

Seminar *Kodály moves to Maribor* – poučevanje glasbe po metodi Zoltána Kodálya

Seminar *Kodály moves to Maribor* –
Teaching Music with the Kodály Method

Rebeka Glasenčnik

rebeka.glasencnik@gmail.com

Dr. Jerneja Žnidaršič

Univerza v Mariboru, Pedagoška fakulteta,
Koroška cesta 160, 2000 Maribor

jerneja.znidarsic@um.si

Izvleček

V prispevku je opisano poučevanje glasbe po metodi Zoltána Kodálya, predstavljeno na seminarju *Kodály moves to Maribor* na Pedagoški fakulteti Maribor leta 2019.

Opisani so konkretni učni primeri s seminarskim gradivom s poudarkom na razvoju intonacije, melodičnega, harmoničnega in ritmičnega posluha, slušnega in analitičnega zaznavanja, motoričnih spretnosti, bralne sposobnosti in dojemljivosti za matematične koncepte. Udeleženci seminarja so bili z vsebino, oblikami in metodami dela zadovoljni.

Ključne besede: glasbena vzgoja, metoda poučevanja oziroma koncept Zoltána Kodálya

Abstract

The article describes the music education method developed by Zoltán Kodály, introduced at the seminar *Kodály Moves to Maribor*, which took place at the Faculty of Education, University of Maribor, in 2019. The description includes specific learning examples with the material from the seminar, with an emphasis on the development of intonation, melodic, harmonic and rhythmic tone, hearing and analytic perception, motoric skills, reading abilities and perceptiveness for mathematical concepts. Seminar attendees were satisfied with the content, forms and methods of work.

Keywords: music education, Zoltán Kodály's teaching method or concept

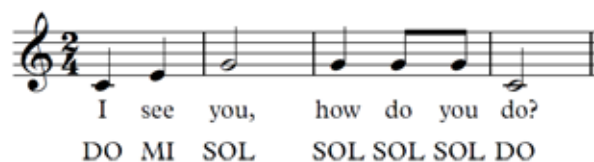
Uvod

»Samo najboljše je dovolj dobro za otroka,« (e-vir OAKE) so besede Zoltána Kodálya, madžarskega skladatelja, etnomuzikologa in pionirskega pedagoga. Njegova metoda poučevanja glasbe je bila leta 2016 s strani UNESCO razglašena za nesnovno kulturno dediščino in marca lani smo jo imeli priložnost spoznati tudi udeleženci seminarja z naslovom »Kodály moves to Maribor«, ki se je odvijal med 15. in 16. marcem 2019 na Pedagoški fakulteti v Mariboru. Seminar je bil organiziran na pobudo Ballasijevega Inštituta – Kulturnega centra Veleposlaništva Madžarske, ki se je leta 2016 odprl tudi v Ljubljani. Od takrat organizirajo različne seminarje, saj so ugotovili, da je metodologija poučevanja glasbe zanimiva in aktualna tema. Na seminarju, ki ga je koordinirala Jerneja Žnidaršič, sta predavali Sarolta Platthy, ki zadnjih 35 let predava in vodi delavnice na različnih polletnih Kodályevih seminarjih po vsem svetu, ter koncertna pianistka in avtorica metode so-sistem (So-system, madžarsko SZO sistem) Orsolya Szabo. Seminar je bil zasnovan tako, da smo udeležence prek glasbenih dejavnosti spoznavale metodo Zoltána Kodálya ter prejele praktične napotke za njeno uspešno uporabo.

Seznanjanje z relativno solmizacijo

Ker je izobraževanje temeljilo na petju in predvsem praktičnem delu, smo ga začeli s starim Praetoriusovim kanonom *Viva la musica*, ki je znan po vsem svetu. Sarolta nam ga je enkrat zapela, nato smo ga odpeli skupaj. Zatem je uvedla dvoglasje tako, da je najprej sama pela drugi glas in šele nato udeležence razdelila v dve in kasneje še v tri skupine. Povedala nam je, da je na takšen način Kodály uvažal dvoglasje v razredu. Začetni pesmi je sledilo spoznavanje udeleženk, nato pa smo se posvetili prvi vaji, ki jo, po Saroltinih besedah, lahko uporabimo tako v vrtcih kot tudi v osnovnih šolah. Gre za tako imenovano individualno petje po trozvokih. Učitelj pristopi do učenca, mu zapoje kratek melodični motiv, učenec pa ga ponovi. Vaja je sestavljena iz dveh motivov (gl. sliko 1): prvi motiv sestavlja fraza »I see you« (oziroma DO – MI – SOL), drugi motiv pa »How

do you do?« (oziroma SOL – SOL – SOL – DO). Ko nam je Sarolta ponazarjala vajo, je pri vsaki udeleženci vajo začela na drugem tonu. Pojasnila je, da intonacijo prilagodi posamezni udeleženci, h kateri pristopi, kakor naj bi tudi učitelj prilagajal intonacijo vsakemu posameznemu učencu. Zelo pomembno je, da učenec natančno imitira ton in motiv.



Slika 1: Vaja za individualno petje po trozvokih

Že v okviru prve vaje smo se pogovorili o dveh vrstah solmizacije, ki ju poznamo: o absolutni in relativni solmizaciji. V Sloveniji uporabljamo absolutno solmizacijo, medtem ko Kodályev sistem temelji na relativni solmizaciji. Kakšna je razlika med njima? Pri absolutni solmizaciji zlog DO vedno ponazarja ton C, medtem ko pri relativni solmizaciji zlog DO ponazarja osnovni ton tonalitete, v kateri smo. Pri omenjeni vaji to pomeni, da ne glede na to, na katerem tonu učiteljica začne motiv, lahko vedno zapoje s solmizacijo (torej DO – MI – SOL) in bo to pomenilo enak melodični vzorec. Za učence je to lažje, saj je katerikoli začetni ton potem zanje DO, ne glede na dejansko zvoneči ton.

Življenje Zoltána Kodálya in zasnova njegove metode

Da bi bolje spoznali ozadje Kodályeve metode, nam je Sarolta na kratko orisala njegov življenjepis in kako je zasnoval idejo metode.

Zoltán Kodály se je rodil leta 1882, umrl pa leta 1967. Bil je madžarski skladatelj, etnomuzikolog in učitelj. V začetku 20. stoletja je spoznal, da so madžarske ljudske pesmi v materinščini med ljudmi že skoraj izginile. S prijateljem Bélo Bartókom sta se odločila, da

Zoltán Kodály je bil madžarski skladatelj, etnomuzikolog in učitelj. V začetku 20. stoletja je spoznal, da so madžarske ljudske pesmi v materinščini med ljudmi že skoraj izgubile. S prijateljem Bélo Bartókom sta se odločila, da zbereta in ohranita te pesmi, te zaklade, ter jih vrneta madžarskemu narodu v obliki priredb in s klavirsko spremljavo.

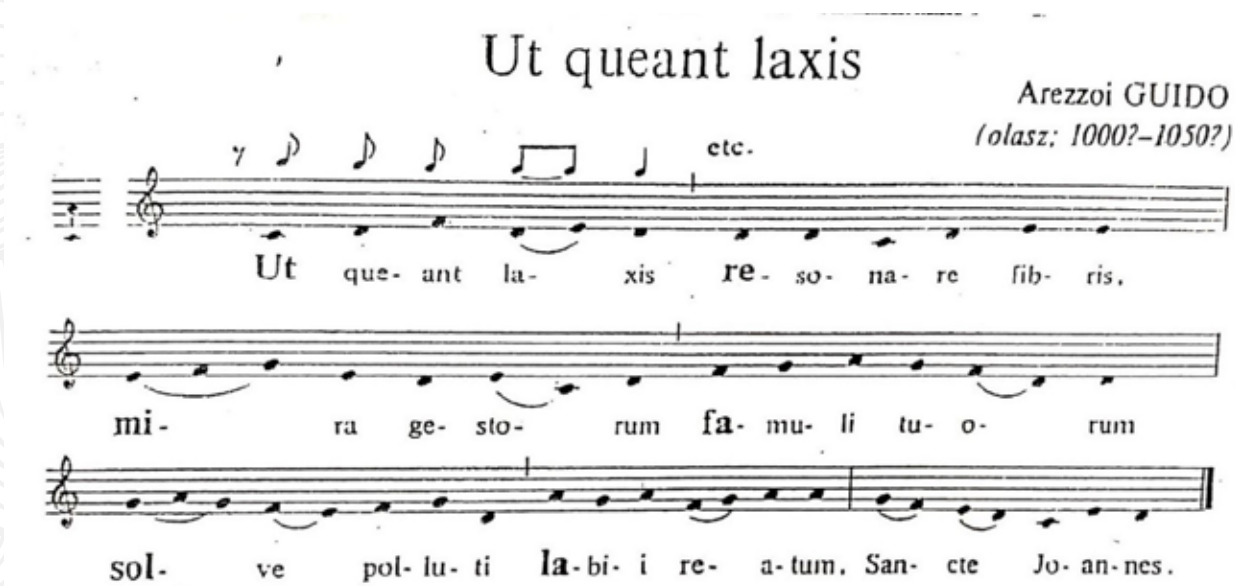
zbereta in ohranita te pesmi, te zaklade, ter jih vrneta nazaj lastnikom, madžarskemu narodu. Kar nekaj let sta potovala po vasicah in poslušala starejše ljudi, kako prepevajo ljudske pesmi. Zbirala in snemala sta jih s pomočjo fonografa in jih tako zbrala več kot 100.000. Ko sta končala, se je Kodály vrnil na Akademijo znanosti, kjer je delal kot etnomuzikolog, in začel notografirati pesmi s posnetkov. Ko je bilo njegovo delo končano, je Akademija znanosti izdala šest obsežnih knjig z glasbo maternega jezika madžarskega ljudstva. Pesmi so bile razdeljene po kategorijah: otroške pesmi, pesmi za igro, uspavanke, vojaške pesmi, pivske pesmi, plesne pesmi, ljubezenske pesmi in tako naprej, skupno več kot 150.000 pesmi. S tem sta opravila polovico svojega dela, pesmi sta zbrala in ohranila. Njun naslednji korak je bil, da jih vrneta ljudem, da jim pomagata najti njihove korenine. Tako se je Kodály odločil, da

začne skladati priredbe, ki bodo temeljile na madžarski ljudski glasbi. Najprej sta z Bartókom uredila knjigo *20 madžarskih ljudskih pesmi za glas in klavir*. Polovico pesmi je priredil Kodály, polovico Bartók, in vsak od njiju je v tej zbirki pustil svoj pečat, saj lahko opazimo, da se njune kompozicije precej razlikujejo. Vseeno pa je bilo pri teh pesmih pomembno, da sta poskrbela za dobro klavirsko spremljavo in način, kako pesmi predstaviti ljudem. Požela sta velik uspeh, ljudje so dobro sprejeli te pesmi in njihove priredbe. Kodály je sprva mislil, da je s tem njegovo delo dokončano, ni pa pomislil, da se je šele komaj začelo. Z Bartókom sta se odločila, da bosta skladala orkestralna dela, ki bodo prav tako temeljila na madžarskih ljudskih pesmih. Nekje v začetku dvajsetih let sta priredila koncert, na katerega je prišlo občinstvo srednjega razreda s abonmajskimi vstopnicami. Ob poslušanju njune glasbe so se spraševali, kaj je ta »tuja« glasba, saj so pričakovali bolj klasična dela – Haydna, Mozarta ...,

kar je Kodály ujezilo in razočaralo. Takrat se je odločil, da bo izobrazil svoje občinstvo in rojakom pomagal ozavestiti njihove lastne korenine, jih seznanil z njihovo dediščino in jih navdušil nad glasbo kot maternim jezikom (poudarjal je namreč, da je ljudska glasba materni jezik, zaradi česar bi moralo glasbeno izobraževanje temeljiti prav na tej ljudski glasbi). Na podlagi spoznanja, da obstaja potreba po novem načinu izobraževanja, se je vedno bolj nagibal k pedagoškemu delovanju kljub prvotnim težnjam, da bi bil skladatelj.

Seznanitev Kodályja z relativno solmizacijo

Zoltán Kodály sprva ni bil učitelj, sploh pa ne osnovnošolski učitelj. Bil je skladatelj, in menil je, da njegova dolžnost ni učiti učitelje, kako poučevati. Tem bi rekel: »Veliko pojte, poučujte dobro glasbo, začnite čim prej, uživajte v glasbi ...« Ampak kako? Vedel je, da je treba otroke naučiti, vendar se je postavilo vprašanje, kdo jih bo naučil. Kdo bo izobrazil učitelje? Ugotovil je, da ni treba ustvarjati nečesa novega, saj je na svetu veliko držav, ki imajo odlično glasbeno izobraževanje, zato je bolje le poiskati in zbrati njihove dobre metode, dobre didaktične pristope. Zato je Kodály odšel na Univerzo v Oxfordu in se udeležil različnih predavanj ter delavnic in opazoval njihove metode poučevanja. Tam je poslušal tudi zbor, v katerem so prepevali tako otroci kot odrasli. Slišal je, da zelo lepo pojejo tudi precej zahtevne pesmi, in začelo ga je zanimati, kako jih je to mogoče naučiti. V njihovih notnih zapisih je nato opazil običajne note, pod katerimi je bilo latinsko besedilo, nad njimi pa še z manjšimi črkami nakazana relativna solmizacija. V Angliji je bila izredno razširjena, kar ga je spodbudilo, da je raziskal njen izvor. Izvedel je, da relativna solmizacija izhaja iz Himne v čast sv. Janezu (Ut queant laxis), ki jo je napisal Guido Areški (gl. sliko 2), italijanski menih, učitelj glasbe v samostanu. Guido je delal z otroki, pri čemer se je zavedal, da učenci nimajo dobro razvitih glasbenih bralnih sposobnosti, zato se je odločil, da ustvari nekaj novega. Napisal je omenjeno himno, pri kateri je prvi zlog vsakega verza pomenil naslednji ton, in sicer: UT, RE, MI, FA, SOL, LA. Tako je iznašel imena šestih solmizacijskih zlogov. V 17. stoletju so zlog UT zaradi težke



Slika 2: Himna Gvida Areškega – Ut queant laxis (prir. po Szönyi, 1973, str. 18)

izgovorjave in slabe spevnosti spremenili v DO in dodali še zlog za sedmo lestvično stopnjo, SI (začetnici besedne zveze Sancte Ioannes). Kasneje so SI preimenovali v TI (pri zvišanih tonih se SOL namreč izgovori SI in bi brez preimenovanja prišlo do zamenjav). Po metodi odmeva smo se tudi udeleženske seminarja naučile *Himno sv. Janeza*. Čeprav smo pred seboj že imele note, nas je Sarmolta opozorila, da pri učenju po metodi odmeva učenci pred seboj ne smejo imeti not z besedilom, temveč naj se učijo le s poslušanjem. Na tak način si pesem lahko zapomnijo v dobrih 10 minutah. Naslednji korak je bil, da smo udeleženske vsak prvi ton nove fraze nakazale s fonomimiko, saj tako dobimo občutek, kje so posamezni toni postavljeni.

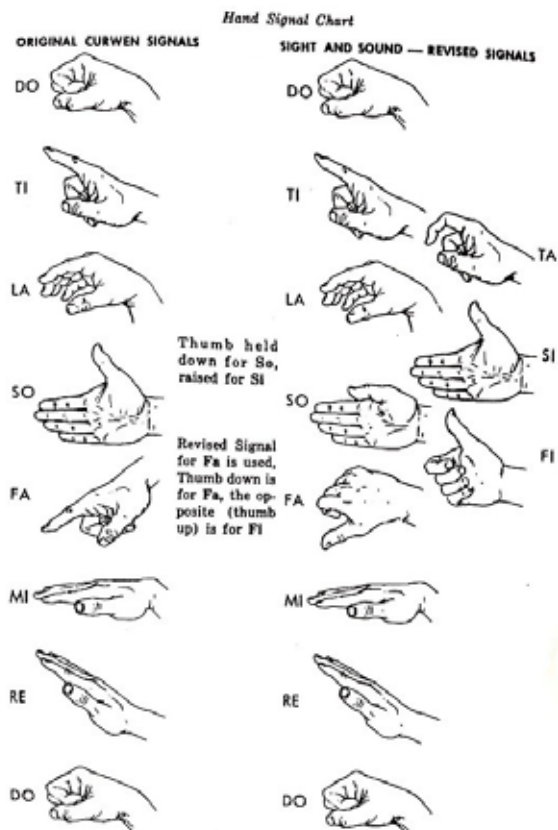
Fonomimika in ritmični zlogi

Kodályu je bila fonomimika v veliko pomoč pri učenju solmizacije. Izoblikoval jo je že angleški pedagog John S. Curwen, Kodály pa je dodal nekaj znakov. Za zvišane in znižane tone je namreč uporabljal drugačne

gibe (gl. sliko 3). To je pomenilo, da je zvišanemu zlogu FA dodal FI in zvišanemu zlogu SOL SI; znižanemu zlogu TI pa TA. To učencem pomaga, da si lažje predstavljajo, kako poteka melodija, saj Kodályevi gibi bolj nazorno prikazujejo majhne intervale – poltone.

Pri branju ritma si je Kodály pomagal z metodo, ki jo je izoblikoval francoski glasbeni teoretik in učitelj Émile Joseph Chevé. Za četrtniko je uporabil zlog TA, za osminko zlog TI, za šestnajstinke zloge TI – RI – TI – RI in za četrtniko s piko zlog TAI (gl. sliko 4).

Jenő Ádám, madžarski glasbeni učitelj in Kodályev prijatelj, je leta 1944 napisal prvo metodološko knjigo z naslovom *Módszeres énektanítás a relatív szolmizáció alapján Systematic Singing Teaching Based on the Tonic Sol-fa* (Ádám, 1944). Ta knjiga je temeljila na relativni solmizaciji, na uporabi fonomimike Johna S. Curwena, na uporabi ritmičnih zlogov za branje ritma Émila Josepha Chevéja. Leta 1948 je komunistični sistem zapovedal uničiti vse Ádámove knjige, saj so bile ponekod ob pesmicah tudi slike cerkva, ki so bile sporne. Zaradi



Slika 3: Fonomimika Johna S. Curwena (levo) in Zoltána Kodályja (desno;seminarsko gradivo)

tega so bili učitelji glasbe naprošeni, naj napišejo nove učbenike. Ker so vsi delali po isti metodi, so nastale podobne knjige, le da so izvzeli sporne ilustracije. Od leta 1950 vsi učitelji v osnovnih šolah na Madžarskem uporabljajo Kodályjevo metodo.

Metoda oziroma koncept Zoltána Kodályja

Kodályjeva metoda oziroma koncept je poseben pristop k izobraževanju, ki ga je razvil Zoltán Kodály. Je filozofija izobraževanja in koncept poučevanja; obširen program za urjenje osnovnih glasbenih veščin ter za poučevanje branja in pisanja glasbe; integracija mnogih najboljših idej, tehnik in pristopov h glasbenemu izobraževanju ter pristop k poučevanju, ki temelji na izkušnjah. Sarolta nam je predstavila nekaj ključnih misli njegovega glasbenega izobraževanja.



Slika 4: Ritmični zlogi za branje ritma

Njegova temeljna ideja je bila, da mora vloga glasbe v izobraževanju na Madžarskem imeti enako pomembno mesto, kot ga je imela v antični Grčiji. Dejal je: »*Naj glasba pripada vsakomur!*« (e-vir Liszt Academy Kodály Institute). Nima namreč vsak denarja, da si lahko kupi drag instrument; nima vsak talenta, da lahko igra instrument; vsak pa ima človeški glas in vsak lahko poje. In tako se je izoblikovala glavna točka, temelj ali, kot je sam dejal, esenca njegovega koncepta – človeški glas in petje kot glavna dejavnost.

Kodály je začel razvijati osnovna načela svoje metode. Dejal je, da moramo v glasbeni vzgoji prehajati od matrne glasbe (ljudska glasba kot materni jezik) do umetniške glasbe. Bistvo njegovega glasbenega izobraževanja je v nikoli končanem procesu, ki poteka vse do visoke univerzitetne izobrazbe. Pri tem je ključno, da se obravnava le kakovostna, dobra glasba. »*Samo najboljše je dovolj dobro za otroke,*« (prir. po e-vir OAKE) je dejal Kodály. Ni pomembno, če otroci in odrasli poslušajo kakšne druge zvrsti glasbe, a v šoli je pomembno, da se osredotočimo na kakovostno in dobro glasbo.

O petju je zapisal: »*Najprej bi se morali naučiti imeti radi glasbo kot človeški zvok in izkušnjo, ki bogati življenje. /.../ Če samo pogosto pojemo, nam to da globoko izkušnjo sreče v glasbi. Z lastnimi glasbenimi dejavnostmi se učimo utripa, ritma in oblike melodije. Doživeto veselje pomaga pri učenju instrumentov.*« (e-vir OAKE) Poudarjal je, da je za otroka najbolje, če se nauči osnove branja glasbe, še preden se loti težavnega dela učenja tehnike instrumenta, oziroma da bi moralo učenje s petjem nastopiti pred učenjem instrumenta. Sarolta nam je pojasnila, da imajo na Madžarskem glasbene šole tudi tako zasnovane. Ko se namreč pet ali šest let star otrok (ali njegovi starši) odloči, da se bo učil instrument, mora eno leto v glasbeni šoli obiskovati ure, pri katerih spozna osnove glasbenega branja in pisanja ter poje madžarske otroške

pesmi, in se lahko šele po enem letu začne učiti želeni inštrument.

Kodály je poudarjal, da je ljudska glasba materni jezik. Dejal je: *»Ljudska glasba je glasba naroda. Ni boljšega gradiva za petje, kot so pesmi in igre, ki so jih stoletja uporabljali otroci.«* (ib.) Zavedal se je, da ima ljudska glasba vse osnovne značilnosti, ki so potrebne za učenje glasbenih temeljev in za razvoj ljubezni do glasbe, ki naj bi trajala vse življenje. Opisoval jo je kot popoln most, ki vodi – in hodi z roko v roki z – umetniško glasbo (ib.). Tudi sam je v svoja skladateljska dela vnašal elemente madžarske ljudske glasbe. Pojasnil je, da *»kompozicije vsake države, če so izvirne, temeljijo na pesmih njenega naroda. Zato je treba ljudske pesmi peti, opazovati in preučevati«* (ib.). Sarolta je pri tem poudarila, da otroci v prvih štirih razredih osnovne šole (od 6 do 10 let) v 80 % obravnavajo madžarsko ljudsko glasbo. K temu je veliko pripomogel Kodály s svojim zbiranjem pesmi, saj so učitelji imeli vse ljudske pesmi zbrane na enem mestu in so lažje izbirali, kaj bodo učili svoje učence, kaj je primerno zanje, kakšno glasbeno analizo lahko učijo s posamezno skladbo in tako naprej. Učitelji, ki so delali po tej metodi, so med pesmimi lahko našli takšne, ki so primerne za učence vseh starosti.

Za Kodályja je bilo zelo pomembno zgodnje glasbeno izobraževanje oziroma načelo čim prej, tem bolje. Začne se že pri dojenčkih, ko se z njimi pogovarjamo in jim pojemo pesmice. Na nekem predavanju, ki ga je imel v New Yorku, ga je udeleženka vprašala, kdaj je po njegovem pravi čas, da začneš z glasbeno izobrazbo pri otroku. Kodály ji je z nasmeškom na obrazu odgovoril, da devet mesecev pred rojstvom. S tem je želel povedati, da otrok zaznava, kaj se dogaja okrog njega, kakšno glasbo mama posluša in podobno. Zato je zelo pomembno, kakšno glasbo poješ svojemu otroku.

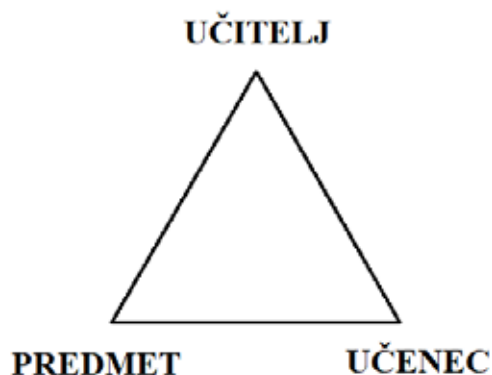
»Učite glasbo in petje v šoli na tak način, da ni mučenja, ampak radost za učenca, vcepite mu žejo po odlični glasbi, žejo, ki bo trajala vse življenje ... Če se otrok vsaj enkrat ne napoji v življenje dajajočem potoku glasbe med najbolj dovzetnim obdobjem – med šestim in šestnajstim letom –, mu ta kasneje ne bo nič kaj koristil. Pogosto lahko ena sama izkušnja odpre mlado dušo glasbi za vse življenje. Te izkušnje ne smemo prepustiti naključju, dolžnost šole je, da jo priskrbi.« (prir. po Bónis, 1974: 120) Da bi vedeli, zakaj je Kodály napisal te besede, moramo vedeti,

kakšno je bilo glasbeno izobraževanje na Madžarskem okoli leta 1930. Sarolta je pojasnila, da se je na Madžarskem zaradi Habsburške monarhije poznal velik nemški vpliv tudi pri glasbenem izobraževanju. Delo učiteljev je bilo pod nemškim vplivom, torej je temeljilo na nemškem teoretičnem glasbenem izobraževanju. Večina njihovih pesmi je bila v durovskih tonalitetah, otrok pa niso spodbujali k petju ljudskih pesmi, ampak so jih učili didaktično sestavljene otroške pesmi, ki so bile napisane za glasbene učbenike. Učenje novih intervalov je potekalo tako, da so učencem na primer povedali, da se bodo učili veliko sekundo, in so jim jo zaigrali, nato pa so jo učenci zapeli. Takšen pristop po Kodályevi metodi ni ustrezen. Tako smo za prvo vajo vokalno izvajali durov trozvok, ne da bi karkoli vedeli o tonih DO – MI – SO ali o durovem trozvoku. To je le eden izmed primerov izkustvenega izobraževanja, na katerem temelji Kodályeva metoda. Učence naučimo oziroma skupaj z njimi zapojemo ljudske pesmi in šele nato analiziramo posamezno skladbo, poiščemo njene glasbene značilnosti, se vprašamo, kakšni so glasbeni elementi, v kateri tonaliteti je napisana, kakšen je ritem ... Omogočiti jim moramo izkušnjo in potem izhajati iz te izkušnje.

Za to metodo je zelo pomembno zaznavanje in občutenje glasbe prek petja in poslušanja v mislih (*angl. inner ear*), pri čemer je Kodály trdil, da je solfeggio najboljše orodje za urjenje notranjega petja (petje v mislih) in notranjega sluha (notranje slišanje). Prav tako je nepogrešljiva pomoč pri gradnji vseh glasbenih veščin: petje prima vista, narek, urjenje

Kodályeva metoda je filozofija izobraževanja in koncept poučevanja; obširen program za urjenje osnovnih glasbenih veščin ter za poučevanje branja in pisanja glasbe; integracija mnogih najboljših idej, tehnik in pristopov h glasbenemu izobraževanju ter pristop k poučevanju, ki temelji na izkušnjah.

Njegova temeljna ideja je bila, da mora vloga glasbe v izobraževanju na Madžarskem imeti enako pomembno mesto, kot ga je imela v antični Grčiji. Dejal je: **»Naj glasba pripada vsakomur!«**



Slika 5: Trikotnik, ki prikazuje odnos učitelj – učenec – predmet (prir. po Bárdos v Gách, 2019)

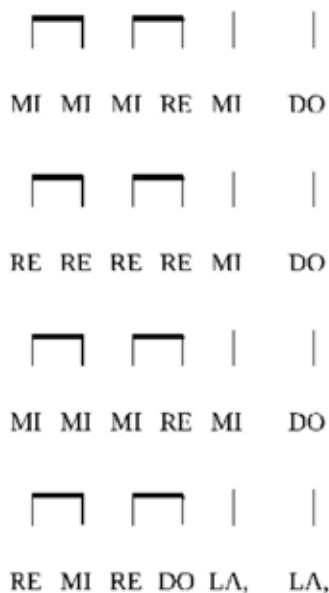
ušesa, poslušanje posameznih glasov, poslušanje in petje harmonij, dojetje oblike in razvoj spomina. Njegov koncept je naklonjen uporabi premičnega sistema DO, relativne solmizacije, kot orodja za učenje glasbene pismenosti. Za zgodnje učenje otrok je Kodály predlagal uporabo pentatonike, predvsem zaradi njene pogostosti v ljudski glasbi. Uporabo solmizacije pri svoji metodi je pojasnil z besedami: »Zaporedja zlogov se da lažje in bolj zanesljivo zapomniti kot črke. Poleg tega zlog kaže na tonalno funkcijo, in ko si zapomnimo neki interval, razvijamo svoj občutek tonalne funkcije. Velikokrat vidimo, da je petje bolj točno v državah in šolah, kjer vadijo solmizacijo.« (ib.)

Podobno kot Kodály je razmišljal tudi madžarski skladatelj Lajos Bárdos, ki je odnos učitelja do učenca in do predmeta ponazoril s trikotnikom. Na vrhu trikotnika je učitelj, desno učenec in levo predmet, ki ga učitelj poučuje. Če ima učitelj rad učenca in predmet, ki ga poučuje, potem bo tudi učenec imel rad učitelja in ta predmet.

Ogled primera učne ure v 1. razredu madžarske osnovne šole

Da bi lažje razumeli, kako Kodályjevo metodo uporabljati v razredu, smo si ogledali 15-minutni posnetek učne ure s šest in sedem let starimi učenci 1. razreda madžarske osnovne šole, ki je bil posnet v Budimpešti

enkrat v osemdesetih letih. Ugotovili smo, da ti učenci poznajo veliko madžarskih otroških pesmic, poznajo solmizacijo, pouk pa temelji na izkušnji, saj veliko pojejo. S pomočjo pesmic se učijo ritma, melodije ... Zanimivo je bilo, da je učiteljica v 15 minutah učne ure, ki smo si jih ogledali, uporabila 10 različnih pesmic oziroma dejavnosti, ki so vključevale igre z glasbenim vprašanjem in odgovorom, različne ljudske pesmi, branje in izvajanje ritma, branje ritma na kartončkih, izvajanje ritma po spominu in tako naprej. Sarolta nas je opozorila, da je zelo pomembno, da hitro prehajaš od ene dejavnosti k drugi, saj tako obdržiš koncentracijo otrok, ki je zelo kratka. Pri petju melodije si učenci pomagajo z nakazovanjem fonomimike, da dobijo občutek, kje je posamezni ton. Otroci tone in tudi intervale spoznavajo v določenem zaporedju. Najprej spoznajo SO – MI, saj se v madžarski ljudski pesmi pojavlja zelo pogosto. Zatem pojejo SO – LA – SO – MI in šele nato SO – MI – RE – DO. Na posnetku smo lahko videli, na kakšen način je učiteljica uvedla nov ton, ki ga učenci še niso poznali. Toni, ki smo jih slišali na posnetku, so bili: LA, SO, MI, RE, DO. Učiteljica je s pomočjo že znanih tonov učenca začela pripravljati na nizek LA, osnovni ton pripadajočega mola, tako, da je oblikovala motive iz že znanih tonov in na koncu zadnjega motiva dodala nov ton (gl. sliko 6).



Slika 6: Priprava na nizek LA

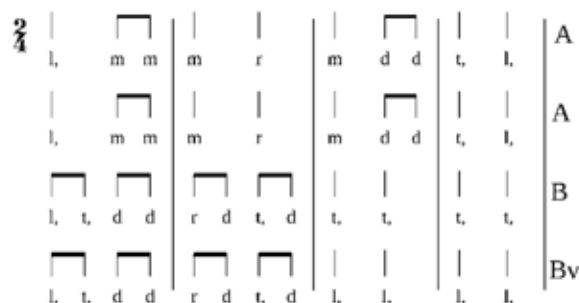
Sarolta nam je pojasnila, da pri postopku lahko govorimo o treh P-jih: pripravi (*angl. preparation*), prezentaciji (*angl. presentation*) in praksi oziroma vaji (*angl. practice*). Pri **pripravi** učence po posluhu uči pesmice, ki jih oblikuješ v igro (ti poješ, oni zbrano poslušajo in nato imitirajo). Pri tem učence spodbujaš, da pojejo z besedilom in da uživajo v petju lepih pesmic. Pri tem koraku uvedeš nekaj novega z nečim že znanim (razne igre, pesmice in tako naprej), v našem primeru nizek ton LA. Sledi naslednji korak: **prezentacija**. O njej govorimo, ko učencem predstavimo nekaj novega, nekaj, česar še ne poznajo. Po njihovi izkušnji (iz priprave) na primer povemo, kako se imenuje tisti nizki ton, ki smo ga zapeli, in kako ga zapišemo (v prejšnjem koraku so ga učenci le zapeli v pesmici ali melodični vaji, zdaj pa ga poimenujemo in zapišemo). Sledi še tretji korak: **praksa**. Za prakso gre, ko vadimo novo snov. V našem primeru po tem, ko se naučimo zapeti nizki LA, z učenci vadimo petje tega tona tako, da ga poiščemo in zapojemo še v drugih pesmicah (da učenci vidijo, da je tudi v teh pesmicah prisoten isti ton), otroci pa zraven melodijo vedno nakazujejo s fonomimiko. Zatem jim lahko damo note neznanih (madžarskih) pesmic, ki prav tako vsebujejo nizki LA in ki jih nato pojejo sami.

Zelo pomembno je, da učimo pesmi, ki so primerne starosti otrok. Prav tako moramo paziti, da jih ne silimo peti prenizko ali previsoko. Starosti primeren obseg za pet ali šest let stare otroke je med d_1 in d_2 , kar pomeni, da pojejo nekje okrog tona a_1 . Pri tem omejenem obsegu pomeni, da je najnižji nizki LA lahko d_1 , ker so nižji toni za to starost otrok prenizki. Pri ritmu otroci poznajo prej omenjene ritmične zloge za branje ritma (gl. sliko 4). V okviru dejavnosti, ki smo si jih ogledali, so učenci razvijali ritem, melodijo, branje, poslušanje, pisanje, spomin ... in se pri tem vedno pomikali od znanega k neznanemu. Zaželeno je, da vse dejavnosti izvajamo pri vsaki uri.

Obravnava pesmi

Poročna pesem

Obravnavo nove pesmi smo si ogledali še s praktičnega vidika. Sarolta je pesem najprej izvedla na nevtralen zlog (lu) in nato še z besedilom. Sledil je pogovor o številu fraz in njihovi podobnosti. Ugotovili smo, da so fraze štiri in da si sledijo v zaporedju: A, A, B, BV. Naša naslednja naloga je bila, da še enkrat prisluhnemo njeni izvedbi, medtem pa si z dvema prstoma rahlo udarjamo ritem po dlani. V naslednjem koraku smo po spominu izvedli ritem na ritmične zloge za branje ritma, medtem ko smo ga s prstoma še vedno rahlo udarjali, Sarolta pa je med našo izvedbo ritem zapisovala na tablo. Povabila nas je, da zapojemo zadnja dva takta s solmizacijo, in skupaj smo ugotovili, da gre za ton LA. Podpisali smo ga pod zapisani ritem. Zaradi hitrejšega podpisovanja in zaradi praktičnosti smo zloge pisali z enojnimi črkami (prva črka vsakega zloga). Tone, ki ležijo pod spodnjim DO, vedno zapišemo z vejico desno spodaj ob zlogu; zgornji DO in tone nad njim pa z apostrofom desno zgoraj ob zlogu. Ko smo ugotovili, da je LA naš najnižji ton, smo s solmizacijo in nakazovanjem fonomimike zapeli tone, iz katerih je pesem sestavljena, torej LA, – TI, – DO – RE – MI. Glede na melodijo, ki smo jo spoznali, smo skušali ugotoviti, kateri toni so v 3. in 4. taktu 3. vrstice, in jih prav tako podpisali. Celotno pesem smo še enkrat zapeli na nevtralni zlog, pri čemer smo z roko nakazovali potek melodije¹. S fonomimiko smo nato ponazorili teh pet tonov, zatem pa celotno pesem



Slika 7: Primer tabelskega zapisa pesmi (seminarsko gradivo, priredila Rebeka Glasenčnik)

1 Takšen pristop je primeren za predšolsko stopnjo, saj otroci še ne poznajo solmizacije. Spodbujamo jih, da pojejo z besedilom in rišejo melodijo po zraku. V prvem razredu to že poteka načrtno: načrtni ritem, načrtna solmizacija in načrtna fonomimika.

zapeli še s solmizacijo, ki jo je Sarolta podpisala pod ritmični zapis.

V nadaljevanju smo si ogledali dva notna primera obravnavane pesmi. Prvi primer je bila priredba Béle Bartóka (*Round dance*), drugi primer pa priredba Zoltána Kodály (*A daughter's wedding*). Ugotovili smo, da je ta pesem sestavljena iz petih tonov in zato

lahko govorimo o pentatoniki, natančneje la-pentatoniki, ki se pogosto pojavlja v madžarskih ljudskih pesmih. Najprej je obe priredbi na klavir izvedla le Sarolta, nato pa smo ju zapeli še vsi skupaj. Pri tej pesmi (*Poročna pesem*; gl. sliko 7) smo lahko videli, da sta si frazi B in BV precej podobni. Otroci bi to poimenovali glasbeno vprašanje in odgovor, v klasični glasbi pa to poimenujemo »uvodna in zaključna fraza« (*angl. opening and closing phrase*). Torej je ta pesem lahko tudi nekakšna priprava za denimo klasično glasbo.

Mlajše učence lahko naučimo pesem po frazah. Če pa gre za pesem, ki vključuje igro, se z otroki postavimo v krog in pojemo brez prestanka, vse dokler ne pojejo vsi otroci. Vedno pa je zelo pomembno, da učitelj pesem izvaja na pamet.

Učenje pesmi po posluhu

Ker majhni otroci še ne znajo brati, za učenje pesmi uporabljamo tudi druge metode. To metodo učenja običajno uporabljamo pri učenju nove, še neznane pesmi. Mlajše učence lahko naučimo pesem po frazah. Če pa gre za pesem, ki vključuje igro (tako imenovana *game song*), se z otroki postavimo v krog in pojemo brez prestanka, vse dokler ne pojejo vsi otroci. Vedno pa je zelo pomembno, da učitelj pesem izvaja na pamet.

Priporočeni koraki za učenje pesmi s ponavljanjem oziroma po posluhu so:

1. Ustvarimo primerno glasbeno in čustveno vzdušje s petjem znanih pesmi, ki so po neki lastnosti podobne novi pesmi, ki jo želimo naučiti. Pesmi so si lahko podobne bodisi po značaju, razpoloženju, vsebini ali glasbenih

elementih (ritmičnih, melodičnih ...). Na ta način učence pripravimo na izkušnjo in vzbudimo njihovo zanimanje.

2. Predstavimo novo pesem brez uporabe notnega zapisa, pri čemer smo pozorni na odličnost estetske izvedbe. Pesem naj bi učitelj izvedel kolikor mogoče lepo, na visoki glasbeni ravni, z dobro artikulacijo in na pamet.
3. Vodimo usmerjen pogovor o glasbenih predstavah, ki je odvisen od starosti skupine, od njenega glasbenega in izobraževalnega ozadja in stopnje. Na predšolski ravni so predstave običajno omejene na besedilo, razpoloženje in značaj pesmi. Na višji ravni lahko otroci prepoznajo običajne, zanimive, neobičajne, znane ali neznane glasbene elemente v ritmu, melodiji, strukturi, obliki, slogu in tako naprej. Pri tem ni priporočljivo, da bi otroke vnaprej usmerili na posamezne točke opazovanja. Pomembno je, da poslušajo in uživajo v glasbi in njenih naravnih lepotah, spontano opažajo in zavestno izražajo svoje izkušnje.
4. Ponovno predstavimo pesem in učencem omogočimo, da izkusijo vse značilnosti, o katerih smo govorili. Po zbiranju informacij v prejšnjem koraku lahko značilnosti na primer zapišemo na tablo in po ponovni izvedbi pesmi pogledamo, kdo je pravilno ugotovil.
5. Pesem učimo motiv za motivom, vrstico za vrstico in frazo za frazo, odvisno od glasbe in njene težavnosti. Ponavljajoče se petje učitelja, razreda, manjših skupin ali posameznikov lahko poglobi učenje. V primeru preproste skladbe z igro lahko učenje pesmi poteka že hkrati z učenjem igre, gibov. Če je pesem bolj zapletena, pa je bolje, da igro vključimo naslednjič, ko je pesem že znana.
6. Med naslednjimi urami ustvarjamo priložnosti, da pregledamo pesem, si zapomnimo vse verze in izkusimo njeno popolno lepoto.

Pri omenjenem procesu skladbe izvajamo le s petjem, brez nakazovanja solmizacije, fonomimike in ritmičnih zlogov za branje ritma.

Vaja s fonomimiko

Z namenom utrjevanja fonomimike smo na seminarju peli durovo lestvico (od spodaj navzgor in od zgoraj navzdol) ter z gibi rok nakazovali posamezne zloge. Sarolta nas je opozorila na natančno nakazovanje najnižjega in najvišjega tona. Za lažje razumevanje fonomimike nam je razložila pomen nakazovanja posameznih tonov oziroma zlogov. Spodnji DO nam predstavlja stabilnost in moč, RE je že malo višje in je znak za vzpon do tona MI, ki je mehkejši in pomirjajoč ton. FA nas vabi nazaj na MI (s tem ponazarja tudi polton med MI in FA). SOL je dominantna in s tem pomemben ton. LA ima bolj nežen značaj, predstavlja tudi osnovni ton molovske lestvice. TI je vodilni ton in znak za vzpon na zgornji DO. Ko smo spoznali pomen posameznih gibov v povezavi s toni, smo še enkrat zapeli in nakazovali višine tonov s fonomimiko.

Ta vaja je bila naša priprava na naslednjo vajo. Sarolta nam je s solmizacijo zapela kratke motive, sestavljene iz vseh tonov durove lestvice, ki smo jih imitirali in obenem nakazovali s fonomimiko. V naslednjem koraku je nove improvizirane motive zapela na nevtralen zlog (lu), naša naloga pa je bila, da motive imitiramo s solmizacijo.

Usvajanje pesmi *The Sally Gardens*

The Sally Gardens je irska ljudska pesem, ki jo je aranžiral Benjamin Britten (pesem je aranžirana v Db – naš DO), angleški skladatelj, ki je pogosto pisal aranžmaje angleških in irskih pesmi za glas in klavir. Sarolta pove, da imajo Madžari radi irske ljudske pesmi, ker so podobne madžarskim – oboje so običajno napisane v pentatoniki, so v eolskem načinu in imajo podobno strukturo.

Kot je razvidno iz slike 8, je pesem napisana v posebnem notnem zapisu, imenovanem »stick notation«. To pomeni, da imamo zapisan ritem, pod njim pa črke, ki označujejo solmizacijo. Za mlajše otroke je branje tega zapisa veliko lažje kot branje običajnega notnega zapisa. Ni jim treba paziti na različne tonalitete in ključe, saj ni nobenih nižajev in višajev. Otroci vedo, da je DO – RE – MI preprosto DO – RE – MI.

Postopek smo začeli tako, da smo celotno pesem prebrali z ritmičnimi zlogi, pri čemer smo z eno roko izvajali dobe. V drugem koraku smo z dvema prstoma zelo nežno ploskali ritem, medtem ko je Sarolta na

The Sally Gardens

1. Down by the Sa-ly gar-dens my love and I did meet.
She passed the Sa-ly gar-dens with li-ttle snow-white feet.

She bid me take love ea-sy as the leaves grow on the tree.

But I be-ing young and fool-ish with her did not ag-ree.

Slika 8: The Sally Gardens (seminarsko gradivo, priredila Rebeka Glasenčnik)

nevtralen zlog (lu) izvajala melodijo. Pogovorili smo se o obliki pesmi in ugotovili, da imamo štiri fraze: A A B A. Ta oblika je ena najpogostejših oblik madžarskih ljudskih pesmi. Pesem smo nato zapeli s solmizacijo. Ko nam je Sarolta prebrala besedilo pesmi, smo jo zapeli še z besedilom. Zopet je sledil pogovor o pesmi. Tokrat nas je zanimala tonaliteta skladbe. Prepoznali smo tone DO, RE, MI, SO, LA, TI, DO' in RE', kar pomeni, da gre za pentatoniko, kljub tonu TI, saj ta predstavlja le »gostujoči« ton. Pesem smo nato ob klavirski spremljavi zapeli še nekajkrat (s solmizacijo, z besedilom, na nevtralni zlog).

Glasbeni narek

Še ena izmed dejavnosti, prek katerih učenci razvijajo svoje glasbene sposobnosti, je glasbeni narek. Sarolta nas je opozorila, da jih učenci običajno nimajo radi. A vseeno obstajajo takšni načini podajanja nareka, pri katerih učenci radi pišejo, ker dobijo veliko pomoči od učitelja.

Na začetku je Sarolta podala navodila. Povedala je, da bo najprej zaigrala celoten narek, naša naloga pa je pozorno poslušati. Brez zapisovanja smo se pogovorili o zaigranem: kakšen je bil ritem, metrum, melodija, tonaliteta, struktura. Ugotovili smo, da smo imeli ves čas isti ritem – četrtninke, 4 fraze po 2 takta, skupaj torej 8 taktov nareka. Takt je bil štiričetrtninski. Po pogovoru



Slika g: Primer glasbenega nareka (seminarsko gradivo)

je Sarolta na tablo narisala taktnice in nas opomnila, da bomo kasneje v vsak takt zapisali štiri četrtninke. Povedala nam je, da smo izvajali v RE-tonaliteti, skupaj smo ugotovili, da je bil zadnji ton RE. Na klavir nam je zaigrala začetni ton, ki je bil prav tako RE, le oktavo višje. Oba tona smo si zapisali notno črtovje. Še enkrat nam je zaigrala celoten narek, mi pa smo bili tokrat pozorni na melodijo. Izzvala nas je, da smo skupaj s solmizacijo zapeli zadnji takt in ga tudi zapisali. Ob pogovoru smo ugotovili, da je bila druga fraza padajoča lestvica, v dorski lestvici. Zapisali smo jo v črtovje.

Še dvakrat nam je počasi zaigrala celoten narek, medtem pa smo še zapisovali, kar smo slišali (med prvim in drugim igranjem naredi predah). Po drugem nareku smo to, kar nam je uspelo zapisati, zapeli skupaj tudi s solmizacijo. Sarolta nam je nato razdelila note Kodályeve priredbe madžarske ljudske pesmi (*Prayer*; gl. sliko 9), pri kateri smo ugotovili, da gre za isti zapis, kot smo ga pisali v nareku (zapisali smo le zgornji glas). Ob partituri smo preverili, ali je bil naš zapis nareka pravilen.

Na podoben način kot že pri prejšnjih vajah smo zapeli tudi to pesem (najprej enoglasno, nato še dvoglasno). Pri takšnih pesmih se lahko pojavi izvajanje z neustrezno – prenizko intonacijo, zato nas je zanimalo, kako na ta pojav opozoriti svoje učence. Izvedeli smo, da si moramo takrat, ko pojemo tone v padajočem zaporedju, predstavljati pot navzgor, na primer dvigalo, ki se dviga. Tudi udeleženske seminarja smo to preizkusile s preprosto vajo, pri kateri smo zapele lestvico od zgoraj navzdol, medtem pa smo roke, iztegnjene pred sabo, počasi dvigovale.



Slika 10: Sarolta z udeleženkami med prepevanjem pesmi; avtorica: Rebeka Glasenčnik

Bralne vaje Zoltána Kodályja

Branje in pisanje v materinščini je pri otrocih zelo pomembno, prav tako je ključno tudi pri učenju glasbe. Leta 1943 je Kodály (Kodály, 1943) izdal 1. knjigo, 333 bralnih vaj, ki vsebuje različne vaje, razdeljene po posameznih tonih. Če v obrobjenem naslovu na primer piše: s m r d, to pomeni, da sledeče vaje vsebujejo tone: so, mi, re in do. Prav tako je celotna knjiga zasnovana tako, da imamo na primer na levi strani obliko notacije »stick notation«, na desni strani pa običajno notacijo s ključem »staff notation«. Vaje s »stick notation« so običajno lažje od drugih, zato je ta knjiga primerna za učence različnih starosti. Slabost knjige pa je, da je notacija zelo drobna, prav tako so majhne črke, ki so premajhne za šest let stare učence. Rešitev je, da vajo na primer prepišemo na tablo (kot smo storili tudi mi).

Primer korakov obravnave bralnih vaj:

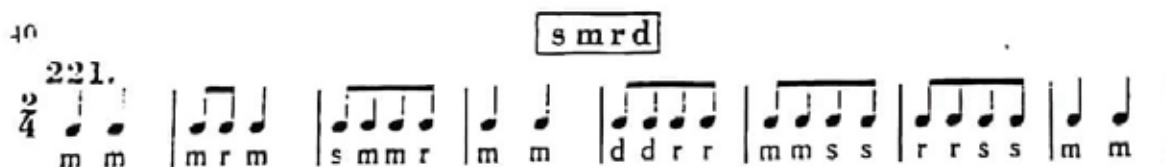
1. Učitelj učence vpraša, kaj vidijo na tabli (tabelski zapis kot na sliki 11).
2. Z ritmičnimi zlogi za branje ritma preberejo ritem. Učitelj izgovarja ritem in s svinčnikom potuje od leve proti desni, da učenci lažje sledijo, nato pa učenci ponovijo za njim na popolnoma enak način – (ko pojemo, tekst spremljamo le vizualno).
3. V mislih izgovarjajo ritem in zraven ploskajo ritem. Da učenci ne bi prehitro izvajali, učitelj udarja po tabli dobe in s prstom nakazuje, kje so.
4. Učitelj poda intonacijo, učenci pa zapojejo tone SOL – MI – RE – DO (iz slike 11 je razvidno, da je ta bralna vaja sestavljena le iz teh štirih tonov) in jih nakazujejo tudi s fonomimiko. Nato vajo zapojejo še od spodaj navzgor.
5. Po spominu zapojejo ton MI (na katerem se začne vaja), nato si notranje prepevajo melodijo.

Učitelj zapoje nekaj vmesnih tonov (da učenci lažje sledijo melodiji), na koncu spet skupaj zapojejo ton MI.

6. Učenci ploskajo ritem, učitelj nakazuje tonska trajanja na tabli. Vajo zapojejo s solmizacijo.
7. Učenci pojejo vajo s fonomimiko (ta jim pomaga pri intonaciji).
8. Utrjevanje vaje, pri čemer učitelj določi posameznega učenca, par ali skupino, da izvaja vajo na različne načine.

Sarolta nas je opozorila, da učencem nikoli ne smemo reči »Zapojmo še enkrat!«, ker ne vedo, zakaj, in jim potem postane dolgčas. Namesto tega lahko uporabimo »Zapojmo po spominu!«, »Zapojmo z nakazovanjem fonomimike!«, »Zapojmo brez fonomimike!« in tako naprej. Omenjeno vajo lahko kasneje utrjujemo tudi tako, da jo pojemo s solmizacijo, zraven pa s ploskanjem izvajamo ritem na različne načine (na primer prva doba je plosk po kolenih, druga doba je plosk). Ustvarjamo torej različne ritmične spremljave (ostinato) k že znani melodiji. Ostinato lahko postopoma postaja zahtevnejši. Ena izmed možnosti je tudi, da učence v razredu razdelimo na dve skupini: ena skupina izvaja ostinato, druga melodijo. Nato zamenjata vlogi.

Takšne vaje pridejo v poštev že pri sedem let starih učencih. Začenjamo jih učiti notno abecedo, zato vključujemo vedno več pisanja. Pri teh letih učenci že lahko vedo, da je ton a₁, ki ga dajo vilice, v drugi praznini. Prav tako lahko vedo, da je v notnem črtovju pet črt in štiri praznine, in tako umeščajo tone. Pri tem jim je v veliko pomoč roka. Pet prstov namreč predstavlja pet črt, med katerimi so štiri praznine (gl. sliko 12). Učenci pred seboj iztegnejo levo roko in z desno roko nakazujejo melodijo. Učitelj jim pred izvedbo vaje pove le, kje je njihov DO (v našem primeru v 1. praznini).



Slika 11: Primer zapisa bralne vaje (Kodály, 1943, str. 40)



Slika 12: Ponazoritev notnega črtovja z dlanjo

Pomembno je, da naše poučevanje temelji na izkušnji (*angl. experienced based*), da je postopno (*angl. step-by-step*), da vključuje veliko petja (*angl. singing*) in da uživamo v glasbi (*angl. enjoy in music*).

So-sistem – relativni sistem gibanja

Eno Kodályevih osnovnih orodij za enostavno učenje in razumevanje glasbe z razvojem notranjega sluha je že omenjeni relativni sol-fa-sistem, ki nam ga je v sklopu seminarja predstavila Sarolta Platthy. Iz te preprostosti se je razvila ideja po uvedbi še enega relativnega sistema, ki analizira vsa gibanja v glasbi, od simbolov do notacije, prek kinestetične telesne izkušnje nastopajočega. Ta nova glasbeno-pedagoška metoda se imenuje relativni sistem gibanja (*angl. relative movement system*), tako imenovani so-sistem.

Orsolya Szabo nam je prek različnih praktičnih vaj predstavila gibe, ki jih mora vsak glasbenik obvladati med nastopanjem. Pri svojem dolgoletnem pianističnem koncertiranju je opazila, da je solistični osebni pristop h glasbi bolj tvegan kot na primer petje v zboru. Kot solist si sam na odru in je vse odvisno od tebe, kar je lahko precej stresno. Že pred leti se je odločila, da mora narediti nekaj za svoje učence, saj je na individualnih urah komaj dovolj časa za vsebinske popravke izvajanih pesmi (dela so dolga po 10 ali 15 minut in za posamezne popravke potrebujemo več časa). Zato je razmišljala, da bi uvedla skupinske ure, pri katerih bi zbrala vse učence in v skupno uro vključila vse, kar opazi pri posameznih individualnih urah. Tako bi lahko skupaj reševali težave in skupaj napredovali.



Slika 13: Temelji so-sistema (seminarsko gradivo, priredila Rebeka Glasenčnik)

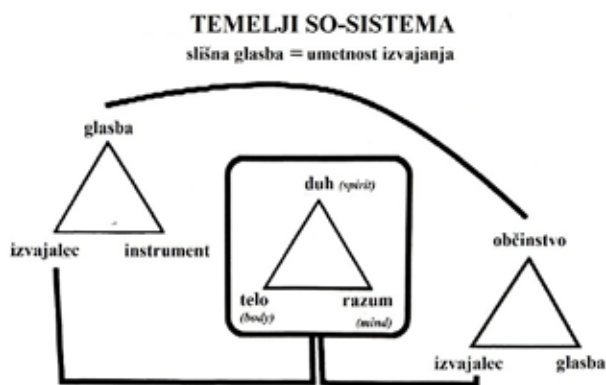
V ta namen je razvila metodo relativnega sistema gibanja, katere osrednja misel je: »Glasba je tvoje telo oziroma telo glasbe si ti!« Brez prisotnosti lastnega telesa namreč ne moremo izraziti nobenega zvoka ali glasbe. Ta misel je resnična le, če se glasbenik temeljito drži navodil napisanega gradiva ter razume slovnico in anatomijo glasbe, kot so ritem, melodija, harmonija, dinamika, geste in tako naprej. Na ta način lahko telo izvajalca z lahkoto sledi gibanju glasbe.

Inštrument, ki ga igramo, je mrtev predmet, in mi smo tisti, ki inštrumentu damo življenje. Vsako delo, ki ga izvajamo, ima skladatelja, in že pred izvajanjem moramo spoznati, iz katerega obdobja prihaja ter kakšno orodje mu je bilo takrat na voljo. Naše orodje pa je analiza dela, saj ga le tako lahko razumemo. Pri analizi se moramo naučiti, kaj in kako narediti, pri sintezi pa vse pridobljeno znanje združiti v umetnost. Biti moramo vodniki k svobodi in umetniki izražanja. Ljudje uporabljamo vseh pet čutil, glasbeniki pa uporabljamo še šesto čutilo – duhovni del glasbe (*angl. spiritual body of the music*). Dandanes smo glasbeniki (in ljudje na splošno) pozabili na našo svobodo, saj smo zelo obremenjeni z razmišljanjem: »Če bom naredil to, se bo zgodilo to.« Najti moramo prostor, ki nas spodbudi, da se vrnemo k našemu izvoru. Ko se učimo, je težko; ko dolgo vadimo skladbe, morda že čutimo bolečino v križu; kot učitelji imamo prav tako veliko administrativnega dela, ki je morda za nas naporno.

Ampak ko ustvarjamo glasbo, moramo biti svobodni! Dokler v glasbo ne damo srca, ostaja le tehnika, brez duha. Sama tehnika lahko glasbo ubija, če nima dimenzije in če ne dela s frazami, z melodijo. In v šoli, ko učenci pojejo, jih moramo naučiti, da mora biti na primer čista kvinta popolnoma čista in točna, sicer ni estetsko lepa. Pomembna je popolnost, ki pa mora vključevati veselje.

Glasba je torej naše telo. Kot prikazuje slika 13, ima telo glasbe dve obliki. Ena je slišna, druga pa neslišna. Za vse glasbenike je najpomembnejši cilj ustvariti lep, bogat ZVOK, poln VIBRACIJ, ki lahko zapolni AKUSTIKO koncertne dvorane. Relativni sistem gibanja pa nas uči boljšega razumevanja zapisa oziroma notacije, koreografije notacije (na primer dviganje in spuščanje melodije) ter tako imenovanega »GPS« (na primer kako se premikamo iz ene stopnje v drugo in se zopet vračamo nazaj).

Glasba je umetnost izvajanja. Potrebuje izvajalca in prav tako inštrument (ki je lahko tudi naš glas). Inštrument ima telo, ki ustvarja resonanco, zvok pa ima tako imenovanega duha. Izvajalec ima telo, razum in duha, ki morajo delovati v slogi in popolni harmoniji. Slika 14 prikazuje odnose v tem so-sistemu. Izvajalec mora občinstvu glasbo prenesti s svojo telesno dejavnostjo in izražanjem. Le tako bo občinstvo razumelo intelektualni in duhovni pomen glasbe, posebno povezavo, ki prihaja iz našega telesa – to, kar predstavlja našega duha. Takoj lahko namreč opazimo, ali nekdo igra tisto, kar čuti. Orsolya je poudarila, da je to velika odgovornost vsakega glasbenika.



Slika 14: Odnosi v so-sistemu (seminarsko gradivo, priredila Rebeka Glasenčnik)

Lestvica analize s simboli

So-sistem ima tudi lestvico analize z osmimi simboli (gl. sliko 15). S pomočjo te lestvice lažje razumemo relativni sistem gibanja, vsak simbol namreč ponazarja določene gibe. Končni cilj in nekakšen vrh lestvice predstavlja zavestno mišljenje in telo, ki lahko ustvarja zvok in končno najde sintezo.



Slika 15: Lestvica analize (seminarsko gradivo, priredila Rebeka Glasenčnik)

Orsolya nam je omenjeno lestvico razložila s pomočjo praktičnih vaj, pri katerih smo spoznali posamezne gibe in njihov pomen ter jih tudi izvedli. V naslednjem koraku smo analizirali posamezna dela, pri katerih smo bili pozorni predvsem na fraze, potek melodije in pavze, ki imajo v glasbi posebno mesto. Pri vsakem glasbenem delu smo posamezne elemente, potek melodije in fraze ponovno nakazovali s posebnimi gibi, prek katerih smo lahko začutili obravnavano delo in svojo povezanost z glasbo.



Slika 16: Orsolya z udeleženkami ob ponazarjanju metode relativnega gibanja; avtorica: Rebeka Glasenčnik

Evalvacija udeležencev seminarja »Kodály Moves to Maribor«

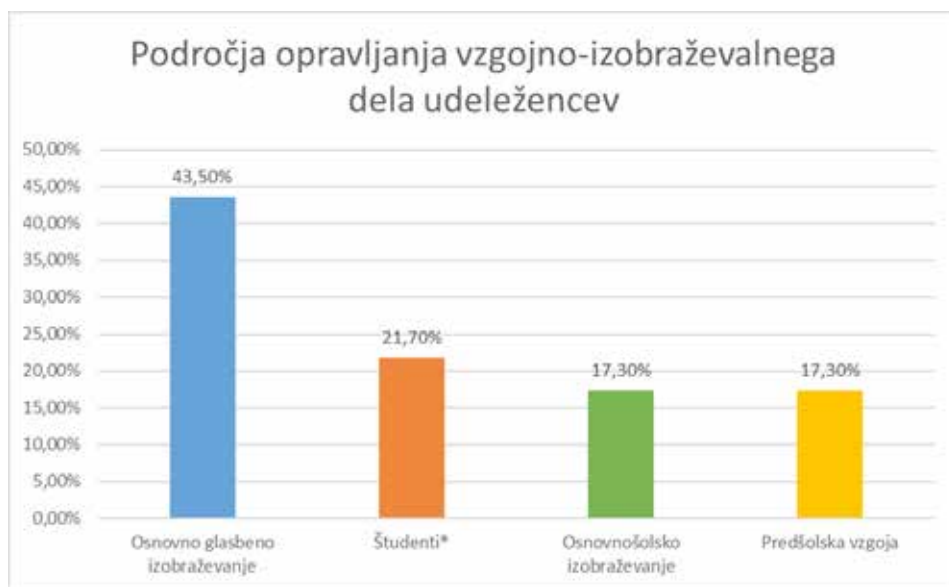
Ob koncu seminarja so udeleženci ocenili njegovo izvedbo na podlagi anketnega vprašalnika, ki je vključeval devetstopenjsko lestvico strinjanja s posameznimi izvedbenimi vidiki seminarja (1 – nikakor se ne strinjam; 9 – popolnoma se strinjam). Od skupno 28 sodelujočih je vprašalnik rešilo in vrnilo 23 udeležencev. Kot prikazuje slika 17, je seminar ocenilo 43,5 % zaposlenih na področju osnovnega glasbenega izobraževanja, 17,3 % na področju osnovnošolskega izobraževanja (poučevanje glasbene umetnosti) in 17,3 % na področju predšolske vzgoje. Obisk seminarja je bil omogočen tudi študentom (študijski programi glasbena pedagogika: N = 3, muzikologija: N = 1, predšolska vzgoja: N = 1), ki predstavljajo 21,7 % udeležencev.

Rezultati analize evalvacije seminarja (gl. preglednico 1) kažejo, da so bili udeleženci zadovoljni s seminarjem, pri čemer so podali skupno povprečno oceno $X = 7,7$. Kot je razvidno iz preglednice 1, so bili udeleženci seminarja v največji meri zadovoljni z *ustreznostjo termina izvedbe* ($X = 8,6$), *ustreznostjo prostorskih pogojev* ($X = 8,6$) in v najmanjši meri z *zagotavljanjem konkretnih rešitev* ($X = 6,8$). *Delo predavateljic* so ovrednotili s povprečno oceno $X = 8,1$ in $X = 7,8$.

V nadaljevanju smo preverili, v kolikšni meri so bili udeleženci zadovoljni s posameznimi izvedbenimi vidiki glede na področje vzgojno-izobraževalnega dela, ki ga opravljajo. Pri analizi smo upoštevali tudi mnenja študentov, ki sicer še niso vključeni v delo znotraj vzgojno-izobraževalnega področja. Iz preglednice 2 je razvidno, da se posamezne skupine najmanj razlikujejo pri izvedbenih vidikih *ustreznost termina*

izvedbe (GŠ: $X = 8,5$; OŠ: $X = 8,5$; PV: $X = 8,75$; Š: $X = 8,6$); *ustreznost prostorskih pogojev* (GŠ: $X = 8,4$; OŠ: $X = 9$; PV: $X = 8,75$; Š: $X = 8,8$) in *upoštevanje potreb udeležencev pri organizaciji* (GŠ: $X = 8,6$; OŠ: $X = 9$; PV: $X = 7,75$; Š: $X = 8$). V največji meri so bili s seminarjem zadovoljni udeleženci s področja osnovnega glasbenega izobraževanja ($X = 8,5$), saj so v povprečju višje ocenili največ izvedbenih vidikov seminarja (V1: $X = 8,6$; V2: $X = 8,6$; V3: $X = 8,3$; V4: $X = 8,5$; V5: $X = 8,8$; V6: $X = 9$; V11: $X = 9$; V12: $X = 8,4$). Najmanj so bili s seminarjem zadovoljni udeleženci s področja predšolske vzgoje ($X = 5,5$), ki so v primerjavi s preostalimi skupinami z najnižjo povprečno oceno ovrednotili večino izvedbenih vidikov. Pri analizi podatkov smo ugotovili tudi, da so študenti študijskih programov glasbene pedagogike in kompozicije ($X = 8,75$) seminar v povprečju višje ovrednotili v primerjavi s študentko programa predšolske vzgoje ($X = 5,5$).

Čeprav so rezultati evalvacije seminarja z vidika zadovoljstva udeležencev osnovnega glasbenega izobraževanja, osnovnošolskega izobraževanja in študentov spodbudni, je v prihodnje treba več pozornosti nameniti preliminarne proučevanju specifičnih vsebinskih vidikov, izbiri ciljev, metod in gradiv za različne udeležence seminarja glede na področje dela, ki ga opravljajo (učitelji v glasbenih šolah, osnovnih šolah, vzgojitelji v vrtcih).



Slika 17: Področja opravljanja vzgojno-izobraževalnega dela udeležencev

Preglednica 1: Aritmetična sredina (X) izraženih stopenj strinjanja udeležencev (N = 23) s trditvami, povezanimi z izvedbenimi vidiki seminarja

IZVEDBENI VIDIKI SEMINARJA	ARITMETIČNA SREDINA (X)
V1: Zagotavljanje novosti	7,5
V2: Upoštevanje izkušenj udeležencev	7,1
V3: Zagotavljanje konkretnih rešitev	6,8
V4: Praktična uporaba novih spoznanj	7,3
V5: Motivacija za uvajanje sprememb pri lastnem delu	7,3
V6: Kakovost gradiv	7,8
V7: Pridobivanje teoretičnega znanja	7,1
V8: Ustreznost termina izvedbe	8,6
V9: Ustreznost prostorskih pogojev	8,6
V10: Upoštevanje potreb udeležencev pri organizaciji	8,4
V11: Delo predavateljice (a)	8,1
V12: Delo predavateljice (b)	7,8
Skupaj	7,7

Preglednica 2: Aritmetična sredina (X) izraženih stopenj strinjanja udeležencev (N = 23) s trditvami, povezanimi z izvedbenimi vidiki seminarja glede na področje opravljanja vzgojno-izobraževalnega dela

IZVEDBENI VIDIKI SEMINARJA	ARITMETIČNA SREDINA (X)			
	GŠ	OŠ	PV	Š*
V1: Zagotavljanje novosti	8,6	7,5	4	8
V2: Upoštevanje izkušenj udeležencev	8,6	5	4	7,8
V3: Zagotavljanje konkretnih rešitev	8,3	6	3,5	7,2
V4: Praktična uporaba novih spoznanj	8,5	7,5	3,75	7,6
V5: Motivacija za uvajanje sprememb pri lastnem delu	8,8	7,25	3,25	7,4
V6: Kakovost gradiv	9	7,5	4,5	8,4
V7: Pridobivanje teoretičnega znanja	8	6,5	4,5	8
V8: Ustreznost termina izvedbe	8,5	8,5	8,75	8,6
V9: Ustreznost prostorskih pogojev	8,4	9	8,75	8,8
V10: Upoštevanje potreb udeležencev pri organizaciji	8,6	9	7,75	8
V11: Delo predavateljice (a)	9	7	6,25	8,8
V12: Delo predavateljice (b)	8,4	7,25	6,5	8
Skupaj	8,5	7,3	5,5	8

Legenda: GŠ – osnovno glasbeno izobraževanje; OŠ – osnovnošolsko izobraževanje; PV – predšolska vzgoja; Š*: študenti

Sklepna misel

Za vse učitelje je pomembno, da skrbijo za svoj profesionalni razvoj ter da se iz dneva v dan izboljšujejo in izpopolnjujejo, saj niso odgovorni le zase, temveč tudi za vse tiste, ki jih poučujejo in s katerimi se srečujejo. Pomembno je, da spoznavajo različne metode in pristope poučevanja, saj lahko le tako svoje pristope prilagodijo potrebam učencev. In prav takšni seminarji so lahko zelo koristni. Metoda Zoltána Kodálya je dober pristop za poučevanje učencev, saj z njo ne razvijamo samo intonacije, melodičnega, harmoničnega in ritmičnega posluha, temveč tudi splošno zaznavanje, motorične spretnosti, bralne sposobnosti in dojemljivost za matematične koncepte.

Kodály je želel učence izobraziti do te mere, da bi jih navdušil nad glasbo kot maternim jezikom. Želel je, da bi se že pri učencih razvili ljubezen in spoštovanje do kulture ter čut za lepoto. So-sistem je pomembna dopolnitev Kodályeve metode, saj nam pomaga razumeti glasbo in njene elemente ter jih pomaga interpretirati tako, da dosežemo končni cilj, sintezo in estetske vrednote glasbe. Na glasbo moramo namreč gledati celostno, saj je zgolj tehnično izražanje v glasbi brez pomena. Priti mora do harmonije razuma, telesa, duha in vsega, kar ljudje smo.



Slika 18: Skupinska slika udeleženk seminarja; avtorica: Rebeka Glasenčnik

Naj sklenem s Kodályevimi mislimi: »Kdo je dober glasbenik? Tisti, ki ima dobro izurjeno uho, dobro izurjene misli, dobro izurjeno roko in dobro izurjeno srce.« (prirej. po Bónis, 1974, str. 197).

Viri in literatura

- Ádám, J. (1944). *Módszeres énektanítás a relatív szolmizáció alapján* [Systematic Singing Teaching Based on the Tonic Sol-fa]. Budimpešta: Turul Kiadás.
- Bónis, F. (ur.). (1974). *Selected writings of Zoltán Kodály*. New York: Boosey and Hawkes.
- Gách, M. *When the Teacher Likes His Students and His Subject ...* Dostopno na <http://bardoslajos.org/cikkek/the-teacher-likes-his-students.pdf> (20. 5. 2019).
- Liszt Academy Kodály Institute: *Kodály Concept*. Dostopno na https://kodaly.hu/kodaly_en_kodaly/kodaly-concept-107384 (25. 6. 2019).
- Kodály, Z. (1943). *Olvasógyakorlat: bevezető a Magyar Népzenebe* [333 Elementary Exercises in Sight Singing]. Budimpešta: Magyar Kórus.
- Szőnyi Erzsébet (1979). *Kodály's Principles in Practice: An Approach to Music Education Through the Kodály Method* (2. ed.). Budimpešta: Corvina Press.
- Organization of American Kodály Educators (OAKE): *The Kodály Concept*. Pridobljeno s <https://www.oake.org/about-us/the-kodaly-concept/> (25. 6. 2019).