

KODÁLY OROSZORSZÁGBAN: SZOLFÉZSTANÍTÁS EGY AMATŐR EGYHÁZI KÓRUSBAN

Körülbelül egy éve tartok szolfézsórákat egy ortodox kórus amatőr tagjainak. Egy ilyen helyen a megszokott zeneiskolai módszerek nem mindig bizonyulnak hatékonynak így, többek között, az ún. Kodály-módszer bizonyos elemeit próbáljuk használni, némileg átalakítva. Bár ezen a téren szerzett tapasztalatom egyelőre nem túl nagy, mégis talán hasznára lesz azoknak, akik amatőr kórusokat vezetnek vagy érdeklődnek az orosz ortodox zene iránt.

A Moszkva Városi Pedagógiai Egyetem zenepedagógus szakának elvégzése után csoporttársam úgy döntött, hogy karvezetéssel szeretne foglalkozni. Az ő ötlete alapján, körülbelül másfél éve megalakult a Moszkvai Szt. Miklós templom Ifjúsági Kórusa, amelynek tagjai teljesen különböző zenei tudással rendelkeznek. Vannak köztük profi zenészek, zenész-diákok, olyanok, akik valamikor jártak zeneiskolába, vagy akik számára teljesen ismeretlen a zene világa. De mivel a kórusunk a koncertfellépéseken kívül folyamatosan részt vesz az istentiszteleteken, nem jöhet szóba az amatőr kórusok általános munkamenete, amikor több hónapon keresztül behatóan tanulmányozunk néhány koncertdarabot egy betervezett fellépésre. Folyamatosan újabb és újabb anyagot kell elsajátítani: egyrészt a különböző istentiszteletek változó részeit, másrészt viszont az állandó részek különböző dallamait, szerzői változatait, hiszen egyfolytában ugyanazt énekelni «illetlenségnek» számít.

A kórus tagjainak többsége nem jártas a liturgia rendjében, nem ismeri a tónusokat vagy éppen fordítva – jól tudja a kifejezetten templomi (ún. általános) énekeket, de nem tud kottát olvasni. Szolfézs-csoportunk a zenei végzettség nélküli kórustagok számára alakult, zenetudásuk bővítésére és az ortodox zene sajátosságainak megismerésére.

Munkánk és céljaink több dologban is hasonlítanak a Kodály által megfogalmazott alapelveknek. Többek között:

- Az a cappella éneklésen alapuló oktatást [3, p. 179, 213]¹;
- Mindenki (minden jelentkező) számára elérhető zeneoktatást; [7, p. 17]
- Minden énekes számára nélkülözhetetlen kottaolvasás elsajátítását; [3, p. 176 – 177, 179]
- Az elméleti nehézségek egyszerűsítését, a nehézségek szétválasztását; [3, p. 197]
- Gyors, hatékony haladást és ennek eredményeképpen a zenei élmény átélését; [3, p. 49]
- Ugyanakkor, nem szakoktatást, hanem bárki számára érthető gyakorlati tanítást; [3, p. 54, 97]
- Művészi értékű, koncerteken és/vagy istentiszteleteken előadható zeneanyag használatát; [3, 55 – 56]
- A szó, nyelv fontos szerepét, kiejtését²; [3, p. 50]
- Nem csak dúr-moll alapú zene éneklését: az egyházi énekek más hangnemeken alapulnak, melyeket a későbbi zeneszerzők (Pl. Rachmaninov, Grechaninov, Butsko) imitálni próbálnak; [3, p. 195, 230]
- Mivel a legtöbben ismernek bizonyos templomi „általános” dallamokat, eleinte nagy szerepe van a hallás utáni éneklésnek, a már ismert dallamok szolmizálásának és elemzésének; [3, p. 115].

Ugyanakkor van több jelentős eltérés is:

- Nem a magyar népzénéről és magyar zenei nevelésről van szó;

¹ Kodály nézeteiről számos kiadvány jelent meg magyar nyelven, ezért az idézetek helyett csak az oldalszámot adom meg. Ezen kívül, az érdeklődők több könyvet találnak az irodalomjegyzékben, melyekben Kodály pedagógiai koncepciójáról olvashatnak.

² A legtöbb kórusművünk ún. egyházi szláv nyelven íródott, ami az oroszok (és más szláv-nyelvűek) számára érthető, de egy archaikus nyelvi forma, aminek kiejtését, bizonyos nyelvi fordulatait meg kell szokni.

- Nem általános iskolai oktatással és annak országos megszervezésével foglalkozunk: a templomi szolfézsoktatás elterjedt, de eléggé sajátos formája a zenetanításnak;
- Míg Kodály többször is hangoztatja a korai zenei nevelés szükségességét, a kórus tagjai gyakorlatilag felnőttek (16 – 40 év), bár legtöbbjük legalább néhány évig járt zeneiskolába (kb. a szolfézscsoport kétharmada);
- A kórustagok a tanulás elejétől kezdve részt vesznek a kóruspróbákon, istentiszteleteken, rögtön koncertműveket tanulnak. Ezért a szolfézzsal párhuzamosan, sőt néha „elébe vágva” nehezebb dolgokat is elsajátítanak.
- Mivel a legtöbben már ismerik a kottát, nem lehet a megszokott szolmizációs neveket használni. Mint ahogy Ádám Jenő is írja: «El kell ismerjünk, hogy azok számára, akik abszolút rendszeren nevelkedtek...zavarólag hat, ha hirtelen belecsöppennek a relatív rendszerbe. Éppen ezért *ott, ahol már huzamosabb ideje az előbbi módon foglalkoztak, nem tanácsos a hirtelen átnyergelés*» [1, p. 17]. Ezért a relatív rendszert az adott körülményekhez kell adoptálni;

A szolmizációs rendszerünk megértéséhez az olvasónak ismernie kell az ortodox egyházi zene sajátosságait. Mivel erről igen kevés információhoz juthatunk magyarul, röviden rátérek a részletekre.

Jelenleg alapvetően a zene három „típusával” foglalkozunk: a legrégebbi ún. „znamenniy” dallamokkal (a gregorián megfelelője), a klasszikus dúr-mollon alapuló többszólamú zenével és az istentiszteleteken használatos tónusokkal. A „znamenniy” dallamok a bizánci hagyományból alakultak ki. A gregoriánhoz hasonlóan nyolc tónus létezik, amelyekhez bizonyos alaphangok tartoznak. A bizánci (és római) tónusrendszernek megfelelően ezek 4 csoportra vannak felosztva (autentikus és plagális változat):

Táblázat 1

Tónus	Alaphang	Tónus	Alaphang	„középhang”
Autentikus		Plagális		
1	E	5	A	C
2	F	6	H ³	D
3	G	7	C	E
4	A	8	D	F

Ám a gyakorlatban egy dallam felépítése bonyolultabb: több alaphang is váltogathatja egymást és a finalis nem mindig egyezik meg velük. Például gyakran találkozhatunk a „csúszó zárattal”, amikor az utolsó hang „lecsúszik” az alaphangról az eggyel lejjebb levő hangra vagy az ún. mediális vagy középhangra (az autentikus és plagális változat között lévő tercra). A tónus nem annyira az alaphangból állapítható meg, hanem a hozzá tartozó dallamokból.

Példa 1. Első tónus, plagális „csúszó” zárlat [9, p. 37]



Példa 2. Harmadik tónus, zárlat a középhangon⁴ [9, p. 37]



³ A hatodik tónusban a „H” alaphang helyett a „D” középhangot használják.

⁴ A példában egy tetrachorddal lejjebb van transzponálva. Eredetileg a „g” és „e” alaphangok körül alakul ki a dallam.

A modern tónusok gyakran az egyszólamú dallamok feldolgozásai, amelyek – amennyire lehet – a dúr-moll rendszernek próbálnak megfelelni. „Az orosz hangok rendszere már eltávolodott a bizánci hagyománytól. Lényegében dúr és moll hangsorokra épülő recitativ akkordokról beszélhetünk, melyek sorkezdő és sorzáró fordulatai adják meg a hang karakterét” [5, p. 9]. Lássuk az előbbi példa mai változatát:

Példa 3. Harmadik hang. Az eredeti dallam az alt. [8, p. 32]

Рцыте во языцех, яко Господь воцарися,
и - бо ис - пра - ви все - лен - ну - ю, я - же не по - дви - жит - ся

Első látszatra ez egy elég egyszerű példa, de láthatjuk, hogy a logikája nem felel meg a klasszikus összhangzattan törvényeinek. A dallam mintha g-mollban kezdődne, azután hirtelen F-dúrba vált, az utolsó akkord azonban nem „hallatszik” az F-dúr dominánsának, másrészt viszont a C-dúr sincs előkészítve. Itt minden bizonnyal egy helyi alaphangról beszélhetünk, ami ebben a „félmodális” zenében keletkezhet.

A 17–18. Századtól kezdve az egyházi zene többé-kevésbé a megszokott európai rendszer alapján íródott, ám a 19. századtól a mai napig a zeneszerzők próbálják visszahozni a zenébe a régi hagyományokat.

Ennek megfelelően a relatív szolmizáció nagy segítséget nyújt egyrészt ahhoz, hogy a különböző hangsorokat, a félhang elhelyezkedését éreztessük, másrészt, hogy a változó alaphangokat érzékeljük, ami a „létra” módszerével – azaz amikor a hangsor minden fokát megszámozzuk – lehetetlen lenne. A problémát az okozza,

hogy Oroszországban a szolmizációs hangokkal (dó, ré, mi stb.) jelölik az abszolút magasságot. Tehát a „rég” zenében, ahol amúgy is relatív a tónusok magassága, a szolmizációs hangokat és kézjeleket használjuk – mint a magyar rendszerben – viszont a tonális zenében a fokokat társítjuk kézjelekkel. Így a tanítványok tudják, hogy a dúr – alapvetően egy dó-alapú hangsor, amiben a hangok szorosabban együttműködnek, mint a modális hangsorokban.

A tananyagból adódnak munkaformáink.

A dúr-moll rendszer elsajátítását segítő gyakorlatok – egy bizonyos hangnem fokai közötti viszony érzékelése: az „erős” hangok (a tonika hangjai: I, III, V) és a „gyenge” hangok (II, IV, VI, VII) együttműködése.

Különböző hangnemekben fokokon alapuló gyakorlatokat éneklünk a kézjelek használatával:

Az „erős” hangok:

I – III – V – III – I – III – I – V – I

I – III – V – I – V – I – V, - I – III – I – III – V – I’ stb

A „gyenge” hangok feloldása („Hullám”):

I – VII, – I __ III – II – III __ V – IV – V __ I’ – VII – I’

I – II – I __ III – IV – III __ V – VI – V __ I’ – II’ – I’

“Hurok”- gyakorlat:

I – VII, – II – I __ III – II – IV – III __ V – IV – VII – V __ I’ – VII – II’ – I’

Négyszólamú kánon:

I – III – I – 0	I – III – I – 0
I – V, – I – 0	I – V, – I – 0
I – III – V – V	I – III – V – V
III – V – I’ – 0	III – V – I’ – 0

A különböző elnevezések és grafikus ábrázolások segítenek gyorsabban elsajátítani az alapokat. Ezen kívül sok asszociációt használunk. M. Karaszewa szolfézs módszere szerint a szín, szag és egyéb asszociációkon kívül a leghatásosabb

az úgynevezett belső kinetikus érzés [2], ami egy bizonyos haladási irány, tempó vagy feszültség érzése. Például a domináns szeptim akkord és fordításai:

Példa 4.



A domináns szeptim hirtelen összehúzódik, a kvintszext felfelé törekszik, a terckvart szét akar húzódni, a szekund-akkord pedig lassan lefelé halad. A II₇ lassan felfelé húz, a VII₇ pedig lassan, de intenzíven középre stb.

Az új hangsorokkal improvizáció segítségével ismerkedünk ének vagy zongorajáték formájában. Még azok a tanulók is tudnak pentaton „kínai” zenét vagy dór „középkori balladát” improvizálni, akik nem tanultak zongorázni.

A lapról olvasás fontos része az óráknak. Egy- négyzólamú kórusdarabokat, kánonokat, szolfézs példákat éneklünk. A felnőtt diákokban is él a versenyszellem, csakúgy, mint a gyerekekben, ezért gyakran játszunk énekes „torpedót”: egyszerű egyszólamú példákat éneklünk lapról, és aki a legtöbbet hibázik, az szedi össze a kottákat az óra végén. Mivel a kóruspróbákon leginkább egyházi zenét éneklünk, a szolfézsórákon több zenedarabbal is megismerkedhetünk. Ezen kívül – mivel tulajdonképpen egyben a kórus előkészítő tanfolyama vagyunk – figyelünk a helyes légzésre, a hangok helyes kiejtésére.

A tónusokat általában diktálással írjuk le: sorban mind a négy szólamot. Általában minden tónusnak van egy bizonyos szerkezete, ami néhány zenei frázis ismétlésén alapul. Például az ötödik tónusban három frázis ismétlődik, majd a legvégén a záró frázis következik.

Példa 5. Ötödik tónus. 1, 2, 3, 1, 2, 3... záró frázis [13, p. 2]

1 строка 2 Киевский распев

Гос_поди, воззва_х к Те_бе, у_слы_ши мя; у_слы_ши мя, Гос_по_ди.

3 1

Гос_поди, воззва_х к Тебе, у_слы_ши мя; вон_ми гла_су мо_ле_ни_я мо_е_го.

2 конечная

Вне_гда воз_зва_ти ми к Те_бе; у_слы_ши мя, Гос_по_ди.

A hangmagasság elsajátításán kívül felmerül a ritmus kérdése is, hiszen ez megszokott értelemben nem metrikus zene, sokkal inkább a szöveg éneklése. A szerzői darabok éneklésekor az órákon gyakran „vezénylünk” (ütemezünk), vannak ritmusgyakorlataink, ritmuskánonjaink is. A ritmusnevek (tá, ti-ti) használata egyelőre nem bizonyult sikeresnek a felnőtt közösségben.

Megfigyeléseim alapján, azok a kórustagok, akik szerették a zeneiskolai szolfézsórákat, nagyrészt emlékeznek az ottani tananyagra és szépen énekelnek. Általában nem is járnak a mi óráinkra, mert a tudásuk elegendő a kórusbeli munkára. Viszont azoknak, akik nem lelkesedtek a szolfézsért, nem végezték el a zeneiskolát vagy nem is jártak oda, általában előítéleteik vannak az elméleti tárgyakkal kapcsolatban. Éppen ezért óráink egyik fő célja a zenei élmény átélése: minél több zenedarabbal való megismerkedés, egy „jókedvű” közösség kialakítása. Ezért az órákon szándékosan nem foglalkozunk bizonyos dolgokkal, amelyek a szolfézsóra alapját képezik a zeneiskolákban. Elsősorban nem írunk a szokásos értelemben vett

diktandót (viszont néha hallás után lekottázzuk azt, amit énekelni fogunk, gyakran többszólamú zenedarabokat).

Érdekes, hogy nagyon sok dolgozó felnőtt ember érdeklődik a kórus, a zeneelmélet és egyáltalán a komolyzene iránt. Az alatt a rövid idő alatt, amióta felnőttekkel dolgozom megfigyeltem, hogy tulajdonképpen a kor nem számít. A felnőttek pont ugyanolyan lelkesedéssel és érdeklődéssel szeretnek tanulni, játszani és versenyezni, mint a gyerekek. A tanár dolga megszervezni, hogy a munka vagy tanulás utáni foglalkozás ne csak kikapcsolódás legyen, hanem egy lépés a zene megismeréséhez.

IRODALOM:

1. Ádám J. Módszeres énektanítás. Budapest: Országos Köznevelési Tanács, 1944. – 319 p.
2. Dr. Karaseva M. Solfeggio – a psychotechnique of ear training. Moscow, 2009. – 360 p.
3. Kodály Z. A zene mindenkié. Budapest: Zeneműkiadó, 1975. – 288 p.
4. Kodály Z. Bicinia Hungarica. Bevezető a kétszólamú éneklésbe. Revideált kiadás. I. Budapest: Editio Musica Budapest, 1998. – 44 p.
5. Magyar ortodox énekeskönyv I. /Szerk. Bilku Marina./ Magyar Ortodox egyházmegye, Budapest, 2014. – 528 p.
6. Szőnyi E. A zenei írás-olvasás módszertana. I. Budapest: Zeneműkiadó, 1965. – 88 p.
7. Szőnyi E. Kodály Zoltán nevelési eszméi. Budapest, Tankönyvkiadó, 1986 – 98 p.
8. Кустовский Е., Потемкина Н. Пособие по изучению осмогласия современной московской традиции. М., 2006 – 76 с.
9. Кутузов Б. Обиход знаменного пения. Всенощная, Литургия. – 95 с.
10. Кюрегян Т. С., Москва Ю. В., Холопов Ю. Н. Григорианский хорал. Москва: МГК имени П. И. Чайковского. – 2008. – 260 с.
11. Лозовая И. Е. Столповой знаменный распев (вторая половина XV-XVII вв.). Формульная структура. Материалы к спецкурсу истории русской музыки XI – XVII вв. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. – 80 с.
12. Учебный обиход церковного пения. Осмогласник. Часть 1. (Гласы 1 – 4), Днепропетровск – 77 с.
13. Учебный обиход церковного пения. Осмогласник. Часть 2. (Гласы 5 – 8), Днепропетровск – 65 с.

* **Utkin Anna** a Moszkva Városi Pedagógiai Egyetem Zenepedagógia-szakának diplomása és Doktori iskolájának tanulója és a Moszkvai Állami Konzervatórium Zeneelmélet-szakának diákja.