

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású  
doktori iskola

KARDOS PÁL ÖRÖKSÉGE A  
GYERMEKKARI HANGZÁSÉPÍTÉSBEN

UHERECZKY ESZTER

TÉMAVEZETŐ: DR. KUTNYÁNSZKY CSABA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2014



## Tartalomjegyzék

### Bevezetés

1.	Kardos Pál	1
2.	Az intonáció	4
3.	A Kardos-módszer és tudományos háttere	8
3.1.	A felhangrendszer és a relatív frekvencia arány	9
3.2.	A kétféle nagy szekund	11
3.3.	A kis terc alapú intonációfejlesztés	17
3.4.	A vezetőhang, és a tritonusz	19
3.5.	A kromatika és az alteráció	29
3.6.	A temperáltság és az akusztikus intonáció	33
3.7.	A többszólamú intonációfejlesztés	36
4.	A beéneklő gyakorlatok és az énekes hangképzés szerepe a kórushangzás alakításában	40
5.	Összegzés	86
6.	Bibliográfia	88



## Köszönetnyilvánítás

Köszönetemet fejezem ki témavezetőmnek, Dr. Kutnyánszky Csabának, aki Kardos Pál örökségére irányította figyelmemet, és szakértő tanácsaival, építő kritikáival rendszeresen támogatott a dolgozat írása során.

Köszönet Rozgonyi Éva Liszt- és Bartók–Pásztory-díjas karnagynak, a Kardos Pál Alapítvány ügyvezetőjének, amiért beszélgetett velem, és ellátott szakirodalommal.

Köszönet illeti a Kontrapunkt Zeneműkiadót, a kottapéldák elkészítéséhez nyújtott segítségért.

Uhereczky Eszter  
Budapest, 2014. november

## Bevezetés

Az egyetemes zenetörténet évszázadai során mindig adódott alkalom és lehetőség a közös éneklésre. Ezek a hol maguktól kialakuló, hol tervezett és szervezett énekes tevékenységek sajátos lenyomatát adják az egyes korszakok zenei gondolkodásának. Az énekelve spontán együtt játszó gyerekek valószínűleg azóta szereplői az élő zenetörténetnek, mióta világ a világ. A népdalkincs gyermekdalai és az énekes játékok, a néprajzi kutatások soha ki nem fogyó tárházát jelentik. A gyerekek innovatív, nyitott és fogékony attitűdje adja a számukra érdekes, részükről aktivitást és kreativitást igénylő tevékenységek öröklétének biztosítékát. Óriási tévedés lenne, ha a szervezett, intézményhez kötött alkalmak – óvodai, iskolai foglalkozások, kóruspróbák, – megkötnék a gyerekek szárnyaló fantáziáját, szolgai szabálykövetésre kényszerítenék őket, hiszen a tevékenység örömszerző funkciója szűnne meg. E nélkül minden belső tartás, lényegi mondanivaló, a műfaj legértékesebb veleje veszne el, és mi magunk ítélnénk halálra az egyébként örökéletű kifejezési formát.

A gyerekekről, mint aktív zenészekről, egészen mást gondolunk, Kodály Zoltán komplex zenepedagógiai munkássága óta, jól érzékelhető hatását naponta megtapasztalva. Zenei polihisztorként Kodály számára természetes volt, hogy a pedagógiai és a művészeti szemlélet nem csak nem szétválaszthatók, hanem egymást erősítő hatásmechanizmusok. Számított a gyerekek természetes alkotókedvére, mellyel művészeti tevékenységüket önmagát folyamatosan megújítóvá teszik. Ez a szemléletmód meghatározója gondolkodásának, mint az énektanítás rendszerének teljes átszervezőjének, és mint gyerekeknek szánt kórusművek zeneszerzőjének.

A tiszta lelkesedés, a naiv ösztön, ami felnőtt művésznél ritka adomány, minden egészséges gyermekben megvan. Néhány évi technikai előkészítés mellett, a gyermek abszolút művészi mértékkel mérhető eredményt érhet el. Tizenöt éven alul mindenki tehetségesebb, mint azon felül, csak a kivételes géniuszok fejlődnek mindig tovább. Nagy kár elszalasztani ezt a tehetséges kort.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Kodály Zoltán: „Gyermekkarok”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982) 41.

Meglátásom szerint az elmúlt másfél évtizedben több olyan változás történt a gyermekkórusok világában, melyek nagyon erős hatást gyakoroltak egyrészt magára a működésre, másrészt a kórusprodukciók egészére, ezen belül is leginkább a hangzására. Vizsgálódásom középpontjában a gyermekkarok hangzásoképek kialakítása áll, melyhez *Kardos Pál* méltatlanul kevésbé közismert, ám értékszemléletében kétségkívül időtálló öröksége, a kórusnevelésről és hangzásalakításról vallott nézetei, tudományos és elméleti gondolatai, valamint gyakorlati tanításai állnak.

Dolgozatomban a hangzásépítés, valamint a tiszta intonációra nevelés elméletét és gyakorlatát kívánom bemutatni, az iskolai keretek között működő kórusok – kiskórusok, gyermekkarok és ifjúsági leánykarok – világában.

Az intonáció e kórusok esetében nemcsak a hangzás alapvető meghatározója, hanem az éneklés minőségének, az énekléshez való viszony kialakításának leglényegibb eszköze is. Az ebben az életkorban bejáratott művészeti kommunikációs csatornák pontosan úgy működnek, mint a gyerekkorban megismert idegen nyelv: kórustagjaink számára egész életükben bármikor előhívható képességekként, örökre a sajátjuk marad. Ezért van kiemelten fontos szerepe a kiskórusoknak, ahol a kóruséneklés alapjait építhetjük ki. Az itt szerzett ismeretek és a megtapasztalt élmények élethosszig tartó zene iránti fogékonyságot generálnak, egyben az éneklés, valamint a művészeti gondolkodás és aktivitás természetességét is jelentik.

Kardos Pál örökségére, a hazai kórusok igen különböző intonációs kultúrája irányította a figyelmemet. Kardos könyveiben és írásaiban miközben feltérképezi és magyarázza a tudományos háttérrel, a tiszta intonáció fogalmát és kiépítésének lépéseit, azokat sosem steril elméletként értelmezi, hanem minden esetben zenei folyamatokban betöltött szerepükkel. Az elmélet a gyakorlatból, az aktív zenélési tevékenységből származik, s egyben annak eszköze is. Napjaink gyakorlatában a gyermekkórusokkal kapcsolatban nem egyértelműek az intonációs elvárások, holott véleményem szerint a tiszta éneklés és ennek mind külső, mind belső igénye nem opcionális. A nem-minőségi hangzások a kórustagok, a gyerekek képzésében fellelhető hiányosságokból, illetve az erre irányuló kórusvezetői tevékenység elmaradásából is adódhat. Azonban a sokszínűség okozója az egymástól alapjaiban

különböző karnagyi felfogás is, ami a természetes hangolásra épülő intonáció, illetve a temperált hangzás hívei közötti nézetkülönbségből ered. Kardos Pál látásmódjának lényeges jellemvonása, hogy megkülönbözteti a hangok tiszta együtthangzását, illetve a zene folyamatában jelenlévő tisztaságot, a pontos és koncentrált intonációban a dallamívek, a dallamirányok kifejezőerejének mércéjét látja és láttatja. A kórus intonációja ily módon, hangról hangra lépő viszonyrendszerben, zenei ívekben gondolkodva alakul.

Gyermekkórusra vonatkoztatva mindez az éneklés és az összehallgatás párhuzamos tevékenységgé összeépítését jelenti, és hangsúlyozottabb kórusvezetői felelősséggel jár, lévén a kórustagok nem felnőtt előadók, nem kiforrott művészek. Számukra a kóruspróbák során a mit és a hogyan szétválaszthatatlanul, egy időben és egymást erősítve kerül elő, az örömforrást jelentő zenei tevékenységek során. Egy-egy zenemű megismerése, megértése és ihletett interpretálása alakít a már kész előadói személyiségen is, a gyerekek esetében azonban a személyiség kialakulásának folyamatába szól bele.

Kutatásom során tehát azt kívántam a kardosi tudományos elmélettel és gyakorlati útmutatásokkal összevetni,

- milyen veszélyeket/zsákutcákat látok a gyermekkari hangzásépítésben, hangképzésben
- mennyire egyértelmű a kapcsolat a gyermekkarok hangképzése és tiszta intonációja között
- melyek azok a mindennapi kórusmunkában használható eszközök, illetve gyakorlatok, amelyek hozzájárulhatnak az intonáció fejlesztéséhez
- hogyan függ össze a tudatos intonációra épülő hangképzés a hangszíngazdagsággal
- melyek azok az életkori sajátosságok, melyek másfajta intonációs technikákat igényelnek, illetve mik lehetnek az életkori sajátosságoknak megfelelő egyedi módszerek



- hogyan befolyásolja a műsorpolitika az alkalmazott hangzásfejlesztési eszközök kiválasztását, illetve hogyan hangolható egymáshoz a kórus intonációs kultúrája és a választott kórusmű.

A művek hangszín-gazdag interpretációjához tartozó próbatechnikai javaslatok hivatottak bizonyítani a tiszta, akusztikus intonációra nevelés zenei és kóruspedagógiai erényeit, igazolva és követendő példaként állítva Kardos Pál majd ötven évvel ezelőtti szakmai nézőpontját zenélésről, zenéltetésről. E vonalat követve, az intonáció szempontjából kiemelten érdekes témaköröket (kis és nagy egészhangok, kétféle *ré*-hang, akusztikusan intonált kis szekundok és vezetőhangok, alterációk, lineáris és harmóniai gondolkodás stb.) tekintetem kiindulópontnak, egyszerre elsajátítandó képességnek és megoldandó feladatnak. Logikailag felépített beéneklő-összehallgató gyakorlatokat terveztem, és olyan kortárs kórusművek részleteit idéztem szemelvényként, melyek célirányos előkészítést igényelnek. Munkám során többször előkerültek próbavezetési kérdések, próbatechnikák is, melyekre igyekeztem kellő részletességgel kitérni. Az értekezésben szereplő, az ideális kórushangzás kialakításához köthető gyakorlatok és szemelvények így egyrészt egyfajta módszertani javaslatot adnak, – tudva, hogy a variációk sora megszámlálhatatlan, annak csak a kórusvezető fantáziája szabhat határt – másrészt konkrét kórusművek tanításához kötöttek, ami által a különféle próbatechnikák kialakításához szolgálhatnak gondolat-ébresztőül.



## 1. Kardos Pál

Kardos Pál (1927–1978), a 20. századi magyar zenetörténet karizmatikus alakja. Sikeres és elismert kórusvezető, nagyhatású, legendás zenepedagógus. Tudományos munkásságának kiemelkedő alkotása az 1969-ben megjelent *Kórusnevelés, kórushangzás* című könyv, mely a kóruséneklés *sine qua non*-ját jelentőtiszta éneklést, a tudatos és pontos intonációt, sajátos nézőpontból, egyéni tudományos háttérrel értelmezve és elemezve tárgyalja.

Kardos 1940 és 1945 között nagykőrösi diákként került először kapcsolatba a zenével, ekkor kezdett el zongorán és orgonán tanulni, valamint kórusban énekelni. Az orgonáról ebben az időben megszerzett hangszer-mechanikai és hangszerttechnikai tudása biztos alapot nyújtott a felhangok és a rezgésszámok tudományos tanulmányozásához. A felhangrendszer ismereteszolgált kutatásai kiindulópontjaként, ez vezethette későbbi elméleti munkáinak fő tárgyköréhez, az intonáció kérdéséhez.

A kombinációs hangok – mint már említettük – általában halkán szólalnak meg. A felületes szemlélő nem is vesz róluk tudomást (meghallásukat szinte külön kell tanulni.) De reális voltukat bizonyítja az is, hogy pl. az orgonaépítésben a kombinációs hangokat felhasználják az ún. *akusztikus basszus* létrehozására.<sup>2</sup>

A tanítói és kántori oklevél megszerzése után, 1945-től 1947-ig két évet tölt segédkantorként szülővárosában, Cegléden. Ez idő alatt orgonált a nagytemplom régi, két manuális mechanikus orgonáján, és a katolikus templom jóval modernebb, 1944-ben épült három manuális elektromos orgonáján is. Ekkor döntötte el, hogy zenei tanulmányait felsőfokon is folytatni kívánja, és 1948-ban felvételt nyert a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola orgona tanszakára. 1949-ben azonban, főtárgy tanárának nyugdíjazása miatt átiratkozott a középiskolai énektanár- és karvezetés szakra, ahol, 1952-ben diplomázott.

1953-ban kezdte meg zenepedagógusi és kórusvezetői munkáját a miskolci Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola és Szaktanárképző kinevezett tanáraként.

---

<sup>2</sup> Kardos Pál: *Kórusnevelés, kórushangzás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969): 24.

Már Miskolcon elkezdte kutatómunkáját, amelynek a későbbi években hozott gyümölcse a Kórusnevelés-kórushangzás című könyv lett. Megfigyelte, hogy az egyébként szép hangú és kiemelkedő képességű gyerekek sem képesek a IV. fok után tisztán énekelni az V. fokot. Megkülönböztette a hangok tiszta együtthangzását, illetve a zene folyamatában jelenlévő tisztaságot. Megállapította, hogy bár néhány hangköz önmagában tisztán szól, más hangok környezetében elveszíti eredeti fényét.<sup>3</sup>

Kardos Pál életének és összetett zenei tevékenységének következő színhelye Szeged, 1961 és 1972 között. Karvezetést tanított és a Nőiakar karnagya volt. A már korábban érdeklődése homlokterébe került zenei tisztaság kérdésére ebben az időszakban elsősorban a kóruspróbák változatos beéneklő gyakorlatsoraival kereste a válaszokat. Ezeket a legkevésbé sem tekintette mechanikus, énektechnikai bemelegítésnek, kiemelten fontos szerepet töltöttek be mind az éppen próbált kórusmű ideális megszólaltatásában, mind a kórushangzás állandó és folyamatos alakításában. Az első évben nem is vállalt fellépést, ez az alapozás, a hangzásépítés éve volt. Az egyes hangok szólammá formálásának és a szólamok egységes kórushangzássá alakításának éve. A következő évtől kezdődően, az itt töltött 11 év alatt összesen 56 hangversenyt adott a kórus, köztük a hagyománnyá vált, az Országos Filharmónia által rendezett évenkénti önálló estet. 1966-os koncertjükéről Vántus István így írt a *Dél-Magyarország* című lapban:

[...] A Kardos Pál vezette főiskolai kórus ideálisan muzsikál. Tökéletesen tiszta intonálás, egységes hangszín, a legapróbb részletekig való kidolgozottság, ugyanakkor a művek nagyszerű összefogása jellemzi munkáját. [...]

Az akusztika, a hangzó tér és hangzásélmény összefüggéseinek kutatása továbbra is foglalkoztatta, amit gyakorlatban is tanulmányozott. Az 1967-es Arezzói Nemzetközi Kórusversenyre készülve Kardos a kóruspróbákat más és más helyszíneken tartotta, hogy az aktuális helyi adottságok gyors felmérését és az ehhez igazított ideális hangzás kialakítását együtt gyakorolhassák a kórusral. 1968-ban Várnában folytatódott a nemzetközi sikersorozat, és ugyanebben az évben jelenik meg első önálló publikációja, az *Egyszólamúság az énekkari nevelésben* című jegyzet, melyben az elméleti téziseket gyakorlati példák támasztják alá.

<sup>3</sup> Sárík Henriett: *Kardos Pál*. (Szeged: Kardos Pál Alapítvány, 2000):14.

A Zeneműkiadó először 1969-ben adta ki legjelentősebb tudományos alkotását, *Kórusnevelés, kórushangzás* című könyvét. Kardos e szakkönyvben a tiszta intonáció tárgykörével kapcsolatos kutatási eredményeit, kórusvezetői tapasztalatait, és az intonációs kérdésekre kikísérletezett megoldásait adta közre. Az intonációs elmélet jól hallható gyakorlati bemutatásához egy áthangolt harmóniumot is készített. A hangszer ma Veszprémben található, Kardos Pálné tulajdonában. A könyvet 1970-ben nívódíjjal tüntették ki, majd 1977-ben újranyomták. 1993-ban angol, 1994-ben japán nyelven is megjelent. Az első megjelenéshez Bárdos Lajos és Molnár Antal üdvözlő lappal gratulált, valamint számos sajtóorgánium is hírt adott róla. A *Dunántúli napló*-ban Tillai Aurél méltatta a kiadványt.

[...] Ma már nem elég a jó kottaolvasás és a karvezetői lelkesedés önmagában. Módszeres iskolára, kiművelt karénekesekre és jól képzett karvezetőkre van szükség, akik a mesterség „kézműves alapját” is tökéletesen elsajátították. Évtizedünkben három jelentős területen történik előrelépés: a vezénylestechnika módszeres tanításában, a hangképzésben, s most legújabbban a kórushangzás, a tiszta intonáció fejlesztése területén. Kardos Pál kötete, melyet a Zeneműkiadó most adott ki, ez utóbbi kérdésnek tudományos igényű elméleti és gyakorlati összefoglalása.[...] Kardos könyve módszeres kartchnikát, intonációs iskolát ad.<sup>4</sup>

Kardos Pál ismert és elismert tagjává vált a zenei közéletnek. 1972-ben Nemesszeghy Lajosné, az ország első zenei tagozatos általános iskolájának alapító igazgatója hívta Kecskemétre, a Kodály Iskolába. 1978-ig, haláláig itt tanított és kutatott, 1973-tól a megalakuló Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet igazgatójaként is. 1974-ben *Wellesley*-ben, az amerikai Kodály Társaság nyári kurzusán tartott nemzetközileg elismert, emlékezetes előadássorozatot. 1972 és 1978 között, a kecskeméti években megszámlálhatatlan hazai és külföldi előadás és hangverseny köthető nevéhez. Temetésére Szőnyi Erzsébet komponált kórusművet Pilinszky János: *Zsolozsma* című versére.

---

<sup>4</sup>Tillai Aurél: *Kardos Pál: Kórusnevelés, kórushangzás*. (Pécs: Dunántúli napló, Könyvespolc, 1969.07.09)

## 2. Az intonáció

A tökéletes hangszervi működés, azaz énektechnika, és a művészi átélés, azaz zenei értelmezés megfelelő kiindulási alapot jelentenek, de nem elegendők a minőségi hangzásigényű interpretációhoz. Az előadónak, a kórusénekeseknek rendelkeznie kell a zene értésének és megszólaltatásának azon képességével, melynek segítségével előre elképzelik, s ez által előre hallják a kívánt hangzást. Ezt a tudatos, belső hallás alapján megtervezett és elvárt tiszta éneklést nevezzük intonációnak. Csak ezzel együtt nyílik lehetőség arra, hogy az éneklés minőségi követelményeinek két alappillére, a tisztaság és a kiegyenlítettség létre jöhessen.

[...] a tisztaság (a hangok magasságának intonált rendje) és a kiegyenlítettség (a hangzás egységes volta) az együttes éneklés kifejező erejét megsokszorozza, hiánya pedig annak érzékenységét csökkenti, kifejezési körét szűkíti.<sup>5</sup>

A gondosan megformált hangok a zenei ívekben töltenek be szerepet. A tiszta intonáció tehát nem elméleti fogalom, csakis a zenei folyamat részeként értelmezhető, ezért mindig relatív. Kardos Pál a tiszta intonálás alapját három lépésben foglalja össze:

1. A tisztán énekelt hangközök a temperált hangolású hangszereken megszólaltatható hangközöktől kisebb-nagyobb mértékben eltérnek;
2. Az éneklésre is hat a gravitációhoz hasonló erő, amely a fölfelé ugrást általában fékezi, a lefelé ugrást pedig tehetetlenségi nyomattal súlyosbítja, növeli. Ezért:
3. fölfelé különösen a temperáltnál tágabb hangközöket (tiszta kvint, kis terc, kis szext és széles nagy szekund), lefelé a temperáltnál szűkebb hangközöket (tiszta kvart, nagy terc, nagy szext és keskeny nagy szekund) kell különös gonddal intonálnunk.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Kardos Pál: „Intonáció”. In: Ittész Mihály és Róbert Gábor: *Ének-zene az óvónői szakközépiskola III. osztálya számára.* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1975), 11.

<sup>6</sup> Kardos Pál: „Intonáció”. In: Ittész Mihály és Róbert Gábor: *Ének-zene az óvónői szakközépiskola III. osztálya számára.* (Budapest: Tankönyvkiadó, 1975), 11.

A temperált és az intonált hangközök közti különbség tehát a zene irányaihoz, a dallamívek arzis-tézis rendjéhez igazodó relativitásból, egyfajta zenei rugalmasságból adódik. Az éneklés folyamatát minden pillanatban az előző zenei történés folytatásaként értelmezni, és ahhoz igazítani, a hangzó előzményekre hangzó válaszokkal reagálni – ez a kardosi intonációs gondolkodás alapja.

[...] tapasztalati tény, hogy az éneklésben minden felfelé haladást – lépcsőzetesen, vagy ugrásban egyaránt – fékezi valamiféle erő, amelynek ellenállását csak lendülettel, bátor nekirugaszkodással lehet leküzdeni. Lefelé ugyanennek az ellenkezője érvényesül: a lefelé lépő, vagy ugró hang valamiféle tehetetlenségi erő következtében gyakran mélyebb lesz a kelleténél, zuhan, alákerül a célnak. E kétféle tendenciát az éneklésben is nevezhetjük – jelképesen – «gravitációnak»: vagyis minden «fel» a gravitációval szemben, s minden «le» a gravitáció irányában történik. [...] A gravitáció általában minden hangközre érvényes, minél nagyobb az ugrás, annál nagyobb mértékben.<sup>7</sup>

Gyermekkórossal, különösen kiskórossal dolgozva számos alkalommal tapasztalható, hogy a leugrással elérendő mély záró hangot a gyerekek független, különálló hangként értelmezik, gyakran még levegővétellel is leválasztják a megelőző zenei folyamatról. Az eredmény eltorzult hangszínű, hangos és érzéketlen, feszített és jelentősen aláintonált záróhang lesz. Gyakran történik hasonló a mű, vagy egyes dallamívek legmagasabb hangjával is. Természetesen nem arról van szó, hogy a gyerekek elveszítenék muzikalitásukat, inkább arról, hogy ösztönösen érzik a záró-, illetve a csúcshangnak az éneklés folyamatában betöltött kiemelt szerepét, csak nem a megfelelő technikai eszközt választják hangsúlyozásukra. A zenei ívek óriási energiát és koncentrált figyelmet igénylő formálásában elfáradt énekhangokat és a gyerekkórus énekeseit könnyebben győzi le az énekes gravitáció. A probléma leküzdésének útja és módja a tiszta intonációra nevelés folyamata, melyben a zenei folyamat átlátásának képességét és a megvalósításához szükséges énektechnikai eszközöket egyszerre alakítjuk ki.

A hangközök tisztán intonált és temperált változatait összevetni már csak azért is érdemes, mert a fent említett gravitáció az eltérés irányával ellentétesen is

---

<sup>7</sup> Kardos Pál: *A tiszta intonációra nevelés alapjai*. (Kecskemét: Petőfi Nyomda, 1972): 5.

hathat, azaz felfelé énekelve a temperáltnál nagyobb, lefelé a temperáltnál kisebb akusztikus hangközöket érintve.

Az összehasonlításához *Alexander JohnEllis* angol tudós nyomán tekintsük az oktávot 1200 egységnek. Miután a temperált kis szekund az oktávot 12 egyenlő részre osztja, így az száz egységből áll, a temperált nagy szekund – az oktáv hatoda – pedig kétszáz egységből. Ellis az oktáv 1200-ad részének a cent elnevezést adta. Kiegyenlített, temperált hangolás esetén egy félhang értéke 100 cent, és két félhang ér egy egész hangot. A táblázat utolsó oszlopában a temperált hangközökhöz képest az intonálendő eltérést és annak irányát is centekben adtam meg.

Hangközök	Temperált hangsor	Természetes dúr	Természetes moll	Cent-különbség
<b>T1</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>	<b>0</b>
<b>N2</b>	<b>200</b>	<b>203,9</b>	<b>203,9</b>	<b>+4</b>
<b>k3</b>	<b>300</b>	-	<b>315,6</b>	<b>+16</b>
<b>N3</b>	<b>400</b>	<b>386,3</b>	-	<b>-14</b>
<b>T4</b>	<b>500</b>	<b>498,04</b>	<b>498,04</b>	<b>-2</b>
<b>T5</b>	<b>700</b>	<b>701,96</b>	<b>701,96</b>	<b>+2</b>
<b>k6</b>	<b>800</b>	-	<b>813,6</b>	<b>+14</b>
<b>N6</b>	<b>900</b>	<b>884,3</b>	-	<b>-16</b>
<b>k7</b>	<b>1000</b>	-	<b>1017,5</b>	<b>+18</b>
<b>N7</b>	<b>1100</b>	<b>1088,2</b>	-	<b>-12</b>
<b>T8</b>	<b>1200</b>	<b>1200</b>	<b>1200</b>	<b>0</b>

1. ábra: A hangközöket centekben összehasonlító táblázat

A négy tiszta hangközt nézve a prím és az oktáv mindkét rendszerben tiszta, ami tökéletesen igazolja, hogy az egységes kórushangzáshoz, a kiegyenlítetttséghez vezető út első lépése a hibátlan unisono megteremtése. A tiszta kvint és a tiszta kvart érzékeny megszólaltatását könnyebb elképzelnünk, ha felfelé haladó dallamívben magasra intonált kvinthangra, illetve lefelé dallamívben magasra intonált kvarthangra gondolunk: dó ↗ szó<sup>7</sup> és dó ↘ szó<sup>7</sup>. A tisztán intonált kis- és nagy hangközök ennél



jelentősebb mértékben térnek el a temperálttól. Általános jellemzőként az állapítható meg, hogy a kis hangközöket szélesebbre, a nagyokat pedig szűkebbre kell intonálnunk, de ennek mértékét nagyban alakítja a gravitáció irányával szembeni egyezés, illetve szemben állás. A táblázat értelmezésekor nem szabad elfelejtenünk, hogy az nem száraz fizikai adatokat tartalmaz, mivel a hangok, a hangközlépések a zenei folyamatokban nyernek értelmet, mint a formálás, a zenei irányok és törekvések eszközei.

### 3. A Kardos-módszer és tudományos háttere

Kardos Pál nézetei a tiszta éneklésről, a pontos és tudatos intonációról, tudományos igényű elméleti kutatás és több éves gyakorlat végkövetkeztetéseként öltöttek formát könyvében és publikációiban. Jogosan merülhet fel a kérdés, tekinthető-e az általa leírt kórusnevelés és hangzásépítés, komplex fejlesztő módszernek, kórusvezetők által tudatosan választható útnak. Véleményem szerint mindenképpen. Ebben a többszörösen összetett rendszerben, megfelelő karnagyi tevékenységgel az egyéni hangok egységes szólammá, a szólamok pedig az adott kórust egyedien jellemző hangszínné alakulnak. A zenei folyamatok egyszerre nyernek jól hallható értelmezést az együtt megszólaló hangközök és az éppen megformált dallamívek hangjainak tervezett és helyesen értelmezett intonációjával. Minden technikai részlet az énekelt kórusműhöz, annak szövegéhez, ritmusához és mondandójához igazodik. Mindezenem jöhet létre másképp, mint gondosan, előre megtervezett kórusvezetői munka eredményeképpen. Ez lenne a Kardos-módszer, az elmélet és a gyakorlat tökéletes egysége, a beénekléstől, a vezénylestechnikai mozzanatokon keresztül egészen a kórusmű ihletett előadásáig.

Az intonációról gondolkodás elméletének tudományos kiindulópontja az akusztika, a hangtan. A hang, mint fizikai fogalom hangjelenséget, mint élettani és lélektani fogalom hangérzetet, hangélményt fejez ki. Hangérzetet általában olyan mechanikai rezgések váltanak ki, amelyek frekvenciája 20 Hz és 16000 Hz között van. A 20 Hz-nél kisebb frekvencia esetén infrahangról, 16000 Hz-nél magasabb frekvencia esetén ultrahangról beszélünk. A tágabb értelemben vett hangtan vagy más néven akusztika, a fizikai problémákon kívül kapcsolatban áll számos élet- és lélektani, zenei és egyéb gyakorlati kérdéssel, melyek aligha határolhatók el egymástól. Ilyen a fizikai hangtan, mely elsősorban a hangrezgéseket és hanghullámokat vizsgálja, a fiziológiai hangtan, mely a hallásnál és a beszédnél fellépő jelenségekkel foglalkozik, a zenei hangtan, az építészeti hangtan – például a teremakusztika –, és az elektroakusztika, ahová az elektromos úton keltett hangok, a hangerősítés, hangelemzés témakörei tartoznak. A kórus által keltett hangrezgéseket (fizikai hangtan) a kórus és a hallgatóság érzékeli (fiziológiai hangtan) a remélhetőleg optimális hangzó térben (építészeti hangtan), gyakran hangerősítés segítségével (elektroakusztika).

### 3.1. A felhangrendszer és a relatív frekvencia arány

A tiszta és pontos intonáció elméletének megértéséhez a következő vizsgálandó terület a felhangrendszer. Kardos Pál kutatásaiban fő szerepet kap a hangközök akusztikus intonálása, melyeket a felhangsor segítségével kialakított relatív frekvencia-aránnyal értelmez. A felhangsor egy zenei hang részhangjainak sorozata. A zenei hang, mint periodikus rezgés, felfogható olyan egyszerű, harmonikus rezgések összegeként, melyek frekvenciái egy alaphang frekvenciájának egész számú többszörösei. Első részhangjának a legmélyebb részhangot, az alaphangot nevezzük, első felhangnak a második részhangot és így tovább, a mélyebektől a magasabbakig.

A C hang felhangjai a megszólalás sorrendjében:

sorszám	zenei hang
11.	fisz''
10.	e''
9.	d''
8.	c''
7.	aisz'
6.	g'
5.	e'
4.	c'
3.	g
2.	c
1.	C

2.ábra: A felhangok táblázata

A hangköz két zenei hang távolsága. Hangmagasságuk egymáshoz való viszonyát a fizika nyelvén a két hang frekvencia-aránya fejezi ki. Egészen más a helyzet azonban, mikor a hangközök dallamívek építőköveiként, elsősorban nem önállóan értelmezve, hanem a zenei motívum alakításában töltenek be szerepet.

Évezredek óta ismert, hogy az egyszólamú dallam egyik sarkköve – a legjellegzetesebb melodikus hangköz –, a nagy szekund lépcsőzetes elmozdulása a gyakorlatban felfelé és lefelé egyaránt kétféle lehet: széles, tág, feszített, kiélezett lépés, az ún. nagy egészhang «relatív frekvencia aránya: 9:8»; és keskeny, finom. hajlékony, karcsú hangköz, az ún. kis egészhang «relatív frekvencia aránya: 10:9!».<sup>8</sup>

Kardos intonációs elméletének, a tiszta éneklés ügyének ez az egyik kulcspontja. A szomszédos hangok megszólaltatása ezzel az elméleti tudással megtámogatva egészen más minőségi elvárás mentén történik. Egyszólamú éneklés esetén sem létezhet pontos intonáció nélkül. Az énekes megszólaltatás során a lépést ugyan széles vagy keskeny nagy szekundnak értelmezzük, és eszerint intonáljuk, de mindezt a dallamívben betöltött szerepéhez is szükségszerűen igazítjuk, az éneklést zenei alkotó folyamatként megélve. Több szólam esetén nem csak az adott szólamban egymás után felhangzó hangközlépéseket, hanem az ezzel többnyire párhuzamosan történő, szólamok közötti hangköz-relációkat is megfelelően kell intonálni, ha kell egymáshoz igazítani. A kétféle nagy szekund elméletének átlátása és megértése nagyban megkönnyíti a tiszta éneklés folyamatát. Nem egy külső szempont, vagy szabály, amire az éneklés mellett figyelnie kell az előadóknak, hanem a zenei interpretációt belülről megsegítő ismeret, egyfajta kialakítható képesség. Eötvös Péter így emlékszik a gyerekként Kardos Páltól tanultakra:

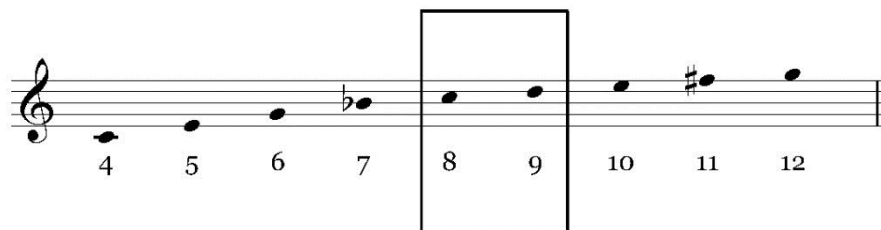
„[...] ő volt az, aki az intonációt egy életre belém oltotta.[...] a hallásnak ezt a fajta minőségét, hogy az ember pontosan tudja, hogy melyik intervallum a másikkal miért olyan viszonyban van, és hol vannak ezek az „átszállóhelyek”, amikor egy közös hang nem is annyira közös hang, hanem egy picit el kell ferdíteni ahhoz, hogy egy másik relációban közös legyen.”<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Kardos Pál: *Egyszólamúság az énekkari nevelésben. Módszertani útmutató.* (Szeged: Kardos Pál Alapítvány, 2007): 5.

<sup>9</sup> Sárík Henriett: *Kardos Pál.* (Szeged: Kardos Pál Alapítvány, 2000): 31.

## 3.2. A kétféle nagy szekund

A nagy szekundok fajtái és azok tudatos intonációja jelenti tehát Kardos Pál tanításának egyik sarokkövét. Nagy egészhangot a felhangsor 8. és 9. hangja között találunk, ennek relatív frekvencia-aránya 9:8, míg a 9. és 10. hang kis egészhang lépésénél 10:9.

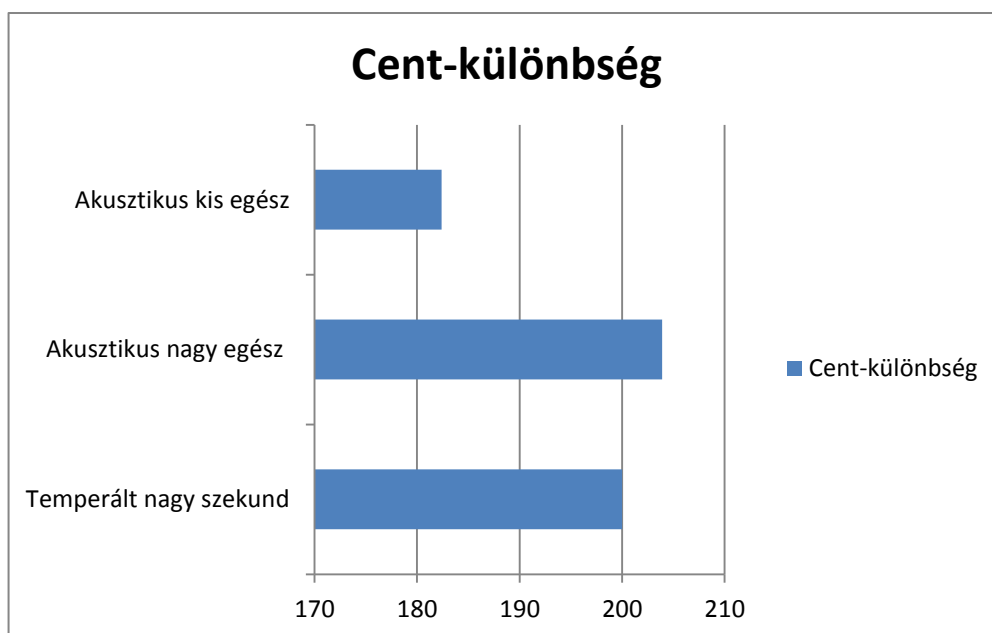


Más megfogalmazásban, a nagy egész, a két egymásra épített tiszta kvint adta nóna, oktávval mélyebbi megszólalása, illetve a tiszta kvartot és a tiszta kvintet áthidaló hangközlépés:

*dó ↗ szó ↘ ré* , avagy *szó, ↗ ré ↘ dó*

A szólamkultúra, a lineáris gondolkodás által meghatározott zenei formálás egyik legmeghatározóbb eleme, a nagy szekundok különböző intonációja. A gyermekdalokból jól ismerjük a *dó-ré-mi-ré-dó* hangkészletet, ami egyfajta tonális biztonságérzetet ad. (*Fecskét látok; Bújj, bújj itt megyek; Ess eső, ess; Mély kútba tekinték; Katalinka szállj el; stb.*) A nagy tercet bejáró motívum közös megszólaltatásához érdemes tisztában lennünk a belső vonzástörvényekkel is.

Az intonációs nehézséget és a megoldás kulcsát egyaránt a két *ré* hang jelenti, mivel a nem tiszta, a tonalitást nem pontosan tartó éneklés hátterében a kétféle nagy szekund fentebb kifejtett problematikája húzódik meg. A gyerekek hallják, ha az első hangközlépéskor, a *dó-ré* nagy szekund *ré*-je nem elég magas, ha a gravitáció legyőzéséhez nem volt elegendő energiájuk. Kiskórusnál gyakran előfordul, hogy a *mi* hanggal próbálnak kompenzálni, a motívum ívéből kiragadva, s mint a legmagasabb hangot, jól megfújva. Ezzel a frazeálás íve megtörik, az éneklés folyamata megszakad, és ráadásul nem hozza eredményül a kívánt tisztaságot. Nagyobbaknál mindez szelídebb formában történik, de a hasonló okból túl magasra került *mi* hang a dallam folytatását is viszi magával.



3. ábra: Temperált és akusztikus egész hangközök centekben

Centekben összehasonlítva: a nagy egész 203,9 cent, a temperált nagy szekund 200 cent, a kis egész 182,4 cent. A nagy és a kis egész közötti különbség, az úgy nevezett *didymosi*, vagy *syntonikus komma*:  $203,9 - 182,4 = 21,5$  cent.

A fenti összehasonlításból az is kitűnik, hogy a temperált nagy szekundtól a kis egész tér el jelentősebben. A temperált nagy szekundnál a nagy egész mindössze 3,9 centtel szélesebb, a kis egész viszont 17,6 centtel keskenyebb. „Így ennek különösen lefelé, a gravitáció irányába történő gyakoroltatása a tiszta intonációra nevelés döntő jelentőségű feladata.”<sup>10</sup>

Az alábbi műrészletben a dallamot – és ez egész művet – indító *dó-ré* lépés kulcs fontosságú. Ha nem elég széles a nagy szekund, a fentebb részletezett kompenzáló folyamat következtében túl magasra kerülhet *aszó* hang, ami akár tonalitásból kimozdulást is eredményezhet, főként mivel a további sorzáró *szó*-hangokat ehhez az elsőhöz igazítják az énekesek. Közben a hangszín is világosabbá, akár élesebbé válhat, ami fokozza a felfelé húzó hangérzetet és a kiegyenlített hangzasképet is rongálja.

<sup>10</sup>Kardos Pál: *Kórusnevelés, kórushangzás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969): 36.



An - ge - lus Do - mi - ni nun - ti - a - vit Ma - ri - ae  
et con - ce - pit de Spi - ri - tu sanc - to.

1. kottapélda: F. Biebl: *Ave Maria (Angelus Domini)* első iniciálé

A *mi*-ről lefelé kanyarodva még kényesebb a *ré* intonálása, hiszen az éneklés irányának gravitációja is hat rá.

Vivace ♩ = 144



Gó - nya, gó - nya, gi - li - ce, Mi - től vé - res a lá - bad?

2. kottapélda: Kodály Zoltán: *Gólya-nóta* 1.-4. ütem

A tudatos és tiszta intonációhoz fel kell ismerni, hogy a két *ré* hang között különbség van. E különbség mérhető, megfelelő eszközökkel kimutatható, de ennél jóval fontosabb, hogy érzékelhető, hallható. Ennek az egyszerű kis motívumnak belső kohézióját átlátva sokat léphetünk előre az intonációra nevelés folyamatában. A nagy és kis egész lépés Kardos Pál értelmezésében a dallamhoz társuló, viszonyítási pontot jelentő kvinthangtól is függ. A természetes vonzást, a kezdőhangtól a dallam irányában elhelyezkedő tiszta kvint kerethangja adja.

szó



dó ↗ ré ↗ mi , ahol a dó-ré lépés 9:8,

a ré-mi lépés 10:9 relatív frekvencia arányú,

illetve

**mi** ↘ **ré** ↘ **dó** , ahol a mi-ré lépés 9:8,

a ré-dó lépés 10:9 relatív frekvencia arányú.



**lá,**

A belső tagolást pedig a kis terc és a hozzá közelítő nagy szekund összetartozó egységei jelentik:

**szó** ↘ **mi** ↘ **ré** ↗ illetve **lá** ↗ **dó** ↗ **ré** ↘

„Szó-vonatkozású magas ré”-nek nevezi a kardosi terminológia a dó-tól nagy egész távolságra lévő és magasra intonálandó egyik, és „lá-vonatkozású mély ré”<sup>11</sup>-nek a másik ré hangot, melyekkel már a ré hangok által alkotott tiszta kvint keretre utal. Az alsó szó,-ra épülő tiszta kvintként definiálja a magas ré hangot, tiszta megszólaltatásához e viszonyítási pontot belső hallással hozzáérezve. A második esetben, a lá hanggal kvint-keretet alkotó ré esetében, a dallam mély ré-t követő hangját kell megemelnünk, bármelyik irányból is érkezőnk rá:

**lá** ↗ **dó** ↗ **ré** ↗ **mi** ↗ ; **lá** ↗ **mi** ↘ **ré** ↘ **dó** ↗ ;

A két különböző ré-hang dallami környezettől független intonálása értelmetlen és megoldhatatlan feladat lenne. A ré-hang ingadozása, és az ehhez társuló kétféle intonáció azonban nem mindig egyértelmű.

[...] Különbséget kell tennünk az olyan dallamok között, amelyekben a Ré ingadozása egyértelmű, ahol világosan kimutatható, hogy a Ré a Lá, vagy a Szó hatása alá került-e? Ugyanúgy a Ré olyan természetű ingadozása között, ahol a hang körülbelül egyforma mértékben van kitéve a Lá, vagy a Szó befolyásának. Ezek intonálása olykor nem csak elméletileg nem dönthető el egyértelműen, hanem a kérdéses Ré a gyakorlatban is szüntelenül változik attól függően, hogy az éneklés adott pillanatában – a Lá, és Szó hangok dallamban elfoglalt viszonylagos egyenrangúsága mellett is – dinamikailag,

<sup>11</sup>Kardos Pál: *Kórusnevelés, kórushangzás.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969):36.



agógikailag, vagy a dallam tagolódása által melyik hang jutott kiemeltebb, meghatározóbb, uralkodóbb szerephez. Az élő intonálásban sok a pillanatnyi elem, s ez elsősorban a többértelmű hatásnak kitett hangokat érinti.<sup>12</sup>

Énekléskor, hangképzéskor az alkotó zenei folyamat vonzástörvényei érvényesülnek. A belső hallásra alapozó intonációs törvényszerűségek is jól példázzák, a lineáris és a horizontális viszonyok, a szólamformálás és a harmóniakban, olykor funkciókban gondolkodás a tonális zenében aligha szétválasztható. A zene, a zenélés szempontjából tehát a temperált, a matematikai alapú hangköz-értelmezés lélektelen és életidegen.

A pontos és tiszta intonáció eddig érintett elméleti területeit a gyakorlatban jól példázzák az alábbi szólambelépések.

Tánc lépés ♩ = 126

3. kottapélda: Kodály Zoltán: *Karácsonyi pásztortánc* 1.-4. ütem

Szoprán: **lá↘mi↗**(a tiszta kvart alsó hangja magasra intonálva az énekes gravitáció leküzdése és a hangköz sajátossága miatt)

**↗fa↗**(széles nagy szekund a felfelé haladás segítésére és a kis-nagy hangközök általános kiegyenlítése miatt)

**↘mi↗**(keskeny kis szekund a lefelé mozgás gravitációja miatt)

Alt: **lá↘mi↗**(magasra intonálva a gravitáció és a tiszta kvart miatt, a szoprán belépésének ismétlése tiszta oktávval lejjebb)

**mi↗ti↗** (felfelé irányban magasra intonált tiszta kvint)

**ti↘mi↗**(a gravitáció ellenében emelve, magasra intonálva)

<sup>12</sup> Kardos Pál: *A tiszta intonációra nevelés alapjai*. (Kecskemét: Petőfi Nyomda, 1972): 23.

A fentiekkel egy időben, a két szólam dallamíveinek háttérében, az egyértelmű tonális környezetet a belépések tiszta oktáv, és a motívumokat lezáró tiszta prím hangközök biztosítják.

A tiszta kvart pontos intonációja ugyanezen elv alapján születhet meg a *dó-szó*, duda-basszusok esetében is. A kardosi tanítások egyértelmű útmutatást adnak a tiszta kvart intonációjához: a belső tagolást a kis terc és a hozzá közelítő nagy szekund összetartozó egységei jelentik. *dó-lá-szó*<sup>7</sup> Nem engedhetjük, hogy a mélyebb hang dinamikája meghaladja az alaphangét, és sokat segít, ha a lelépő hang színét a dó-hoz világosítjuk. A kezdő énekesekre jellemző, hogy még a relatív mélység intonációját is forszírozott, torz hangszínnel szólaltatják meg, ami mindenképpen javítandó. Az alábbi példában a duda-basszus fölötti dallamban többször is megjelenik a mi hang, – dúr hármashangzat fordítássá kiegészítve azt, – az alsó szólam utolsó három üteme mégsem evidenciaként tiszta. Ennek oka egyértelműen a nem megfelelő hangszín, illetve a hangtechnikai járatlanság, melyek éppen a tudatos intonációt célzó gyakorlatokkal fejleszthetőek.

Frissen SZŐNYI Erzsébet

Há-za-so-dik a mo-tol - la, há-za-so-dik a mo-tol -  
 Du - li, du - li, du - li, du - li, du - li, du - li, du - li, du - li,

9  
 la - la - la, rá - ta - lált a pizs - ka - fá - ra - ra - ra, rá - ta - lált a pizs - ka - fá - ra.  
 du - li, du - li, du - li, du - li, du - li, du - li, du.

4. kottapélda: Szőnyi Erzsébet: *Házasodik a motolla*

### 3.3. A kis terc alapú intonációfejlesztés

A kis terc a legkisebb konzonáns hangköz, mely több szempontból is illeszkedik a tiszta intonációra nevelés folyamatába. Kardos Pál a „melodikus és harmonikus intervallumok legközvetlenebb találkozásának”<sup>13</sup> nevezi, mellyel utal a hangköz meghatározó szerepére, mind a lineáris dallamvezetésben, mind a harmonikus gondolkodásban. A jól ismert *szó-mi* hangkészletű gyermekdalokon és gyermekjátékokon kívül számos népdalban találkozunk a kisterces motívummal és annak kvintválaszával. (*Szólj síp, szólj; Csiga-biga dalok; Húzz, húzz engemet; Gyertek haza ludaim; illetve, Megrakják a tüzet* 2. és 4. sora)

Az eddig tárgyalt hangközök pontos intonációjának tudatosítása nélkül nem érdemes belekezdenünk Bartók: *Cipósütés* című kórusművének tanításába. A mű első motívumában a dó  $\nearrow$  fá<sup>7</sup> és dó  $\searrow$  szó,<sup>7</sup> kvartugrások csakis felfelé szélesre, illetve lefelé megemelten intonálva lehetnek tiszták, az előzőekben részletezett intonációs törvényszerűségek értelmében. A 3. ütemet záró fá hang megemelése a továbbmenetel szempontjából is meghatározó, hiszen a szoprán dallama *mi*-vel folytatódik. A 4. és 5. ütem 4. nyolcadán egyszerre énekelt *szó* és *fá* hangokat hiba lenne oldásra váró, súlyos diszszonanciaként értelmezni, de tiszta megszólaltatásukra figyelmet kell fordítani. Az ütemeket záró lelépő szekundok, –a *ré* hangok –, alsó *szó* támasztékot kapnak, így biztosítva a *szó-vonatkozású magas ré* kellően megemelt intonációját.

**Allegro** ♩ = 138

Ker-tem a - latt, ker-tem a - latt a - rat há - rom var - nyú, a - rat há - rom var - nyú;

4  
Tü-csök gyűj - ti, tü-csök gyűj - ti, szú-nyog kö - ti ké - vét, szú-nyog kö - ti ké - vét.

Tü-csök gyűj - ti, tü-csök gyűj - ti, szú-nyog kö - ti ké - vét, szú-nyog kö - ti ké - vét.

<sup>13</sup> Kardos Pál: *A tiszta intonálásra nevelés alapjai*. (Kecskemét: Petőfi Nyomda, 1972): 2.

5. kottapélda: Bartók Béla: *Cipósütés* 1.-6. ütem

A kórus beéneklő-összehallgató gyakorlatai közé célszerű tervezni olyan feladatokat, melyek a két, pentaton kis tercre épülnek. Ezek anyanyelvi szintű használatát megsegíti a hangokat keretbe foglaló tiszta kvint erős konszonzanciája.

a)



b)



A fenti gyakorlatokkal egy olyan hangkészletben szerezhethetünk tonális biztonságot, melynek középpontjában a *lá-szó* nagy szekund áll, és felfelé is, lefelé is a kis tercekkel bővül triton egységekké. A hangsorok belső vonzástörvényei a kis terc köré rendeződnek oly módon, hogy a harmadik hang tiszta intonálása ehhez közelítő irányú, azaz:

dó' ↘ lá ↘ szó<sup>7</sup> és lá<sup>3</sup> ↘ szó ↘ mi

E négy hang pontos intonációjának érzékenységét tovább alakíthatjuk a motívumok kánonban éneklésével, a hangok spontán többszólamban megszólaltatásával, illetve cserélgetésével. Mivel lineáris irányból alakult ki az együtthangzás, az egyes hangok funkciójukkal együtt kaptak értelmet, eleven hangemlékként így vannak jelen az énekesek zenei memóriájában. A megszólaló, együtt zengő clusterben így egyetlen hang éneklésével az egész rendszert, belső összefüggéseivel együtt érzékeljük és éltetjük. A hangok cserélésével – quasi szólamkeresztezéssel – igazi szerepcserék történnek, melynek egyszerre eszköze és célja a pontos, tiszta, akusztikus intonáció. Noha egyértelmű, hogy két egymásba kapcsolódó hármashangzat hangjaival dolgozunk: (*lá-dó-mi* és *dó-mi-szó*), az intonációból adódóan mégsem alakul ki harmónia-érzet. A tömör alaphang, a halkabb, fényt adó kvinthang és az érzékenyen

igazodó terchang megszokott hangzásegyensúlya ugyanis jelen esetben nehezen felismerhető.

A hangsortlent is, fent is kiegészíthetjük *ré* hanggal, kialakítva a teljes pentaton hangkészletet. Követve az akusztikus intonáció törvényeit a *dó'* hang fölé *szó-vonatkozású magas ré*, a *mi* hang alá *lá-vonatkozású mély ré* hang illesztendő. A létrejött pentaton tökéletes tonális biztonságot adó keretei között a kórushangzás, a hangszínek, a kiegyenlítettség finomítása és igazítása hatékonyan történhet. A beénekelte akusztikus térben, a lineáris képzéshez a már említett népdalkincsből válogathatunk, így a szöveg segítségével a hangképzés emocionális lendületét is aktivizáljuk. Vertikális hangérzet alakításához, harmóniakban intonáláshoz többszólamú gyakorlatokkal finomíthatjuk a hangzasképet. A gyakorlatokat ritmussal ellátva kihasználhatjuk a ritmus zenei integráló erejét, így a hangsúlyrend is szinte magától alakul, és a gyakorlást zenéléssé, aktív alkotófolyamattá változtattuk.

#### 3.4. A vezetőhang, és a tritonusz

A vezetőhang elemi funkciója, hogy kis szekund lépéssel a dallam érzékenyen megérkezzen az alaphangra. A temperált, semleges kis szekundhoz képest (100 cent) a természetes félhanglépésnek számos, az adott zenei környezethez, belső vonzástörvényekhez igazított változata létezik, melyek intonációjával nem csak pontosítjuk, hanem zenei jelentéstartalommal gazdagítjuk éneklésünket. A vezetőhang intonálása a kórusban összetett probléma, melyhez egyfajta intonációs kultúra megléte szükséges. Ennek kialakításához kizárólag módszeresen összehangolt gyakorlatok útján juthatunk. Első lépésként a kiinduló pont a *ti* hang, mint a dúr hangsor vezetőpontja.

A természetes félhang frekvencia-aránya 16:15 ( $c'''$ -  $h''$ ), centekben kifejezve 111,7 cent. Ez nem csak a temperált félhang 100 centes értékétől tér el jelentősen, de a nagy egészhang 203,9 centjének felétől is. Ha mindehhez hozzávesszük a kardosi tanítások azon általánosságát, mely szerint a kis hangközöket általában nagyobbra célszerű intonálni, azt gondolhatnánk, a tág, széles *ti-dó* segítségével a tiszta intonáció érdekében mindent megtettünk. Mivel azonban az

intonáció lényege a zenei folyamat aktuális pillanatához történő szenzitív igazodás, nem indulhatunk ki másból, csak zenei motívumokból.

1. Skálaszerűen a vezetőhangra alulról a *lá*-ról érkezünk, a *lá*  $\nearrow$  *ti*<sup>7</sup> azonban nagy egészhang lépés, tehát magas a *ti*.
2. Számos zenei zárlatban találunk ré  $\searrow$  *ti*<sup>7</sup>  $\nearrow$  dó dallamfordulatot, ahol a *lá*-vonatkozású mély ré befolyása miatt a terc ugrás érkező hangja magas *ti*.
3. Mint zárlati elmozdulás, a dó  $\searrow$  *ti*<sup>7</sup>  $\nearrow$  dó szólammozgás, ún. elemi lépés (ennél kisebb mozgás csak csúszással, illetve hangszín-igazítással hozható létre), tehát a *ti* megint magas.
4. Egészen más a helyzet, ha a *ti* hangot a domináns hangzat elemeként vizsgáljuk. Itt a harmónia belső rendje és kiegyenlítettsége okán (a terc hang halk és érzékenyen igazodó) nem jelent intonációs nehézséget.
5. Újabb helyzetet jelent, ha a *ti*-dó lépés többszólamú környezetében *fá*-*mi* hangközlépést találunk, mert ilyenkor a tritonusz akusztikai adottságai határozzák meg az intonációt:

[...] a tritonuszban feszülő erő az egyik hang «lekötése» által a másik irányába hat. Vagyis: a *fá* a konzonáns kapcsolatu *ti*-hez viszonyítva mélyül, a *ti* pedig a *fá*-hoz képest lesz magasabb. A vonzás-taszítás akusztikus tritonuszban feszülő ereje időlegesen (a tritonusz megszólalásának pillanatára) módosítja – emeli, illetve mélyíti – a megfelelő hang diatonikus magasságát. [...] A következő pillanat (a feloldás) tisztasága egyenlíti ki az énekar intonációjában bekövetkezett átmeneti megingást, helyesebben: a tritonusz tiszta intonálásának a hangnem más vonatkozásaiban is érvényes hangjaitól való pillanatnyi eltérését. Az akusztikus tritonuszon belül a törekvő hang tehát vagy a diatonikusnál mélyebb szeptim, vagy a kiélezett (a diatonikusnál magasabb) vezetőhang szerepét tölti be, amely szükségszerűen a hang magasságának meghatározott módosulását vonja maga után.<sup>14</sup>

A felsorolásból származó bizonytalanságra egyetlen módon találhatunk egyértelmű választ, ha a tiszta éneklés, a pontos intonáció alapjának a zenei folyamatot tekintjük, mindig az aktuális motívumban zajló törekvéseket.

<sup>14</sup>Kardos Pál: *Kórushangzás, kórusnevelés*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969): 42.

Bartók Béla: *Ne hagyj itt* című kórusművében az alt szólam dallamában többször is előfordul tritonusz ugrás. Mindjárt a legelső tripodikus motívumban megtaláljuk elbújtatva a ti és fi hangokat, *–lá-dó-ti-szó-lá-fi-(szó)–* melyek a felváltva tercet és szekundot lépdelő, egyenletes negyedekben mozgó dallamívbe simán és könnyedén illeszkednek. A *fi*-hang tiszta intonációjának előkészítése tehát lineárisan történik, *–lá-fi<sup>7</sup>-szó*, illetve *mi-fi<sup>7</sup>-ré-mi*, azaz a *szó*-hoz és a *mi*-hez is gondosan illesztve – amit indokol az is, hogy a kétszólamú részben a szólamok viszonylagos függetlenségben kanyarognak. Az első versszak zárásánál, a 12. ütemben, az alt szekvenciaszerűen folytatja saját szólammozgását, a prímre és szekundra szűkült egyenletes lépdelést, és meg sem várja a tényleges lezárást. A *di*hang magasra intonálását így a lefelé tartó szólamvezetés, illetve annak *mi-ré-di<sup>7</sup>* motívuma indokolja.

10

A - ra - nyos e - ké - vel, Be is ve - tem én azt

A - ra - nyos e - ké - vel, Be is ve - tem én azt

6. kottapélda: Bartók Béla: *Ne hagyj itt!* 10.- 15. ütem

A második versszak első intonálendő hangköze így lesz a *di*-szó, azaz *aisz*-eszűkített kvint, amit szűkített szeptim hangzatfelbontássá egészít ki a felső szólam *cisz*hangja, és az alt továbblépő *g*-je. A 15.-16. ütemben ezúttal a szoprán dallamában bújik meg az előbbi *aisz*-eszűk kvintje, majd a kétszólamú rész zárlatában a *kolindra*-hangsor kerethangjaiként szólal meg bővített kvart, a záróhangra érkezés tiszta kvartjával kontrasztálva – *ri-dó-ti-lá mi* –. Ennek tiszta énekléséhez a bővített prím-lépés nyújt segítséget – *ré-ri* – ami azért is nagyon fontos, mert a hangsor legfelső *mi*hangja nem szerepel. A lefelé kanyarodó skálamenetben a *dó* kellően magasra intonálásával biztosíthatjuk a tisztaságot – *ri-dó<sup>7</sup>-ti-lá-mi<sup>7</sup>*–.

A háromszólamú második részben a teljes intonációs gondolkodás megváltozik, hiszen harmóniakba kell behelyeznünk a szólamok dallamhangjait. A 13. ütem analóg-jellegű megfelelésénél, a 47. ütemben az alt szólam a *di*-szó ugrás után a közös *lá*hangra zár, majd a duplájára szélesedett, fél kottákban lépdelő dallam

elvezet az 53. ütemhez: *di-szó-lá-di-ré-mi-ti*. A pontos intonációt és a szólamarányok kiegyenlítetttségét nehezíti, hogy az alt dallama olykor a mezzo fölé ível, így a harmóniak legmélyebb hangját néha a mezzo szólam énekli. A szűkített hármashangzatról induló motívum alatt orgonapontszerűen tartja a *tíhangot* az alt, a *tritonusz* ugrás pontos helyét a felső szólamokban megszólaló *fá*<sup>3</sup>hangok jelölik ki. A dallam a *fá*-ra, majd a *lá*-ra ível tovább. Itt a szopránnal ismét bővített kvartot szólaltat meg (*lá-ri*, azaz *fisz-hisz*), és a lezáró szakasz indulását ugyanúgy továbblendítő hanggal előlegezi meg, mint a 12.-13. ütemben.

47

Be is ve - tem én azt Sze - men sze - dett gyöngy - gyel, Be is

Be is ve - tem én azt Sze - men sze - dett gyöngy - gyel, Be is

Be is ve - tem én azt gyöngy -

54

bo - ro - ná - lom Sű - rű köny - nye - im - mel, jaj!

bo - ro - ná - lom köny - - - nyel, jaj! Be is

- gyel, köny - - - nyel, Be is bo - ro -

7. kottapélda: Bartók Béla: *Ne hagyj itt!* 47.-60. ütem

Mozgás és dallam, ritmus és szerkezet csodálatosan egészítik ki, magyarázzák egymást.[...] A mű elején a szólamok, mint két szál, összesodródznak, kettéválnak, hol együtt haladnak, hol szétválnak, rejtett energiát érez az ember ebben a föl-le hullámzó dallamban.Paradoxonnak hangzik, de azt kell mondanunk, hogy statikus lendületű, vagy dinamikusan mozdulatlan az egész zene.<sup>15</sup>

<sup>15</sup>Mohayné Katanics Mária: *Bartók 27 egyenműkara*. (Budapest: Tankönyvkiadó, 1982): 83 és 85.



Mint az előbbi példából is látszik, az intonációfejlesztés szempontjából kiemelten fontos lineáris elemeket igen nehéz a harmóniai viszonyokról leválasztva kezelni. Még egyszólamú dalok éneklésekor is ösztönösen keresünk olyan viszonyító-hangokat, melyekhez saját énekünket hangoljuk, igazítjuk. Népdalok akár egyéni, akár csoportos éneklésekor megsegít minket az anyanyelvi szint okozta jártasság. Ilyenkor szinte egyszerre szól bennünk az egész hangkészlet, keretben tartva a sorok, a motívumok, vagy egy-egy ugrás, kényesebb hangközlépés tiszta intonációját. Gyakran énekelt, jól ismert népdalok ezért (is) töltenek be fontos módszertani szerepet a beéneklő-összehallgató gyakorlatok sorában, a belső hallás mindkét területét egyszerre edzik: a zenei memória, esetünkben a tiszta és pontos intonáció igényének aktivizálásával egy időben, a művészi átélésből fakadó kreatív alkotás iránti belső elvárást is életre hívják. Kevésbé ismert egyszólamú dallamok éneklésekor is kialakulnak a viszonyítási pontok, melyek az intonáció rugalmasságát és aktív, koncentrált jelenlétét mutatják. Ezek azonban eleinte csak a nehezebb hangközlépéseket támasztják meg, hiszen a motívum egészére még nem látunk rá. A későbbi fázisokban alakulhat ki olyan kontrollhang, mely már az éneklés frazeált értelmezésével tükrözi a zenei formálást. (Változik a helyzet a szólampróbák során, mikor ezeket a kontroll-hangokat célszerű egyeztetni, az egységes gondolkodás és az erre épülő egységes hangszín létrehozása érdekében.)

Mikor a *ti* a *fá* hanggal együtt kerül azonos zenei környezetbe, az intonáció szerepe megnő a kifejező éneklés támogatásában. Ahány mű, annyi zenei kifejezés, annyi rásegítő gyakorlat, amit a következőkben néhány nagyon különböző, a gyerekkori kórusirodalomból vett példával kívánok bemutatni.

Kodály Zoltán: *Isten kovácsa* című kórusművének alapmotívuma egy skálamenetszerű hangsorrészlet: fá-szó-lá-ti<sup>7</sup>. *Ati* hang felfelé, magasra intonálását nem csak a dallam lendülete, de annak záró hanggal kiegészülő oldásai is indokolják. A mű elején – a szólambelépésekkel hangsúlyozott fokozás végén – egy fényes E-dúr zárlat felé tartanak a szólamok, az alapmotívumból a *fá* hang *mi-re* oldódását megvalósítva,

*f* Allegro ♩ = 144

Pad a-latt, pad a-latt pal - lan - tyú, Nem va - gyok én fél - nya - kú!

Pad a-latt, pad a-latt pal - lan - tyú, fél - nya - kú!

Pad a-latt, pad a-latt fél - nya - kú!

8. kottapélda: Kodály Zoltán: *Isten kovácsa* 1.-5. ütem

a *Fine* felé közeledve ugyanezt a hangzást, az eredeti skálamenetet felső tercpárhuzammal kiegészített változatával felülről, a mezzo szólamban épp a *dó'-ti* lépéssel késleltetve érjük el.

25

*f* *cresc.*

e - zek kö - zül ezt! e - zek kö - zül ezt! *cresc.*

e - zek kö - zül ezt! e - zek kö - zül ezt! *cresc.*

pöm, pöm, pöm, pöm, e - zek kö - zül ezt! e - zek kö - zül

29 *ff*

e - zek kö - zül ezt! e - zek kö - zül ezt!

e - zek kö - zül ezt! e - zek kö - zül ezt!

Szed - je kend ki e - zek kö - zül ezt!

ezt! ezt!

9. kottapélda: Kodály Zoltán: *Isten kovácsa* 25.-33. ütem

A rávezető gyakorlatok elsődleges célja tehát ennek a záró harmóniának fülbe ültetése, és ez által az előre tervezésre, az előre hallás képességére hatni. Az alt

szólam 50.-54. ütemében található kétrészes – a periódus kérdés-válasz viszonyát idéző – motívum közös, *unisono* éneklésével, (*fá-szó lá fá-szó lá ti-ti ti; fá-szó lá fá-szó lá mi-mi mi*) a lendület összehangolásával már az egy szólamban éneklés során kialakítható az egységes zenei gondolkodás. A kotta szerinti, három szólamban énekléskor jól hallhatóak a motívumok előreivó törekvései, a polifon megszólaltatáskor, illetve a *Fine* zárlathoz, a tercelő felső szólammal kiegészített változattal közeledve is. Itt az előre gondolkodás egyértelmű bizonyítéka, hogy a középszólam *fisz* hangját mennyire nem hozzák az énekesek összefüggésbe, a csupán egyetlen ütemmel korábbi *f* hanggal. Ugyanezért nem okoz intonációs nehézséget az 54. ütem *gisz* hangja sem. A zenei gondolkodás nagyléptékű ívében már az E-dúr nyújt biztonságos tonalitás-érzetet.

A 4. ütem E-dúr harmóniájáról kiderül, hogy valójában nem igazi zárlat, sokkal inkább egy még erősebb, ezúttal nem lineáris, hanem harmóniai vonzástörvényekhez kötött kapcsolat feszültségben gazdag nyitása. A zenei folyamatnak tehát nem a végére érkeztünk, mivel a következő ütem tág fekvésű A-dúr hangzatára, a mindennél erősebb domináns-tonika funkciós oldással lépünk. Ám ez is csak pszeudo-érkezés, valójában a megszólalás pillanata volt a kórusmű igazi indítása, melynek lendülete máris továbbhaladásra sarkall. *A Da Capo* ismétléssel ezt az összetorlódott lendület-láncot még egyszer megszólaltatjuk, az íveket még simábban, még előreivóbben frazeálva. Nyilván nem véletlen, hogy ilyen energiagóc, egy önmagában is intonációs feszültségben gazdag négyhangos alapmotívumból hozható létre.

Ligeti György kánonjának első dallamsorában a lefelé hajló dallamíveket a *dó-ti* (*a-gisz*) hangköz hivatott megtartani, a tiszta intonáció segítségével a gravitációt ellensúlyozni, a karaktert és a kifejezőerőt tovább árnyalni.



Ha fo-lyó- víz\_vol-nék, bá-na-tot nem\_tud-nék, bá-na-tot nem tud - nék

10. kottapélda: Ligeti György: *Ha folyóvíz volnék* 1.-4. ütem

Eszközünk a kis terc alapú intonációfejlesztés, kiindulópontunk *dó-lá* hangköz lesz. A közbülső *ti* hang lefelé irányú elemi lépésnek értelmezése, a *lá-ti* széles nagy

szekundhoz hangolása és a dallamirány gravitációja már három ok arra, hogy a magasra intonáljunk. Mindezt a harmadik ütem fá<sup>7</sup> szó <sup>7</sup> dó'<sup>7</sup> ti dallamíve, a tritonusz hangsúlyozott kerethangjaival végleg egyértelművé teszi.

A következő kórusműben a *ti* hang kevésbé kiélezett szerepkörben van jelen, így az ezt megjelenítő intonáció is kevésbé kényes, viszont a tisztaság szempontjából nem lehet kevésbé igényes.

**Con moto**

El - ment a nyár,  
itt az ősz,

11. kottapélda: Kocsár Miklós: *Elment a nyár* 1.-4. ütem

A négy ütem során a két szólam egy *lá-pentachord* hangjait olyan sorrendben éneкли (*mi-ré-mi-ti-lá-dó*), melyet a kezdő motívum lineáris lejtése határoz meg. Azzal, hogy a *ti-dó* lépés az alaphangra lekanyarodó dallamvezetéssel *ti-lá-dó*-ra módosult, a *ti* funkciója és hangsúlya alapvetően más lett. Noha kiindulópontunk az egyszólamú dallam volt, a zenei folyamat mégis egy pentachord cluster megépítését idézi. A végül a *dó*-ra kanyarodó dallamvonal fokozza ezt a lebegő érzetet, a kialakuló szinte impresszionista hangzasképet. A közel egyenrangú hangok intonációját a szöveg megfelelő artikulációja nagyobb nehézségek elé állítja, mint a hangközök intonációs vonzástörvényei. Az átélt, művészi előadáshoz tehát ebben az esetben erre vezet az út.

Az utolsó példában a *ti* és a *fá* hang egyszerre érkezik egy addig tisztán pentaton, *anhemiton* hangzasképbe.

Andante ♩ = 68

S  
A - ve ve-rum cor - pus na-tum de Ma-ri - a Vir - gi-ne.

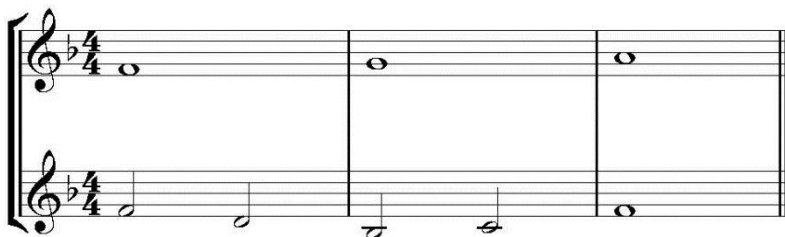
M  
A - ve ve-rum cor - pus na - tum

A  
A - ve ve-rum cor - pus

12. kottapélda: Tóth Péter: *Ave verum corpus* 1.-4. ütem

Az alt szólam, a pentaton hangkészletet tartó kánonként követi a felső szólamok dallamrajzát, de váratlanul a *fá*-ra kanyarodik, éppen a szopránban megjelenő *ti*-vel egy időben. Ez a *ti* hang ráadásul a négy ütemes vezérdallam ívének hangsúlyos közepe, melyet simán, szinte folyékonyan kell frazeálnunk. A középszólam *lá* hangja nem jelent éles disszonanciát, de a szekundsúrlódás érezhetően feloldásra vár. Az oldás is sajtós, hiszen az eredeti *c-lá* pentatonhoz képest a *c-moll* hangnemhez kanyarodunk vissza, vezetőhangos domináns funkciót követő, egyetlen záró hanggal. A *tritonusz* hangjait az alt szólam első üteme hangolja tisztára, hiszen mind a *dó*, mind a *mi* hang megszólal benne. A négy ütem zenei történéseben gazdag, de mindez egy puha, finoman alakuló környezetben történik, így a művészi interpretáció az izgalmas eseményeket elkendőzve megélő és azokat nem hangsúlyozó előadásban rejlik.

A dúr hangsor másik karakterisztikája, a *fá* hang kezelése is kiemelt figyelmet igényel. Tiszta intonációjának érzékenyítését a *dó-lá* kis tercből kialakított *dó-ti-lá* mintájára a *szó-mi* tercből kezdetjük kialakítani. A *fá-mi* kis szekund intonálását a dallamiránnyal egyező gravitáció hangsúlyozza, a *szó-fá-mi* dallam intonációja ösztönösen alakul így: szó ♮*fá*♮*mi*. Felfelé irányba pedig óriási belső lendülettel indul: mi ♮*fá*♮ szó. A *fá-szó* nagy szekund tehát mindkét irányban széles egész hang. Változik azonban a helyzet, ha az alsó szólam *fá*-jával *ré* hang szól együtt:



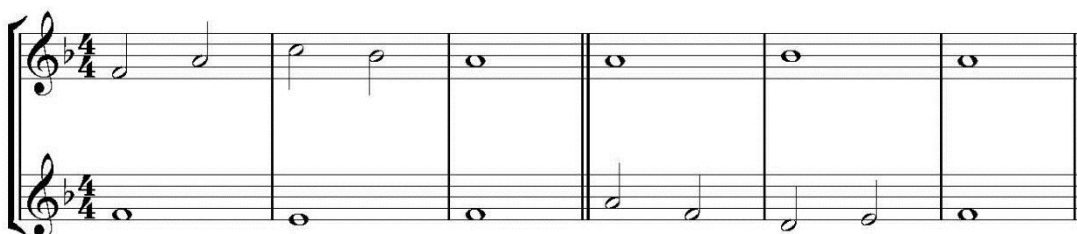
Ilyenkor ugyanis az első ütem többszólamú hangélménye csakis *mély ré*-vel folytatható. (*lá-dó-ré* hangcsoport) Ehhez pedig csak *mély szó* illeszthető, a kívánt tiszta kvint megszólalásához.

A *tritonusz* hangköz tiszta intonálása még olyankor is kényes, mikor a hangközök egyértelmű oldásukkal együtt jelennek meg motívumokban.

A tritonuszt már a régi mesterek a zene ördögének tartották (*diabolus musicae*), s a vokális zenében az még ma is. Alakváltó, sokértelmű, a tonalitáshoz simuló, hajlékony, de gyakran tévutakra vezető hangköz, amelynek intonálása sokszor futtatja zátonyra a gyanútlan muzsikust.<sup>16</sup>

A tritonusz sajátos megjelenési formája, mikor domináns szeptim terc és szeptim hangjaként szerepel. Itt a harmóniatan szabályai jutnak érvényre, ezért meghatározóvá a szeptim hang lefelé törekvése válik. A *ti* hangnak ilyenkor a hangzat simulékony terc hangjának szerepköre marad.

A hangköz intonálását első lépésben célszerű olyan gyakorlatokkal hangolni, melyekben először csak az egyik szólam mozog, az intonációhoz így találva viszonyítási pontot:



<sup>16</sup>Kardos Pál: *Kórusnevelés, kórushangzás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969): 64.

### 3.5. A kromatika és az alteráció

A kromatikus menet, illetve hangközlépés értelmezésében és intonálásában nagy segítségünkre lehet a lejegyzés módja. Amikor a kottakép hűen tükrözi a zenei folyamat irányát, annak belső törekvéseit, mindössze a vonzásirány érvényesülésének mértékét kell finoman hangolnunk. Egy szólam esetén a kromatika a dallam melodikus íveit és irányait hangsúlyozza. Egész más azonban, ha mindez többszólamban, példánkban az egyszerűség kedvéért egy-egy tartott hanggal egyszerre történik.

A *fá-fi*-szó kromatikusan emelkedő dallamív egészen más hangolású, ha egy alatta szóló *dó* hanghoz, vagy ha egy fölötte szóló *lá* hanghoz igazítjuk. Az első esetben tiszta kvintre zárjuk a motívumot, de a nem mozduló alsó hang ellenére, a felfelé megérkezés érzetével. Ilyen erős dallami lendület alatt lehetetlen a tartott hangot statikus élettelenséggel hangoztatni, a mozgó szólamhoz történő ösztönös hangolás, a felső szólam szerinti gondolkodás adja az érzet valóságtartalmát. A lendület megindításához széles bővített prímre intonálunk, hallhatóan nagyobb, mint az ezt követő, a tiszta kvintre érkezéshez hangolt kis szekund.

A második esetben tiszta prímre zárnak a szólamok, ami még koncentráltabb, még inkább egymáshoz igazított érkeztetést feltételez. A záró hang megszólalásához mindkét szólam ténylegesen mozdul, szűkülő, befelé irányban. Ez a dallamiránnyal ellentétes intonációs lendület visszafogását kívánja meg: a *fá-fi* hangtranszformációjának finom elmozdulása után a *fi-szó*<sup>7</sup> kis szekund igen széles. (A felső szólam *lá-szó* lépése természetesen a gravitáció hatásának ellenében intonálandó: *lá-szó*<sup>7</sup>.)

A lejegyzés és az abból származó elnevezés pszichológiai hatása sem elhanyagolható, de a zenei vonzástörvények ezúttal számokkal is pontosan kimutathatók, ha az enharmónia elvének segítségével hasonlítunk össze temperált, akusztikus és bővített hangközöket. Az enharmonikus kis terc és bővített szekund egyaránt jelentősen eltér a temperáltan három félhangnyi 300 cent értékétől. A kis terc 315,6 cent (+15,6), a bővített prím 274,6 cent (-25,4).

[...]a mindenkori zenei összefüggések alapos vizsgálata, illetve a hangzó zene árnyalatnyi finomságaira irányított figyelem

szükséges az egyenetlen kromatikus lépések nagyobb, vagy kisebb voltának megítéléséhez, tiszta intonálásához<sup>17</sup>

Kocsár Miklós eredetileg női karra írt, de ifjúsági egynemű karral is előadható művében számos lehetőség nyílik a kromatika többszólamú intonációjának árnyalására. Ebben az esetben a mű, mint hangnevelő lehet jelen a kórus életében: a kórusmű tanulását megkönnyíteni hivatott gyakorlatok a mű harmóniai váza alapján születtek, de intonációfejlesztő hatásuk hatósugara túlmutat az adott kórusművön.

**Sostenuto**

Ó, ha-vas er - dő né - ma-sá - ga, szél se jár -  
 Ó, ha-vas er - dő né - ma-sá - ga, szél se jár -  
 Ó, ha-vas er - dő né - ma-sá - ga, szél se jár -

6  
 ja, oly i - gen ár - va,  
 ja, o - - - - - lyan ár - va,  
 ja, oly i - gen ár - - - - - va,

13. kottapélda: Kocsár Miklós: *Ó, havas erdő némasága* 1.-9. ütem

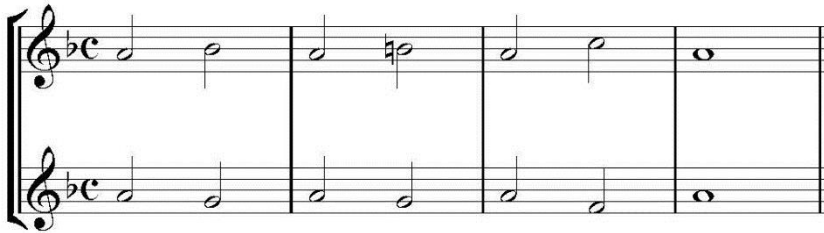
Az intonáció előkészítésében nagy szerep jut a kontroll hangok használatának. A gyakorlat két- és háromszólamú változatban is végezhető, az utóbbi változatban a mezzo szólam tartja és hangolja a *mi* hangot. Célszerű szólamkeresztezésekkel, szólamcserével is gyakorolni, hogy a kórus énekesei minden szerepkörben megérezhessék az intonációs feladatot. Az adott harmóniába többféleképpen

<sup>17</sup>Kardos Pál: *Kórusnevelés, kórushangzás.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1969): 72.

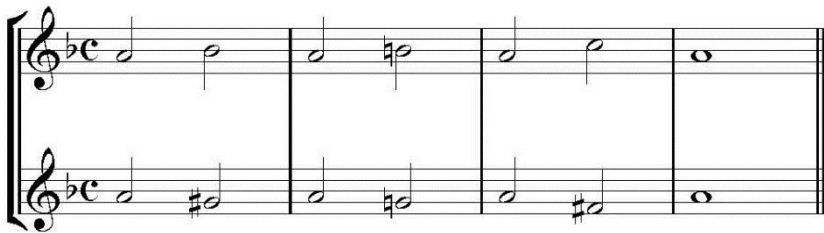


belehelyezkedés jelenti általában az igazi nagy kihívást, a szólamok száma nem feltétlenül áll egyenes arányban az intonáció nehézségi fokával. A középső szólamban folyamatosan hangoztatott *mi* hang kétségkívül segítség az ellenirányú hangközlépések nagyságához, a visszalépés hangsúlytalan egységesítése azonban három szólam esetében többtényezős feladat.

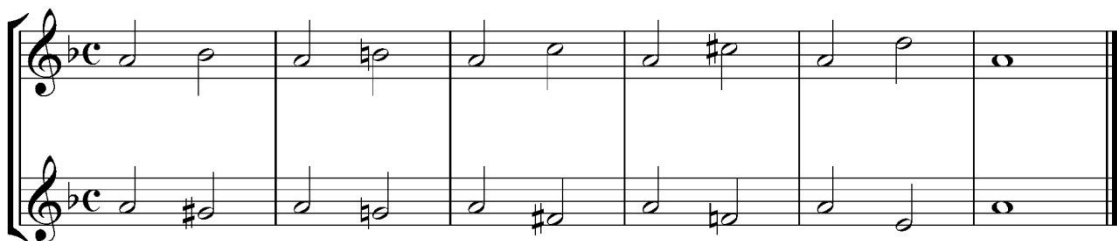
a)



b)



c)



A mű másik igen kényes pontja a visszatérés előtti, kromatikus lépésekben igen gazdag harmónialánc tiszta intonációja. Ez elképzelhetetlen a szólamvezetés és a harmóniasor tudatos átlátása nélkül. Ebben az esetben lehetetlen az érzetekre hagyatkozás, az énekeseknek érteni is kell a zenei irányokat. A szolmizáció, illetve a

szolmizáció váltások jelentik a megoldás kulcsát, amit igen körültekintően kell megválasztanunk a kórusmű tanulása során.

49 **Con moto**

jaj - gat - va tán - col Szép na - pot vár,  
 jaj - gat - va tán - col Szép na - pot vár,  
 tán - - col, szép na - pot vár, szép na - pot

53 **rall.** **Sostenuto**

szép na - pot vár.  
 szép na - pot vár.  
 vár.  
 vár.  
 vég - te - len-

14. kottapélda: Kocsár Miklós: *Ó, havas erdő némasága* 49.-56. ütem

A G-dúr harmónia kromatikus szétcsúsztatásával megszólaló esz-moll szext hangzat után az alaphelyzetű hármashangzatban a mezzo szólamba kerül az alaphang. Ez mindkét alsó szólamnak szokatlan szerepkör. Az altnak a *fisz* lejegyzésmód nem könnyíti meg az esz-mollban gondolkodást, a tartott hang érzékeny hangolásának folyamatában. A mezzo szólam tiszta kvint ugrással éri el a harmónia alaphangját, ahol nem tölt annyi időt, hogy tonális biztonságot szerezzen, és a szövegismétléssel is hangsúlyozott, ismételten szét-irányú csúsztatással továbbra is ők éneklük a legmélyebb hangot, ezáltal az ütem végére kialakuló G-dúr kvart-szextben. A következő tematikus egységet indító, abban a centrális hangot jelentő *fisz*-hez a mezzo nagy szekundos dallamkanyarjával érkezünk. Ennek tiszta megszólaltatása az egész mű egyik legkényesebb pontja, hiszen teljes harmóniák új, a még csak a belső hallással megalkotott előre hallását és értelmezését kívánja meg. Az 54. ütem tájékán

mindenképpen célszerű az új rész hangnemi környezetéhez alakítani a szolmizációt (akár *dó-ré-mi*, akár *fá-szó-lá* mezzo dallammal). Ez a motívum az alt szólam 49.-50. ütemének megfelelője, ami a tanulás fázisában egymást erősítő analógiaként működtethető. A 49. ütem elején megszólaló esz-moll harmónia semmiféle tonalitás-biztonságot nem ad ugyan, de egyrészt az aktuális moll hármashangzat összeigazításával visszaigazolja az intonáció tisztaságát, másrészt hangzásélményként megelőlegezi a sorvégi esz-moll hangnemi környezetet.

Az alterációk értelmezése, az alterált hangokban bővelkedő motívumok megfelelő intonálása mindig kiemelt feladat a kórusénekesek számára. A tanulást segítő gyakorlatok és az elméleti tudás kellően előkészítik az előadást, ahol azonban a művészi közlésnek kell visszavennie a főszerepet. Mohayné Katanics Mária Bartók: *Kánon*-járól írja:

A mű a 12 félhang mindegyikét érinti; Bárdos az effajta hangkészletű darabokat nevezi *dodekaton*-nak. Diatonikus foltot is találunk benne bőven: helyenként moll, másutt pentaton dallamtöredékek szólnak, a vége pedig mixolíd-zárlat. [...] Úgy tartjuk számon, mint a kötet legnehezebb darabját. Pedig a két egymást követő szólam, s a nem is túl komplikált ritmus adhatna valami könnyebbséget, de a hangközök, a fordulatok váratlansága, egyszóval maga a dallam igen sok nehézséget mutat. Igazi fogódzópont vajmi kevés van a műben – pedig a szólamoknak állandóan igazítaniok kell egymáshoz – bár mindkét szólam meg kell hogy küzdjön a pusztá hangtalálásért is. Mégse tekintsük ezt a művet pusztán az intonációs problémák összességének; a maga halkszavú lírájával, a forma egyensúlyával, a szövevényes dallamok rendezett logikájával épp annyi élményt adhat a kórusnak és a közönségnek egyaránt, mint bármelyik a 27 mű közül.<sup>18</sup>

### 3.6. A temperáltság és az akusztikus intonáció

Alapjaiban más hangzásképet hallunk, ha egy kórus a természetes hangolás, az akusztikus intonáció szerinti, illetve ha a temperált hangzáshoz igazított hangszínnel és intonációs technikával énekel. Ez utóbbi esetben legtöbbször a zongorával végzett

<sup>18</sup>Mohayné Katanics Mária: *Bartók 27egyneműkara*. (Budapest: Tankönyvkiadó, 1982.):235.

beéneklő gyakorlatok és az annak hangzásához igazított hangzaskép formálja és alakítja a kórus hangzását. A korábbiakban láttuk, hogy a hangközöknek a zenei folyamatokból kiinduló, egymáshoz igazodó intonálásával milyen mértékben és milyen irányban térünk el a temperált értékektől, ha a tiszta intonációt a felhangrendszer frekvenciáihoz, illetve azok relatív arányához igazítjuk.

[...] a gyakorlati pedagógiai munkában éppen e finom különbségek megvalósítása révén kapja meg minden hangköz igazi jellegét, «zenei arcélét», s ez pedig csak a tisztaság megvalósításához szükséges figyelem összpontosítás, lendület, illetve visszafogás által érhető el.<sup>19</sup>

Tehát a hangközök, illetve maguk a hangok is zenei folyamatok során elnyert szerepek által lesznek igazivá, élővé. Az éneklés minden pillanata alkotássá válik így, a hangok egymásutánját, a hangközlépéseket nem egy kész panel beillesztésével, hanem aktuális létrehozásával, hangról hangra építve.

Minden kórus esetében a kórusvezető belső meggyőződése, zenei ízlése szerint alakul az a karnagyi és kórusnevelői tevékenység, mely elsőként a kórustagok zenei gondolkodását határozza meg, majd erre alapozva a kórus egészének hangzását determinálja. E munkában döntő szerepe van a próbák elején végzett beéneklő gyakorlatoknak, melyekkel a kórustagokban belső igényt kell kialakítanunk a minőségi hangzásra. A beéneklő-összehallgató közös éneklés és a zongorához igazított közös éneklés azonban két alapjaiban eltérő intonációs gondolkodást jelent. A szolfézst alapfokon tanító kollégák megfigyelése, hogy az énekelt és a zongorán megszólaltatott diktandókat mennyire másképp hallják a gyerekek, ami a lejegyzés pontosságában és gyorsaságában is megmutatkozik. Az énekórák tapasztalata, hogy sokkal könnyebben és magától értetődőbben születik szép és tiszta második szólam az énekhangon megmutatott mellé, mint a zongorán játszotthoz. Mikor az éneklés közbeni folyamatos összeigazítás a zongorához igazodást jelenti, a folyamat egyirányú. A hangszer temperált, nem alakítható, merev hangzásához hangolják magukat az énekesek, a tisztaság és az együtt zenélés igényével. A másik esetben a kórustagok egymáshoz igazodnak, egy időben többirányú tevékenységgel, az egységes, kiegyenlített, közös hangzasképet létrehozó aktív zenélési tevékenység során. A végeredmény összehasonlítása nehéz, hiszen más igények alapján, más célt

---

<sup>19</sup>Kardos Pál: *A tiszta intonálásra nevelés alapjai*. (Kecskemét: Petőfi Nyomda, 1972): 6.

kitűzve alakult a kórushangzás. Amit hallunk, mindkét esetben lehet ihletett előadás, de véleményem szerint, a zongora hangszín-változtatásra képtelen merevsége mindig kihallható a formálás mögül, ami által a produkciónak meghatározó jellemzője lesz egyfajta sterilitás-érzés. Az énekhangok esetében ez a rugalmatlanság a hangszín egyenességében mutatkozik meg, ami nem véletlen, hiszen az élő, lebegő érzetet a dús felhangrezgés adná, ami azonban temperált hangközökből építkezve aligha születhet meg. A kész panelekből építkezés a tökéletesség és a professzionizmus megnyugtató érzetét is kialakítja mind az énekesekben, mind a hallgatóságban, szemben az akusztikus intonáció éppen-most-születő motívumaival. Míg az első esetben a színpadra csak a már a jól kipróbált végeredmény kerül, a másik esetben a létrehozás egyszeri és megismételhetetlen folyamata ott, a hallgatóság előtt zajlik. Ez természetesen azt is jelenti, hogy a biztosított, tökéletes produkció helyett, az alkotó folyamat során esetlegesen bekövetkező elhangolódás veszélye is felkerül a színpadra. Ugyanakkor az akusztikus intonáció igényével éneklő kórusok esetében nincs két egyforma előadás, az alkotás, a fejlődés, az alakítás folyamatai soha nem fejeződnek be, s olykor akár új irányokat is vesznek.

Másképp kezeli a kétféle gondolkodásmód a szólamok egységét is. A meghatározó egyéni hangszínek könnyebben jutnak jól hallható vezető szerephez ott, ahol a külső kontrollhoz igazodás az éneklés megszokott megerősítése, mint ott, ahol az összehangolt, egymáshoz igazított hangszínek alakítják nem csak az egyes szólamok, hanem a kórus egészének hangzásképét. Ha a kóruséneklést, mint kamarazenélést értelmezzük, könnyebben foglалhatunk állást az egymáshoz igazított intonáció mellett. A közös zenélés közbeni egymásra figyelés a közös és egységes hangszín kialakításának alapja. Rangsorolni, igazságot tenni nem lehet, nem kell és nem is érdemes a kórushangzás kétféle elvárás-rendje között, mindenki saját zenei ízlése szerint alakít ki véleményt.

A fentiek természetesen nem jelentik azt, hogy a zongorát számítani kell a kórusprodukciókból és a próbatermekből. Mindenképp tegyünk különbséget a dallam, pláne harmónia hangszeres hangoztatása és az egyetlen zongorán megszólaltatott hanghoz viszonyított intonáció között. A tanulási szakaszban ez utóbbi éppen független különállása és merevsége miatt van segítségünkre, mind viszonyítási, mind ellenőrzési pontként.

A próbák elején szereplő beéneklést ezért nevezem összehallgatásnak is, hiszen legalább ugyanakkora mértékben szól a hallás (mind az akusztikus, mind a belső hallás) finomításáról és a hangok ez alapján egymáshoz igazításáról, mint az énekhang képzéséről. Kiemelten fontosak a rutinszerű, szinte minden próba elején megszólaló beéneklő-összehallgató gyakorlatok, melyek kettős funkciót látnak el: hangképzés szempontjából segítenek az éneklés optimális pozíciójának mielőbbi megtalálásában, az összehallgatás szempontjából pedig az aznapi összhangzás felmérése, a szólam és az egyén hangjának a kórus egészéhez mért helyes arányának beállítása történik ilyenkor. Ennek irányítása és kontrollálása természetesen a kórusvezető feladata, ám minden énekes részéről több szólamban és több irányban gondolkodó, aktív, alkotó, halló és hallgató tevékenységet feltételez.

### 3.7. A többszólamú intonációfejlesztés

A kardosi szemlélet összetevőit vizsgálva több alkalommal is láttuk, az egyszólamú és a többszólamú intonáció nehezen szétválasztható, hiszen maga a kifejezés az aktuális hangzást a zenei folyamatban értelmező, és ahhoz igazító tevékenységet jelent.

Az egyszólamú tiszta éneket is csak két szólamban lehet igazán megtanulni. A két szólam egymást igazítja, egyensúlyozza. Csak az találja el egymásután a hangokat, aki összetartozásukat is érzi, mikor együtt szólnak.<sup>20</sup>

Ugyanennyire mesterséges szétválasztásnak tűnik a kórusművek éneklése során, a szólam-, vagy dallamközpontú lineáris és a harmóniákban gondolkodó vertikális zenei irányok különválasztása. A tiszta intonáció kialakításához pontosan arra a sokoldalú rálátásra van szükség, ami az egy időben történő zenei folyamatok egységét és összefüggéseit képes értelmezni és összehangolni. A rávezető, egy-egy képesség kialakítását és fejlesztését célzottan hangsúlyozó többszólamú gyakorlatokat azonban érdemes tematikusan csoportosítani. Míg a *homofon* módon, egyszerre megszólaló többszólamú gyakorlatok elsősorban a harmóniákban, a tonalitásban elhelyezendő hang intonációjához adnak segítséget, addig a

---

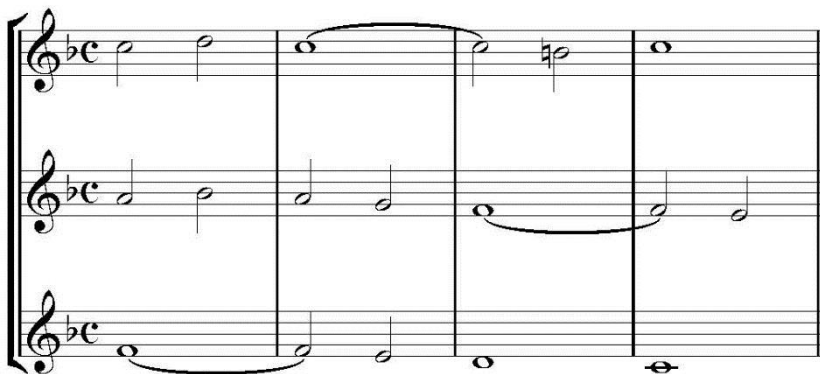
<sup>20</sup>Kodály Zoltán: *Énekeljünk tisztán! Előszó.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1941): 1.

*polifongyakorlatok* az egy időben történő lineáris és vertikális zenei események összehangolását célozzák.

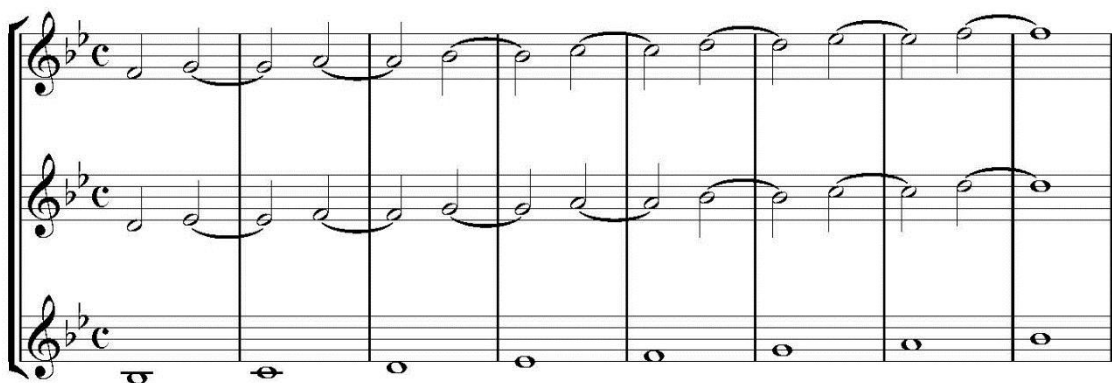
Gyermek- és ifjúsági egyneműkarok esetében a felhangokban dús hangzás ritkábban ad jól hallható tonális segítséget, mint vegyeskarok esetében. Ha mégis megszólal egy felső oktáv felhang, vagy ritkább esetben alsó oktávós kombinációs hang, az elsöprő erejű, katartikus élmény, ráadásul a hibátlan intonáció ékes bizonyítéka.

A hangcserékre épülő, szólamkeresztezést idéző gyakorlatokkal a harmóniatan alaptörvényeit a gyakorlatban tanulja a kórus, hiszen az újabb hang megszólaltatása egyben jelenti a hang funkciójának átvételét is. Két szólamban énekelve a hangszín egységesítése az első feladat, hiszen a felső és alsó szólam terminológia a hangszínre és a hangterjedelemre vonatkozó disztinkciót is sugall, helytelenül. A hangközök egyszerre megszólaltatását, azok közös hangra léptetését, cserélődését ajánlott szolmizációs hangnévvel végezni. Ennek fő előnye és azonnal hallható hozadéka, a közös tonalitásban elhelyezés és abban együtt gondolkodás, de egyszerűsíti a szólamlépések irányítását is, hiszen az kézjelekkel történhet. Fontos, hogy ezek a kézjelek a térben megfelelően legyenek elhelyezve, a közös hangra lépésnél pedig valóban eggyé váljanak. Kézjellel irányítva végezhetőek a szolmizációváltásra épülő gyakorlatok is, melyek során egy szólamban énekelünk, de a belső hallás segítségével közben tonalitást, azaz teljes rendszert váltunk, ami ugyancsak összetett intonációs gondolkodást feltételez és fejleszt.

Mind a két-, mind a háromszólamú gyakorlatokat célszerű egy nem mozgó szólam tartott hangjával előkészíteni. A zenélés folyamatában ez a hang egyrészt az intonáció kontrollhangjaként, másrészt érzékeny szólamhangként vesz részt, az intonációfejlesztés tehát ilyenkor is többirányú. A kettőnél nem több egy idejű szólammozgást tartalmazó harmónialáncok megszólaltatását is irányíthatjuk kézjellel. A mozgó szólamok szekundlépeseihez felidézhetjük az elméleti háttérismereteket, de a kórus hangzásának fejlődésében fontos lépcsőfok, mikor ez automatikussá válik. Az alábbi gyakorlat éneklésekor ilyenkor a középszólam a *fá* hangot saját dallamívébe és a szoprán tercéhez egyaránt igazítva intonálja fényesre, a lelépő *ré*hangot pedig a lefelé hajló dallamvonal miatt, és a szoprán *szó*-jához vonatkoztatva éneкли *magas ré*-nek.



A szekvenciálisan lépkedő modális harmóniasort célszerű a természetes dinamika hangsúlyozásával, majd ellenkezőjével is énekelni:



A fenti gyakorlatot különböző módusokba helyezve még koncentráltabb intonációs figyelemre ösztönözhetjük a gyerekeket. Mindkét gyakorlatban célszerű várni az új harmónián megállva, hogy az utána-igazítás megtörténhessen. Ha ez nem hozza meg a kívánt eredményt, a javítás csakis úgy történhet, hogy visszalépünk az előző harmóniára és belső hallással újra eltervezzük a hangközlépés pontos és tiszta intonációját.

„A vízszintes (polifon) intonációs nevelés lényege az, hogy a lendületes, hajlékony dallaméneklést függőleges (hangközi, vagy harmóniai) keretbe foglaljuk. A tiszta intonáció felszabadításának, folyamatos éneklésbe való feloldásának legjobb eszköze tehát a kánon, ezek közül is elsősorban a szűk-kánon.<sup>21</sup>

<sup>21</sup>Kardos Pál: *Kórusnevelés, kórushangzás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969): 84.





#### 4. A beéneklő gyakorlatok és az énekes hangképzés szerepe a kórushangzás alakításában

A kóruspróbákat elindító beéneklő-összehallgató gyakorlatok éneklésével a következő célokat igyekszünk elérni a kórusnevelés és a kórushangzás terén:

1. A hangképzés technikai eszközeinek optimális használata
2. Artikuláció → szövegérthetőség → prozódia
3. A szöveg adta emocionális töltet megjelenítése
4. Hangszínek és dinamikai szintek árnyalása
5. Többirányú zenei figyelemmegosztás
6. Összehangolt és kiegyenlített szólam- és kórushangzás
7. Az éneklés gravitációjának tudatos kezelése
8. Egy idejű lineáris és vertikális zenei gondolkodás
9. Tudatos munkára alapuló művészi átélés
10. Komplex zenei katarzisz

Az egyéni hangképzés, az énekhang speciális karbantartása, az éneklésnek, mint művészi tevékenységnek alapvető hozzátartozója. A hangképző iskolák és irányzatok óriási száma talán abból is adódik, hogy nem létezhet tökéletes, végső megoldás, olyan egyedüli módszer, amely egyetemes érvényű. Az ideális technika, a célravezető gyakorlatok egyénre szabottak és hosszú évek alatt formálódva válnak az énekes sajátjává. Ráadásul nagyban függenek az előadandó zeneműtől, annak nyelvétől, az előadói apparátus létszámától, az akusztikai körülményektől, és további számos, nem ritkán szubjektív körülménytől. A technika alakításának tehát a gyakorlatok, kórus esetében a beéneklő gyakorlatok az eszközei. Ezen az úton haladhatunk az egységes kórushangszín kialakítása felé.

A zenei elképzelések csak úgy valósíthatók meg, ha az énekes rendelkezik a megvalósításhoz elengedhetetlenül szükséges eszközökkel – a fiziológia nyelvén szólva – a készségek (nem az

adottságok, hanem a szerzett készségek) összességével: a technikával.<sup>22</sup>

A kórusénekesek hangképzése egyszerre jelent egyéni és csoportos foglalkozást, melynek során a kórusvezető az egyes énekhangok és a közös hangzás alakítását párhuzamosan vezeti. Ehhez az énekesek tudatos és aktív szerepvállalása szükséges, mely gondos és megtervezett előkészítő munka következménye és eredménye. Ez a munkafolyamat egyrészt az éneklésre, mint a hangképzőszervek tudatos és kontrollált használatára épít, másrészt nem kevésbé számít az összehallgatás képességére, azaz az akusztikus és a belső hallás komplex működtetésére. A hangzásépítés folyamata e két képesség kialakításával, az irántuk való igény felkeltésével kezdődik. Az éneklés, mint spontán zenei megnyilvánulás, utánzásra épülő gyermekkori tevékenység, melyek első mintája a szülői, majd a pedagógusi példa. Az alkotás, az új létrehozásának öröme azonban már a kisgyermeknél alkotó folyamattá változtatja a mechanikus utánzást. Tudatos zenei tevékenységgé a gyermekközösségekben alakul és fejlődik, az óvónők, illetve az énektanárok szakszerű irányításával. Az éneklésnek az óvodában, majd az iskolai énekórákon megalapozott és elvárt minősége, hosszú évekre biztosíthatja az énekes saját zenei tevékenységével szembeni belső igényét. Az éneklés legtöbbször játékhelyzetben, mozgás és ének egységében történik. A szerep átélése, az érzelmek és gondolatok egész testmozgással való kifejezése fokozza a gyermek örömét.

Miközben a játék és ének felszabadult, kellemes érzéseket kelt, a zene belső lüktetése, a szabályosan ismétlődő mozdulatok, a gyermek által önként vállalt fegyelmezettséget is jelent. [...] A korszerű zenei nevelés feladata, hogy a gyermekben kifejllessze a zenei élményekből fakadó, spontán alkotóképességet. A gyermeknél az alkotás egyszeri, meg nem ismételtető dallam- és mozgás-kitalálás, még a zenei ismeretek tudatos alkalmazása nélkül.<sup>23</sup>

A hangképzőszervek ismeretére, valamint az ezek tudatos használatára építő énektechnikai képzés elsősorban egyéni foglalkozás keretében történik, hangképző szaktanárok irányításával. A hallás, illetve hallgatás képességének fejlesztése

---

<sup>22</sup> Kerényi Miklós György: *Az éneklés művészete és pedagógiája*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985): 197.

<sup>23</sup> Forrai Katalin: *Ének az óvodában*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974): 13.

azonban már az óvodai zenei nevelés során megkezdődik: az akusztikus hallás fejlesztése elsősorban a hangszínek megismertetését jelenti, a belső hallás fejlesztésének két fő területe pedig a zenei emlékezet, illetve az önálló zenei alkotótevékenység során megmutatkozó kreativitás.

E kétirányú képességfejlesztés kiemelt hangsúlyt kap a gyermekkarok esetében, ahol a kóruséneklésnek, mint zenei tevékenységnek minden mozzanata újdonságot jelent. A legfontosabb különbség és előrelépés a korábbi csoportos énekléshez képest az, ha a közös alkotás folyamata közben kialakul az összehangolt egymásra figyelés képessége. A kóruspróbák elején zajló beéneklés tehát roppant összetett és megkerülhetetlenül fontos zenei, technikai és pszichológiai tevékenység. A közös énekléshez szükséges feltételeket csakis egyidejűleg alakíthatjuk, hiszen ezek egymásra hatása eredményezi majd azt a közeget, ahol komplex zenei folyamatok születhetnek és alakulhatnak. A technikai elemek egymásra épülése és állandó kölcsönhatása szépen példázza a kórustagok egyéni zenei tevékenységének összefüggését a végső, a közös produkcióval.

Minden énekes tevékenység alapja a helyes légzés, ami azonban a zenéről leválasztott, száraz technikai gyakorlatként csaknem értelmezhetetlen. A légzés fiziológiájánál a kóruséneklés szempontjából jóval fontosabb a légzés, mint a zenei lendület mértékegysége, a levegő, mint a megformálандó dallamívek életben tartója. Az éneklés lendületét könnyű összetéveszteni a gyerekek egészséges jókedvével, amivel az énekléshez kezdenek. A gyermekkórus vezetőjének komoly szakértelemre van szüksége ahhoz, hogy megtalálja és megtartani is tudja az ideális egyensúlyt a szívből éneklés és a tudatos zenélés között. A gyerekek nyitottak és fogékonyak minden újdonságra, büszkék a fejlődést jelentő előrelépésre. A gyerekkórus karnagyának szakmai alkalmasságát leginkább az határozza meg, mennyire képes egy eleve kedvelt, emócióban gazdag tevékenység, az éneklés mellé, a hozzátartozó szakmai igényeket felkelteni, és ezzel egy állandóan fejlődő hatalmas ívben a kóruséneklés távlatait megcsillantani.

[...] a jó kórushangképzés nem öli ki a közösségből az éneklés éltetőjét,lelkét, a kedélyi elemet. Ellenkezőleg: magasabb fokra emeli. Az az énekes, aki a jó hangképzésbe, s ezen keresztül az igazi énekkari hangzásba egyszer belekóstolt, azután már csak a kiegyenlített, szép éneklésben leli örömét, de abban addig egészen

ismeretlen fokon tárul fel számára az éneklés gyönyörűsége. Az énekkar hangképzése tehát nem valamiféle élettelen, tartalmatlan «finomkodásra» nevelés. Ugyanakkor a nyers, harsány, «természetes» hangvétel jelszava gyakran hangképzésbeli fogyatékoságokat takar.<sup>24</sup>

A közös éneklés lendületét már akkor kialakítjuk, amikor a gyerekeket az avizóhoz szoktatjuk. Az egyidejű egyéni és a közös aktivitás érzete ekkor jöhet létre először. A légzőgyakorlatok természetesen alapvetően fontosak, de csak állandó kontroll és visszajelzés mellett hatékonyak. Az énekes légzés automatizmusának ideális szintje az énekes szólisták esetében is csak hosszú évek tapasztalatával érhető el. A kórus, különösen a gyerekkórus esetében nagyon változatos, az életkorhoz minél pontosabban illeszkedő eszköztárral kell dolgoznunk, aminek kialakításában a legnagyobb segítséget maguk a repertoárra kerülő kórusművek adják. „A műben jelen van a technika és az átélt ábrázolás. E két alkotóelemet egyégyé kell forrasztani.”<sup>25</sup> Míg eleinte egy adott kórusműhöz, annak külön figyelmet érdemlő részeinek megszólaltatásához keressük a megfelelő technikai segédeszközt, néhány év múlva a már kialakult eszköztárból válogatjuk ki a legmegfelelőbbet. A gyakorlatok segítségével differenciált hangindítási változatok óriási jelentőséggel bírnak olyankor, mikor egy kényes indításhoz, vagy szólambelépéshez keressük a megfelelő levegővételt és az ezt irányító ideális avizót.

A szervezetünkben működő mozgás-párhuzamok ismeretében a karnagynak, énektanárnak módjában áll beidegezni a tanítványainál olyan külső mozdulatokat, amelyekkel automatikusan együtt jár a hangadás lendületét létrehozó övtáji és légzőizomzati mozgás. Ilyen mozdulat a kezdő szótagot megelőző, az avizóval tehát egyidejű szájnnyitás: az ún. szájavizó.<sup>26</sup>

A megfelelő avizó tehát összetett kórusvezetői feladat, és nem csak vezénylestechnikai kérdés. A kórusmű zenei formálása mellett irányítania és segítenie kell a kórustagok éneklési technikáját is. A kórusénekesek oldaláról nézve így a hangindításban egyszerre mutatkozik meg a közös zenei elképzelés és az ehhez gondosan megválasztott hangtechnika.

<sup>24</sup>Kardos Pál: *Kórusnevelés, kórushangzás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969): 12.

<sup>25</sup>Váginé Gödel Hilda: *Daloljatok! A hangnevelés művészete*. (Budapest: Horváth György kiadása, 2004):119.

<sup>26</sup>Sinkovics Georgette: *A karénekes hangképzése*. (Népművelési Propaganda Iroda, 1975): 7.

Az énekes készenlét, a diszpozíció már a hangadás előtt összekapcsolja a résztvevő izmokat, a készenlét által a hangadás azonnal, zajtalanul megtörténik, a hang keresgélése, rácsúszás, vagy «hehezet» nélkül.<sup>27</sup>

A kórusművek indításához használt megszámlálhatatlan előmozdulatra és avizóra történő énekesi reagálás fejlesztésére hatékony módszer lehet, ha néhány beéneklő gyakorlatot többféle lendülettel, különböző hangsúlyrenddel, eltérő tagolással énekeltetünk, természetesen a megfelelő kézmozdulatokkal irányítva. Bár a gyakorlat célja a zenei ívek tudatos egybegondolásának, illetve tagolásának fejlesztése, melyet majd a kórusművek zeneiségéhez igazítunk, egyben a korábbiakban nagy hangsúllyal tárgyalt széles nagy szekund intonációja pontosítható éneklésekor.

Először a természetes dinamikához társított két, majd egy, csak az indítóhangsúlyt megtartó ívben:



Ütemenként, majd két ütemenként tagolva, végül egy nagy ívbe foglalva:



$\frac{3}{4}$ , majd  $\frac{6}{8}$  szerint tagolva:



A gyakorlatok során, a szekvenciaszerű éneklések közötti szünetben kerülhet sor némi izomlazításra is, az új lendületvétel és a hangadás mellett. A szünetek hosszának változtatásával a figyelem koncentrációját megtartjuk, és az ismétlődés egyhangúsága helyett együttgondolkodó zenei reagálásra szoktathatjuk a gyerekeket.

<sup>27</sup> Váginé, 49.

A megnövelt hosszúságú avizó egy-egy kórusmű indításában komoly segítség lehet, mind a levegő- és lendületvételhez, mind a karakternek, már a megszólalás előtt történő kialakításához. Az első két, mind karakterben, mind tempóban eltérő példában ez ütemnyi hosszúságúra nőhet annak ellenére, hogy a további ütemeket nem egyben értelmezzük:

Tánclépés ♩ = 126

Bár - csak ré - gen föl - éb - red - tem vol - na!

Bár - csak ré - gen föl - éb - red - tem

16. kottapélda: Kodály Zoltán: *Karácsonyi pásztortánc* 1.-4. ütem

Allegretto giocoso

Haj,

Hal - kan ha - vaz, sha - junk le - gye - zi a ta - vasz,

Hal-kan ha-vaz, hal-kan ha-vaz, hal-kan ha-vaz, hal - kan ha-vaz, hal - kan ha-vaz,

17. kottapélda: Szőnyi Erzsébet: *Japán dalok / Hó* 1.-5. ütem

A következő két, karakterben szintén eltérő példában, a zongora, illetve a hárfa szólamában indult zenei ív, új lendület nélküli folytatásához, illetve a kórus érzékeny megszólalásának összehangolásához nyújt segítséget a félütemnyi avizó. Az első kórusműnél a súlyos, határozottan 4/4-es lüktetésű énekszólalás elé a bal kéz előmozdulata irányíthatja a levegővétel miatt ajánlatos félütemnyi időegységet, a második szemelvényben a felütéssel pontosságát pedig csakis így biztosíthatjuk.

Grave *sempre f*

É - ne - kel - jünk, é - ne - kel - jünk,

18. kottapélda: Pertis Jenő: *Népdalcsokor I. tétel*, 1.-4. ütem

Moderato ♩ = 52

Harp *mf*

My glass shall not per-su-ade me I am old,

My glass shall not per-su-ade me I am old,

My glass shall not per-su-ade me I am old,

My glass shall not per-su-ade me I am old,

19. kottapélda: Tóth Péter: *XXII. Sonnet* 1.-7. ütem

A korábbiakban szó volt a gyerekek mintakövetéséről, automatikus utánzásáról. A kórushangzás építése és alakítása során a gyermekkórusok vezetői



erre okkal építhetnek. A beéneklés gyakorlatainál minden énekes megszólalást karnagyai bemutatás előz meg, ami a tudományos magyarázatoknál jóval hatékonyabb. Az énekhanggal irányított beéneklés előnyeiről a hangszeres gyakorlatokkal szemben a későbbiekben lesz szó, az intonációról szóló fejezetben. A szolmizációs hangnévvel megadott kezdőhang, illetve a szolmizálva énekelt gyakorlatok segítségével a gyerekek tonális környezetbe helyezik, és abban értelmezik a motívumokat. Ezzel nagyban segítjük a tiszta intonációt, és az egységes rendszerben közösen gondolkodás képességét. Kiváló példa erre, amikor a két szólamban megtartott üres kvint hangszínén és hangzásoképén abban a pillanatban igazítanak az énekesek, amint a hangok nevét *dó* és *szó-ról*, *lá* és *mi-re* cseréljük. Mikor a technikát alakító és fejlesztő gyakorlatok motívumait énekeljük, a kórustagok a helyes énektechnikára koncentrálnak, a kórusvezető pedig elsősorban ennek kontrollált irányítására figyel. Közben azonban ösztönösen zenei formába öntjük a dallamíveket, saját áramlásuk, belső zenei lendületük alapján. Ezt az emocionális töltetet nagyban megsegítik a szöveges gyakorlatok, melyek a gyerekkórus tagjaihoz életkoruk miatt is közel állnak. Ehhez társul később, a kórusművek tanulása, majd előadása közben a szellemi-tartalmi értelmezés, amivel kiegészülve összeáll az éneklés technikai-érzelmi-értelmi hármassá, a frazeálás.

A frazeált előadói értelmezéshez a zenét nagyobb léptékben is átlátó és értelmező gondolkodás szükséges. Az énekelt dallamíven belüli kisebb belső lendületek megérezése, a nagy és a kisebb ív egy időben történő értelmezése már igazi művészi, zenei kihívás. Egyik legnagyobb nehézsége abban rejlik, hogy a következő hangsúly tervezése, az ahhoz szükséges energia összegyűjtése az éppen énekelt dallamív formálása közben történik, tehát figyelmünket meg kell osztani, a hangzó zenénél gondolatban előrébb kell járnunk. Egy éppen az oldás fázisában tartó dallamív átélte, művészi hangoztatása közben a következő feszültség előkészítését is végezzük. Előadói alapvetés, hogy egyik a másik kárára nem történhet, a produkció művészi értékét épp az adja, ahogy a nagyobb íveken belüli kisebb motívumok a zene egységes, összetett szövetét alkotják. A hallgatóság számára ennek jó része nem is követhető, csak az emóciógazdagság és az energia sűrűsödése érzékelhető. Az ilyen zenei történések az előadó számára igazi művészi örömforrást jelentenek,

melyek megvalósításához lépésenként, célzott gyakorlatokkal megszerzett technikai tudás birtokában juthatunk csak el.

Az egyéb vonatkozásban már tárgyalt alábbi műrészletben a teljes dallamsort egybefogó óriási ív éneklése nagyon nehéz feladat, melyben a hangsúlyok kerülése jelentheti a segítséget. A három ütem három kisebb íve adja a belső tagolást, melyet a szövegben használt vesszők is jeleznek, de a nagy ívet nem törhetjük meg az ütemhangsúlyokkal. Az első nehézséget azonban már a negyedik hangnál tapasztaljuk, amikor a hosszú hang utáni automatikus energia-kiengedő hangsúllyal, – amivel a mű indításának fáradalmait pihennék ki a gyerekek – máris megtörhet az ív. Ennek a fél-ütemhangsúlynak a megszüntetése nehezebb feladat, mint a háromütemes feszültségív intenzitásának megtartása. Véleményem szerint pont az előbbieken tárgyalt előregondolkodás és a többirányú zenei tevékenység miatt, mivel az első hang megszólalásával egyszerre kell megkezdeni a hosszú ív előrevivő lendületének alakítását.



Ha fo-lyó- víz\_vol-nék, bá-na-tot nem\_tud-nék, bá-na-tot nem tud - nék

20. kottapélda: Ligeti György: *Ha folyóvíz volnék* 1.-4. ütem

Segítséget jelenthet, ha a gyerekek önmagukat vezénylik, azaz a belső lendületekhez mozgással adnak segítséget saját maguknak. Fontos azonban különbséget tenni a dallam irányát követő dallamrajz és az irányító mozdulatok között. Míg az első esetben a kórusélet számos területén jól alkalmazható, a mozgásos transzferhatásokat hatékonyan használó *Kovács-módszerre*<sup>28</sup> építünk, addig az irányító, tényleges vezénylő mozdulatok előretervezést, a zenei folyamat komplexebb átlátását feltételezik.

<sup>28</sup>A Dr. Kovács Géza nevéhez fűződő, róla elnevezett Kovács-módszer a 20. század második felében kialakult zenepedagógiai ág, újabban az általános pedagógia része és tanulmányi anyaga, mely az egészséges zenészmódszer megvalósításának megsegítésére született. Többek között azenetanulás folyamatát segítő különböző mozgások transzfer hatásának hatékonyságát bizonyítja elméletben és gyakorlatban.

A hangindítás énektechnikai feladatai közül érdemes kiemelni a magánhangzóval indítás témakörét. Az egyes magánhangzók hangszínben is összehangolt éneklése a kórushangzás építésének abba az ívébe tartozik, mely az artikulációtól, az érthető szövegmondáson át vezet egészen az átélt prozódiaig. A kóruspróbák elején, az összehangolódás fázisában, egyetlen közös hang különböző hangzókkal éneklése a többirányú figyelem alakításában is hasznos lehet. Fokozatosan szélesíthetjük az egy idejű zenei tevékenységek körét, ha éneklés közben várjuk el az akusztikus és belső hallás egyidejű használatát: ráirányítva a gyerekek figyelmét az észrevétlen levegőcserére, a hangzótartásra, a saját énekhang és a többiek hangjának külön-külön kihallására, majd összeigazítására. A kórus egységes hangszínéhez a magánhangzók összehangolásától indul az út.

Az alábbi gyakorlatban, az egyre kisebb szájnyitást igénylő magánhangzósorot különböző mássalhangzókkal tagoljuk:

*má-mé-mí-mó-mú ; vá-vé-ví-vó-vú ; já-jé-jí-jó-jú ; há-hé-hí-hó-hú.*

Az egyre kevésbé pregnáns mássalhangzók pontos éneklése nem egyszerű feladat, és szépen előkészíti a magánhangzóval indítás néma előhangzóit.

Végül mássalhangzók nélkül, a hangzókat pontosan és egyszerre, de minden hangsúly nélkül egymásba úsztatva: *á-é-í-ó-ú*

„A magánhangzók a beszéd színei.”<sup>29</sup> Az éneklés folyamata alapvetően a magánhangzókon történik, azonban a mássalhangzók adják hozzá a szükséges kereteket. Technikai szempontból a mássalhangzók segítik az énekeseket a hangzók összekapcsolásában, érthető szövegmondás nem képzelhető el nélkülük, és gyakran játszanak főszerepet a prozódia művészi megvalósításában. Kiemelten fontosak a mássalhangzó-torlódások, melyek a hangképzés energiaközpontjaiként funkcionálnak, – Sinkovics Georgette *rugóknak* nevezi őket – a prozódia szempontjából pedig minden kórusmű esetében más és más, jól átgondolt értelmezést és megszólaltatást igényelnek. A szavak elején, énektechnikai szempontból „[...] a mássalhangzónak már indítása pillanatában rendelkeznie kell a magánhangzó üregformájával.”<sup>30</sup> A magánhangzóval induló szavak énekelt indításához különböző, alig

<sup>29</sup>Kerényi Miklós György: *Az éneklés művészete és pedagógiája*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985): 176.

<sup>30</sup>Váginé Gödel Hilda: *Daloljatok! A hangnevelés művészete*. Budapest: Horváth György kiadása, 2004): 114.

kiejtett mássalhangzók segítségével alakíthatjuk a belépés pontosságát, univerzális módszer azonban nem létezik. Az ideális megoldás kiválasztásához a kórusmű szövegének értelmezésére, az adott indulás hangsúlyának ismeretére is szükség van. Egészen másképp készítenődő elő a latin nyelvű *Ave* szó, mint a mondat, – vagy nem ritkán a mű–indítása, mint egy mondat közbeni szókezdés. Az sem ritka, hogy egy szóvégi mássalhangzót összevonunk a következő szó kezdő magánhangzójával, és arra is találhatunk számos példát, mikor épp ezt igyekszünk elkerülni.

Az intonáció alakításában a mássalhangzók szerepe nem minden esetben releváns, az alábbi példákban azonban igen határozottan segítik és pontosítják az éneklés tisztaságát.

Az első műrészletben két szó egybevonásával a mássalhangzók összevonása segít a zenei lendület alakításában és a lefelé ugrás gravitáció ellenében történő emelésében:

Szent Pál lo - vát pat - ko - lom.

Szent Pál lo - vát pat - ko - lom.

Szent Pál lo - vát pat - ko -

21. kottapélda: Kodály Zoltán: *Isten kovácsa* 8.-9. ütem (Pál lovát)

Néhány ütemmel később a szoprán szólamban szóösszevonásból alakul ki mássalhangzó-torlódás. Mivel közbenrepetált hangokat énekelünk, melyek tiszta intonációját állandó emelés-érzettel biztosíthatjuk, a mezzo-hoz hangolt szóvonatközösű magas ré-hangok egymáshoz igazításában segít az egybefoglalás, szétválasztásuk a szöveg szempontjából pedig mesterkélt lenne:

11

Fé - nyes szeg - gel sze - ge - zem,  
Pad a - latt, pad a - latt sze - ge - zem,  
lom. Pad a - latt, pad a - latt,

22. kottapélda: Kodály Zoltán: *Isten kovácsa* 11. ütem (Fényes szeggel)

A következő példában intonáció szempontjából kiemelten kényes területen alakul ki mássalhangzó-torlódás, ami kifejezetten gátolja a sima zenei karakter formálását. Ilyenkor az érthetőség határain belül, a lehető leghosszabb magánhangzókkal hangsúlyozzuk a *legato* ívet, a mássalhangzókat alig és hangsúlytalanul kiejtve:

He-gyek közt völ-gyek közt szép csen - de - sen foly - nék

23. kottapélda: Ligeti György: *Ha folyóvíz volnék* 5. ütem (közt szép)

A szóösszekötés *liaison*-típusú formája a lefelé lépés ellenirányú intonációjában segít. Ez mindig hangsúlytalan helyen történik, példánkban ezt a hangsúlytalanságot a záró mássalhangzót tartalmazó szó kezdő hangsúlya is kiemeli:

6

Há - tán re - zeg - ve mo - zog a ro - zo - ga kúp a - la - kú púp.  
 Há - tán re - zeg - ve mo - zog a kúp a - la - kú púp.  
 Há - tán mo - zog a kúp.

24. kottapélda: Fekete Gyula. *A teve fohása* 6.-8. ütem (kúp alakú)

A szinte csak szekundlépésekben, döntően lefelé mozgó, kifejezetten hosszú dallamívek tiszta énekléséhez a mássalhangzók kapaszkodókként vannak az énekesek segítségére. Az *n*-hangzók különösen alkalmasak az intonáció helyreigazítására, szinte a megszólaltatás utáni emelésére. Olyan esetekben, mikor a szöveg értelmes kiejtése érdekében pont az előbbi összevonások elkerülése a cél, az éneklés-technikai szempontból igen fontos mássalhangzókat hangsúlytalanul, de érthetően, éppen hogy érzékeltetve kell kiejtenünk. Rá kell lelnünk az ideális egyensúlyra, az értelmes szövegmondás – mássalhangzó-éjtés – és a puha *legato* dallamív között:

**Con moto**  
*mf*  $\overset{\frown}{3}$

El-ment a nyár, reg-ge-len-te pá-rát le-hel a kis őz.  
 itt az ősz, reg-ge-len-te pá-rát le-hel a kis őz.

25. kottapélda: Kocsár Miklós: *Elment a nyár* 1.-8. ütem (Elment a nyár, itt az ősz / párárt lehel a kis őz)

Az éneklés szöveges zene. Minden más hangszeres zenétől tehát az különbözteti meg, hogy a kottafejek összefüggő szöveget is

jelentenek. A szöveges zene akkor helyes, ha a nyelvi szóhangsúly és a zenei hangsúly egybe esik.<sup>31</sup>

A kórusmű szövegének választott vers lüktetése és ritmikája a zenei karaktert alapvetően befolyásolja. Ennek felismerése, a belső tagolás szöveg szerinti igazítása különösen strofikus művek esetében adhat új kifejezőerőt a különböző versszakok éneklésekor. Ugyanakkor az intonációs szempontból kiemelten fontos részekkel nem szükségszerű az egybeesés. A tökéletes interpretációhoz így nem csak több irányú, hanem több fajta zenei koncentráció szükséges. Példánkban a gyermekversek jellegzetes, mondóka-szerű ritmusában, a csupa 7 és 8 szótagú verssorokra nyolcad mozgású dallam került. Ennek értelmezett éneklésekor a szavak hangsúlyrendje követendő:

A sorok szótagszám szerinti értelmezése:

1. versszak: 4+3 / 3+4 / 4+4 / 5+3 / 4+3 (4+3)
2. versszak: 4+4 / 2+2+2+2 / 4+4 / 4+4 / 4+4 / 2+2+4 / 4+2+2 / 1+3+1+3 (1+3+1+3)

Ez a belső tagolás természetesen nem hangsúlyokkal, történik, kizárólag a hangzók artikulációja adja a belső lüktetés játékát. Az alterált hangok módosítójelei egyfajta téri tájékoztatásként segítik az énekléstisztaságát, egyértelműen mutatva a gyerekeknek a dallamirányokat. A versszakok egy hangra zárása azonban kifejezetten összetett intonációs feladat, melynek előkészítése az 5. ütem *unisonoe*-hangjával történik. Az ütemet megelőző levegővétel közben az egymáshoz igazodás képessége sűríti egygé a koncentrációt, és ennek utóhatása van a kórus segítségére a 7. ütem közös záró hangjának pontos és tervezett érkezésében. A szoprán szólam felülről, skálamenetszerűen érkezik, az ő feladatuk a dallam és az énekes gravitáció egyensúlyban tartása. Az utolsó három hangra ehhez csatlakozó mezzo szólam szükségszerűen felborítja a hangzásegyensúlyt, ráadásul alulról ugrik az első közös hangra. A szólamarányok megváltozása dinamikai kontrollt is igényel, különösen mivel egy záró motívum közepén, minden szempontból hangsúlytalan helyen járunk. A két felső szólam esetében az egyformára színezett, kellően megemelt záróhangra

<sup>31</sup> Kerényi Miklós György: *Az éneklés művészete és pedagógiája*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985): 184.

érkezés az intonációs feladat. Eközben az alt szólam *bé*-hangja már az eddigieknél sötétebbre árnyalta a hangszínt, ezzel is hangsúlyozva, a záró hangnak, mint *lávonatkozású mély ré*-nek karakterét. E számtalan, egy időben ható zenei erőt a 6. ütem tiszta kvintje rendezi, így a pontos és tiszta érkezés olyan természetesnek hat, mintha magától alakulna ki.

A második versszak intonációs szempontból izgalmas területe a 13. ütem. Nem csak azért, mert evvel kanyarodunk vissza az eredeti tonalitáshoz, hanem a szoprán kvart ugrásai és az altszólam ezt ellenpontoszó, a *lá*hangot körüljáró dallama miatt. A kvartok tiszta intonációjához most is a belső tagolás szem előtt tartása nyújt segítséget, ha kis terc és a hozzá közelítő nagy szekund összetartozó egységeként értelmezzük. Az alt *a*-ra oldódó *d-gisz* ugrását pedig nem is érezzük igazi *tritonus*znak, az ugyanebben az ütemben már megszólaltatotta-hangmiatt.



## Nyári alma ül a fán

Vivo  $\text{♩} = 78$

*mf*

S  
Nyá-ri al-ma ül a fán, fa a-latt egy kis-le-ány. Né-z a kis-lány föl a fá-ra,

*mf*

M  
Nyá-ri al-ma ül a fán, fa a-latt egy kis-le-ány. Kis-lány föl a fá-ra,

*mf*

A  
Nyá-ri al-ma ül a fán, fa a-latt egy kis-le-ány. Föl a fá-ra,

4

le az al-ma a kis-lány-ra. Nyá-ri al-ma ül a fán, nyá-ri al-ma ül a fán.

le az al-ma a kis-lány-ra. Nyá-ri al-ma ül a fán, nyá-ri al-ma ül a fán.

le az al-ma a kis-lány-ra. Nyá-ri al-ma ül a fán, nyá-ri al-ma ül a fán.

8

Né-zi egy-mást mo-so-lyog-va: lány az al-mát, lányt az al-ma. Gon-dol-ko-zik, mit te-het-ne,

Né-zi egy-mást mo-so-lyog-va: lány az al-mát, lányt az al-ma. Gon-dol-ja, mit ten-ne,

Né-zi egy-mást mo-so-lyog-va: lány az al-mát, lányt az al-ma. Mit te-het-ne,

11

áll a kis-lány láb-ujj-hegy-re, nyú-lán-ko-zik, á-gas-ko-dik, ug-rik, top-pan, ka-pasz-ko-dik.

áll a kis-lány láb-ujj-hegy-re, nyú-lik, á-gas-ko-dik, ug-rik, top-pan, ka-pasz-ko-dik.

áll a kis-lány láb-ujj-hegy-re, á-gas-ko-dik, ug-rik, top-pan, ka-pasz-ko-dik.

14

De az al-ma meg sem moc-can, csak mo-so-lyog a ma-gas-ban. Csak mo-so-lyog a ma-gas - ban.

De az al-ma meg sem moc-can, csak mo-so-lyog a ma-gas-ban. Csak mo-so-lyog a ma-gas - ban.

De az al-ma meg sem moc-can, csak mo-so-lyog a ma-gas-ban. Csak mo-so-lyog a ma-gas - ban.

26. kottapélda: Tóth Péter: *Nyári alma ül a fán* 1.-17. ütem

Az intonáció igazi segítői azok az összeigazító, egyé hangoló zöngés mássalhangzók, melyekkel a vers szöveglejtését énekléskor is kifejezésre juttatjuk:

18

*p*

Lomb közt szel-lő szun-dít csend ben, de a sí-rás-ra föl-ser-ken,

*p*

Lomb közt szel-lő szun-dít csend ben, de a sí-rás-ra föl-ser-ken,

*p*

Lomb közt szel-lő szun-dít csend ben, de a sí-rás-ra föl-ser-ken,

27. kottapélda: Tóth Péter: *Nyári alma* 18.-19. ütem (Lomb közt szel-lő szun-dít csendben)

A szöveg nyelvi ritmusának, lejtésének hangsúlyozása történhet oly módon is, mikor többszöri ismétléssel fokozzuk és sűrítjük a hangsúlyrendet, egyfajta ritmusjáték formájában:



Egyszerre ritmikai készségfejlesztés és a szöveg hangulat-kifejező tulajdonságának árnyalása, egy adott szöveg többféle ritmusban értelmezése. A gyakorlat különféle dallamokkal megszólaltatható, akár a próbálni kívánt kórusműhöz igazítva.

*Mennyi pompa mennyi kincs* 4/4-ben nyújtott ritmusokkal,

2/4-ben kis nyújtottal,

6/8-ban negyed és nyolcad értékekkel.

*Dereng a hajnali fény* 3/4-ben éles és nyújtott ritmussal,

3/8-ban kis éles és kis nyújtott ritmussal,

végül, – a szövegjelentésre koncentrálva – triolákkal.

A példának választott műrészletben az intonációs szempontból kifejezetten nehéz mixtúráknak triolaként kell tisztán megszólalnia. A triola pontos éneklése mindig kényes, kórusok számára pedig igen összetett feladat, hiszen hajszálpontos egyszerre gondolkodás, egyszerre-érzés szükséges hozzá. Ezt a szöveg hangulatához igazított, minél ihletettebb árnyalással érhetjük el, ugyanakkor pont így válik a ritmus szubjektívvé. Ebben a zárlatban az utolsó harmóniát megkésve kiegészítő alt 2 szólam a *h-c-h* motívumot könnyedén intonálhatná az előtte tartott *e*-hanghoz, de a fölötté megszólaló F-dúr hangzat áthangolja a hangzasképet. A tiszta szólamvezetés szempontjából nem segít az sem, ha a harmóniát nónakkorddá kiegészült hiányos szűkített négyeshangzatként próbáljuk értelmezni (*h-d-f-a-c*). Az alt 1 szólam *f*-je nem lehet viszonyítási pont, a *tritonusz* hangköz nem adhatja egy konszonáns kontrollhang, vagy -hangzat biztonságát. Segítséget a fejben és fülben megtartottéhang adhat, illetve a szoprán dallamának szekvenciaszerű folytatása.

14

hul - lott a fa - le - vél.

hul - lott a fa - le - vél.

hul - lott a fa - le - vél.

hull fa - le - vél.

29. kottapélda: Petrovics Emil: *Hervadáskor* 13.-16. ütem

Ha a triola a mű végső zárlatában szerepel, úgy kell a lezárást frazeálnunk, hogy a ritmikai karakter ne torzuljon. A következő példában ezt a feladatot a mély fekvés és az alterált hanggal színezett záró motívum tovább bonyolítja, amivel a kifejezőerő drámaisága az utolsó hangig sűríthető.

fe - ke - te lány.

nyén...

Ó, fe - ke - te lány.

30. kottapélda: Pásztai Miklós: *Fekete lány* 4. tétel vége

A kis hangterjedelemben mozgó dallamok esetében az intonáció pontossága kiéleződik. A megfelelően intonált szekundlépésekben több szerző is lehetőséget lát a drámai erő sűrítésére. Különösen igaz ez olyankor, mikor ezzel egy időben ritmikaikülönlegességet – a következő kórusmű esetében komplementer ritmusjátékot – is komponál a zeneszerző. Az érthető és értelmezett szövegmondás és

a pontos ritmustartás arányának összehangolása ilyen esetben is a kórus egységes, közös frazeálásán múlik.

M. *mf* Her - vadj ró - zsám, her - vadj, her - vadj,

A. *mf* Her-vadj ró-zsám, her-vadj, her-vadj, her-vadj ró-zsám, her-vadj, her-vadj,

Pno.

31. kottapélda: Tóth Péter: *Szvit* 1.-4. ütem

A fenti példából láthattuk, hogy a kiválasztott vers zeneisége igen erős inspiráció egy-egy kórusmű születéséhez. A művek előadásakor ennek a karakternek kell meghatározni az interpretációt, még olyan esetekben is, mikor ez szaporítja az intonációt, vagy a frazeálás szempontjából kevésbé egyszerű területek számát. Ez is egyfajta kottahűség, egyfajta előadói alázat. A szerzők igényét a karakteres nyelvi ritmusú versek iránt kellően igazolja, hogy körükben a legnépszerűbb magyar költő Weöres Sándor. Az ő költeményeit mindenki másnál jóval többször zenésítették meg, az Artisjus Szerzői Jogvédő Hivatal Egyesületnél lejelentett kórusművek táblázatba foglalt statisztikája alapján.<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Az Artisjus 2014. tavaszi adatközlése

### Ismert magyar költők megzenésített verseinek száma

(Artisjus 2014. áprilisi adatok szerint)

WEÖRES SÁNDOR	541	JUHÁSZ GYULA	41
JÓZSEF ATTILA	197	CSANÁDI IMRE	37
PETŐFISÁNDOR	115	ILLYÉS GYULA	37
RAICS ISTVÁN	115	DEVECSERI GÁBOR	36
NAGY LÁSZLÓ	104	SZÓCS GÉZA	36
PILINSZKY JÁNOS	86	GAZDAG ERZSI	33
BABITS MIHÁLY	83	DSIDA JENŐ	32
LÁNYI VIKTOR	83	FODOR ANDRÁS	31
SZABÓ LŐRINC	82	NEMES NAGY ÁGNES	30
SÍK SÁNDOR	78	PETŐCZ ANDRÁS	30
RADNÓTI MIKLÓS	70	TANDORI DEZSŐ	30
KÁNYÁDI SÁNDOR	66	KÖLCSEY FERENC	28
ÁPRILY LAJOS	53	CSUKÁS ISTVÁN	27
TÓTHÁRPÁD	53	PARTINAGY LAJOS	24
ROMHÁNYI JÓZSEF	52	BARANYI FERENC	23
BALÁZS BÉLA	46	MÓRICZ ZSIGMOND	23
KOSZTOLÁNYI DEZSŐ	46	VASVÁRI ISTVÁN	23

A zeneszerző tehát a saját zenei elképzeléseihez választott versből szöveges zeneművet alkot. A kórusvezető az adott kórusnak szöveg és zene szempontjából egyaránt megfelelőnek remélt kórusművet választ, amit saját zenei elképzeléseivel kiegészítve tár a gyerekek elé. A kórustagok saját és összehangolt kötődést alakítanak ki a műhöz, – egyben az énekléshez, a karnagyhoz, a szerzőhöz és a költőhöz – melyet végül a hallgatóság elé tárnak, mint a költő, a zeneszerző, a kórusvezető és az énekesek közös alkotását.

A zene folyamatának hangsúlyos, látványos tagolói a szünetek. Az éneklés szempontjából a szünet elemi funkciója a levegővétel és az ezzel egy idejű formai tagolás. A levegővétel énektechnikai változataival a gyerekkórus tagságát az adott kórusmű ideális megszólaltatásához igazítva célszerű megismertetni. Azonban gyerekek minden szünet láttán, automatikusan levegővételre gondolnak, ami számos esetben tévedés. A szünetek fajtáit a művekből, az ott betöltött szerepükben ismerik meg a kórusénekesek, míg idővel jártasságot szereznek az értelmezésben. A szüneteknek fontos szerepe van a dallamívek intonációjának tervezésében is. Gyakran segítik az előre gondolkodást, olykor viszont nehezítik a tiszta éneklést,

például az alábbi példában is. A kiírt szünetek egyik fajtája a tökéletes hangsúlytalan szólambelépést készíti elő, az ütemhangsúly indító lendületét megakadályozva. A belépést megelőzően már pontosan intonálva szól a hang a belső hallás segítségével. A mezzo szólam énekesei valójában egyszerre kezdik a művet a szopránnal, de hallhatóvá csak a beírt helyen válik a szólam. A szoprán aze-hangot pozícióban és fülben tartja a nyolcad szünet alatt, s közben az egészet egy ívben formálva az ismétlődő hangokat kissé felfelé irányban intonálja, különösen a kis terc lelépésekor.

Largo  $\text{♩} = 52$

Nap-szál - lat - ja, nap - nyug - ta, vö - rös az ég al - ja; po - ros a

Nap - száll - ta, nap - nyug - ta, ég po - ros a

Vö - rös ég al - ja; po - ros a

32. kottapélda: Tóth Péter: *Napszállatja, napnyugta* 1.-4. ütem

Más esetben a szünet mindössze az előtte szereplő szó záró mássalhangzójának pontos helyét mutatja meg, melyet a motívum ívének megtörése és levegőztetése nélkül kell megszólaltatni, olyan intonációs gondolkodással, mintha *legato* dallamot énekelnénk. A példának választott mű részletében a szopránban a *lá-vonatkozású mély ré* hangot kifejezetten magas *mi*-nek kell követnie, a mezzo szólam felhajló tiszta kvartjának pedig a látens hármashangzat-felbontásba kell pontosan illeszkednie.



8

nem tu-dod, mi az.

ne só - hajts, nem tu-dod, mi az.

ne só - hajts, nem tu-dod, mi az.

33. kottapélda: Kodály Zoltán: *Csalfa sugár* 8.-10. ütem (nem tudod, mi az)

Minden levegőnyomás, ok nélküli hangsúly, a mássalhangzók túlzott, kemény ropogtatása lehetetlenné teszi a legato-t. A nehézkes szövegejtés éppolyan akadálya az egyenes hangzást folyamatnak, mint az erőtlen elgyengülés. Minden kiegyenlített magánhangzó széttördeli a legato-ívet.[...] A legato annyi, mint hangzó ív. Hangról hangra, magasságról magasságra, megszakítás, csomó nélkül húzódó hang-fonal.<sup>34</sup>

A sima és áradó dallamívek kialakításához olyan gyakorlatok célravezetőek, melyek lendületét a kórusénekesek érzik, értik és egymáshoz hangolni is képesek. Az egységes kórushangzáshoz egységes gondolkodás szükséges. A beéneklés során közösen elénekelt népdalok sokat segíthetnek a gyerekkórus összehangolt frazeálásának alakításában. A *parlando* és a *rubato* egyértelművé tétele és precíz irányítása ilyenkor karnagyi feladat, a gyerekek számára a kórusvezetőnek kell jelentenie a viszonyítási pontot. Különösen hatékonyak a recitáló népdalok, melyekkel a kórushangképzés eddig érintett szinte minden területét egyszerre fejleszthetjük. Az ismétlődő hangok összehangolt, egyre több energiával folyamatosan helyre emelt intonációjának úgy kell történnie, hogy közben a természetesség érzete ne sérüljön.

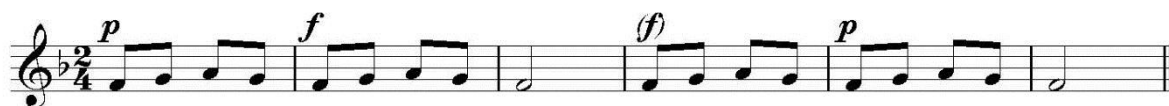
<sup>34</sup>Váginé Gödel Hilda: *Daloljatok! A hangnevelés művészete*. (Budapest: Horváth György kiadása, 2004): 136.

Kö - ve - cses út mel - lett, pá - rat - lan ger - li - ce  
 Ki - nek e vi - lá - gon nem volt sze - ren - csé - je

34. kottapélda: *Kövecses út mellett...*

Az ilyen, többféle koncentrációt igénylő énekes gyakorlatok a komplex zenei formálást készítik elő. Ehhez a dinamikai szintek kialakítása és árnyalása is hozzátartozik. A szélsőségek elkerülése a gyerekkórus esetében nem egyszerű feladat, hiszen a gyerekek – életkori adottságaik okán – kedvelik a végleteket. Célszerű tehát a hangerő fokozatos változtatásával, a *crescendo* és *decrescendo* gyakorlatokkal kezdenünk. Az egyenletes, nem döccenő hangosítás és halkítás már egyetlen közös hangon is gyakorolható, majd a kis hangterjedelmű, jelentősebb hangköz-ugrásoktól mentes motívumokkal folytatható. E feladatok intonációs nehézsége abban rejlik, hogy a belső hallással történő, a tiszta éneklést tervező előre gondolkodás egy időben, de nem párhuzamosan történik a dinamikai formálással.

Ugyanezekkel a gyakorlatokkal az úgy nevezett teraszos dinamikai emelkedést, avagy süllyedést is gyakorolhatjuk. Ilyenkor a fokozatosság helyett azonnal az ellentétes dinamikai szintre ugunk:



A kórusművekben gyakorta előforduló visszhang-ismétléskor a *forte* éneklés alatt kell energiát tartalékolnunk annak érdekében, hogy a hang intenzitása a *piano* énekléskor is megmaradjon. Az első kezdőhangot pozícióban és fülben tartva intonálандó az ismétlés, melynek azonban több szempontból is nagyobb lesz az energia-igénye. A *piano* éneklést, annak a hangerővel kontrasztáló intenzitását pregnáns, a másshangzókra koncentráló szövegmondással tehetjük még kifejezőbbé.

11 *mf staccato*  
Hej, ha tun - na ten - ne rú - la, hej, ha tun - na ten - ne rú - la,

15 *mp*  
hej, ha tun - na ten - ne rú - la, hej, ha tun - na ten - ne rú - la.

35. kottapélda: Pertis Jenő: *Népdalcsokor 2. tétel* 11.-18. ütem

A természetes dinamika szándékos visszatartásával igen drámai hatás érhető el. Ennek megvalósítása énektechnikai nehéz, és az általánosnál nagyobb figyelemkoncentrációt igényel. Az emóciógazdagság azonban bőségesen kárpótolja a kórustagokat, akik sokadik énekléskor is ugyanazt a katarzis-élményt élhetik át, mint a hallgatóság. Ezt példázza a következő műrészlet, ahol a második ütemre három szólamról ötszólamúvá sűrűsödik a hangzás, de mindez egy végtelen mozdulatlanságot megjelenítő négy ütemes piano íven belül történik. A tizenhatod szünetek a záró mássalhangzók pontos helyét jelölik, a szövegmondás tehát precíz, de tökéletesen hangsúly nélküli. A hangerő nem változik, csak a visszafogottság feszültsége nő.

A szoprán szólam *cisz*hangja a kardosi intonációs gondolkodás iskolapéldája. Minden alatta kialakuló új harmóniához igazítjuk, hangoljuk, miközben az alsó szólamok pont ehhez a kontroll-hanghoz alakítják saját hangközlépéseiket és ugrásaikat. A belső hallásban előre szóló harmóniák szólamhangjait érzékeny szólamvezetéssel szólaltatjuk meg, tökéletes egységben értelmezve a lineáris dallamirányokat és a vertikális együtthangzást.

Hajnalban a csillagok

Lento  $\text{♩} = 100$

Haj-nal-ban a csil-la gok le-hull-nak a föld-re, mint a fá-ról a gyü mölcs:  
 Haj-nal-ban a csil-la gok le-hull-nak a föld-re, mint az \_\_\_\_\_  
 Haj-nal-ban a csil-la gok le-hull-nak a föld-re, mint az

36. kottapélda: Tóth Péter: *Hajnalban a csillagok* 1.-4. ütem

Összefoglalva, a hangképzés, a helyes hangadásra nevelés a kórushangzás kialakításának alapja. A technikai tudás és annak automatizmusa a kórusmű tudatos és érzelem gazdag értelmezésével kiegészülve megteremti a szükséges feltételeket a művészi frazeáláshoz, a kifejező előadáshoz. A költő és a zeneszerző elképzeléseinek ihletett tolmácsolásával a kórus és karnagya már-már alkotótársá magasztosulhat.

A legmagasabb fokra az jut el, akinél a művészi átélés a hangszervi működések tökéletességén keresztül legjobban érvényesül, tehát akinek legjobban sikerül a zeneszerző és a szövegíró elképzeléseit megvalósítani, s a művet saját egyéniségén keresztül tolmácsolni.<sup>35</sup>

Az egyes kóruspróbákra tervezett gyakorlatsoroknak a hosszú távú, kórushangzást építő célokön kívül alkalmazkodnia kell az éppen a tanulás fázisában lévő kórusművekhez, a kórustagok életkorához, a kórus életére hatással bíró aktuális eseményekhez, a koncerteket megelőző próbaidőszak időtervéhez, és az aktuális kóruspróba hangulatához. Mindez szakmai és vezetői irányítást, tervezést igényel. A gyermek- és ifjúsági karokban a kórusvezető egy kicsit mindenki anyukája/apukája, egyben szigorú kritikusa, a folyamatos előrelépés módjának megválasztója és annak kivitelezője. Gyermekkórusok esetében a személyes érzelmi kötődés hatása érvényesül a gyerekek énekléshez, kórusélethez, zenéhez fűződő viszonyában is, ami komoly felelősséget jelent, ugyanakkor határtalan távlatokat is nyit.

A kóruspróbák tervezésekor a legelső teendő a beéneklő-összehallgató gyakorlatokra és a kórusművek próbájára szánt időhatárok megállapítása. Ezt számos

<sup>35</sup> Kerényi Miklós György: *Az éneklés művészete és pedagógiája*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985): 197.

belső és külső körülmény befolyásolhatja, melyek között a kórusvezetőnek kell rangsorolnia. A nagyobb korosztály repertoárján általában több kórusmű szerepel egyszerre, és ők a hangzásalakítás folyamatában is előrébb tartanak, így ezeknél a kórusoknál már kevesebb idő is elegendő az intonációs pontosítására és a hangzások árnyalására. Kiskórus esetében ellenben a próbaidő több mint felét érdemes hangzásépítő játékokra fordítani. Az éneklés könnyedségét és természetességét is nagyobb hatásfokkal tarthatjuk meg ezek során. A beéneklés folyamatában lépcsőzetesen haladunk az egyszerűtől a bonyolultabb felé, de engedményt a tiszta intonáció kérdésében egyszer sem tehetünk. Az ismert és az ismeretlen gyakorlatok arányára is gondot kell fordítani, utolsónak pedig érdemes a próbálandó kórusműhöz közvetlenül kapcsolódó hangzást tervezni. Mindenképpen ügyelni kell a változatosságra is, a mechanikusan végrehajtott megszokott feladatok nem csak unalmasak, de fejlesztő hatásuk is elmarad, a kellő aktivitás hiányában.

A gyermekkórusok karnagyainak mindig gondolnia kell a kórustagok életkorára. Nem csak a művek kiválasztásakor, hanem a kóruspróbák minden mozzanatának tervezésekor is. A legkisebbek kórusában – 10-12 éves gyerekek – a kórushangzás alakítása lassú és hosszú folyamat. E munkafázis minden pillanatában biztosnak kell lennünk abban, hogy a kicsik is érzik, a rossz esetben könnyen unalmassá váló próbaidőszak nem lemondást jelent az éneklés eddigi gondtalan örömről, hanem a minőségi előrelépés lehetőségét. A nagyobb korosztály már tudatosabban alakítja az együtthangzást, ők az intellektuális kihívást is könnyen felfedezik a hangzásépítésben, bár eleinte megelégszenek a külső megerősítéssel, a karnagy dicséretével.

A gyermekkarok tagjai a 12-16 éves korosztályba tartoznak, azaz a kórus összetétele életkor szempontjából jóval heterogénebb. Vonatkozik ez a tiszta kóruséneklésben való jártasságra, és a zenei és éneklésbeli képességek fejlettségi szintjére is, de leginkább a hangszín sokfélesége az, ami befolyásolja a közös munkát. A kiegyenlített kórushangzás alakításában arányt kell találnunk a természetes gyerekhang-adottságok és az egységesítés között. A kórustagokat rá kell vezetnünk, mind az intonáció, mind a hallásképességek fejlesztésével alkalmassá kell tennünk, a helyes hangszín-arány felismerésére és megtartására. A nagyobb énekesek hangjához igazítás mesterkéltté teszi a kórushangzást, ami a művek éneklésekor is egyfajta diszharmóniát okoz. (Gondoljunk csak a szinte nőikari hangzással éneklő

szláv kórusokra). A kisebb kórustagok hangszíne viszont nem lehet cél a nagyobbak számára, – sok szempontból visszalépésnek is élnék meg, – és szintén nélkülözné a természetességet. Az ideális arányok hangszín-keverése a karnagy felelőssége, de közös aktivitást és személyes felelősséget igényel a gyerekektől, ami az intonációfejlesztésnek egy újabb, az iskólához képest magasabb szintű formája.

Az iskolai kórusok közül az ifjúsági leánykar esetében értelmezhetjük szó szerint az egyneműkar kóruskategória jelentését. A hangzás egységének, a tökéletes kiegyenlítettségnek nincs felső határa. Az összesimuló, eggyé váló szólamhangszínek összessége igazi harmóniát teremthet. A művészi kifejezőerőt, az ihletettség fokát az mutatja, mennyire sokszínűen tudnak a kórusművek megszólalni ebben a magas szintű hangzásegyensúlyban. Mind az egyszólamú, mind a többszólamú intonációs fejlesztés során törekedhetünk a maximalista hangzásigény fenntartására, és a frazeálás összehangoltságára. Az iskolai működésből adódóan a kórustagok egy része két kórusnak is tagja, ami kétféle intonációs kultúra meglétét és differenciált használatát kell, hogy jelentse. Ez, a kórustagok egyéni intonációs képességeire és igényeire támaszkodás, a kórushangzás alakításának legmagasabb foka, ez teszi a kóruséneklést igazán művészivé.

Mivel minden évben új összetételű kórusal találják szemben magukat az iskolai kórusok vezetői, az első hetek, olykor hónapok nemcsak végtelen türelemmel tervezett munkát, de határtalan kreativitást is igényelnek annak érdekében, hogy szórakoztatóan, jó hangulatban jussunk el a kívánt előrelépéshez. A kórustagok és a kórusvezető közös nyelve, csak rájuk jellemző egyedi kommunikációja ezeken a próbákon alakul ki. Az átélt közös élmények alkotják azt a köteléket, melyben a zenei-szakmai, illetve az emocionális tartalom szétválaszthatatlan egységet alkot. Gyerekekkel csak ilyen kommunikációs csatornákat használva szabad és lehet együtt dolgozni.

A hallgatóság részéről a gyermekkarokkal, különösen a kiskórusokkal szemben támasztott elvárások minden esetben tartalmazzák az igényt a sztereotip gyermektulajdonságok megjelenítésére: kedves, bájos, vidám, természetes, ártatlan, őszinte legyen a produkció. Lehetőleg mindez tükröződjön is a kórustagok arcán, hiszen a közönségnek nem csak füle, de szeme is van. Tapasztalataim szerint azonban a 21. századi gyerekek ennél többet szeretnének megmutatni magukból. A

kórusvezető felébresztette és próbák hosszú során át alakította bennük a belső igényt a minőségi éneklés iránt. Jogosan büszkék egy-egy szépen formált dallamívré, precízen kimondott szövegre, összehangolva érkezett záró hangra. Ezt tekintik igazi szakmai mércének, a versenyeken ezek értékelését várják a zsűritől, a többi kórust hallgatva erre kíváncsiak. Sajnos nem ritka, hogy csalódniuk kell, és a kritika úgy szól: gyerek létükre túl komolyak. A műsor összeállításánál, a darabok kiválasztásánál tehát erre is gondolnia kell a kórusvezetőnek. Gondolnia, és nem rájátszania. Napjaink előadói gyakorlatában a külsőségek irányába egyre gyakrabban mozdulnak el a kórusprodukciók. A tánc- és látványelemek kétségkívül szórakoztatóbbá tehetik az előadásokat, de ha mindez a minőség rovására megy, ha az igényes zenei megoldások helyett és nem mellett alkalmazzák őket, az biztosan nem jó út. A kórusnevelés, a pedagógiai jelenlét és felelősség szempontjából ilyenkor is komoly döntéseket kell hoznia a kórusvezetőknek.

A kiskórusok hangzásképeinek alakítása, minden szeptemberben az alapozástól indul újra, hiszen a kórus összetétele teljesen más lett. Az első kóruspróbákon az új tagsághoz leginkább megfelelő új stílusban kezdhető meg az új hangzás kialakítása. A kezdődő közös munka újdonságát az eddigiektől eltérő keretek is egyértelműsítik. A helyes testtartás egyben a jelenlét minőségét is megváltoztatja, aktivizálja. Már az első néhány próba után sem az a kérdés, tudnak-e a gyerekek kézre levegőt venni és azt egyszerre kifújni. A játék – mert játék ez – lényege az, ahogy egy nagy egész részeként, kihagyhatatlanul fontos részeként kezdjenek viselkedni.

A gyerekek eddigi énekes tevékenységekor az együtt éneklés fogalma nem az egymáshoz igazodást és igazítást jelentette, hanem a közös ismeretanyag közös megszólaltatását, ami így is élményt adott, örömet szerzett. Ha az alsó tagozatos énekórákon megszólaló kánonokra gondolunk, eszünkbe juthatnak azok az első kísérletek, mikor a hangerőt segítségül hívó győzelem a cél, a szólamok versenyében. Innen előre lépni, másképp gondolkodni igazi fejlődést jelent.

A kiskórusok létszáma minimum kétosztálynyi, így a kialakult és megszokott iskolai hierarchia felborul, más térben és más rendezőelvek szerint alakul az új, belső közösségi rend. Kellő felvezetést igénylő nagy pillanat, mikor kóruskeretek között megszületik az első közös hang. A karnagy, kórusa és saját ízléséhez, valamint a





népdalokon felnőtt, azokat az énekórákon gyakran együtt énekelő gyerekek számára az ilyen összehangolt, közös értelmezés jóval kisebb feladat, mint az egyenletesre kivasalt, zakatoló szövegmondás. Érdeemes mind prózában, mind egy hangon recitálva ugyanazt a szöveget többféle ritmussal megszólaltatni. A gyakorlat egyrészt roppant hasznos a kórusművek előadásakor kulcsfontosságú érthető szövegmondás, a helyes prozódia érzetének kialakításához, másrészt igen szórakoztató, ami a kiskórusok próbáin elengedhetetlenül fontos. Természetesen a próbálni kívánt kórusmű, prozódia szempontjából kényes szövegrészletét is használhatjuk, alakíthatjuk ilyenkor. A szöveg hozta emocionális töltetről már korábban volt szó, a jól megválasztott gyakorlatok kóruspróba hangulatát és a hatásfokát alapvetően határozzák meg.

Példák:

Adjon Isten füvet, fát, *tele pincét, kamarát.*

*Sok örömet a házban, boldogságot családban.*

Eccc, pecc, *kimehetsz, holnapután* bejöhetsz!

Cérnára, *cinégére*, ugorj cica az egérre, fuss!

Sári néni *papucs*a, kinn maradt *a kapu*ba.

(A gyakorlat legérdekesebb, többféle ritmusú megoldást kínáló részeit kiemeléssel jelöltem.)

A beéneklés-összehallgatás elején tehát érdemes olyan gyakorlatokkal kezdenünk a kóruspróbát, melyek segítenek a hangszín-arány kialakításában, illetve újra és újra megtalálásában. Külön gondot kell fordítanunk az ún. kiszóló énekhangokra, melyek a művek tanulási fázisában ugyan gyorsíthatják az elsajátítást, a hangzásalakításban viszont nem segítik a közös munkát.

Az egyszólamú gyakorlatok közül a hangzásalakításban igen hatékony lehet a *dó-ré-mi-ré-dó* dallamívet bejáró motívum egy magánhangzóval éneklése. A formálás és az intonáció egységét az egy zenei ívbe foglalás, a hangok egyetlen, indító hangsúllyal megszólaltatása alakítja. Minél szélesebben sikerül beletámaszkodni az első hangba, annál tágasabb melodikus ívet tudunk megrajzolni a

motívummal. Mint a fák gyökérzetének és lombkoronájának egyenes arányú összefüggése.

Az igazi gyerekhangszín és az összeigazított egyneműkari hangzás egyébe foglálásában néha még az ülésrendnek is szerepe lehet. Ezt később már nem szerencsés változtatni, mivel a kialakult és megszokott rend felépíti azt az akusztikai és intonációs teret, mely komoly biztonságérzetet ad a gyerekeknek az énekléshez.

Az előbbi gyakorlat összetettebb változatát egy szólamban és kánonban is énekelhetjük, három hangonként új szótagra váltva, – pl. *zó* és *zá* –, de egy dallamívet formálva.



Már egy szólamú megszólaltatásakor is több irányú intonációs figyelmet igényel a feladat. A kis ívek és a nagy ív frazeált viszonyának megtartását nehezíti a magánhangzováltás, amelyben a nagyobb szájnyitást eleinte ösztönös hangerő-emelkedés kíséri. Ha a formai és a dinamikai egység létrejött, a kánon szólamainak arányos belépése a következő, összehangolásra váró teendő. A szólambelépések sorrendjét érdemes variálni, hogy a tartott záró hang és a mozgó szólamok sajátos intonálásában minden szólam megérezze és gyakorolja a többirányú egymáshozhangolást.

A többszólamú hangzás előkészítése kis lépésenként történik. A gyerekek számára természetesen nem újdonság, ha egyszerre több hang szól. Amit tanítanunk kell, az az aktív részvétel ennek kialakításában és folyamatos összeigazításában. A kórusvezető által énekelt hanghoz először csak képzelje, majd halkán énekelje hozzá a kórus a tiszta kvintet. Noha a gyermek- és női kari hangzás közel nem olyan gazdag felhangokban, mint a vegyeskaré, a hangköz két hangja így is akusztikai zengést eredményez, ahol a két alkotóelem egymáshoz viszonyulása és alakítása új intonációs feladatot ad a kórusnak. Két szólamban folytathatjuk az összehallgatás és együtt éneklés fejlesztését, de egyelőre még egyik szólamtól sem várunk lineáris gondolkozást, a két hangot, egyszerre szóló egy-egy hangként értelmezzük. Az énekesek ösztönösen kezdenek vertikálisan hallani, hallgatni, gondolkodni. Mikor

szép és kiegyenlített a hangzás, leintés utáni szólamcsere következhet. Az első megszólalás, még gondos előre tervezés után is biztosan jóval alatta marad, a már finomra hangolt hangzás-előzménynek. Engednünk kell, hogy az énekesek saját belső igényeik szerint alakítsák és formálják a hangzást. Jelentős lépés a belső hallás és a memória támasztotta hangigény alapján történő korrekció. Léptessük vissza az eredeti hangokra a két szólamot, és egyre kisebb szünetekkel dolgozva, folyamatos szólamcserélgetéssel szólaltassuk meg a kvintet. Számtalan módon tehetjük a nagy figyelmet igénylő feladatot egyben szórakoztatóvá is, ha a legkülönbözőbb módokon rendezzük át a szólamfelosztást.

Minden szempontból ideális, ha az első kétszólamú megszólalás a tiszta kvint hangköz. A hangtani-akusztikai és a felhangrendszerre alapuló tudományos háttérrel kívül a hangköz természetességét a gyerekdalokban is gyakori, a dal keretét jelentő szerepe adja. Gondoljunk a legegyszerűbb, legközismertebb gyerekdalokra: *Éliás, Tóbiás; Hinta-palinta; Hold, hold, fényes lánc; Én kis kertem kerteltem*; stb. A dalokból fakadó hangzásemlék is segíti az intonáció fejlesztését, ha a lineáris szólamgondolkodás kialakítását a kis tercet lépkedő gyakorlatokkal kezdjük. A felhangrendszer negyedik hangjaként megszólaló *mi* hang, a tiszta kvint biztosított keretben, nincs kitéve az ingadozás veszélyének. A gondosan megszólaltatott alaphang tökéletes akusztikus biztonságot nyújt.

A magyar népdalokból anyanyelvi szinten ismert lá-pentaton hangsor építését célszerű olyan gyakorlattal előkészíteni, melynek tudatos intonációjával, lépésről lépésre alakul ki a biztonságot adó tonalitás érzet. Az induló *lá*, alaphang végig viszonyítási pontot jelent, akkor is, mikor csak hangzásemlékként van jelen. A karnagy gondosan formált, kifejező énekét követve ismétljen a kórus. A kézjellel irányítás túlságosan feldarabolná az éneklést, nem segítené a lineáris gondolkodást. A legtöbb kórusvezető ilyenkor ösztönösen vezényli saját bemutató énekét. A kiskórus tagjai ezt is szívesen átveszik, ezzel valóban megsegítve a tiszta intonációt.

– *lá, ↗dó ↘lá↗, lá, ↗dó ↗ré↘↘lá,*

A két kis motívumot feltétlenül foglaljuk össze egy dallamívvé, egy levegővel énekelve. A kis tercet követő *lá-vonatkozású mély ré* pontos és tudatos intonációját automatikusan veszik át a gyerekek. Segíti a tiszta éneklést a fedett, lefelé visszakanyarodása miatt az alsó *lá*,-hoz alakított hangszín. A záró hang kicsit megemelt érzetűvé így is ad feladatot.

A következő kettős motívum a *mi* felé törekszik, így a *ré* hangot most lineáris szerepkörében értelmezzük:

– *lá, ↗ dó ↗ ré↘ ↗ mi mi ↘ ré ↘ dó ↗ ré↗ ↗ mi*

A kis és nagy egész lépések figyelmes intonálásával, a felfelé irány lendületét kétszer is meg kell formálnunk, ráadásul másodsorra külön lendületvétel nélkül, a már részletezett körbekanyarodó íven.

A belépő *szó* hang átrendezi a motívumok belső vonzástörvényeit, a *magas ré* hangot a *mi-szó* kis terchez közelítjük:

– *mi ↗ szó ↘ mi mi ↗ szó ↘ mi ↘ ré↗ ↗ mi*

A felső alaphangra érkezés tiszta intonációját a gyermeki öröm gyakran elhangolja. Bár ügyelnünk kell a kellő lendületre, a *lá* hang azonban nem lehet túl magas, hiszen a kis terchez közelít:

– *mi ↗ szó ↗ lá↘ lá↘ ↘ szó ↘ mi ↗ szó ↗ lá↘*

Egy korábbi motívumpárhoz képest, a népdalokból jól ismert kvintelő válaszra hasonlít a következő dallam, ahol a centrális kis terchez hangolandó mind a *lá*, mind a *ré* hang:

– *lá↘ ↘ szó ↘ mi mi ↗ szó ↘ mi ↘ ré↗ ↗ mi*

Ismert fordulatokkal megkezdjük a gyakorlat lezárását. Az énekes gravitáció ellen dolgozunk, magas *ré* és magas *szó* hangokkal:

– *mi ↘ dó ↗ ré ré ↘ dó ↘ lá, ↘ szó, ↗ lá*

A lezáró dallampárban, az alaphang alsó nagy szekundos, ezúttal kis egészhangos váltóhangját is megszólaltatjuk. A záró hanggal pedig az érzékeny, egyfajta ráemeléssel történő végső, lezáró érkeztetést illeszthetjük be a kiskórus zenei eszköztárába.

Következő lépésként ugyanezt a motívum-sorozatot énekelhetjük kánonban. A karnagy első szólamához képest egy ütem (két hang) különbséggel társuljon a kórus, mint második szólam. Az esetleges elakadást kézjellel segíthetjük. A kézjel nagyon kifejező segítséget jelenthet az intonációs nehézségek szemléltetéséhez is, de a dallam formáltatása érdekében igen hajlékony kézmozgásra van szükség.

Rendezzük sorba a hangokat, énekeljük el a lá-pentaton hangsort felfelé, majd új lendületet és levegőt véve lefelé. Ha a gravitáció csapdáit sikerült elkerülnünk, folytathatjuk két hang különbséggel belépő két-, majd háromszólamú kánonban (első szólamként a kórusvezetővel, vagy három szólamra osztott kórusprodukcióként). A felső alaphangon várják be egymást a szólamok, a már szóló hanghoz igazítva az érkezést, abba puhán beleolvadva.

A *cluster*-szerű megszólalást is gyakorolhatjuk a pentaton hangkészlettel, de a hangsort alkotóelemei helyett célszerűbb egy énekelt népdal hangzásképeiből kiindulni. Lehet ez egy jól ismert, a lineáris intonáció szempontjából megbízhatóan tiszta népdal, melynek második, harmadik, stb. éneklésékor, gondosan megválasztott kisebb csoportok tartanak meg egy-egy elénekelt hangot. A cluster építése így állandó intonációs figyelem és igazítás közepette történik, hiszen minden alkalommal összeigazítjuk a tartott hangot a népdalban énekelt hanggal. Elsőként az alaphangot, majd oktáv és kvint kerethangokat, majd sorban, az elhangzó többi dallamhangot is. Állandó és többfelé is igazított kontrollal alakul így a tiszta és pontos intonáció. A többirányú figyelem és hangolás egyben a finomítás, az érzékenység eszközévé válik. Az összpontosítást gyakorolhatjuk úgy is, ha a lá-pentaton hangsor valamelyik hangjának éneklése közben, a kórusvezető egy-egy hang kézjelét felmutatva, annak koncentrált kihallgatását kéri, majd a kiemelt hang és a saját hang egymáshoz igazítását. Igazi hangolás figyelhető meg ilyenkor, és áhított végeredményként kiegyenlített, komplex hangzás. E gyakorlat nagy előnye, a jól hallható visszacsatolás, mint azonnali ön-megerősítés. Ajánlott olyan népdal választása, melynek sorai kiválasztott dal sorai minél nagyobb ívekkel járnak be a teljes hangkészletet.

Kelj fel juhász ne a lud - jál

El - ve - szett a csen - gős bá - rány

Nem a - lu - szom csak he - ve - rek

Nem is i - gaz, hogy el - ve - szett.

37. kottapélda: *Kelj fel juhász...*

E népdal nagy előnye az is, hogy utolsó sorában, mintegy összefoglalva a hangsor tagjait, egy végső intonációs igazításra buzdítja az énekeseket.

A próbaszakasz heteiben-hónapjaiban jól mérhető ez a fajta intonációs fejlődés azzal, ha leintés után a *cluster* hangjainak azonnali újra megszólaltatását, később a tetszőleges másik hangra váltást kérjük a gyerekektől. Jól megfigyelhető az a folyamat, melynek során eleinte az azonos hangot éneklők hallgatnak össze nagy boldogan, majd néhány héttel később már az igazi többszólamban éneklés örömeivel hangolják össze saját hangjukat a szomszédokéval. A beéneklés zárását célszerű mind hangnemi, mint hangulati szempontból az elsőként próbálni kívánt kórusműhöz alakítani.

A kórustagok életkori adottságait testi-fiziológiai szempontból sem hagyhatjuk figyelmen kívül: az egy helyben ülés meglehetősen idegen a 10-11 évesek óriási mozgásigényétől. Az ebből adódó feszültség kezelésében nagy segítségünkre lehet, a szellemi munka élettani ellentmondásait mozgáspihenőkkel kezelő Kovács-módszer ismerete és használata. Két óra hosszat egy helyben ülni és eközben koncentrált munkát végezni mindenképp óriási feladat, még felnőtteknek is. Keresve sem találhatnánk szemléletesebb példát, a szellemi munka élettani ellentmondásának bemutatására. A fáradás minden munka természetes velejárója, a jóleső fizikai munkát követő jóleső fáradság egyfajta pozitív visszacsatolás. Annak, hogy szellemi munkánk során viszonylag gyorsan elfáradunk, megvan az élettani

magyarázata. Nyugalmi testhelyzetben vagyunk, hiszen ülünk, de az agyban nagyüzem van. A figyelem, a koncentráció óriási oxigén-szükséglettel jár. Az idegsejtek számára is minél több oxigén bevitelre van szükség a megemelt teljesítmény-elvárás miatt. A kiszolgáló rendszer azonban mozdulatlanságunknak köszönhetően takarékos üzemmódban működik, és rövid idő után már nem lesz képes a kellő, megemelt mennyiségű oxigén felvételére. Ahhoz, hogy az optimális munkaüzem folyamatos legyen a szervezetben, és a sejtek, szövetek és szervek kedvező munkavégzése fenntartható legyen, rövid mozgáspihenőket kell beiktatnunk a munka közben. A Kovács-módszer terminológiája szerint ez az ún. szendvics-szerkezet, amikor a gyakorlást néhány perces mozgáspihenőkkel szakítjuk meg. Az éneklés tanításának módszertanában elemi szempont a feladattípusok pergő és állandó váltogatása és a mozgások beépítése, pl. tánc, körjáték, mérőlépések. Ennek próbatechnikai analógiája a mozgáspihenők beépítése a kóruspróbák menetébe.

„Mozgás hatására az ülő foglalkozás közben takarékos működésre beállított légzés és keringés kedvező munka-üzemszintre emelkedik, ezáltal a sejtek oxigén- és tápanyagellátása javul, így a sejtekben az energiatermelés helyreáll. Ilyen módon, természetes úton megszűnik a fáradtság, eltűnik a stressz-állapotra jellemző feszült magatartás, javul a közérzet, helyreáll a figyelem és a tanuló újból képessé válik az ismeretek befogadására.”<sup>36</sup>

Egy mozgáspihenő mindössze 5-6 perc hosszúságú, felépítése az irányelvek figyelembevételével alakítandó. Az izmok átmozgatása után egy pulzusszámot növelő gyakorlatot és a levezető mélylégzést feltétlenül tartalmaznia kell. A Kovács-módszer használata mozgás-transzferei szempontjából fontos az intonációfejlesztés folyamatában. Gyakorlatai a nagyobb és kisebb motívumok egybefoglalásához, a hangsúlyos és hangsúlytalan izommozgások összehangolásához, a zenei lendületek, a kellő könnyedség és a természetes ívformálás kialakításához nyújtanak segítséget. A módszer jellegzetes eszköze a lazítógyakorlatok léggömbje. Kóruspróbán ennek használata technikailag kivitelezhetetlen, de elég erre gondolnia a gyerekeknek.

---

<sup>36</sup>Milánkovics Viktor: „A Kovács-módszer alkalmazása az általános oktatásban”. In: Dr. Pásztor Zsuzsanna (szerk.): *Új utak a zene-oktatásban*. Budapest: Trefort kiadó, 2007. 193.



A *Fornsete*<sup>37</sup>-nek tulajdonított közismert *Nyár-kánon*ban a zenei formálás alap eszközkészletét igen szórakoztató módon alakíthatjuk ki, ha közben a léggömb-mozgásokra gondolunk, illetve azokat imitáljuk:

1 Künn a fá - kon új - ra szól\_ a víg ka-kukk ma - dár. Nap - su-gár - ban

2

3

4 ú-szik min-den, száll az il - lat ár: Nyár van, nyár! Röp-ke lep-ke száll vi-rág-ra,

züm-mög száz bo - gár, Lom-bos á-gon csó-kot vált az if - jú ger-le pár: Nyár van,

nyár van, ka - kukk szól már a fák közt: "Ka - kukk, be szép a nyár!"

38. kottapélda: Fornsete: *Nyárkánon*

Az első dallamsor egyre kisebb ütemhangsúlyainak megéreztetése (három, egyre kisebb súly, majd a 4. ütem egyre hangsúlytalan érkezés)

A második dallamsor dupla hosszúságú íveinek egymáshoz is hangolt lendületei

A harmadik dallamsor hosszú hangjainak levegőben tartása, ami egyben az intonációs figyelmet is irányítja

A negyedik dallamsor aprózásai, melyekkel a prozódia is összehangoljuk, valamint a nagyobb íven belüli kisebb egységek megéreztetése és a nem egyszerű sorzárás

Az ötödik dallamsorban a felfelé ívelés támasztóhangjai

A hatodik dallamsorban a szöveg és zene összehangolása és a gondosan, de hangsúlytalanul formált zárás.

A fentebb részletezett beéneklő-összehallgató gyakorlatsor logikai váza olyan módszertani gondolatmenetet követ, mely épít az énekórákon folyó munkára, az ott

<sup>37</sup>John of Fornsete (?-1238/39), Reading apátságban élt szerzetes.

szerzett készségekre és képességekre. A kórusművek elsajátítása és formálása azonban más akusztikai térben megszólaló hangzásképpel történik, és másmilyen részvételt kíván meg a gyerekektől.

A *Nyár-kánon* szövege és dallami bonyolultsága a kiskórushoz illő. Hangterjedelme – *cisz'- d''* – az adott életkor hanggi adottságainak megfelelő. A *D*-tonalitás előkészítése különösen akkor lényeges, ha a mű megtanítását az elejével kezdjük. Mivel a negyedik dallamsor végén zárunk először az alsó alaphangra, viszonyítási pontra lenne szükség. Ha a tanulást megelőző gyakorlatot a *d-á* kvint többszöri és többféle hangoztatására alapozzuk, a kórustagok olyan tonalitás-érzetet kapnak, melyben a sorok *mi szó dó' dó* záróhangjai könnyen elhelyezhetőek. Dönthetünk úgy is, hogy a záró részt tanítjuk először, hiszen a kánon során egymás után hangzik majd el az utolsó és a kezdő rész. Ebben az esetben a tonális környezet biztonságosabb, az ambitus kisebb. Mindenképpen előkészítést igényel a 6/8-os lüktetés, melynek hangsúlyrendje nem magától értetődő a gyerekeknek, mivel kevés ilyen énekelnivalóval találkozhattak eddig. A tanítandó rész hangterjedelmét, tonális rendszerét és a ritmikai jellegzetességeket egyszerre alapozhatjuk meg néhány rövid  $\frac{6}{8}$ -os dallammotívum gondosan intonált, szolmizált megszólaltatásával:

szó-lá<sup>3</sup>-szó-mi-dó<sup>7</sup> ; dó-mi-ré<sup>7</sup>-ti-dó<sup>7</sup> ; mi-szó-ré<sup>7</sup>-ti-dó<sup>7</sup>; szó-lá-szó<sup>7</sup>; dó-mi-fá-ré<sup>7</sup>-dó<sup>7</sup>;

A kórusmű egyes sorainak tiszta intonálásához olyan mozdulatsorokat alakíthatunk ki, melyek nem irányítják és vezénylik, hanem követik a dallamot, s az izommozgások transzfer hatása a karakter alakításában is szerepet játszik. A könnyed, változatos irányú lendületekben gazdag éneklés fejlesztő hatása, más kórusművekre is átvihető, a későbbiekben a zenei formálás eszközkészletként használható.

A többszólamú intonációfejlesztés szempontjából a szólamcseréket, illetve a tartott hang és szólamkeresztezés kombinációját tartalmazó gyakorlatok igen hasznosak a gyermekkari hangszín-egyensúly alakításához és megtartásához is.

A kórushoz minden szempontból illő kórusművek kiválasztása a gyerekkarok esetében igen összetett feladat. A hallgatóság gyerek-sztereotípiákra épülő elvárásáról már esett szó, azonban magukról a gyermekkari kórusművekről is érdemes

szót ejteni. A szöveg jelentéstartalmának, illetve nyelvezetének, és a zenei nehézségi foknak tökéletes egységben kell lennie a korosztály adta tulajdonságokkal, a gyermekkari kifejezőerővel és sokszínűségével. Ennek felelőssége a zeneszerzők, és – a műválasztás kapcsán – a kórusvezetők vállát egyaránt nyomja.

A gyerekkórus tagjai egyszerre előadók és célközönség, értő muzikusok és lelkes hallgatóság, művészek és gyerekek. Mindez korántsem természetes, hiszen a történelmi előzmények is mást mutatnak,

[...] A gyermekhangok fiúhangokat jelentettek, melyek jelenléte pl. az egyházi vokális zenében, átölel néhány évszázadot. Úgy használták ezt a férfikari hangzást kiteljesítő, – így egy nagyobb hangtartományt átfogó, – tisztán csengő hangot, mint egy instrumentumot, hiszen ajkukon többnyire nem az életkori sajátosságaiknak megfelelő szöveg és zene szólalt meg.<sup>38</sup>

és napjainkban is születnek olyan művek, – leginkább oratórikus művek, tételek, – melyekben a gyerekkar csak hangszínfoltként, az összetett hangzások egyik elemeként van jelen. E művek fenti ellentmondását tovább fokozza, ha a gyerekek latin nyelven énekelnek. Az idegen nyelv okozta távolságtartást hatalmas emocionális erővel ellensúlyozza az a pszichológiai hatás, melyet a szöveg és az előadók összevetésekor láthatunk: a legkisebbek dicsőítik a legnagyobbat.

Ahogy a kórusművek, úgy a beéneklő-összehallgató gyakorlatok és a szemelvények kiválasztása is egyszerre kóruspedagógiai és szakmai feladat. Kardos tanár úr e két gondolatkör harmóniáját nevezi a kórus intonációját meghatározó belső tényezőnek: a személyi feltételeket és a próbákon folyó metodikai munkát.

A tiszta intonációra nevelés napi, illetve mindennapi teendői természetesen nem érnek véget az alapozó hetekben, innentől azonban – amint ezt számos példán igyekeztem bemutatni, – érdemes eszköztárunkat oly módon bővíteni, melyben különbséget teszünk az kórusnevelés általános és az egyes művek intonációs felépítésének sajátos munkája között.

A homogén kórushangzásnak alakítását, fejlesztését igen hatékonyan segítik a *cluster*-gyakorlatok, melyek hangzásoképe számos kórusműben meghatározó. Akár az

---

<sup>38</sup>Dr. Lakner Tamás: *A Kodály utáni gyermekkari irodalom Magyarországon*. (Pécs: PTE Művészeti Kar Zeneművészeti Intézet, 2009): 3.

együtt zengő hangok harmóniája, akár oldásra váró feszült disszonanciája, egységes kórushangzást, tudatos intonációt, a zene irányait átlátó értelmezést igényel. E képességek és hangzásérzet kialakítása kizárólag kóruspedagógiai folyamat eredményeként születhet meg.

A már tárgyalt, népdal alapú *clustereken* kívül, e hangzásélmény kialakítható a számos beéneklő gyakorlat valamelyikének variációjából is.



A már bemutatott gyakorlatot – *dó-ré-mi-ré-dó*, egy magánhangzóval, *legato* ívben összefogva – ebben az esetben úgy is elénekelhetjük, hogy a szólamok sorban megtartják a már zengő hangokat, illetve minden újabb hangot új szólam belépésével szólaltatunk meg. A szólamarányok megfelelő beállítása után hangzásegységben zengő *dó-ré-mi-cluster* egy cseppet sem hat disszonanciának, az énekesek sem szekundok súrlódásának hallják és kezelik. Minden magyarázat nélkül vált egyértelművé, hogy nem egy oldásra váró feszültséggel teli hangcsoport, hanem egy jól körülhatárolható hangzaskép egymáshoz igazított hangjai szólnak. A dallamirányok és zenei ívek értő formálásához elengedhetetlen a két érzet megkülönböztetése.

Kocsár Miklós: *Salve Regina* című művének tanulási fázisában ez a tudatos és érzékeny intonáció alapozza meg a tonális biztonságot és teszi lehetővé a hangzás fokozatos építését, a *cluster* szélesítését.

**Andante sostenuto**

Sal - ve Re - gi - na, Ma - ter mi - se - ri -  
 Sal - ve Re - gi - na, Ma - ter mi - se - ri -  
 Sal - ve Re - gi - na, Ma - ter mi - se - ri -

5  
 cor - di - ae vi - ta, dul -  
 cor - di - ae vi - ta, dul -  
 cor - di - ae vi - ta, dul -

8  
 - ce - do et spes nos - tra sal - ve  
 - ce - do et spes nos - tra sal - ve  
 ce - do et spes nos - tra sal - ve

39. kottapélda: Kocsár Miklós: *Salve Regina* 1.-11. ütem

A népdalok tiszta éneklése kapcsán szó volt már arról, hogy ilyenkor szinte az egész hangkészlet egyszerre szól a belső hallás segítségével, elsősorban az anyanyelvi szintű jártasság okán. A második példának választott kórusműben valami hasonló történik, hiszen a kiindulópontot egy egészen különleges felépítésű *cluster* adja. A kánon első és negyedik sorában a két kvartra épülő témafeje – mi - ti<sup>7</sup>- mi, - lá<sup>3</sup> – pontos és tudatos intonációját a tiszta oktáv keret segíti. A második sor ennek szűkített variációjával indul: mi,- ti<sup>7</sup>- ré<sup>7</sup>- lá,<sup>7</sup> , majd rávezet a harmadik sorra.

Ennek elején skálamenettel érjük el a mű legmagasabb hangját, melynek sűrű feszültségében a gravitáció leküzdéséért hangról hangra lép a dallam. A negyedik sor lezár, de nem oldja a feszültséget, ismétlésének végén pedig végképp nyitva marad a zenei folyamat. A drámai kifejezőerőt a piano kereteiből nem kimozduló minimális dinamika, az egymásba kanyarodó *legato* dallamívek, és a tökéletes egyneműkari hangzásegysége jelenti.

Allegretto  
*legatissimo, sotto voce*

Le - ve - gő csend - je vissz - hang szö - ve - vény - - - ben,  
Le - ve - gő csend - je vissz - hang szö - ve - vény -  
Le - ve - gő csend - je

4  
le - ve - gő csend - je vissz - hang szö - ve vény - - - ben,  
- - - ben, le - ve - gő csend - je vissz - hang szö - ve vény  
vissz - hang szö - ve vény - - - ben, le - ve - gő csend - je

40. kottapélda: Pásztai Miklós: *Változat*

Minden énekkarnevelő munka csak a művek szolgálatában lehet igazán értékes, és csak azokkal összefüggésben, szoros kölcsönhatásban válhat elég hatékonyá.<sup>39</sup>

<sup>39</sup>Kardos Pál: *Egyszólamúság az énekkari nevelésben. Módszertani útmutató.* (Szeged:Kardos Pál Alapítvány, 2007): 4.

Valami nagyon hasonló összefüggés húzódik meg az intonációval kapcsolatos elméleti ismeretek és gyakorlati teendők háttérében is. A tudományos megközelítés ismerete elengedhetetlen, de igazi értelmét akkor nyeri el, mikor konkrét művek egyéni intonációs igényéhez igazítjuk, a zenei kifejezőerő megsokszorozása, a plasztikus megszólaltatás érdekében.

## 5. Összegzés

Dolgozatomban oly módon igyekeztem bemutatni Kardos Pál örökségét, minttöbbszörösen összetett, elméleti és gyakorlati kórusvezetői módszert, a tudatos és igényes hangzásépítés tökéletes eszközét.

Mivel Kardos Pál tudományos elméletei minden esetben gyakorlati megerősítést kapnak fél évszázaddal ezelőtti, elsősorban kórus-pedagógusoknak szánt műveiben, így a kiindulási pontok számomra is a zene, mint működési terület, a zenélés, mint aktív alkotó folyamat voltak. Megállapítást nyert, hogy az intonáció kardosi szemlélete és a kórus intonációjának gondozása jelöli ki a megfelelő utat a gyerekkórusok minőségi hangzása, a gyerekkar műfajának méltó jövője felé. Az ebből származó zenei, kórusvezetői és emberi felelősség adja szakmánk igazi értékét és mércéjét. A kórusnevelés és a hangzásépítés olyan összetartozó, egymást erősítő folyamatokként definiálódtak, melyek a kóruséneklés lényegét jelentik. A kórushangzás építésének összetevői közül kiemelten vizsgáltam a beéneklés-összehallgatás folyamatát, bízva abban, hogy a várható eredmény igazolja feltevésemet: a kórusok hanggi adottságai szinte korlátlanul fejleszthetőek és alakíthatóak módszeres hangzásépítéssel. A beéneklés-összehallgatás gondos módszertani tervezettség igényel. Kórusoktól és még inkább kórusvezetőktől függően számtalan jól működő variáció létezhet akár ugyanannak műnek előkészítésére is.

Írásommal állást foglaltam a temperált hangolás szerinti gondolkodás eredményeként kialakuló hangzaskép ellenében, a zene minden pillanatában az aktuális történéshez belső hallással igazítandó akusztikus intonáció mellett. Igyekeztem rávilágítani arra, hogy a különbséget nem csak a más típusú hangzásépítés következményeként kialakuló, más minőségű hangzásélményt jelenti. Jól hallható az eltérés, az éneklésnek, mint zenei tevékenységnek elméleti és gyakorlati más milyenségében, és az előadott kórusművek tolmácsolásának többretegűségében is.

A gyermekkari munkával és kórusprodukciókkal kapcsolatos vélekedések közül számomra meghatározóak Lakner Tamás gondolatai:



Kodály munkásságában teljesedett ki az a művészet, ahol a gyermek önmagát dalolja.[...] Rátalált egy igazán egyedi instrumentumra, a gyermekhangra, mely egyedül rá jellemző hangszínével, lelkének sajátos rezzenéseivel a felnőttekkel azonos értékű művészetet hozhat létre. A gyermek, az ihlető forráson túl még soha nem kapott ilyen fontosságot a művészetben.<sup>40</sup>

Az ebben az életkorban megalapozott kórus-szemlélet nagyban kihat a következő évek munkájára. A jövő ifjúsági és felnőtt kórusainak énekesei és karnagyai, koncertlátogató közönsége, hivatásos muzsikusi és a gyermekeiket a zene szeretetére nevelő szülők mind ott énekelnek a kiskórusokban.

Végső következtetésként tehát arra jutottam, hogy az igényes kortárs gyerekkari művek méltó előadáshoz – netán bemutatásához – egyrészt az értékálló tudományos háttér elméleti és gyakorlati ismerete szükséges, másrészt a felelősségtől nem meghátráló, minőségi hangzásvilágra törekvő kórusvezetői attitűd.

---

<sup>40</sup> Dr. Lakner Tamás: A Kodály utáni gyerekkari irodalom Magyarországon. (Pécs: PTE Művészeti Kar Zeneművészeti Intézet, 2009): 3.

## 6. Bibliográfia

Forrai Katalin: *Ének az óvodában*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.

Kardos Pál: *Kórusnevelés, kórushangzás*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969.

\_\_\_\_\_: *A tiszta intonációra nevelés alapjai*. Kecskemét: Petőfi Nyomda, 1972.

\_\_\_\_\_: „Intonáció”. In: Ittész Mihály és Róbert Gábor: *Ének-zene az óvónői szakközépiskola III. osztálya számára*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1975.

\_\_\_\_\_: *Egyszólamúság az énekkari nevelésben. Módszertani útmutató*. Szeged: Kardos Pál Alapítvány, 2007.

Kerényi Miklós György: *Az éneklés művészete és pedagógiája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985.

Kodály Zoltán: „Gyermekkarok”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982.

Dr. Lakner Tamás: *A Kodály utáni gyermekkari irodalom Magyarországon*. Pécs: PTE Művészeti Kar Zeneművészeti Intézet, 2009.

Milánkovics Viktor: „A Kovács-módszer alkalmazása az általános oktatásban”. In: Dr. Pásztor Zsuzsanna (szerk.): *Új utak a zene-oktatásban*. Budapest: Trefort kiadó, 2007.

Mohayné Katanics Mária: *Bartók 27 egyzeneműkara*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1982.

Sárik Henriett: *Kardos Pál*. Szeged: Kardos Pál Alapítvány, 2000.

Sinkovics Georgette: *A karénekes hangképzése*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1975.

Váginé Gödel Hilda: *Daloljatok! A hangnevelés művészete*. Budapest: Horváth György kiadása, 2004.