirao mnoge vlastite skladbe koje su stekle popularnost diljem Europe, a njegove međuigre koristile su se i u talijanskim kazalištima (Schneider, 1998). Rameauova baletna glazba odisala je najvećom dozom svježine i raznolikosti, a uz to je zadao granice forme, fraziranja i ritma, što je uvelike pomoglo ondašnjim koreografima. Često je i stavcima davao naslove koji bi sugerirali koreografiju, što ga je izdvojilo od ostalih skladatelja barokne plesne glazbe. Poznati učitelj baleta, Claude Gardel, nazvao je Rameaua prvim učiteljem plesača jer im je dao perspektivu koje oni sami ne bi bili svjesni (Sadler i Christensen, 2001).</i></p>

Tablica 14: Pojava plesanja na vršcima prstiju

Nastavna jedinica: Balet za vrijeme romantizma
Prilagođeno prema: Cohen, 1992 i Guiheen, 2020
<p style="text-align: center;">POJAVA PLESANJA NA VRŠCIMA PRSTIJU</p> <p><i>Baletnu scenu odlikuje spektakularnost, a primjer toga bila je uvedba leta – plesači su se kretali zrakom viseći na nevidljivim žicama koje su im bile postavljene oko struka. Charles Didelot bio je plesač i koreograf koji je osmislio stroj koji je mogao podići plesače u zrak kako bi se postigla iluzija letenja na sceni. Upravo je prizor u kojemu stroj, prije konačnog podizanja plesača u zrak, prvo plesača podiže na prste, najvjerojatnije označio početak plesanja na prstima koje je ranije bilo nepoznanica. Balerine se 1820. godine prvi puta, snagom vlastita tijela, podižu na prste i time zasjenjuju baletane, koji su ranije bili popularniji od ženskih plesačica.</i></p>

Tablica 15: Balet *Silfida* – fabula

Nastavna jedinica: Balet
Prilagođeno prema: https://www.teatar.hr/206536/la-sylphide-2/
<p>BALET SILFIDA - FABULA</p> <p><i>Mladom farmeru Jamesu se na dan njegova vjenčanja ukazuje šumska vila Silfida u koju se on zaljubi. Prije same ceremonije vjenčanja, Silfida i James se poljube, što zatekne Jamesov prijatelj Gurn. Budući da je Gurn zaljubljen u Jamesovu zaručnicu, odmah joj odlazi reći što je vidio, no s obzirom na to da je Silfida vila, ona je samo nestala, što zatire dokaz Jamesove prijave. Ceremonija se ipak održala, no za vrijeme ceremonije Silfida ukrade zaručnici prsten, a James otrči za njom. U želji da Silfida zauvijek ostane s njim, James uzima ogrtač od čarobnice Madge zbog kojega bi Silfidi trebala otpasti krila. James ogrne Silfidu, njoj prema planu otpadaju krila, ali je to nažalost usmrti. James tuguje, a na kraju se vjenčaju Gurn i Jamesova bivša zaručnica.</i></p>
<p>Prijedlog za obradu teksta:</p> <p>Nakon kratkoga predstavljanja sadržaja, zadatak za učenike može biti pronaći narodne poslovice kojima bi se opisali Jamesovi postupci. Poslovice bi trebale ići u smjeru: „Ne traži kruh nad pogačom.“ Razred bi se mogao podijeliti na skupinu koja suosjeća s Jamesom i na onu koja ga osuđuje, što bi označilo početak debate. Učenike bi svakako trebalo navesti na zaključak da je najgori postupak bio želja za oduzimanjem krila Silfidi, uz objašnjenje kako ne možemo ni od koga očekivati da postane nešto što nije dio njegova bića.</p>

Tablica 16: Začeci modernog plesa

Nastavna jedinica: Moderni ples
Prilagođeno prema: Cohen, 1992; Close, 1998; Gattin, 1999; Mueller, 2000 i Scolieri, 2016
<p>ZAČECI MODERNOG PLESA</p> <p>Već 1905. godine u Rusiji, američka je plesačica Isadora Duncan pokazala prirodni način plesa. Duncan ples prestaje doživljavati kao dramski prikaz i koristi ga kao lirski izraz unutarnjeg stanja. Drugim riječima, temelj plesa postaje plesačeva intuicija. Njezine izvedbe bile su potpuno oprečne onima na baletnoj sceni. Umjesto uskih haljina i baletnih špica, Isadora je za vrijeme plesanja nosila laganu i udobnu odjeću, a plesala je bosa. Ples u kojemu je instinkt ispred konvencije i čiji je bitan dio improvizacija, prakticirala je i u visokom stupnju trudnoće. Njezine su plesne točke bile praćene klavirskom glazbom Bacha i Schuberta, a nastojala je ostvariti iskonsku vezu s glazbom. Svojim je nastupima, a može se reći i istupima, odigrala ključnu ulogu u razvoju suvremenog plesa. Osim Isadore Duncan, za povratak prirodnosti zalagao se i koreograf Mihail Fokin. Fokin je smatrao da se balet krajem 19. stoljeća previše približio akrobatici, a otišao predaleko od lijepoga. Kao nedostatak baleta vidi i previše pažnje posvećene vježbanju stopala, a premalo pažnje posvećene cijelom tijelu, posebice rukama i leđima. Kao mogućnost raznolikijih silueta tijekom plesa vidi veću slobodu u cijelom tijelu i zbog toga ju promiče. Fokin je 1909. godine na Chopinovu glazbu koreografirao prvi balet bez fabule, <i>Silfide</i> (fr. <i>Les sylphides</i>), kojemu je jedini zadatak bio plesom stvoriti ugođaj. Temelje koje su postavili Duncan i Fokin, nadogradili su Ruth St. Denis i Ted Shawn 1915. godine osnutkom trupe, a ujedno i plesne škole Denishawn. Trupa Denishawn moderni ples smatra ekspresivnim plesom, onim koji polazi iz nutrine. U školi Denishawn su vještinu stekli poznati plesači i koreografi poput Marthe Graham, Doris Humphrey i Charlesa Weidmana (Scolieri, 2016). Denis je kao osnovnu zadaću svake koreografije vidjela vizualizaciju glazbe. Preciznije, bavila se sustavnim prevođenjem glazbe u tjelesni pokret, ali bez namjere da u plesni izričaj plesač unosi svoje osobno shvaćanje ili doživljaj. Doris Humphrey je unijela novi sjaj u djela velikih skladatelja poput Bacha, Handela i Brahmsa. Među takvim djelima ističe se koreografija na Bachovu <i>Pasakalju</i> i <i>fugu</i></p>

u c-molu (Mueller, 2000). Humphrey je također potaknula na izradu koreografije bez glazbe koje su cjelovita forma, poput forme simfonije.

Tablica 17: Glazbala s tipkama / Udaraljke

Nastavna jedinica: **Glazbala s tipkama / Udaraljke**

Prilagođeno prema: Pritchett, Kuhn i Garret, 2012; https://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=32

PREPARIRANI KLAVIR

Suradnja Johna Cagea i Sylville Fort iznjedrila je jednu je od zanimljivijih varijanti glazbala nastalog u bližoj povijesti glazbe. Riječ je o klaviru u koji su umetnuti predmeti poput vijaka, filca i izolacijske trake, kako bi mu se potencirala perkusivna uloga (Pritchett, Kuhn i Garret, 2012). Prva skladba za takvo glazbalo, napisana po narudžbi Syville Fort, je *Bacchanale*. Naime, Fort je zatražila Cagea da za njezinu koreografiju napiše skladbu s afričkim prizvukom. Cageova prva ideja je bila napisati skladbu za udaraljkaški sastav. Međutim, dvorana u kojoj se izvedba trebala održati nije bila dovoljno velika za tu ideju, a u njoj je bio prisutan koncertni klavir. Kako bi dobio zvuk za kojim je težio, Cage je u klavirske žice odlučio umetnuti razne predmete koji će promijeniti rezonaciju pri udarcu batića o žicu. Cage je bio zadovoljan rezultatom pa nastavlja pisati skladbe za preparirani klavir, a isti postaje njegov zaštitni znak.

Prijedlog za obradu teksta:

Tekst bi se trebao obraditi nakon drugog slušanja slušanja kompozicije *Bacchanale*. Zadatak uz slušanje bio bi odrediti izvodi li skladbu jedno ili više glazbala te ih imenovati. Nakon nekoliko ponuđenih odgovora učenika, otkrilo bi im se o kojem je točno glazbalu riječ i upoznalo bi ih se s kontekstom u kojemu je glazbalo stvoreno. Uputno bi bilo još jednom poslušati *Bacchanale*, ali ovoga puta uz videozapis s koreografijom. Time se učenici imaju priliku uvjeriti da je zaista riječ samo o jednom glazbalu, mogu osvijestiti sve što su o njemu saznali u međuvremenu, ali i vidjeti kako izgleda postmodernistički ples.

Moguća pitanja za učenike:

Što znači prepariran?

Tko je tvorac prepariranog klavira?

Trebamo li uvijek imati savršene uvjete da bi mogli postići nešto značajno?

Tablica 18: Cageov doprinos plesu postmoderne

Nastavna jedinica: Moderni ples. Ples postmoderne
Prilagođeno prema: Close, 1998; Pritchett, Kuhn i Garret, 2012
CAGEOV DOPRINOS PLESU POSTMODERNE
<i>Oštri i uglati pokreti, koji su bili sve češći, sjajno su pristajali uz udaraljkašku glazbu. Najznačajniji skladatelj u tom polju bio je John Cage (Close, 1998). Njegova posebnost bila je u tome</i>

što je osim tradicionalnih udaraljki koristio i konkretne predmete kojima bi dodijelio ulogu udaraljke, čime bi postigao efekt iznenađenja. Nije se zaustavio samo na tome, nego 1940. godine za *Bacchanale*, ples koji je koreografirala i izvela Syvilla Fort, osmišlja koncept prepariranog klavira, onoga u čije su žice umetnuti razni predmeti. Jedna od važnijih suradnji bila je suradnja koreografa Merce Cunningham s Johnom Cageom. Međusobna razmjena ideja utječe na razvoj obojice umjetnika. Nakon 1950. godine John Cage je razvio tehniku skladanja metodom slučajnosti. Cageova tehnika skladanja odrazila se i na koreografije Cunnighama, čiji dio postaje element slučajnosti. Zajedno razvijaju i koncept da ples i glazba ne moraju imati zajedničku svrhu, a dovoljno je samo da se izvode simultano. Upravo je ta ideja označila začetak plesa postmoderne. Cageov učenik Robert Ellis Dunn držao je tečajeve kompozicije koji su iznjedrili Džadstonsko plesno kazalište (eng. *The Judson Dance Theater*), odnosno udruženje neovisnih skladatelja koje svrstavamo u razdoblje postmoderne (Dunning, 1996). Dio estetike je bio ravnopravan tretman svih zvukova, što je skladatelje oslobodilo od potrebe traženja prikladnog zvuka, svaki zvuk smatrao se jednako prikladnim. Koreografi uz takvu glazbu koriste iscrpne doze eksperimentiranja. Plesačica koja je prva koristila pojam postmoderni ples bila je Yvone Rainer, poznata po minimalističkim pokretima, a jedno od poznatijih djela joj je *Tri morska pejzaža* (eng. *Three Seascapes*).

PRILOG 2: ZASTUPLJENOST PLESA I POKRETA U UDŽBENICIMA

Tablica 1: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Glazbeni krug 1*

GLAZBENI KRUG 1	
SKLADBA	AKTIVNOST
LJ. Goran: <i>Semafor</i> Đ. Pavlović: <i>Veselo, veselo</i>	Pjevanje uz pokret
W.A. Mozart: <i>Otmica iz Saraja</i> S. Prokofjev: <i>Gavotta</i>	Praćenje dinamike pokretom
Gorge Gershwin: <i>Rapsodija u plavom</i>	Praćenje melodije pokretom
Robert Schumann: <i>Divlji jahač</i>	Praćenje glazbenog oblika pokretom
S.P. Korunović: <i>Na kiši</i>	Izvođenje uz tjeloglazbu
Emile Waldtenfel: <i>Klizački vlacer</i>	Ples u paru
<i>I okolo salata, Dalmacija</i>	Ples u kolu

Tablica 2: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Nina i Tino 1*

NINA I TINO 1	
SKLADBA	AKTIVNOST
Petr Skoummal: <i>Pet & Met</i> A. Hačaturjan: <i>Ples sablji, Gajane</i> Guiseppe Verdi: <i>Aida</i> , trijumfalni marš	Koračanje uz slušanje
Edvard Grieg: <i>U pećini gorskog kralja</i>	Pričanje priče pokretom
Rudolf Matz: <i>Stara ura igra polku</i>	Oponašanje kazaljki sata pokretom
<i>Sveti Niko svijetom šeta</i>	Izražavanje dinamike pokretom
Erik Satie: <i>Le Piccadilly</i>	Igra glazbene dramtizacije
<i>Ljubav se ne trži</i> , hrvatska tradicijska	Plesanje uz orkestar
<i>Zeko pleše</i>	Ples uz pjevanje
Petar Ilić Čajkovski: <i>Orašar, Valcer cvijeća</i>	Plesanje valcera u parovima
M. P. Musorgski: <i>Slike s izložbe, Ples pilića u ljusci</i> <i>Soko bate vira</i>	Plesanje prema predloženim pokretima

Tablica 3: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Razigrani zvuci 1*

RAZIGRANI ZVUCI 1	
SKLADBA	AKTIVNOST
<i>Mravlja koračnica</i> (nepoznati autor) Miran Vaupotić: <i>Koračnica olovnih mravi</i> <i>Idu, idu mravi</i> (brojalica) Marija Matanović – Radovan Mikić: <i>Čudo</i>	Glazbene igre s tonovima uz pjevanje
Roman Kuhar: <i>Abeceda</i>	Glazbena igra s ritmovima uz pjevanje

Tablica 4: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Nina i Tino 2*

NINA I TINO 2	
SKLADBA	AKTIVNOST
Hans Lang/ Bert Reinfeld: <i>Tako je tiho</i>	Praćenje dinamike pokretima
Bill Haley & The Cornets: <i>Rock Around The Clock</i> P. I. Čajkovski: <i>Orašar; Ruski ples, Trepak</i> Guem: <i>Lazzi</i>	Plesanje uz skladbu
<i>Grad se beli</i> , Međimurje	Ples u kolu Poskakivanje na slog <i>naj</i>
<i>Škanjec</i> , Posavina	Glazbena igra u koloni

Tablica 5: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Razigrani zvuci 2*

RAZIGRANI ZVUCI 2	
SKLADBA	AKTIVNOST
Marija Matanović: <i>Molba gljive muhare</i>	Osmišljavanje pokreta
Jacques Offenbach: <i>Cancan</i> Camillae Saint- Saens: <i>Osobe s dugačkim ušima</i>	Praćenje tempa pokretom
Camillae Saint- Saens: <i>Kornjače</i>	Praćenje tonske visine pokretom
Edvard Grieg: <i>Koračnica patuljaka</i>	Praćenje tempa pokretom
Aram Hačaturjan: <i>Ples sa sabljama</i>	Praćenje skladbe pokretom
Jean – Baptiste Lully: <i>Dok mjesec sja</i>	Tjeloglazba prema shemi

Tablica 6: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Glazbeni krug 3*

Glazbeni krug 3	
SKLADBA	AKTIVNOST
Arsen Dedić: <i>Sretna Nova Godina</i> A. Janković: <i>Mali orkestar</i>	Tjeloglazba
<i>Tekla voda Karašica</i> , Slavonija	Pjevanje uz pokret
Boccherini: <i>Menuet</i>	Slušanje uz pokret
Marija Matanović: <i>Uspinjača</i>	Praćenje tijeka melodije pokretom
<i>Tiridonda</i> , Dalmacija	Izražavanje trodobnosti pokretom

Tablica 7: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Nina i Tino 3*

NINA I TINO 3	
SKLADBA	AKTIVNOST
<i>Mali ples</i>	Ples u paru Osmišljavanje koreografije Upoznavanje s pojmom koreografija
G. Rossini: <i>William Tell</i> , finale uvertire	Koračanje uz naznačavanje teške i lake dobe
<i>Kiša</i>	Tjeloglazba Plesanje na središnji dio pjesme
<i>Rašpa</i>	Upoznavanje s tradicijskim plesom
<i>Saonice male Sanje</i>	Glazbena igra u koloni
John Williams: <i>Zvezdani ratovi</i> , tema	Zajednički ples

Tablica 8: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Razigrani zvuci 3*

RAZIGRANI ZVUCI 3	
SKLADBA	AKTIVNOST
Nikola Hercigonja: <i>Šaputanje</i> Marija Matanović – Ivan Goran Kovačić: <i>Pada snijeg</i> Rajko Ećimović: <i>Saonice male Sanje</i>	Tjeloglazba
Luigi Boccherini: <i>Menuet</i>	Koračanje uz dobe
Robert Mareković: <i>Sretan Božić</i>	Pjevanje uz pokrete
<i>Morenada</i> , Bolivija	Praćenje skladbe plesnim pokretima
<i>Ungaresca</i> (nepoznati autor)	Plesanje ungareske

Tablica 9: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Glazbeni krug 4*

GLAZBENI KRUG 4	
SKLADBA	AKTIVNOST
Wairna Tapu: <i>Dobro došao, Duše Sveti</i> , maorska molitva	Slušanje uz pokret
Dok ulicom sam hodao, Amerika	Pjevanje uz pokret
<i>Korobuša</i> , Rusija	Izvođenje uz tjeloglazbu
Edvard Grieg: <i>U pećini gorskog kralja, Peer Gynt</i>	Izvođenje uz tjeloglazbu
Arvo Part: <i>Spiegel in Spiegel</i>	Izražavanje osjećaja pokretom
Claude Debussy: <i>Dvije arabeske</i>	Praćenje dinamike i tempa pokretom
<i>Ušćečereni limun</i> , Meksiko	Glazbena igra uz pokret
G. Bizet: <i>Farandorla</i>	Upoznavanje s plesom <i>farandorla</i>
D. Šostakovič: <i>Valcer br. 2</i>	Upoznavanje s valcerom kao plesom
A. Hačaturjan: <i>Ples sablji, Gajane</i>	Izvođenje tjeloglazbe uz slušanje
Michael Giacchio: <i>Married Life</i>	Praćenje promjena tempa pokretom
A. Janković: <i>Dobar, bolji, najbolji</i> M. J. Hill: <i>Sretan rođendan</i> S. Stojaković: <i>Odlazak u svemir</i>	Izvođenje uz tjeloglazbu

Tablica 10: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Allegro 4*

ALLEGRO 4	
SKLADBA	AKTIVNOST
<i>Zeleni Juraj</i> , Pokuplje <i>Pjevaj mi pjevaj</i> , Lika <i>Zupčice lijepa</i> , Dubrovnik	Upoznavanje obilježja hrvatske tradicijske glazbe pjevanjem, plesom i pokretom
<i>Dva i dva su četiri</i> (Nepoznati autor)	Osmišljavanje pratnje tjeloglazbom
F. Churchill – L. Morey: <i>Heigh-Ho</i>	Koračanje
<i>Pleši, pleši, poskoči</i> ; Slovačka	Pjevane i plesanje Informiranje o plesu polka
<i>Golube pitomi</i>	Plesanje uz pjesmu
Heitor Villa Lobos: <i>Što hukće lokomotiva</i> Doris Kovačić: <i>Riječke maškare</i> <i>Pleši, pleši crni kos</i> , Gradišće	Osmišljavanje pokreta
<i>Lepe ti je Zagorje zelene</i> , Hrvatsko zagorje	Učenje plesa <i>Pod mostec</i>

Tablica 11: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Glazbeni krug 5*

Glazbeni krug 5	
SKLADBA	AKTIVNOST
Lorenz Maierhofer: <i>Pjevaj, sviraj, pleši</i> <i>Jambo Bwana</i> Robert Čaleta – Neno Belan : <i>Stojin na kantunu</i>	Pjevanje uz tjeloglazbu
Bobby McFerrin: <i>Don't Worry Be Happy</i> Pharell Williams: <i>Happy</i> <i>Staro sito i korito</i> , Posavina	Osmišljavanje/ improviziranje tjeloglazbe
Paul McCartney i John Lennon: <i>Yellow Submarine</i>	<i>Flashmob</i>
<i>La Mariposa (Leptir)</i> , Bolivija	Praćenje toka melodije pokretom Plesanje plesa <i>morenada</i>
<i>Na hrastu je naranča rodila</i> ; Livade, središnja Istra	Plesanje <i>Šete paši</i>

Tablica 12: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Allegro 5*

ALLEGRO 5	
SKLADBA	AKTIVNOST
Nepoznati autor: <i>Rock-razgibavanje</i> <i>Pozvale su dekle dečke</i> , Podravina <i>Moja diridika</i> , Slavonija	Osmišljavanje pokreta uz pjevanje
<i>Bring Me Little Water, Silvy</i> ; SAD <i>Epo I Tai Tai E'</i> , Novi Zeland	Tjeloglazba prema zadanoj shemi
J. Howard i I. Emerson: <i>Hello, Ma Baby</i>	Praćenje ključnih riječi pokretom
T. Cottrau: <i>Santa Lucia</i>	Njihanje uz pjevanje
<i>Ja posijah repu</i> , Posavina	Praćenje dječjim tradicijskim plesom
Sergej Rahmanjinov: <i>Talijanska polka</i>	Plesanje uz slušanje
John Williams: <i>Star Wars</i> – tema The Beatles: <i>Yellow Submarine</i>	Praćenje glazbenog oblika pokretom

Tablica 13: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Glazbeni krug 6*

GLAZBENI KRUG 6	
SKLADBA	AKTIVNOST
Arsen Dedić: <i>Prijateljstvo</i>	Kretanje po razredu uz pjevanje
Max C. Freeman/ Jimmy de Knight: <i>Rock Around the Clock</i>	Plesanje
<i>Lepe naše senokoše</i> , Međimurje	Koreografirani ples
<i>Podravska polka</i> , orkestar ansambla Lado	Određivanje naglašene i nenaglašene dobe pokretom
<i>Zagorec- Marš</i> , Kupljenovo	Koračanje uzdignute glave
Johann Strauss, mlađi: <i>Veliki bečki valcer</i>	Plesanje valcera
Mikola Leontović: <i>Ščedrik</i>	Tjeloglazba
<i>Feliz Navidad</i> (Sretan Božić), Španjolska	Osmišljavanje plesnih pokreta
<i>La raspera</i> , Meksiko	Plesanje ronda prema shemi

Tablica 14: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Allegro 6*

ALLEGRO 6	
Skladba	AKTIVNOST

Luis Prima: <i>Sing, sing, sing</i> <i>Swing Low, Sweet Chariot</i> , crnačka duhovna	Tjeloglazba prema shemi
Paul Reiner Zeck: <i>Samba</i>	Osnovni koraci sambe

Tablica 15: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Glazbeni krug 7*

GLAZBENI KRUG 7	
SKLADBA	AKTIVNOST
<i>Funga alafia</i> , Nigerija	Pjevano uz znakovni jezik
Husein Hasanefendić: <i>Uhvati ritam</i>	Tjeloglazba
<i>Krakowiak</i> , poljski tradicijski ples	Plesanje <i>krakowiaka</i>
Mikis Theodorakis: <i>Zorba le grec</i>	Plesanje sirtakija
Johny Marks: <i>Rocking Around The Christmas Tree</i>	Plesanje line dancea

Tablica 16: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Allegro 7*

ALLEGRO 7	
SKLADBA	AKTIVNOST
Brian May: <i>We Will Rock You</i>	Tjeloglazba prema zadanoj shemi
Ludwig van Beethoven/ Friedrich Schiller: <i>Oda radosti</i>	Improvizacija tjeloglazbom
<i>Po lojtrici gor i dol</i> , Hrvatsko zagorje	Plesanje uz pjesmu

Tablica 17: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Glazbeni krug 8*

GLAZBENI KRUG 8	
SKLADBA	AKTIVNOST
<i>La cucaracha</i> , Meksiko	Promatranje plesne izvedbe i plesanje
<i>Erev shel shosamin (Večer ruža)</i> , Izrael	Plesanje plesa <i>Tzadik Ka'Tamar</i>

Tablica 18: Pregled aktivnosti vezanih uz pokret u udžbeniku *Allegro 8*

ALLEGRO 8	
SKLADBA	AKTIVNOST
Waren Casay i Jim Jacobs: <i>We Go Together</i>	Koreografija uz song
<i>Rock Around The Clock</i>	Plesanje <i>rock-and-rolla</i>

Tablica 19: Tradicijski plesovi u udžbeniku *Glazbeni krug 5*

TRADICIJSKI PLESOVI	
GEOGRAFSKO PODRUČJE	NAZIV PLESA
Slavonija	šetano kolo
Korčula	moreška, kumpanija
Dalmacija	Lindó
Istra	balun, tanac, polka

Tablica 20: Tradicijski plesovi u udžbenicima *Allegro 5, 6, 7 i 8*

GEOGRAFSKO PODRUČJE	PLES
Gorska Hrvatska	nijemo kolo
Istra i primorje	balun, tanac, novljansko kolo, potresuljka
Međimurje i Podravina	polka, valcer, čardaš
Slavonija, Baranja i Srijem	Kolo

Središnja i sjeverozapadna Hrvatska	Drmeš
-------------------------------------	-------

Tablica 21: Europski tradicijski plesovi u udžbeniku *Allegro 7*

EUROPSKA DRŽAVA	PLES
Španjolska	flamenco, seguilla, bolero, fandango
Švedska	Polska
Engleska	Carol
Češka	Polka
Poljska	Mazurka

Tablica 22: Primjeri plesne glazbe u udžbeniku *Glazbeni krug 8*

GLAZBENI PRIMJER	PLES
Nana Vascalos: <i>Africadeus Pega no ganzo</i> , Brazil Jose Miguel Wisnik/ Luiz Tatit: <i>Baiao de Quatro Toques, Ordinarius</i>	Samba
Thoit Arbeau: <i>Pavane Belle qui tiens ma vie</i>	Pavana
Michael Praetorius: <i>Branle de la Torche</i>	Branle

PRILOG 3: POPIS ZNAČAJNIH OSOBA SPOMENUTIH U RADU

KOREOGRAFI I PLESAČI:

- Lucije Livije Andronik (240. pr. Kr. – 207. pr. Kr)
- Domenico da Piacenza (1400. – 1470.)
- Giovanni Ambrosio (1420. – 1484.)
- Balthasar de Beaujoyeux (oko 1535. – 1587.)
- Raoul Auger Feuillet (1660. – 1710.)
- Charles Didelot (1767. – 1837.)
- Claude Gardel (? – 1774.)
- Filippo Taglioni (1777. – 1871.)
- Marie Taglioni (1804. – 1884.)
- Sergej Džagilev (1872. – 1929.)
- Isadora Duncan (1877.– 1927.)
- Ruth St. Denis (1879. –1968.)
- Mihail Mijalovič Fokin (1880. – 1942.)
- Luis Horst (1884. – 1964.)
- Mary Wigman (1886. – 1973.)
- Václav Nižinski (1890. – 1950.)
- Ted Shawn (1891. –1972.)
- Martha Graham (1894. – 1991.)
- Doris Humphrey (1895. – 1958.)
- Leonide Massine (1896. – 1979.)
- Charles Weidman (1901. – 1975.)
- Yvonne Gorgi (1903. –1975.)
- George Balanchine (1904. – 1983.)
- Alwin Nikolais (1910. – 1993.)
- Syvilla Fort (1917. –1975.)

- Merce Cunningham (1919. –2009.)
- Robert Ellis Dunn (1928. –1996.)
- Yvone Rainer (1934. -),
- Trisha Brown (1936. – 2017.)
- Meredith Monk (1942.)

GLAZBENICI:

- Claudio Monteverdi (1567. – 1643.)
- Jean-Baptiste Lully (1632. – 1687.)
- Marc-Antoine Charpentier (1643./ 1636. – 1704.)
- Georg Philipp Telemann (1681. – 1767).
- Johann Sebastian Bach (1685. – 1750.)
- Georg Friedrich Händel (1685. – 1759.)
- Christoph Willibald Gluck (1714. – 1787.)
- Wolfgang Amadeus Mozart (1756. – 1791.)
- Joseph Haydn (1732. – 1809.)
- Johann Anton Filtz (1733. – 1760)
- Karl Stamitz (1745. – 1801.)
- Rudolphe Kreutzer (1766. – 1831.)
- Ludwig van Beethoven (1770. - 1827.)
- Johann Nepomuk Hummel (1778. – 1837
- Jean Madeleine Marie Schneitzhoefffer (1785. – 1852.)
- Carl Maria von Weber (1786. – 1826.)
- Cesare Pugni (1802. – 1870.)
- Hector Berlioz (1803. -1869.)
- Johann Strauss I (1804. – 1841.)
- Mihail Ivanovič Glinka (1804. – 1857.)
- Guiseppe Verdi (1813. – 1901.)

- Charles Gounod (1818. – 1893.)
- Johann Strauss II (1825. – 1899).
- Mathis Lussy (1828. – 1910.)
- Leon Fjordovač Minkus (1826. – 1917.)
- Léo Delibes (1836. – 1891.),
- Petar Iljič Čajkovski (1840. – 1893.)
- Sergej Prokofjev (1841. – 1953.)
- Jules Massenet (1842. – 1912.)
- Claude Debussy (1862. – 1918.)
- Albert Roussel (1869. – 1937.)
- Arnold Schönberg (1874. – 1951.)
- Maurice Ravel (1875. – 1937.)
- Reinhold Gliere (1875. – 1956.)
- Igor Stravinski (1882. - 1971.)
- Anton Webern (1883.- 1945.)
- Alban Berg (1885. – 1935.)
- Carl Orff (1895. – 1982.)
- Eric Satie (1886. – 1925.)
- *Jacques Ibert* (15 August 1890 – 5 February 1962)
- Darius Milhaud (1892. – 1974.)
- Germaine Tailleferre (1892. – 1983.)
- Arthur Honegger (1892. – 1955.)
- Georges Auric (1899. – 1983.)
- Francis Jean Marcel Poulenc (1899. – 1963.)
- Henri Sauguet (1901. – 1989.)
- Aram Iljič Hačaturjan (1903. – 1978.)
- Constant Lambert (1905. – 1951.)
- Dmitrij Šostakovič (1906. – 1975.)
- John Cage (1912. –1992.)
- Benjamin Britten (1913. – 1976.)
- Karlheinz Stockhausen (1928. – 2007.)

OSTALI:

- François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte (1811. – 1871.)
- Rudolf Steiner (1865. – 1921.)
- Emile Jaques-Dalcroze (1865. – 1950.)
- Maria Montessori (1870. – 1952.)
- Alexander Sutherland Neill (1883. – 1973.)
- Wolf Dohrn (1878. – 1914.)
- Jean Cocteau (1889. – 1863.)
- Pablo Picasso (1881. – 1973)
- Howard Gardner (1943.)