

Nikodém Géza
***Dallamírási feladatok fokozatosan bővülő hangkészlettel,
sok közös énekléssel és alkotással***

1. rész¹

„A legtöbb tanár jól ismeri a »diktálás-pszichózist«, a diákok félelmét és ellenszenvét a diktálási feladatokkal szemben.”² – írta Dobszay László tanár úr *A hangok világa* c. tankönyvsorozat első kötetének útmutatójában.

Az ország legkülönbébb pontjain és sok esetben markánsan eltérő helyi adottságok között dolgozó zeneiskolai szolfézstanár kollégákkal beszélgetve azt tapasztaltam, hogy a tanulók mellett a tanáraik is egyre inkább távolságtartónak bizonyulnak ezzel a feladattípussal kapcsolatosan. Nem tagadom, hogy ezt az idegenkedést teljes mértékben meg is tudom érteni. Sok éve küzdök magam is azzal, hogy nem kellene-e a diktandók helyett aktívabb, kreatívabb és élményszerűbb tevékenységi formákkal eltölteni a tanórák hosszát tekintve (is) oly rövidre szabott időt? Hiszen csoportjaink nagy része többé-kevésbé heterogén összetételű, így aztán – hacsak nem az e téren leggyengébb képességgel rendelkezőkhöz igazítjuk a diktandók anyagát, akkor – óhatatlanul lesznek olyanok, akik le-le maradoznak vagy akár teljesen reménytelennek érzik a feladat teljesítését. Azt gondolom, hogy sok növendék számára a papír feletti küzdelemmel eltöltött percek nagyobb része zenei készségfejlesztés szempontjából csupán haszontalan időtöltés. Lelki komfortérzet szempontjából pedig kimondottan negatív hatású a tehetetlenség nyomasztó érzése miatt, ami sajnos – ez élet számos területe mellett – a zenetanulás egészéhez fűződő viszonyát is hátrányosan befolyásolhatja az érintett növendékeknek.³

Az alapproblémát úgy is megfogalmazhatjuk, hogy minél felvértezettebb valaki dallamírási képességek terén, annál hasznosabb számára ez a feladattípus és minél kevésbé rendelkezik valaki az ilyesfajta megmérettetésekhez szükséges készségekkel, annál kevésbé hasznosul számára a tanórákból erre fordított idő. Ennek kapcsán is gyakran eszembe jut az a kemény evangéliumi mondat, amely szerint „...akinek van, annak adatik, és bővelkedik, akinek pedig nincs, attól még az is elvétetik, amije van.”⁴

Az alábbiakban felvázolt módszerrel egy olyan kísérletet szeretnék bemutatni, amelynek révén reménységem szerint az alapvetően „hagyományos”⁵ dallamírási gyakorlatoknak sok pozitívumát meg tudjuk őrizni úgy, hogy közben a ráfordított idő nagyobb részét hasznossá tudjuk tenni az ilyen szempontból leggyengébb csoporttagok számára is.

A koncepció gyökerei

Szeretném előrebecsátani, hogy írásomat nem valami soha nem látott újdonság bemutatásának szánom. Már csak azért sem, mert a koncepció lényegét sokan megtanulhattuk Dobszay László tanár úrtól, előadásai vagy írott munkái, leginkább *A hangok világa* c. tankönyvsorozat és *A klasszikus periódus*⁶ c. kötet révén. De hasonló analitikai megközelítést tanulhattunk sokan

¹ 2024.04.13-án Debrecenben a Bárdos Szimpóziumon elhangzott előadás első részének írott és bővített változata.

² Dobszay László: *Útmutató A hangok világa tanításához, I-VI. kötet* (javított kiadás, szerk. Stachó László), Editio Musica Budapest, 2019, 29.

³ Ez a probléma akkor is felmerül, ha megpróbálunk tényleg az adott csoport többségének a készség szintjéhez szabni a feladatot „Minden olyan példa, amit az osztály többsége négy-ötzöri diktálás után nem tud leírni, vagy túlméretezett (értsd: nehézségében), vagy rosszul előkészített” (Dobszay László. I. m., i. h. Idézet az akkor aktuális szolfézs tantervből.)

⁴ Máté Evangéliuma, 13,12. (Revideált új fordítás, 2014.)

⁵ Természetesen ez a „hagyományos” diktandó is lehet rendkívül sokféle. L. pl.:

Bántainé Sípós Éva: *A jó muzsikás látja amit hall és hallja amit lát*, Fővárosi Pedagógiai Intézet, 1998.

⁶ Dobszay László: *A klasszikus periódus*, Editio Musica Budapest, 2012.

Madarász Iván tanár úr óráin is és semmiképpen sem hagyható ki a próbálkozásaimat inspiráló szakemberek felsorolásból Heinrich Schenker neve sem, akinek a *Der freie Satz*⁷ c. könyvében bemutatott, „redukcióanalízis” néven is emlegetett elemzési rendszere ma már világszerte számtalan muzsikussal, teoretikussal és zenepedagógussal gondolkodásában jelen van.⁸ Az ő munkásságukon alapuló tanulmányomat elsősorban bátorításnak szánom a kollégák számára, különösen azok számára, akik hasonló küzdelmeket éltek meg a témakör kapcsán, mint magam is.

A koncepció pedagógiai alkalmazása

Az említett neves szakemberektől tanult szemléletmódnak elsősorban zeneiskolai szolfézsórák dallamírási feladataira adaptált, de voltaképpen bármely képzési szinten alkalmazható változatának a lényege abban áll, hogy veszünk egy zeneirodalmi- vagy népzenei idézetet, amit a végtelenségig leegyszerűsítünk, majd fokozatosan „sűrítjük” a lejegyzendő zenei anyagot, amíg el nem jutunk a dallam eredeti alakjához.

Illusztrációként egy kb. a zeneiskolai 4. osztályban alkalmazható, tehát tenni- és tudnivaló tekintetében a funkciós-tonális zene világába tartozónak mondható egyszerű szemelvényt ill. annak redukált változatait mutatnám be, kivételesen nem a klasszika zenéjéből vett példával. Az alábbi gyakorlatsor alapja és egyben végcélja a *Keresel* című moldvai táncdallam egyik változata, amelyet két külön négyütemes egységként szoktam feldolgozni csoportjaimban, általában két külön tanórán belül.

*Keresel*⁹



Az alábbiak folyamán először az első négyütemes formai egységgel foglalkozunk, amely a felsorolásban az „a” betűjelet kapja. (L. 1a, 2a stb. példák.)

⁷ Heinrich Schenker: *Das erste Lehrbuch der Musik*, Universal Edition Wien, 1935.

L. [https://imslp.org/wiki/Der_freie_Satz_\(Schenker,_Heinrich\)](https://imslp.org/wiki/Der_freie_Satz_(Schenker,_Heinrich)) (A letöltés dátuma: 2025.08.16.)

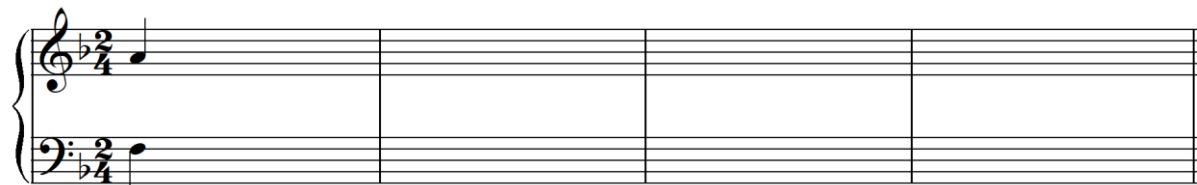
⁸ „Talán nem indokolatlan itt említeni a mű szerkezetét három szinten meghatározó Schenker-analízis interpretációs vonatkozásait. (Egyes szakemberek szerint Schenker elmélete éppen az előadó számára lehet a leggyümölcsözőbb.) Nézetem szerint a magát a művet jelentő Vorgrund, és a végső esszenciára redukált Hintergrund között elhelyezkedő Mittelgrund, ami a kompozíció vagy tétel tonális erővonalait tartalmazza, valóban fontos „tervrajz” a tanulás, érlelés folyamatához.”

Komlós Katalin: *Az interpretáció, mint analízis*, Parlando Zenepedagógiai Folyóirat, 2012/2

<https://www.parlando.hu/2012/2012-2/2012-2-08.htm> (A letöltés dátuma: 2025.08.16.)

⁹ Balogh Sándor (szerk.): *Moldvai hangszeres dallamok - CD-vel*, Etnofon Népzenei Kiadó, Budapest, 2001, 59. oldal, 38/b. példa. Adatközlő: Legedi László István – furulya, gyűjtötte: Balogh Sándor (Budapest, 1949)

Mint legtöbb hasonló feladat esetében, kiindulópontként ezúttal is megadjuk az előjegyzést, az ütemmutatót és a kezdőhangok vonalrendszeri helyét pontos ritmusértékkel, hozzátéve, hogy a kezdő ritmusérték a feladat előrehaladtával általában rövidülni szokott.

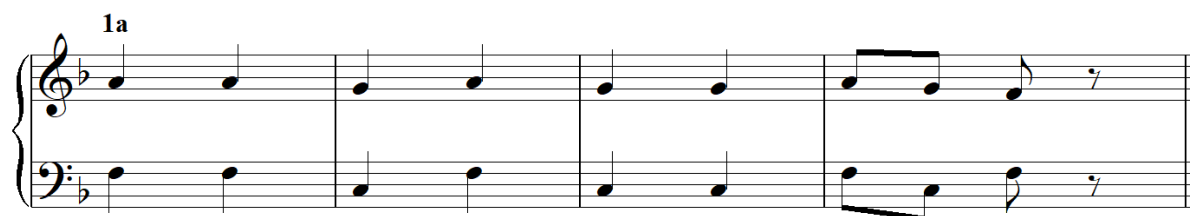


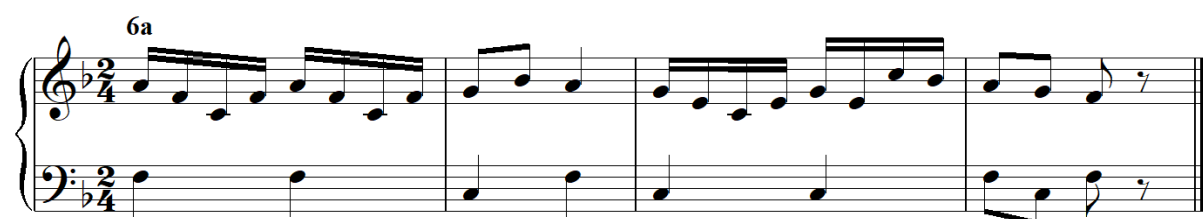
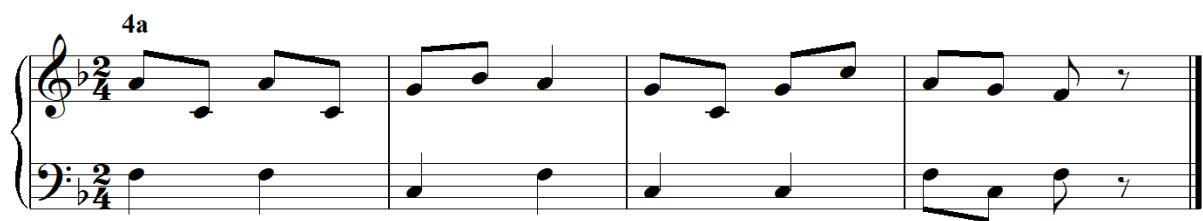
Akár előre behúzott ütemvonalakkal dolgozunk (magam szeretem ezt alkalmazni), akár ezek nélkül, ennél a feladattípusnál különösen is ügyelni kell arra, hogy elég tágas kereteket hagyjunk az elkészítendő kottakép számára. Ehhez érdemes előre elmondani, hogy kb. hány hangot (és milyen ritmusértékeket) kell majd a fokozatosan bővülő hangkészletű gyakorlatsor végső változatban rögzíteni.

Itt jegyezném meg, hogy elvileg le lehetne írni az összes változatot külön-külön is, de időbeosztás és teherbírás tekintetében is jobbnak bizonyult a „toldozgató” megoldás, emellett talán a metrikai, ritmikai és dallami összefüggéseik is transzparensabb módon mutatkoznak meg így. (A munkához szerintem érdemes a mindig szükséges radír mellett puha, kb. 2B-s ceruzát is kérni a növendékektől.)

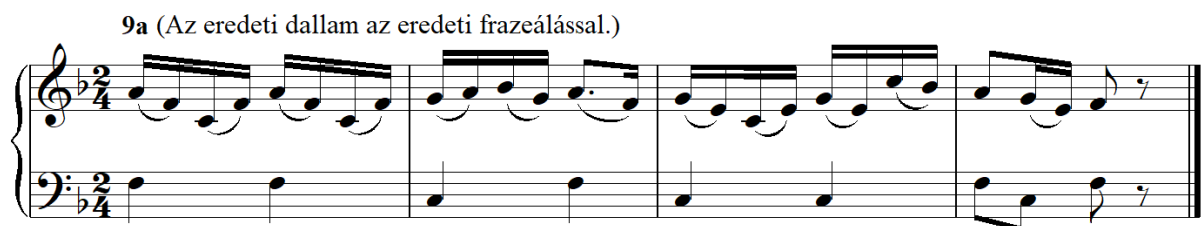
Az alábbiakban bemutatom az összes változat kottaképét, amit ehhez a példához készítettem. A feladat elkészítése szempontjából hátulról visszafelé elvégzett – Dobszay László kifejezésével élve – „átkomponálás” során, amennyiben az adott zenei anyag ezt lehetővé teszi általában törekszem arra, hogy ugyanazon a metrikai helyen ugyanazok a hangindítások szólaljanak meg mindegyik változatban. Így metrikai szempontból minden hangindítás a helyén marad, csak idővel rövidebb lesz az értéke. (Ez az alább bemutatandó gyakorlatsortban is így valósult meg.)

Előrebocsátanám, hogy amennyiben túlságosan könnyűnek tűnik egy dallam, érdemes kihagyni néhány lépcsőfokot ill. ha szükséges, érdemes beépíteni még újabb és újabb lépcsőfokokat. (Az alábbi példában talán már túlzásba is vittem az óvatosságot.)





Amennyiben van rá kapacitásunk, érdemes lehet felvétel vagy bármely erre alkalmas hangszer segítségével „artikulációs diktandót” is végezni, amelyben a szolfézs szempontjából immáron makulátlan kottaképet olyan jelekkel egészítjük ki, amelyek előadói szempontból nagyon fontosak. Ennek megfelelően az iménti gyakorlat legvégső kottaképe így néz ki:



Természetesen ideális esetben egy diktandó megszólaltatásakor törekszünk a szerző vagy az adatközlő szándékait továbbítani a mindenkori hallgatóság, ez esteben a tanítványok felé.

Időnként azonban didaktikai okokból eltérünk ettől. Ilyesfajta feladattípusok alkalmával pl. a szükségszerű rádióadások miatt a kötőívek beírását csak a legvégső változat elkészülte után szoktuk megfigyelni és leírni.

A basszus lejegyzéséről

Az ilyesfajta zenei anyagok feldolgozása során elsőként a basszus szólamot szoktuk rögzíteni valamelyik változat alapján. Nyilván a legóvatosabb esetben a legegyszerűbb változatot szóltatjuk meg ehhez, de ügyesebb csoportok óráján akár maga a végső változat „spoilerezése” is alapul szolgálhat ehhez a feladatrészhöz.

(A funkciójelölő basszus lejegyzése, pláne alapos előkészületek után reménység szerint mindenkinek elsőre hibátlanul sikerül, legfőleg ha szükséges, akkor a záró ritmusértéket pontosítjuk, amit jó eséllyel többen negyednek fognak írni, bármennyire is törekszünk a pontos bemutatásra.)

De előfordulhat olyan is, hogy akár a legegyszerűbb, akár a legbonyolultabb dallamváltozatot meghallgatva közösen találjuk ki a funkciójelölő basszust, amit aztán rögzítünk és szükség esetén diktálás alapján pontosítunk.

A funkciójelölő basszust általában szolmizálva, hangnevekkel, fokszámokkal és funkciós megnevezésekkel egyaránt elénekeljük és ez utóbbi két tudnivalót írásban is jelölni szoktuk a kottakép alatt.

A dallam lejegyzéséről

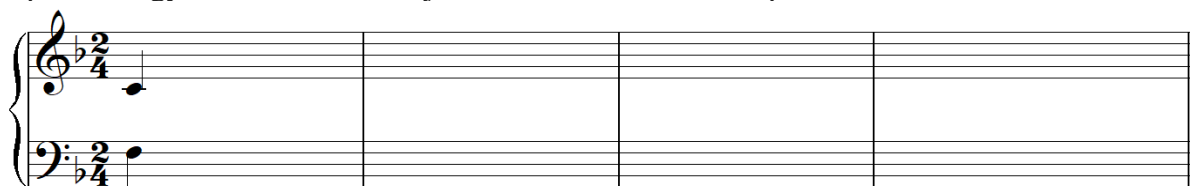
A basszus lejegyzése után következik a dallam rögzítése, amelynek során a ritmikai szempontból egyre sűrűbb, dallami szempontból pedig egyre „merészebb” változatokat írjuk le. Ezeket értelemszerűen úgy diktáljuk, hogy a tanár mindig egy változattal előre tart a tanulóhoz képest.

A dallam lejegyzését illetően alapvetően kétféle megközelítésmódot szoktunk váltogatva használni.

Az egyik esetben diktálás után írjuk le az egyes változatokat, amelyeket közös énekléssel ellenőrzünk. Ha mindenki elsőre leírta a jó változatot, akkor azonnal megszólaltatjuk szolmizálva, majd hangnevekkel. Ha nem sikerült elsőre a feladat, akkor általában újból megszólaltatjuk az legutóbb bemutatott zenei anyagot egy újabb diktálás gyanánt azok énekével együtt, akik már készen vannak, csak ezúttal még nem hangnevekkel vagy szolmizációs nevekkel, hanem valamilyen más hangzókkal. Az ellenőrzés módja viszont mindig a közös szolmizált és hangnevekkel, esetleg ritmusnevekkel történő közös éneklés és a táblára történő felírás.

Másik esetben hallás után memorizáljuk az egyes változatokat, amelyeket szolmizálva, hangnevekkel és ritmusnevekkel is eléneklünk, először egyéni, később közös produkciós formában, majd elsőként a füzetben, ezt követően pedig a táblán is rögzítjük a helyes kottaképet.

Folytatásként álljon itt a hivatkozott népzenei idézet második négyütemes formai egységéhez kapcsolódó gyakorlatsor „b” betűjellel sorszámozott kottaképe is:



1b

Exercise 1b consists of four measures in 2/4 time with a key signature of one flat. The right hand plays a sequence of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and a quarter rest. The left hand plays a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, and a quarter rest. The piece concludes with a double bar line.

2b

Exercise 2b consists of four measures in 2/4 time with a key signature of one flat. The right hand plays eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and a quarter rest. The left hand plays a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, and a quarter rest. The piece concludes with a double bar line.

3b

Exercise 3b consists of four measures in 2/4 time with a key signature of one flat. The right hand plays eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and a quarter rest. The left hand plays a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, and a quarter rest. The piece concludes with a double bar line.

4b

Exercise 4b consists of four measures in 2/4 time with a key signature of one flat. The right hand plays eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and a quarter rest. The left hand plays a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, and a quarter rest. The piece concludes with a double bar line.

5b

Exercise 5b consists of four measures in 2/4 time with a key signature of one flat. The right hand plays eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and a quarter rest. The left hand plays a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, and a quarter rest. The piece concludes with a double bar line.

6b

Exercise 6b consists of four measures in 2/4 time with a key signature of one flat. The right hand plays eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and a quarter rest. The left hand plays a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, and a quarter rest. The piece concludes with a double bar line.

7b

Exercise 7b consists of four measures in 2/4 time with a key signature of one flat. The right hand plays eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, and a quarter rest. The left hand plays a sequence of quarter notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, and a quarter rest. The piece concludes with a double bar line.



„Téma és ellenpontja”

Nem gondolnám, hogy ennek a módszernek kizárólagosnak kellene lennie, hiszen pl. a felvételi vizsgákra vagy szolfézsversenyekre készülő, vagy mindezekről függetlenül egyszerűen arra alkalmas és ideális körülmények között külön csoportban tanított növendékeknek idővel mindenképpen „el kell engednünk a kezüket”. De az ő tanításuk során is hasznosnak érzem, ha valami ehhez hasonló módon vezetjük be az új nehézségeket amikor pl. szintet lépünk. (Zeneiskolai 5. osztály táján ilyen szintlépés pl., amikor megjelenik az átkötés a diktandókban.)

Másrészről azt is fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy ez a metódus nem csak a sok aktív ének-lés-muzsikálás szempontjából lehet hasznos és nem is csak azért, mert így egyfajta kudarcmentes dallamírási élménye lehet sok növendéknek. Hiszem azt is, hogy így a sokunk által oly fontosnak érzett metrikai készség fejlesztése terén is fontos érzetekkel gazdagodhat még a legkiválóbb a növendék is.

Tudjuk jól, hogy stabil metrumérzet, a zenei folyamatok biztos érzékelése nélkül ritmikai készségfejlesztést végezni olyan, mint lábos nélkül levest főzni. És ez messze nem csak a szolfézstanítás területére tartozó kérdés, mert pl. a zeneiskolás növendékek egyikének-másikának muzsikálását hallgatva is gyakran van olyan érzésem, hogy a ritmikai tennivalókat nem tudja helyénvaló módon metrikai keretben érzékelve és érzékeltetve előadni. Bízom benne, hogy ez a megközelítésmód a zenetanuló növendék előadói kvalitásaira is pozitív hatással lehet. Egyúttal azt is gondolom, hogy ha egy növendék pl. az ilyesfajta feladatsorok rendszeres gyakorlása révén képes átlátni egy zenei anyag főbb dallami történéseit, akkor az előadói minőségében az értelmezés és a memorizálás terén is segítségére lehet.

A kreativitás fejlesztésének lehetőségei fokozatosan bővülő hangkészletű diktandók segítségével

Mindezek után jogosan merülhet fel a kérdés, hogy a címben megígért „alkotás” miként kaphat helyet az ilyen típusú feladatokban?

Egyrészt pl. a már említett, sokunk által gyakran alkalmazott módon úgy, hogy a funkciójelölő basszust a tanulóknak kell kitalálniuk az első változat dallamának lejegyzése után.

Improvizatív dallamalkotás szempontjából pedig úgy, hogy pl. az egyes változatok diktálása előtt felírjuk a vonalrendszer fölé a leendő változat ritmusát és megkérjük a gyerekeket, hogy az addig még „ellátatlan” ritmusértékekhez próbáljanak meg kontextusba illő dallamhangokat kitalálni. (Ezt a munkafolyamatot a basszus szólam és időnként szükség esetén a már helyére került, csak esetleg lerövidülő dallamhangok megszólaltatásával szoktam megtámogatni.)

Ilyen típusú feladatoknál szerintem érdemes az alapvetően fekete színű filccel vagy fehér színű krétával megjelenített kottakép mellé különféle egyéb színekkel felvázolni a táblára az egyes variánsokat (ha nagyon belelik a vonalrendszer, akkor az ötvonalas rendszer fölött

ritmussal ellátott betűkottákat is alkalmazva), majd ezeket egyesével közösen áténekelni, ezt követően pedig oly módon összeénekelni, hogy ki-ki a saját vagy neki tetsző variánst szólaltatja meg a kérdéses hely(eke)n. Aztán lehet izgulni, hogy vajon ki fogja kitalálni ill. mások ötletei alapján kiválasztani a szerző gondolatát.

Ezek a lehetőségek talán valamelyest választ jelenthetnek arra az esetlegesen felmerülő kérdésre is, hogy egy ilyen „szájbarágós” gyakorlatsor a fentebb már említett metrikai készségfejlesztés lehetőségén túl miként hasznosulhat azon kiemelkedően tehetséges csoporttagok számára, akik talán rögtön a végső változat lejegyzésére is tudnának vállalkozni néhány elhangzás alapján.

(Folytatjuk.)