

KUBÍNYI ZSUZSA*
RITMUS A SZOLFÉZSÓRÁN
(Tanszaki körben publikált esszé rövidített változata¹)

A ritmusnak mindig, minden körülmények között az az értelme, a szerepe, mi több, a rendeltetése, hogy *tagoljon* (mint ahogy a görög *rüthmosz* szó sem jelent egyebet, mint *mértéket*², így folyamatok, mozgások idő- és/vagy térbeli lezajlásának, illetve képek, ábrák vonalszerkezetének rendjét). A verbális szövegértés és a zenei felfogás analógiája nem ismeretlen a zenetanár előtt, ezen felbátorodva hasonlítom a dallami, zenei folyam taglejtését, ritmikáját a beszéd hangsúlyaihoz, szakaszaihoz, logikai, tartalmi, nyelvtani és érzelmi dinamikájához, ha úgy tetszik, az egész szövegstruktúra koherenciájához. Fölösleges szöszaporítás helyett hadd világítsam meg ezt mindjárt egy szemléletes példán keresztül! Az egytagú szinkópa kelléke sematikusan leírva egy nyolcad, majd egy negyed s végül ismét egy nyolcad (♪♪♪). Megfelelő ütemi környezetben semmi nehézséget nem okoz annak felfogása, hogy ez itt egy szinkópa. De, teszem azt, 8-os ütemben ugyanezeknek az elemeknek ugyanilyen sorrendű előfordulásáról, kis megfigyelés után inkább már azt az ítéletet alkotjuk – nagyon helyesen! –, hogy az észlelt ritmus valójában a folyamatos *volta* vagy *piédi* ritmusnak egy meghatározott szakasza. Sőt, igazság szerint föl sem merül, hogy szinkópát jelentsen! Ehhez az adekvát értelmezéshez azonban előzőleg nyilvánvalóan meg kell figyelni az adott ütem vagy metrum és a ritmus *komplett együttállásának* egy szeletét. Ugyanilyen lehet a verbális szövegnek az a töredéke, amely elengedhetetlen ahhoz, hogy az állítmányt helyesen értelmezzük a maga kontextusában.

Nem tagadom, hogy a ritmus értelmező funkciója elsősorban elméleti téma, de azért tegyük fel a kérdést a magunk megelégedésére, hogy az ütem, a metrum és a ritmus szerkezeti együtteséből mi tartozik a zeneiskolás tanulóra! Először is, mennyiben érinti ez a problematika az előképzőst?

Az előképzőben, abban a percben, amikor a táblán először meghúzzuk az ütemvonalat (vagy inkább *legkésőbb* ebben a percben), adódik a kérdés: Mi az *ütem*? Hogyan lehet felfogni? Akármilyen messze is van még az idő, amikor az ilyen jellegű kérdésekre fogalmi megoldást lehet adni, valamit, igenis, már

¹ Mindkét munka (a tanszaki körben közölt és a jelenlegi) továbbgondolása, továbbfejlesztése a hajdani szakdolgozatomnak (*Ritmus, prozódia, zeneoktatás*; Győr, 1998), melynek a *Metrum és ritmus* című fejezetét a *Parlando* 1999-ben, az 5. számban közölte. Csak a nyomtatott Parlandóban olvasható!

² Másik fontos szavunk, a *metrum* jelentése szinte azonos, azzal a különbséggel, hogy a verstani előfordulás nyomán a zenében is inkább valamiféle „hosszmértéke” az ütemnek (v. ö. a *méter* szóval), eredetére nézve pedig latin. Van még a latin *menzúra*, ami a zenében a ritmusértékek történeti rendszerére, továbbá a hangszerek felépítésének és hangolásának konstellációjára használatos műszó, szintén *méret*, *arány*, *mérték* értelemben.

ekkor is mondani kell róla! Mi mást mondhatnánk, mint hogy az ütem olyan a zenében, mint a *járás* a sok különböző mozgásfajta között. Egyenletesen lépkedve, mihelyt sorra vettem egyik lábam után a másikat, kezddhetem újra. Ez – magunk közt szólva – az ütem minimuma, a legegyszerűbb esete, az ösztönös páralkotás³ műve, ami ősidőktől fogva ásta be magát az ember tudatába, figyelmébe, gondolkodásába, összes tevékenységébe, ha akarta, ha nem. Erre rendeltetett a *páros* végtagjaival, a nappalról és az éjszakáról nyert eredendő, primer ismeretével, az ellentétes jelentésű fogalmaival (itt, ott, hideg, meleg... stb.), a munkafolyamatok fázisaival (ki, be, le, föl, von, lök, feszít, lazít... stb.), és nem utolsó sorban a nyelvi hangsúlyaival, amelyek szükségképpen hangsúlytalan tagok ellentéteként érvényesülnek. Vagyis az ember legrégebbi, legbeágyazottabb élményanyaga a való viszonyokról az, hogy ahol van *ilyen*, ott van *olyan* is, vagy ahol *egyik* van, ott kell lennie *másik*nak is!

József Andrásné, Szmracsányi Magda: Zenei előképző olvasókönyv (EMB)

Egy szó, mint száz, a páros, sőt konkrétan a $\frac{2}{4}$ -es ütemfajta ideális alapozás az előképzőben! Feltétlenül **el is kell jártni** (járni) ezeket a páros egységeket a gyerekekkel, és nem is csak egyszer! Igazából az a jó, ha ez eleinte rendszeres

³ Erre nézve Vitányi Iván fejti ki fontos tézisét *A zene lélektana* című munkájában (Gondolat, Bp. 1969), melynek lényege röviden, hogy a tagolt, de monoton ingereket (pl. szaggatott hangjelzést) óhatatlanul páronként eresztjük át az érzékelés tudatalatti csatornáin.

tevékenység! Lehet közben mondókákat, kiszámolókat, versikéket mondani, gyermekdalt énekelni, szabadon válogatva bármit, de figyelem: hangsúlyos verselésű szöveg legyen⁴, és dal esetén ütempáros, **ne tripodikus!** (Ennek a kritériumnak egyébként a József – Szmrecsányi-féle *Zenei előképző* dalanyaga majdnem teljes egészében megfelel, kevés tripodikus daltól eltekintve, ami más összefüggésben, más célzattal attól még ugyanolyan hasznos és jó.) A járkálás egyértelműen „mérő” legyen! **A szöveg, a dal deklamációja** igazodjon a járáshoz, **ne fordítva!**

Miről van itt szó? A megfelelő ritmusú mondóka, gyermekdal, vers (stb.) a *ti* és a *tá* (nyolcad és negyed) páros ütemű képleteire terítve skandálható. Tehát, amikor egyenletes mérő szerint lépünk, a skandált szöveg kétféle viszonyba kerülhet a mozgással: teljesen egybevág vele, vagy időben fél értékekre osztja. (A harmadik eshetőséggel, közelebbről, mikor a ritmus a sor végén az ütem egész idejére leáll, tehát létrehozza a félhang-értéket, egyelőre azért nem számolok, mert a beszéd természete szerint azon a helyen minden bizonnyal **szünet**⁵ van, arra pedig a *tával* való egyidejűség érvényes.) A „tanmenet” első apró, de meghatározó lépése eszerint az **osztással**, azon belül is elsőként a **felezéssel** valósul meg. Általánosabban szólva azt tanulja az előképzős, hogy **a ritmus, a folyamat akkor követhető, akkor „értelmes”, ha az alkotórészei, történései** nehézség nélkül **beoszthatók a lépéshelyekből képzett „rácson” a választott időkeretbe**, márpedig ez csak úgy derülhet ki számára, ha ő maga végzi el ezt a beosztást. Természetes, hogy az osztás első, érdemi fokozata a *felezés*. (Az 5 sz. jegyzetben már említettem a szótaghossz nagyságrendjét; ugyanez a nagyságrend-attitűd működik a *hangjegyzírás* szabályai között is, amennyiben minden létező érték felezésére egyedi jel áll rendelkezésre. Következésképpen, míg az egyes érték *felezését* korlátlanul, a kettővel, négygyel stb. való *szorzását* csak az egészhang határáig tudjuk kifejezni írásban önálló értékjelekkel, egyéb arányok ábrázolásához pedig segédjelek alkalmazására kényszerülünk, úgymint a pont, az átkötés és a különféle számmal ellátott kapcsos jelek, lásd például a trioláét.)

⁴ Természetesen az időmértékesség is szabályos hangsúlyok közti adagokban képzelendő, sőt, a legtöbb verses magyar szöveg határeset is éppen ezért. Egyelőre, e kezdeti fokon azonban tanácsos elkerülni, hogy a hangsúlyok rendező erejét a szótaghosszra való túlzott figyelem semlegesítse! Később már kockázat nélkül használható mindkét versritmika a zeneórán. A gyermekdalainkra, mondókáinkra, népdalainkra jellemző *vágáns ritmus* (mint pl. a „Hej, két tyúkom tavalyi, háromharmad évi”) jellegzetes ütempárai  ebben az összefüggésben hangsúlyosként értékelendők. Egyébként azokkal a hangsúlyokkal, amelyek $\frac{3}{4}$ -ben az ütemszállal esnek egybe, alább *rendező hangsúly* név alatt még részletesen foglalkozunk.

⁵ A szótaghossz magyar nyelvtani/verstani megítélése két kategóriát ismer: hosszút és rövidet. Magyar fogalmak szerint egy hosszú két rövidet tesz ki, tehát köztük a reláció pontosan olyan, mint a *tá* és a *ti* között. Ilyenformán ezek nemcsak kategóriák, hanem *nagyságrendek* is, amelyek ismeretében az ember el tudna képzelni egy harmadikat, egy kétszeresen hosszút is, csakhogy ilyen szótag nincs a magyar beszédben, versben, hacsak nem indulatszó hordozza, például: „Áá, ez hülyeség!”.

Meggyőződésem szerint (de ez csak magánvélemény) a járástempójú mérő bevezetésének az a helyes sorrendje, ha előbb osztásra, felezésre, s csak aztán szorzásra használjuk, vagyis, ha csak akkor kezdjük a segítségével kimérni a nálánál hosszabb időt, hangokat, amikor a *tá-ti-ti* viszony interiorizációja már eredményesen lezajlott! Felvetheti erre bárki, hogy hiszen az teljesülhet úgy is, ha a kisebb értékből közelítünk a nagyobb felé, s akkor a nagyobb értékek tartománya felé törve élvezhetjük a minta áldásos szolgálatát! Csakhogy ez ellen én azt vetném oda, hogy több irányba, le is, föl is, a középarányos mérő adhat kitekintést igazán. Máskülönben, ha a tört értékből rakjuk ki a nagyot, mint valami mozaikképet, lemondunk **a ritmusérzék feltételét jelentő élményről, hogy a folyamatot mi magunk igazítjuk a magunk szabta keretek közé, mi irányítjuk és mi ellenőrizzük; osztani is, szaporítani is mi tudjuk az időt, ha kell!** (Igen, de akkor egyenetlen lesz a ti-ti: „tití”! – mondhatják az ellenzők. Nem baj – mondom erre én –, eleinte bizonyára, de idővel megtanulják a tá határai közé illeszteni a titit, feltéve, hogy jó szövegen skandálva észrevétlenül begyakorolják. Mindezek mellett még azt is fontosnak tartom, hogy kezdetben a mérő funkció a *járásé*, vagyis *a lábé* legyen, míg a változó vagy aprózó ritmust inkább szövegesen, énekkel vagy kis kézmozdulatokban kivihető mozgással, tapssal adjuk hozzá! Egyrészt a járás már magában is egyenletes, nem igényel figyelmet, sőt, összehasonlító szerepénél fogva inkább alapjául szolgál a bonyolultabb feladatokra fordítandó figyelemnek. Másrészt a járás sokkal nagyobb mozgás, mint például a szájé stb., időben is, térben is sokkal átélhetőbb, minek folytán mindnél elementárisabb erővel is vési be a zenei hangsúlyok „lépéshelyeit”, és mégsem igényel erőfeszítést.)

Visszakanyarodva a *kétirányú* figyelem problémájához, előttünk áll a (szolmizációs, mozgatható *dó*hoz hasonló) *relatív tá*, a nagyságrendek szabad összefűzésének eszköze, az ütem után az ütempár, sőt az ütempárnyi ritmusrögtönzés⁽¹⁾, ritmusmemória⁽¹⁾, a „ritmus-párbeszéd” alapvetése. A későbbiekre nézvést pedig közelebb kerülünk a periodizáláshoz, a 1-es ütemhez, vagy ezek analíziséhez is. Véleményem szerint az előképzőben az ideális formai minimum a 2-es ütem mértékével mért *ütempár*, ami kellően belátható, vagy aminek erejéig kérdés-felelet készíthető spontán, könnyedén, illetve ami utánzásakor, ismétléskor, memorizáláskor (stb.) jól felfogható. Érdemes megfontolni, hogy a ritmusgyakorlatok folyamán ne sokszor és ne elhúzódóan kerüljön olyan helyzetbe a tanuló, hogy nem láthatja előre, mi lesz a dolga a következő *tánál* vagy a soron következő két negyed alatt! Persze hasznos és főleg szórakoztató lehet olykor a gyors reakciókészség ilyen sziporkázó próbája, tréningje, de mindig biztosítsunk teret az *értve* cselekvés feladatainak is, amelyek viszont legalább minimális távon tervezést, „kigondolást” feltételeznek! Nem beszélve arról, hogy a folyamathoz való igazodás sikere is csak a folyamat egy érdekibb szakaszán, lehetőleg kétütemes egységén dől el, ahol már tétje van a tempótartásnak vagy az ütemből való ki nem esésnek.

Figyelmet érdemel még egy másik, módszertani szempontból komoly jelentőséggel bíró rész az előképző, alapozó pedagógiai munka anyagában, amit egyes feladataival a József – Szmrecsányi-féle tankönyv is erősen szorgalmaz (amellett, hogy széles körben is kedvelt fogás a szóban forgó)! Arra a programpontra utalok, amelynek során leválasztjuk a dalról, a szövegről (a versről, a mondókáról stb.) magát a ritmust, úgy, hogy különváltan, absztraháltan is megszólaltatjuk, előadatjuk, eltapsoltatjuk, elkopogtatjuk a tanulóval, még ha akár éneklés vagy skandálás közben is, de mindenképpen a ritmus független, pusztá létének példázatára. Nem állítom, hogy haszontalan ez a tevékenység, sőt szánnék egy-két érvet a méltatására, de világosan kell látni, hogy **nem** (vagy elsősorban nem) **a ritmusérzék fejlesztését szolgálja**. Az kétségtelen, hogy e nélkül aligha volna tisztázható a kisebbek előtt egyáltalán a ritmusnak a fogalma, de hogy eszmefuttatással nem, az száz százaléig igaz. Nagyon helyes tehát minél érzékletesebben körvonalazni külön a zenét alkotó hangok magasságának, és megint külön e hangok időbeli váltakozásának vonulatát. Az is nagyon helyénvaló továbbá, ha a zenei írás-olvasás stúdiumát úgy vezetjük elő, mint az elemiben az írás/olvasás tanítását, ami a szó hangokra bontásánál kezdődik. Egy korábbi, hasonlóan tanszaki körben közölt cikkben már érintettem a zenei és az elemi iskolai írás-olvasás tanulmányok közös vonásait, itt elég annyit felidézni, hogy íráskor a kisiskolás előbb magában fixálja a *hangzást*, majd voltaképpen lediktálja saját magának. Ha nem ismerné a hangokat a szavakról lehántva külön kiejtve is, ezt a műveletet egyáltalán nem volna képes elvégezni! Látok némi analógiát e fentebb ismertetett koncepció és a mi vizsgálatunk tárgyát képező módszertani fogás között. Sőt, mivel ezt a ténymegállapítást (vagyis az absztrakt hangemlék fontosságát) már az írásbeliség kapcsán is kiterjesztettük magára a szövegértésre, most se vitassuk el ennek a megfeleltetésnek a jogosságát!

Végül röviden említem, hogy a jól ismert, vagy jól megfigyelt dallam (szöveg) felidézése ténylegesen indítható a ritmussal, mint ahogy ugyanilyen alapon megtörténhet a zeneirodalomban is valamely ritmusképlet konkrét affektusú motívummá szilárdulása (ld. „sors-motívum”, Beethoven: V. szimfónia). Többek között ezért volna nagyon fontos a magasabb osztályos tanulóinknak diktálás utáni íráskor mindenekelőtt a ritmust feltűntetni, kis jelekkel, a kottasor fölött! (Mégis mindig megpróbálják megúszni! Azt hiszem, attól félnek, hogy lemaradnak a dallamról! Ez egy újabb komoly kérdéskör, e helyütt nemigen tisztázható.)

Távol álljon tőlem ezek után, hogy lebecsüljem a dal deklamálásával szinkronidejű, vagy a dalról őrzött emléknyom alapján utóbb reprodukált ritmus koppintását (vagy egyéb technikájú megszólaltatását)! Pusztán arra hívnám föl a figyelmet, hogy **a készségfejlesztés, vagyis a ritmusérzék területét azért nem**

érinti ez a metodika, mert a belőle származó tapasztalat híjával van mindennemű összehasonlító tanulásnak (mintha csak az élő szervezetet elhagyó szellem a saját „porhüvelyét” formázná)! **Egészen más a helyzet, ha mérőt adnak hozzá a kicsik, minek hatására a ritmus arányai nyomulnak az érdeklődés középpontjába, így ösztönözve a ritmusérzékenységet a befogadásra, s az értelmet a folyamat kontrollálására! Ez már tanulás!**

Vannak persze technikai tényezők is. Fentebb már volt szó arról, hogy a járás stabil mérőmozgást biztosít. Igen ám, de tapsolni közben a ritmust nehéz, viszont kopogni sem életszerű (bár lábon, vállon, karon azért nem is lehetetlen, csak hát csöppet sem vonzó). Nagyon jónak látnám viszont a ritmus „szöveges” előadását, akár *ti*, ill. *tá* segédzavakkal, akár bármilyen rögtönzött ritmikus szótagokkal, *pam*, *tara*, *tatam* stb. formulák kiterjedt skálájáról (Zsóka tanítványom erre rendszeresítette – nagyon találóan – az „elpammogni” igét). A nevezett *pammogás* egyéb szempontból is kíváncsú: A tapsolással, kopogással előadott ritmus hangjainak értékéről az a körülmény dönt, hogy mikor, mennyi idő múltán követi az utána jövő. Vagyis nem beszélhetünk a hang hosszáról a maga teljességében! Ha mégis koppanásnyi hangokból zenélünk, tudomásul kell venni, hogy adott esetben például ez a ritmus itt: ♪.♪ = szinkópa. Nyilván tudomásul is vesszük, de vegyük elejét a gyerekfejben könnyen gerjedő teljes zűrzavarnak azzal, hogy biztosítunk egy lépcsőfokot a differenciált hanghossz és a jelzésszerű koppanás között, beszélt hangzókkal, tivel, tával, pammogással, ki hogyan szereti! Megjegyzem, magasabb fokon is hasznát láthatjuk még e technikának.

Hogy elébe menjek valami kitörölhetetlen félreértésnek, sietek tisztázni, hogy természetesen nem hirdetem az örök időig tartó járkálást a szolfézsórán, ezt nem indokolja semmi és nincs semmi ellenjavallat más, új „hangszerelés” esetére, a változatos „mérőzés” érdekében! Van jó pár megoldás a száj (ti-ti, pam-pam, szöveg, vers), a kéz (taps, kopogás, dobolás) és a láb (járás, dobbantás, dobogás, taktusütés ülve) alkalmazásának különböző kombinációiból (a ritmushangszerek lehetőségeiről nem is beszélve), sürgősen ezeket itt tételesen számba venni. Elég annyit mondani, hogy minél ötletesebb párosításokkal operálunk, annál több kedvet éreznek a gyerekek, a kicsik az „egyszemélyes” kétszólamúságra, beleértve az osztinátót, a szólamcserét (stb.). S minél ügyesebben osztják meg a figyelmüket egy személyben két ritmusszólam között, annál fejlettebb ritmusérzékkel mehetnek neki a következő feladatnak, fejezetrésznek! Volna azonban itt még pár apróság!

Anélkül, hogy leraknám egy új diszciplína: a *tapstan* vagy *tapsikológia*, netán *tapsiztika* alapjait, kezdeményeznék egy rövid tapsvizsgálatot. A taps tulajdonképpen arra jó, hogy járás, testmozgás közben is üthessünk ritmust. Játékokhoz jól alkalmazható. A gyerekek zöme szereti. Ámde 1) körülményes,

mert fölöslegesen köti le egyidejűleg mindkét kezet, 2) ügyetlen, mert nem tud a két kéz segíteni egymásnak, vagyis nem váltogathatók, 3) fárasztó, ha túl feszes a mozdulat és végül 4) zeneietlen, mondhatni un muzikális, újra csak a miatt, ha túl feszes a mozdulat.

Az első pont magáért beszél. A másodikkal kapcsolatban cseppnyi kritikai élel hoznám föl, hogy a már többször citált és méltatott előképzős tankönyv 29. oldalán, a 110-es „Csíp, csíp, csóka” kíséreténél (egyébként bizonyára elírás okából) azt kívánják a szerzők, hogy a gyerekek „váltott kézzel” tapsolják a ritmust. Hát bizony, kevesen képesek erre. Mindenesetre teljes komolysággal óva intenék a túl virtuóz tapsot követelő feladattól! Például semmi esetre se legyen gyorsabb, mozgékonyabb a taps a vele társított, beszélt vagy énekelt szólamnál (talán egy-egy cseles osztinátót, vagy a kifejezetten tréfás feladatok perceit leszámítva)! Lehet viszont fejleszteni a kopogás, a dobolás technikáját váltott-kezesen és két szólamra hangoltan is, amiről egy távolabbi fejezetrészen még szólni szándékozom. A feszes tapsról a görcsös igyekezet jut eszembe. Néha még olyat is látni, hogy a gyerek minden csattanásnál beleremeg az erőfeszítésbe, az arcizmok fájdalmas összerántásától kísérve. Ne hagyjuk annyiban, ha azt látjuk, hogy a szikla keménységűre kifeszített tenyerek tapsoláskor valósággal ellökik, eltaszítják egymást a csattanás „epicentrumától”! Talán a tanuló – de még az is lehet, hogy a tanár – nagyobb pontosságot remél ettől az intenzív kézmunkától, de nincs benne köszönet, mert iszonyatos energiákat emészt föl (erről árulkodik az arckifejezés is). Nem is lehet élvezetes sem játszva, sem hallgatva az ilyen módon előadott ritmus szólam, erre céloztam a negyedik ponttal. Zenéléskor elegendő energiatakarékos, kis mozdulatokat indítani, golyó-gömbölyítésre formált tenyérrel, laza csuklóval, oldottan, halkán, érzéssel, bensőséges, barátságos érintéssel.

Erősen törekedve most már az előképzőre vonatkozó rész lezárására, összegzésül kiemelném az eddigiekből a mérőmozgás, mérőütés, vagyis a metrum fontosságát az alapozó ritmusérzék-fejlesztő munkában. Sikeresen eljutottunk odáig, hogy a metrumhoz való szoktatás leghatékonyabb lehetőségei a járásszerű mozgásban (tehát akár a helyben topogásban) rejlenek, mert ez a mozgás kontrollképpen könnyűszerrel társítható egyéb, énekelt, szöveges vagy beszédszerű szólamhoz, továbbá bizonyos korlátok között még másféle cselekvéses, testmozgásos ritmussorhoz is. Később, mikor a járástempójú negyed mellől biztonsággal tud váltani a tanuló a nagyságrendileg szomszédos kisebb és nagyobb értékekre (azaz nyolcadra és félhangra), a mérőfunkció részben kiiktatható, másrészt kiváltható a kifejezés más módozatai által. A mérő és az ütem összefüggései illusztrálják a gyerekek számára a párosság *formai* lehetőségeit is, a negyedpártól az ütempáron át a periodizálásig (ez a párosodás egyébként a barokk és a klasszikus zene sajátja is, amint az jól látható nemcsak a két- és a négynegyedes, de ugyanilyen meggyőzően a három-, a hat- és a

tizenkétfelcsados ütemfajták példáján, a kétütemes motívum s főleg a periódus képződéséről már nem is beszélve). Szóba került továbbá a zenei folyamatról leválasztott absztrakt ritmus, mint a zenei írásbeliségbe való bevezetés eszköze, sokkal inkább, mint a ritmusérzék-fejlesztése. Végül néhány szóval érintettük a tapsolás célszerű technikáját.

5 Három olvasópélda: az elsőt úgy énekeld szép lassan, hangról hangra, mintha kézzelről olvasnád. A másodikat pontos ritmusban és szolmizálva, a harmadikat próbáld rögtön szöveggel:



A/ m r m i | r r m d | d r m i | r d t i |

B/ 

C/ 
 Ki - esí vagyok én, majd meg - nő-vők én, esz-ten-dő-re, vagy ket-tő-re nagy lány lő-szek én.

12

Dobszay László: A hangok világa 1. Szolfézsönyv (EMB)

Az előképzővel nagyjából lezárul az az időszak, amelyben speciálisan ritmikai koncepciót lehet érvényesíteni az előrehaladásban. Nem valamiféle rendszerszintű zavar miatt, hanem egyszerűen csak annak az iramnak a következtében, amit az elméleti és a hangszeres tanulmányi szempontok kényes egyensúlya követel, nem hagyva más lehetőséget, mint járulékosan, menet közben sorra venni a ritmusproblémákat. Dobszay *A hangok világa* sorozatából az első három évre szóló anyagra ezen felül roppant súllyal (talán túlsúllyal is) nehezedik még a népzene tárgyköre, de ennek elsőbbségét is el lehet fogadni egy át fogó, klasszikus-zenei ritmusprogrammal szemben. Bárhogy okoskodunk is, végül úgyis mindig a rátermett, módszeres pedagógus egyengeti el ezeket az aránytalanságokat! Nézzük hát részleteiben:

Ha a szolfézs tantárgynak semmi egyéb programja, rendeltetése nem volna, mint tökélyre vinni a ritmusoktatást, bizonyára a páros ütemmel való kezdés után, a hármas és a váltakozó ütemeken keresztül evickélve meg sem állna a

különböző aszimmetriáig, mint a „táplálkozási lánc” csúcsáig. Ebből a szemszögből nézve üdvös volna például, ha előre venné a triolát, s csak aztán vezetné be a hármas ütemek anyagrészét, ugyanis az adott ritmikai egység három felé osztása épp olyan jelentőségű minta a háromszoros értékek kiszámolásához, kiadagolásához, mint volt a negyed továbbosztása nyolcadokra a páralkotás gyakorlatában (ráadásul lehetőség nyílna hármas csoportok alkalmazására már páros ütem viszonyai között is). Más kérdés, hogy – függetlenül az ütemfajtától – magában véve az *egyes ritmusok* problematikája mennyire túrné ezt a haladási sorrendet. A triola konkrét példájánál még, a magam részéről – de ezt szigorúan csak a saját nevemben jelentem ki – nem riadnék vissza ilyesféle pedagógiai vakmerőségtől, mert nem tartok a triola *disszonanciájától*. Az egyes ritmus disszonanciájáról ugyanis (megint csak az én szerény véleményem szerint) akkor beszélhetünk, ha vagy elbillen a mérőpont, a súlyhely mellől (ilyenek a pontozott ritmusok és ilyen a szinkópa), vagy „féllábon” biceg, mint mondjuk a voltaritmus, vagy esetleg súlytalan helyű indításból felejtődik lógva, lebegve, valami átkötés vagy szünet miatt, ahelyett, hogy megtámasztaná magát a szomszédos súlyhelyen⁶. Innen nézve a triola inkább harmonikusnak látszik, eltekintve attól az egy körülménytől, hogy a harmadolás finomabb és ezért sérülékenyebb felosztás a felezésnél.

Miután azt már egyszer elfogadtuk, hogy a szolfézs tantervet, tanmenetet a zeneiskolai élhető élet írja, minden kritikai él nélkül állapítom meg, hogy a Dobszay-féle *A hangok világa* az elvi, „eszményi” ritmuskonceptcióval szembemegy. Ez nem baj, viszont fontos tudni róla! Az első kötet teljes egészében, a második és a harmadik jelentős (bár némileg csökkenő) részben népzenei anyagú, annak sok jó és kevésbé jó konzekvenciájával. A ritmusra nézve például ez azt jelenti, hogy sokkal hamarabb találkozik a tanuló a váltakozó, sőt az aszimmetrikus ütemmel, mint hogy készség szinten fogadóképes volna rá. Nem feltétlenül jelent ez számára problémát, hisz nem valami idegen, egzotikus ritmus lecsengését kell kontroll alatt tartania zsigerből, hanem magyar népdalt, amit a tanárral együtt énekel, és amit az órán tanult technikák, gyakorlatok felhasználásával, hasonlóan megannyi más feladathoz, szépen megold. Nekünk, szaktanároknak azonban nem szabad ezt a teljesítményt összetéveszteni a fejlett ritmusérzéssel, s nem szabad azt hinnünk,

⁶ Ha nem is túl elegáns, kivételesen hadd hozzak rossz példát Dobszaytól, *A hangok világa* II. 119. oldaláról, a 174-es ritmusgyakorlatból, a *C* és a *D* jelű feladat 3.-4. üteméből! Olyan ritmusgyakorlatot láthatunk, amelyben rövid koppanás után képtelenül hosszú időt kivárva, a hangsúlyhelyet elbitorló szünet után kell új hangot indítani. (NB! A kicsik valószínűleg a sforzandót sem ismerik, és nem is kell!) A III. kötet 27. oldalán látható 33/B jelű ritmusgyakorlat azon az elgondoláson alapul, hogy a tanulók illesszék össze maguktól a ritmuskíséretet egy meghatározott népdallal, amit máshol kell föllapozni. Ez rendben volna, csak hogy a népdal váltakozóütemű, a ritmuskíséret pedig sem segíteni, sem nehezíteni, sem magyarázni nem tudja a gyakorlatot, mert az ütemváltások pillanatára mindig épp szünet esik! Ez a nem túl szerencsés eljárás mellesleg már csak azért is igazán kár, mert különben a kíséző anyag (mindig csak két nyolcad koppan, de a legváltakozatosabb helyeken), Sztravinszkij tollára való szép szólam.

hogyan az anyagrész ezzel az eredménnyel lezárható a gyerek tanulmányaiban, mert ott a kortárs és a XX. századi zene, a világzene, a jazz, a legkülönbébb népzene, a reneszánsz, valamint a magyar népi tánczene temérdek izgalmas ritmusa, metrikája, amihez jó volna megadni a kulcsot -- hadd élvezzék! -- apránként, módszeresen, hosszú éveken át tartó készségfejlesztő zenepedagógiai munkával. (Milyen kár, hogy a tanulóink zöme mindjárt az alapvizsga letétele után szakít a szolfézssal!) De továbbmegyek, nekünk, szaktanároknak azt sem szabad képzelnünk, hogy a váltakozó ütem korai példáin hathatós alapozó vagy készségfejlesztő munkát végeztünk! Bizonyosan nem, hacsak az *ügyességi* gyakorlatot nem tekintjük akként (amit másrésztől viszont oktalanság volna lebecsülni!), mert épp a disszonanciát, aszimmetriát vagy akár poliritmiát is jól dekódoló **ritmusérzék előfeltétele** volna a **stabil ütemérzet**, más szóval a **metrikus állandóság mély bevésése!**

Tovább lépve a gyakorlati és az elméleti oktatás összehangolásának problematikáján, egy messzemenőig pozitív észrevétellel tenném jóvá a Dobszayt bíráló 6. sz. jegyzet kötekedő hangütését: Dobszay nagyon célravezető és hasznos kapcsolatot talál a népzene, a *régi zene* és a klasszikus-zenei hármás-ütem között, s ez annál is inkább fontos, mivel a szolfézssal párhuzamos hangszerezés oktatás korán beterjeszti rá az igényt, a sok menüett és más hasonló táncművek apróján.

Az egyes ritmusfajta (ritmusképlet) tanításakor megítélésem szerint sajnos már inkább nyűg, mint áldás a népzenei példatár! Kevés szó esik például arról, hogy a magyar ritmikában (versben, mondókában, népdalban, táncban) honos ritmusok, séma szerinti méretben, a miénkhez hasonló súlyelosztásban és értelmezésben, talán egyedül a nyújtottat kivéve, ritkán fordulnak elő az európai klasszikus műzenében. Ha kéznél van és fellapozzuk példának okáért, csak úgy ötletszerűen a *Klasszikus kánonok*⁷ c. kiadványt, láthatjuk, hogy éles ritmus egyetlen egy fordul elő benne (Martini tollából)! Tapasztalatom szerint ez a ritmus általában kicsinyített értékben szokott szerepelni, többnyire kiadói buzgalomból, a rövid appoggiatúrák (olasz szó, a. m. zenei előke; a legrégebb és legfontosabb zenei díszítések egyike) jelölésére, áthúzott zászlócskás díszítőhang alkalmazása helyett, a „jobb érthetőség” kedvéért (pedagógiai megfontolásból). Továbbá gyakorta szerepel hármás-ütemben, a voltaritmus fordítottjaként: *piédi*, azaz rövid-hosszú transzformációban (természetesen pontozás nélkül), sőt ugyanígy bármilyen ütemben, triolás kapocs alatt. Nyugodtan felfoghatjuk a mi ú. n. *magyar ritmusunkat* (Arany János szóhasználatát idézve, értsd: éles ritmus) a hármásütemű piédi – egyértelműen *giusto* modorú – leszármazottjának (erre alább még visszautalnék).

⁷ Összeállította és magyarázó jegyzetekkel ellátta Molnár Antal, a második, átdolgozott kiadást sajtó alá rendezte Agócsy László, megjelent Budapesten, a Zeneműkiadónál, év nélkül.

Az éles ritmussal ellentétben szinkópát viszont szép számmal, vagy inkább számtalan formában találunk. Igen ám, de a szinkópa nagyon régi kelléke az európai műzenének, sokszor nem is ritmikai, hanem kifejezetten

31

84. *Moderato* Ismeretlen mester (XVIII. sz.)
8 v.

85. *Allegretto* Padre G. B. MARTINI (1706–1784)
3 v.

86. *Moderato* MARTINI
6 v.

Z. 12 581

Klasszikus kánonok szöveg nélkül. Segédkönyv a szolfézstanításhoz. Összeállította és magyarázó jegyzetekkel ellátta Molnár Antal. Az átdolgozott kiadást sajtó alá rendezte Agócsy László (EMB)

kontrapunktikus célzattal, disszonáns-konzonáns lépésváltások helyén. Az is jellemző, hogy megállást készít elő, de ha nem, akkor is szinte mindig rá lehet állni róla a soron következő súlyhelyre, mérőre (ennek tárgyalása is hátra van még). Olyan esetre, mikor egy-két-három szinkópa botladozik sorozatban, oldás nélkül, mozgásban levő hangok között, csak lassú tempó viszonyai közt kell számítani, de akkor sem gyakran. Tipikus a szinkópánál, hogy az első elemre (a *ti-tá-tiből* az első *tire*) csak azért van szükség, hogy az általa kijelölt pontra a zenei folyamat kisebb-nagyobb jelentőségű záró hangjai, frázisvégei beállhassanak, s a folytatás a szinkópa középső hangjánál induljon. De itt már a szinkópa konzekvens továbbvezetése egyáltalán nem szempont, minden további nélkül átalakulhat az értékek képlete, esetleg a szinkópa-jelenség egyszerű átkötéssé sorvadhat, vagy ellenkezőleg, bekövetkezhet a hangsúlyok sorozatos szinkópás félretolása is. Nagyon sajátos továbbá az augmentált és diminuált méretek vegyes társasága (ez is a régi kontrapunktikus zeneszerzési iskolák műhelyeiből maradt ránk). Kicsinyítve a szinkópa a díszítő éles ritmus rokona, lényegében ornamens. Olyan gazdag tehát a szinkópa klasszikus-zenei felhasználása, hogy ha ezen a helyen próbálnám listába venni, csak alkalmatlanságomat bizonyítanám! A teljesség igénye nélkül, pusztán hogy meg ne feledkezzek méltánytalanul róla, pótlólag említést tennék még a sor végén az *esztam* ritmusról mint a szinkópa egy lehetséges alakváltozatáról.

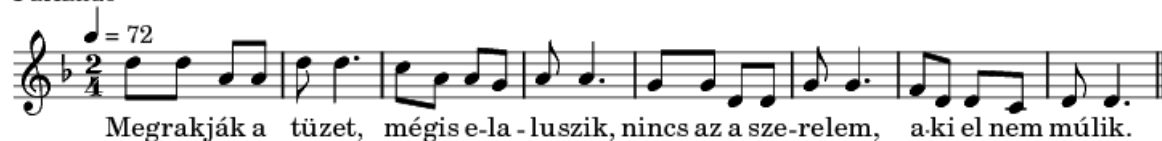
A nyújtott ritmusról hasonlókat mondhatunk, nem kezdek hát bele, de mindenki el tudja képzelni azt az esetet, amikor a nyújtott ritmus rövid hangja (a nyújtás mögött) artikulációval vagy szünettel leválik a ritmus törzséről, és elszegődik „felütésnek” a következő hang, hangsúly elé, s onnantól önálló életre kelve is képes bárhol, bármikor mozgásba lendíteni a zenét. Ez a nyújtott ritmus legklasszikusabb gesztusa, és lényegének legklasszikusabb olvasata, ezért ebben a formában nem vethető össze a magyar népzenei megfelelőjével! (Más formában attól persze még igen.)

Dobszay A hangok világa első kötetében legelőször is az éles ritmust veszi célba, a hatos vagy nyolcas szótagszámú, *parlando* deklamációjú, régi stílusú, „Megrakják a tüzet” típusú népdalok koronás sormetszetével. Itt azért több bíráló megjegyzés is elkél!

Megrakják a tüzet

Magyar népdal

Parlando



Ha már az éles ritmus – mint mondtuk – egyfajta *magyar ritmus*, reprezentációját rá kellett volna bízni arra a magyar népdalra, néptáncra, ami hiteles formában hordozza, és az nem lehet más, mint *giusto* példa! Érttem Dobszay dilemmáját: a hatos, a nyolcas szótagszámú népdalok tematikusan, didaktikusan sok szempontból előbbre valók a tizenegyesnél, ami pedig igen szép példája lehetne a szóban forgó magyar ritmusnak, de valamilyen okból mégis ezen a kevésbé alkalmas anyagon szánta elővezetni. Saját magának állít pedig csapdát, mikor szabad metrumú tájékról hoz elő metrikus tananyagnak valót, mert miközben a *korona* jelenséget igyekszik kerülni egyelőre (okkal, hisz az első év kezdetén semmi nem alapozta meg a parlando típusú kötetlen deklamációt), kényszerűen ritmizál. Hiába merevíti meg ily módon a régi dallamtípus sormetszetének ősi, természetes, szabadon lélegző mozdulatát az ereszkedés „rituális” lépcsőfokain, semmit nem halad magának a ritmusnak a tanításával, hiszen az az adekvát *giusto* környezetben továbbra is megoldatlan, kellemetlen és nehéz! (Tudnivaló, hogy az éles ritmus sokkal nehezebb a nyújtottnál, mert még mielőtt a mértékegységhez hozzáigazíthatnánk, már cselekedni kell, mégpedig azon az áron, hogy a disszonanciát oldó ponttól: a következő súlytól *hátrább* lépünk, nem előrébb! Lehet persze a mértékegység felváltásával operálni, pedagógiailag azonban szerintem ez helytelen, és gyors tempóban újabb problémát vet fel – de most már igencsak előre szaladtam!)

Nem különösebben szerencsés Dobszay tankönyvében a szinkópával való első találkozás sem. Az első kötet 71. és 79. oldalán közli az idevágó dalokat ([Virágos kenderem](#), *Szeretnék, szeretnék...*). Ezekben a dalokban mindvégig feloldatlan marad a szinkópa disszonanciája, mert mindig mozgásba torkollik. Levegőt venni sincs hol! Azt már láttuk, hogy a klasszikus zenében egészen más formában jelenik meg ez a ritmus, ezért gondolom, hogy egy darabig még, legalább az első klasszikus szemelvényig, ráért volna előhozni!

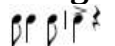
A nyújtott ritmus előfordulásai jól használhatók, más kérdés, hogy messze van még az idő, amikor a nevezett ritmus klasszikus jellege is felszínre kerül. Ugyanakkor a világért sem szeretném a támadás, a „vádaskodás”, vagy a népdallal szembeni „hadviselés” látszatát kelteni, ennél ugyanis semmi sem áll távolabb tőlem. Annál inkább szeretném viszont a tanár személyes kreativitásának fontosságát aláhúzni, nem feledve, hogy nélküle nincs, nem létezik, nem lehetséges jó tankönyv!

Arra kell végre választ adni, hogy milyen eszközök közül válogathat a tanár, nemcsak a három néven nevezett ritmusdisszonancia (éles, szinkópa, nyújtott) hatékony tanítására törekedve, hanem egyáltalán, a ritmusérzék „problémakövető” fejlesztése, a ritmikai feladatok helyes közelítése, illetve a

tanulókkal közösen végzett sikeres gyakorlás céljából. De egyelőre azért maradjunk még egy kicsit a disszonanciáknál! Több korábbi utalásra rímelve állíthatjuk, hogy a ritmusdisszonancia éppúgy oldást kíván, mint a polifonikus (kontrapunktikus) vagy az akkordikus (homofon) megfelelői. Ezek melleleg nem ritkán kölcsönhatásban is működnek. Szemléletes példa rá a szinkópa, mivel ennek mind ritmikai, mind pedig kontrapunktikus vonatkozásban a hangsúlyok vagy mérőpontok statikájában való **zavarkeltés** a hatásmechanizmusa. A régi kontrapunktikus többszólamúságban a szinkópa beengedi a disszonáns (szekund vagy szeptim) hangzást az ütem hangsúlyos – rendes körülmények között a konszonancia számára fönntartott – részére/részeire, míg az oldást (vagyis a konszonánsnak számító tercet, szeptet) addig/azokig a hangsúlytalan pont(ok)ig csúsztatja, ahol pedig megtűrt disszonanciák haladhatnak át észrevétlen (ez volna az ú. n. *átmenő jelleg*). Ennek a folyamatnak a végén azonban történik valami, ami rávilágít a szinkópa **magában való lényegére**, mégpedig, hogy egy **zárlati, hangsúlyos ütemrészen** minden addigit felülmúló, **tökéletes** (tiszaoktávból vagy -prímből álló) **konszonancia** állítja meg, ellentmondást nem tűrően:



Ez az előzmények fölébe kerekedő utolsó mozzanat azt igazolja számunkra, hogy igen, már az induláskor is jól éreztük: nem állnak a rendes helyükön ezek a hangzatok! Csak induláskor még bármit elfogad a megfigyelő, hisz lehet a zenében felütés, cezúra, csonka ütem, ütem- vagy tempóváltás és még ki tudja, mi minden, ami időlegesen összezavarhatja az észlelést vagy a folyamatkövetést. Ennek megfelelően, **ha az utolsó hangsúly** valamilyen okból, teszem azt, **elmarad**, könnyen lehet, hogy egész egyszerűen **beletörődünk a felcserélt ütemrészek nyomán fellépő hiátusba, s a konszonanciánál, mint hangsúlynál vesszük fel a fonalat!** Mikor azonban a zenei folyamat, a szinkópa abszolút hangsúlyba, illetve „abszolút” (értsd: tökéletes) konszonanciába fut bele, kérdéseessé válik visszamenőleg, hogy **egyáltalán konszonancia volt-e**, amit korábban hallottunk. Melleleg a jóval későbbi, klasszikus zenei Domináns—Tonika típusú zárlat épp ezt a feszültséget fejleszti tovább, tudniillik a domináns önmagában véve legalább olyan konszonáns akkord, mint a tonika, feszültség inkább a kettejük viszonyában, a vezetőhang és az alaphang kapcsolódásában (összetett zárlat esetén ráadásul a S, a D és a T hármasában) rejlik. Visszatekintve tehát arról győződünk meg, hogy ha alakilag ki is merítette a konszonancia fogalmát a szept- vagy tercmenet, ezzel az örökös csúszkálással, „bemozdulással” végső soron a **harmóniai** vagy **tonális disszonancia érzetét keltette.**

A szinkópa⁸ ritmikai lezajlása nagyon hasonló: **egészen addig, amíg bele nem fut egy akadályként odatámasztott pontba, egy értelmes súlyhelybe, amelynél megtorpan, nincs stabilitás-, azaz konszonanciaérzet.** Hogy miért? A hierarchikus rend zavara miatt. Azért, mert az áthaladó mozgást biztosító részeken/réseken *torlaszt* képez(nek) a szinkópa álló hangja(i). Mi ennek a pedagógia konzekvenciája? Nagyon egyszerű: ha a szinkópa értelmét csakugyan egy utólagosan lehatároló, súlyos pozíciójú hang tisztázza, **gondoskodjunk e hangról a ritmus végén az előzetes, bevezető gyakorlatoknál:**  Véleményem szerint a nyújtott ritmusnál is így érdemes eljárni. (Ennek precízebb kiegészítésére alább még sor kerül.)

Feltétlenül fontos, hogy a nyújtott a tanmenetben előzze meg az élest! Fentebb már szóba került, hogy az éles ritmus disszonanciája kényesebb, mint a nyújtotté, mert a disszonáns impulzus vaktában, mérés nélkül kel útra, s mire megtámaszkodhatna egy soron következő súlyos ütemrészen, már tulajdonképpen magától elhal. (Jogosan kérdezheti ezek után bárki, hogy mi legyen a „Megrakják a tüzet” típusú éles ritmussal, mely mindjárt az első szeptemberben napirendre kerül, s marad is jó darabig. Azt mondanám, hogy semmi. Ritmikus képlet helyett fogjuk fel egyszerű koronának! Szépen, mérés nélkül álljunk meg rajta, éljünk a *parlando* deklamáció szabadságával, és egyelőre egy szót se ejtsünk éles ritmusról! Aztán majd apránként, a maga idejében vezessük elő új anyagrészként, aktuálisan új és új formában, melyeket a folytatásban még listába veszünk!)

Az éles ritmus oldásánál szóba hoznám még a daktilus és az anapesztus karakterológiáját. A verstanból kölcsönzött ritmusnevek az egy hosszú és két (1:2 arányú) rövid hang változatait takarják. A hosszú után a két rövid volna a daktilus (a szó megfejtését sehol nem találom), a fordítottja pedig az anapesztus (*hátra- vagy visszaütés*)⁹. Arról a jelentőségről, amivel a nagyságrendek illeszkedéséhez járulnak ezek a ritmusok, részben volt is szó már, de amúgy is el tudja képzelni mindenki. Nyilván az sem új senki számára, hogy a nyújtott és az éles ritmus *konszonáns felbontását*, megoldását (ha úgy tetszik, előképét), egyúttal, értelemszerűen a pedagógiai szerencsés *előkészítés* eszközét valósítják meg. De én még ennél is tovább mennék, és rangsorolnék a daktilus-anapesztus pároson *belül* is, mégpedig a daktilusnak ítélve sorrendben az elsőbbséget, főleg abban a szakban, amikor már a nyolcad és tizenhatod értékű *diminúció* is terítékre kerül. A magyarázatot az éles ritmus tárgyalása már bizonyos határig megadta: míg a daktilus, súlytalan mozgásával, a következő súly felé navigál, kvázi *erős* leállású (v. ö. a 25. jegyzettel), az anapesztus ott

⁸ Szinkópa a. m. *kiesés, kihagyás* (például az orvosi nyelvben eszméletvesztés). Dodonai jellegű problémám van az értelmezés körül, nehezen mondanám meg ugyanis, hogy pontosan mi esik ki, és honnan.

⁹ Megtekinthető a www.etymonline.com c. oldalon.

mozog, ahol támaszkodhatna, de ahol áll, ott éppen nem támasztja semmi, vagyis *gyenge* állású (a verstani *szökő* fajtához hasonló) ritmus. Dobszay zenei szemelvényein már láthattuk, hogy az élő zene nem szereti a pedagógiai módszeresség óvatos lépéseit, például a régi (magyar és egyéb) táncok gyakorta mindjárt anapestussal indulnak¹⁰. De természetesen ez nem akadályozza meg a tanárt abban, hogy előbb a daktiluson tanítsa meg az értékek *szaporítását* (szintén verstani műszó, igazából a szótagok szaporítására vonatkozik, de a szótaghely ugyanilyen zenei értelmű felaprózásával), s csak aztán távolítsa el a „támfalakat”, a súlyos helyre illesztett támasztó hangokat a mozgó hangok környezetéből!

A mazurka és a siciliano talán áttételesebben, de ugyanide tartozik, legalábbis abból ítélve, hogy mennyire nehéz valami súlyhoz rögzíteni vagy megállítani bármelyiküket. Első ránézésre persze a mazurka könnyűnek tűnik, hisz nem kell hozzá több mint a már ismert ti-ti-tá ritmushoz plusz még egy tá. Azonban óva intenék annak az erőfölénynek a lebecsülésétől, amire a két hosszú hang tesz szert két rövidkével szemben, ugyanis ennek eredményeképpen a hangsúly rangját hajlamosak vagyunk az első tának odaítélni, szemben az ütemet indító nyolcadpárral, ami viszont ebben a megvilágításban felütésnek tűnik. Nem beszélve arról, hogy ha esetleg a „ti-ti” pontozódik (ami nagyon is jellemző és várható élőzenei példában, vagy szövegben¹¹), elkerülhetetlen a szomszédos tá mint hangsúly támasztát igénybe venni. Épp ezért nem árt, még mielőtt például a Sárga csikó... /[Sárga csikó \(gyerekdal, rajzfilm gyerekeknek\) - YouTube](#)/ következne (még ha a konkrét példa, kényelmes tempóját tekintve, nem is okoz komoly nehézséget), megismertetni a tanulókkal a valóban felütéses háromnegyedet, amit következő lépésként előbb elegyíthetnénk a ritmusgyakorlatokban a mazurkával (♩ ♪ ♪ ♪), végül összehasonlítónan szembehelyezhetnénk a mazurka mozgó részével, a percepciónak is megadva ezzel a viszonyítási alapot!

Külön figyelmet érdemel a *siciliano* ritmus:  . Azt gondolnánk, hogy ez egy díszített volta ritmus, s elég a díszítménnyel megbirkózni a biztonságos továbbhaladás érdekében. Való igaz, hogy ebben az új elrendeződésben újra meg is kell majd tanítani a ritmust (itt kissé átlépve a ritmuselmélet területére, pusztán azért, mert fentebb épp a mazurkáról volt szó, megemlíteném, hogy



¹⁰ Ezzel kapcsolatban felhívnám a figyelmet Petőfi versének, a *Falu végén kurta kocsmának* az első versszakára, ami – feltehetőleg akaratlanul – **mazurka** ritmusú, amellet, hogy rendesen hangsúlyos verselésű is, ahogy arról a mű egészében is meggyőződhetünk. A *kurta kocsm*a szövegrész pontozottan illeszkedik a mazurkába: ♪ ♪ ♪. ♪ ♪ ♪: Falu végén; Oda rúg ki; A Szamosra; Meg is látná; Magát benne; Ha az éj nem; Közeledne.

ezek ketten polimetrikusan vagy hemiolisztikusan ütköznek egymással, amennyiben a mazurka „lebontható” nyolcadpáronként, míg a siciliano csak osztatlan hármas egységekben mozdítható). Az a tétovaság azonban, ami mozgásban tartja a ritmust az első biztonságot jelentő hangsúlyig; , mégis inkább az élesre emlékeztet. Az biztos, hogy nagyon jól kell már ismernie a tanulónak a tagolatlan hármas ütemet, mire a sicilianoval próbálkozna, s meg kell vallani, hogy e téren Dobszay éppenséggel hagy tennivalót a szolféztanárnak, miután minden előkészítés nélkül, a Hangok világa III. 155. oldalán, 253-as szám alatt közölt feladatba egyszer csak beemeli a siciliano-t.

Váljunk meg most már a disszonanciáktól, és nézzünk szembe egy messzemenőig ésszerű kérdéssel: Szabad-e ekkora ügyet keríteni néhány rövidke ritmusképletből, mikor a számolás hagyományos eszközével, minimális szellemi ráfordítás árán, rövid úton lerázható ezeknek a gondja? Az a tapasztalatom, hogy a szolfézs-szakos tanároktól ez az attitűd szerencsére többnyire idegen (hangszeres kollégák már inkább elcsábulnak ilyes kényelem vonzásának, de lelkük rajta, hisz ők hivatalból másra koncentrálnak)! Elismeréssel kell említenünk, hogy a magyar szolfézsoktatás, minden döccenő és népszerűségi probléma ellenére, alapjaiban és elkötelezetten **készségfejlesztő** irányultságú, s ezt nem lehet elég nagyra értékelni! Ennek szellemében tehát minden ritmusfeladatban valami távlatosabb fejlődési folyamat egy-egy integrált lépését igyekszik sikerre vinni, pontosan úgy, mint ahogy a dallamok, a hangzatok vagy más egyéb részterületek esetében jár el. Lehet persze számolni, nyilván nem tilos és nem is az ördögtől való, de két dolgot nagyon világosan kell látni: Az egyik, hogy a számolás útján összetákolt ritmus nem áll össze képzeletünkben egybefüggő értelmes egységgé, tartalommal, mint a nyelvben a szó, hanem csak tűri a kiválasztott legkisebb egység kattanásait méretre szabott eresztékeiben, s merev, gépi pontosságával kész hűvösen elhárítani a ritmusérzék spontán jelzéseit. Másrészt a számolás igazi ereje inkább az *egész folyamat*, valamiféle *ritmussor* irányításában rejlik, az adott elemek tetszés szerinti és zavartalan illeszkedését elősegítendő. Ilyen módszertani célzattal nagyon is helyes feladat például, ha meghatározott ütemben való, meghatározott ideig tartó számolás, esetleg ütemezés során, megegyezés szerint, egy helyen, egy pillanatban el kell helyezni egy konkrét ritmust. Mondom, ez jó gyakorlat. Az sem rossz, ha a már használt, ismert ritmusfajtára *ellenőrző* jellegű számolást vagy ahhoz hasonlót vezetünk be (mint ahogy szótagolni is akkor van értelme, amikor már ismerjük, értjük a szót, amit ízekre szedünk). Lényegében ilyen a segéd-ritmusszótagok alkalmazása, mint pl. *tá* és *ti*. Nyilvánvaló, hogy ezek a segéd szótagok, a szótaghossznál, ha úgy tetszik, az *időmértékességnél* fogva már bizonyos mértékig nyelvi visszajelzésül szolgálnak a ritmus mibenlétéről. (Itt azért, a tudálékosság bélyegét is viselve, fölvetném egy apró korrekció javaslatát. Amondó volnék, hogy a nyújtott ritmusra a *támti* nem szerencsés, tudniillik a *tám* szótag érdemben **nem hosszabb** a *tán*nál (vö. az 5. sz. jegyzettel).

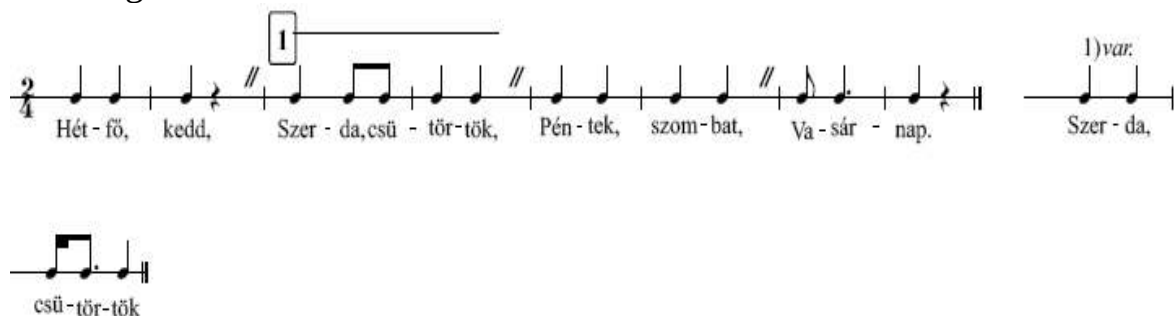
Ezzel szemben a *tájiti* nagyon hasznos, mert azon túlmenően, hogy szépen ráfeszül a ritmus hosszára, még analitikusan is kimutatja a pont vagy átkötés ritmikai tartalmát, egy kimondatlan *tire* utalva a *ji* szótagnál. Jó ugyanakkor kicsinyítéskor a *timmri*, mert a *tim(m)* valóban hosszabb a *tinél*.)

Ezzel a nyelviséggel fontos ponthoz érkeztünk, mind képletes, mind konkrét értelemben. Képletes közelítésből a cél egyrészt lehetőség szerint már kész ritmikai/zenei „szavak” bevezetése volna a ritmikai/zenei „szókinsbe”, másrészt, ami ennél is több, olyan generatív „nyelvkészség” kimunkálása, melynek köszönhetően a „beszélő” (a tanuló) szabadon, önállóan, belső vezérléssel fűzi, formálja, építi a „beszédfolyamot”, a ritmussort – ez volna végtére is a **ritmusérzék**! Ami már a nyelv konkrét szerepét illeti, azt kell mondanom, hogy a választékos módszertan leggazdagabb kincsestárát tisztelhetjük benne.

Nyomban el kell oszlatnom az esetleges aggályokat a tekintetben, hogy a prozódia vagy a verstan mesterfogásait, munkamódszereit laikusként a zeneoktatás zárt, autonóm műhelyébe erőltetném. Bár valóban laikus vagyok, tudnunk kell, hogy mi ehhez a tárgyhoz a beszédritmus zenei oldaláról nagyon is hozzászólhatunk! Nem terhelném ezzel a hangszeres oktatást! Hanem a szolfézs már egészen más! A szolfézsban az alapoktól kezdve jelen van a nyelvi kitekintés, különösen magyar nyelvi viszonyok között! Gondoljuk például arra, hogy a hangsúlyos verselésű magyar mondóka, rímus, gyermekdal már az óvodai játékokban is méltán elfoglalja központi helyét, és már ott is főként a nyelv és a ritmus kapcsolatában fejti ki fejlesztő hatását (most nem tekintve mindazt, amivel a gyermek nyelvi és társadalmi műveltségéhez, valamint tárgyi ismereteihez járul hozzá, de természetesen az sem elhanyagolandó)! Aztán mérlegeljük azt is, milyen jelentékeny mennyiségű anyag az, amit a népzeneből vezetünk át a tantervbe, alkalmazkodó ritmusostul, prozodiástul, mindenestül! És ne feledkezzünk el arról sem, hogy szöveges énekléskor hányszor kell kijavítani a hangsúlyozást, a tagolást vagy akár az intonációt a szövegre való tekintettel! Hányszor kerülünk olyan választás elé, hogy vajon jobb prozodiájú szövegfordításról gondoskodjunk-e, vagy inkább az eredeti dalszöveget alkalmazzuk eredeti nyelven! Az effajta kétely mögött értelmezési, tagolási, hangsúlyozási, ritmizálási probléma rejtőzik, ez jogosít fel bennünket a nyelvi-prozódiai megfontolások érvényesítésére a szolfézs tantárgyon belül!

A gyakorlati alkalmazás számos fokozatban képzelendő. Mindenek előtt az előképzőben már lehet próbálkozni adott szöveg önálló, ritmikus deklamálásával. Az alábbiakban egy szövegpéldát veszek át a saját, régi

szakdolgozatomból¹².



Ezt a ritmizált szöveget annak illusztrálására kreáltam, hogy **a metrikus beszéd nem követel feltétlenül versismeretet**. Talán nem minden szöveg bír efféle zabolát, de érdemes próbálkozni apróbb egységekkel, nevekkal, köszönéssel, köszöntéssel stb. Számítsunk rá, hogy eleinte ügyetlen, gyenge megoldások születnek, mint ahogy az adott név stb. sem lehet egyformán hálás! Mégis szinte rögtön törekvés mutatkozik arra, hogy a deklamáció metrumot kövessen, vagyis *giusto* kivitelű legyen. Nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy **itt még a metrum az állandó, a szótaghossz, a belső elrendeződés változhat** (l. a variánst a hét napjainál), s ez tökéletes összhangban áll mindazzal, amit az előképző-módszertan kapcsán tárgyaltunk.

Van itt egy zavaró állítás, ami magyarázatra szorul. A többször citált 5. jegyzetben, amely a szótaghossz ritmikai viszonyait illeti, az áll, hogy a magyar nyelvben verstani szempontból kétféle hosszúság létezik, 1:2 arányban. Ezzel ellentétben két mondattal feljebb állandónak nyilvánítottam a metrumot, miközben a szótag hosszáról vagy annak belső elrendeződéséről megengedően nyilatkoztam, hivatkozással mindemellett egy olyan példára, melyben pontozott és pontozatlan negyeden, továbbá pontozott nyolcad értékben egyaránt előfordul hosszú szótag.

Az az 1:2 arányú ritmikus kapcsolat rövid- és hosszúszótag között, amit a verstan tételez, az élő nyelvben csakugyan létezik, pl. , azonban a beszéd *tempója* egyazon beszélő egyazon megszólalása közben is változhat. Például ha a frázis vagy az egy nyomaték (stb.) alá tartozó szakasz túllépi a befogadás „normáit” (mint ahogy túllépheti magának a beszélőnek a levegőtartalékát, de még a szellemi „készletezési” erőnlétét is, vagyis, hogy mennyit bír egy adagban kimondásra előkészíteni fejben), muszáj gyorsítással segíteni a szöveg koherenciáját. Ilyenkor halmozhat akárhány hosszúszótagot, a tényleges időtartamban szükségképpen apró eltérések képződnek. *Belső tűztől perzselt lélekben kelt aggódás vált mindnyájunk fájó kínjának forrásává s lett nyílt harccá áldatlan küzdelmünkben*. Nos, ebben a (mellesleg képtelenül

¹² Kubínyi Zsuzsa 1998.

agyrém, és ajjaj, saját szerzeményű) mondatban, egy rövidszótag nem sok, annyi sincs. Tudjuk, hogy a mássalhangzók közé zárt magánhangzó még rövid létére is hosszúszótagot alkot (eszerint az *alkotból* a *ko*¹³ hosszú). Számítani lehet a *tűztől perzselt lélekben*, a *mindnyájunk fájó kínjának* és az *áldatlan küzdel*-szövegrész enyhe gyorsulására. A *küzdelmünkben* utolsó két szótagja (*münkben*) viszont, mondatvégi helyéből adódóan, inkább lassul. A levegő fogytával, a szakasz, mondat stb. végéhez közeledve általában lassítunk. (*Nyirkos kő; gyilkos nő; lábon lő...* – a *kő*, a *nő* és a *lő* relatíve hosszabb. Jó példa a *handabanda* ikerszó is, mert kétszer egymás után ugyanak a képletnek kellene következnie,

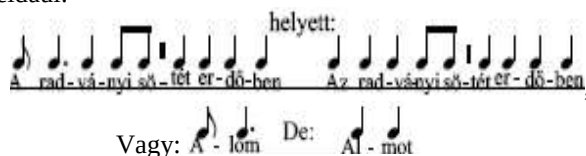
de a természetes lassulás ebbe is beleszólhat: Han-da-ban - da helyett Han - da-ban - da .)

Hangsúly előtt kissé megállunk (ez a szótaghosszt nem érinti, de a ritmust általánosságban igen!). Ragból, toldalékból származó szótagot hajlamosak vagyunk hanyagul ejteni. Életszerűnek, elképzelhetőnek tűnnek ily módon a *mindnyájunk fájó* szövegrész alábbi ritmusváltozatai:



¹³ Csak emlékeztetőül következzenek a szótaghossz verstani, prozódiai megítélésének szempontjai:

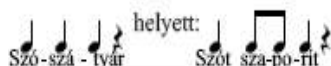
- 1.) A hosszú magánhangzó már önmagában hosszúszótagot alkot, pl. *Ó!*
- 2.) Hosszúnak számít a két oldalról zárt szótag (vagyis mikor a magánhangzót mássalhangzók fogják közre), tekintet nélkül a közbülső magánhangzó hosszára, pl. *kár, por*.
- 3.) Hosszú a végén hosszú mássalhangzóval zárt szótag, pl. *itt*.
- 4.) A rövid magánhangzós zárt szótag rövidül, ha egy következő, elől nyílt szótag felé nyílik, pl. *édes-anyám* → *éde-sanyám*. (Az alkalmazkodó ritmusú népdalszövegekben ez a nyújtott és az éles ritmus találkozásának példája.) A fordítottja, vagyis mikor nyílt szótagot hosszabbítva következne a zárt, s ezzel cserélődne a szótaghossz (pl.: *ma mondanak ítéletet* → *mam-ondanak...*) elég képtelennek tűnik, de lassú tempójú énekléskor előfordul, hogy mássalhangzó-torlódás válik szét ily módon, pl.: *Ha Stefike úgy akarja* → *has-tefike...*
- 5.) Ha egy elején nyílt, végén zárt rövid szótag után mássalhangzóval induló szótag következik, az előbbi rövid szótag ritmusos énekléskor, mint amilyen az alkalmazkodó ritmusú népdal előadásmódja, valószínűen hosszúnak megfelelő helyet foglal el, például:



- 6.) A sorvégi (mondatvégi) szótagszám-ritkulás vagy szünet helyén a hosszú szótagidő megduplázódik (vagyis a zenei értelemben vett ütemidő kitöltődik), pl.: *Mi van ma?* | *Pi - ros pün - kösd nap-ja.*

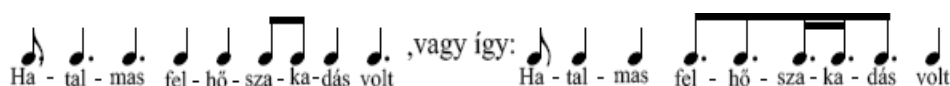
A zenei ütem ilyen értelmű kitöltése jambikus verselésnél kvázi hármass-, daktilus típusú verslábnál páros-ütemű. Ez vezet oda, hogy a magyar időmértékes és hangsúlyos vers között prozódiai szempontból nem érzékelünk éles választóvonalat, hisz így is, úgy is valamiképpen ütemekbe rendeződik.

- 7.) Aprózáskor (*szaporításkor*) a fentiek szellemében, **ütemen belül** lehet elhelyezni számfölötti szótagot, pl.





Meg lehet vizsgálni a „felhőszakadás” ritmus sorsát is, kötetlen beszédű mondatba ágyazva, például: *Hatalmas felhőszakadás volt*. Érdekes, hogy a felhőszakadás sértetlenül őrzi gyönyörű ritmikusságát, de valahogy gyorsabb a mondat többi részénél, körülbelül így:



Nem tisztem a beszéd tempóingadozásait nyelvészeti szempontból megítélni, elég is annyit tekintetbe venni, hogy minden bizonnyal szoros összefüggésben állnak a jelentéses, valamint az érzelmi, indulati tényezőkkel. Ilyen értelemben a beszéd kvázi *rubato*. Emellett a különböző hosszúságú szótagok váltakozása sem írható le a *giusto* zenei/ritmikai kritériumaival, mert sem a tartalom, sem az indulati lendület nincs elegendő ráhatással ezek belső összefüggéseire. Erre vonatkozóan szeretnék idézni a dolgozatom publikált fejezetéből¹⁴: „Szabédi László könyvében (A magyar ritmus formái¹⁵) természetes ritmusról és műritmusról beszél. Az előbbit a természet valamilyen törvényéből származtatja, utóbbit az emberi utánzásból. Természetesnek mondja a beszéd ritmusát, műritmusnak a versét. (...) Ritmustagokról (ütem) beszél, melyeken belül az egyes elemek szembenállása, ellentétessége (például a víz hullám csúcsa és völgye) alkotja a ritmust, s a tagok ismétlődése (hangsúly, metrum) a ritmussort. A tagok és elemeik (tehát metrum és ritmus) viszonyáról a következőket mondja: «... a természetes ritmus esetében a tagok megismétlődését *ugyanaz a törvényszerűség* biztosítja, ami a tagok belső szerkezetét is kiképezte; a tagok belső ritmusa rokon a tagok alkotta sor ritmusával. Továbbá: a sor ritmusa *folytonos*, benne a tagvégződés egyben tagkezdetet jelent, a tagok éppen olyan szorosan és szervesen kapcsolódnak egymáshoz, mint a tag részei a tagban». Tehát a természetes ritmus *egytörvényű* saját metrumával. (...) Szabédi továbbá elmondja, hogy a természetes ritmussor addig tart, míg egy más értelmű természeti törvény meg nem változtatja, s habár a ritmus változása éppúgy törvényszerű, mint előbbi formája volt, a ritmusban a megfigyelő zavart érzékel. Minél több törvény hat s minél sűrűbben, annál nagyobb a megfigyelő zavara. Ezzel magyarázza a szerző, hogy a műritmus (vers) inkább hajlik a szabálykövetésre, mint a természetes ritmus (beszéd)...”

Mindezzel csupán azt szeretném aláhúzni, hogy míg a beszéd a tempó tekintetében *rubato*, a szótaghosszúság alakulásában *szabálytalanul váltakozó* (helyesebben *változó*) *ütemű* is. Mégse gondoljuk, hogy a beszédben nem

¹⁴ Kubinyi Zsuzsa 1999.

¹⁵ Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Bukarest é. n.

érvényesül semmiféle ritmikai rendező elv! Most ismét citálnék a dolgozatomban egy másik fejezetéből¹⁶, ismét Szabédira hivatkozva: „Bebizonyítja, hogy a természetes beszéd hangsúlyai (rubato beszéd mód) bár önmagukban metrumot nem alkotnak, mégis már önmagukban véve is alapot adnak e rubato modor giustósodására. De továbbmegy: a giustósodás az írásbeliség előtti közösségi lét szellemi szükséglete. A metrumtalan szövegnek oly rendezett, összefoglalt mása, tartalmi kivonata, melyet a szájhagyomány átadni – és következőleg – megőrizni törekszik. Más szóval a szájhagyomány mintát termet és mintát követ. Ennek tapasztalatából újat teremtet és újat követ; tömörebbet, megfoghatóbbat, stabilabbat. Teremtő és követő egy ugyanazon közeg (cirkuláris reakció). (...) Az ember tehát a beszéd giustósítására törekszik, s a nyelv pedig ezt lehetővé teszi számára, spontán hangsúlyainak természetes rendszerével; nem szólva arról, hogy e rendszert is és a nyelvet is az ember alkotta a maga céljaira.

Melyek ezek a mindenható hangsúlyok? A legfontosabbak persze a tartalmi, szintaktikai hangsúlyok, s innen érthető meg, hogy Szabédi lehetetlennek mondja a jelentés nélküli verset (...). A szintaktikai hangsúlyok két fajtájáról beszél: a szólamhangsúlyról és az értékhangsúlyról. Az előbbi a mondat egy összefüggő, értelmes részének hangsúlya, az utóbbi az ún. egynyomatékú mondat egyetlen, minden más tag fölé rendelt mondathangsúlya. Ez utóbbi mondatfajtát tartja a vers eredetének, a többiből a közmondást és más hasonlóan tömör nyelvi megnyilvánulást származtatja, melyekben a giustósodás a *gondolatrítmuson*¹⁷ mutatható ki: «Ki mint veti ágyát, úgy alussza álmát».

A másik csoportot az ún. dinamikus hangsúlyok alkotják, ezek ritmikai, ill. zenei természetűek. Ritmikai akkor, ha gyenge nyomatékban jelentkeznek, zenei akkor, ha dallamcsúcsot képeznek. Ezek a súlyok szorosan nem kapcsolódnak a jelentéstartalomhoz, de annál inkább annak interpretálásához. S ezzel összefüggésben ezek elhelyezkedése nem függ a gondolatrítmustól, de függ a mondat mindenkor súly-illetmantól. Szabédi szépen érvelve fejti ki (s ezt itt – terjedelmi okokból – nem adhatom vissza, inkább csak megpróbálom elfogadtatni), miként válik szükségsszerűvé, hogy egy ritmikailag hangsúlyos szótag után ritmikailag hangsúlytalan következze. A sematikus rend az arsis és a thesis¹⁸ szabályos váltakozásának rendje. A rubato módján folyó beszéd léket

¹⁶ I.m. 32—34. oldal.

¹⁷ *Gondolatrítmus* címszó alatt szócikk olvasható a <http://enciklopedia.fazekas.hu/verstan/Gondolatrítmus.htm> oldalon.

¹⁸ [Tartozom e két szó használatának a tisztázásával, ugyanis a *hangsúlyos*, illetve *hangsúlytalan* jelentés kettejük között a tárgy és a történeti kor függvényében **cserélődik**. Retorikai értelemben az arsis fejezi ki a hangsúlyt, mivel a szónok hangsúlyos ejtéskor **emeli a hangját** (arszisz = *emelkedés*), a mondat végére azonban éppenséggel leereszti, vagyis **leállítja** a mondatot (thesisz = *állítás*). Hagyományosan ez a szóhasználat érvényes a motettára, továbbá Szabédi így alkalmazza verselméleti kontextusban, ezért indokolt a terminológia ilyen formában való alkalmazása a prozódiaira is. Ugyanakkor a tánc és a tánczene kapcsán fordított szemlélet uralkodik régtől fogva, nevezetesen, hogy a thesis számít hangsúlyosnak, mivel ténylegesen a láb leállítását, letevését jelenti, miközben az arsis ellenkezőleg: a magasba emelését.]

verhet ezen a periodicitáson, a természeti törvények sokfélesége okán, ellentétes pozícióból indítva új rész-sorozatokot. A szabályos váltakozás már a giustósodás első lépcsője, s *nem függ* sem *a szóhatártól*, sem *a szótag hosszától*. Minket ez okkal lep meg, hiszen odajutottunk¹⁹ a ritmus önhangsúlyaival kapcsolatban, hogy azokat részben a hang hossza képezi (két hang közül a hosszabbik). Kerestem Szabédi törvényének cáfolatát, kerestem azt a hosszú szótagot, mely bizonyosan hangsúlyt is követel, de míg ebben fáradoztam, minden talált példával a Szabédi-féle törvénynek állítottam mintát, ami után már nem tudok, és nem szándékozom vitatkozni vele:



Az ún. rendező²⁰ hangsúly szintén ritmikai természetű, szintén független a szóhatártól és a szótag hosszától, s bizonyos típusú mondatok, illetve szólamok *ötödik* szótagján jelentkezik, *ütemmé* fogva össze az addig párosával fellépő súlyokat. Ez a súly a giustósodás során sokszor csak anticipáció vagy éppenséggel beleérzés, de tudjuk jól, hogy ez történetileg nagyon is érvényes súlyhely. Szabédi példája: «Rosszul csinál-ta a dolgát». (S nem hasonlít-e nagyon a 2/4 és a 4/4 kapcsolatra?)

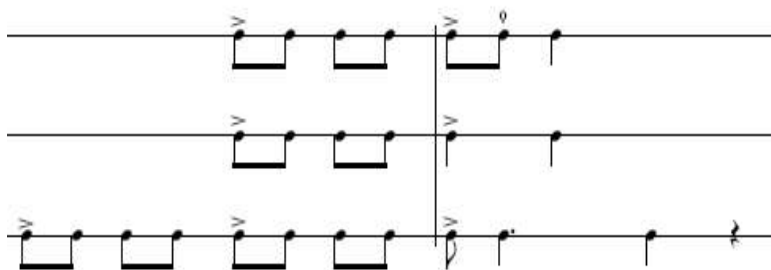
Végül beszél a véghangsúlyról. Valaha a szótag valóságos megnyúlásával (önhosszától függetlenül!) járhatott, mely megnyúlás Szabédi szerint néhány tipikus népdalsor-záró formulában ma is él. A kötetlen beszédben gyenge nyomatékká, esetleg kis dallami csúccsá sorvadt. Állhat a mondat utolsó szótagján, ez *szökő zárlat* nevet visel. Állhat az utolsó előtti szótagon, ennek *eső zárlat* a neve. Az a mondatfajta, mely a versnek, népdalnak alapja, *egynyomatékú, eső zárású és rendelkezik rendező hangsúllyal* (vö. periódus). A népdalsor-záró formulák némelyikében Szabédi a rendező súly és az eső véghangsúly pozícióharcát látja²¹:

¹⁹ [Egy megelőző állításom ugyanis az volt ebben a dolgozatban, hogy két hang közül, pusztán ritmikailag, ha semmi egyéb zenei összefüggés nem orientál, a hosszabbik tűnik hangsúlyosabbnak.]

²⁰ [Lásd még: Szenik Ilona: Népzene-tudományi Jegyzetek. Vers és ritmus. A *Művelődés* archívumából. XXXVIII. Évfolyam, 1985. 2. szám.

http://folkradio.hu/folkszemle/szenik_nepzenetudomanyijegyzetek02/index.php

²¹ [Nem tudok állást foglalni azzal kapcsolatban, hogy helyesen látja-e vagy sem, de szeretném itt jelezni, hogy Szabédi ritmus- és hangsúly-konstrukciója merőben teoretikus. Számos gyakorlati tényezőt, körülményt (mint amilyen például az illusztrációként használt vágánsritmus Nyugat-európai eredete) nem vesz figyelembe, mert partikulárisan a magyar nyelv hangsúlyaiból levezethető sajátos törvényszerűségekre koncentrál. Doktrínája ilyenformán teljesen egyéni, eredeti.]



Mindebből számunkra az a tanulság, hogy 1) a nyelv kínálja, sőt kívánja a giustósodást. (Nem is igen hiszem, hogy a népzenei rubato forma önnön végkifejletéhez ért. Sokkal inkább hiszem, hogy mielőtt elindítottuk volna a giustósodás útján, rubato jellegű keretébe a használat során belekövült. S annak, hogy mikor szóra nyitjuk szánkat, s a mondott szó rubato modorban elszáll, semmint hogy giusto jelleget öltve rögzülne, a gondolatritmus szabadsága utáni legfőbb okát az írásbeliségben látom²². Minden kimondott mondattal anyagot adunk a giustósodásnak, de nem minden kimondott mondat járja be ezt a pályát. De egy biztos: a metrumtalan beszéd, zene giusto-szerű közelítése nem durva erőszak a képlékeny anyagon, hanem értő behatolás annak tartalommagjába). 2) A nyelv a giustósodáshoz a hangsúly kapaszkodóit adja. 3) A szólamhangsúly és az értékhangsúly metrikusan kötött. Eszerint a zenei ütemen belül nem rendezgethető ide-oda. 4) A ritmikai hangsúly nem néz sem szókezdetet, sem szótaghosszt, éppen ezért megengedhető, hogy a zenei metrum abszolút súlyai közt a szöveg szabadon legyen elhelyezve. A nyelvi ritmikai hangsúly helyébe tehát zenei ritmikai hangsúly léphet, és *az is* átlépheti a szó értelmi határait. «Lement a nap a maga já-rásán» – jó. «Le-ment a nap...» – nem jó. 5) Nincs zenei ritmus értelem nélkül. Az értelmet az abszolút súly²³ magyarázza.”

Azzal, hogy az írásbeliség átvállalta a szájhagyománytól a közösségi tudás hordozását, még nem halt el az előszó gistósodásának érzete, sőt! Manapság túl szofisztikáltan, túl „írásbelien” beszélünk. Aki hallgat híreket, rádiót, edzve van a „belső tűztől perzselt...” típusú szörnyűséges mondatokhoz. Kötetlen beszédkor is nagyon sok összetélt használunk, alá-, fölé- és mellérendelések tömegét, ami az ősi, természetes, lényegre törő mondatfűzésétől tökéletesen idegen. Aztán bele-belekapunk új mondatrészekbe, melyeket végül nem engedünk eljutni a kifejletig, hanem útközben elejtjük őket. Ilyen körülmények között a giustósodás mind a beszélőnek, mind a befogadónak elengedhetetlen szolgálatot tesz a beszédértés oldalán. A szakasz- és az értékhangsúly szerepe világos: felhívja a figyelmet a tartalom, a jelentés egy összefüggő, átlátható és ép egységére. A különböző ritmikai, dinamikai, rendező jellegű hangsúlyok

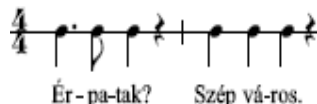
²² [Olyan értelemben t.i., hogy az írásbeliség, egy magasabb civilizációs fokon, átveszi a szájhagyománytól a közösségi tudás hordozását.]

²³ [Abszolút súly az ütem eleji hangsúly.]

viszont nem a helyes tagolást nyomatékosítják, hanem valamiképpen megzenésítik, „visszadünyöghetővé”, akusztikus emlékké teszik a szövegfolyam lecsengését, zeneileg átfésült kis adagokat tesznek félre a rövidtávú emlékezet számára arra az időre, amíg az értelmezés művelete, vagy a gondolat továbbfogalmazása zajlik. Ezek a kis mikro-hatósugarú zenei hangsúlyok, a szakasz- (vagy szólam-), illetve értékhangsúly alrendszerüként, gátat szabnak a szótagok „belső tüztől perzselő” fajta gyomos, lápos vegetációjának, vagy a Szabédi-féle szeszélyes, ellentétes természeti erők, törvények zúrzavarának, s legalább a szöveg egyes részleteire hatóan viszonylagos rend benyomását eredményezik. Ha mindezt összevetjük az indulatvezérelt tempóváltás és a logikai tagolás lehetséges verzióival, azt látjuk, hogy a „viszonylagos rend” **a szótaghossz**, illetve **az ütem relativizálódásában manifesztálódik**, ugyanakkor a beszédtechnikai kényszer hatására bekövetkezett tempóingadozások mintha elsimulnának az emlékezetben, valahogy így:



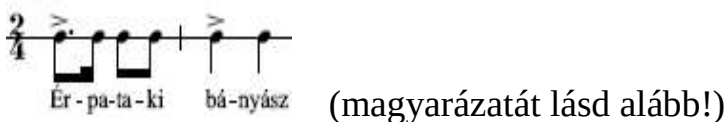
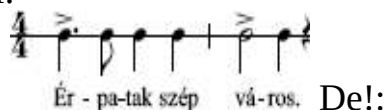
Az alábbi szöveg egy patetikus, teátrális ügyvédi védőbeszéd részlete lehetne:



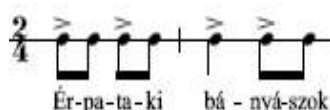
A lelkiismeretes, hivatástudó színész talán így adja elő:



Magyarul szépen beszélő rádióbemondó egyszerű, tárgyyszerű közlése a hírekben, rendezőhangsúlyal:



Gyermekek csúfolódó versikéjének első sora bizonyára így lehetne:



A fentiekből következően, ha a giustósodás ilyen spontán lökésein megiramodva, most már célzottan és szándékosan továbbhaladunk a ritmikus verselés irányába, a verstani bázissal összehasonlítva egy új elemekkel gazdagított, bőségesebb ritmuskészletet vihetünk magunkkal. A szótaghosszal kapcsolatos verstani kánon gyakorlatilag a szigorúan vett időmértékesség indikátora marad. Vörösmarty, aki egyébként jambusban (vagy trocheusban) verhetetlen (az nem lehet, hogy annyi szív ti tá ti tá ti tá), ebben a szigorban, ebben a precizításban a végsőig megy el. De már Arany János példának okáért inkább afféle „zenei” ütemekben gondolkodik (v. ö. a 13. sz. jegyzettel). Nem mellesleg az ő verselméleti művében²⁴ lehet látni az éles ritmust – melyet *magyar ritmus* néven említ – kottával közölve, így: ♩.

Mindezek illusztrálására megint a dolgozatomhoz folyamodnék, s ritmusjelekkel ellátva **idéznék pár rendhagyó verssort** Aranytól, a *Tetemrehívás* c. balladából, íme:

A radványi sötét erdőben
Halva találták Bárczi Benőt.
Hosszu hegyes tör ifju szívében;
„Ime, bizonyság Isten előtt:
Gyilkos erőszak ölte meg őt!”

Kastélyába vitette föl atyja,
Ott letevék a hús palotán;
Ki se terített, meg se mosatja:
Vérben, ahogy volt, nap nap után
Hever egyszerű ravatalán.

Állata őrzni négy alabárdost:
„Lélek ez ajtón se be, se ki!...”
„Hátha az anyja, szép huga már most
Jönne siratni?” - „Vissza! neki;
Jaj, ki parancsom, élve, szegi!”

Fojtva, teremről rejti teremre
Halk zokogását asszonyi bú. -
Maga, pecséttel, „hívja tetemre”,
Kit szemre vesz, ölyvként, sanda gyanú:
Legyen a seb vérzése tanú.

A palotát fedi fekete posztó,
Déli verőn sem süt oda nap;
Áll a tetemnél tisztí *pörosztó*,

²⁴ *A magyar verselésről*; Franklin Társulat, Bp. 1907.

Gyertya, fészület, kánoni pap:
Sárga viaszfényt nyughelye kap.

„Jöjjenek ellenségi, ha voltak!”
Jő, kit az apja rendre nevez;
Hiába! nem indul sebe a holtnak
Állva fejénél az, vagy emez:
„Gyilkosa hát nem ez... újra nem ez.”

„Hát ki?...” riad fel Bárczi sötéten,
„Boszultatlan nem foly ez ősi vér;
Ide a gyilkost!... bárha pecsétem
Váddal az önnön szívemig ér:
Mindenki gyanús nekem, aki él!”

„Jöjjenek úgy hát ifju baráti!”
Sorra belépdél sok dalia:
Fáj nekik a hőst véribe’ látni,
S nem harc mezején elomlania.
Erre se vérzik Bárczi fia.

„Jöjjön az udvar! apraja, nagyja...
Jöjjön elő Bárc, a falu, mind!”
Megkönyezetlen senki se hagyja,
Kedves urára szánva tekint.
Nem fakad a seb könnyre megint.

„Jöjjön az anyja! hajadon húga!”
Künn a leány, már messze, sikolt;
Anyja reárogy, öleli búsba:
Mindre nem érez semmit a holt:
Marad a tört vér - fekete folt.

„Jöjjön utolszor szép szeretője,
Titkos arája, Kund Abigél!”
Jő; - szeme villan s tapad a *tőrre*;
Arca szobor lett, lába gyökér.
- **Sebből pirosan buzog a vér.**

Könnye se perdül, jajja se hallik,
Csak odakap, hol fészkel az agy:
Iszonyu az, mi oda nyilallik!...
Döbbenet által a szív ere fagy:
„Lyányom, ez ifjú gyilkosa vagy!”

Kétszeri mondást - mint lebüvölten -
Hallgat el, aztán így rebegi:
„Bárczi Benőt én meg nem öltem,
Tanum az Ég, s minden seregi!
Hanem e tört *én* adtam neki.

„Bírta szivem’ már hű szerelemre, -
Tudhatta, közöttünk nem vala gát:
Unszola mégis *szóval* „igenre”,
Mert ha *nem*: ő kivégzi magát.
Enyelegve adám a tört: nosza hát!”

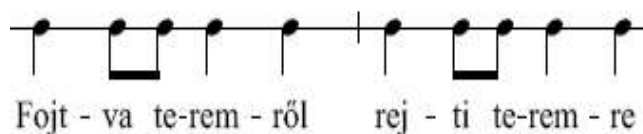
S vadul a sebből a tört kiragadja,
Szeme szokatlan lángot lövell,
Kacag és sír, s fennvillogtatja
S vércse-visongással rohan el.
Vetni kezét rá senki se mer.

Odakinn lefut a nyílt utca során,
Táncolni, dalolni se szégyell;
Dala víg: „Egyszer volt egy leány,
Ki csak úgy játszott a legénnyel,
Mint macska szokott az egérrel!”

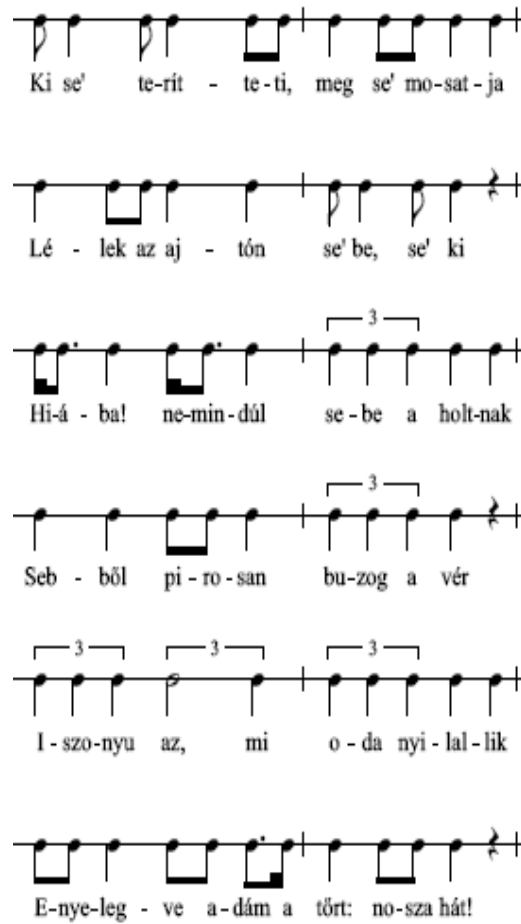
(1877. október 27.)

[Arany János: Tetemre hívás - Sinkovits Imre - YouTube](#)

A szabályos verssor ritmusa



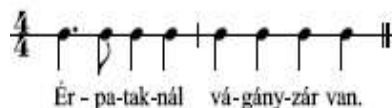
Eltérések:



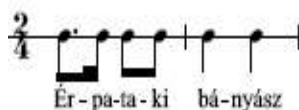
A célzott giustósodás, versesedés, ritmizálás egyébiránt hétköznapi szituációkban is valóra válik, olyan helyzetekben, mikor nagy távolsággal vagy hangzavarral kel birokra a beszélő, esetleg nagy meggyőzőerőt kíván tanúsítani, de olyan is lehet, hogy tömegben beszél másokkal egy ütemre, skandál, buzdít stb., tucatnyi kiváltó ok, körülmény játszhat még közre.

Elképzelem, amint egy, az állomásról épp kigördülő vonatból hajolok ki, hogy a peronon várakozó utasoknak, kik sehogy sem értik, miért nem járnak rendesen a vonatok, csalódottan állnak, várnak, rosszállással vegyes sóvár tekintettel nézik, milyen jól vonatoznak egyesek, milyen simán, tervszerűen haladnak, nos, hogy nekik segítsek a friss információval, melynek birtokába jutottam: „Érpataknál vágányzár van” (az én vonatom szerencsésen kikerülte). Tenyerüket a fülükhöz hengerítik, s azt kérdik egymástól: Mit mond? Mit akar? Nincs sok dobásom, mert a távolodó vonattal a hangom is hamarosan messze száll, tehát nagyon koncentráltan kell bánnom a ritmussal: ♪♪♪♪♪. Az rögtön világos, hogy ez a bicegés az elején, ez a „tá ti” **nem tartható**, ebből egyértelműen **nyújtott ritmust kell csinálni** (annál is inkább, mert az *r* és a *p* hang torlódásán fennakad a sima ejtés), ezt kívánja az **ütem**, ami elsődlegesen, különösebb tervezés hiányában, ha lehet, legyen **páros**! A következő pont, hogy ti. vajon **mekkora legyen az a nyújtott ritmus**, már attól függ, hogy mit ad a

verstani szövegkörnyezet! Mert ha a nyújtott ritmust közvetlen közelből **hosszúszótagok követik**, bizony a nyújtás a **hosszú szótagidőt fogja meghaladni**:



Ezzel szemben, ha érpataki bányász családjához tartozom, úgy a barátságos mérkőzések alkalmával, a földijeimmal egységben azt skandálom a lelátón, hogy „Érpataki Bányász!”. Ebben az esetben viszont a nyújtott ritmust rövidszótagok követik (-ta-ki), nem minden következmény nélkül, ugyanis a nyújtás csak a rövidszótagnál lesz hosszabb:

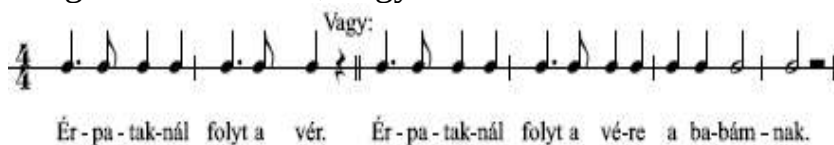


Reményeim szerint a fentiekből már látszik, hogyan kapcsolódhat mindez a szolfézsórai ritmusoktatáshoz. Hatalmas szolgálatot tesz nekünk a magyar nyelv azzal, hogy versesedéskor, giustósodáskor a különféle ritmusokból variánsokat képez, több lehetséges nagyságrendben, változatos kontextusban, páros és páratlan, illetve állandó vagy váltakozó, esetleg aszimmetrikus ütemben.

Ha mást nem ismerünk, csak a népdalszövegeket, már azok is tömegével kínálják az ismétlődően előforduló szavakon keresztül a mintát adott ritmusképletek hangzására: „árva; párja; gerle; háza; felsü-tötta; várme(gyeházára); éde(sanyám) stb., madár; anyám; kisan-gyalom; felé; az én... stb.” (Kubínyi 1998, I.m.)! Még alig használtunk fel valamit a nyelvi készletünkben, máris kész az osztatlan ritmus! Azért fontos ez, mert akár már az előképzőben megtaníthatók az ismert ritmusok úgy, hogy a tanuló a mérőütések között, egy-egy *tán belül* spontán ki tudja ejteni, mondani bármelyiket, a számolás mankója nélkül, még ha kottával leírni vagy nevének nevezni nem is tudná egyelőre. Bármiféle ritmusú szót fel lehet használni erre a célra, igény és osztály-tananyag szerint, kezdve a nyújtott ritmusú *mátka* vagy az éles *malom* szón a szinkópahangzású *madárkán*, *kaszárnyán* át a daktilusig és az anapesztusig vegyesen (*erdei madarak*, *tengeri moszatok* – ez utóbbihoz még nem találtam népdalt), vagy a trioláig (*katona*) stb. bezárólag.

Arról, hogy mi kifogás merülhet fel a számolás ellen, már volt szó, ehelyütt, az „érpataki” példától megerősödve, már csak aláhúznám, hogy **a számolás hátráltat, visszahúz, mert nem előre tekint, hanem az előzményekből vesz magának mértéket!** Ezzel szemben az *érpatak* ritmológia arról győz meg, hogy a beszélő ejtéskor a mondandóján **előretétekintve a folytatásból vesz mértéket, s minél nagyobb perspektívában, minél nagyobb terjedelemben szab méretre**

rendezett szakaszokat, annál nagyobb az értés és a pontosság potenciálja!
Vizsgáljuk most meg azt a változatot, hogy



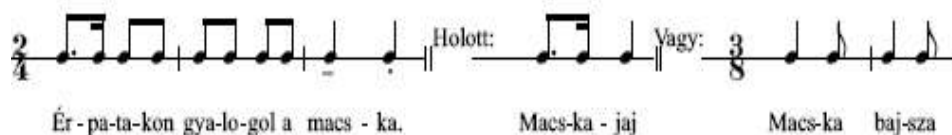
(Ez bizonyára valami nagyon szenvedélyes tangó szövegfordításából szervesült magyarnóta verse lehetne.)

Mit látunk? Azt, hogy a szöveg végén, a *vér* szónál, ami pedig semmivel sem rövidebb szótag az *é*rnél, **már nem** érdeke a beszélőnek a nyújtott ritmus vagy a pontozás, inkább kiegyenlített, kisimított értékek alkalmazásával igyekszik leállítani a ritmussort. Itt már ugyanis a zárásra kell gondolni, előre, persze!

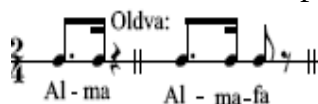
Az egész érpatak-ritmusjelenség olyan **belátásról** tesz tehát tanúbizonyságot, ami a beszélő részéről már **feltételezi**, a befogadó szempontjából pedig **előmozdítja az értést**. Egy tervszerű folyamat ez, melynek során a ritmusérzék a beszélő gondolkodásában „előre megy” lineárisan letapogatni a szöveg koherenciájának végső alaki paramétereit, hogy a befogadónak – aki mellesleg a beszélőével megegyező tapasztalatok birtokában követi a szövegfolyamot, olyannyira, hogy adott esetben akár **szerepet is cserélhetne** vele – ne kelljen vakon, hangról hangra, szótagról szótagra mérlegelni minden egyes szövegkomponens jelentését. (Nem lehetetlen, hogy olvasáskor a szövegértés-problémával küzdő kisiskolásnak is tulajdonképpen a hangos skandálás vagy deklamálás hiányzik, összhangban azzal, amit egy korábbi esszében már sikerült rögzítenünk.) **Ugyanilyen összefüggésben áll a metrum a zenei felfogással.** Ahogyan szolgálta az előrelátás a beszélő célra tartó artikulálását, illetve ahogy támogatta a szövegértés párhuzamos teljesülését, úgy válik ugyanez a metrikus/ritmikus aktivitás a zenei megszólalás és a sikeres befogadás részévé. Többről van itt szó tehát a helyes ritmus formálásánál: magát a zenei interakciót modellezzük a nyelv példáján felbuzdulva.

A tisztesség kedvéért meg kell azonban jegyezni, hogy egy esetleges újabb mássalhangzó-torlódás rácsáfolhat a nyújtott ritmus „végelhalásáról” szóló frappáns tételre, például olyan közkeletű mondatokban, mint mondjuk az „Érpataknál folyt a vérfolyam”, vagy „Érpataknál tojt a szép tojó”, horribile dictu „Érpataknál hullt a szép hajam”, de vegyük figyelembe, hogy itt a Szabédi-féle „szökőzárlat”²⁵ látszik megvalósulni, ami kicsit más lefolyású, mint az eső, pl.

²⁵ Az erős és a gyenge zárlat fogalmát három összefüggésben tárgyalhatjuk: 1) a verstanon, 2) a klasszikus zenén és 3) a magyar népzeneen belül. Verstani értelemben a szökőfajta azért erős, azért hangsúlyos, mert ama négy szótagos egységek közül, amelyeket a rendező hangsúly csoportosít ritmikus adagokba, valamelyik elejére esik.



A pontosságra is ezen a szemüvegen keresztül érdemes tekintenünk: amit a **mérőütésbe osztva ejtünk ki**, a metrum ismeretében, a lüktetés átélése, „kitapintása” közepette, **az pontosabb, mint amire egy zenetanár szüntelen kritikus kopácsolása rávezetheti a zenei feladatát teljesítő gyermeket**. Nem lehet elégszer hangsúlyozni, hogy két tényező összjátéka eredményezi a pontosságot: az egyik a szó ritmusának és jelentésének osztatlan egysége (amit a szó készen hoz magával, s ami felment a ritmus elemenként való kínkeserves összerakásától), a másik a mérőütések között tartott terjedelem, vagyis hogy ha egy mérővel indítjuk a ritmust, a szót, a következőnél már túl is vagyunk rajta. Az érzézésnek ez a kontrollja hasonlít a disszonanciát oldó támasztó súlyokhoz, melyekről egy fentebbi részben már értekeztünk, pl.

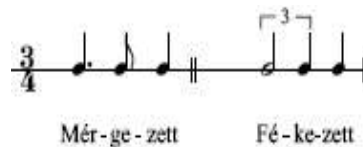


Ugyanakkor két rendkívül furcsa állítást is le kell szögeznünk:

- 1) A pontosság viszonylagos!
- 2) A pontosság pusztán önmagában értéktelen!

Az első pont igazságába már akkor bele kellett törődnünk, amikor kusza halomba hordtuk össze a különböző rendű és rangú hosszúszótagokat (emlékeztetnék a „handabanda” példájára). Azt is el kell fogadnunk, hogy mássalhangzó-torlódással hosszabb nyújtás képezhető, mint az egyszerű hosszúszótaggal, s ezt az igényt tipikusan az élőbeszéd giustósítása, megzenésítése indokolja, sőt generálja. Például a *mérgezett* alkalmasabb nyújtott ritmus a *fékezett*nél, valahogy így:

Szökő (felszökkenő, emelkedő) tehát olyan értelemben, hogy arzisra (v. ö. a 17. sz. jegyzettel) érkezik. Ezzel szemben az *eső* valamely szótagpár második tagján áll meg egy ütem elején, vagyis az ütem súlyos részén már túlfutott. A klasszikus-zenei erős ritmusú zárlat bármiféle ütemben az ütem elejére koncentrál, nincs jelentősége tehát, hogy hármas vagy páros csoportokban haladt-e a zene előzőleg. A gyenge zárlatra ezért úgy tekintünk, mint a záró mozzanat valaminő függelékére, késleltetésére. Ezzel együtt, minthogy az ütem súlyok a nagyságrendekhez hasonlóan relativizálódhatnak, lehet teoretikus vita a hatnyolcados zenében gyakori zárlat fölött, mikor is a második hármas csoportra, tehát az ütem második felére érkezik a záróhang. A népzenei zárlatfajtáknak olyan értelmű dallami olvasata nincs, mint a klasszikusnak, azonban óvatosan bányunk a ritmikai terminusokkal is, mert igazából csak hátulról visszafelé ellenőrizhető biztonsággal a zárlat pozíciója, előzőleg ugyanis szótagszámban, ütemben bármi is lehetséges! Ennek megfelelően a gyenge zárlat az ismertetett módon értendő, az erős pedig úgy, mint ami hátulról visszafelé nézvést egy **korábbi hangsúlyig húzódott vissza**, ha páronként feltételezünk hangsúlyosról hangsúlytalanra váltást.



A második állítás szorosan függ össze az elsővel. Mindennél tanulságosabb, ahogy egy hangsúlyos magyar nyolcas verselésű népdal hangzik parlando stílusú előadásban, pl. ([Édesanyám Rózsafája - YouTube](#))



A hangsúlyok nem mozdulnak el a helyükről, de köztük triolás hosszabbodások és rövidülések keletkezhetnek. Bizonyos értelemben ezek is nyújtott, ill. éles ritmusok, és bizonyos értelemben, a maguk nemében, ezek is pontosak! Nincs ebben semmi új. Az antik versláb ritmusképletét is a beszéd formálta. Sőt, továbbszöve ezt a gondolatot, **az antik művészetben soha semmilyen szabály, tétel, esztétikai kritérium nem vonatkozott kiemelten külön a zenére, a táncra vagy a versre, hanem mindig ezek együttesére.** Tehát ami a beszéd időmértéke szerint pontos, az absztrakt ritmusként is az. Ha szigorúan nézzük, a nyújtott a volta ritmus kései, szinte mesterséges leszármazottja. Az éles, mint azt már megállapítottuk, önálló ritmuskarakterként magyar jelenség, a klasszikus zenében inkább közvetetten vagy *más értelemben* van jelen, különben pedig a jambus pontozott megfelelője. Az egy ütésen belüli szinkópa magyarnyelvi lecsengése – két rövid szótag közt egy hosszúval –

maradéktalanul pontos. Ezen a fokon, ahol egy-egy ritmust egy-egy szóban egy-egy ütéssel indítunk, szükségtelen a ritmus belsejében milliméter-pontos mérőeszközökkel botorkálni, hisz még bőven elég annyit tudni, hogy a szótagok széttartanak-e (*görbe*), vagy összerándulnak (*nyakú*), esetleg torlódnak (*kanári*). Azonban vigyázat! Ha nem szakítjuk ki a szót a szövegből, mielőtt beemelnénk valami semleges ritmusfolyamatba (tá, tá, kanári, tá; csőr, csőr, kanári csőr), meg kell küzdeni a nagyságrendek problémájával, azzal ugyanis, hogy szöveggörnyezetben megtapadva pillanatokon belül megindul az „érpataki vágányzár” jelenségképződés, vagy az arányok öntevékeny átrendeződése:



Ezzel elérkeztünk a pontosság egy magasabb fokozatához, nevezetesen, mikor *maga a szöveg provokálja ki a mérést*. Az érpataki példamondatok egyik fajtájánál (érpataki bányász) a kezdő nyújtott ritmus *egy mozdulatba* foglalva adja meg a metrumot, a mérőütést, a tát. Azonban az *Érpataknál vágányzár van* mondat esetében versesítéskor (ritmizáláskor, megzenésítéskor stb.) az ér-szótagon időzve várni kell gondolatban egy olyan impulzusra, amelynek relevanciáját – ti. hogy ez lesz a mérő – a folytatás nyugtázza majd. **Lényegében számolunk, de a nyelvünk hegyén már készen áll a ritmus, hogy kiejtsük!** Olyan ez, mint mikor a kisiskolás tanuló összeadással átlépni a tízet: összeadni már tud valamennyire, de a tízhez mint nagyságrendi határponthoz érve összeadás közben le kell választania egy részt, ami még a tízen belül marad, s csak aztán folytatni tízen túl az összeadást (pl. $8+4=12$, ennél a feladatnál a 4-ből kettőt még a tízen belül, további kettőt már a tízen túl kell „elszámolni”). Ha mindjárt tíz fölött kezdené az összeadást tanulni, kivonni nem tudna. A ritmikai nagyságrendek hasonló feladat elé állítják a tanulót, mert miközben augmentál, az ér-szótagon várakozik, fel kell mérnie, hogy a tával határolt keretből kilépve pontosan mekkora rész valósult meg a ritmusból, s mennyi van még hátra. Ebben persze benne rejlik az a lehetőség is, hogy egy ponton majd erre a nagyított nyújtott ritmusra képes lesz *alla breve*, mint osztatlan egységre visszatekinteni, s akkor megnyílnak előtte a nagyságrendek kapui. Nekünk, tanároknak is mindent el kell követnünk azért, hogy a *diminúció-augmentáció*²⁶ ne valami „haladó fokú” komolykodó tanulmány legyen, hanem az értés, a zenei-ritmikai tájékozódás egyik legkézenfekvőbb eszköze, a ritmusérzék tréningje, ujjgyakorlata, minden fokon!

²⁶ Tapasztalom néha a tágabb-szűkebb szakmai környezetemben, hogy a *diminúció* szó jelentését, kissé korlátozóan, szokás a *felezés* fogalmával megadni. Adott (sőt leggyakoribb) esetben valóban felezést értünk rajta, de a szó egyébként *kicsinyítés* jelent, elvben legalábbis bármilyen arányút (egyébként a hangközök esetében „szűkítés” az értelme). A szó rokona a *diminuendónak*, ami szintén csökkenésre utal (mármint a hangerőre nézvést).

Okkal kérdezheti bárki, mi van, ha a szöveg nem nyújtott ritmussal kezdődik. Igaz-e még akkor is a ritmusérzék előresietése, a ritmussor előzetes feltérképezése? Igaz – válaszolnám, de sokkal nehezebb volna bebizonyítanom, mert a szöveg közé ágyazott nyújtott ritmus nagyságrendje már a teljes mondat metrikájához igazodik valamiképpen, sőt nyomtalanul fel is olvadhat a szövegben, pl.:

Anyakönyv-vezető: Rendőr, a baleset helyszínén:

"Ké-rem, jöj - je - nek kö-ze - lebb!" "Ké-rem, ne jöj - je-nek kö-ze-lebb!"

Vagy: Másik példa: 1)

"Ké-rem, ne jöj-je - nek kö-ze - lebb!" Né-ném kér-de-zi, ki volt itt az es-te.

2) Helyett:

ki volt itt az es-te. Né - ném kér - de - zett egy fon-tos dol-got.

Vagy:

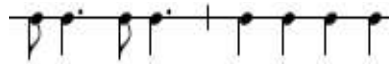
Né - né - met kér - dez - ték.

Szívem szerint minden kollégát arra bátorítanék, hogy kreáljon minél több ilyen hasznos, tanulságos (és az se baj, ha szórakoztató) kis szövegecskét, melyen keresztül a gyerekek ritmusérzékét ösztökéli kicsit. Az már a gyerekek dolga volna, hogy egyre biztosabb ritmusú változatokat állítsanak elő a szájukba adott szövegekből, sőt később szövegalkotással is próbálkozhatnak. Meglepő egyébként, milyen könnyű ráérezni egy-egy jó fordulatra, ha az ember csak egyszer kóstolót vett nyelvünk ritmikus kínálatából! Az érpatak-jelenség például kimeríthetetlen (Érpataknál kezd a jegyző/Érpataki kelmefestő) és hihetetlen gazdagságban terjeszthető ki más ritmusokra, egyebek között éles ritmusra is, pl.:

Ma-dár - táv - lat Ma-dár - ta - ni e* - gye-sű - let

*A gy-t az egy szóban valamiért hosszan ejtjük.

A ritmusérzék mellett a gyerek szövegértésén is sokat csiszol minden olyan példa, melyben a szó hangsorának csekély átalakítása más ritmust (és más



jelentést) eredményez, pl.: Te-her - vo-nat ter - het von-tat, de jó a *kergetőzik* – nyújtott ritmus gyenge zárlattal, valamint a *tekergőzik* is – éles, ugyancsak gyenge zárlattal. A *halál, hála, haláli* bár tanulságos, amellet, hogy nem túl illő, föloldatlan disszonanciát képez, tehát csak úgy hasznos, ha egy előkészítő jellegű fokozatban *ták* közé zárjuk szavanként, mint a *görbe nyakú kanári* esetében. Mindazonáltal egy-egy szó erejéig a gyerekek is kereshetnek tucatjával ilyen példákat (múlik—mulatozik, ágyon—agyon, Jákob—Jakab, halászháló, házam—hazám, szálas—szálkás—szakáll, gyermeknek—gyereknek, bátor barát, kőpor—kapor, posta—tapos stb. stb.). De kereshetnek olyan költői fordulatot is, mely önmagában oldja a ritmus-disszonanciát: *havas táj*.

Egyszerű anapestusból, daktilusból is sok olyan szöveget találni, melynek van saját konzonáns kifutása: *Nemzeti dal* – erős zárással, *Madarak jönnek* – gyengével.

Az erős zárlat jó szolgálatot tesz, ha szeretnénk lehatárolni a ritmusmodell: *salátalé* (pont; azaz). A gyenge zárás inkább a huzamos, folytatólagos szövegfűzés, a verssor (*Saláta öntet, saláta lé* – ; *Leves porból rakott krumpli* – éles ritmusok), vagy egyenesen a strófa-képzés eszköze: *Kecsketej van a kamrában / Kecsketej volt a gyomrában* – nyomozati jegyzőkönyv.

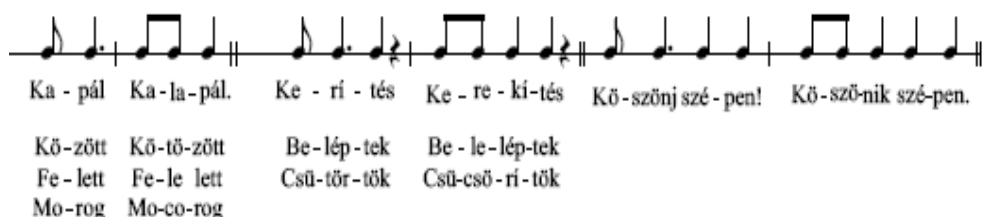
Amennyiben a figyelem fókuszában maga a ritmuskarakter áll, egy ikerpár is hatásos, mondjuk így: *az apád, az anyád* ().

A ritmus és a nyelvi értelmezés közös tartományából köszönt ránk az a jelenség, amikor egy ilyen ikeranapestus azért nem disszonáns, mert kérdést fejez ki: *Kire vár? Mire vár?* Helyesebben lehet, hogy disszonáns, de ahhoz, hogy *jól értsük*, nem igénylünk sem erős, sem gyenge zárást, de még azonnali folytatást sem, mert, mint a kérdések általában, megengedi a szöveg a várakozást! Ilyen körülmények között még a szinkópa disszonanciája is tűrhető: *Gyerekek! Ki látta?*

Nem könnyű, de jófajta szellemi munka olyan szavakat, szövegeket keresni, melyek az egyes ritmus belső szerkezetére, logikájára világítanak rá, pl.:



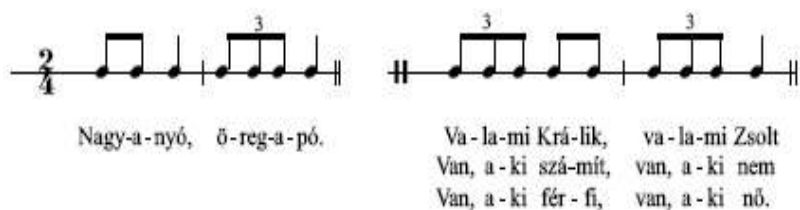
(ez a nyújtott ritmus magyarázata volna), vagy az éles analízise:



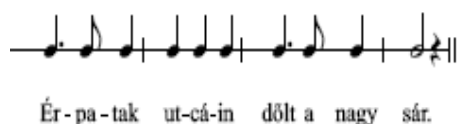
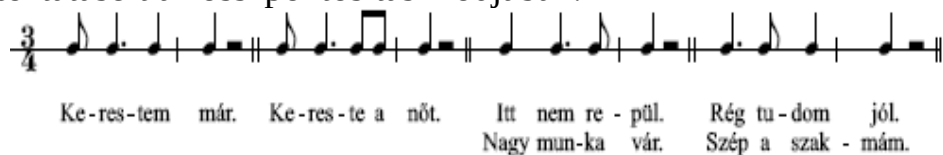
Így pedig az érték aprózása illusztrálható:



Érdeemes lehetőleg még páros-ütemen belül sorra venni a triolát, hogy könnyen szembeállítható legyen a duolával:



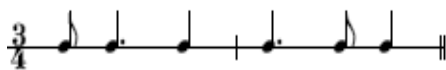
A disszonáns ritmusokat hármás-ütemben gyakorlatilag újra kell tanítani! Nem azért, mintha a ritmus más volna, hanem mert a hangsúly-távok új alakzata kiált változtatásért az összpontosítás módjában.



Természetesen zenei értelemben kiváló hármásütemű folyamatos példákat lehet alkotni gyenge leállású szövegdiszonzanciákból:



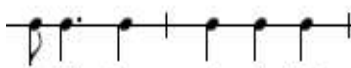
 Jót - ál - ló nyi - lat - ko - zat



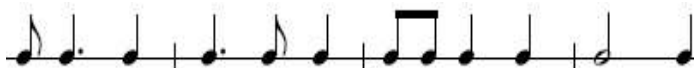
 Te - gyen rá mad - za - got!

Ne ül - jön zok - ni - ban!

Ne jöj - jön pul - csi - ban!



 Ne áll - jon más lá - bán!



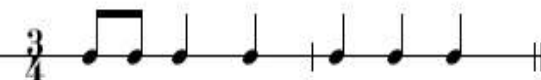
 Ne ül - jön zok - ni - ban va - cso - rá - hoz. ké - ren, de azért a karakter magyar nyelvi mértékkel mérve sokszor nagyon idegenszerű, mint például *Érpataki muskátli*, vagy:



 Oh, Du lie - ber Au - gus - tin, Au - gus - tin, Au - gus - tin

Ér - pa - ta - ki mé - szár - szék, mé - szár - szék, mé - szár - szék, Ó, mi - cso - da kon - tá - rok bon - col - nak még!

Ezzel szemben a mazurka nagyon is jól megvetette a lábát ezen a nyelvi talajon (emlékezzünk Petőfi versére, a 11. sz. jegyzetben mondottak alapján!):

Mazurka: 

Kö - nyö - rög - jünk (é - ret - tük)!

Ki a néni? Ke - rek er - dő.

Ki, ha én nem! Ho - va let - tél?

Hol a népem! Mi a bá - nat!

Az ebédem! Mi - nek et - tél!

A hármas-ütem előkészítése után már nem nehéz áttérni a három- és a hatnyolcados ütemre, sőt a diminúció-augmentáció váltásait is itt hasznos gyakorolni csak igazán.

Ritmus a volta alapzéből: 
 A teljes volta-ritmus: 

Rész - le - tes vi - ta

Kö - szö - ni szé - pen

És (kétszer 3 negyedben is jó): 

El - ment a két lány...

A siciliano ritmusról le- választott kezdő íz, hangsúlyos megállással:

A siciliano ritmus: Nem tu-dom néz - ni

Pánt-li-kás nő

Folyamatos ritmussorok sicilianóval:

Át - ko-zott szál - ka állt a bor - dám - ba
Jött a nagy med - ve ősz - sze-gör-nyed - ve. Át - ko-zott kó - li-ka, át - ko-zott kór.

Vám-sze-dő éh-bé-rért, Vám-sze-dő Úr!

Következzék ismét a triola, de most a $\frac{6}{8}$ -os ütemmel való összehasonlításban! Ha a hármas csoport lezárásakor még a megkezdett szó folytatódik, jobban érezzük az összetartozást, tehát jobban elfogadjuk a triolát. Ha megálláskor új szó kezdődik, az majdnem olyan, mintha új ütemhez, de legalábbis a $\frac{6}{8}$ második feléhez érkeznénk:

(A $\frac{6}{8}$ -os példában használt hármas csoport persze triola is lehet, de ebben az esetben érdemes egy felütéses folyamat javára fordítani a hangsúlyos, erős zárást):

Ez az alakváltás nagyon közel áll a Beethoven V. szimfónia "sorsmotívumának" megújulásaihoz a négy tétel során:

Ha-za-i táj.

"Sorsmotívum", I. tétel II. tétel

III. tétel

IV. tétel

Láttunk már példát arra, hogy milyen átalakuláson tud keresztül menni a ritmus, pusztán a történeti és a szerkezeti rokonságtartás révén. Van egy nagyon

érdekes és szép népdalszövegünk (a Kodály – Vargyas kötetben a *Két ujj van...* egy belső versszakaként található):

*Azért, hogy én ilyen nagyon szegény vagyok,
Kinevetnek a gazdagok.
Jó a szegénynek a bab is,
Megeheti a gazdag is.*

Mi már ismerjük ezt a jelenséget, mikor egy vers hangsúlyos is, időmértékes is (ez például jambusokban skandálható), s ennek következtében átírható folyamatos pontozott ritmusba (azért|hogyén|ilyen|nagyon... ♩ ♩ ♩ ♩ ♩). Sok ilyen szöveget lehet még találni, alkotni, melynek a ritmikája változtatható anélkül, hogy a jelentés, a tartalom, a nyelvi forma sérülne:

The image displays five lines of musical notation, each representing a different rhythmic interpretation of the lyrics. The notation includes various time signatures (3/8, 4/4, 2/4, 3/4, 6/8) and rests, illustrating how the same text can be set to different rhythms.

Line 1: 3/8, 4/4, 2/4, 4/4. Lyrics: Hét - fő, kedd, szer - da Csü-tör - tök, pén - tek, Haj - na - lo - dik Haj - na - lo - dik

Line 2: 3/8, 2/4, 3/8, 3/8. Lyrics: A - rany - bá - nya A - rany bá - nya A - dó - csa - ló A - dó - ra költ. E - sett a hó A - dó - csa - ló

Line 3: 4/4, 2/4, 3/4, 6/8. Lyrics: Vad - al - ma - fa Vad - al - ma - fa Vad - al - ma - fa Vad - al - ma - fa

Line 4: 6/8, 2/4. Lyrics: Nagy - pa - pa lá - dá - ja Nagy - pa - pa Nagy - pa - pa

Line 5: 2/4. Lyrics: Jó - ra - va - ló Él az a - párn Hó - ta - ka - ró Él az a - párn

Zenepedagógiai szempontból nagyon gyümölcsözőek ezek a variánsok. A pusztá megfigyelésük is az ismeret gyarapodásával jár. Ha a tanuló át tudja látni ezeket az ütemszúly-szerkezeteket, ha össze tudja hasonlítani a rokon értelmű, rokon jellegű, rokon összeállítású ritmusképleteket, és el tudja képzelni mindezeket a különböző lehetséges ütemi kontextusokban, már a zeneirodalmi műveltségét jóval meghaladó bőségű zenei/szakmai ismeretanyagból „dolgozik” a befogadás során. A készségfejlesztésről pedig még nem is beszéltünk! Márpedig érdemes, egyrészt arra utalva, hogy milyen tanulságos ezeket a transzformációkat hallás alapján megkülönböztetni, kategorizálni, s közben az

ütemérzéket is alávetni a legkifinomultabb próbáknak! A másik része a készségfejlesztésnek, ha a gyerekek nemcsak befogadják, hanem aktívan elő is állítják a példát, akár abban a fázisban, amikor ritmusvariánsokat kell képezni, akár előbb is, mikor még a szövegpélda megalkotása a feladat. Meggyőződésem egyébként, hogy ez nemcsak a ritmusérzékre, hanem a beszédképességre is jótékony hatással van.

A különböző ütemtípusok rokonságának fölismerése alapján feltárulnak a lehetőségek a magasabb osztályos tanulók előtt a váltakozó és az aszimmetrikus ütemek modellezésére. Talán még messze állnak attól, hogy a kortárs zenéről, a jazz-ritmusokról vagy az egzotikus népzeneiről, táncokról (stb.) saját értő tapasztalattal rendelkezzenek, mégsem lehetetlen átlépniük a metrum karanténjából, a múlt fogságából a szabad vers, a szabad asszociáció vagy a kötetlen forma modern valóságába. A következő tömb első két sora megszakítatlan $\frac{3}{4}$ -ben is értelmes, de ütemváltással talán jobb:

The image displays several musical staves with lyrics in Hungarian, illustrating different time signatures and meter changes. The first staff shows a transition from $\frac{3}{4}$ to $\frac{2}{4}$ time. The second staff continues in $\frac{3}{4}$ and $\frac{2}{4}$. The third staff is in $\frac{3}{8}$ time. The fourth staff shows two variations (1) and (2) in $\frac{4}{8}$ time, followed by a meter change to $\frac{6}{8}$ and then $\frac{4}{4}$. The fifth staff shows a meter change from $\frac{4}{4}$ to $\frac{5}{8}$ and then $\frac{3}{4}$. The sixth staff shows a transition from $\frac{5}{8}$ to $\frac{6}{8}$.

Ér - pa - tak ut - cá - in le gu rult a sze kér
el - e - redt az e - ső

Ne jő - jön pul - csi-ban sza-u-náz - ni i-de!

Hét - fő, kedd, szer - da Csü-tör - tők, pén - tek, Pén - tek, szom - bat,

1) Va - sár - nap péntek 2) Va - ár - nap Ütemváltás: Hét-fő, kedd, szer - da

Csü-tör - tők, pén - tek "O-da rüg ki a Sza-mos - ra"

Ér-pa-ta-ki a - rany - bá - nya

Ennek a hosszas gondolati tévelygésnek a során már többször útba ejtettük a szöveg és a ritmus együttes metamorfózisának jelenségkörét, csak valahogy nem álltunk meg gyönyörködni benne, pedig ha van valami megkapó a prozódia világában, ez bizonyosan az. Úgy kell ezt elképzelni, mint Beethoven Sorsszimfóniáját: ahogy változik a zenei-dallami összefüggés, a közlendő, a tartalom, annak manifesztumaként, láthatóvá vált kontúrjaként ölt újabb és újabb

külsőt a ritmus, az ütem. Keressünk most olyan szövegpéldákat, amelyek a ritmikai hangsúly és a jelentés együttes változásait illusztrálja!

Franz Liszt

Symphony No. 5 in C Minor, Op. 67

(by Beethoven)

Allegro con brio (♩ = 108)

1

BEETHOVEN: Symphony No. 5 - Leonard Bernstein (1)

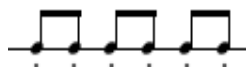
Az alábbi ártalmatlan kis szemelvényekben alig tapasztalni változást a szövegben, mégis elmozdultak kissé az ütemesúlyok:

4/4 Nem na - gyon, Nem ha - gyom! 3/4 Nem na - gyon rég.

4/4 Hasz - ta - lan - ság Hasz - ta - lan 3/4 Hasz - ta - lan

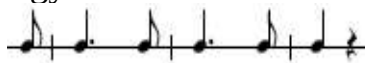
Persze van ennél átütőbb erejű változás is. Az alább következő példa kulcsfontosságú, és szeretném többé-kevésbé újfent a dolgozatomból előhozni (Kubínyi 1998. I.m.).

„...a *posta*, illetve a *tapos* szóból előállított sorozat a nyújtott ritmus, az éles ritmus, a felütés és az értelmi hovatartozás problémájához ad kulcsot (persze nem egy nap alatt). Nem jutunk közelebb a célhoz ilyen felszólítással: «mondd el sokszor egymás után, hogy *posta!*». A legtöbb gyerek erre ezt a választ adja:



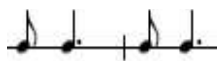
Pos-ta, pos-ta poso-ta stb.

A feladat titka a felütésben rejlik. A *posta* szót mérőütéssel (mozgással) kísérve sorozatba kell foglalni, de úgy, hogy előzőleg, a *kezdés előtti utolsó pillanatban* a *ta*-felütés elé legyen vetve:



ta - Pos - ta - pos - ta - pos .

A figyelem a *posta* *kezdésének* pillanatára összpontosul; arra irányul, hogy a szókezdet és a súly minden esetben összetalálkozzék. Pillanatokon belül beáll a polimetria, a teljes borulás. Egy rövid «interferencia» után a *tapos* kerül a súlyokra. Minél kevésbé van tudomása a tanítványnak a pontos ritmusszerkezet mibenlétéről, annál tanulságosabb számára ez a borulás. Csak arról van tudomása, hogy egy általa is értelmesnek ismert szó általa is értelmesnek elfogadott helyen jelentésében is, pozíciójában is megingott. Új jelentés, új pozíció állt elő:



Ta-pos, ta-pos .

Most már legyen «*tapos*»! A figyelem a *ta* szótag és a súly találkozásait ellenőrzi. Csakhogy, az erősebbik, a hosszabbik jogán, helyébe nyomul a *posta*. Az átváltozás pillanatában megszületik a felütés. (...) Apró fokokban vezet a nyújtott ritmus, az éles ritmus, a felütés és az értelmi koherencia látó áttekintéséhez. És ehhez nemhogy nem elegendő, de kifejezetten hátráltató a hangok hosszát és arányait pontosan nyilvántartani. A hibátlan sorozat azután jön létre, miután az értelmi hovatartozás kérdése tisztázódott.” E ponton, túljutva egy ilyen hosszú iromány nehezén, már azt is hozzátenném, hogy ez a *posta-tapos* modell ugyanazt hirdeti, amit a klasszikus-zenei ritmikáról a módszertani program ismertetésekor tekintettünk át. Az éles ritmus alig jut önálló szerephez, de szinte a helyébe lép a nyújtottnak, mikor, a *posta*-típus szerint, felütést köt a frázisok elé (mint a Beethoven-szimfóniában). Efféle zenei jelenségre konvertálható a szövegi cezúra is, pl.,



Meg-lát-ják, ha nem vi-gyáz!

sőt már arra is láttunk példát, hogy a kérdés másfajta hangsúly-illemre, más statikai magatartásra jogosít (emlékezzünk a kérdő anapesztusokra!). Itt már odáig merészkednék, hogy a szöveg teljes indulati magva, szándéka, iránya,

ereje, hatása, a nyílt és a burkolt jelentése mindenestül húzza, tolja, dönti, gördíti, lendíti magával az egész értelmezési keretet, mindenekelőtt beleértve magát a ritmust. Hadd merítsek utoljára a szakdolgozatomban szerepeltetett szövegműszertől! Nem idézek összefüggően, csak összefoglalóan. Az első példában látható két kiragadott analóg rész, ezek önálló ritmikai magatartást valósítanak meg, tartalmilag és zeneileg is sajátos karakterrel („se péntek, se szombat”). Ez a súlyozás szembehelyezkedik a 2. mondatbeli párjával, a két példa közti **polimetriáig** menően. De látható, hogy a szembehelyezkedés hangulatilag, karakterileg vagy tartalmilag is igaz. Azt hiszem, itt mutatkozik meg a **pontosság** valódi értelme és méltó becsülete, itt ugyanis a **kifejezés-árnyalatok** pontossága érzékenyen tükröződik a ritmus és a hangsúly minden apró ízében. Lehet-e ennél tartalmasabb vagy előbb a pontosság? Lássuk:

Péntek se péntek, szombat se szombat... -- semmi sem a régi. (*Lemondó legyintés*)

1

Pén - tek SE PÉN-TEK, Szom - bat SE SZOM-BAT. *Felütéssel kötődik eredeti értelméhez: súlytalan a se, súlyos a péntek (szombat).

Se péntek! Se szombat! -- nincs egy nyugodt hétvége. (*Háborgás, méltatlankodás*)

2

Se pén - tek! Se szom - bat! Értelme szerint -- az előbbivel ellentétben -- hangsúlyos helyen kezdődik. A fenti * résszel összehasonlítva a postatapos ellentét is kimutatható: Péntek se péntek

Sem péntek, sem szombat -- hanem egy harmadik. (*Tárgyilagosság*)

3

Sem pén - tek, Sem szom - bat, A második példa zenei rokona. Polimetria nincs köztük. Az értelmi súlyok is azonosak, de a jelentés és a ritmus különbözik kissé.

Se péntek? Se szombat? -- Úgy? Akkor már megyek is a bíróságra! (*kérdés formájú fenyegetés*)

4

Se pén - tek? Se szom - bat? A kérdő forma megköveteli, hogy a) kapjon hangsúlyt a péntek és a szombat, és b) hogy a hangsúly diszsonáns ("metrumon belüli polimetria") legyen, különben nem kérdés a kérdés, csak kijelentés. Ennek a szinkópa tesz eleget.

Sem péntek, sem szombat -- sem más egyéb! Nincs mentség! (*Végzetes, könyörtelen*)

5

Sem pén - tek, Sem szom - bat, vagy: Minden szó, esetleg minden szótag hangsúlyos, de nem kérdő, hanem kinyilatkoztató értelemben.

Kedves Kollégák, csal a látszat, ha úgy tűnik, hogy én nyelvtanulásra, versfaragásra agítalak! Én ugyanis minden meggyőzőerőmmel a zenéről törekszem szólni. Végre már ki merem jelenteni, hogy – helyes modellezés, alkalmas szöveg esetén – **ugyanolyan viszonyban áll a szöveg a ritmussal, mint a zene maga.** Mikor a szöveg eszközével teremtek „zenei” kontextust a ritmus köré, jobb úton járok, mintha kopogott ritmust diktálnék vagy gyakoroltatnék az órán. A kopogott ritmus biztos pontos, biztos helyes, biztos hasznos és jó, de alig lehet érteni, alig lehet követni, alig győzi az ember megfigyelni. Miért? Mert olyan, mint mikor némán tátogva szólnak hozzánk. Vagy még inkább olyan, mint rendes ejtés helyett ritmikus nyekkenésekkel, döccenésekkel szimulálni a beszédet: van a gondolatközvetítésnek valami száraz „zörgése”, de igazi közlés sajnos nincs benne. Ez nem azt jelenti, hogy száműzném a szolfézsóráról az önmagában való ritmust, inkább csak azt sulykolnám újra meg újra, hogy megvannak a befogadásának az elengedhetetlen kritériumai, előfeltételei. Maradjunk az előfeltételeknél: Miután hosszan ecseteltem a prozódiai módszert, nem titok, hogy hiszek a jó hatásában. Ha csak arra a minimumra korlátozzuk a méltatását, hogy általa a gyermek, még a kopogott ritmussal való találkozása előtt, befogadhatta elemenként, fejezetrészenként, kipróbálhatta már a nyelve hegyén, keresett már rá megoldást írásban, ütemezésben, mérőítés-nagyságrendben és így tovább (isten őrizzen, hogy előlről kezdjem az egészet!), máris roppant jelentőségű „haszonról” számolhatunk be.

Pusztán a magam részéről általában is nagy fontosságot tulajdonítok a zenélés azon módjának, ami hangosan kiejtve, szájjal tevőlegesen artikulálva történik, akár szövegtelenül is, lalázva, pam-pam, ta-ra „szavakkal” stb. Ezen a módon szerintem a kopogásos ritmusgyakorlatok jó része kiváltható. Gondoljunk bele, hogy a gyerekek többsége *nem tud jól dobolni, beszélni viszont igen*, s ha valamelyiküknél fejleszteni valót találunk a beszédalképességben, -technikán, hát rajta, tessék, tessék, itt az alkalom bevetni a prozódia vagy a beszédsszerveket edző jóféle szájgymnasztikát!

A maga helyén már tisztáztuk, itt ezért hát elég csak emlékeztető célzást tenni a mozgás fontosságára, mikor elővezetünk egy új ritmusproblémát. A járás nyilván a kicsik privilégiuma. Jó lenne, ha sokat *vezényelnének* a nagyok! A vezénylés pazar koreográfia. Minden ütem elején le, s ennek érdekében előzőleg az ütem végén mindig föl (**felütés!**), tekintet nélkül az ütemfajta. Ez nagyon jól átélhető sablon. Kis gyakorlás után nagyon meg lehet szokni még tanulókorban is! (Ráadásul beszéd közben is folytatható!)

Támasszunk szigorú követelményeket a ritmusgyakorlat vagy –diktálás anyagának minőségével szemben is, ha már mindenáron a ritmus zenei vagy szövegi összefüggéseinek kirekesztésére vetemedünk! A jó ritmuspélda

szolfézsából a maga rövidségében is zárt, kerek, formás, benne a folyamat, a haladás szerves, célra tart, irányt sugall, fejlődési pályát követ, felütései értelmesek, disszonanciái tisztulnak. A felhasznált ritmuselemek, ritmusképletek közléssé lényegülnek át, karaktert hordoznak, indokát adják a folyamat alakulásának. Sokféle karakter képzelhető el, a provokatív disszonanciától kezdve a lüktető, gyöngyöző fordulatokon át a patetikus, szigorú, méltóságteljes vagy tragikus érzetelig bezárólag, nagytriolák, sicilianók és más jellegzetes ritmusformulák ethoszával. Diktáláskor mi magunk se adjuk alább ezeknél, és fordítva: ne tűrjük a gépileg kontrollált, érzelmileg üres, motiválatlan kopácsolást! Volt ütőtanárként rosszul sikerült vizsgák emléke szól belőlem. Ezek alkalmával láthattam ugyanis kívülről, milyen borzasztó az, amikor szegény gyerek ott ül a dobok mögött, alig látszik, majd elvész, tekintete a kottába fúródik, görcsösen és izgágán járja a szája széle a számolás buta szómágiájának rituális rángásait, „egyesével-kettesével-hármasával” stb. Ahány szünet a kottában, annyi félő, gondos biccentés, az ostyát nem lehet illőbb tiszteletudással magunkhoz venni, így várja szépen a szünet múlását, vagy ahogy egy úrjáró dobozba zárt asztronauta várja Houston bejelentkezését, csak azt az egyet nem gondolnád, hogy zenél éppen. Szóval, ezt ne tűrjük! Előfordulhat, hogy magunknak kell megkomponálni a jó ritmust! Helyes, rajta! Talán lesz egy perc, hogy tehernek érezzük, de aztán lesz száz, hogy élvezzük és okulunk belőle!

A ritmus-többszólamúság **nagyon jó!** Már a kotta használata is felér egy partitúraolvasással. Írjunk ilyeneket, s adjuk fel megszólaltatásra! Repetitív minimál-zenei elven is jó, nem kell oratóriumot komponálni! Nagyon nagy örömforrás, mikor a ritmus már gurul, duruzsol, dűnnyög magától, ezt biztosan szeretik minden csoportban a gyerekek. Improvizálhatnak is közben. Tiltsuk viszont a durva zajkeltést! Ha nem hallgatják magukat, mint a jó zenész, zenélés közben, semmi értelme az egésznek. Ha szabad javasolnom, legyen a „hangszerelés” változatos, tárgyiakban kis igényű, térd, tenyér, radír, szöveg, szótag, pattintás, koppintás, bármi jó. Sok effektus éljen egyszerre! Dobszaynál egyik-másik gyakorlat jó és szellemes. Javaslom például a ritmus-permutációs példát az I. kötet 102. oldaláról. Elmondhatjuk persze, hogy nem mind jó, de ne mondjuk, mert nincs, nem létezhet tökéletes tankönyv!

Valamelyest méltóbb kritikával tudnám illetni Dobszay példatárában a ritmusok ütőhangszeres kísérszólamát. A triangulumra írt crescendo, a pergődobra szánt hármas előke, valamint a kottában rögzített *kézrend* pár apróbb aggályos dologgal együtt mellőzendő, feledhető. Az ütőhangszeres kézrend nagyon összetett, nagyon bonyolult dolog, semmi megkülönböztetetten szolfézs-célzatú eljárás nem javasolható. Váltott-kezes ritmuskopogáskor tanácsos a hangsúlyos helyeken az ügyesebbik kézzel indulni, mintegy „vezetni” a

mozgássort, a gyengébbik kéznek csak hangsúlytalan, áthaladó hangokat hagyva.

Bibliográfia

Arany János: A magyar verselésről. Franklin Társulat Bp. 1907.

Balázs – Fazekas – Zempléni: Az alapfokú művészetoktatás követelményei és tantervi programja – A zeneiskolák számára. ÜTŐ. MKM 1998.

Dobszay László: A hangok világa I—VI. Editio Musica, Bp. 1966—72

Gáldi László: Ismerjük meg a versformákat! Akadémiai Kiadó. 1961.

Holopova, Valentyina: A 20. századi zene ritmusproblémái. Zeneműkiadó, Bp. – Kárpáti Kiadó, Uzsgorod, 1975.

József Andrásné – **Szmrecsányi** Magda: Zenei előképző. Olvasókönyv. Editio Musica, Bp. 1971.

Kecskés András: A magyar vers hangzásszerkezete. Irodalomelméleti Tanulmányok 8. Akadémiai Kiadó, Bp. 1984.

Kubínyi Zsuzsa: Ritmus * Prozódia * Zeneoktatás. Szakdolgozat. SzIF Győr, 1998.

Kubínyi Zsuzsa: Metrum és ritmus. *Parlando*. 1999/5. szám

Sági Mária: Zenei generatív készségek kísérleti vizsgálata II. Népművelési, Intézet 1979.

Összefoglalás. Népművelési Intézet, 1980.

Szabédi László: A magyar ritmus formái. Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Bukarest é. n.

Szabolcsi Bence: Vers és dallam. Tanulmányok a magyar irodalom köréből. Akadémiai Kiadó, Bp. 1972.

Szenik Ilona: Népzene tudományi Jegyzetek. Vers és ritmus. A *Művelődés* archívumából. XXXVIII. Évfolyam, 1985. 2. szám.

[Http://www.folkradio.hu/folkszemle/szenik_nepzenetudomanyijegyzetek02/index.php](http://www.folkradio.hu/folkszemle/szenik_nepzenetudomanyijegyzetek02/index.php)

Vavrincz Béla: Aszimmetrikus ritmusok. Zenetudományi Tanulmányok. Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Szerk.: Szabolcsi – Bartha. Akadémiai Kiadó, Bp. 1953.

Vitányi Iván: A zene lélektana. Gondolat Kiadó, Bp. 1969.

Anapesztus – szócikk www.etymonline.com

Gondolatrítmus – szócikk <http://enciklopedia.fazekas.hu/verstan/Gondolatrítmus.htm>

* **Kubínyi Zsuzsa** budapesti zeneiskolai szolfézstanár