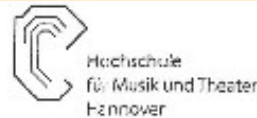


EZ MEG KI?

Prof. Bernd Goetzke
Leiter der Soloklassen



Hochschule
für Musik und Theater
Hannover

Frau Mariann Abraham
Konservatorium Budapest

Hannover, d. 8.10.02

Sehr geehrte Frau Abraham,
verehrte Kollegin,

Margit Varró - diesen Namen kennt auch heute noch jedes Klavierstudium bei uns in Hannover. Und weit mehr als das: Ihre Lehre, von der man heute weiß, wie richtungweisend und zeitlos sie war, wird studiert und nimmt einen zentralen Platz im Studium ein.

Sie lenkte unser Bewusstsein auf die nur allen oft vernachlässigten „unsichtbaren“ Prozesse des Musizierens, die immer Dimension des Hörens und der Vorstellung, die als Kernstück, ja als Voraussetzung all unseres Tuns zu gelten hat.

In ihrer wohlklingend unpräzisen und klaren Sprache formulierte sie damit fundamentale Wahrheiten.

Margit Varró ist daher auch heute noch „modern“.

Ich hoffe, es freut Sie, wenn bedeutenden Rang diese große Frau auch bei uns einnimmt.

Mit kollegialen Grüßen,

Ihr Bernd Goetzke



„Számomra csak az a fontos,
hogy használható útmutatást adjak a tanításhoz”
Varró Margit: Zongoratanítás és zenei nevelés, 75. § 215. old.

„ Varró Margit a magyar zenepedagógia klasszikussá vált alakja. Munkássága, melyről Bartók Béla is nagy elismeréssel beszélt, kulturális örökségünk fontos része. Így minél szélesebb körben történő propagálása nemzeti kötelességünk”

Gödöllő, 1998, Varró Margit Nemzetközi Szimpózium,
Lantos István zongoraművész megnyitó beszéd a
Zeneakadémia nevében.

„Könyvem IV. kiadásának megjelenése óta (1958) az én gyakorlatomban nézeteim alkalmazásának eszközei és módozatai változtak meg valamelyest, (vagy a kor követelményei szerint kibővültek), de az alapelv ugyan az maradt. ”

(1970. máj. 7.)

ZONGORATANÍTÁS ÉS ZENEI NEVELÉS

KÜLÖNÖS TEKINTETTEL
AZ ELSŐ HÁROM ÉV OKTATÁSI MÓDSZERÉRE
(A KEZDŐTANÍTÁS METHODIKÁJA)

IRTA

VARRÓ MARGIT

*Legnagyobb kritikusa annak
a legnagyobb szeretettel - Grete.
1921. Husvél.*

BUDAPEST

RÓZSAVÖLGYI ÉS TÁRSA KIADÁSA

1921

A könyv első részében tanítási elveit és szempontjait ismerteti:

- A zenei érzék és értelem nevelése,
- A zongoratanítás technikai része,
- A kezdőtanítás lélektani vonatkozásai.

A Varró által felhasznált
pszichológiai és filozófiai
irodalom

1. Schopenhauer
2. R. Wallaschek: An fange der Tonkunst : Stuttgart, 1903
Die Rolle des Rhythmus in der Musik bei Naturvölker
3. Bücher: Arbeit und Rhythmus 6. kiadás, Leipzig, 1924
4. F. Wieck: Clavier und Gesang, 1853
hallásra épülő tan.
5. L. Ramann: Allg. Musikal. Erzieh- und Unterrichtslehre der Jugend, 1869
ugyanazt a témát még időben hozzánk közelebbálló zenetanároknál is megtaláljuk
6. Mrs. Curwen: Pianoforte Method, 1886, 1889, és a 16.ik kiadása 1919 !!
hallásra épülő tan.
7. E. Mach: Analyse der Empfindungen, 5. kiadás, Jena, 1905
St. Witasek: Grundzüge der allgemeinen Asthetik, 1904
Ehrenfels: Über Gestaltqualitäten, 1890
Wertheimer: Über Gestalttheorie, Erlangen, 1924

alaklélektan

8. E. Spranger: Psychologie des Jugendalters, **1951**
9. M. Battke: Erziehung des Tonsinnes 1905
(Dalcroze: Methode c. művéről ír)
- F. Jöde : Elementarlehre der Musik Kallmeyer 1932
10. Riemann frazeálással kapcsolatos kiadványait elmarasztalja
11. Révész G.: Das frühzeitige Auftreten der Begabung 1921
Einführung in der Musikpsychologie, Bern **1946**
12. E. Ruefenacht: Sinn und Aufgabe der Musikerziehung
Improvizáció fontosságáról szól
Varró: A technika c. fejezethez használt hivatkozásai (71-195. old)

13. K. Klindworth: Klavierschule - (de egy oldalt idéz tőle)
(1830-1916) Weimarban Liszt növendéke volt. Varró nem tartotta jónak a zongisk.-t
14. T. Matthay: Act of Touch, Longman, London, 1905
15. Zeitschrift für Musik 1926-28
Anbruch 1927-28
16. Tóth. Árpád: Über die Funktionslehre des Anschlags, cikk 1926
Neue Musikzeitung, 1926. aug. 47. évf.
17. R. M. Breithaupt: Die natürliche Klaviertechnik, Leipzig, 1911
Varró az itt leírt módú fixációval és relaxációval nem ért egyet
Ellentmondást lát a fogalmazott kérdésben Breithauptnál is (92. old.)
18. W. Süß: Schule des modernen Klavierspiels, Darmstadt, 1909
I. rész: Das erste Klavierjahr
19. W. Georgiis: Klavierspielerbüchlein Atlantis k. **1954**
Skálatanítás. Pedáltanítás magasabb fokon 41-54 old
20. S. Mikuli: Előszó Chopin zongoraműveinek összkiadásához,
Kistner, V. kötet, vagy: Lipcse, 1880
Varró szerint - itt olvasható - hogy Chopin is megengedhetőnek tartotta,
hogyan skálázás
közben ujságot olvassanak
21. W. Bardas: Zur Psychologie der Klaviertechnik, Werk k. Berlin, 1927
Varró: "Rendkívül eredeti a 'Die imaginare grosse Hand' c. fejezet"
22. S. Hall: Ausgewählte Beiträge zur Kinderpsychologie, Altenburg, 1902
240. old

23. A. Binet: Die neuen gedanken über das Schulkind, 1909, ném. 1927
24. Meumann: Vorlesung zur Einführung in die experimentelle Padagogik und ihre psychologischen Grundlagen 2. kiad.. Lipcse 1911/14
25. W. James: Psychologie und Erziehung, Lipcse, Engelmann, 1912
26. K. Groos: Das Seelenleben des Kindes (Vorlesungen), Berlin 1921
27. K. Büchler: Abriss der geistigen Entwicklung des Kindes **1949**
7. kiadás Lipcse, Quelle és Meyer
28. Koffka: Die Grundlagen der psychischen Entwicklung Zickfeldt, 1925
29. H. Werner: Einführung in die Entwicklungspsychologie. Lipcse, 1933
30. Ch. Bühler: Kindheit und Jugend. Genese des Bewusstseins, Lipcse 1931
31. Révész Géza: Prüfung der Musikalität Zeitschrift für Psychologie, Bd. 86
32. Charcot - kül. típusok, (francia orvos)
33. Kerschensteiner: Die Entwicklung der zeichnerischen Begabung 1905
34. Levinstein: Kinderzeichnungen a 14. életévig 1905
35. W. & C. Ster: Kinderpsyche
4. ik átdolgozott kiadás
Psych. der frühen Kindheit bis zum 6. Lebensjahr **1952**
7. ik kiadás
36. M. Montessori : Selbsttätige Erziehung im frühen Kindesalter 1928
Kinders sind anders **1952**

37. C. Gross: Spiele der Menschen, Jena 1898
Spiele der Tiere 3, kiadás 1930
38. E. Spranger: Lebensformen 7. kiadás Tübingen **1950**
Psychologie der Jugendalters 17. kiadás. Lipcse, 1935
39. E. Stern: Jugendpsychologie 5. kiadás Stuttgart, **1951**
40. Ch. Büchler: Das Seelenleben des Jugendlichen 5. kiad., Jéna 1929
3 Generationen im Jugendtagebuch 1934
52 fiú és lány naplóját dolgozta fel
41. ÖNÉLETRAJZOK:
Tolsztoj
G. Keller
G. Sand
F. Dahn
Gorkij
NOVELLÁK:"Im Zwischenland",
L.A. Salomé
Stefan Zweig, stb.
42. K. G. Skinner: Steping-Stones to musicland, New York 1913
43. F.E. Hughey: "Color-Music for Children" ?
Maryon
Marcotone, Ed. Birchard, Boston 1924
44. Freud: Einführung in die Psychoanalyse - felolvasás XXVII. fejezet
45. Frobenius: Strebenden Afrika
46. R. Wagner: Erinnerungen an Schnorr von Karolsfeld
Samliche Schriften , 8. kötet. 180. old.
47. A. Adler: Über die nervösen Character, 4. kiad, München 1928

A könyv második fele:

- Az első-, második-, harmadik év tanmenetével, a
- hallás fejlesztés, zeneelmélet és technikai tanulmányokkal foglalkozik.
- A hallás utáni memorizálást a kezdőtanításban azonban csupán fél évig tartja szükségesnek.
- A kottaolvasás tanításával tovább várni nem szabad!

**A kezdők tanítása érdekelte elsősorban.
Mi az, amiben ő szokatlan és új volt? Mik
voltak a fent említett az alapelvek?**

Első osztályban szempontjai voltak:

- a gondolkodási folyamatok megfigyelése a zongora órákon,
- a fogalomalkotás kialakulása.
- Hogyan működnek a különböző érzékelési funkciók a gyerekeknél? (aud., motorikus, vizuális)
- Hogyan függnek össze ezek működésükben?

Érzékelések

1./A hallás fejlesztésére alapozódott zongoratanítás már évekkel könyvem megírása előtt foglalkoztatott. A zongoratanítás elsősorban zenetanítás. A technikai készségek elsajátításának együtt kell haladnia a zenei hallás és intellektus fejlesztésével...

- Mindenekelőtt a növendék zenei érzékét kell fejleszteni...
- Az első hetekben hallás alapján tanítsunk. A hallás fejlesztés alapja a gyermekdal és a népdal legyen.
- Vezessük rá a gyermeket arra, hogy a kottafejekben ne csak a hangjegyek sorát, hanem zenei gondolatokat kifejező szimbólumokat lásson...

2./ A zenetanításnak mindenekelőtt az a feladata, hogy a növendéket egész fiatal korban előbb a jó zenék értő hallgatójává, majd szakavatott tolmácsolójává nevelje: hiszen minden művész zenehallgató, zeneélvező volt, mielőtt alkotóvá vált volna.

3./ Különösen fontos, hogy a növendék zenei és zongora technikai fejlődése párhuzamosan és egységesen történjék, mert ha a motorikusan ügyes gyermekeket túl gyorsan előre engedjük, előfordulhat, hogy játéka sekélyes és tartalmatlan lesz... ha viszont a tehetséges gyermek hallását az ügyesség rovására fejlesztjük, a túlfejlett intellektus és az elégtelen kifejezési eszközök közötti ellentét miatt a növendéknek gyakran elmegy a kedve a zenetanulástól...

4./ A gyermek hajlama szerint minden fogalmat érzékletesen, képileg szeret ábrázolni, megszemélyesíteni. Pedagógiai célokra előnyösen felhasználhatjuk ezt a zenetanításban is...

A zenei átélés útján szerzett fogalmakat azonban időről-időre tisztáznunk és rendszerezniük kell... Ezt mindig a növendék tevékeny közreműködésével - kérdések, szembeállítások stb. segítségével - végezzük, vagyis irányítsuk saját gondolatait úgy, hogy az pontos megfogalmazáshoz vezessen.

5./ A játékösztön az első nagy tanítómester, ez uralja a gyermek egész életét.

A játékösztönt elnyomni annyi, mint a természet ellen cselekedni.

6./ A kezdőtanításban (első osztály, esetleg második) a csoportos tanítást javasolja. Miért?

A gyermekek kevésbé fáradnak, ha figyelmüket megosztják a maguk és társaik hangszerjátéka, valamint a közösen végzett hallásgyakorlatok között.

A versenyszellem ösztönzi a munkakedvet, a közös érdeklődés fokozza a tárgy iránti érdeklődést.

Kritikát gyakorolhatnak, sőt a kritikát el is kell viseljék.

A természetes muzikalitás hiányát az első tanévben bizonyos intelligencia, akaraterő, ügyesség kompenzálni tudja.

Két-három év után azonban előtérbe kerülnek az egyéni adottságok. Ezek egyéni bánásmódot kívánnak és a csoportos tanítást fel kell váltania az egyéni oktatásnak.

1929-ben – további nyolc év megfigyelés, kutatómunka után - jelent meg könyvének átdolgozott, első német nyelvű kiadása „*Der lebendige Klavierunterricht*” címmel. Még 1929-ben is vezeti naplóját, jegyzi fel megfigyeléseit. Így ír erről: „Az 1929-ben megjelent német könyvem a magyar könyv újra fogalmazása, melyhez állandóan használtam az órák és tanári szemináriumok alatt írt feljegyzéseimet. Az eddigi tanítási módszer csak a kotta olvasásra és a motorikus ügyesség fejlesztésére korlátozódott. Liszt módszerét követtem ez által, aki minden tanítványának a belső hallásra alapozott memorizálást javasolta.”

„Der lebendige Klavierunterricht”

cimmel. Még 1929-ben is vezeti naplóját, jegyzi fel megfigyeléseit.

Így ír erről:

„Az 1929-ben megjelent német könyvem a magyar könyv újra fogalmazása, melyhez állandóan használtam az órák és tanári szemináriumok alatt írt feljegyzéseimet Az eddigi tanítási módszer csak a kotta olvasásra és a motorikus ügyesség fejlesztésére korlátozódott. Liszt módszerét követtem ez által, aki minden tanítványának a belső hallásra alapozott memorizálást javasolta.”

MEGFIGYELÉSI SZEMPONTJAI, MELYET NEM Ő AD MEG, HANEM A GYERMEK REAKCIÓJÁBÓL VONJA LE:

- *Hiányzó (hiányos) fogalmak. Zavaros fogalmak.*
- *Helytelen felfogás hiányzó (vagy hiányos) fogalmi (elméleti) előkészítés miatt*
- *A helyesen felfogott fogalmak is elmosódnak*
- *Hiányzó szimmetriaérzék*
- *Elsietett általánosító következtetések*
- *Hiányos felfogás, elsietett hibás definíció*
- *Az alakélményhez való ragaszkodás (makacs) utóhatása*
- *Helyes felfogás megfelelő fogalmi előkészítés után*
- *Helyes megfigyelés és logikus következtetés*
- *Helyes értelmezés, pontatlan megnevezés*
- *Logikus típus: uralkodó a logikai felfogás*
- *A már tudott zenei anyagot sem ismeri fel*
- *Aktiv résztvevőként nem ismeri fel*
- *Memória, felismerés, emlékezés*
- *Spontán tevékenység, spontán érdeklődés, stb...*

Miben nyilvánulnak meg, hogyan működnek a gyermeknél a különböző *érzékelési funkciók*, azok aktív, vagy éppen passzív volta? Hogyan függnek ezek össze működésükben?

- *A vizuális-auditív-motorikus képzetek közötti hiányzó kapcsolat*
- *Azonos anyag különböző felfogása, auditív segítség*
- *"Tudatosítás" – intellektuális segítség*
- *Hasonlat a helyes mozgáselképzelés felidézése céljából*
- *Tudatosság motorikus dolgokban*
- *Az auditív tanítás hatása az első félévben*
- *Meggyökeresedés (makacs) motorikusan is*
- *Motorikus típus*
- *Vizuális segítségek, vizuális asszociációk, a dallam "lerajzolása"*
- *Ugyanaz az anyag, különböző típusok,*
- *A gyerekek kollektív munkája*
- *A hallásfejlesztésre alapozott auditív tanítás hatása az első félévben*

A második osztályban már kissé módosulnak szempontjai, a gyerekek tanulmányai és életkori fejlődésüknek megfelelően

- *Tudatosság motorikus dolgokban*
- *Intelligens tévkövetkeztetés*
- *Helyes felfogás, pontatlan fogalmi megfogalmazás*
- *A hallásfejlesztésre alapozott tanítás előnye*
- *Logikai érdeklődés, érdeklődés az elméleti magyarázat iránt*
- *Ugyanazt az anyagot különböző típusok hogyan fogják fel*
- *Gondolkodás, a hallásfejlesztésre alapozott tanítás előnye...,stb.*

NAPLÓFELJEGYZÉSEK KÉT NÉMET KÖNYV

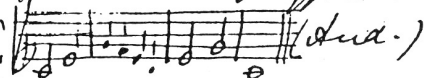
Az első német nyelvű könyvet (1929) még + három kiadás követte, majd Varró halála után 20 évvel ezelőtt megjelent egy negyedik kiadás is. (1930, 1951, 1958, 1998.) Lefordították a könyvet franciára is. Az USA-ban, tanítványai nógatasára a német nyelvű alap könyv jóval rövidebb és módosított változatát is megírja *Dynamic Piano Teaching* címmel.

Varró erről 65 nov. 17. iki levelében így tájékoztatja az itthoniakat, magyar barátait: *„itt, újabb itteni viszonyokhoz szabott erősen humanisztikus angol munkámat 61-ben kezdtem el, de 62-ben megszakítottam, és csak 66 elején vettem fel tanítványaim nógatasára. 12 fejezet már megvan belőle”*. A kéziratot többszöri próbálkozása ellenére sem adták ki. A kézirat a Chicagói Egyetem könyvtárában porosodott, ott találtam rá a hagyatékában, majd lefordítottam magyarra és publikáltam mindkét nyelven a *Két világrész tanára* című könyvemben. 1997-ben felkeresett engem a londoni Simrock Kiadó, Varró valamennyi könyvét ők publikálták a kéziratot elvitte és ez után megjelentették angolul is. Természetesen az eredeti már nyomdakész anyagot soha nem kaptam vissza. De így legalább megjelent kétszer is.

Tenken.

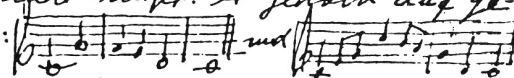
Fehlende / mangelnde / Besp. fe.

Bsp.: Jani (7 Jahr.)
TAB 4. te Stunde



Vermag die „Längeren u. Kürzeren“ Töne nicht bew. zu unterscheiden.

In derselben Stunde m. er jedoch auf geübteren Rhythmus:



wendel also spontan das an, was er bew. nicht erkennen u. benennen kann.

10. 11. 9) Fragt die Elemente der Durdreihl. in jeder Reihenfolge: „oberer! unterer! Mittlerer Ton!“ Auf die Frage nach dem „höchsten u. tiefsten“ Ton innerhalb einer Dreihl. weiß er nicht zu antworten.

A.I. Jan. 11) Ich korrigiere einen Fingersatz; Jani weiß Jani, 22. te Stunde nicht sofort, welches sein 2ter und sein 4ter Finger ist! NB Seitdem mache ich schon i. d. 1ten Woche Fingersatzübungen der einzelnen Finger auf Anruf: „1ter! 5ter! 3ter! usw.“

A.I. Febr. 4., 29 te Stunde, Jani. -

Ich musste ihm erklären, was es heißt: auf der Klaviatur abwärts- und aufwärts fortbewe. von den hohen zu den tiefen Tönen: abwärts u. umgekehrt; Platz der hohen u. tiefen Töne im Linien-system; links der Keller, rechts der Dachboden.

Mangelnde Verbindung der vis- und- motor. Vorstellungen

B.I. Nov. 10, 6 to (12 to) Stunde. Zwei, Alex

1.) Alex: spielt Köhler ^{10.1.1911} 4. ^{11.1911} fehlerlos auswendig, nicht dieselbe Melodie jedoch stets falsch (Int. wird tiefer, es gerät da durch in eine andere Tonart u. kommt nie nicht mehr aus.) freist er einen falschen Ton, so korrigiert er ihn sofort; singt er falsch, so bemerkt er es nicht gleich.

2.) Zwei singt Köhler 4. ladellos, spielt jedoch fehlerhaft, auch wenn sie die Töne dabei richtig singt. Sie bemerkt überhaupt nicht, dass sie gleichzeitig andere Töne spielt u. singt, sogar wenn die Melodie ^{dadurch} aus der Oktaven-par. in Konsonanz-fernung gerät.

B.I. Nov. 17. 7 to (14) Stunde Zwei, Alex.


Köhler 8 wie oben: Köhler 4. Zwei singt richtig ^{misch} beim Spielen aller durcheinander; Alex spielt richtig, ist beim Singen un sicher. - Die Fingerübung (R. 9.) welche Zwei nicht and., sondern aus Noten (vis-mot.) lernte, spielt sie ladellos.

Die zu Anfang der Stunde and. erlernte Mel. („Gähe“) nicht J. am Ende der St. fehlerlos, was mag sie jedoch am Klavier nicht herauszusuchen; Alex erlernt sie and. schwerer spielt sie jedoch dann sogar richtig.

J. assoziiert im pausen ^{bei einem Pause} ersten klavier ton - Tasten - u. Noten vorst. sehr schwer miteinander

Wirkung des and. Unterrichtes auf T.-K. J. ^{st. J.}
im ersten Halbjahr (I Febr. 1) 28-6 H.

Vorderhand reagieren alle drei Kinder auf Gehörseindrücke rascher u. sicherer als auf visuelle. Sie vermögen and. Fargehörtes leichter motorisch auszudrücken als Gelesenes,* auch ordnen sich and. aufgenommene Eindrücke besser u. dauernder ihrem Gedächtnis ein.

* Bsp.  Kinder

singen diese mel. mal nacheinander richtig vom Blatt; als ich sie hernach auffordere, die mel. auswendig nachzuspielen, geht dies miss, nachdem ich sie einmal vorgesungen hatte, ging es sofort fadelllos.

Bemerkung vom 11. Febr. (31-6 H.) Alle Kinder memorieren am leichtesten and. - (Aufsatz waren sie nicht leicht dazu zu haben.) Tomi berichtet (Apr. 8) "Ich singe zu Hause die Aufgabe vom Blatt; wenn ich sie es nicht ganz verstehe, bitte ich jemand, dass er mir sie vorspielt, dann geht es gleich besser."

Nachteil (I, Mai 19, 60-6 H.) Prüfung im Blattlesen; alle lesen schlechter als die nicht-and. im berichteten Kinder; am besten nach Kati, am schlechtesten Tami. Beklänung: Wir begreifen verhältnismässig spät mit dem System. Unterweisung ist Notenkenntnis - erst am 17. Dez = 21. 6 H. - Dieser Befahrung zufolge fange ich seitdem stets viel



Photo: Atelier Fr. Henn, Bern

MARGIT VARRÓ

**Der lebendige Klavierunterricht,
seine Methodik und Psychologie**

Zweite durchgesehene Auflage

Elite Edition 578

Preis netto RM 8.—

**N. SIMROCK / D. RAHTER / ANTON J. BENJAMIN A. G.
LEIPZIG C 1**

Printed in Germany — Imprimé en Allemagne



MARGIT VARRÓ

DER LEBENDIGE KLAVIERUNTERRICHT

SEINE METHODIK UND PSYCHOLOGIE

N. SIMROCK, MUSIKVERLAG · HAMBURG · LONDON

Az Egyesült Államokban az általam propagált auditív zongoratanítási módszer soha nem gyökeresedett meg, véleményem szerint ennek több oka lehet:

Varró tevékenységi köre megérkezése után alapvetően más irányba tolódott el. Közép és felsőfokú intézményekben tanít, elsősorban csoportos órákat tart. Tanárjelöltek, tanárok számára tartott továbbképző kurzusain találkozik elsősorban az alaptanítással foglalkozók problémáival és irányításával. Egy hatalmas ország meggyökeresedett tanítási gyakorlatát elképzelhetetlen - megfelelő propaganda, reklám nélkül - egy embernek a legcsekélyebben is befolyásolni.

Az alapfokú hangszertanítás rendkívül komplex követelményeinek összetevőiből sokkal egyszerűbb a vizuális és motorikus elemek előnybe részesítésével sikert elérni. Varró kritika alá is veszi az amerikai kottakiadványokat. Véleménye szerint a túlburjázóan sok színes rajz eltereli a zenéről, magáról a hangról a figyelmet

ORIGINAL

N.SIMROCK

Margit Varró

Dynamic Piano Teaching

EDITION

Elite Edition 1672

N.Simrock ● London/Hamburg

Az 1921-ben megjelent *Zongoratanítás és zenei nevelés* című könyve – amint egyik leveléből kiviláglik – igazából nem hozta meg a várt sikert.

Mi jellemezte a hivatalosan elfogadott tananyagot?

1920-ban a Zeneművészeti Főiskolán Senn Irén vette át a tanárképző tanfolyam gyakorló iskolájának vezetését. Senn Irén Molnár Antallal és Kálmán Györggyel közös szerkesztésben 1929-1931 között jelentette meg zongoraiskoláját, három füzetben, Rózsavölgyi és Társa kiadásában.

Ez volt az Országos Magyar Királyi Zeneművészeti Főiskola elfogadott tananyaga. A Senn-iskola felépítésében követi a XIX. század-ból öröklődött hagyományokat.

1950. október 4 - levél M. M.-néhoz: *...Az én régi magyar könyvemből rengeteg tömeg maradt meg a Rózsavölgyinél annakidején, mert a Senn-Kálmán féle iskolával nem egyezett meg...*

Senn Irén (1883-1957) a Zeneakadémián Szendy Árpádnál végzett, 1905-27-ig a Fodor Zeneiskola tanára, 1920-1937 között vezette a gyakorló iskolát. (Zenei lexikon, Zeneműkiadó 1985)

Az első füzet az előkészítő és első osztály anyaga, a második összefoglaló anyag, a harmadik pedig a 2.-ik osztály számára technikai tanulmányokat tartalmaz. Ebben a kötetben már Molnár Antal mint szerkesztő nem vett részt. A Senn-iskola a zongoratanulás első évének anyagát tanmenet formájában havonta elvégzendő anyagként megszabja. A hallásképzéssel ugyan minimálisan foglalkozik, de más szellemben: egy-két egyszerű dallam megtanítása után 'fogjunk hozzá lehetőleg még ugyanazon az órán a zongorával való ismerkedéshez, a billentés tanításához, és hangfelismerési gyakorlatokhoz. A hangközök gyakorlását a hangzatok elméletével karöltve végezzük.' A ritmusgyakorlatokat, mely az elemi ritmusértékek megtanítására vizuális szemléltetéssel és elméleti magyarázatokkal igyekeznek eljutni, hat hét tanulmányi időt biztosít. Ezalatt a kétnegyed, háromnegyed, szinkópa, triola is. tudássá kell váljék. A kottaolvasás megalapozását négy hét alatt kell feldolgoznia a tanárnak. Majd jönnek a skálák, hangközéneklések és ujjképző gyakorlatok, letartott és játszó ujjak egyidejű gyakorlásával. A kotta nem gyermekcentrikus, hangulattalan, élménytelen lecke kötelezettségek során át tanítja tételesen a feladatokat. Szellemisségében rideg és feladatcentrikus. E tanmenetet még 1957-ben is kiadta a Zeneműkiadó, mint a Zeneművészeti Főiskola elfogadott tananyagát, annak ellenére, hogy 1950-ben már megjelent Czövek Erna ZONGORA - ÁBÉCÉ-je, amely kizárólag kodályi elvek alapján, csak a magyar népdalra építve és alapozva írja elő a zongoratanulás első évfolyamának teljes anyagát. "Magyar gyermeknek magyar az anyanyelve, muzsikálni is magyarul tanuljon először" írja mottóként az ABÉCÉ-ben Czövek Erna. Két teljesen más szellemű oktatási program volt forgalomban ezekben az években.

Varró a Hallás fejlesztése c. fejezetben (Zongoratanítás és zenei nevelés, 1989, 24.old.) a következőt írja:[...]Hangközök éneklésével kezdeni a hallásképzést (márpedig rendszerint ez történik) olyan, mintha az orrokat foglalnánk rendszerbe. A mi kiindulópontunk zenei alakzatok, vagyis bizonyos ritmussal, dallammal és harmóniával rendelkező motívumok bemutatása és megfigyeltetése...a növendék az életben sem egyes hangokat és hangközöket hall és jegyez meg. Hivatkozik Sprangerre: Értelme annak van, ami egy mű egészébe szerves részként illeszkedik[...]Spranger Eduard: Psychologie des Jugendalters, Leipzig, 1924

Kodály Varró Margit nézeteivel azonos véleményen van: ... (A zenét) 'nem fogalmi, racionális oldalról kell megközelíteni. Nem algebrai jelek rendszerét, titkos írását, egy, a gyermekre nézve közömbös nyelvet kell benne láttatni. A közvetlen megérezés útját kell egyengetni. ...Viszont ami fejtegetés már megszerzett ügyességek elméleti megalapozására szükséges, abban szigorú rendszeresség, áttekinthetőség a fő.' Kodály: *Visszatekintés I.*, 39. old. 11. old., Zeneműkiadó 1964

'Teljesen helytelen, amikor a kezdőtanítás elemeként, vagy éppen alapjaként használnák fel a lenntartásos gyakorlatot' Lásd. Gát József: *A zongorajáték technikája*, Zeneműkiadó 1954, 76. old.

Komjáthy Aladárné visszaemlékezése - 1986. XII. 5.: 'Erna irodája az Andrassy úti zeneiskolában volt, az első emeleten. A fölötte lévő tanteremben valaki skálázni tanított egy gyereket, és Erna dühösen felrohant, hogy azonnal hagyják abba, mert erre nincs szükség' ...

**A készítés ereje elsősorban a
problémaadás milyenségétől függ!**

BARTÓK: MIKROKOZMOSZ VARRÓ MARGIT szerepe és jelentősége

"Minthogy (Bartók) oly rendkívüli módon nagylelkű ember volt (a Mikrokozmosz megjelenését követő sajtóinterjúban), teljes elismeréssel adózott nekem azért a viszonylag kis segítségért, amellyel kapcsolatban boldoggá tett az, hogy egyik legfontosabb művének tervezésében részt vállalhatok."

Visszatekintve a Mikrokozmoszra (1961)

Közismert tény, hogy Varró Margit az 1913-ban megjelent Bartók- Reschofsky által közreadott *Zongoraiskolá-t* metodikai szempontból kifogásolta, annak ellenére, hogy tanítása folyamán intenzíven használta.

Az iskolával kapcsolatos bíráló megjegyzéseit Bartók Béla elfogadta, és a *Mikrokozmosz* első füzetének zongorapedagógiai felépítésében konzultált vele, mert Varró pedagógiai eredményeit magasra értékelte.

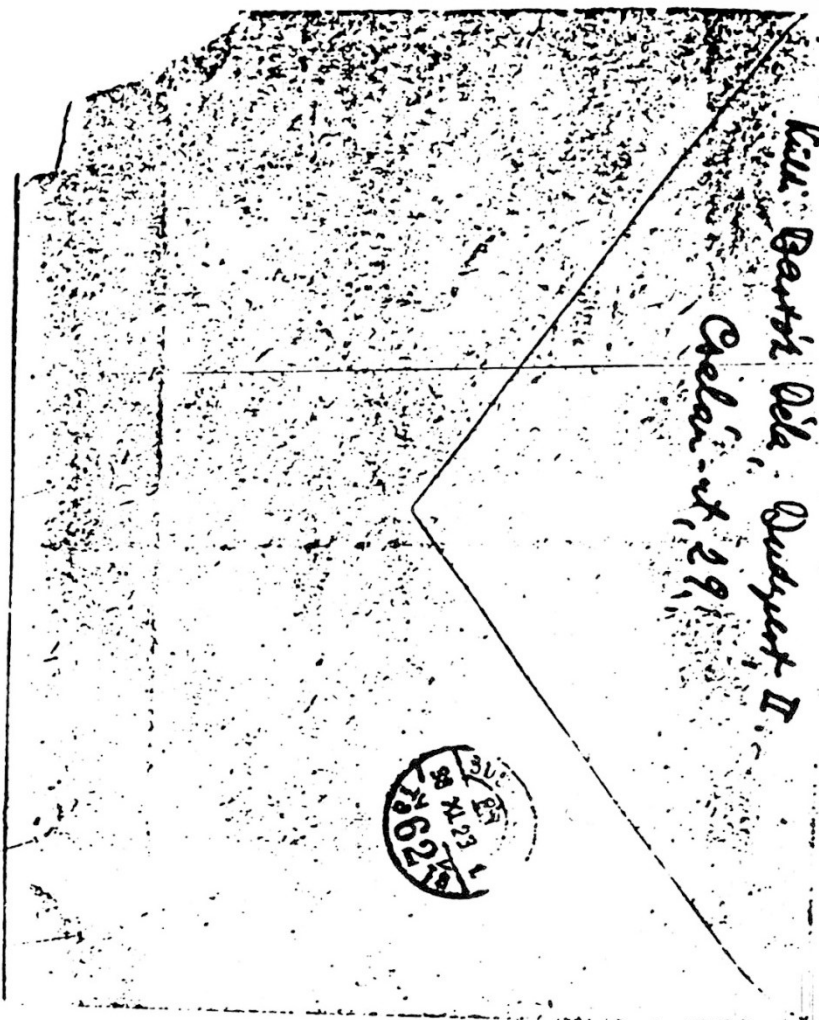
I know Mrs. M. Varró's work as a piano-teacher and an expert in the theory of piano-teaching for many years and I feel she is one of the best in this field in our days.

Her book on piano-teaching has quite an extraordinary value and will never become out of date. — I had also many occasions to observe her excellent piano-teaching.

Budapest, 22nd Nov., 1938.

Béla Bartók

Professor at the Royal
Hungarian Academy of Music.



Bartók Béla ajánlólevele 1938.

When Bartók asked me to sketch the path I followed in teaching beginners, I told him right at the outset that novices of any age should be given first of all plenty of good material to develop the independence of the hands;

- 1./ in the direction of movements;
- 2./ in rhythm;
- 3./ in touch and dynamics;

I added that these steps should and can be worked out successively within one (but, of course, not always the same) five-finger position, before extending the playing range. (1 - 4)

Under (1) I specified:

a./ melodies in parallel motion: first in unison (two octaves apart) then in parallel sixths and tenths - ~~F~~ same note values in both hands.

also 18-24 met. Nr. 1 (1-1) met. Nr. 10+11

b./ melodies in (mixed parallel and) contrary motion: introduction of rests, dotted notes and ~~slurs~~ ^{slurs}; melodies in different major and minor keys, in 4 and 4 meter; change of the 5-finger positions, i without passing the thumb; in a few melodies (-still same note values in both hands.) ~~is a natural consequence of the ensuing canon~~

12-17

13-17 incl. 1 note

Under (2) I suggested: quite a number of short canons and little pieces with melodic imitation, whereby the student learns to play different note-values in both hands, without even noticing it, whilst a good foundation is laid for a training in the contrapuntal style. - So far all pieces and exercises can be played musically with the same kind of touch in both hands.

22-36

Under (3) I listed:
 1) in mixed parall. + contr. motion, & at the same time

All what B

a./ exercises to prepare the hands for the simultaneous use of different kinds of touch (f and p), as needed in the playing of

student
to be provided by teacher

b./ melodies with harmonic accompaniment, the melody appearing either in the treble or in the bass throughout, alternately in both hands, within the same piece.

7 suggested (a)

c./ little pieces with staccato, slurs, etc.; some with solid chords or double notes. ~~is~~ ^{is} *solid chords intro used only in III*

II 38, 39
idea from I 24
on

II 17, 18

Under (4) i.e. Extension of the playing range, I proposed pieces with sequential scale figures (diatonic, chromatic or modal) broken chords taken over from hand to hand, etc.

to be supplied by teacher

In the way of general recommendations I suggested among others that certain studies should be repeated later on in a somewhat varied, more elaborate form for the sake of reinforcing a salient point. Further, that in matters of rhythm, usually neglected things; such as syncopation, the alteration and/or juxtaposition of with should find a place, as well as pieces motivating the use of crescendo-decrescendo and of the prolonging and coloring pedal. *this he did later*

eg. II Nr 54
III 11, 17, 47A
no accents met

I 55, III 75
from II 40

After discussing these suggestions with me in great details, Bartók accepted almost all of them, and used them in a most understanding and artistic way in the first three volumes of the Mikrokosmos. In the first book he virtually adopted the sequence of steps outlined here under points (1) to (4); several of the more general suggestions he carried out, - more or less modified in books II and III.

Being the conscientious and generous person he was, he gave me full credit for the relatively small help I was happy to offer toward the planning of one of his major works, in the press-interviews following its publication.

c.f. other paper pp 12

FURTHER REPRODUCTION PERMITTED BY THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

VISSZATEKINTVE A MIKROKOZMOSZRA (1961)

(Az előző oldal fordítása)

Amikor Bartók arra kért engem, hogy vázoljam fel azt az utat, melyet a kezdők tanításában követek, azt mondtam neki, hogy azonnal a kezdetben, bármilyen életkorú kezdők számára mindenekelőtt egy sereg arra való jó anyag szükséges, amely a **kezek függetlenségét fejleszti:**

1) a mozgások irányában;

2) ritmikailag;

3) billentésben és dinamikákban;

4) Hozzátettem azt is, hogy ezeket a lépéseket a játéktér kiszélesítése előtt fokozatosan ki kell dolgozni, egy öt-ujjas kézhelyzetben, (de természetesen nem mindig ugyan abban, [1 – 4]).

Részletezve:

1) követelmény alatt pontosabban felsoroltam:

dallamok párhuzamos mozgásban először unisono (két oktáv távolságban);
azután párhuzamosan sextekben és decimákban, azonos hangértékek mindkét kézben,
(I. kötet 18-21.,1-11.,10+11.)

dallamok ellenmozgásban (és párhuzamos mozgással keverve); a szünetek, pontozott és átkötött hangok bevezetése; dallamok különböző dúr és moll hangnemekben, 3/4 és 4/4 metrumban, az öt ujjas pozíciók változtatása néhány dallamban, de még alátéves nélkül, mindkét kézben azonos hangértékkel. (I. kötet 12.,13-17.)

2) követelményként javasoltam:

sok rövid kis kánont és kis darabokat, ahol dallam-imitáció van, ezáltal a növendék megtanul együtt játszani különböző hangértékeket két kézben, anélkül, hogy azt észlelné, miközben a jó alapozás gyakoroltatja a kontrapunktikus stílust. Eddig minden darabot és gyakorlatot muzikálisan mindkét kézben, azonos billentéssel tud játszani. (I. kötet 22-36.)

3) pont alatt felsoroltam:

olyan gyakorlatokat, amelyek előkészítik a növendék kezét **különböző billentésmódok egyidejű használatára** (f és p),

amint arra szükség van dallamok akkordokkal való kíséretében, amikor a dallam a) vagy a violinkulcsban, vagy b) a basszuskulcsban jelenik meg a darabban, vagy egy darabban váltakozva hol itt, hol ott,

kis darabokat staccato játékmóddal, átkötéssel, vagy pontozott értékkel stb., pedállal, akkordokkal vagy kettősfogással. (I. kötet 24., 27., II. kötet 38., 39., 55., III. kötet 69., a tömör akkordokat csak a III. kötetben vezeti be.)

4) A játéktér kiszélesítése alatt:

olyan darabokat javasoltam, ahol szekvenciaszerű skála-figurációkat (diatonikus, kromatikus vagy modális) tömör, vagy tört akkordokat, egyik kéztől átveszi a másik, stb. (III. 77, 85, stb.)

Általános szempontból többek között azt is javasoltam, hogy bizonyos gyakorlatokat **kissé megváltoztatott formában**, jobban feldolgozva meg kellene ismételni a későbbiek folyamán a biztonságos megerősítés céljából (II. kötet 54., III. kötet 77.,). Továbbá ritmikailag az általában mellőzött dolgokat, úgy mint: a szinkópa, a triola és duola váltakozása, és/vagy egymás mellé helyezése, (II. kötet 55., III. kötet 75.,) valamint darabokat a crescendo-decrescendo, (II. kötet 40.-től) és a prolongációs és a színező pedál használatára.(Ezt Bartók később alkalmazta.)

Miután ezeket a javaslatokat rendkívül részletesen megtárgyalta velem, Bartók csaknem valamennyit elfogadta és a Mikrokozmosz első három kötetében a legértőbb és a legművészibb módon alkalmazta azokat. Az első kötetben gyakorlatilag magáévá tette azoknak a lépéseknek következetes alkalmazását, amelyeket itt az 1-4 pont alatt felsoroltam; néhány általános javaslatomat is kivitelezte több-kevesebb módosítással a II. és a III. kötetben és később. Életre keltette a kromatikával és a skálákkal kapcsolatos elképzeléseimet is.

Ami mély benyomást gyakorolt rám az az, hogy minthogy oly rendkívüli módon lelkiismeretes és nagylelkű ember volt (a megjelenést követő sajtóinterjúban) teljes elismeréssel adózott nekem ezért a viszonylag kis segítségért, amellyel kapcsolatban boldoggá tett az, hogy egyik legfontosabb művének tervezésében részt vállalhatok

Közismert tény, hogy Varró Margit az 1913-ban megjelent Bartók-Reschofsky által közreadott Zongoraiskolát metodikai szempontból kifogásolta, annak ellenére, hogy tanítása folyamán intenzíven használta. Az iskolával kapcsolatos bíráló megjegyzéseit Bartók Béla elfogadta, és a Mikrokozmosz első füzetének zongorapedagógiai felépítésében konzultált vele, mert Varró pedagógiai eredményeit magasra értékelte.

Gyakran felmerül a kérdés, vajon miért marasztalta el Varró a Bartók-Reschofsky féle Zongoraiskolát, mi volt e véleményének hátterében? Meglátásom szerint a következő:

Varró Margit intenzíven használta tanításában a Bartók-Reschofsky által 1913-ban megjelentetett Zongoraiskolát. Erre nemcsak naplójegyzéseiben találunk bizonyítékokat, hanem az 1921-ben megjelent Zongoratanítás és zenei nevelés című könyvében, a kezdőtanítás első három éve anyagának feldolgozásában és kottapéldáiban is, még hozzá bőségesen. Varró könyvében közölt zenei illusztrációinak csaknem háromnegyed része ebből a zongoraiskolából való. Miután ekkor még nem derült fény arra, hogy melyik művet komponálta Bartók, ő különleges ráérzéssel – mondhatjuk, hogy zseniális érzéssel – példáinak 99%-át Bartók műveiből meríti.

Az első tanév anyagában a következő Bartók műveket játszatja a Bartók-Reschofsky zongoraiskolából Varró Margit:

Hallásgyakorlatként használja a 7., 8., 13., 16.-os példát, valamint a 24. felsőszólamát és a 74. alt szólamát (hallás utáni memorizálására). Kezdőkkel végzett pedagógiai munkáját kristálytiszta lépésekben kívánta fejleszteni: Ezek a lépések a következők voltak:137

Legfontosabb a kezek függetlenítésének gyakorlása a mozgások irányában, ritmikailag, billentésben és dinamikában, majd e tennivalókban való jártasság után, a játéktér kiszélesítése alátevés nélkül, majd alátevéssel. Az 1921-ben megjelent Zongoratanítás és zenei nevelés című könyvének második része (149-242 oldalig) a kezdőtanítás módszerének felépítését tárgyalja.138 Ennek alapján is egyértelműen megállapítható, hogy a felsorolt szempontok az első tanév anyagaként szerepelnek Varró munkájában. Ebben a következő több mint 50 darabot használja fel a Zongoraiskolából:

1) A kezek függetlenítésére, ahol az ellentétes és párhuzamos mozgásokat, a különböző ritmusértékeket, és a 2/4, 3/4, 4/4-et tanítja: 21.,23., majd a nehéznek ítélt 22. darabot,

2) A kezek függetlenítése ritmikai önállósítására - melyre a kánonok, a staccato és legato bevezetése szolgál: 29., - helyzetváltoztatással, 24., 25., 34./a, b, imitáció, majd az 58., 31., 36. darabokat,

3) A kezek függetlenítése dinamikai szempontból, a) átkötött hangok, b) kétféle billentés a két kézben, c) felbontott harmóniákkal való kíséret,

4) dallamcsere a bal és jobb kéz között:

- a) 20., 26., 40., 46.,
- b) b) 35., 39., 43., 48., 49.,
- c) c) 44., 51., 68., 94.,
- d) d) 55., 59. darabokat,

5) Nonlegato, tercek, sextek: 80., 64-67., 74., 75., 95., staccato: 80., 82., 89., 93., négyszólamú dúr és moll akkordok: 103., 104., 115., 92., számú darabok, és a szinkópa gyakorlása,

6) A játéktér fokozatos megnövelése alátevással és anélkül:

113. a, b, crescendo-decrescendo 48., 49. darab, majd ismétlés, de dinamikával: 92., 51., 57., 82., 89., 95., 99. darabokat.

Tanítása folyamán Varró – elveinek értelmében meggyőződéssel – teljesen figyelmen kívül hagyja a Bartók-Reschowsky iskola száraz, fogalmilag elvonatkoztatott magyarázattal teli gyakorlatainak követését. Miután pedagógiai munkájában több mint egy évtizeden át ki tudta próbálni tanítványaival ezt az iskolát, megtapasztalhatta, hogy bár felépítésének elvei nagy vonalakban megfelelőek, mégis korrekcióra szorul a következők miatt:

- *Kivitelezése nem felel meg a gyermeki gondolkodásmódnak és így a gyakorlat által megkívánt követelményeknek.*
- *Nem elégséges és kellő mélységben átgondolt a darabok egy-egy témakörhöz kapcsolódó mennyisége.*
- *Minőségileg is átrendezésre szorul, mert vagy túl nehéz, vagy kevés az adott fokon álló kezdő zongorista számára ahhoz, hogy a benne lévő hangszertechnikai tananyag sikeres elsajátításának megfeleljen.*
- *A XIX. századból örökölt ujjletartással függetlenített gyakorlattömeget pedig teljesen feleslegesnek és megterhelőnek ítélte Varró ezen a fokon. Erre utal az is, hogy könyvében a Zongoratanítás és zenei nevelés-ben nyomát sem találjuk e gyakorlatoknak, nem vett át belőle semmit. Tehát a Reschofsky iskola technikai anyagával kapcsolatban szemléleti különbségek is felmerültek, melyeket Varró gyermek- és tanuláspszichológiai ismereteinek alapján másképpen tartott jónak.*

Az 1929-ben megjelent Der lebendige Klavierunterricht – ben 52 oldalra csökkent a 'A kezdőtanítás módszertana' című fejezetet, alaposan megrostálja a kottapéldákat, nem mechanikus és didaktikus, hanem élő zenével illusztrálja az éppen tanulni valót. A magyar könyvben közölt Bartók darabokból egyet sem hagy ki! Úgy tűnik, nyolc év távlatából visszatekintve túlmagyarozottnak tartja könyve első (1921-es) változatának ezt a részét. Még az 1958-ban megjelent negyedik kiadásában közölt Bartók darabok is teljesen megegyeznek a korábbiakkal, de már nem Bartók-Reschofsky névvel közli példaként a műveket, hanem csak Bartók neve alatt, és minden kis közölt darab fölé kiegészítő tanulmányi anyagként javaslatot tesz a Mikrokozmoszban található, adott technikai feladatokat tartalmazó művekre is. Így feltehető, hogy Varró korábban tudomást szerzett arról, mely darabokat komponálta Bartók Béla a Zongoraiskolában és melyeket Reschofsky Sándor.

Bámulatos, hogy Varró milyen napra készen tájékozott a legújabb zongorapedagógiai irodalomban.

A IV. kiadás függelékében a könyvet ismét megújítja, frissíti azzal, hogy zeneműjegyzéket közöl a legfrissebben megjelent modern pedagógiai célú zongoradarabokból.

Varró Margit nézetei a polifónia kezdeti fokon való tanításával kapcsolatosan szokatlanok. Indoklása, melyet a Mikrokozmosz felépítése kapcsán Bartók is elfogadott, a következő:

[...] Az általánosan elfogadott szokással ellentétben a kétszólamú játékot azelőtt vezetjük be, mielőtt a növendék a dallamokat kísérettel játssza. Indokom a következő: amíg a gyermek nem tanulta meg, hogyan hozzon létre éneklő hangszínt (legato) az egyik kézzel és egy könnyed hangszínt (leggiero) a másikkal, addig nem várható el tőle, hogy a kíséretet halkabban játssza, mint a dallamot. A kétszólamú zenét azonban ugyan olyan billentéssel játszhatjuk mind a két kézben, anélkül, hogy bántaná a fület. [...]

Az elsősorban érzelmi élményt nyújtó romantikus zene ellenhatásaként is elengedhetetlenül fontosnak tartja a polifon gondolkodással való mielőbbi zenei szellemi kapcsolat megteremtését. Első cikkét is J. S. Bachról írja (1908). Növendékeivel is rendez barokk zenei műsor-összeállítású koncertet (1924. I. 6., Budapest), majd később Amerikában is Music of the Baroque Period címmel. (1942. I. 27., Chicago).

Varró egész munkássága messze túlmutat a hangszeres tanítás metodikai kérdésein.

Ennek az első könyvnek pszichológiai tanulmányok alapján 8 évi munka után a második német nyelvű könyvben a „*Der lebendige Klavierunterricht*”-ben 30 oldalról 100-ra bővíti:

Itt már egyértelműen a zenei tevékenység emberi, pszichológiai kérdéseire irányítja a figyelmet.

Felismerte, hogy a zenei tehetség nem csak manuális készség, hanem az egész személyiség dolga. Megismerni és megérteni akarta tanítványait.

Az általános pszichológiai kérdéseket pedagógiai munkájában megpróbálta alkalmazni és ebből szűrte le, mi használható a zenetanításban. A zenei kifejezést hátráltató tudat alatti okok feltárása, negatív mechanikai és lelki hatások kiküszöbölése rendkívül fontos tanulmány tárgya volt számára.

- **A XVIII.** században a generálbasszus játéka, mint általánosan ismert és gyakorolt játékstílus egyfajta improvizatív szabadságot adott az előadónak. A prelúdium, variáció, toccata ennek a kornak gyakorlatában egyidejűleg technikai gyakorlatként is szolgált. Az általánosan uralkodó éneklő polifon gondolkodás a Canzone-ból eredeztethető. A kompozíciós stílusváltozás következtében a generalbasszus játék ismeretének megkövetelése később háttérbe szorult, mert a bécsi klasszikus stílusban ezt már felcserélte a pontosabb kottaírás.
- **A XIX.** században a billentyűs hangszerek nagyarányú tökéletesedése is visszahatott a virtuóz zongoratechnika kibontakozására. Ez megszabta a hangszertanítás tartalmát is. E stílusból kivonatolt játékfigurák hozták előtérbe az ujjgyakorlatokban és etűdökben való megfogalmazás gyakorlatát, amely később, a virtuóz hangszertechnika egyre nagyobb hangszeres követelményeinek megfelelően megkövetelte ezeknek az elemeknek intenzív és önálló begyakorlását, majd a hangszerjáték gyorsaságának, a virtuóztatásnak mindenek elé helyezését. Következményeként a zene, a hangszerjáték tanítása technika centrikussá vált, 'szakterületekre' bomlott.
- **A XX.** század elején a virtuóz előadóművészek játékának nyomán – ahol a zenei kifejezés sokoldalúsága a virtuóz technikával szervesen együtt járt – a hangszerjáték tanítása a tartalommal teli évszázados gyakorlat után elmechanizálódott és előtérbe került az ujjgyakorlatok zenétől független öncélú gyakorlása, amellyel – a virtuóztatás megszerzésének reményében – megkövetelték a mennyiségi munka nagyarányú fokozását
Martin Gellricht: *Üben mit Lis(z)t* Waldgut logo Verlag, 1992, 113-116. old. (Többszöri utánnnyomása van)

E folyamat intenzívvé válásának következtében a tanítás elvesztette valódi zenei tartalmát és alapjaiban szorult felülvizsgálatra. Új utakat kerestek. A játszandó mű zeneileg is kifejező megtanulása kétféle, egymástól eltérő úton tűnt elérhetőnek. Minden egyes hang tudatos elképzelését, a zenei anyag legkisebb részlete elsősorban intellektuális feldolgozásának szükségességét hangsúlyozta a Giesecking és tanára Leimer által lefektetett módszer.

Ezzel szembeállítható a Varró Margit által kidolgozott és gyakorlatba is áttett 'módszer', mely a technika elsajátításának alapjává a *hang élményszerű* elképzelését teszi. A hangzás elképzelésével lehet csak a zenemű helyes technikai kivitelezését megtalálni. A mű minden további feldolgozása ez után kell következzen. Varró Margit - írja a cikk '...ezeket az elképzeléseket a zenei és technikai erők szerves egységben való működtetésével szisztematikusan felépítve kidolgozta a kezdőtanítástól kezdve. A szellemi-zenei - és *nem intellektuális* - elképzelés középpontjában mint legjelentősebb tényező, a hallás áll.'Csaknem minden újabb zenepedagógiai értekezés és tanterv ebből a módszerből indul ki.

Leimer-Giesecking: *Modernes Klavierspiel*, Schott, Mainz 1931,(többszöri utánnyomása van) *Handbuch des Musikunterrichts*,149. old.

- A zenei tevékenység emberi, pszichológiai kérdéseire irányítja a figyelmét. Kora pszichológiai irodalmában elképesztő jártasságot mutatott. Felismerte, hogy a zenei tehetség nem csak manuális készség, hanem az egész személyiség dolga. Megismerni és megérteni akarta tanítványait. A pszichológiai előnyben részesített érzéknek nevezi a hallás, látás, motorikus beállítottságot. Mind ennek a megkülönböztetésnek alapfokon van elsősorban jelentősége. Felismerte a dolgok közötti összefüggéseket és erre alapozta tanítását. Tiszteld a gyereket, figyelj szavára és szeretettel szólj hozzá.

Az általános pszichológiai kérdéseket pedagógiai munkájában megpróbálta alkalmazni és ebből szűrte le, mi használható a zenetanításban. A zenei kifejezést hátráltató tudat alatti okok feltárása, mechanikai és lelki hatások kiküszöbölése rendkívül fontos tanulmányozás tárgya volt Varró munkájában.

Csak két nevet említenék, akiktől sokat tanult:

- Jean-Martin Charcot*-tól (1835- 1893) aki Franciaország legismertebb orvosa és idegélettan kutatója volt. Orvosként szisztematikus neurológiai megfigyelések tett, ennek fejlődéséhez való hozzájárulása, egy sor klinikai tünet és specifikus megnyilvánulások összekapcsolása munkájának alapja volt. A pácienseit hosszútávon figyelte meg és tanulmányozta. Pszichológia tárgyai közé tartozik a: tanulás, intelligencia, motiváció, érzelmek, észlelés, a személyiség, mentális betegségek, valamint azok gyógyítása, az egyénre gyakorolt környezeti és genetikai hatások. A pszichológiai előnyben részesített érzéknek nevezi a hallás, látás, motorikus beállítottságú típust. Varró hozzá tett egy negyediket is, az intellektuálisat. Számtalan példát hoz fel növendékei köréből Természetesen valamelyik dominanciájáról van szó, mindenkiben mindegyik megtalálható. Mind ennek a megkülönböztetésnek alapfokon van elsősorban jelentősége. Charcot tanítványairól is híres: pl. Sigmund Freud is az ő tanítványa volt.

1870-80 közötti előadásait magyarul is közreadják.

(Érdekességként: a szócikk utolsó módosítása: 2018 aug. 14-én volt a Wikipedián.)*

Alfréd Adler osztrák pszichiáter (1870-1937). Orvos volt, a pszichoanalízis Freudi vonalát vallotta. Az „individuál pszichológia” néven vált ismertté. Kisebrendűség, alsóbbrendűségről írt. A neurózis megelőzése érdekelte. Angolkorban szenvedett. Adler az ego felsőbbrendűségi törekvéseit és a környezet interakcióját tekinti viselkedésünk mozgató rugójának. Számtalan könyve jelent meg a 10-es 20-as években. Az embert elsősorban társadalmi késztetések motiválják – vallotta. A szociális érdeklődés veleszületett tulajdonság. A kisebbségi komplexus fogalmát vezette be. A kreatív én fogalmának megteremtése, ez egy szubjektív rendszer, amely értelmezi és jelentéssel látja el a szervezet élmény anyagát.

Varró meg volt győződve arról, hogy a zene tanításnak az első pillanattól értelmes tevékenységnek kell lenni, nem mechanikusnak.

Az adleri pszichológia

Míg Freud az emberi viselkedést elfojtott szexuális tartalmakkal hozza kapcsolatba, addig Adler az ego felsőbbrendűségi törekvéseit és környezetének interakcióját tekinti viselkedésünk mozgatórugójának. Azt vallotta, hogy az embert elsősorban társadalmi késztetések motiválják. Nem csupán azt állítja, hogy az embert a társadalmi hatások szocializálják, hanem azt, hogy maga a szociális érdeklődés veleszületett tulajdonság.

Az individuálpszichológia vezette be a kisebbségi komplexus fogalmát. Eszerint az ember születésétől fogva az egoja felsőbbrendűségi érzésétől vezéreltetve arra törekszik, hogy uralkodjon környezetén és hatalmát afelett erősítse. Természetesen a környezet és a társadalom ezt a dominanciátörekvést szabályozza, illetve elnyomja a szocializációs mechanizmusok által. Ennek a mechanizmusnak a hibái, az alacsony társadalmi státusz vagy az eltérő fizikai tulajdonságok miatti lenézés, illetve a nagyfokú mellőzés a gyermekkorban azonban megbetegítheti a lelket, és az individuumban frusztrációt, kisebbségi érzést kelthet.

Az ego ekkor kisebbségi komplexust fejleszt ki magában, mely hamis énképet vetít a tudatba, és így további kudarcokat, sőt pszichoszomatikus betegségeket okozhat. Kompenzációként végletesen egocentrikus viselkedésre is készítheti a kisebbségi komplexussal élő embert, aki ugyanúgy figyelmen kívül hagyja környezetét, ahogy saját magát is mellőzve látta a környezete által.

A kisebbségi komplexus egy fajtája az alacsony emberekben esetenként kifejlődő Napóleon komplexus, vagy a magas emberek „fordított” Napóleon komplexusa. Az utóbbi esetben végletesen jelentéktelennek gondolja magát a beteg, míg az előbbiben megváltói jelentőségűnek.

Adler munkásságának másik jelentős terméke a kreatív én fogalmának megteremtése. Ez egy szubjektív rendszer, amely értelmezi és jelentéssel látja el a szervezet élményanyagát.

Adler tanainak harmadik vonala, a személyiség egyediségének és a saját életstílusnak a hangsúlyozása.

Adler elméletében nem tulajdonít nagy jelentőséget a szexuális ösztönöknek, mivel szerinte az ember elsősorban társadalmi lény. A tudatot helyezte a személyiség középpontjába, szerinte az ember általában tisztában van viselkedése okaival.

1973-ban Veszprémi Lili és Máthé Klári néni terveztek egy kis kiadványt, valamint lexikonba a Varróról szóló szócikk bővítését, javítását. Ő levélében erre így válaszol: Ekkor 92 éves már.

*„Terveztek valamilyen revíziót az 1965-ös zenei lexikonban. Hát bizony pionír munkásságomból lehetne hozzátenni, például német könyvem III. IV. kiadását említeni, és valamit itteni közleményeimből....Rátok bízom, mert személyes hiúságaimon régóta túl vagyok, nem reklamálok régóta prioritást sok mindenben, ami kijárna és másnak jutott.
Let's forget about it!”*

UARRÓ MARGIT
TANULMÁNYOK,
ELŐADÁSOK,
VISSZAEMLEKEZÉSEK



zeneműkiadó