

ALTERNATÍV ZENEI IRÁNYZATOK A XX. SZÁZADBAN**Előszó**

A zenei nevelés kibontakozása sok tanulságot rejt magában. A hagyományos és általánosan ismert nevelés évről évre változik, melyet leginkább olyan külső tényezők befolyásolnak, mint a technika fejlődése, az érdeklődési körök irányultságának megváltozása, a tömegkommunikáció változó tendenciája, melynek előnyei mellett számos olyan, hátrányt képező tényezők is érvényesülnek, amelyek által megkérdőjelezhető a zenei nevelés feladatának, s azon belül is a zenepedagógiai módszerek alkalmazásának hatékonysága. Ahány módszer, annyi elképzelés és megoldás létezik erre a kérdésre, viszont az is lényeges szempont, hogy a társadalom jelenlegi generációja számára miképpen lehet elérhetővé, érthetővé és szerethetővé tenni a zene nyelvét. Napjainkat tekintve, nagy az elhatárolódás, továbbá a távolság a zenei szakemberképzés és a jövő hangversenyt látogató közönségének nevelése között. Alapvetően ott a probléma gyökere, hogy a zeneórák kezdenek egy olyan általános foglalkozássá válni, melyeknek minőségi tartalmát és jellemformáló hatását nem tartjuk evidensnek alkalmazni a mindennapjaink során. A zene csak a lélekkel tud élni és megvalósulni, viszont mindezt én hiánynak érzem a mostani generációban. A zene szabadságot ad, viszont olyan megkötések között élünk, melyek a zene kiteljesedését gátolják. Mint a szabad mozgás, az improvizálás és a dramatizálás, ezek mind-mind olyan eszközök, melyek nincsenek jelen vagy mindössze ritka pillanatokban és helyzetekben alkalmazott kísérleti módszerek, s ezen ismeretek hiánya a legfőbb akadálya annak, hogy a kreativitás szemléletével a zenei nevelést teljes valójában átláthassuk és megérthessük. Összegezve: a zene nevelését nem elméleti ismeretek elsajátításaként, hanem emellett gyakorlati folyamatként is meg kellene élni, mely kapcsán fontos a kreativitás, az improvizáció, az önmegvalósítás, gondolataink és érzelmeink szabad, valamint őszinte megnyilvánulása, annak kiteljesedése és megélése gátlások nélkül.

Szakedolgozatomban olyan ismert és zenei nevelés szempontjából is fontos személyek munkásságát szeretném kiemelni, akiknek írásaiban és összegzéseiben egy általuk elképzelt ideális és megvalósítható alapgondolat

fogalmazódik meg. A zenei nevelés gyermekkorban kezdődik el, és hogy milyen eszközöket, módszereket, inspirációkat alkalmazunk a zenei hozzáértésük kialakításához, meghatározza az elkövetkezendő éveiket, azt a tevékeny folyamatot, mely által zenei műveltséggel rendelkező egyénekké válhatnak.

A XIX. század utolsó évtizedeiben elterjedt egy olyan új életfelfogás, melynek jellegzetes elemei fellelhetők mind a kortárs életreformmozgalmakban, mind pedig az ezek nyomán kibontakozó művészetpedagógiai mozgalmakban is. Az ekkor tevékenykedő pedagógusok egy sokszínű, a régivel ellentétben lévő és újítani akaró korszellem szülöttei. A magyar zenei nevelés Kodály Zoltán nevéhez fűződik, aki pedagógiáját népzenei alappillérekre helyezi, hangsúlyozza a közös éneklés fontos szerepét és annak közösségformáló jellegét, de rajta kívül számos más zenepedagógus foglalkozott a zenetanítás módszertani eszköztárának megformálásával és újításával. A szakdolgozatom témája ezeket az alternatív zenepedagógiai lehetőségeket járná körül.

ÉMILE JAQUES – DALCROZE (1865 – 1950)



Émile Jaques Dalcroze (1865-1950) svájci zeneszerző-zenepedagógus egy Sant Croix-i származású zenetanár (nevének jelentése Croix-beli), kinek pedagógiája az egész világon elterjedt, s ő az egyik kiemelkedő alakja annak a mozgalomnak, mely az alternatív zenei nevelést tartja szem előtt. Ez pedig nem más, mint a Dalcroze – Eurythmic, melynek elnevezése az ő

nevéhez fűződik, s melyet ritmikus tornának is nevezhetünk. Dalcroze ezekkel a szavakkal szolt újításáról:

„A módszernek, melyet alkottam és mely a nevemet viseli, az a célja, hogy a zene segítségével összhangba hozza az egyén értelmi és testi képességeit.”¹

Mindez nem előre megtervezett elképzelés volt. E zenetanítási módszernek a megvalósítását és alkalmazását közvetlen, gyakorlati szükségből kiindulva alkotta meg és fejlesztette tovább. A genfi konzervatórium szolfézstanáraként, a zeneórákon tapasztalta diákjainál, hogy nem érzik megfelelően a ritmust, mozdulataik inkább mesterkéltek és begyakoroltak, mintsem tudatosak és belső indíttatásúak. Mindemellett viszont felfedezte azt is, hogy ezeket a ritmusokat a gyerekek magukban hordozzák a lépteikben, a mozdulataikban, a végtagok mozgásában. Így azt tartotta kézenfekvő megoldásnak, ha ebből kiindulva vezeti rá őket a zene ritmikuságának megérzésére és átélésére, továbbá a testi aktivitások révén fejleszthető a ritmusérzék, a zenei hallás, és a koordináció. Elképzelésének sajátossága, amely megkülönbözteti a többi módszertől, hogy testmozgáson keresztül fejleszti és alakítja ki, azaz az egyén önmaga által valósítja meg és saját természetes képességeit alkalmazva emeli magasabb szintre a zenei érzékeket és a tájékozottságot. Dalcroze véleménye szerint, a zenetanítás hibái abból fakadnak, hogy az egyes elemeket szétválasztva tanítják és nem komplex egészként érzékeltetik. Fontos a részeire való lebontás, de mindez nem egy kiindulópont, hanem maga a tanítás eljárása, s részleteiben ismertette meg a tanulókkal a zene egyes komponenseit, nem célravezető és semmiképp sem eredményes. Konkrét példával élve, melyet Dalcroze is tapasztalt, hogy amikor gyakorlás során az akkordok hallás utáni leírását kérte a tanítványaitól, azok nem tudták pontosan lejegyezni. Nem hallották, amit írnak és leginkább elméleti szempontból közelítették meg a megoldást, mintha csak matematikai folyamat lenne. E szerint, a zenetanítás inkább elméleti síkon mozgott, mintsem gyakorlatin, azaz a tanulók nem tudják érzékelés által megszerezni a tapasztalatokat. Ennek függvényében, a jól éneklő és a hangszerükön is jól játszó tanulók nem látják át a zenét, mint folyamatot, nem érzékelik annak történéseit, zenei momentumait, és mindössze technikai oldaláról közelítik meg a zene

¹ Szőnyi Erzsébet – Zenei nevelési irányzatok a XX. században /9. oldal/

élményét. Viszont ez olyan, mintha csak a felszínt látnák, de nincs mélység és átélés.



A hallás képzése után került sor a következő fázisra, azaz a test természetes és ösztönös ritmusának érzésére rávezetni a tanulót. Dalcroze ehhez olyan gyakorlatokat gondolt ki, mint például, hogy a hangok ritmusát kell lépésekkel vagy mozdulatokkal kifejeznie, majd ezt oly módon lejegyezni, hogy a zene és a ritmus érzékeltetését hűen visszatükrözze. A test egy eszköz a zene kifejezésére és Dalcroze szerint, ezzel a lehetőséggel mindenképp élni kell, ha szeretnénk érteni és érezni a zenét. Magunkon kell tapasztalnunk, hogy mindez megvalósulhasson.

Fontos leszögezni, hogy mindez nem tanítási módszert helyettesít, inkább kiegészíti azt. A zenét hallani kell és érezni, s mindehhez elengedhetetlen a közvetlen kapcsolat megteremtése. Az euritmia elsődleges alkotóeleme a hallás, és ennek fejlesztése. Kizárólagosan erre építhető az intonáció, az intenzitás, a hangerő és a ritmus észlelése, mely már gyerekkorban megtalálja a természetes helyét, s tanárként az a feladatunk, hogy ezt ápoljuk, fejlesszük, további magasabb szintre emeljük, hiszen ez hozzájárul a tanulók harmonikus fejlődéséhez. Ami még lényeges Dalcroze tanítási módszerében az az, hogy a zenetanulást nem a kottaképpel való megismerkedéssel kezdték, hanem a különböző zenei folyamatok, dallamfordulatok és jellegzetes zenei momentumok érzékelésével, meghallásával. Mindez megelőzte a kottakép alapján történő dal tanulást vagy a kottaírást. Ebben a tekintetben, maga az írás folyamata inkább csak az ismeretek lejegyzésére, rögzítésére szolgál, de nem a zene megértését funkcionálja. Segíti, de nem célja annak.

A módszer gyakorlásában fontos, hogy a ritmusok zenei elmélyítését mozdulatokból kell levezetni. A ritmus és a mozgás kölcsönhatásban van egymással, hiszen a ritmus benne van a mozdulatainkban, a rezdüléseinkben. Hasonló jelenség, amikor magunkban követni tudunk egy dallamot, s ugyanilyen módon követni tudjuk egy dallam ritmusát is. A ritmikus mozdulatok a tanár improvizált zongorajátékával függenek össze. A tanár a rögtönzést változtatja, a gyerekek saját mozgásukat ehhez igazítják – e tevékenység a gyerekeket állandó figyelemre készíti. Először a járást gyakorolják, és csak akkor, ha szól a zene; ha nem hallják a zenét, csendben és mozdulatlanul maradnak. Talán túl könnyűnek tűnik ez a feladat, de mégsem az, hisz a 4 éves kor az ideális a Dalcroze–euritmia elkezdésére, s ebben a korban még nem magától értetődő a figyelem és a koncentráció olyan foka, mely váratlan sorrendben egyszerre azonosítja a csendet és a zenét. Kezükkel, testükkel a dallam rajzát ábrázolják, irányváltoztatással jelzik a frázis végét, a dinamikai kontrasztokat mozdulatuk nagyságának változtatása mutatja. További fokozatként kétféle ritmust érzékeltetnek egyszerre (pl. a zongora jobb kezének zenéjéhez tapssal, a balkéz zenéjéhez lábbal kapcsolódnak, stb.) Az euritmiát a Waldorf iskolákban nálunk is alkalmazzák.



Mester szakon eltöltött két évem során volt alkalmam személyesen is megtapasztalni az euritmiát, mint módszert. A hátori Waldorf iskolában voltunk egy pedagógiai kurzus kapcsán, ahol több órán is részt vehettünk, megfigyelve annak menetét, a sorra kerülő feladatokat és gyakorlatokat, de akár aktív módon is közreműködhettünk. Mi is csatlakozhattunk a gyerekekhez és az euritmia gyakorlathoz, amely egyrészt nagyon szokatlan volt és mindenképp újszerűen hatott, de nagyon élveztük a mozgást, a zene

testtel való átélését és az arra való természetes, ösztönös reagálást. A legegyszerűbb mozdulatból indultunk ki, mégpedig a járásból, ahogy lépkedve követtük a zene ritmusát, lüktetését. Mindez a tanár zongorajátékának ütemére történt, és ahogy változott a zene, úgy kapcsolódtak be más mozdulatok a gyakorlatba. A különböző testi cselekvések elősegítik a ritmus átélését, megértését, annak pontos átélését és ezzel együtt párhuzamosan fejlesztik a hallást és a koordinációt.

Magyarországon a hatvanas években, az egykori Dalcroze-tanítvány, Szentpál Olga alkalmazta az euritmiát a budapesti Bartók Szakiskolában, valamint Erdélyi Lászlóné a miskolci Egressy Béni Zeneiskolában. A módszer egyes elemei és gyakorlatai beépültek az óvodai zenei foglalkozásokba, bár mindez inkább csak kezdeményezés és próbálkozás, tekintve a tér és idő hiányát, melyek nélkül minimálisra korlátozódik annak a lehetősége, hogy ezt megfelelően elmélyítsük. Mivel a Dalcroze módszer a zenének gyakorlati és alkotó módon történő megközelítését jelenti, a tanulóban természetesen módon ébreszti fel a zeneművészet iránti szeretetet. Az aktív, alkotó részvétel által, személyes megtapasztaláson keresztül sajátítják el az ismereteket, és ezáltal még inkább a tudásuk részévé válik. Az érdeklődés felkeltésével sikeresebb módon érhető el az az út, hogy a tanuló önmaga vágyjon a tudás megszerzésére. Ez pedig nem más, mint a motiváció.

„Először a gyermek örül annak, hogy a zene kíséri a cselekedeteit. Később úgy veszi észre, hogy a mozgásaiban bizonyos alkalmazkodásokat kell megtennie, ahogy a zene – úgy látszik – vezeti őt! Ebben a pillanatban kezdődik meg a ritmikai fejlődés, mert a gyermeknek figyelnie kell, hogy a zongorán történetekhez mozdulatait integrálhassa. A szabad és egyéni ritmusból a diszciplínához való átmenet a tanuláshoz egyszerű és elkötelezett útja, melyet a gyermek készséggel elfogad. Hiszen olyan könnyű a figyelés és a tanulás, ha erőteljes az érdeklődés!”²

JUSTINE BAYARD WARD

Az amerikai Justine Bayard Ward (1879—1975) rendkívüli tehetség volt, kitűnő zongorista és a New Yorki Brearly School növendéke, aki tizenhat évesen a híres zeneszerző-karmesternél, Herman Wetzlernél tanult, aki

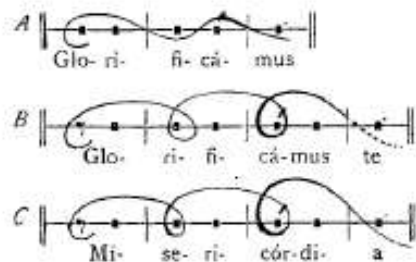
² Szőnyi Erzsébet – Zenei nevelési irányzatok a XX. században /15. oldal/

Clara Schumann tanítványa volt. Tanulmányai olyan zenei területekre terjedtek ki, mint az összhangzattan, ellenponttan, formatan és hangszerelés. Ward módszerének alapkonceptiója a gregorián zene művelése, tehát arra az elképzelésre épül, Justine Bayard Ward rendkívüli tehetség volt, kitűnő zongorista és a New Yorki Brearly School növendéke, aki tizenhat évesen a híres zeneszerző-karmesternél, Herman Wetzlernél tanult, aki Clara Schumann tanítványa volt. Tanulmányai olyan zenei területekre terjedtek ki, mint az összhangzattan, ellenponttan, formatan és hangszerelés. Ward módszerének alapkonceptiója a gregorián zene művelése, tehát arra az elképzelésre épül, hogy a gregorián ének az európai zenekultúra alapja. Olyan gazdag és színes világ, melyet a mai modern zene már nem ismer. Ilyen jelenség például a szabad és kötetlen ritmus, a modális nyelv sokszínűsége, a szövegkezelésben és a dallami megvalósításokban mutatott szabadság alkalmazása. E művészet nagysága abban mutatkozik meg, hogy minimális eszközökkel ér el hatást és kifejezést.



A Ward-módszer célja, hogy mindenki megismerkedhessen a zenével. Mindenkinek vele született joga az éneklés öröme, a zene szeretetének elsajátítása és Ward ezt tartja leginkább szem előtt. A ritmus mellett elengedhetetlen a dallam irányának követése és megélése, s ezzel kapcsolatosan fontos, hogy mindezt akár mozdulatokkal is érzékeltessük. Ennek tekintetében, Ward tanítványai már 8-9 éves

Example.



In *b* the word *te* is treated as though it were the last syllable of the word *glorificamus*. The ending becomes like that of a dactylic word (*c*).

korokban magabiztosan vezényeltek, mert érezték a zenét és képesek

voltak mindezt vizuálisan is kifejezni. Ahogy az anyanyelvénél fontos a spontán beszéd és a választékos fogalmazásmód, ugyanilyen módon lényeges, hogy a zene nyelvét is hasonló szinten műveljük. A gregorián dallamok sokkal közelebb állnak hozzánk, mint gondolnánk és a gyerekek zenei tudásának elmélyítéséhez remek alapot nyújtanak. Ezáltal, természetes módon képesek elsajátítani a modális hangnemekben való tájékozódást. Repertoárt tekintve tehát elmondható, hogy a dalanyag főleg gyermekdalokból, különböző népek dalaiból és kánonokból áll. Ez utóbbival kapcsolatosan is, leginkább gregorián dallamok szerepelnek túlsúlyban.

Az egyéni aktivitás és kifejezésmód elsősorban a ritmus által kerül megnyilvánulásra. Mondható, hogy ritmusérzéke mindenkinek van, de nem mindenki érzi meg ennek a természetes lüktetését. Ennek kialakítása a tanulóban, a tanár feladata. Ahogy az Dalcroze tanításánál is előtérbe került, a legtöbb tanuló matematikai összefüggéseket keres a zenében, holott a ritmikai nevelés nem fogalmak és szabályok összessége, hanem testi érzékelés kifejezésének képessége.

Hogy a tanulók gyorsabban és hatékonyabban sajátíthassák el a kottaolvasást, a Ward-módszer számjelzéssel történő jelölést használ. A számok előlegzéseként, avagy rávezetésként funkcionálnak az egy, két, majd háromsoros kottakép bevezetése előtt, és csak ezután következik a négy soros változat, amely már elvezeti a tanulót a gregorián hagyományos lejegyzési formájához. Ezáltal, megismerkedhetnek a korálokkal, valamint a neumákkal. Az ötvonalas rendszer csak ezután kapcsolódik az eddig megszerzett ismeretekhez. A hallás képzését a Ward-módszer nem alapozza az abszolút hallásra, sem pedig a hangnevek használatára. Mivel a legtöbb hat éves tanuló már képes hétig számolni, így a számjelzés a kezdetektől fogva alkalmazható. Továbbá a kottaolvasásra már a tanítás első heteiben sor kerül, s mindezt a hallásképzés a számjelzések alapján nem hátráltatja, hanem elősegíti és lendületesebbé teszi a zene megértését. Ahogyan minden kornak megvannak a sajátosságai, mely szerint mire és mennyire fogékonyak a tanulók, úgy már hét éves korban is tapasztalható, hogy mire érdemes irányítani a gyerekek figyelmét. Ebben a korban, leginkább a ritmusra érzékenyek, ezután következik a dallam és tizenhárom-tizenöt éves korban a harmóniai érzékelés kerül előtérbe.

Minden Ward-módszerre alapozott óra tartalmaz hangképzést, mint például gregorián dallamok és neumák, ritmus- és hangmagasság éneklése, hangképző gyakorlatok, modális skálák, melyek segítik a változatos és



sokszínű tananyag elsajátítását. Viszont ennek elsajátításához nem csak a technikai feltételek szükségesek, hanem a kreativitás is, mely a zenei tapasztalás alapját képezi. A megfelelő zenei nevelés felszabadítja a tanuló alkotóérzékét, improvizálási készségét és bátorságot ad annak kifejezésére, valamint megvalósítására. A cheironomia, azaz a kézzel történő kifejezés lehetősége alkalmas biztosít az emlékezőtehetség fejlesztésére, valamint az értekek egymást való segítségére. Ilyen jelenség, amikor például egy skála éneklésénél karral és kézzel is követjük annak irányát, segítjük annak haladását, s ezáltal sokkal biztosabban tudunk

intonálni, mintha csak fejben gondoljuk el a zenét, vagy a dallamot magát. A mozdulatok segítik a belső hallásra való ráhangolódást, koncentrációt.

A Ward-módszerrel foglalkozó zeneértők véleménye szerint, több közös vonás is megfigyelhető más zenei nevelési rendszerekkel kapcsolatban, azaz párhuzam vonható köztük. Dalcroze elméletének lényegét a ritmus megérzésének fizikai mozgás által történő megértése képezi. Kodály koncepciója a relatív szolmizációban rejlik, Carl Orff (képzünkön) elgondolása szerint a zenetanulást minél korábban kell megkezdeni, továbbá a kreativitást, az önkifejezést kell szolgálnia és segítenie. Ward módszerében mindezek egyesülnek oly módon, hogy az említett elképzelésekből és koncepciókból felhasználja a leghatékonyabb ötleteket és kiegészítésként, a saját módszerébe építi azokat.

EDGAR WILLEMS

Edgar Willems (1890 – 1978) belga zeneművész-tanár a zenei nevelés eleven alapjainak kialakítására törekedett, hogy ennek révén megerősödjék az ember belső világának harmóniája. Zenei nevelési módszerét két témakör határozta meg. Egyrészt az iskolai tanítás, másrészt pedig a

konzervatóriumi zeneoktatás reformja, melyek szerint minden zenetanár feladata, hogy a zenei nevelést jobbra tegye, és megfelelőbb irányba terelje. Konceptiója pszichológiai aspektust is megfogalmazott, mellyel kapcsolatban több pedagógiai témájú könyvet írt. Első kiadványát Új filozófiai gondolatok a zenéről és a gyakorlati alkalmazásuk címen publikálták 1934-ben. A könyv minden olyan lényeges kritériumot tartalmaz, melyre a pedagógiai és tudományos életműve, valamint szemlélete épül, mindezt annak szellemében, mely szerint a zene és az ember között mély lélektani kapcsolatot kell teremteni. A zene három fő alappillére a ritmus, a dallam és a harmónia, mely érzelmi és értelmi értékkel bír. Willems évtizedeken át foglalkozott a három-négy éves gyermekek zenei nevelésével, melynek folyamata kiterjedt a fogyatékkal élő gyermekek fejlesztésére is. Bár Kodályról csak a későbbiekben esik majd szó, mégis fontos megemlíteni, hogy nagy érdeklődéssel követte Willems tevékenységét és ennek tükrében, sok közös vonatkozást találhatunk zenepedagógiai elképzeléseikben. Elsősorban a vokális megközelítést, az énekhangból való kiindulást, továbbá a zene testre és érzékekre gyakorolt hatásából felépített rendszert, mely az elméleti ismereteken át éri el a zenei élmény magasabb szintjeit.

Willems zenei elgondolása, módszerei és gyakorlati elképzelései az avantgárd zene felé is irányt mutatnak. Az improvizáció, a szabad éneklés tovább fejlesztik a növendékek készségeit és a zene egy olyan oldalát mutatják meg, mely mondhatni elkülönül a diatonikus hangzástól.

Módszere mindenképp élő gyakorlatból merít, a tapasztalásra alapoz, amelyhez társul a szolfézs, a hangszerelés, a hangszeren való játék és a zeneszerzés. Montessori módszeréhez hasonlóan, Willems is különböző hangszereket alkalmaz a hallás fejlesztésére, mint például harangokat, furulyákat, sípokat és különféle ütőhangszereket. A növendékeknek ezáltal lehetőségük nyílik, hogy megtanulják felismerni a hangszínt, megtapasztalják a hang mozgásának irányát, és mindezt reprodukálni



tudják a megszerzett ismeretek és a személyes élmény által.

A tanítás során felhasznált dalanyagokat Willems tudatosan, pedagógiai célzattal alkalmazta, melyek biztosították a zenei kibontakozást, és a hangnevek használatának gyakorlatát, mely által a gyerekek a tudatos ismeretelsajátítás nélkül gyakorolhatják a hangközöket. Továbbá a daltanulás által, elmélet nélkül is olyan zenei jelenségekkel ismerkedhetnek meg, mint a zenei kontrasztok érzékelése. A magas hangok élesek, a mélyek súlyosak, a ritmika területén pedig érzékelhetik a ritmust, a tempót, a hangsúlyokat, stb. Mindezek rejtett folyamatokként vannak jelen, melyek öntudatlanul segítik a szolfézs tanulását.

Willems módszerében, az éneklés szempontjából, jelentős szerepe van a skáláknak is. Legfontosabb a diatonikus, azon belül is a dúr skála. A diatonikus skála mellett használja a régi móduszokat és a pentatóniát is, valamint római számmal jelöli a fokokat, arab számot használ a hangközök jelölésére. Gyakorlata a hangközök együttesét alkalmazza, innen halad tovább a tonika felé, és nem a megszokott, kromatikus módon, azaz fél-és egészhangonként. Willems, sokszor Platón szavait idézi, mely szerint a gyermek zenei nevelését és fejlesztését az édesanyának kell megkezdenie azzal a folyamattal, hogy dalokat énekel neki. A három-négy éves kor az a szakasz, amikor a gyermek felfedezi létezését, továbbá természetes adottságait ösztönösen használja. Kíváncsiságukat és fogékonyságukat kell megragadni a zenére nevelés útján.

A zenetanulásnak négy fejlődési fokot tartalmazó programot tulajdonít: a hallás-, ritmus- és improvizációs érzék fejlesztésére, valamint az ének tanítására épül. A gyermekeknek meg kell tanulniuk hallgatni, és tudatosan érzékelni a zenét, lényeges a ritmusfejlesztési anyag, szükségük van a dalok éneklésére, mellyel személyesen teremtenek kapcsolatot a zenével, továbbá járni és mozogni kell a zenére, mellyel kifejezik annak sajátosságait, jellegzetességeit, ritmikai- és dallambeli fordulatait. Énekléssel, kottaolvasással és kifejező vagy ritmikus mozgásokkal alakít jó zenehallgatóvá a módszer. Módszerének egyik lényeges vonása a szülőkkel való intenzív kapcsolat. Számunkra szokatlan az eljárás, hogy az éves zenehallgatási listát megkapják a szülők, és mindenkinek otthon is megvan a zenei anyag és partitúra. Willems zenei nevelési rendszere élő

gyakorlatból, szolfézsából, hangszerből, rögtönzésből és zeneszerzésből ered, iskolájában 3 év korai életkorban történő előkészület után mindenki zongorát és egy dallamhangszert tanul, szolfézásra és kórusba jár. Alapfontosságú a zenetanulás énekes megközelítése; nyitott, és támogatja minden ország saját zenéjének szabad feldolgozását. Zenei háttérükből adódóan kezdetektől foglalkoznak hangzatokkal hangzatfelbontásokkal. Szolfézstanításának egyik alapszimbóluma az abszolút szolmizáció.

MARIA MONTESSORI



Maria Montessori (1870-1952) olasz orvosnő, pedagógus és pszichológus módszere az életreform-mozgalmak hatása alatt kibontakozó kortárs reformpedagógiai törekvéseken alapszik: preferálja a gyermeki aktivitást, mely feltételezi a szabad mozgást, a változatos és egyben önálló tevékenységi formákat. Montessori komplex pedagógiáját sokszorosan megalapozta: Olaszország első diplomás orvosnőjeként antropológiai, elmekórtani kutatásokat folytatott, majd értelmi fogyatékosok nevelésében szerzett jártasságot. 1907-ben nyílt lehetősége arra, hogy módszerét egészséges gyermekek nevelésében is tesztelje, és hamarosan kimagasló eredményeket publikálhatott. Konceptiója a mai napig nemzetközileg elismert, óvodai és iskolai gyakorlatban egyaránt alkalmazott pedagógiai rendszer.

Dalcroze-hoz hasonlóan Montessori is kombinálja a ritmikus mozgás oktatását a zenei készségek fejlesztésével. Emellett fokozatosan ismerkednek meg a gyerekek a főbb zenei értékekkel, megtanítja a hangjegyzírást, kottaolvasást, éneklést, illetve hangszeres játékot, szorgalmazza a zenei improvizációt, mely nem csak a gyermek stílusérzékét, hanem egyben kreativitását is fejleszti. A zene elmélyítésében és annak megértésében fontos szerepet tölt be a csend. Mindezt már Montessori is tudta. Könyveiben gyakran hangsúlyozta, hogy miképpen lehet elnyerni a gyerekek figyelmét.

„A gyermekek boldog extázisban, abszolút és teljes csendben ülnek, a szoba kihaltnak látszik; suttogva kapják az utasítást: csukjuk be a szemünket.”³

A csend felfedezése és megismerése után következhet a gyermek hallásának érzékelési nevelésre való fejlesztése. E célra Montessori külön hangszeret alkalmazott. 1912-ben olvashatunk első alkalommal arról a 13 harangból álló sorozatáról, melyet Maccheroni vezetett be. A harangok egy fakeretről függenek és hangterjedelmük kis A-tól az egyvonalas A-ig terjed, kromatikusan tartalmazva a hangokat. A harangokkal való feladat abból állt, hogy mindezek két sorban voltak elrendezve, és ha megütötték az első sorozat egyik harangját, akkor a gyermeknek kellett megtalálnia ugyanazt a hangot a másik sorban. Kezdetben nem volt egyszerű, hiszen ugyanolyan intenzitással és színnel kellett visszaadnia a hangot, de gyakorlással és érzékelési úton történő rávezetéssel, idővel megvalósítható volt. Montessori a harangokat didaktikus segédeszköznek nevezte. Később ezt a módszert tovább fejlesztették és immár a hangok kis C-től egyvonalas C-ig terjedtek. Ahogyan az előző példánál, itt is két sorban helyezkedtek el a harangok és a gyerekek megütötték az első sor harangjait, majd énekelve keresték meg a megfelelő hangot a másik soron.

Montessori a kottaolvasási készség fejlesztésére is egy speciális módszert használt. Egy fekete vonalrendszerrel ellátott táblát alkalmazott, ahol minden vonalnak és vonalköznek nyílása volt, melyben a kotta száma szerepelt. A gyerekeknek lehetősége nyílt, hogy egy korongot helyezzenek a nyílásra, melyen látható volt a hang szolmizációs neve, majd a

³ Szőnyi Erzsébet – Zenei nevelési irányzatok a XX. században /82. oldal/

harangokon eljátszhatta a hangokat. Ha pontosan sikerült azonosítani őket, akkor a kottasoron gyakorolhatta a hangnevek G-kulcs szerinti olvasását. A basszuskulccsal való megismerkedés csak a G-kulcs megfelelő ismeretének



elmélyítése és megértése után következhetett. Ezen elgondolás a gyerekek érzékelésére épül, miszerint előbb hallás után kell felismerniük a hangzást, a hangszíneket, és csak ez vezetheti el őket a zenei nevelés konkrét céljához. Montessori a kottaolvasás után, egy két oktávnyi terjedelmet tartalmazó klaviatúrát adott a gyerekeknek, melyen látható volt a zongora tényleges szerkezete, de hang nem volt hallható a billentyű használatánál. Később mindezt kiegészítették egy sorozat rezonáló fúvócsövel, melyek az orgonához hasonló

hangokat bocsátottak ki, ha a kalapácsok megütötték a csöveket.

Émile Jaques-Dalcroze neve sok helyen szerepel Montessori könyveiben, leginkább a mozgásokkal kombinált érzékelési gyakorlatok ismertetésénél. Írásainak tanulmányozása és értelmezése mind a mai napig rengeteg ötlettel szolgál korunk zenei nevelésének megfelelő kialakításához. Elképzelését alkalmazva fontos szempont, hogy tanulóinkból jó zenehallgatók váljanak, továbbá megfelelő zenei intelligenciával rendelkezzenek, hiszen nemcsak a megértés fontos elméleti vonatkozásban, hanem maga az átélés is.

CARL ORFF

Carl Orff (1895-1982) német zeneszerző és zenepedagógus filozófiája negyven év gyakorlatot tudhat maga mögött, melyet a szerző a zene és a tánc területén sajátított el. Módszerének lényege a mozgással ábrázolt hangzás, de grafikus ábrák is alkalmazhatóak az egyéni jelek formájának ismertetésében. Lényegében, az ő elképzelése a ritmus által történő improvizáció. Orff a Günther-iskolában találkozott első alkalommal mindazon problémákkal, melyek a tanulókat érintették. Felfedezte, hogy a tánchoz és a ritmusgyakorlatokhoz nem mindig a megfelelő, feladat megoldást elősegítő zene társult. Az órák során romantikus műveket játszottak zongorán és a növendékeknek a mozdulataik által kellett



visszaadni az őket ért impulzusokat és inspirációkat. Orff véleménye szerint, a tanulóknak saját maguknak kellene megalkotniuk a saját zenéjüket, és mindeközben képessé kellene válniuk arra, hogy a zene által kifejezzék önmagukat a tánc és a mozgás által. Az órák alatt legtöbbször zongorakíséret volt megfigyelhető. A mozgás és a tánc a zongoramuzsikával kombinálódott és a hozzá társított ütőhangszerek csupán hatások érzékeltetését jelentették. Ebből következett az az elgondolás, miszerint az ütőhangszereknek kellene dominálniuk a zene improvizatív megvalósításában.

Orff koncepciója a ritmikai improvizációra épül, s kiindulópontja a gyermekdalok-és játékdalok felhasználása, s az egyszerű többszólamúságot osztinató kísérettel teremti meg. Gyermek növendékei számára leginkább a pentaton skálán alapuló dalokat ajánlja, s a zenei megtapasztalásnak az egyszerű dallamokon át kell vezetnie a bonyolult szerkezetekig. Módszerének kidolgozásában olyan zenei elgondolásokat fogalmazott meg, mint a természetes ritmusérzék kialakítása a beszéd és a mozgás által, a dallami érzék képzése a hallás utáni daltanítás révén, vagy a zenei improvizálás készségének elérése a polifóniai érzék fejlesztésének segítségével.

Módszereinek gyakorlati megvalósítására szolgáló javaslatait és elképzeléseit Schulwerk című, öt füzetből álló értekezés foglalja össze, mely 1950-54-ben jelent meg. Az *első füzet* fejezetei ritmusok, daljátékok és dallamgyakorlatok összessége. Az egyes gyakorlatok célja a szabad muzsikálás elérése és ennek módja, hogy a gyerekeknek mindent kívülről kell játszaniuk. Továbbá a zenei lejegyzés korai megkezdése is lényeges szempont, mellyel a tanuló a saját dallami ötleteit rögzítheti. A *második füzet* kilép a pentatónia világából és a hétfokúságot közelíti meg. Zenei

anyagát tekintve, már az összhangzattan is előtérbe kerül, különböző fokok kapcsolási lehetőségei, mint például az I-II-I vagy az I-VI-I. Ennek tekintetében, teljes hangszereléssel szerepel benne például Fornsete: Nyár című kánonja, Orff dalai és további hangszeres művei.

Az összhangzattan talajára lépve, a *harmadik füzet* a domináns világot ragadja meg. Az osztinátótechnika mellett az előző kötetekben is lehetett már erre példákat találni, de a dominánssal most foglalkozik mélyrehatóbban az anyag. Az 1953-ban keletkezett *negyedik füzet* az eddigiektől eltérő hangzásvilágra épít. Megjelenik a moll, mely gyakorlati értelemben véve, szerkezetileg hasonló a dúrban lévő példákhoz. Ugyanaz a technika. A fokok kötésének megoldásai viszont, amíg a dúrnál kizárólag jön skálák voltak alkalmazhatóak, továbbá a líd és a mixolíd, az új jellegű moll moduszok megjelenésével megismerkedhetnek az eol, a fríg és a dór használatával. Ennek függvényében az összhangzattan, mint témakör, további ismeretekkel bővül, mint például az I-VII-I és az I-III-I kapcsolása. Az ötödik füzet az előző kötet anyagára építve pedig, a moll dominánsát helyezi előtérbe, s ezzel Orff a hétfokúság rendszerének megfelelően, lezárja a harmóniai ismeretekkel kapcsolatos tudnivalókat. Aki a kötetet használja, a beszéd- és ritmusgyakorlatokra találhat további példákat, valamint Orff azt ajánlja, hogy a műve a zene mélyebb megértéséhez kiindulópont legyen, amellyel az ifjúsághoz kíván szólni, hiszen mindezt számukra alkotta meg.

Az Orff-Schulwerk új irányokat és elképzeléseket adott a zenén keresztül történő neveléshez, továbbá a köteteket tekintve fontos megemlíteni, hogy ezek az anyagok egymásra épülve kiegészítik és segítik az ismeretek tudatosítását. Az 1952-ben megjelenő harmadik kötetben például a szerző maga ad utasítást arra, hogy az első kötet ritmikai gyakorlatait továbbra is, párhuzamosan használják a további kötetek anyagával együttvéve. Bár az Orff-módszer egy intézményben sem hivatalosan bevezetett pedagógiai eljárás, mégis sokkal elterjedtebb, mint megannyi módszer. Látványos, és vonzó benne az, hogy a gyerekek rövid idő elteltével tudnak eredményesen szerepelni, felszabadultan, örömmel muzsikálnak.

KODÁLY ZOLTÁN

Napjainkban kevés olyan zenepedagógiával foglalkozó könyv jelenik meg, mely a zenei nevelési módszerek ismertetésekor ne említené Kodály Zoltán (1882-1967) koncepcióját és elképzeléseit. Írásaiban és pedagógiai értekezéseiben világosan és érzékletesen megfogalmazta, hogy mit tekint jó és helyes nevelési formának. Tanítványai és a tanítás során alkalmazott elképzeléseinek sikeressége igazolja a módszer eredményességét. Felfogása és szemlélete szerint a zenei nevelést a gyermek zenei anyanyelvének kialakításával kell megkezdeni, és minél fiatalabb korban. Manapság a zenére, mint mellékes elfoglaltságra gondolunk, viszont Kodály elgondolása és véleményem szerint is, inkább részét képeznie kellene és kiegészítenie a készségek és képességek fejlesztésének folyamatát.

Kodály elmélete elsősorban a népzenei helyezi előtérbe, de nem csak abból kifolyólag, mert a magyar népzenei anyag sokszínű, változatos és széles palettával bír. Persze, ez is fontos szempont, de a leglényegesebb érv, hogy az oktatásunk szerves része. A népzene a zenei írás és olvasás megkezdésére biztosít lehetőséget, és a kettő összehangolása az egyik legfontosabb feladat.



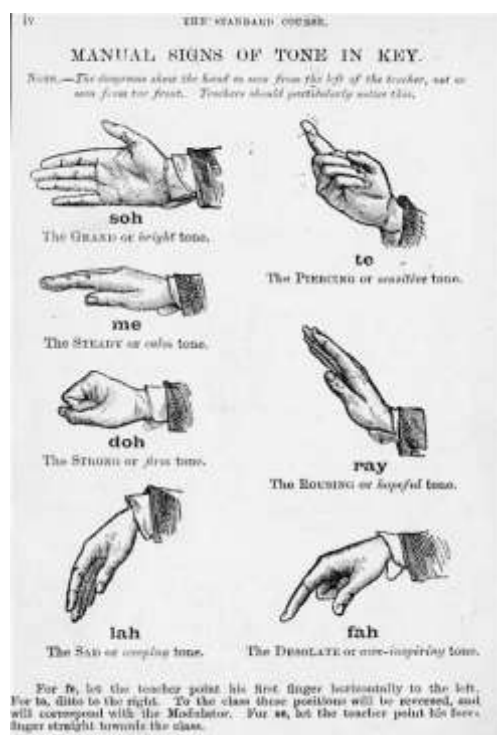
Kodály mélyesen hitt módszerének hatékonyságában, annak hatalmában, hogy magasabb szintre emeli az erkölcsöt, valamint hogy fejlesztő és karakterformáló erővel bír. Elszántsággal hirdette a zene esztétikai- és társadalomformáló értékét. Mindez egy életmódot megreformáló mozgalomnak tekinthető, mely kezdetét vette Kodály irányításával, s amelynek gyökere egy szellemében is új zenei nevelést elősegítő törekvés volt. A magyar

népzenei alapuló pedagógia más módszerekkel és elképzelésekkel ellentétben, nem kizárólagosan az óvodás- és iskoláskorú növendékekre korlátozódott. Énekkari művei széles repertoárt ölelnek fel, továbbá

cikkeiben gyakori alkalommal adott zenepedagógiai és módszertani tanácsot tanárok, pedagógusok, karvezetők és zeneoktatók számára. Ahhoz, hogy filozófiája érvényesülni tudjon és a zene emberi kapcsolatokat jobbító, társadalomformáló funkcióját megvalósíthassa, zeneértőket kell nevelni, mindezt pedig a kisgyermekes igényes zenei nevelésével kell megkezdeni.

A Kodály-módszerben az egyik legfontosabb alapelv a tiszta éneklés és ezzel párhuzamosan a belső hallás fejlesztése, különböző énekgyakorlatok által. Mivel a módszer tömegek akar mozgatni és ezzel együtt zeneértőkké nevelni, mindezt nem a hangszer tanulása által szorgalmazza, hanem az énekhangra alapozza. Az emberi hang velünk született természetes hangszer, melynek helyes technikával és odafigyeléssel történő alkalmazása egészséges, továbbá az éneklés segíti, hogy a gyermek megtanulja megfelelően használni beszélő és lélegzőszervét. A módszer második fontos eleme a zenei írás és olvasás tanításának új alapokra való helyezése, a relatív szolmizáció alkalmazásával. Kodály Zoltán az angol származású John Curwen rendszerét vette alapul, és ezt formálta át oly módon, hogy az egyes hangnevek a magyar nyelv sajátosságainak jobban megfeleljenek. Zenepedagógiájának harmadik részét képezi a pentatónia világa. A kép kapcsán fontos megemlíteni, hogy John Curwen kézjelei eltérőek lehetnek az általunk használt, Kodály által átdolgozott és alkalmazott kézjelektől. Ez leginkább a

„fa” szolmizációs hangnál látható.



Kodály Zoltán „A zene mindenkié!” kijelentésével szorgalmazta azt az elképzelést, hogy a zene bevezetésre kerüljön minden általános képzésbe. Szemlélete azt a filozófiát vallotta, hogy az emberiség minden tagja teljesebb és minőségibb értékeket tudhatna a magáénak, ha zenét tanulhatna élete során. Viszont, minden megújulásnak az alapoktól kell indulnia, hiszen alkalmazhatatlanná válnak a kidolgozott tantervek és bölcs irányelvek, ha nincs

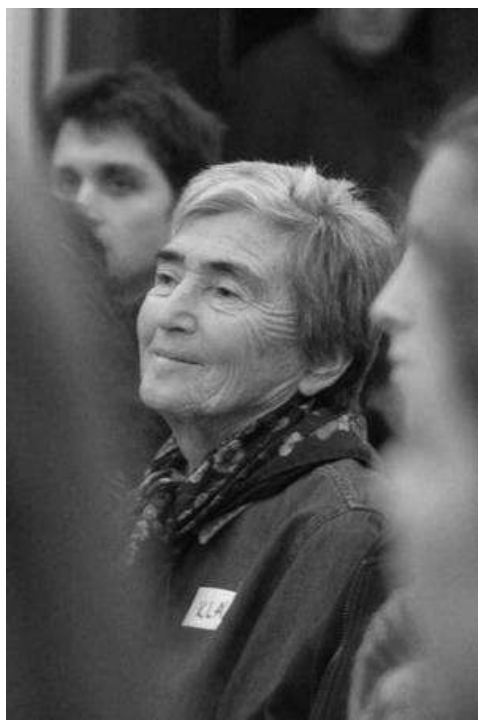
senki, aki szívvel lélekkel és igaz meggyőződéssel megvalósítaná azt. A lélek a szépség által formálódik, és alkalmassá kell tennünk önmagunkat arra a lehetőségre, hogy lelkünk a zenével művelődhessen. Kodály koncepciójának középpontjában az aktívan éneklő és zenélő növendékek állnak, s mindezt kiegészíti a kórusban való éneklés, mint interaktív folyamat. A kóruséneklésnek a szolfézs tanításával párhuzamosan, továbbá a zenei hallás fejlesztésével és csiszolásával együtt kell a műzenéhez vezető utat megtalálnia. Csak ezzel válik elérhetővé a műzene nyelvének megértése. Az éneklést legkésőbb iskolás korban kell elkezdni, mert a legfontosabb és leglényegesebb zenei élmények iránti fogékonyság és érdeklődés hat és tizenhat éves kor közé tehető. Kodály azonban, már az óvodás korban megkezdett zenetanulást szorgalmazta. A magyar népzene a zenetanulás kiindulópontjának számít, és más zenei művek előtt ezzel a nemzeti kincsrel kell megismerkedniük a gyerekeknek.

Ahogy az már az előzőekben elhangzott, a hangképzés az egyik leglényegesebb eleme a módszer sikeres elsajátításának és gyakorlásának. Emellett fontos szerepe van a kottaolvasásnak, a hallás utáni kottázásnak, transzponálásnak és improvizációnak, melyek mind-mind fejlesztik a zenei készségeket. Viszont, a kottaolvasásnak meg kell előznie a hangszeres zenetanulást. A szolfézs eszközeivel alkalmassá kell tenni a növendékeket arra - csoportos oktatás által, mely szintén feltétele a Kodály módszer hatékony alkalmazásának - hogy mindenekelőtt képesek legyenek kottából olvasni és énekelni, jártasak legyenek a szolmizáció használatában, és csak ezután kezdhetik meg a hangszeres zenetanulást a szolfézs folytatásával párhuzamosan.

KOKAS KLÁRA

Kokas Klára (1929-2010) zenepedagógus és zenepszichológus Kodály Zoltántól tanult éneklést, népdalgyűjtést, szolfézsot, zenei írást - olvasást, hallásfejlesztést, kórusvezetést. Meghatározó volt a magyar művészetpedagógiai kutatások történetében, hogy Kodály megbízásával megindították 1965-ben az első hazai komplex művészeti programokat. 1969 és 1972 között az (akkor) állami gondozott gyermekek zenei nevelésének kísérletét egy alsós osztállyal és három óvodás csoporttal

végezték. Az iskolai csoport programja 1969-ig tartott. A mindennapos iskolai énekórákon alkalmazott metodika nem mindig kötötte le eléggé a gyerekeket: a ritmikus mozdulatokkal kísért dal, a pálcikákból kirakható ritmusfordulatok és a korongokból képezhető dallamfordulatok nem bizonyultak elegendőnek a gyermekek figyelemtartásához, ezért Kokas Klára sajátos és egyedi eszközöket talált ki, és alkalmazott. Az egyik



érdeklődést fenntartó ötlete a „titokkönyvecskék” volt. Ezekbe jutalmul, saját kezűleg dallammotívumokat szerkesztett, melyeket a gyerekek napokig böngészhettek. Így a kottaolvasás nehézségeit is áthidalhatta a személyre szóló zenei üzenetekkel. A gyermekek fejlődésében az igazi fordulat viszont csak akkor következett be, amikor ritmusdallam- és játékkalkotásra került sor.

Az évek során a program igazi hozadéka a gyermekek motivációs bázisának differenciálódása lett, amely a „kikényszerített” elfogadástól az önkifejlesztésig jutott el. A kisiskolás gyermekek tevékenységének indítéka a következő állomásokon ment keresztül: először a bizakodás a jutalomban, a dicséret reménye, szereplési vágy dominált, majd a mozgás, a ritmikus járás, a közös dalos játék és az éneklés öröme lett a fontos. S végül a felfedezés szenzációja, az értelem erőpróbáinak a sikere, mint a memorizálás, hibák felismerése, valamint az azonosságok, különbségek összehasonlítása és a közös improvizációk. A zenei programnak köszönhetően a gyerekek jobb eredményeket értek el, más tantárgyak teljesítményében is, például a matematikában és az anyanyelvi helyesírásban. A résztvevő tanulóknak nőtt tanulási motivációjuk, és önállóbbá, öntudatosabbá is váltak. A motiváció egyik számszerű mutatója az volt, hogy mennyi az intenzív figyelem időtartama.

A Kokas-program szerinti művészeti nevelés a minőségi zenei tartalmakban, és egymás személyiségének felfedezésében hozza létre

azt az esztétikumot, amelynek fő kritériuma a szépség. Kokas Klára művészi nevelése a szokásostól eltérően, ellentétes irányból közelít az alkotóképesség fejlesztéséhez: szinte azonnal az alkotó cselekvés szintjére hozza a gyerekeket, kihagyva a reprodukív szakaszokat, a tudatos, a mechanikus gyakorlást. A szabadon kitalált mozdulatokhoz nem szükséges (például lépéskombinációkat) célzatosan tanulni és begyakorolni; a hangszeres zene hosszú koncentrált tréningeit végigcsinálni addig, amíg olyan színvonalon művelheti valaki, amely valóban önkifejező eszközévé válhat. A készen kapott zenei agyaggal a hangszer hangjához először az érzelmek társulnak, amelyek a képzelet útján belső történéseket indítanak el, majd azok a szabad mozdulatok örömeivel kapcsolódnak a testhez, megmozdítva ezzel a teljes személyiséget. Ebben a művészeti programban az alkotó, teremtő folyamat megélése, maga a történet a legfontosabb és nem elsősorban a „produkció”.

A zeneválasztásnak kulcsszerepe van, hiszen erre épülhetnek fel azok a mozgásos-táncos kreációk, amelyeket a zenei darabok szerkezete, hangulata, hangzásvilága élményszerűen inspirált, ahol a befogadás és az alkotás elválaszthatatlan egységben van. Az éppen divatos populáris zenék nem alkalmasak a gyermek differenciált érzelmi fejlesztésére, mert azok nem megfelelőek az érzékeny, elemző hallás kifejlődéshez – gátolják a belső elképzelést, átélést. A Kokas-program zenei tartalmait egyaránt meríti a népművészetből, és a magas-művészetből, valamint a mindennapok hangzó világából. A zenei repertoár kisebb, 2-6 perces egységekből áll, amely átgondolt válogatás a világ számos országának népzenejéből; másrészt leírt kompozíciók a korai reneszánsztól a kortárs zeneművekig. Az értékes zenei műalkotások hallgatása érzelmi gazdagodáshoz vezet, mert képessé teszi az embert arra, hogy felismerje milyen érzelmeket, indulatokat képes az közvetíteni, és ez által különféle esztétikai és morális üzenetet bemutatni.

A program élményközpontúsága abból a megélt örömből fakad, amely a közös együttlét, és az egyéni szabadság lehetőségeinek egyensúlyában nyilvánul meg, ami tulajdonképpen nem más, mint a non-verbális kommunikáció csoportos élménye a közvetlen tapasztalás útján a zene és a mozgás segítségével. A tapasztalatok szerint, azok a gyerekek, akikkel az iskolában „problémák” merülnek fel, nem szeretik saját nevüket, mert

önmagukat is elutasítják, mivel magukra veszik a külvilág negatív értékítéletét.

A foglalkozás eleji „névéneklés” segíti a gyermekeket, hogy elfogadják saját magukat, adottságaikat. A saját elképzelésen alapuló dallamos bemutatkozás és a néven szólítás, illetve „megéneklés” feloldja az önelutasítás görcseit, és fontos lépés az öndefiniáláshoz, valamint a pozitív énkép megszületéséhez. A többszörös együttlét eredményeként a programon jelenlévő gyerek rájön, hogy nincs mitől tartania, mert itt nincs büntetés, megszegényítés, kicsúfolás, kinevetés.

Kokas Klára feloldja az érintés tabuját, és hozzáér kézzel, testtel a gyerekekhez. Természetes módon vezeti be köztük is a kézfogást, a simogatást és minden olyan gesztust, amely tulajdonképpen a személy intim zónájába tartozik már.

A program során a gyerekek számára is kiderül, hogy mennyire különbözők egymástól. Nem jobbak, de nem is rosszabbak, hanem egyszerűen mások.

Összegzés

Szőnyi Erzsébet *Zenei nevelési irányzatok a XX. században* címmel jelentette meg tanulmánykötetét a század külföldi, alternatívákat kínáló zenepedagógiai koncepcióiról, melyet én is felhasználtam segítségként a szakdolgozatom megírásához.

Ezek sorában mutatja be többek között a svájci francia Émile Jacques-Dalcroze, az olasz származású Maria Montessori, valamint a német Carl Orff munkásságát. Az európai kortárs irányzatok köréből pedig nem hiányozhat a Kodály Zoltán nevével fémjelzett zenepedagógiai metódus sem. A koncepciók összehasonlító vizsgálata teret adhat az egyes módszerek jellegzetes reformpedagógiai gondolatainak és életreform-vonatkozásainak összegzésére.

Vitathatatlanul közös vonás, hogy mindannyian erősen hangsúlyozzák a kisgyermekkor szerepét, a korai zenetanulás fontosságát, valamint az aktív

részvételt a zenei folyamatban. A szabad ritmus, szabad dallam, improvizáció fontosságát is mindannyian elismerik, Kodálynál az improvizáció az aktív stílusismeret eszközeként jelenik meg. Kodály és Willems pedagógiája egyértelműen vokális alapozottságú. Módszerük a zenéből kiindulva halad a zenei ismereteken át a zenei élmény magasabb szintjéig. Orff és Dalcroze a test rezdüléseiből, mozgásokból indul ki, ez elemi szinten az improvizációs készség fejlesztéséhez vezet, később persze az éneklés is fontos része a tanításnak.

Kokas Klára programja, avagy zenepedagógiai tevékenysége közvetlen módon közelíti meg a zenetanulást és annak szeretetét. Elképzelésének célja, hogy erősítse a gyerekek önbizalmát, személyiségüket, a képességeikben rejlő erősségeket és azt az öntudatot, hogy mindenki kiváló a maga módján. Nincsenek megkülönböztetések, jó és rossz titulusok, csak is olyan megoldások, melyek mind-mind a zenét fejezik ki az egyén saját nyelvén.

Összegezve és mindegyik zenepedagógiai elvet tekintve elmondható, hogy különféle módszerek alkalmazásával, de ugyanazon céllal az a feladatunk pedagógusként, hogy zeneszeretetre neveljük a gyerekeket, hiszen a zene kapcsolatot teremt, önkifejezésre ad lehetőséget, és mindennek az elsajátítását nem egymáshoz, hanem az egyénhez mérten kell teljesíteni oly módon, hogy a gyerekek a sajátjuknak érezzék a zene nyelvét.

Irodalomjegyzék:

Szönyi Erzsébet - Zenei nevelési irányzatok a XX. században
(Tankönyvkiadó, Budapest 1988)

Kis Jenőné Kenesei Éva – Alternatív lehetőségek a zenepedagógiában
(Tárogató Kiadó, Budapest 1994)

Parlando cikk:

<http://www.parlando.hu/2009-6-02-03-Kokas-Klara-1.htm>

Dr. Deszpot Gabriella – Zenei átváltás - Kokas Klára komplex művészeti programja, mint pedagógia és terápia

***Fazekas Alexandra** szakdolgozata 2015-ben készült a Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézetében, amikor a dolgozat szerzője MA II. évfolyamos hallgató volt (zenetanár-zeneismeret)

Konzulens tanár: Szuhánszkiné Ladócsy Erzsébet

A szerzőről

"A zenével való kapcsolatomban kialakulása egészen hétéves koromig nyúlik vissza, amikor 1997-ben megkezdtem tanulmányaimat a fehérgyarmati Bárdos Lajos Általános és Művészeti Iskolában. A zene iránti szeretetem ezekben az években vált meghatározóvá számomra, így a középiskolai pályaválasztásnál tudtam, hogy mindenképp ezen a vonalon szeretnék tovább haladni. 2014-ben felvételiztem a nyíregyházi Művészeti Szakgimnázium szolfézs-zeneelmélet szakára.

Az öt éves képzés során emelt szinten vittem zongorás tanulmányaimat, valamint a szaknak köszönhetően karvezetést és magánéneket is tanultam. Felsőfokú tanulmányaimat a Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézet zeneismeret szakán folytattam 2010-től. Az egyetemi évek alatt a pedagógiai ambícióim még inkább megerősödtek, sok tapasztalatot és gyakorlatot szereztem tanáraimnak köszönhetően, így biztossá vált, hogy a jövőben szolfézs-tanárként szeretnék elhelyezkedni.

Jelenleg szülővárosomban és volt zeneiskolámban tanítok, alap-és továbbképzős növendékeket egyaránt, mint szolfézs-tanár, s négy éve vagyok a tanári pályán. Célom, hogy a tudásomat úgy adjam át, hogy az a tanulók számára is érték legyen, melyet hasznosítani tudnak zenei tanulásaik alatt. Arra törekszem, hogy szeretettel, lelkesedéssel és érdeklődéssel vegyenek részt az óráimon, ezzel segítve szakmai előremenetelüket annak reményében, hogy a zenélés évekig örömet és sikert jelenthessen számukra."

Fazekas Alexandra