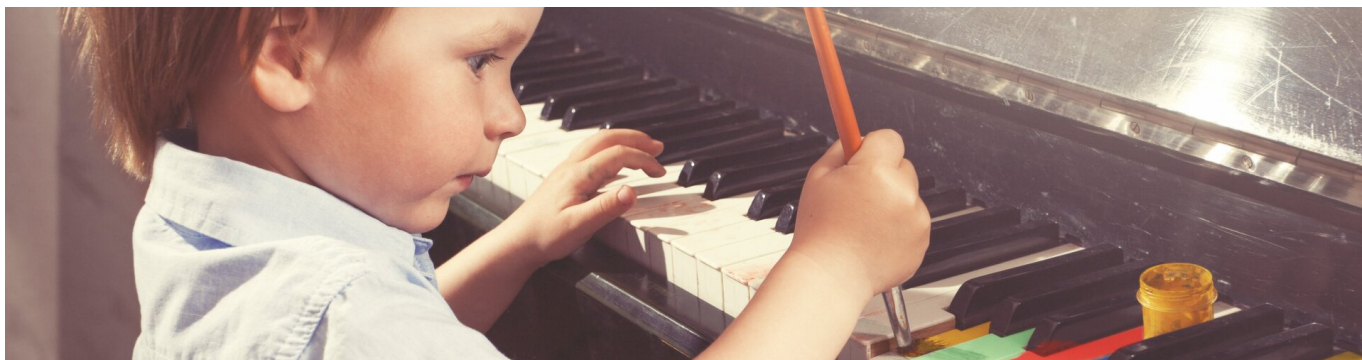




XX-wieczni kompozytorzy w służbie edukacji muzycznej

- [XX-wieczni kompozytorzy w służbie edukacji muzycznej](#)



XX-wieczni kompozytorzy w służbie edukacji muzycznej

Ważne daty

- 1905 – wykłady i pokazy ruchowe w Soleur prowadzone przez Émile Jaques-Dalcroze'a
- 1930 – prawykonanie *Wir bauen eine Stadt* Paula Hindemitha w Berlinie
- 1935 – stworzenie przez Zoltána Kodály'a nowych programów dla młodszych i średnich poziomów nauczania muzyki
- 1932 – koncert uczniów szkoły w miejscowości Plön – premiera *Plöner Musiktag* Hindemitha
- 1950 – pierwsze wydanie *Musik für Kinder* Carla Orffa i Gunilda Keetmana

Scenariusz lekcji dla nauczyciela

Źródło: online-skills, licencja: CC0.

II. Analiza i interpretacja dzieł muzycznych. Uczeń:

1. zna podstawowe terminy i pojęcia właściwe dla opisu i zrozumienia wybranych dzieł muzycznych;

3. zna konteksty kulturowe i naukowe powstawania muzyki.

III. Tworzenie wypowiedzi związanych z historią i kulturą muzyczną. Uczeń:

3. interpretuje i odczytuje w kontekście dokonań epoki wybrane dzieła muzyczne.

Nauczysz się

charakteryzować muzykę powstałą w 1 poł. XX w. w celach pedagogicznych;

wymieniać i charakteryzować twórczość pedagogiczną P. Hindemitha, K. Weila, Z. Kodály'a, C. Orffa, E. J. Dalcroze'a;

charakteryzować wybrane zjawiska z zakresu pedagogiki muzycznej takie jak: metoda Dalcroze'a, metoda Kodály'a, metoda Orffa;

definiować pojęcia związane z pedagogiką muzyczną tj. [Jugendmusikbewegung](#), [Gebrauchsmusik](#), Orff Schulwerk, Rytmika, [Fonogestyka](#);

analizować utwory Hindemitha, Orffa, Dalcroze'a, Kodály'a uwzględniając

- a) elementy muzyki,
- b) podstawowe techniki kompozytorskie,
- c) cechy stylów muzycznych,
- d) strukturę gatunków i form muzycznych, ich zmiany i rozwój,
- e) funkcje: np. religijna, społeczna, użytkowa, artystyczna i in.

Muzyka dla dzieci

Wprowadzenie i rozwój nowych, eksperymentalnych metod kształcenia w Republice Weimarskiej w XX w. stało się impulsem dla rozwoju twórczości kompozytorskiej dla dzieci. Do powstania nowych dzieł operowych przyczynili się m.in. Paul Hindemith, Kurt Weil oraz Werner Egk. Ich artystyczna filozofia nakazywała im traktowanie dzieł dydaktycznych pisanych z myślą o dzieciach i wykonywanych najczęściej w szkołach, z równym zaangażowaniem, co dzieł przeznaczonych do wykonania przez profesjonalne zespoły. W większości utwory te były skonstruowane w ten sposób, aby można było dokonywać w nich wielu zmian dotyczących kolejności prezentowanych części, licznych opuszczeń,

czy też zmiany składu wykonawczego. Często były inspirowane sugestiami i życzeniami dzieci. Sztuki te cieszyły się olbrzymią popularnością, były wystawiane w szkołach w całej republice, niektóre z nich również poza granicami kraju, a nawet na innych kontynentach. Równolegle z twórczością kompozytorską rozwijały się i kształtowały nowe metody edukacji muzycznej, do których należą m.in. metoda Carla Orffa oraz metoda Zoltána Kodály'a. Zapoczątkowały one współczesną pedagogikę muzyczną, która w wielu krajach praktykowana jest do dnia dzisiejszego. Podstawą metodologiczną tych koncepcji było świadome rozwijanie muzykalności u dzieci poprzez ruch, śpiew i grę na instrumentach.

Jednym z istotnych elementów kultury niemieckiej końca XIX w. stał się ruch młodzieżowy zwany *Jugendbewegung*. Inicjatywa ta zapoczątkowała całą lawinę przedsięwzięć, zachowań i postaw, które swym zasięgiem oraz głębią form przewyższyły wszystkie dotychczas praktykowane zorganizowane formy obecności młodzieży w życiu publicznym. Oddziaływanie tego ruchu było tak silne, że jeszcze w latach 20. XX w. w Republice Weimarskiej odnaleźć można było wielu działaczy kultury, którzy sympatyzowali z *Jugendbewegung*. Wśród osób związanych z tym ruchem znalazł się również Paul Hindemith, który dołączył do niego w połowie lat 20. XX w. Wspólnie z Hansem Mersmannem i Fritzem Jödem stał się aktywnym członkiem muzycznej gałęzi tego ruchu zwanej *Jugendmusikbewegung*. Funkcja Hindemitha polegała przede wszystkim na dostarczaniu repertuaru dla zespołów amatorskich i kół śpiewaczych, które w błyskawicznym tempie powstawały na terenie całego kraju. W jednym ze swoich listów z 1930 r. wspomina on, iż w ostatnim czasie prawie całkowicie odszedł od muzyki koncertowej i pisze prawie bez wyjątku muzykę o tendencjach pedagogicznych i społecznych, dla amatorów, dzieci, dla radia, na instrumenty mechaniczne. Wśród niezliczonych przykładów możemy wymienić tak reprezentatywne dla tego rodzaju muzyki utwory, jak: *Spielmusik* op. 43 nr 1, *Lieder für Singkreise* op. 43 nr 2, *Schulwerk* ok. 44 (*Praca szkolna*) oraz *Lehrstück* (*Lekcja*) napisany przy współpracy z Bertoldem Brechtem. Twórczość ta prezentowana była podczas festiwali nowej Muzyki w Berlinie i w Baden-Baden.

W roku 1927 Hindemith zdecydował się na objęcie stanowiska w Statlische Hochschule für Musik w Berlinie. Już wówczas kiełkowała w nim myśl dotycząca stworzenia muzyki, która nadawałaby się do wykonania przez młodzież, dzieci i amatorów. W realizacji tych planów pomogli mu koledzy, profesorowie z Berlina, współzałożyciele *Jugendmusikbewegung*: Fritz Jöde i Hans Mersmann, którzy przyczynili się do publikacji jego utworów. Sam Hindemith chciał nazwać swoje utwory *Haus- und Gemeinschaftsmusik*, ale ostatecznie utwory te zostały wydane pod nazwą *Sing- und Spielmusik*. Sztuka dla dzieci *Wir bauen eine Stadt* powstała jako kolejny utwór z tej serii.



Pierwsze wydanie „Wir bauen eine Stadt” („Budujemy miasto”) Paula Hindemitha, Shott 1930, hindemith.info.de, CC BY 2.0

Założeniem kompozytora było tym razem stworzenie dzieła przy współpracy z samymi dziećmi. Utwór został po raz pierwszy wykonany 21 lipca 1930 r. na festiwalu *Neue Musik* w Berlinie przez uczniów berlińskich szkół pod kierownictwem Alexandra Curtha. Na utwór składa się 10 numerów muzyczno-dramatycznych ukazujących proces budowy nowego miasta, migracji ludności, sytuacje społeczne oraz kształtowanie się nowych praw. Całość rozpoczyna marsz, który wprowadza również główny materiał melodyczno-harmoniczny.

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGbR3ttoT>

Paul Hindemith, „Wir bauen eine neue Stadt”, nr 1. Marsch, wykonanie studentów Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy (AMFN), CC BY 3.0

Utwór muzyczny Paula Hindemitha "Wir bauen eine neue Stadt" nr 1 Marsch. Kompozycja utrzymana jest w szybkim tempie. Cechuje się wesołym charakterem. Wykonywana jest w języku niemieckim.

Mimo że kompozycja ta spotkała się początkowo z dość dużą krytyką – zarzucano jej głównie, iż pozostaje poza możliwościami wykonawczymi dzieci – to o jej długofalowym sukcesie może świadczyć olbrzymia liczba wykonywań na całym świecie oraz rozpowszechnianie narodowych wersji językowych (m.in.: francuskiej i angielskiej, włoskiej, hiszpańskiej). Dodatkowo do popularności tego dzieła przyczynił się zbiór utworów fortepianowych dla dzieci pod tym samym tytułem. Opracował go Hindemith już w 1931 r. Znalazło się w nim sześć utworów: 1. Marsch, 2. Lied: *Wir bauen eine neue Stadt*, 3. Musikstück: *Man zeigt neu ankommenden Leuten die Stadt* (Mężczyzna pokazuje nowo

przybyłym ludziom miasto), 4. Lied: *Ich bin ein Schaffner* (Jestem dyrygentem), 5. *Man spielt Besuch* (Mężczyzna grający gościom), 6. *Die Diebe kommen in der Nacht* (Złodzieje przybywają w nocy), których materiał w całości oparty jest na sztuce z 1930 r.

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGBR3ttoT>

Paul Hindemith, Suita na fortepian „Wir bauen eine neue Stadt”, nr 6 „Die Diebe kommen in der Nacht”, wykonanie studentów AMFN, CC BY 3.0

Utwór: P. Hindemith, Suita na fortepian „Wir bauen eine neue Stadt, nr 6 Die Diebe kommen in der Nacht”. Kompozycja posiada szybkie tempo. Cechuje się wesołym charakterem.

W 1988 r. *Wir bauen eine Stadt* zostało trzykrotnie opracowane przez Luciano Berio (na wielką orkiestrę symfoniczną, orkiestrę kameralną, na fortepian na cztery ręce). Hindemith miał świadomość, że forma tego utworu zakłada wprowadzanie przez wykonawców różnych zmian. Twierdził, że jest zadowolony, iż dopasowują go oni do swoich potrzeb. Według niego *Wir bauen eine Stadt* powstało jako „kreatywna gra”, dlatego im więcej osób chce twórczo podjąć tę grę, tym lepiej. Podobny cel przyświecał kompozytorowi przy tworzeniu utworów zatytułowanych *Plöner Musiktag* (*Dzień muzyki w Plön*). Zbiór ten był kompilacją utworów, które powstały z myślą o uczniach szkoły z internatem w Plön.



Hindemith podczas próby koncertu w Plön, hindemith.info.de, CC BY 2.0

Odpowiednie części, takie jak *Morgenmusik* (*Muzyka poranna*), *Tafelmusic* (*Muzyka towarzysząca posiłkowi*), Kantata oraz *Abendkonzert* (*Koncert wieczorny*) dopasowane były do codziennego rozkładu zajęć dzieci. Hindemith częściowo skomponował te utwory już

na miejscu, po rozpoznaniu jakimi umiejętnościami dysponują potencjalni wykonawcy. Można więc powiedzieć, że muzyka powstała na konkretne zamówienie.

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGbR3ttoT>

Paul Hindemith, „Plöner Musiktag”, „Abendkonzert”, nr 2 na flet i kwartet smyczkowy, wykonanie studentów AMFN, CC BY 3.0

Utwór muzyczny: P. Hindemith, Plöner Musiktag, Abendkonzert, nr 2. Kompozycja posiada umiarkowane tempo. Cechuje się spokojnym charakterem.

Bardzo szybko utwory pisane z myślą o konkretnych wykonawcach zostały zaszklifikowane jako *Gebrauchsmusik* (*Muzyka użytkowa*), mimo iż samemu Hindemithowi nie do końca odpowiadało to określenie, gdyż, jak twierdził, kryterium użyteczności powinno być domeną wszystkich kompozycji.

Rytmika

Mimo iż Émile Jaques-Dalcroze podejmował liczne próby w zakresie kompozycji – m.in. napisał koncert skrzypcowy, *Poème* na skrzypce i orkiestrę, a nawet operę *Le bonhomme Jadis* (*Człowiek Jadis*) – zasłynął głównie jako pedagog i dydaktyk. W latach 20. XX w. Dalcroze, na podstawie własnych obserwacji, zauważył zasadność wprowadzenia ruchu w procesie muzycznego kształcenia dzieci. Twierdził, iż świadomość ruchu pozwala doświadczyć fizycznie zjawisk, takich jak melodia, rytm, czy ekspresja muzyczna. Zalecał taki sposób poznawania muzyki od najmłodszych lat, gdyż twierdził, że tylko wczesny trening całego ciała może pozwolić na wypracowanie precyzji w zakresie percepcji, odtwarzania i interpretacji zjawisk muzycznych. Uważał, iż taka metoda umuzykalniania dzieci doskonale może przygotować ich do dalszych etapów nauki, takich jak nauka gry na instrumentach, czy nauka śpiewu.

Zalet rytmy jest wiele: wspiera rozwój psychiczny i emocjonalny, gdyż wzmacnia uwagę, świadomość oraz integruje społecznie. Wpływa także na właściwości wykonania – niweluje techniczne problemy, pomaga uzyskać większą dokładność oraz wykształcić własną wrażliwość w zakresie ekspresji. Uczy precyzji, zwinności, a także kształtuje indywidualną postawę podczas słuchania, komponowania, improwizowania oraz analizowania muzyki.

Film dostępny pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGbR3ttoT>

Metoda rytmiki Dalcroze'a, online-skills, CC BY 3.0

Film edukacyjny: Ćwiczenie rytmiki metodą Dalcroze'a. Metoda rytmiki opiera się na kilku koncepcjach. Gimnastyka rytmiczna miała kształtować prawidłową postawę oraz świadomość ruchu. Ćwiczenia te zazwyczaj odbywały się przy muzyce improwizowanej, jednak sam Dalcroze zapisał kilka przykładowych marszów, które mogły posłużyć jako

materiał dydaktyczny. Utrzymane były one w różnych metrach, często towarzyszył im także śpiew. Na filmie prezentowane są zajęcia rytmiczne dziećmi ze szkoły Lucy Mosses School Nowy Jork. sześcioro dzieci siedzi w kręgu na parkiecie w dużej sali. W sali znajduje się też fortepian. Nauczycielka siedząca razem z dziećmi zaprasza je do uderzania w bębenek w rytmie grającej muzyki. Następnie dzieci biegają po sali w rytmie muzyki granej przez nauczycielkę na fortepianie. Gdy muzyka milknie dzieci zatrzymują się i klaszczą w dłonie. Następnie zamiast klaskania uderzają w bębenki.

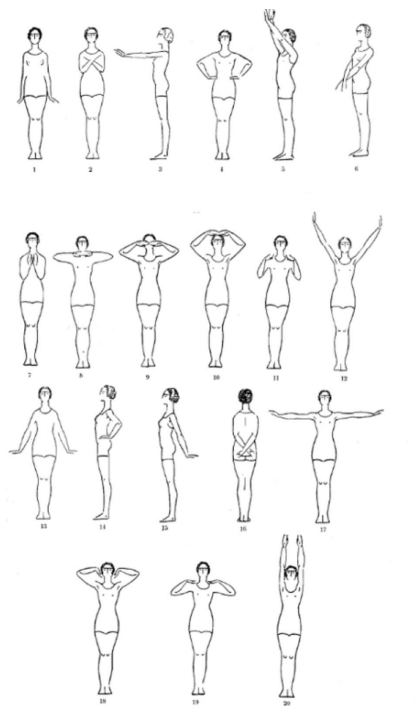
Metoda rytmiki opiera się na kilku conceptach. Gimnastyka rytmiczna miała kształtować prawidłową postawę oraz świadomość ruchu. Ćwiczenia te zazwyczaj odbywały się przy muzyce improwizowanej, jednak sam Dalcroze zapisał kilka przykładowych marszów, które mogły posłużyć jako materiał dydaktyczny. Utrzymane były one w różnych metrach, często towarzyszył im także śpiew.

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGbR3ttoT>

Émile Jaques-Dalcroze, „Marches Rythmiques”, nr 5, AMFN, CC BY 3.0

Utwór muzyczny: E. Jaques-Dalcroze, „Marches Rythmiques, nr 5”. Kompozycja posiada umiarkowane tempo. Cechuje się wirtuozerskim charakterem.

Konceptem kluczowym była rytmika – będąca ruchową manifestacją elementów dzieła muzycznego. Poprzez liczne ruchowe ćwiczenia pozwalała zapoznać się z podstawowymi strukturami muzycznymi. Jednocześnie kształciła spontaniczną, improwizowaną reakcję ruchową na muzykę. Aby rozszerzyć zasób środków ruchowych sam Dalcroze wprowadził dwadzieścia gestów, które mają pomagać i inspirować studentów do dalszych poszukiwań w zakresie ekspresji własnego ciała. Gesty te opisał w swoim wielkim dziele: *Méthode*, w tomie drugim zatytułowanym *La rythmique*.



Dwadzieścia gestów Dalcroze'a, E.J. Dalcroze. *Méthode Jaques-Dalcroze, La Rythmique*, vol 2, Lausanne: Jobin & Cie., 1916, s. 59-60, CC BY 3.0

Oprócz zakresów omówionych powyżej szwajcarski pedagog zwracał także uwagę na znaczenie solfeżu, który miał doskonalić słuch muzyczny, umiejętność czytania nut a vista, oraz prowadzić do wykształcenia się u uczniów zdolności do rozpoznawania bezwzględnej wysokości dźwięków, czyli tzw. słuchu absolutnego. Podkreślał również znaczenie improwizacji, która nie była ograniczona jedynie do ruchu, ale także obejmowała grę na instrumentach i śpiew. Efektem artystycznym wynikającym z zaproponowanej przez niego metody miała być *La plastique animée* – **plastyka ożywiona**. Termin ten obecnie odnosi się do kompozycji przestrzenno-ruchowej, która jest prezentowana jako końcowy etap interpretacji ruchowej określonej kompozycji. Sam proces tworzenia kompozycji ruchowej, jak również jej wykonanie, cechuje znaczna wartość artystyczna i estetyczna, która wynika z wcześniejszych stadiów przyswajania głównych założeń metody Dalcroze'a. Z myślą o zaproponowanej przez siebie metodzie kształcenia muzycznego Dalcroze stworzył wiele utworów dydaktycznych, głównie piosenek, które łączyły elementy śpiewu, ruchu i improwizacji. Do wielu z nich dołączał szczegółowe opisy choreograficzne wskazujące na rodzaj ruchu dzieci w przestrzeni.

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGbR3ttoT>

Émile Jaques-Dalcroze, „Chansons”, nr V, „Les souris se sont vengées”, nagranie studentów AMFN, CC BY 3.0

Utwór muzyczny: E. Jaques-Dalcroze, Chansons, nr V. Kompozycja posiada umiarkowane tempo. Cechuje się spokojnym charakterem.

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGbR3ttoT>

Utwór muzyczny: E. Jaques-Dalcroze, Children Songs and Dances. Kompozycja posiada umiarkowane tempo. Cechuje się wirtuozerskim charakterem.

Metoda wprowadzona do pedagogiki muzycznej przez Émile Jaques-Dalcroze’a okazała się niezwykle atrakcyjnym pomysłem na umuzykalnianie dzieci. Dlatego też została przyjęta w wielu krajach i jest praktykowana i rozwijana także współcześnie. Została też zastosowana w polskim szkolnictwie – w większości przedszkoli prowadzone są w ten sposób zajęcia muzyczne, w niektórych szkołach rytmika pojawia się w programie nauczania klas 1–3. Bardziej złożone problemy i zagadnienia pojawiają się na zajęciach rytmiki w szkołach muzycznych oraz na studiach muzycznych, na których studenci nie tylko pracują nad rozwojem własnej techniki i muzykalności, ale także poznają szczegółowo koncepcję Dalcroze’a i są przygotowani do dalszej pracy pedagogicznej.

Metoda Kodálya

Nowoczesne spojrzenie na edukację muzyczną dzieci było również ważnym aspektem działalności węgierskiego kompozytora Zoltána Kodálya. Już w latach 20., obserwując znaczący spadek muzykalności dzieci i młodzieży, rozpoczął szerzenie swoich nowatorskich poglądów. W licznych artykułach i wystąpieniach postulował tworzenie i wykorzystywanie bardziej wartościowych przykładów muzycznych, zwiększenie liczby godzin nauki muzyki w szkołach powszechnych oraz prowadzenie zajęć przez wykwalifikowaną kadrę. Swoje teoretyczne postulaty wcielał w życie od roku 1935 tworząc nowe programy nauczania dla młodszych i średnich poziomów nauczania muzyki oraz komponując liczne utwory dla dzieci.

Nowatorskim podejściem Kodálya było dostosowanie materiału muzycznego do poziomu rozwoju ogólnego dziecka i jego kompetencji. Nowe zagadnienia wprowadzane były w kolejności od najprostszych do najtrudniejszych. Kluczowe było doświadczenie danego zjawiska poprzez słuchanie, śpiewanie lub za pomocą ruchu, które poprzedzało poznanie sposobu zapisu bądź podstaw teoretycznych. Ważnym elementem było wielokrotne utrwalanie wprowadzanych treści za pomocą gier, zabaw oraz ćwiczeń.

ta		ta-a-a	♩
ti-ti	▮	ta-a-a-a	♩
tri-o-la	▮▮▮	syn-ko-pa	♩ ♩
tiri-tiri	▮▮▮	tai ti	♩. ♩
tiri-ti	▮▮	ti tai	♩
ti-tiri	▮▮	tim-ri	▮▮
ta-a	♩	ri-tim	▮.

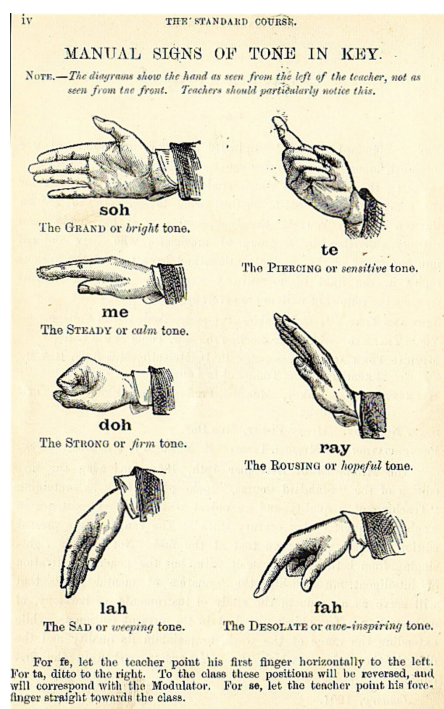
Sylaby rytmiczne i uproszczony sposób notacji wartości rytmicznych, aws.amazon.com, CC BY 2.0

Kodały uprościł również notację rytmiczną wprowadzając główki nut jedynie w sytuacjach koniecznych dla jednoznacznej interpretacji (porównaj rysunek powyżej). Uważał, że należy zapoznawać dzieci z rytmem rozpoczynając od ćwierćnut, a następnie ósemek, które odpowiadają ich naturalnemu ruchowi – chodzeniu i bieganiu. Zalecał, aby najpierw osłuchiwać się ze zjawiskami rytmicznymi poprzez ruch, grę, czy śpiew, a dopiero w następnym etapie wprowadzać zapis. Ważnym spostrzeżeniem Kodálya było zwrócenie uwagi, iż należy rozpoczynać naukę rytmu od struktur i metrum charakterystycznych dla muzyki popularnej i ludowej danego regionu. Uważał, że uczniowie w ten sposób dużo bardziej naturalnie przyswoją dane wzorce rytmiczne.

W centrum zainteresowań Kodálya leżały również zagadnienia z zakresu melodii. Zaadoptował on angielską metodę ćwiczenia solfeżu przy użyciu sylab solmizacyjnych (do, re, mi, fa, so, la, ti), sylaby te nie oznaczały jednak absolutnej wysokości dźwięków tylko relatywne pokrewieństwo między nimi, uwzględniające poszczególne funkcje dźwięków w systemie tonalnym i ich ciężenia. Dzięki takiemu podejściu możliwe jest intuicyjne transponowanie melodii do różnych tonacji.

Podobnie jak w przypadku nauki rytmu, również nauka melodii oraz poprawnego intonowania dźwięków, powinna przebiegać od najprostszych układów w stronę bardziej skomplikowanych. Kodály zauważył, że najbardziej naturalnym dla dzieci interwałem jest opadająca mała tercja (so – mi). W kolejnych ćwiczeniach dźwięki te obudowywane są pozostałymi składnikami skali pentatonicznej (la, re, do). Na samym końcu wprowadzane są dźwięki, które w relacji do pozostałych tworzą półton (fa oraz ti). Sekwencje melodyczne powinny być ćwiczone i utrwalane w oparciu o regionalne wzory.

Oprócz sylab rytmicznych w metodzie Kodály ważną rolę w nauce rytmu odgrywa ruch. Wykorzystanie ruchu, zainspirowane w dużym stopniu koncepcjami Emila Jacques-Dalcroze'a, takiego jak chodzenie, bieganie, maszerowanie, klaskanie, pomaga dzieciom lepiej przyswoić i zrozumieć zjawiska rytmiczne. Odpowiedni ruch towarzyszyć może nie tylko słuchaniu utworów, ale także ich wykonywaniu. W specyficzny sposób ruch został wykorzystany przy nauce śpiewu. Kodály ponownie przejął elementy metody angielskiej polegającej na przypisaniu poszczególnym dźwiękom skali gestu (tzw. [fonogestyka](#)).



Gesty dłoni oraz ich opis wg brytyjskiej metody Curvena, pierwowzór dla fonogestyki Kodály, wikipedia.org, domena publiczna

Kodály dodatkowo rozwinął te gesty wprowadzając parametr wysokości prezentowanego ruchu. Kierunek wznoszący dźwięków powinien być oddany poprzez przesuwanie gestu w górę, począwszy od *do*, które ma być prezentowane na poziomie pasa, do *la*, które powinno być na poziomie oczu. W ten wizualny sposób możliwe jest zaobserwowanie wielkości poszczególnych interwałów znajdujących się pomiędzy śpiewanymi dźwiękami.

Polecenie 1

Spróbujcie wykonać za pomocą tej metody proste melodie podawane przez nauczyciela

Kodály wielką uwagę przykładął do jakości repertuaru dydaktycznego. Twierdził, iż nieocenionym źródłem jest autentyczny folklor ze względu na proste i zwarte formy, a także naturalność melodyczną i rytmiczną. Sam chętnie opracowywał melodie ludowe. Razem z Belą Bartókiem dla celów pedagogicznych przygotował 6 tomów węgierskiej

muzyki ludowej zawierającej ponad tysiąc piosenek dla dzieci. Przykładem mogą być *Węgierskie piosenki ludowe (Magyar Nepdalok)*.

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGbR3ttoT>

Zoltán Kodály, „Magyar Nepdalok” nr 13 („Węgierskie piosenki ludowe”, nr 13 „Dlatego że jestem Huzarem”), wykonanie studentów AMFN, CC BY 3.0

Utwór muzyczny: Z. Kodály, „Magyar Nepdalok nr 13 (Węgierskie piosenki ludowe, nr 13 Dlatego że jestem Huzarem”. Kompozycja posiada umiarkowane tempo. Cechuje się wirtuozerskim charakterem.

Znaczenie folkloru nie ograniczało się jedynie do twórczości pedagogicznej. Również w pozostałych swoich kompozycjach inspirował się zarówno tekstami ludowymi, jak i specyficznymi skalami (molowymi, durowymi, modalnymi, oraz pentatoniką), melodiami i strukturami rytmicznymi.

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGbR3ttoT>

Zoltán Kodály, „Enekszo”, op 1, nr 4 „Sem szántok sem vetek” („Pieśni do tekstów ludowych”, nr 4. „Nie zamierzam truduć się, ani prząść”), AMFN, CC BY 3.0

Utwór muzyczny: Z. Kodály, Enekszo, op 1, nr 4 Sem szántok sem vetek. Kompozycja posiada umiarkowane tempo. Cechuje się wirtuozerskim charakterem.

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGbR3ttoT>

Zoltán Kodály, „7 Piano Pieces”, nr 2 („7 utworów na fortepian”), AMFN, CC BY 3.0

Utwór muzyczny: Z. Kodály, „7 Piano Pieces, nr 2 (7 utworów na fortepian)”. Kompozycja posiada umiarkowane tempo. Cechuje się wirtuozerskim charakterem.

Koncepcje Carla Orffa

W przeglądzie XX-wiecznych koncepcji nauczania muzycznego ważne miejsce zajmują również poglądy Carla Orffa, często funkcjonujące pod nazwą *Orff Schulwerk*. Jego koncepcja umuzykalniania dzieci opierała się na wykorzystaniu śpiewu, grze na prostych instrumentach oraz na stosowaniu dramy podczas zajęć, które miały przyjmować formę zbliżoną do dziecięcych zabaw. Orff pracował nad zagadnieniami pedagogicznymi przy współpracy z Gunildem Keetmanem przez całe swoje życie, nie wykształcił jednak żadnej metody, którą można by potraktować jako gotowy model. Podstawowym założeniem Orffa była nauka, która zakładała skupienie się na naturalnym sposobie poznawania świata przez

dzieci. Zakładał, że muzyka, podobnie jak język, może być z łatwością przyswojona przez każde dziecko, pod warunkiem, że towarzyszyć mu będzie odpowiednia atmosfera i nastawienie.



Carl Orff w dziecięcej wiosce pomocy w Dießen, 1964 r., orff.de, CC BY 2.0

Muzyka wykorzystywana podczas zajęć jest często improwizowana, bazująca na podstawowych strukturach tonalnych i modalnych. Piosenki są zazwyczaj krótkie, wykorzystują ostinatę, są napisane w skali głosu dziecka. Ich budowa jest często trzyczęściowa o strukturze ABA. Czynnikiem formotwórczym są często proste przekształcenia rytmiczne. Materiał do zajęć mogą stanowić również dziecięce wyliczanki i wierszyki, muzyka ludowa, muzyka europejska różnych epok – od starożytności po muzykę współczesną, a także piosenki wymyślane przez dzieci.

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGbR3ttoT>

Orff-Schulwerk, „Musik für Kinder I” (Muzyka dla dzieci), ćw. 1,2,3., AMFN, CC BY 3.0

Utwór muzyczny: Orff-Schulwerk, „Musik für Kinder I”. Kompozycja posiada umiarkowane tempo. Cechuje się wesołym charakterem.

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGbR3ttoT>

Carl Orff, „Klavier-Ubung” („Ćwiczenia na Pianino”), AMFN, CC BY 3.0

Utwór muzyczny: „C. Orff, Klavier-Ubung”. Kompozycja posiada umiarkowane tempo. Cechuje się wesołym charakterem.

Orff był zdania, iż najbardziej elementarną ekspresją muzyczną jest rytm, dlatego też dużą uwagę przykładął do muzykowania dzieci za pomocą prostego instrumentarium perkusyjnego, tzw. Instrumentarium Orffa, na które składały się instrumenty takie, jak: ksylofony sopranowe i altowe, dzwonki melodyczne, marimby, metalofony, różnych rozmiarów bębenki, tamburyn, kołatki, grzechotki, tarki (**guiro**), trójkąty, pudełka akustyczne, drewnienka (**klawesy**). Zaletą tych instrumentów jest to, że mają małe wymiary, są łatwe w transporcie i przechowywaniu oraz są proste w obsłudze. Umożliwiają granie prostych melodii oraz wzorów rytmicznych zarówno solo, jak i w grupie. Często element rytmiczny utworów podkreślany był także przez klaskanie, pstrykanie palcami, czy też klepanie w części ciała lub o podłogę.

Film dostępny pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGbR3ttoT>

Metoda Carla Orffa, online-skills, CC BY 3.0

Film edukacyjny: Metoda Carla Orffa. Muzyka wykorzystywana podczas zajęć jest często improwizowana, bazująca na podstawowych strukturach tonalnych i modalnych. Piosenki są zazwyczaj krótkie, wykorzystują ostinata, są napisane w skali głosu dziecka. Ich budowa jest często trzyczęściowa o strukturze ABA. Czynnikiem formotwórczym są często proste przekształcenia rytmiczne. Materiał do zajęć mogą stanowić również dziecięce wyliczanki i wierszyki, muzyka ludowa, muzyka europejska różnych epok – od starożytności po muzykę współczesną, a także piosenki wymyślane przez dzieci. Na filmie prezentowane są zajęcia prowadzone Metodą Carla Orffa. Widać salę lekcyjną, dzieci siedzą na parkiecie, przed nimi znajdują się instrumenty: cymbały, dzwonki, trójkąty, tamburyna. Dzieci grają na swoich instrumentach w rytmie słuchanej muzyki.

Carl Orff wraz z Gunildem Keetmanem byli autorami większości muzyki do ćwiczeń, które zaproponowali w pięciotomowej publikacji *Musik für Kinder (Muzyka dziecięca)*. Mimo iż materiały te opublikowane zostały w 1950 r., nadal są chętnie wykorzystywane przez nauczycieli

Przykłady kompozycji dydaktycznych Carla Orffa i Gunilda Keetmana

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGbR3ttoT>

Gunild Keetman, Orff-Schulwerk, „Musik für Kinder IV”, „Fünf Stücke Für Sopran-Blockflöte Und Schlagzeug” nr 5, S.144, 1954, Andante con moto, mit Alt-Xylophon und Castagnetten, AMFN, CC BY 3.0

Utwór: Orff-Schulwerk, „Musik für Xylophon, Band III, no 11”. Kompozycja posiada powolne tempo. Cechuje się spokojnym charakterem.

Nagranie dostępne pod adresem <https://zpe.gov.pl/a/DGbR3ttoT>

Orff-Schulwerk, „Musik für Xylophon”, Band III, nr 11, AMFN, CC BY 3.0

Utwór muzyczny: Orff-Schulwerk, Musik für Xylophon, Band III, nr 11. Kompozycja posiada umiarkowane tempo. Cechuje się spokojnym charakterem.

Kompozytorzy w służbie edukacji muzycznej

Paul Hindemith (1895-1963), gustav-mahler.eu, CC BY 3.0

Kurt Weill (1900-1950), Wikipedia, CC BY-SA 3.0

Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950), Wikipedia, domena publiczna

Carl Orff (1895-1982), wissen.de, CC BY 3.0

Zoltán Kodály (1882-1967), Wikipedia, domena publiczna

Zadania

Ćwiczenie 1

Który kompozytor, tworzył ćwiczenia służące umuzykalnianiu dzieci w oparciu o węgierską muzykę ludową?

☐ Zoltán Kodály

☐ Paul Hindemith

☐ Carl Orff

Ćwiczenie 2

Przyjrzyj się gestom i dopasuj do nich odpowiednią nazwę dźwięku.

do, so, re



.....



.....



.....

Inna wersja zadania

Ćwiczenie 3

Który z reformatorów pedagogiki muzycznej jest twórcą kantaty scenicznej *Carmina Burana*?

☐ Paul Hindemith

☐ Carl Orff

☐ Kurt Weill

Ćwiczenie 4

Na jakie elementy w edukacji muzycznej zwracał uwagę Carl Orff?

☐ ruch

☐ grę na instrumentach

☐ śpiew

Ćwiczenie 5

Podczas zajęć pojawiło się wiele specjalistycznych zwrotów dotyczących muzyki. Sprawdź, ile z nich udało Ci się zapamiętać. Połącz hasła z ich definicjami.

klawesy

muzyka użytkowa

Jugendmusikbewegung

drewienka, prosty instrument
perkusyjny

plastyka ożywiona

jeden z aspektów metody rytmiki
obecnie zwany kompozycją ruchową

Gebrauchsmusik

nazwa ruchu, który propagował
tworzenie muzyki dla dzieci i amatorów

Ćwiczenie 6

Inna wersja zadania

Ćwiczenie 7

Inna wersja zadania

Słownik pojęć

Fonogestyka

metoda polegająca na pokazywaniu za pomocą gestów ręki wysokości dźwięków.

Gebrauchsmusik

muzyka użytkowa.

Guero

tarka, prosty instrument perkusyjny.

Jugendmusikbewegung

nazwa ruchu, który propagował tworzenie muzyki dla dzieci i amatorów.

Klawesy

drewienka, prosty instrument perkusyjny.

Plastyka ożywiona

jeden z aspektów metody rytmiki obecnie zwany kompozycją ruchową.

Źródła:

encyklopedia.pwn.pl

sjp.pwn.pl

Biblioteka muzyczna



Paul Hindemith, „Wir bauen eine neue Stadt”, nr 1. Marsch, wykonanie studentów Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy (AMFN), CC BY 3.0

2

Paul Hindemith, Suita na fortepian „Wir bauen eine neue Stadt”, nr 6 „Die Diebe kommen in die Nacht”, wykonanie studentów AMFN, CC BY 3.0

3

Paul Hindemith, „Plöner Musiktag”, „Abendkonzert”, nr 2 na flet i kwartet smyczkowy, wykonanie studentów AMFN, CC BY 3.0

4

Émile Jaques-Dalcroze, „Marches Rythmiques”, nr 5, AMFN, CC BY 3.0

5

Émile Jaques-Dalcroze, „Chansons”, nr V, „Les souris se sont vengees”, nagranie studentów AMFN, CC BY 3.0

6

Émile Jaques-Dalcroze, „Children Songs and Dances” (Dziecięce piosenki i tańce), nagranie studentów AMFN, CC BY 3.0

7

Zoltán Kodály, „Magyar Nepdalok” nr 13 („Węgierskie piosenki ludowe”, nr 13 „Dlatego że jestem Huzarem”), wykonanie studentów AMFN, CC BY 3.0

8

8	Zoltán Kodály, „Enekszo”, op 1, nr 4 „Sem szántok sem vetek” („Pieśni do tekstów ludowych”, nr 4. „Nie zamierzam truduć się, ani prząść”), AMFN, CC BY 3.0
9	Zoltán Kodály, „7 Piano Pieces”, nr 2 („7 utworów na fortepian”), AMFN, CC BY 3.0
10	Orff-Schulwerk, „Musik für Kinder I” (Muzyka dla dzieci), ćw. 1,2,3., AMFN, CC BY 3.0
11	Carl Orff, „Klavier-Ubung” („Ćwiczenia na Pianino”), AMFN, CC BY 3.0
12	Gunild Keetman, Orff-Schulwerk, „Musik für Kinder IV”, „Fünf Stücke Für Sopran-Blockflöte Und Schlagzeug” nr 5, S.144, 1954, Andante con moto, mit Alt-Xylophon und Castagnetten, AMFN, CC BY 3.0
13	Orff-Schulwerk, „Musik für Xylophon”, Band III, nr 11, AMFN, CC BY 3.0

Bibliografia

Edukacja muzyczna, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006.

Mała Encyklopedia Muzyki, PWN, Warszawa 1970.

Jacek Tarczyński, <http://wychowaniemuzyczne.pl/next1.php>

Standardy edukacji muzycznej, red. Andrzej Białkowski, Wiesława A. Sacher, Muzyka jest dla Waszystkich, Warszawa 2010.