

A Kodály-módszer az iskolai énektanításban

„Arra a kérdésre, hogy mikor kezdődjék a gyermek zenei nevelése, azt találtam felelni: kilenc hónappal a születése előtt. Első percben tréfára vették, de később igazat adtak. Az anya nem csak a testét adja a gyermekének, a lelkét is magából építi fel.”

„A nevelő nem lehet el a játékok beható ismerete nélkül. Szomorú gyermekkorra nyomait holtáig viseli, aki úgy nőtt fel, hogy nem volt része bennük. Annak nincs sürgősebb teendője, mint utólag megtanulni, beleélni magát, mert enélkül nem férkőzik a gyermek lelkéhez. Csak itt látja, hogyan tükröződik a világ a magyar gyermek lelkében.”

Kodály Zoltán

1. Történeti bevezetés

Egy 1937-ből való rádióműsor-listával kezdődik Kodály 1943-as előszava *Prahács Margit* könyvéhez. *Tschardas, Zigeuner, Tokaier, und Csardaschklange*, és még 26 "magyar" zenemű - közülük mindössze kettő magyar szerzőtől - szerepel az esszében, alkalmat adva a Tanár Úrnak, hogy gondolatokat fogalmazzon meg a hazai és autentikus magyar zene szükségességéről. Ez az állapot (a magyar zene elfajulása) azonban egy későbbi eredménye annak a német hatásnak, amely évszázados múltra tekint vissza. Az a nyelvi-kulturális sziget Európa közepén, amit "magyar"-nak neveztek, mindig is erősen a környező idegen befolyás alatt volt. Ahogy nyelvünk szókincsének is csak mindössze 20%-a eredeti, finnugor szó, úgy kultúránk más területén is hasonlóan megfogyatkozott az eredeti elemek száma. Érthető ez a zenében is, hiszen az oktatás az értelmiség feladata volt, az pedig sokkal inkább hatása alá került a külföldi - főleg német - kultúrának, mint az ettől elzártabban élő paraszti réteg.

A zene megismerésének folyamata némileg más, mint a művészeteket és a kultúra többi ágát elsajátító nevelés lényege. Analfabéta mindenki, amíg nem tanul meg írni, képzőművészeti képessége is csak annak van, aki a technikát manuálisan elsajátította, énekelni viszont úgy tudunk, ahogy beszélni. Ezt tehát el lehet - és el is kell - kezdeni minél fiatalabb korban. ("a gyermek születése előtt kilenc hónappal" - Kodály szavaival). Az iskolai és az óvodai nevelés azonban megalakulásakor is már a - nem feltétlenül értéktelenebb, de számunkra mindenképpen idegen - külföldi metodika hatása alá került.

Az iskolákban 1868-tól van énektanítás, de színvonala akkor is alacsony volt, inkább csak a látszatot tartotta fenn - konkrét eredményei a nullával voltak határosak. Az óvoda, ahol egy alapozó zenei orientáltságú felkészítést kellene kapnia a gyerekeknek, 1828-tól létezik, *Brunswick Teréz* kezdeményezésével. Már az is eredmény, hogy az *Angyalkertben* legalább énekeltek a gyerekek, és érthető, hogy elsősorban német nyelven, német dalokat, hiszen - mint a magyar kultúra életében oly sokszor - magát az intézményt és az anyagi fedezetet egy fölöttes hatalom biztosította, és a saját céljaira, saját elvei szerint használta fel.

Az első magyar kottáskönyv (*Flóri könyve*) tulajdonképpen csak a névleg volt magyar, a benne magyar nyelven található énekek miatt, amelyek azonban jórészt idegenek, legfeljebb azt mondhatjuk, hogy egy-két darab kapcsolatban van a magyar hagyománnyal.

1871-ben történt meg az első lépés a néphagyomány és az oktatás szintézise felé - megjelent a Szini-Gyórfy-féle "Ötven magyar népdal és dallam" c. kiadvány. Az idegen szellemű iskolai dalgyűjtemények mellett a népszerű magyaros műdal is megjelenik, de az iskolák számára átírt szöveggel, vagy eufemizálva-banalizálva. Később a *Fröbel-korszakként* ismert időkben a szöveg annyira primitívvá válik, hogy semmi köze nem lesz a népzenehez, még ha dallamainak egy része meg is marad a népdal határain belül. Szerencsére ez a divat hamar elmúlik, és 1883-ban Kiss Áron már ismét a néphagyomány eredetiségének szellemében tevékenykedhet.

Ezidőtájt a magyar zenei közéletben is hasonló felfogás uralkodik. A fentebb említett rádióműsor annak az örökségnek a folyománya, ami a századforduló idején határozta meg a magyar zenét. Wagner-kultusz, műdalok és egyéb, vegyes divatok tették a magyar(nak vélt) zenét olyanná, amilyennek a külföld - egyébként jószándékú - zeneszerzői látták, sőt, utánozni próbálták. (Valami hasonló egzotikum lehetett pl. a XVII-XIX. századi zene "törökös"-divatjában Lullytól Mozarton át Beethovenig).

Ez volt tehát az a zenei közeg, amely Kodály színrelépésekor meghatározta a zenekultúrát, és ennek a helyzetnek a felismerése, hibáinak belátása és a változtatás igénye indította el őt nemzetnevelő programjának megformálásakor. A továbbiakban az elv pedagógiai vonatkozásairól lesz szó, valamint azokról a tapasztalatokról, amelyek hatására Kodály a zenei nevelésben megváltoztatni kívánt paradigmák tarthatatlanságát bebizonyítottak tekinthette.

2. Kodály pedagógiai gyakorlatának ösztönző tényezői

Kodály Zoltán fiatal korától aktív nevelői munkát végzett. 1907-1940-ig tanított zeneszerzést, ellenponttant, formatant, hangszerelést, partitúraolvasást, tehát a zenei ismeretek teljeskörű elméleti vonatkozásában volt alkalma tanulmányozni a korabeli viszonyokat. 1925-től vált mindinkább hivatásává az ifjúság zenei nevelése, tehát az alapok rendbetétele.

Ugyanakkor tanítói praxisának kezdetén már a népdalgyűjtéssel is foglalkozni kezdett, ugyanis a korábbi gyűjtemények zenei anyagáról joggal feltételezte, hogy azok különféle, minden koncepciótól mentes szellemben történt változtatásokat tartalmaznak. Valószínűleg egy ilyen gyűjtőútján találkozott azzal a jelenséggel, hogy a falusi gyerekek dalkincsében az iskolában tanult, (és a korabeli sablonok szerint banalizált) egy-két éneken kívül a *c-dúr skála* mechanikus éneklése is ugyanabba a kategóriába tartozik, mint amelybe a tényleges dalok; tehát eredeti funkcióját elvesztette, a kislány "*Cédúr*" néven ismerte és fogalma sem volt arról, hogy eredetileg milyen céllal tanították meg neki.

Ezeknek a tapasztalatoknak a hatására kezdett el Kodály egy széleskörű nevelő-ismeretterjesztő missziót. Első feladatának a kórusművek, előadások, tanulmányok létrehozását érezte, majd a 30-as évek végétől ének- és olvasógyakorlatok megírásával próbálta elképzeléseit megvalósítani. Egyidejűleg akarta a közönségnevelést és a gyermekek oktatását magasabb színvonalra

emelni, ezért egy munkacsoport keretei között énekkönyveket adott ki és megalkotta "*Énekgyűjtemény*"-ét, 1934-44 között.

Az elméleti megalapozást rögtön átültette a gyakorlatba, halála után ezt koncepcióként tovább is örökítették, még külföldön is. Tapasztalatai alapján a népzene, népdal és a gyermekek éneklésre való ösztönzése volt a kiindulási alap, a "csak tiszta forrásból" -elv alapján. Az iskolai énektananyag nem lehet alacsonyabb színvonalú, mint a zeneirodalom egyéb, nívós alkotásai, mert ezzel éppen a kritikus korban lehet elősegíteni a gyermek zenei szemléletének pozitív alakulását. "*A zene mindenkié!*" - tehát kottaolvasást kell tanulnia minden fiatalnak, és a hangszeres játék erőltetése helyett (ami esetlegesebb és csak idősebb korban lehet igazán eredményes) a *saját hangjával* kell a zene lényegét megragadnia. Ennek a célnak az érdekében szükséges a közös éneklés, a gyermekkórusok, a zene elméleti felfogásához pedig a relatív szolmizáció ismerete vezet el.

Így került előtérbe az amatőr kórusmozgalom, amelyre Kodály már a 30-as években fokozottan odafigyelt. Meggyőződése volt, hogy a zeneileg művelt(ebb) emberek az élet egyéb területein is jóval könnyebben megfelelhettek az elvárásoknak, és nem utolsósorban az egyetemes kultúra szempontjainak. Nézzük meg tehát, milyen elméleti és gyakorlati alapokkal lehet a Kodály-módszert megközelíteni, és milyen szerepe volt ebben a magyar népzenenek.

3. Népzene

A magyar népdalok gyűjtése először a reformkor első évtizedében indult el és csak száz évvel később érte el azt a szintet, amit ma is korszerűnek nevezhetünk. Először a nemesi körök érdeklődését jelentette az akkor még csupán egzotikusnak tartott magyar néphagyomány iránt, és gyakorlatilag nem jelentett mást, mint a szövegek lejegyzését, amelyeket azután finomítottak, eufemizáltak, és dallamát egyáltalán nem tartották fontosnak. Ez az eljárás nem ismerte el a változatok egyenértékűségét és nem törődött az eredetiséggel.

A zenei megőrzést csak később kezdték el, és éppen Kodály budapesti kutatásai (korabeli népzenei gyűjtött anyagon) derítették fényt arra, hogy a dallammal is elkövették ugyanazokat a hibákat, amiket korábban a szöveggel.

Ezután támadt az igény *Kodályban* és *Bartókban* az egzakt módszerekkel történő, a zene-szöveg egységét és a változatokat is elismerő szemléletű, új és mindenre kiterjedő gyűjtésre. A népdalban az a fajta tudás és gyakorlat maradt meg a társadalmi és kulturális szerveződés korábbi állapotából, amit ma nemigen ismer már el a művészet. A szájhagyományozódás képes volt, a tradíciókkal mintegy közreműködve, a dallamvilág, a szöveg, és a néprajzi vonatkozások többi területének változásait alaposan lelassítani, így a mai idők számára megőrizni egy sokkal archaikusabb naiv művészeti egységet. Ennek felismerése aztán természetszerűleg hozta magával a nemzet egyes korszakaiban a fokozott érdeklődést a népdal (és persze más néprajzi elemek) iránt.

Kodály 1905-1950-ig végzett aktív gyűjtőmunkát. Ezt a gyűjtést, (amibe Kodály vezette be az akkor még tapasztalatlanabb Bartókot), később egy általános terv is követte, melynek célja a népzenenek zongorakísérettel ellátott hangversenytermekbe szánt feldolgozása volt. (1906-ban ennek első kötete meg is jelenik). Népzene kutatást végeztek többek között Szeged környékén, a

Csallóközben, Nyitra-megyében, Nógrád- Gömör- Heves- megyében, a Székelyföldön, csángók közt, majd 1924 után már csak szórványosan, Somogyban, Zalában és Mohácson.

Az első eredménye ennek a *Mátyusföldi gyűjtés* közzététele volt, (1905), és ezután a húszas évek közepéig majdnem minden évben közzétett egy-két újabb eredményt, de későbbi doktori disszertációjában is visszatér a témához. (A *magyar népdal stróf szerkezete*). 1913-ban elkészítette a magyar népdalok új, egyetemes gyűjteményét, és 1940-ben Bartók saját gyűjtését is rendezte. 1945 után, az Akadémia elnökeként, de utána is, a népdalgyűjtést folytatta, és 1951-66 között az ő irányításával jelent meg a *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*, azaz a *Magyar Népzene Tára*.

Kodály elképzelése szerint a népdal nem mindig az, amit a nép énekel, különböző rétegeket lehet elkülöníteni a falusi daltömegben. Az eredeti ősi dallamkincsre ráakódott egyrészt a régebbi korok arisztokratikus regiszteréből átkerült, és popularizált, úgynevezett "*művelt szerzemény*", más népek kultúrája is hatott a dallamok alakulására, és csak *ezeket elvonva* beszélhetünk ősi magyar dallamokról. Kodály kutatásai nyomán kijelenthetjük, hogy az eredeti magyar zene (cseremis és egyéb analógiák vizsgálatával is egybekötve) *pentaton, ereszkedő* és dallamhajlításokban, sajátos kiterjesztésű *melizmákban gazdag* zene (volt). Ez pedig egyrészt azért fontos, hogy nemzeti zenei kultúránkkal tisztába jöjjünk, másrészt pedig - ennek szellemében - a gyermekek zenei alapjait nemzeti érdekből is ennek kell táplálnia.

4. Metodikai rendszere

1944-ben jelent meg *Ádám Jenő* könyve, a *Módszeres énektanítás*, amelyben a *Kodály-módszer* első, teljesen gyakorlati célú, és a tanítást tanterv szerint részletesen lebontva tárgyaló oktatásközpontú leírását találhatjuk. Ez egy 1-8. osztályig végigvezetett tanterv ez, azzal a céllal, hogy a pedagógus számára is ismertté tegye a tananyagot ebben a megközelítésben.

Nézzük meg most, az *első négy osztály*, (tehát a mostani alsó tagozat) tantervét, és az építkezés menetét:

A kezdetek jóval több effektív munkát igényelnek a pedagógustól, mint a korábbi énektanítási gyakorlatban található tantervek. A ritmus, ütem, és persze maga az, hogy nem csak hallás után kell elénekelteni az anyagot, nagyobb feladat elé állítja a tanítót, de ezek a nehézségek a későbbi továbblépés szempontjából lesznek majd előnyösek, amikor bonyolultabb dolgok megjelenésekor már elég utalni a korábbi tapasztalatokra.

Az első órákon általános ismerkedést javasol a könyv. Ezt elősegíti a közös éneklés, mert elősegíti az éneklési készség megállapítását és feloldja a mindenkor tapasztalható éneklési gátlások jó részét.

Az első osztály zenei munkájának alapja a ritmussal való megismerkedés. Erre legalkalmasabb a ritmikus mozgás tudatosítása, a tánc, a járás, különféle mozdulatok, majd pedig a ritmus hallható megjelenítésére a dobantás, taps, kopogás, stb. Alapja mindig ismert dallam. A ritmizálás előbb-utóbb mindkét módon egyszerre is könnyen begyakoroltatható, sőt, énekléssel is kombinálható.

Önálló ritmusegységek kitalálása lehet az egyik első sikerélménye a gyermeknek, pl. a saját nevének ritmusa. (Sajnálatos, hogy a szerző a második példában rossz ritmust ad a példában szereplő név ritmusaként; helyesen a "Szijjártó Elemér" ritmusa - - - : U U - lenne).

Miután a ritmus alapvető *opozícióját*, a hosszú-rövid különbségét felismerik, máris kezdődhet az írásban való rögzítés, és idegen, addig nem ismert dalok ritmizálása, majd a kétszólamú ritmusgyakorlatok. Itt is és általában minden esetben szükséges a szólamok cserélgetése, a felváltva ritmizálás, hogy lehetőleg mindenki minden ritmuslehetőséget gyakorolhasson.

A következő zenei alapfogalom a szünet lesz, aminek rögtön az írásképét is meg lehet tanítani. Kiindulási alapja az ismert gyermekdalok egyik alkalmas képviselője lehet, pl. a "Süss fel nap...", Itt ugyanis egy kiválóan érezhető szünet (*cezúra*) ad alkalmat a szünet ideje alatt egy előzetes megállapodás szerinti eltérő hang, vagy gesztus beiktatására.

A ritmus mellett elkezdődik a hangmagasság tudatosítása is, kb. a második félév első harmadában. Az első lépés itt is egy *bináris opozíció* világossá tétele; legalkalmasabb erre a 'szó'-'mi' hangok felhasználása és ezzel egyidejűleg a kézjelek megtanításának elkezdése. Természetesen ekkor már le lehet írni a hangokat is, először csak relatív távolságukban, majd a fűzet vonalai közé is, de mindig mind a két helyzetben (vonal-vonalköz). Amikor a hang "magassága", már mint elkülönülő egység, nem okoz problémát, rá lehet térni a harmadik hang, a 'dó' megtanítására is.

Összefoglalva tehát: Az első osztály feladatai: hallás után minél több dal megtanítása, a legegyszerűbb ritmusviszonyok gyakorlati elsajátítása, és a 'szó'-'mi'-'dó' viszonyának megéreztetése.

A második év elején természetesen ismétléssel kell kezdeni, jó, hogyha a tanulók újra beleszoknak az addig megismert zenei gyakorlat világába. Továbbra is a hallás után énekelhető dalok dominálnak a tanításban. Tovább lépés azonban néhány, könnyebben felismerhető zenei jellegzetesség, frázis felismerése, és ezek gyakorlása, valamint a kissé nehezebb, páratlan ütemű (6 időegységnyi terjedelmű) dallamok elemzése. Ezután jelenik meg a ritmus és a dallam összekapcsolása, és ezek leírása. A negyed, nyolcad, és az ezekkel egyenértékű szünetek begyakorlása után kerül sor a felezés fogalmának tisztázására, ritmikus párbeszédekkel, és asszociációs gyakorlatokkal pedig eljuthatunk a ritmus három leggyakoribb összetevőjéhez, a *titi*, a *tá* és a *tá-á* ritmuselemek elkülönítéséhez.

Mindezeket a ritmuselemeket a korábban már megismert gesztusokkal és hangjelzésekkel lehet megjeleníteni, persze egyre több egyezményes kiegészítővel - csuklómozgással, járáskor térdhajlítással, stb.

Ha ezt elsajátították a tanulók, lehet folytatni a már korábban elkezdett kétszólamú ritmusjátékokat, felelgetős gyakorlatokat, ezek írásbeli rögzítésével.

Ezzel egyidejűleg a kétszólamú éneklést is el lehet kezdeni. Kezdetben a kétszólamúság csak az egymástól átvett hangokkal történő osztott dallaméneklést jelenti, amit a tanító jobb és bal kezéről olvashatnak le a tanulók.

Ezután a 'szó'-'mi'-'dó' hangok mellé megtanítható a 'lá' hang, kézjelével együtt. Megtanításakor lehet szöveggel, szótaggal, hangnévvel énekelni, és lehet hangszeren is eljátszani, valamint leírni a füzetbe (kétféle helyre, relatív távolságuknak megfelelően). Szintén ebben az évben ismerkednek meg a tanulók a 'ré' hanggal, hasonlóképpen, mint a többi hang esetében - és ezzel elérkeznek a *pentaton* zene alaphangsorához. Magát az *ötfokúságot* itt még korai lenne elmagyarázni, erre majd csak akkor kerül sor, ha a tanulók otthonosan mozognak a félhangnélküli skála hangjai között.

Eltérően az addig egyeduralkodó skálaépítő módszertől, a következő hang a 'l', mint a magyar népzeneben sokkal gyakoribb esete a 'dó' alatti hangok megjelenésének. Ez egyidejűleg az első lépés lehet a gyermekek oktávképzetének tudatosításában is. Mindemellett a 'l,' tartósabb gyakorlására is szükség van, egyrészt a *dó-tonalitás* egyeduralmának téves elképzeléseire cáfolatként, másrészt az *oktáv* fogalmának jobb taníthatósága miatt is.

Ebben az évben az utolsó új hang a 'szó', aminek jelentősége nem kisebb, mint az alsó 'lá'-é, ez ugyanis a hangközök helyzettől függő kétféle megnyilvánulási formájára lehet az első (bár még ki nem mondott) gyakorlat.

Összefoglalva tehát: a teljes ötfokú hangsor megismerése mellett a ritmuskép három leggyakoribb alakját ismerik meg a tanulók, és ezzel egyidejűleg a felhasznált énekek segítségével a magyar népzene pentaton dalainak egy részét.

A harmadik osztályos tananyag feltételezi kb. 50-60 ének ismeretét, és ezen a vonalon, a népdalok vonalán folytatódik a munka. A már megismert szellemben, egyre önállóbb *kétszólamú ritmusgyakorlatok* jelennek meg, cserélgetett szólamokkal, változatos ritmusképletekkel. Ez a szempont azért fontos, mert mire a tanuló a kottaolvasást elkezdi, nem lehet már problematikus számára a ritmus fogalma. Az ismert hangok ismétlése után egyre összetettebb hangsorok kerülnek az ideiglenes füzetlap-kottába. Ritmus- és hangjelölés már egyszerre van jelen, egyre inkább hasonlít az ötvonalas kottára.

Kilépve a pentatóniából, megismertetjük a 'fá' hangot, természetesen továbbra is népdal-példákon. Magát a félhang-távolságot az egyébként fizikai szempontból is korrekt *síphosszúság-rajzon*, vagy a xilofon fá-lécén lehet bemutatni. Hangsúlyozni kell mindenképpen azt, hogy a két hang ('mi'-'fá')közé már nem fér be még egy. Ügyelni kell a helyes intonálásra, arra, hogy alulról és felülről egyaránt biztosan eltalálják a hangot; ennek érdekében sok gyakorlással (kézjelekkel, lapról, tábláról, stb.) kell ezt a minőségileg más hangot tudatosítani a tanulóknak. Ha már biztos, hogy a félhangtávolság nem okoz problémát az éneklésben, megtanítható lesz a 'ti', például a 'dó'-'l,' hangok közé "képzelt", a 'fá'-hoz hasonló hangközzel, biccenéssel.

Azáltal, hogy a *diatonikus skála* összes hangja ismertté vált, a gyakorlások során már csak arra kell ügyelni, hogy a gyakorolt hangokhoz alkalmas dallamvilágú énekeket válasszunk ki. Ezzel egyidejűleg folytatódhat a ritmus és a zenei hangok szintézisére és tudatosítására irányuló fejlesztés is, amire a könyv bőséges példákkal szolgál.

Ezután a kézjeles éneklés komolyabb követelményeket is támaszthat a tanulók felé. A néma éneklés elsajátítása a zenei belső hallás feltétele; ezt eleinte

közbeeső fázisokkal (a kézmozdulatok utánzása, hangos éneklés) lehet kezdeni, de végül ki kell alakulnia a *belső hallásnak*.

Később a szokásos rávezetési módszerrel megismertethető a 'dó' is, ami főleg a már említett kétféle hanghelyzet *kvart-kvint reláció*nak az előfeltétele. Miután "*dótól-dóig*" megismerkedtek a tanulók a hangokkal, adódna az alkalom a skálázásra, ezt azonban a Kodály-módszer a tanításnak ebben a fázisában feleslegesnek ítéli. A hangok közül utolsóként a 'ré' kerül bemutatásra, így alkalom nyílik egy újabb oktávviszony bemutatására.

Összefoglalásként: ebben az évben a zene alapvető, elemi tényezőit megismerték a tanulók, a továbbiakban ezt az utat folytatja a metodika, a zene elméleti vonatkozásaiban. Megjelenik az *ötvonalas kottakép*, a *dó-kulcs*, és elkezdődik a hagyományos kottairás-olvasás.

A negyedik osztályos tananyag megint ismétléssel kezdődik, gyakoroltatja a nehezebb zenei fordulatokat, bevezet a hangok kottavonalra helyezésének újabb, bonyolultabb részleteibe. Gyakorlati szinten előkerül a *kvintugrás*, *dó-szó*, *lá-mi* formában egyaránt. A *dó-mi-szó* kottaképbe illesztése után a *ré*, *fá* hangok viszonya és elhelyezése kerül sorra, majd a *dó-fá* kvartugrás. A logikai-elméleti bázist a *dó-kulcs* áthelyezésével kell érzékeltetni, kirakós kották segítségével. Az oktáv fogalmának még alaposabb megértésének igényével kerül elő az *unisono éneklés*, és az ebből adódó oktáv-kottakép. A kottára helyezés menetében a *dó=A* esetben a felső dó kapcsán a pótvonala fogalma is megjelenik; ez a későbbiek során úgyszólván általánossá válik, fent és lent egyaránt. Természetesen minden kottaképbe helyezés számos demonstráló dallam elsajátításával történik, amelyeket mindig egészében értelmezve, konkrét dalként tanulnak meg a tanulók. A vonalra helyezés utolsó állomása a *ré'-mi'-fá'* reláció, amit énekléskor ugyancsak lehet unisono is énekelni.

Ritmusgyakorlatok tekintetében a ritmus tényleges lényegét kell elkezdni megtanítani, kezdve a *parlando-ének* és a konkrét ritmusú ének közti különbségeken.

A tanulók megismerkednek az ütemvonalakkal, azok szerepével a kottaképben, nem esik viszont szó a hangsúly kérdéséről, az ugyanis túlságosan elvont még ebben a korban. A korábban megtanult felezési gyakorlat segítségével könnyen belátható lesz a gyermekek számára az, hogy az ütemvonalba milyen szabályok szerint férnek el különböző időtartamú hangok. Ezután tisztázható a szünet fogalma, majd esetleg a *szinkópa* is megemlíthető, bár tudatossá most még nem kell tenni, ez ráér később.

Megismertethető viszont a *teljesérték-kotta* szerepe és írásképe, így a teljes sor ismertté válik, a nyolcadtól az egészig. Ezután következik a kottaértékek tényleges nevének megtanulása, majd szemléltető begyakorlása, ami némi törtszámokban való jártasságú tanulók esetében ezután már könnyen megy.

A *kétszólamú ritmusgyakorlatok* imitációs és kánonszerű elemekkel bővülnek, a kétszólamú éneklés pedig Kodály: *Énekeljünk tisztán!* c. munkájának szemelvényeiből javasolt. Emellett *kánonok*, egyszerűbb, prímről induló kétszólamú dalok elénekeltetése sem korai a zenei jártasságnak ebben a fázisában.

Összefoglalásként: Tulajdonképpen a tanulók a kottaolvasással kibővített zenei alapoknak birtokában vannak, és a mai iskolai rendszer felosztása szerint is megkezdhetik a felső tagozatot, ahol a zene mélyebb, és mindenképpen elvontabb összefüggéseit ismerhetik meg.

5. A Kodály-módszer elemei és eszközei

A Kodály-módszer alkalmazásakor több szempont egyidejű és/vagy egymásra épülő rendszerének kell megvalósulnia. Az alábbi pontokban azok a szempontok szerepelnek, amelyek megléte biztosítja a módszer hatékonyságát, sőt egyes esetekben magának a módszernek jellemző sajátja.

Fokozatosság:

A már tárgyalt metodikai rendszerben egyértelműen kulcsszerepe van a fokozatos, egymásra épülő anyag rendezettségének. Eltérően a korábbi gyakorlattól, nem akar rögtön az elején minden fogalmat egyszerre megtanítani, hanem csak a már tapasztalatban is igazolható dolgokat illeszti be egy folytonosan bővülő rendszerbe, így elkerüli a "magolós", koncepció nélküli tanulást, vagy akár a "cédúr-dal"-féle eredményekre vezető lexikális igényű, passzív tanulást. Egyébként is más a Kodály-módszer követőinek a véleménye az addigi zenetanítási alapismeretek hierarchiájáról. A skálával való kezdés szükségtelenségén túlmenően is van eltérés a korábbihoz képest zenepedagógiai elveik között. *A hallás után tanulást nem lehet egyeduralkodóvá tenni az iskolákban; a fokozatos kezdésnek persze előfeltétele, de hatékony és biztos zenei nevelést csak az biztosíthat, ha egy bizonyos szint elérése után elkezdődik a kottaolvasás-írás gyakorlata* - persze ugyancsak hasonló módon az alapoktól. (Nem kell rögtön a standard öt vonal, amíg a tanuló nem érti meg, hogy miért fontos).

A hangok fokozatos tanítása azoknak gyakoriságát, központi helyzetének fontosságát, intonálhatóságát és egyéb vonásait tekintve könnyíti meg az optimális hatásfokú érthetőséget. Ez az oka a skála-módszer ellenzésének, és az, hogy *a dúr-moll kettősség nem jellemzi a zene egészét.*

Éneklés szempontjából a fokozatos fejlődés az egyszólamú ének, a ritmuskészség fejlesztése után válik nyilvánvalóvá - többszólamú ritmusgyakorlatok és egyszólamú énektudás után lehet csak egyszerűbb kétszólamú dalokat elénekelni. De akkor viszont már kell.

A fokozatos bevezetést a zenébe a Kodály által szerkesztett *333 olvasógyakorlat*, az *Énekeljünk tisztán*, a *Bicinia Hungarica*, a *Sokféle kétszólamú énekgyakorlat*, a *Tricinia Hungarica*, és iskolai énekgyűjtemények segítették elő.

Kézjelek

A kézjelek egy teljesen más formában *Arezzo* Guido nevéhez fűződnek, mai formájukat azonban *John Curwen* fejlesztette ki a múlt század közepén. Valamikor asszociációs hatásuk is lehetett, mára már azonban mint megszokott segédeszközt használjuk az énektanításban. A *Kodály-módszer* alkalmazásakor nagyon jó szolgálatot tehet, és egészen az alapoktól kezdve alkalmas a gyors, egyszerűen

megtanulható, egyértelmű hangjelölésre. Kodályék a kétszólamú éneklés esetén is hasznosnak ítélték, hiszen egyszerre tudta megjeleníteni a két szólamot, ráadásul egy bizonyos fokig "vezényelni" is lehet vele.

A egyszólamúság kérdése:

Az egyszólamúság kérdésében ide kívánczik egy részlet abból a beszélgetésből, amely Kodály és Lutz Besch között hangzott el, és amelyben erre a problémára konkrét választ maga Kodály adott:

"Kezdetben ez a munka tehát egyszólamú. És mikor kezdődik a többszólamúság?"

Már a második évben. Például egyszerű kánonokkal, vagy egy kitartott hang feletti dallammal. Az osztály egyik fele kitart egy hangot, a másik fele énekel.

Ez hát olyan orgonapont-féle?

Igen. Csak amikor az ember már megbizonyosodott arról, hogy mindannyian helyesen hallanak, hogy azok, akik a kitartott hangot énekelik, a melódiát is hallják, csakis ekkor szabad váltani, csakis ekkor szabad szerepet cseréltetni, és csak ezután lehet mozgékony kétszólamú dalokra áttérni. És még ekkor is folytonosan cserélgetni kell, és ügyelni rá, hogy az egyik csoport valóban hallja-e, amit a másik énekel. Így sokkal hamarabb lehet eljutni a többszólamúsághoz, mint a zongorán leütött akkordokkal. Nagyon szorgalmazzuk a kétszólamúságot, és én magam, arra a túlzottan hangzó megállapításra jutottam, hogy csakis az tud egészen tisztán egyszólamúan énekelni, aki megelőzően már kétszólamban helyesen énekelt. Egy 'd' csak akkor tiszta, ha az alatta lévő 'g'-hez képest tiszta kvintet ad. Aki 'c' után 'd'-t akar énekelni, annak tehát a fülében tudattalanul egy 'g'-t kell alatta hallania, hogy egészen tisztán énekeljen."

Relatív szolmizáció:

Már e dolgozat egyéb helyein is volt szó a *relatív szolmizáció* előnyeiről a zenei nevelésben, így most inkább összefoglalás formájában tekintsük át legfontosabb előnyeit:

Azzal, hogy kiiktatja a kezdetekkor még fölösleges, ám a hagyományos zenetanítás módszertanában már az első perctől óhatatlanul jelentkező előjegyzési és egyéb problémákat, amelyeket úgysem érthet meg a tanuló mélyebb és elvontabb részletek feltárása nélkül, a hangok tisztább és egyszerűbb megkülönböztetését éri el. Lehántja a zenéről a szükségszerűségből és terminológiai minősítésből származó rétegeket és megmarad maga a zenei alaphelyzet, egy sokkal érthetőbb rendszerben. Mindez persze csak a kezdetekre igaz, de azzal, hogy megkönnyíti a hangok elhelyezését az első időszakban, a későbbi valóságos skálák és a kvintkör teljes megértésének lehetőségét is magával hozza. Valójában tehát egy olyan eszköz, amely a sikeres használat után mindig kéznél van, mert nem változtat, hanem korrekt módon egyszerűsít.

Pentatónia:

A *Kodály-módszer* rendkívül következetesen hangsúlyozza a *pentatónia* fontosságát a zenetanításban, de emellett célja az is, hogy a nemzeti zenekultúrában is helyet kapjon ez az eddig méltatlanul elfelejtett hangrendszer. Azon túlmenően, hogy népdalaink nagyrésze is éppen valamilye pentaton rendszer szerint szólal meg, még egy oka van a fontosság hangsúlyozásának, ez pedig inkább metodológiai jellegű kérdés.

Azzal, hogy a *pentaton zene nem ismer félhangtávolságot*, jelentős mértékben megkönnyíti az intonálási gyakorlatok első fázisát, mivel a tanulóknak hangképzés szempontjából elég egyszerre egy képzőmozzanatot tenniük. Így sem könnyű a hangsor egyes hangjait kiénekelni, de biztosabban kialakul a pontos hangképzés, és erre már épülhet egy félhangokkal is foglalkozó teljes diatonikus skála. Nem véletlen, hogy az ősi típusú zenékben a nem pentaton zene általában ismeretlen, hiszen a hangképzési nehézségek ezen a szinten is, mint egzakt jelenségek léteztek.

Kottaismeret:

Mivel eleinte hallás után tanulnak a *Kodály-módszer* hallgatói, és a kottát csak elemenként, fokozatosan kezdik alkalmazni (és persze megérteni annak lényegét), a kottaismeret követelményeiről csak néhány éves jártasság után érdemes beszélni. Akkor viszont egyre fontosabb lesz a zenei írásbeliség - *a kottát ismerő tanuló behozhatatlan előnyben van azzal szemben, aki csak hallás után képes énekelni, vagy hangszeren játszani*. Egy bizonyos szint után a kottával lejegyzett zenét nem válthatja ki más, kevésbé képszerű módszer, mert a zene bonyolultsága azt már nemigen teszi lehetővé.

Kodály a kottaolvasást az *általános műveltség* részévé akarta tenni, ennek szellemében alakította úgy az alapozó oktatást, hogy - hasonlóan a betűíráshoz - a kotta ne csak egy mechanikusan megtanított, könnyen elfelejthető memoriter legyen, hanem logikus és könnyed eszköze a zeneértésnek. Ha ez sikerült volna, a kottaismeret magával hozza a zene bármilyen formájú, könnyed művelésének igényét, ezáltal pedig beindul egy folyamat, melynek eredményeképpen nem fordulhat elő a tanult kottaolvasás használatlanságából adódó felejtés.

6. Az ének-zenei nevelés mai képe

Ez tehát az elmélet. Nézzük most meg, hogy milyen gyakorlat uralkodik a mai iskolákban - természetesen nem zenei tagozatos iskolákban, hanem olyan iskolákban, ahol "csak" az általános műveltség alapjait kell(ene) a tanulóknak megkapniuk.

Általában az ének-zene mint tantárgy heti egy-két órában szerepel a tantervben. Mivel a tárgyat olyan tanárok tanítják, akik valamilyen más tantárgy mellett mintegy kiegészítésként tartják az énekórákat, előfordul, hogy osztályfőnöki, vagy magyaróra lesz ének helyett. A lecsökkentett számú énekórák alkalmával pedig olyan társadalmi és kulturális hátráltató tényezőkkel kell szembenéznünk, amelyek szinte lehetetlenné teszik azt, amit a Kodály-módszer megkövetel a tanártól, tanulótól egyaránt. Tekintsünk most el azoktól a

gyerekektől, akik valamilyen más módon foglalkoznak zenével, (tehát hangszer tanulnak, kórusban énekelnek, esetleg zeneileg elkötelezett családból származnak) - ez ugyanis igen ritka.

A magyar népdalokat sokáig együtt tanították mozgalmi dalokkal, némelyiket bárgyú szövegű úttörőnótává silányították, és legalább egy generáció felnőtt már, amelyik a *népdalt* nem tudja megkülönböztetni a *magyarnótától*. A nemzeti kulturális értékek (népköltészet, népzene, népi játékok) olyannyira idegenné vált a legifjabb nemzedék számára (is), hogy kifejezetten nevetségesnek tartják azokat, akik valamilyen módon komolyan próbálják ezeket venni. A magyar népdalok segítségével a nemzeti hovatartozás tudatosítása is megvalósítható lenne, de úgy tűnik, erre ma Magyarországon nincs igény, mert egyeduralkodóvá vált a külföldi divat szerinti zeneszemlélet, ami azért veszélyes, mert meggátolja a nemzeti múltban gyökerező zene megértését, később pedig annak elfogadását is. Nemcsak a zenei nevelés, hanem az általános szempontú nevelés szempontjából nézve is ijesztő mértékű a *kultúra devalválódása*. Televízió, számítógép, okostelefon és temérdek különféle digitális zenereprodukáló eszköz ma már jóformán minden családban található, a zenei üzlet pedig teljesen uralja a piacot, így ezekből a nevelésre-oktatásra is nagyon hatékonyan felhasználható technikai lehetőségekből *kultúraellenes tényező* válik. Gyakorló énektanárok egybehangzó véleménye szerint az énektanítás tökéletes csődje az, amikor kinyilvánított érdektelenségbe fullad egy-egy énekóra és a tanulók nyíltan hangoztatják, mennyire nem köti le őket a népdal.

Az alábbiakban néhány - tanítói tapasztalaton alapuló - tény szeretnék bemutatni: Egy harmadikos kislányt énekversenyre készített fel egy ének-zene szakos tanárnő. A versenyen a tanuló jó eredményt ért el, az órán azonban kottairásból csak közepes minősítést ért el. Korábbi sikerélménye ellenére is kijelentette a tanítónőnek, hogy otthon az a vélemény uralkodik az énekről, hogy az nem fontos, ezért őt nem érdekli. A jelenség - úgy gondolom - nem egyedi. A készségi tárgyak szomorú sorsa vár így az ének-zene oktatására. (Persze emellett minden második gyerek egyben híres énekes sztár is szeretne lenni - furcsa paradoxon ez...)

Egy másik esetben a demonstrációs céllal behozott klasszikus zenei anyag helyett akarta az osztály egy akkori divat szerint épp futó sztár zenéjét hallgatni, és gúnyos megjegyzésekkel illették a demonstrációs anyagot. Mindez az általános iskola negyedik osztályában történt. Számos példát lehetne még felsorolni, hiszen minden aktív ének-zene szakos tanítónak tucatszámra vannak ilyen tapasztalatai.

Az, hogy a klasszikus zene egy egyre szűkülő rétegnek az otthoni szórakozása, már csak mint zárójeles megjegyzés érdemes szóra, ugyanis a "komolyzene" említése is gúny tárgyává teheti azt a gyereket, aki ezzel esetleg előhozakodik. Zenei szempontból annyira sokkal több hatás éri a gyereket, már az iskola megkezdése előtt, hogy ha valaki az énekoktatásban komolyan akarja alkalmazni a Kodály-módszert, az első órák után elveszíti mindazt az idealista lendületet, amit Kodály szavai nyomán érezhetett: "*A zene mindenkié!*".

A zene ugyanis manapság már sokkal inkább azoké, akik valamilyen más szemléletű környezetben, nagy szerencsájukra, megismerkedhettek a muzsika valóságos lényegével.

BIBLIOGRÁFIA

Kodály Zoltán: Visszatekintés 1-2 (Zeneműkiadó, 1974 Bp.)

Kodály Zoltán: A zene mindenkié (Zeneműkiadó, 1975 Bp.)

Kodály Zoltán: Utam a zenéhez (Zeneműkiadó, 1969 Bp.)

Ádám Jenő: Módszeres énektanítás (Tankönyv, 1944 Bp.)

Molnár Antal: Zenekultúra (Zeneműkiadó, 1975 Bp.)

Eősze László: Kodály Zoltán élete és munkássága (Zeneműkiadó, 1956)

Bencze Balázs