



Lakatos Ágnes

## Kottaolvasási rendszerek



A követelménymodul megnevezése:

### Zenész alapmodul

A követelménymodul száma: 1436-06 A tartalomlelem azonosító száma és célcsoportja: SzT-003-50



## KOTTAOLVASÁSI RENDSZEREK

### ESETFELVETÉS – MUNKAHELYZET

A tanuló azt a feladatot kapja, hogy egy többszólamú előadási darab egyik szólamát hibátlanul tanulja meg, viszonylag rövid idő alatt. Szólamának precíz elsajátításának érdekében tisztában kell lennie a kottaolvasási rendszerekkel, a kotta jelekkel, előjegyzésekkel, dinamikai jelzésekkel, zenei kulcsokkal.

### SZAKMAI INFORMÁCIÓTARTALOM

#### KOTTAJELEK

A ma használatos hangjegyírás legfontosabb alkotórésze a hangjegy ( ami a neumból fejlődött ki ) . A hangjegyírás további alapelemei : szünetjelek, ütemjelzések, kulcsok, módosítójelek és pontok , illetve ívek. A meghatározott játék- és énekmódra , artikulációra, frazeálásra, dinamikára és agogikára utaló pontosabb utasításokat a zeneszerző kiegészítő szavakkal ( többnyire olasz nyelven ) előadási jelekkel zenei rövidítésekkel, és kottajelekkel közli. Részben önálló , egyedi jelzésrendszert használ a tabulatúra, basszus continuo , összhangzattan ( funkciójelzés ) , a régi zenék modern közreadás technikája , valamint az Európán kívüli zenei gyakorlat.

#### 1. A hangjegy

A hangjegy a zenei hang lejegyzésére szolgáló konvencionális jel . A mai hangjegyek ritmikus értékjelek ( időtartam jelek ) a menzurális notációból keletkeztek , a megfelelő szünetjelekkel egyetemben.

#### 2. A szünet

A szünet egy-egy szólam, vagy az egész zene ideiglenes megszakítása.

Hangjegyek	Szünetek
<p>1</p> 	
<p>3</p> 	
<p>5</p> 	
<p>7</p> 	
<p>9</p> 	
<p>11</p> 	
<p>13</p> 	
<p>15</p> 	
<p>17</p> 	
<p>19</p> 	

1. ábra. Hangjegyek és szünet jelek

### 3. A pont

A hangok meghosszabbítására utaló pont a hangjegyírásban a kottafej után elhelyezett pont a hang értékét felével, két pont a háromnegyedével, három pont hétnyolcadával növeli. A szüneteknél általában csak a negyed és kisebb értékek hosszabbítását jelzi. A kottafej alatti, vagy feletti pont staccatót, ívvel összekötve portatót jelöl.

### 4. Az ütem

Az ütem a hangjegyértékek valamely egységbe való csoportosításának eszköze, amely változó ritmusképleteket egyetlen vonatkozású formába rendez. Az ütem részeit az ütem súly, illetve az egyes részek hangsúlya szerint különböztetjük meg. Jellegük szerint az ütemfajtákat különböző csoportokba osztjuk, így egyszerű páros (  $2/2$ ,  $2/4$ ,  $6/4$  ), összetett páros (  $4/2$ ,  $4/4$  ), egyszerű hármás (  $3/1$ ,  $3/2$ ,  $3/4$  stb. ) és összetett hármás (  $6/2$ ,  $6/4$ ,  $6/8$  stb.).

### 5. A kulcsok

A mai zenei írásmód általában két kulcsot használ, a G- és F- kulcsot. A régi mesterek azonban vokális és instrumentális műveket – Beethoven, Schubert, Verdi – a két említett kulcson kívül főleg C- kulcsokban írták. Ennek az az oka, hogy az írásmóddal a pótvonalak használatát ki tudták küszöbölni, illetve a legkevesebbre csökkenteni. Bár a régi karművek egy része ma már G- és F- kulcsos átíratban is hozzáférhető, szakember számára mégsem nélkülözhető a C- kulcsok ismerete. Mert hosszú századok rendkívül gazdag zeneirodalma még ma is csak C- kulcsokban lelhető fel összkiadásokban és más régi gyűjteményekben. Végül a vokális irodalmon kívül zenekari partitúrák olvasásához is szükségesek bizonyos C- kulcsok.

A C- kulcs közepe mindig az egyvonalas C-t jelöli. Ez a kulcs a vonalrendszer bármely vonalára kerülhet az illető énekszólám átlagos hangterjedelme szerint. Ezek a változatok a megfelelő énekszólamról nyerik elnevezésüket.

- Szopránkulcs az 1. vonalon
- Mezzoszoprán-kulcs a 2. vonalon
- Alt-kulcs a 3. vonalon
- Tenor-kulcs a 4. vonalon
- Az F-kulcs két pontja a kis f vonalat fogja össze. Kétféle elhelyezkedése használatos:
  - Basszus-kulcs a 4. vonalon
  - Bariton-kulcs a 3. vonalon
- A C- és az F-kulcs egyaránt eredetileg a kismásod-lépésre hívja fel az énekes figyelmét. ( mi-fa, ti-dó).
- A G-kulcs ( hegedű-kulcs, violin- kulcs ) ma már csak egyetlen helyzetben fordul elő, és pedig amikor a 2. vonalon van az egyvonalas G. Régebben egy terccel mélyebbre helyezve is használták.
- A kulcsok rövidítései:

- G = G kulcs
- S = Szopránkulcs
- Ms = Mezzoszopránkulcs
- A = Altkulcs
- T = Tenorkulcs
- Br = Baritonkulcs
- B = Basszuskulcs
- A Chiavetta fogalma :
- Anélkül, hogy újra leírnánk az egyes gyakorlatok kottaképét, kulcs- és egyúttal neki megfelelő előjegyzéscserével ( chiavetta), többféleképpen is olvashatjuk őket. A chiavetta –gyakorlatilag kulcs- és neki megfelelő előjegyzésváltás – segítségével a darabok sokféle kulcsmegoldással énekelhetők.

1 G-kulcs  
d e f g a h c

2 Szoprán  
h c d e f g a

3 Mezzoszoprán  
g a h c d e f

4 Alt  
e f g a h c d

5 Tenor  
c d e f g a h

6 Bariton  
a h c d e f g

7 Basszus  
f g a h c d e

2. ábra. A kulcsok olvasási módja

## 6. Módosító jelek

A módosító jelek a hang előtt álló, azt fél illetve két félhanggal felemelő, vagy leszállító feloldó jelek: kereszt # : felemelés fél hanggal, kettőskereszt x : felemelés két félhanggal, bé leszállítás fél hanggal, bebé leszállítás két félhanggal, feloldójel ... az addig érvényes felemelés vagy leszállítás feloldása.

## 7. A Hangnem fogalma

Hangnemen valamelyik rendszer szerint szerkezeti hangegymásutánnak egy egységes egészbe való összetartozását értjük, mely összetartozást akkor is érezzük mikor a hangok nem magasság szerint következnek egymás után. A dúr és moll – rendszerben egyaránt a skálák rokonság szerint való sorozatát úgy kapjuk meg, hogy alaphangtól felfelé illetve lefelé számított ötödik hangot vesszük a következő skála hangjának. Az ötödökben ( kvintekben ) felfelé haladva, vagyis domináns irányban a keresztet, lefelé haladva, szubdomináns irányban a bé-k száma növekszik eggyel. Az egymásutánt a következő táblázat mutatja be:

Domináns irány:

		1#	2#	3#	4#	5#	6#	7#	8#	9#	10#	11#	12#
Dúr	C	G	D	A	E	H	Fisz	Cisz	Gisz	Disz	Aisz	Eisz	Hisz
moll	a	e	h	fisz	cisz	gisz	disz	aisz	eisz	hisz	fiszisz	ciszisz	giszisz

Szubdomináns irány:

		1b	2b	3b	4b	5b	6b	7b	8b	9b	10b	11b	12b
Dúr	C	F	B	Esz	Asz	Desz	Gesz	Cesz	Fesz	Bebé	Eszesz	Aszasz	Deszesz
Moll	a	d	g	c	f	b	esz	asz	desz	gesz	cesz	fesz	bebé

## 8. Dinamika , agogika

A dinamika a zenei hangzás egyik összetevője , a zenei hangerősség mértéke . A dinamika mint kifejezés a hangerősség tana , vagy valamely zenedarab hangerősségbeli felépítését, szerkezetét, esetleg egyes zenerészek hangerősségbeli állapotát jelöli. A tárgy természetéből adódóan nem egzakt mennyiség, hanem szubjektív fogalom, amely többek közt függ az előadó és hallgató fizikai távolságától, a hangzó tér akusztikájától, a hangforrás ( hangszer, énekes, vagy együttes ) minőségétől, és nem utolsósorban a zeneszerző, az előadó és a hallgató szubjektív felfogásától.

zenei szakkifejezés	rövidítés	magyarul
piano pianissimo	ppp	leg halkabban
pianissimo	pp	nagyon halkan
piano	p	halkan
mezzopiano	mp	közepesen halkan
mezzoforte	mf	közepesen hangosan
forte	f	hangosan
poco forte	pf	kissé hangosan
fortissimo	ff	nagyon hangosan
forte fortissimo	fff	leghangosabban
crescendo	cresc.	hangerő fokozatos növelése
accrescendo	accresc.	hangerő fokozatos növelése
rinforzando	rfz	hangerő fokozatos növelése
sforzato	sf	kihangsúlyozva
forzando	fz	kihangsúlyozva
diminuendo	dimin.	halkítás
decrescendo	decresc.	halkítás
fortepiano	fp	erős hangsúly után, rögtön halkítás

Az agogika a tempó egyenletességétől való minden olyan eltérés, amely az alaptempót nem változtatja meg. Pl: az egyik hang a vártnál később szólal meg. Az ily módon késleltetett hang a többivel szemben különösebb jelentőséget nyer, tehát hangsúlyt kap. (A jazz műfajában ez igen elterjedt.)

## 9. Transzponálás

A transzponálás a hangközviszonyok pontos megtartásával egy másik fokra való áthelyezés. Ezen az alapon bármely dallamot, vagy egész zeneművet át lehet helyezni, azaz transzponálni bármely hangnemből egy másik hangnembe.

## RELATÍV SZOLMIZÁCIÓ

A relatív szolmizáció az abszolút hangmagasságtól független, a hangok egymáshoz való viszonyát, a hangközök szerkezetét, a hangok bármely alaphangra épülő hangsorban elfoglalt helyét jelző szolmizációs módszer. Előfutára a 19. sz. elején Angliában kialakított tonic-solfa tanítási módszer célja a tonális érzékelés fejlesztése kézjelek és énekelt hangközök segítségével. Ennek megalkotói: Sarah Ann Glover és J. Curwen tetszés szerinti alaphangú (tonikájú) dúr hangsorra építették módszerüket, amely a guidói hexachord némileg módosított szótagjait (doh, ray, me, fah, soh, lah, te) és az ebből levezetett betűket használja. (d, r, m, f, s, l, t). Az esetenként felfelé történő módosítást a magánhangzók i-re változtatása, a lefelé történő módosítást mély magánhangzóra végződés jelzi. A szótagok átértelmezése (dó – váltás) lehetővé teszi a modulációt is. A magyar zenei nevelésben első jelentős alkalmazója (Kodály ösztönzésére) Ádám Jenő (Módszeres Énektanítás A Relatív Szolmizáció Alapján 1943.). A magyar zeneoktatás alapját alkotó szolmizáció szótaghasználat: dó, ré, mi, fá, szó, lá, ti) felfelé módosított formában i-re (pl: fá – fi), lefelé módosított formában ma-ra változtatásával (pl: mi – ma). A relatív szolmizációban minden dúr hangsor alaphangja a dó, akárhová is kerül a vonalrendszerben. Az Esz dúr dója az Esz, a G dúr a G, és így tovább. Így a kottaolvasás műveletén túlmenően az egyes hangnemek jellegét, tonalitását is ki tudjuk jelezni szolmizációval. Ezek szerint tehát a szolmizációnak kétféle jelentősége van: 1. megtanít lapról énekelni, mielőtt még a sokféle abszolút hangot tudjuk, 2. megtanít a hangnemek jellegének azonnali felismerésére, a dallamok, zenedarabok belső sajátosságának, harmóniai építkezésének megértésére, hogy ne csak a hangok nevét, hanem azok funkcióját is tudjuk. E két tulajdonság megindokolja azt is, hogy miért jó a szolmizáció alacsony és magas fokon egyaránt.

Mivel minden más ismert módszernél gyorsabban és eredményesebben fejleszti a relatív hallást – különösen gyermekkorban, illetve zeneileg képzetlen személyek esetében is –, ezáltal egyben a dallam-, hangzat- és harmónia felismerés és -reprodukálás képességét, illetve a tiszta énekes intonációt: alkalmazása a zeneoktatásban nélkülözhetetlen, ismerete pedig a zenészek számára alapvető. Gyakran kézjelekkel együtt alkalmazzák, tanítják és tanulják.



Például C-dúrban a relatív szolmizációs hangok az abszolút hangoknak az alábbi táblázat szerint felelnek meg. A "szolmizációs hang" oszlopban első helyen és félkövér betűtípussal minden esetben a hivatalos magyar szakmai-tudományos írásmód szerinti elnevezés szerepel; majd a kiejtési variánsok következnek, melyek egyrészt a beszédben nyelvi jelenségek, másrészt pedig énekelve – természetes módon, a magyar nyelv rövid-hosszú magánhangzópárjaihoz igazodva – az énekelt hang hosszúságától függenek; ezután zárójelben a más országokban használt – csak a magyar írásmódtól eltérő – további változatok (ha van ilyen), írásmód szerint. A szolmizációs betűjel mindig kisbetűs. A felfelé vagy lefelé módosított szolmizációs hangokat értelemszerűen nem rövidítik.

Betűjel	Szolmizációs hang	Felfelé Módosítva	Lefelé Módosítva
C	dó	di (dí)	nincs
D	ré	ri (rí)	ra (rá)
E	mi	nincs	ma (má) (me)
F	fá	fi (fí)	nincs
G	szó (sol)	szi (szí) (sí)	sza (se)
A	lá	li (lí)	lu (lú) (le)
H	ti	nincs	ta (te)



3. ábra. A C-dúr skála hangjai szolmizációs neveikkel

Történet :

A görögök korán felismerték, hogy énekléskor a különböző zenei hangok különböző magánhangzókhoz (különböző magánhangzókat tartalmazó szótagokhoz) rendelése a legegyszerűbb és legtermészetesebb módszer a hangviszonyok memorizálására.

A görög zene szigorú elméleti arányokon nyugodott. Alapja a  $\frac{1}{2}$ -1-1 hangközarányú tetrachord (pl. e-f-g-a). Négy összekapcsolt illetve szétválasztott tetrachord egy kiegészítő legmélyebb hanggal (proszlambanomenosz) hozta létre a két oktávra terjedő hangsort (szüszthéma teleion).

A hangok éneklésekor a te, ta, té, tó szótagokat használták. Az első és legfontosabb szótag a te volt (genészeosz szümbolon), ezt kapta a legmélyebb hang, illetve ennek első és második oktávja is. A félhanglépésekre mindig a ta-té kapcsolatot énekeltek:

A	H	c	d	e	f	g	a	h	C1	D1	E1	F1	G1	A1
te	ta	té	tó	ta	té	tó	te	ta	té	tó	ta	té	tó	te

A guidói tanítás :

Arezzói Guido (vagy Guido Monaco vagy Guido Aretinus, 991–992 körül – 1033–1050 között) itáliai bencés szerzetest és korának egyik legnagyobb teoretikusát tekintik a nyugati zenében mai napig rendkívüli jelentőséggel bíró szolmizációs rendszer legkorábbi változata megalkotójának. Bár Guido írásaiban nem tesz közvetlen említést sem a mai értelemben vett szolmizációról mint koncepcióról, sem az ennek memorizálását megkönnyítő úgynevezett "guidói kéz"-ről, más találmányai (köztük az ugyancsak korszakalkotó jelentőségű, terctávolságú vonalakra jegyzett notáció, illetve a zenei kulcsok egységes elrendezésének bevezetése) és a gregorián ének tanításának gyakorlatáról írt művei alapján szerzősége mindkét esetben csaknem kétségtelen.

Guido Epistola de ignotu cantu című, bizonytalan keltezésű művében ír a szótaghoz rendelt hangmagasságok rendkívül hasznos voltáról az énekek betanításakor. Ebben található az Ut queant laxis kezdetű himnusz, melyet a Pál diakónus (720 körül – 799 körül) néven ismert, szintén itáliai bencés szerzetes – költő és történétíró, a Karoling-renaisszánsz egyik jeles képviselője – alkotott, szapphói strófákban. Bár a dallam más szövegekkel is ismert, nincs Guido koránál korábbi előfordulása, így valószínűsíthetően ő a szerzője. A dallam a szöveg sorainak kezdő szótagjaival a diatonikus hangsor első hat hangját szólaltatja meg, emelkedő sorrendben. A szótagok tartalmazzák mind az öt latin magánhangzót és hat különböző mássalhangzót. A Szent János-himnusz néven is ismert műben az énekesek Keresztelő Szent Jánoshoz fordulnak, hogy közbenjárásával óvja meg őket a rekedtségtől:

(latinul)

„Ut queant laxis resonare fibris

Mira gestorum famuli tuorum,

Solve polluti labii reatum,

sancte Iohannes.”

(magyarul)

„Hogy könnyült szívvel csoda tetteidnek

zenghessék hírét szabadult szolgálid,

oldd meg, Szent János, kötelét a bűntől

Guido az 1025–26 körül keletkezett *Micrologus* című művében fektette le a rendszer elméleti alapjait. Felismerte, hogy a szótagok közvetlenül a hangminőséghez kötődnek, minden szótag a hozzárendelt hangot a hangsor fél- és egészhang-lépéseinek sorában azonosítja. Guido a mai héthangú diatonikus hangsor egymás melletti első hat hangját egységes csoportnak tekintve egy-egy azonos szerkezetű – azonos egymás utáni fél- és egészhanglépésekből álló (1-1-½-1-1) – csoportot (hexachord) épített a hangsor első és ötödik hangjára. Ezek a hexachordum naturale ("természetes hatos", c-d-e-f-g-a) és hexachordum durum ("kemény hatos", innen a későbbi dúr elnevezés, g-a-h-c-d-e). Ez valószínűleg a XII. század elején egészült ki a diatonikus hangsor negyedik hangjára épült újabb hatos csoporttal: hexachordum molle ("lágys hatos", f-g-a-b-c-d), mely által a gregorián énekek létrejött a hangsorban a b és h hangok váltakozása.

A XIII. század végétől a hangsor többi hangjára épülő újabb és újabb hexachordok alkalmazásával lehetővé vált – a hangok más és más hexachordokban elfoglalt helyének átértelmezésével (mutatio) – bármely félhanglépés éneklése (musica ficta). Ez azonban a rendszert egyre bonyolultabbá, áttekinthetetlenné és – eredeti céljával ellentétben – egyre nehezebben megtanulhatóvá tette.

Már a reneszánszban történtek elszigetelt kísérletek a szolmizációs módszer egyszerűsítésére, például hét és nyolc szótagos új szisztémák bevezetésével, ezek azonban nem terjedtek el. Két, egymástól egészhang-távolságra lévő hexachord összekapcsolása heptachorddá (a diatonikus hangsor hét egymás melletti hangját tartalmazó csoporttá) már jelzi annak igényét, hogy oktávon belül minden egyes hangnak külön elnevezése legyen.

A XVI. században a diatonikus hangsor hetedik hangjaként a hatodik hang (la) feletti egészhang azonosítására rögzült a si megnevezés, a közhiedelemmel ellentétben nem az *Ut queant laxis* himnuszt záró "sancte ioannes" kezdőbetűiből, hanem a franko-flamand énekes iskolák la feletti kis- (sy) és nagyszekund (ho) jelzésének gyakorlatából. A XVII. századtól terjedt el az első ut szótag do-ra váltása, énektechnikai okokból (Franciaországban a mai napig ut).

A XVI–XVII. században kezd egyre több követőre találni az a vélekedés, mely a különböző hangsorok (tonusok) számának csökkentésében látja az egyszerűsítés kulcsát. A probléma teljes megoldását így csak a két hangnemre redukált dúr–moll rendszer kialakulása hozta el.

Egyes zenetörténészek[2] szerint a guidói tanítás esetleg nem autentikus: egy kevésbé ismert, az arab írás betűit használó arab szolmizációs módszerből (دُرر مفصّلات durr-i-mufasssallat, "elválasztott gyöngyök") kerülhetett a módszer a szótagokkal együtt(!) a középkori európai gyakorlatba:

e	f	g	a	h	C1	D1
م mīm	ف fā'	ص ād	ل lām	س sīn	د dāl	ر rā'

mi	fa	sol	la	si	do	re
----	----	-----	----	----	----	----

A nyilvánvaló hasonlóság ellenére a feltételezésre konkrét bizonyíték nincs, sokkal valószínűbb az ellenkező irányú átvétel (dāl/do- és sīn/si- egyezés kronológiai ellentmondása, lásd a si kialakulását és az ut/do-változást feljebb), ráadásul az arab zenében – annak melodikus sajátosságai miatt – nyugati zenei értelemben vett egységes szolmizációs rendszer sosem alakult ki, illetve terjedt el.

Sarah Ann Glover (1785–1867) norwichi (Anglia) tanárnő új – később forradalmi jelentőségűvé vált – módszert kezdett alkalmazni az iskolai énektanításban. A tanulókat először a hangok egymáshoz viszonyított helyzetével ismertette meg, s az egyes hangokat megkülönböztetendő, a guidói szolmizációs szótagok angolosított változatait használta: Do, Ra, Me, Fah, Sole, Lah, Tee, illetve főként azok első betűit (nagybetűkkel): D, R, M, F, S, L, T. Mint látható, a hetedik hang kezdő mássalhangzóját "s(sz)"-ről "t"-re változtatta, hogy hét különböző kezdő mássalhangzót nyerjen. Glover gyakorlata a kottaolvasás elsajátításának szüksége nélkül tette lehetővé bármely dallam gyors és egyszerű betanítását. Módszerét A Manual of the Norwich Sol-fa System: For Teaching Singing in Schools and Classes ("A norwichi szolfézs kézikönyve: iskolai énektanítás") című, 1835-ben megjelent írásában tette közzé.

1841-ben a kiemelkedő tanári képességeiről ismert, ám zeneileg képzetlen John Curwen (1816–1880) angol lelkipásztor megbízást kapott az angliai vasárnapi iskolák országos konferenciájától, hogy találjon minél egyszerűbb, az énektanításban alkalmazható pedagógiai eljárást. Curwen, aki maga sem tudott kottát olvasni, hamar felfedezte Glover művét, és azt kiegészítésekkel és apróbb változtatásokkal teljes relatív szolmizációs rendszerre dolgozta ki. Módosította a szótagokat: doh, ray, me, fah, soh, lah, te (kiejtése nagyjából egyezik a mai magyar dó, re, mi, fa, szó, la, ti szótagokéval), hogy egyértelműbbek legyenek (a két félhanglépés alsó hangjai megkülönböztetettek); kiegészítve a felemelt hangokkal: de, re, fe, se, le (mindegyiket magyar "i"-vel ejtve); és a leszállítottakkal: ra, ma, la, ta (leszállított soh (szó) a korabeli zenében nem fordult elő). Helytakarékosságból (nyomtatás) kisbetűsre változtatta a szótagok rövidítéseit (d, r, m, f, s, l, t), bevezette a kézjelek használatát, átvette a hagyományos kottaírásból az ütemvonalakat és a szünetjeleket. Ha a dallam oktávot váltott, a főfekvés jelöletlen oktávjához képest az alsóbbat a hang betűjelzése mellett jobbra lent, a felsőbbet pedig jobbra fent egy kis vonalkával jelezte: d d'. Az egyes hangok más szolmizációs szótagra váltásával könnyen kivihető lett a moduláció is, oly módon, hogy a hangra mindkét szótagot kiénekeltek, ám az elsőnek csak mássalhangzóját, például me+soh = m'soh, betűjelekkel: ms.

John Curwen 1842-ben jelentette meg először Tonic Sol-fa (körülbelül "tonikai (alaphang szerinti) szolmizáció") néven a teljes rendszert. Indíttatása részben vallásos, részben szociális elképzelésekből fakadt: a módszer nagy segítséget jelentett a templomi kórusoknak, és a zenei képzést megfizetni nem tudó szegényeknek is. A XIX. század derekán azonban már egyre szélesebb néprétegek körében volt kívánatos cél az önképzés, így Curwen módszere egyre ismertebb és népszerűbb lett. Egy 1852-es publikációsorozatnak köszönhetően (Curwen rendszeresen írt módszeréről különböző lapokba) a metódus iránti érdeklődés robbanásszerűen megnőtt. 1856-ban, mikor Curwen visszavonult a lelkipásztori tevékenységtől, hogy minden idejét a szolmizáció oktatásának és terjesztésének szentelje, már saját, e célra felállított nyomdája állította elő a Tonic Sol-fa kézikönyvét és énekek, kórusművek szolmizációs kottáit. 1869-ben külön iskolát (Tonic Sol-fa College) alapított a módszert oktatók képzésére. A metódus sikerét jelzi, hogy 1890-re például Händel Messiás című oratóriumának már több mint 39.000 szolmizált példányát adták el. Ekkor már a Tonic Sol-fa az énektanítás bevett gyakorlatához tartozott az ország minden iskolájában.

Curwen halála után feledésbe ment egyik fő elve: a módszert a tapasztalatok alapján folyamatosan fejleszteni kell, a mindenkori igényeknek megfelelően. Ennek jelentőségét csak a XX. század második felében ismerték fel újra: 1970-71-ben a University of London Educational Institute (a Londoni Egyetem Pedagógiai Intézete) felülvizsgálta a módszert és ajánlásokat fogalmazott meg annak korszerűsítésére. 1974-ben az intézet és a Tonic Sol-fa College közösen hozta létre a Curwen Institute (Curwen Intézet) nevű új szervezetet, 1984-ben pedig megjelent a The New Curwen Method ("Az új Curwen-módszer") első kiadása. Ez az elmúlt évszázad zenepedagógiai fejlődésének számos eredményét integrálta a rendszerbe, de a fő alapelveken nem változtatott.

A Tonic Sol-fa mint modern relatív szolmizáció kialakulásában Sarah Ann Glovert a módszer tulajdonképpeni szerzőjének, John Curwent pedig az egységes és teljes rendszer megalkotójának tekintjük. A metódus pedagógiai jelentőségét mutatja, hogy Kodály Zoltán azt még magasabb szintre emelve, teljes egészében beépítette (néhány változtatással) a gyermekek és felnőttek zenei és zenére neveléséről alkotott koncepciójába (Kodály-módszer).

Európán kívül :

Kínában már időszámításunk előtt kialakult egy abszolút hangmagasságú tizenkét hangos rendszer (lü), illetve vele párhuzamosan egy relatív, pentaton szolmizációs módszer. Előbbinek csak elméleti jelentőséggel bírt (hangrendszer, hangkészlet), utóbbi volt a tulajdonképpeni (transzponálható) használati hangsor. Ez – rendkívül praktikus volta miatt – számos távol-keleti országban is elterjedt. Kínában a IX-XIII. század között újabb, két egymásra épülő pentatóniát alkalmazó szolmizáció született, mely eltérésekkel ugyan, de a mai napig használatban van.

Japánban a szolmizációs jelölés rendkívül gyakorlatias módon együtt volt használatos – így együtt is fejlődött – a ritmikai jelekkel, illetve a hangszeres fogások jelzéseivel, szoros kapcsolatban a gagaku (udvari zene) és nó (zenés dráma) művészetével.

Ma a IX–XI. század során, a Heian–korban keletkezett Iroha (伊呂波, "ABC.." vagy "Alapok", a vers pangramma) című költemény szótagjait használják szolmizációs céllal, ez esetben mindig katakanákkal írva:

A	H	C1	D1	E1	F1	G1
i	ro	ha	ni	ho	he	to

Indiában már az első évezred első felében kialakult a hét diatonikus hang egy oktávon (szvara) belüli elnevezése:

C	D	E	F	G	A	H
sza	ri	ga	ma	pa	dha	ni

A szótagok szanszkrit szavak rövidítései, melyek állatok kiáltásainak felelnek meg, például pa – pancsama (kakukk), dha – dhaivata (béka), ni – nisada (elefánt). Az oktáv három külön tetrachordra (gráma) bomlott, ezek – érdekes párhuzamban a guidói rendszerrel – az első, negyedik és ötödik hangokon kezdődtek.

A mai klasszikus indiai zenében a szolmizációnak egy különleges alkalmazása fejlődött ki szargam néven (a fenti sza, ri, ga, ma szolmizációs hangokból), szoros összefonódásban a rága művészetével: az előadó a mű egyes részeiben a költői szöveget a hangoknak megfelelő szolmizációs szótagokkal helyettesíti, virtuóz gyorsaságú, improvizatív recitálással.

## AZ ABSZOLÚT RENDSZER

Az abszolút hangmagasság szerinti a hangnevekből ( C, D, E, F, G, A, H, stb.) a konkrét frekvenciák is meghatározhatók , amiből természetesen a relatív arányok is következnek. Az abszolút hangmagasságot az ABC betűinek segítségével nevezzük meg , és az ötvonalas vonalrendszerben a sorok elejére kiírt kulcsok határozzák meg .

Az abszolút hangrendszer ismerete főleg a hangszerjátékhoz szükséges . A relatív szolmizáció és abszolút rendszer közötti összefüggés ismerete az előjegyzések vonatkozásában fontos.

8

4. ábra. Az abszolút hangnevek

**AZ ABSZOLÚT SZOLMIZÁCIÓ .**

Az abszolút szolmizáció az újlatin és szláv nyelvű országokban az abszolút hangmagasságú zenei törzshangok elnevezésének összefoglaló neve. A kromatikus hangok neveit – a latin ábécé betűit használó német (angol, magyar stb.) rendszerrel egyezően – a módosítandó törzshang nevéből képzik. Az alábbi táblázatban látható a törzshangok és példaként két-két felemelt illetve leszállított hang elnevezése, olasz, spanyol, francia és orosz nyelven.

Magyar	Olasz	Spanyol	Francia	Orosz
C	do	do	ut (!)	до
D	re	re	ré	ре
Esz	mi bemolle	mi bemol	mi bémol	ми-бемоль
E	mi	mi	mi	ми
F	fa	fa	fa	фа
Fisz	fa diesis	fa sostenido	fa dièse	фа-диез
G	sol	sol	sol	фа-диез
Gisz	sol diesis	sol sostenido	sol dièse	соль-диез
A	la	la	la	ля
B	si bemolle	si bemol	si bémol	си-бемоль
H	si	si	si	си

## TANULÁSIRÁNYÍTÓ

A tanulónak ismerje és használja a kottaírás összes jeleit, valamint a dinamikai jelzéseket.

Ismernie kell a hangnemek előjegyzéseit, tudnia kell minden hangnemben ( 6 b, 6 # -ig ) kottát olvasni . Az említett hangnemekben tudjon bármilyen nehézségű darabot lejegyezni.

Ismernie kell a kulcsok használatát, különös tekintettel a két legelterjedtebb kulcsban F- és G-kulcsban kottát olvasni, és bármilyen nehézségű dallamot lejegyezni.

Ismerje a transzponálás elméleti alapjait, és azt tudja használni a gyakorlatban. Bármilyen hangnemből egy bármilyen másik hangnembe tudjon egy vagy kétszólamú darabot áttranszponálni.

Ismerje a hangok abszolút hangmagasság szerinti nevét. Könnyebb dallamokat képes legyen G- és F- kulcsokban abszolút hangnévvel leénekelni, és hallás után lejegyezni.

Ismerje a relatív szolmizáció elmélet alapjait, és azt tudja használni a gyakorlatban.

A kottaolvasás gyakorlását célszerű hangszer – zongora – segítségével végezni, így az abszolút rendszer és a relatív szolmizáció közötti összefüggések ismeretét az előjegyzések vonatkozásában könnyebb elsajátítani.

Mivel a relatív szolmizációval a kottaolvasás műveletén túlmenően az egyes hangnemek jellegét, tonalitását is ki tudjuk fejezni, így ennek a módszernek kétféle jelentősége is van : megtanít lapról énekelni ( mielőtt még a sokféle abszolút hangnevet tudjuk ), és megtanít a hangnemek jellegének azonnali felismerésére, a dallamok, zenedarabok belső sajátosságának , harmóniai építkezésének megértésére, hogy ne csak a hangok nevét , azok funkcióját is tudjuk. Ez a két tulajdonság megindokolja, hogy miért jó a szolmizáció alacsony és magas fokon egyaránt.

A gyakorlást célszerű egészen egyszerű olvasási énekgyakorlatokkal kezdeni, abszolút hangnévvel és szolmizációs elnevezésekkel párhuzamosan. Kezdetben olyan gyakorlatokat érdemes választani, ahol a szolmizációs jelek fel vannak tüntetve, majd a későbbiekben a tanulónak kell kikeresnie a megfelelő elnevezéseket.

Az abszolút hangnévvel való kottaolvasás a hangszeresek számára kézenfekvőbb, de a belső hallás fejlesztése és a felismerés , valamint a darabok lejegyzésénél az ő számukra is sokat segít a relatív szolmizáció.

Az olvasási gyakorlatokat jobb , ha többen együtt végzik, a gyakorlatok zöme legalább két három személyt igényel.



## ÖNELLENŐRZŐ FELADATOK

### 1. feladat

Előjegyzések

Írja le 6b, 6# -ig a dúr és moll hangnemeket.

### 2. feladat

Tapsolja le a következő ritmikát



5. ábra.



6. ábra. Ritmus-tapsolás

### 3. feladat

Írja le, hogy a következő dinamikai jelzések mit jelentenek :

1 : pp, 2 : sf, 3 : f, 4 : cresc 5 : fp.

### 4. feladat

Lapróléneklés





9. ábra. Transzponálás II.

7. feladat

Énekelje le a következő énekgyakorlatokat abszolút, és szolmizációs elnevezések nélkül !



10. ábra. Énekgyakorlat

## MEGOLDÁSOK

## 1. feladat :

- 1 b : F dúr – d moll
- 2 b : B dúr – g moll
- 3 b : Esz dúr – c moll
- 4 b : Asz dúr – f moll
- 5 b : Desz dúr – b moll
- 6 b : Gesz dúr – esz moll
- 1 # : G dúr – e moll
- 2 # : D dúr – h moll
- 3 # : A dúr – fisz moll
- 4 # : E dúr – cisz moll
- 5 # : H dúr – gisz moll
- 6 # : Fisz dúr – disz moll

## 2. feladat :

A feladat ellenőrzése szaktanár segítségével történhet .

## 3. feladat :

- 1. pp – pianissimo : nagyon halkan
- 2. sf – sforzato : kihangsúlyozva
- 3. f – forte : hangosan
- 4. cresc – crescendo : hangerő fokozatos emelése
- 5. fp – fortetpiano : erős hangsúly után rögtön halkítás

## 4. feladat :

A feladat ellenőrzése: szaktanár segítségével, vagy önállóan, a dallam zongorán történő lejátszásával történik.

## 5.feladat

11. ábra. Transzponálás ellenőrzése

## 6. feladat

7

13

19

12. ábra. Transzponálás ellenőrzése

## 7. feladat :

A kiéneklés helyességének ellenőrzése szaktanár, vagy önállóan zongora segítségével történhet .

**IRODALOMJEGYZÉK****FELHASZNÁLT IRODALOM**

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford University Press, 2004, ISBN 978-0195170672

Brockhaus Riemann zenei lexikon I-III. Szerk. Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht. Budapest: Zeneműkiadó. 1983-1985. ISBN 963-330-540-3

Allaire, Gaston George: The Theory of Hexachords, Solmization and the Modal System: A Practical Application, American Institute of Musicology, Róma, 1972

Kodály Zoltán: Visszatekintés, Editio Musica, Budapest, 1982, ISBN 963330444x

Curwen, John: The Teacher's Manual of the Tonic Sol-fa Method, Boethis Press, 1997, ISBN 978-0863141188

Dobszay László: Útmutató a "Hangok világa VI." tanításához, Editio Musica, Budapest, 1972, ISMN M080067727

Ádám Jenő: Módszeres énektanítás a relatív szolmizáció alapján, Turul Szövetség Könyv- és Lapterjesztő Kft., 1944

**AJÁNLOTT IRODALOM**

Szónyi Erzsébet : A zenei írás – olvasás módszertana I. II. kötet ( Zeneműkiadó, Budapest 1956.)

A(z) 1436–06 modul 003–as szakmai tankönyvi tartalomeleme felhasználható az alábbi szakképesítésekhez:

A szakképesítés OKJ azonosító száma:	A szakképesítés megnevezése
54 212 02 0010 54 01	Kántor-énekvezető
54 212 02 0010 54 02	Kántor-kórusvezető
54 212 02 0010 54 03	Kántor-organista
54 212 03 0010 54 01	Jazz-énekes
54 212 03 0010 54 02	Jazz-zenész (a hangszer megjelölésével)
54 212 04 0010 54 01	Hangkultúra szak
54 212 04 0010 54 02	Klasszikus zenész (a hangszer megjelölésével)
54 212 04 0010 54 03	Magánénekes
54 212 04 0010 54 04	Zeneelmélet-szolfézs szak
54 212 04 0010 54 05	Zeneszerzés szak
54 212 05 0010 54 01	Népi énekes
54 212 05 0010 54 02	Népzeneész (a hangszer megjelölésével)
31 212 01 0010 31 01	Szórakoztató zenész II. (hangszer és műfaj megjelölésével)

A szakmai tankönyvi tartalomelem feldolgozásához ajánlott óraszám:

12 óra

MUNKANYAG

A kiadvány az Új Magyarország Fejlesztési Terv  
TÁMOP 2.2.1 08/1-2008-0002 „A képzés minőségének és tartalmának  
fejlesztése” keretében készült.

A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap  
társfinanszírozásával valósul meg.

Kiadja a Nemzeti Szakképzési és Felnőttképzési Intézet  
1085 Budapest, Baross u. 52.

Telefon: (1) 210-1065, Fax: (1) 210-1063

Felelős kiadó:  
Nagy László főigazgató