

VERSMEGZENÉSÍTÉSEK GYERMEKEKNEK – MIKÉNT VÁLASSZON A KARVEZETŐ?

1. rész

A címben megfogalmazott kérdés a repertoárkiválasztás azon területét kívánja segíteni, mely a mű és kórus kapcsolatára, a sikeres és élményszerű megszólaltatásra, a művel történő technikai-zenei azonosulásra vonatkozik. Nem tér ki azokra a szempontokra, melyeket Ordasi Péter kiválóan összefoglalt *A műsorösszeállítás dramaturgiájának alapvető szempontjai iskolai kórusok számára* című írásában¹, hanem arra építve, kizárólag magyar zeneszerzők kortárs költők verseire írt gyermekkari műveinek kiválasztási szempontjaira összpontosít. Ezen belül is leginkább arra koncentrálok: mikor jó énekelni egy művet?

A kérdésre úgy válaszolhatunk a legtömörebben: ha jó a prozódia, ha jó a szöveg és dallam egyensúlya. A megoldás azonban ennél összetettebb. Ahhoz, hogy egy szöveg és melódia helyesen illeszkedjen, nem elég a zenei tényezőket optimalizálni. Természetes, hogy jó az összhatás, ha a zene harmonizál a szöveg ritmusával, hangsúlyrendjével, ha a melódia a hangtípusnak megfelelő ambitust jár be, a dallamhangok kiválasztása, regisztere, továbbvezetése, alterálása stb. erősíteni képes a szöveg tartalmi-zenei elemeit. A jó illeszkedés velejárója a találó felépítés az apparátus, szólamszám tekintetében, valamint a szerkesztésmód, az egybehangzás, a formai struktúra terén. A karakter szempontjából fontos tényező a tonalitás kérdése (hangnemhez rendelés vagy nem rendelés), a dinamikai szintek, az előadásmódra utaló jelzések megválasztása.

Bármennyire is anyagszerűen illeszkedik a zenei felépítmény a szöveghez, a szöveg struktúrájához, tartalmához, ritmusához, akármennyire is meggyőző a zeneszerzői találékonyság, a tudatos alkotásmód, akkor sem mindig egyértelműsíthető a kívánt határfok elérése: még így sem biztos, hogy jólesik az adott művet énekelni.

A hiányzó elem a szöveg jól énekelhetőségében, „jólhangzóságában” keresendő. Csak akkor fog megszólalni teljes értékűen egy mű, ha a szöveg segíti az énekeseket. Röviden mondván: énekelhető. Nem elég a magasztos téma, mély tartalom – önmagában még a kiváló ritmus is kevés. Az élményszerű előadás a hangzókészlet anyagszerűségén is múlik.

¹ Ordasi Péter: A műsorösszeállítás dramaturgiájának alapvető szempontjai iskolai kórusok számára. *Zeneszó* XXX/6., 2020, 13-19.

Tisztában kell lenni azzal, hogy a mássalhangzók képzési helye milyen hatással van a rá következő magánhangzó megszólalására. Minden mássalhangzó más irányú hatást gyakorol az őt követő magánhangzóra, például a *bimbó* és *kincs* szavakban az *i* magánhangzó különböző helyeken szólal meg. A „*bim*” szótag *i*-je előrébb zeng, mint a *k* utáni *i*. Az *ok* a *k* képzési helyének „hátrébbfekvése”, illetve a *b* elől zengése. Ezáltal tehát az *i* kétféle rezonanciát kap. Tudni kell, hogy mely hangzók segítik, és melyek nehezítik az előadók, az énekesek munkáját.

Vannak hangzók, melyek kiválóan alkalmasak az énekhang megfelelő pozícióban való megszólaltatására és ezzel együtt kevés energiáfordítást igényelnek. Ezek azok a hangzók, amelyeket a csecsemők is először szólaltatnak meg: *p*, *b*, *m*, vagyis az ajakhangzók. Hangindításra kiválóan alkalmasak a *v* és *f* hangzók, hangoztatni előnyösek még a *d*, *t*, *n*, *r*, *l*, és *j*. Az *sz* – *z* páros leginkább színt kölcsönöz a szövegnek. A többi mássalhangzó képzési helyénél fogva előnytelenebb az énekeseknek, nem segíti a hang elől zengését.

A magánhangzók közül a palatális hangzók a legkedvezőbbek, viszont az *a*, *á* hangzónak nagy a hangzóssági foka. A magánhangzók optimális összekapcsolódása, illetve sorrendje leginkább képzési helyükből adódik. Akkor könnyű megszólaltatni egymás után következő magánhangzókat, ha például azonos a nyelvállásuk (*ü* – *i*, *ő* – *é*, *a* – *e*) vagy az ajaknyitás-ajakzárás fokozatát betartják (*a* – *á*, *i* – *é*, *ú* – *ó*). Nehezebb a visszaadásuk, ha képzésükben távol eső magánhangzók állnak egymás mellett (*ú* – *á*, *i* – *á*).

Az azonos tónusban, egyenletes hangzóssági szinten való megszólalás feltétele tehát a hasonló helyen képzett és formált hangzók túlsúlya. Ezért van az énekelhetőség szempontjából kiemelkedő jelentősége annak, ha bizonyos hangzók a szokottnál nagyobb gyakorisággal fordulnak elő a költeményekben.²

Mit jelent a szokottnál nagyobb gyakoriság? Hangstatisztikai vizsgálatokkal megállapították, hogy a magyar nyelvben 100 hangból 58 a mássalhangzó és 42 a magánhangzó. A magánhangzók tehát meglehetősen egyenletesen váltakoznak a mássalhangzókkal, azaz „*a magyar beszéd hangalkati alapsajátosságánál fogva nagymértékben zenei hatású, hangesztétikai értéke meglehetősen nagyfokú.*”³ Ez az oka a magyar nyelv viszonylag jó énekelhetőségének is. (Viszonylag, mert rengeteg magánhangzójával az olasz a legjobban énekelhető nyelv, nincsenek mássalhangzó-torlódások, sőt egy-egy mássalhangzóra gyakorta több magánhangzó jut. Hátul képzett mássalhangzóival és a sok mássalhangzó-torlódással a német az egyik „legfárasztóbb” énekes nyelv.)

² Ferencziné Ács Ildikó: *Gyermekversek muzsikája – Weöres Sándor költemények a gyermekkori irodalomban*. Nyíregyháza: Bessenyei Könyvkiadó, 2010, 41-42.

³ R. dr. Molnár Emma: *Leíró magyar hangtan*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994, 40.

Vizsgálatok szerint a magyar nyelvben a leggyakoribb magánhangzók az *e* és az *a* (a sorrend egyben a gyakoriság mértékét is jelzi), a mássalhangzók közül pedig a *t*, majd az *l*, *n* és *k*.

A tudatosan alkalmazott költői eszközök képesek befolyásolni a hangzók előfordulási arányait. A költők bizonyos hangokat kiemelhetnek, előnyben részesíthetnek. Intenzívebb pl. a hatás, ha ezt alliteráció segítségével teszik.

Már a klasszikus poétika is megkülönböztette a hangokat használhatóságuk szerint. Kerülendőnek tartották a kemény mássalhangzókat, az ezekből álló hangcsoportokat (pl. a *k* ismétlődését), gyakoribbak voltak azonban az *l* és *m* hangzók. A kemény hangzók általában a harcias hangú költeményekben bukkantak fel. A gyengéd hangú versek a lágy *l*, *j* és a nazális *m*, *n* hangzókat kedvelték.⁴

A szokottnál nagyobb számban történő használatukkal a magánhangzók is képesek különféle hangulati tartalom közvetítésére. Általában úgy jellemezhetnénk őket, hogy a magas, világos színű magánhangzók derűs hangulatot, örömet, közelséget, a sötét színű mélyek súlyosabb, komor tartalmat, távolságot sugallnak. A hangszín mellett az időtartam (rövid vagy hosszú hangzó) is alkalmas valamilyen hangulat felidézésére.⁵

Műválasztásnál a jól előadhatóságot, jóleső éneklést szem előtt tartva, a fenti szempontokat is mérlegelni kell a karvezetőnek.

Weöres Sándor – „a legjobban megzenésíthető magyar költő”⁶

„Gyermekeink tízezrei nevelődnek csodálatos muzsikájú és pszichológiájú soraidon, s tanulják meg belőlük a költészet nyelvét. Zeneszerzők raját ihletted és ihleted. Már-már szinte <<kötelező>>, hogy aki dalt komponál, Téged ne hagyjon ki szövegírói közül. S ezeket a dalokat – főként a kórusműveket – ugyancsak százak és ezrek éneklik.”⁷

Ezekkel a szavakkal köszöntötte 1963-ban Csorba Győző az 50 éves Weöres Sándort.

Weöres a költészet inspiráló hatásával kapcsolatban azt vallotta, hogy a költészet anyag, amit a zeneszerzők fel tudnak használni (úgy, mint a kőműves az épület vázát). Az ihlet azonban szerinte máshonnan származik. Arra, hogy az ő verseiből miért zenésítenek meg olyan sokat, két okot látott: az egyik szerinte Kodály presztízse – a zeneszerzők látják, hogy Kodály zenésítéseinél zene

⁴ Fónagy Iván. *A költői nyelvről*. Budapest: Corvina, 1999.

⁵ A. Molnár Ildikó. *Weöres Sándor költői nyelvének hangtanából*. Budapest: ELTE, 1977, 11-15.

⁶ Csorba Győző: „Levél Weöres Sándorhoz”, *Jelenkor*, 1963/9. In: Domokos Mátyás (szerk.): *Magyar Orpheus*. Budapest: Szépirodalmi, 1991, 340.

⁷ Uott. 340-341.

és szöveg milyen módon tud együtt járni. A másik oknak a kiélezettebb, erősebb ritmusok, melodikusabb koncepciók más költőkhöz képest gyakoribb használatát tartja. Verseiben dominál a ritmus, a muzikalitás.⁸

Weöres azonban zenét teremtett a hangzók tudatos megválasztásával is. Költészetében nagy számmal találunk olyan verseket, ahol a szavak fogalmi jelentése háttérbe szorul, a magánhangzók és a mássalhangzók dallama válik a tartalom kifejezőjévé. Ezeknek a verseknek hangzási, dinamikai és strukturális jelentése van.

Abban, ahogy Weöres különös érzékenysége a hangzók, a hangzás területén kifejlődhetett, szerepet játszhatott az is, hogy gyakran dolgozott együtt zeneszerzőkkel. A készülő szövegek hangzásbeli sajátosságait megtervezték, megbeszélték: előfordult, hogy a zeneszerző kimondottan rövid hangzóból álló, gyors éneklésre alkalmas vagy lassúbb ritmusú, lágyabb hangú szöveget kért.

Nem véletlen azonban, hogy minden nehézség nélkül sikerült megfelelnie mások és saját elvárásainak. Széleskörű érdeklődése segítette ebben és azok a megfigyelések, melyeket tanulmányai során tett: vizsgálta a művek hangzóit, struktúráját.⁹

Ennek köszönhetően „*mindent meg tudott fogalmazni, mindent fülön tudott csípni fölényesen biztos kézzel. [...] Weöres egyáltalán nem ösztönös zseni volt – amit tétova sandasággal terjesztettek róla. Tudatos és mindent tudó zseni volt.*”¹⁰

Weöres Sándor költeményei Kodály két nagy vegyeskari műve (Öregek, 1933 és Norvég lányok, 1940) után a zeneszerzők látókörébe kerültek. A versmegzenésítések kapcsán a kortársak közül Bárdos Lajos, Farkas Ferenc, Maros Rudolf, Takács Jenő, a fiatalabbak közül Petrovics Emil, Szokolay Sándor, Bozay Attila, Dobos Kálmán nevét emelte ki több ízben is a költő.

A Weöres-versekre készült kompozíciók számát egyelőre csak megbecsülni tudjuk. Több százra tehető a kórusművek száma, jelentékeny mennyiséget tesznek ki a nagyobb szabású művek (operák, oratóriumok, kantáták) és a dalok, valamint a könnyebb műfajok feldolgozásai. A gyermekkarok számára készült kompozíciók általános fellelt száma több mint 400.

⁸ Költészet és zene. Czigány György rádióbeszélgetése Weöres Sándorral 1967. január 20-án. In: Domokos Mátyás (szerk.). *Egyedül mindenkivel. Weöres Sándor beszélgetései, nyilatkozatai, vallomásai*. Budapest: Szépirodalmi, 1993, 73.

⁹ Ferencziné Ács Ildikó: *Gyermekversek muzsikája*, 38.

¹⁰ Csukás István: „A magyar nyelv zsenije: Weöres Sándor”, *Európai utas* 5/1. (1994), 64-66. vagy Csukás István: *Költők éhkoppon*. Budapest: Osiris, 1996, 144-146.

A művek szólamszerkezetét vizsgálva elmondható, hogy 1/3 - 1/3 arányban két és háromszólamú anyagokról van szó. A harmadik harmadban nagyjából azonos a négyszólamú, illetve osztott szólamokkal megírt darabok és az egyszólamú kompozíciók, illetve kánonok aránya. Számos mű vagy tétel készült hangszerkísérettel.

Azok a szerzők, akik az 50-es években végezték zeneszerzői tanulmányaikat (Decsényi János, Dobos Kálmán, Kocsár Miklós, Láng István, Loránd István, Lendvay Kamilló, Papp Lajos, Vass Lajos stb.), főként a 60-as, 70-es években jelentek meg gyermekkari műveikkel. Ez szinte természetes következménye volt az európai zene feltárulását jelentő fordulatnak, az új témakeresésnek, a kórusmozgalom igényeinek. Weöres versei az 50-es évek második felében kaptak újra publicitást. Nagy élményt jelentett a fiatal zeneszerzők számára a gyermekverskötetekben közölt szövegekkel történő megismerkedés. Kocsár Miklós szavait idézve: „*Szinte kíváncsiak a dallamok után, csak le kellett írni, de Farkas tanár úr¹¹ is példát és kedvet csinált hozzájuk a „Gyümölcskosár”-ral.*”¹²

A második nagyobb periódus a 90-es és 2000-es évek terméséhez köthető. Itt főleg a fiatalabb generáció (Beischer-Matyó Tamás, Hollós Máté, Horváth Barnabás, Tóth Péter, Bánkői Gyula) képviseltette magát, de megjelentek újabb művekkel vagy a régiek átdolgozásával Karai József, Vántus István, Kocsár Miklós is.

A kórusművek jelentős hányada alkalmi darab, valamilyen megrendelésre, pályázatra készült, gyakran határidőre.

A több száz gyermekkari mű majdnem mindegyike ma is színpadképes, mégsem éneklük vagy hallgatják őket annyian, mint 20-30 évvel ezelőtt. Az ok abban keresendő, hogy az oktatási struktúra és a tantervek változásai az elmúlt évtizedekben egyre kevesebb gyermek számára tették lehetővé a többszólamú karéneklést. A sok kiváló kórusmű nagy százaléka parlagon hever, előadásuk kiváltság lett. Hazai együtteseink közül csak kevesen képesek a megszólaltatásukra.

Weöres „gyermekversei”

Weöres Sándor gyakran hangoztatta, hogy gyermekverset „szándékosan” csak ritkán írt. Az egészen egyszerű felépítésű versei váltak az idők folyamán gyermekverssé.¹³ Ritmikai

¹¹ Farkas Ferenc (1905-2000) számos zeneszerző mestere volt a Zeneakadémián. Szoros kapcsolatot ápolt kortárs költőkkel (Szabó Lőrincsel, Tamási Áronnal, Jékely Zoltánnal, Füst Milánnal, Weöres Sándorral).

¹² Idézet a szerzőnek írt magánlevélből.

¹³ Visszaadni az embernek saját lehetőségeit. Tamás Menyhért beszélgetése Weöres Sándorral. In: Domokos Mátyás (szerk.). *Egyedül mindenkivel*, 133.

stúdióknak, olykor vázlatoknak nevezte őket, melyeknek keletkezése pillanatában nem is igen gondolkodott arról, hogy gyerekvers lesz-e belőlük vagy felnőtt.¹⁴

Nagy százalékban utólag minősítette át a költeményeket gyermekverssé, felépítésük, ritmikájuk, hangzásuk vagy témájuk alapján. A tudatos kísérletező munka eredményeképpen kibontakozó hangzásvilág lehetőséget jelentett Weöresnek egy más dimenzióban való megjelenésre. Az átminősítés olyan jól sikerült, hogy egyes elemzők, pedagógusok egyenesen a gyermeki világ, gyermeki lélek megtestesítőjét látták benne. Tehették ezt azért is, mert a szövegeket gyermekkötetben, az eredeti közegből kiemelve, illusztrált formában látták.

Ha egy adott verset kivesszünk eredeti szövegekörnyezetéből és más szöveghez képest értelmezzük, vagyis meghatározott keretek között, illusztrációval kísérve, módosult jelentés várható. Az önálló értékhez hozzáadódik a környezetben betöltött szerep. Ez az oka számos Weöres-vers többes értelmezhetőségének is.

A gyermekkötetekben képekkel illusztrált szövegek olykor az eredeti jelentéstartalomtól merőben eltérő értelmezést váltanak ki. Ezért fontos, hogy tudjunk a vers eredeti állapotáról, és próbáljuk elhelyezni azt a keletkezési környezetben is. Gondoljunk csak a Varázsének példájára: az 1934-ben megjelent négy költeményből (tételből) álló Bartók-suite első verseként szerelmi varázslást sejtet. A gyermekverskötetek ezzel szemben az anya-gyerek kapcsolatot, az altató-jelleget hangsúlyozzák (ld. Hincz Gyula rajza a *Bóbitában*).¹⁵

A bemutatásra kiválasztott kórusművek ismertetése előtt előrebocsátom, hogy a gyermekverseket csak a témához kapcsolódó szempontok alapján közelítem meg: igyekszem feltárni az egyes művek keletkezésének körülményeit, idejét, fellelhetőségét, továbbá megvizsgálom a vers kompozíciós vonásait, a zeneiségét meghatározó ritmuselemeket, az akusztikai jellegzetességeket és megpróbálok betekinteni a tartalom és forma kapcsolatába.

A hangsúlyt emellett a hangzók világára kívánom helyezni. Arra keresem a választ, hogy a jó ritmus mellett mi teszi a szöveg mondását, éneklését élményszerűvé. A kórusművek bemutatásakor igyekszem kiemelni a kompozíció és vers kapcsolatát, a zenei felület hozzáadott értékét és anyagszerűségét, valamint a jól énekelhetőség mértékét.

/folytatása következik/

¹⁴ Weöres Sándor. Bertha Bulcsu beszélgetése a költővel. In: Domokos Mátyás (szerk.). *Egyedül mindenkivel*, 154.

¹⁵ Ferencziné Ács Ildikó: *Gyermekversek muzsikája*, 23.