



Palle Jespersen

ZOLTÁN KODÁLY

PUFF

- en skriftserie om **pædagogisk udvikling, forskning og formidling** i musiklivet

PUFF

Skriftserie fra Vestjysk Musikkonservatorium
om pædagogisk udvikling, forskning og formidling.

Palle Jespersen
Zoltán Kodály
Hans liv og værk

PUFF nr. 11-08

November 2008

VMK Forlag
Vestjysk Musikkonservatorium
Kirkegade 61, 6700 Esbjerg.
Tlf: +45 76104300 · Fax: 76104310 · e-mail: info@vmk.dk
www.vmk.dk

Redaktion:
Carl Erik Kühl (ansvarshavende)
Anne Helle Jespersen
Margrethe Langer Bro
E-mail: cek@vmknet.dk

Tryk: Fællestrykkeriet - SUN
Aarhus Universitet
Universitetsparken, bygn. 1163
8000 Århus C.

ISBN 978-87-89919-14-0

Palle Jespersen

ZOLTAN KODÁLY 1882-1967

Hans liv og værk

16. december 2007 fyldte Zoltan Kodály 125 år. I den anledning vil der på Vestjysk Musikkonservatorium blive afholdt en udstilling om Kodálys liv og værk. Udstillingen omfatter 20 plancher og vil være åben alle hverdage mellem 9.00 og 16.00 fra onsdag 3. december 2008 til mandag 2. marts 2009. Udstillingen er venligst stillet til rådighed af Den Ungarske Ambassade og formidlet gennem Generalkonsul Heine Sveistrup Jensen.

Den historiske baggrund

I det 9. århundrede blev Karpaterbassinet, det landområde, som består af det nuværende Ungarn, Slovakiet, Kroatien og Transsylvanien (i dag en del af Rumænien), invaderet af *ungarerne*, et orientalsk nomadefolk, som talte et sprog tilhørende den finsk-ugriske sprogstamme. Ungarerne (de kalder sig selv for 'magyárerne') er således sprogligt beslægtet med finnerne og med *mari*, et folk som i dag er bosiddende i området omkring Volgafloden i Rusland. Man antager at mari, ungarere og finner oprindeligt har fulgtes ad på vandringen imod vest. Mari slog sig ned ved Volga, medens de andre stammer fortsatte til henholdsvis det nuværende Finland og til Karpaterbassinet.

Ungarn blev et kongedømme. I slutningen af 1400-tallet uddøde kongeslægten, og den ungarske adel valgte en ny, efter sigende svag og manipulérbar hersker, en østriger af slægten Habsburg. Det hævnede sig, da tyrkerne (osmannerne) angreb landet. I 1526 tilføjede de ungarerne et afgørende nederlag i slaget ved Mohács. Tyrkerne stod nu ved Wiens byporte, Buda var besat, og habsburgerne regerede kun Ungarns nordvestlige del. Først efter godt 175 års besættelse lykkedes det at slå tyrkerne og presse dem tilbage.

Tiden herefter var præget af uro og oprørsforsøg fra den ungarske adel, som hele tiden krævede og til dels også fik vidtgående særrettigheder. I slutningen af det 17. århundrede lykkedes det dog for østrigerne at knægte nogle af de ungarske interesser bl.a. ved at indføre tysk som forvaltningsprog. De nationale frihedsbevægelser, som voksede frem i Europa i begyndelsen af 1800-tallet nåede også til Ungarn. I 1848 kom det til oprør under ledelse af Lajos Kossuth (1802-1894), men oprøret blev brutalt slået ned af østrigerne.

Østrigerne iværksatte en massiv undertrykkelse, og Transsylvanien og Kroatien kom under direkte østrigsk styre. I 1861 accepterede østrigerne, efter nederlag til Frankrig og tab af områder i Italien, at den ungarske landdag blev genoprettet, og i 1867 indgik man et forlig, hvor Ungarn fik sin egen forfatning og indgik i Dobbeltmonarkiet Østrig-Ungarn med fælles statsoverhoved og fælles udenrigs-, forsvars- og finanspolitik.

Ungarernes frihedstrang var til stadighed en trussel mod dobbeltmonarkiet, men landets indre betingelser for at opnå uafhængighed var de dårligst tænkelige. Ungarn var på denne tid et udpræget feudalsamfund, bestående af en stor analfabetisk bondebefolkning og en lille despotisk godsejerklasse. Forhold, som lignede hoveri og livegenskab, var fremherskende helt til 1918.

Ved 1. Verdenskrigs afslutning brød dobbeltmonarkiet sammen. I Ungarn eksploderede utilfredsheden med de gældende tilstande. Det kom til den såkaldte "Efterårsrevolution", hvor kommunisterne tog magten og indførte Rådsrepublikken under Béla Kún (1886-1938). Den brød sammen efter militær intervention fra bl.a. Rumænien, og i 1920 genoprettede en indkaldt nationalforsamling den monarkiske statsform. Imidlertid var man ikke interesseret i igen at få en habsburger på tronen, og i mangel af bedre udnævnte man admiral Horthy (1868-1957) til rigsforstander.

Ved fredsslutningen havde Ungarn mistet ca. to tredjedele af sit territorium. Den stærke nationale reaktion på disse tab, de voldsomme mindretalsproblemer i de tabte områder, og de store sociale modsætninger, som stadigvæk herskede, fordi godsejerne havde beholdt deres traditionelt store indflydelse, gjorde en rolig, demokratisk udvikling umulig. I håbet om revanche og tilbageerobring af de tabte områder, knyttede man sig i 1930'erne til det fascistiske Italien og Nazityskland, og fra 1941 deltog Ungarn i krigen mod Sovjetunionen. I 1944 besatte tyskerne landet og i 1945 indtog/befriede russerne Ungarn. Herefter

vandt kommunisterne terræn, og i 1948 blev landet en folkerepublik efter sovjetisk mønster. I 1956 kom det til et nationalt og demokratisk oprør imod styret, som brutalt blev nedkæmpet af russiske styrker. Efterhånden lykkedes det dog at få lettet den russiske undertrykkelse og få indført friere forhold. Efter jerntæppets fald blev Ungarn et demokrati, og i dag er det som bekendt både medlem af EU og NATO.

Ungarns historie er historien om en glørværdig fortid og efter 1526 og indtil 1989 om en mere eller mindre grov undertrykkelse såvel politisk som kulturelt.

Den danner baggrunden for Zoltán Kodály's livsværk. Drivkraften var hans dybe kærlighed til sit land og dets befolkning. En nationalfølelse, som var fuldstændig uden antydning af chauvinisme, baseret i en humanistisk og dybt rodfæstet, demokratisk overbevisning.

Kodály's liv

Zoltán Kodály blev født 16. december 1882 i Kecskemét, en stor provinsby ca. 80 km. syd for Budapest. I 1885 flyttede familien til Galánta (i dag beliggende i Tjekkiet), og Kodály's tidligste musikalske erfaringer stammer herfra. De omfattede både klassisk kammermusik, som man spillede i hjemmet – faderen var en udmærket violinist, og moderen både spillede klaver og sang - og ungarsk folkemusik.

Da Kodály var ni år flyttede familien til Nagyszombat (også beliggende i det nuværende Tjekkiet). Her kom Zoltán i latinskolen, hvor han klarede sig særdeles godt, især i sprogfagene. Han havde også god tid til musikken og lærte både at spille klaver, violin og cello. I hjemmet tog han del i kammermusikken. Da man ved en lejlighed havde forlagt cellostemmen, rekonstruerede han den efter gehør og erindring, og senere, da en ny stemme var kommet til veje, viste det sig, at hans version stort set stemte overens med den originale. For at blive bekendt med den store musik begyndte han at studere partiturer, det første var Beethovens C-durmesse. Som elev i latinskolens 6. klasse debuterede han i februar 1898 som komponist med en ouverture for skoleorkestret. Takket være en bekendt af familien blev kompositionen anmeldt af en avis i Bratislava:

“Værket klang godt ... Temaerne følger logisk hinanden ... Stykket røber et dynamisk talent.”¹

År 1900 flyttede Kodály til Budapest, som i løbet af tyve år havde fordoblet sin befolkning og nu havde 700.000 indbyggere. Han indskrev sig ved universitetet i fagene ungarsk og tysk sprog og litteratur. Samtidig bestod han optagelsesprøven til kompositionsstudiet på Liszt-akademiet. Hans lærer professor Hans von Koessler (1853-1926) havde blandt sine elever senere berømtheder som Ernő Dohnányi (1877-1960), Bela Bartók (1881-1945) og Leo Weiner (1885-1960). Hvert år bestod han eksamen som den bedste i sin klasse. Især blev han kendt for sine fremragende færdigheder i kontrapunkt.

Som beboer på Eötvös kollegiet, grundlagt 1895 og opkaldt efter den kendte skribent og politiker Joseph Eötvös (1813-1871), perfektionerede Kodály sine engelsk-, fransk- og tyskkundskaber superviseret af kollegiets højt kvalificerede lærerstab og tilegnede sig den grundlæggende akademiske træning, som bl.a. var en forudsætning for de kommende års folkemusikforskning. Han deltog også i det sociale liv på kollegiet, skrev musik til adskillige komedier, til studenterkarnevalet og dirigerede orkesteret. På denne tid havde den nationalistiske bevægelse, som var blevet kvalt i 1849, fået ny styrke. Man plæderede for adskillelse af Østrig og Ungarn. Tidligere tiders forfattere blev publiceret og genlæst, og man sang med begejstring sangene fra oprøret i 1848. Denne kulturelle frihedstrang udviklede sig i opposition til en stærk konservatisme af tysk observans ikke mindst på det musikalske område. Både Bartók og Kodály, som ikke kendte hinanden på dette tidspunkt – de mødtes først i 1906 efter studietiden – var optaget heraf og af at manifestere sig som *ungarske* komponister.

Efter i 1904 at have afsluttet studierne ved universitet og Liszt-akademiet flyttede han fra kollegiet til en lejlighed i Buda. På den tid skrev han den smukke *Adagio for violin og klaver*, i hvilken man næppe sporer noget folkemusikalsk træk - man kommer snarere til at tænke på Brahms, når man hører den. Samtidig modnedes hans beslutning om at drage på den første

¹ Eösze, p. 14.

ekspedition ud på landet for at indsamle folkemusik. Denne interesse delte han med sin to år ældre ven Béla Bártok. Men ikke kun folkemusikforskningen var deres fælles interesse. Bártok viste Kodály de kompositioner, han arbejdede på, og betragtede ham som sin bedste rådgiver. Senere hen skrev han: “I forbindelse med den afsluttende og bedste version af mange af mine værker, var jeg meget taknemmelig for hans [i.e. Kodálys] enestående sikre og hurtige vurdering.”²

Kodálys første indsamlingstur fandt sted i 1905, hvor han i sit gamle barndomsland omkring Galánta nedskrev ca. 150 folkemelodier. Bagefter indleverede han sin disputats “Strofestrukturen i den ungarske folkesang” og fik sin doktorgrad i 1906. Der fulgte flere ekspeditioner (der var virkelig tale om strabadserende ture til fods eller med hestevogn), men også rejser til udlandet. I Paris blev han bekendt med Debussys musik. Kodály studerede hans partiturer med megen interesse bl.a. *Pelléas et Mélisande*, som gjorde et stort indtryk på ham. Da han i juli 1907 vendte hjem fra Paris, var det med kufferten fuld af noder, og Bártok, som ikke kendte Debussy eller hans musik, skrev senere: “Jeg blev først bekendt med Debussys musik i 1907 tilskyndet dertil af Kodály. Jeg blev forbavset over at opdage, at de pentatone fraser, som findes i vor folke-musik, også findes i Debussys melodier.”³

Samme år blev Kodály ansat som lærer ved Akademiet. Først underviste han i musikteori, men senere overtog han undervisningen af førsteårseleverne i komposition. I 1910 blev han gift med Emma Sándor, som var en begavet musiker og komponist og kunne støtte sin mand i såvel hans kreative gøremål som i arbejdet med indsamling af folkemelodier.

Under 1. Verdenskrig fortsatte han sine mange aktiviteter: sin undervisning ved akademiet, hvor han var blevet udnævnt til professor, sin forskning i folkemusik og sin kompositionsvirksomhed. Før krigen var han musik blevet opført over det meste af Europa. Nu krydsede den Atlanten og hans 1. Strygekvartet blev opført i en række amerikanske byer. Hjemme i Ungarn var situationen mere problematisk. Kodály blev modarbejdet fra mange sider, men i

² Eösze, p. 16-17.

³ Eösze, p. 17-18.

1918 lykkedes det at få arrangeret en koncert kun med hans værker, bl.a. *Duo for violin og cello* og 2. Strygekvartet. Anmeldelser som “den excentrisk, næsten perverterede manifestation af et stort, men vildført talent”, fulgte. Meningerne var i øvrigt meget delte. Nogle priste hans melodiske kvaliteter, mens andre bebrejdede ham hans manglende interesse for melodi. Nogle priste hans “mesterlige udtryk for en ægte ungarsk atmosfære”, mens andre tilskrev disse populære træk rumænsk indflydelse!⁴ Al denne forvirring og modstand fik ikke Kodály til at gå i defensiven. Han tog fat på musikjournalistikken, først ved det progressive litterære tidsskrift *Nyugat* og senere ved det liberale dagblad *Pesti Napló*. Her kæmpede han for den ny ungarske musik og for at hæve det generelle musikalske niveau i offentligheden.

Verdenskrigen var nu gået ind i sin afsluttende fase. Ungarn var som en del af det habsburgske kejserdømme inddraget i krigen fra begyndelsen, og landets ressourcer var ved at være udtømte. Blandt millioner af krigstrætte europæere ulmede revolutionære kræfter. I Ungarn førte den offentlige utilfredshed til revolutionen i efteråret 1918, hvor det kommunistiske parti tog magten og udråbte Den ungarske Rådsrepublik.

De samfundsmæssige og politiske ændringer omfattede også kulturen. Musikakademiet blev reorganiseret med Dohnányi som direktør og Kodály og Bártok som rådgivere. Kodály blev udnævnt til vicedirektør, men accepterede kun udnævnelsen på grund af sit ønske om at reformere undervisningen på akademiet og indføre solfège, et fag han havde stiftet bekendtskab med i Frankrig og England og var meget optaget af.

Allerede året efter – i august 1919 – blev regimet væltet. Alle de ny initiativer på akademiet blev afblæst, Kodály blev suspenderet, og der iværksattes en undersøgelse af hans virksomhed under Rådsrepublikken. Han blev stillet overfor en mængde urimelige anklager og oplevede et angreb i dagspressen, hvor man krævede en udrensning blandt akademiets lærere, og sluttede med følgende svada: “Vi ønsker, at Musikakademiet træner musikere og ikke fostrer unge Kodály’er”.⁵ Kodály stod prøvelserne igennem ikke mindst takket være modig og konsekvent støtte fra vennerne Dohnányi og Bártok.

⁴ Eösze, p. 21.

⁵ Eösze, p. 24.

Sagen afsluttedes med, at Kodály blev afskediget fra sin vicedirektørpost, og vendte tilbage til sit professorat.

Kritikken ebbede efterhånden ud. Og den havde ikke påvirket den gode modtagelse af Kodálys musik i udlandet. Han fandt også en forlægger, Universal i Wien, som udgav hans værker og sikrede hans rettigheder. Alt sammen styrkede det anseelsen hjemme.

Som et led i fejringen i 1923 af 50-årsdagen for foreningen af Pest, Buda og Óbuda til byen Budapest blev Dohnányi, Bártok og Kodály opfordret til at levere hver sin komposition. Kodály skrev mesterværket *Psalmus Hungaricus* baseret på en fri gendigtning af salme nr. 55 fra Salmernes Bog af den ungarske 1500-talsdigter og -prælat Mihály Kecskeméti Vég. Teksten er en gribende trosbekendelse fra en digter, som har viet sit liv til at tjene sit folk, og som sørger over dets skæbne. Og utvivlsomt er der passager, som kommer tæt på Kodálys inderste tanker på dette tidspunkt, f.eks.: "Hellere skulle jeg bo i vildmarken ... end blandt dem, som forhindrer mig i at sige sandheden." Mange, som overværede førsteopførelsen, må have fornemmet, at Kodály ikke alene tolkede landets trængsler i forgangne tider, men også udtrykte sin egen personlige sorg og vrede. Og selv hans modstandere måtte bøje sig for værkets musikalske kvalitet. Anmeldelserne var for første gang helt igennem positive. "Et værk af fascinerende følelsesmæssig dybde, skrevet med en fantasi, som efterlader tilhøreren både imponeret og tryllebundet." En anden kritiker gik så vidt som til at erklære, at "det måske er det mest fuldendte mesterværk, som nogensinde er frembragt af en ungarsk komponist."⁶

På denne tid begyndte Kodály at interessere sig for skolernes musikundervisning og for børnekor. Han fortæller: "Indtil 1925 havde jeg levet en professionel musikers liv. Jeg interesserede mig ikke, for at sige det ligeud, for vort uddannelsessystem, fordi jeg antog, at det fungerede tilfredsstillende. I musikundervisningen afskrev man vel dem, som ikke havde øre for musik? Men så skete der noget, som ødelagde den illusion. På en dejlig forårsdag stødte jeg tilfældigvis på nogle unge piger, som var på udflugt i Budabjergene. De sang, og i næsten en halv time sad jeg bag ved nogle buske og lyttede chokeret

⁶ Eösze, p. 29.

til deres sang og til det, de sang.”⁷ Kodály's forfærdelse blev endnu større, da han blev klar over, at pigerne var lærerstuderende. Det forhold, at deres repertoire måtte betragtes som direkte skadeligt set fra såvel et uddannelsesmæssigt som et musikalsk synspunkt, fik Kodály til at overveje, hvad der kunne gøres. Han satte gang i produktionen af korsange for børn, men begyndte også at skrive om musikpædagogik i dagspressen. I en artikel fra 1929 betitlet “Børnekor” skriver han: ”Hvad der bør gøres? Undervis i musik og sang i skolen, så det er en fornøjelse og ikke en pine for eleverne. Bibring dem en tørst efter god musik, en tørst som skal vare hele livet. Man skal ikke nærme sig musikken fra dens intellektuelle, rationelle side, via matematiske symboler eller som et hemmeligt sprog, barnet ikke har kontakt til. Man skal gå den intuitive vej. Hvis barnet ikke i det mindste én gang i sin mest modtagelige alder – imellem 6 og 16 år - oplever musikkens livgivende strøm, er det formentlig for sent. Ofte kan en enkelt oplevelse for livstid åbne den unge sjæl for musikken. Det kan ikke overlades til tilfældet, om det sker. Det skal skolen sørge for.”⁸

Kodály følte et dybt ansvar for landets musikalske fremtid og brugte i resten af sit liv en meget betragtelig del af sin tid på at udvikle musikpædagogikken i Ungarn, både som komponist og som lærer. Han deltog også i diskussioner og bidrog med artikler om emnet.

I mellemkrigstiden var Kodály meget produktiv som komponist. I 1927 debuterede han tillige som dirigent i Amsterdam ved en opførelse af *Psalmus Hungaricus*. Det førte til flere invitationer fra udlandet, og han dirigerede i både Manchester og London.

En koncert 14. april 1929 var udelukkende helliget værker for børnekor, hvoraf de fem ud af i alt tretten blev opført for første gang. Det blev en betydningsfuld begivenhed i udviklingen af den ungarske musik. Halvdelen af programmet blev givet som ekstranumre, og kort tid efter blev koncerten gentaget ved to lejligheder. Selv anmelderen i det tysksprogede dagblad *Pester*

⁷ Eösze, p. 69-70.

⁸ Kodály 1974, p. 120.

Lloyd måtte indrømme, “at have hørt disse børn synge ... var som at skimte en national musikkultur i sin vorden”.⁹

”Syngende ungdom” var overskriften på en koncert, som blev afholdt i Budapest d. 28. april 1934 med deltagelse af 1500 børn fra 14 skoler. Det blev samtidig navnet på en ny organisation, som blev dannet med henblik på at arbejde for Kodálys tanker om musikundervisning til alle. Senere på året skrev han en artikel, hvori han understregede sin idé: “Alle de problemer, vi står overfor, kan samles under en overskrift: Undervisning. Men den må gå begge veje. På den ene side må det ungarske folk gives mulighed for at værdsætte kunstmusik på højeste niveau. På den anden side må elskerne af denne musik komme ud af elfenbenstårnet og forstå, at der findes en særlig ungarsk folkemusik, som i sin egen tradition har skabt værker af lige så stor værdi, lige så rene og ædle, som vi finder dem i den vesteuropæiske tradition. Korsang er midlet til at nå dette mål, men det kræver, at vi genopliver kunsten at synge i kor.”¹⁰

Blandt hovedværkerne fra 1930'erne finder vi ti korsatser til tekster af 1848-opstandens digter Sandór Petöfi (1823-49). At sætte ord som disse i musik: “Søn af en træl bunden slave”, “Stadig, som ved et mirakel, består vort land” og “Dommens dag vil snart oprinde og løse vort land fra dets lænker”, vidner om Kodálys moralske styrke og mod i et samfund, som blev mere og mere fascistisk.

I 1941 tvang Hitler Ungarn til at gå med i krigen mod Sovjetunionen. Det medførte så store problemer for landet, at stærke kræfter arbejdede for at slutte en separat fred med Rusland. Tyskernes svar var besættelsen af Ungarn 19. marts 1944. Nu vejrede det fascistiske *Pilekorsparti* morgenluft. Dets terror gjorde det farligt at bevæge sig rundt i Budapest og medførte, at al normal undervisning på Universitetet og Liszt-akademiet blev indstillet.

Kodály trak sig tilbage til sin lejlighed i Buda og afventede krigens slutning. Senere flyttede Kodály og hans kone til operahusets bombesikrede kældere. Her

⁹ Eösze, p. 34.

¹⁰ Eösze, p. 36.

opholdt de sig ved årsskiftet 1944–45, og her blev *Missa Brevis* uropført med operaens garderobe som koncertsal. Russerne indtog Budapest i februar 1945. Da var tre fjerdele af hovedstadens bebyggelse ødelagt, og mere end en halv million ungarere var blevet ofre for krigen. Kodály skrev værket *Ved martyrernes grave* for kor og orkester til minde om ofrene.

Ved forfatningen i 1946 var Ungarn blevet en republik. Men efterhånden styrkede kommunisterne deres greb om magten, og i 1948 fik landet en ny forfatning og blev en folkerepublik efter sovjetisk mønster. Men tilværelsen i Ungarn var ikke let. Man var undertrykt af det hemmelige politi, som kontrollerede, at alle fulgte partiets påbud. 23. oktober 1956 havde ungarerne fået nok. Man marcherede mod parlamentet for at fremføre sine krav om frihed og bedre økonomiske vilkår, men blev mødt af sikkerhedspolitiets kugler. Protesterne voksede til et folkeligt oprør, og der blev dannet en provisorisk regering under ledelse af Imre Nagy (1896-1958). Den opsagde medlemskabet af Warszawa-pagten, men Sovjetunionen regerede hurtigt. 4. november rullede den røde hærs kampvogne ind i Budapest, og snart var al væbnet modstand slået ned. Nagy blev henrettet efter en skueproces i 1958, og omkring 200.000 ungarere flygtede til udlandet. Under opstanden var Kodály og hans kone flyttet til kurbyen Galyatető i Matrabjergene i den nordlige del af Ungarn. De vendte tilbage til Budapest 8. januar 1957. Sovjet havde da indsat János Kádár som ny partichef. Regimet var i begyndelsen særdeles repressivt, men blev efterhånden mildere. Man gik over til en friere økonomi, og såvel familieføretagender som ferier i Vesteuropa blev tilladt.

I 1958 døde Emma, efter at hun og Kodály havde været gift i 49 år. Før hun døde, ønskede hun, at Kodály skulle finde en ny livsledsagerske, så han ikke blev efterladt alene uden nogen til at sørge for sig og uden den kærlige omsorg, som hun ikke længere kunne give ham. Hende fandt han, og i december 1959 blev han gift med Sarolta Péczely, som på dette tidspunkt var elev i dirigentklassen på Liszt-akademiet. Takket været hendes omsorg kunne han genoptage sit travle og arbejdsomme liv.

Resten af Kodály's liv er historien om utallige hædersbevisninger, rejser i ind- og udland, formandskaber etc. Væsentlig er hans omfattende

skribentvirksomhed med henblik på at promovere mere og bedre musikundervisning i skolen, og han havde det held, at landets magthavere så med stor velvilje på projektet. Zoltán Kodály døde i 1967.

Folkemusikforskningen

Kodálys første rejse ud i landet for at indsamle folkemusik fandt sted i 1905, og i 1906 indledte han samarbejdet med Bártok. Sammen og hver for sig drog de ud på talrige ekspeditioner – kun afbrudt af 1. verdenskrig – og grundlagde samtidig den ungarske folkemusikforskning og musikvidenskab.

I begyndelsen var de nationalt bevidste komponister på jagt efter et nyt grundlag for deres kompositoriske virke, inspireret af tilsvarende bevægelser i f.eks. Norden og England. Senere blev især Kodály mere optaget af folkemusikkens betydning for opbygningen af en national musikkultur og for den undervisning i skolerne, som skulle danne grundlaget herfor.

I 1800-tallet, men vel også den dag i dag – i hvert fald uden for Ungarn og blandt mennesker uden særlig indsigt i området – var ungarsk folkemusik og sigøjnermusik identiske størrelser. Selv Franz Liszt havde ment, at det forholdt sig sådan og beskrevet det i sin bog fra 1859, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* ("Sigøjnerne i Ungarn og deres musik"), og man finder citater fra den så kaldte sigøjnermusik såvel i hans værker – bl.a. de ungarske rapsodier – som i værker af Haydn, Schubert og Brahms. Ifølge Kodály har denne musik imidlertid kun lidt eller slet intet at gøre med den ægte ungarske folkemusik, og den kan heller ikke tilskrives sigøjnerne, som ganske vist spiller den, men kun i sjældne tilfælde har skabt den. Der er ikke tale om folkemusik, men om kompositionsmusik fra henholdsvis begyndelsen og midten af 1800-tallet. Komponisterne er hyppigt ungarere, dilettanter uden nogen musikalsk uddannelse.

Melodierne fra *begyndelsen* af 1800-tallet har megen lighed med den på dette tidspunkt fremherskende stil i Wien, men har også visse ungarske træk,

hvis oprindelse det iflg. Kodály er svært at sige noget om: "I dag forekommer denne musik os kedelig, forældet og livløs."¹¹

Der er tale om en instrumental dansemusik af folkelig oprindelse. Den blev kaldt *Verbunkos* (afledt af det tyske ord 'Werbung' = "at hverve"), idet den oprindeligt var blevet spillet i forbindelse med hvervekampagner for hæren. Formen blev så populær, at komponister tog den op. I Wien udgav József Bengráf (1745-91) i 1790 således et bind *Ungarske danse for pianoforte* og lidt senere to bind med danse af sigøjnermusikere fra Galánta, som Kodály gør brug af i sine *Danse fra Galánta*. Andre komponister af *verbunkos* var János Bihari (1764-1827) og Mark Rózsavölgyi (1789?-1848), som arrangerede dansene cyklisk og videreudviklede stilen til den bekendte *czardas* med den karakteristiske todelte form: En langsom indledning ("lassú") og en hurtig hoveddel ("friss"). Iflg. den ungarske musikforsker Bálint Sárosy (f. 1925) er det meget forståeligt, at Kodály og Bártok i begyndelsen lagde afstand til populærmusikken.¹² De kæmpede for en ny ungarsk musikkultur og imod 1800-tallets musikalske arv, herunder en væsentlig del af populærmusikken. Senere kom Kodály i øvrigt på andre tanker. Han brugte *verbunkos* musikken i flere forbindelser og udtalte sig efterhånden også mere positivt om populærmusikken.

Musikken fra *midten* af 1800-tallet har visse originale rytmiske træk afledt af det ungarske sprog og af funktionen som dansemusik. Melodikken er overvejende vesteuropæisk af karakter, men forekomsten af den såkaldte "sigøjnerskala" (som ikke har noget med sigøjnernes egen musik at gøre) tyder på arabisk/orientalsk indflydelse.¹³ Denne musik har det til fælles med folkemusik, at den er blevet udbredt uden brug af noder. Men den spilles af sigøjnere, og det er således forståeligt, at den er blevet taget for at være sigøjnernes egen musik.

Størstedelen af de sange, som Kodály og Bártok mødte i landsbyerne på deres ekspeditioner, og som deres efterfølgere særlig efter 1950 har indsamlet, er en helt anden musik. Iflg. Kodály er det "meget vanskeligt gennem analyse at

¹¹ Kodály 1956, p. 8.

¹² Bónis, Szönyi, Vikár (ed.), p. 286.

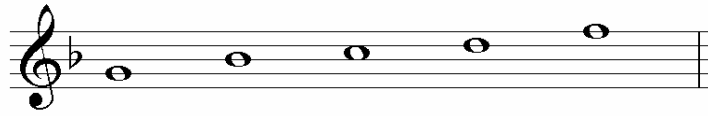
¹³ Sigøjnernes eget musikalske repertoire består af sange, som ikke kendes af de i byerne bosiddende sigøjnere, blandt hvilke sigøjnermusikerne rekrutteres.

påpege nationale træk i kunsten. Hvis man imidlertid går til folkemusikken, udskiller det stof, som man har til fælles med nabofolkene, eller som har sin oprindelse i kompositionsmusikken, så må det tilbageværende materiale være magyarernes egen oprindelige musik.”¹⁴

Denne fremgangsmåde fulgte Kodály, og således kom han til klarhed over den såkaldte sigøjnermusiks oprindelse og dens manglende forbindelse med den ægte ungarske folkemusik. Men selv efter denne udskillelsesproces indeholdt det indsamlede materiale en hel masse forskellige sangtyper og stilarter. For Kodály var det indlysende, at folkemusikkens udvikling måtte være foregået parallelt med udviklingen af den ungarske kultur, det ungarske sprog og folkets historie. En mulighed for at trænge dybere ned i materialet måtte bestå i en sammenligning med folkemusikken i de egne af Rusland, hvor der bor folk (mari), som er beslægtet med ungarene og taler et sprog beslægtet med deres. I folkevandringstiden skiltes ungarene og mari, og siden har der ikke været kulturel forbindelse imellem dem. Hvis man kunne finde elementer i mari-folkemusikken, som svarede til elementer i den ungarske folkemusik, ville man være på sporet af nogle meget gamle stiltyper. Det ville give mulighed for at placere forskellige stilarter tidsmæssigt og for at komme på sporet af grundlæggende karakteristika ved den musikalske ungarskhed.

Kodály's undersøgelser dokumenterede meget dybtgående ligheder imellem mari-folkets musik og et bestemt stillag i den ungarske folkemusik, som findes overalt, hvor der er ungarene, men samtidig adskiller sig fuldstændigt fra folkemusikken i landene omkring det nuværende Ungarn. Selv om den hovedsageligt synges af den ældre generation og dermed snart vil forsvinde, lever den videre om end i en anden udformning i de yngres sange som en organisk fortsættelse af traditionen. Sangene er karakteristiske ved at være pentatone og ved at have en opbygning, hvor den sidste del af melodien er en gentagelse af den første, men en kvint lavere. Mariernes musik er næsten udelukkende baseret på den samme halvtoneløse pentatonik af orientalsk oprindelse (se Eks. 1) og slutter også med en reprise en kvint lavere.

¹⁴ Artiklen ”Hvad er ungarsk i musik?” i Kodály 1974.



Eks. 1

Kodály fandt også en række melodier af henholdsvis mari og ungarsk oprindelse, som er praktisk talt identiske. Et af de berømteste eksempler *Sangen om påfuglen* følger her i Kodály's nedskrivning med den dertil svarende marimelodi anbragt nedenunder.

Le - szál-lotta pá - va Vár - me - gye - há - zá ra.

De nem ám a ra - bok Sza - ba - du - lá - sá - ra.

Eks. 2

Den her omtalte stil, som Kodály betegner “gammel stil”, omfatter ca. 200 stammelodier, varianterne er altså ikke medregnet. Kodály nævner, at en syvendedel af disse sange synges overalt i Ungarn den dag i dag (altså i 1935), men hovedsageligt af ældre folk. Den yngre generations sange omfatter, stadig fraset varianter, ca. 3.000 melodier, hvoraf ca. 1.000 er meget kendte og bruges overalt. Kodály betegner disse melodier som tilhørende “ny stil”, men påviser

så, hvorledes den gamle stil lever videre i den ny, såvel med hensyn til det formale, altså kvinttranspositionen, som med hensyn til tonematerialet.

Ved første blik synes den ny stils sange at være syvtonige, altså kirke-tonale eller endog i moderne dur, men det er kun tilsyneladende. Hvis man ser bort fra de ubetonede, sekundære toner, og bemærker sig de karakteristiske vendinger, er langt de fleste pentatone. Derfor kan det med rimelighed hævdes, at også den ny stils fremherskende tonemateriale er den pentatone skala.

Kodály er godt klar over, at visse grundelementer i, som han udtrykker det, den musikalske tænkning kan findes hos forskellige folk, også selvom de lever fuldkommen adskilt og aldrig har haft kulturel kontakt. F.eks. finder man den halvtoneløse pentatonik i Afrika, blandt indianere i Nordamerika, blandt keltere, kinesere osv. Derimod kan den klare overensstemmelse imellem mari-musikken og den ungarske folkemusik i henseende til melodiopbygning, frasedannelse, rytmik og direkte fælles melodistof, ikke være tilfældig. Den må skyldes et fælles udgangspunkt. Disse grundelementer må have været til stede i musikken, før ungarterne i folkevandringstiden skiltes fra de beslægtede fokeslag for at drage til deres nuværende landområde, og de blev medbragt som arvegods på samme måde som de sproglige grundelementer. Den ungarske folkemusik er i dag den yderste gren af en årtusind gammel, stor asiatisk musikkultur, og den bygger stadig på de nedarvede musikalske principper.

Opdagelsen af elementer i den ungarske folkemusik, som har bestået uafhængigt af århundreders omskiftelser og sociale forandringer, får Kodály til at tale om et "ungarsk musikalsk modersmål". Som det gælder for sproget, har det ungarske folks musikalske fundament ikke ændret sig i tusind år. Kontakt til andre folkeslag har ikke rystet dets musikalske grundlag, ikke forandret dets musikalske tænkning.

Musikundervisningen i skolen

Efter verdenskrigens afslutning i 1945 fortsatte Kodály sin kamp for at få ændret og forbedret musikundervisningen i de ungarske skoler. Den ny regering kunne næppe være mindre modtagelig for hans stærke opfordringer end den foregående, og da man nu lagde megen vægt på lige rettigheder for samfundets borgere, kunne man forestille sig at disse principper kunne fremme tanker om musikundervisning for alle. Kodály var aldrig medlem af noget politisk parti, men hans omdømme, som kunstner såvel som borger, var pletfrit, og hvis man skulle vælge imellem at karakterisere ham som “reaktionær” eller “progressiv”, var der ingen tvivl om, hvordan valget ville falde ud. I egenskab af formand for det ny kunstråd, præsident for musikerforbundet og medlem af Liszt-akademiets bestyrelse greb han muligheden for at udarbejde en plan for landets musikundervisning.

I 1945 skrev han som så mange gange før: “Musikundervisningen i den offentlige skole har i de sidste 70 år været usammenhængende og tilfældig, og derfor er der ikke kommet noget brugbart ud af den [...] Man ønskede at undervise folk i musik, samtidig med at man ignorerede eller tilsidesatte, hvad de vidste i forvejen. Men det er kun muligt at bygge på, hvad der i forvejen eksisterer, bruge den folkelige musikalske arv som grundlag, ellers bygger man på sand.”¹⁵

“Enhver tænkende musiklærer”, lød det i forordet til *24 små kanoner på de sorte tangenter*, “indser den gamle metodes fejl, men fortsætter ikke desto mindre med selv at begå dem. Hvis musik skal blive fælles ejendom og ikke et privilegium for de få, må vi søge nye veje.” Kodály udarbejdede i samarbejde med sin elev Jenő Ádám (1896-1982) en serie sangbøger i otte bind til skolebrug. De blev brugt overalt, indtil de i 1948 blev afløst af en ny serie. I disse bøger brugte man for første gang solmisation (se nedenfor).

I 1945 indviede Kodály det første musikgrundkursus i Pécs i den sydlige del af landet. Det var et eksperiment, der baseret på sang og solmisation gav væsentlige erfaringer, som senere blev brugt i forbindelse med udviklingen af skolernes musikundervisning. I 1950 fortsatte man forsøget i den første skole

¹⁵ Eösze, p. 85.

med et særligt musikprogram, som blev grundlagt i Kodálys fødeby Kecskemét. I dag er der mere end 150 af den slags skoler i Ungarn. Der er tale om almindelige folkeskoler, hvor man følger den normale fag- og læseplan. Forskellen er, at der tilbydes meget mere musik. Fire timer om ugen på hvert klassetrin er almindeligt. Hertil kommer korsang og instrumentalspil. Meningen er ikke, at skolen skal forberede børnene til en musikerkarriere. Den skal give samfundet en transfusion af musikkultur og børnene uvurderlige værdier i hænde, som de ikke kan få på anden måde.

Musikundervisning efter Kodálys konception

Overskriften anfægter betegnelsen “Kodálymetoden”. Det gør den, fordi der til trods for Kodálys uhyre indsats naturligvis er tale om mange menneskers arbejde og om en undervisning, som bruger mange forskellige metoder. Man burde måske snarere tale om en filosofi om musik og musikundervisnings betydning, men den diskussion hører ikke hjemme hér.

Det er karakteristisk, at musikundervisningen er tilrettelagt på en sådan måde, at der er en logisk progression og en klar sammenhæng fra børnehaven og til det højeste niveau. Det betyder, at man kan gå fra en uddannelsesinstitution til en anden uden problemer. I gymnasiet ved lærerne, hvad børnene har lært i grundskolen og behøver ikke at begynde forfra, når de nye ankommer. Det samme gælder for overgangen fra gymnasium til konservatorium. Forskellen imellem den professionelle og den almindelige undervisning er aldrig kvalitativ, kun kvantitativ.

Kodály mener, at det er den ungarske skoles opgave at føre barnet ind i den nationale kultur, ind i de fælles forståelses- og handlevaner, værdier og idealer, at lære det ansvarlighed overfor disse og overfor det samfund, som det tilhører. Kun sådan udvikles barnet til samfundsborger og til et voksent menneske; og kun herved sikres det, at samfundet kan udvikle sig og til stadighed danne den bedst mulige ramme om den enkeltes tilværelse. Denne dannelsesproces hviler på to grundpiller: Sproget – det talte modersmål – og musikken – det musikalske modersmål. Sprog og musik er afgørende dele af et menneskes identitet. Det karakteriserer derfor et demokratisk samfund, at alle dets

medlemmer gives mulighed for at tilegne sig sproglige, musikalske og i videre forstand kunstneriske forståelses- og handlemuligheder.

Sproget er et medium for vor kommunikation, for vor opfattelse og forståelse af verden. I det findes fortællingen om vort fællesskab, fortællingen om nationens historie. Sproget kan imidlertid langt fra "rumme" hele virkeligheden, selvom nogen tilsyneladende tror det. Kunsten og specielt musikken begynder, hvor sproget holder op. I det nonverbale medium musik er folkets følelsesmæssige fællesskab og erfaringer opsamlet. Her følger nogle citater af Kodály, som yderligere belyser hans opfattelse af musikken betydning.

Musikken muliggør en dybere forståelse. Den udvikler og udvider vor indre verden. Mange folkeslags legender tillægger musikken guddommelig oprindelse. Når vi har nået grænserne for menneskets forståelse, peger musikken videre ind i en verden, som ikke lader sig udforske men kun ane..¹⁶

Det er ikke den egentlige mening med musikken, at den skal gøres til genstand for vurdering og bedømmelse men derimod, at den skal være en del af os. Musik er åndelig næring, for hvilken der ingen erstatning gives. Den, som ikke får del her i, vil leve resten af sine dage i åndelig anæmi. Der gives ikke noget fuldstændigt indre liv uden musik, fordi menneskesjælen har områder, som kun lader sig belyse via musikken.¹⁷

Uden musik er livet ikke helt, ja overhovedet ikke værd at leve. Alle de, som ingen idé har om de skjulte skønhedsværdier i musikkens fortryllende have, bør bevidstgøres herom. Stillet udenfor denne haves mure, er de berøvet livets kosteligste gaver.¹⁸

Formålet med skolens musikundervisning er (1) at bidrage til individets nationale og personlige identitetsdannelse ved at indføre barnet i det ungarske

¹⁶ Szabo 1969, p. 4

¹⁷ *ibid.*

¹⁸ *ibid.*

musikalske modersmål og (2) at vække barnets interesse for og kærlighed til kunstarten musik og at demokratisere adgangen til den, for “musikken tilhører os alle”.

Undervisningen tager sit udgangspunkt i ungarske folkesange, men fortsætter så med andre landes musikalske overlevering og med den vesteuropæiske kunstmusik.

Musikalske evner er kun i meget grundlæggende “anlægsmæssig” forstand noget medfødt. Musikalske oplevelses- og handlemuligheder dannes ved aktiv musikbeskæftigelse. Det er det sansede lydforløb, som er kilden til alle forestillinger om musik. Således er det muligt for alle at udvikle en musikalsk adfærd, ganske som det er muligt at udvikle en sproglig adfærd. Alle kan lære at spille og synge og glæde sig over musik.

Den vigtigste arbejdsform i skolens musikundervisning er sangen, fordi

1. den ungarske folkemusik helt overvejende er vokal,
2. det at synge ikke umiddelbart kræver økonomiske ressourcer og er praktisk og håndterlig i forbindelse med undervisningen af en gruppe børn. Vi er alle i besiddelse af instrumentet: stemmen,
3. musik i sin oprindelse er noget sangligt/kropsligt: instrumentalmusik er egentlig en udflytning/overflytning af det musikalske udtryk fra sangstemmen til et andet klangligt medium,
4. sangen er “tættest” ved de følelsesmæssige og kognitive processer, som regulerer den musikalske adfærd. Ved hjælp af sangen, kontrollerer man derfor den musikalske forestilling: “det indre øre”,
5. det er teknisk muligt for en klasse børn, at nå et meget højt musikalsk og kunstnerisk niveau ved hjælp af sangen, hvilket ikke er tilfældet når det drejer sig om instrumentalmusik, og
6. det er muligt gennem sangen og den udviklede musikalske forestillingsevne at trænge ind i og tilegne sig de betydeligste værker i kunstmusikken, også når det drejer sig om orkestermusik.

De kognitive processer, som regulerer den musikalske adfærd, sammenfatter Kodály i begrebet ”musikalsk tænkning”. Det indbefatter “musikalsk forestilling”, “musikalsk begrebsdannelse” og “musikalsk hukommelse.” Det er en hovedopgave for musikundervisningen at udvikle elevens musikalske tænkning.

Musikalsk tænkning er som al anden tænkning baseret på et symbolsprog. Et billede, et ord (en betegnelse, et navn) fikserer noget i erfaringen og gør det til en erindring, en til rådighed stående forestilling. Andre indtryk grupperes omkring det benævnte og genkaldes pr. association, når det optræder. Den mest grundlæggende musikalske symbolbrug er den såkaldte *relative solmisation*, hvor tonerne navngives med henblik på at fastholde vor erfaring med dem – dvs. med den rolle, de spiller i musikken.

Enhver tone er karakteriseret dels ved (1) sin rolle/funktion i musikken, dels ved (2) sin fysiske/akustiske placering indenfor det hørbare område. Som følge heraf er det også nødvendigt at anvende to slags navne:

I relation til punkt (1) benævnes durskalaens toner *do-re-mi-fa-so-la-ti-do*, molkskalaens toner *la-ti-do-re-mi-fa-so-la*. Grundtonen i en given skala har altid det samme navn uanset tonehøjde og antallet af fortegn. Man taler i denne forbindelse om relativ solmisation, fordi enhver af den kromatiske skalas tolv toner kan bære enhver af solmisationsbetegnelserne. En Fis-durskala hedder således med absolutte tonenavne *fis-gis-ais-h-cis-dis-eis-fis*, men når den solmiseres hedder den stadig *do-re-mi-fa-do-la-ti-do*.¹⁹ I relation til punkt (2) anvendes de almindelige betegnelser. Musikundervisningen begynder med den relative solmisation og inddrager senere de absolutte navne.

Kendt er anvendelsen af håndtegn knyttet til den enkelte solmisationsstavelse. Herved opnår man at visualisere og kropsliggøre forholdet imellem tonerne. Man bruger også rytmestavelser i forbindelse med rytmelæsning.

Igangsættelsen og vedligeholdelsen af den musikalske læreproces kræver, at man tager hensyn til barnets måde at forholde sig til verden på. Specielt den indledende undervisning i børnehaven og skolens første klasser er derfor

¹⁹ I romanske lande som Italien og Frankrig solmiserer man absolut. Her er solmisationsbetegnelserne knyttet til en bestemt tonehøjde. Tonen C hedder altid *do* hhv. *Ut*.

helhedspræget og intuitiv. Den får den samme karakter som den strukturerede og regelbundne leg, der er karakteristisk for børn i flok, hvorefter følger at sanglegen spiller en meget stor rolle. Et heldigt resultat af undervisningen er især særlig grad afhængigt af elevernes motivation og den måde, hvorpå undervisningens emner er sekvenseret og organiseret. Skolens undervisning baseres på det i børnehaven lagte fundament, dvs. at den tager udgangspunkt i den store mængde sange og lege, som barnet har lært i en social sammenhæng og fået et emotionelt forhold til. Musikundervisning skal være morsom og interessant for at styrke og opretholde børnenes motivation. Det har også stor betydning, at de fra time til time oplever, at de er blevet en lille smule dygtigere til at håndtere musikken og indgå i det musikalske fællesskab. Endvidere er det vigtigt, at indholdet af undervisningen (sange m.v.) er *eksemplarisk*, dvs. at læreren til enhver tid vælger eksempler, som særlig tydeligt og instruktivt belyser de grundlæggende begreber og sammenhænge, som eleverne skal tilegne sig.

I denne forbindelse optræder kravet om kvalitet i indholdet og i arbejdet med dette indhold. I enhver undervisningssituation skal der tilstræbes et kunstnerisk niveau, renhed, rytmisk præcision, bevidst frasering, dynamik og et forhold til det tekstlige indhold. Dels fordi det er en del af undervisningens målsætning, at eleverne kan forholde sig bevidst til disse musikalske kategorier, dels fordi det er en forudsætning for den motivation, som udspringer af det musikalske arbejde. Barnets musikalske, kunstneriske og sociale oplevelse er det motivationelle grundlag for undervisningen.

Med udgangspunkt i de sange, remser og lege, som børnene kender fra børnehaven, begynder arbejdet med udvikling af musikalsk tænkning. Undervisningen er baseret på *helhedsprincippet*: på at gå fra helhed til del og så tilbage til helheden. Først gør børnene en række erfaringer med en sang i den såkaldte *forberedelsesfase*. Den skal gribes så afvekslende og opfindsomt an som vel muligt, og børnenes forslag og idéer skal altid tages alvorligt. Derefter bliver sangen sunget og leget mange gange. Melodien bliver illustreret igennem bevægelse, rytmen gennemarbejdes ved klap, stamp, knips osv. Formen og dens strukturelementer såsom gentagelse, variation og kontrast bliver belyst igennem tavletegninger, ved bevægelse eller på anden måde. Og endelig bliver sangen gjort til genstand for analyse, f.eks. fra en melodisk synsvinkel. Sangen kan

være valgt specielt med henblik på indlæringen af en bestemt tonal funktion, f.eks. ved at indeholde en tone, som endnu ikke har fået navn. Nu navngives tonen med en solmisationsbetegnelse og udstyres med det der til hørende håndtegn. Den føjes til den viden, som børnene allerede har tilegnet sig, ved at man synger hele sangen på solmisation, ved at man diskuterer den nye tones placering i forhold til de tidligere lærte, og ved at man "jager" den i det store repertoire, som børnene kan udenad. Denne synteseprægede virksomhed er vigtig, fordi tonerne kun har betydning i forhold til hinanden og ikke som enkeltstående fænomener. Denne fase kaldes *bevidstgørelsesfasen*, og den følges op af *træningsfasen*, dvs. den fase, hvor man gør yderligere erfaringer med den bevidstgjorte tone.

Den nys bevidstgjorte tone har fået et navn, der nu er bærer af betydning. Hvis det f.eks. drejer sig om *do*, er betydningen for eleven "alt hvad han sætter i forbindelse med *do*, kan finde på at gøre med *do* og kan sige om *do*".²⁰ Man kunne tale om elevens "begreb" om *do*. Dette begreb er betinget af de erfaringer, som han har gjort med *do*'s rolle i det musikalske repertoire, som han hidtil har beskæftiget sig med. Da *do* kan spille mange forskellige roller beroende på hvilken musikalsk stil, der arbejdes med, er den videre begrebsudvikling hos eleven afhængig af, hvorledes de fremtidige erfaringer med *do* er struktureret.

Parallelt med udviklingen af musikalsk tænkning løber arbejdet med musikalsk læsning og skrivning. Disse områder anses for at være komplementære, fordi en egentlig musikalsk tænkning er afhængig af symbolbrug, på samme måde som tænkning i almindelighed er afhængig af sproget. Kodály har om forholdet imellem tænkning og notation sagt, at "du skal arbejde dig frem mod en tilstand, hvor du hører, hvad du ser (noder), og ser hvad du hører (klingende musik)". Fra håndtegn og solmisationsbetegnelser går undervisningen således videre med at forbinde solmisationen med placering af noder i et femlinjet nodesystem. Herefter kommer kendskab til nøgler og til absolut notation. Arbejdet med at solmisere spiller stadig en afgørende rolle, men nu mere som et musikalsk analyseværktøj: en måde "at forstå" musikken på.

²⁰ Piaget 1969, p. 141.

Lidt om de seneste års udvikling indenfor Kodály-pædagogikken

Improvisation har nydt fremme i de senere år, efter at man i begyndelsen så på den med nogen skepsis. Udviklingen på dette felt skyldes ikke mindst en af Kodálys meget kendte elever Helga Szábo, som har udgivet fire bøger om emnet, hvoraf desværre kun det sidste er oversat til engelsk. Bind I omhandler improvisation på et pentatont grundlag og bruger bl.a. Kodálys *333 læseøvelser* og *Pentaton musik* som grundlag. Bind II tager udgangspunkt i Bártoks *Mikrokosmos*, og bind III bruger orientalsk folkemusik og gregoriansk sang. Bind IV arbejder med intet mindre end vokalpolyfoni fra Josquin des Prés over Palestrina til Bach (*Goldbergvariationerne* og *Musikalisches Opfer*) og runder arbejdet med kanon af med at inddrage Britten, Webern, Schönberg, Stravinsky og Bártok. Jeg har oplevet hendes arbejde i en 6. klasse med børn på 12-13 år, som ivrigt studerede Goldbergvariationerne og komponerede og improviserede, så det var en lyst. For en dansk musiklærer var det et veritabelt chok. I Ungarn er man ikke så optaget af at undervurdere børn og deres muligheder!

Til sidst bør det nævnes, at man også er begyndt at inddrage rytmisk musik, nærmere bestemt jazz, i undervisningen.

Siden begyndelsen af 1960'erne, har Kodálys tanker og undervisningen i Ungarn inspireret musikundervisningen over hele verden, og i dag finder man Kodály-selskaber i 16 forskellige lande, også i Danmark. De arbejder, alle inspireret af Kodálys tanker, for en bedre musikundervisning i deres respektive hjemlande. De er associeret i *The International Kodály Society*, som holder til i Budapest i Kodálys gamle lejlighed på Kodály Körund nr. 1, hvor der også er indrettet et meget interessant museum. Ærespræsident for IKS er Sarolta Kodály, komponistens særdeles nulevende kone. Hun er i dag 67 år gammel. Selskabets hjemmeside, som er meget anbefalelsesværdig, hvis man søger yderligere oplysninger, har adressen www.iks.hu. Dansk Kodály Selskabs hjemmeside findes på www.kodaly.dk.

LITTERATUR

- Bónis, Szönyi, Vikár (ed.): *International Kodály Conference*. Budapest, 1982.
- Breuer, Janos: *A Guide to Kodály*. Budapest, 1990.
- Eösze, László: *Zoltán Kodály. His Life and Work*. London, 1962.
- Halmos, Endre: *Die musikpädagogische Konzeption Zoltán Kodálys im vergleich mit modernen Curricularen Theorien*. Mösel Verlag, Wolfenbüttel, 1977.
- Hartyányi, Judit: *An Ode for Music – 11 Analyses of Choral Compositions of Zoltán Kodály*. International Zoltán Kodály Society, 2002.
- Houlihan, Tacka: *Zoltán Kodály - a Guide to Research*. London, 1998.
- Jespersen, Due, Elvang: *Musikforsøg Toksværd skole. Børnehaveklassen. Toksværd*, 1982.
- Kodály, Zoltán: *Die Ungarische Volksmusik*, Budapest. 1956.
- Kodály, Zoltán: *Mein Weg zur Musik. Fünf Gespräche mit Lutz Besch*. Die Arche, 1966.
- Kodály, Zoltán: *The Selected Writings of Zoltán Kodály*. London, 1974.
- Lendvay, Ernő: *Symmetries of Music*. Kecskemét, 1993.
- Marstal, Inge: *Musikpædagogik - på basis af Kodálys pædagogiske filosofi*. København 1991.
- Piaget, Jean: *Barnets psykiske udvikling*. København, 1969.
- Sandór, Frigyes (ed.): *Music Education in Hungary*. London, 1975.
- Szabo, Helga: *The Kodály Concept of Music Education*. Boosey & Hawkes, 1969.
- Szönyi, Erzsébet: *Kodály's Principles in Practice*. Budapest, 1990.
- Young, Percy M.: *Zoltán Kodály. A Hungarian Musician*. London, 1964.

(Oversættelserne fra engelsk er mine egne. P.J.)

Om forfatteren:

Palle Jespersen er pensioneret seminarielæktor fra Vordingborg Seminarium. 1982 cand.pæd i musik. Studier ved Kodály-instituttet i Kecskemét 1976-77. Central studie­lektor og censorformand for musik i læreruddannelsen. Ekstern læktor ved Danmarks Lærerhøjskole, indtil institutionen blev nedlagt. Siden 2005 formand for Dansk Kodály Selskab.

PUFF

En skriftserie fra Vestjysk Musikkonservatorium om pædagogisk udvikling, forskning og formidling.

PUFF kan afhentes eller rekvireres gratis på Vestjysk Musikkonservatorium, så længe oplaget rækker.

PUFF bringer primært artikler fra skribenter med tilknytning til Vestjysk Musikkonservatorium, men alle interesserede er velkomne til at indsende bidrag til redaktionen med henblik på trykning

Elektroniske udgaver af *PUFF* fås på adressen:
<http://vmk.dk/om-konservatoriet/publikationer/tidsskrifter/>

I øjeblikket kan følgende skrifter rekvireres:

- 1-07 Mogens Christensen:
Ugler i musen.
Om viden, tænkning og refleksion på musikkonservatoriet.
- 2-07 Fredrik Søegaard:
Lyden af Viking.
Et musikformidlingsprojekt i en virksomhed.
- 3-07 Carl Erik Kühl:
Auditiv analyse.
Helhed og del. Lighed og forskel. Stabilitet og forandring
- 4-07 Hans Sydow:
Tonespace – et musikalsk eksperimentarium
- 5-07 Charles Morrow
Lydkunst i det offentlige rum.
- 6-08 Elisabeth Meyer-Topsøe
Støtte gi'r glød, støtte gi'r brød!
Om operadivaen Birgit Nilssons sangteknik
- 7-08 Niels la Cour
Om Bachpolyfoniens rødder i Palestrinastilen
- og lidt om Palestrinas almene betydning
- 8-08 Orla Vinther
At skabe en interesse
Fra et liv i musikformidlingens tjeneste
- 9-09 Eva Fock
Du store verden!
Refleksioner over flerkulturel musikundervisning
- 10-09 Leif Ludwig Albertsen
Brahms og Magelone.
En sangcyklus-tekst og dens baggrund
- 11-09 Palle Jespersen
Zoltán Kodály.
Hans liv og værk

Vestjysk Musikkonservatorium, Kirkegade 61, DK-6700 Esbjerg.
Tlf. +45 76104300 · Fax +45 76104310 · e-mail: info@vmk.dk