

## Kezdők zenei nevelése 19. századi művek tükrében

*Klem Dénes*

### **Bevezetés**

„Még most minden fokozatú ifjaink az éneklésben csak kezdők [...] Majd ha énektanításnál a kezdet nehézségein keresztül vergődünk.”<sup>1</sup> „Hogy tehát a jövő nemzedék éneklése meghatóbb, felemelőbb legyen, [...] célszerűnek láttam e jelen gyűjteményt közrebocsátani, hogy ezáltal jelenben az iskolai, s idővel egyházi éneklésünk az istentisztelet magas fogalmával egybeillőbb alakzatot nyerhessen.”<sup>2</sup> Jól tükrözik a fenti idézetek, milyen volt a zenepedagógia helyzete Magyarországon az 1860-as évek első felében.

A hazai zenei nevelés gyökerei évszázadokra nyúlnak vissza. A középkorban a diákok mindennapos feladata volt, hogy a felnőttekkel a kórusban együtt énekeljenek.<sup>3</sup> A törökök magyarországi megjelenése után a katolikusoknál csak egyes helyeken sikerült átmenteni a középkori magyar hagyományt, ám több ok következményeként a 18–19. századra már a „templomok nagy többsége igénytelenebb magyar nyelvű gyülekezeti ének felé tájékozódik”.<sup>4</sup> Ez vélhetően együtt járt az adott helyeken a kottaolvasás színvonalának csökkenésével is.<sup>5</sup> A reformátusok a 16. század közepétől különültek el zeneileg is teljesen a többi protestáns felekezettől. A zeneoktatás célja a református iskolákban – mint az Debrecen példáján is látható – elsősorban az istentiszteleti és a temetésekben történő éneklésre való felkészülés volt. A gyülekezeti éneklés azonban igen gyenge színvonalon történt (gyakran hallás után, deformálódott dallamokkal és egyszerűen), mely ellen kiemelkedően Maróthi György (1715–1744) próbált fellépni.<sup>6</sup> (Szellemissége a munkánkban lentebb szereplő Ivánka Sámuel (1826–1886) munkásságában is érezhető, hiszen a híres pataki zenetanár is a Kollégium padjait koptatta.)<sup>7</sup> Elmondható tehát, hogy a 19. században egyik felekezetenél sem volt megfelelő színvonalú, általában a templomokban elhangzó ének.

---

<sup>1</sup> IVÁNKA SÁMUEL: Karénektár, mely magában foglalja a magyar és erdélyországi reformált gyülekezetekben használatba vett énekek dallamait a négy fő, úgymint sopran, alt, tenor és bass szóllamok szerint. Sárospatak, 1864. (továbbiakban: Karénektár, 1864.) 7. p.

<sup>2</sup> ZSASSKOVSKY FERENC – ZSASSKOVSKY ENDRE: Egre ének-katé vagyis az ének elemei az elemi tanodák s minden kezdők számára. Eger, 1860. (továbbiakban: Egre ének-katé, 1860.) 2. p.

<sup>3</sup> DOBSZAY LÁSZLÓ: Magyar zenetörténet. Bp., 1998. 44. p.

<sup>4</sup> Uo., 148. p.

<sup>5</sup> Vö.: Egre ének-katé, 1860. 1. p.

<sup>6</sup> FEKETE CSABA: A kollégiumi énekkar történetének rövid áttekintése. In: A Debreceni Református Kollégium története. Szerk.: Barcza József. Bp., 1988. 753–775. pp., 757–760. pp.

<sup>7</sup> GYÖNGYÖSI PÉTER: Ivánka Sámuel, a pataki zenepedagógus. In: Széphalom 2. A Kazinczy Ferenc Társaság évkönyve. Szerk.: Kováts Dániel. H.n. [Sátorlajújhely], 1989. 255–269. p. (továbbiakban: GYÖNGYÖSI, 1989.) 255. p.

A fenti idézetek két zenepedagógiai mű előszóiból származnak. Talán különlegesnek mondható egymás mellé állításuk, hiszen előbbi, a munkáikkal országos hírnevet szerző Zsasskovszky Ferenc (1819–1887) és Zsasskovszky Endre (1824–1882) évtizedeken át Egerben tevékenykedő római katolikus tanárok voltak, míg a már említett Ivánka Sámuel – szintén évtizedeken át a sárospataki Tanítóképző Főiskola tanára – református. Munkánk célja tehát, hogy megvizsgáljuk: milyen módszertani eltérések fedezhetők fel a munkák között? Vajon a felekezetek zenepedagógiája között az adott korszakban felfedezhetők-e bizonyos jellegzetességek/sajátosságok, illetve hasonlóságok?

### A szerzők és elemzett műveik

Zsasskovszky Ferenc és Zsasskovszky Endre az 1840-es évektől kezdve évtizedeken keresztül Egerben tevékenykedtek. Az ifjabb testvér, Endre, már 1841-től joghallgatója volt a Líceumnak, s ő hívta fel bátyja figyelmét, hogy a székesegyház karnagyát, Wilt Antalt nyugdíjazni akarják. Ez alapján Ferenc 1845-ben megpályázza Wilt említett, majdan megüresedő állását,<sup>8</sup> amit 1846 februárjában el is nyert.<sup>9</sup> Ettől kezdve – 1887-ben bekövetkezett haláláig – többek közt az egri székesegyház karnagyaként működött. Emellett 1852 és 1880 között a gimnáziumban tanította a műéneket, mely munkát öccse is végezte – párhuzamosan tanítottak tehát – 1857 és 1868 között.<sup>10</sup> Emellett Ferenc 1847-től a Tanítóképzőben is átveszi Wilt állását, de 1852-ben már biztosan tanít e helyen Endre is. Az idősebb testvér zeneelméletet és gregoriánt, az ifjabbik orgonát oktat.<sup>11</sup> Többbretű pedagógiai tevékenységük – és a négyszólamú kórusénekléshez elengedhetetlenül fontos kottaolvasási készség megalapozásának tudata – vezethette arra a testvérpárt, hogy megalkossák az első kiadásban 1860-ban megjelent *Egri ének-kátét*, mellyel „első sorban az elemi iskolák énektanítását és énekkarait”<sup>12</sup> kívánták segíteni. Az Érseki Líceumi Nyomdánál számos munkájuk jelent meg, melyek közül a nagyobbak:<sup>13</sup>

Karénekes kézikönyv. (Manuale musico-liturgicum). A római mise, szent zsolozsma s egyéb bevett közajtatossági könyvek nyomán karmesterek, papnövendékek s képezdészek számára. Eger, 1853.

Kath. egyházi énektár hangjegyekkel / bevett közajtatossági énekekből ujjakkal bővítve szerkesztette Tárkányi B. J.; orgonakísérettel, köz- és utójátékokkal, énekhangjegyekre tették Zsasskovszky Ferenc és Endre. Eger, 1854.

Énekkönyv: magyar és latin énekek gyűjteménye: a kath. tanuló ifjuság használatára. 1. füzet. Eger, 1858.

<sup>8</sup> BÁRDOS KORNÉL: Eger zenéje, 1687–1887. Bp., 1987. (továbbiakban: BÁRDOS, 1987.) 78. p.

<sup>9</sup> BÁRDOS, 1987. 80. p.

<sup>10</sup> BÁRDOS, 1987. 144. p.

<sup>11</sup> BÁRDOS, 1987. 150. p.

<sup>12</sup> BÁRDOS, 1987. 154. p.

<sup>13</sup> A kiadványok közlésének alapja: MIZERA TAMÁS – NAGY ANDOR – VERÓK ATTILA: A könyvkiadó egri Líceum. 2. köt. Bp.–Eger, 2017. (Nem minden esetben van felsorolva az első, így az adott munka legkorábbi feltüntetett kiadásának adatait jelöltük meg.)

Énekkönyv: magyar és latin énekek és imák gyűjteménye a kath. tanuló ifj. számára négyes hangjegyekre téve. 2. füzet. Eger, 1859.  
 Egri ének-káté vagyis az ének elemei az elemi tanodák s minden kezdők számára. Eger, 1860.  
 Orgonaiskola: elméleti és gyakorl. vezérletül kath. kántorok stb. szám. Eger, 1865.  
 Szent koszorú: imák és énekekből fűzve a keresztyén kath. ifjúság használatára. Eger, 1865.  
 Egri dalnok: válogatott komoly és vig dalok gyűjteménye: a tanuló ifjúság és minden dalkedvelő használatára, vegyes-, férfi-, és gyermekkarra. I. füzet. Eger, 1866.  
 Egri dalnok. II. füzet. Eger, 1867.  
 Egri dalnok. 4 füzet. Eger, 1869.  
 Harmonia. Komoly és víg dalok szemelvénye, honi dalárdák számára, férfikarra átírva. Eger, 1870.  
 Egri dalnok. III. füzet. Eger, 1876.  
 Kis lantos: víg, komoly, üdvözlő s egyéb alkalmi dalok gyűjteménye: az elemi tanodák s nőneveldek számára. 2,3 és 4 gyermekhangra. I. füzet. Eger, 1878.  
 Temetőkönyv [...] halottas egyházi szertartások imákkal s énekekkel, a hazi rituálék s egyéb egyháziilag jóváhagyott kútfők nyomán, tekintettel a halálozások különféle nemeire 2,3, és 4 férfiszólamra kidolgozva s kellő utasítással ellátva. Eger, 1879.  
 Kis lantos. II. füzet. Eger, 1881.  
 Kis lantos. 3. füzet. 1890.

Alábbiakban az első ízben 1860-ban megjelent *Egri ének-kátét* (továbbiakban: *Káté*) kívánjuk vizsgálni. A mű célja röviden: a kottaolvasás alapvető zenei elemeinek összefoglalása kérdés-válasz formában. Az elméleti rész a kátében 11 oldal, amit egy gyakorlati rész követ, 49 példával, melyek egy része szöveg nélküli, a hangközők és hangsorok olvasását gyakoroltatja, nagyobb hányada kétszólamú, németes ízlést követő ének. Rendszeresen használták, s 1941-ig több mint 20 kiadást ért meg.<sup>14</sup>

Ivánka Sámuel 1826-ban született. Tanulmányait Kisújszálláson, majd Debrecenben a Kollégiumban folytatta, de itt akadémiai tanulmányait anyagi okok miatt már nem tudta befejezni.<sup>15</sup> A Tiszántúlon több helyütt tanítói, majd orgonista-állásokat töltött be, 1854-től Szentesen. A csongrádi nagyvárosban évekig dolgozott, ahol folyóiratokban kezdett publikálni húsbavágó zenei kérdések tárgyában, s így híre eljutott más vármegyékbe, így Sárospatakra is. Így pályázta meg sikerrel 1859-ben az ottani református tanítóképző intézet zenetanári állását, melyet el is nyert. Egészen 1884-es nyugdíjba vonulásáig dolgozott ezen a helyen. Lánglelkű tanárként emlékeznek rá növendékei, s ez az elhivatottság az utókorra hagyott munkáinak, újságcikkeinek alaposságán is visszatükröződik. Igen termékeny szerző volt, nagyobb munkáit itt említjük meg részben Gyöngyösi Péter fentebb már idézett munkája alapján:

Kis énektár népiskolák számára. Sárospatak, 1861.

<sup>14</sup> Uo.

<sup>15</sup> GYÖNGYÖSI, 1989. 255. p.

Énekészi vezérkönyv, 1. füzet. Sárospatak, 1863.  
 Vezérkönyv a m. ref. egyházi énekek összhangzatos tanítására énekkarvezetők részére. Sárospatak, 1864.  
 Karénektár, mely magában foglalja a magyar és erdélyországi reformált gyülekezetekben használatba vett énekek dallamait a négy fő, úgymint sopran, alt, tenor és bass szólamok szerint. Sárospatak, 1864. (továbbiakban: *Karénektár*)  
 Vezérkönyv és partitúra. Sárospatak, 1867.  
 Elméleti és gyakorlati énekiskola hangidomi, dallam és hangsúlytani példákkal. Képezdék, algimnáziumok és felsőbb osztályú népiskolák számára. Sárospatak, 1868.  
 Temetési énektár. Sárospatak, 1869.  
 Egyházi énektár. Sárospatak, 1871.  
 Szemle a református énekeskönyv felett. Sárospatak, 1877.  
 Óramutató a magyar ref. énekügy terén énektanítóknak, énekezőknek, orgonistáknak. Sárospatak, 1882.

Ivánka munkáiból a fenti listában szereplők közül nem mindegyik található meg ma Magyarországon könyvtárakban, levéltárakban. Az elérhető kiadványokból a *Karénektár* az, amely egyrészt kezdők – bár nem kifejezetten elemi iskolások – számára készült, másrészt korban legközelebb áll (1864) a *Káté* legelső kiadásának dátumához (1860).

Itt jegyezzük meg, hogy a címben azért szerepel a 'kezdők' kifejezés, mert Magyarországon a 19. század közepén, korosztálytól függetlenül minden diák kezdőnek számított az éneklésben és a kottaolvasásban. Ezt muszáj hangsúlyoznunk, hiszen míg Zsasskovszky Endre és Ferenc munkájának címében „az elemi tanodák s minden kezdők használatára” címzés szerepel,<sup>16</sup> addig Ivánka Sámuel általunk vizsgált munkáját „gimnáziumok, képezdék, vasárnapi énekiskolák s népegyletek számára”<sup>17</sup> írta. Tudunk olyan református szerző által írt zenepedagógiai munkáról, mely kifejezetten az elemi iskolák tanítóinak szánt, kvázi tanítói kézikönyv,<sup>18</sup> ám az *Egri ének-káté* az Ivánka-művel való összevetésére több okunk is van. Egyrészt szerkezeti felépítésük, ábrázolás-technikájuk nagyon hasonló, másrészt mindhárman gyakorló pedagógusként alkották meg műveiket.

### A művek összevetése

A művek összevetésénél az *Egri ének-káté*ban található paragrafusok (§) sorrendjében haladtunk. A *Káté* 1. paragrafusa „A hangjegyekről” értekezik.<sup>19</sup> A szerzők bemutatják az egész-, fél-, negyed-, nyolcad-, tizenhatod- és harmincketted értékeket (utóbbiakról lábjegyzetben közlik, hogy az olvasónak nincs szüksége azok használatára), melyeket táblázatban is bemutatnak, majd végül – a tizenhatodot és a harminckettedet kivéve – az értékek pontozott formáját is ábrázolják. Nem szárazan közlik a tényeket, igyekeznek a tanulók már meglévő tudására alapozni, például az egész értéket az „o” betűhöz hasonlítják. Érdeemes megjegyezni még: a félérték szárát az egész értékhez húzott „függélyes I vonalkának”, a magában álló

<sup>16</sup> Egri ének-káté, 1860. 1. p.

<sup>17</sup> Karénektár, 1864. 1. p.

<sup>18</sup> BATIZI ANDRÁS: Kis énekléstan. Debrecen, 1851.

<sup>19</sup> Egri ének-káté, 1860. 3. p.

nyolcad szarát „kamócskának” nevezik.<sup>20</sup> Ivánka Sámuel a *Karénektárban* összefoglalja és ábrázolja egy-két sorban az egésztől a tizenhatodig a ritmusértékeket, majd a könyv 5. és 6. fejezetében – előbbi „A zenei hangok értékéről”, utóbbi „A zenei hangértékek növeléséről” címet viseli – részletezi, értelmezi és magyarázza az értékek egymáshoz való viszonyát.<sup>21</sup> A *Káté* és a *Karénektár* közötti eltérést az 1. § tárgyában csupán utóbbi részletesebb mivoltában fogalmazhatunk meg, jelentősebb módszertani eltérés nélkül. Vonatkozik ez az ábrázolásra, szemléltetésre is.

A *Káté* 2. paragrafusa a vonalrendszer és a hangjegyek abban való elhelyezkedését tárgyalja.<sup>22</sup> Leszögezik a szerzők, hogy előbbieket alulról fölfelé számítjuk, s a hangjegyek mind vonalra, mind vonalközbe is kerülhetnek, majd megismerteti az olvasókat a pótvonallal is, bár csupán „apróbb vonalnak” nevezve azokat. A vonalak és vonalközök váltakozását igen szemléletesen ábrázolja ugyanazon sorban először számokkal, majd hangjegyekkel. A *Karénektárban* Ivánka először kifejti a vonalrendszer és a hangjegy fogalmát, majd a vonalak- és közök után a pótvonalakokat is tárgyalja, mint „alsó- és felső mellékvonalak”. Módszertani eltérésnek tekinthetjük, hogy Ivánka ábráján külön-külön számlálja a vonalakat (5) és a vonalközöket (4), míg a *Káté* a fent leírt módon sorban számlálva szemlélteti azokat.

A *Káté* 3. paragrafusa „A hangjegyek nevezete” címet kapta, melyben a hangok abszolút nevét, a g-, az f-, és a c-kulcsot, valamint azok kottaolvasásban játszott szerepét taglalják a szerzők.<sup>23</sup> Az abszolút neveknel megjegyzik, hogy azokat be kell vésetni a tanulókkal, és oda-vissza tudniuk kell mondani. Az említett kulcsok közül a g-t (violin) kell ismerniük, azonban „a felsőbb tanodáknál már a többi kulcsok ismeretét is elő kell adni.”<sup>24</sup> 2–2 példán keresztül figyelhetik meg a diákok a g- és az f- kulcs szerepét a hangok elnevezését illetően, fel- és lefelé menő skálákon keresztül. A *Karénektárban* Ivánka külön értekezik „A zenei hangok családi elnevezéséről”. A *Kátéval* megegyezően sorolja föl az abszolút hangneveket (c,d,e,f,g,a,h). Apróbb eltérés, hogy Ivánka a skála-hangok szekvenciális ismétlődését ismerteti, míg a Zsaskovszkyak erre magyarázatban nem térnek ki, csupán szemléltetésben. Módszertani különbségként értékelhetjük, hogy a *Karénektár* meg sem említi a c-t, csupán a violin- és basszus kulccsal foglalkozik, illetve – vélhetően a jobb megértés érdekében – párhuzamosan ábrázolja a hangskálákat egy-egy g- és f-kulccsal, melyeket c' és C hangokról indít.<sup>25</sup>

Az „Ütennyel (tactus)” foglalkoznak az egri szerzők a *Káté* 4. paragrafusában.<sup>26</sup> Leszögezik, hogy a hangjegyeket ütemekre kell felosztani. Felsorolják, ill. kottapéldákon keresztül be is mutatják a 4/4-es („egész”), a 3/4-es („három negyedrészt”), valamint a 2/4-es („félütem”) ütemet. Különböző ritmusértékek, ill. -képletek segítségével szemléltetik ezeket. Ábrázolják és

<sup>20</sup> Egri ének-káté, 1860. 3. p.

<sup>21</sup> Karénektár, 1864. 13–15. p.

<sup>22</sup> Egri ének-káté, 1860. 4–5. p.

<sup>23</sup> Egri ének-káté, 1860. 5–6. p.

<sup>24</sup> Egri ének-káté, 1860. 5. p.

<sup>25</sup> Karénektár, 1864. 10. p.

<sup>26</sup> Egri ének-káté, 1860. 7–8. p.

magyarázzák még azok ütemrajzait is, majd a paragrafus végén nyolc, a tempó megjelölésére alkalmazott olasz zenei szakkifejezést tüntetnek fel, magyar jelentésükkel együtt. Ivánka Sámuel a *Karénektár*-ban rögtön a vonatkozó fejezet elején megemlíti azt a fontos tény – melyet talán hely hiányában, talán szándékos tömörségre törekedve a *Káté* nem közöl –, hogy maga a szó többjelentésű. Tárgyalja Ivánka az ütemvonal („ütemjelző”) kottaképből játszott szerepét is, míg ez megint csak hiányzik a *Kátéból*. A 12. fejezetben<sup>27</sup> kifejezetten az ütemfajtákról értekeznek a szerző, s ez a fajta „bőség” hiányzik a *Káté* lapjairól. Meg kell jegyeznünk, hogy Ivánka Sámuel nagyobb hangsúlyt fektet rá, és részletesebben magyarázza el a *Káténál* az ütemek kottában való feltüntetésének szükségességét és azok felépítését.<sup>28</sup>

A *Káté* 5. paragrafusa foglalkozik a „szünjelekkel” („pausák”). Igen szokatlan a *Káté* megállapítása a szünetről: „29. Mik szokták pótolni a hangjegyeket? A szünjelek.”<sup>29</sup> Vagyis a Zsaskovszky-testvérek munkájukban kissé ködös megfogalmazást adnak azoknak a zenében betöltött szerepéről. A fogalom megadását követi a szünetjelek ritmusértékeknek megfelelő, kvázi táblázatba szedése. A *Karénektár*-ban már pontosabb fogalom szerepel a szünetről mint zenei jelenségről. Csupán két apróbb különbséget fedezhetünk fel a munkák közt: egyrészt a *Karénektár* egy vonalrendszeren belül ábrázolja a szünetjeleket és a ritmusértékeket, míg a *Káté* kettőben (vagyis „partitúra-szerűen”), másrészt Ivánka megemlíti és szemlélteti is az értékek pontozott formáját.

A Zsaskovszky-mű 6. paragrafusa értekeznek „A # kereszt, b és a ♯ visszaváltó jelekről”.<sup>30</sup> A fejezet elején pontosan meghatározzák a szerzők a # és a b szerepét a zenében (féllel való felemelése, illetve leszállítása a hangnak), majd egy c'-c' skálán meg is nevezik azok keresztrel, illetve egy c"-c' skálán a b-vel módosított formáját, ütemenként melléjük állítva a törzshangokat is. A részt a „visszaváltó jel” fogalmának tisztázása zárja. A *Karénektár* vonatkozó részében elsőként a változtatás fogalmát tisztázza, majd megadja a módosító jelek összefoglaló nevét: változtató jegyek. A feloldó jelet így nevezi: „feloldó, vagy helyre állító”.<sup>31</sup> A #-re a „magasító jegy” fogalmat használja, majd skálaszerűen ábrázolja a felfelé módosított hangokat, elnevezésükkel együtt. A b módosító jelet „mélyítő jegynek” nevezi, mely után az előzőkhöz hasonlóan következik az azzal módosított hangok sora. Ezt követi 4 példa a módosító jelek szerepére, majd arra olvassunk példákat, hogyan használják a kottákban a módosító jeleket az előjegyzések megállapításához. Ivánka – a fejezet zárásaként – a kétszeresen emelt, illetve kétszeresen mélyített hangokat is megnevezi, ábrázolja.

A *Káté* 7. paragrafusa<sup>32</sup> a „Scala (hangfokozat)” címet viseli. A 37. kérdés-válaszban megadják a szerzők a skála (vagyis hangsor) fogalmát: „Ha hét hangjegy lépcsőnként egymásután következik, azt Scálának nevez-

<sup>27</sup> *Karénektár*, 1864. 20–21. p.

<sup>28</sup> *Karénektár*, 1864. 19–20. p.

<sup>29</sup> *Egri ének-káté*, 1860. 8. p.

<sup>30</sup> *Egri ének-káté*, 1860. 8–9. p.

<sup>31</sup> *Karénektár*, 1864. 15. p.

<sup>32</sup> *Egri ének-káté*, 1860. 9–10. p.

zük.”<sup>33</sup> Ezt követően mindjárt árnyalják is a közölt információt, miszerint egy teljes skála tartalmazza az említett hét hangot, plusz a záróhangot, így összesen nyolc lépcsőből áll. A következőkben tényszerűen közlik: a skála „két nemű: dur és moll.”,<sup>34</sup> majd 12 dúr és 12 moll skáláról tesznek említést, s ezen a ponton vonják be a hangnem fogalmát. Ezt követi a hangnemeknek megfelelő előjegyzések ábrázolása, amiből kitűnik, hogy 6 #-ig, és 5 b-ig jelöli azokat. Az előjegyzés nélkülieket is ideszámítva kapjuk meg a 12–12 dúr és moll hangnemet, melyre utaltak fentebb. Ivánka Sámuel külön értekezik a „kemény és lágy hangnemekről”. Egy táblázatban közli 6#–6b-ig az előjegyzéseket a hozzájuk tartozó hangnemekkel együtt, majd vonalrendszerben ábrázolja az egyes előjegyzésekhez tartozó párhuzamos hangnemek alaphangjait. Ivánka Sámuel *Karénektár*ában – és más zene-pedagógia munkájában is – tájékoztatja az olvasót, elsősorban a diákságot, az egyházi, vagyis a modális hangnemekről (hangsorok). Fontos a moduszokkal tisztában lenni, ugyanis a gregorián dallamkincs és a részben abból kisarjadzó protestáns énekesanyag – többek közt a 150 zsoltár is – ezeken alapszik, nem pedig a klasszikus összhangrenden. Ivánka a *Karénektár*ban 4 oldalt szentel az egyházi hangnemeknek.<sup>35</sup>

A *Káté* 8. paragrafusában a „Hangközök (intervallumok)” címet kapta.<sup>36</sup> Tisztázza a fok fogalmát (egy hangnak a hangsorban elfoglalt helye), majd ennek alapján adja meg a hangköz fogalmát is: „egyik foknak a másiktól való”<sup>37</sup> távolsága. A hangközök elnevezéseit (a szerzők is megjegyzik) latinul adják meg, és primától decimáig sorolják fel. Minden hangközt c'-ről fellépve ábrázolnak, és csak a természetes hangokat használják, vagyis a kis- és nagy lépések között nem tesznek különbséget. Igen hiányos a hangközök magyarázata a Zsaskovszkyak munkájában, s ez különösen szembe-tűnő akkor, ha megvizsgáljuk a *Karénektár* vonatkozó oldalait, „A zenei hangközökről” szóló részt. Elsőként a hangköz fogalmát tisztázza, majd megmagyarázza a fél- és egész hangtávolság közti különbséget – mely ugyancsak hiányzik a *Kátéból* –, ezt követi a hangközök részletes bemutatása, elemzése, melyben a hangköz és a hanglépcső fogalmakat azonosítja, vagyis utóbbi szó más értelemben szerepel a *Káté*ben (a szekundnyi távolságot érti rajta a két Zsaskovszky). Ezután következik a másod, harmad, negyed, ötöd, hatod, heted hangközök elemzése, magyarázata, ábrázolása, más-más hangokról és lefelé lépve is. A 18. fejezet<sup>38</sup> analizálja a kis- és nagy hangközök közötti különbséget. Megállapíthatjuk, hogy Ivánka műve a hangközök ismertetése szempontjából jóval részletesebb.

A *Káté* 9. paragrafusában<sup>39</sup> elsősorban dinamikai- és egyéb jelzéseket (kötőív, ismétlő jel), olasz nyelvű előadói utasításokat magyaráznak meg a szerzők, végül a testtartás és a légzés fontosságát fejtik ki négy ponton keresztül. A *Karénektár*ban is megtaláljuk a dinamikai jelzéseket, fogalmakat, a tempójelzések bőséges felsorolását. Ivánka művében sem marad-

<sup>33</sup> Egri ének-káté, 1860. 9. p.

<sup>34</sup> Egri ének-káté, 1860. 10. p.

<sup>35</sup> Karénektár, 1864. 35–38. p.

<sup>36</sup> Egri ének-káté, 1860. 10–11. p.

<sup>37</sup> Egri ének-káté, 1860. 10. p.

<sup>38</sup> Karénektár, 1864. 31–32. p.

<sup>39</sup> Egri ének-káté, 1860. 11–12. p.

nak el a megfelelő test- és szájtartásra, valamint a légzésre vonatkozó javaslatok.

Mindkét vizsgált munkában az elméleti részt egy gyakorlati követi. A *Káté*ban összesen 49 gyakorlatot találunk,<sup>40</sup> melyeket két nagyobb csoportra oszthatunk: az első 29 a szekundtól az oktávig tartalmaz énekeket. Ez utóbbiak egy része szöveg nélküli, mások szöveggel ellátottak, egy- és kétszólamúak. A szöveges gyakorlatok kottái felett hivatkozásokat helyeztek el, a fentebb már említett *Énekkönyv* vonatkozó lapjaira, ahol a négyzólamú változatok találhatóak. A 30. gyakorlatban ábrázolnak 13 skálát (hangsort): G-dúr, D-dúr, A-dúr, E-dúr, F-dúr, B-dúr, Esz-dúr, a-moll, e-moll, h-moll, d-moll, g-moll, c-moll (A C-dúr skála az 1. sz. gyakorlat.<sup>41</sup>). A 31–49-ig többnyire németes zenei ízlésre emlékeztető dallamvilággal komponált, kétszólamú darabokat találunk, melyek egy részének ritmusa nem is felel meg a magyar prozódianak. A *Karénektár* „Gyakorlatok” fejezete<sup>42</sup> nagy- és kis szekundok énekelésével kezdődik, a kis- és nagy terccsel, a tiszta kvarttal, tiszta kvinttel, a kis- és nagy szexttel folytatódik, majd a dúr-, illetve moll hangsorok következnek, végül különböző hangokról indított mixolid- és dór hangsorok ábrázolásával végződik. Utóbbiaknál minden egyes példánál felhívja a figyelmet az azonos alapú dúr-, illetve moll hangsorokkal való összevetésre.

### Összegzés

A két mű módszertani összevetése alapján megállapíthatjuk: a hangjegyek ismertetésében, ábrázolásában és zenei utasítások tekintetében jelentősebb különbséget nem találtunk. Szemléltetésben, fogalmak elnevezésében azonban apróbb eltérések mutatkoznak a vonalrendszerek, a kulcsok használata, az ütem, az ütemfajta és a szünetek tárgyában. Jelentősnek számító eltérés mutatkozik egyrészt az előjegyzések, hangnemek tekintetében. Ugyanis míg a *Káté* csupán a klasszikus összhangzattan szerinti dúr-moll hangrendszerrel foglalkozik, addig a *Karénektár*ban Ivánka utóbbiak mellett kitér a modális hangnemek (hangsorok) területére is, ami nélkül az egyszólamú, gregorián dallamkincs hangrendszerét megérteni teljesen nem lehet. Mivel mindkét „műhely” elsősorban a többszólamú kórusművészet elkötelezettje volt, így érthető a dúr-moll hangnemek ismertetése. Másrészt, a hangközök tárgyalásánál a *Káté*ban nagy hiányosságok tűnnek fel a *Karénektárral* szemben, ugyanis míg előzőben csupán egy-egy példát találunk a hangközök bemutatására, addig Ivánka oldalakon keresztül magyarázza a rendkívül fontos részleteket. Természetesen nem kívánunk pálcát törni Zsaskovszky Ferenc és Endre fölött, hiszen – Ivánka Sámuelhez hasonlóan – a jóra tanítás szándéka vezette őket, s nem utolsósorban, hiánypótló művet alkottak. Megállapítható összességében, hogy a hangközök tanításának módszertanát kivéve (a modális hangnemek tárgyát nem tekintve) az elemzett művek énektanításhoz való hozzáállása hasonlatos, a felekezetekre jellemző sajátosságot a modális hangsorok ismertetésében találunk. További kutatásunk tárgyát fogja képezni, hogy mint eltérő felekezethez tartozó, de azonos szakterületen dolgozó pedagógusok, tudhattak-e egymás munkásságáról, s ha igen, hathattak-e egymásra.

<sup>40</sup> Egri ének-káté, 1860. 14–32. p.

<sup>41</sup> A hangnemek ismertetésénél a ma alkalmazott helyesírási módot használtuk.

<sup>42</sup> Karénektár, 1864. 41–45. p.