

Naslov članka / Article:

Variacije na temo »Kodályeva metoda«

Variations on Kodaly Theme

Avtor/ Authors:

Mag. Ivan Vrbančič

CC licenca



Priznanje avtorstva-Nekomercialno-Brez predelav



Glasba v šoli in vrtcu 2/2024, letnik 27

ISSN 1854-9721

Izdal in založil: Zavod Republike Slovenije za šolstvo
Kraj in leto izdaje: Ljubljana, 2024

Spletna stran revije:

<https://www.zrss.si/strokovne-revije/glasba-v-soli-in-v-vrtcu/>

Variacije na temo »Kodályeva metoda«

Variations on Kodaly Theme

Mag. Ivan Vrbančič

Maribor

ivan.vrbancic@triera.net

Izvleček

Za razumevanje problema »Kodályeva metoda« so v prispevku opisane avtentične osnove koncepta glasbene vzgoje v osnovni šoli madžarskega skladatelja, etnomuzikologa in glasbenega pedagoga Zoltána Kodálya. Koncept je zasnovan na specifikah madžarskega jezika (glasbena terminologija, fonetika madžarskega jezika, ritmično-metrične posebnosti glasbenega jezika, nacionalne posebnosti tonalitete ...), ki je zato težko prenosljiv na druga jezikovna področja in v drugačna socialna okolja. Po letu 1964 (Kongres ISME v Budimpešti) je prišlo do hitrega širjenja koncepta predvsem v Ameriko in drugam v tujino, s tem pa do številnih ponarejanj in spreminjanj tudi najosnovnejših temeljnih izhodišč Kodályevega koncepta. Termin »Kodályeva metoda« je strokovno-didaktično neutemeljen, napačen, na kar so opozarjali že avtorjevi številni sodobniki in sodelavci. Zoltán Kodály namreč ni avtor niti ene same metode, kot jih pojmuje didaktična stroka! Res pa je v svoj koncept vključil številne, do njegovega časa že znane metode osnovnega glasbenega opismenjevanja otrok. V prispevku opozarjam na številne napačne predstavitve Kodályevih glasbeno-vzgojnih prizadevanj tudi v Sloveniji.

Ključne besede: Kodályeva metoda, Kodályev koncept glasbene vzgoje, metoda, metodika, relativna solmizacija, mikrometodika.

Abstract

This paper explores the Kodály method by delving into the authentic foundations of the Kodály concept of music education in primary schools. Zoltan Kodály, a Hungarian composer, ethnomusicologist, and music pedagogue, developed an approach deeply rooted in the linguistic and musical characteristics of the Hungarian language. These include specific musical terminology, phonetics, rhythmic-metric features, and national tonalities, which present challenges when adapting the method to other linguistic and social contexts. Following the 1964 ISME Congress in Budapest, the Kodály concept gained international traction, particularly in America and other countries, often accompanied by significant alterations and misinterpretations of its core principles. Many contemporaries and colleagues of Kodály have critiqued the term the Kodály method as a technical-didactic misnomer. Kodály did not author a single didactic method but incorporated pre-existing techniques for teaching basic music literacy to children. This paper highlights common misconceptions about the Kodály music education philosophy, including examples from Slovenia, and underscores the need for fidelity to the original principles of his work.

Keywords: Kodály method, Kodály concept of music education, method, methodology, relative solmisation, micro-methodology.

Uvod

Povod za pisanje Variacij na temo o »Kodályevi metodi«¹ so prebrana poročila v časopisih in strokovnih revijah, na predavanjih, strokovnih seminarjih, v objavah diplomskih nalog, magistrskih del, ki se lotevajo problematike »Kodályeve metode.« Seveda objavljanju o dogodkih o različnih oblikah strokovnega dopolnilnega glasbenega izobraževanja glasbenih pedagogov ne nasprotujem. So me pa presenetili načini, kako predstavljajo delo svojega rojaka nekateri madžarski predavatelji in kako zavajajoča so posledično pisanja nekaterih naših avtorjev o Kodályevem delu. Najmanj, kar bi pričakoval od madžarskih predavateljev, je, da bodo njegov koncept glasbene vzgoje predstavili v tujini v avtentični obliki, ne pa tako, kot ga razumejo in v kakršni obliki ga razširjajo po svetu Američani, Avstralci in tako naprej. Posledica tega je, da tako predelane postopke in ponaredke Kodályevega dela najdemo tudi v zapisih in predavanjih naših avtorjev. S pisanjem variacij na temo o Kodályevi metodi želim s konkretnimi primeri pokazati, da obstaja razen zlorabljen »Kodályeve metode« še sistem, po katerem teče glasbeni pouk na madžarskih osnovnih šolah po avtentičnih Kodályevih zamislih.

Variacije na temo »Kodályeva metoda« sem zapisal izključno z namenom, da se ohrani pomemben prispevek h glasbeni vzgoji otrok velikega Madžara v avtentični obliki.

Nastajanje Kodályevega koncepta glasbene vzgoje

Za razumevanje Kodályevega koncepta glasbenega izobraževanja in vzgajanja osnovnošolskih otrok je treba vsaj bežno omeniti zgodovinske, družbene, socialne in kulturne razmere na Madžarskem na prehodu iz 19. v 20. stoletje.

Prvič so Madžari omenjeni kot nomadsko ljudstvo ugro-finskega izvora, ki se je v 9. stoletju izpod Južnega Urala naselilo v Panonsko nižino. V 18. stoletju se je z

jezikovnimi reformami madžarščina dvignila na raven znanosti in umetnosti, v njej so nastajala pomembna literarna dela (*Petőfi Sándor*, *Arany János* ...), in leta 1844 je postala uradni madžarski jezik.

Evropski narodi so razdeljeni na tri velike jezikovne skupine: Slovani, Germani, Romani, le Madžari zaradi svojih jezikovnih posebnosti ne spadajo v nobeno od teh in pomenijo skupaj s Finci in deloma Turki jezikovni, sosedom neznani jezikovni otok. O različnosti je Kodály zapisal: »Vemo, da madžarščina ni nikakršna enotna tvorba, ampak mnogo več: bila je vojaška, politična in kulturna organizacija ljudstev različnega izvora in prav tako z različnimi jeziki. Mogoče je bila na začetku tudi glasba teh plemen različna. Toda kot se je izoblikoval enoten jezik, se je izoblikovala tudi enotna glasba, verjetno tudi z izenačitvijo prvotno različnih oblikovnih principov.« (Kodály, Z.; po Halmos, E., 1977)

Začetek prenove šolskega izobraževalnega sistema na Madžarskem na prehodu iz 19. v 20. stoletje sovpada z znanstvenim zbiranjem in raziskovanjem ljudske pesmi (tudi pri nas s Štrekljem). Nasprotnikom raziskovanja, za katere ljudske pesmi niso nič drugega kot občutki primitivnih sinov ljudstva, je Kodály ugotavljal: »Madžarska ljudska pesem je mnogo več. Prvič: nikakršna »razredna umetnost«. Sicer obstaja danes med kmečkimi ljudmi, toda vsa madžarščina ima z njo opravka. Ne obstaja nobena plast madžarskega ljudstva, v kateri ne bi pustil sledi en sam življenjski trenutek ... Drugič: pluralizacija družbe ljudske pesmi v kulturnem ločevanju ne izrabi. Še pred tristo leti je zvenela pesem pri nas v mestu in bajti enako. Od takrat naprej je za njo mesto gluho; njegovim stanovalcem so ljudske pesmi tuje in so ji nezvesti. Zvesti so sicer svojim starim zakladom, razkošnim oblekam in orožju. Toda to je za petje gluho. Revščina ji je ostala zvesta, ohranila je vrednosti zaklada: dušo prastarega pohištva. Ljudstva na zahodu Evrope imajo še danes od 13. stoletja naprej zapisne in tiskane zbirke melodij. Pri nas moramo tako ljudsko dediščino šele poiskati.« (Halmos, 1977)

Ob prehodu v 20. stoletje in ob proučevanju ljudske glasbe je Kodály hitro spoznal, da samo s tem glasbene izobrazbene ravni ljudskih množic ne bo dvignil. Le

1 Zoltán Kodály (1882–1967), skladatelj, filozof, glasbeni pedagog, etnomuzikolog (doktorska disertacija *Kitična gradnja v madžarski ljudski pesmi*, 1906); *Psalmus hungaricus* (ob združitvi Budima in Pešte (1923), opera *Háry Janos* (1926), *Plesi iz Maroseka* (1930), *Plesi iz Galánte* (1933), *Koncert za orkester* (1939–40), *Simfonija* (1957–61), *Budavári Te Deum*, veliko zborovske glasbe (mladinski zbori).

šolski glasbeni pouk je lahko podlaga za to. Zapisal je: »Če vržemo pogled na madžarske učne načrte, vidimo, da so njihovi ustvarjalci zelo oddaljeni od ideala vzgoje, v kateri ima glasba centralni položaj. Tu ležijo vzroki za to, da pri nas v korist visokih teženj vzdržujejo manjšino glasbenih institucij. Toda milijoni ostajajo glasbeni analfabeti, plen brezvredne glasbe. Kako naj razumemo tujo glasbeno kulturo, če ne poznamo svoje lastne?« (Kodály, po Halmos, 1977, str. 37)

V 20-ih, 30-ih letih 20. stoletja je v Kodályu vedno bolj dozorevalo prepričanje, da razkoraka v sprejemanju umetniške glasbe med izobraženo elito in množicami ne bo premostil, zato se je obrnil na bodoče občinstvo, na otroke. »Kaj moramo narediti, je povedano z eno samo besedo – vzgoja. Toda obojestranska. K umetniški glasbi morajo doprinesiti množice ... Pot k temu približevanju je zborovsko petje, ki pa lahko svojo nalogo izpolni s tem, da je ustvarjeno na novo.« (Kodály, Z.; po Halmos, 1977)

Potrditev je prišla kmalu: Jenő Adám² se spominja:

»Njegova pozornost se je usmerila k otrokom ob koncertu leta 1923, ko je dosegel deški zbor Realne šole Weselényi pod vodstvom Endre Borussa velik uspeh. Nastop tega deškega zbora pomeni ključno točko obrnitve šolske pevske vzgoje. Do takrat je bila ljudska pesem prepovedana. To ni bila drugega kot romunska in slovanska glasba, česar nismo želeli imeti.

Ob izvedbi skladbe *Psalmus hungaricus* (1923) se je Kodály pogosto vprašal, zakaj ni že prej pisal za otroške zборе. *Psalmus* velikih vrat še ni odprl, sprejet je bil s privihanimi nosovi. Bil je mnogo preveč moderen, ti gor in dol drseči nonakordi! Toda otroci so vrata odprli. Naenkrat je Kodály zrasel. V krogu otrok, od staršev ogovorjen ... Zdaj je prvič odkril glasbeni jezik. Zdaj je Kodály prvič ugotovil, kako napačno so bili otroci vzgajani.« (Adám, J.; ib.: 40)

Glasbena pedagoginja Maria Katanics je k temu dodala: »Tem mislim pritrujem, kajti madžarski zbori potrebujejo madžarske pesmi. Kodály je s svojimi zbori odprl nov svet. Peli smo tudi doslej, toda lepo bobnanje Beethovna in Mozarta, transponirali smo Chopinove

klavirske skladbe in tako naprej. Ne vem natančno, kaj je bilo v njegovi glavi, skladal je in otroci so njegove pesmi peli. Njegova dela so sprejeli in razširjali mnogi učitelji, zborovodje, gibanje ljudske pesmi ... Kodályeva glasba ni bila samo madžarska, ampak tudi neka drugačna glasba. V njej ni bilo interesantno le madžarsko, ampak je pomenila neki nov slog, nov vsebinski izraz, torej glasba, ki je ni doslej še nihče pisal. Vsako ljudstvo mora v lastni glasbi izhajati iz svoje materne govornice.« (Katanics, M.; ib.)

Proti koncu tridesetih let je potreba po reformi glasbenega pouka vedno bolj prodirala v ospredje. Kodály je poslal svoje študente v tujino (Adám je šel v Anglijo in Bratislavo, Kerényi v Berlin...), da bi ugotovili, kaj bi najbolj ustrezalo njegovemu glasbenemu konceptu, ki se je počasi oblikoval.

Po koncu druge svetovne vojne so bili učni načrti, ki so dotlej izpostavljali religiozne in patriotske vsebine, spreminjeni. Leta 1948 je bilo celokupno madžarsko šolstvo poddržavljeno in potrebno posodobitve. Kodályev koncept glasbene vzgoje je bil pripravljen, da ga je lahko ponudil novim oblastem, ki so ga sprejele in tudi financirale.

Kot pomemben dosežek Kodályevega koncepta je bilo ob osnovnih šolah z regularnim poukom ustanavljanje posebnih glasbenih osnovnih šol z dodatnimi urami glasbenega pouka in s ciljem vzgojiti glasbeno izobražena in za glasbo zainteresiranega mladostnika. Prva taka šola je nastala v Kecskemétu, Kodályevem rojstnem kraju, leta 1950. Potem pa je v mestih in večjih krajih po Madžarski nastalo še okrog sto takih šol z dodatnim številom ur glasbenega pouka tedensko: od 1. do 4. razreda po 6 ur in učenje blokflavte; od 5. do 8. razreda po 4 ure in 2 uri inštrumenta (od 3. razreda so se nadarjeni učenci učili igrati tudi orkestrske inštrumente, preostali učenci pa so bili v skupinah po od 8 do 10 učencev); zborovsko petje so se od 5. razreda učili vsi učenci 2 uri tedensko; od 5. razreda naprej so obiskovali orkester, glasbene ansamble, komorno glasbo – 2 uri. Hkrati so ob regularnih srednjih šolah nastajale strokovne šole za glasbo (pri nas srednje glasbene šole), glasbene gimnazije in strokovne šole za umetnost. Leta 1966 so se oddelki za izobraževanje učiteljev glasbe izločili iz strokovnih šol za glasbo in se priključili Visoki šoli Franza Liszta v Budimpešti.

2 Adám, Jenő (1898–1982), glasbeni pedagog, pisec učbenika za glasbeni pouk

Zoltán Kodály je v svojem originalnem konceptu glasbene vzgoje kombiniral dosežke, ki jih je glasbeno-pedagoška znanost do njegovega časa bila sposobna razviti, in vizije o potrebah, ki jih je bilo treba še ustvariti. Na Madžarskem je kot raziskovalec bogate tradicije ljudske pesmi in ciganskih inštrumentalnih melodij ter ob ostankih avstro-ogrske razdvojenosti med mestom in podeželjem naletel na bogato nekdanje plemstvo, ki je na ljudsko pesem pozabilo, in na drugi strani na revno podeželje, ki je staro dediščino ohranjalo. Iz teh spoznanj je oblikoval koncept bodoče glasbene vzgoje osnovnošolskih otrok z osnovnimi načeli:

- Osrednje mesto naj ima v glasbenem pouku *petje*.
- Glasbeni pouk naj izhaja iz *ljudskega izročila*.
- Za uresničitev koncepta je najustreznejša *metoda relativne solmizacije*.
- *Oblikovanje harmoničnega človeka* z zavestnim in uravnoveženim uvajanjem emocionalnega (afektivnega) in intelektualnega (kognitivnega) področja v glasbeno vzgojo.

1. načelo: V glasbenem pouku naj ima osrednje mesto petje

Pri oblikovanju prve zahteve, **naj ima v glasbenem pouku osrednje mesto petje**, je Kodály izhajal iz svojega prepričanja, »naj se otrok najprej nauči not, preden mu pride v roke inštrument; ti cilji in resnice so v zavesti, poznane mnogim ... Brez te zahteve ne more obstajati nobena glasbena kultura, tako kot ni literarne kulture brez pisanja in branja.« (Kodály, Z.; ib.).

Za uspešen pevski pouk obstajajo posebne metode, ki omogočajo otrokom vpogled v strokovno-glasbene, estetske, socialne, umetniške in druge vsebine, ki omogočajo razvoj otrokovih pevskih sposobnosti.

Najdosledneje je bila zahteva po osrednjem mestu petja v glasbenem pouku uresničena v učbenikih za glasbeno vzgojo v osnovni šoli, ki so bili oblikovani po Kodályevih idejah in vsebujejo veliko otroških umetnih

in ljudskih pesmi, kratkih melodičnih utrinkov v posajnevalne namene za ponazoritev teoretičnih zakonitosti, skladbe madžarskih skladateljev (Kodály, Bartók³ in drugi), v učbenikih za višje razrede tudi pesmi in kanone tujih skladateljev. Kot etnomuzikolog in skladatelj je k temu prispeval največ sam. Za pouk solfeggia v višjih razredih osnovne šole in glasbenih šolah je napisal preko 1500 vaj in jih sistematično urejene objavljaj v posebnih zvezkih, in sicer: zvezek I – 100 madžarskih ljudskih solmiziranih pesmi, zvezek II – 100 malih koračnic, zvezek III – 100 pesmi Morov, zvezek IV – 140 pesmi Čuvašev, 333 začetnih pevskih vaj, Pojmo čisto – osnovne pevske vaje, Bicinia Hungarica I, Bicinia Hungarica II, Bicinia Hungarica III, zvezek I – 60 progresivnih dvoglasnih vaj – uvod v dvoglasno petje, zvezek II – 40 progresivnih dvoglasnih vaj, zvezek III – 20 progresivnih dvoglasnih vaj, zvezek IV – 60 progresivnih dvoglasnih vaj, 22 dvoglasnih vaj, 33 dvoglasnih vaj, 15 dvoglasnih vaj, uvodne in dopolnile študije k Bertalottijevim solfeggiem, 44 dvoglasnih vaj (za višje in nižje glasove), 55 dvoglasnih vaj (za višje in nižje glasove), 66 dvoglasnih vaj, 77 dvoglasnih vaj, Tricinia – 29 triglasnih napevov na besedila Melinde Kistétényi, 24 pesmi za mlade ljudi, Epigrami – devet bralnih pevskih vaj za enoglasje ali za petje s spremljavo klavirja, Epigrami – za dva glasova ali dva inštrumenta s spremljavo klavirja, Epigrami – enoglasni na tekste Melinde Kistétényi.

Vaje iz 1. zvezka 100 madžarskih ljudskih pesmi (primeri 94–99) so namenjene:

- **utrjevanju lestvičnih odnosov med intervaloma a (LA, I, tudi SO, g in a1, LA.1).** Z drugo besedo: utrjevanju tonike a-mola, kar je označeno z debelejším tiskom nad vsako vajo. Molova tonaliteta je ena od značilnosti in posebnosti madžarske ljudske pesmi. Na podoben način so obravnavani vsi lestvični toni in odnosi med njimi. Zaporedje obravnave novih lestvičnih tonov glej na strani 6;
- **utrjevanju črkovne solmizacije.** Črkovna solmizacija je bila v Kodályevem času že znana (Gvido

3 Bartók, Béla (1881–1945), skladatelj, pianist, etnomuzikolog (knjiga Madžarska ljudska glasba, 1924); opera Grad vojvode Sinjebradca, Klavirski koncerti I. (1926), II. (1930–31), III. (1945), 6 godalnih kvartetov, Glasba za godala, tolkala in čelesto (1936), klavirska glasba (Allegro barbaro, Mikrokozmos ...)

Areški in z nastankom Tonike DO-metode Sarah Ann Glover);

- utrjevanju **pentatonike**;
- utrjevanju **pavz**, **sinkope** in podaljševalnega znamenja **korone**;
- spoznavanju glasbenega termina **rubato**.

Kot veliko pomanjkljivost so številni strokovnjaki in praktiki kasneje ugotovili, da so v vseh teh vajah (razen v Bicinijah in Triciniji) zapisane samo melodije in ritmi brez besedil tudi v primerih, ko gre za zapise ljudskih pesmi (100 madžarskih, 100 pesmi Morov in 100 pesmi Čuvašev). To z drugo besedo pomeni, da so vaje res namenjene le pridobivanju spretnosti v branju not, ki lahko preidejo v rokah premalo fleksibilnega učitelja tudi v dril.

Pogled v učbenike od 1. do 8. razreda osnovne šole, ki so jih pisali Kodályevi sodelavci, pa pove, da je v njih zelo veliko pesmi in drugih pevskih gradiv, ki po oblikovanosti ustrezajo starosti in glasbeni razvitosti otrok. To je zadosten dokaz, da ima lahko v glasbenem pouku petje res osrednje mesto.

2. načelo: Glasbeni pouk izhaja iz ljudskega izročila

Drugo zahtevo svojega koncepta, naj se **glasbeni pouk začne z ljudskim izročilom**, je uresničil tako, da je vključil v pouk madžarske ljudske pesmi. S poudarkom na petju ljudskih pesmi so učenci obujali marsikje že pozabljeno ljudsko izročilo, spoznavali specifičnosti,

ki so značilne samo za madžarsko ljudsko pesem (večina v molu, v pentatoniki, metro-ritmične (sinkopa) in fonetične posebnosti madžarskega jezika). Ta spoznanja so preko otrok prenašali v širše kulturne kroge in s tem uresničevali enega pomembnih Kodályevih ciljev, kulturno vzgojo ljudstva.

Kodály je idejo, naj glasbeni pouk izhaja iz ljudskega izročila, uresničeval tudi tako, da postavitve tonske lestvice ni začel kakor mnogi didaktiki pred njim na durovem toničnem kvintakordu. Začetnima intervaloma SO – MI (mala terca g – e) torej ni dodal najprej lestvičnega tona **c (DO)** in s tem poskušal utrditi durove tonalitete, ampak **ton a, šesto lestvično stopnjo LA**. Tako so učenci že zelo zgodaj spoznavali osnovne elemente pentatonike, s katero se je izognil poltonu – za otroka najtežjemu lestvičnemu intervalu. Temu je prilagodil tudi zaporedje spoznavanja preostalih lestvičnih tonov, ki teče po vrstnem redu, kot ga prikazuje zapis spodaj (z rdečim je označeno zaporedje obravnave novih tonov, zlogov). Obravnavo zaporedja končujeta intervala durovih lestvičnih poltonov med **e** in **f (FA)** ter **h** in **c (TI)**, ko so vsi drugi lestvični toni že utrjeni.

Ta na videz drobn korak pomeni bistveno značilnost Kodályevega koncepta, ki si jo je postavil kot enega osnovnih ciljev glasbene vzgoje osnovnošolskih otrok in petja ljudskega izročila, torej ljudskih pesmi. Zaradi teh posebnosti je Kodályev avtentični koncept težko prenosljiv v dežele, v katerih prevladujeta durov in molov sistem. Zaporedje spoznavanja novih lestvičnih tonov (zapisani z rdečo barvo):

SO – MI

LA – SO – MI

LA – SO – MI – DO

LA – SO – MI – RE – DO (pentatonika)

LA – SO – MI – RE – DO – LA, (vejica pomeni oktavo nižje, toniko)

DO – LA – SO – MI – RE – DO – LA, – SO,

DO – LA – SO – FA – MI – RE – DO – LA, – SO,

DO – TI – LA – SO – FA – MI – RE – DO – TI, – LA, – SO.

3. načelo: Za koncept je najustreznejša metoda relativne solmizacije

V zaporedju spoznavanja novih lestvičnih tonov sledi Kodály zahtevi iz koncepta, naj otroci pojo v maternem jeziku, to pa je madžarska ljudska pesem. Ta je večinoma v pettonski (pentatonski) lestvici in molu, kar imajo otroci v ušesih že od zibelke. Naj posebej poudarim, da gre v spoznavanju lestvičnih tonov pri glasbenem pouku te starostne stopnje učencev izključno za **oblikovanje zvočnih predstav in razmerij** med njimi. Razlagam teoretičnih pojmov, brez katerih pač glasbe ne moremo zapisati (notno črtovje, note, številka na začetku črtovja ...), se v tej fazi razvoja otrokovih glasbenih sposobnosti še ne posvečamo posebej. Teoretične pojme uporabimo, ko jih otroci lahko tudi razumejo. Če nanje opozorijo učenci, ki morda že obiskujejo glasbeno šolo, jim odgovorimo v najpreprostejši obliki; tak naj bo z njimi tudi sicer pogovor o glasbi.

S prvimi petimi toni je postavljena osnova **pentatonske lestvice**, ki daje tonalno osnovo za melodično-ritmično oblikovanje otroške melodike: improvizirano petje kratkih melodij na izmišljena besedila, na besedila otroških pesmi, ljudskih pesmi, na solmizacijske in nevtralne zloge.

Relativno solmizacijo, ki je pomemben del Kodályevega koncepta, je povzel po Gvidu Areškem in Angležih (Sarah Ann Glover, John Curwen, John Spencer Curwen). Za relativno solmizacijo se je začel zanimati v 30-ih letih prejšnjega stoletja, ko so se tudi sicer v glavnem izkristalizirali njegovi pogledi na glasbeno pedagogiko. Priporočal jo je izključno za glasbeni pouk na splošnoizobraževalnih šolah, kar je bil eden bistvenih temeljev njegove vizije glasbene osnovne šole.

Relativna solmizacija služi razvijanju posluha in oblikovanju glasbenega razumevanja. Je najboljše izhodišče za splošno glasbeno vzgojo, pa naj gre za vzgojo laikov ali za osnovno glasbeno izobraževanje bodočih glasbenikov. Pomeni notranjo povezavo med petjem in branjem not, torej naravno zvezo med intencijo (petje) in ciljem (branje not). Temelje za glasbeno mišljenje ustvari v učencih solmizacija, ki je tudi

najboljši pevski sistem. Kodály jo je imenoval »čisto glasbeno mišljenje«.

Za primer navajam stran iz učbenika za 1. razred osnovne glasbene šole, ki prikazuje postopek uvajanja relativne solmizacije:

Za osnovo služi ljudska pesem, zapisana s **slikovno notacijo** in prilagojenim ritmičnim zapisom druge kitice (enako melodijo in ritem ima slovenska ljudska pesem Ringa, ringa raja, muca pa nagaja). V slikovni notaciji so višine, notne vrednosti nakazane z manjšimi in večjimi glavicami in spodaj s pokončnimi črtami in prečkami. Učenci se začetek pesmi naučijo na pamet. Ko je pesem dobro utrjena, usmerimo ob petju pogled na notni zapis v prvem, drugem, tretjem črtovju – peli bomo v C-, F- in G- duru – in brez teoretičnega utemeljevanja oblikujemo samo vizualno in avditivno predstavo! Sčasoma dodajamo **solmizacijske zloge** in **fonomimiko**. Na podoben način spoznajo učenci vse lestvične tone. Pred črtovjem je nad kratkim notnim črtovjem »ključ« **s črkovno solmizacijo**.

4. načelo: Oblikovanje harmoničnega človeka

V zahtevi po **oblikovanju harmoničnega človeka** se je Kodály nekoliko zgledoval po starogrški filozofiji. V glasbeni vzgoji je močno prisotno čustveno, emocionalno (afektivno) doživljanje, ob tem pa ne smemo zanemariti znanstvenih, intelektualnih (kognitivnih) elementov. Vzgojno-izobraževalni proces mora vsebovati oboje. Šele didaktična povezanost afektivne in kognitivne sfere namreč omogoča celovitost glasbenega doživljanja in izobraževanja. Le s harmonijo med telesom in dušo je po Kodályevem mnenju dobila glasbena vzgoja otrok svoj pomen.

S tem je v najkrajši obliki opisano bistvo Kodályevega koncepta glasbene vzgoje osnovnošolskih otrok na Madžarskem.

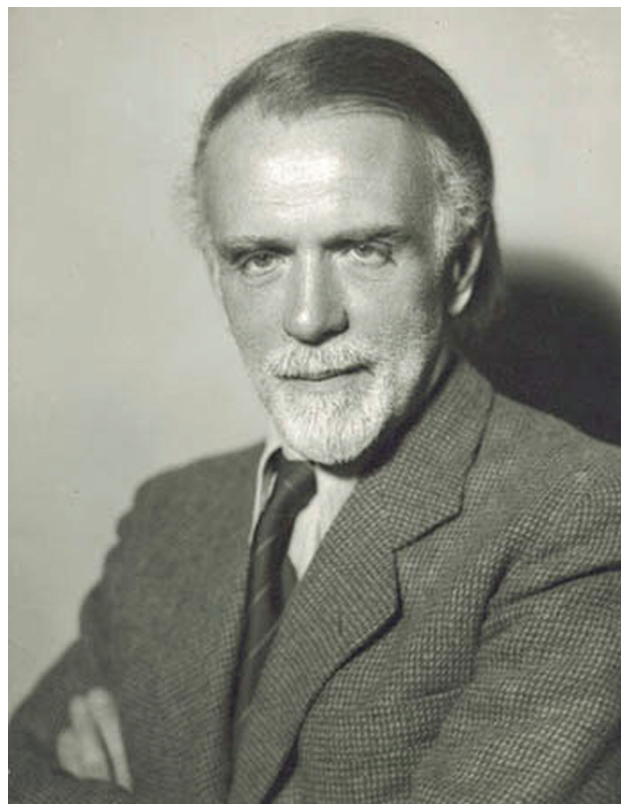
Metode glasbenega pouka

Obsežnejša razprava o metodah glasbenega pouka, ki bi s strokovno-didaktičnega vidika utemeljila trditev, da »Kodályeva metoda« nima strokovne osnove, je v reviji Glasba v šoli in vrtcu zaradi omejenega prostora morala izostati kljub temu, da so različna razumevanja termina »metoda« glavni predmet nesporazuma med didaktično-strokovnim pojmovanjem tega termina in »Kodályevo metodo.« Samo po sebi se postavlja vprašanje, kaj je v »Kodályevi metodi« Kodályevega, pod kateri element »Kodályeve metode« bi se Kodály lahko podpisal kot avtor? V svojem konceptu je sicer uporabil znane metode glasbenega pouka, toda metode drugih avtorjev, to so na primer:

- Metoda relativne solmizacije – je metoda, toda ne Kodályeva (avtorji: Gvido Areški, Sarah Ann Glover in drugi).
- Angleška fonomimika – je metoda, toda ne Kodályeva (avtorji: angleška fononimika – John Ewans, John Curwen; francoska fonomimika – Galin, Paris, Chev ).
- Metoda črkovne notacije (avtorji: Gvido Areški, Sarah Ann Glover in drugi).
- Oblikovanje harmoničnega človeka – ni metoda, ampak proces.
- Koncept – da, toda v najširšem pomenu, kot ga teoretično formulirata Jank in Meyer (2014, 24): »Koncepti pouka so usmeritve didaktičnega in metodičnega ravnanja, ki so zasnovala utemeljen sklop odločitev o ciljih, vsebinah in metodah. Opredeljujejo temeljna načela učnega dela, oblikujejo zglede obnašanja učiteljev in učencev v skladu z njihovo vlogo in dajejo priporočila za organizacijsko in institucionalno oblikovanje pouka.«
- Sklep: Zoltán Kodály ni avtor nobene metode, ki bi bila utemeljena didaktično-strokovno.

»Kodályeva metoda«

Termin »Kodályeva metoda« ni nastal na Madžarskem in je rezultat nesporazuma med tujimi glasbenimi pedagogi, ki so leta 1964 sodelovali na konferenci ISME (International Society of Music Education) v Budimpe -



ti, in dejanskim stanjem glasbenega pouka na Madžarskem. Kodályev koncept glasbene vzgoje v osnovni šoli je v šestdesetih letih 20. stoletja  e kazal dobre rezultate in Madžari so jih tujim udeležencem konference pokazali z veseljem in ponosom. Tuji udeleženci so tako spoznali samo najboljše, najuspešnejše, ne pa tudi globine problemov, ki so uvajanje koncepta dejansko spremljali. Termin »Kodályeva metoda« je tako nastal zunaj Madžarske, spodbujen z dokaj površinskim poznavanjem dela Zoltána Kodály in njegovih številnih sodelavcev na Madžarskem. Ti udeleženci konference so novosti ponesli po svetu, ne da bi poznali dejanska ozadja, bistvo in poti Kodályeve ideje. Odzivi so nastali  e nekaj let po Kodályevi smrti (1967). Predvsem pragmatični Američani so v drugačnih pristopih k poučevanju glasbe na Madžarskem hitro zaslutili možnosti zasluz ka in so začeli Kodályev koncept glasbene vzgoje v osnovni šoli prenašati v Ameriko, Kanado, Avstralijo, na Japonsko ... Pri tem so zanemarili specifi ko temeljev Kodályevega sistema (materna govorica, madžarščina, ki se posebno v fonetiki bistveno razlikuje od ameri  e angleščine, tonalne značilnosti madžarske ljudske pesmi, tudi madžarska

diaspora je v tujini odigrala zelo nenavadno, negativno in za koncept glasbene vzgoje škodljivo vlogo). O tem so ohranjeni številni zapisi nekdanjih Kodályevih sodelavcev. Nekaj naj jih navedem.

Eden Kodályevih najbližjih sodelavcev, Jenő Adám, je o terminu »Kodályeva metoda« zapisal: »Jaz imam to oznako za laž, ker neke Kodályeve metode kot take ni. To sem enkrat že razložil na predavanju na madžarskem radiu, 21. novembra 1970, ko sem opisal zgodbo nastanka. To sem naredil, da bi končno enkrat razkril resnično podlago za dejavnosti v tujini, predvsem v Ameriki, razkrinkal zaposlene solfeggio-apostole, ki z našo »Kodályevo metodo« opravljajo posle. V Ameriki sem na pettedenskem tečaju potrdil, da ti ali drugi, ki poučujejo po »Kodályevi metodi« – goljufajo. Ko je Kodály obiskal Ameriko, ni imel proti oznaki nobenih ugovorov, ko pa je bil ponovno doma, mi je rekel: "Ta 'Kodályeva metoda' mi ni prav nič všeč, madžarski sistem je veliko boljši." Zelo pomembno je vedeti, da ni Kodály tisti, ki se je propagiral ...« (Adám, J.; cit. po Halmos, E., 1977).

V časopisu Parlando je bilo leta 1971 zapisano: »Termina »Kodályeva metoda« niso iznašli pri nas, ampak so ga iznašli tuji obiskovalci, ki so videli, da je naša glasbena vzgoja v osnovi določena po čudovitem skladatelju in znanstveniku Kodályu in da si glasbenega pouka na Mažarskem ni mogoče zamisliti brez njegovih skladb – začeni od otroških vrtcev pa do koncertne zrelosti. Enotno oblikovana glasbena vzgoja (centralno organizirano delo, kot so učna snov, učni načrti, učbeniki) dopušča sklepanje, da to spada pod koncepcijo, s katero se je Zoltán Kodály strinjal ...« (Parlando, 12/1971; po Halmos, 1977).

Tudi Kodályev mlajši sodelavec Tibor Sári* se je v letu 1971 ob nekem anketiranju na Madžarskem radiu jasno opredelil: »Poudarjam, da je »Kodályeva metoda« prodana za mali denar, bolje rečeno za dolarje. S tem je postala »Kodályeva metoda« nekakšen prosperirajoč madžarski duhovni izvozni artikel. Večja skrb ekspertov »Kodályeve metode« je veljala predvsem razširjanju »metode« po ZDA, Kanadi, Japonski, Avstraliji in nasploh v tujini. Za te države smo pri nas na Madžarskem izobrazili strokovnjake (ne zastoj, se razume), kar pomeni: vse za svetovno hlapčevanje »Kodályeve metode«!« (Sári, T., 1971; ib.)

Navedbe v prispevku *Seminar Kodály moves to Maribor – poučevanje glasbe po metodi Zoltána Kodálya* (Glasba v šoli in vrtcu, letnik 23, št. 2/2020)

Variacije na temo »Kodályeva metoda« sem zapisal izključno z namenom, da se ohrani pomemben prispevek h glasbeni vzgoji otrok velikega Madžara v avtentični obliki in da opozorim na nekatere vprašljive navedbe v prispevku *Seminar Kodály moves to Maribor – poučevanje glasbe po metodi Zoltána Kodálya* avtoric Glasenčnik in Žnidaršič (2020).

V organizaciji oddelka za glasbeno pedagogiko na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru je potekal *Seminar Kodály moves to Maribor – poučevanje glasbe po metodi Zoltána Kodálya* s predavateljicama Sarolto Platthy in koncertno pianistko Orsolyo Szabo, avtorico »so-sistema (So-system)« o poučevanju klavirja. Predavateljica Sarolta Platthy očitno spada med »apostole solfeggia« (kot imenuje Adám Jenő Kodályevemu konceptu nezveste madžarske predavateljice, ki po svetu širijo amerikanizirano varianto Kodálya). Od predavateljice bi pričakoval, da bi – če je bil cilj seminarja »poučevanje glasbe po metodi Zoltána Kodálya« – slušateljsem seminarja, bodočim glasbenim pedagogom, predstavila vsaj osnovne temelje, na katerih je Kodály gradil svoj koncept (glej zgoraj), že znane metode, ki jih je vanj vključil (sam namreč **ni** avtor niti ene same didaktične metode, po kateri bi lahko poučevali glasbo!), in jih naučila vsaj kakšno madžarsko otroško pesem, da bi »na lastni koži« občutili težavnost in občutljivost fonetike madžarskega jezika; peli pa so Poročno pesem v angleščini (avtor ni naveden) in irsko ljudsko pesem The Sally Gardens v priredbi Benjamina Brittna.

V poročilu o seminarju v reviji *Glasba v šoli in vrtcu* (Glasenčnik in Žnidaršič, 2020) sta avtorici prispevka v pisanju pač sledili temu, kar sta slišali in doživeli na seminarju, zato jima lahko spregledamo glasbeno-didaktične in metodične spodrseljaje, za nekatere druge glasbeno-strokovne napake pa je treba poiskati verodostojne argumente v strokovni didaktični in splošni glasbeni literaturi. Opozoril bom samo na nekaj napačnih navedb, ki jih avtentični Kodály zagotovo ni zagrešil.

- Iz poročila o seminarju ni razvidno, ali so bili udeleženci seznanjeni z osnovnimi izhodišči Kodályevega koncepta (osrednje mesto pouka – **petje**; pouk izhaja iz **ljudskega izročila**; **metoda relativne solmizacije**; oblikovanje **harmoničnega človeka**).
 - »*Individualno petje po trozvokih*« (Glasenčnik in Žnidaršič, 2020, str. 25). Kodály ni bil privrženec teorije, da je v začetnem glasbenem opismenjevanju najprej treba utrditi lestvično tonaliteto. Zato v zaporedju spoznavanja lestvičnih tonov po tonih g in e **ni** obravnavan ton c (tonika), ampak ton a (namenoma ne uporabljam solmizacijskih zlogov, ker jih učenci v tej začetni fazi glasbenega opismenjevanja še ne poznajo!). S tem je ustvaril jedro pentatonike, »pra-motiv« otroške pesmi, ki ob molovski tonaliteti prevladuje v madžarski ljudski pesmi, trozvokov pa učenci na elementarni stopnji tudi še ne poznajo.
 - »V Sloveniji uporabljamo absolutno solmizacijo ...« (Glasenčnik in Žnidaršič, 2020, str. 25) – da, v glasbenih šolah! V osnovnih šolah pa v veliki večini relativno, ker je za učence bolj enostavna in razumljiva. Termin »absolutna solmizacija« je neustrezen (absolutne solmizacije ni!), obstaja pa metoda absolutne solmizacije!
 - »Relativna solmizacija izhaja iz Himne v čast sv. Janezu (Ut queant laxis ...), ki jo je napisal Gvido Areški ...« (Glasenčnik in Žnidaršič, 2020, str. 26). Himna je znana iz 8. stoletja (Glasbeni atlas, 2002, 189) in Gvido Areški (10./11. stoletje!) **ni** njen avtor.
 - Podatka, da je »Kodály odšel na Univerzo v Oxfordu« in da je tam »poslušal zbor, v katerem so prepevali tako otroci kot odrasli,« ne poznam. Dokumentirano pa je, da – kot se spominja Adám Jenő – »se je njegova (Kodályeva) pozornost usmerila k otrokom ob koncertu leta 1923, ko je fantovski zbor Realne šole Veeseleányi pod vodstvom Endre Borussa dosegel velik uspeh. Nastop tega deškega zbora pomeni Kodályevo končno točko obrnitve k šolski pevski vzgoji.« Je pa pošiljal v tujino svoje kolege učitelje in svoje študente, da so spoznavali nove načine poučevanja.
 - Kodály »je bil učitelj« (str. 25) – da, če razumemo besedo »učitelj« v najširšem pomenu besede, na primer kot učitelj madžarskega ljudstva. V po-
- menu kot učitelj osnovnošolcev pa je Adám Jenő (nekoliko zlobno) zapisal, da »se je spoznal na učiteljevanje toliko, da je ob obiskih šol božal otroke po laseh«.
- Nekoliko nejasno je v prispevku opisano glasbeno izobraževanje na Madžarskem. Predavateljica »Sarolta nam je pojasnila, da imajo na Madžarskem glasbene šole tudi tako zasnovane« (str. 28). Tukaj ni jasno, ali je govora o glasbenih ali osnovnih šolah. Na Madžarskem so po letu 1948 (prenova šolskega sistema) nastale poleg običajnih osnovnih šol glasbene osnovne šole z dodatnim glasbenim poukom (gl. v začetku tega prispevka). V nadaljevanju pa, »da otroci v prvih štirih razredih osnovne šole (od 6 do 10 let) v 80 % obravnavajo madžarsko ljudsko glasbo ...« (str. 29). To seveda ni res. Pogled v učbenike od 1. do 8. razreda osnovne glasbene šole to v celoti demantira.
 - O učbenikih za glasbeni pouk: po prenovi šolskega sistema »so bili učitelji glasbe naprošeni, naj napišejo nove učbenike«. Vse učbenike za običajno osnovno šolo in glasbeno osnovno šolo od 1. do 8. razreda je napisala Márta Nemesseghy Szentkirály.
 - O uvajanju dvoglasja: ... Sarolta »je uvedla dvoglasje tako, da je najprej sama zapela drugi glas kanona ...« (V kanonu ni nobenega drugega glasu, je samo ponovitev iste melodije.) »Povedala nam je, da je na takšen način Kodály uvajal dvoglasje v razredu ...« (Kaj pa večglasni kanoni?) Ne Kodály, temveč razredni učitelji so uvajali začetno pravo dvoglasje tako, da je ena skupina učencev pela melodijo, druga skupina pa na toniki ton iste višine na nevtralnem zlog ali (v višjih razredih) na solmizacijski zlog; potem sta skupini vlogi zamenjali.
 - V poročilu je mnogo didaktičnih terminoloških spodrsrljav in glasbenih strokovnih napak, na primer angleške fonomimike ni izoblikoval John S. Curwen, ampak John Ewans; v naslovu (str. 28) *Metoda oziroma koncept ...* termina metoda in koncept nimata enakega pomena; nejasna opredelitev glasbenih šol in glasbenih osnovnih šol (str. 28); učenje pesmi po posluhu (str. 32) – kaj pomeni »po posluhu«? Pripeva-

nje? Predlagani metodični postopek je vprašljiv: otrokovo koncentracijo med poslušanjem glasbe prekiniti z »usmerjenim pogovorom o glasbenih predstavah« pomeni konec poslušalne koncentracije, rdeča nit poslušanja je prekinjena in nadaljevanje vprašljivo. O kakšnih »glasbenih predstavah«? Saj jih pred koncem poslušanja o poslušanem glasbenem delu otroci še nimajo!

Ob vsem spoštovanju do predavateljice gospe Sarolte Platthy na seminarju o delu Zoltána Kodálya na Pedagoški fakulteti v Mariboru moram zapisati, da so slušatelji seminarja namesto avtentične podobe Kodályevega prispevka h glasbeni pedagogiki dobili popačeno »amerikanizirano« varianto Kodályevega koncepta. Prirediteljem podobnih izobraževanj priporočam, naj pri izbiri gostujočih predavateljev o tako delikatni tematiki, kot je začetno glasbeno opismenjevanje otrok (posebnosti madžarskega jezika, prevlada molovske tonalitete in pentatonike ...), predhodno preverijo, na katero stran so nagnjeni: na avtentično – Kodályevo ali na prirejeno – amerikanizirano, in se v primeru spremenjenih, ponarejenih obdelav podpišejo kot soavtorji.

Sklep

Zadnje čase lahko v slovenskih strokovnih publikacijah beremo poročila o predavanjih in seminarjih ter v znanstvenih zapisih v diplomskih nalogah, magistrskih

delih in celo doktorskih disertacijah o »Kodályevi metodi« marsikaj, česar v avtentičnih Kodályevih glasbeno-pedagoških prizadevanjih za glasbeno vzgojo otrok na Madžarskem ni ali je zapisano drugače. Od smrti velikega Madžara je pretekla dobra polovica stoletja in v tem času se je v glasbeno-pedagoški teoriji in praksi marsikaj spremenilo, izboljšalo, oplemenitilo z novimi spoznanji. Po svetu pa so nekateri pohiteli s svojimi »variacijami« na »Kodályevo metodo« tako zelo, da je avtentični Kodály komaj še prepoznaven, saj so spremenili temeljne osnove njegovega koncepta.

Didaktična strokovna terminologija je termin »metoda« utemeljila z najrazličnejših vidikov s številnimi definicijami, ki so rezultat dolgoletnih proučevanj v teoriji in praksi. V tej razpravi sem zaradi omejenega prostora v reviji Glasba v šoli in vrtcu moral izpustiti nekatere avtorje, ki se z metodiko in metodami glasbenega pouka ukvarjajo znanstveno-teoretično in praktično. V teh teorijah in praktičnih napotkih termina »Kodályeva metoda« nisem našel, ker ga strokovno iz zapisanih razlogov ni mogoče najti. Ker pa se je termin razširil in udomačil (celo na Madžarskem), bi lahko termin »Kodályeva metoda« razumeli le kot del najširšega koncepta, sistema, ki ga je spodbudil in sooblikoval Kodály in ki pomeni »sumo variant, ki pa ni prišla z delom ene same osebe, ampak s trdom celih generacij«, kot pravi v svojem zapisu J. Ufajlussy (O metodi našega glasbenega pouka, Muzsika, 1971/11; po Halmos, 1977).

Viri in literatura

- Biegholdt, G. (ur.) (2019). *Aktives Musikhören*. Helbling Verlag.
- Blažič, M., Ivanuš Grmek, M., Kramar, M., in Strmčnik, F. (2003). *Didaktika*. Visokošolsko središče.
- Fischer, W. (1982). Methoden im Musikunterricht der Primarstufe. V: Schmidt-Brunner, W. (ur.). *Handbuch des Musikunterrichts. Primarstufe*. Kassel. Gustav, Bosse Verlag.
- Gordon, E., E. (1986). *Musikalische Begabung. Beschaffenheit, Beschreibung, Messung Und Bewertung*. Mainz.
- Glasenčnik, R., in Žnidaršič, J. (2020). Seminar Kodály moves to Maribor – poučevanje glasbe po metodi Zoltána Kodálya. V: Breznik, I. (ur.). *Glasba v šoli in vrtcu*, 23(2), str. 24–40. Zavod RS za šolstvo.
- Halmos, E. (1977). *Die Musikpädagogische Konzeption Zoltán Kodálys im Vergleich mit Modernen Curricularen Theorien. Dissertation in der Pädagogischen Hochschule Rheinland*, Mösel Verlag.
- Jank, W., in Meyer, H., (2014). *Didaktische Modelle*. 11. izdaja. Cornelsen Scriptor.
- Nemesseghy Szentkirály, M. (1968). *Ének – zene, az általános iskola szakosított tantervé, 1–8*. Tankönyvkiadó.
- Schneider, Ernst K. (1980). Unterrichtsmethoden im Fach Musik. V *Musik & Bildung*, 12(4), str. 221–225.