

## AZ INSTRUKTIVITÁS ÉS A NÉPZENE SZEREPE A KÉPESSÉGFEJLESZTÉSBEN

A századforduló éveiben és az azokat követő évtizedekben a zenei élet Európa egyes országaiban jelentős változáson ment keresztül. A zeneoktatás és a hangszertanítás megújítása érdekében jelentős reformtörekvések jöttek létre, melyek már a 19. század második felében megjelentek. A *Zenészet*i Lapok 1868. március 1-i számában Megyeri Károly a következőket írta: „Fő hiánya minden mostani zenetanításnak a viszás és természetellenes tanmenet. Azzal kezdjük rendszeren a tanítást, a hol végeznünk kellene t.i. az elmélettel, vagy is zenészetileg szólva, életből merített dallamokkal szolgálnánk tanítványainknak, melyekből az illető elméleti szabályokat legkönnyebben kivonhatnánk (...) Azt hiszem sokkal célszerűbb volna, hogy a sok skála, etüde, ujjgyakorlatok s „alapos“ zongoraiskolák helyét fokozatosan rendezett népdalok foglalják el. Ezt sokkal könnyebben megértenék mind annál, amit még a legnagyobb zenészek is gyermekek számára írtak (...) Úgy hiszem, sokkal szükségesebb, hogy előbb azzal ismerkedjünk meg, ami bennünket közelebről érdekel t.i. nemzeti zenénkkel”.

A zeneoktatás egyik döntő tényezője a **népzene** lett, minek következtében a 19. és 20. század fordulóján és az azt követő években új zenészgeneráció lépett a nyilvánosság elé, művészek és pedagógusok csoportja, akik közös céljukként a zenei nevelés megújítását tüntö ki. A volt csehszlovákiai és a magyarországi viszonylatokat megközelítve érdemes néhány példát megemlíteni:

Szlovákiában mindenképpen *Jan Levoslav Bella*, *Viliam Figuš Bystrý*, *Mikulás Schneider-Trnavský*, *Eugen Suchoň* álltak a zenei élet illetve a zeneoktatásra irányuló és népzeneire épülő reformtörekvések élén.

*Jan Levoslav Bella* elsőként hangsúlyozta, hogy a szlovák népzeneire épülő, művészi értékekkel rendelkező műveknek érett kompozíciós technikai szintet kell elérniük. A szlovák zenét a Bella utáni időszakban három kiemelkedő zeneszerző képviselte: Bystrý, Schneider-Trnavský és Mikulás Moyzes. Schneider-Trnavský és Bystrý elsőként kezdték az alapiskolákban és a tanítóképző intézetekben a koncepciós, módszeres zenei nevelés alapjait kidolgozni. Az első zenei tankönyveket is közösen alkották meg és adták ki.

Viliam Figuš-Bystrý munkásságának jelentős részét a népdalgyűjtés alkotta. Ez mindenekelőtt dalirodalmában tükröződött. Mikulás Schneider - Trnavský az első szlovák zeneszerző, aki konzervatóriumi tanulmányokat folytatott - Budapesten, Bécsben és Prágában. Mikulás Moyzes munkatársával Vileccel közösen adta ki 1946-ban a két részből álló első szlovák Zongoraiskolát (*Klavírna škola*). A háború előtti zeneszerzők és pedagógusok csoportját Frico Kafenda zárta, aki 1922-től az Első Szlovák Zeneiskola - a későbbi Zenei és Drámai Akadémia igazgatói posztját töltötte be Pozsonyban.

Eugen Suchoň neve elsősorban a szlovák operával lelt szoros kapcsolatra. Népszerű instruktív zongoraműve az *Obrázky zo Slovenska (Képek Szlovákiából)* c. ciklus, amely hat szvitet képez az instruktivitás alsó fokától a technikai és az előadói szint magasabb fokáig. Suchoň az instruktivitás első fokán a gyerekdalokat alkalmazta, ezektől haladt fokozatosan az egyszerű népdalfeldolgozásokon keresztül az igényesebb zenei anyagok felé és a negyedik ciklustól kezdte a gyerekeket megismertetni a motívikus népdalfeldolgozásokkal. „Ciklus a ciklusban”, ugyanis hat ciklust tartalmaz, melyek egyenként szintén többtételes gyűjteménysorozatokat alkotnak. Az egyes ciklusok: I. *Maličká som* (Kicsi vagyok), II. *Keď sa vlci zišli* (Amikor a farkasok találkoztak), III. *Preletel sokol* (A sas átrepült), IV. *Sonatína*, V. *Horalská suita* (Horali szvit), VI. *Sonáta rustica*.

Csehországban részben a morva származású Leos Janáček, a cseh zene egyik legeredetibb alkotó egyénisége vállalta fel a közönség zenei ízlésének, igényének formálását. Tette ezt folklorisztikai, zeneszerzői és zenepedagógiai munkásságával egyaránt. Míg Smetana és Dvořák a Morva folyó nyugatra terülő vidékének zeneszerzői voltak és a *diatonikus európai* népdalok területét fogták be, addig Janáček a morva területről származó keletre fekvő modális, asszimmetrikus ritmusú népdalokat kutatta. Kompozícióinak melodikája az északmorva népdal dallamvilágán alapszik és az azt tükröző beszéd lejtésének idézésén, imitálásán. Janáček legnagyobb zenei újítása a beszéd dallamvonalának a megfigyelése, rögzítése és annak megszólaltatása kompozícióiban. „*Ha valaki szól hozzám, inkább hallgatom hangjának lejtését, mint azt, amit valójában mond*” – vallotta. A népzeneire utaló sajátosságok Janáček műveiben továbbá az: *egyszólamú melódia, a monotematikus zenei anyag, az ismétlődő melódiák változatos interpretációja*.

Janáček zongorairodalma mennyiségileg szerényebb mint alkotómunkásságának további területei, de minőségben nem maradnak el azoktól. A zongora Janáček számára – hasonlóan Bartókhhoz – *gyakorlati hangszer*,

amelyet kompozíciós munkájának elengedhetetlen segédeszközeként használt. Hangsúlyozta mindenekelőtt „*a ritmikai pregnanciáját és a pedál különleges hangzásvarázsságát*”. A zongora hangzásának segítségével fedezte fel Janáček a *benyomást keltő* hangokat, ún. *pacit-hangokat*, amelyek a szerző szerint még akkor is hallhatóak, amikor már a billentyűket felengedték. Ezeket a felfedezéseket, újításokat alkalmazta Janáček a két *intim alkotói korszakában keletkezett* zongoraciklusában a *Po zaruštlém chodníčku (A benőtt ösvényen)* és a *V mlhách (Ködben)* címmel.

Magyarországon Dohnányi Ernő és Weiner Leó előadói produkcióin keresztül a pódiumról nevelt, *Kodály Zoltán* mindenekelőtt a kórusmozgalommal gazdagította a zenei életet, *Bartók Béla* kompozícióin keresztül szólta a tanulni vágyókhöz, *Varró Margit* pedagógiai tevékenységével emelkedett ki, fő eszméje a gyermekek *gondolkodásának formálása a zenei érzékenység fejlesztésével*.

A fentiekben felsorolt, kiemelt zenészegyéniségek tehát olyan alkotómunkásságba kezdtek, amely a népzene forrásaira épült. Kutatásaikkal és alkotásaikkal azt szándékozták bebizonyítani, hogy a népzene ugyanolyan értékes zenei anyagot képvisel mint a „klasszikus zenei alkotások”. Feltevésük szerint a tanulók a népdalokon keresztül könnyebben ismerik meg a zenei szerkesztés törvényeit. Ennek következtében olyan zenei anyag létrehozása lett a fő céljuk, amely segítségével a népdal a zenei nevelésben és a hangszeroktatásban egyaránt meghonosodhat. Közismert *Kodály* véleménye, mely szerint a nép művelése az igazi népi kultúra megismerésén keresztül vezet, a *hagyományt a jövő zenéjeként felhasználni*.

A pedagógiai folyamatban a figyelem mindenekelőtt arra irányult, hogy a gyermek a „muzsikálás” közben, függetlenül attól, hogy vokális vagy instrumentális zenei tevékenységről volt-e szó, mindenekelőtt alkotófantáziáját és játékosztönét élje ki. Ez egyrészt az alkalmazott pedagógiai módszertől, másrészt a felhasznált zenei anyagtól függött. Tehát olyan dallamok válogatása és alkalmazása a népzeneből, melyeket a gyermek már az óvodából, iskolából és az otthoni környezetből ismer.

A közönségnevelés, az ének - zenetanítás modernizációjának eszméjével a **hangszeres tanárok** nagy része is azonosult. Fő pedagógiai elvük, hogy a zenei nevelés egyes elemei közül mindenekelőtt a *hallás- és ritmusérzék* fejlesztését szükségeszerű előtérbe helyezni, amelyet a hangszer tanulást megelőzően kell elkezdni. A hangszerjáték oktatónak fő célja nem az egyes zenei elemek elszigetelt oktatása, de az átfogó „tudatos hallás”

képzése, a zeneoktatás auditív megközelítése, melyhez a népzene kiváló „eszköznek” vélték.

A hallásfejlesztésre alapozott tanítás gondolata nem volt új keletű. Bár kissé eltérő megközelítésben, de már a 19. században találkozunk a hallásfejlesztés fontosságát tárgyaló gondolatokkal, többek között Friedrich Wieck *Clavier und Gesang* (1853), vagy a kiváló Liszt tanítvány Lasar Ramann az *Erste Elementarstufe des Klavierspiels* (1870) című tanulmányaikban. E szerzők viszont nem tisztázták a felmerülő kérdéseket sem zenei, sem metodikai, sem technikai szempontból. Az első ilyen jellegű átfogó „úttörő munkát” Varró Margit kiváló magyar zongorapedagógus végezte el, amely a *Handbuch des Musikunterrichtes – A zenetanítás kézikönyve* (1969) című tanulmányában kapott helyet és amely 1929-ben átdolgozott változatban látott napvilágot *Der lebendige Klavierunterricht* címen. E mű jelentős hatást gyakorolt a hangszeroktatásra Európa-szerte. 1930-ban az Újság és az Ellenzék c. sajtók hasábjain a következő gondolatok olvashatók: „Zenepedagógus körökben a nemzetközi feltűnést keltett, fél évvel a megjelenése után a két legelőkelőbb német zenei főiskolán, a lipcsei konzervatóriumban és a berlini Klindworth-Scharwenka féle konzervatóriumban kötelező tankönyvnek vezették be (...).” *”Nagy magyar kultúrsiker, hogy a zene hazájában, zenepedagógiai művek túlermelésének vidékén, német professzorok magyar szerző munkáját ajánlják vezérfonalnak saját tanáraik és intézeteik részére.”*

Az elismerés a zenepedagógia szemléletének reformálásában keresendő, melyben Varró Margit összhangba helyezte a hallást, látást, mozgást, képzelőerőt és az értelmet. Tehát nemcsak zongoratanár volt, de sokoldalú zenei nevelő. Véleménye szerint: „A zongoratanítás elsősorban zenetanítás, a technikai készségek elsajátításának együtt kell haladni a zenei hallás és a zenei intellektus fejlesztésével (...) Az első hetekben hallás alapján tanítunk. A hallásfejlesztés alapja a gyermekdal és a népdal legyen.”

Varró Margit munkássága, pedagógiai eszméje jelentős hatással volt Bartókra is. Bartók sokat konzultált Varró Margittal. E szakmai beszélgetések jelentős eredménye mindenekelőtt a Mikrokozmosz hat kötete, amely mára az egyik legjelentősebb, legnépszerűbb pedagógiai művé vált – szinte világszerte. A közös tanácskozásokról Bartók így vélekedett: „Nagy hasznát láttam Varró Margit kritikai megjegyzéseinek, amelyeket régi és annak idején annyira kifogásolt zongoraiskoláimmal kapcsolatban tett. Nálam volt zongoraiskolám egy példányát Varróhé

*széljegyzeteivel, a Mikrokozmosz jó néhány száma ezeknek a megjegyzéseknek figyelembevételével készült.*“

Bartók nagyon fontosnak tartotta, hogy a zenélni tanuló gyerekek saját népük zenéjén kívül más népek zenéjét is megismerjék. Pedagógiai célú műveiben magyar, szlovák, román, bolgár, arab népdalokat egyaránt feldolgozott. E munkájával a saját és a más népek iránti szeretetét, tiszteletét fejezte ki. A szerző szavait idézve: „(...) mindig úgy éreztem, hogy kivált a kezdők számára rendelkezésre álló anyagnak nincs valódi zenei értéke, igen kevés mű kivételével-ilyenek például Bach legkönnyebb darabjai és Schumann Jugendalbuma: Úgy gondoltam, ez kevés, ezért több mint harminc évvel ezelőtt magam is megpróbálkoztam könnyű zongoradarabok írásával. Abban az időben a lehető legjobb megoldás népi dallamok felhasználása volt. Népi dallamoknak általánosságban nagy a zenei értéke (...).

A különböző népek zenéinek jellegzetes dallamvilága, ritmikája és jellegzetes alapelvei nemcsak az eredeti népdalokat feldolgozó instruktív műveiben, de elválaszthatatlanul sajátos stílusától szinte egész életművében jelen van. Megközelítőleg minden harmadik Bartók kompozíció tartalmaz népdalfeldolgozást, vagy legalább népdal témájú motívumot, tételt. Frank Oszkár szavait idézve: „Bartók sok művében vegyülnek egymással a különböző népek zenéjének ritmikai és melodikai fordulatai, nem egy művében nyilvánvaló a szándék, hogy ily módon juttassa kifejezésre a népek testvérré válásának gondolatát.”

A Mikrokozmosz fő pedagógiai vívmánya, hogy Bartók a zongoratechnika fejlesztésével párhuzamosan, fokról fokra ismerteti meg a tanulót a zene legfontosabb „építőköveivel”, saját stílusának dallami, ritmikai, harmóniai „eszköztárával”, a zenei kifejezés számtalan lehetőségével. Mindez a *népzene* „nyelvén”, illetve a *népzene szellemében történik*.

Bartók - hasonlóan Varró Margithoz - a hangszeroktatást egyben zenei nevelésként is kezelte, melyhez különböző kreatív zenei tevékenységeket ajánlott. A Mikrokozmosz előszavában a pedagógusok és tanulók figyelmét felhívta a négykezes játék, a lapróljátszás, a transzponálás, a rögtönzés fontosságára. Mindenekelőtt viszont az éneklés szerepét emelte ki. „Minden hangszertanításnak tulajdonképpen a tanulók énekelteséből kellene kiindulnia. Ha ez így történik, akkor semmi különös nehézséget nem okoz ilyen ének-zongora számok betanulása” – olvashatjuk a Mikrokozmosz előszavában. E pedagógiai megközelítést alátámasztva a szerző a tárgyalt zongoraciklusba négy zongoradarabot énekszólammal is besorolt. Bartók elképzelése alapján a hangszeres játék oktatásában a vokális előadásmód az új zenei ismeretek eszközeként alkalmazható. A zongorajáték hagyományos

oktatásának egyik lehetséges változata tehát, összekapcsolni az *ének* és a *hangszerjáték* szerepét. A vokális elemek a zongorajátékot kiegészítik, segédeszközt képeznek a hangszerjátékot alkalmazó módszerben.

A népzenei tartalmú instruktív művek szerepe a képességfejlesztésben zenetudományi illetve zenepedagógiai szempontból.

A népzenei idéző pedagógiai célú művek alkalmazásával a hangszeroktatásban változatos alkotói folyamatot valósíthatunk meg. A hangszeroktatás – individuális illetve kiscsoportos jellegénél fogva – lehetővé teszi az individuális feladatok mellett a különböző „kiscsoportos” zenés interpretációs tevékenységek alkalmazását. A zenés tevékenységek megvalósulhatnak *vokális, vokáli-interpretációs, instrumentális reprodukciók* formájában. Ez gyakorlati szempontból annyit jelent, hogy a kreatív hangszeroktatáshoz énekes, ének – hangszeres, ritmikus mozgásos reprodukciót, kamarajátékot egyaránt alkalmazhatunk. A hangszeroktatás folyamatában előnyös az a pedagógiai megközelítés, mely szerint a tanulók olyan zenei anyaggal kezdjék a hangszerjáték tanulását, amelyet ismernek és énekelni tudnak.

A népzenei idéző instruktív művekre épülő hangszeroktatási órák pozitívuma mindenekelőtt a „halláspszichológiai” megközelítésben keresendő.

Összefoglalva: Az akusztikus elemeket alkalmazó hangszeroktatásban a diákoknak a vokális és az instrumentális teljesítmény együttes alkalmazásának következtében fokozott alkalmazkodóképességre, megfigyelőképességre van szükségük. Ez a folyamat mindenekelőtt a koncentrációfejlesztéshez járul hozzá. Az akusztikus hangszeroktatás segítségével olyan alternatív módszer valósul meg, amelyben a *zenei képességek fejlesztése, a zenei- és a technikai készségek képzése*, valamint az *improvizációs* elemek összekapcsolása együttesen kap szerepet. Ily módon a *hangszertanulás és hangszeroktatás polarizálódása* csökken, vagyis a *hallás és a hallásképzési utáni játék* valamint a *vizuális játék* közelebb kerülnek egymáshoz és így jelentős mértékben háttérbe szorítható az öncélú mechanikus játékmód.

A különböző kiegészítő zenés interpretációs tevékenységek elsősorban a diákok ritmikai és hallás érzékét támogatják, kiegészítik és gazdagítják a *vokális-instrumentális* összhangzást és egyben biztosítják az *együttműködés* élményét, az élményszerű ismeretszerzést. Az énekkel színesített zongorajáték, a négykezes zongorajáték, valamint a ritmikai hangszerek alkalmazása gazdag összhangzást biztosít, az élményszerű ismeretek, tapasztalatok szerzését teszi lehetővé, a zenei képességek kreatív módon történő fejlesztését, fejlődését.