
DR. MOHOS NAGY ÉVA

A MAGYAR ÉNEKPEDAGÓGIA TÖRTÉLNETE A REFORMKORTÓL A II. VILÁGHÁBORÚIG (2004)

I. ELŐZMÉNYEK

Magyar színpadi előzmények és műfajok

1800-ig a főúri udvarok zenei kultúráján kívül, ahol külföldi muzsikusok formálták műveikkel és munkásságukkal a magyar ízlést, a legelterjedtebb zenei műfaj a verbunkos volt. A 18. század végén és a 19. század elején azonban robbanásszerű fejlődésnek indult az ország zenei élete. Külföldi operatársulatok, könyvek, kották jutottak el hazánkba. A magyar énekes zene és költészet megtelt idegen dalformákkal. Verseghy Ferenc költő és műfordító 1820 körül kiadott egy új bécsi dallamkompozíciót magyar szöveggel. Mivel ekkor még a műdalnak nem volt hazai irodalma, Verseghyék természetesnek érezték, hogy készen hozzák be idegenből a műdalokat. Új német-olasz dalzenét honosítottak meg Magyarországon, nyugati lejtésformával, a zenei elem uralkodó szerepével együtt. Egész iskolája támadt az idegenszerű melódiát és szövegkezelést szolgáló, vagy hevenyészett fél munkával magyarba ültető német kultúrájú muzsikának és muzsikusoknak. Hatásuk több mint 50 évig uralkodó szerepet játszott a magyar városok (Pest, Pozsony, Kolozsvár, stb.) életében. Csak a magyar népies műdal hatalmas fellendülése tudta megtörni a Haydn, Mozart és Schubert epigonok uralmát, a 19. század 40-es éveiben.

A külföld új operazeneje is eljutott Magyarországra a városok német, majd magyar színtársulatai révén. Már az 1700-as években sok külföldi várost megelőztek a magyarországi Mozart bemutatók. A nagy művek mellett beáramlott a bécsi külvárosok népszerű repertoárja is. Természetesen az első librettókat is németből „magyarították”. A bécsi népszínmű és a magyar verbunkos együtt inspirálta 1800 körül a magyar

daljáték első próbálkozásait (Chudy József: *Pikkó Hertzeg és Jutka Perzsi*, 1793, Buda; Ruzsitska József: *Béla futása; Kemény Simon*; 1822, Kolozsvár). A bécsi és a verbunkos zene mellett nagy hatással voltak a magyar daljátékokra a Magyarországon bemutatott olasz operák is. Hatásuk Erkel operáiban is fellelhető. ¹

A magyar színjátszás 1790-től kezdve szorosan összefonódott a nemzeti reformok sorsával. Ekkor gyűltek össze Budán színi előadás céljából azok az ifjak, akik az 1790-i országgyűlés Budán összesereglett rendjeinek meg akarták mutatni, hogy a magyar nyelv alkalmas színjátékokra és játszóit méltán vehetik fel a versenyt a német színészekkel. Céljukat elérték. Az országgyűlés valóban munkarendjébe iktatta a magyar színjátszás ügyét, és 1792-ben Brühl² *Talált gyermek* c. vígjátékával elindultak az előadások. A színház elvi irányításából a kor legkiválóbb szellemi vezetői vették ki a részüket. Martinovicsék kivégzése után azonban a hatalomra kerülő reakció 1796-ban elfojtotta a Nemzeti Játékszínt, amely feloszlott. A feloszlott társulat tagjai Debrecenbe, Nagyváradra és Erdélybe, az 1792-ben alakult kolozsvári színtársulathoz mentek, ahol pártfogóra leltek az ott élő hazafias főurakban és a kolozsvári polgároknak.

Az 1807-ben összehívott országgyűlés adott alkalmat arra, hogy a Kolozsvárról Pestre visszajött színészcsapat, a rendek figyelmét újra a magyar színészet ügyére terelje. Előadásait a Rondella-ban tartották. Itt énekelt az első magyar énekesnő, Déryné Széppataki Róza (1793-1872) is.³ A Rondella lebontása után a megpróbáltatásokon és szétesésen keresztülment társulat 1833-ban birtokba vette az üresen álló budai Várszínházat. Ez a színészcsapat, összetételében és teljesítményében egyaránt, még alig hasonlított a Nemzeti Színház nyitótársulatához. A reformkor rohamos magyarosodása azonban kedvezett munkájuknak.

A társulat csakhamar érezte, hogy a közönség magyar dalra vágyik és a színház nem tud opera nélkül létezni. A pesti Német Színházban Rossini, Bellini, Donizetti, Auber, Meyerbeer operái váltogatták egymást. A budai Várszínházban működő társulat nem

¹ Vö., Szabolcsi Bence: „A magyar opera”, in: A kultúra világa, Szerk., Pásztor Gizella. *A zene. A tánc. A színház. A film*, (Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Bp., 1963), 131.

² Brühl, Alois Friedrich von gróf, német író (1739-1793)

tudta felvenni a versenyt a Német Színház társulatával, mert nem voltak énekeseik. Így fordult elő, hogy Tankréd⁴ női alt hangra írt szerepét egy férfi színész Szerdahelyi József énekelte, de még ezek az avult, hiányos előadások is több közönséget vonzottak, mint a legjobb dráma. Így az 1837. augusztus 22-én, színészek által énekelt *Sevillai borbély*-lyal (Rossini) megnyitott Nemzeti Színház kezdettől fogva, mint operai és drámai színház működött. 1838-ban Erkel Ferenc karmester és több kolozsvári énekes szerződtetésével, a színház színvonala meredeken emelkedni kezdett. Erkel Ferenc lett a magyar daljáték megteremtője, a Nemzeti Színház operatársulatának szervezője és évtizedeken át fenntartója, majd az 1884-ben megnyitott Operaház főzeneigazgatója.

Schodelné Klein Rozália (1811-1854) a világhíró nagy operaénekesnő szerződtetésével kibővült az operai műsor. Erkel neki írta Báthory Mária szerepét és ő volt az első Szilágyi Erzsébet és Fidelio. Öt követte az opera új csalogánya, Hollóssy Kornélia (1827-1890). Bár egyre több magyar énekest szerződtettek, a Nemzeti Színház operatársulata még sokáig nem tudott megenni vendégszereplők nélkül. Közülük a francia La Grange vált halhatatlanná, aki számára Erkel a Hunyadi László opera híres Szilágyi Erzsébet áriáját írta. Az opera előadások egyre jobbak és népszerűek lettek. Sorban követték egymást a Mozart, Verdi, Goldmark, Bizet, Thomas, Meyerbeer operák bemutatói. 1866-ban a Nemzeti Színház operatársulata eljutott az első Wagner operáig. Bemutatták a *Lohengrint*, majd a *Tannhäuser* következett. Az operák nagy költsége azonban drámaian nehezedett a Nemzeti Színházra. A Színház ügyeit vezető bizottság számos értekezlet után, 1869. december 18-án Podmaniczky báró elnöklete alatt kimondta az opera kiválásának szükségességét. Megszületett a határozat egy önálló operaház építéséről. Végül 1884. szeptember 21-én megnyílt az Ybl Miklós tervei alapján épült Operaház. Taglétszáma: 16 nő és 18 férfi magánénekes, 35 nőtől és 40 férfibtől álló énekkar, 80 tagú zenekar, 35 tagú ballett, 4 magántáncosnő.⁵

³ Déryné Széppataki Róza volt az első magyar Rosina, Norma, Donna Anna stb.

⁴ Rossini: *Tankréd (Tancredi)* Bem. Velence, 1813.

⁵ Vö., „Operaház, Magyar Állami”, in: *Zenei Lexikon*. Szerk. Szabolcsi Bence-Tóth Aladár, 3. kötet. (Zeneműkiadó, Bp., 1965), 30.

II. AZ ELMÉLET MEGSZÜLETÉSE

Ének és zeneiskolák megalakulása

Magyarországon szabályozott ének - és zeneoktatásról 1727-ig nem lehetett beszélni. Egyes rendházak iskoláiban, templomi szolgálat céljából altista és diszkantista fiukat neveltek, mivel abban az időben nőénekesek nem mehettek a kórusra. Hangszeren játszani is csak a tehetségesebbek és a zenészpályára készülők tanultak.

Az első hivatásos zenetanár, Nase János György 1727-ben jelent meg a budai tanács előtt, és kérvényezte, hogy a polgárok gyermekeit zenére taníthassa. Az engedélyt megkapta, és a mai Margit körúton megnyitotta magán-zeneiskoláját. Az Ágostonosoknál ellátott istentiszteletek mellett, hamarosan még két zeneiskolát nyitott, megfelelő segédtanerőkkel. A 18. században Nase János Györgyön kívül hivatalos városi zenetanító nem tanított Magyarországon. Az ország különböző helyein működő iskolákban, a zene tanítása igen mellékes dolog volt. Nagy fejlődést hozott a zenetanítás intézményesítésében Mária Terézia 1777-ben kiadott rendelkezése, a *ratio educationis*, amelyben előírta a nemzeti iskolák felállítását és a tanítási menetben a kötelező zene és rajz tanítását.¹

A 18. század végén és a 19. század elején virágzó színház és operaélet hatására, Magyarország nagyvárosaiban megnőtt az igény az intézményesített zenetanulásra. Egyre több zenetanár és színházi karmester állt szolgálatba. A tanítás legnagyobb része magántanítók kezében volt, akik drágábban, vagy olcsóbban tanítottak. Néhány híres mester nevét ismerjük: *Winkhler Károly Angelus* (1786-1845) József nádor udvari zongoraművésze, *Seyler József* (1778-1854), a budai főplébánia-templom regens chorijának zenetanára, *Babning Máté* (1787-1868), az evangélikusok iskolájában lévő énekmester. Az úrilányok nevelését több jó nevű magánintézet látta el, melyek a bécsi magán nevelőintézetek hasonmásai voltak. Ezekben az iskolai tantárgyak mellett a

rajzon, táncon kívül mindenki énekelni tanult. A leghíresebb *Elise de Sabon* 1813-ban (a mai Irányi Dániel utcában) alapított Nevelő Intézete volt.

Az első magán énekiskolát *Menner Lajos (1797-1872)*, egy agilis, buzgó tanító létesítette 1829-ben. A város erkölcsi pártfogásával és több zenebarát polgár anyagi támogatásával, a pesti városi elemi iskola helyiségében megkezdte az ének tanítást, de az ügy nem volt hivatalosan irányítva, így 1832-ben abbamaradt.

A 19. század első magán zeneiskoláját 1832-ben *Joksch Anasztáz*, a bécsi Szt. József templom orgonistája nyitotta Pozsonyban. Pesten *Dömény Sándor*, *Merkl József* és *Szervanczinszky Szaniszló* 1834-ben alapított zeneiskolát, ahol éneket, zongorát és hangtudományt tanítottak, a német mellett magyar nyelven is.

1836-ból maradt ránk *Spányik Glyceriusznak*, a budai zeneiskola igazgatójának Adamkovics Mihály pozsonyi főigazgatóhoz írt jelentése, melyben részletesen beszámol az iskola működéséről és a hangszerkészlet rossz állapotáról. Arról is maradtak feljegyzések, hogy a pozsonyi főigazgató felszólította a budai tanácsot, gondoskodjék megfelelő hangszerekről.

Joksch Anasztáz ötévi sikeres pozsonyi működése után 1839-ben Pestre költözött, és engedélyt kapott Pest városától - a bécsi konzervatóriumok mintájára - a zeneművészet tanítására szolgáló magánintézet felállítására.²

A polgárság zenélési kedvét szolgálták azok a századfordulón alakult egyesülések, melyek a lakosokat hangversenyek szervezésére, zeneiskola támogatására, kottakiadásra buzdították. Pesten feltehetően a század elején alakult Vidámság Társulat feloszlása után alakult meg a Zeneiskola Pest-Budai Hangászegylet (1834), melyet az akkori zenei élet

¹ Vö., Isoz Kálmán: „A rendszeres zeneoktatás megindulása Budapesten.” (*História*, 1932. Pest. Budai emléklapok 3-4 füzet), 105-114.

² Az iskolában éneket, hegedűt, csellót, nagybőgőt, zongorát, orgonát, és zeneszerzést tanítottak. Joksch Anasztáz 1839-ben megnyitott „magán zenetanodája” a Váci utcai Mosonyiházban, 1852-ben még fennállott. Vö., Isoz, I. m. 111.

legkiválóbb muzsikusi vezettek. Nevükhöz fűződik Pest hangverseny életének fellendítése. A nagyobb méretű kórusművek bemutatása azonban főleg énekesnők hiánya miatt jóformán lehetetlen volt. *Menner Lajos* - aki szüneteltette régi iskoláját - engedélyt kért a várostól, hogy énekiskolát alapíthasson. 1839-ben megkapta az engedélyt és az Énekiskola 1840. március 5-én megnyílt a Gránátos utca (ma Városház utca) Hoffmann féle ház földszintjén bértelt lakásban. A megnyitás idején 41 fiú és 10 leány növendék tanult az iskolában. A fiúkat *Engesser Mátyás* (1812-1855), a leányokat *Menner Lajos* tanította.³ Legtöbbjük nem fizetett tandíjat. Az oktatás magyar és német nyelven folyt. Színvonalát azzal emelték, hogy olasz nyelvet is tanítottak. Az iskola népszerűségét bizonyítja, hogy 1844-ben 159-en jártak oda éneket tanulni.

A Hangászegylet és az Énekiskola 1851-ben egyesült Pest-Budai Hangászegyleti Zenede címen. A Nemzeti Zenede nevet 1867-ben vette fel az intézet. Az első idők neves hangszeres tanárai mellett megtaláljuk két énektanár, *Langer János* (1818-1889) és *Wöhler Gothárd* (?-1888) nevét is.⁴

A magyar énekpedagógia hivatalos megjelenése nagy jelentőségű volt, hiszen eddig nem beszélhettünk magyar énektanításról. Az énektanítást kiöregedett énekesek látták el, mint *Stoll Péter* (1813-1888) bariton, a híres művészcsalád tagja, aki hazatérte után a Nemzeti Színházban tanított, vagy karmesterek, zeneszerzők, például *Pacha Gáspár* (1776-1811) aki Miskolcon Déryné is tanította. Mellettük valószínűleg idegen énektanárok is éltek Magyarországon. A világ minden nagy városában tanítottak olasz énekmesterek is. Pesten *Carlo Barbieri* (1822-1867) működött haláláig. A kor nagy énekesei külföldön tanultak. Hollóssy Kornélia (1827-1890) Bécsben *Salvinál* és Milánóban *Lampertinél*, Unger Karolina (1803-1877) Bécsben *J. M. Voglnál*, és *Salierinél*, Benza Ida, az első magyar Éj királynője (1846-1880) Bécsben *Salvinál*, Ellinger József tenor (1820-1891) Bécsben *Hipvelnél*, Kőszegi Károly basszus (1820-1891) Bécsben *Weinkopfnál*, Füredi Mihály bariton (1816-1869) Bécsben *Bassadonánál*.

³ Az énekiskola növendékeinek legnagyobb része, az Énekiskola részvényesei által ajánlott tehetséges, ingyen növendék volt, akik szépen fejlődtek, és ezt évről-évre bizonyították. Vö., Isoz, I. m. 115.

⁴ Vö., Isoz, I. m. 105-114.

A mai értelemben vett énektanítási pedagógiára azonban még várni kellett, amíg a Magyar Országos Királyi Zeneakadémián 1880-ban megalakult az énektanszak.

III. MAGYAR ÉNEKMÓDSZERTANI MŰHELYEK SZÜLETÉSE, AZ ELSŐ ÉNEKPEDAGÓGIAI KÖNYVEK MEGJELENÉSE

Langer János (1819-1889)

Tenorista, a Szt. Rókus templom kántora, majd a Nemzeti Zenede énektanára írta az első magyar énekmetodikát. Első kiadása a lexikonok szerint 1873-ban volt, de a Táborszky Nándor által Budapesten kiadott példányban (a Debreceni Egyetemi Könyvtár feldolgozatlan anyaga), nem található évszám. A címlapon ez a mondat áll: „**Rövid és gyakorlati ének-iskola** nép-és polgári iskolák, dalegyletek, képezdek sat. számára. Szerző Langer János, nemzeti zenedei tanár, kivonat a nemzeti zenedében használt nagy énekiskolából.” A mű előszavából megtudjuk, hogy az első kiadás, a *Nemzeti Zenede* és a *Nemzeti Színházi Képezde* számára készült. A könyv kétnyelvűségével utal a hazánkban elterjedt német nyelvű oktatásra, de ugyanakkor a magyar fiatalok olyan rétegéhez is szól, akik származásukból adódóan nem beszéltek németül. A kettéosztott oldalak baloldalon magyarul, majd közvetlenül mellette németül íródtak. *Oly tanároknak és tanoncoknak, akik csak a magyar nyelvet bírják, e művet jó lelkiismerettel ajánlhatom, mivel feltalálják benne mindazt, mi az énektanításhoz szükségeltetik*¹

Ez az énekiskola még nem hasonlít a később írt művekhez. Elsősorban a zene alapfogalmait tanítja, és csak néhány oldal foglalkozik az éneklés technikai tudnivalóival, jelezve, hogy a korabeli magyar zene és énektanítást a semmiből kellett megteremteni. (Lásd: Függelék: 1 ábra.) Négy részből áll. Az első rész a hangjegyeket, ritmus jeleket, kulcsokat, előjegyzés jeleket, hangközöket, tempó-jelzések magyarázatát tartalmazza kérdés-felelet formában, a „tanoncok” számára.

¹ Langer János, *Rövid és gyakorlati énekiskola* (Táborszky Nándor, Budapest, évszám megjelölése nélkül.) Előszó, 2.

A második rész gyakorlatait Langer János a tanár számára írta. Külön felhívta a figyelmet a fokozatosság elvére és a türelemre. Megkövetelte, hogy a tanulók a legegyszerűbb gyakorlatot is érzéssel, muzikálisan énekeljék.

A könyv harmadik része a zeneelmélet alapjaival foglalkozik. Az énekesek zenei képzését segítette, amikor tanította az összes keresztes és b-s dúrt molljaival együtt, a könnyű ritmusképleteket és zenei előjegyzéseket. *A gyakorlatok helyes előadhatása végett a tanoncznak az előforduló árnyalatokat s előadási jegyeket szigorúan meg kell tartania: mert ez által lassankint szabatos énekléshez szokik, minek későbbben a dalok s egyéb énekek előadásában nagy hasznát veszi.*²

A negyedik fejezet már a szó szoros értelmében vett énektanítás. Koloratúr gyakorlatai, melyeket magyar és olasz nyelvű zenei utasításokkal látott el, a bel canto énektechnika hagyományait őrzik. *A koloratúra mindég könnyűden és a hangnak csak a felével eszközöltetik. A mozgások egyik hangtól a másikig, önállólag a gége által eszközlendők, egy világos és tiszta á-nak minden hangon és alakzaton át való hangoztatásával és kitartásával.*³ Rövid énektechnikai utalásait a később írt énekpedagógiai könyvek átvették.

Langer János ebben a részben tanította a szöveg helyes kiejtését is. Tudatosította, hogy az énekhang képzését a mássalhangzók segítik, melyeket zengőkre és némákra osztott. Szemléletes példával érzékeltette, hogy mássalhangzókat milyen hosszan és hangsúlyozva kell ejteni ahhoz, hogy az utána következő magánhangzó követni tudja zengésüket.

1.kottapélda



A századforduló hangképzésében fontos szerep jutott a szolmizációnak is, jól artikulálható hangzói miatt. Langer János, amikor két részre osztotta a gyakorlásukat, a

² I. m. III. rész. 2.

modern énekpedagógia szabályait alkalmazta. Először éneklés nélkül tanította a hangzók pontos helyét, és csak amikor az érzetek automatikussá váltak, akkor kötötte össze az énekhanggal.

Langer János, bár könyve tudományos felkészültségben elmarad az őt követő énekmesterek műveitől, a magyar énekpedagógia úttörője. Először írt magyar nyelvű könyvével a tehetséges fiatalok minden rétege számára lehetővé tette az énekpedagógiai tanulmányokat. Munkásságával, szakmai tudásával előkészítette a Zeneakadémia ének tanszakának felállítását.

Pauli Rikárd (1835-1901): *Az énekművészetről* (1895)

Pauli Rikárd tenorista Kolozsvárról a Nemzeti Színházhoz, majd az Operaházhoz szerződött és 1882-ben a Zeneakadémia énektanára lett. A 19. század végére hazánkba is eljutottak az Európában évtizedek óta tartó énekpedagógiai forrongás hullámai, amelyek az empirikus és a tudományos eredmények alapján tanító énekpedagógusok vitájából alakultak ki. Egységes énekpedagógiáról nem lehetett beszélni, ezért Pauli szükségét érezte, hogy vizsgálat alá vegye kora énekpedagógiáját és az énektanítás olasz hagyományait, és kijelölje az éneklés irányát és alapelveit. Könyvét Mihalovich Ödönnek, a Zeneakadémia igazgatójának ajánlotta. Részletesen kidolgozta a Zeneakadémián működő énektanszak tantervét. Az énekhang képzését az alapoktól kezdve, három nagy részre osztotta.

- A hang képzése: a hangvétel, a lélegzet, a regiszterek összekapcsolása s ez által a hang kiegyenlítése, a hang terjedelme, a hang erősítése, a hang nemesítése.
- A hang technikai képzése, vagyis a hang hangszerszerű használata: a hangok összekötése portamentoval és portamento nélkül, a staccato, a messa di voce, a vocalisatio, a solmisatio.

³ I. m. IV. rész. 2.

- A hang szellemi képzése: amelyhez anyagi és szellemi tulajdonságok szükségesek.⁴

Pauli a nagy énekpedagógusok – Panzeron (1795-1859), Garcia (1805-1906), Nehrlich, Sieber (1822-1895), Schmitt (1812-1884) stb. - elméletei alapján rendszerezte az énekművészet elsajátításához szükséges technikai, zenei és előadásbeli tudnivalókat. Könyve elsősorban az empirikus énekpedagógia összefoglalása, kevés elméleti magyarázattal. A művészi énektechnika gyakorlati megoldásait próbálta szavakba önteni, és pontosan elmagyarázni, míg a később írt művek inkább a társtudományok kutatási eredményeire építve magyarázták a hangképző-szervek munkáját. Könyve olasz hagyományokra utalva nem tartalmaz anatómiai ábrákat. A régi, 17-18. századi énekmesterek nem ismerték a hangképző szervek felépítését és működését. Hallás után képezték az énekhangot, énekpedagógiai gyakorlatuk ma is használható.

Az énekmestereket mindig foglalkoztatta a kérdés: kiből lesz énekes? Bacilly francia énekpedagógus 1679-ben kiadott könyvében már megállapította, hogy *a szép hang önmagában csak egy adottság, egy jó hang azonban, ha kevésbé szép is, helyes művészit produkálhat.*⁵ Pauli sem tartotta az énekléshez szükséges fizikai adottságokat elégnek, magas énektechnikai tudást is követelt, mint pl. az olasz iskola közkedvelt *messa di voce* gyakorlatát, jó koloratúr készséget és tiszta szövegejtést. *Az énekesnek erőteljes, szép hangzású és terjedelmes hanggal kell bírnia: lényeges, hogy mellkasa erős, domború, és tágulékony legyen, alkalmas arra, hogy elegendő levegőt bírjon magába venni, s a levegőt bizonyos ideig (10 egész 20 másodperczig) legyen képes magában tartani. Lényeges továbbá az is, hogy mozgékony gégefő, ruganyos hangszálak, alkalmas orr és száj, rendes fogai legyenek: végre kívánatos, hogy az ajkak ne legyenek túlságosan duzzadtak és vastagok, miután csupán mindezen kellékekkel bíró egyén lesz képes nemes és tiszta hangot és hangszínezetet létrehozni. Az említett tulajdonságokkal felruházott s kiképzett énekestől megkívánhatjuk, hogy lélegzetén teljesen uralkodjék, a hangot halkán*

⁴ Anyagi tulajdonságok: a lélegzet beosztása, a szavak tiszta kiejtése, a zenei hangsúly, a pontosság, és az árnyalás. Szellemi tulajdonságok: az előadandó mű megfelelő értelmezése, az érzés kifejezése, a lelkesedés, és a jó ízlés. I. m. Pauli Rikárd, *Az énekművészetéről* (A szerző sajátja, Bp., 1895), 27.

⁵ Kerényi Miklós György, *Az éneklés művészete és pedagógiája* (Zeneműkiadó, Bp., 1967), 186.

*kezdve meg, azt a lehetőségig fokozni bírja, s a legerősebb hangból ismét a halk hangba visszatérve, úgyszólván elhalljon ajkain. Megkívánhatjuk továbbá, hogy bárminemű, az énekben előfordulható énekcifrázatot (fioriturákat), paráználkat (kettős előke), gruppettokat, trillát stb. helyesen és könnyen adjon elő, végre hogy az énekszöveget tisztán, érthetően mondja ki.*⁶

A nagy olasz énekpedagógus Pier Francesco Tosi (1654 k.-1732) már 1723-ban örökérvényű tanácsokkal és etikai útmutatásokkal látta el az énektanárokat *Opinioni de' cantori antichi e moderni* című könyvében, amely több nyelvre lefordítva sokáig az énekmetodika tankönyvek példaképe volt. Erre utalnak Pauli sorai is, amikor nagy követelményeket támasztott a leendő énektanárok elé. *Egy énektanártól megkívánhatjuk, hogy: az énekművészetben a legnagyobb alapossággal és gazdag tapasztalatokkal bírjon, az emberi hang s hangszervek szerkezetét s azok tudományos elméletét ismerje, mi okból szükséges, hogy maga is képzett énekes legyen, továbbá kitűnő s alapos képzett zenész és ügyes zongorajátzó legyen, nemkülönben nyelvekben és tudományokban lehetőségig képzett legyen, mulhatatlanul szükséges pedig, hogy saját módszerét mindenkor tanítványainak egyéniségéhez tudja alkalmazni, nehogy minden hangot következetesen egyformán (chablone-szerűen) akarjon kiképezni, miután a mi az egyik hangnak hasznára lehet, az a másikat elronthatja s viszont.*⁷

A tanulmány az énektechnika minden részletével foglalkozik, így nem kerülte el az énekpedagógusok vitatott problémáját, a regiszterkérdést sem. A 19. században született, több regisztert valló elméletekkel szemben az énekhangot két regiszterre (fej és mell), osztotta.⁸ Azt vallotta, hogy minden hang füllel jól hallható módon, két különböző és egymástól eltérően előállított hangsorozatot képes létrehozni. Véleménye megegyezett a régi olasz énekmesterek (Caccini, Tosi, Mancini) elméletével. A mélyhangokat mellhangoknak, a nőies hangzásúakat fejhangoknak nevezte. Ma is igaznak tartjuk és gyakorlatban alkalmazzuk a mellhangokról írt útmutatásait. *A mellhangokat azonban*

⁶ Pauli, I. m. 13.

⁷ Pauli, I. m. 18.

⁸ Regiszter alatt az énekhangok különböző csengésű, különböző módon képzett, bizonyos sorozatát értjük.

óvatosan kell használni: azoknak majdnem kizárólagos használata igen ártalmassá válhat: a művészi ének, mely amúgy is folytonosan a hang fokozását, majd pedig a halkítását, szóval: az előadandó énekmű finomabb árnyalását (nüanszírozását) kívánja, szükségessé teszi, hogy az énekes fejhangjait is használja.⁹

A 19. század énektanpedagógusai még nem ismerték a rezonancia kifejezést. Pauli, amikor a fejhangok kifejezést használta, tapasztalatból tudta, hogy fejrezonancia nélkül nincs énekművészet. Észrevette ugyan, hogy a mell és fejhangok képzésénél különbségek vannak, de fiziológiai magyarázatot még nem tudott rá adni, hiszen könyvét 1895-ben írta, amikor még csak a Garcia által 1855-ben felfedezett gégetükör állt az orvostudomány rendelkezésére. Szerettek volna többet tudni a hangszalagok rezgési funkcióiról, de pusztán gégetükörrel erre nem volt mód. A hangszalagok mozgása sokkal gyorsabb, sem hogy azokat szabad szemmel követni tudták volna. Maximilian Joseph Oertel müncheni gégegyógyászprofesszor 1880-ban jelentette be újítását a phanokistoskopot – azt a készüléket, amely a jelenséget intenzitált fényben gyorsabban, lassabban, mozgótárcsa segítségével szemünk elé hozza. Ennek továbbfejlesztéseként született a sztroboszkóp, aminek segítségével később be tudták bizonyítani, hogy a hangszalagok különbözőképpen működnek fej és mellhangoknál. A röntgengép is csak 1895-ben lépett a kutatók szolgálatába. A röntgenfelvételek a hangszalagok mozgásáról ugyan semmit sem árultak el, de láthatóvá tették a különböző gégeporcok mozgásait, és megfigyelhetővé tették a gégeműködését. Teljesen érthető volt tehát Pauli megjegyzése: *Nyilvánvaló, hogy hangszerünk, jelen esetben a gégefő, hangszalagok s az azokat környező izmok működése a mell- és fejhangok éneklése közben különböző, e különbség mibenléte azonban mindez ideig nincs kimutatva.¹⁰*

A mutáció alatt óvta a fiatalokat az énekléstől, azonban könnyű dalokon taníthatónak tartotta a szájartást és a helyes szövegkiejtést. Hangegészségtani tanácsokat is adott: káros a sok ülés, a huzat, az énekes egy-két óráig ne énekeljen étkezés után, és többször megszakítva pihenésekkel gyakoroljon. A szabadban való mozgást jó hatásúnak tartotta,

⁹ Pauli, I. m. 21.

de a sok mozgás, lovaglás, tánc után pihenést tanácsolt.¹¹ Egészen különös dolgokat tudunk meg a századforduló divatos szokásairól is. *A dohányzás (melyben azonban szintén mértéket kell tartani) nem ártalmas, ellenben a burnót szívása az orr nyálkahártyáit izgatja s ezért káros.*¹²

A Pauli által helyesnek tartott légzésfunkciók olasz énekpedagógiai hagyományokon alapulnak, és megegyeznek napjaink gyakorlatával. Belégzéskor *az énekesnek ügyelnie kell arra, hogy testének helyes tartása mellett nyugodtan s egészen zajtalanul szívja be a levegőt, száján s különösen orrán keresztül. A mell eközben lassan emelkedik, a mellkas lényegesen kitágul, s a rekeszizom közreműködése folytán lehetőleg mélyen, az alsó bordák táján kell a lélegzetvétel műveletét megkezdeni.*¹³

Részletesen leírta a kilégzés helyes módját is. *Az utóbbi úgy történik, hogy a mell megmarad emelkedettnek, míg az alsó bordák beesése folytán a levegő kiszorul; határozottan helytelen a kizárólagosan a felső bordák közreműködése mellett való lélegzés.*¹⁴

Tosi a bel canto iskola egyik legnagyobb képviselője, nagy súlyt helyezett a hangátkötés (portamento) és a kötött éneklés (legato) tanítására.¹⁵ Pauli tanulmányában ezt az énekpedagógiai irányt folytatta, amikor a legato énektechnikát összehasonlította a portamento-val. *A legato egyenletessé, lággyá, simává és folyékonnyá teszi az éneket, behízelgővé és élvezetessé teszi az előadást, s így mindenkor, mikor a szerző részéről más előadási mód nincs előírva (pl. staccato) a legato használandó. A portamento, vagy a hangok hallható egymásba húzása, mely ritkábban s csak rendkívüli érzelmet kifejező alkalommal használható, lényegesen különbözik a legatától, a mennyiben a legato csak*

¹⁰ Pauli, I. m. 20.

¹¹ Hangegészségtani tanácsokkal először egy nápolyi orvos és filozófus foglalkozott. Giovanni Camillo Maffei, *Discorso della voce* (1562)

¹² Pauli, I. m. 25.

¹³ Pauli, I. m. 30.

¹⁴ Pauli, I. m. 31.

¹⁵ Vö., Kerényi, I. m. 187.

¹⁶ Pauli, I. m. 33.

¹⁷ Az első magyar fonetika: Balassa József, *A fonetika elemei* (Bp., 1886)

*a hangok összekötését igényli olyformán, hogy az egyes hangok közt semmi megszakítás, szünet ne álljon be. A portamento, pedig a két hang összehúzását jelenti olyformán, hogy maga az összehúzás hallhatólag történjék.*¹⁶ A művészi énektanítás ma is érvényes szabálynak tartja, hogy minden hangnak meg kell tartania hangszínét változatlanul crescendo, decrescendo és portamento éneklésénél is.

Magyarországon a német nyelvű énektanítás, elsősorban az idegenszerű szóhangsúlyokban, még a századfordulón is éreztette hatását. Pauli a 19. században fejlődésnek indult nemzeti fonetikánk hatására¹⁷, és Langer János példáját követve, az éneklés alapkövetelményének tartotta a szöveg tiszta, érthető és idegenszerűségtől mentes kiejtését. Különös gondot fordított a magánhangzóképzésre, amelyek hibái hallható, vokális színkülönbségeket okoznak. Ilyen hibáknak tartotta, ha nincs jól hallható különbség *a-á*, *e-é* között, valamint az indokolatlan mássalhangzó kettőzéseket, melyek az érthetőség rovására mennek. A magánhangzók képzéséhez jól begyakorolt szájtartásokat tanácsolt, és tükör előtt gyakoroltatta őket.

A mássalhangzóknak meghatározó szerepük van az éneklésben. Képzésükkor Pauli a modern énektanítás szabályait alkalmazta. *A szavak szabályszerű kiejtésénél igen fontos szerepet játszanak a mássalhangzók is, melyek legváltozatosabb száj – és nyelvtartást igényelnek, s megkívánják, hogy ajkaink igen könnyen mozgathatók és a szótagnak megfelelő szájtartáshoz idomíthatók legyenek. A mássalhangzókat, miután azok a szó elején késleltetik, a szó közepén pedig megakasztják a zenei hang kifejlődését, illetve szabad folyását, mindig biztosan, de lehetőleg gyorsan kell kiejteni, azokat a hozzátartozó magánhangzóval követni, s így a beszédhez hasonlatos folytonosságot kell adni az éneknek, illetőleg a zenére alkalmazott szövegnek. Miután a szavak jó megérthetése különösen a mássalhangzók kiejtésén fordul meg, azokat mindig tisztán, sőt bizonyos tekintetben élesen kell kiejteni.*¹⁸

¹⁸ Pauli, I. m. 44.

A koloratúrák tanítása a régi olasz énekpedagógia legfontosabb célja volt. Az olasz énekesek legnagyobb erénye gégejük mozgékonyaságából fakadt. Az olasz mesterek műveiben a nehéz koloratúrákat csak kiválóan képzett énekesek tudták elénekelni, ezért az olasz hagyományokon alapuló énekpedagógia a legváltozatosabb gyakorlatokkal segítette az énekművészeket technikájuk tökéletesítésében. Pauli olasz hagyományokra épült könyve, részletes leírásukkal, (trilla, fioritura, futamok, arpeggiók, és a cadencia), segítséget adott a művészi éneklésben oly sokszor használt technikai elemek elsajátításához.

Énekpedagógiája fontos részét képezték a szöveg nélküli vocalisek és a solfeggiók.¹⁹ Úgy gondolta, hogy ezek a gyakorlatok, természetesen a tanár által megválasztott vokálisokon énekelve, segítik a tanítványt a lassú kantiléna és a koloratúra elsajátításában, segítségükkel egy dalban vagy egy áriában előforduló nehézségeket könnyen leküzdheti. Érdekességként ismertetett egy, a szolmizációval rokon gyakorlási módszert, a *damenisatio*-t. Karl Heinrich Graun (1703-1759) szerint a hanglépcső hangjainak elnevezése a következő: *da, me, ni, po, tu, la, be, da*. A solfeggiók éneklésekor az énekesek nem csak a szó szoros értelmében vett hangképzést és légzéstechnikát tanulták, hanem művészi frazeálást is.

A könyv befejező részében megtudhatjuk Pauli Rikárd véleményét az énekművészet lényegéről, arról, meddig segít a pedagógia, és hol kezdődik a mindenben felülemelkedő tehetség. *Az előadás művészetében két igen fontos tényezőt különböztetünk meg. Ezek; az előadás és a kifejezés. Az előadást, amennyiben az megfelelő jelekkel a szerző által előírható, bizonyos fokig el lehet sajátítani; a kifejezést ellenben, mely egyedül képes a költő és zeneszerző rejtett gondolatait s a szerzeményt átlengő gondolatot érvényre juttatni, tanítani, s tanulás útján elsajátítani teljességgel lehetetlen; egy dalba vagy más*

¹⁹ Vokalise: szöveg nélküli énekgyakorlatok, amelyeket tetszés szerinti magánhangzókon énekelhetünk. Solfeggiálni: A muzikális és hallás érzék fejlesztése érdekében a Guido féle szótagokkal énekelni. Solfeggio: Hangképzési, szöveggépzési feladatok céljára írt gyakorlat.

*énekszerzeménybe kifejezést tudni önteni, oly isteni adomány, mellyel csupán a valódi művész-teremtés dicsekedhetik.*²⁰

1895-ben, amikor Pauli kiadta tanulmányát, Magyarországon még nem voltak nagy viták az énektechnika kérdésében. Ő volt a századforduló első magyar énekpedagógusa, aki a német énekreformátorok felfedezéseire alapozva, a régi olasz iskola tapasztalatait összefoglalta, tudományosan megalapozott művet adott ki. Tanulmánya alapján következtethetünk Pauli Rikárd művészi ízlésvilágára és előadásmódjára is. Bár vele készült hangfelvétel nem maradt ránk, összehasonlítva a századforduló sokszor szélsőséges előadásmódjaival, mértéktartóan előremutatónak számított. Több mint száz éve írt könyve az énekművészetről, ma is időtállóan bizonyul, néhány gyakorlati tanácsát azonban nem szabad szó szerint alkalmazni. *Szükséges, hogy a tanítványok gyakran tükör előtt énekeljenek, nyelvöket kanállal szorítsák le, célszerű gyakorlatokat végezzenek mindaddig, míg a nyelv a helyes tartást megszokta.*²¹ Könyve sorain, egy nagy tudással és tapasztalattal bíró művész és énektanár egyénisége világlik át, akit méltán tarthatnak utódai követendő példaképüknek.

Szabados Béla (1867-1933), Molnár Géza dr. (1870- 1933)

Pauli mellett a Zeneakadémia ének tanszakán több kitűnő énekpedagógus tanított. Közöttük elsősorban Szabados Béla zeneszerző és énektanár nevét kell említeni, aki Molnár Géza dr. zenetörténész és esztéta kollegájával együtt 1905-ben kiadott egy dalgyűjteményt **30 Énekgyakorlat** címen. *Ez a füzet a magyar énekes számára készült. Kizárólag a szöveg-kiejtéssel foglalkozik. Hogy a szöveg-kiejtés elérje a legnagyobb könnyűséget, tisztaságot és egyenletességet, a melyet a nemzeti nyelv az éneklő szervnek okoz: ez ma egyik ideálja az énektanításnak.*²²

Évszázadokon keresztül művészeti ágaink fejlődését az osztrák kultúra irányította. A 19. században a nemzeti operák megszületésével együtt Európa országaiban megnőtt az

²⁰ Pauli, I. m. 63.

²¹ Pauli, I. m. 25.

²² Molnár Géza Dr., Szabados Béla, *30 énekgyakorlat* (Rózsavölgyi és Társa, Bp., 1905), Előszó.

igény az anyanyelven való énektanításra. Az énekpedagógusok nem fogadták el általános mintául az olasz és német énektechnika szövegkiejtését, hiszen a nyelvek egyedi sajátosságai miatt nagyon különböznek egymástól.²² Az olasz nyelvnek, pl. sokkal kevesebb hangzója van, mint a magyarnak, és tipikus magyar hangzók hiányoznak belőle. Az olasz eredetű tizennegyedik századból ránk maradt szolmizáció kihagyta a magyar nyelvben sokszor használt *ö*-t és *ü*-t. A nyelv fonetikája erősen befolyásolja a hang képzését, ezért az énekesnek elsősorban az anyanyelvén kell énektechnikáját megszereznie. Molnár és Szabados felismerték, hogy a magyar nyelvnek megvan a maga sajátos, a többi nyelvtől eltérő artikulációs bázisa, ezért a jellegzetes magyar hangzók tökéletes kiejtésének gyakorlásához, a különböző hangzók kapcsolódásához, (*a*, *a-á*, *e*, *a-e*, *a-i*, *a-ó*, *a-ú*, stb.), harminc, könnyen transzponálható gyakorlatot írtak, amelyek nagy segítséget nyújtottak az artikuláció hibátlan, motorikus működéséhez. (Lásd: 2.-3. kottapélda.) A gyakorlatok előtt, a hangzók helyes kiejtéséhez szükséges nyelv és ajakállásoknak részletes leírása található.²³

²² August Iffert (1859-1930) a századforduló német énekpedagógusa beszéd és énekpedagógiai írásaiban kiemelte, hogy a hang zenei és mechanikai képzése mellett fontos a nemzeti nyelv magánhangzóinak elsajátítása. A jellegzetes hangzók adják a beszéd tónusát, lejtését. Idegen hangzók erőltetése, gátlón hat a hangadás mechanizmusára. Vö., Molnár, Szabados. I. m. Előszó.

²³ Hasznos szövegejtési tanácsokat adtak: az *m* tiszta ejtése érdekében a két ajkat jól egymáshoz kell szorítani, az *n*-t kissé fölemelt ajakkal képezzük, a szó végén az *m* csak akkor hangzik jól ha képzése után a fölemelt állkapocs azonnal visszatér eredeti helyzetébe.

XII.

E – Ü.

Allegro non troppo.

Szür-ke e-günkfel-de - rül, — El-tünt föl-vünk meg-ke -
 rül. — El-nem hül e büsz-ke lüz, — Jegy-gyü-rücs-ke egy-be
 füz, — Ün-ne-pe-lünk, szü-re-te-lünk, Szent es-kü-ben
 e-gye-sü-lünk. Ün-ne-pe-lünk, szü-re-te-lünk, Szent es-kü-ben e-gye-sü-lünk!

f *poco rit.* *Lento.*

B. 6. T. 33 3070.

XXVII.

Sd – St – Zsd – Zst.

Andantino.

p Vesd le rozsdás palás-tod es-te, Al-tasd,

te-mesd el gon-dod és esd-ve Is-ten ke-resd, Is-ten ke-resd, — Azt lesd, azt lásd:

El ne fe-lejtsd Az é-gi va-rázst! El ne fe-lejtsd Az é - gi va-rázst! —

pp *smorz.*
El ne fe-lejtsd Az é-gi va - rázst!

H. és TSK 1070.

3. kottapélda

IV. A FIZIOLÓGIAI ALAPOKRA ÉPÜLŐ MAGYAR ÉNEKPEDAGÓGIA HŐSKORA

A 19. század utolsó évtizedeiben uralkodó filozófia szemléletének megfelelően a tudományos kutatás minden emberi tevékenység mögött - beleértve a művészt is - a törvényszerűségeket kereste. A hangadás törvényszerűségeit a fiziológia területén belül és annak vizsgálati módszereivel kutatták. A fiziológiai folyamatok megismerése eredményeként kialakult a hangtudomány, amely nagy lendületet adott a kóros mechanikai zavarok gyógyításának, valamint a pedagógia is hasznos útbaigazításokat kapott a különböző folyamatok leírása által. A nemzeti fonetikák megjelenése jó hatással volt az énektanáraikra, mert majd minden jelentősebb munka foglalkozott nemzeti nyelvre fonetikájával.

A természetes, erőlködésmentes éneklés messzi ideálként lebegett a 19. század nagy német hangpedagógus reformátorai előtt, akik hosszú önálló munka után, fiziológusok segítségével próbálták a helyes éneklés lényegét megközelíteni. A modern hangképzés tudománya Németországban született meg. A német énektanáraik Wagner és zenedrámái hatására elérkezettnek látták az időt, hogy megreformálják a hangképzést, és feladatuk a beszédapparátus tökéletes átképzését tűzték ki. Műveik és velük a fiziológiai alapokra épülő hangképzés elmélete Magyarországra is eljutott. Hatásukra a 20. század első felében, számos tudományos igénnyel írt, magyar nyelvű énektanári mű jelent meg. Joggal nevezhetjük ezt a kort, a magyar énektanári hőskorának. A tudós énektanárokat Farkas Ödön, Csíky János, Szőnyi Tódor, Sík József, majd Moiret Lujza, Szamosi Lajos és Molnár Imre dr. képviselik.

Szőnyi (Schmidt) Tódor (1844-1908): *Az emberi hang és kiképzése* (1906)

A mű nem található meg Magyarország könyvtáraiban. Vagy feldolgozatlan, vagy végleg elveszett.

Farkas Ödön (1851-1912): *Az énekhang* (1907)

Farkas Ödön zeneszerző, a kolozsvári konzervatórium igazgatója, neves énekpedagógus, nagy érdemeket szerzett Kolozsvár zenekultúrájának fejlesztésében. Mint elismert énektanár, megszállottan tanította a szép hangú fiatalokat, sokszor ingyen. Tanítványai közé tartozott Sándor Erzsébet és Székelyhidi Ferenc is, akik az Operaházban arattak nagy sikereket. 1907-ben kiadott könyvének bevezetésében a következőket írta: *Az igazság keresése vezetett rá az énektanári pályára, melyen több mint negyedszázada működöm. Kísérletezni kezdtem magamon, megfigyeltem mások hangképzését, hangfejlődését, olvastam, tanultam s akkor jöttem rá a nyomára azoknak a rettenetesen kuszált módszertani elveknek, melyek szerint énekelni tanítanak. A német irodalom ének-módszertani műveiben bővelkedik s túlszárnyalja az olasz és francia irodalmat, de ahány, annyi kiindulási pont, annyi egymástól eltávolodó rendszer, csak a végeredményben, az énekhang tönkresilányításában találkoznak.*¹ Farkas Ödönt a magyar énekes kultúra iránt érzett felelősség hajtotta, amikor bonctani és élettani ismeretekre alapozva kidolgozta a hangfejlesztés új rendszerét, és szembeállította a régi rendszer általa elavultnak vélt tételeivel.²

Az új rendszer lényege: a természetes éneklés elsajátítása.³ Arra törekedett, hogy a hangképzést egyes izmok gépies beavatkozásától megmentse, és azt természetessé tegye. Tudatos énekpedagógiai alapokat akart. Hitt abban, hogy az énekes csak akkor lesz képes az éneklés közben keletkező érzéseit elemezni és megtartani, ha ismeri hangszere felépítését. Leírta a hang fizikai tulajdonságait, keletkezését és anatómiai ábrák segítségével megismertette a gége felépítését, alkotórészeit, valamint a hallószerveket. Olyan, a gyakorlatban használt fogalmaknak üzent hadat, mint a fedett hang, gégehang, ínyhang, amely éneklési módok véleménye szerint tönkre teszik a hangot, sőt hangbénulást is okozhatnak.

Könyve két részből áll. Az első részben olyan általános módszertani fogalmakkal foglalkozik, mint hangtani fogalmak, bonctani és élettani tudnivalók, az énektanuláshoz

¹ Farkas Ödön, *Az énekhang* (Pesti Kny., Bp., 1907), 5.

² Farkas nem az olasz énektanítási hagyományokat támadta, hanem a századforduló körül uralkodó énekpedagógiai gyakorlat rendszertelenségét.

szükséges természeti adományok az énekhangok osztályozása, a regiszterek, a hangindítás és a hibás hangképzés, a légzés, fonetikai alapismeretek.

A második rész az új hangképzés rendszerét ismerteti, amihez módszertani vezérfonal és hangfejlesztő gyakorlatok tartoznak.

A magyar énekpedagógia történetében először tett különbséget a hangindítás módjai között. *Általában háromféle módja van a hangindításnak. Ha a hangrést előzetesen szorosán összezáruk s a hang alapjául választott hangzó kimondásával egyidejűleg a levegőt hirtelen, erélyesen, ütésszerűen indítjuk meg, ez lesz az „éles hangindítás”. Ha ezzel ellenkezőleg a levegőt félig nyitott hangrésszel át, mintegy lehelve bocsátjuk ki olyan formán, mintha a h betűt akarnánk megszólaltatni, ez a „lehelt hangindítás” lesz. A harmadik mód a kettő között képzelhető, ez a „lágú hangindítás” lesz, melyet teljesen zárt hangrésszel, de nem olyan erélyes levegő kibocsátással hajtunk végre, minőt az éles hangindítás megkíván. A lágú hangindításnál a hangrés bezárása és a levegő megindítása egy pillanatban történik. Ez utóbbi hangindítás a leghasználatosabb, de tagadhatatlan, hogy az éles hangindításnak begyakorlása sokféle előnyt nyújt a tanulónak, mert így tanítja meg a levegőt összegyűjtve benntartani, miáltal egyrészt útját vágja a csúf belégzési zörejnek, másrészt megakadályozza, hogy a levegő kiömlése megkezdődjék, mielőtt a hang megszólalna. Egyébként művészi szempontból mind a három hangindításnak meg van a maga jogosultsága és értelme. A kifejezés határozza meg, hogy milyen jelleggel: erélyesen, lágúan, vagy sóhajtásszerűen akarjuk indítani az énekhangot. A hangfejlesztés módszertanában is sok hasznát vehetjük a három hangindításnak. Olyanokat, akik ahhoz vannak szokva, hogy minden hangot lehelve indítanak, az éles hangindítással szoktathatunk le erről a szokásukról. vagy fordítva, olyanokat, akik mindig az éles hangindítással élnek, a lehelt hangindítással szoktatjuk le erről a hibáról. Az éles hangindítás kizárólagos használata bizonyos kóros elváltozásokat szülhet. Az éles hangindítást egyébként inkább az erős mellhangoknál, a lehelt hangindítást a piano falzetteknel alkalmazhatjuk. A két szélsőség gyakori alkalmazásától mindenesetre óvni kell a tanulót, mert könnyen szokássá válik, a mi a*

³ A természetes éneklés, napjainkig az énekpedagógia legfőbb feladata.

*hangszépség kárára lesz, de másrészt az énekesnek öntudatosan kell célja felé törekedni, nem szabad tűrni, hogy bármilyen szokás ebben a törekvésben akadályt képezzen.*⁴

A 20. század énekpedagógusai rendszerint csak a lágy hangindítással foglalkoznak, egyedül azt tartják tanítandónak. Véleményük vitatható, mert a gyakorlatban, nagy szerepek megformálásakor, sokszor egy este kell használni a hangindítás mind a három fajtáját.⁵ Vegyük például: Verdi Nabucco című operájának Abigél szerepét. Már az első jelenetben éles hangindítást követel meg a zenei és színészi kifejezés, és néhány ütemmel később a leglágyabb hangot igényli Abigél karaktere. A darab végén a hősnő leheletes hangindításokkal haldoklik. Az ilyen megerőltető előadások tudatos énektechnikát követelnek, ami csak tudatosan megtervezett tanulmányok által nyerhető el. Bár mindenki tudja, hogy az éles hangindítás veszélyeket rejt, biztonságosabb, ha a tanuló tanári segítséggel fokozatosan, tudatosan sajátítja el ezt a technikát, mintha gyakorló művészként először találkozik a feladattal.

Farkas Ödön a hibás hangok képzésével is foglalkozott. Ide sorolta a gégehangot, az orrhangot, a fedett hangot, a nyílt hangot és az ínyhangot. A hiba okát a hanghullám helytelen vezetésében, a rezonancia hiányában, és a nyelv rossz tartásában találta. A túl sötét, vagy az úgynevezett fedett hangok⁶ és a préselt rezonancia nélküli hangok természetes indításuknál fogva magukban hordják az állandó hamis éneklés, a tremoló, a gikszerek és tejes romlás csíráit, biztonságuk és árnyaló képességük sohasem lesz. Mindig teljes erő kifejtést kívánnak, ami már magában is művészietlen és káros az énekszervekre, a gége feszültsége miatt az énekesnek folyton nagyobb és nagyobb erőt kell kifejtenie, végül szervezete fölmondja a szolgálatot.

Az ínyhang gyakori hangképzési mód, bár nem minden énekpedagógia vizsgálja. *Ha a hanghullámok nem összpontosulnak állandóan egy pontban, hanem az íny egész területén majd itt, majd ott, törnek meg, a szerint, amint a nyelv hegye ezt lehetőségessé teszi, keletkezik az ínyhang. Az ínyhang azért nem olyan kellemetlen, mert a hanghullám*

⁴Farkas, I. m. 47.

⁵ Az éles hangindítás veszélyeket rejt, mivel fölösleges izmok is működésbe léphetnek, ezért csak a művészi kifejezés érdekében szabad a hangindítás e módját használni.

*mindjárt a hangszalagok felett nem talál akadályra s így a szájüregben, előre juthat, sőt néha a jó hangot is megközelíti, mikor a nyelv véletlenül kedvező mozdulatot tesz. Azért mégis nagymértékben ingadozó és bizonytalan, s az énekes részéről nagy figyelmet kíván, mert gikszerre hajlandó. Futamok vagy cifrázatok kivételére ez a hangképzési mód éppenséggel nem alkalmas, mert lehetetlenné teszi a hangok gördülékenységét és gyors egymásba kapcsolódását.*⁷ Ez az éneklési mód sokszor hallható kész művészeknél is. Akadályt jelent a nagy áriák hibátlan megformálásakor, ezért küzdeni kell ellene.

A légzés Farkas elméletében is fontos szerepet kapott.⁸ A légzésben résztvevő izmok munkája alapján három fajta légzés-típust különböztetett meg: Felső légzést, oldal légzést, rekeszizom légzést.

Szerinte a belégzésnek mindig orron át kell történnie, mivel az orron át beszívott levegő egészségügyi szempontok miatt alkalmasabb az éneklésre (füst, szárazság, hideg), mint a szájon áttörtendő belégzés. Akkor helyes, ha a szükséghez képest lassú, vagy gyors, de mindig teljesen zajtalan. *A rekeszizom összehúzódik, a bordák és a hasfal előre és oldalt kiterjeszkednek, általában az egész mellkas kitágul, még a kulcscsont is emelkedik, de a bordák tolják felfelé, és nem bizonyos izmok feszítik. A belégzés végső stádiumában, ha a mellkas legnagyobb terjedelmét elfoglalta, az altest behúzódik, ami nem csak a tüdőnek nyújtja a szükséges támaszpontot, de a levegő célszerű felhasználására működésbe lépő izmokat munkájukban támogatni fogja.*⁹

Amíg a belégzéssel számos, kitűnő munka foglalkozik, addig a kilégzést automatikus működésnek tekintvén, alig méltatják figyelemre az énekpedagógusok. Farkas, több világhírű gégeorvossal együtt, akik tanulmányokat írtak a helyes légzésről,¹⁰ a légzési technika gyarlóságának tulajdonította az énekesek és színészek gyakori torokbaját, ezért

⁶ A fedés Garcia és Stokhausen hatására terjedt el az énektechnikában. A sötét hangjelleg erőszakolásából áll. Megakadályozzák a gégefő természetes emelkedését az emelkedő hangokkal, és a gégét lefelé kényszerítik. Eközben a nyelv hátrafelé nyomul, a garat megszűkül és a hang tompa lesz.

⁷ Farkas, I. m. 50.

⁸ Először vizsgálta a légzést, mint akaratlagos cselekvést.

⁹ Farkas, I. m. 55.

¹⁰ Guttmann, Osc., *Die Gymnastik der Stimme* (Verlagsbuchdgl, Leipzig, V. I. I. Webwr, I. kiad. 1860) Koffler, Leo, *Die Kunst des Athmens* (New York, 1889) Lamperti, G. B., *Belcanto Technik* (New York, 1905)

különösen nagy hangsúlyt helyezett a kilégzés technikájára. *Ha a mellkas már megtelt levegővel, annak felső részét tartsuk szilárdan úgy amint az a belégzéskor fölemelkedett, illetőleg kitágult. A belülről kifelé ható nyomás maradjon állandó, a szükséghez képest erősebb vagy gyöngébb. A hasfalak lassú behúzásával indítjuk meg a levegő áramlását kifelé. De nem kell azt képzelni, hogy közvetlenül az alsó test izmai szorítják ki a levegőt, hanem a tüdő gyors összeesését és a kilégzési izmok munkáját iparkodunk ez által meglassítani. A hasfalak behúzása a tüdő alsó részének kiürülését mozdítja elő, mialatt a mell felső részében a kifelé ható nyomás állandóan marad. Minél lassúbb és egyenletesebb a kilégzés, vagyis minél inkább tudjuk a tüdő összeesését késleltetni, a hangképzés feletti uralkodást annál inkább magunkhoz ragadjuk.*¹¹ A mellkasban összehalmozott levegő tehát állandó nyomást gyakorol kifelé, de ennek a nyomásnak fönntartása ne legyen erőszakos, a váll és nyak izmai, valamint a rezonáló üregek (a szájüreg, garatüreg) s az azokat környező részek, különösen a nyelv, rugalmas, természetes helyzetükben maradjanak. A legcsekélyebb merevség vagy egyes izmoknak közbelépése a hangszalagok működését – mely automatikus módon történik – károsan befolyásolja. *A mellkas szilárd tartása akusztikai szempontból is nagy horderővel bír, mert a légcsőben lévő levegőoszlop, mely a hangszalagok és a gégefő rezgését átveszi, csak akkor rezonál sikeresen, ha a szilárd mellfalra támaszkodik. Fiziológusok úgy, mint képzett énekmesterek megfigyelései bizonyítják, hogy a mellrezonancia annál erősebb és hatásosabb, minél állandóbb a kifelé ható légnyomás, minél több levegő van a mellkas felső részén összegyűjtve. Ha a mellkas hamar kiürül és behorpad, a légcső nem kapván támasztópontot, a hang sem lesz teljes, tömör, messze-ható.*¹² A kilégzés formája és a hangképzés a lehető legszorosabb összefüggésben vannak egymással, hiszen a kilégzéssel születik a hang. Minél lassúbb és egyenletesebb a kilégzés, vagyis minél inkább tudjuk a levegő összeesését késleltetni, a hangképzés feletti uralkodást annál inkább magunkhoz ragadjuk. A tüdő, a harmóniumok fűjtató szerkezetéhez hasonló. Ha az orgonából vagy a harmóniumból kivesszük a léggűjtő szekrényt, a fűvó minden mozdulata, lökése, gyöngülése megérzik a megszólaltatott hangon. A összegyűjtött és takarékosan tovább bocsátott levegő óvja gégénket a nagy mennyiségben kiáramló

¹¹ Farkas, I. m. 57.

levegő romboló nyomásától. Ezt a kilégzési módot már a régi olasz mesterek is ismerték és a 18. század elején már tanították.¹³ Az énekes szájnnyílása elé égő gyertyát tartottak. Ha a láng nem lobogott, a levegő felhasználása tökéletes volt. A II. világháború után kiadott és a zenei intézményekben oktatott magyarnyelvű metodika könyvek a kilégzést automatikus folyamatnak tekintik, és nem tárgyalják a légzés e döntően fontos részét. A takarékos kilégzés a művészi éneklés alapját képezi, biztosítja a hosszú dallamívek hibátlan és könnyed megformálását. Ennek gyakorlati elsajátításához nyújt nagy segítséget a tanulmány légzéstechnikai része.

A szövegerthetőség már a 20. század elején sem volt nagy erénye az énekeseknek. Okát Farkas a fonetikai törvények elhanyagolásában látta, hiszen minden nyelv alapját az énekekkel szorosan összefüggő hangzók képezik. Minden énekhangnak valamelyik hangzó adja meg a jellegzetességét, de a hangzók mindegyikének is meg van a maga zenei tulajdonsága; magassága, mélysége és zengzetessége.

Magyarországon elsőként osztályozta a hangzókat a beszédhangok keletkezését befolyásoló orrüreg és szájüreg működése szerint:

- Szájüreg nyílt, orrüreg nyílt – így keletkeznek az orrhangú magánhangzók.
- Szájüreg nyílt, orrüreg zárt – így keletkeznek a zöngé hangok, a tiszta magánhangzók és a zöngés hangok.
- Szájüreg zárt, orrüreg nyílt – ebben az esetben jönnek létre az orrhangú mássalhangzók.

Megfigyelte, hogy a mély és magas hangzók képzését a nyelv helyzete befolyásolja. *Fontos a magánhangzók indításánál a nyelv állása, mert ez határozza meg a hang helyét és a levegő megütkezési pontját a szájüregben.*¹⁴ Ha a nyelv háta elöl, a foghús alatt duzzad fel, a magas hangzók indításához alkalmas helyzetbe kerül, hátul a lágýny alatti duzzasztással a mély hangzókat indítjuk el. Annyira szemléletes, hogy fonetikával nem,

¹² Farkas, I. m. 58.

¹³ Erről bővebben ír Morell Mackenzie, *Singen und Sprechen*, (Leipzig, 1888) Vö., Farkas, I. m. 57.

¹⁴ Farkas, I. m. 67.

vagy csak alapfokon foglalkozók is rögtön megértik és ellenőrizni, javítani tudják magukat.

Kezdő énekesek nem minden magánhangzót énekelnek könnyen. Farkas szerint a legnehezebben az *a*, és *e*, énekelhető, mert amíg nincs teljesen kiegyenlítve a hangindításuk mélyen a gégében rezonálnak. Az énektanulás megkezdéséhez a rövid *i*-t és *ü*-t ajánlja, mert a magyar nyelvben gyakran előfordulnak és alkalmasak a fejrezonancia megindítására. A magánhangzók gyakorlására Farkas Ödön több kötetben megjelent énekgyakorlatot írt.

Nyelvünk sajátjaként említi, hogy a magyarban sohasem lassan távolítjuk el egymástól a hangszalagokat, mert ez, „hehezést” szülne. *A magyar nyelvben tehát minden szó elején a lélegzet kibocsátás akkor indul meg, mikor a szájrészek már elhelyezkedtek, vagyis a hangzóval együtt.*¹⁵ *Ezért a levegő megtartása légzés-fázis nagy jelentőségű, mert az elhelyezkedéshez időre van szükség.*¹⁶

Azt az általános véleményt, hogy a magyar nyelv nehezen énekelhető, Farkas Ödön cáfolta. *A magyar fonetika általában igen sok olyan elemet tartalmaz, melyek az énekhang képzésére alkalmasak és előnyösek s ebből a tényből egyszersmind kitűnik az, hogy a magyar nyelv énekszövegnek kiválóan alkalmas.*¹⁷ Az énekhang alapelemének a magánhangzót tartotta. Minél tisztább a képzésük, annál szebb az énekhang. A magyar abc azonban a magánhangzókön kívül számos olyan zöngé-hangot és zöngés hangot tartalmaz, amelyek mind alkalmas elemei a hangfejlesztésnek, a magyar orrhangok (*m*, *n*, *ny*) pedig a fejrezonancia kifejlődését segítik.

Farkas Ödön tanulmánya második részében egy új énektanítási rendszert, a *primerhang* elméletet tárgyalta, amely a korábbi korok pedagógiai gyakorlatával szemben - melyek

¹⁵ A magyarban leggyakrabban úgy megyünk át egyik hangzóról a másikra, hogy az elsőt folytonosan hangoztatjuk, amíg a módosító üreg a második hangzónak megfelelő helyzetet el nem foglalja.

¹⁶ Farkas, I. m. 77.

¹⁷ Farkas, I. m. 80.

az énekhangot regiszterekre bontva képezték - forradalmian hatott.¹⁸ A primerhang elmélete végső soron Giulio Caccinihez (1550-1618) nyúlik vissza, aki olyan középhangokon kezdte a tanítást, amelyeket egy iskolázatlan énekes, erőlködés nélkül, csengően tud énekelni. A 19. században Friedrich Schmitt (1812-1844) müncheni énektanár agyában fogalmazott meg először, de Müller-Brunow (1853-1890) *Tonbildung oder Gesangsunterricht* (1885) című könyvében szedte a gondolatot rendszerbe. *Minden emberi hang alapja az, mely természetesen – nem megszokásból - az egyéni szervezetnek legkényelmesebben fekszik - olyan hang, melynek neve és magassága közömbös, - mely minden akadály nélkül ömlik a kissé megnyitott szájüregből - a nélkül, hogy a nyak, nyelvtő, orrcimpák s az ajkak izmait igénybe venné - olyan hang, mely az énekesben a kellemes kényelmesség érzetét költi föl.*¹⁹

A Müller-Brunowtól átvett primerhang rendszer a rezonancia maximális kihasználására törekedett. Lényege, hogy a feltörő hanghullám a szájnyíláson ne ömöljön ki, mint üres hang, hanem a fejöblök felé irányuljon. A hang helyes vezetésével, a fölfelé törekvő hanghullám a fejtetőt és a nyakcsigolyákat is rezgő mozgásba hozza. *A hanghullámot azzal a gondolattal irányítjuk, hogy ennek a homloküregbe kell jutni, s e közben úgy érezzük, mintha a hang nem a gégében keletkeznék, hanem a fölött lebegne, mintha a gége s a nyak izmainak, a nyelvnek az egész hangképzésnek semmi köze nem volna.*²⁰ Farkas szerint a hanghullám csak egy pontban, a szájüregben, a felső fogak tövénél összpontosulhat.²¹

A természetes hangfejlesztés Farkasnál belülről kifelé történt, amíg korábbi énekpedagógiák gyakorlatában fordítva volt. Az énektanárok először a nyelv, száj, arcizmok, karok, kezek állását gyakoroltatták. Farkas nem skálázással és solfeggiok

¹⁸ Az élettanban Carl Merkel, (1845-1919) *Antropophonik* (Leipzig, 1857) c. művében írt először a primer hangról. Azokat a hangokat értette alatta, amelyek hangszernél a rezonátor, vagy toldalékos cső közbelépése előtt jönnek létre, az emberi hangszervnél a hangszalagok rezgése nyomán, tehát mintegy alapul szolgálnak a környező rezonanciák megszólalásához. Vö., Molnár I, *Eufonetika* (Bp., Kis Akadémia, 1942) I. m. 42.

¹⁹ Farkas, I. m. 93.

²⁰ Farkas, I. m. 97.

²¹ A hanghullám kemény szájpapláson való összpontosítását már Pauli is fontosnak tartotta, és tanulmányában meghatározta helyét. *A hang, melyet helyesen vettünk keletkezése után a szájüregbe kerül, s a nyugodtan fekvő nyelv fölött a szájpaplás alsó részébe ütődik.* Pauli, I. m. 33.

éneklésével kezdte a képzést, mint szokás volt. Az énekhangot, elől képzett mássalhangzókkal szoktatta előre, és olyan szótagokat választott, melyben a mássalhangzó elől van. A magánhangzók közül is azokat használta, melyek a szájüregben, elől zengenek. Ilyen az *ö*, *u*, *ü* és *i*. Segítségükkel megtalálta azt a hangot, ami tömörebb és szabadabb, mint a többi, a primerhangot, amely regiszter átalakító hatásaként eltűnt a fejhang és helyébe lépett a fejrezonancia. Ebből kiindulva folytatta a hangfejlesztést, minden figyelmet arra összpontosítva, hogy a hangzóval egybeolvadó énekhangot a tanuló a szájüregben előre hozza, és elől tartsa. Összeállított két hangképzésre alkalmas szótagsort, amelyben minden szótag tiszta kezdettel, sohasem zöngéssel vagy hehezetessel, indult: (*-va mö bol zü da re no-, fo ni től va pe jur ma*), és két sorozat szöveges énekgyakorlatot írt ezzel a szöveggel.²² (Lásd 4.- 5. kottapélda.)

4. kotta példa.

²² Farkas a lélegzetvételre + jelet használt.

X.

Adagio sostenuto. *mf*

va mó bol zú da re no va

p *rit.* *a tempo*

mó bol zú da re no va mó bol zú da re no va mó bol

rit. *p a tempo* *rit.* *a tempo* *rit.*

zú da re no va mó bol zú da re no va mó bol zú

mf *a tempo* *rit.* *p* *rit.*

da va mó va mó bol

mf *Animato.*

zú da re no va mó bol

f

R. 43 77 3438

5. kottapélda

XI.

Allegretto animato.

fo ni töl va pe jur ma

fo ni töl va pe jur ma fo ni töl

va pe jur ma fo ni töl va pe jur ma fo ni töl

va pe jur ma fo ni töl va pe jur ma fo ni töl

Farkas Ödön hangképző rendszerében a kilégzés technikája és ezzel összefüggésben a rezonancia kihasználás játszotta a főszerepet. Ez az új pedagógiai irány nagyban hozzájárult a magyar hangképzés ugrásszerű fejlődéséhez, amely számos kitűnő magyar művészt indított el a nemzetközi karrier útján. Farkas Ödön forradalmi munkásságát a mai napig érezhetjük énekpedagógiánkban és a Kolozsvári Magyar Opera előadásait hallgatva.

Sík József (1855-1945)

Bécsben Andernél (1817-1864), a híres lírai tenornál tanult, majd német színpadokon énekelt. 1902-33 a Zeneakadémia énektanára volt. *Elméleti és gyakorlati énekiskola* címen 1912-ben kiadott egy énekpedagógiát, amely elméleti és gyakorlati részét az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia ének tanszakán módszertankönyvként tanították. Sík József így ajánlotta könyvét: *Saját tapasztalataim, jegyzeteim és a legjobb kútfők nyomán megírtam az énekiskolát, amely felöleli az énektanítás összes anyagát. A legnagyobb figyelembe részesítettem nemcsak a régi de a legújabb módszertanokat is, többek között a jelenleg oly elterjedt Müller-Brunow féle módszertant is, amelyet már megjelenése óta ismerek, és figyelemmel kísérek.*²³ Az énekiskola gyakorlati részében, Szabados Béla zeneszerző, tizenegy kötetben összegyűjtötte, és nehézségi fokozat szerint rendszerezte, a régi mesterek Aprile, Bordogni, Concone, Marchesi, Panzeron, Rossini, Tosti stb. műveit. A 32 részből álló mű, napjainkig a legterjedelmesebb magyar nyelvű énekpedagógiai könyv.

Sík József véleménye szerint mechanikai úton éneket tanulni nem lehet. Ha természetesen énekelünk énekszerveink automatikusan működnek, ezért az énekszervek ismerete és működésük megfigyelése nem okvetlenül szükséges, gyakran káros is. *Az énekszervek izmainak működése épp úgy alá vannak vetve, a fiziológia és pszichológia törvényeinek és szabályainak, mint az emberi test többi izmai. Működésükre nincs befolyásunk, s azt nem ellenőrizhetjük, mert összes izmaink automatikusan működnek. Ez a fő oka annak, hogy miért nem lehet az éneket mechanikailag tanítani, viszont minden énektanítással foglalkozónak kötelessége, ha rendszeresen akar tanítani, az énekszervek alapos ismeretét elsajátítani.*²⁴ A régi olasz énekmesterek nem ismerték az énekszervek működését, de még az énekszerveket sem, mégis ők érték el a legnagyobb sikereket az énektanítás terén. Nem törődtek azzal, hogy a hang hol és miként keletkezik, csak a hang szépségére figyeltek. Az énektanítás hallás és utánzás útján történt, megfigyeléseik mégis helyesek voltak. A hangot természetes módon képezték és fejlesztették. Regiszterek nem voltak, tehát nem kellett azokat kiegyenlíteni. A gyakorlás volt az egyedüli módszer a hang kiegyenlítésére, de valószínű, hogy csak olyanokat képezték ki,

²³ Sík József, *Elméleti és gyakorlati énekiskola*, Elméleti rész. (Rozsnyai Kiadó, Bp., 1912), Előszó.

akiknek természetes, jó hangjuk volt. A rezonanciáról még alig volt fogalmuk, így az énekmesterek csak arra törekedtek, hogy az elől képződő hang fogalmát, tanítványaikkal megértessék, ezáltal a hangot aszerint képezzék. Még a 19. század elején is a régi, utánzásra alapuló módszer alapján tanítottak énekelni. Az énekpedagógiában forradalmi változás csak a század közepén történt, amikor Morell Mackenzie (1837-1892) angol orvos elkezdte vizsgálni, hogy a hangszalagok milyen alakot vesznek fel különböző hangadásfajták esetén. Megállapította, hogy különböző mechanizmus alapján képzett hangoknál különböző hangszalagrések keletkeznek a mellhang és fejhang éneklésekor, valamint a hangszalag rezgései is különbözőek.²⁵ Lassanként kifejlődött egy új énektanítási módszer, amelynek az alapja az volt, hogy minden egyes regiszternél másként működnek a hangszalagok. Egyre több regisztert fedeztek fel, és el kezdtek regiszterek alapján tanítani, tehát minden regisztert másként, mechanikai úton. A régi énekesek kihaltak és velük együtt a természetes énekpedagógia. Sík József a nagy kavarodást okozó regiszterkérdést vizsgálva megállapította, hogy *regiszter a szó értelmé szerint nincs, de bizonyos, hogy többféle, egymástól színben és csengésben különböző hangon tudunk énekelni.*²⁶

A szép és helyes éneklés egyik fő feltétele az érthető szövegmondás. A szöveg és zene viszonya hosszú évtizedekig egyensúlyban volt. A 16-17. században, a drámai stílusú operák korában a szövegnek a zenével egyenrangú szerep jutott. Akkor a szövegerthetőségre, a magán- és mássalhangzók képzésére fordították a legnagyobb gondot, s csak másodsorban fejlesztették az énektechnikát. G. Caccini (1550-1618) a helyes szövegmondást különösen fontosnak tartotta. *Az énekes mielőtt énekel, mélyedjen el a szövegben és gondolja meg jól, hogy mit kell énekelnie.*²⁷ M. Mersene (1588-1648) francia szerzetes és zeneíró a következőket írta a helyes éneklésről: *Az ének akkor a legtökéletesebb, ha a szavakat oly tisztán és érthetően ejtjük ki, hogy azokból egy szótag sem vész kárba.*²⁸ Ez a bel canto uralmával teljesen megváltozott. A recitativo többé nem

²⁴ I. m. 7.

²⁵ Hosszú rés a mellregiszter, rövid rés a fejregiszter, vagy falzettregiszter rése. Vö., Kerényi, I. m. 103.

²⁶ Sík, I. m. 35.

²⁷ Giulio Caccini, *Nuove musiche* (Firenze, 1601) Vö., Sík, I. m. 60.

²⁸ I. m. Marin Mersene, *Les préludes de l'Harmonie universele* (Pariz, 1637) Vö., Sík, I. m. 60.

volt a dráma fontos része, helyét a díszítések foglalták el. A tanítás fő célja a koloratúra lett, aminek áldozatul esett a szép, nemes, érthető éneklés. A hangképzés elsőrendű feladata már nem a magánhangzók helyes kiképzése és a mássalhangzók jó kiejtése volt, ennek következtében ezek képzését lassan elhanyagolták. Sík József szerint ekkor kezdődött meg az énektanítás hanyatlása és az *a* hangzó egyedüli uralma. Ha egy énekes nehezen énekelhető magánhangzót talált, rögtön megváltoztatta *s* helyettesítette *a*-val. Még a 19. század vége felé is gyakran lehetett jó énekeseket hallani, akikből egy árva szót sem lehetett érteni. E módszer elégtelensége akkor vált nyilvánvalóvá, amikor Wagner a modern zenedrámát megteremtette és visszaadta a szövegnek az azt jogosan megillető szerepét. Ez sok énektanárt a szöveg eltúlzott kiemelésére készítetett. Félreértették Wagner törekvését, amikor úgy vélték, hogy csak a deklamációra alapozta opera-előadásait. Sík József megfogalmazta, hogyan kell Wagner operáit helyesen énekelni. *Wagnert nem csak deklamálni, azt énekelni is kell. Wagner sokszor hangsúlyozta, hogy a régi olasz énekmódot nem szeretné nélkülözni, sőt kívánta, hogy az továbbra is fennmaradjon, mert jól tudta, hogy az énekművészet minden követelményeinek megfelelő, szépen csengő énekhanggal lehet csak igazán szépet és nemeset alkotni.*²⁹ A szövegkiejtés miatt nem szorulhat háttérbe a szép éneklés. A szöveg tiszta kiejtése akkor is lehetséges, ha énekelünk és nem kiabálunk. A jó és érthető szövegejtés, csak jól képzett mássalhangzók révén érhető el, amelyek tudatos képzése éppen olyan fontos és szükséges, mint a magánhangzóké. Segítségükkel sokkal gyorsabban, biztosabban és jobban képezhetjük ki az énekhangot, mert minden mássalhangzó segíti megtalálni az utána következő magánhangzó helyét. Csak a helyes szövegmondásra alapuló énekpedagógia teszi alkalmassá az énekeseket mind a bel canto éneklésére, mind a modern énekbeszédre.

A hangképzés elkezdése mindig sok vita forrása volt. Müller-Brunow primerhang elmélete és Farkas Ödön új énektanítási rendszere is ezzel foglalkozik. Sík József szerint *szabályt fölállítani, hogy milyen hangzóval vagy hanggal kezdjük meg a hangképzést, nem lehet, mert az egyénileg különböző. Mindig az énektanár feladata a legalkalmasabb*

²⁹ Sík, I. m. 61.

*hangzó meghatározása. A tanár vizsgálja meg a növendék hangját, keresse ki a középfekvés hangjai közül azt, amelyiket a legtermészetesebben és legkönnyebben tudja az illető énekelni, s amelyik hang a legcsengőbb, azt vegye az énektanítás részére alaphangnak. Legelőször ezt a hangot kell képezni.*³⁰ Sík József a zümmögést találta a legalkalmasabbnak az éneklés elkezdésére, mivel a zümmögő hang rezonanciája már a középfekvésben túlnyomóan a fejüregekben van és ezáltal alkalmas arra, hogy megéreztesse a tanítvánnyal a hanghullámok helyes irányát, a fej és orr-rezonanciát.³¹ A kezdeti zümmögő rezonancia gyakorlatok után, a *m*-hez egy magánhangzót csatolt. Kezdetben kicsi szájnnyílást tanácsolt azzal a céllal, hogy a tanuló csak a hanghullámok összpontosítására figyeljen, és azokat a fejüregek felé irányítsa. *A hangképzés kezdetén csak a hangnak helyes irányba való vezetése és a helyes légzés legyen főcélunk. A magas hangok gyakorlását az első évben kerüjük, azt későbbi időre hagyjuk. A középfekvés minden hangfajnak az alapja.*³² Az *a*-t nem tartotta alkalmasnak a hangképzés elkezdéséhez, mert nélküli a fejrezonanciát, helyette az *o* vagy *u* hangzókat ajánlotta, majd (5-6) hónap elteltével kisebb solfeggiok éneklését javasolta, de nem ajánlotta az énektanárnak, hogy az énekgyakorlatokat zongorával kísérelje, mert káros hatásának tartotta a tanítvány hallására.³³

A német énekpedagógusok véleménye megoszlott a gége éneklés közbeni helyzetét illetően. Sík József állásfoglalása ma is mérvadónak számít. Ellenezte a gége túl magasra való emelkedését, ami az iskolázatlan énekeseknél olyan fokú is lehet, hogy a hang kicsuklik. Az így képzett hang vékony, rikácsoló és ennek következtében éneklésre nem alkalmas. Ugyanakkor éppen olyan rossznak tartotta a gége túlságos leszorítását, vagy rögzítését. *Ha a gége emelkedését és süllyedését rögzítéssel megakadályozzuk, úgy megerőltetjük énekszerveinket. A gége rögzítése határozottan káros, tehát kerülni kell. Rögzített gégével nem lehet gyors futamot, trillát stb. énekelni.*³⁴ Véleményét

³⁰ Sík, I. m. 49.

³¹ Már a halberstadti Martiniskola (1602) tanítványai is zümmögve végezték az énekgyakorlataikat. Vö., Sík, I. m. 51.

³² Sík, I. m. 57.

³³ Már Caccini is azzal akarta az énekesek intonálását fejleszteni, hogy az intervallumokat hangszer kísérete nélkül kellett eltalálni. Vö., Sík, I. m. 46.

³⁴ Sík, I. m. 50.

alátámasztja korunk nagy koloratúr szopránjának, Edita Gruberovanak megjegyzése: *Annak, hogy a gége alkalmas legyen a mozgékonyagra, a hangadószervek lazasága a záloga. S honnan tudom, hogy a gége valóban laza? Az az énekes rendelkezik igazán mozgékony és laza gégével, aki könnyen tud trillát énekelni. Ha ez sikerül, akkor biztosak lehetünk abban, hogy a gégén nincsen fölösleges nyomás. Mozart még Ozminnak is komponált trillát. Miért? Mert azt akkoriban el tudták énekelni! A trilla az, amivel bizonyítani lehet, hogy egy hang lazán, nyomás nélkül van vezetve.*³⁵

Sík József a légzést, az éneklés alapját vizsgálva, három légzés típust különböztetett meg; felső mellkasi (v. váll v. kulcsfont), alsó mellkasi (v. borda) és hasi légzés. Elemzésükkor megállapította, hogy az énekesek és a sportolók, fizikai munkát végzők legjobb levegő felhasználása hasi légzéskor van. Felismerte, hogy az énekléskor használt légzés ritmusa, különbözik a velünk született, mindenkor használt légzésünktől. Énekpedagógiájában először tett különbséget a biológiai és az énekléskor használt légzés között. Amíg a biológiai légzés: belégzés, kilégzés, nyugalom, addig az éneknél a levegőt a következő sorrendben szabályozzuk: belégzés, lélegzet visszatartása, kilégzés. *Az alsó mellkasi- hasi légzésnek az a nagy előnye, hogy annak segítségével a levegőt a felső mellkasban összegyűjthetjük, a kilégzést szabályozhatjuk, s a hangnak a kellő támaszt megadhatjuk. A ki megtanulja a felső mellkasban felhalmozott levegőt - amely természetesen fölfelé, kifelé törekedik - visszatartani, és abból csak annyit használ el, amennyire okvetlen szüksége van, az helyes légzéssel énekel.*³⁶ Művészi ének helyes légzés nélkül lehetetlen. A rossz légzés nem csak a hang erejét és szépségét csökkenti, hanem az énekszervekre is rosszhatású. Kiemelten fontosnak tartotta a régi énekmesterek, többek között a Farkas Ödön által is leírt kilégzéskor használt levegő szabályozását,³⁷ mert a hang ereje nem áll arányban a levegő mennyiségével. Ezt leginkább az bizonyítja, hogy az énekesnek akkor a leggyöngébb a hangja, amikor a

³⁵Niel Rishoi, *Edita Gruberova, Portrait*, (Atlantis Musikbuch, Mainz, 2000), 53.

³⁶Sík, I. m. 13.

³⁷Johann Miksch (1765- 1845) híres drezdai énekmester így írta le a helyes légzést: *Meg kell tanulni a lélegzetet oly lágyan, és könnyen kibocsátani, hogy a legcsekélyebb lehelettel egy csengő hangot képezzünk, amely lassan, fokozatosan, a legerősebb hanggá fejleszthető.* Vö., Sík, I. m. 10.

legnagyobb erőfeszítéssel akar erős hangot énekelni. A túlságos kilégzés eltompítja a hang erejét és csengését.

Az énektanár feladatához tartozik, hogy eldöntse, kit javasoljon énekesi pályára, hiszen mindenki, aki csak egy csöpp hanggal bír, alkalmasnak érzi magát az énekesi pályára. Ezért a tanulmány egy egész fejezetet szentel ennek a kérdésnek, hiszen az énekesi pályán eredményt és biztos megélhetést elérni a 20. század elején is nehéz volt. Akkor is kevés színház és opera volt, ahol a tehetséges fiatal énekesek el tudtak helyezkedni. Mégis sok lelkiismeretlen tanár buzdította a kevés tehetséggel, színpadi ráteremtséggel bíró tanítványait is, akik az idő múlásával sem tudtak álláshoz jutni. Egyre több énekes szerződött külföldre, leküzdvé azt az akadályt, hogy ott idegen nyelven kell énekelni, mert abban az időben még nem volt divat az operákat eredeti nyelven játszani. Lehetetlenné tette az idegen nyelvű előadásokat a Zeneakadémia képzési rendszere is, mely a magyart, mint tannyelvet, történelmi okok miatt, büszkén tanította, így az ifjú énekesek nem énekeltek eredeti nyelven írt műveket. Ezt bizonyítják Sík József sorai: *Hazánkban, hála istennek, már annyira magyar a tanítás, hogy a tanítványok legnagyobb része más nyelven (a magyaron kívül), alig tudnak énekelni.*³⁸

Minden énekes leginkább hangja elvesztésétől fél. Sík József szerint ez jó énektechnikával és helyes életmóddal elkerülhető. *A hang nem olyan törékeny, mint pl. valami finom üvegtárgy. A hang igen sokat elbír, de ha azt oktalan módon, erőszakkal elrontjuk, úgy az is fölmondja szolgálatát, mint bármely más testi szervünk.*³⁹ Adelina Patti és Lilli Lehman 60 éves korukban még nagy szerepeket énekeltek, de a hazai művészek; Hajós Zsigmond, Perotti Gyula, Bignio Lajos, Kőszeghi Károly, Ney Dávid, Ellinger József stb. is példaként szolgálnak a fiatal énekeseknek.

Hogy kik lesznek valóban énekművészek? A szép hang, zenei és ritmikai biztonság, intelligencia mellett a legfontosabb képesség, a beleélő képesség dönti el. Művészi éneket s alakítást csak azok érnek el, akik képesek a szerző intencióit fölfogni, azt

³⁸ Sík, I. m. 62.

kidolgozni, és saját egyéniségükkel betölteni. *Az iskola megadja a képességet mindenkinek, hogy az életben tehetsége szerint érvényesüljön és megélhessen, de az énektanításnak nem az a célja, hogy sok énekest képezzen ki, akik esetleg hangjuk révén valahogy megélhetnek, hanem egyedül az, hogy jó énekeseket neveljen, az énekművészet számára.*⁴⁰

Hangi zavarok gyakran előfordulnak az énekesek életében. Sík József, keletkezésük alapján osztályozva, kétféle hangit zavart különböztetett meg: természetes vagy mesterséges módon létrejöttet. Míg a természetes úton - meghülés vagy valamely betegség következtében - keletkezett hangit zavarok legtöbbször múlóak, a mesterséges módon - helytelen hangképzés, megerőltetés, gyors hangfejlesztés - következtében létrejöttet leginkább állandóakká válnak. A mesterséges úton keletkező hangit zavarok elkerülhetők, ha a régi olasz mesterek módszere szerint lassan fejlesztjük a hangot, kerüljük a természetellenes hangképzést és a magasságok gyors fejlesztését, mivel a kezdő énekes gégeje olyan munkát végez, amihez azelőtt nem volt hozzászokva, ezért óvni kell a megerőltetéstől. A vissza-visszatérő rekedtség, fáradtság intő jelnek számítanak a tanuló és tanár számára. Az énekesé válás hosszú folyamat, amely nagy türelmet és kitartást igényel. Siettetni büntetlenül nem lehet!

Éles különbség van hangit zavar és énekihíba között. Amíg a hangit zavarok a hang egészségét veszélyeztetik, addig az énekihíbak a művészi éneklés megszületését gátolják. Sík József a legtöbb énekihíbat is (ínyhang, foghang, elfojtott hang, torok-hang) hangit zavarnak tartotta, melyet a nyelv helytelen állása okoz. Javításuk hosszadalmas és nehéz.⁴¹

³⁹ Sík, I. m. 64.

⁴⁰ Sík, I. m. 67.

⁴¹ August Iffert német énektanár (1859-1930) szerint a nyelv merevségét és duzzadását az egyes szótagok gyors ismétlése által lehet mozgékonytá tenni és kijavítani. Olyan szótagokat kell képezni, amelyeknél a nyelv közreműködése elkerülhetetlen. Oly módon, hogy a nyelv a mássalhangzó ejtésénél kényszerítve legyen helyzetét megváltoztatni, tehát mozogni. E célra igen alkalmas az *n*. Állítsunk össze olyan szótagokat, amelyekben *n* fordul elő, és olyan kezdő mássalhangzót, amely a hangot helyes irányba kényszeríti: pl. sz, f, v, stb. Vö., Sík, I. m. 82.

A könyv nagy hangsúlyt fektet a zenei kifejezések pontos leírására és technikai megoldására. Máig egyedülállóan az egyik fejezet az olasz kifejezések, műszavak magyarázatát és kadencia gyűjteményt tartalmaz.⁴² Hangkötés (legato), tartott hangok (tenuta di voce), hangátvitel (portamento), messa di voce, ékesítések, recitativo, stb.

Sík József metodikájában 66 énekpedagógus munkáját és tapasztalatait hasonlította össze és egészítette ki az olasz hagyományokkal. Tudományos és pedagógiai felkészültségével a Magyar Királyi Zeneakadémia ének tanszakát nemzetközi rangra emelte.

Csiky János (1873-1917): *Hangképzés* (1912)

A Nemzeti Zenede énektanára tanulmányt írt színészek, szónokok és kántorok számára. A századfordulón megjelent magyar művekkel összehasonlítva tanulmánya rövid elméleti összefoglalás néhány énekgyakorlattal kiegészítve, amely nélkülözi az éneklés elemeinek alapos vizsgálatát.

A magyar énekpedagógia majd húsz évig haladt a Pauli, Farkas és Sik által kijelölt úton. A Zeneakadémia ének tanszakán kitűnő művész-tanárok tanítottak, akik sikeres művészi pályafutás után váltak énektanárrá: Passy-Cornet Adél (1833-1915), Ábrányi Emilné, Wein Margit (1864-1948), Anthes György (1863-1922), Hilgermann Laura (1867-1937), Maleczky Vilmosné, Ellinger Jozefa (1852-1920). Olyan világhíressé vált énekeseket képeztek: mint Alpár Gitta (1903-1991), Anday Piroska (1903-1977), Székelyhidi Ferenc (1885-1954) Basilides Mária (1886-1946), Osváth Júlia (1908-1994) Závodszy Zoltán (1892-1976) Némethy Ella (1895-1961), Haselbeck Olga (1888-1961) stb. Külön kell említeni László Géza (1887-1955) munkásságát, aki ugyan nem volt a Zeneakadémia énektanára, de tanítványai alapján méltán tarthatjuk nagyszerű énekpedagógusnak. Székely Mihály (1901-1963) és Németh Mária (1896-1967) vallotta tanárának.

⁴² Cinti Damoreau (1801-1863) francia operaénekesnő kadencia gyűjteménye Garciatól származik.

V. FIZIOLÓGIAI ÉS PSZICHIKAI ÖSSZEFÜGGÉSEK FELTÁRÁSA A 20. SZÁZAD ELSŐ HARMADÁBAN

A 19-20. század fordulóján új tudományág született, a mélylélektan. A pszichoanalízis nevű orvoslélektani iskola megalapítója Sigmund Freud (1856-1939). A pszichoanalízis eredetileg a pszichoneurózis kutatásának és gyógyításának módszere volt, de igen hamar mélylélektani szemléletté szélesedett, amely a kultúrélet minden területének értelmezésére kiterjesztette módszerét. 1910-ben a magyar Ferenczi Sándor (1863-1933) javaslatára Nemzetközi Pszichoanalitikai Egyesület alakult, és több pszichoanalitikus folyóirat indult. Freud műveit minden nyelvre lefordították. Már a mozgalom kezdetén a pszichoanalitikus törzsről a mélylélektan önálló iskolái váltak le: Carl Gustav Jung (1875-1961) archaikus lélektana, Alfred Adler (1870-1937) individuálpszichológiája, majd később Szondi Lipót (1893-1986) sorsanalízise stb. A pszichológia fejlődésével párhuzamosan új szempontokat kapott a pedagógia és ezen belül az énektanpedagógia is. Elkezdtek vizsgálni, hogy a különböző gyakorlati tevékenységek, ill. az oktatás hogyan tehetők eredményesebbé a pszichológiai törvények alkalmazásával. Milyen kapcsolat van a tevékenység és az azt végrehajtó egyén személyisége között, milyen hatásuk van a különböző motivációknak a tevékenységek végrehajtásában. Megszületett a művészetpszichológia. Révész Géza (1878-1955) *A zene keletkezése* című könyvében már nem elégedett meg általános törvények felállításával. A személyiséget hajlamaiban és fejlődésében követte nyomon. Már 1910-ben foglalkozott a zenei képességek pszichológiai problémáival. Muzikalitás vizsgálatai során világossá vált, hogy a zene az ember egész személyiségére hatással van. A zene nem a külvilágból, hanem belülről táplálkozik. A pszichológiai publikációk termékenyítő hatásai a zenepedagógiát sem kerültk el.

Szamosi Lajos (1894-1977)

Hangpedagógus, elődjeihez hasonlóan a szabad éneklés híve volt, azonban célját a pszichológia oldaláról próbálta megközelíteni. Azt az elvet vallotta, hogy szabadon énekelni csak akkor lehetséges, ha azt a lélek energiáinak helytelen összműködése nem

gátolja. A lelki élet erőtana és az éneklés szerkezete között fennálló összefüggések feltárására kidolgozott egy ének és beszédtechnikai rendszert. Az volt a célja, hogy az előadóművész egész szervezetét, beleértve a hangot és a kifejezést, felszabadítsa a gátlások és görcsök merevsége alól. Szamosi Lajos zenészként, fiziológusként és pszichológusként közelítette meg rendszerét. Azon a véleményen volt, hogy a korszerű énekpedagógia nem csupán a szorosan vett szaktudást, hanem elsősorban a hangszervek működési zavarainak, gyengeségeinek mélylélektani megértését igényli. Pszichológiai intuícióit összekötötte az éneklés mindennapos tapasztalataival. A hangról alkotott definíciója is erre utal: *Az emberi hang megszólalása mindenkor lelki történés eredménye, s mint ilyen, az intonáció fiziológiai folyamatán keresztül, azonban csakis e folyamat időtartama alatt válik érzékelhető valósággá. A hang tehát nem úgy anyaga az énekesnek, mint például a márvány a szobrásznak: létezése nem úgy állandó és végképpen elintézett az időben, mint a márványé a térben. A hangadás: funkció, melynek mindenkori értékminősége létrehívójának fenotípusától, azaz öröklött és szerzett tulajdonságainak összességétől függ.*¹

Ma is elterjedt vélemény, hogy az éneklés alapfeltétele a nagy hang.² Szamosi nem a hang erősségét tartotta az éneklés legfontosabb követelményének. *Sohasem a nagyság, a terjedelem, vagy népiesen szólva az erősség az, ami a hangot értékessé avatja, hanem mindig a csengés színe, vagy precízebben: a timbre kvalitása.*³

Az éneklés egyedül az ember sajátja, az állatokból hiányzik a zenei és énekhajlam.⁴ Az éneklésnél az agy és az idegek sokkal nagyobb funkciót végeznek, mint a gége, ezért ahol az intelligencia nincs meg, ott a hangvétel módja többé-kevésbé mindig a dilettáns éneklés színvonalán marad. A lényeg, az éneklést összehasonlítva a hangszeres művészetekkel, soha nem az instrumentum, a hangszer minősége, hanem a művész individuális képességeiben rejlik.

¹ Szamosi Lajos, *A szabad éneklés útja*. Szerk. Dr. Popper Péter (Relaxa, Bp., 1990), 32.

² Müller Brunow így fogalmazta meg a pusztán hangos éneklésről alkotott véleményét: *Ein lauter Ton ist noch weitaus kein musikalischer Forteton*.. Vö., Szamosi, I. m. 36.

³ Szamosi, I. m. 36.

Az éneklést magasrendű lelki tevékenységnek tartotta és a hangszervek megbetegedései mögött gyakran pszichés eredetű okokat vélt felfedezni, mivel egy magasrendű lelki tevékenység alkalmával az emberi erkölcs cenzúrája a nyers indulatokat igyekszik elfojtani, még mielőtt a tudatba kerülnének. *Ez a lelki életben lejátszódó folyamat a hangszervek működésében azután különböző működési zavarokat, elfojtási szerkezeteket hoz létre. Az elfojtások azonban nemcsak a hang, hanem a kifejezés szabadságára is irányulhatnak.*⁵ Nézeteit *A hangszervek pszichés eredetű működési zavarai* címen foglalta össze. Elmélete szerint beszéd és énekhangjaink nem csak fizikai törvényeknek alávetett hangtani jelenségek, hanem közvetítik a beszélő vagy éneklő egyén kedélyvilágát is. Ez alapján a hangszervek működési zavarait, az azokat előidéző pszichikus szituációk eredete szerint két csoportba osztotta. Az első csoportba azokat a psziché szexuális beállítottságából származó zavarokat sorolta, amelyek leginkább a hang színében nyilvánulnak meg. A második csoportba azok a hibák tartoznak, amelyek valamely félelemkomplexum hatására a légzés technikájára, részben a biotónusra gyakorolt hatásuk által válnak érezhetővé.

A hangszervek és a szexuális szervek közötti összefüggés már a kasztráció óta ismert. A nemi mirigyek működésbe lépése előtt nem beszélhetünk kialakult énekhangról, és a hormontermelés csökkenésével fokozatosan csökken a hang primer szépsége is. *A hang az összes én és fajösztönök kifejezője. Az emberi hangot az élettan másodlagos nemi jellegként határozza meg, a belső elválasztású mirigyrendszeren keresztül szoros szervi összefüggések tisztázottak, és tudjuk, hogy az éneklés energiaforrásai az ösztönélet legmélyebb rétegeiből fakadnak.*⁶

Összefüggéseket talált tanítványai agressziós indulatai és éneklésük között. *Az agressziós indulat a hangszervek jellegzetesen feszes és merev mechanizmusában nyilvánul meg. Ilyenkor az indulattól túlfűtött dinamika a légző - és hangszervek*

⁴ Vö., Hámori József, *Nem tudja a jobb kéz, mit csinál a bal: Az emberi agy aszimmetriái.* (Kozmosz Kv., Bp., 1985), 39.

⁵ I. m. 49.

*izomzatát láthatóan görcsössé teszi. Gyakran észrevehetjük azt is, hogy az énekes lábujjhegyre állva próbálja saját dimenzióit túlméretezni, és e mozdulatot néha egy szinte támadó jellegű lépés kíséri, előre, a közönség felé.*⁷ Felfedezte a saját hangja szépségétől szinte megrészegülő énekes típust, aki számára a zenemű kitűnő alkalom önimádatának kiélésére. Ez a típus nem is a zenemű szépségeit akarja átélni, és a külvilággal közölni, hanem saját egyéni életének más területén levezetésre nem kerülő indulatait éli ki énekében.

Szamosi - elődeihez hasonlóan - nagy jelentőséget tulajdonított a légzésnek, de a levegő szabad áramlásának feltételeit nem technikai, hanem mélylélektani okokban látta. Úgy vélte, a szabad énekléshez eljuttatni valakit nem zenei, hanem elsősorban emberi és lélektani feladat. *Csak az anyag, amiből, és amin át a pedagógiai út vezet: zenei.*⁸

A gyakorlás célja az énektechnikai készségek elsajátítása. A gyakorlatok nehézségi sorrendje fontos, mert meghatározza az eredményt. Szamosi kezdetben négy-öt, mindig azonos dallammenetet használt, hogy a szervi összműködések feltételes reflexláncát kiépítse, és eközben fokozatosan javította a hangképző szervek fölösleges izomműködését.

A pontos artikuláció gyakorlásakor fő szempont, hogy lágyan és az artikulációs szervek legkisebb, leggazdaságosabb mozgásával történjék. A mássalhangzó megfelelő kiejtése az utána következő magánhangzót a megfelelő helyére viszi, rezonanciákban gazdagítja, drámát és életet önt az éneklésbe. Helytelennek tartotta a korábbi énekpedagógiák külföldön és hazánkban elterjedt gyakorlatát: a hangzók, szájüreg és ajkak külső, beállított tartását, formálását, mert a hangzók formálása eleven folyamat, állandó mozgásban van, amit mechanikus, sztereotip szájtartással elsajátítani nem lehet.⁹

Módszerét a fiziológiai alapokon nyugvó énekpedagógia részeként kell tekintenünk. A pszichológia által használt kutatási módszerek segítségével próbált a művészi éneklés

⁶ I. m. 47.

⁷ I. m. 48.

⁸ I. m. 53.

páratlanul finom funkcióira, a szervi-lelki összejátszások bonyolult szerkezeteire fényt deríteni. Megfoghatatlannak vélt problémák megoldásához adott hasznos, ma is alkalmazható segítséget. Ha a tanulni vágyóknak sikerül önmaguk belső akadályain úrrá lenni, lelkük szárnyaló kifejeződése hasonlíthatatlan örömforrást nyújt számukra. *Bátorságot adni az átmenetileg szükségszerű kudarcok vállalásához, bátorságot adni az őszinteséghez a kifejezésre törekvő nyers indulatok és érzelmek nyugtalan gomolygásában- a szabadsághoz, az egyszerűséghez, a megszólalás sorsdöntő pillanatában-, bátorságot adni a nyers értékekről való lemondáshoz, a lemondásból kivirágzó emelkedettséghez és az így önmagára eszmélt egyéniség immár szublimált kifejlődéséhez a vokális zeneművészet tiszta formáiban, úgy érzem, ez adja meg e módszer etikumát, sőt talán szabad kimondanom: szociális jelentőségét.¹⁰*

Moiret Lujza: A hangképzés reformja (1937)

B. Moiret Lujza dr. 1901/2 – 1903/4 tanévben végezte a Zeneakadémián a magánének szakot Ábrányi Emilné növendékeként kitűnő eredménnyel. Hiányérzete mégis arra ösztökélte, hogy tovább keresse a vágyott hangideált, az abszolút kigömbölyített, lágyan ruganyos és amellet mégis tömör hangot. Ezért a Zeneakadémia elvégzése után Puvis de Chavanne kamara-énekesnőnél Drezdában, majd Bécsben képezte magát sikeres drámai mezzoszopránná. Nagy lelkesedéssel ismerkedett meg a *drezdai* énektanítás módszereivel. *A hangnak elsősorban talajjal kell bírnia, és alapját a mellkasban kell keresniünk. Nem skálákat énekeltünk, hanem a hang helyes indításával és nyelvplasztikával foglalkoztunk. E tanításnak alapja a rekeszizom erős, tudatos igénybevétele mellett, a fej és mellrezonancia egyesítése - az orr rezonancia erős kihasználásának szem előtt tartásával - volt. Hang-gyakorlatainkban az összes vokálok egyaránt szerepeltek. A hang indítása azonban mindig az „n” mássalhangzóval történt. A gyakorlatok keresztülvitelén a fő figyelem az alsó állkapocs teljes elernyesztésére irányult. Első vokálisként az „i-t” használtuk, azután sorrendben az „é, a, o, u”*

⁹ I. m. 68.

¹⁰ I. m. 56.

*következtek. Tartott hangnál a nyitottabb száj és garatállást igénylő „i” vokáltól a még nyíltabb „é” vokálon, azután az egész nyílt „a” vokálon át legato ívelt menetben, majd lefelé ívelt menetben haladva a szájcscsörítést kívánó „o, u-ig” jutottunk. Ezzel egyrészt a crescendo és decrescendo gyakorlását, másrészt, a szájüreg nyitva tartása mellett, a levegő szabályos kiáramlásának biztosítását, a legato helyes kifejlődését célozzák.*¹¹ Az „a” vokális alkalmazásával és az állkapocs elernyesztésével a garatszűkület elkerülését, az „e, i” vokálisokkal a hang fényének emelését biztosították.

Moiret Lujza bécsi tanára prof. Edward Unger, Friedrich Schmitt rendszerének utolsó képviselője volt. Moiret Lujza tőle tanulta és alkalmazta a Wagner stílusú szóplasztikát és a mellkasi rezonancia fokozott kihasználását, amit a hangnak a mellkas csontos falára a – szegycsontra – ütésével az un. „Hammerschlag”-gal biztosított. Lényege, hogy az energia, mely akár a mély, akár a magas hangot produkálja, testünk egy bizonyos pontjából indul ki és erre a pontra, mint alapra helyezkedik a hangot képező légoszlop. E légoszlop az alaptól a koponyatetőig rugalmas, kemény felületek fogják körül, melyek viszont a rezonancia létrejöttének képezik fizikai alapját. A mezzoszopránoknál gyakran előfordul, hogy magas és mély hangjaik nem egyforma színben szólnak. Moiret Lujza is nagy igyekezettel dolgozott hangja magas és mély regisztere közti szín különbséget eltüntetni. Úgy vélte, csupán az egységes alapra helyezett és jól kiépített rezonáló felületekre támaszkodó hangnál szűnhet meg a hangja kétfélesége és érlelődhetik meg a hang nemes homogenitása.¹²

Tanulmányában feltette a kérdést, miben különbözik Farkas Ödön és Müller-Brunow módszere a drezdai rendszertől? A drezdai rendszer az „u” vokállal történő skálázással a mély gégeállást, az „a” vokális gyakorlásával és az állkapocs elernyesztésével a garatszűkület elkerülését, az „e, i” vokálisokkal a hang fényének emelését biztosították. A Farkas és Müller-Brunow féle rendszer hibájának tartotta, hogy

¹¹ Moiret Lujza, *A hangképzés reformja*. (Bp., 1937), 10.

¹² Leginkább német hatásra, a 19. század végén sok hangképzési módszer keletkezett, s valóságos háború dúlt képviselőik között. A bécsi módszer nem annyira elkülönülésre, mint inkább a klasszikus és az új, az olasz, német, francia módszerek egyesítésére törekedett. Vö. Hangképzés, in: *Zenei Lexikon*, I. m. 119.

elhagyták a skálázást, csak a hang koncentrációjára figyeltek, így véleménye szerint nem képezték, hanem csak alakították a hangot.¹³

Tagadta az *olasz iskola* létét. Az olasz énekes hangjának jó tulajdonságait nem a képzésnek, hanem az olasz beszédnyelv jellegéből adódó kvalitásoknak tulajdonította.¹⁴ Kora divatos *falzett* irányzatát is cáfolta. A falzett éneklés lényegét egy szemléltető hasonlaltal magyarázta meg. *Ha a gyertyalángot megfigyeljük, abban két részt különböztethetünk meg. Az egyik a belső, a sötét rész a láng magja. A másik az ezt körülvevő világos rész, amely a gyertya fényét szolgáltatja. A falzett olyan énekhang, amelynek csak fénye van, de magja nincs! A falzett-énekes hangjának csak fényével operál. Ezért nincs egyéni varázsa, meggyőzőereje. Énekéből hiányzik a hang teste: a mag. A tűz, az átfogó drámai erő, ami a szívekhez szól, és magával ragadja a hallgatót.*¹⁵ Ezért az énekpedagógusok legfőbb feladatának tartotta, hogy a hang magját megteremtsék.¹⁶

Az énektanítás egyik vitatott kérdése a fizikai erő. Fiatal énekeseket hallgatva a kritikusok sokszor kívánnának több lendületet és kevesebb izommunkát éneklésük közben, mondván, hogy régen rossz, ha az énekes izmot használ! Véleményük vitatható, mert lendület csak energiából meríthető, az energiát pedig az izomműködés szolgáltatja, ezért éneklésnél az izmok igénybevétele elkerülhetetlen. A kérdés csak az, hogy melyik izmot hogyan használjuk? Az énektanár egyik legnagyobb feladata, hogy a hangot megszabadítsa az éneklés közben feleslegesen mozgó segédizmok zavaró funkciójától. Mivel a gége nem mereven függ, egyensúlyát nem csak a rögzítő izom-párok rugalmassága, hanem a gégét érő levegőnyomás is befolyásolja. Ha a gégére akár

¹³ Moiret, I. m. 16.

¹⁴ Az olasz nyelvben nincsenek mássalhangzó-torlódások, sőt egy-egy mássalhangzóra igen gyakran több magánhangzó is jut. Az olasz hanganyagból ennél fogva hiányoznak a más nemzeteknél tapasztalható formaromboló tendenciák. Minden olasz hang természeténél fogva szárnyal. Éppen ezért a ránk maradt ó-olasz énekiskolában nyomát sem találjuk a hangképzés problémáinak.

¹⁵ Georg Armin, *Az ó-olaszok messa di voce-járól, Valami a legato-éneklés művészetéről*, ford. Moiret Lujza, (Rózsavölgyi és Társa, Bp., 1941), 4.

¹⁶ A falzett a szó eredeti értelmében vett álhang, az orsó alakú hangszalagrés terméke, aminek rendes éneklésnél nem lehet komoly szerepe, csak a jódlizók, vagy egyéb hiányokat pótló énekesek

felülről, akár alulról gyakorolt nyomás erősebb a szükségesnél, úgy kedvezőtlenül hat a gége állására. Ha a felső nyomás erősebb a kelleténél, merevséget okoz és kedvezőtlenül hat a nyelv nyújtózási képességére. Ha az alulról jövő nyomás nagyobb, mint kellene, úgy a gége felfelé nyomódik és szűkíti a garatúrt, amivel gátolja a hang szabad szárnyalását és akadályozza a légyszájpadlás izmainak nyújtózását. A gége éneklés közben való egyensúlya, a légyszájpadlás izmainak nyújtózási képessége eredményezi a szóplasztikát, a nyitott vokálisból a zárt vokálisba, a zárt vokálisból a nyitott vokálisba való áthajlási képességet. Helyes hangadás mellett a gégefő és a légyszájpadlás közötti távolság a hang magasságával arányosan nő, s a gége állása fokozatosan - arányosan - mélyül. Moiret Lujza arra a következtetésre jutott, hogy a nem erőszakolt, de mély gégeállás kedvező hatású, mert a légyszájpadlást emelkedésre kényszeríti, s így bővíti a garatnyílást.¹⁷

Moiret Lujza kétirányú munkát végzett. Az énektanítás mellett a Magyarországon elterjedt tuberkulózis gyógyításában is részt akart vállalni az intenzív légzéssel egybekötött testgimnasztika segítségével. Jelentős kísérleteket végzett – orvosi felügyelettel - egy kórház tüdőosztályán. Külön e célra éneklő-szavaló gyakorlatokat dolgozott ki, hogy a lassú megszólaltatásukhoz szükséges energia ne csak a kilégzés intenzitását fokozza, hanem egyúttal a légutakra és az egész hangapparátusra, mint vibrációs masszázs hasson. Legelőször mellhártya-lobos betegeknek tanított légzés gyakorlatokat. Moiret Lujza leírása szerint az orvosi vizsgálatok bizonyították a terápia jótékony hatását. A beteg mellkasok ruganyossága helyreállt, összenövéseik lazultak és a rendszeresen végzett mellkas-mérések már néhány heti munka után a ki és belégzési körfogat közötti differenciát 8-10 cm-rel bővebbnek mutatták.¹⁸

Nagy hatással volt rá George Armin (1871-1963)) neves német énektanító munkássága. Két tanulmányát: *Az ó-olaszok messa di voce-járól*, és *Valami a legato-*

mesterkedésére való s belőle épp úgy nem válthat át senki rendes hangra, mint a hegedűs a maga flaszolettjéből. Vö., Molnár Imre dr., *Eufonetika* (Kis Akadémia, Bp., 1942), I. m. 178.

¹⁷ Vö., Georg Armin két tanulmánya, ford. Moiret Lujza, I. m. 4.

¹⁸ Moiret Lujza légzésterápiáról írt könyve *A hangképzés új útja művészi és terápiai célok elérésére*, nem található magyar könyvtárakban.

éneklés művészetéről magyarra fordította és *A hangképzés reformja* c. tanulmányával együtt megjelentette.

George Armin arra a kérdésre keresett magyarázatot, hogy miért volt a régi olasz énekeseknél a *missa di voce* az énekpedagógia alapja? Énektechnikai oldalról vizsgálva, a már meglévő képességek fokozása, a hajlékonyság és az erő képzése volt a cél. Fiziológiai alapját vizsgálva a kasztrált énekesek technikai bravúrja volt. *Nőies jellegű hanganyagból és mechanizmusból indul el, vagyis falzett regiszterből. Ezt a megállapítást különösen akkor kell szemmel tartanunk, ha ezt a stúdiumot a férfi mechanizmusára akarjuk átvinni, amely sokkal nyersebb, s amelynek pianójában a missa di voceban természetesen foglalt légyságot megszólaltatni, szinte a lehetetlenséggel határos.*¹⁹ A kasztrált énekesek letűnte után az énektanulmányok alapja továbbra is a *missa di voce* maradt és szinte már ostorcsapásként gyötörte az énekeseket. A kevésbé hajlékony, normális férfihangok nem tudtak a falzett regiszterben mozgó *missa di voce*val mit kezdeni, és az énektanítás válságba került.²⁰ Ez ellen az énektanítási örület ellen legelőször Friedrich Schmitt lépett fel és kiadta művét *Grosse Gesangschule für Deutschland* (1854), amelyben kijelentette: valódi piano egyedül valódi forte hangból nyerhető.

George Armin másik tanulmánya, *Valami a legato-éneklés művészetéről*, a támasz, vagy ahogy George Armin nevezte, a pneumatikus nyomás gyakorlati alkalmazását tárgyalta. Ez a kifejezés Müller-Brunowtól ered, aki a szökőkút vízoszlopán táncoló üveggolyó példája nyomán próbálta e kérdést érthetővé tenni. *Ameddig a duzzasztott nyomás, amely a vízoszlopot képezi, fennáll és állandóan azonos erejű marad, mindaddig az üveggolyó is ugyanazon magasságban marad. A nyomás megszűntével a vízoszlop és vele együtt az üveggolyó is esni fog. Ugyanez áll a légoszlopra is. A hang a légoszlopon nyugszik, táncol, és csak akkor esik, ha ez az oszlop a nyomást nélkülözi, vagy elveszti. Csak ott, ahol ez a duzzasztó (pneumatikus) nyomás dominál, jöhet valóban létre a légoszlop,*

¹⁹ G. Armin, *Az ó-olaszok missa di voce-járól*, I. m. 16.

²⁰ G. Armin szerint a férfihangnak csak három hangárnyalata van: piano, mezzo, és forte. Ezért nem tud igazán *missa di voce*t énekelni. Vö., *Az ó-olaszok missa di voce-járól*, I. m. 18.

*illetve hangoszlop.*²¹ George Armin szerint a legato éneklés titka: a különböző hangmagasságú hangok egyforma hatóerejű, pneumatikus nyomású légoszloppal való éneklésében rejlik.

Molnár Imre dr. (1888-1977)

Énektanár, zeneíró, dalénekes, fonetikakutató, Farkas Ödön tanítványa, 1922-33 a Nemzeti Zenede, majd 1933-59 a Zeneakadémia tanára, az énektanárképző vezetője volt. *Eufonetika* címmel 1942-ben módszertan könyvet írt. Az énektanpedagógia fejlődését vizsgálva, Garcia óta az énektanítás mindinkább az anatómia és az élettan síkjára terelődött, de Molnár Imre dr. szerint nem hozott áttörő eredményt. Ennek oka, hogy a hangkeletkezés problémájában a tudományok csak tapogatództak, mivel a hangszalag szerkezetére s az idegvezetésre csak a 20. században derült fény. Énektanárként azt tapasztalta, hogy különösen a hangzóképzés területén vannak különbségek az énekgyakorlat és az általános fonetika megállapításai között. A művészi éneklés terén nem elég a hibák ismerete és javítása, a hangzásilag is szép hangszervi működés a legfontosabb, ezért a muzsikával összekötött szép beszéd és szép ének problémáira keresett megoldást. Módszertanát eufonetikának nevezte el. *A szép hang fonetikájáról szólván legelső sorban is azt kell leszögeznünk, hogy az ének, a közönséges beszéd és a beszédnek amaz emelkedett formája, amellyel a színész előadó szónok, vagy fölolvadó él, élettanilag lényegében azonos folyamat, mindössze a zenei hang ötféle fizikai alaptulajdonsága más és más adagolásban szerepel bennük.*²² Ezek a fizikai alaptulajdonságok: a hang magassága, a hang abszolút időértéke, a hang relatív időmértéke, a hang ereje és a hang színe.

A légzést illetően Sík Józseffel értett egyet, amikor különbséget tett élettani és hangadási légzés között. Élettani légzéskor a belégzést szünet beiktatása nélkül követi a kilégzés. Hangadási légzéskor a belégzési és kilégzési fázis között tartanunk kell a levegőt, hogy hangszerveink elfoglalhassák a hangadáshoz szükséges megfelelő

²¹ G Ármin, *Valami a legato-éneklés művészetéről*, I. m. 30.

helyzetüket, és levegőnket a kívánt célra adagolhassuk.²³ Ezáltal a kilégzési fázis nem passzív, hanem aktív izommunkává válik.

A mélylégzés a rezonancia kihasználással is szoros összefüggésben van. *A felső mellkast nem ajánlatos összeejteni. Ha tényleg nem ejtettük össze, a rezonancia alapjául szolgáló felső mellkas nem ürül ki éneklés közben, tehát rezonanciakeltő szerepét teljesen betöltheti. Levegőnket így sohasem bocsátjuk ki teljesen, s ezzel nyugodtságot kölcsönző élettani tartalékunkat biztosítottuk. Ha azonban összeejtettük a mellkast, komolyan veszélyeztettük annak rezonátor szerepét, mert sűrítésünk tökéletlenebb, erőlködésre visz, aktív légoszlopunk, amelyen a hang fölépül kisebb s lévén ez a légoszlop a rezgések közvetítője lefelé, a hang valóban volumetlenebb lesz, éppen a hiányos mellrezonancia miatt, hiszen a mellrezonancia éppen a testességet biztosító tényező.*²⁴

Már a régi énekpedagógusok megfigyelték, hogy a mellkas együttrezgése a hangmagasságokkal változnak. A legmagasabb hangoknál csak a kulcsont táján jelennek meg, a hang fokozatos mélyülésével fokozatosan mélyebbre szállnak és a legmélyebb hangoknál már az egész mellkas rezeg.²⁵ A mellrezonancia fokozott erősítésével függ össze a gége erőszakolt mélyállásban tartása is, ami által a gége közelebb kerül a mellkashoz. Ezt bizonyítja egy 1911-ben kidolgozott testtartás típus elmélet (Rutzsch), amely szerint: hátravetett fejjel meghosszabbodik a légcső, és a hangforrás távolabb kerül a mellkastól, ezért a mellrezonancia gyöngülését érezzük. Ha a fejünket előre hajtjuk, a gége közelebb kerül a mellkashoz, így a mellrezonancia erősödését halljuk,²⁶ és a hangszín sötétedik.

A hangrés fölötti üregek rezonátor szerepe bonyolultabb. *Az átadott rezgések részecskékről részecskékre adódva a szájüreg felső csontfalához: a szájpadláshoz és a*

²² Molnár, I. m. 6.

²³ Kilégzésnél fontos, hogy a levegő egyenletesen áramoljon ki a tüdőből, de csak annyi, amennyi a hangképzéshez szükséges. Az a levegő, ami nem válik hanggá, rontja az énekhang szépségét, és káros. Téves felfogás, hogy erős hangot sok levegővel kell képezni.

²⁴ Molnár, I. m. 62.

²⁵ A mellkas rezonáló pontjai vitatottak. Hugo Stern szerint az egyik a mellcsont felső végén, a másik a mellkason a kulcsonttól le a csípőcsontig található. Forschammer cáfolta ezt a megfigyelést. Szerinte a mellrezonancia nem a mellkas, hanem a toldalékos cső mélyen fekvő üregeiben jön létre. Vö., Molnár, I. m. 60-61.

²⁶ Vö., Molnár, 62.

felső fogsorhoz érve visszaverődnek²⁷ s az utánuk érkező rezgésekkel interferálva zengő teret alkotnak, míg a hangrés és a szájüreg tölcséresedési kezdete közt semleges, néma tér alakul. Ha nem használjuk ki a szájüreg rezonátor szerepét kellőképp, akkor a felső rezonanciák is elmaradnak.²⁸

Az eufonetika által vizsgált szép éneklés lényege a hanggá átalakult rezgések helyes továbbjutásában van, ezért meghatározta a levegő áramlásának pontos irányait. A levegő kiáramlása a légcsőből a gége felé függőleges, a gégeből a szájon át vízszintes. Az irányváltás miatt tehát az áramlási erő egy függőleges és egy vízszintes összetevőre bontható. *Ezek eredője szabja meg azt a koncentrációs pontot, amelytől voltaképp a zengő tér keletkezése függ. Rendesen, jól vett hangnál ez a pont, a szájüregnek az orrtő körüli részére esik. Ez az eset jelenti a két komponens egyensúlyát.*²⁹ Ha nagyobb a függőleges levegőáramlási erő, neki-énekelünk a légyszájpadlásnak, tehát minden hátul gomolyog. Ez az u.n. fedett hang. Ha pedig a vízszintes kiáramlási erő nagyobb, a koncentrációs pont is mind előbbre, gyakran a szájüregen kívülre kerül, így jön létre az u.n. nyílt hang. Új megvilágítást kapott a nyelv munkája is, amely már elhelyezkedésében is követi a két irányt. Van tehát a nyelvnek egy könyökhajlata. A nyelvtő elhelyezkedési iránya függőleges, a mozgékonyabb nyelvész elhelyezkedése vízszintes. A nyelvtőhöz képzelt érintő a hang helyes képzésekor mindig az orrtő felé mutat. A nyelv a legváltozatosabb módon formálhatja, hangolhatja a szájüregot, amivel nagy szerepet játszik a zengőtér kialakításában és a hang irányításában.

A fonetikák kétféle hangot különböztetnek meg: magánhangzókat és mássalhangzókat. A mássalhangzók a szájüreg és orrüreg különböző pontjain keletkeznek, néma és hangos csoportra oszthatók. Helmholtz a magánhangzókat felhangkülönbségeik alapján két csoportra osztotta: egy és két üregesekre, mély és magas hangzókra. Magánhangzóknál a hangszalag rezgése által keletkezett alaphangnak a száj- és orrüreg alakváltozásai adják meg a megfelelő színezetet. Molnár Imre szerint a száj- és orrnyílás alakváltozásait a

²⁷ A szájpadlás és a felső fogsor kemény fala kitűnően vezeti a rezgéseket, így a szájpadlás fölött lévő üregek együttrezgésre bírhatók. Csukott szájas énekléskor gyakori hiba, hogy a nyelv hátsó része fölemelkedik és érintkezik a szájpadlással, ami kikapcsolja a szájüregot, és egyenesen az orrüregbe énekelünk. Ezáltal a szájüreg nem tudja rezonancia közvetítő szerepét betölteni.

²⁸ Molnár, I. m. 67.

légyszájpadlás kettős munkája segíti. Fölemelkedésével zárja a szájból az orrba vezető csatornát és ugyanekkor megnöveli a szájüreg hátsó részét, ami a hangerő és szín megalapozásában játszik fontos szerepet. Amikor a légyszájpadlás fölemelkedése elzárja az orrgaratot, nyílt hang, amikor a nyelvfeldomborodó hátsó részének érintkezése a légyszájpadlással elzárja a szájat a garattól, s a hang csak a garat és orrjáraton közlekedve távozik, orrhang keletkezik. Ajakzár vagy nyitott ajakrés mellett mind a három üreg közlekedik egymással. Ebben a helyzetben jön létre a jó zöngé és minden puha piano. A jó zöngé crescendóval ff-ig nőhet, zeneileg minden megoldható vele és kitűnő alapot adhat az énektechnikának. A rosszul képzett zöngé azonban nem tud megtestesedni és csak „markírozás” születhet.

Az énekesek nagy hibája, ha crescendóban fokozatosan rányitnak és a decrescendóban fokozatosan zárnak, mert lényegében egy hangzó tartalma alatt áthangolják a szájüreget. *Ennek következtében erősödéskor színváltozás áll be sötétebből a világosabb felé, halkításkor pedig a világosból a sötétebb felé.*³⁰ A hang erősítése alkalmával a felhangsornak is arányosan növekednie kell, mert máskülönben a hang színe megváltozik, amit a fülünk torzulásnak hall. Az ideális hang minden fekvésben, minden dinamikai árnyalatban és minden hangzónál megtartja alapszínét. Ennek elérése végett, crescendónál, a hangszalagmunka mellett a légyszájpadlás fokozatos fölemelkedésére is szükség van, hogy fokozatosan elzárhassa az orrcsatornát. A decrescendónál ez fordítva történik. A légyszájpadlás lassan, egyenletesen leereszkedik, s ezzel fokozatosan kinyitja az orrcsatornát. A légyszájpadlás záró-nyitó munkájának éppen olyan rugalmasnak kell lennie, mint a hangszalag munkája, ezért több énekpedagógussal ellentétben, nagyon jó gyakorlatnak tartotta az olaszok messa di voce gyakorlatát. A helyes hangképzés tehát azért indult ki a csukott szájas zöngéből vagy az orrhangú mássalhangzókból, *m-n*-ből, mert ezek sima átvezetése a magánhangzóba és a hozzájuk való sima visszahúzóadás lényegében a crescendóval és decrescendóval azonos légyszájpadlás munkát jelent. Ezek

²⁹ Molnár, I. m. 69.

³⁰ Molnár, I. m. 99.

alapján válik világossá, mennyire fontos, hogy a szájüreg módosító szervek egyike se működjön mereven.³¹

Molnár Imre dr. Tátrallyai professzor gégeszeti klinikáján folytatta kísérleti kutatásait, amelyek során összevetette a genetikus eredményeket a fizikai hangzó kutatás tapasztalataival, a fül útján nyert diagnózist az orvosi gyakorlattal. A kísérlet alanyai énektanár jelöltek voltak. Kutatása eredményeiről többször beszámolt az Orvosegyesületi Társaságban és a Magyar Nyelvtudományi Társaságban. Megállapításai korunkban is követendőek, nagy segítséget nyújtanak az énekpedagógusok és gyakorló énekesek számára.

Dr. Ligeti Ármin: *Az énekhangok romlásának okai* (1937)

*A beszéd és énekhangok fiziológiájával, higiéniájával, valamint pathológiájával és terápiájával foglalkozó tudósok és kutatók évek óta hangoztatják annak szükségességét, hogy közöttük és az énekpedagógusok között szoros kapcsolatra volna szükség, még pedig azért, mert a beszéd- és énekhangok szerveit, tehát a hangképző apparátust csak akkor használjuk jól, ha természetüknek megfelelően használjuk őket*³², írta dr. Ligeti Ármin (1865-?) orvos, egyetemi magántanár tanulmányában. Azt gondolhatnánk, hogy gégeszként érdeklődött a helyes hangadás iránt, de élettannal és szövettannal foglalkozott. Felesége, aki énekesnő volt, helytelen hangképzésből származó gondokkal küszködött. Férje segítő szándékkal írta neki és a többi énekes hasznára a tanulmányt. Dr. Ligeti azt tapasztalta, hogy az énekhangok 50-55 éves korban, de legtöbbször már sokkal hamarabb tönkremennek, vagy erősen romlanak, a beszédhangok viszont 65-70 éves korban vagy jóval azon túl is csengők, tiszták maradnak. Arra a következtetésre jutott, hogy ez a hangképző apparátus túlerőltetéséből származott megbetegedések következménye. Az élettan törvényei nemcsak a hangképző apparátus működésére, hanem minden más szerv izmainak és izomcsoportjainak működésére érvényesek.

³¹ Elsősorban a hangadás alapfunkciója a légzés, azután a nyelv és légyszájpadlás munkája a leggyakoribb hibák forrásai.

³² Dr. Ligeti Ármin, *Az énekhangok romlásának okai* (Novák Rudolf és Társa, Bp., 1937), 3.

Mindenfajta természetellenes izomműködés túlerőltetést és gyors kifáradást okoz. Az énekesek és énekpedagógusok nagy része ezt a hangképző apparátus működésénél nem találta természetesnek, hanem az élettan törvényeinek ismerete híján, módosításokkal tette lehetetlenné az apparátus természetes és automatikus összműködését.

Tanulmányában sorra tárgyalta az éneklés folyamatának fontos részeit és fiziológiailag helyes működésüket, rámutatva a különösen veszélyes, hibás gyakorlatra. Könyvében nincsenek anatómiai ábrák. Véleménye megegyezik Sík József véleményével, aki szerint a hangképző apparátus anatómiájának ismeretére nincs szüksége a növendéknek, mert a leírások és a leírásokhoz mellékelt ábrák a legtöbb esetben téves elképzeléseken alapuló hibás funkciókat eredményeznek. Az énektanároknak azonban elengedhetetlenül szükséges a hangképző szervek működésének szabályait ismerniük, mert e nélkül nem tudják megítélni és elkerülni azokat a káros funkciókat, amelyek a megbetegedések forrásai. *A legfontosabb élettani alaptörvény, hogy a hang létrejötte a hangképző apparátust alkotó három szerv (tüdő, gége, toldalékos cső) legfinomabb, legérzékenyebb és legtökéletesebb együttműködését jelenti, ahol minden funkció, még a legkisebb is, egymással automatikus kapcsolatban van, egymástól függ, és egymást kiegészíti: és, hogy bármelyik résznek természetellenes vagy erőltetett, tehát hibás funkciója átterjed az egész hangképző apparátusra és felborítja az összműködést.*³³

A légzés

Az énekpedagógia irodalmában a légzésről egymással és a légzés fiziológiájával ellentétes leírások találhatók, ezért Ligeti ismertette a fiziológusok álláspontját: az élettan kétféle légzést ismer, u.n. mellkasi-t és hasi-t. A légzést ábrázoló röntgen vizsgálatok bebizonyították, hogy a kétféle légzést nem lehet egymástól különválasztani, ezért az énekhez legmegfelelőbb légzés a mellkasi-hasi kétféle légzéstípus kombinációjából származik. A rekeszizom automatikusan kapcsolódik a légzési izmok működéséhez, így annak működését akaratunkkal közvetlenül nem befolyásolhatjuk. A

³³ Dr. Ligeti, I. m. 5.

légzési mechanizmus működésében résztvevő izmok nem működnek különállóan, egymással összműködésben vannak. *E koordináció lényege abban áll, hogy a kilégzés kezdetével a beléző izmok működése nem szűnik meg teljesen, hanem a kiléző izmok működése alatt azok továbbra is működésben maradnak és ez által a kiáramló levegő mennyiségét, gyorsaságát és erejét szükség szerint szabályozni képesek.*³⁴ Véleménye megerősítette a régi olasz énekmesterek és a magyar tudós énekpedagógusok takarékos kilégzés gyakorlatát, melynek lényege, hogy a mellkast nem ejtjük össze. Téves utasításnak tartotta, hogy az éneklés kezdetén erőltetetten mély légzést kell végezni. Az ember légzési mechanizmusa kiegyensúlyozott ökonómiával automatikusan végzi a feladatát. Hangadás előtt mindig pontosan olyan mély lélegzetet veszünk, mint amilyenre szükségünk van ahhoz, hogy a dallam vagy szöveg tökéletesen és kifogástalanul megszólaljon.

Az orvostudomány igazolta Moiret Lujza tüdőklinikán végzett munkáját és kísérleteit. A szabad levegőn végzett, erőltetés nélküli légző-gyakorlatok jótékony, gyógyító hatása felbecsülhetetlen értékű.

Az énekpedagógiák a könnyebb áttekinthetőség szempontjából külön fejezetekben tárgyalják a légzést, hangvételt és szövegképzést, a beszéd és ének létrejöttének ezt az egységes folyamatát. Dr. Ligeti arra figyelmeztet, hogy ezek egységes kilégzési folyamatot képeznek. *A fizioológia alaptörvénye ellen vét az az énekes vagy énekpedagógus, aki különálló funkciónak tekinti őket.*³⁵

A hangvétel

Azt a folyamatot, amikor a kiáramló levegő a zárt hangszalagokat rezgésbe hozza, hangvételnek nevezik. Dr. Ligeti az orvostudomány szerint három fajtáját különböztette meg: kemény, lágy és leheletes hangvételt.³⁶ A lágy hangvételt ajánlja az énekesek

³⁴ Dr. Ligeti, I. m. 13.

³⁵ Dr. Ligeti, I. m. 16-17.

³⁶ Megállapításai egyeznek a Farkas Ödön által használt fogalmakkal.

számára, mert elmarad a hangszalagok és a gégeizmok túleröltetése és a hangszalagok között éppen annyi levegő áramlik ki, amennyi az énekelni akart hanghoz szükséges. Mérésekkel kimutatták, hogy ugyanazon középhang képzéséhez kemény hangvételnél 30%-kal több levegőre van szükség, mint lágy hangvételnél.

A szövegeképzés

Dr. Ligeti Ármin a régi énektanárok hasonlatát használta, amikor az orgona sípjait, (mint toldalékos csövet) összehasonlította a hangképző apparátus toldalékos csövével. A toldalékos cső részei egyforma-rendeltetésű rezonátorok, melyek fizikai törvényszerűségek szerint színezik, erősítik fel a hangot, működésük azonban különböző. Az orgona esetében minden hang megszólalásához egy-egy orgonasíp szükséges. A hangképző apparátus toldalékos csöve összefüggő és alakváltoztatásra képes. A toldalékos csőben megfelelő erősséget és színezetet nyert hang a szájban és a garatban alakul át beszéddé vagy énekké, a magán és mássalhangzók segítségével. Ez a folyamat nagyon bonyolult, mert a toldalékos cső alakja nem csak minden magánhangzónál, de minden hangmagasságban is változik. A magánhangzók képzésekor a toldalékos cső teljesen nyitott csatornát alkot, és a hanggá alakult kilégzési levegőáram teljesen akadálytalanul távozik a szájon át. A mássalhangzóknak különleges szerepük van az éneklésben és a beszédben, mivel képzésükkor a levegőnek akadályokon kell keresztül hatolnia. *A mássalhangzók nem csak a beszédet és énekszöveget hozzák létre, hanem még levegőszabályozó szerkezet gyanánt is működnek. Kevés levegővel, helyesebben csak szükséges levegővel való éneklésre kizáróan a kifogástalanul képzett mássalhangzók, valamint a jó és kifogástalanul hangsúlyozott szöveg útján teszünk szert.*³⁷ Az értelmes szöveg döntő fontosságú a zenei és szövegi kifejezések összefüggése, a dal belső tartalmának megértése és visszaadása szempontjából, ezért a hangzók formálását meg kell tanítani. A toldalékos csőnek automatikus alakváltozása folytán válik a beszéd és ének érthetővé. Az énekesek és énektanítók éppen a szövegkiejtésen szokták a legtöbb természetellenes,

³⁷ Dr. Ligeti, I. m. 22.

erőszakolt hibát elkövetni,³⁸ amivel megzavarják a toldalékos cső automatikus működését.

A támasz

A támasz azt a célt szolgálja, hogy a belégzési állapot lehetőleg minél hosszabb ideig megmaradjon, ezáltal szabályozza mind a levegő elhasználását, mind pedig hanggá való átalakulását. Dr. Ligeti Ármin véleménye, hogy a támaszt elmélet útján elsajátítani nem lehet. Automatikusan jöhet létre, ami azt jelenti, hogy a hangot sem hasizmokkal, sem a nyelvvel, sem az arcizmokkal megtámasztani nem lehet. Német énekpedagógia könyvek a következő gyakorlati útmutatást adják: *Elsősorban olyan belégzési módra van szükség, amely lehetővé teszi, hogy az apparátus széles, nyitott és nyugodt helyzetbe kerüljön: ennek elérésére az alsó állkapcsot kell leengedni, a szájat kinyitni, mint ahogy azt a magánhangzóknál szoktuk, a nyelvet lazán elülső szélével az alsó metszőfogakhoz illeszteni, most egy pillanatnyi ijedtség kifejezésével hangtalanul belélegezni. Szerinte ez az ijedtség kifejezésével járó pillanatnyi várakozás biztosítja az apparátus szélességét: ezután rögtön a hasizmok villámgyors behúzása által egész rövid középfekvésű staccato hangot hozunk létre, evvel a szótaggal „do” rögtön utána újból belélegezni, újból „do” szótagot létrehozni, teljesen az előbbivel azonos módon. Ezt addig ismételjük, amíg csak bírjuk.*³⁹

Dr. Ligeti tanulmánya szerint a hangképző szervek legtöbb megbetegedése túleröltetésből fakad. Az egyik leggyakoribb ok a fiziológiai hangterjedelem erőszakolt fejlesztése, valamint a légzés, szövegekészítés, hangvétel erőszakolt módosításaiból származik. Gyakorlattá vált módszer, hogy a hangképzés és hangfejlesztés hosszú hónapokon keresztül tartó skálázással kezdődik, majd a solfeggiok tanítása következik. E metódusban minden énekiskola egyetért, dr. Ligeti Ármin azonban alapvető hibák forrásának tartotta ezt a hangképzési gyakorlatot. Ellenvéleményét azzal indokolta, hogy

³⁸ Ilyen hibák, pl.: a garat különböző erőszakolt beállításai (ásítás), a nyelvnek bizonyos helyzetben való rögzítése, az ínyvitorla elernyesztése vagy megfeszítése.

³⁹ Dr. Ligeti, I. m. 31.

a szótagok alapzatát és vázát a mássalhangzók alkotják, amelyek a legtökéletesebben működő levegőszabályozó készülékként is szerepelnek. A csak magánhangzókval való gyakorlásnál, skálázásnál hiányoznak a mássalhangzók, így az egyes hangok énekléséhez rengeteg levegő szükséges, amit a légzőszervek a tartalék levegő igénybe vételével pótolnak. A skálázásnál a mondathangsúly, az érzelmek és az érzések átélése is ki vannak kapcsolva, ami nélkül nem beszélhetünk művészi interpretálásról. Ennek alapján arra a következtetésre jutott, *hogy a skálák és solfeggiok éneklése és gyakorlása nem csak felesleges, hanem igen nagymértékben ártalmas.*⁴⁰

VI. AZ 1945-IG MEGJELENT ÉNEKLÉSSEL FOGLALKOZÓ MAGYAR TANULMÁNYOK ÖSSZEFOGLALÁSA ÉS HATÁSA KORUNK ÉNEKPEDAGÓGIÁJÁRA

A magyar énekpedagógia a 19. század második felében született és a 20. század első felében már európai rangot vívott ki. Ez a siker a magyar énekpedagógusok tehetségének, jobbítási szándékának és szakmai felkészültségének eredménye volt. Közös bennük, hogy a magyart, mint nemzeti nyelvet a nemzetközileg elismert művészi énektanítás alapjává tették. Ismeretanyaguk az 17-18. század olasz énekpedagógiai hagyományaira, egymásra és a külföldi énekmetodikák által fontosnak tartott szempontokra épült. Az Európában elterjedt énekmetodikák elsősorban tudományos megalapozottságra törekedtek. A világszerte folyó nagyarányú kutatási munka eredményeként számos kitűnő mű látott napvilágot. A természettudományos irodalom (Müller, Mackenzie, Helmholtz) a gégeészet (gégetükör, stroboszkóp feltalálása), a nemzeti fonetikák nagyarányú fejlődése mind az énekpedagógia megújulását segítette. Az énekpedagógusok egyre több kapcsolatot találtak egyes tudományágakkal, és az empirikus tanítás mellett egyre tekintélyesebb helyet foglaltak el a tudományos fejlődés alapján kidolgozott oktatási módszerek. A fejlődés mellett azonban komoly hibák is keletkeztek: Garcia nyomán a rögzített gége, Stockhausennel a mély-állásba helyezett

⁴⁰ Dr. Ligeti, I. m. 49. - Véleménye csak részben igaz, mert a jó skálák azt a célt szolgálják, hogy megéreztesék a tanulóval az énektechnika alapjait.

gége és a fedés teóriája. Megjelentek a regiszterek és velük együtt a szakaszos hangokat termelő énekpedagógia, ami általános zavarhoz vezetett.

A nyomtatásban megjelent irodalom révén az új külföldi énekmetodikák hazánkba is eljutottak. Eredményeik ösztönzően hatottak a magyar énekköztudásra és mintájuk nyomán megszületett a hazai énekpedagógia.

Az első ének-iskolát Langer János, a Nemzeti Zenede tanára írta. Munkáját olvasva érezzük kora nagy problémáját: az újonnan született magyar nyelvű operajátszás magyar énekeseket követelt, de azok nem voltak. Akkor született a széles tömegeket érintő zeneoktatás és még nem volt magyar nyelvű énekpedagógia, ami lehetővé tette volna az énekelni vágyó fiatalok csak magyarul beszélő, tehetséges rétegének oktatását. Langer János teljes tudásával ezen akart változtatni, amikor megírta kétnyelvű tankönyvét. Ez még messze volt a mai értelemben vett énekpedagógiától, mégis gyökeresen meghatározta a magyar énekművészet fejlődését. Hatása nyomán fejlődtek a dalárdák, az iskolai énekköztudás, a hangverseny és az opera-kultúra, nem utolsósorban megszületett az igény egy európai szintű művészi énekköztudásra.

Pauli Rikárd Langer János nyomába lépett, amikor könyvet írt az énekművészetéről. Operaénekesként elsősorban az éneklés gyakorlati útmutatásait fogalmazta meg. Énekiskolája az olasz hagyományokra épült. Légzésről írt utasításai ma is helytállóak, hiszen az egyenletes, sima, mély lélegzetvételt és a levegő lassú kibocsátását tanította, mert a művészi éneklés egyik legfontosabb szabálya, hogy az énekes uralkodni tudjon lélegzetén. Nem magyarázta el anatómiai ábrák, orvosi műszavak segítségével olyan részletesen, mint később élt kollegái - Farkas Ödön, Sík József -, hogy milyen előnyei vannak még a takarékos kilégzésnek, mennyiben segíti a mellrezonancia kialakulását a szilárdan tartott mellkas. Ismeretes, hogy az olasz iskola módszere, amivel évszázadokon keresztül nagy sikereket értek el, utánzás, megérezés alapult. Az olasz énekiskolák mintájára az *a*-ból kiindulva kezdte el a tanítást. Ma már tudjuk, hogy

ez az egyik legnehezebben képezhető vokális.¹ A többi vokális tanításánál beállított szájformákat gyakoroltatott, amit a mai hangképzés helytelennek tart mert a fonetikák minden hang képzési helyét pontosan meghatározták. Énekpedagógiájában nagy szerep jutott a vokalizálásnak, amit, ha a tanítványok már túljutottak az elemi énektanításon, a koloratúra alapgyakorlatának tartott. Ma nem vokalizálunk, mert a modern énekpedagógia felismerte és amint már dr. Ligeti Árminnál is olvashatjuk, a csak magánhangzókon éneklés nem fejleszti a hangot és értelmetlen. A csupán magánhangzókra épített gyakorlás a legnehezebb és csak a kifogástalanul képzett énekesek tudnak tökéletesen skálázni, mert hiányoznak a levegőszabályozó készülékként működő mássalhangzók. A feleslegesen elhasznált levegőmennyiséget a légző apparátus fokozott nyomással és préseléssel igyekszik pótolni. Pauli Rikárd mégis a haladó szellemű énekpedagógusok közé tartozott, mert tagadta a kor divatos több regiszter elméletét. A modern énekpedagógiában oly nagy szerepet játszó fejrezonancia tudatos kihasználása azonban még nem szerepel könyvében. Énekiskolájának egyik nagy erénye, hogy külön foglalkozott a magyar nyelv hangsúly-kérdéseivel, amit a ritmus alapjának tartott, és ami a költészet szabályai szerint a magyar zenében mindig az első szótagra vagy az első hangra esik. A hang mozgékonyasága, a koloratúrák képzése - a kor divatja szerint - fontos helyet foglalt el énekpedagógiájában. Például a trilla tanításának fokozatait, csattogó jellegét olyan módszerességgel tanította, hogy gyakorlatait a később született tanulmányok is átvették. A futamokat piano énekelte, ami eredményesebbé tette a fejhangok kifejlesztését és az arpeggio gyakorlásához egy Rossini gyakorlatot ajánlott.

6. kottapélda



¹ Az *a* nélküli a fejrezonanciát, ezért nem alkalmas a hangképzés kezdetén. Azon gyakorolva a hang lapos, üres, vékony lesz.

Könyve megjelenése óta több mint száz év telt el. Jogosan vetődik fel a kérdés, mi az, amit korunk énekesei és énektanárai életművéből hasznosíthatnak? Véleményem szerint, a szélsőséges gyakorlati tanácsok kivételével - a nyelv kanállal való leszorítása, a dohányzás engedélyezése - mindent.

A magyar énekpedagógia Kolozsváron működő és iskolát teremtő alakja Farkas Ödön volt. Mint tudós muzsikus, figyelemmel kísérte a magyar énekesek sorsát és úgy látta, a tehetséges fiatalok tanítása nincs megoldva, mert az iskolákban az énekesek hangképzése helyett zeneoktatás és ízlésfinomítás folyik. Rendszerint kiöregedett énekesek paragrafusokba szedett, merev módszertanok szerint tanítottak. Elérkezettnek érezte az időt, hogy a nagy német énekpedagógusok munkáit tanulmányozva újra tárgyalja az éneklés alapelemeit, és a magyar énekoktatást megreformálja. Ő volt az első, aki kinyitotta a magyar énekpedagógiát a 19. század tudományos irányzatai előtt. Az *énekhang* című tanulmánya Müller-Brunow *primerhang* elmélete hatására született. A kifejezés nem volt új, a tudományok majdnem minden ágában használták a *primer* kifejezést.² Farkas Ödön új tanítási rendszere mereven szembeállt a régivel, éppen ellenkező módszertani elvekkkel akarta célját elérni. Régen az egész hangsor alapjának a gégehangot tartották és a középső hangok, amelyekre a legnagyobb szükség van, hiányoztak, a felső hangok vékony, színtelen hangok, vagy falzettek voltak. Az új rendszer a hang fejlesztését az egyéni hangsor közepe táján kezdte el és innen fejlesztette lefelé, fölfelé egyforma színben és erőben a hangokat úgy, hogy először megszabadította a hangképző apparátust a berögződött hibás hangszervi működésektől. A rezonancia fejlesztéséhez a mássalhangzókat használta, mert a megfelelő mássalhangzó-gyakorlatok, nemcsak a beszédapparátus merevségeit lazítják, hanem az énekhang kiképzésének legideálisabb eszközei. Az *m*, *n*, *ng* hangzók az orr és homloküreg rezonanciájához vezető utat nyitják meg, a *b*, *d*, *t* hangzók pedig a kemény szájpadlásra viszik a hangsugarakat. A fokozott rezonancia kihasználás segítségével a különböző regiszterek egységes regiszterré olvadtak össze, aminek sikere a helyes légzési funkciótól függött. Felismerte, hogy légzési funkcióra épül a magas piano

éneklése is. Titka nem a gégében van, hanem a célirányos kilégzés végrehajtásában, valamint a fej és mellüreg rezonáló tényezőinek harmonikus együttműködésében. Fontosnak tartotta a kilégzés helyes módját leírni, mert a levegőáram minden egyenetlensége megérződik a megszólaló énekhangon. A később írt énekpedagógiai munkák nem foglalkoztak részletesen a kilégzés gyakorlatával, így az énektechnika egyik nagy hibaforrása maradt. Farkas Ödön új hangképzési módszere modernizálta a magyar énekpedagógiát. Munkája hatását ma is érezzük az énektanítás gyakorlatában.

Sík József a Zeneakadémia ének tanszakának vezetését Pauli Rikárdtól vette át. Szabados Béla kollégájával együtt írt énekiskolája, a gyakorlati részekkel együtt, máig a legterjedelmesebb énekmódszertan könyv. A tudományok eredményei és az évszázados énekgyakorlat alapján 32 fejezetben tárgyalja az énekléssel kapcsolatos tudnivalókat. Azon a véleményen volt, hogy mechanikus úton éneket tanulni nem lehet, sőt a sok módszer elveszi a tanítvány figyelmét a felszabadult énekléstől, mivel az éneklés automatikus folyamat. Bár a tanítványoknak szükségtelen anatómiai pontossággal ismerniük a hangadó szerveket, a leendő énektanároknak ismerniük kell az énekszervek anatómiai felépítését.

A légzés folyamatát már évszázadok óta tanították az énektanárok,³ a modern hangképzés csak a gyakorlat helyességét tudta a tudományok segítségével megerősíteni. Fontos, hogy a kilégzés nyugodtan történjék, mert a hangindítást mindig megelőzi az

² Az emberi hanggal kapcsolatban először C. Merkel használta *Antropophonik* (Leipzig, 1857) c. művében. Vö. Farkas, I. m. 93.

³ Fabricius ab Aquapendete, a paduai egyetem tanára 1600-ban a következőket mondta a légről; *A természetes, csekély levegőt felölölő légzés (respiratio parva vagy libera) csak a rekeszizom segítségével történik. A mélyebb, tehát erősebb légzés (magna, vehementior vagy violentior) a bordák izmai segítségével, végre a legmélyebb, legerősebb légzés (maxima vehementissima vagy violentissima) a mellkas izmainak részvételével történik. Az első légzéssel (r. parva) csak kevés levegőt vagyunk képesek belélegzeni, mert ennél csak a rekeszizom működik. A második légzéssel (r. magna) már valamivel többet, mert itt a rekeszizom és a bordák izmai is segédkeznek. A legnagyobb mennyiséget a harmadik légzéssel szívhatjuk be (r. violentissima), mert ennél a rekeszizom, bordák és a mellkas izmai is közreműködnek. A rekeszizom leszállása és a bordák helyzetének megváltozása következtében a mellkas térfogata bővül. A bordák izmainak közreműködése folytán a mellkas alakja is megváltozik, amennyiben a bordák föl- és lefelé nyomulnak, a mellkas tehát emelkedik és süllyed. A többi külső mell -, váll- és hasi-izmok részvételével folytán a bordák nem csak föl- és lefelé húzódnak, hanem azok ki- és befelé is eltérnek s a mellcsont föl- vagy lefelé törekvő erős mozgást mutat. A resp. violentissima tehát a legmélyebb belélegzést teszi lehetővé és annyiban különbözik a rep. violentatól, hogy e két légzési típus mindegyikét más izmok végzik, de az izmok működése mind a két légzésnél egyenlő.* Vö. Sík, I. m. 9.

énekszerveknek az énekléshez való beállítása. Ekkor a gége egy kicsit süllyed, és ez a helyzete az éneklés közben alig változik. Ha lazán mélyített gégével egy skálát énekelünk, észre vesszük, hogy a gége a magas hangoknál emelkedik, a mélyek éneklése közben pedig süllyed. Az anatómia bizonyította, hogy a gége nincs rögzítve, ezért minden nyomástól mentesíteni kell. Ha a gége emelkedését és süllyedését rögzítéssel megakadályozzuk, megerőltetjük énekszerveinket. Sík József elítélte a gége néhány német énekiskola által ajánlott leszorítását.⁴

A modern hangképzés német úttörői és Wagner rámutattak arra, hogy az olasz énekpedagógiát általános mintául elfogadni nem lehet. Az csak a lágy olasz nyelv követelményeinek felel meg, a többi nyelv kemény konstrukciójával nem tud megbirkózni, ezért az énekpedagógusok mindenütt szükségét érezték, hogy a nemzeti nyelv tanítását beilleszték az énekmetodikába. Sík József is a magyar énekpedagógia egyik legfontosabb feladatának tartotta a magyar magán és mássalhangzók helyes képzését és kiejtésüket. A hangképzés fő tényezőit a mássalhangzók alkotják, ezért meghatározta képzésük helyét és a nyelv helyzetét. A magánhangzók adják az ének színeit. A magyar nyelvnek 14 magánhangzója van, helyes kiejtésüket minden énekesnek meg kell tanulnia. Ezek rezonancia által létrejövő színezése adja nyelvünk változatosságát és szépségét.⁵ Sík József vezetése alatt a Zeneakadémián csak magyar nyelven tanítottak énekelni és az Operaházban is csak magyar nyelvű előadások voltak, aminek hatására egymás után születtek az operafordítások.

A 20. század eleji Magyarországon az énekesek zenei képzése elmaradott volt. Sík József a Zeneakadémia énektanáraként úgy harcolt ez ellen, hogy könyvének nagyobb részében az énekes zenei tudnivalóival foglalkozott. Solfeggio gyakorlatai is ezt a célt szolgálták. Érdekes módszerként a hangképző gyakorlatokat összekötötte az énekesek hallásfejlesztési gyakorlataival, ami azt jelentette, hogy a hangközöket, mint hangképző gyakorlatokat, skálákat tanította.⁶

⁴ Kellő rezonanciát és támaszt akkor kap a hang, ha a gége csak mérsékelten mélyül. Vö., Sík, I. m. 50.

⁵ Egy és ugyanazon magánhangzót másként ejtünk víg jelenetnél és szomorú drámánál.

⁶ Ezt a módszert először Langer János alkalmazta, amikor ilyen gyakorlatokat közölt könyvében.

Énekmetodikája olyan teljes értékű mű, hogy a később írt énekpedagógiai munkák, csak kiegészítéseket tudtak az éneklés ma is igaznak tartott alapszabályaihoz adni. Korunk magyar énekkutatása az általa megteremtett alapokra épül.

Moiret Lujza dr. és Szamosi Lajos nem írtak hosszú, az éneklés minden tanítandó mozzanatára kiterjedő metodika könyvet. Céljaik egyeztek elődeik törekvéseivel, bár tanulmányaik az énekművészetet új szempontok alapján vizsgálták. Ők is a szabad éneklés hívei voltak, de új utakat kerestek. Moiret Lujza a német énekpedagógusok példái szerint indult el, Szamosi Lajos az éneklés titkát a lélek titkait kutatva vélte megtalálni. Moiret Lujza ismertette azokat a rendszereket, amelyek szerint Európában énekelni tanítottak: a német énekiskolák szóplasztikáját és George Armin levegő duzzasztási elvét (Stauprinzip). Hatása Molnár Imre dr. művében, az *Eufonetikában* érezhető legjobban. Ő volt az első hazánkban, aki a légzés gyógyító hatását a tüdőgyógyászatban alkalmazta.

Szamosi oldaláról vizsgálva az éneklés és psziché szorosan összefüggenek. Tapasztalta, hogy bár a tanuló énektechnikailag képes lenne a gyakorlat megoldására, lelki gátak miatt képtelen megnyílni és a hangját kinyitni. Moiret Lujza és Szamosi Lajos, bár nagyon sok érdekes megfigyelést közöltek az éneklésről, a magyar énekpedagógia további fejlődését döntően nem befolyásolták, így a később írt metodika könyvek nem építettek tanulmányaikra.

1942-ben Molnár Imre dr. írta meg új, a tudományok fejlődése miatt szükséges, mindenre kiterjedő könyvét, ahol az éneklés alapvető kérdéseit az énekpedagógia új álláspontjai alapján módosította. Tanulmányának alapja a tanárképzősöknek tartott előadásai voltak. Felfedezte, hogy a művészi éneklés és beszéd a fiziológia és fonetika már ismert törvényeinek továbbfejlesztése által születik. A széphanzás oldaláról vizsgálva megállapította, hogy a természetes zöngé helytelen, erőszakos úton való felnagyítása, a rossz szájüreg-hangoltság, valamint a hang rezonanciájának hamis pontokon való keresése okozzák a hanghibákat. Tudatosította, hogy minden nyelv speciális rezonancia tartománnyal rendelkezik, ami csakis az adott nyelv jellemzője,

amiből következik, hogy más színű rezonancia és hangzás keletkezik attól függően, hogy milyen nyelven énekelünk. Az énektanítás hagyományokra épülő részeit, kibővítve a legújabb kutatási eredményekkel, a tudományok segítségével vizsgálta, helyességüket elemezte és bizonyította. Kutatásaira nagy szükség volt, mert az énektanítás körül zavaros és téves nézetek uralkodtak, amiben még a hivatásos énektanárok sem tudtak eligazodni. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a két iskola - olasz és német – szakadékszerű, értelmetlen és ostoba szembeállítás. Erről tanúskodik egy, a 20. század első évtizedeiben megjelent énekiskola hirdetése, az *Erényiné Rossi Rosina áll. eng. (Caruso) rendszerű magán énekiskola tanítási módszeréről*, ami a hibás éneklést „némettechnikának”, a helyes éneklést „olasztechnikának” nevezte. (Lásd, Függelék: 2. ábra.) Sajnos ilyen fajta megkülönböztetést még korunkban is hallani lehet.

Megelégtelve az éneklés körül uralkodó téves nézeteket, egy orvos Dr. Ligeti Ármin a képzett és tudós magyar énektanárok segítségére sietett és megírta az élettan törvényeire épített, fiziológiailag autentikus tanulmányát az énekhangok romlásának okairól. Részletesen tárgyalta az énekpedagógia által használt fogalmakat. Leszögezte, hogy a beszéd és az ének létrejötte egységes folyamat, nem különálló funkció. Elismerte a Farkas Ödön által megkülönböztetett háromfajta⁶ hangvételt, de felhívta a figyelmet a kemény hangvétel veszélyeire, a kelleténél sokkal erősebb nyomással létrejövő hang által okozható bajokra. Óvta az énektanárokat a hangzóformák beállításától,⁷ mivel a todalékos cső alakja nem csak hangzókként, de a hangmagasság változtatásával is változik. Veszélyforrásnak tartotta a todalékos cső önkényes beállítását a fejrezonancia fokozása érdekében, mert túleröltetést okoz. Elengedhetetlen tulajdonságnak tartotta a tanuló utánzó készségét, amin a régi olasz énekiskola hangfejlesztő és hangképző módszere alapult. Megerősítette az énekpedagógusok, elsősorban Farkas Ödön nézetét: A rekeszizom működése automatikus, így azt akarattunkkal nem befolyásolhatjuk, viszont a kilégzés kezdetével a belégző izmok működése nem szűnik meg, így segítségükkel a kiáramló levegő mennyiségét, gyorsaságát és erejét szabályozni tudjuk. Nagy fontosságot tulajdonított a szövegképzésben a mássalhangzóknak, mert a

⁶ Kemény, lágy, leheletes hangvétel.

mássalhangzók levegőszabályozó készülékként is működnek. Ha kikapcsoljuk őket, pl. a gyakorlatban elterjedt mássalhangzó nélküli skálázáskor, a szükségesnél sokkal több levegőt használunk, ami az énekszerveinkre veszélyes és káros. A kifejezéstelen, tartalom nélküli skálázás nem segíti a művészi éneklés elsajátítását. Előfordult, hogy több énekes növendék hangja a tanulmányi idő befejeződésével visszafejlődött. Okát abban látta, hogy az énekpedagógia nem fogadta el, és nem tartotta be a beszéd és énekhangok élettanának kísérletekkel bebizonyított törvényeit, valamint szabályait.

Az énekpedagógia fejlődése nem elsősorban énektechnikai fejlődést hozott, hanem a már ismert gyakorlati megoldások helyességének bizonyítását a fizika, fiziológia és pedagógia törvényei által. Minden énekmetodika az éneklés leglényegesebb kérdéseivel foglalkozik, mert az alapok ismerete nélkül nem beszélhetünk művészi énekkutatásról. A megjelent magyar tanulmányok is e szempontok szerint íródtak. Foglalkoznak a légzéssel, a hang keletkezésével és útjával, a rezonanciákkal, a szavak helyes kiejtésével és a fonetikával, a hangvételi hibákkal. Nyomon követhető a tudományos fejlődés és egymásra épülés, mégis mindegyik mást tart lényegesnek a tanulás folyamatában. Talán ezért voltak mindig viták az éneklés körül. Az éneklés a legősibb, de egyben a legmegfoghatatlanabb zenélési forma. Tanításának nehézsége abból ered, hogy az előadó és a hangszer egy és ugyanazon személy, ráadásul a hangszer láthatatlan, egyéneként más és más, csak egy kívül-álló fül segítségével tanulható. Nagyon veszélyes út, ha egy énekpedagógus csak a megérzéseire, a hagyományokra hagyatkozva tanít. Minden énekléssel foglalkozó ember kötelessége az éneklés alapfunkcióit fiziológiai törvények szerint ismerni és az éneklendő művön keresztül a zene és előadás szolgálatába állítani. Ezt a régi énekpedagógusok is pontosan tudták, ezért született a 19. század közepétől olyan sok énekléssel foglalkozó tanulmány. Ezért próbálták az utánzásra alapuló tanítást a fiziológia, fizika és pszichológia törvényszerűségei szerint megfoghatóvá, könnyebben elsajátíthatóvá tenni.

VII. A MAGYAR ÉNEKPEDAGÓGUSOK

⁷ Pl. a Pauli által tanított, begyakorolt szájformáktól.

EREDMÉNYEINEK ALKALMAZÁSA BEETHOVEN: FIDELIO CÍMŰ OPERÁJÁNAK LEONORA SZEREPÉN KERESZTÜL

A Fidelio megformálása az éneklés és a színészet teljes felkészültségét megköveteli. A mű azon kívül, hogy drámai szavaló stílusban íródott, a legmagasabb szintű kamarazene, ezért igényli a tökéletes együtt-muzsikálást. Az énekesnőnek mindig tudnia kell, szólama mikor emelkedik ki a zene szövetéből, és mikor olvad bele. Emellett van a színészi alakítás, amit hangszínnel, testtartással, gesztusokkal, arckifejezéssel és teljes átéléssel érhet el.

Az énekszólam megszólaltatásának alapfeltétele a jó levegőtechnika. Ezt már a régi olasz énekesek is tudták. Pochiarotti, híres kasztrált énekes és énektanár szerint: *Chi sa ben sospirare (e sillabare), sa ben cantare!* Ennek hiányában nem születnek hosszú frázisok, ami a Fidelio egyik megoldandó feladata. Hálával gondolok Farkas Ödönre, aki a takarékos kilégzés technikáját olyan tökéletesen leírta. Segítségével könnyebb a többszólamú muzsikát hangszeres technika szerint énekelni. Az így végrehajtott kilégzés segíti a rezonancia gazdagságát, ami formálhatóvá és egyedivé alakítja a művész hangját, és megszólal a mellrezonancia is, ami a drámai énekes alakítások elengedhetetlen kelléke. *A szilárdan tartott mellkasban összegyülemlett levegő adja meg a hangnak a rezonanciát. A gége és hangszalagok rezgését a légcső levegője továbbítja a felső mellkasba, ahol azok a felhalmozott levegőben támaszt kapnak. Minél több levegő szolgál támasz gyanánt, annál nagyobb a hang rezonanciája, ellenkező esetben, ha a felső mellkasban kevés levegő van (amely eset a helytelen légzés folytán áll be) a hang nem lesz erős és tömör.¹ A mellrezonancia annál erősebb és hatásosabb, minél állandóbb a kifelé ható légnyomás, minél több levegő van a mellkas felső részén összegyűjtve. Ha a mellkas hamar kiürül és behorpad, a légcső nem kapván támasztópontot, a hang sem lesz tömör, messze ható.²*

Beethoven a címszereplőt bevezető kvartettben (Nr. 3.) két női hangot fon össze egyforma dallammal, de különböző lelkiállapottal. Ezért különösen fontos zenei és

¹ Sík, I. m. 13.

szerepjellemzési szempontból is, hogy Leonora más hangszínnel, puhábban és melegebben énekeljen, mint Marzellina. A zene a hősnő belső titkos gondolatait közvetíti, ezért csak azzal a minimális hangerővel kell énekelni, ami még zengő és színezhető. Mivel szerepe szerint férfiruhába öltözködve rejtőzködik, hangszínnel is tükrözni kell a kétségbeesését és félelmét. A kifejezéshez énektechnikai megoldást kell találni. A Farkas Ödön által leírt leheletes hangindítás segítségével Leonora szólama, Beethoven sotto voce utasítását követve, puhán és kifejezés-telien illeszkedik a kvartettbe. A szünetekkel tördelt dallam, a hősnő félelmét és kételyeit jelenti. Takarékos technikával, egy levegővel, összefogott dallamként énekelhető.

7. kottapélda

Andante sostenuto (für sich)

Leonore

Wie groß ist die Ge-fahr, wie schwach der Entschluß, sie

Piano

VI. II.

6

L.

liebt mich, es ist klar, o na-men, na-men-lo-se Feind

Pno.

VI. I.

A Nr. 5. tercettben új elhatározással szólal meg a hősnő, ami új hangszínt és énektechnikai megoldást igényel.

8. kottapélda

Allegretto ma non troppo

(mit Kraft)

Leonore

Ich ha-be mich, mit kal-tem Blut, mit kal-tem Blut will ich hin-ab-sich

Allegretto ma non troppo

VI.

Str.

12

L.

schon auch he-he-len, he-he-len

Pno.

A határozott, de nem durva hangindítást belégzés után a levegő pillanatnyi benntartása segíti. Ez alatt a hangszereknek és a támasznak van elég ideje az elképzelt hangadáshoz szükséges helyzetbe elhelyezkedni. A belépés negyedik ütemében mindenre elszántságot fejez ki a dallam oktáv ugrása. Elég kényes hely, mert az oktáv alsó hangja könnyen eltűnik és a szöveg sem érthető. Sokat segít a mellkas szilárdan tartása mellett, a szó és zenei hangsúly helyes, pregnáns ejtése, ezért a szöveg érthetőség miatt fontos a szóplasztika. A nagy hangközugrások alsó és felső hangjait egyformanagyságú légoszloppal kell énekelni. Ezt a technikai megoldást George Armin bővebben kifejtette tanulmányában. *A hang a légoszlopon nyugszik, táncol, és csak akkor esik, ha ez az oszlop a nyomást nélkülözi, vagy elveszti. Csak ott, ahol ez a duzzasztó (pneumatikus) nyomás dominál, jöhet valóban létre a légoszlop, illetve hangoszlop.*³

A Fidelio egyik legbonyolultabb része Leonora Nr. 9. áriája. Az ária három részből tevődik össze, ami részenként más énektechnikát igényel. A recitativo feldúlt lelkiállapotot hordoz, ezért a szöveg drámai erejének kifejezése különösen fontos. Bár akkordokkal tördelt zenei egységként kell énekelni, mert a mondanivaló összefügg. Külön nehézsége, hogy a drámai erő, kiváltképp recitativós jelleggel, nem mehet a gégefunkciók rovására. Nem kiabálhatunk torokból, hiszen a legnagyobb kiáltást, feldúlt lelkiállapotot a piano is kifejezheti.

Az ária adagio része nagy ívű, széles legato, ami helyes és takarékos légzéstechnikával oldható meg. (9. kottapélda). A dallam oktáv hangterjedelemben mozog. A szöveg egy hangszínen való, érthető eléneklése komoly próbatétel. *Kevés levegővel, helyesebben csak a szükséges levegővel való éneklésre kizáróan a kifogástalanul képzett*

³ G. Armin: *Valami a legato-éneklés művészetéről*. I. m. 30.

mássalhangzók, valamint a jó és kifogástalanul hangsúlyozott szöveg útján teszünk szert.⁴ A lassú áriákban sokszor előforduló hosszú, crescendáló tartott hangok teszik kifejezőbbé az áriát. Ezt a zenei kifejezésformát elsősorban felfokozott lelki állapotok (szerelem, bánat, óhajtás) kifejezésére használják a zeneszerzők. Éneklés közben gyakori hiba a hangzó színének megváltozása. Ezért az énekszerveket nyugodt állapotban kell tartani. A szájüreg, nyelv, gége, szájnyílás stb. állása nem változhat mindaddig, amíg az énekelt hangzót egy másik hangzóval fel nem váltjuk. *A hangzásra beállított énekszervek legkisebb megváltozása rögtön maga után vonja a hangzó megváltozását.*

9. kottapélda

The image shows a musical score for a piece titled "Adagio". It consists of two systems of music. The first system is for a soprano soloist and piano accompaniment. The tempo is marked "Adagio". The lyrics are "Adagio die Lie - be wird's er - rei - chen". The second system is for a soprano soloist and piano accompaniment. The tempo is marked "Adagio". The lyrics are "be, die Lie - be wird's er - rei - chen". The piano part features a prominent triplet figure in the right hand.

Beethoven Leonórája éneklésekor fontos követelmény, hogy a hang mindig lágys és tömör legyen. Megoldása a lágyszájpadlás mozgékony, nyitó-záró mozgásának függvénye. Nagy levegőoszlop felett emeljük a lágyszájpadlást, ezzel nyílik az orr rezonancia is. Ugyanakkor nem szabad elfeledkeznünk a szájüreg módosító hangolásáról sem. A folyamatok irányításában, a kilégzés-szabályozás mellett, a legnagyobb szerepe a nyelvnek és a szájnak van. Különösen a dallam egy hangzóval történő ugrásait, skála meneteit segítik.

⁴ Ligeti, I. m. 22.

10. kottapélda

Allegro con trio

Leonore

Allegro con brio
Es. III

Ich folg dem In - nen

7

L.

Trie - be, ich wun - ke nicht, mich stärkt die Pflicht der treu - en Got

Pno.

Allegro.

13

L.

ten - lie - be, ich folg dem in - nen Trie - be, ich

Pno.

Stacc.
Dim.

18

L.

wun - ke nicht, nein, nein ich wun - ke nicht,

Pno.

Allegro.
f
f
f
f
f

23

L.

mich stärkt die Pflicht der treu - en Got

Pno.

Stacc.
Allegro.
Er. I
Er. II
Fg. Er. III

Az ária gyors része nagyon mozgékony gégét kíván, ami azt jelenti, hogy a felfelé törő skálák közben a gége egy kicsit süllyed, de csak annyira, ami ahhoz szükséges, hogy emelkedjék a légyszájpadlás és bővebb legyen a garatnyílás. Gyakori hiba, hogy a levegőoszlop nem elég rugalmas, mivel a rekeszizom lusta és késve adagolja a hangadáshoz szükséges levegőt. Az ária gyors részének egyik kulcsát a rekeszizom és a hangszalag funkciók összehangolt munkájában látom. A pregnáns skála-menetek nem tiszták, ha a két mozdulat - a rekesz ruganyos, feszítéstől mentes levegő indítása és a hangszalagok megfelelő kifeszülése - nem egyszerre jön létre. Pauli Rikárd így írt a gége mozgékonyaságáról: *A futamok tanításánál igen fontos tényezők a piano és a fejhang, s úgy a piano folytonos gyakorlására, mint a fejhangok kifejlesztésére nagy súlyt kell fektetnie annak, aki koloratúrák éneklésére akarja magát kifejleszteni.*⁶ Sík József is fontosnak tartotta a koloratúra tanítását: *Minden hang koloratúra nélkül nagyobbára merev vagy nyers s csak nagy erő kifejtésre alkalmas. Lágy, színezett ének, a hangnak crescendója, leheletszerű bevégezése, a különféle hangsúlyozások, árnyalások stb. csak azoknak fog sikerülni, akiknek koloratúrájuk van.*⁷

Az első felvonás fináléjának tizedik jelenete érzelmi tartalmát tekintve két részre osztható. Leonora Roccóval folytatott párbeszéde drámai deklamáció. Leonora türelmetlenségét Beethoven szünetekkel tördelt dallammal jelezte, amit az énekesnőnek szöveghangsúlyokkal kell kifejezőbbé tennie. A duett másik része a hősnő lelki kínjait

⁶ Pauli, I. m. 57.

tükrözi. Elszakad lelkiállapotban és dallamvonalban Roccótól. Elmerül saját érzelmeiben, míg zeneileg teljes összhangban kell lenniük, hiszen közösen készülnek feladatukra.

11. kottapélda

The image shows three systems of a musical score. Each system consists of three staves: a vocal line for Leonore, a vocal line for Rocco, and a piano accompaniment line. The lyrics are in German. The first system is numbered 1, the second 6, and the third 10. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *Blan.*, *crac.*, *decresc.*, and *f*.

System 1:
 Leonore: *Viel-leicht das Grab den Gei - tes gra - ber,*
 Rocco: *Ich darf ihn nicht mit Spei - se be - len.*

System 2:
 L.: *was kann mich - ter - er - eben sein,*
 R.: *Im wirt im Ge - be - ter sein,*

System 3:
 L.: *was kann mich - ter - er - er sein Was!*
 R.: *Im wirt im Ge - be - ter sein.*

A Nr. 10. melodráma új feladat az operán belül. Beethoven az emberi beszédet használja zenei eszközként. Itt a lehető legtermészetesebb hangon kell Leonórának megszólalnia a

⁷Sik, I. m. 110.

színpad adta lehetőségein belül. Az én elképzelésem szerint sok levegővel képzett mellrezonancia fejezi ki legjobban a borzongató börtön hangulatát. A beszéd birodalmából felragyog egy hang, Leonora mindent legyőző vágyának és szerelmének hangja. *Gott steh mir bei, wenn er es ist!*

12. kottapélda.

6 ROCCO Was sieht
ist er tot?

LEONORE (schmerzhaft)
Ihr seht er?

FIORE *Allegro*
Oh.

ROCCO nein, nein,
er stirbt.

10 *Allegro*
Str.

ROCCO Das wissen wir bezweifel,
und gleich ins Werk gehen, wir
haben keine Zeit zu verlieren.

13 LEONORE (hinaus). Er ist unmöglich,
sichs Eide zu unterbreiten.

Gott steht mir bei,
wenn er es ist!

A légzés lehet a drámai kifejezés eszköze is az operaszínpadon. Az ének majdnem minden fájában előfordulnak olyan részek, amelyeknél a nyugodt, szabályos légzéssel nem tudjuk kifejezésre juttatni azt, amit a szöveg és zene megkívánnának. Mert nem csak a hangárnyalás, hangsúlyozás stb. által nyilváníthatjuk meg lelki állapotunkat.⁸ Jó példa erre a II. felvonás börtön jelenete, a Nr. 13. tercett. Leonóra megismervén férjét, egy szelet kenyeret nyújt át neki, miközben könnyeivel küzd. Beethoven szaggatott énekszólamot komponált a hősnőnek, ami nyugodt légzéssel nem kifejezhető. Céltudatos gyakorlással meg kell keresni a fájdalmas lelkiállapotot leginkább kifejező légzésformát, és Leonóra zokogását így formába önteni. A zokogás csak a szünetek alatt történhet, mert énekelni és zokogni egyszerre nem lehet.

13. kottapélda

Leonora

Da schmerzt mich das Herz, da

er - mer, da er - mer - Mamma, da er - mer, da er - mer Mamma!

Piano

cresc.

Sf.

La

Pno.

VL

Egy szerep éneklése során sokszor kell döntenünk, hol vegyünk lélegzetet. Én a pályám során mindig arra törekedtem, hogy akkor vegyek levegőt, amikor a zene és szöveg ezt lehetővé teszi. Ebből a szempontból van Leonóra szerepének egy különösen nehéz és veszélyes része, a Nr. 14. Quartett. Beethoven negyed szüneteket komponált a felindult kifejezés érdekében. Én itt sohasem vettem levegőt, mert könnyen elveszíthető az énekhang jó pozíciója, változhat a hangszín is, ami a hősiesség, elszánt magatartásnak az énekhanggal való kifejezését veszélyeztetheti. Azon-kívül a gyakori rövid levegővétel nagyon fárasztja a tüdőt, és kimerültséget okoz. A nagy, mély levegőoszlop segíti a hangzók egy színben tartását, fúvós hangszerre emlékeztető formálását.

14. kottapélda

⁸ Sík, I. m. 169.

Allegro

Leonora

Ver - der - - - ben ihm, ich

F.

vor Frau - de starrt mein Blut, vor Frau - de, vor

P.

welch un - er - lü - ter Mut, un - er - bör - ter Mut!

R.

starrt vor Angst mein Blut, mir

Piano

sf *sf* *cresc.*

più moto

L.

tro - tze, ich tro - tze sel - ner Wut!

F.

Frau - de starrt mein Blut!

P.

Ha ha, soll ich

R.

starrt vor Angst mein Blut!

Pno.

f *St.*

Ugyanez vonatkozik a kvartett második részének trombitaszínű *g* hangjának megismétlésére az *a* puskalövést utánzó éles hangindítására, (*wird dich befreien*) Ebben a részben elengedhetetlen, hogy kilépjünk a szabályos éneklés keretei közül. Az ilyen helyzetekre utalt Farkas Ödön, amikor szükségesnek tartotta az éles hangindítás tanítását. Leonóra itt nem énekel, hanem a hangjával festi le a krimibe illő jelenetet.

15. kottapélda

Leconte. frein, die Lie - be wird im Bun - de mit Mu - te dich be -
 Flörten. frein, die Lie - be wird im Bun - de mit Mu - te, mit Mu - te dich be -
 Pizero. mei - nar Ra - che sein, Ver - zweif - lung wird im Bun - de mit mei - nar
 Kacch. och, ich wil nicht mehr im Bun - de mit Me - ren, del - esse
 Piano

L. frein, _____ wird dich be - frein, mit Mu -
 A. frein _____ wird nicht be - frein
 Da. Ra - che och, mit zwi - ser, mei - nar, Ra -
 Kacch. was _____ och, mit Me - ren, del - esse, Was -
 Piano

10

L. *te, ja wird dich be - frei,*

A. *wird mich be - frei.*

Bar. *oh oh, oh sei - ner Ra - oh sei Ver - such, ver such sei die - se*

Bar. *oh oh, oh sei - nem Wilt - oh sei.*

Pno. *Es schling der Ra - oh Sei - de, Ich soll ge - ret - tet*

15

L. *wird dich be - frei wird dich be -*

A. *Es schling der Ra - oh Sei - de, Ich soll ge - ret - tet*

Bar. *frei - se, die Heuch - ler, die Heuch - ler spot - ten sich,*

Bar. *O Herr - ter - I - oh Sei - de, o Gott o Gott was wer - tet*

Pno. *Es schling der Ra - oh Sei - de, Ich soll ge - ret - tet*

21

L. *frei, die Lie - be wird im Ebn - de mit Min - te dich be - frei.*

A. *oh, die Lie - be wird im Ebn - de mit Mi - te nicht be - frei.*

Bar. *Ver - welf - lung wird im Ebn - de mit sei - ner Ra - oh sei.*

Bar. *sich? Ich will nicht mehr im Ebn - de mit sei - nem Wilt - oh sei.*

Pno. *Es schling der Ra - oh Sei - de, Ich soll ge - ret - tet*

cresc. Presto

sempre cresc.

Ugyancsak levegő-technika segíti a Nr. 14. kvartett első részét lezáró ima rész *Ach, du bist großer Gott, großer Gott* áhítatos hangvételét is.

16. kottapélda

Leonore
 Ach, du bist gro - ßer - ter, gro - ßer
 F.
 Ach, lob' die gro - ßer - ten gro - ßer
 P.
 Ma - ja, der Hei - li - gen, der
 R.
 o - wem ist das, ge - rath - ter
 Piano
 Musical score for the first system of the 16th example. It features four vocal parts (Leonore, F., P., R.) and a piano accompaniment. The lyrics are in German, starting with "Ach, du bist großer - ter, großer". The piano part includes triplets and various rhythmic patterns.

5
 L.
 Gott, gro - ßer Gott
 F.
 Gott, gro - ßer Gott
 P.
 Thei, der Hei - li - gen
 R.
 der, ge - rath - ter
 Piano
 Musical score for the second system of the 16th example. It features four vocal parts (L., F., P., R.) and a piano accompaniment. The lyrics continue with "Gott, großer Gott". The piano part continues with triplets and rhythmic patterns.

Beethoven szüneteket írt, amelyek itt a meghatottság kifejezését kívánják szolgálni. A mondat a vesszőkkel nincs elválasztva, így a szüneteknek nem elválasztó, hanem zenei szempontból áthidaló szerepük van.

A Nr. 15. duett nem hagyományos szerelmi duett. A kottaképe és a tempójelzés, *allegro vivace* eszelős örömet jelent.

17. kottapélda

Systemán kezd

Piano

L.

F.

Pno.

5

O na - men, na - men in - se Pres - de, O na - men,

10

L.

F.

Pno.

na - men in - se Pres - de! Mein Mann an mei - ner

O na - men, na - men in - se Pres - de!

15

L. Brust Nach un - nen - ba - ren

F. Mein Mein an mei - ner Brust Nach un - nen - ba - ren

Pno.

19 Adagio

L. Lei - den so ü - ber gro - ße Lust, nach un - nen - ba - ren Lei - den

F. Lei - den so ü - ber gro - ße Lust, nach un - nen - ba - ren Lei - den

Pno. *Adagio*

Az újra és újra felfelé törő dallam, a boldogság sikolya. Sokkal több, mint koloratúra. A kicsorduló boldogság színével kell énekelni. Itt a hangszín fontosabb, mint a szöveg, ami a gyors tempó miatt nehezen énekelhető. Csak az adagio tempójelzés szakítja meg az ujjongást, ami a fájdalom emlékképét jelzi. Bár a szerző hangerő utasítást ad, *piano*, ez a rész kifejezésben sokkal többet jelent. A túlradó szerelem hangjait közösen, egy dallammá olvasztva szövi Florestan és Leonóra. A boldogságtól fátyolozott, lágy hang feltétele a lágy hangindítás. A duett beteljesedése a Leonóra áriája végén egyszer már énekelt forte *h*”, ami a gonosz fölötti diadalmaskodás kifejezése.

A Fidelio fináléjában újra megjelenik a győzedelmes, bátor Leonóra. A megihatottságtól alig tud megszólalni. *O Gott, o Gott, welch ein Augenblick!* A művészi kifejezés szolgálatába állított leheletes és az indulatból születő lágy hangindítás kiváló példája ez a rész.

18. kottapélda

The image shows a musical score for Soprano and Piano. The Soprano part is marked "Soprano assai" and has the lyrics "O Gott, O Gott, welch ein Au-gen-blick!". The Piano part includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.Ob.), and Bassoon (Fag.).

Az együttesel együtt énekelt ima utolsó négy üteme szintén nehéz énektechnikai rész. Nagyon takarékos levegőadagolás szükséges hozzá, mert a felfelé, mindig piano és lágy dallam nagy levegőoszlopot feltételez. Ezt a skálaszerű dallamot leheletszerűen, halkan kell gyakorolni. A koronás *b* tulajdonképpen *mesa di voce*. Gyakorlására közlöm, miként ajánlja Manuel Garcia könyvében, *L'art du chant* a gyakorlását. A tanítvány kezdje a hangot halkan, falzettel, sötét hangszínben: ez az eljárás, amint láttuk, a géget szilárd állásba helyezi, és a fölötte levő üreget, garatot (*pharinx*) összehúzza. Ezután menjünk át, anélkül, hogy a gége állása vagy a hangszíne megváltoznék, a mellregiszterbe: a gége ezen biztos, szilárd állását igyekezzünk megtartani, hogy elkerülhessük a gége regiszter-változásnál végbemenő gyors mozgását, ami csuklást idéz elő. A mellregiszterbe áttérve engedjük a géget emelkedni, és a garatot kitágulni, hogy a hang színe világos legyen, így megadhatjuk a hangnak tartalma közepén teljes erejét és fényét. A gyöngítésnél a tanítvány ezzel ellenkezőleg járjon el, azaz mielőtt falzettregiszterbe térne, tehát amikor már a hang gyöngül, akkor sötétítse a mellhangot, a géget tartsa állandóan mély helyzetben, a garatot szűkítse, hogy ez által a gége szilárd állását megtarthassa és így a regiszterváltásnál beálló emelkedést, elkerülje. Ezután térjen át a tanítvány a falzettből a mellregiszterbe, tágítsa a garatot és fejezze be leheletszerűen a hangot. Ez a szabály fiziológiai tényeken alapszik, a gége, a sötét hangszín és mély állása következtében, két regiszter képzését teszi lehetővé, anélkül, hogy állását megváltoztatná.⁹ Itt a szövegnek nagyon nagy jelentősége van, ezért nem

⁹ Sík, I. m. 95.

énekelhetjük az ismét fölfelé emelkedő dallamívet torz hangzókkal. Ezért fontos szerep hárul a hangzóképző szervünk¹⁰ funkciós tevékenységére.

19. kottapélda

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of several staves. The top five staves are for the vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and another vocal part. The lyrics are written below the vocal staves. The piano part is at the bottom, with markings like 'cresc.' and 'p'. The score is in Hungarian and appears to be from an opera.

Az opera befejező jelenetében Leonóra az igazság eszméjét képviseli. Megdicsőült asszony. Szólama minden ember számára az igazságba vetett hit üzenete. Hangja az opera együttese fölött lebeg, a boldogság és győzelem harsonájaként.

BIBLIOGRÁFIA

Primer irodalom

Alkalmazott pszichológia. Szerk. Lénárd Ferenc, Bp., Gondolat, 1984.

Adorján Ilona. *Hangképzés és énektanítás.* Bp., Eötvös József Kiadó, 1996.

A kultúra világa. 8. *A magyar nép története.* Szerk. Dr. Pók Lajos. Bp., Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó. 1965.

A kultúra világa. 2. *A zene, a tánc, a színház, a film.* Szerk. Pásztor Gizella. Bp., Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1963.

¹⁰ Hangzóképző szervünk a száj, Részai: a keményszájpadlás a felső fogsorral, az alsó állkapocs az alsó fogsorral, a lágyszájpadlás a garatredőkkel, az ajkak és a nyelv.

- Armin, George. *Az ó-olaszok messa di voce-járól*. Ford. Moiret Lujza, Bp., Rózsavölgyi és Társa, 1941. Eredeti kiadás: *Stimmwart* c. folyóirat, 1938.
- Armin George. *Valami a legato-éneklés művészetéről*. Ford. Moiret Lujza, Bp., Rózsavölgyi és Társa, 1941. Eredeti kiadás: *Stimmwart* c. folyóirat, 1939.
- Csiky János. *Hangképzés*. Bp., Rozsnyai Kiadó, 1912.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Friedrich Blume, 4. köt. Kassel-Basel, Bärenreiter, 1955.
- Dobszai László. *Magyar zenetörténet*. Bp., Planétás Kiadó, 1998.
- Farkas Ödön. *Az énekhang*. Bp., Pesti Kny., 1907.
- Nagy Adorján. *Színpad és beszéd*. Szerk. Belia György, Bp., Magvető, 1964.
- Hámori József. *Nem tudja a jobb kéz, mit csinál a bal.....: Az emberi agy aszimmetriái* Bp., Kozmosz Könyvkiadó, 1985.
- Isoz Kálmán. „A rendszeres zeneoktatás megindulása Budapesten.” *História*, 1932. Pest-Budai Emléklapok, 3-4 füzet.
- Kerényi Miklós György. *Az éneklés művészete és pedagógiája*. Bp., Zeneműkiadó, 1958.
- Kovács Sándor dr. *hátrahagyott zenei írásai*. Szerk. Molnár Antal, Bp., Rózsavölgyi és Társa, 1928.
- Langer János. *Énekiskola*. Bp., Tábornszky Nándor. (Évszám megjelölése nélkül.)
- Lehmann Lilli. *Meine Gesangskunst*. Berlin, Verlag der Zukunft, 1902.
- Legányi Dezső. *A magyar zene krónikája*. Bp., Zeneműkiadó, 1998. Magyarország története (1790-1918). Szerk. Gergely András, Bp., Ikva Kiadó, 1990.
- Moiret Lujza. *A hangképzés reformja*. Bp., Rózsavölgyi és Társa, 1941.
- Molnár Géza dr. - Szabados Béla. *30 Énekgyakorlat a magyar szöveg tiszta kiejtésére*. Bp., Rózsavölgyi és Társa, 1905.
- Molnár Imre dr. *Eufonetika*. Bp., Kis Akadémia, 1942.
- Nagy Adorján. *Színpad és beszéd*. Szerk. Belia György. Bp., Magvető, 1964.
- Orvosi lexikon*. Szerk. Dr. Hollán Zsuzsa, Bp., Akadémiai Kiadó, 1969.
- Pauli Rikárd. *Az énekművészetéről*. Bp., A szerző sajátja, 1895.
- Révész Géza. *Tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1985.
- Sík József. *Elméleti és gyakorlati énekiskola*. Elméleti rész. Bp., Rozsnyai kiadó, 1912.
- Szamosi Lajos. *A szabad éneklés útja*. Szerk. Dr. Popper Péter. Bp., Relaxa, 1990. Eredeti kiadás: Bp., Klein nyomda, 1939.
- Zenei Lexikon*. Brockhaus - Riemann, 1-3. kötet. Bp., Zeneműkiadó, 1983.
- Zenei lexikon*. Szerk. Szabolcsi Bence - Tóth Aladár, 1-3. Kötet. Bp., Zeneműkiadó, 1965.

Szekunder irodalom

- Bacilly, de Bénigne. *Remarques curieuses sur L' art de bien chanter*. Pariz, 1668.
- Balassa József. *A fonetika elemei*. Bp., M. Tud. Akad. 1886.

- Caccini, Giulio. *Nuove musiche*. Firenze, 1602.
- Garcia, Manuel. *Memoire sur la voix humaine*. Pariz, 1840.
- Garcia, Manuel. *L' Art du chant*. Pariz, 1847.
- Forschhammer, Jörgen. *Theorie und Technik des Singens und Sprechens*. Leipzig, 1921.
- Guttman, Osc. *Die Gymnastik der Stimme*. Leipzig, V.I.I. Webwr, I. kiad. 1860.
- Hey, Julius. *Deutscher Gesangsunterricht*. 1886.
- Helmholtz, Hermann. *Die lehre von den Tonempfindungen*. Braunschweig, 1862.
- Iffert, August. *Allgemeine Gesangschule*. Leipzig, 1895.
- Kempelen Farkas. *Mechanismus der menschlichen Sprache*. Wien, 1791.
- Lehmann, Lilli. *Meine Gesangkunst*. Berlin, Verlag der Zukunft, 1902.
- Koffler, Leo. *Die Kunst des Athmens*. New York, 1889.
- Lamperti, G. B. *Belcanto Technik*. New York, 1905.
- Morell, Mackenzie. *Singen und Sprechen*. Leipzig, 1888.
- Maffei, Giovanni Camillo. *Discorso della voce*. 1562. Új kiadás, RMI, 1956.
- Mancini, Giambattista. *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Wien, 1774.
- Merkel, Carl. *Antropophonik*, Leipzig. 1857.
- Mersenne, Marin. *Harmonie univeselle*. Pariz, 1637.
- Müller-Brunow, Bruno. *Tonbildung oder Gesangsunterricht*. Leipzig, 1890.
- Rishoi, Niel. *Edita Gruberova Portrait*. Mainz, Atlantis Musikbuch, 2000.
- Schmitt, Friedrich. *Grosse Gesagschule für Deutschland*. München, 1854.
- Stockhausen, Julius. *Gesangsmethode*. Leipzig, 1884.
- Tosi, Pier Francesco. *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. Bologna, 1723.
- Winter, Peter. *Vollständige Singschule*. Mainz, 1824
- Zabern, von Conrad. *De modo bene cantardi*. 1474.