

МЕТОДИЧКИ ПРИСТУП РАЗВИЈАЊУ РИТМИЧКИХ СПОСОБНОСТИ ДЈЕЦЕ КРОЗ ПОКРЕТ

Владислав Тадић¹

Апстракт: Овим радом истиче се значај музике за развој сваког дјетета од пренаталног периода до зрелог доба. Развој ритмичких способности код дјеце почиње још у мјачином стомаку биолошким откуцајима мајчиног срца па све до методичког приступа развоју ритмичких способности код дјеце. Јасно је видљива корелација између ритма, методике наставе ритма, фолклора, те самог односа између музике и фолклора. Радом је обухваћено и испитивање ритмичке способности код дјеце до 15 година.

Кључне ријечи: ритам, ритмичке способности, музика, фолклор, покрет.

Увод

Свако дијете, још у свом зачетку, прима биолошке ритмове од своје мајке и оно се рађа са извјесним ритмичким предиспозицијама изниклих из биолошких процеса у његовом и мајчином организму. Током прве године развој ритмичких способности креће се од координирања покрета очију (усмјеравање у жељеном правцу ка извору звука или свјетла), потом слиједи координација руку (кад почне свјесно да хвата предмете), и других радњи – до свјесних корака крајем прве године (Васиљевић, 2006). Период друге и треће године представља период поступног синхронизовања покрета руку и ногу. У овом раздобљу може свјесно да се утиче на развој синхронизације покрета са звуком. Цијели тај период (до навршене треће године) може да има организован процес развоја музичких способности, па и музичког ритма, уколико се обрати пажња на прве контакте у правцу мајка – дијете, као и у правцу његоватељица – дијете за оне малишане који бораве у дјечијим јаслицама (Васиљевић, 2006).

Код развоја сасвим мале дјеце неопходно је указати на потребу усавршавања, тј. сталног његовања синхронизације покрета тијела са пјесмом и са додиром (тактилношћу). Она се не може изводити код дјеце са истим успјехом, јер то зависи од урођених способности сваке јединке. На овај начин стечене диспозиције се сигурно и лако развијају у способности. У ријетким случајевима наилазимо на дјецу која долазе на свијет са ритмичким недостацима. Ове недостатке можемо констатовати и код дјеце која су имала нормалну његу у породици и у дјечијим установама, а тешко изводе синхронизацију покрета и звука (Васиљевић, 2006).

У вези са тим у овм раду биће ријечи о развијању ритмичких способности код дјеце, ритмовима, особинама ритма, те развоју ритмичности код дјеце кроз покрет, кроз дјечију игру, кроз различите видове фолклорног стваралаштва. Овим радом биће приказани и резултати истраживања ритмичких способности код дјеце кохортне групе до навршених 15 година, а међу којима се налазе ученици који имају претходно музичко искуство и такође они са оскудним музичким искуством.

¹ Vlado.tadic91@gmail.com

Музички ритам

Појам ритма, у општем значењу, најчешће се дефинише као „равномјерни проток времена“ (Радичева, 2006). Међутим, музички ритам, иако се у извјесном смислу уклапа у ову општу дефиницију, представља посебну категорију. Наиме, у том „равномјерном протоку времена“ истовремено се одвијају два ритмичка тока:

- равномјерно протицање ритмичке мјерне јединице одређеном брзином, тј. одређеним **темпом**;
- пулсирање **метра**, тј. „равномјерни проток времена“ од првог дијела једног до првог дијела следећег такта чије је трајање условљено бројем ритмичких мјерних јединица и брзином њиховог протицања.

Да би се овај сложени „проток времена“ могао назвати „музичким ритмом“, потребно је и присуство **ритмичке линије**, тј. протока различитих ритмичких трајања, организованих у музички метар одређене врсте.

У музичком ритму схваћеном као спој три елемента – **темпа, метра и ритмичке линије** – често се јављају привидна одступања од „равномјерног протока“ метричког пулсирања или пулсирања ритмичке мјерне јединице (Васиљевић, 2006). На примјер, појава синкопе (премјештање акцента са наглашених дијелова такта на ненаглашене) уноси извјестан „несклад“, али метричка организација се тиме не нарушава. Искакање из равномјерног тока се јавља и код сложено-мјешовитих тактова у којима се пулсирање јединице бројања (прости дводијелни и прости тродијелни такт) одвија неравномјерно због чега се ови тактови називају „неправилним“ (Радичева, 2000).

Због изражајности и рељефности музичког „ткива“, у интерпретацији музичког дјела често су присутна извјесна одступања од **темпа** која такође ремете равномјерно **пулсирање метра и ритмичке мјерне јединице**. Треба напоменути да се у народном музичком стваралаштву, али и у дјелима неких композитора могу срести нецензурисане, тј. **метрички неорганизоване мелодије** – појава која је најчешће условљена текстуалним садржајем, говорном акцентуацијом или посебним музичко-програмским садржајем (Радичева, 2006).

У савременој настави рад на упознавању музичког ритма одвија се комплексно, тј. истовременим упознавањем свих елемената који чине ритам **музичким** (Радичева, 2006). Ритмичке вјежбе се постављају у линијски систем и изводе на начин познат као **парлато**, тј. изговарање солмизационих имена тонова у одговарајућим трајањима организованих у музички метар одређене врсте.

Парлато има значајне предности:

- ритмички ток је представљен у линијском систему, односно у оном виду у ком се јавља и у мелодији;
- тонови се именују истим слоговима којима се именују и у солфеђирању;
- чуло вида се навикава да прати ритмички ток који није праволинијски, већ кривудава, тј. захвата све позиције тонова како у линијском систему, тако и ван њега;
- примјеном парлата остварује се још један дидактички циљ – брзо читање нота у различитим кључевима.

Треба нагласити да парлато није метода већ начин извођења ритмичких вјежби, средство да се оствари крајњи циљ – високо развијен осјећај за музички ритам и способност његовог тачног извођења у склопу са свим елементима који га чине музичким. Није ријетка појава да се процес упознавања музичког ритма заустави на парлату као крајњи циљ, а да примјена стечених знања о музичком ритму као комплексној појави изостане.

Издвајање ритма из музичког компелкса и извођење парлатом представља и начин упознавања солмизационе, позиционе и ритмичке слике мелодијског тока прије његовог вокалног и инструменталног озвучавања. Осим парлатом, ритмичка линија, примјера намијењених солфеђирању, као и оних који због вокално-техничких разлога не могу бити интонирани, може да се изведе и куцањем ритмичке линије, при чему лијева рука откуцава ритмичку мјерну јединицу, уз наглашавање метричких акцената, а десна рука ритмичку линију. Све спољашње радње као што су: куцање, тактирање, покрети ногом и др., треба схватити као помоћна средства, као начин контролисања метричког пулсирања и пулсирања јединице бројања, док крајњи циљ у области музичког ритма треба да буде: **високо развијене способности опажања, праћења и извођења музичког ритма у свој његовој комплексности и повезаности са осталим средствима музичког изражавања** (Радичева, 2006).

Већ у припремним разредима ученике треба навикавати на тактирање. Шема покрета који се чине приликом тактирања одржава врсту такта – на првом дијелу рука увијек иде надоље чиме се сугерише ритмички акценат и остварује метричка пулсација, док се остали покрети односе на ненаглашене дијелове такта (Радичева, 2000). Осим тога, тактирање омогућава и потпуну метричку и ритмичку оријентацију приликом слушања, памћења, репродуковања и записивања одређеног ритмичког и мелодијског садржаја. С обзиром на то да тактирање није само проста мануелна радња, већ претпоставља потпуну координацију покрета руке са пулсирањем јединице бројања, потребно је да се уводи постепено и посебно увјежбава уз обавезно бројање.

Схватајући музички ритам као врло широку и разгранату област, рад на његовом упознавању и овладавању представља сложен наставни процес који се одвија на два плана: *ритам као комплексна појава* у којој су присутни темпо, метар и ритмичка линија, и ритам као *музичко изражајно средство* – као подлога на којој се одвијају сва музичка дешавања. Закључујемо да општа дефинија ритма у музици има релативно значење – **музички ритам представља комплексну појаву** у којој су присутна и међусобно условљена три елемента – **темпо, метар и ритмичка линија**.

3. Теорија ритма и методика наставе ритма

Ако пођемо од дефинисања термина теорија као система знања или схватања о некој појави поткријељених доказима за објашњавање посматраних појава (Вилотијевић, 1999), онда овом дефинисању морамо придодати неке специфичности везане за неведене термине из области музичке наставе.

Теорија ритма тумачи феномен ритма и као музичког и као ванмузичког појма, објашњавајући његово својство са разних аспеката. **Методика наставе ритма** зна се шта је – упућивање у начин рада, поступност, односно редослијед савлађивања градива и даље, наравно, уважавање специфичности музичке наставе на нашем подручју са јасним упутствима за рјешавање оних ритмичких проблема који су праксом евидентирани. Методика наставе ритма подразумијева добро и прецизно уочавање ритмичких недостатака који се морају наставом надограђивати (Васиљевић, 2006). Послије установљења ових специфичности долази до спајања теорије са праксом у постављању методских поступака на научној основи. Тада говоримо о терији методике ритма.

Теорија ритма се развијала још у доба старе Грчке, али је добила велики замах у 19. и 20. вијеку. Ритам и његово тумачење одувјек је привлачило мислиоце, не само музичаре, с обзиром да је ритам свеопшти феномен који залази у све умјетности. Размијевање музике, више него других умјетности, у многоме зависи од схватања ритма с обзиром да је музика временска умјетност. Не смије се превидјети осјећање времена, субјективно осјећање које произилази из

непостојања механизма за мјерење времена у човјечјем организму. На примјер, једно дјело субјективно дуже траје ако је његово извођење лоше, дуже од његовог реалног трајања. Све су то временске компоненте у музици. Теорија ритма се бави елементима ритма са филозофског, и теоријско-музичког тумачења музичког стваралаштва.

Романски правац тумачења и постављања ритма полази увијек од живог ритма, од звука, ка његовом представљању нотном сликом, и тек тада ка евентуалном тумачењу, наравно у наставном процесу (Радичева, 2000).

Германски правац наставе полази од метра, од врсте текстова, броја ритмичких јединица, од објашњења наглашених и ненглашених тактових дијелова са тезама и арзама (Радичева, 2000).

У нашој земљи ритам је, на несрећу, постављен према германској методологији. Метру се придаје превелики значај, нагомилавају се врсте тактова и јединица бројања, а запостављају ритмичке врсте и начин акцентовања. Тезе и арзе се исписују изнад ритмичких јединица, драстично се потенцира акцентовање наглашених тактових дијелова, а тек тад се попуњавају празни простори између тактица. У новије вријеме се одступа од старих навика и иде се ка постављању ритма према начелима романске школе. Све се више креће од ритма ка метру, а напушта застарјели правац од метра ка ритму. Самим тим долази до јаснијег издвајања визуелних симбола (нота, пауза, обиљежавање мјере иза кључа). На тај начин се лакше долази до схватања појма ритма и метра, те до њиховог прецизног дефинисања.

Дефиниције:

- **Такт** је најмања цјелина нотног текста настала биљежењем груписаних тонова према акцентима (дио нотног текста ограничен тактним цртама);
- **Слог** је ритмичка јединица састављена из дводјела или тродјела. Ритмови могу бити двосложни, тросложни, четворосложни и вишесложни, што зависи од броја покрета при тактирању и од темпа;
- **Мјера** је ознака која се исписује у линијском систему иза кључа. Она одређује врсту и наглашавање ритмичких јединица и њихових дијелова. То је мјера музичког текста, начин подјеле тог текста на тактове;
- **Метар** је средство опажања и записивања ритма у односу на груписање основних удара и на њихову врсту;
- **Музички ритам** је трајање и акцентима одређен тонски ток. Он настаје кретањем тонова различитог трајања и интензитета;
- **Темпо** је регулатор времена потребног да се изнијетом музичком садржином постигне одређено естетско дејство (означава брзину протицања музичког садржаја, те од одабраног темпа зависи карактер композиције која се изводи).

Фолклор

Ријеч фолклор долази од енглеске ријечи *folk* што значи пук, народ, наук, знање. Израз фолклор први пут је употребио William Thoms 1846. год. у енглеском часопису „The Athenaeum“, мислећи на народно знање.

Фолклор је уопштено име за умјетност која у устаљеним традиционалним облицима живи у народу. Ова умјетност прелази од старијих на млађе. Дуг развојни и вијековни пут утицао је на преношење оригиналности народних творевина. Као и све остало и народна умјетност еволуира. Ово се у музици лако уочава на пјесмама са истим текстом које се на разним удаљеностима интерпретирају на разне начине. Исто се дешава и са **народним играма** – народна кола данас и она од прије педесет година, иако са истим именима и називима, доста

се међусобно разликују. Народни дух, који је најснажнији покретач свих идеја у умјетности, никада не мирује. Народ увијек и обавезно ствара своју умјетност са својом етиком и посебном карактеристиком. Проучавајући фолклор научници реконструишу духовну вриједност и културну прошлост народа.

Народне игре су важна карактеристика појединих народа или етничких група. Сваки народ или етничка група у својим играма има особености које је посебно обиљежавају (Васиљевић, Дробни, 2002). У српском говору изразом „народна игра“ означавало се више појмова као што су: утакмице у скакању, трчању, бацању и дизању камена и других терета, укратко, све оно што би се данашњим језиком могло назвати спортским играма. По виђењу Тихомира Ђорђевића, орске игре су игре у колу или ору код којих се на *ритмичкој основи нижу одређени покрети тијела*. Народне игре спадају у пластичне умјетности због тога што се естетска осјећања изражавају покретом. Од најстаријих почетака до данашњих стања оне су прошле дуг развојни пут којим су их водиле многе околности. Људски покрети зависили су првенствено од природне средине односно тла. По равном земљишту лакше се кретало него по валовитом и планинском. Релеф је диктирао организацију те усмјеравао и устаљивао рад цјелокупне мускулатуре. Ход по земљи је несумњиво утицао и на покрете у игри јер је и он сам ритмичко кретање у простору. У даљем развоју човјека који још није рационално схватао узроке и редослијед збивања у природи, јављају се и религијске представе. Људи су предузимали магијске радње и вршили обреде како би стекли наклоност натприродних бића за која су сматрали да управљају појавама у природи на корист или штету људи. Саставни дио ових обреда постаје игра односно, она постаје средство којим су људи стицали наклоност натприродних бића или су пак отклањали њихове штетне утицаје. Ово су само неки од чинилаца који су учествовали у развоју српских народних игара.

Народне игре у Семберији

Мало се зна да Семберија има своје аутохтоно музицирање, пјесме и игре, без утицаја мелоса других околних подручја Србије, Босне, Славоније, Крајине, Херцеговине и Срема.

У Семберији су настале пјесме о дјевојци, ружи бијелој, о чобаници љепотици, о колу и шаргији и др. У семберској равници се пјева кад се оре и шије, сади и расађује, залијева и плијеви, кад роди и када омане, кад се иде на сијело, али и на починак.

Од шездесетак евидентираних народних кола која се играју у семберској равници скоро је половина настала баш у њој и носе имена по семберским топонимима. Нека су заборављена, али су обнављањем културно-умјетничких друштава по селима поново заиграна. Кола у равници играју се по броју корака па су тако настала кола двојац, тројац, четворак и шесторак. У Семберији се играју стара кола, а нека од њих називе су добили управо по мјестима у којима су играна. Тако данас имамо кола „Батковљанка“, „Магнојевчанка“, „Модранка“, „Сељанчица“ и друге. Уз коло пјевају се и пјесме, а називе најчешће добијају по првим стиховима тих пјесама тако да су настала „Мала башта“, „Ој цуруце“, „Игра коло на чекићу“ итд. Нека народна кола своја имена добила су по људима (играчима) који су их први повели (заиграли). Тако имамо „Пантино коло“, „Ђурђијино коло“, „Вукино коло“ итд.

Мјеста у селима гдје су играна кола и сада се називају колиштима, а понегдје и молитвиштима, вашариштима и игралиштима. Тачно се зна гдје су колишта у Горњем Црњелову, Којчиновцу, Модрану, Љељенци, Загонима, Амајлијама, Велином Селу, Дворовима, Међашима и др. Кола су се играла и на другим мјестима у селима: у пространим двориштима, великим дрвеним магазима, под трешњама, у јабучику, под храстовима, на раскрсницама, у црквеним портама и на ливадама, а вријеме је учинило да су кола касније играна у читаоницама, домовима културе те учioniцама.

На срећу, захваљујући носталгичарима и љубитељима старина, кола су „оживљена“ па се поново играју. Новоформирана културно-умјетничка друштва на репертоару имају по пет-шест аутохтоних, семберских кола, која су равноправна са играма из Шумадије, Поморавља, Источне Србије, Враћа и других крајева Србије који су познати по фолклорном стваралаштву.

4.2. Основни појмови у народној игри

Појам „коло“ има више значења:

- **облик игре** – ланац међусобно повезаних играча који се крећу по кружној линији;
- **група особа** ограниченог или неограниченог броја која учествује у игри;
- **игранка** – јавни скуп на ком се игра коло, без обзира да ли се игра традиционално или не, пошто је сама игранка традиционална;
- **врста игре** која осим кружног облика има и посебну мелодију и припада одређеном типу. Овдје се мисли и на врсту мелодије и начин играња кола па тако постоје „моравац“, „чачак“, „ужичко коло“ итд.;
- **кружна игра** са мелодијом или без, као типичан израз и стилска одлика етно-групе којој припада. Тако постоје српско, турско, македонско и тд.

Коло као облик народног плеса је широко распрострањено скоро у свима народима. Нарочито је карактеристично за јужнословенске народе. Исто значење има и термини „оро“ или „хоро“. *Оро* као термин се више користи на подручјима Црне Горе, југоисточне Србије и Македоније. У осталим крајевима се више користи појам коло. Основно значење термина коло је циркулус као обруч, круг. Хоро или *оро* потиче од грчке ријечи *хорос* што значи скуп људи, игранка, игра. Од ових појмова су настали:

- **кореографија** – описивање и, данас чешће, осмишљавање плесних облика и варијација па се онај ко се тиме бави зове кореограф.
- **кореологија** – наука која се бави проучавањем плесова, њиховим настанком, развојем итд.
- **етнокореологија** – проучавање народних плесова.

Облици кола

Облици кола и типови кола код Срба у визуелном, спољном облику нису много разноврсни, али зато постоји право богатство корака, мелодија, односно начина извођења и играња кола. Облике народних плесова можемо подијелити на више начина, али су у кореологији прихваћене следеће подјеле:

- **облици са неограниченим бројем плесача** (отворено и затворено коло);
- **облици са ограниченим бројем плесача** (соло плес, плесови у паровима, тројкама, четворкама...)
- **сложени облици плесова** – настали комбинацијом претходна два облика плеса.

Постоје и други кореографски облици, нпр.: „коло на колу“, „коло у колу“, али се они данас рјеђе играју и виђају изван културно-умјетничких друштава. Најчешће држање између играча у колу је за руке, а може испод руке, са испреплетеним рукама, са рукама на раменима, загрљени и др.

Затворено коло у најмањем облику чини пар – двоје људи, као и у плесу. Обично су то младић и дјевојка. Чим се до њих ухвати трећи, он такође затвара коло. Улажењем нових играча коло расте. Улазак у коло има разне процедуре или знакове, али им је основно дозвола других играча. Обично се хвата у коло тако што мушкарац иде између двије дјевојке (жене) и обрнуто. У затвореном колу сви играчи су равноправни.

Отворено коло је чешћи облик кола. Овдје се зна гдје је почетак, а гдје крај кола. Крајњи десни играч је први или коловођа, а последњи играч је кец. Ова два играча су веома важна и морају бити добри играчи јер се цијело коло по њима управља. У истом смислу има значај и трећак, односно сваки трећи у колу. У отвореном колу може се хватати на исти начин као у затвореном: пресијецањем, тј. улажењем у коло или хватањем на крају као последњи играч. Отворено коло се може кретати праволинијски, вијугаво, може се прекидати и правити друго коло, спајати са другим колом итд. Поједини парови или играчи могу имати соло дионице паралелно са играњем кола. У овом смислу отворено коло је разноврснији, слободнији и богатији облик плесног изражавања у односу на затворено коло.

Кретање кола зависи од корака који су специфични за свако појединачно коло. Најчешће је слијева у десно и обрнуто. Уколико имају исти број корака у обје стране онда су то симетрична кола, а уколико немају онда су то несиметрична или асиметрична кола. Скоро сва кола се крећу у десно, чак и она симетрична, јер се дужина корака у десну страну разликује од дужине корака у лијеву страну. Сва друга кретања су у ствари резултат и украс сваког кола понаособ. Могу се видјети у извођењу културно-умјетничких друштава, док неке кораке и кретања могу извести само врхунски играчи.

Музика и коло – народно коло и народна ношња

Коло се игра уз пратњу музике, а карактеристично је да су свирачи пратили коловођу и он је био својеврсни диригент. Постојали су и знаци музици (нпр. клецањем кољена) када да успори или убрза темпо. То је давало својеврсну интеракцију између играча и музичара, тако да је свако коло играно на други начин. Ово је заједничко настанку неких других врста плесова као што је танго и сл.

Коло се играло уз пјевање или уз пјевање и пратњу музике. Тако су настале пјесме поскочице веселог и шаливог садржаја. Неки крајеви су сачували и глуво (нијемо) коло без пратње музике и пјесме док се такт давао наглашеним ударцима стопала о тло. Та кола су сачувана у Крајини (гламочко коло), Херцеговини и Црној Гори.

Стил играња важан је за географско подручје и етничку заједницу на том простору. Данас културно-умјетничка друштва конципирају свој рад баш на основу стилова играња, тако да су играчке цјелине подјељене на етнокореолошка подручја. Тако постоје игре из Шумадије, Западне Србије, игре из Влашке итд. Свако ово подручје карактерише јединствен стил играња, другачије народне ношње, музика и пјесме. За свакодневног, аматерског и рекреативног, основнообразованог играча важнија је друга особеност, а то је да, без обзира на своју шароликост и разноврсност, кола имају исти или веома сличан играчки образац, што значи да се музички и по називу различита кола данас играју на исти начин.

Методолошки приступ

Избор и формулисање проблема истраживања

Савремене методе наставе музичког васпитања захтијевају непрестан рад на унапређењу постојећих метода рада у настави те повезивање наставне теорије са праксом и проблемима свакодневног рада који се јављају у настави (Тракиловић, 2002). Испитивање методичког приступа развијању ритмичких способности код дјеце кроз покрет јавило се као резултат личног интересовања, стручног усавршавања те као потреба у наставном раду с обзиром да нису рађена слична истраживања ове проблематике. Истраживање овог типа је нешто ново, нешто што је примјениво у пракси, а врло специфично, комплексно и

индивидуално. Поставља се питање (проблем) *постоји ли објективна разлика у ритмичким способностима дјеце узраста 7–10 година и узраста 11–15 година.*

Дефинисање појмова и појмовна анализа

Појмови нису априорне категорије мишљења. Они су историјске категорије које се мијењају, јер се мијењају истраживачева сазнања, као и објективна стварност коју истраживач сазнаје. Уз сваки појам везује се одређени термин. Овдје дајемо основне појмове који прожимају ово истраживање:

- **Музички ритам** представља комплексну појаву у којој су присутна и међусобно условљена три елемента – **темпо, метар и ритмичка линија.**
- **Нотне вриједности** представљају трајање нота и препознају се по различитом начину записивања.
- **Мјера** за трајање нота је јединица бројања, као што је метар мјера за дужину, литар – мјера за запремину, а грам – мјера за тежину.
- **Фолклор** је уопштено име за умјетност која у устаљеним традиционалним облицима живи у народу.

Одређивање циљева истраживања

Као што је циљ науке везан уз њен предмет истраживања, тако циљ једног одређеног истраживања треба везати уз његов проблем. Треба истаћи да је циљ сваког истраживања да се открије оно што је истраживач дефинисао као непознато, као проблем, те у вези са тим циљ овог истраживања је утврдити постоји ли објективна разлика у ритмичким способностима дјеце различите узрастне доби (7–10 година и 11–15 година).

Постављање хипотезе

Хипотезама се одређује план и оквир истраживања, а представљају непровјерене тврдње (претпоставке) које се желе чињенично, истраживањем потврдити. Квалитетно и прецизно формулисан проблем истраживања усмјерава истраживача према бољим хипотезама. Хипотезе истраживања су мисаони одговор на питање у проблему, а на нека питања може се дати већи број мисаоних одговора. С тим у вези можемо дати хипотезу (претпоставку) да *постоји објективна разлика у развоју ритмичких способности код дјеце узраста 7–10 и 11–15 година живота*, те да дјеца старије узрастне групе имају боље развијене ритмичке способности у односу на дјецу млађег узраста. У постављању ове хипотезе узимамо у обзир и дјечије претходно музичко искуство у виду свирања појединих инструмената те похађања основне музичке школе.

Испитивање ритмичке способности код дјеце

Испитивање ритмичких способности код дјеце спроведено је кроз пет (задатака) ритмичких мотива који су дати у различитим ритмовима, двочетвртинском, трочетвртинском и четворочетвртинском ритму. У задацима су заступљене нотне вриједности различитих трајања на тону Е (нота *МИ*) и то половине, четвртине и осмине. Испитивање је извршено у групи од 30 чланова Ансамбла народних игара и пјесама „Дукаг“ у Бијељини. Испитивањем су обухваћени играчи различите узрастне доби (7–10 и 11–15 година) који су подијељени у двије групе по

критеријуму старости. Играчи су различитог музичког искуства, односно они који имају претходно музичко искуство (свирање различитих инструмената) и они који немају претходно музичко искуство тог вида. Морамо нагласити да се разврставање играча по групама може вршити на основу старости дјетета (играча) и на основу играчких способности дјетета коју процјењује умјетнички руководилац ансамбла те се на основу тога играчи сврставају у неку од група. Играчима је било задано да откуцају различите ритмове кроз покрет руке (тапшање дланом од длан или ударом дланом у сто), кроз покрет ноге (откуцавање ноге о под) и кроз покрете тијела (одигравање различитих ритмичких мотива кораком).

Прва три задатка (ритмичка мотива) дата су у ритму 2/4 у којима су заступљене четвртине и осмине (прилог, задатак бр. 1,2 и 3). Сви играчи су знали правилно да откуцају задате ритмове кроз покрете руке, ноге и покрете тијела.

Четврти задатак је у трочетвртинском ритму у коме су такође заступљене четвртине и осмине као тонске вриједности (у Прилогу Задатак бр. 4). У извођењу овог задатка играчи старосне групе 7–10 година имали су више потешкоћа у односу на играче узраста 11–15 година који су лако савладали и овај постављени задатак. Млађи играчи нису могли да савладају ритам 3/4 те самим тим нису могли да откуцају тонске вриједности које су биле задате овим мотивом (задатком).

Као тонска вриједност у петом задатку, поред досадашњих четвртина и осмина, јавља се и половина тона као нотна вриједност (у Прилогу, Задатак бр.5). Као и у претходним задацима, играчи старије узрасне групе нису имали проблема у откуцавању тонских вриједности у ритму 4/4, док играчи млађе узрасне групе нису могли правилно да изведу задате вјежбе.

Морамо нагласити да се свака игра базира на ређању покрета тијела на одређеној ритмичкој основи те с тим у вези било је очекивано да играчи са мање или више успјеха изведу све задате вјежбе (постављена хипотеза). У супротном, у случају да играчи не осјете ритам, дошло би до несклада у извођењу покрета што у фолклору није допустиво са визуелног и естетског аспекта те можемо претпоставити да дјеца која имају ритмичке недостатке и неразвијене ритмичке способности не могу изводити задате ритмичке вјежбе кроз покрете руке, ноге и тијела те самим тим не могу учествовати у извођењу народних игара и пјесама.

Резултати истраживања

Резултати овог истраживања дати су у двије табеле са категоријама узраста дјецe (од 7 до 10 година и од 11 до 15 година) и музичког искуства дјецe (дјеца са или без музичког искуства).

Табела 1

Ритам	2/4	3/4	4/4
Узраст 7 – 10 година	90%	75%	80%
Узраст 11 – 15 година	98%	95%	98%

Према резултатима испитивања који су дати у Табели 1 видимо да дјеца узраста 11–15 година имају развијеније музичке способности у односу на дјецу нижег узраста. Када је у питању ритам 2/4 видимо да је проценат успјешности извођења задатих вјежби код старије дјецe већи у односу на дјецу нижег узраста односно тај проценат је 98% код старијих и 90% код млађих.

И код ритма 3/4 уочена је разлика у успјешности извођења задатих вјежби која је у овом случају још израженија него у претходном примјеру, тако да је 75% дјецe нижег узраста успјешно завршило задату вјежбу и 95% играча вишег узраста успјешно извршило задату вјежбу.

Трећи ритам, који је дат у 4/4, играчи су такође успјешно урадили: 80% дјеце нижег узраста је успјешно завршило задату вјежбу, а 98% играча старије узрасне групе било је успјешно у извођењу ове вјежбе.

Табела 2

Ритам	2/4	3/4	4/4
Са музичким искуством	100%	95%	100%
Без музичког искуства	90%	95%	80%

Прегледом и анализом резултата из Табеле 2 видимо да су дјеца са претходним музичким искуством успјешнија у извођењу задатих вјежби (ритмичких мотива) у односу на дјецу која немају претходно музичко искуство које се односи на свирање музичких инструмената гдје је јасно уочљива корелација са ритмом и ритмичким као и ритмом који се остварује кроз покрете руке ноге и тијела. Сви играчи (100%) који се сврставају у категорију играча који имају претходно музичко искуство је урадило задате вјежбе у 2/4 и 4/4, а њих 95% вјежбу у 3/4. Код дјеце (играча) који немају претходно музичко искуство успјешност је процентуално мања у односу на претходну категорију, али и даље на задовољавајућем нивоу. Наиме, 90% њих је успјешно урадило вјежбу у 2/4, 95% у 3/4, а 80% њих је урадило вјежбу у 4/4. Не узмајући у обзир претходно искуство играча и њихову старост, можемо рећи да су на врло високом нивоу успјешности извели све задате вјежбе.

Закључак

Овим радом испитане су ритмичке способности дјеце узрасне доби до навршених 15 година живота који су чланови Ансамбла народних игара и пјесама „Дукат“ из Бијељине. Испитивање је рађено у групама које су формиране на основу старости дјеце (играча): једна испитна група је узраста од 7 до 11 година, а друга је од 11 до 15. Тестирање је обухватило пет различитих задатака (музичких мотива) које су играчи изводили покретима руке (ударање дланом о длан, ударањем дланом о подлогу), ноге (играњем, ударањем ноге о под) и тијела кроз игру. Стављен је и акценат на претходно музичко искуство дјеце те је извршена подјела у двије групе приликом испитивања и то на групу дјеце који имају претходно музичко искуство и на групу дјеце који се током свом образовања нису бавили музиком (свирање различитих инструмената), односно они који немају претходно музичко искуство. Закључујемо да су код ове дјеце ритмичке способности значајно развијене, мало више код оних који имају претходно музичко искуство кроз свирање различитих музичких инструмената у односу на оне без музичког искуства. Општи закључак је да су ритмичке способности код ове дјеце значајно развијене те да ипак постоји, не велика и пренаглашена, објективна разлика у ритмичким способностима дјеце различите кохортне групе, чиме је потврђена постављена хипотеза о постојању разлике и дат одговор на питање које је постављено у поглављу о циљу овог истраживања.

Литература

Васиљевић, З. (2006): *Методика музичке писмености*, Уџбеник за студенте Универзитета уметности и Учитељског факултета, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.

- Васиљевић, З. и Дробни, Т. (2002): *Теорија музике, Сликом до схватања вјежбом до знања, За шести разред основне и први разред средње Музичке школе*, Српско Сарајево, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Вилотијевић, М. (1999): *Дидактика 2*, Београд.
- Радичева, Д. (2000): *Методика комплементарне наставе солфеђа и теорије музике*, Универзитет у Новом Саду, Академија уметности.
- Радичева, Д. (2006): *Музички ритам*, Библиотека умјетност, едиција музика, прво издање, Универзитет Црне Горе.
- Стојановић, Г. (2004): *Настава музичке културе од 1. до 4. разреда, Приручник за учитеље и студенте Учитељског факултета*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.
- Тракиловић, Д. (1998): *Музичка култура са методиком у разредној настави*, Бијељина, Учитељски факултет.
- Тракиловић, Д. (2002): *Музичка култура са методиком у разредној настави*, 2. издање, Бијељина, Учитељски факултет.

<http://zelenaucionica.com/tonska-trajanja-ritmicke-vezbe/>

A METHICALM APPROACH TO DEVELOPING THE RHYTHMIC ABILITIES OF CHILDREN TROUGH MOVEMENT

Abstract: This work highlights the importance of music for the development of every child from prenatal to death. The development of rhythmic abilities in children begins in the metastatic stomach with the biological moments of the mother's heart until the methodical approach to the development of rhythmic abilities in children. The correlation is clearly visible between rhythm, methodology of teaching rhythm, folklore and the relationship between music and folklore. The work also included testing of rhythmic abilities in children up to 17 years of age.

Key words: rhythm, rhythmic abilities, music, folklore, movement.

Прилог

Задатак 1: Ритмички мотив



Задатак 2: Ритмички мотив



Задатак 3: Ритмички мотив



Задатак 4: Ритмички мотив



Задатак 5: Ритмички мотив

