

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
60 kredités zeneművész-tanári MA (zeneszerző)

Andorka Péter
Az Orff-koncepció bemutatása

Témavezető: Körmeny Zsolt

2013

Tartalomjegyzék

I.	Bevezetés, a témaválasztás indoklása	1
	1. Carl Orff élete	5
	2. Orff filozófiája, az Orff-koncepció	7
II.	A Schulwerk-kötetek	15
	1. Történeti áttekintés, adaptációk	15
	2. Elmélet és gyakorlat, avagy általánosan a Schulwerk-ről	18
	3. A <i>Musik für Kinder</i> öt kötete	23
III.	Az Orff-hangszerek	36
IV.	Az Orff-koncepció Magyarországon	42
	Utószó	48
	Bibliográfia / Internetes forrásjegyzék	II
	Mellékletek	V

I. Bevezetés – a témaválasztás indoklása

Szakdolgozatom témájának megválasztását egy számomra mellbevágó, több esetben is megtapasztalt probléma adta, mégpedig az, hogy a magyar zenészek (sokszor még a professzionális zenészek is) gyengén teljesítenek a ritmusok olvasása-játszása terén. Előadóművészeink közül azok, akik kifejezetten kortárs zene (vagyis pontosabban fogalmazva, az „új zene”) megszólaltatására „szakosodtak”, és ezáltal egy manapság meglehetősen alternatív irányzatnak kötelezték el magukat, természetesen kivételek. Ők a másik véglet felől közelítenek: sokszor a lehető legbonyolultabb, legelvonatottabb és megkockáztatom: a szerző részéről nem mindig füllel kontrollált, sokszor pusztán elméleti síkon kigondolt ritmusarányokat kényszerülnek (legalább látszatra) gond nélkül a gyakorlatban megvalósítani. Őket viszont sokszor csak és kizárólag az új zene pódiumain láthatjuk, ami természetesen sem az ő, sem a „régizene” elkötelezettjeinek muzikalitását, érdemeit nem kisebbíti. E széttartás okainak feltárása azonban egy másik szakdolgozat témája lehetne, így most erre nem térek ki. Mi lehet tehát az oka annak, hogy a Zeneakadémián a diplomadarabjainkat megszólaltató hallgatók egy jó része nem érez meg a kottakép alapján egy egyszerű 7/8-os ritmust, és csak akkor veszi észre hibáját, amikor a zeneszerző fejéhez kapva állítja le a próbát, hogy „a tá-ti-ti után még három egyenletes nyolcad van, nem pedig egy triola” és hogy „nem 3/4-ben vagyunk”? Ráadásul ugyanennél a résznél ugyanezzel a problémával egy másik alkalommal zeneiskolában tíznél több éve tanító hangszeres művészek esetében is meg kellett küzdenem. És ez még nem is a hiányos szeptola szintje...

A XX. századi zenei nevelési koncepciók ebből a szempontból való megvizsgálása felé (az alapproblémán kívül) egy darabom stúdiófelvétele során a zenekarnak adott egyik instrukcióm sikeres eredménye terelt. Itt nem a mérő szokatlanságával volt gond, – sajnálatos tény, hogy a 7/8 is annak minősül, – hanem azzal, hogy egy leírva bonyolultabb, (magyarul a „tá-ti-ti” szintjét kissé meghaladó) átkötéses ritmus lejátszása látszott kudarcba fulladni. Lévéen musicalról szó, az énekeseket a zenekar után, külön vettük fel, tehát ők ekkor nem voltak jelen. Viszont eszembe jutott, hogy elénekeljem a zenekarnak a kopulázandó énekszólámat. Szöveggel – és ez itt a lényeg. A magyar szöveg ritmusát a laikus fül számára is természetesen

követő, leírva bonyolultnak látszó *off-beates*¹ ritmusképlet a szöveg hatására megelevenedett, és miután közösen is elmondtuk mérőre, hirtelen minden működni kezdett.

E két eset egybevetése arra engedett következtetni, hogy feltehetőleg valamit az alapfokú oktatásban „rontunk el”. Aki komolyzenészként belekeveredik a könnyűzene világába, annak az ilyen jellegű jazzes, vagy szövegszerű ritmusok megérzése – mert csak úgy lehet igazán pontosan játszani, ha belülről jön, nem pedig pl. ha mechanikus számolásra próbáljuk megszólaltatni – nem jelent problémát. Az életidegen, pusztán matematikai arányok alapján felállított ritmika igen, de azt általában a kortárs zenét játszó előadók sem lapról olvassák. Tehát ebből következik, hogy az összetettebb, de a fül számára természetesnek ható ritmusok megérezhetők, megfelelő képzéssel készség szintre fejleszthetők. Ennek a feltehetőleg megfelelő megoldását véltem megtalálni Carl Orff koncepciójában, különösen a beszéd- és ritmusgyakorlatokban.

Természetesen nem csak Orff foglalkozik a ritmikai képzéssel, hiszen Ádám Jenő a *Módszeres énektanítás a relatív szolmizáció alapján* c. könyvében olvashatjuk, hogy a ritmusgyakorlatokra épülő alapozás gyakorlatilag kiteszi az első év anyagát – tehát ő is a ritmusból indul ki. A ritmust, mint kiindulási pontot, és még jó pár közös alapelvet más nagy (zene)pedagógusok is leírták a XX. században (Dalcroze, Ward, Montessori, Steiner), de ki-ki a maga módján gondolja megvalósítani (pl. tánccal vagy akár speciálisan *euritmiával*²). Tekintve, hogy a magyar népzene nem kifejezetten sajátja az *aksak*³ ritmus, bár az erdélyi zenében elő-elő fordul, az *off-beat* pedig egyenesen az angolszász könnyűzene származéka (viszont annál nagyobb előszeretettel alkalmazzák a mai zeneszerzők), ezért nem valószínű, hogy a Kodály-módszer magyar népdalrepertoárra épülő anyaga ezen jelenségekre természetes fogékonyságot alakítana

¹ Az *off-beat* szó szerint az ütemmutató által meghatározott súlyrendben a hangsúlytalan ütések jelenti. Általában a kifejezés arra utal, amikor ezeken a helyeken van hangsúlyos hang, illetve leginkább az alapülkötéshez képest kisebb egységekben, hasonló beosztásban jellegzetes (pl. átkötött szinkópák). Lásd még: (letöltve: 2013. március 6.) <[http://en.wikipedia.org/wiki/Off-beat_\(music\)#On-beat_and_off-beat](http://en.wikipedia.org/wiki/Off-beat_(music)#On-beat_and_off-beat)>

² Az *euritmia* (görög jelentése: jó, szép, harmonikus ritmus) előadóművészeti ág, amit a táncterápiában és az oktatásban is felhasználnak, különösen a Waldorf-iskolákban. Bevezetése Rudolf Steiner, az antropozófia megalapítójának nevéhez fűződik, aki már 1908-ban indítványozta egyfajta mozgás-művészet gyakorlását. (forrás: BAGDY Emőke: „Az euritmia alapjai”. In: Nonverbális pszichoterápiák. (Bíró S.-Juhász S. szerk.) Magyar Pszichiátriai Társaság, Budapest. 1991. 57-81. p. alapján)

³ Aszimmetrikus elosztású ütemmutatók (pl. 5/8, 7/8) által meghatározott ritmus. Bartók bolgár ritmusnak nevezte; általánosabb a török *aksak* (= sántító) elnevezés. (forrás: Magyar néprajzi lexikon, on-line változat. (letöltve: 2013. március 6.) <<http://mek.niif.hu/02100/02115/html/4-979.html>>

ki a gyerekekben. Erre viszont sokszor nagy szükségük lenne, ha 1900 után keletkezett műveket kívánnak megszólaltatni (Ravel, Gershwin, Orff, Bartók, de akár az új bécsi iskola mestereinek műveire, napjainkban pedig Magyarországon különösen Orbán György, Vajda János vagy Gyöngyösi Levente műveire is gondolhatunk – és akkor nem említettem sokak mellett a könnyűzenét és a színházi zenét sem). Ezzel szemben a magyar nyelv kiválóan alkalmas jól meghatározható ritmusa (szótaghosszúságai) miatt az Orff koncepciójára épülő beszédgyakorlatok, ritmusgyakorlatok alkalmazására. A jó ritmus elementáris hatással bír a hallgatóságra – a gyerekekre különösen is. Nagyobb hatással bír, mint egy ismerős dūr vagy moll hangzás – bizonyítja ezt a könnyűzenében uralkodó ritmus, a sokszor atonalitásba hajló, de lüktetésében mindvégig jól követhető szabadabb irányzatú jazz zene sikerei, vagy kifejezetten az előbbi gondolatokra explicit példaként a rap divatossága. Már a kisgyermek is előszeretettel halandzsáznak úgy, hogy a halandzsázott szöveg ritmusa kötött – akár csak annyira, hogy megfelel pl. egy felező nyolcas verssorokból építkező, páros számú sorral bíró versszakokból álló versikének, vagy akár még ennél is kötöttebb ritmusoknak.⁴

Véleményem szerint tehát a zenei nevelésben a jó ritmusérzék kibontakoztatása és megfelelő fejlesztése nem is feltétlenül a hazánkban uralkodónak mondható Kodály-módszer elvetését igényelné, hanem annak a megfelelő részeiben Orff koncepciója (és részben akár más nagy XX. századi irányzatok) alapján történő kibővítésével, aktualizálásával válhatna igazán eredményessé. Ezzel – a már említett indokok miatt – talán a gyerekeknek is izgalmas, játékosan fejlesztő pedagógiai fogások kerülnének a zeneoktatásba, valamint a kortárszene is közelebb kerülhetne már kisebb korban hozzájuk, amit Kodály is céljának tekintett. Mivel pedig Kodály és Ádám sem a professzionális zenészek képzéséről, hanem egyetemes népnevelésről gondolkodott, ezért nem elhanyagolandó szempont, hogy sok gyerek, aki kikerül az iskolából, és nem lesz zenész, megszeresse a zenét, és ne tekintse az úgynevezett komolyzenét egy külön

⁴ Erre a típusra jó példa Weöres Sándor számos szimultán verselésű gyerekverse, amely nem elvont, bonyolult verssorkezeteket erőltet a gyerekekre, mint pl. az alkaioszi strófa, hanem jól érezhetően zenei alaplüktetésre épül. Az antik verssorok közül ezért is emelkedik ki a hexameter a mi szemszögünkből, mert nem a szótagszám állandó benne a ritmus megkötése miatt, hanem gyakorlatilag egy 6/4-es zenei ütembe illeszkedő sorról van szó. Ennek oka természetesen az, hogy a hexameter táncos múltra tekint vissza, amelyben a záró spondeus az irányváltás két dobbantásának felel meg. A homéroszi eposzok többtízezer hexameterre már a stilizálás kategóriája, hasonlóan a barokk szvitekhez.

kategóriának, ami unalmas, érthetetlen és elkerülendő⁵. Minden iskolában találunk könnyűzenei együtteseket, különböző formációkat, amelyekben a diákok szabadidejükben együtt zenélnek, és megélik ennek az örömét, miközben sokszor sajnos a klasszikus zene kiszorul az életükből. Ezen is segíthetne, ha akár a könnyűzene ritmusvilágát, és más értékes oldalát is becsempésznénk az oktatásunkba, illetve ha másra nem, arra biztosan jó lenne (és milyen fontos lenne!) a nem zenészekre készülő de hobbiból (könnyű)zenével foglalkozó gyerekek számára, hogy jó füllel figyeljenek zene és nyelv kapcsolatára, és a zeneiséget sokszor nélkülöző dalszöveg-műfordítások, illetve a média gyakran alacsony zenei színvonalának világában a magyar nyelvnek megfelelő prozódiaát alkalmazzanak saját számaik megírásakor, előadásakor. Ez a szempont pedig nem szándékozna kiszorítani sem a népzene, sem a klasszikus zenét, sem más téren Kodály Zoltán szellemiségét, sőt inkább csak annak újraéledését szorgalmazná azzal, hogy a mai kor nyelvén szólna a gyerekekhez.

Szakmánk számára jó hagyományaink megtartásának esélyeit jelentheti, ha végre hajlandóak és képesek leszünk az iskolai énektanítás hatékonyságát szélesebb társadalmi összefüggésrendszerben, nem szűken vett zenei, illetve módszertani kérdésnek tekinteni s metodikai készletünket jól adaptálni a jelen társadalmi környezetének feltételrendszeréhez.⁶

Szakedolgozatomban Orff módszerének bemutatása közben igyekszem egy-két ötlettel szolgálni azok magyarországi alkalmazását illetően a fentebb leírt kiindulási probléma tükrében.

⁵ Nem egy zenei nevelési konferencia tárgya volt már e téma, 1968-2010 között hét Zenei Nevelési Konferencia zajlott az országban (ezeknek az előadásait egy-egy könyvben ki is adták rendre), a legutóbbi ilyen témájú nagy összefüggésű konferencia pedig 2012 november 9-én, Kecskeméten volt megtartva (1. Kisgyermekkorai Zenei Nevelési Konferencia).

⁶ L. NAGY Katalin: „Az ének-zene tantárgy helyzete és fejlesztési feladatai”. In: Új Pedagógiai Szemle, 2002. november. On-line verzió (letöltve: 2013. március 18.)
<<http://epa.oszk.hu/00000/00035/00065/2002-11-hk-LNagy-Enek.html>> 5. p.

1. Carl Orff élete⁷

Carl Orff (München, 1895. július 10. – München, 1982. március 29.) német zeneszerző, karmester, zenepedagógus, a XX. század német zene egyik legérdekesebb alakja. Zeneszerzőként számára a legfontosabb műfaj a színpadi zene lett, annak mindenféle hagyományos és kevésbé hagyományos formájában. Ide sorolnám filmzenéit, televíziós produkcióit is. Változatos, impulzív ritmika jellemzi, amiből következik az ütőhangszerek széles körű alkalmazásának preferálása. Nem csak zenekarban használt sokféle és nagy mennyiségű ütőhangszert, hanem önálló ütőegyüttesekre is számos művet írt. Míg zenekari hangszerelése hatalmas együtteseket foglalkoztatnak (a feldúsult ütős szekció mellett nem ritkán szerepel zongora, sőt időnként két zongora is a hangszerek közt), addig harmóniavilága viszont sokszor modális hangzású, egyszerű, hármashangzatokra alapuló. Zenéje sokszor építkezik reneszánsz és korabarrokk elemekből – ezt a vonzódását számos (különösen élete első harmadában írt) régi zenei fel- és átdolgozása is alátámasztja. Műveiből és írásaiból is kitűnik, hogy a zene, a mozgás, a szöveg és a dramaturgia egyformán fontos volt számára. Ezek az alapelvek mind visszaköszönnek a következő fejezetben tárgyalt pedagógiai elképzeléseiben is.

Első zongoraóráit 5 évesen vette magántanárnál. A Marsfeld Általános Iskola után a Ludwig Gymnasiumban tanult két évet, majd 1907-től a Wittelsbacher Gymnasiumban folytatta középiskolai tanulmányait. Ezen évei alatt írta első kiadott művét, egy dalciklust zongorára és énekhangra, valamint első zenekari kísérletei a *Zarathustra* c. műben öltöttek ekkortájt testet, amely bariton szólóra, három férfikarra (!), és zenekarra íródott. Ekkor még nem tanult zeneszerzést. 1912-14-ig a müncheni zeneakadémiára járt (Akademie der Tonkunst), majd Hermann Zilchernél folytatta magánúton zeneszerzői tanulmányait. 1917-ben a München Kammerspiele színházi karmesterének hívták meg, majd 1918-tól mannheimi Nemzeti Színházban és a darmstadti Főhercegi Színházban vezényelt. Az I. világháború végén rövid katonai szolgálat után visszatért Münchenbe, és újra zeneszerzést kezdett tanulni. 1920-tól Heinrich Kaminskinál vett magánórákat zeneszerzésből. 1921-től sokat foglalkozott Monteverdivel, dramaturgiailag és zeneileg (többször is) átdolgozta az *Orfeo*, majd

⁷ Források: Grove Music Online. (Laura Macy szerk.) (letöltve: 2013. március 2.), <<http://www.oxfordmusiconline.com>> , valamint az Orff Zentrum München honlapja (letöltve: 2013. március 7.) <<http://www.orff-zentrum.de>>

később a *Lamento d'Arianna* c. műveit és más kisebb műveket is tőle. 1924-ben Dorothee Güntherrel⁸ közösen megalapítják Münchenben a Güntherschule-t, amelyben testmozgást, ritmust, táncot és zenét egységben oktatnak. Ebből indulnak ki az 1931-34 között megjelenő Schulwerk⁹ kötetek (*Elementare Musikübung*, a későbbi öt kötetes *Musik für Kinder* első formája), amelyet Orff Keetmannal¹⁰ közösen szerkesztett, illetve az ehhez kapcsolódó egyéb kis zenepedagógiai köteteket is (*Cantus Firmus Sätze*, *Klavier-Übung* stb.). 1932-33-ig a Münchener Bach Társaság elnöke volt. 1948-ban a Bajor Rádió megkezdte a Schulwerk darabjainak sugárzását a *Die Weihnachtsgeschichte* c. kompozícióval. 1959-ben a Tübingeni Egyetem Orffot díszdoktorává avatta. 1961-ben. Miután 1945-ben Münchent lebombázták a szövetségi erők, így a Güntherschulét is, 1961-ben találta meg módszerének új „főhadiszállását” a salzburgi Mozarteumban. (Németországban az államhatalom akkoriban nem engedélyezte pedagógiai működését, ezért kezdett Keetmannal Ausztriában tanítani.) 1963-ban viszont az Orff Institut is megnyílt ugyanitt, ahol egészséges, enyhe és közepsúlyos értelmi fogyatékos, valamint mozgássérült gyermekekkel, felnőttekkel egyaránt foglalkoznak együtt is és külön is, emellett pedig gyakorlatilag főiskolai szintű tanárképzés folyik. Emellett a közelben, a Frohnburg kastélyban pedig a mai napig egész évben tartanak a módszerről tanfolyamokat¹¹. A zeneiskolában folytatott tevékenységével egyidejűleg Orff a Münchener Bachverein karmestereként is működött, illetve 1950–60-ig a müncheni Zeneművészeti Főiskolán zeneszerzés mesteriskolát vezetett. Nyugdíjas éveiben (kompozíciós munkái mellett) a Mozarteumban működő Orff-Schulwerk-Pädagogik¹² központ vezetésével foglalkozott. 1972-ben a Münchener Egyetem is díszdoktorává avatta. Még ugyanebben az évben a Német Szövetségi

⁸ Dorothee Günther (1896-1975), német testnevelés- és tánctanár, grafikus és író.

⁹ A Schulwerk (német) szó szerint „iskolai munka”. Az elnevezés arra utal, hogy ezen összefoglaló néven megjelenő kötetek mind az Orff módszer oktatása közben keletkezett darabok, gyakorlatok, írások összességei. A köznyelvben Schulwerknek szoktuk emlegetni a *Musik für Kinder* öt kötetét, amely az egész kiindulópontja és alapja.

¹⁰ Gunild Keetman (1904-1990), német zenepedagógus, zeneszerző. Mint hivatásában bizonytalan zenész találkozott a Güntherschule-val, majd több ott töltött tanulmányév után kezdett ő is tanítani az intézményben – itt a táncegyüttest vezették Maya Lex-szel közösen. Ebben az alkotó- és egyben pedagógiai tevékenységben találta meg önmagát. Életművének nagy része az Orff koncepció jegyében íródott tankönyvekhez és a gyermekek együttzenéléséhez kapcsolódik. (forrás: az Orff Institut Salzburg honlapja [letöltve 2013. március 7.] <<http://www.orffinstitut.at/index.php?id=39&L=1>>)

¹¹ Bővebben lásd pl. a <<http://www.visit-salzburg.net/sights/frohnburg.htm>> honlapon.

¹² Ez az intézmény tájékoztatókat és évkönyveket ad ki, ezen kívül a koncepció továbbfejlesztésével is foglalkozik és főiskolaként is működik a mai napig. Bővebben lásd:

<http://www.moz.ac.at/de/university/standorte/orff_institut.php>

Köztársaság az akkori legmagasabb szintű kitüntetését adta neki. 1974-ben a Bajor Katolikus Akadémia Romano Guardini díját kapta meg. 1975-től haláláig életművét összefoglaló nyolc kötetes munkáján dolgozott, amelynek címe *Carl Orff und sein Werk*.

Orff négyszer házasodott meg életében, feleségei voltak: Alice Solscher (1920-1927), Gertrud Willert (1939-1953), Luise Rinser (1954-1959), és végül Liselotte Schmitz, akivel a legtöbbet élt együtt (1960-tól haláláig) és aki 35 évvel volt nála fiatalabb.

Halála után nem sokkal, 1984-ben megalakult a Carl Orff Alapítvány, valamint az Orff Schulwerk Forum Salzburgban. 1990-ben létrehozták annak az épületnek a helyén az Orff Központot (Orff Zentrum München), amelyben 66 évvel azelőtt a Güntherschule nyílt meg. Itt gyűjtenek minden hozzá kapcsolódó dokumentumot és más anyagot. 1991-ben Rinkhofban is megnyílt a Carl Orff Museum.

Orff műveit azóta is osztatlan sikerrel játsszák szerte a világon, valamint Németországban koncepciója meghatározó alapelem a zeneoktatásban.

2. Orff filozófiája, az Orff-koncepció

Egy nemzetközi kongresszuson Orff is hasonlóképpen nyilatkozott, mint Kodály, amikor filozófiájáról, zenepedagógiájáról kérdezték: „...nekem semmilyen sincs!¹³” Ez a meglátás annyiban igaz, hogy Orff maga nem adott ki bármiféle írásos összefoglaló művet előtte, amelyben megközelítését filozofikus alapokon taglalná, hanem módszere a tánc és zeneoktatásban töltött negyven év gyakorlati tapasztalatán keresztül fejeződik ki, és tükröződik a művekben, különösen a pedagógia célzatú Schulwerk kötetekben.

Ahogy már említettem, Orff a szöveg, a zene, a mozgás és a dramaturgia egységének jegyében tanított. Amikor 1924-ben a Dorothee Güntherrel a Güntherschule-ban elkezdtek oktatni, egy akkor Európa szerte divatos irányzatot vettek pedagógiájuk alapjául a testnevelő- és tánctanárok képzésében: céljuk a zene és a mozgás

¹³ SZŐNYI Erzsébet: Zenei nevelési irányzatok a XX. században. Tankönyvkiadó Vállalat, Budapest, 1988. 86. p. német-angol idézete alapján.

egységesítése volt. Tehát bár hasonló alapokról indultak, mint Dalcroze¹⁴, Laban¹⁵ vagy Wigman¹⁶, ezzel szemben míg legtöbbször a gyermekek zenei és mozgáskulturális nevelését célozták meg, addig Orff és Günther fiatal felnőttekkel kísérletezett (tanárképzés). Itt a hangsúly leginkább a ritmikai rögtönzésre került. A húsz éven át működő Günther-iskolában alakították ki a tananyag és a gyakorlati megvalósítás legtöbb elemét, többek között az Orff-hangszerek nagy részét is, amelyekre a Schulwerk első verziója is íródott a 30'-as években. Jogosan merülhet fel a kérdés: miért volt szükség ennyi új, vagy részben új hangszer megalkotására? Erre a kérdésre is Orff gyakorlati tapasztalatai alapján fogalmazódott meg a válasz. Először zongorán megszólaltatott romantikus zeneműveket játszottak, amelyhez a tanulóknak mozgás-improvizációval kellett kifejezniük, hogy mire inspirálja őket az adott zene. Azonban Orff számára úgy tűnt, hogy a mozdulatok egyáltalán nem illettek ezekhez a zenékhez, és az a gondolata támadt, hogy a tanulók maguk alkossák meg zenéjüket, amely összhangban van azzal, amit mozgásukkal kifejezni vágyának. Ahogy Orff fogalmazott: „ennek a zenének elementárisnak kell lennie,¹⁷” tehát alapelemekből építkező, mindenki számára megvalósítható, természetes önkifejezési formának. Ami pedig az ütőhangszerek alkalmazását illeti: Orff tudta, hogy akkoriban néhány testneveléstanár, aki zenével kombinálva oktatott, használt ütőhangszereket, de csak egy-egy effektus erejéig, alapvetően viszont harmonikus zongorakíséretre támaszkodott, amely szerinte egyáltalán nem kedvez a ritmusérzék megfelelő kifejlődésének, valamint azt a gyakorlati szempontot is figyelembe vette, hogy az ütőhangszerekkel viszonylag hamar¹⁸ sokszínű és jól hangzó, a játékos számára is örömet okozó zenét lehet létrehozni. A hangszerjáték iskolájának kifejlesztése Orff elképzelése alapján Hans Bergese¹⁹ nevéhez fűződik.

¹⁴ Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) svéd zeneszerző, zenetanár, az euritmia megálmodója.

¹⁵ Rudolph von Laban (1879-1958) cseh származású osztrák táncművész, koreográfus, táncpedagógus.

¹⁶ Mary Wigman (1886-1973, szül: Marie Wiegmann) német táncművész, koreográfus, táncterapeuta.

¹⁷ The Orff-Schulwerk Approach (letöltve: 2013. március 8.)

<http://www.allianceamm.org/resources_elem_Orff.html>

¹⁸ Itt a tanulási idő természetesen relatíve rövid – összehasonlítva pl. azzal, hogy hány év gyakorlást és felkészülést igényel az, hogy valaki pódiumra állásra alkalmas szinten legyen képes egy vonós hangszert megszólaltatni.

¹⁹ Hans Bergese (1910-2000) német táncművész, koreográfus, zeneszerző. Később Orff megközelítését továbbgondolva fejlesztette ki a manapság Orff–Bergese módszerként ismert elképzelését, amelyhez saját Schulverket is írt. Ötleite a ritmus tanításától a mozgások lejegyzésével folytatódnak, mivel az Orff koncepció kidolgozatlanságának rója fel, hogy Orff ötleteinek megvalósítása nem magától értetődő, mint ahogy azt ő elképzelte. A gyermek teljes személyiségét kívánja kiegyensúlyozott módon fejleszteni, ezért jobban kedveli a rövidebb, spontán önkifejezésre ösztönző játékokat.

A hírnevében is bontakozó Günterschule kezdődő szárnyalásának az újabb világháború vetett hirtelen véget: 1944-ben a müncheni *Gauleiter*²⁰ bezáratta az intézményt, 1945 januárjában pedig egy gyújtóbomba lerombolta az épületet. Az összes hangszer elpusztult az iskolával együtt. Néhány évre ezért Orff kizárólag a komponálásnak élt. Pedagógiája azonban nem sokáig maradt hamvaiban: 1948-ban a Bajor Rádióban találtak egy lemezt, amelyen a Günther-iskola egyik előadásának felvétele volt hallható. Ennek a hatására kérték fel Orffot, hogy gyermekeknek írjon zenét, amely valójában egy iskolarádió-szerű leckesorozat megvalósítását jelentette. A sorozatot a szerző Gunild Keetmannal együtt készítette elő. Ekkor került be az Orff-féle pedagógiai repertoárba az addig nagyon hiányzó utolsó elem: a vokalitás – a rádióadások hatására maga Orff is belátta, hogy elképzelése így vált teljessé.

Az énekelt játékdalok, hívások, játék közben mondható versikék, mondókák bekerültek a műbe; elemi zene, elemi beszéd, elemi mozgás. Formai szempontból egyszerű anyagokat használtak: osztinátót, rondót, elemi fokú zenének nevezve mindazt, ami a gyermeknek nem túl bonyolult, és saját maga is elő tudja állítani. Öt évig tartott a sorozat, ez képezte alapját az öt Schulwerknek, mely 1950–54-ben jelent meg.²¹

Nem csak a vokális elemek (beszéd, ének) bekerülését hozta meg a rádiósorozat, hanem megközelítésének a gyermekek zenei nevelésére való alkalmazását, kiterjesztését is. E két fontos új komponens, illetve a rádióelőadások sikere nagyban hozzájárult ahhoz, hogy az 1950 és 54 között megjelenő, végleges formát öltött Schulwerk elfoglalhatta méltó helyét a zenepedagógia kiemelkedő munkái között és a koncepció végre bekerült a köztudatba. A kötetek megírásához, benne természetesen a korábbi anyagok rendszerezésével, nélkülözhetetlen alapfeltétel volt az Orff-hangszerek véglegesítése is. A rádióadások hatalmas sikerére a sorozat még öt évig tartott, valamint ugyancsak ennek a sikernek köszönhetően alakult meg 1949-ben a mai napig működő és autentikus gyártónak minősülő Studio 49 hangszergyár²², amely ezeknek specializált ütőhangszereknek²³ a létrehozására szakosodott. További előzmény azonban még, ami

²⁰ Gauleiter: A hitleri Németország egyes kerületi vezetőinek, valamint egyes megszállt országok helytartóinak neve.

²¹ SZŐNYI Erzsébet: i. m. 88. p.

²² Bővebben lásd a hangszergyár honlapján: <<http://www.studio49.de>>

²³ A hangszerek nagy része valamilyen meglévő ütőhangszer gyermekeknek készült változatait jelenti (pl. szoprán- és alt-xylofonok, diatonikus metallofonok stb.), valamint az Orff-instrumentarium „rendes”

nélkül nem születhetett volna meg az új sorozat, hogy 1949-ben a salzburgi Mozarteumban Keetman elindíthatta első kísérleti osztályát – gyerekekkel.

A komplex szemlélet ellenére alapvetően egyfajta kibővített zenei nevelésről van szó, amely minden leendő zenésznek biztosítja a széles látókör megalapozását. A konkrét hangszertanulást fontos, hogy megelőzzék olyan élmények, amelyek a gyermekben kialakítják a zeneiséget abban az értelemben, hogy megtapasztalják a zenei elemekkel való játékot, a zenélés és a csoportosan végzett zenei tevékenység örömét. Ezért vette alapul a gyermekdalokat és –játékokat. Zenei világát tekintve a legkisebbek számára pentaton dalokat javasol, amelyekhez időnként elemi szintű osztinató vagy/és bordun²⁴ kíséretet ír. Formáját tekintve a rondó²⁵ uralkodik ezekben a kompozíciókban. Az ebben a korai életszakaszban célnak kitűzött spontán zenei önkifejezés megélése, elsajátítása sokkal fontosabb Orff szerint, mint bármely technikai fejlesztés lesz majd a későbbiekben. „A zenei tapasztalásnak korán kell kezdődnie, primitív játékdalokon keresztül vezessen a bonyolult szerkezetekig, a mai zene szintjéig.”²⁶ Ehhez különféle, az egyszerűtől az egészen komplex feladatokat magába foglaló játékokat játszhatunk a gyerekekkel – és ezt mind a kotta, zeneelmélet és a konkrét hangszer tanítása előtt. Álljon itt néhány példa (a Schulwerk kottaanyagán túl) W. Kellertől!²⁷ A „hangörvény játékokban” tutti-solo felállások, hangszíncsoportok, játékidők, szünetek, fokozatos dinamikai átmenetek, különböző zenei karakterek jelenhetnek meg improvizatív módon, vagy akár egyfajta grafikus „kottával” előre rögzített anyag segítségével. Továbbá játszhatunk „hangmozaik játékokat” is, ahol rövid, egymástól különböző karakterű hangokból kaleidoszkópszerűen építkezik a gyermekek csoportja. Ez a játék dramaturgiailag jó lehetőség a sűrűsödések-ritkulások, ellentétes vagy épp kiegészítő hangzások kipróbálására. Ennek ellenpárja lehet a „hangáramlás játék”, ahol folyamatos, áramló átmenetekben gondolkodva szólaltatunk meg hangokat a sziszegéstől a zümmögésen, dúdoláson át az énekig, a halktól a hangosig, az egyszerű,

hangszereket is tartalmaz (pl. gitár, cselló, egyes zenekarban is használt ütőhangszerek), ezért e szóhasználat.

²⁴ Orgonapont-szerű dudabasszus.

²⁵ Érdekes megfigyelés, hogy (Pernye András gondolatával élve) az ismétlés mennyire alapvető formaképző elem, így a rondó, mint legegyszerűbb összetett tételforma, valóban könnyen befogadható és elsajátítható. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint napjaink könnyűzenei slágereinek refrénczpontúsága. Ez a fogalom itt viszont arra is vonatkozik, amikor szólószakaszokat tutti-*ritornellek* tagolják.

²⁶ SZÖNYI Erzsébet: i. m. 89. p.

²⁷ KELLER, Wilhelm: Elementares Gruppenmusizieren (Neues Handbuch der Schulmusik). (Erich Valentin és Helmuth Hopf. szerk.) Bustav Bosse Verlag, Regensburg, 1975. 299-309. p. alapján.

vékonytól a vastag, komplex faktúrákig. „Hanglánc játék” alatt érthetjük azt, amikor ritmikus *patternekből* építkezünk az egyszerűbb repetíciótól²⁸ akár az aleatorikus²⁹ polifóniáig is eljutva. Ezeket természetesen egymással is kombinálhatjuk, még az előbbieknél is változatosabb, komplexebb hatást elérve. A csoportot vezetheti néhány egyezményes, expresszív mozdulattal egy tanár, de akár önmagát gerjesztő folyamat is lehet.³⁰ Nem utolsó szempontnak tartom, hogy Kellernek ezek a játékjavaslatai nem csak az alapvető, még a kotta megismertetése és a bármilyen technikai képzés előtt álló zenei élményeket jelenthetnek a gyermekek számára, hanem kiterjesztik azt az általánosságban sajnos beszűkült, tradicionalista európai nézőpontot, miszerint a zene alapvető eszköztára a diszkrét tizenkét fok és a matematikailag egyszerűen behatárolható ritmusarányok kombinálásánál véget ér, mivel itt a zene elemi dramaturgiai szerkezetén túl sokszor bizony lemond ezekről. A hangzás pedig ezáltal nyitottságot, otthonosságot hozhat később akár az elektronikus zenében való tájékozódáshoz, ahol a hangszín válik meghatározó alapelemmé.

De visszatérve Orffhoz: mindebből kiderül, hogy a mai általános ének-zene oktatásban fellelhető passzivitás mennyire ellenkezik alap gondolatával. „Orff zenei nevelési elve, hogy hagyjuk a gyermekeket közel kerülni a hangszerekhez, segítsük őket, hogy tudjanak a testükkel mint hangszerrel bánni, érzékeljék egész testükkel a zenét, legyen lehetőségük több mindent kipróbálni, hogy kedvet ébresszünk a zenetanuláshoz.³¹” A zene valódi mélységeinek megéléséhez csak az aktív, kreatív részvétel vezethet el. „Az Orff-megközelítés fantáziának élő, belső tapasztalása a tündérmeséé, legendáé, melyben a gyermek úgy vesz részt, hogy maga alkotja meg saját zenéjét és mozgását.³²” Meggyőződése, hogy nagyon kevés gyerek teljes antitalentum a zenéhez, valamilyen szintig mindegyik fejleszhető a fentebb leírtak jegyében, ahol kiindulási pont a beszéd, amelyből ritmus, majd dallam lesz. A mentálisan egészséges gyermekek, de még az enyhén sérültek nagy része is ösztönszerűen képes reagálni a ritmikus beszédre, valamint a rímekre (gondoljunk csak a rímes, ritmikus népi

²⁸ Repetíció (lat.): hangok, kisebb zenei egységek folyamatos ismételtetése.

²⁹ Aleatória (a latin alea = kocka szóból): a szerencsétől való függősége valaminek. Zenében egy rövidebb zenei anyag metrikailag nem kötötte, önmagában is szabadon, semmihez nem szinkronizált módon történő ismételtetése. Általában jól meghatározott időben (karmester, vagy valamilyen kötött zenei esemény pl. egy meghatározott idejű dobütés) hatására kell ott abbahagyni, ahol épp tart a játékos.

³⁰ Ezek a gondolatok Sály László Kreatív zenei gyakorlataitól sem állnak távol.

³¹ GULYÁS Jánosné: Zenei Nevelés Irányzatai. (letöltve: 2010. február 16.)
<http://human.kando.hu/pedlex/lexicon/Z.xml/zenei_neveles_iranyzatai.html>

³² SZŐNYI Erzsébet: i. m. 89. p.

gyermekmondókákra). Ahogy említettem, már a legkisebbeknél is felfedezhető olyan alapszintű improvizáció, hogy valamilyen dalocska vagy mondóka alapján „fülükbe ül” egy-egy ritmusképlet, és így olyan fajta halandzsát improvizálnak, amely ritmusban, rímekben megtartja az eredeti minta formáját, majd ezzel képesek hosszasan eljátszadózni mindenféle variációt kipróbálgatva.

„Az Orff-Schulverket nem szabad merev nevelési módszerként értelmezni. Olyan megközelítése ez a zenének, mely új ötleteket képes kifejleszteni és beágyazni, ha a vezető eszmét teljesen megértik, és felhasználják a tanítók.³³” Kis Jenőné így ír a tanulás kezdeteiről:

Nem kell mindjárt a kottákkal kezdeni. Ha arra gondolunk, hogyan tanul meg egy gyerek festeni, akkor rögtön egyértelművé válik az elv. Nem mutatunk a gyerekeknek pl. híres festők képeit, hanem papírt és festéket adunk a kezükbe, s ők megalkotják saját kompozícióikat. Valahol ennek az elvnek kell érvényesülni a zenei nevelésben is.³⁴

Orff esetében nem kidolgozott módszerről van tehát szó (szemben pl. a Dalcroze- vagy a Kodály-módszerekkel), hanem megközelítésről, szisztémáról, koncepcióról, filozófiáról. Nem tantervet közöl, hanem alapelveket hozzá megfelelő, magas művészi igényvel megformált gyakorlatokkal (Schulwerk kötetek). Az ezzel élő tanároktól elvárja, hogy saját maguk dolgozzák ki saját tantervüket, avagy hogy mit is kezdenek ők, mint zenetanár egyéniségek Orff alapgondolataival, és miként látják a legeredményesebben felhasználhatónak az adott gyermekek körében. Salzburgi tanárképzésében sem kizárólagosan követendő mintát akar adni a tanárjelölteknek, hanem felébreszteni bennük saját zenei kreativitásukat – ezzel megadva nekik a kísérletezés örömét és szabadságát. A tanterv kialakításában „két tényező a legfontosabb: az aktív részvétel és az aktív hallás.³⁵” Az aktív részvétel magától értetődő, az aktív hallás talán némi magyarázatra szorul. Ezalatt Orff azt érti, hogy a népzeneből kiindulva (és itt nem a régi stílusú, komoly témájú, „felnöttes” népdalokra kell gondolni, hanem a népi gyermekdalokra, amit a gyermek számára természetes, belsőleg már elsajátított zenei világának tart) a bonyolultabb, összetettebb zenéig tartó

³³ SZŐNYI Erzsébet: i. m. 86. p.

³⁴ KIS Jenőné (Kenesei Éva): Alternatív lehetőségek a zenepedagógiában. Tárogató Kiadó, Budapest, 1994. 20. p.

³⁵ SZŐNYI Erzsébet: i. m. 91. p.

út folyamán a gyermek mindig megfelelő mélységig értően, ha úgy vesszük, analitikusan hallgassa a zeneműveket, hogy a legmagasabb szintű művészi zenéhez a megfelelő folyamat során egyre sokrétűbb megértést elsajátítva tudjon eljutni. Ezzel sikerülhet a gyermekben felébreszteni és ébren tartani a zene iránti érdeklődést, mivel a megfelelő, gondosan válogatott zenedarabok hallgatásával a gyermek mindig a számára lehetséges megértési szintű zenével találkozik, így nem fulladhat a zenehallgatás a meg nem értés unalmának érdektelenségébe. Emellett persze fontos, hogy a zenehallgatás és a cselekvő zenélés megfelelő aránya megmaradjon. Az érdeklődés minden zenei tevékenység autotelikussá³⁶ válásának alapja, azaz annak a folyamatnak, hogy a gyermek zenélés iránti motivációja belsővé válhasson. Ennek a folyamatnak elősegítésére több külső körülményt is figyelembe kell venni:

- a gyermek lélektani fejlődésének szintjét, amivel harmonizálni kell a tanulási folyamatnak (ez az a pont, ahol Orff nem ért egyet Dalcroze didaxisával),
- a zene műveléséhez és hallgatásához a legmegfelelőbb, legjobb minőségű eszközöket kell biztosítani (a hangszerektől a lejátszó berendezésekig),
- a repertoár jusson el a kortárs zene megismertetéséig.³⁷

A zenei nevelési folyamatra nézve Orffnak „három kulcsszava van: *mitmachen* – *nachmachen* – *selbstmachen*.³⁸” Magyarul egy adott zenei tevékenységbe való bevezetés folyamatát olvashatjuk ki e három szóból: először a tanárral együtt csinálnak mindent a tanulók, majd a tanár csak bemutatja az adott feladatot, mintát ad az improvizáció elkezdéséhez, végül pedig a tanulók részéről az önálló alkotás következik³⁹. Ez minden szinten működik, csak máshová helyeződik a hangsúly, más technikai felkészültséget, zenei előéletet igényel a résztvevőktől.

Röviden szólnék még a módszer terápiában való alkalmazásáról is. „A zene azon hatalmas eszközök egyike, amellyel a pedagógusok a lélek formálására

³⁶ Autotelikus (ógörög): a tevékenység magában hordozza annak célját is, önmagáért való.

³⁷ SZÖNYI Erzsébet: i. m. 91. p. alapján.

³⁸ KIS Jenőné: i. m. 24. p.

³⁹ A rögtönzési képességeket a (Mozarteumban működő) Orff Intézet már a tanárjelöltek felvételi vizsgáján számon kéri. Egymással még soha nem találkozott felvételizők csoportos és egyéni rögtönzéseket mutatnak be, illetve gyermekdalokhoz osztinató-jellegű kíséreteket rögtönöznek (a klasszikus hangszeres meghallgatás mellett) – olvashatjuk Madarászné beszámolójában. (DR. MADARÁSNÉ LOSONCZY Katalin: „Orff Intézet – 1995, Vizsgák és mindennapok az Intézet életéből”. In: *Parlando* XXXVIII. évf. 2. sz. [1996]. 15. p.)

rendelkeznek⁴⁰ – fogalmazza meg Kodály. De „éppen azért, mert a zene a léleknek e mély »régioit« képes megérinteni, megmozgatni, aktivizálni, használják azt terápiás eszközként.⁴¹ A zenei transzferhatás (a jótékony lelki hatásai mellett a gondolkodásra, motoros képességekre gyakorolt fejlesztő hatása) manapság már tudományosan bizonyított és közismert tény, így a zenei nevelés fontosságának felismerése mellett a zene bekerült a különböző betegségek gyógyítási folyamatába, valamint a mozgás rehabilitációba is. A zene érzelmileg közvetlenül hat az emberre, létrehozásához pedig egyenesen aktív részvétel kell – ez már két kézenfekvően alkalmazható gondolat. „1951 óta évente 150 gyermeket kezelnek a heidelbergi egyetem pszichiátriai és neurológiai klinikáján a könnyen, játékosan elsajátítható Orff-hangszerekkel.⁴²” A siker élménye, a motoros képességek fejlődése, beszédzavar vagy idegbetegség esetén a ritmusérzék javulása, a koncentrált tevékenység, a csoportmunka harmóniájának kialakulása mind-mind nagyon pozitív eredményekkel szolgálnak.

Az Orff-koncepció összefoglalásaképpen pedig álljon itt Szőnyi Erzsébettől egy idézet, amelyet Orff *Ludus de nato Infante mirificus* c. művével kapcsolatban írt:

Lemezének hallgatása közben világossá válik előttünk a teljes mű: a varázslat, a szavak ritmusából kialakuló ritmusok zenei szövevénye; a ritmusból a dallam születése; az érzelmi kifejezések széles skálája a vadtól a gyengédig; az egész magával ragadó drámai megjelenítés; igazolásul annak, hogy a legegyszerűbb eszközökkel miként lehet a legmélyebb kifejezésig eljutni.⁴³

⁴⁰ KODÁLY Zoltán: Igaz, hogy nem engedik énekelni a gyermekeket! 1956. In: Visszatekintés I. (sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc). Zeneműkiadó, Budapest, 1974. 309. p.

⁴¹ URBÁNNÉ VARGA Katalin: „A muzsikának oly nagy ereje vagyon...”. In: Parlando XLIII. évf. 4. sz. (2001.) 7. p. – Gondoljunk csak a *Gólya, gólya gilice* kezdetű magyar gyermekdalra!

⁴² SZŐNYI Erzsébet: i. m. 96. p.

⁴³ SZŐNYI Erzsébet: i. m. 97. p.

II. A Schulwerk-kötetek

Az Orff-Schulwerk sorozat (Musik für Kinder, Paralipomena, Jugendmusik és más kísérő füzetek) tehát azon pedagógiai célzatú (elsősorban zeneműveket tartalmazó) kiadványokat foglalja magába, amelyeket főként Orff és Keetman írtak tanári pályafutásuk során. A fentebb említettek jegyében továbbra is hangsúlyozandó, hogy nem módszertani könyvekről van szó, maga Orff sem a teóriára helyezte a hangsúlyt, hanem ahogy a Güntherschule jelmondata hangzott: „az út a cél⁴⁴”. Hegyi Istvánt idézem: (Orff megközelítése) „bizonyos fokig zeneelmélet, de fontosabb a számára a zenéléshez való kedv felkeltése, az improvizációs ösztön kibontakoztatása, mint az ismeretek közlése.⁴⁵”

1. Történeti áttekintés, adaptációk

Orff pedagógiája a gyakorlatban, szavakban élt első éveiben leginkább. Mivel módszerének fontos eleme az improvizáció, és a 20'-as évek a koncepció és a hozzá tartozó gyakorlati elemek (pl. az Orff-féle hangszerpark) kísérletezések által történő kialakulásának éveit voltak, ezért nem sok írásos nyoma maradt. A Schulwerk kötetek végeleges, ma is használatos formájukat csak az 1950'-es években nyerték el. Ekkor már egy kialakult gyakorlatot vehettek a szerzők (Orff és Keetman) alapul, amelyhez a pedagógusok számára megfelelő kiindulási pontot tudtak írásba foglalni.

A köteteknek előzményei azonban voltak már a 30'-as években is. Az első megjelent füzetek tulajdonképpen részben Orff, részben a Güntherschule tanítványai által leírt rögtönzések voltak, amelyek osztály-improvizációkat rögzítettek további használatra. Már ezt a füzetet is a későbbi füzeteket is kiadó neves Schott adta ki 1930-ban Mainzban *Rythmisch-Melodische Übung (Rhythmic-Melodic Exercises)* címmel. Ezek az első kísérletek nem találtak széles körben túl jó fogadtatásra: az akkori zenetanárok kritizálták a számukra egzotikusnak ható hangszerek kiválasztását, valamint bírálták anyagát – még nem mérték fel értékeit. A kiadó ennek ellenére látott

⁴⁴ URBÁNNÉ VARGA Katalin: i. m. 5. p.

⁴⁵ HEGYI István: „Az Orff Schulwerk alapelvei és tartalma”. In: Parlando XXXVIII. évf. 4. sz. (1996.) 28. p.

benne fantáziát, így további kötetek közreadását tervezte, amelyből néhány meg is valósult, néhány pedig bár kéziratban elkészült, a háború miatt csak az 50'-es években tudták kiadni a Schulwerk öt alapkötete mellett (pl. az 1933-as *Klavier Übung* 1934-ben, de az 1929-es *Cantus-Firmus-Sätze* csak 1954-ben jelenhetett meg). Az öt kötet (1950-54) végleges formájának megjelenése után 1977-ben egy hatodiknak mondható is kiadásra került *Paralipomena*⁴⁶ címmel, amely az előzőekből végül kimaradt, illetve későbbi műveket foglal magába. Ezen kívül a Jugendmusik⁴⁷-sorozat füzetei képezték még az öt alapkötetnek egyfajta kiegészítését. Ezekben szerepelnek a blockflötére írt többszólamú gyakorlatok, köztük ütőhangszerrel kombinált darabok is találhatóak, a zongora- és hegedűgyakorlatok (szóló és duó felállásban), valamint két összetettebb kötet: a Karácsonyi történetek⁴⁸ és a Bevonulás és körtánc, amely számos hangszert foglalkoztat, köztük gitárt és olyan speciális hangszereket is, mint a viola da gamba.⁴⁹

A szakmai sikerek után elég hamar útnak indult a külföldi adaptációk, megjelenések sora is. Más nyelvre átültetés esetén mindenképp adaptációról kell beszélnünk, mivel az egyes nyelvek szövegritmusa eltér egymástól, ezért míg pl. az angol verzióban kevesebb, a franciában több módosítást igényelt az átdolgozóktól. Nem mindenhol született adaptáció, több helyen az eredeti köteteket adták ki, vagy csak a német szövegeket fordították le, a zenei anyag változatlan maradt. Álljon itt egy rövid lista a teljesség igénye nélkül:⁵⁰ Kanada (1956), Svédország (1957), Belgium és Anglia (1958), Argentína (1961), Japán (1963), Spanyolország (1965 és 1969), Franciaország (1967), Wales (1968), Csehszlovákia (1969), Taiwan (1972), Dánia (1977), Koera és az USA (1977-1982). Az adaptációk közül külön meg kell említenünk a már említett Hans Bergese-féle Schulwerkot, valamint Jos Wuytack francia verzióját, amely esetben valóban Orff–Bergese és Orff–Wuytack koncepciókról beszélhetünk, amely átdolgozások – a hivatalos engedély ellenére – nem kevés feszültséget okoztak az eredeti szerzők és az átdolgozók között. Görögországban Polyzene Mathey, aki a Güntherschule növendéke volt, már 1938-ban megnyitotta athéni Orff-módszert is

⁴⁶ Paralipomena (παραλειπομνα, ógörög): szó szerint „kihagyott dolgok”. (Az ószövegségi Királyok könyve utáni Krónikák görög címe is ez.)

⁴⁷ Jugendmusik (német): fiatalok zenéje. A sorozat nagy részének darabjait Gunild Keetman szerezte.

⁴⁸ Gyakorlatilag egy hangjátékról van itt szó Keetman kísérezenejével.

⁴⁹ Térdhegedű-család, a barokk kortól gyakorlatilag nem igazán használt hangszerek, mert kiváltotta őket a ma ismert vonós-hangszercsalád. A gambák azért előnyösesek itt, mert alapfekvésben bundozva vannak, az érintőkkel pedig sokkal könnyebb rajta tisztán játszani egy kezdő számára, mint pl. egy csellón, a gitárral szemben viszont vonóval is megszólaltatható, amely a tartott basszusbordunok miatt lényeges.

⁵⁰ HEGYI István: i. m. 19. p. felsorolása alapján.

alkalmazó intézetét. Csehszlovákiában Ilja Hurnik és Peter Eben adaptáltak cseh, illetve szlovák zenei anyagból építkező változatot. Norvégiában a mai napig Orff koncepciója határozza meg az óvodai zenei nevelést – ritmushangszereket, és egyszerű, hangolt idiofon⁵¹ hangszereket használnak. (Az óvoda egyébként nem kötelező ott, tehát nem tud általános népnevelési eszközzé válni.) Angliában az 1944-es törvényváltozások pedig különös jelentőséget tulajdonítottak a zenei nevelésnek, amely nemzetközi nevelési koncepciók beáramlását eredményezte az angol zeneoktatásba. Így született meg többek között Richard Addison *Children Make Music* (1967) c. Orff módszerén alapuló könyve, illetve később Mrs. Gilbert Yean *Musical Activities with Young Children* (1975) c. Orff és Kodály gyakorlatait felhasználó, egyszerűbb hangszerekkel operáló zenepedagógiai elképzelése. Továbbá Japánban minden iskola rendelkezik teljes Orff-instrumentáriummal, Tajvanon pedig a legtöbb gyerek Orff módszerével is találkozik az óvodában. A volt Jugoszláviában is kedvelték (külön Orff-hangszergyárat is létrehozta), valamint Svédországba új iránymutatásként robbant be a *Musik für Kinder* Daniel Helldén munkássága nyomán.

Hogy Orff szülőhazájában, Németországban mennyire terjedt el az ő módszere, arról Manuela Widmer, az Orff Institut egyik tanára így nyilatkozott: „Németországban, Ausztriában, Svájcban majdnem minden iskola, óvoda szekrényében ott áll az Orff-instrumentárium. Hogy a tanár használja-e, az attól is függ, hogy részesült-e korábban ilyen jellegű képzésben.” Majd később így folytatta: „Kevesen vannak olyanok, akik a tiszta Orff módszerre »tennék életüket«. A tanárok többsége valamilyen konkrét művészi hajlamát akarja kiteljesíteni.⁵²” Ebből tehát látszik, hogy a módszer elterjedt Európa-szerte, viszont sokszor olyan helyeken alkalmazzák, ahol nyitottak az új dolgokra, a többféle koncepció megismerésére, és a megfelelőnek tartott elemek összeolvasztására.

Magyarországon én is ezt az utat tartanám járhatónak, és mint már említettem, főleg a zene élményszerűvé válásának, mint motivációnak megteremtésére, illetve a ritmusérzék fejlődésének elősegítésére.

⁵¹ Idiofon hangszerek: olyan hangszerek, amelyek rugalmas szilárd testük rezgése révén hoznak létre hangokat. A definíció ellenére nem mindig magukban, van, hogy hozzácsatolt akusztikai segédeszközzel (rezonátor) együtt érik el végleges hangzásukat (pl. marimba).

⁵² WIDMER, Manuela: „Orff-Schulwerk – az elemi zene- és mozgásnevelés koncepciója”. In: *Parlando* XXXVI. évf. 4. sz. (1994.) 25. p.

2. Elmélet és gyakorlat, avagy általánosan a Schulwerkéről

„A Schulwerk a nagy Orff-műalkotások mikrokozmosza⁵³” – írja Szőnyi Erzsébet. Ez a gondolat egyszerre tekinthető pozitívnek és negatívnak. Kritikák szerint mivel ezek a kis művek is nagyon magukon viselik a komponista egyéni stíluselemeit, ezért igen zárt zenei világot teremtenek, ami nem biztosítja a gyermekek számára az egyetemes zenei megismerést. Ezzel szemben viszont ugyanaz az igényesség és megformálás, ötletesség és zeneszerzői lelemény is jellemző rájuk, amivel szerzőjük nagy műveit is megírta.

Az összesen közel hétszáz oldalnyi, öt kötetre oszló mű részben egymásra épül, részben újra és újra igényli az előrehaladás folyamán a korábbi kötetek elővételét. (A szerző utasítása szerint a ritmusgyakorlatokhoz a későbbi kötetek használata során is az első kötethez kell visszanyúlni.) A gyermekeket a kisterc lépéstől (hívó- avagy kakukk-terc) a pentaton, főleg régi gyermekdalokra⁵⁴ épülő zenei példákon át⁵⁵ juttatja el a heptaton⁵⁶ modalitásig, végül a funkcionális dúr- és moll-világba vezetve be őket. Emellett fontos eleme még a már említett hangszerkészlet – a kötet nagyszerű zenei ötletei mellett ez még, ami egyértelműen a gyermek ösztönös érdeklődésének felkeltését célozza meg, valamint motoros és zenei készségeket is fejleszt egyben. A gyakorlatok zenei világára jellemző, ahogy a zeneszerző egyéniségére is, a régi zenei, főként gregorián hangzásvilághoz való vonzódás, az egyszerű, ismétlődő (pattern-szerűen repetitív, de önmagában akár összetettebben kidolgozott) kísérőformulák alkalmazása, az ütőhangszerek előtérbe helyezése, illetve egyfajta *Gesamkunstwerk*⁵⁷-szemlélet, amelynek komplexitását tekintve a csúcsa az Orff-féle zenés színház⁵⁸. A

⁵³ SZŐNYI Erzsébet: i. m. 93. p.

⁵⁴ Az alapanyag tehát itt is népi, mivel Orff is, Kodály is a népzenei tartja a gyermek legbensőbb sajátjának. Emiatt tehát itt is felmerül az a továbbgondolásra érdemes probléma, hogy a mai városi gyermekeknek mennyire tud sajátjává válni ez a zenei anyag, amikor sokaknak már szüleik is elszakadtak a népi kultúrának minden vonatkozásától. Erről több mint két évtizede folyik már a szakmában vita. Kodály idejében még egész más volt a helyzet. A jelenséget jól árnyalja egy székely ember vallomása Berecz András: ...Bú hozza, kedv hordozza... c. írásában (szerzői kiadás, 1998. 50. p. – azóta megjelent ugyanezen a címen itt: Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004.)

⁵⁵ A rigmusok, mondókák, gyermekdalok szövegénél mindig az eredetit közli, tehát többször előfordul speciális, helyi szóhasználat illetve tájszólás lejegyzése is. „Mind a rigmusokban, mind a népdalokban a dialektus az eredetiség biztosítója” – nyilatkozta Orff. (HEGYI István: i. m. 20. p.)

⁵⁶ Heptatónia (ógörög): hétfokúság.

⁵⁷ Gesamkunstwerk: összművészet. Utalás a reneszánsz embereszményre, illetve a wagneri filozófiára.

⁵⁸ „Zenés színháznak számít az általános iskolai tanárok (laikusok, nem képzett zenészek) nyelvi és a stilizált mozgás eszközeivel kialakított helyzetgyakorlata.” (WIDMER, Manuela: i. m. 24. p.)

kísérőformulák közül nagyon jellegzetes az osztinató használata, amely a folyamatos dallamvonalától eltérő, repetitív kíséret, és nagyon hamar, természetes módon szoktatja hozzá a gyermekeket az elemi szintű polifóniához – ez Kodály törekvései (kétszólamú énekgyakorlatok⁵⁹) ellenére nagyon hiányzik a magyarok – általános értelemben vett – zenei gondolkodásából.

Szöveg gyanánt a gyermekdalok, mondókákon túl más régi eredetű népi szöveget (pl. más népek gyermekdalait, vagy akár a *Des Knaben Wunderhorn*⁶⁰), tradicionális, latin egyházi énekeket, időnként pedig más művészi szövegeket is felhasznál: saját költésű rigmusokat⁶¹, de egy Grimm meséből is, sőt az V. kötet záró darabjaiban Goethétől is idéz.

A zenés foglalkozások mindig csoportban zajlanak. Ezek a csoportok maximum 12 főből állnak, mert a munka lényege a zenei interakció és a kommunikáció, ami ennél nagyobb létszámú csoportban nehezen, vagy egyáltalán nem valósítható meg. A foglalkozásokhoz legtöbbször mozgás és tánc is kapcsolódik, ami miatt viszont az oktatóknak mégis előre gondolni kell a megfelelő méretű teremre is.⁶²

„Az Orff-Schulwerkben az esztétikai tapasztalás kifejlesztésére a következő törekvéseket találjuk:

- ritmusérzék fejlesztése beszéd és testmozgás alapján;
- dallami érzék fejlesztése hallás utáni daltanítás alapján;
- polifóniai érzék kialakítása egyidejű dallami és ritmikai cselekvéssel;
- zenei rajzolat, forma, szín érzékelése népdal, műdal, gyermekdal felhasználása során;
- zenei partitúra (kottakép) megszólaltatása előtt megmunkálható zenei nyelvezet kialakítása;
- a zenei alkotás érzékének fejlesztése utánzási alapon;

⁵⁹ Talán azért ér el Orff előbb ezzel a módszerrel sikereket a polifónia terén, mert a gyermekek saját örömenélésük során tapasztalják meg, sőt természetes módon kezelik a jelenséget, míg Kodály gyakorlatai didaktikusnak, száraznak hathatnak a kisebbek számára.

⁶⁰ Achim von Arnim és Clemens Brentano híres népdalgyűjteménye (1806-1808), amelyből nem egy német zeneszerző zenésített meg részeket. A leghíresebbek talán Gustav Mahler feldolgozásai.

⁶¹ Rigmus: rímes mondóka.

⁶² Jó kérdés, hogy egy tornaterem alkalmas-e ilyen célokra. A mai magyar iskolák legtöbbször erősen visszhangos a tornaterme az egyenes, hangot nem diffundáló, egymással párhuzamos falfelületek miatt. Némi átalakítással (tulajdonképpen diffúzorok és hangszigetelő elemek felhelyezésével) azonban alkalmassá tehető. Ez viszont újabb költségeket jelent.

- zenei rögtönzés képessége ritmus-, dallam-, polifóniai érzék fejlesztésével, utánzáson kívül;
- az Orff-hangszerekre alapozott hangszeres képesség fejlesztése;
- ugyanezek kibővítése más szokásos hangszerekre.⁶³

Ezeknek a gyakorlati megvalósítására írt beszédgyakorlatokat (mondókák az egyszerű, egyszavas, ritmikus ismételtől [pl. *Apfelbaum*⁶⁴ = ti-ti-tá] kiindulva), egész testtel való ritmikus zenélési gyakorlatokat (csettintés, dobbantás, csattogás, ritmikus járás), ritmus- és dallamegységek hallás utáni ismételtől (*pattern*) épülő gyakorlatokat (kánon és rondó formák alkalmazásával, testhangszerekkel, énekkel, furulyával, ütőhangszerekkel kísérve), dinamikai tapasztalásra alkalmas játékokat, valamint javasolja a gyermekek által kitalált (improvizált vagy [részben] előre megírt) mozgássorok alkalmazását is. A zenei írás olvasás kezdetben elsősorban csak egyfajta grafikus megjelenítést jelent (ahogy a mozgás is itt a zene egyfajta vizuális megjelenítése), majd a szövegritmus lejegyzése következik, és csak ezután, folyamatosan válik egyre komplexebbé. Célját tekintve a gyermek kreatív alkotómunkájának a rögzítését szolgálja, vagyis hogy ha valami olyat talál ki, vagy olyat produkál improvizáció során, ami megtetszik neki, képes legyen leírni, később reprodukálni, és abból az anyagból építkezni. Ez után jön csak a kottának az a közösségi szempontja, hogy a művet mások számára is hozzáférhetővé tudja tenni annak alkotója.

Itt ragadnám meg az alkalmat egy rövid kitérőre a Schulwerk kötetek notációját illetően. Fontos gondolat, hogy a kottaírás és –olvasás már az oktatás legelején jelen van Orffnál a maga végleges formájában, tehát úgy, ahogy azzal később is találkozni fog a diák, egyetlen nagyon hasznosnak mondható kivétellel: az ütemmutatóban jól követhető egyszerűsítést látunk: a „matematikai tört” nevezőjében a szám helyett egy annak megfelelő ritmusértékű hangjegy található.⁶⁵ Szokás arra hivatkozni, hogy egy törtes lejegyzés azért is nehezen értelmezhető a gyermek számára, mert általános iskolai tanulmányai során nem tanulta még a törteket.⁶⁶ Ez a jelölés

⁶³ SZŐNYI Erzsébet: i. m. 90. p.

⁶⁴ Apfelbaum (német): almafa. lásd: Orff: Musik für Kinder – Band I. Schott, Mainz, 1960. 68. p.

⁶⁵ Lásd a 6. és 7. sz. mellékletben alkalmazott ütemmutató jelzéseket!

⁶⁶ Megjegyezném, hogy érdekes módon a ritmusképletek egymáshoz való viszonyításánál nem szoktak matematikai előtanulmányi hiányosságokra hivatkozni, mégis sokan úgy tanítják, a gyermekek pedig ennek ellenére meg szokták érteni.

viszont szerintem sokkal érzékletesebb, mintha egy nagy kettes vagy négyes szám állna a violinkulcs után, mivel abból nem derül ki, hogy két milyen egységgel állunk szemben. Nem kell – és szerintem nem is szoktak a gyermekek – törtekben gondolkodni ahhoz, hogy egy ilyen egyszerű csoportosítást megértsenek: négy darab a hangjegynek megfelelő érték alkot egy ütemet – és segítségképpen a nevező elvont ritmusérték-jelölését feloldja az ott álló hangjegy. Orff tehát minden esetben partitúrában rögzíti az eljátszandó darabokat, amely azzal az előnnyel jár, hogy a gyerekek mindig kontrollálni tudják, hogy mások mit játszanak, mikor kire és hogyan figyeljenek, illetve felméri helyüket, szerepüket az egész kontextusban. A magam részéről nem támogatom azt, amikor gyerekkórusokat szólamkottából énekeltetnek – gondolok itt bármilyen tanári szólamkotta-másolási leleményre vagy akár Kodály *55 kétszólamú énekgyakorlatára*. Én magam is éltem át többször ilyesmit, és már gyermekként is nagyon zavart (csakúgy, mint később, mikor olyasmivel szembesültem, hogy hangszerkíséretes kórusművek esetében fénymásolt kottánkról anyagi okokból levagdosták a zongorakíséretet). Szerintem tévhit azt gondolni, hogy az adott énekes arra tud csak figyelni, hogy saját szólamát leénekelje, azzal pedig nem képes már foglalkozni, hogy mit csinálnak a többiek előtte, utána, közben. Bár maga Kodály is így írt az említett mű előszavában: „A két szólam zsebkönyv alakban külön jelent meg, egyrészt, hogy tanuljunk írva nem látott, másik szólamra figyelni, másrészt, hogy szabadba könnyen vihessék magukkal zenésznövendékeink.⁶⁷” Számomra a második indok inkább érthető, mint az első – bár a negyven oldalas kis könyvecske nyolcvan oldalasan sem lenne túl nagy súly, ahhoz pedig így elég nagy alakú, hogy ne férjen be bármelyik zsebbe. Ha valamit partitúra-szerűen leírva látunk, az kettős kontrollt jelent az előadóknak, hisz hallja és szemével követi egyszerre. Az említett Kodály kötetekben sehol nem fordul elő tájékoztató kotta, ami pedig irreálisnak mondható, hiszen amennyiben a szólamkottából való hangszeres játékra szándékozik előkészíteni, ott egy tisztességes kottában megtalálhatók a megfelelő kiskották. Amennyiben ez nem áll rendelkezésére, inkább esik ki az előadó a folyamat zenei követéséből, mert annak vizuális követése helyett mechanikusan számolja a szüneteket, hogy el ne tévessze véletlenül a belépését. És ahogy a kodályi gyakorlatok, úgy a Schulwerk darabjai sem olyan hosszúak, hogy lapozni kelljen benne, ami esetleg a lejegyzés módja ellen szólna, legalábbis az elején nem – a III.–V. kötetben

⁶⁷ KODÁLY Zoltán: *55 kétszólamú énekgyakorlat*. Editio Musica Budapest, Budapest, 1960. Előszó.

találunk jóval hosszabb műveket is. (A lapozás gyakorlatának elsajátítása ettől függetlenül nem volna utolsó szempont, ráadásul ez is alkalmat ad a közös zenélés célja érdekében való együttműködésre. A probléma egyébként azért sem merül fel, mert ahogy már említettem, Orff megköveteli, hogy a gyerekek mindig, mindent fejből játsszanak, mert „csak ez garantálja a maximális szabadságot. Ez azonban nem jelenti a kotta teljes mellőzését. Ellenkezőleg! Azt mindjárt a kezdet kezdetén igénybe lehet venni!⁶⁸” – írja.) A lejegyzéshez még egy észrevétel: a több ütőhangszeren játszó gyermekek számára az adott szólamot ütőhangszeres *setup*⁶⁹-szerűen írja le, vagyis amikor pl. négy nyolcad négy különböző hangszeren szólal meg, akkor az összekapcsozott négy soron átívelő, közös gerendát húz nekik, így a folyamat egyértelműen követhető. Emellett a váltottkezes játékot kétfelé húzott szárákkal is jelzi. Elmondható tehát, hogy a notáció gyakorlatorientált⁷⁰, és minden szinten analogikus viszonyban áll azzal, ami a megszólaltatáshoz szükséges. Mindezek mellett számomra adódik a Schulwerk kottáinak mégis egy érdekes vonása, ami akár hanyagságnak is tűnhet. Ez pedig az, hogy ha több hangszer van egy sorba írva (pl. alt-furulyák), vagy az énekszólamok oszlanak, akkor a változó szólamszámánál soha sincs tisztázva, hogy az adott szólamok hogyan is legyenek pontosan elosztva. Tipikusan ilyen eset pl. amikor hármashangzatok közt egyszer csak hangköz szerepel – még ha ki is következtethető, a lejegyzésből nem egyértelmű, hogy melyik hangból lesz kettő, mely szólamok találkoznak.

A darabok előadásával kapcsolatban még egy dologról feltétlenül szólni kell, mégpedig a közös zenélés összehangolását illető gyakorlati kérdésekről. Wilhelm Keller⁷¹ külön kísérőkiadványt is megjelentetett, amelyben többek között ezzel a gyakorlati kérdéssel foglalkozik.⁷² Leírásából kiderül, hogy a tanulók a gyakorlás során

⁶⁸ HEGYI István: i. m. 22. p.

⁶⁹ Setup (ang.) itt: összeállítás. Az ütőhangszeres setup alatt azt értjük, amikor egy játékos meghatározott hangszereken játszik egy zenedarab folyamán, amelyeket térben is maga köré, a darabnak megfelelően rak össze. Ilyenkor a lejegyzés is követi a térbeli elrendezést: a feljebb lévő hangszerek felsőbb vonalakon és vonalközökben, a lent elhelyezkedők pedig a kottasor alsóbb részein helyezkednek el.

⁷⁰ Az *55 kétszólamú énekgyakorlat* további elméletből fakadó megoldása még az, hogy a C-kulcsok használatával véleményem szerint főleg terhelhetők a gyermekek. Amikor az intonáció és a polifonikus érzék fejlesztése a cél, miért kell számukra C-kulcsokban írni, amikor az előszóban is szerepel, hogy tetszés szerinti hangmagasságon kezdhető el minden gyakorlat? Itt tehát nem Kodály gyakorlatainak zenei minőségéről, hanem a kötet notációs problémáiról van szó.

⁷¹ Wilhelm Keller (1920-2008) osztrák professzor, zenetanár, zeneszerző és zeneteoretikus, a salzburgi Orff Institut tanára.

⁷² KELLER, Wilhelm: Einführung in „Musik für Kinder“: Methodik, Spieltechnik der Instrumente – Lehrpraxis (Orff-Schulwerk). Schott, Mainz, 1963.

vezényelnek is egymásnak az európai vezénylési gyakorlat ismert mozdulatainak egyszerű formáival. Itt nyilván még nem arról van szó, mint egy zenekari karmester esetében, hogy a karmester valójában a zenekaron, mint hangszeren játszik, leginkább a szinkronban maradást segíti elő. Fontos megjegyzendő, hogy a csoport éppen aktuális karmestere nem csak a tanár lehet, sőt törekednek arra, hogy önállóságra neveljék a gyerekeket, hiszen egy napon nem lesz majd szükségük a pedagógusra.

3. A *Musik für Kinder* öt kötete

A célok és módszerek bemutatása után következzen a Schulwerk öt fő kötetének, a *Musik für Kinder*nek részletesebb ismertetése.

I. Im Fünftenraum (ötfokúságban)

1. rész: Reime und Spiellieder (Rigmusok és játékdalok)

Érdekes megállapítás (de más népek megfigyelései is megállapítják), hogy a gyermekdalokban leginkább előforduló – és legelőször előforduló – hangközlépés a kisterc (pl. a magyarok közül a Zsip-zsup, kenderzsup kezdetű dal). Orff is ezzel indít a kakukk illetve a cinke hangját utánozva⁷³. Már az első oldalon szerepel egy négy ütemes, csak kisterc oda-vissza lépésből álló gyermekdalocska alatt hatféle, egyszerű elemekből összerakott (nyolcad és negyed, valamint szünetek), de a lehetőségeket maximálisan kiaknázó ritmuskíséret tapssal illetve dobbantással és tapssal. A következő oldalon (3.b gyakorlat) ugyanehhez a dallamocskához hangolt ütőhangszeres, osztinátókból álló kíséret-variációkat is találunk. A 3.c-ben basszus bordun, hangolt poharak, alt-xilofon és harangjátékok kísérik együtt ugyanezt.

A 4-es számú gyakorlatnál a nagyszekund is belép, mint új elem: mi-szó-lá-ra bővül az ének szólam hangkészlete. A kíséretben itt már a hangolatlan ütők (testhangszerek) kombinálódnak a xilofon-félékkel. Az alt-xilofon szólamában pedig

⁷³ Csak egy érdekes megfigyelés: Mahler „kakukkja” az I. szimfónia elején tematikus okokból kvartra „hangolódik el”, a gesztusból mégis felismerjük, hogy mire utal.

egyszerű formában, de a jelenség mielőbbi megszoktatása jegyében a jobb kézben már villa-fogással két verőt kell alkalmazni egyszerre. Szembetűnő, hogy az 5. gyakorlatban ütemmutató váltás (4/4 és 2/4) is előfordul, valamint a nyolcad és negyed ritmusokon túl megjelenik a triola is – az ének szólamban⁷⁴.

A 6-8. darabok is ezeket a hangokat használják, de kíséretük hangzása változatosabb, szerkezetük pedig hosszabb és összetettebb. A váltottkezes (két kezet igénylő) játékmód állandóan jelen lévő elem. Itt már valóban kis darabokról van szó valódi lezárással (nem pedig a sor végén végtelenített ismétlőjellel befejezve), koncerten előadható formába öntve. A szólamok valamilyen szinten differenciáltak: kinek-kinek maga képességei szerint oszthatjuk ki, amelyből a gyermek viszont azt élheti meg, hogy konkrétan azért a hangszerért (szólamért) a darabban ő a felelős, tehát fontos, nem csak egyvalaki a sok közül, hanem egyenrangú tagja az előadásnak. Gondoljuk csak el, mekkora élmény egy kisgyerekeknek, milyen fontos pozícióba emeli őt már az első hónapokban, ha kis koncerteket rendezünk egymás közt, vagy akár a szülők számára!

A 9-11. gyakorlatokhoz csak szöveg van megadva. Itt tehát tere nyílik a már ismert elemekből való rögtönzésre, ami emiatt eléggé behatárolt és irányított, alapfokú, de mégis rögtönzés. Az improvizált kíséret (osztinató) is hallás után kell, hogy igazodjon az énekszólamhoz. Nem kiszámolható, kreatív elemmé válik, ha még a sorok lezárását is figyelembe vesszük, illetve a szöveg adta megzenésítési lehetőségeket (játékmód, regiszter, hangszerválasztás a témához), akkor különösen is sok verzió fordulhat elő.

A 12. gyakorlatban már előttünk áll a pentatónia a maga teljességében, a hangkészlet dó-ré-mi-szó-lá-ra⁷⁵ egészül ki⁷⁶, valamint új technikai elem is megjelenik a harangjátékokon: a glissando. (Orff leleményét dicséri, hogy a leszedhető hanglapú hangszereken pentaton – tehát a hangkészletnek tökéletesen megfelelő – glissandót tud

⁷⁴ Ez valószínűleg könnyebben megvalósítható a szöveg miatt, mintha ugyanezt hangszerekre írja. A megfelelő szövegritmust követve a gyerekeknek talán fel sem tűnik, hogy ez egy új ritmikai elem. A megismerés tehát empirikus, és miután gyakorlatban már tudják valahová kötni, utána könnyen tudják tudatosítani ugyanazt.

⁷⁵ Ez eleinte nem jelent felső dó és alsó lá hangokat, illetve ami azon túl van, de a 17. gyakorlattól már igen, tehát elég hamar kitágul az ambitus, míg a hangkészlet ebben a füzetben kizárólag a dó-pentatonra épít.

⁷⁶ A kíséret természetesen előbb éri el a triton, majd a pentaton skálát.

létrehozni.) A 13. gyakorlatban repetált akkordok szerepelnek a kíséretben, amely az alt-xilofon játékosától négy verő egyidejű fogását kívánja meg.

Triola továbbra is csak elvétve fordul elő, és kizárólag az énekszólamokban. Új ritmuselemként (a glissandó tulajdonképpeni tizenhatodos kvintolájától eltekintve) a repetált tizenhatod jelenik meg, mint ornemens, a 16. gyakorlatban, azonban a 18-as számú darabban már egy hangszeres figuráció szerves részeként lép elénk – amely egy Mahler második Vándorlegény-dalának madárének-motívumát idéző kis hangszeres bevezető fő eleme.

A 23. gyakorlatban fordul elő először többszólamú, homofon éneklés, amely a nagyjából tercelő mozgás és az unisono között váltakozik. Az énekdallamot (ahogy eddig is többször, itt is) rafináltan megkomponált figuratív xilofon-kíséret kopulázza. Új elemként az énekszólamban szóló és tutti váltakozása, a hangszerekben pedig tremoló jelenik meg. Emellett a darab közepén ritenuto és koronás megállás is szerepel. A darab végén elhalkuló tremolót ír az alt-xilofonra, tehát dinamikai változást is produkálni kell már. A már eddig is előforduló basszuskíséretben (cselló vagy gamba) szerepel *pizzicato*⁷⁷ és *arco*⁷⁸ váltakozása, *arpeggio*⁷⁹, többesfogás is, de a basszushangszert (ahogy a gitárt is) értelemszerűen a nagyobb diákok, vagy a csoportvezető tanár szokta megszólaltatni.⁸⁰ A 24. gyakorlat egy tizenegy ütemes dalocska kíséret nélkül, azonban egy fontos új elemet gyakoroltat: a páratlan lüktetésű 3/4-et. A következő darabokban már kísérettel találunk 3/4-es dalokat, amelyek esetében figyelemre méltó, hogy az énekszólam (a 4 ütemes instrumentális bevezetés végén) felütéssel indul. A felütés azonban a szövegből és a súlyrendből egyértelműen következik, ezért az éneklésben ez sem okoz különösebb gondot a gyerekeknek. A 35. dalban felezett leírással, tehát 3/8-al is találkozunk.

A táguló perspektíva, az egyre változatosabban megkomponált darabok egyszerű elemekből, de gyorsan válnak fantasztikusan élvezetessé és színessé. Azelőtt a tény előtt viszont értetlenül állok, hogy sokáig miért csak a C-ről induló dó-pentaton,

⁷⁷ Pizzicato (olasz): szó szerint „csipkedve”. Itt a húr megpengetését jelenti.

⁷⁸ Arco (olasz): vonó, vonóval való megszólaltatás.

⁷⁹ Arpeggio (olasz): hárfa-szerűen, vagyis az akkord törését jelenti az egyszerre történő megszólaltatás helyett.

⁸⁰ Ettől függetlenül megjegyzendő, hogy a cselló/gamba szólam sok üres húrt használ, valamint a gamba bundozása és kevésbé nagy mérete elősegíti a kisebbek számára is a tiszta játékot, bár a vonóskezelés nehézségei alól nem mentesít – emiatt a legtöbb basszus-szólam tartott hangokból, vagy még inkább pizzicatókból áll.

majd a C-hexachord és a C-dúr van jelen. A hangszerek alkalmasak arra, hogy D-, F-, G, vagy akár B-dó pentatonra átépítsük – igaz, ilyenkor a nagyjából két oktávós hangterjedelem miatt legtöbbször nem a dó lenne a legalsó hang a hangszeren. Talán emiatt, illetve az átszerelgetés elkerülésére választotta Orff ezt a megoldást, bár nem hinném, hogy Orff kreativitása nem lett volna képes valamilyen módon túllépni ezen a problémán. Mindenesetre új hangnemeket (F-dúrt és G-dúrt) csak a további füzetekben találunk majd.

A korona mellett új artikulációk is megjelennek, összetettebbé és informatívabbá válik a kottakép a levegővételeket, tagolást jelző aposztrófok illetve a marcato jelek használatával. A levegőbe nyúló kötőívek jelzik, hogy adott hangokat hagyni kell kicsengeni. Ez is elvi kérdés: a gyerekeknek valószínűleg inkább azt kéne jelezni, hogy mikor fogják le a hangszert, azonban valóban csak szoktatás kérdése, mivel a professzionális kottákban is így jelölik – és miért ne íránk így a gyerekeknek szóló kottákban is?

A 36. gyakorlat továbblép a vokális polifónia felé: megjelenik a kánon. Mellé csak a folyamatosságot, a helyes intonációt és a lüktetést biztosító tizenhatodos repetíciót ír az alt-xilofonra, mielőtt a kíséretet jobban variálni kezdené.

A 39-43. gyakorlatban ritmikus beszédet ír le (ezek a rigmusok), kíséretnek is csak vokális – akár halandzsa-szövegű – effektusok szerepelnek (pl. trrr-omm, rule-rule-rule stb.). Külön beszédgyakorlatokra is fordít egy fejezetet, erről később lesz szó. Ami figyelemre méltó, megint csak vokálisan, szöveghez alkalmazkodva már itt előfordul a triola és a duola szembeállítása – két szólam egyidejűleg szólaltatja azokat meg különböző szövegekre.

Szintén a szövegből kiindulva kerül be a repertoárba a kisnyújtott ritmus a 44. gyakorlatban. A 46. gyakorlat érdekessége a két xilofon egymást folyamatos tizenhatodolásra kiegészítő komplementeritása, valamint a hosszas hangszeres bevezető, amelyben ugyanez lassul: nyolcad komplementerek következnek, majd negyedek, végül *ritenuto* és *diminuendo* tűnnek el a hangszerszólamok az előjáték során.

A 48. gyakorlatban három szólamú, akkordikus éneklésre kerül sor, at 53-as számúban pedig egy ponton felelgetés-jelleggel oszlik a kórus dallamra és tartott akkordokra. Ugyanebben a darabban már tempóváltás is van (*più lento*⁸¹). A 3/4

⁸¹ Più lento (olasz): nagyon lassan.

augmentációja (3/2) az 59. darabban fordul elő először. A 61-es *codettája*⁸² pedig már háromfelé osztott, egyszerű polifon anyagokat rögzít az énekesek számára (orgonapont és két egymásra válaszoló szólam). A 62-es számú darabban új jelenség üti fel a fejét: az esz-tamos ritmus gitáron és kisdobon.⁸³

Az eddig ismertetett elemek kombinálásával már rövid, technikailag egyszerűen kivitelezhető, de nagyon komolyan megmunkált kis koncertdarabok állnak elő a kötet további részében, és majd folytatólagosan a további kötetekben.

2. rész: Rytmisch–melodische Übung (Ritmikus–melodikus gyakorlás)

Egyetlen két– majd háromszótagos szó ismételtetésével indul a gyakorlatok sora, de ahogy Orff is megjelöli, ezek csak példák, ilyesmit bármelyik gyermek el tud kezdeni, majd a csoporttal együtt folytatni. A ritmizált mondókák különböző lüktetéseket (2/4, 3/8 stb.) jelenítenek meg, akár azonos szavak felhasználásával. Itt egyvonlra lejegyzett ritmust találunk a szövegek fölött, tehát nem használ olyasféle vonal, és kottafej nélküli notációt, mint amelyet a Kodály-gyakorlatoknál látunk, ebben is a későbbi ütős kottákra szoktat.

A mondókák után kétszólamú ritmusgyakorlatok sora következik, amely szintén csak vázlat, tehát tapsolhatja két gyerek, az egész csoport kétfelé osztva, vagy akár szóló-tutti felállásban. Az egyik szólam mindig szünetet tart, amíg a másik szerepel, és mindig imitálja a megszólaltakat, ezért alkalmas pl. a solo-tutti felállásban arra, hogy egyvalaki kotta alapján vagy egyénileg kitalálva előre megmutassa a ritmust, a többiek pedig hallás után kövessék, miközben a belső mérő folyamatosan lüktet.

A következő rész különösen is izgalmas. 4-8 ütemes ritmusokat ad meg a szerző, majd a feladat érzékeltetésére kidolgoz az első példára három dallami verziót. Ebből látszik, hogy a gyerekeknek itt a már otthonos pentaton (és a későbbiekben más, több hangot is felhasználó) hangkészleteket alkalmazva dallamokat kell rögtönözniük. Van, ahol artikulációs és dinamikai jelek is fel vannak tüntetve, sőt egyes helyeken szöveg is meg van adva. Előttünk áll egy alapfokú zeneszerzési iskola is tehát, amely – ne feledjük – már Bach idejében is az általános hangszeres képzés része volt, ahogy ezt a két- és háromszólamú invencióit, valamint a később a *Das Wohltemperierte Klavier*

⁸² Coda (olasz): a darab záró „toldaléka”. A *codetta* a *coda* kicsinyítőképzős változata.

⁸³ A magyar hangszeres népzeneben ez a bőgő-kontra viszonylatában valósul meg.

sorozatban felhasznált több praeludiumát is tartalmazó *Clavier-Büchlein vor Wilhelm Friedemann Bach* füzetének előszavában olvashatjuk. Az alkotótevékenység különválása a XIX. században kezdődött meg. Orff ezzel a manapság idegennek ható elemmel tehát nem új dolgot talál fel, hanem éppen hogy egy régit elevenít fel.

A dallami improvizációk után alapelemek megadásával ritmuskíséreték kitalálására ösztönzi a gyerekeket – főleg variált osztinatókról van itt szó. Ritmikus rondók következnek ezek után, majd dalocskák ritmuskíséréssel.

A ritmuskánonok után folytatandó dallamkezdeteket találunk, illetve a fordítottját: négy ütemből a második kettő van megírva. Kisebb kottával Orff is mutat egy pár variációt, de a cél az egyéni lelemény fejlesztése.

Osztinató-gyakorlatok következnek hangolt ütőhangszereken, amelyben egy-egy alapelem fejlesztésének útját követhetjük végig – szintén azzal a céllal, hogy hasonló módon a gyermek is képes legyen később az egyszerűtől az összetettig haladva kigondolni dalkíséreteket. Ez ismét egy kompozíciós eljárás: a variáció. Rondó- és kánonjátékok zárják a második részt – most már hangmagasságokat is használva.

3. rész: Spielstücke (Előadási darabok)

A kötet záró része negyvennégy, nagyrészt hangszeres művet tartalmaz az eddig ismertetett elemek és formák felhasználásával, a függelékben pedig az egyes hangszerekről készült fényképek mellett minden részhez találunk a tanároknak szóló szerzői instrukciókat is.

A további kötetek nem szorulnak ilyen részletes bemutatásra, mivel a már ismert elemek kombinálódnak, a hangszerelés tovább színesedik, a darabok szerkezetileg egyre összetettebbé válnak. A gyorsan megsokasodó alapelemekhez képest viszont kevesebb az új elem, amelyeknek megértése, gyakorlása viszont több időt is igényel, mivel magasabb zenei szinten értelmezhető jelenségekről lesz szó (pl. hangzatfűzés, funkciók).

II. Dur: Bordun-Stufen (Dudabasszus, fokok dúrban)

1. rész: Bordun (Dudabasszus)

Ez a rész két fejezetre oszlik, mindkettő dalok, hangszeres művek gyűjteményét jelenti. Előbb a dúr hexachordot ismerhetjük meg, majd a heptatónia, a vezető hang megjelenése jelenti az első teljes, szekundokból álló skálát, amely a modális és tonális zene alapja.

2. rész: Stufen (Fokok)

Itt három fejezetet találunk. Az elsőben az I-III. fokok használatát, fűzését mutatja be, a másodikban következik a IV-II. fokok kapcsolása. A harmadik fejezet felirata: *Hinweise Und Anmerkungen* (utalások és megjegyzések), ezek a minden kötet végén megtalálható jegyzetek.

Figyelemre méltó, hogy az első fejezetben nagyszabásúra hangszerelt verzióban találkozhatunk egy ismerős XIII. századi dallal, Fornsete *Nyár* kánonjával, amelynek kíséretében basszushangszerek, két gitár és többféle ütőhangszer is szerepel. Összhangzattani szempontból megemlítendő, hogy a teljesen homofon kórusállások esetében Orff sokszor mixtúraszerűen – szerzői stílusára jellemző módon – kezeli az akkordkapcsolatokat, vagy a szólamszám változásával kerül ki az esetleges rosszul hangzó párhuzamokat. Az „ortodox” bécsi klasszikus szabályokat viszont időnként teljes mértékben felrúgja. A könyv végén található jegyzetekben viszont érdekes módon megemlíti, hogy a szólamvezetés ilyen szabadon, az adott szólam szempontjából egyszerűsített módon történő kezelése csak az improvizáció megkönnyítése érdekében engedhető meg.

III. Dur: Dominanten. (Dúr dominánsok)

1. rész: Die fünfte Stufe (Az ötödik fok)

Ez a fejezet tíz C-dúr gyakorlatot tartalmaz, azonban ezek már nagyobb lélegzetvételi darabok (harminchét oldalt tesz ki összesen). Fontos szerepe van az üstdob C-G kvartjának – a gyakorlatok elején egy egész oldalnyi timpani gyakorlatot ír a hangzás

megszokásának elősegítésére. Észrevételelem még, hogy itt már bőséges példát találunk darabokon belüli – időnként akár ütemenkénti – metrumváltásra.⁸⁴

2. rész: Andere Tonarten (Más hangnemek)

A cserélhető hanglapos xilofon-féléknek köszönhetően egyszerű módon kerül be a gyakorlatba az 1# és 1b előjegyzésű két dúr hangnemünk: a G-dúr és az F-dúr. A sort a *Sur le pont d'Avignon* kezdetű jól ismert francia gyermekdal indítja. (A kötetben egyébként is fordulnak elő más nyelvű énekek az eredeti nyelven, azonban ezekhez a jegyzetekben közöl német műfordítást is.) 4 összetettebb gyakorlatból áll ez a rész.

3. rész: Die vierte Stufe (A negyedik fok)

Ismét tíz francia és német népdalokat feldolgozó gyakorlat következik. A kíséret főleg I., IV. és V. fokokat alkalmaz. Ebben a részben találunk szóló xilofonra, két xilofonra, valamint szöveg nélküli énekkel, fuvolával vagy hangolatlan ütőhangszerekkel kísért gyakorlatokat is, amelyek közt előfordul régi tánczene is. A darabok nagy része itt instrumentális, sokszor szerepel a furulya, mint dallamhangszer, sokszor hasonló módon felrakott homofon kórushangzásban, mint a korábban látott énekszólamok.

4. rész: Mit Septen und Nonen (Szeptimekkel és nónákkal)

Tizenkét gyakorlatot ölel fel a kötet utolsó része, amelyekben először csak domináns szeptim akkord, illetve nónakkord fordul elő, majd (orgonapont fölött) domináns undecim akkord is. Egy érdekesség, hogy a 28-as gyakorlat után többször is előfordul olyan – meglehetősen szokatlan és merész – gitár *scordatura*⁸⁵, amely az üres húrokból C-G és F-C kvinteket hoz létre.⁸⁶

⁸⁴ Metrum (latin): mérő, ütemmutató.

⁸⁵ Scordatura (olasz): elhangolás. Itt arra vonatkozik, hogy a hangszer húrjainak a megszokott hangolásához képest egyes húrokat más hangra kell hangolni.

⁸⁶ A legfurcsább az az elvárás, hogy pl. az A5 húrt egy kisterccsel kéri följebb hangolni, amely majdnem hogy kivitelezhetetlen biztonságosan. Ha ragaszkodunk hozzá, talán érdekesebb az A-húr helyett is D-húrt feltenni, és azt lefelé hangolni. Ez talán azért is kivitelezhető erre a célra, mert ezt a hangolást viszont konzekvensen használja több darabon keresztül.

A kötet végén található függelékben a már megszokott módon magyarázatokat, jegyzeteket, útmutatást találunk a szerzőtől.

IV. Moll: Bordun-Stufen (Dudabasszus, fokok mollban)

1. rész: Bordun (Dudabasszus)

Ez a rész három fejezetre oszlik, háromféle moll-jellegű modális hangsort bemutatva, ezek pedig az eol, dór és fríg. A tonális zenében legtöbbször használt összhangzatos és dallamos moll hangsorok majd az V. füzetben kerülnek elő, amikor a moll dominánssá lesz a gyakorlatok fő témája.

Az első fejezet, amely az eol hangsort, avagy a természetes mollt mutatja be, huszonöt darabot foglal magába. Az új hangzásvilág a forrásanyag valamilyen szintű megváltozását is jelenti: a régi népdal kerül előtérbe, a főleg dúr gyermekdalok (éppen dúr mivoltuk miatt) háttérbe szorúlnak. Francia, norvég és német népdalok feldolgozásai, Beethoven *A mormotás fiú dala*, valamint *Wunderhorn*-szövegek megzenésítései találhatók itt meg. Az elején az a-ra épített, legegyszerűbb eollal találkozunk, majd d-, e-, sőt g-eol hangnemben is találunk darabokat. A vokális elemeket is felhasználó kompozíciók mellett jó pár változatosan artikulált hangszeres gyakorlatot is találunk. Szembetűnő a 25. gyakorlat címe: Mahler III. szimfóniájából már ismerős *Wunderhorn*-szöveggel állunk szemben, az „*Urlicht*”-tel.

Előfordulnak a páros lüktetés augmentált változatai is (pl. 4/2), valamint a hármas osztású lüktetések további verziói (6/8, 9/8, 12/8), amelyeknél az ütemmutató ismét gyakorlatias átgondolást mutat: a kevésbé informatív 12/8 helyett a négy pontozott negyedre, mint alaplüktetésre hívja fel a figyelmet. Ugyanígy jár el a 6/4 esetén, amely nem 3/2, hanem (pl. a 19-es gyakorlat esetében) két pontozott félérték képezi a lüktetés alapját – így számunkra szokatlan, de egyébként teljesen érthető és gyakorlatias módon itt is ezt írja ki alapegységként.

A második fejezetben a dór hangsor következik, amelyet Orff a jegyzetekben így is nevez: eol nagy szexttel. Legalapvetőbb formája, a d-eol áll előttünk a gyakorlatok elején. 15 művet tartalmaz ez a fejezet, amelyek legtöbbször (a diatonikus ütőhangszereket figyelembe véve) d-dórban van. Orgonapontos, szabadon recitált

daraboktól a reneszánsz kóruskánonon át a táncdarabokig és a már ismert Orff-féle hangszergyakorlatokig mindenféle zenei anyaggal találkozhatunk itt is.

A harmadik fejezet a fríg hangsort mutatja be, kezdve természetesen az e-fríggel.

2. rész: Stufen (Fokok)

Ez a rész két fejezetre oszlik: I-VII. fokok, majd az I-III. és más fokok kapcsolásai következnek (mindvégig eol-ban). Igen gyakorli a mixtúra-szerű, kvint- és oktávpárhuzamos kapcsolás, bár a gyakorlatok elején található minták jeleznek egy nem mixturális kötést is, ebben viszont az induló vagy az érkező fok terchiányos, oktávkettőzött. A jegyzetekben Orff felhívja a figyelmet arra, hogy az eol-ban értelmezett I-VII megfelel a dúrban már tanult II-I kötésnek, valamint az I-III a dúr VI-I-nek. A jegyzetek a darabok komplexitásának növekedésével egyre terjedelmesebbek a kötetek végén.

Összesen húsz mű alkotja a kötet második részét, amelyekben az egyhangszeres gyakorlatoktól a változatos összetételű kisebb-nagyobb kamarafarmációkig terjedő hangszerelésű darabok szerepelnek.

V. Moll: Dominanten (Moll dominánsok)

Ez a kötet két nagy egységre oszlik: az első az eddigi logika folytatása, a második viszont az első kötet második részének (Ritmikus-melodikus gyakorlás) a folytatása – összetettebb zenei eszközök alkalmazásával.

1. rész: Die fünfte Stufe ohne Leitton (Az ötödik fok vezetőhang nélkül)

Ezt a részt tíz mű alkotja (egy darab, [pl. a harmadik] többször). Az eol V. fok gyakran szerepel hangsúlyos helyeken (pl. periódusok félzárlatában), sokszor csak I. és V. fokokat használ egy-egy rövid gyakorlatban, majd a 4-es számúnál megadott szoprándallamokhoz kell basszust kitalálni – ez pedig alapszintű szopránharmonizálást

jelent.⁸⁷ A gyakorlat folyamán később osztinató-*patternek* fölé is kell improvizálni. Ehhez dallami példákat is ad útmutatásképpen.

2. rész: Die fünfte Stufe mit Leitton (Az ötödik fok vezetőhanggal)

Ismét tíz kompozíció következik, amelyek – a hangszeres gyakorlatok kivételével – mind XVI. századi melódiákra épülnek. A vezető hang többféle kontextusban is előkerül: a „lá” alsó váltó hangjaként, dallamos moll-szerűen skálában fölfelé, de lefelé menetben összhangzatos mollban, tehát bőszekund lépéssel (fá-szi) is.

3. rész: Die vierte Stufe (A negyedik fok)

Tizenöt darabból áll ez a rész, I-IV, II-V, V-VI kapcsolatokat találunk itt, de ezen felül mindenféle egyéb (helyenként alterált!) harmónia is előkerül – ilyen pl. a 22-es gyakorlat végén álló pikárdiai terc, az emelt tercű (tehát dúr) IV. fok, vagy az *ars-novás*⁸⁸ hangzású emelt kvintes VII-fok (a 28/2-es d-dór darabban ez gyakorlatilag egy cisz-moll szext). Logikusan előkészített disszonanciaként, illetve orgonapont fölött bőven találhatunk nón- és undecim akkordokat is, valamint más, váltóhangos logikából fakadó alterált hangokat is. Harmonizálásban jellemzően kitűnnek a (modalitásból is fakadó) plagális fordulatok, bár az autentikusokat sem hanyagolja el természetesen.

4. rész: Zum Beschluß (Befejezésül)

Öt darabot találunk itt: két latin, egyházi szövegű művet, majd három *Wunderhorn*-megzenésítést.

A latin nyelvű énekekből az első egy mixturális *a capella*⁸⁹ *recitando*⁹⁰, végig orgonapont fölött, majd egy ritmikusan jubiláló *Laudate Dominum*⁹¹ következik hat

⁸⁷ Ennek gyakorlata a mai magyar zeneszerzés-oktatásban a korálharmonizálásban csúcsosodik ki.

⁸⁸ Az *ars nova* középkori, konstruktív gondolkodású zeneszerzői irányzat. Legismertebb komponistája Guillaume de Machaut.

⁸⁹ A *capella* (olasz): zenei jelentése: hangszerkíséret nélküli, tisztán vokális mű/hangzás.

⁹⁰ *Recitando* (olasz): olyan zenei anyag, amit recitálva kell előadni. Itt arra utal, hogy szabad, szövegszerű előadású dallamokból áll a tétel.

⁹¹ *Laudate Dominum* (latin): Dícsérjétek az Urat! A legrövidebb zsoltár (118.) kezdőszavai.

szólamúra bővülő, a magas regisztert (a''-ig) is fényesen megcsillogtató kórusfaktúrával – A-dúrban.

A három *Wunderhorn*-dal egy változatos zenei anyagokból épülő, monumentálisra hangszerelt ciklus. Az első dal különösen is bővelkedik tempóváltásban, valamint ének és ritmikus beszéd is található benne, a végén pedig egy meghatóan szépen felrakott anyaggal találkozunk: hangolt poharak, harangjátékok, metallofonok, xilofonok, lantok, üstdob, cintányér és húros basszushangszer játszanak a Carmina Burana I. tételének végéhez hasonló repetitív, csak I. és II. fokokat felvonultató anyagot, azonban minden szólamban a *pianissimo* dinamika látható, a tempó pedig *tranquillo*, azaz „nyugodtan”.

A kötet második felében az I. kötet Ritmikus–melodikus gyakorlás c. részét folytatja azonos címmel (*Rhythmisch-melodische Übung – II. Teil*). Az elején egyszólamú, egyedül vagy csoportban is gyakorolható ritmusgyakorlatoktól indul. Ezek már bőven tartalmaznak átkötéseket, pontozásokat, triolákat, artikulációkat, dinamikai jelzéseket, különböző tempókat és metrumváltásokat is. A 61-es példától a 2. részben már kétszólamú gyakorlatok találhatók, majd ez bővül további szólamokkal. A végén a játékosokat két csoportra osztó ritmuskánonokat láthatunk.

A *két tánc* című két tételes mű külön részt alkot. Az elsőben a timpanin kívül csak hangolatlan ütőhangszerek vannak, a másodikban már furulyák, xilofonok, harangjáték és az együttes nagy részét kitevő cintányérok, gongok, triangulumok és dobok is találhatók. Komoly koncertdarabbal állunk itt már szemben: e két tétel együtt tizenöt oldal kottát tesz ki.

A harmadik fejezet itt a *Sprechstücke* (Beszédgyakorlatok) címet viseli. Itt azonban már nem csak hangolatlan, hanem dallamot és harmóniát játszó ütőhangszerek is kísérik a prózát. Egy érdekes, színházi gyakorlatban használt jelenség is előkerül: a gumizene. A mese mondása alatt ismétlődő ütemek, ütempárok is előfordulnak, amelyek a megadott szöveg alatt kell, hogy szóljanak. Amikor a szöveg egy megjelölt pontot elér, következik a következő anyag. Az egész olyasmi, mint egy hangjáték, vagy egy színpadi mesejáték kísérőzenéje – a zene (természetesen elemi fokon, de) Wagner színpadi zenei elveit követi, vagyis a szöveg mögötti tartalom kifejezése történik meg a

zenei kíséretben. Goethe és Hölderlin szövegeket is találunk itt, az utóbbiban többszólamú, ritmizált próza szerepel.

A *Rezitativ* jelölésű negyedik fejezet sokszor igen bonyolultnak számító ritmusokat, a rubato és a guisto váltakozását, valamint előkéket és melizmatikus éneklést is hoz elénk. Azonos (így ugyanannyira nehéz!) zenei anyagok ének- és dallamhangszer közötti oda-vissza adogatását is nyomon követhetjük. Befejezésül (*Finale*) pedig Goethe *Faustjának* Walpurgis-éjéből láthatunk egy orffi értelemben vett nagy együttesre komponált részletet – *tranquillo e piannissimo*. Érdekes akusztikai vállalkozás, hogy szűkfekvésű akkordokat írt a timpani szólamokban – ilyesmivel eddig talán csak Berlioz *Requiemjében* találkozhattunk korábban.

Metodikai összefoglalásul álljanak itt a legbővebb külföldi, az USA-béli Schulwerk-kiadás egyik szerzőjének, Arnold Walternek értékelő szavai – amelyek a tulajdonképpeni zenészképzésre is kitérnek!

A zenei képzés célja, ahogy Orff látja, a gyermeki alkotóképesség fejlesztése, amely megmutatkozik az improvizációs készségben.

Beszéd és ének, költészet és zene, zene és mozgás, játék és tánc nem válik külön a gyermek világában. Ezek lényegileg egy és oszthatatlan egységet alkotnak.

A zenei nevelést eddig kiemelték a játék szférából, elvesztette érintetlenségét és játékosságát, s nagyon komoly üggyé vált az ujjrend, az ütések számolása, és a kulcsok olvasása a gyakorlás folyamán. Összességében túl tudatos, túlságosan technikai, túlzottan mechanikus lett. A gyermekektől elvárjuk, hogy mestereivé váljanak olyan nehéz hangszereknek, mint a zongora, vagy a hegedű, mielőtt tapasztalták volna magát a zenét. A zenei kifejezés módját és technikáját tanítjuk nekik, mielőtt bármivel is rendelkezhetnének, amit kifejezhetnek.⁹²

⁹² Idézi: HEGYI István: i. m. 28-29. p.

III. Az Orff-hangszerek⁹³

A Güntherschulében a testhangszereket és ütőhangszereket alkalmazó alakuló együttesek egy rövid idő után már táncokat is kísérték. Maga Orff azonban nem volt megelégedve a hangzással – egy hús nélküli, zörgő csontvázra emlékeztette. Ekkor találta ki egy afrikai, külön rezonátor testekkel bíró marimba alapján azokat a hangszereket, amelyek tényleg nevéhez kapcsolhatók (verővel megszólaltatott xylofonok, harangjátékok és metallofonok, ezeknek levehető lapokkal ellátott, diatonikus és kromatikus, alt és szoprán változatait építtette meg). Orff-instrumentáriumról szoktak beszélni, ám nem minden náluk használt hangszert nevezhetünk Orff-hangszernek. Valójában az előbb említett három hangszer mai formájának kialakítása fűződik nevéhez, a többi már létezett korábban úgy, ahogyan ma is, csak vagy kizárólag népzenei gyakorlatban használták, vagy az „új zene” gyakorlata már rég elfeledte őket. Ezeket tehát nem feltalálta, hanem beemelte az iskolai zenélésbe. Az Orff-instrumentáriumról Szőnyi Erzsébet a következőket írja:

Annak érdekében, hogy segítsék az iskolai növendékek mozdulatainak hangszeres kíséretét, néhány melodikus-ritmikus hangszert kellett készíteni. Ezeket Carl Maendler zongorakészítő alkotta meg és fejlesztette ki több éven át, elsősorban középkori és keleti prototípusok mintájára. Szoprán, alt, tenor, basszus hangterjedelemben fa- és fémlapokkal xilofon, harangjáték, metallofon készült, a megfelelő hang neve minden lapra rákerült. Üstdob, dob, tom-tom, gong, cintányér egészítette ki a sort, a vonósok közül pedig csellók és viola da gambák, a basszus tartására. Curt Sachs segítségével a berlini múzeum régi hangszereinek másolataként *blockflöte*⁹⁴ család került az instrumentáriumba. 1963 után új hangszerekkel bővült a sorozat: *dulcimer*⁹⁵, *psaltery*⁹⁶ és más népi hangszerek társultak az előzőkhöz. A furulya azért maradt továbbra is fontos része az együttesnek, mert e hangszer a dallamvonalat folyamatosan fenn tudja tartani.⁹⁷

A hangszerpark összetétele a *Musik für Kinder* köteteinek kísérőszövegeiben olvasható, valamint Wilhelm Keller már említett későbbi, módszertani kiegészítő füzetében is szerepel még néhány olyan hangszer, amely az 1950-54-es sorozat után került be az

⁹³ Az egyes hangszerekről a Mellékletek rész tartalmaz fényképeket.

⁹⁴ Blockflöte (német): furulya.

⁹⁵ Citera-szerű pengetős hangszer.

⁹⁶ Szintén citera-szerű, háromszögletű testtel bíró húros hangszer. Vonóval is megszólaltatható.

⁹⁷ SZŐNYI Erzsébet: i. m. 87. p.

Orff Intézet zenei gyakorlatába – vagy benne volt, de valamiért az előszavak felsorolásából kimaradt.

Kezdjük a legalapvetőbbektől! A Güntherschulében használt klasszikus négy testhangszer a következő:

1. A kéz üti a térdet. Ez egyszerű és igen előnyös tulajdonságokkal bír, a későbbiekben lesz szó még róla, hogy miért is.
2. Taps. Ez a legnehezebb és legérdekesebb a négyből. Komoly koordinációt igényel, ezért motorosan is fejlesztő hatású a tapssal való kísérletezés. A kielégítő hangzáshoz zárt ujjak kellene, de ezen belül rengeteg megszólaltatási forma létezik, a tapsolással létrehozható hangszín paletta nagyon is színes (tenyér az ujjakat éri, az ujjak a tenyeret érik, ujjak az ujjakat, tenyér a tenyeret, a csukló ütésénél nem alakul ki rezonátor üreg, így ez megint más hangot produkál stb.). A kisgyermek sokféle és egyenetlen tapsa abból következik, hogy kézkoordinációjuk még nem elég pontos az egymáshoz hasonló tapshangok egymás utáni folyamatos megszólaltatásához, de ez idővel (és gyakorlattal) magától fejlődik. Viszont számolnunk kell vele. A térd ütésének előnye a taphoz képest tehát (kisgyermeknél) az, hogy könnyebb egyenletes hangzást elérni, valamint ritmizálás esetén két kézre tud oszlan a ritmusképlet, így gyorsabb ritmusokat is könnyebben megszólaltathatunk térdcsapkodással.
3. Ujjcsettintés. Ez sok gyermeknek okoz nehézséget, nem csak az, hogy ritmikus egyenletesen csettintsenek, vagy akár hogy akkor szólaljon meg a csettintés, amikor azt ők elképzelték, hanem hogy egyáltalán megszólaljon. A későbbi megtanuláshoz segíthet a nyelvvel történő csettintés biztos hangját a kézmozdulathoz társítani kezdetben.
4. Lábdobogás. Minél rezonánsabb földfelületen végezzük, annál világosabb (már az érintkező felületek nagysága miatt is), hogy a dobantás a testhangszerek basszushangszere. Célszerű állva végeztetni. Kombinálható más, kézzel létrehozott hangokkal. Itt válik világossá ritmus, mozgás és hangkeltés szerves kapcsolata.

A testhangszerek alkalmazása nem azt jelenti, hogy ezekkel kezdünk, aztán elhagyjuk őket. Bármikor, amikor szükséges a későbbiekben, alkalmazhatjuk. Önálló hangzásuk is elég színes, de kétségtelen, hogy bír egyfajta előkészítő funkcióval is. A térdcsapkodás pl. kiváló a xilofon-féléken való játék előtti gyakorláshoz. Megkönnyíti a későbbi alkalmazást és pontosabbá, belülről fakadóbbá teszi (ritmusérzék és hangszertechnikai tudás kombinálása), ha a gyermek érzi és hallja egyidejűleg a ritmust.

A xilofonok, metallofonok és harangjátékok, amelyek a fő ütős dallamhangszerek, „elég egyszerűek ahhoz, hogy a gyermek szinte azonnal reprodukálhassa rajtuk a ritmikai mintákat és a dallamfrázisokat. Mégis gondosan konstruált és határozottan nem játékhangszerek, amelyek gyakran több kárt tesznek, mint amennyi haszonnal járnak.⁹⁸” Maga Orff is több ízben hangsúlyozza, hogy csak a legjobb hangszereket adjuk a gyermekek kezébe, hogy az ne rongálja, hanem fejlessze hallásukat, segítse a tiszta intonációt. Ezek a hangszerek a következők⁹⁹.

- Alt-xilofon. Orff számára ez a legkedvesebb hangszer, mert hangterjedelme kb. megfelel a gyermeki énekhangénak, valamint rövid lecsengésű, ezért gyorsabb dallamok is megfelelően játszhatók rajta. Hangterjedelme: c'-a”.
- Szoprán-xilofon: Transzponáló hangszer, a leírthoz képest egy oktávval feljebb szól. Hangterjedelme írott c'-f”.

Az Orff-féle xilofonok *Trogxylophone*, azaz vályú-xilofon néven is ismertek, mivel rezonátor csövek helyett egy rezonátor szekrényre helyezik a lapokat. A hanglemezeket kemény paliszander¹⁰⁰ fából készítik, filc-, gumi- és fagömb-fejű verőkkel szólaltatják meg. A basszus-verziót a nagy előállítási költségek miatt ritkán használják.

⁹⁸ Idézet Arnold Waltertől. In: HEGYI István: i. m. 29. p.

⁹⁹ Felsorolás a *Musik für Kinder* I. kötetének előszava alapján. (Orff: *Musik für Kinder* – Band I. Schott, Mainz, 1960.) Az egyes hangszerek felépítéséről a részletesebb ismertetéseket Nagy Miklós beszámolója alapján írtam. (NAGY Miklós: „Az Orff-féle hangszerek és azok alkalmazásának tapasztalatai”. In: *Az Egri Tanárképző Főiskola füzetei*. [Dr. Bende Sándor szerk.] Eger, 1968. 101–102. p.)

¹⁰⁰ A paliszander a dalbergia nemzetségéhez tartozó fafélék gyűjtőneve. Bíbor-vöröses-barnás színűk van, sötétebb erezzel. Egyéb, nem rokon fajokkal együtt a köznyelvben rózsafának is nevezik.

- *Alt-glockenspiel*¹⁰¹: Felépítése megfelel a zenekari harangjátékának, viszont hangterjedelme kisebb, azt alt-xilofonéval megegyező.
- *Szoprán-glockenspiel*: Hangterjedelme leírva megegyezik az alt változatával, viszont a leíráshoz képest egy oktávval feljebb szól.

A harangjátékok lapjainak anyag krómozott acél. A lapokat rugalmasan rögzítik a rezonátor szekrényen a hosszabb csengés érdekében. Erősen átható, csilingelő hangszíne miatt elsősorban dallamhangszernek használják. A verőket az igényelt hangszíntől és hangerőtől függően lehet megválasztani (fémmel, fával, filccel, gumival egyaránt megszólal).

További hangszerek:

- Zenélő poharak (*das Gläserspiel*): Ez egy „előállítandó” hangszer. Úgy kell poharakat sorba rakni, illetve vízzel a megfelelő mértékig feltöltve behangolni, hogy c’-a” hangterjedelmű pentaton sort kapjunk. A poharakat gumi- vagy fagömb-fejű verővel kell megszólaltatni.
- Dobok, cintányérok, egyéb tartozékok: csörgők, triangulumok, csörgődob, cintányérok, krotál¹⁰², gongok, shaker (amely előállítható akár pl. rizzsel megtöltött fémdobozból), kasztanyett, különböző méretű dobok, köztük kisméretű és zenekari üstdobok, bongó, konga és tom-tom dobok, valamint basszusdobok is szerepelnek az ütőhangszerek közt.
- Lantok és gitárok. Ezeket főleg harmóniahangszerként használja. Megszólaltatójuk általában a tanárok közül kerül ki, de ha van hozzáértő diák, játszhatja ő az adott szólamot.
- A partitúrákban egyöntetűen „Baß” felirat jelzi a basszusfunkcióban, sokszor bordunként használt hangszereket. Ez lehet viola da gamba, cselló vagy akár brácsa is (a leírtnál egy oktávval feljebb).
- Az I. kötet elején nem sorolja fel, de használ később (szopranínó [Orffnál diszkant], szoprán, alt, tenor és basszus) furulyákat, valamint metallofonokat –

¹⁰¹ Glockenspiel (német): harangjáték.

¹⁰² Antik tányérok, lényegében kis méretű, hangolt cintányérokról van szó, amelyek a harangjátékhoz hasonló hangot produkálnak.

a harangjátékokkal megegyező hangterjedelemben, valamint basszus-változatban.¹⁰³ A metallofon a xilofonhoz hasonló, de egy különleges magnézium-ötvözet alkotja lapjainak anyagát. Hosszan csengő, ezért leginkább pedálszerűen, illetve akkordikusan használható. Mindenféle verővel megszólal, a hangszínigénytől függ a verők megválasztása.

Sosem használ zongorát, se harmonikát, a régi billentyűsöket viszont a többi alkalmazott hangszerhez megfelelően társuló hangzásuk miatt előnyben részesíti (pl. csembaló, klavichord, spinét).

Wilhelm Keller a már említett kiegészítésében az Orff-féle felsorolást megtoldja gyakorlati tapasztalatai alapján, valamint a felsorolásokból kimaradt elemek figyelembe vételével: bambuszfurulyák, *Sordune* (szordún), görbe kürtök szerepelnek, valamint egy érdekes, régi népi instrumentum, a *Rauschpfeife*, amely egy különböző méreteken létező, nádas furulya-szerű hangszer, hatalmas erejű, penetráns hanggal – a hangja leginkább a szilveszteri ünnepeken használt „tülkökéhez” hasonlít.

Amint már a notációról szóló bekezdésben említettem, amennyiben egy játékos több ütőhangszeren játszik, *setup*-szerű leírásmóddal él a szerző – nagyon gyakorlatias módon. Előfordul azonban olyan is, hogy egy játékos több xilofon között vált. Ennek előnye, hogy pl. egy alt- és egy soprán-xilofon egymás mellé/főlé helyezésével nagyobb hangterjedelem áll rendelkezésünkre. A változtatás a koncentrációt is fejleszti, sőt, annak megélését is lehetővé teszi, hogy egy szólam több hangszerre elosztva is jelenthet folyamatos dallamot, zenei anyagot. Ez a későbbiekben

¹⁰³ Egy oktávval lejjebb szól, mint az alt. A xilofon-féléknek kapható kromatikus verziója is, de ezeket (a felsorolás alapján) az öt kötet darabjaiban nem használja. Érdekes viszont, hogy pl. az V. kötet 8-as és 40-es számú darabjában 2b előjegyzésnél használ az alt-xilofonon esz hangot is – ezen kívül a IV-es kötet 44-es darabjában (szintén 2b az előjegyzés) látható harangjáték glissandókban sem valószínű, hogy esz helyett e hangot tartott volna helyesnek a szerző. A IV. kötet 49-es darabja c-mollban van, és a harangjátékok asz-t is játszanak. Az V. kötet 40-es darab közepén bekövetkező előjegyzésváltással (1#) előálló faktúraváltás viszont arra utal, hogy ilyen esetben valószínűleg az e-lapokat esz-re cserélték ki a xilofonon, és nem univerzális, kromatikus hangszereken játszottak (hiszen akkor folytathatta volna azonos hangszer más hangnemben az adott szólamot). Erről viszont sem a darabokhoz tartozó jegyzet, sem a Studio 49 gyártó honlapja nem ír semmit (az utóbbin látható, hogy alaphoz csak fiz és bé lapokat adnak a hangszerekhez). A IV. kötet második részének 10. darabjában a 127. oldalon a következő jegyzet található két ütem szünet fölött a harangjáték szólamokban: „*cis-Stab auflegen!*” – vagyis a cisz lapokat feltenni. Emellett az F hangot pedig feloldja utána a kottában, ami ismét zavart okoz: a fizs-lapokat is le kell itt ezek szerint cserélni (villámgyorsan). Viszont ha kromatikus hangszerre gondolt volna a szerző, nem szerepelne ott az előbb idézett jegyzet. Valószínűleg tehát olyan jelenséggel állunk szemben, ami egy teljes Orff-instrumentáriumot birtokló intézet gyakorlatából származó evidencia tükrében írt kottaképet eredményez – a jegyzetben pedig talán pont ezért felejtett el kitérni rá.

a kamarazenei és főként a zenekari művek megfigyelésénél segíthet elő egyfajta analitikus szemléletet, valamint elvezeti az illető gyermeket oda, hogy ha felnőtt korára zenekari hangszerjátékos lenne, akkor képes legyen nagyobb összefüggésekben hallgatni a körülötte zajló zenei eseményeket, és tudjon úgy működni, mint a nagy láncolat egyik láncszeme, aki egyedi és összekötő szerepben egyszerre kell, hogy jelen legyen a mű megszólaltatásában, miközben mástól esetleg átvesz vagy másnak átad egy-egy dallamot, zenei anyagot.

IV. Az Orff-koncepció Magyarországon

Mit kezdjünk mindezzel „Kodály országában”? Ha a tömegoktatás által kialakított iskolarendszerünk alapvetően nem változik meg, akkor – Nagy Miklóst idézve – itthon az Orff hangszerek felhasználására „két irány lehetséges:

1. ének-, ill. szolfézsórákon,
2. gyermekzenekarok hangszereiként.¹⁰⁴”

Mindkét verzió előfordul itt-ott hazánkban, de főleg az utóbbi a könnyebben megvalósítható és emiatt elterjedtebb – alapvető reformok híján.

1963-tól Nagy Miklós¹⁰⁵ alkalmazott először Orff-hangszereket az egri I. sz. Általános Iskolában (ma: Lenkey János Általános Iskola). Eleinte a Schulwerk-kötetek darabjaiból válogatott, de hamar bővült a repertoár magyar népzenei adaptációkkal. Elsősorban Rezessy László¹⁰⁶ és Pongrácz Zoltán¹⁰⁷ zeneszerzők voltak segítségére az átíratok, saját darabok elkészítése terén. Az Orff-koncepció adaptációjának lényegét ragadták meg azzal, hogy a nemzeti népzenei alapokra való átültetés mellett a partitúrákban megjelentek speciálisan magyar népi hangszerek is (pl. citera, láncosbot, doromb stb.) Emellett az improvizáció gyakorlati megvalósítására is szántak időt. A kezdeti együttes hamar kiegészült más hangszerekkel is, amelyek aztán szintén helyet kaptak a feldolgozások partitúráiban (pl. hegedű, fuvola). A kezdeti tisztán hangszeres zenélés után a fő dallamot énekelni is kezdték. Ez az iskola ma is ének-zene tagozatos intézményként működik, azonban e Nagy Miklós kezei közt akkor maximálisan intenzitással fellobbanó kezdeményezés mostanra gyakorlatilag hamvába hullt.

Napjainkban az Orff koncepció legújabbán az Alsóerdősi Bárdos Lajos Általános Iskola és Gimnázium falai közt talált otthonra. Hasznosi Judit és Almási Attila, az iskola két tanára több ízben vettek már részt az 1996 óta a csehországi Slavonice városban tartott nyári Orff-mesterkurzusokon, így nemzetközi viszonylatokban alaposan megismerhették az Orff-koncepció alkalmazási formáit. A jó kapcsolat végül oda vezetett, hogy 2012-ben Magyarországon, Pomázon, a

¹⁰⁴ NAGY Miklós: i. m. 102. p.

¹⁰⁵ NAGY Miklós: i. m. 103-104. p. leírása alapján. A cikk végén saját feldolgozások kottapéldáit is hozza a szerző.

¹⁰⁶ Rezessy László (1912-1997) karnagy, orgonaművész, tanszékvezető főiskolai tanár.

¹⁰⁷ Pongrácz Zoltán (1912-2007) zeneszerző, az elektronikus zene hazai nagy úttörője.

Kóruskastélyban¹⁰⁸ is rendeztek ilyen kurzust. Ennek előzményeként az iskola felsős kórusa 2010 júniusában meghívásukra Stochovba¹⁰⁹ utazott egy nemzetközi gyermekművészeti fesztiválra, ahol nagy sikerrel szerepelt. Hasznosi itt módszertani bemutatót is tartott. Liselotte Orff, a mester özvegye úgy döntött, hogy az ezen a fesztiválon szereplő kórusok iskoláit alapítványuk pénzéből Orff-hangszerekkel ajándékozza meg. Így ez az iskola 7000 Euró értékben vásárolhatott hangszereket a legautentikusabb forrástól, a Studio 49 hangszergyártól. Az iskola ezzel a lépéssel „csatlakozott a nemzetközi Orff Schulwerk programjaihoz.”¹¹⁰

A Kodály és az Orff koncepciók találkozása valósult meg Debrecenben a Vörösmarty Mihály Általános Iskola és Alapfokú Művészeti Iskolában, ahol 1992-től a két módszer ötvözése szerint tanítanak. Az iskolában kiemelt helyen foglalkoznak az éneklési készségek, a ritmuskészség, a zenei memória, a belső hallás, a zenei írás-olvasás és a zenei megfigyelőképesség fejlesztésével. A megvalósítás könnyebbségét jelenti, hogy az intézmény általános iskolaként és egyben zeneiskolaként is működik.

Ezekén kívül Orff nevét viselő együttesek, zenekarok alakultak az ország egyes iskoláiban, zeneiskoláiban, amelyek részben az ő koncepcióján alapulnak, de mivel hangszeres-énekes formációkról van szó, így nem az általános ének-zene oktatásban valósítják azt meg, hanem alapvetően a művészképzés kategóriáján belül maradnak.

Soltvadkerten a Kossuth Lajos Általános és Művészeti Iskolában Dr. Fodor Katalin vezeti a Carmina Hungarica Orff Együttest, akikkel számos magyarországi városban léptek már fel. Itt tanult Sillné Péter Katalin, aki a budapesti Rácz Aladár Zeneiskolában alapította meg saját Orff zenekarát. Ez az együttes 2006 augusztusában CD-t is adott ki¹¹¹, amely a nemzetközi Orff-Schulwerk hanganyag adatbázisban is nyilvántartásba került. Ők sem Orff hangszerekkel kezdték meg pályafutásukat, később azonban ezek is bekerültek a hangszerparkba – megkönnyítve a kisebbek oktatását. A nagyobbakból álló, aktívan koncertező zenekar viszont már általánosan használta, koncert-ütőhangszereken játszik. A tanárnő előszeretettel valósítja meg Orff összművészeti alapelveit a szolfézsoktatásban, különösen a kisebbek tanítása esetében.

¹⁰⁸ Bővebben lásd: <<http://www.koruskastely.hu>>

¹⁰⁹ Kisváros Prágától kb. 10 km-re.

¹¹⁰ Forrás: az iskola blogjának 2011. szept. 13-i bejegyzése. (letöltve: 2013. március 18.) <<http://www.alsoerdosor.hu/blog/?p=571>>

¹¹¹ Lásd: <<http://www.osdiscography.com/N8.htm>>

Híres még a nagykanizsai Orff Ütőegyüttes, amely immáron húsz éve, 1993 óta működik a Farkas Ferenc Városi Zeneiskolában (az együttes alapításakor: Állami Zeneiskola). Az együttes vezetője Bücs Angéla. Az ő esetükben sem tipikusan Orff pedagógiáról van szó, hanem ritmusközpontú zenélésről, zenei oktatásról, amelyben sokféle ütőhangszerrel széles skálán mozgó repertoárt szólaltatnak meg. A barokk muzsikától a XX. századi művekig mindenféle jellegű, stílusú és műfajú zenét játszanak. Kedvelik az európai klasszikusokon kívül a tradicionális afrikai népzene és a latin-amerikai tánczenét is. Az együttes ma már több mint harminc tagot számlál, így három különböző korcsoportra oszlott. Az „Orff ABC” formációban hét éves kortól vesznek részt gyermekek, a „Kis Orff” csoportot nagyjából felső tagozatosok alkotják, a „Nagy Orff” együttes pedig gimnazistákból és egyetemistákból áll. A három részleg külön, egyenként heti három órát próbál. Alakulásuk óta számos belföldi és külföldi szereplésen vannak túl, amelyek során jó párszor díjazásban is részesültek. A tanárnő nemrég lezárult, tartós betegsége után vette vissza az együttes vezetését, és ismét nagy lendülettel foglalkozik a fiatalokkal.¹¹²

Hasonlóan ütőhangszer-centrikussága miatt kapta nevét a Nyugat-magyarországi Egyetem Bolyai János Gyakorló Általános Iskola és Gimnázium keretei közt működő Orff-együttes, amelynek vezetője Szijjné Sisak Éva, az iskola ének-zene és matematika szakos tanára. Az iskolában amúgy is nagy hangsúlyt fektetnek az ének-zene oktatás fontosságára. Iskolai és helyi rendezvényeken, sokszor a szombathelyi Bartók Béla Alapfokú Művészetoktatási Intézménnyel közös szervezésben lépnek fel, mivel a zenét tanuló és zenét szerető diákok száma igen magas. Időnként különböző versenyeken is megfordul az együttes.

Végül, de nem utolsó sorban a pécsi Orff-zenekart említeném meg, amely egy igen kiemelkedő magyar zenei egyéniség alapító és vezető munkásságára tekint vissza, aki idén ünnepelte nyolcvanadik születésnapját. Ivasivka Mátyás zenetanár, karnagy, zeneszerző alapította meg (Kodály programjának részeként) 1963-ban az első pécsi ének-zene tagozatos középiskolát a Janus Pannonius Gimnáziumban. Ennek tíz évig volt vezetője.¹¹³ Olyan neves alkotókkal volt aktív kapcsolata, mint Kodály, Orff, Britten, Sztravinszkij vagy Sosztakovics, akiknek több magyarországi ősbemutatóját is

¹¹² Lásd: <<http://zaol.hu/hetvege/ha-angela-neni-nincs-orff-sincs-1449171>>

¹¹³ Ez a szak 1973 óta a ma már Kodály Zoltán nevét viselő gimnázium keretei közt működik. Ivasivkától Kertész Attila vette át a vezetést.

vezényelte. Kodály az ő ifjúsági kórusainak ajánlotta a *Mohács* c. utolsó nagy vegyeskari művét. Ivasivka Mátyás 2006-ig tanított a Ciszterci Rend pécsi Nagy Lajos Gimnáziumában, ahol 1965-ben hozta létre az említett, ma is működő Orff-zenekart. A zenekar létrehozásához magától Carl Orfftól kaptak hangszereket. Az ének-zene oktatásban nem vált itt sem uralkodóvá az Orff koncepció, azonban a Schulwerk használata – az együttes keretein belül – alapvetően igen. Az évtizedek folyamán azonban ezek a célok és eszközök átalakultak. Az együttes vezetője ma Csák Lili tanárnő¹¹⁴, aki Ivasivkától harmincöt évnyi munka után vette át az együttest. A XXI. század marketingorientált szemléletének megfelelően az iskola vezetői elvárása, hogy minél ütőképesebb, érdekesebb és sikeresebb együttest mutathasson be a szülőknek, látogatóknak, a rendezvények nézőközönségeinek. Így mind a hangszer-összeállítás, mind a repertoár alapos változáson ment keresztül. A megfelelő előadói színvonal érdekében zenekarban ma már kizárólag zeneiskolában is tanuló, nagyobb diákok játszanak, a repertoár pedig a népszerűség érdekében populárisabb irányba tolódott. A zenekar (a zenélésben nyújtott örömet túl) már nem igazán Orff elképzeléseit követi, hanem az elvárásokhoz és az adottságokhoz alkalmazkodik, így az utóbbi évtizedben western-gitár¹¹⁵, bendzsó, elektromos gitár, basszusgitár, billentyűs *sampler*¹¹⁶, dobszerelés, tangóharmonika¹¹⁷ és más könnyűzenei hangszerek is bekerülhettek az együttesbe. A hagyomány jegyében azonban minden évben játszanak legalább egy olyan darabot, ami szigorúan ritmikailag építkezik és kizárólag ütőhangszerekre íródott. A repertoár kiszélesedése leginkább a könnyűzene térnyerését jelenti, de nem a klasszikus zene teljes kiszorulásának árán. A zenekar 12-18 éves diákokból áll, általában (évfolyamonként változó létszámmal és összetétellel) 30-40 főt számlál. Heti

¹¹⁴ 2004-2009-ig ideiglenesen Szóts Annamária vette át az együttes irányítását. Bővebben lásd az iskola honlapján: <<http://crnl.hu/tantargyioldalak/orff/>>.

¹¹⁵ Itt a fémhúrokkal felszerelt, akusztikus gitárra kell gondolni, amit főleg akkordkíséretre használnak. Létezik 6- és 12-húros változata is.

¹¹⁶ Ez az a hangszer, amit tévesen *szintetizátornak* szoktak nevezni, pedig az egy másik, nagyon komoly és egyéni fejlesztésű elektronikus zenei eszköz, amely nem igényel feltétlenül billentyűs klaviatúrát (lásd pl. a *Tyeremin* esetét), létrehozott hangjai pedig egyedi, saját hangok, szemben ezekkel az egyszerű *sampler* alapokon nyugvó digitális „zongorákkal”, amelyek más hangszerek hangjait utánozzák nagyon lebutított formában. (A pontosság kedvéért: a zongora sem korrekt, mert általában 4-5 oktávós, nem kalapácsmechanikás eszközökről van szó, így a billentyűzetre nézve inkább az orgona lenne a jó megnevezés, a hangkeltés további szakaszaira nézve viszont ez is tévútra vezet.) Népszerűségük olcsóságuknak és a sok beépített automatizmus (pl. ritmusos és teljes hangszerelésű *loop*ok, alapok, harmonizáló egység, hangszínmoduláló effektusok) által elérhető többretű hangzásvilágnak köszönhető.

¹¹⁷ Ezt a hangszert (a szájharmonikával és a zongorával egyetemben, különböző okokból) Orff egyenesen alkalmatlannak minősítette arra, hogy a gyerekek oktatásába bevonják.

rendszerességgel tartanak próbákat. Az iskolai rendezvényeken kívül pécsi városi rendezvényeken, de időnként közeli falvakban is fellépnek. A kétévente megrendezett Keszthelyi Helikoni Ünnepeken rendszeresen versenyeznek, és már többször díjat is nyertek az egyéb kategóriában. 2010-ben *Zene nélkül...* címmel önálló CD lemezt jelentettek meg, valamint idén karácsonyra tervezik következő lemezük kiadását, amelynek felvételi előkészületei már folynak.

Nem szigorúan kapcsolódik ide, de meg kell említeni a Parafónia együttest is, amely részben a zeneterápia eredményeire alapul, részben a zenei transzferhatást használja fel munkája során. Az együttesben enyhe és közép súlyos értelmi fogyatékos gyerekekkel, fiatalokkal zenélnek különféle ütőhangszereken.

Tudományosan bebizonyított tény, hogy a zenének óriási fejlesztő hatása van. E hatás az értelmileg sérült embereknél még hatványozottabban jelentkezik. A zene által érzelmi, akarati életük, intellektuális, megismerőtevékenységük fejlődik. Valamennyi tevékenységben, így az iskolai élet egészében – később a felnőtt életükben is –, eredményesebbek lesznek. A legfontosabb pedig az, hogy az énekléssel, hangszerjátékkal átélhetik a zenélés örömeit!¹¹⁸

Az első olyan elterjedt zeneterápiás módszer Orff nevéhez fűződik, amelyben nem csak az énekhangra és/vagy egy-két óvodákban használt játék ütőhangszerre terjedt ki az értelmileg sérültek kezelése. Ezzel a módszerrel a hagyományos hangszereken való hosszadalmas, gyötrelmes oktatás sikertelensége helyébe örömteli sikereket felmutató, eredményes eljárás lépett.

Az Orff Intézetben heti 2-3 alkalommal folynak az úgynevezett „Lebenshilfe”, azaz életsegítő órák. Ennek keretén belül közép súlyos értelmi fogyatékos vagy súlyosan mozgáskorlátozott, spasztikus¹¹⁹ betegeket hoznak egy közeli intézetből. (...) A szabad asszociációs zenélésen és mozgáson túl a hangszerek készítésébe is bevonják a

¹¹⁸ Idézet a Parafónia együttes honlapjáról, „a színes kotta módszer” menüpont alatt elérhető leírásból. (letöltve: 2012. március. 20.) <<http://www.parafonia.hu>>

¹¹⁹ Spasmus (lat.): az a fokozott izomtónusból eredő mozgáskorlátozottság, amit idegek, idegközpontok sérülése okozhat. Ennek különböző válfajait kezelik a világhírű Pető-módszerrel (többek között a budapesti Pető Intézetben). Érdemes megemlíteni, hogy a mozgásgyakorlatok során mindig énekkel kísérik a ritmikus mozdulatokat, amelynek nem csak a már említett zenei transzferhatás felhasználása a cél, hanem a ritmikus koordináció könnyebbé is. A foglalkozások során (nevelőtől függően) hangszereket is alkalmaznak, ezért a konduktorok egy átlagos tanítónál sokkal magasabb szintű zenei oktatásban részesülnek szakképzésük során.

gyermeket. Az Orff Intézetnek egy külön e célra kialakított műhelye van, ahol tanári irányítással a gyerekek a legkülönbözőbb hangot adó zeneszerszámokat állítják elő. Alapanyagként egyszerű természetes anyagokat használnak; fenyőléc, mogyoró- és fűzfavessző, spárga, papír, üveg, de a háztartási hulladék is felhasználásra kerül, például konzervdoboz, üvegháló kupak stb. A színjátszás és a zenélés összekapcsolásával is dolgoznak a zeneterápiás foglalkozásokon.¹²⁰

Heinrich Ullrich német gyógypedagógus még tovább fejlesztette Orff ritmushangszerközpontú elképzeléseit az ún. színes kotta módszerrel¹²¹, mivel nem volt hajlandó elfogadni, hogy az értelmi sérültek nem tudnak dallamhangszereken játszani. Amennyiben ez a hagyományos, számukra igen bonyolult, ötvonalas kottarendszer olvasásának képességét feltételezné, valóban lehetetlen volna megvalósítani. Ullrich viszont olyan speciális kottázási rendszert dolgozott ki, amelyben az egyes színek állandó hangmagasságoknak felelnek meg. A hangszereken (ütőhangszerek, lantok, citerák) visszaköszönnek a kottában használt színek a megszólaltatandó hangmagasságnak megfelelő módon, így az egyes színek neveinek ismeretét sem igényli e kotta elolvasása, csupán az azonosítás képességét. A ritmust a színes pöttyök alakja jelzi. Az ügyesebbek később képesek áttérni az ötvonalas kottarendszerre – közbülső állomásként szokott szerepelni a színezett, de hagyományos kotta. Az Ullrich-féle kottatípus éppen egyszerűsége miatt ép elméjű óvodásokat, kisiskolásokat is alkalmassá tehet hosszabb darabok lejátszására a megfelelő hangszereken. Ezt a kottázást és a hozzá kapcsolódó módszert 1991-ben Vető Anna gyógypedagógus, az együttes alapító tagja adaptálta magyar viszonyokra. Az előadásokon a Parafónia tagjai kottából játszanak. Az olvasás közben, ha szükséges, egy-egy értelmileg sérült zenész mellett egy-egy segítő hosszú pálcával mutatja, hogy éppen hol tartanak a kottában, hogy segítse a figyelem összpontosítását az előadási folyamat során. Az együttes számos sikeres belföldi és külföldi fellépésen van túl, valamint két CD-lemezt és egy DVD koncertfelvételt is megjelentettek.

¹²⁰ SZABÓ Éva: „A művészetterápiák és a szociális munka lehetséges kapcsolata”. In: Szociális Munka 16. évf. 2. sz. (2004.): 16. p.

¹²¹ A színes kotta egy komplex művészeti terápia egyik eszköze, amelyet Magyarországon felhasználtak. Az Ulwila (Ullrich-Wilbert) módszer 30-35 fős összlétszámú speciális iskolában működőképes és eredményes. Komoly és hosszú műveket tartanak repertoáron az itt tanulók. A módszer alapelemei az éneklés, a zenehallgatás, zeneszínház, tánc, zeneszerzés (!), illetve a hangszeres zene. Az utóbbihoz tartozik a színes kotta, mint eszköz. Bővebben lásd a hivatalos honlapon: <<http://www.hu-s.de>>.

Utószó

Több Kodály és Orff módszerét összehasonlító hazai cikk is felvetette azt a problémát, hogy Orffnak Nyugaton nem kellett azzal foglalkoznia, hogy mennyire költséges ezeknek a különleges ütőhangszereknek az előállítását, beszerzése, míg Kodály az ingyenes, mindenkinek megadatott énekhangból indul ki. Vegyük azonban észre, hogy több esetben külföldön sikeresebben valósítják meg a Kodály-módszert, mint szülőhazájában. „S ez nem a mienknél jobb, gazdagabb tárgyi felszereltség, hanem a nyitottabb gondolkodás eredménye is.¹²²” Ezt átgondolva véleményem szerint az Orff-féle ritmusfejlesztés szerényebb körülmények között is tanulságos és alkalmazható lehet:¹²³ a mondókák beemelése a tananyagba, a kreatív, improvizatív, komplex látásmód, a ritmusérzék fejlesztésére tett nagyobb hangsúly mind megszívlelendő gondolatok. Nagy Miklós erről egyenesen így fogalmazott:

A hazai ének-zeneoktatásunk hiányosságai közé sorolható a ritmuskészség, a mozgáskultúra, az improvizatív és alkotó készség módszeres fejlesztésének kevésbé kimunkált területe, valamint az énekes-hangszeres zene viszonyának egyenlőtlenségei az utóbbi rováására.¹²⁴

Emellett a temperált (ütő)hangszerek nem hinném, hogy hátrányt jelentenének az énekhanggal szemben, hiszen osztálytársaim esetében is emlékszem, hogy amikor többszólamú vokális darabokat vagy feldolgozásokat írtam, amit a Ferences Gimnáziumban legtöbbször az évfolyamnak tartott reggeli szentmiséken szólaltattunk meg, hangzóanyag és megfelelően képzett belső hallás hiányában furulyán vagy zongorán játszották le, és az alapján, tulajdonképpen hallás után tanulták meg szólamaikat. A tisztára hangolt hangszer véleményem szerint csak segíti az intonációt – nem mindenki hozza azt magával születésekor, nem mindenki egyformán tehetséges. Ami még a hallásfejlesztést illeti, Wilhelm Keller és Max Regner, az Orff Intézet két vezető tanáregyénisége személyesen járt Kodály Zoltánnál, hogy megismerjék a vokális

¹²² L. NAGY Katalin: i. m. 8. p.

¹²³ Megjegyzendő, hogy Orff a *Musik für Kinder* első kötetének előszavában azt írja lábjegyzetben a felsorolt hangszerekhez, hogy „vagy funkciójának megfelelő, hasonló hangszer”.

¹²⁴ NAGY Miklós: i. m. 98. p.

elemekkel kapcsolatos meglátásait.¹²⁵ A relatív szolmizációról, mint hallásfejlesztő eszközzel Manuela Widmer, szintén az Orff Intézet tanára pedig így nyilatkozott:

A relatív szolmizációt egyes tanárok szeretik, mások nem – tanításukról maguk döntenek. Én a magam részéről kedvelem, de csak egy meghatározott időszakban. Jó, mert segít a gyerekeknek tisztább éneklésben, jobb hallás és belső hallás kialakulásában. Ezt azonban csak használjuk, nem ez az elsődleges. Ha csak ezzel foglalkoznánk, mást nem tudnánk csinálni, és szerintem fontosabb a benyomások szerzése, az érzékenység kialakítása. Még tíz perces dózisosokban is hatékony egyébként a szolmizálás, mert a gyerekek hétről-hétre jobban énekelnek.¹²⁶

Láthatjuk tehát, hogy az Orff-rendszerű iskolákban sem mellőzik a hallásfejlesztést, csak mindezt indirekten, játékos formákon keresztül teszik, miközben a gyermek nem is veszi észre, hogy őt tulajdonképpen (a szó rossz szájíze értelmében) fejlesztik.

Ezen kívül szokták Orff-fal kapcsolatban azt is hangoztatni, hogy a túl sok csengés-bongás, a sokféleség (tánc, zene, dráma) a művek megismerésében nem enged a felszínnél mélyebbre hatolni, valamint nagyon zárt és szegényes stílusrepertoárt kínál fel, az improvizáció pedig alacsony zenei előképzettség esetén kétes művészi értékkel bírhat csak.¹²⁷ Ezzel kapcsolatban az a meglátásom, hogy kisgyermekkel pontosan annak az élményszerűségnek a hiánya tudja itthon az ének-zene illetve a szolfézs tárgyakat unalmassá tenni manapság, ami Orffnál viszont megvan¹²⁸. „A zene azért van, hogy örömünket leljük benne. Előadóművész és zenetanár arra hivatott, hogy ezt az örömet továbbadja.¹²⁹” De tegyük hozzá, maga Kodály is megfogalmazta ezt: „Mit kellene tenni? Az iskolában úgy tanítani az éneket és zenét, hogy ne gyötirelem, hanem

¹²⁵ Valóban ezt tartom a legmegfelelőbb nézetnek: tanuljunk egymástól anélkül, hogy szélsőséges megnyilvánulásokba esnénk bele a nemzetközi dolgok iránti teljes rajongástól a merev elutasításig – mindkét esetben csak a dolog külföldi mivolta miatt.

¹²⁶ WIDMER, Manuela: i. m. 25. p.

¹²⁷ Ez utóbbi megjegyzés nem veszi figyelembe azt, hogy népdalaink szerzői sem képzett zeneszerzők.

¹²⁸ Magam is tanúja voltam feleségem a Pető Intézetben tartott két Orff elveit követő játékos foglalkozásának, illetve gyakorlati tanításom során egyik szolfézs órán én is játszottam a gyerekekkel ütőhangszereket is felhasználó zenei játékokat. Feledhetetlen emlék maradt számomra az a hirtelen kivirulás, amit tapasztaltam részükről, és az, hogy még a legtartózkodóbb gyermek is hirtelen örömmel tanúsított maximális aktivitást a megszokott, számára „száraz” hallás- és ritmusfejlesztési gyakorlatok után. Gyakorlat teszi a mestert – tartja a régi mondás. Vitathatatlan tehát az, hogy e játékok folyamán is lehet tanulni. A könnyűzenészek sem teszik másképp, csak ezzel valamiért mi, klasszikus zenészek nem foglalkozunk igazán.

¹²⁹ VARRÓ Margit: Zongoratanítás és zenei nevelés. Editio Musica, Budapest, 1989. Idézet a német nyelvű kiadás előszavából.

gyönyörűség legyen a tanulónak, s egész életére beleoltsa a nemesebb zene szomját.¹³⁰” Már csak az marad kérdés, hogy mindezt ő hogyan képzelte el, amit elképzelt, az valóban működőképes-e általánosan, illetve hogy ma hogyan érhetnénk el ezt a mindenhol vizuális és más ingerekkel „támadott” gyerekek esetében. Egy biztos: tradíció, modernizáció és adaptáció egyidejűleg szükséges. „Természetes, hogy amit évszázadok csiszoltak tökéletesre, az a zenei múlt, de a megőrzés nem jelenthet örökre változatlanul őrzést!¹³¹” – fogalmazza meg L. Nagy Katalin. Talán pont az válik ebben a kérdésben Orff előnyére, amit hátrányaként szoktunk tekinteni, hogy nem kidolgozott módszer, hanem meglátások, ötletek halmaza. A pedagógus emiatt jobban, egyediben tud érvényesülni (rá is kényszerül), és valószínűleg már eleve céljának fogja tekinteni az élményszerűséget a jól kidolgozott, sőt törvénybe foglalt, a NAT által előírt¹³² anyag alapvetően egyféle lehetőséget kínáló feldolgozási módjával szemben, ami a frontális tömegoktatást jelenti. Ez arra is magyarázatot ad, hogy a művészetoktatás miért működik talán jobban egyes reformpedagógiai nézeteket valló iskolákban. Emellett mindig aktualizált és friss lesz az oktatás hatása, mivel egyedi és új kidolgozásokat követel meg a tanártól az, hogy nincs „kőbe vésett” norma, amihez alkalmazkodnia kellene.

Ami pedig a Schulwerk zenei világának zártként való elmarasztalt illati: Orff is a kortárszenéig szeretne eljutni, tehát nem kisebb távlatokban gondolkodik, mint Kodály, a Schulwerk kötetek azonban csak kiindulási lehetőségek – ahogy ő ezt eredetileg elképzelte.¹³³ Felvállalja, hogy a Kodály által is leírt első, meghatározó élményimpulzus biztosítása érdekében akár alacsonyabb zenei értékkel bíró elemektől indul (ahogy a biton mondókákat és az ezen a szinten keletkező gyermeki improvizációkat, vagy sokszor magát a korai hangszeres játékot szokták a szakmai kritikák minősíteni), és csak lassan, fokozatosan evez a mélyre. És ismét ki kell hangsúlyozni: nem kidolgozott tantervről van szó. Az ő általa megírt gyakorlatok mellé

¹³⁰ KODÁLY Zoltán: Gyermeknap beszéd, 1951. In: Visszatekintés I. (sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc). Zeneműkiadó, Budapest, 1974. 246-247. p.

¹³¹ L. NAGY Katalin: i. m. 4. p.

¹³² A műveltségi területekre való osztás, illetve az arra való törekvések, hogy az egyes iskolák helyi tantervei nagyobb teret nyerhessenek kedvezhetnek a más zenei nevelési koncepciókra történő nyitásnak, azonban ehhez szükség van olyan pedagógusokra, akik maguk is nyitottak azokra. „Van mit tanulnunk abból, ahogyan az értékhez tisztelettel közeledve a külföld megpróbálta saját feltételeihez, hagyományaihoz adaptálni a Kodály-koncepciót, hogy az őket is gazdagíthassa. Megragadták benne az időtlen érvényességet, a nemzetin túli általános emberit.” (L. NAGY Katalin: i. m. 8. p.)

¹³³ A kritika hibája szerintem a szemléletben van: a kidolgozott módszerhez (pl. Kodály-Ádám) szokott pedagógusok olyan szempontokat kérnek számon rajta, amelyeknek Orff soha sem akart megfelelni.

egy szóval sem említette, hogy nincs szükség más értékes zeneművek megismerésére, meghallgatására. A Schulwerk nem a zeneiskolai hangszeres (vagy zeneelmélet) képzést helyettesíti, és az általános ének-zenei képzésnek is csak az aktív részvételt igénylő részéhez ad segítséget. Sok múlik tehát a tanár egyéni leleményességén. Pedagógiai szempontból pedig Orff is alaposan megválogatja forrásanyagát – ennek szükségességét hangsúlyozza is: „nem minden népdal rendelkezik nevelő erővel.”¹³⁴

Mivel Kodály célja a mindenkire kiterjesztett, egyetemes népművelés (bár Orff sem profi zenészek képzésében gondolkodott), így szükségszerűen azok a gyermekek is szóba kerülnek, akik nem feltétlenül készülnek zenei pályára, sőt továbbmegyek: nem feltétlenül tanulnak zeneiskolában. Ebben az esetben pedig nem várhatjuk el, hogy a gyermek már az ének-zene tanulás megkezdése előtt rendelkezzen olyan belső motivációval, hogy a legmagasabb szintű és összetettségű művészi zene is érdekelje csak pusztán önmagáért (pedig ha a mai gyerekeket nem nyűgözi le az ötven évvel ezelőtt kidolgozott módszer¹³⁵, akkor csak egyfajta prediszponált érdeklődésre, magyarul csak a valódi tehetségekre számíthatnánk¹³⁶). A közös, játékos zenélés örömeinek megtapasztalása viszont nagy eséllyel belsőleg motiválttá teszi őket – hiszen a játék minden történelmi korban meghatározta a gyermekkort¹³⁷ – és elérheti azt, hogy a gyermek boldogan és önként lépjen rá a zene egyre magasabb szinten való birtoklásának útjára, ahogyan azt Kodály is szerette volna. Akár jó zenész lesz belőle, akár „csak” jó zenehallgató. Mert lássuk be, az utóbbiban sem bővelkedünk manapság.

¹³⁴ SZÖNYI Erzsébet: i. m. 91. p.

¹³⁵ Megint csak egy másik szakdolgozat témája lenne, amivel egyikük sem foglalkozik: az elektronikus zene és vonatkozásai, és leginkább hogy mit tudnánk kezdeni vele mi az oktatásban. Ezen belül is a folyamatosan fejlődő interaktív elektronikus zene különösen is érdekes lehetne a gyermekeknek. Egy újabb kiaknázatlan eszköz egy játékos keretben történő zenei élményszerzéshez. Ráadásul az Z-generációnak is nevezett mostani felnővekvők számára már nem hogy idegenek a technikai eszközök, hanem nagyon is otthon érzik magukat azok kezelésének logikájában, amelyen mi, idősebbek sokszor csak ámulunk. Ez persze nem jelenti az igények támasztása helyett az igények teljes mértékű kiszolgálását. L. Nagy Katalin szavai szerint: „Használunk kell ezeket az eszközöket – a komputert és az internetet is – az idő hatékonyabb felhasználása érdekében, de soha nem az emberi hang helyett!” (L. NAGY Katalin: i. m. 5. p.)

¹³⁶ Vagyis hogy a gyermeket a zenei jelenségek minden járulékos elemtől függetlenül vonzzák. Ez egyébként is a bontakozó tehetség első felfedezhető jelei közé sorolható.

¹³⁷ Orff is vallja, hogy nincs modern gyermek, csak a környezet változik. Valahol mindig is ugyanolyan volt az ember, mint ma, a gyerekeket alapvetően ugyanazok a dolgok tudják lekötni.

Bibliográfia

- BAGDY Emőke: „Az euritmia alapjai”. In: Nonverbális pszichoterápiák. (Bíró S.-Juhász S. szerk.) Magyar Pszichiátriai Társaság, Budapest. 1991. 57-81. p.
- BERECZ András: ...Bú hozza, kedv hordozza... Akadémiai Kiadó, Budapest, 2004.
- HEGYI István: „Az Orff Schulwerk alapelvei és tartalma”. In: Parlando XXXVIII. évf. 4. sz. (1996.): 18–31. p.
- KELLER, Wilhelm: Einführung in „Musik für Kinder”: Methodik, Spieltechnik der Instrumente – Lehrpraxis (Orff-Schulwerk). Schott, Mainz, 1963.
- KELLER, Wilhelm: Elementares Gruppenmusizieren (Neues Handbuch der Schulmusik). (Erich Valentin és Helmuth Hopf szerk.). Bustav Bosse Verlag, Regensburg, 1975. 299-309. p.
- KIS Jenőné (KENESEI Éva): Alternatív lehetőségek a zenepedagógiában. Budapest: Tárogató Kiadó, 1994.
- KODÁLY Zoltán: Visszatekintés I. (sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc). Zeneműkiadó, Budapest, 1974.
- KODÁLY Zoltán: 55 kétszólamú énekgyakorlat. Editio Musica Budapest, Budapest, 1960.
- Dr. MADARÁSZNÉ LOSONCZY Katalin: „Orff Intézet – 1995. Vizsgák és mindennapok az Intézet életéből”. In: Parlando XXXVIII. évf. 2. sz. (1996.): 14–18. p.
- NAGY Miklós: „Az Orff-féle hangszerek és azok alkalmazásának tapasztalatai”. In: Az Egri Tanárképző Főiskola füzetei. (Dr. Bende Sándor szerk.) Eger, 1968. 97–113. p.

ORFF, Carl – KEETMAN, Gunild: Musik für Kinder, Band I-V. Mainz: B. Schott's Söhne, 1950-54.

SZABÓ Éva: „A művészetterápiák és a szociális munka lehetséges kapcsolata”. In: Szociális Munka 16. évf. 2. sz. (2004.): 15–29. p.

SZŐNYI Erzsébet: Zenei nevelési irányzatok a XX. században. Tankönyvkiadó Vállalat, Budapest, 1988.

URBÁNNÉ VARGA Katalin: „A muzsikának oly nagy ereje vagyom...”. In: Parlando XLIII. évf. 4. sz. (2001.): 2–19. p.

VARRÓ Margit: Zongoratanítás és zenei nevelés. Editio Musica, Budapest, 1989.

WIDMER, Manuela: „Orff-Schulwerk – az elemi zene- és mozgásnevelés koncepciója”. In: Parlando XXXVI. évf. 4. sz. (1994.): 19–26. p.

Internetes forrásjegyzék

Carl Orff-Schule. (letöltve: 2013. március. 13.)

<<http://www.cosli.de/schule/carl-orff.html>>

GULYÁS Jánosné: A zenei nevelés irányzatai. (letöltve: 2010. február 16.)

<http://human.kando.hu/pedlex/lexicon/Z.xml/zenei_neveles_iranyzatai.html>

Grove Music Online, (Laura Macy szerk). (letöltve: 2013. március 2.)

<<http://www.oxfordmusiconline.com>>

L. NAGY Katalin: „Az ének-zene tantárgy helyzete és fejlesztési feladatai”. In: Új Pedagógiai Szemle, 2002. november. On-line verzió (letöltve: 2013. március 18.)

<<http://epa.oszk.hu/00000/00035/00065/2002-11-hk-LNagy-Enek.html>>

Magyar néprajzi lexikon, on-line változat. (letöltve: 2013. március 6.)

<<http://mek.niif.hu/02100/02115/html/4-979.html>>

Orff Institut Salzburg. (letöltve 2013. március 7.) <<http://www.orffinstitut.at/>>

Orff Zentrum München. (letöltve: 2013. március 7.)

<<http://www.orff-zentrum.de>>

The Orff-Schulwerk Approach. (letöltve: 2013. március 8.)

<http://www.allianceamm.org/resources_elem_Orff.html>

Mellékletek

1. sz. melléklet



Furulyák

balról jobbra: szopráninó, szoprán, alt, tenor, basszus

2. sz. melléklet (1)



Harangjátékok

balról jobbra: diatonikus szoprán, alt, basszus,
alattuk: kromatikus szoprán és alt

2. sz. melléklet (2)



Xilofonok

balról jobbra: diatonikus szoprán, alt és basszus, alattuk: kromatikus alt

2. sz. melléklet (3)



Metallofonok

balról jobbra: kromatikus alt, fent: diatonikus basszus, alatta: kromatikus szoprán,
alul: diatonikus alt (cserélhető, levehető hanglapokkal, amelyeken hangjegyes
hangmagasság jelölés is található)

3. sz. melléklet (1)



© Bell Percussion



Különféle ütőhangszerek

balról jobbra: üstdobok, bongók, kasztanyett, tikfa, csörgőkarika, cintányérok, kongák,
csengő, csörgődob, fadob, flexatone, guiro

3. sz. melléklet (2)



Különféle ütőhangszerek

balról jobbra: gong, kolompok, kereplő, systum, száncsengők (2), kisdob, tomtom
dobok, ujjcintányér, triangulum, hangsor vízzel töltött poharakból, maracas

4. sz. melléklet



Húros hangszerek

balról jobbra: viola da gamba, cselló, gitár, nagybőgő

Pál, Kata, Péter, jó reggelt!

kánon

Andorka Péter

2 1

2

ének

ritmus

1. metallofon

2. metallofon

Pál, Ka - ta, Pé - ter, jó reg - gelt! Már o - da - künn a nap fel - kelt.

3

4

9

Szól a ka - ka - sunk, az a nagy ta - ra - jú: "Gye - re - ki a rét - re! Ku - ku - ri - kú!"

A Pető Intézet egyik kísérleti Orff-foglalkozására írt egyszerű feldolgozás

HÁROM MAGYAR NÉPDAL

Veres az ég...

Andante *Nagy Miklós*

Soprán-Block-flöte (fuvola)

Alt-Block-flöte (klarinét)

Alt-Glockenspiel

Alt-Metaphone

Hegedű I.

Hegedű II.

Hegedű III.

Vcl.

Dob

Nagy Miklós egyik Egerben írt feldolgozásának első oldala

(forrás: NAGY Miklós: i. m. 105. p.)