

Inge Marstal: Musikpædagogik på basis af Kodály's pædagogiske filosofi. Udgivet af Det kgl. danske Musikkonservatorium og Vestjysk Musikkonservatorium. 1991, 149 s. Ill.

At Det kgl. danske Musikkonservatorium og Vestjysk Musikkonservatorium har taget initiativ til at publicere denne bog, som er den tredje i en serie om forskning og pædagogisk udviklingsarbejde, må ses som et vellykket resultat af den kritik, der de senere år har været af musikkonservatoriernes musikpædagogiske virksomhed. I denne debat har man efterlyst pædagogisk forskning og anmodet konservatorierne om at stimulere, muliggøre og anerkende denne form for virksomhed, idet den må anses for nødvendig, hvis konservatoriernes betydning og selvforståelse skal tilpasses den omvæltning det moderne informationsfund har betydet for kulturen og kunsten.

Inge Marstals bog *Musikpædagogik på basis af Kodály's pædagogiske filosofi* må, set i lyset af denne problematik, hilses velkommen. Lige siden 1960'erne har musikpædagogiske fagkredse både herhjemme og i hele den vestlige verden været klar over, at „det musikpædagogiske uddannelsessystem i Ungarn i kraft af sin sikre målsætning og faste metode udgjorde en tankevækkende og inspirerende modsætning til den flimrende musikpædagogiske verden, som vi lever i“¹.

Musikpædagogen, seminarielektor Axel Svitzer udgav i 70'erne en række bøger beregnet for undervisning i folkeskolen med titlen *Mi re do* udarbejdet i samarbejde med professor Gabor Friss fra Budapest. Og Svitzer har lige siden arbejdet utrætteligt på at vinde gehør for herhjemme at slutte sig sammen om at etablere en enhedsmusikundervisning fra børnehaven til gymnasium inspireret af Kodály-metoden. Kodály's liv, tanker og arbejde har han redegjort for i en fløjteskole med lærervejledning, *Trin for trin*, som han har udarbejdet sammen med sin søn, fløjtenisten Henrik Svitzer².

Inge Marstal har været optaget af at arbejde med at omsætte Kodály's idéer til dansk grund, lige siden hun i begyndelsen af 70'erne var på sit første studiebesøg i Ungarn. Hun har de nødvendige musikermæssige forudsætninger for et arbejde af denne art, ligesom hun i kraft af sit virke som hørelærepædagog ved Vestjysk Musikkonservatorium og Det kgl. danske Musikkonservatorium samt gennem sin årelange erfaring med børneundervisning har de nødvendige forudsætninger for et sådant metodisk arbejde. Det har hun vist i bøgerne *Musikundervisning 1* og *2* til brug i den elementære børneundervisning og i flere andre udgivelser. Også i radio og på talrige kurser har hun demonstreret, hvordan hun praktiserer Kodály's idéer og den hørelæremetode, der knytter sig dertil: „Den relative solmisation“.

I den foreliggende bog forsøger hun at give en samlet fremstilling af den historiske, politiske og musikulturelle baggrund for Kodály's arbejde som musketnograf, komponist og efterhånden også som folkelig musikopdrager og musikpolitiker.

Desuden redegør hun meget pædagogisk og klart for solmisationens historie fra ca. år 995, da Guido af Arezzo udviklede sin metode frem til vort århundrede

med de forskellige udformninger, metoden har fået i England, Tyskland og de romanske lande. Man savner dog en redegørelse for, hvordan Finn Høffding omarbejdede „Tonica Do“-metoden, som han lærte gennem Fritz Jöde, og som man kan studere i hans bog *Den elementære hørelære* fra 1937.

I bogens anden del redegøres for metodens progression og Inge Marstal gennemgår de af Kodálys forskellige øvelsessamlinger, som hun anser for relevante i dansk sammenhæng lige fra de helt elementære til de vanskelige kromatiske, der kun er for viderekomme.

Bogen er velskrevet, fremstillingen meget overskuelig og layout'et smukt. Men uanset den sobre fremlæggelse af emnet, har den en væsentlig mangel: Forfatteren forholder sig på intet tidspunkt kritisk til sit stof. Hun trækker ikke de problemer frem, som nødvendigvis må opstå, hvis man vil bygge bro mellem idéer, der er opstået i en helt anden historisk periode, i en anden kultur og realiseret i et andet politisk system, nemlig det kommunistiske efter 1945.

Der er mange problemer forbundet med en nøjere analyse af Kodálys musikpædagogiske filosofi, og den metode den udmøntede sig i. Sproglige problemer gør sig gældende, når man vil opsøge ungarske forskningsartikler eller afhandlinger eller følge den musikpædagogiske debat i Ungarn, som bl.a. har været sendt i form af rundbordssamtaler i ungarsk radio og TV. At dokumentere og fortolke metoden udelukkende ved hjælp af Kodálys efterladte skrifter, som Inge Marstal har valgt at gøre det, er ikke tilstrækkeligt bl.a. af den grund, at Kodály aldrig har udformet et samlet skrift om sine synspunkter, d.v.s. der findes ikke et systematisk koncept fra hans hånd. Hertil kommer, at hans terminologi og sprogbrug i dag kan forekomme opbrugt og gammeldags.

I det følgende vil jeg referere synspunkter fra Endre Halmos' dissertation *Die musikpädagogische Konzeption Zoltán Kodálys im Vergleich mit modernen curricularen Theorien*³. Forfatteren refererer synspunkter fra den ungarske debat, både for og imod metoden, og forsøger at sammenligne med de didaktiske overvejelser, der ligger til grund for læseplaner i den vesttyske folkeskole i 70erne. I lighed med Inge Marstal beskriver han, hvordan Kodály gennem sit møde og arbejde med den ungarske folkemusik og gennem sit engagement i en variant af Fritz Jödes musikalske ungdomsbevægelse, som i Ungarn udfoldede sig under betegnelsen *Singende Jugend*, fattede interesse først for at komponere for børnekor og siden for at reformere musikundervisningen. Det førte til det, man kan kalde Kodálys musikpædagogiske filosofi, og som først for alvor blev iværksat efter 2. verdenskrig med det kommunistiske styres overtagelse af Ungarn. Men selve metoden blev udviklet af Kodálys elever fra Liszt-akademiet, der blev opfordret dertil af deres lærer, som øvede stor indflydelse på dem. Derfor må man – hvad Inge Marstal også nævner – skelne mellem Kodálys koncept og den senere udformede metode. En af Kodálys nærmeste medarbejdere, eleven Jenö Adam, er forfatter til *Methodischer Singunterricht auf Grund der relativen Solmisation* (Budapest, 1944), et værk der blev grundlaget for alle senere lignende lærebøger på basis af folkemelodik og relativ solmisation. Det er interessant at læse, hvad Jenö Adam udtaler i et interview med Halmos: „Metoden har jeg

udarbejdet, d.v.s. Kodály lod mig udarbejde den. Kodály har ikke noget at gøre med min bog. Af højagtelse har jeg bedt ham skrive forordet, konceptet stammer ganske vist fra ham, men praktisk pædagogiske færdigheder havde han næppe. Derfor bad han mig om samarbejde, fordi jeg i årtier havde undervist på alle niveauer og i alle slags skoler. Jeg var professor på Liszt-akademiet samtidig med, at jeg underviste i grundskolen. Min andel i udviklingen af metoden blev tiet ihjel ... Kodály har aldrig udkastet en metode, han har aldrig fuldført et metodisk arbejde, hans udgivelser er end ikke metodisk ordnet. Han har aldrig forstået skolelivet ud fra en lærers praksis. Med hensyn til praktisk pædagogisk arbejde i marken har han højst gjort så meget som at stryge børnene over håret.⁴⁴

Videre siger han i en rundbordssamtale, som den ungarske radio arrangerede i 1971 med titlen *Musizierendes Ungarn*: „Kernen i metoden er det musikalske modersmål, folkesangen. I dag lyder det noget banalt, fordi der er blevet drevet rovdrift på disse begreber. De store ord og tanker, som Kodaly forkyndte, er resultatet af hans refleksioner ... musikalsk modersmål, det lød engang så smukt! Men i dag? Det ventede resultat er ganske enkelt udeblevet, fordi lærerne aldrig bliver spurgt: Hvorfor har I egentlig ikke opnået de ønskede resultater? (At eleverne kommer til at elske folkemusikken og den overleverede vesteuropæiske kunstmusik, anm.). Kun de prominente: Szöniere, Helga Szaboerne og nogle folk i ministeriet spørger hinanden, når de af og til mødes.

Metoden har bestemt problemer. Den blev udviklet for det ungarske folk, som har en enestående folkemusik. Imidlertid viser det sig, at tiden modbeviser dette postulat ... barnet udviser andre interesser ...⁴⁵

Også Erzsébet Szönyi, professor ved Liszt-akademiet og ligeledes elev af Kodály og vel nok en af de mest prominente forkæmpere for metoden, klager over vanskeligheder med at få den positive kritik frem i lyset. Hun fastslår, at „ønsket om at lære at spille et instrument trods 30 års anstrengelser med at realisere den af Kodály prægede og efter hans principper udviklede ungarske musikpædagogik viser en faldende tendens, og at ungdommens behov – og også de voksnes – for at deltage aktivt i musiklivet synes at blive mindre⁴⁶.

Andre fremhæver, at man må drage konsekvenser af de store forandringer, der sker med skoleelevernes musikalske omverden, bl.a. på grund af udbredelsen af massekommunikationsmidlerne med hensyn til musikundervisningens udformning.

„Ingen tvivler på relevansen af at bygge musikkultur op på grundlag af folkesang og korsangsbevægelser. Det er bare for lidt i dag. Musikundervisningen må også tilgodesee vor tids melodiske, rytmiske og harmoniske praksis ... fejlen er ikke at finde i Kodály-metoden, men i den kendsgerning, at der i mellemtiden er gået 20-25 år, hvad vi ikke vil indse! ... derfor er det påtrængende nødvendigt at nytænke metoden og indholdet for at omskabe den svarende til tidens krav⁴⁷.

Eller skepsis bliver udtalt på følgende måde: „Den relative solmisering kan bidrage til forståelse af den tonale musiks ydre sfærer. Men hvad bliver der af den atonale vokalmusik? Hvorledes skal man nærme sig vor egen tids musik, som oven i købet betjener sig af en speciel notation?⁴⁸

Selv skriver Halmos: „Anvendelsen af den relative solmisation er tæt forbundet med musikkens tonale love (Her de tonale love som den ungarske folkemusik er udtryk for: Pentatonik og modale diatoniske skalaer). Funktionsfornemmelse kan kun udvikles og sættes meningsfuldt ind dér, hvor sådanne forbindelser mellem tonerne består. Det er derfor et åbent spørgsmål, hvorvidt en høre-læreuddannelse på grundlag af relativ solmisation kan bidrage til opfattelse af samtidsmusikken“⁹.

Det vil føre for vidt at fortsætte med at referere fra Halmos' afhandling, selv om det er interessant at løfte sløret for den interne ungarske musikdebat. Nu er der allerede gået yderligere 20 år, snart er det 50 år siden, at metoden blev kanoniseret i det ungarske skolesystem. Hvad der sker i disse år, hvor kommunismen er brudt sammen, grænserne er blevet åbnet, og Ungarn blevet selvstændigt, er der ingen, der ved. Men ud fra vor egen tid, vort eget samfund og den musik-kultur, der præger 90erne, vil jeg opsummere problemerne med at omtænke Kodály-metoden til dansk grund på følgende måde:

1: Er der nogen idé i at opbygge en musikundervisningsmetode i Danmark i dag på et tonalt grundlag, der svarede til den enestående ungarske folkemusik, og som derfor egnede sig til at danne grundlag for en musikalsk fornyelse og national vækkelse i Ungarn i tiden omkring 1. verdenskrig både pædagogisk og især kompositorisk, som vi hører det i Bartoks og Kodálys værker? Vi finder de samme tendenser herhjemme i 20erne og 30erne både i kompositionsmusikken og i de musikpædagogiske bevægelser, uden det på længere sigt slog helt igennem.

2: Er følgende postulat af Kodály gyldigt: „Tiden for mundtlige overleveringer er forbi. Uden læse- og skrivefærdigheder kan vi ikke have en musikkultur i dag, lige så lidt som en litteraturkultur“. Det vi ser omkring os er, at musik fra andre egne af verden, som har udviklet meget avancerede musikformer baseret på mundtlig musikkultur, er blevet mere og mere integreret i vor egen musikkultur, og at vi er i fuld gang med at lære af disse musikkulturers praksis. Desuden er det med moderne teknologi blevet muligt helt at undvære noder, da komponisterne kan indspille deres lyd direkte.

Og er ikke netop barnets musikkultur først og fremmest mundtlig? Og kropslig?

3: Er Kodálys tese om, at man altid skal gå „fra det enkle til det komplicerede“ altid i overensstemmelse med den måde, børn lærer på? Er det ikke for puritansk i dag at starte pulstræningen med at lade børnene gå i takt til fjerdedele eller med længe at synge sange på 2 eller 3 toner? I sin bog *Det musiske menneske* gør Jon Roar Bjørkvold rede for en helt anden opfattelse af, hvordan børn lærer.

4: Er det ikke en misforståelse, hvis man ser på udviklingen af kunstmusikken i vort århundrede, at binde børnenes lyttemåde fast til pentatone og diatoniske melodier, når komponister i dag disponerer over et kæmpemæssigt lydtrum, lige fra de dybeste til de højeste toner, som det menneskelige øre kan opfatte og komponerer med disse toner i utallige strukturer, klangfarver og modi? Skal vi ikke starte med at gå på opdagelse i tonernes univers, ligesom vi også har ad-

gang til hele stjernehimlen og alle fugles sang, og så begive os på opdagelse ved at lytte, eksperimentere og vælge ud af hele denne rigdom?

Hvor Kodály ønsker at bevare traditionen, ønsker den amerikanske komponist John Cage at trække tæppet væk under traditionen. Hvor Kodály siger „Happy old ears“ udtaler John Cage sit „Happy new ears!“ Hvad vi har mest brug for ved indgangen til år 2000, det må alle musikundervisere spørge sig selv om og så afveje deres undervisningsmetode og det indhold, de vælger at lade børnene arbejde med i forhold til det svar, hver især finder.

Heldigvis er der ikke et færdigt svar på kunstens og musikkens mysterier, andet end det, der er i kunsten og musikken selv. Det vidste Kodály, når han understregede betydningen af at udgå fra den musikalske helhed og fra autentisk musik, og det ved John Cage. Musikken stiller stadig nye spørgsmål, og derfor må musikundervisningens grundlag være et dynamisk og åbent undervisningssystem.

Noter:

- 1) Henning Bro Rasmussen: „Zoltán Kodály – Musikken tilhører os alle“, *Uddannelse*, 5. årg., s. 182-192
- 2) Axel Svitzer og Henrik Svitzer: *Trin for trin*. Haslev 1987 (eget forlag)
- 3) Endre Halmos: *Die musikpädagogische Konzeption Zoltán Kodálys im Vergleich mit modernen curricularen Theorien*. Wolfenbüttel-Zürich. Karl Heinrich Mösele Verlag 1977
- 4) *Op. cit.* s. 47. Forfatterens oversættelse.
- 5) *Op. cit.* s. 96-97. Forfatterens oversættelse.
- 6) *Op. cit.* s. 95. Forfatterens oversættelse.
- 7) O. Nemeth: „Die Rolle des komplex-ästhetischen Erlebnisses in der Persönlichkeitsentwicklung“, *Az emhzene tanitasa*, nr. 6 Budapest 1973. Forfatterens oversættelse.
- 8) L. Lukin: „Jenő Adam siebzig Jahre alt“, *Muzika* nr. 2 1967, s. 375
- 9) *Op. cit.* s. 83. Forfatterens oversættelse.

Mette Stig Nielsen