

DR. TOKAJI ANDRÁS¹

A KLASSZIKUS ÉNEK ALAPJA: A BEL CANTO A BEL CANTO STÍLUSJEGYEI ÉS KIFEJEZŐ ESZKÖZEI



Nagyapám, Joseph Gustavus BERNAL (bariton),
nagyanyám, Maria Antonia Rosalia SCARPA (szoprán)
édesanyám, Ermelinda Maria Paola BERNAL-SCARPA
(TAKÁCS Paula) Kossuth-díjas drámai szoprán opera-
énekes emlékének.

II. RÉSZ. A STÍLUS KIFEJEZŐESZKÖZEI ÉS TECHNIKÁJA

NÉHÁNY ELŐZETES MEGJEGYZÉS

- Az olasz *bel canto* szókapcsolat első közelítésben nem más, mint a művelt európai ízlés és zeneművészet által a 17-19. században szépnak ítélt ének. Másképpen „szépen megmunkált”, „díszes” ének (*canto figurato*). Mivel az évszázadok során több változata született, manapság óvatosan „bel canto techniká”-nak nevezik. Meggyőződésem szerint azonban *stílus*, amit így is ki lehetne fejezni: a „történeti olasz énekiskola”. Vagy már ahogy a *cinquecento-seicento* zeneszerzője és zenetudósa, Ercole Bottrigari¹ meghatározta:

„Jó és szép hangok; kecses éneklési modor”.²

Ha pedig tekintetbe akarjuk venni változatait is, egy *stílustömb*, amelynek törőlmetszett, hamisítatlan típusa 200 éven át virágzott a velencei opera stílusának kezdetétől (a *Teatro San Cassiano* megnyitása, 1637) Rossini utolsó operájáig (*Tell Vilmos*, 1829). A stílus magja körül a zene története során változatok sokasága tűnt fel, melyek tételes összehasonlítása sajnos, még nincs elvégezve.

¹ Gordon művész-tanár, a zenetudományok kandidátusa, zeneszociológus, okleveles fordító és angol nyelvtanár. A fentiekén kívül tanulmány- és közíró az esztétika és az értékelmélet, a politika- és a művelődéstörténet, az etnográfia és az irodalomtudomány, a filmszemiotika, valamint (kirándulásként) a pszichológia területén.

- Mielőtt a Firenzei Camerata³ létrehozta a „modern” monódia műfaját⁴ és a bel canto énekstílusát, a nyugat-európai zene *gyakorlata* körülbelül másfél évszázaddal,⁵ elmélete fél évszázaddal korábban kezdett „áthangolódni” funkciós tonális hangrendszerre.⁶ Emiatt a bel canto művészi eszközeit megpróbáltam a kor tágabb zeneesztétikai összefüggéseibe helyezni. Ez a stílustömb a reneszánszban, a 15. sz. közepén kezdődött, és az akadémiai zeneszerzésben a múlt sz. elején ért véget, a gyakorlatban viszont tovább él.⁷
- A hitelesség és az érdekesség kedvéért elsősorban a korabeli szakemberek megnyilatkozásait ismertetem. Ezeket esztétikai szempontjaim illusztrációjának szántam, és nem a felvetett hatások oktató jellegű ismertetésének. Ez esetben már a tárgyalás sorrendje is a jelenlegivel ellenkező volna.
- A korszak művelt zenéje, még a hangszeres zene is, az énekhangra támaszkodott. Telemann így írt: „Az ének mindenben a zene alapja. Aki komponáláshoz fog, annak minden tételében énekelnie kell”. Mattheson pedig így: „Minden darabnak, legyen bár énekes avagy hangszeres, cantabilének kell lennie”.⁸
- Viszont ezért szoktak nyugtalankodni, hogy az énektechnika tökéletesedése miatt az ének hasonlónak válhat a hangszerjátékhoz. Giulio Caccini, a Camerata tagja,⁹ már a kezdet kezdetén kifejtette:

„A hosszú, egyszerű és kettős (vagyis megkettőzött, egymásba fonódó) vokális meneteket azért találtam ki, hogy elkerüljem a régi típusú futamokat, amelyeket valamikor használtak, s amelyek inkább feleltek meg a fúvós és vonós hangszereknek, mint az énekhangnak”.¹⁰
- Ugyanakkor állandóan aggodalmaskodtak amiatt, hogy valamilyen előadó vagy valamilyen irányzat „túlságos” zenei öntörvényűsége miatt nem távolodott-e el a produkció „ősforrásától”: a beszédől, a szótól, ami – úgy érezték – az előadás hitelességét veszélyeztette.
- Állandó harc folyt az énekesek hivalkodó virtuozitása ellen is, mely – sokak számára – ugyancsak veszélyezbe sodorta az előadás művészi értékét.
- A Camerata koncepciója – tagjainak sokoldalú műveltsége dacára – a mai ember számára kissé naívnak tűnhet.¹¹ Ez abban is megnyilvánul, hogy – különösen a kezdeti időszakban – stílusuk „természetességét” hangsúlyozták.¹² Elég, ha arra gondolunk, mennyire „reprezentálhatták” a természetes emberi beszédet a nosztalgikus mitológiai tárgyú librettók isteni és királyi szereplői szájába adott szavak és mondatok. Vagy arra, mennyire sikerülhetett *Itáliában* felidézni, vagy pláne, „visszahozni” az *ókori görögök* valóságos, vagy az általuk, a maguk idejében állítólagosan megjelenített érzelmeit.

- És persze őket sem kerülte el a dogmatizmus. A Camerata tagjai meg voltak győződve, hogy annál tökéletesebbek lesznek *újszerű* zenéik, mintől hívebben követik *ókori* példaképeik műveit és leírásait. Jacopo Peri¹³ például azért fogta szűkre az *Euridiké* recitativóinak hangterjedelmét, mert Vincenzo Galilei¹⁴ úgy tájékoztatta, hogy az ógörög rapszodoszok dalai is ilyenek voltak.
- A jegyzék végén bepillantást adok a bel canto ellen „belülről”, maguk az operaszerzők által megindított „támadásba”.
- A bel canto hatásainak (*affetti*) listájával elsősorban *esztétikai* célból kívántam foglalkozni, és nem énektechnikai vagy -metodikai, és még kevésbé azok anatómiai, fiziológiai, akusztikai vagy fonológiai vonatkozásaival. Ezt a logikát követi a témák és hatások tárgyalásának sorrendje is. De mivel „minden mindennel összefügg”, az e tudományágak által felhalmozott ismeretek nélkül ma már egy lépést sem lehet tenni. Ezért részben kénytelenségből, részben kíváncsiságból és örömmel merítettem belőlük.¹⁵
- A lista nemcsak szótárszerűen, hanem (az összefüggések világosabbá tétele céljából) folyamatosan is olvasható.
- A kiemelések az idézetekben is tőlem származnak. (Az eredeti kiemeléseket viszont jelzem.)

I. NORMÁK, KÖVETELMÉNYEK, IGÉNYEK

1. BELLA MUSICA. EGYFAJTA KIFEJEZŐ, SZÉP ÉS (KEZDET BEN) ÚJSZERŰ ZENE. A Camerata lelkes tagjai – jóllehet, zenéjükben a *szöveg* elsőségét hirdették – egyetértettek abban, hogy a *zenének* – s azon belül az *éneknek* – minden tekintetben *újnak és újszerűnek*, valamint a réginél *szébbnek és kifejezőbbnek* kell lennie.

Elsőként lássuk Giulio Caccini „nyilatkozatát” az új zenei stílusról (*seconda pratica*):

„Ez olyan művészet, amely *nem hagy teret a közepszerűségnek*; és nekünk, akik e hivatást követjük, minden erőfeszítést szorgalmasan és szeretettel kell kifejtenünk azért, hogy előhívjuk *szépségének minden árnyalatát*. Ezen odaadás készítetett engem, – aki megértettem, hogy minden művészetben és tudományban az írásokból lehet a legjobb tudást megszerezni –, hogy a következő néhány sorban leírjam, mit kell tudnia annak, aki szólistaként, csak »chitarrone« vagy más húros hangszerek segítségével énekel. Feltéve, hogy a kísérő jól ismeri a zeneelméletet, és ügyes játékos. [...] Különösen *jó elméleti képzésben* kell részesülnie, és *hosszú órákon át kell dolgoznia* a próbákon, hogy a *hangképzés* mesterségének arra a fokára jusson, amely rányomja a *tökéletesség* bélyegét a férfi és a női énekesek [előadására] egyaránt”.¹⁶

A Camerata idejéből vett idézet után hallgassuk a brit politikus és zeneíró, Lord M. Edgcumbe¹⁷ dicsőhimnuszát Gaspare Pacchierotti kasztrált énekes művészetéről (1834 előtt):

„Pacchierotti hangja nagy terjedelmű szoprán volt, *telt és édes a legmagasabb fokon*. Technikai képességei nagyszerűek voltak, de *jó ízlése és érzéke tiltotta számára, hogy ott és akkor mutassa be, ahol alkalmatlan lett volna*. [...] Tudatában volt annak, hogy az éneklés legfőbb gyönyöre és saját *legmagasabb kiválósága a megható kifejezésben és a kifinomult pátoszban* rejlik. Mégis oly *alapos* zenész volt, hogy minden sikerült neki; számára minden stílus egyformán könnyű volt, és első látásra el tudta énekelni a *legellentétebb karakterű* dalokat is. És nem csupán a zenei ismeretei alapján elvárható *könnyedséggel és helyességgel*; hanem azonnal *felfogta a komponista gondolatait*, és megadta nekik az általa elképzelt szellemiséget és kifejezést. Annyira zseniális volt *díszítéseiben és kadenciáiban*, hogy azok *változatossága* kimeríthetetlen volt. [...] Recitativója utánozhatatlanul *finom* volt. Annyira, hogy még a nyelvet nem értők is tökéletesen megérthették *arckifejezéséből, hangjából és mozdulataiból*, mert *minden érzelmet kifejezett*. Koncerténekesként és különösen privátkörökben, talán jobban ragyogott, mint a színpadon.”¹⁸



Joshua Reynolds:
Captain Hon. George Edgcumbe²⁰



Ism. festő: Gaspare Pacchierotti¹⁹

Utoljára lássuk az ifj. M. Garcia és Fr. Lamperti tanítvány, Harry Wheeler hitvallását a bel canto énekes esztétikai küldetéséről vagy, ha úgy tetszik elhivatottságáról:

„Az énekest nemcsak a zene inspirálja, hanem a dalszöveg hozzáadott ösztönzése is. Teljesen el kell merülnie jelentésükbe; és ha művészileg

kifejezi azt, elnyeri közönsége rokonszenvét. De ha elriad tőle, mindenben elbukik. Amikor a szavak vidámak, a szívnek az örömteli érzelmekre kell hangolódnia, és az arckifejezésnek örömről és boldogságról kell beszélnie; a hang minőségének pedig tisztának és fényesnek kell lennie. Amikor a szavak gyászosak és szomorúak, a szívet meg kell tölteni szomorúsággal, az arcnak pedig a gyászról és a lélek gyötrelméről kell beszélnie, és a komor hangot kell használni a szív e mély érzéseinek kifejezésére.”²¹

2. FONDATIONE ARMOSIONA. A STÍLUS HARMONIKUS MEGALAPOZOTTSÁGA. Az Olvasó áttekintést kaphatott az *első részben* a nyugat-európai *zeneszerzők* és *előadóművészek* törekvéseiről, amelyek egy újfajta *látásmódot* tükröztek, és amelyek igyekeztek „hangot adni” a középkor korlátozottsága és nyomása alól felszabadult egyén újfajta *érzelmeinek*. Ez az új látásmód és életérzés tükröződött a nyugat-európaiak új világképében, melyet a zenében *egyrészt* a harmonikus tonalitás (vagy dúr-moll hangrendszer), *másrészt* az új előadóművészeti stílustömb, a *bel canto* képviselt.

Tekintve, hogy kettőjük sorsa a későbbiekben szorosan összefonódott, a *bel canto* stílusjegyeiben és eszközeiben, „hatásaiban” újra és újra fel fogjuk ismerni az újdonságnak számító *harmoniai dimenzió* ösztönző és megtermékenyítő hatását. A korábban sehol, sohasem hallott hangrendszer hozta létre sajátos műfaját, a *monódiát*, s annak leszármazottait, amelyekben az előadóművészek – mindenekelőtt az énekesek – kialakították a *bel canto* jellegzetes, eltéveszthetetlen stílusát. Nemcsak életre keltették, hallhatóvá tették a mindenkori zeneszerzők műveit, hanem – miközben maguk is a legjobbra törekedtek –, azokat is tökélyre vitték.

3. SUONO MUSICALE. A ZENEI HANG ELSŐSÉGE. A fentiek értelmében a *bel canto* a hangok *zenei* minőségét domborította ki. Tarnóczy Zoltán zenei akusztikus kijelentése, amely szerint

„Mindaddig zenei hangnak minősítünk egy hangot, amíg határozott hangmagasságát érzékeljük”²²

egyrészt arra utal, hogy a zenei hang alapja a periodikusan rezgő *alaphang*, amely – természetes hangforrásról lévén szó – kiegészül *felhangjaival*,²³ melyek az alaphang rezgéseinek egész számú többszörösei. A köznyelvben ez azt jelenti, hogy a *bel canto* tipikus hangjának *tiszta zengésű* hangnak kellett lennie.

Másrészt arra utal, hogy a „zenei hang” fogalma a zajzene (*bruitizmus*) és az elektronikus zene előtti *Európa művelt zenéjének* éthoszához kapcsolódik,

melynek egyik alapvető, mondhatnám, szintaktikai követelménye a *hangok logikus rendbe* helyezése; ennek pedig alapfeltétele az volt, hogy *határozott magassággal* rendelkezzenek. Határozott magassága van egyébként még akkor is, ha a hangforrás tartalmaz *nem-harmonikus* részhangokat (pl. a mássalhangzók), vagy időbeli ingadozás jellemzi (pl. a vibrató esetében).

4. FORTE VOCE. HANGOS HANG. A bel canto stílus további, két alapfeltétele szorosan összetartozott. Az egyik a korábbi időszakhoz képest nagyobb *hangerő*, a másik a *hang minősége* volt.

Már az elméleti részben láttuk, hogy a polgári művészt nem annyira a Teremtő iránti *odaadás* és *alázat*, hanem inkább az *önmegjelenítés* és *önkifejezés* vágya fűtötte. (Hiszen új világképében maga is *teremtőként*, művészetében *alkotóként* jelent meg.) Ez az oka annak, hogy mind az énekes, mind a hangszeres szólista *magabiztosan, hangosan* akart énekelni (ill. játszani), és ezt is várták el tőle. És mivel az együttesek egyre *nagyobbak* lettek, és *egyre hangosabban* játszottak, hangjával túl kellett szárnyalnia azok hangerejét is.

Előrebocsájtom, hogy a kor „szem előtt lévő” alkotó- és előadóművésze – jelen esetben a zenei szólista – *művészi sikere* egyben *személyes sikere* (vagy bukása) volt. Abban, hogy a vele szemben támasztott esztétikai elvárásoknak mennyire sikerült megfelelnie, saját *biológiai-fizikai* és *művészi adottságainak*, valamint *kiművelt képességeinek* döntő szerepe volt, és szerves részévé vált *a saját képességeire büszke egyén* – *a zseni vagy a sztár* – *kultuszának*. Azt is megjegyzem, hogy amúgy jogos és elnézhető ambíciói olykor művészete – a Művészet – rovására ment, aminek kritikusai újra és újra hangot is adtak.

(a) Mivel a *hangerő* mindenekelőtt a hangrész alatti, ill. a tüdőből kiáramló levegő nyomásának mértékétől, ill. a felhasznált levegőmennyiségtől függ, az énekes szólista *tüdőkapacitásának* és *a légzést elősegítő izmainak* esetleges rendkívüliségét mindig fel- és elismerték. E körülmény különösen a mélyebb regiszterekben éneklők szempontjából fontos, ugyanis nekik van legnagyobb szükségük a legtöbb levegőre.²⁴ (A stílus emblematikus figurája és etalonja ezért volt a kasztrált énekes, akinek „a kés” következtében elmaradt tesztoszteron-termelése miatt csontjai – s így bordái – a normálisnál hosszabbra nyúltak, *tüdőtérfogata* pedig ennek köszönhetően jelentősen megnövekedett.)

(b) Fontos – és ugyancsak egyéni adottság – az énekes *hangszálanak tömege* is, mert a várható *hangerő* annál nagyobb, *minél vastagabbak*.²⁵

(c) *Az énekes hangereje attól is függ, mennyire „sűrű”, „tömör” a hangja. A nagy felhangtartalommal dúsított hangok ugyanis jóval hangosabbak, mint az ugyanakkora akusztikai teljesítményű tisztahangok.*²⁶ A színpék milyenségének két harmonikus összetevője van: a *felhangok*, – amelyek az alaphanggal egyidejűleg szólalnak meg, és amelyek azon esetben harmonikusak, amikor frekvenciájuk egész számú többszöröse az alaphang frekvenciájának – és a *formánsok*, amelyek voltaképp rezonanciás úton felerősített – *felhangok*.

A felhangok az énekes rezonanciaüregében erősödnek meg, a jó belkantista pedig kiváló – adott esetben egyedi – *rezonanciarendszerrel* rendelkezik. A megfelelő felhangot – egyszerre akár többet is – a hangképző szervek *üregrezonanciái* erősítik fel. Számuk jelentős, mivel az emberi hangcsatorna (*vokális traktus*) alakja meglehetősen bonyolult.²⁷ A rezonátorok tulajdonságainak *egyik* része születési adottság, a *másik* része – a garat, gége, állkapocs, ajkak, nyelv stb. – az énekes *képzettségétől* és *akaratótól* függően változtatható, ami még személyesebbé teheti az énekes teljesítményét.²⁸

Mivel a formánsokat a *rezonáns mérete, alakja* (és anyaga) határozza meg, és mivel a rezonánsok legnagyobb része *az énekes saját testének része*, személyének sajátja,²⁹ és mivel *a formánsok függetlenek a megszólaltatott alaphang frekvenciájától*, a *hang minősége* az éneklő személyére, – sőt, etnikai hovatartozására is – jellemző lehet.³⁰ A képzett énekesek 20-40%-kal több (sonban mért) hangosság-egységet produkálnak, mint a képzetlenek.

Pap János zenei akusztikus írja:

„Ha egy beszédhang formánása *egybeesik az énekelt hang magasságával* (például az [á] zöngé formánása 830 Hz körüli, ami a kétvonalas g-nek felel meg), akkor akár *1000-szer nagyobb energiával (30 dB-lel) tudja az énekes megszólaltatni*, mintha mondjuk az [u] hanggal énekelne.”³¹

(d) Az énekhang minősége azonban nemcsak az *alaphang* részhangjaitól függ, hanem a *vibratótól* is, mivel annak is vannak formáns-komponensei (melyek minősége az egyéni *adottságokon* túl *szerzett képességeken* is múlik.)

A velencei iskola zeneszerzője, Ignazio Donati³² tanácsolta az énekeseknek 1636-ban:

„Az énekes igyekezzék *erőtéljes, telt hangon* végezni a solfeggio-gyakorlatokat.”³³

Roger North angol zenetudós, zenei teoretikus³⁴ pedig ezt, 1695 körül:

„Ami a gyakorlatot illeti, a hangot vagy a kezet mindenekelőtt a *hosszú és valódi, szilárd, biztos (studdy) és erős* hangok kiadására tanítanám meg.

Minél hangosabb és durvább, annál jobb; mert ezt fogja megszokni: a hang kitöltését és testet adni neki. Különbö alig hallható (befaint) és gyenge lesz, mint azoké, akik túlkorosan jönnek énekelni, amikor a hangképző szervek már merevek és kezelhetetlenek. [...]

E [tulajdonságok] jó alapul szolgálnak, melynek érdessége, durvasága idővel meglágyul. Lehet, hogy a hang lecsillapul, de halk hangokat nem lehet kívánság szerint hangosítani. Ezeket korán meg kell formálni, mint a művészet ágait; sok igyekezettel és folyamatos gyakorlással, hogy növekedjenek, és olyanná formálódjanak, hogy illeszkedjenek használatához és gyakorlásához.”³⁵



Peter Lely: Roger North (másolat, 1680)³⁶

(e) Az éneklésben a legnagyobb jelentőséget a mell- és a középregiszternek tulajdonították, melyekben a hangszalagok nincsenek túlfeszítve. Ilyenkor teljes szélességükben rezegnek, és a hangrész jól zár. Ennek köszönhető a testes hang, köszönhetően a pajzskannaporc és a gyűrű-kannaporc izmok aktivitásának.³⁷ E tekintetben is érvényes a bel canto *homogeneitás*-követelménye: egyazon formarészben (dallamban, frázisban tételben) a hangok minőségének közel azonosnak kell lenniük, különben – esztétikai értelemben – „törés” áll be, melyet – megint csak esztétikai értelemben – semmi sem indokol.³⁸ (Később meglátjuk a kivételeket.) Az éneklés gyakorlatában azért is fordult különös figyelem az énekregiszterekre, mert a bennük lévő hangok minőségének homogeneitása a regiszterváltásokban veszélybe került.

Mancini énektanár-kollégáiról, 1777-ben:

„Tele torokból sikíttatják növendékeiket, és elrontják gyönyörű hangjukat a hangképzés és a tartás alapelveinek figyelmen kívül hagyásával. Észrevesszük a regiszterek homogeneitásának hiányát, a pontosság hiányát, a rezonancia nélküli hangot a torokban vagy az orrban, mert e tanárok azt állítják, hogy növendékeiknek mindent úgy kell előadniuk a hangjukkal, mint amit ők maguk csinálnak a hangszereikkel”.³⁹

5. IL TIMBRO NASALE. AZ ÉNEKESFORMÁNS. A formánsok hangerőnövelő hatása különösen „látványos” a 2200 és 4500 Hz közé⁴⁰ eső ún. *énekesformáns* vonatkozásában, amely az átlagos hangnyomásszintet – a fonációs módtól, az énekestől és a magánhangzótól függően –16-19 dB-lel növeli meg.⁴¹ A formáns a baritonoknál és a basszusoknál 2,1-2,4 kHz között, a tenoroknál 2,5-3 kHz között, a mezzoszopránoknál 3-4 kHz között jelenik meg.⁴²

Azon énekes számára is lehetővé teszi, hogy hangját a hangos zenekari kíséret felett is érvényesítse, aki a zenekari hangfekvés átlagának magasságában (450-700 Hz), vagy annál mélyebb hangfekvésben énekel.⁴³ Mivel a spektrális energia másként oszlik meg az énekes szólista énekesformánsában, mint a zenekaroknál,⁴⁴ énekhangja szinte „átvágja” még a legvastagabb, áthatolhatatlannak „látszó” „zenekari függönyöket” is, ráadásul anélkül, hogy növelnie kellene a légnyomást és megterhelné hangszalagjait.

Egészen pontosan az történik, hogy a mélyebb hangú operaénekeseknél a 3., a 4. és az 5. formáns közelít egymáshoz,⁴⁵ és a 2-, 3- és 4 kHz regiszterfekvésben *egy magasabb frekvenciataromány felerősödik*.⁴⁶ Ugyancsak *felerősödik az alaphang, a zöngé is*. Az F1 és az F2 formáns azonban gyengébb, mint a képzetleneknél. Az énekes közvetlen célja az F3-nak az F4-hez és az F5-höz való hozzáhangolása, ami saját *képzettségének és ügyességének (vocal effort)* köszönhető. Idevágó kísérletek során azt tapasztalták, hogy

„a klasszikus képzettségű, belkantista férfi énekesek az átvezető hangok után lesüllyesztik a gége pozícióját, ezáltal megnő a toldalékcső hossza, térfogata, enyhén *megvastagodnak a hangszalagok*. Az F1, F2, F3, F4 magánhangzó-formánsok hangmagassága pedig lesüllyed.”⁴⁷

Az énekesformáns hangzása „tömör”, felhangdús, és ezért – a hangerőnövelés mellett – *fényesebbé* teszi a hangot.⁴⁸ Mint Vicsi Klára írja:

„a harmadik és a negyedik formáns között elhelyezkedő énekesformáns ragyogást és erőt ad a férfi énekhanghoz”.⁴⁹

Az így létrejövő hangszín-típust egy sajátos „orrhang” típusnak (ol. *timbro nasale*, ang. *twang*) nevezik.⁵⁰

A „szuper-formánst” a gégecső hangszalagok feletti részének rezonanciája állítja elő. A hang képzésének lényege, hogy az énekes *mélylégzés alkalmazásával lesüllyeszti a gégefőt*, amivel megnöveli a gégebemenet és a gégegarat közötti távolságot, és meghosszabbítja a toldalékcsovet. Egyúttal *kiöblösíti a gégegaratot és kitágítja a torok átmérőjét*.⁵¹ Ezt nevezik az olaszok „nyílt torok”-nak (*gola aperta*). Adott esetben ajkait is kicsücsöríti, hogy a cső még hosszabb, a kicsatolás pedig még hatékonyabb legyen.

Amint látható, a módszer – legalábbis eddig – lényegében azonos a fedett éneklés technikájával. Csakhogy van egy lényeges különbség: *a gégefő keresztmetszetének mérete legfeljebb azonos vagy kisebb lehet a garat – pontosabban a kitágított garat – keresztmetszetének egyhatodánál*. Ez esetben a vokális traktus alján – *a gégefő kb. 2 cm-es szakaszán* – egy olyan *üregrezonátor képződik*, amelynek állóhullámai nem illeszkednek a felette lévő traktus állóhullámaihoz, ami akusztikai ellenállásként jelentkezik, ami miatt a sajátos – mondhatni, az énekes egyéni adottságát képező – rezonátor egy saját hozadékkal, az ún. „énekes formánssal” járul hozzá a formáns-spektrumhoz.⁵²

Mit is mondott ifj. Manuel Garcia?

„Az énekesnek úgy kell gondolnia a torkára, hogy az a valódi szája. A hangszínek okát a *pharynx*-ban lehet megtalálni.”⁵³

A hangképzés hátránya, hogy megnehezíti a szövegkiejtést – és a szövegértést⁵⁴ –, mivel ahhoz elsősorban a szájüreg és az orrüreg rezonanciájára van szükség. A technikát sajátságos, gyors és szabályos *vibrató* is jellemzi,⁵⁵ ami szintén megzavarja a tiszta szövegértést. Szintén kellemetlen dolog, hogy túlságosan nagy megterhelést jelent a hangszálaknak, ami a hang korai kifáradását okozza. E körülmények ellentmondanak ugyan a bel canto szövegérthetőségi alapszabályának, de láthattuk, hogy a hangszépség érdekében más okokból is tettek engedményeket a beszédhangzók ellenében.

Mivel a rezonáns mérete és alakja határozza meg azokat, rájuk vonatkozóan is érvényes, hogy *függetlenek a megszólaltatás frekvenciájától*.⁵⁶ Egyéni adottság a *garat és a gégefő méretének* aránya is, mely – kedvező esetben – lehetővé teszi az ún. énekesformáns kialakítását, aminek birtokában az énekes „lélegzetelállító” teljesítményre lesz képes. A formánsok megtalálása, kialakítása pedig – túl az *adottságokon* – az énekes *szerzett* képességein, ügyességén és szorgalmán is múlik. Az énekesek több éves gyakorlás során tanulják meg – többek között – a fent felsorolt beállításokat és a megfelelő légzést. Kutatók feltételezik egy másik énekesformáns jelenlétét is a 8-9 kHz-es tartományban.⁵⁷

Végül, a híres francia író, Stendhal így jellemezte Pasta művészetét:⁵⁸

„Pasta asszony hangjának tekintélyes terjedelme van. A vonal alatti „a”-t *szép zengőn* énekli ki, s felemelkedik akár a felső „cisz”-ig, sőt a magas „d”-ig is. Azzal a ritka képességgel rendelkezik, hogy kontraaltot éppúgy tud énekelni, mint szopránt. [...] Állítani merném, hogy hangjának igazi területe a *mezzoszoprán*. Annak a *maestrónak*, aki az ő számára komponálna, énekeit általában *mezzoszoprán* hangfajban kellene tartania, s csak alkalmasint, mellesleg élne e páratlan hang egyéb lehetőségeivel. Bizonyos fekvésekben nemcsak hogy szép ez a hang, hanem olyan sajátosan *zengő, mágneses rezgést* is kelt, amely – azt hiszem, eddig még meg nem fejtett fizikai hatás hozzájárulásával a villám gyorsaságával keríti hatalmába a közönség lelkét.”⁵⁹



Olof Johan Södermark: Stendhal⁶⁰



Ism. grafikus: Giuditta Pasta
Tankréd szerepében (1822)⁶¹

6. VOCE SONORA. MAGVAS, REZONÁNS ÉS SZÍNES HANG. A *másik* alapkövetelmény a magvas, rezonáns és kiegyenlített hang volt, ami persze szoros összefüggésben van a hangerővel. A bő felhangtartalmú énekhang nemcsak hangosabb,⁶² hanem – ugyanakkora intenzitás, fizikai teljesítmény mellett – *színesebb*. A 2000 Hz alatti formánsok elsősorban a szövegértést segítik elő, a 2000 Hz fölöttiek pedig a hang fényét adják.⁶³

G.C. Brancaccio⁶⁴ így jellemezte a hang szépségének követelményeit (1581):

„lekerekített és zengő (*ronde et sonore*) hang mélyen és a magasban, valamint a középfekvésben”.⁶⁵

A rezonátorok (mellkas-, orr-, arc- és homloküreg) adottságai a hangszín tekintetében egyéniek, és – mivel rögzítettek –, az általuk átformált hangok színe *a mindenkori alaphangoktól függetlenül azonos*, és ezért *a beszélő-éneklő személyek azonosítására* is alkalmas. És mivel a hangszínek közelebb állnak az ösztönvilághoz, mint például a hangmagasság-különbségek,⁶⁶ a legtöbb embert mélyebben megragadják, és szabad utat engednek az *énekes sztárok* kialakulásának.

Johann A. Herbst⁶⁷ – főként Caccini és Praetorius alapján – 1642-ben így határozta meg az itáliai énekhangot:

„hangos, világos hang, a falsetto használata nélkül”.⁶⁸

G.C. Maffei írta,⁶⁹ 1562-ben:

„A hangot elsősorban a mell erőteljes indításai révén idézzük elő. [...] Ha az énekes szándékoltnan rezegetti a hangját, az *erőszakolt hangzáshoz* vezet; természetes légzés esetén azonban ez nem fordulhat elő.”⁷⁰



Giovanni Camillo Maffei 1864⁷¹



Sebastian Furck:
Johann Andreas Herbst (1635)⁷²

Lodovico Zacconi⁷³ véleménye a 17. sz. elején az alábbi volt. (Ő volt az első, aki a mell- és a fejhangot így nevezte meg: *voce di petto*, *voce di testa*):

„Az összes hang közül mindig a mellhangokat [*voce di petto*] kell választanunk, különösen azokat, amelyek a [...] gyönyörűséges harapós minőséggel rendelkeznek. Melyek kissé élesek ugyan a fülnek, de nem sértik. Viszont mellőzni kell a tompa hangokat, és azokat, amelyek

egyszerűen fejhangok (*voce di testa*), mert a tompa hangok nem hallatszanak ki a többi hang közül, a fejhangok pedig erőszakosak.”⁷⁴

G. Mancini itáliai kasztrált énekes⁷⁵ így figyelmeztetett 1744-ben:

„Aki már egyszer kipróbálta a hangját, és ismételten meggyőződött arról, hogy az elég nagy, és bármilyen hatalmas helyiségben jól hallható (annak ellenére, hogy neki időnként hitványnak tűnik fel), *nem szabad azt erőltetnie*, hanem tudnia kell, hogy a hallgatóság jól hallja őt. A hang erőltetése mindig a legnagyobb hiba, amit énekes elkövethet.”⁷⁶



Lodovico Zacconi⁷⁷

Charles Burney 1810-ben így írt:

„Azt kell mondanunk, hogy a legfinomabb tónus rövid ideig, de csak rövid ideig, intenzív gyönyört kelt – aztán hamar eljön a jóllakottság, és fásulttá válunk. De az első érzések elegendőek ahhoz, hogy felismerjük, hogy a hangnak *gazdagnak, édesnek és ragyogónak* kell lennie, és mindenekelőtt *tisztának* vagy *sui generisnek* („sajátos, egyedi”), melyet egyértelműen ugyanaz a állandó minőség jellemez, függetlenül a mennyiségi változástól; annak érdekében, hogy a legmagasabb rendű és fokú, egyszerű élvezetet produkálják.”⁷⁸



Joshua Reynolds: Charles Burney (1781)⁷⁹

7. SQUILLO. „CSENGÉS”. A *squillo* a telt, magvas és erőteljes, „operai” hangminőség hangzásának *fényes, ragyogó és átható hangzással* való kiegészítése.⁸⁰ Legjobban az [í] és az [é] magánhangzóval „működik”, de nagyobb gyakorlat birtokában az [ó] és [á] hangokkal is. Mivel a squillónak is nagy a zenekari „átütőereje”, többen azonosítják a fentebb ismertetett „énekesformánssal” csakúgy mint az afroamerikai eredetű *twang*-gel.⁸¹ A szakma nagyobb része azonban külön és gyakran történeti kontextusban tárgyalja.

Emellett szól, hogy nemcsak *hangerejével*, hanem *sajátos színevel* is kitűnik, és drámai kifejezőereje ugyancsak jelentős. Amíg a „klasszikus” énekesformáns az F3-, F4 és F5-ös formánsokat, addig a *squillo* a *két alsó formáns* erejét sűríti egy nyalábba a 2-5 kHz-es frekvenciatartományban, amelyre az emberi fül különösen érzékeny. Szemben a „klasszikus” énekesformánssal, amely – a gége lesüllyesztése és a lágyszájpadlás felemelése révén – a gége-garat térfogatának megnövelésével jelenik meg, a *squillo* létrejöttének titkát a gége feletti *aryepiglottikus redő szűkületében* sejtik.⁸²

A legendás énektanár, Anthony Frisell⁸³ szerint a *squillo*

„fényes, gyémánt középpontú, körötte sötét szegéllyel rendelkező hang volt, amelyet, amikor kellett, nagyon *lágyan és édesen*; amikor pedig arra volt szükség, *hangosan és harsogva* lehetett énekelni. Olyan hang, amely trombitaként harsogott anélkül, hogy a másik [hang] a dinamikus, hangos és/vagy halk szélsőségeket fenyegetné vagy megszüntetné”.⁸⁴

Lodovico Zacconi alábbi véleménye a természetes vibrató – nála *tremolo*, „remegő hang” – védelmében hangzott el a *vibrató nélküli*, „egyenes” hangot pártolókkal szemben, 1592-ben:

„A tremolo, vagyis a remegő hang az igazi út a futamokhoz (*passagi*), és a koloratúra (*gorgia*) elsajátításának eszközeihez. [...] E tremolónak könnyednek és kellemesnek kell lennie; mert ha túlzott és erőltetett, akkor fáraszt és idegesít; természete olyan, hogy ha egyáltalán használják, akkor mindig használni kell. (Sic.)”⁹⁰

Georg Quitschreiber német zeneszerző, zenei író⁹¹ 1598-ban kijelentette, hogy „A legjobban *hullámzó* hanggal lehet énekelni”.⁹²

Ezzel szemben a zeneszerző és templomi karnagy Christoph Bernhard,⁹³ még 1650 körül, a vibrátót hibának tekintette:

„A *fermo*, vagyis az egyenletes hang fenntartása minden hangon kötelező, kivéve, amikor a *trilló* ill. *ardire* [kadenciális trilla – T. A.] kerül alkalmazásra. Főleg azért tekintik finomításnak, mert a *tremolo* hiba. [...] Az idős énekesek előszeretettel használják, de nem művészi eszközként. Inkább magától kúszik be, mert már nem tudják kitartani a hangjukat. Ha valaki további bizonyítékokat követelne a tremolo nemkívánatos voltáról, hallgasson meg egy ilyen öreg embert, aki ezt használja, miközben egyedül énekel. Akkor meg fogja tudni, miért nem használják a tremolót a legkifinomultabb énekesek; kivéve az *ardirét*.”⁹⁴

Lássuk a vibrató szerepét és sajátosságait:

- a) Mivel alapjában véve természetes, önkéntelen jelenség,⁹⁵ természetes benyomást kölcsönöz az énekhangnak; viszont a vibrató *nélküli* hangnak különös, ’az emberi világtól elidegenedett’ jelentése van.⁹⁶ És mivel a „non-vibrato” előadás természetellenes, az énekes ilyenkor önkéntelenül „préselt” és „levegős” hangokat képez.
- b) A vibrató a gégeizmok ritmikus összehúzódásának és elernyedésének köszönhetően *pihenteti*, „elnyomása” következtében viszont *kifárasztja* azokat.⁹⁷
- c) „Testesebbé”, „dúsabbá”, sőt „meleggé” és „színessé” teszi a hangot.
- d) Megnöveli a hang vivőerejét,⁹⁸
- e) Kissé határozatlan hangmagasága miatt megkönnyíti a tiszta intonálást, és
- f) feltűnően vagy észrevétlenül, elősegíti az énekes hangjának egyénítését.
- g) Ha jól csinálják, szebbé teszi a hangzást. A hangszalagok *beállítását*, *feszítését* és *résnagyságát* ugyanis akaratlagosan lehet szabályozni. Ezért

h) akinek van művészi adottsága, tudatosan használja egyes szavak *kifejezőerejének* fokozására, vagy/és egyes formarészek *díszítésre*.

A hangszalagok neuromuszkuláris izgalmából eredő vibráló⁹⁹ jellemzője egyrészt a hangmagasság *változásának*, másrészt a hangmagasság-változtatás *sebességének* mértéke. Peter-Michael Fischer mérnök-zenetudós szerint a toldalékcsőben két különböző hangvibrációs folyamat zajlik két különböző hangforrásból kiindulva. Az *egyik* az énekes izom (*vocalis*),¹⁰⁰ amely 6,5-8 Hz frekvencián, a *másik* a rekeszizom, amely 5 Hz-cel a vibráló alatti frekvencián rezeg. Amit vibrátónak nevezünk, a két rezgés kombinációja, melynek frekvenciája 5 és 6,5 Hz között van.¹⁰¹

G.B. Lamperti, aki még a „bel canto” hagyományában élt, így írt 1931-ben:

„Minden izom a deréktól felfelé kormányozza a vibráló indulását, megállását és mértékét. A szabályozás alapja a medence.”¹⁰²

A jelentős belkantisták vibrációjának *rezgés-ingadozása* a hangzás idejének 95%-ában, a *hangerőingadozás* 70%-ában van jelen.



Wilhelm Höffert: Giovanni Battista Lamperti¹⁰³ (1903 előtt)

A *harmadik* tényező a hangszín. Ugyancsak P-M. Fischer mondja:

„[A vibráló] fontos jellemzője, hogy *a részhangok funkciói* a dal során »hangsúlyként« jelenhetnek meg: az előadás kontextusában az *expresszív* hullám uralja a lírai jelleget, de a felgyorsult vagy glottikus hullámban, ha lassan is, *kemény, hősies jelleg* érvényesül.”¹⁰⁴

A vibráló-hatásban mindenekelőtt a hangmagasság-, pontosabban a frekvencia ingadozása számít. A hang ideális magasság, -erősség és -színkép szerinti ingadozását a laikus füle *egyetlen* hang színeként érzékeli.¹⁰⁵ Ha szignifikánsan csökkennek az értékek, a jelenség bizonytalanává vagy észlelhetetlenné válik. Sem

a túl *lassú*, sem a túl *gyors* vibrató nem ajánlatos.¹⁰⁶ A rezgésszám-ingadozás optimális mértéke – mind a hegedű, mind az énekhang esetén 6-7 Hz.

A rezgés amplitúdójának minimuma 10, középértéke 90 cent, maximuma 230 cent. (Tehát a hangmagasságbeli ingadozások amplitúdója hússzor nagyobb az érzékelési küszöbnél.) A túl „tág” vibrató hangjai önálló hangokká válhatnak, a képlet pedig trillának tűnhet fel, és vannak, akik emiatt a vibrátót *a trilla változataként* tartják számon.¹⁰⁷ Az énekesek vibratójának mértéke általában kisebb, mint egy temperált félhang (100 cent).

Tarnóczy arra hívja fel a figyelmet, hogy ha két (vagy több) olyan énekszólam énekel uniszono, amelyek vibratója széles frekvenciasávot fog át, a frekvencia, az amplitudo és a szinkép ingadozásai miatt – különösen, ha az alaphang intenzitása viszonylag nagy – amplitudóingadozás, ill. zavaró „lebegés” lép fel. Mint írja,

„Két gyakorlott karénekes uniszonoja ± 16 cent szélességet fog át, ugyanakkor két tanult szólóénekes a vibrató miatt ugyanezt a feladatot ± 80 cent ingadozással teljesíti. [...] Jó tanács az énekeseknek, hogy *a kényes helyeken ne vibrátózzanak*”.¹⁰⁸

Néhány világhírű énekes vibratójának hangmagasság-tartománya:¹⁰⁹

Tetrazzini	6,8/s	± 37 cent
Galli-Curci	7,3/s	± 44 cent
Caruso	7,1/s	± 47 cent
Saljapin	6,8/s	± 54 cent
Gigli	6,5/s	± 57 cent

Donington azt mondja, hogy „a legjobb énekesek inkább az intenzitás, mint a hangmagasság hullámozására építenek”.¹¹⁰ Különösen a mediterrán énekesek körében volt népszerű a vibrató bőséges és átható használata.

Mozart apja, Leopold, epésen meg is jegyezte: „Vannak előadók, akik kivétel nélkül, minden hangon vibrálnak, mintha megütötte volna őket a guta”.¹¹¹

Levelében fia dicsérte Anton Raaffot amiatt, hogy nem vibrál[!],¹¹² viszont tenorista barátját, Josef Meissnert¹¹³ „elvi alapon” megróttá:

„Meissnernek, mint tudod, az a rossz szokása, hogy *szándékosan pulzáltatja a hangját, kiemelve a hosszan kitarított hangot az összes negyeden, sőt néha a nyolcadokon is, amit sohasem tudtam elviselni. Az emberi hang magától vibrál, de csak úgy, és olyan mértékben, hogy szépnek találjuk. Ez az emberi hang sajátossága, melyet nemcsak a fúvós-, hanem a húros hangszereken is*

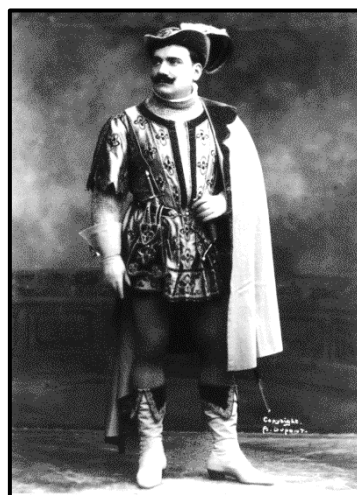
utánzunk. Sőt, még a clavichordon is. De mihelyt *túlzásba visszük*, már nem szép, mert természetellenes.”¹¹⁴

A hatás legellenállhatatlanabb mediterrán változatát – s egyúttal a gyors vibratót G.B. Rubini¹¹⁵ tenorino vezette be és tette népszerűvé Donizetti és Bellini operáival.¹¹⁶ A 20. század Carusója viszont arról is híres volt, hogy felhagyott elődei túlzott vibrálásának szokásával. A *The Sun* kritikusa így méltatta énekét:

„Caruso hangja tiszta tenorhang, a tipikus olasz bömbölés nélkül”.



Josef Kriehuber:
Giovanni Battista Rubini (1828)¹¹⁷



Aimé Dupont:
Enrico Caruso (1908)¹¹⁸

9. FONAZIONE. HANGINDÍTÁS. A bel canto alapvetően kétféle hangindítást ismert: a *lágys* és a *keményet*.¹¹⁹ *Lágy* hangindítás esetén a hangrés részben vagy teljesen nyitott. A fonáció rövid belégzéssel kezdődik, esetleg [H] hang hallatása mellett; majd a hangszalagok közelítenek egymáshoz a hangadáshoz. Gyenge glottális zár jön létre, mely laza hangadáshoz vezet. A hang szép, gömbölyű.

Már többször idézett előszavában Caccini mind a „régebbi”, mind az „új” intonációt ismertette. Ő maga az újabb elegáns, *lágys* indítást tartotta megfelelőbbnek:

„A helyes sorrend okáért elmondom, hogy az első és legfontosabb alap az [emberi] hang intonációja (*intonazione di voce*) minden hangon (*corde*); és nemcsak az, hogy senki se kövesse el azt a hibát, hogy alacsonyan vagy túlságosan magasan [„élesen” énekel], hanem jó stílusának (*maniera*) kell lennie, ahogyan intonálni kell, ami stílus; mert leginkább kétféle [stílus] van használatban. [...]

Vannak aztán olyanok, akik az első hang magasságának intonálásakor alul [a hang alatt] egy *tercet intonálnak*, mások pedig ezt az első hangnak mondott hangot a tényleges magasságán, *flyamatos crescendóval* intonálják, mert, mint mondják, ez a módja a hang elegáns megszólaltatásának, ami az első [megoldást] illeti; mert nincs általános szabály, mert sok hangzatban nem illik a harmóniába. Még ott is, ahol használható, mostanra közönségessé vált ahelyett, hogy elegáns lenne (azért is, mert egyesek túl sokáig tartják a tercet, [olyankor is] amikor alig kellene énekeni). Azt mondanám, ez eléggé kellemetlen volna a fülnek, és ritkán kellene használni, főleg a kezdőknek; és inkább csak újdonságként.¹²⁰ Ami engem illet, inkább a másodikat választanám: a crescendo alkalmazását a hangon.”¹²¹

Mind a két eljárás feltételezte a lágy indítást és a levegő ellenőrzött kibocsátását. Drámaibb helyzetekben azonban sor került a felkiáltásokra (*esclamationi*), melyeket vagy félhang-, vagy pontozott negyedértékeken szoktak jelölni. Felhívnám a figyelmet az „erőteljes támadás” kitételre, ami nemigen jelenthetett mást, mint erős indítást:

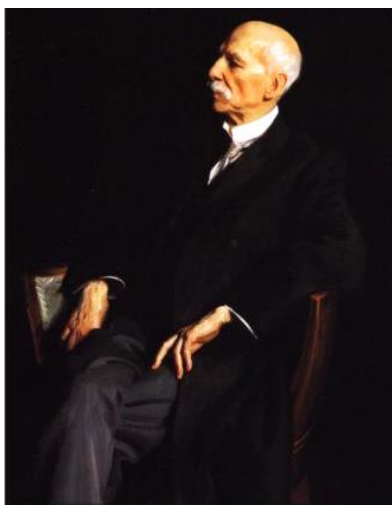
„Az ember jobban ki tudja fejezni magát az énekhangjával, ha egy *erőteljes támadást eszközöl*, melyet *diminuendo [decrecendo]* követ. Mert, ha másképp csinálja, akkor, amikor a felkiáltásokra kerül sor, meg kell kettőznie a természetes crescendót, ami feszültté és durvává teszi a hangot. [...] Ahhoz, hogy e hatást elérje, különösen jó elméleti képzésben kell részesülnie, és órákon át kell dolgoznia a próbákra [...]”¹²²

A *coup de la glotte* („glottis-ütés”) eszközét ifj. Manuel Garcia – a laringoszkóp feltalálója – ismerte fel a 19. század közepén.¹²³ Később, a század végén így ismertette:

„A glottis két része [a két hangszalag], melyek a légzés során el vannak különülve, összehálikoznak, amikor egy hang kibocsátása készülnek, és lezárják a járatot (*passage*) a hang jellege és ereje által megkívánt energiával és azzal az erővel, amivel kibocsátásra kerül.¹²⁴ Ez után a levegő felfelé löki azokat, a levegő egy részét engedik kiszökni, de azonnal újra érintkezésbe lépnek, és újra kezdik a műveletet.¹²⁵ Ezen időszakos levegőkibocsátások vagy robbanások, ha rendszeresek és elég sebesek, hangot hoznak létre.”¹²⁶

Ha a glottis minden robbanás (*explosion*) után teljesen bezárul, mindegyik hevesen nekiütközik a dobhártyának, és a hallott hang erős és világos (*bright*) vagy csengő lesz. De ha a glottis zárása tökéletlen, és a levegő gyenge szökése egyesíti a robbanásokat, akkor a benyomások a dobhártyán tompák lesznek, és a hang fátyolosává válik. A levegő elpazarlását egy

meggyújtott gyufaszálnak a száj elé helyezésével lehet ellenőrizni. Az erősebb, világosabb hang nem zavarja meg a lángot; a fátyolos igen”.¹²⁷



John Singer Sargent: Manuel García (1905)¹²⁸

Előfordult, hogy az eljárás egy kis zörejjel járt, ami hallható volt az ünnepelt angol baritonista, Sir Charles Santley (1834-1922) énekében is, aki egyébként magvas és zengzetes hangjáról volt híres.

Garcia sikeres énektanár volt; tanítványai híresek voltak, és az ő módszerét tanították¹²⁹ stb. Mégis sok bírálója volt,¹³⁰ akik részben amiatt támadták, hogy – úgymond – „ütést akar méretni” a hangrésre, *részben* mert, úgymond, a légnyomás a hangképzés előtt lezárja és megduzzasztja a hamis hangszalagokat, melyek a hangképzés kezdetén egy hamis glottális zárhanggal nyílnak, részben amiatt, hogy az eljárás, úgymond, sok torok-probléma forrása.¹³¹

Megjegyzem, a zenei akusztika ismeri a „berezgési és elhalási” jelenség-típust, melyet „tranziens folyamatok” néven tart számon. Mivel hangképzéskor a részhangok nem egyszerre jelennek meg, a hang nem éri el azonnal nyeri el végleges színeképét, a hangszer hangja nem mindjárt ismerhető fel. A tipikus hangszerek a zongora, valamint a pengetett és a fúvós hangszerek. Az orgona esetében például a szelep megnyitásakor a levegő csak kis idő elteltével szólaltatja meg a teljes nyomással a sípot. A hangindítást gyakran kísérik zörejhangok.¹³² (Tarnóczy szerint egyébként mindenféle hangbelépés zörej-összetevőket is tartalmaz.¹³³)

A megfelelő légzésről Garcianál ezt olvassuk:

„A rekeszizom úgy szabályozza a légzést, hogy a hang kibocsátásának első próbálkozásánál (*in the first attempt to emit*) lelapul, a gyomor kissé

kidudorodik, és a lélegzet [Sic.] akaratlagosan bejut az orron, a szájon, vagy egyidejűleg, mindkettőn keresztül [a tüdőbe]. E részleges belégzés közben, melyet *hasi légzésnek* neveznek, a bordák mozdulatlanok, és a tüdő sincs megtöltve teljes kapacitásáig, melynek megszerzéséhez *a rekeszizomnak teljesen össze kell húzódnia, és össze is húzódik*. Utána [...] a bordák megemelkednek, mialatt a gyomor behúzódik. E belégzés [...] tökéletes, és *mellkasinak* vagy *bordaközinek* nevezik. Ha a bármilyen [jellegű] sűrítés miatt az alsóbb bordák nem tágnak ki, a légzés szegycsonti vagy kulcscsonti lesz.”¹³⁴

G. Lamperti¹³⁵ külön gyakorlatokat írt a hangképzés gyakorlására:

„A fenti gyakorlatok során figyeljen a szigorú legatóra, az egyik hangról a másikra való sima és megszakítás nélküli átmenetre. A légzés nem szakadhat meg a hangok között, hanem egyenletesen folyjon tovább, mintha egyetlen hangot énekelne. *Minden gyakorlat vagy frázis végén kényelmes mennyiségű levegőnek kell maradnia a tüdőben*; mert helytelen és ártalmas szokás kimerült tüdővel befejezni egy szakaszt. Ne feledje, hogy az énekes által keresett művészi hatás nem kis része a helyes lezárástól függ; *ugyanolyan beállítottsággal kell zárnia, mintha folytatni akarná az éneklést*.¹³⁶ Mint már korábban megjegyeztük: az alacsony hangokról a magasabbak felé haladva a légzésnek ellenkező értelemben kell haladnia: minél magasabbak a hangok, annál mélyebb a légzés!”¹³⁷

Jóllehet, már Garcia életében látható volt, hogy a végső szót a *coup de glottéról* a zenei akusztikai és a vokális patológiai vizsgálatok mondhatják ki, a zenei akusztikai vizsgálatok a mai napig nem jutottak nyugvópontra.¹³⁸

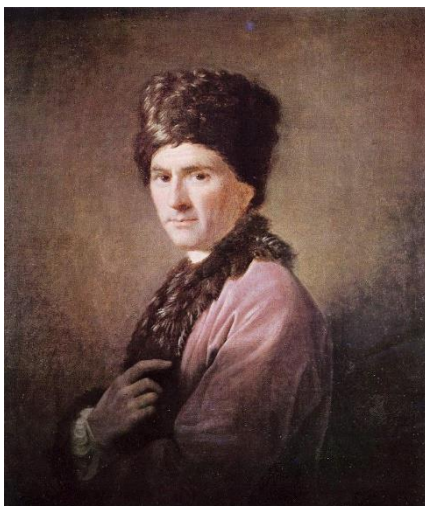
Felmerül, hogy az erős kezdés nem magából az Ízlésből származott-e, és nem csupán énektechnikai újításként született meg.

Az elzászi Georges Muffat írta, hogy

’Lully módszerének fő jellemvonása a hang helyessége, a játék finomsága és egyenletessége, az első akkord tiszta, éles bevágása az egész zenekar együttes nyírettyű-vonásával, az ellenállhatatlan lendület és az erőteljesen kiemelt tempók; az erő és hajlékonyság, a báj és elevenség harmonikus keveréke’.¹³⁹

Jean-Jacque Rousseau beszámolója:

„Első nyírettyű-vonásuk hangja az éig emelkedett a földszint ujjongása közben”.¹⁴⁰



Allan Ramsay: Jean-Jacques Rousseau (1753)¹⁴¹

Romain Rolland szerint

„Ez az a híres »első nyírettyű-vonás«, amelynek hagyománya az egész 18. századon át fennmaradt, s Rousseau és Mozart mulatnak rajta. Kissé analóg valami lehetett a Weingartner-féle »bevágással« (*attaque*).”

Mozart is írt (apjának) a jelenségről, 1778-ban:

„Nem mulasztottam el az első nyírettyű-vonást. Milyen nagy dolgot csinálnak belőle ezek az állatok! [...] Hát igen, egyszerre kezdik el. [...] mint mindenhol másutt. Nevetni kell ezen.”

Egy francia Münchenben kérdezte D’Abacótól:

»Uram, ön Párizsban volt? [...] Mit szól az első nyírettyű-vonáshoz? Hallotta az első nyírettyű-vonást? – Igen, hallottam az elsőt is és az utolsót is. – Hogyan? Az utolsót? Mit jelent ez? – Igen, ha mondom, az elsőt is és az utolsót. [...] Sőt, az utolsót nagyobb gyönyörűséggel hallottam.«”¹⁴²

És eszünkbe juthat Caccini, aki a kiáltásokban „erőteljes támadás” alkalmazásáról írt...

10. KÖZEPESRE TÁTOTT SZÁJ. Mivel az énekes szájának túlságos kinyitása, szélesre tárása esetén a hang levegőssé válik, ajánlatos a száj közepes, nem túlságos kinyitása. Ezért írta G.C. Maffei, 1562-ben:

„Az énekes a száját pontosan annyira (és ne jobban) tartsa nyitva, mint amikor a barátaival beszél.”¹⁴³

Ismét Garciához fordulunk:

„A szájat az állkapocs természetes esésével kell kinyitni. Ez a mozdulat, amely egy ujjnyi távolságban választja el az állkapcsot, és természetes tartást kölcsönöz a szájnak. A nyelvet ernyedten és mozdulatlanul kell tartani; sem a hegyénél nincs megemelkedve, sem a tövénél nem duzzadt. Végül a lágy szájpadrást fel kell emelni, mint a teljes lélegzetvételnél. A túlzott nyitás nem kedvez sem az alacsony, sem a magas hangoknak. Az utóbbi esetben segíthet ugyan az énekesnek sikoltozni, de ez nem éneklés; az arckifejezés elveszti varázsát, és a hang erőszakos és vulgáris hangot vesz fel.¹⁴⁴

Már a régi olasz énekiskola is tisztában volt azzal, hogy a túlságosan szélesre tátott száj „megmerevíti az állkapcsokat”, és „összehúzza a torkot”.¹⁴⁵ A Rossini-féle énekiskola arra tanította, hogy a hangok hagyományos módon való megszólaltatásához csak kevéssé kell kinyitni a szájat. Mint mondták, ennek gyakorlásakor „a magas hang érzete nélkül kell magas hangokat énekelni”.

J. H. Phelps állapította meg Luisa Tetrazziniről, az olasz koloratúrszopránról¹⁴⁶:

„Furcsa látni, milyen kevéssé nyitja ki a száját. A hangok azonban tiszta ezüstsínűek, melybe egyetlen olyan elmosódott hang sem vegyül, amely a rosszul elhelyezett erőfeszítésből ered.”¹⁴⁷



Luisa Tetrazzini (1911)

11. OMOGENEITÀ E COERENZA. A HANGRENDSZER HOMOGENEITÁSA ÉS KOHERENCIÁJA. A rendszer „öntisztulási” folyamata gondoskodott arról, hogy *egyrészt* önmaga minden körülmények között homogén és koherens legyen, *másrészt*, hogy az előadott művek szerkezete mind

horizontálisan, mind *vertikálisan* egyértelmű és jól áttekinthető legyen, és hallgatója mindig biztos „talajt” érezzen a lába alatt.

Ennek egyik feltétele volt, hogy az egyes hangok magasságának (rezgésszámviszonyainak) az oktávan belül – egy egységes mérték szerint – jól meghatározottnak kellett lennie, a másik pedig, hogy az alaphanghoz viszonyított távolságának alapján – egy egységes mérték szerint – egyértelmű jelként kellett megjelennie.¹⁴⁸ Ugyanez mondható el a harmonikus ellenpont időbeli szinkronitása tekintetében, hiszen a felhangok találkozása ugyanolyan fontos volt, mint az alaphangoké. Általánosságban elmondható, hogy minél nagyobb és bonyolultabb lett a rendszer, annál magasabbra nőttek a homogeneitás és a koherencia követelményei, aminek következtében egyre átláthatóbb lett a rendszer.

SECONDO.
Tabella dei componimenti

TENOR BASSO ALTO

ORDINE DI COMporre A DIV DI QUA
TRO VOCE. CAP. XXXI.

Quando si pone componi a più di quattro voci, si noti che le voci si compongono di quattro e cinque parti, e si nota che le voci si compongono di quattro e cinque parti, e si nota che le voci si compongono di quattro e cinque parti.

Pieter Aaron: ellenpont-táblázat (1523)¹⁴⁹

Meg kell jegyezni, hogy a *harmonikus* gondolkodás hegemoniája miatt a dallamok jellemzően maguk is képzeletbeli akkordokból alakultak ki, ami – az adott zenemű harmonikus koherenciájának követelménye értelmében – mind a szerző, mind a hallgató számára egyértelművé tette, ill. megkönnyítette a zenei folyamat harmóniai állapotának folyamatos értékelését.

Azt is meg kell viszont állapítani, hogy az akkordikus szemlélet dallamivá válása mind a hangok tiszta intonálása, mind összekötésük (*legato*) tekintetében nagy nehézségek elé állította az énekeseket. Addig ugyanis, amíg a Palestrina-stílus leggyakoribb hanglépése a *szekund*, addig az új stílus uralkodó hangköze a terc – sőt több egymásra helyezett terc – lett, melyek intonálása és összekötése hasonlíthatatlanul nehezebb volt. (Erre még később visszatérünk.)

12. PERFETTA INTONAZIONE. TISZTA INTONÁLÁS. A funkciós harmonikus zeneiség „kikövetelte” a tiszta intonálást *egyrészt* azért, hogy minden egyes hang magassága, önazonossága félreérthetetlen legyen, *másrészt*, hogy az összhangzás minél jobb: minél *egyértelműbb* és *hatásosabb* legyen.¹⁵⁰ E követelmény elengedhetetlen akusztikai alapja a kiművelt énekhang volt, amelynek határozott alaphangja, harmonikus felhangjai és stabil formánsai és a beszédhangok háttérbe szorulása¹⁵¹ lehetővé tették a hangmagasság tiszta érzékelését mind az énekes, mind hallgatósága számára.

Még két megjegyzés. (a) A zenélő és a hallgató csak az alaphangot hallja zenei hangnak. Azzal azonosítja a hang magasságát, és a hang magasságával azonosítja a hangot. (b) A „tiszta intonálás” a bel cantóban a hangoknak a tonikához való tudatos-spontán hozzáigazítását jelentette.

Caccini 1602-ben leszögezte:

„Az első és legfontosabb alapelem az összes hang (mind az ének-, mind a kísérőszólamok) tiszta intonációja. Nemcsak az, hogy egyiknek sem szabad mélyre süllyednie vagy túlságosan magasra emelkednie, hanem hogy az intonálásnak jó stílusa legyen.”¹⁵²

Az itáliai kasztrált operaénekes, Pier Francesco Tosi¹⁵³ így oktatta az énektanárokat:

„A mester tanítsa meg a növendéknek a hangsor minden hangközének intonációját tökéletesen és azonnal, és szigorúan kérje rajta számon a fontos leckét, ha az mielőbb meg akar tanulni énekelni.”¹⁵⁴

Pietro Reggio, a „vándorló” itáliai zeneszerző 1677-ben:

„Az első dolog, amire a tanulónak figyelmet kell fordítania, hogy nagyon gondosan hangolja (ol. *intonare*) hangjait, mert ez az igaz éneklés alapja. Mert lehet az embernek a legjobb hangja a világon; ha hamisan énekel, jobb, ha csendben marad vele, mintsem nevetségessé tegye magát bármely józan ítéletű társaságban.”¹⁵⁵

13. ACCORDATURA TEMPERATA. TEMPERÁLT HANGRENDSZER. A dúr-moll *hangrendszer* és a *modulációk* gyakorlatának kibontakozásával szükségessé vált az előre hangolt hangszereknél – a rendszer koherenciájának megőrzése érdekében – a tiszta hangolás (*intonazione naturale*) részleges feladása, *temperálása*. Pontosabban az *akusztikai* abszolút tisztaság feladása az *esztétikai* szempontból kívánatos (de akusztikailag relatív) tisztaságra.

A hármas tetrachord rendszerét Gioseffo Zarlino hozta létre 1560-ban, aki – annak fogyatékoságait csökkentendő – 1562-ben létrehozott egy elosztott hibájú kiegyenlítési rendszert. A közepes kiegyenlítésű hangolást Burgosi Salinas 1577-ben hozta nyilvánosságra. Andreas Werkmeister egyenletes temperálása 1691-ből származik. Tosi 1723-ban még arról beszélt, hogy a hangolás alapja a tetrachord; hogy az oktávban nagy és kis félhangok vannak, és hogy a zeneművészetben az egyén hallása a „döntőbíró”.¹⁵⁶

Az első zongorákat 1842-ben, az orgonákat pedig 1854-ben látták el egyenletes lebegésű hangolással. A hangokat önállóan képző előadók – köztük az énekesek – követték is a temperált hangolású kísérő-hangszereket, de – ha a jobb hangzás érdekében szükségesnek látták – szabadon áttérhettek a felhangsori hangolásra is.

14. TONO DELLA CAMERA. A KAMARAHANG¹⁵⁷ „INFLÁLÓDÁSA”. Említettem, hogy az új, dúr-moll hangrendszerben alapkövetelmény lett az élmény intenzitása, ami (többek között) a hangtér felfelé és lefelé való kitágulásával járt. Már ez is kihívást jelentett az énekeseknek, amit még jobban megnövelt azon körülmény, hogy mind a zene *hangosságának*, mind abszolút *hangmagasságának* *érzékelési küszöbe állandóan növekedett*,¹⁵⁸ amivel az énekesek nemigen tudtak lépést tartani. A német zeneszerző, Michael Praetorius már a 17. század elején arról számolt be, hogy emiatt az énekesek nagyon megerőltetik a torkukat.¹⁵⁹

Tosi pedig 1723-ban arra hívta fel a figyelmet, hogy Lombardiában és Velencében több, mint fél hanggal magasabb a hangolás, mint Rómában. (Ehhez azt kell tudni, hogy a nyugat-európai kulturális érintkezés megnövekedése miatt előbb a 18. sz. elején, Lipcsében, megállapították az egységes kamarahangot,¹⁶⁰ majd, 1885-ben, Bécsben, a normálhangot.¹⁶¹) Ami pedig az „utókort” illeti: mivel Händel hangvillája fél hanggal alacsonyabb volt, mint a miénk, a mai tenor a Händel partitúra magas C-je helyett magas Ciszta énekel.

Tosi tehát arra figyelmeztette az énektanárokat, hogy

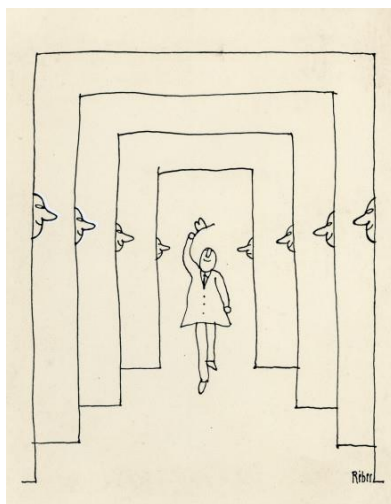
„A tanuló mindig a lombardiai, és ne a római hangmagasságot tartsa szem előtt. Nemcsak azért, hogy megtanulja a magas hangok képzését és megőrizze képzésük képességét, hanem azért is, hogy ne találja zavarónak, ha magasra hangolt hangszerekkel találkozik. Az elérésük okozta fájdalom ugyanis nemcsak a hallgatókra, hanem az énekesre is hatással van. A mester legyen erre tekintettel, mert az életkorral a hang hanyatlik; és az idő előrehaladtával a férfiénekese vagy kontraaltot fog énekelni, vagy ostoba hiúságból szopránként fog működni, és kénytelen lesz minden zeneszerzőt

megkérni, hogy a negyedik vonalköz fölé ne írjon hangot. Vagy, ha mégis, a hangot ne tartsa ki rajtuk. Ha mindazok, akik az éneklés alapelemeit tanítják, tudnák, hogyan használják fel e szabályt, és azt, hogyan egyesítsék a tettetettet a természetes hanggal, nem szenvednék oly hiányt szopránokban.”¹⁶²

REGOLA E LIBERTÀ. SZABÁLY ÉS SZABADSÁG

15. LIBERTÀ DELLA ALTEZZA DELLA VOCE. A HANGMAGASSÁG SZABADSÁGA. Fentebb volt arról szó, hogy az egyenmőség és a koherencia mennyire fontos volt az egyre növekvő és egyre komplikáltabbá váló zenei tér-időben. De ahogy a festők sem körzővel és vonalzóval rajzolnak, a bel canto közönsége is szívesebben hallgatta a frekvenciák, az időintervallumok és a nyomásfokok között ingadozó, vibrált énekhangot, mint a mozdulatlan hangot.¹⁶³ Ez volt az énekhang „belépési engedélye” a művészetbe, a műalkotás világába.¹⁶⁴

Ismeri ezt a szabályt a képzőművészet is, amit Réber László egyik munkájával lehet illusztrálni:



Réber László karikatúrája (é.n.)

Az a kifejezésbeli többlet, amely az átélést a katarziséig fokozta, gyakran éppen a fentebb ismertetett normák *megsértéséből* fakadt. A paradoxont az a művész tudta feloldani, aki birtokában volt a bel canto stílust fenntartó *művészi ízlésnek*. Más szóval: képes volt a *normakövetés és normatagadás kényes egyensúlyára* ráérezni és az abból fakadó *feszültséget fenntartani*.

De nemcsak a hang vibrálásáról volt szó, hanem a vibrató által képviselt hang magasságának kicsiny eltéréseiről is. Carl E. Seachore zenei akusztikus – miután

elkészítette *Gounod Ave Maria* című dalának Herald Stark¹⁶⁵ általi előadásáról készített hangmagasság-idő függvényét, megállapította:

„A fő hangmagasság, vagyis a vibrató-ciklusok csúcsa és átmenete közötti átlag nagyjából egybeesik a valódi hangmagassággal. Az énekes egyetlen hangja sem felelt meg sem az *egyenletes*, sem a *helyes (true)* hangmagasság követelményének. Ha van szépség ebben a hangmagasság-intonációban, annak a helyes hangmagasságtól való *művészi eltérésben* kell rejlenie.”¹⁶⁶

A diszkordancia tűréshatára eléggé nagynak látszik. Fentebb említettem, hogy az alaphangot és az első 3 felhangot akár harmonikus a fehangsor, akár nem, mindenki meg tudja különböztetni, ill. ki tudja hallani. Ebből következik, hogy a nemharmonikus összetevők tekintetében is megvan a befogadó részéről a megkülönböztető képesség, amiből pedig az következik, hogy az intonációs pontosság tűréshatára legalább 1-1,1%-nyi frekvencia-eltérés, ami azt jelenti, hogy az előadónak 16-24 centes eltérésen belül teljesen szabad mozgástere van.¹⁶⁷

16. RUBATO, AGOGICA. CSAPONGVA, ÉRZÉKENYEN A *forma* tökéletessége és az *egyéni kifejezés* parancsának engedelmessé megformálás között húzódó határok a szólistának a *lejegyzett ritmussal (és a kísérettel) szembe helyezkedő előadásmódja* volt, amely még jobban kiemelte az individuum egyedi alkatát, egyéni érzelmeit és illékony hangulatait. Szokásos megjelölései: *rubato*, *agogika*, vagy, a beszéd késztetéseit követő *parlando*.

Luigi Zenobi írta,¹⁶⁸ már 1602-ben:

„A szopránnak időnként bizonyos hanyagsággal [*con disprezzo*] kell visszaadnia a hangjegyeket. Néha úgy, hogy mintegy *vonszolja azokat* [*portar*], amit néha élénk mozdulatokkal kísér. Gazdag repertoárral kell rendelkeznie a futamokban, és jó döntési képességgel kell rendelkeznie használatukat illetően [...].”¹⁶⁹

Erre utalt Monteverdi 1638-ban, *A nimfa panasza* című dalának ismertetésében:

„Jelen dal ábrázolásának módja a következő: a nimfa sírásán kívül éneklő három szólam külön-külön kerül elhelyezésre, mert a kéz tempójában szólalnak meg. A többi szólam, amely gyenge hangon sajnáztatja a nimfát, bekerült a kottába, így az ő sírása következik, ami a lélek, és nem a kéz érzésével egyidőben kerül éneklésre.”¹⁷⁰

Claudio Monteverdi 1620 körül¹⁷¹Pier Francesco Tosi¹⁷²

P. Fr. Tosi, 1723-ban részletesen értekezett „az idő ellopásának” (*tempo rubato*)¹⁷³ megengedhetőségéről és korlátairól:

„A jó ízlés nem a hang folytonos gyorsaságából áll,¹⁷⁴ amely vezető és alap nélkül kószál, hanem inkább a *cantabile*-ben, a hang kellemes megszólaltatásában, az előkében, a művészetben és a díszítések valódi értelmében, egyik hangról a másikra haladva, egyedi és váratlan meglepetésekkel.”¹⁷⁵

„E helyen, ha az idő ellopásáról beszélünk, különösen az énekekre, vagy az egyetlen hangszeren történő előadásra vonatkozik a patetikus és gyengéd [helyeken]; amikor a basszus egészen szabályos ütemben halad; a másik szólam, egyedi módon, a kifejezés érdekében, elmarad vagy anticipál, de utána visszatér a pontosságához, s engedi, hogy a basszus irányítsa.”¹⁷⁶

J. Mattheson német zeneszerző és zenei elméletíró mondotta:

„A recitativónak természetesen van üteme, de nincs szüksége rá, vagyis az énekesnek nem szabad magát kötnie hozzá”.¹⁷⁷

A jelenségnek a befogadó részéről tapasztalható kedvező fogadtatása azzal magyarázható, hogy a hallgató számára az eltérések – részben korábbi műélvező tapasztalata, részben a jellemzően redundáns jeleket bőségesen tartalmazó mű egésze alapján meg is van lepve, meg nincs is túlságosan meglepve, hanem azokat – hasonlóan a harmonikus dinamikához – a *feszültség és feloldás* kellemes, hullámzó élményeként éli meg.



J. S. Wahl: Johann Mattheson (1746)¹⁷⁸

17. AUMENTO E AUMENTARE DI VOLUME DEL SUONO. A HANGERŐ NÖVEKEDÉSE ÉS MEGNÖVELÉSE. Az egyazon logikára, a funkciós tonalitásra támaszkodó szerzők ambiciózus vállalkozásba: a *Világ egészének teljes zenei „feltérképezésére”* és elvileg az összes érzelem – mindenekelőtt *a változások és az ellentétek – hatásos, érzelemmel, szenvedéllyel telített megjelenítésére* vállalkoztak. A törekvés mind a *hangrendszer és a dinamika*, mind *a tempó és a ritmika* dimenziójában megjelent *egyrészt* a határok kitolásában, *másrészt* a bennük lappangó különbségekből kibontható ellentétekben rejlő dinamika kiaknázásában.

Az érzelmek megerősödése önkéntelenül is magával vonta a hangerő megnövekedését, melyet *részben* a hangképzéssel, *részben* az együttesek létszámának növelésével érték el. Mindkettő oda vezetett, hogy a szólistának most már nemcsak régebbi önmagához képest kellett hangosabban énekelnie, hanem túl kellett szárnyalnia az együttesek vagy éppen a *hangosan* játszó együttesek hangerejét is.

Ernst L. Gerber (1746-1819) szerint

„A hangszeres kíséret mértéktelensége általános divattá vált.”

Az olasz program-concertók, majd a francia zene hatására a „zenekar” mintha át akarta volna venni a kezdeményezést. A „forradalomban” Niccolò Piccinni jelentős szerepet játszott. Mint Lorenz Ch. Mizler 1740-ben tudósított, a muzsikuskok arról panaszkodnak, hogy

„a fülsiketítő zenekar miatt nem lehet hallani az énekhangot”.¹⁷⁹

Ch. Burney ekkoriban állapította meg a nápolyi operával kapcsolatban:

„A zenéből teljesen kivesztek az árnyalatok; eltűnt a félyhomály és a mélység; nem hallatszik egyéb, mint harsogás.”¹⁸⁰



Friedrich August Brückner: Ernst Ludwig Gerber (1820)¹⁸¹

G.C. Maffei írta, 1562-ben:

„A hangot elsősorban a mell erőteljes indításai révén idézzük elő. [...] Ha az énekes szándékoltan rezegteti a hangját, erőszakolt hangzás jön létre; természetes légzés esetén azonban ez nem fordulhat elő.”¹⁸²

Giovanni B. Mancini, castrato, e szavakkal figyelmeztetett 1744-ben:

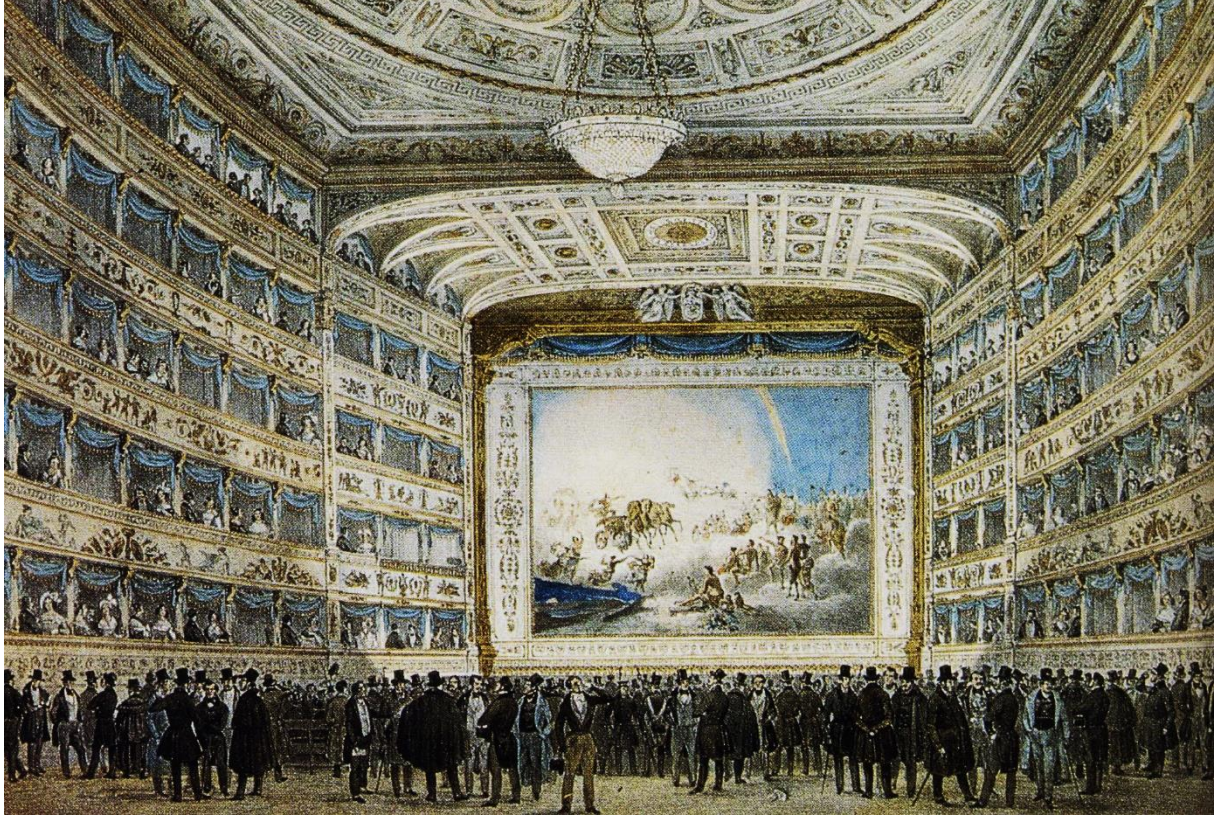
„Ha egy *óriási, zsúfolt templomban* vagy színházban nyílik alkalom éneklésre, gyakran előfordul, hogy a muzsikus tévedésbe esik saját hangjának kiterjedését [vivőerejét] illetően, [...] és ezért, hogy ő maga is tisztán hallhassa saját hangjának visszhangját, *erőltetésbe kezd*. [...] Ha az énekes *szorítva, hangját vadul erőltetve* kezeli a levegőt, [...] akkor az *intonáció nagyon bizonytalanná válik, és a hang fénye és fűrgesége elvész*”.¹⁸³

Jean-Philippe Rameau írta 1760-ban:

„Az énekes érzi, hogy egy hang mekkora mennyiségű levegővel szólal meg a legtökéletesebb szépséggel – akár a vivőerőre, akár a hangszínre nézve –, s ezért mindig visszatér ehhez a levegőmennyiséghez, és *igyekszik már a legelső lélegzetvétel után ilyen, erőltetés és szorítás nélküli hangot adni*. A díszített helyeken is úgy kell bánnia a levegővel, hogy az *ne vezessen erőltetett énekléshez*. [...] pár nappal később viszont próbálkozhat több levegővel, ha ez már nem vezet erőltetéshez. Ezek után végül az egész díszített részlet alatt *tetszése szerint növelheti és csökkentheti a levegő mennyiségét*.”¹⁸⁴

Ezért tanácsolta Emilio del Cavalieri itáliai zenetudós-zeneszerző már 1600-ban az építőknek, hogy

„A színház ne legyen ezer embernél több ember befogadására alkalmas. [...] kellő módon illeszkedjék a zenei recitáláshoz, és *ne kényszerítse az énekest hangjának erőltetésére.*”¹⁸⁵



Ism. festő: A velencei La Fenice színház belső tere (1837)¹⁸⁶



Ism. festő: Jean-Philippe Rameau¹⁸⁷

18. TECNICA RESPIRATORIA. A LÉGZÉS TECHNIKÁJA. A bel canto sajátos *hangerőnövelési* technikája csak részben támaszkodott a szubglottális légnyomás megnövelésére; ugyanolyan jelentős szerepet játszott benne a *rezonanciákból* adódó lehetőségek kihasználása.

Az eljárás kulcsa a helyes ún. hasi- vagy *mélylégzés* volt, mely ugyanennyire fontos volt a légnyomás tudatos szabályozása – a levegő *ellenőrzött kiengedése*, azaz tudatos beosztása, adagolása – céljából; ami viszont az ének *dinamikájának* a részletekre is kiterjedő, átgondolt megformálása miatt volt elengedhetetlen. Különösen a kilégzés elején, azaz a tartalék-tömeg tetején kellett óvatosnak lenni, mert a túlnyomás érzete arra ösztönözte az énekest, hogy azonnal próbáljon megszabadulni a „feleslegtől”. Természetes az is, hogy a levegő adagolását csak odafigyelve, ugyanakkor lazán lehet végrehajtani.

Mintha már a régi szerzők is utalnának arra, hogy az izomnak e helyzetében való megtartása volt az eszköz, amellyel az énekes uralni tudta a kiáramló levegő nyomását, amellyel be tudta osztani levegőjét, hogy a továbbiakban szabadon rendelkezzen vele. Arra, amit ma „támasznak” (*fonda, sostegno*) nevezünk.

Alfonso Fontanelli zeneszerző, a *seconda pratica* képviselője,¹⁸⁸ már 1594-ben meglepően tisztán fogalmazott:

„Don Antoniónak, aki Nápoly legjobb basszistája, és aki korábban Felséged szolgálatában állott, valóban szép hangja van, és *igen édesen támasztja meg* (*fonda*). Hangszíne mély [regiszterben] semmivel sem rosszabb, mint a magasban vagy középen, de *nagyon egységes*, és ez igen nagy előny”.¹⁸⁹



Alfonso Fontanelli¹⁹⁰

Pietro Reggio írta egyik tanítványának, 1677-ben:

„Mivel az emelt, keresztes hangok hetykeséget igényelnek éneklésükben, *ne feszítse azt teljes erejéből*; mert, amellet, hogy az ilyen féktelen zaj kellemetlen, veszélyesnek bizonyulhat a hatás, ha gyakran élnek vele. Ennek természetes okát most nem firtatom, de igazsága nyilvánvaló a trombitások, a kornett-játékosok és azok esetében, akik tüdejüket ily nehéz szolgálatba állítva, *a kapkodó lélegzetvétel* miatt még az öregség előtt megvakulnak.”¹⁹¹

Ezzel szemben, a Mathilde Marchesi-tanítvány¹⁹² Nellie Melba¹⁹³ a *coup de glotte* szellemében ezt tanácsolta:

„Álljon egyenesen, kitágított mellkassal, hátrahúzott vállakkal, és vegyen levegőt a bordák kitágításával, lehetővé téve a test elülső részének egyidejű kitágulását. Ne feledje, hogy a bordaizmoknak kell feszülniük. [...] A hang megtámadásakor szilárdítsa meg a bordákat.”¹⁹⁴

G.B. Mancini, kasztrált énektanár, F. Bordoni teljesítményéről:

„Már tizenhat éves korában elképesztő hajlékonyságú és rugalmasságú hanggal rendelkezett, és egy sajátos, nagyon nehéz mozgékonyssággal, ami lehetővé tette számára, hogy hat vagy három hangon futamokat hajtson végre, és a hangjegyeknek megadja a megfelelő arányt és az egyforma konzisztenciát mind emelkedésben, mind ereszkedésben, hogy az egyes futamok impasztójához¹⁹⁵ szükséges színeket is megkapják. Ezen kívül jártas volt mindenféle mozgékonysságban, trillában, mordentekben. [...] Tökéletes intonációja volt; és rendelkezett a lélegzettartás és lélegzetvétel művészetével.”¹⁹⁶



Ism. fotós:
Nellie Melba Bordoni¹⁹⁷



Ludovico Mazzanti: Faustina
Margit szerepében (Gounod: Faust, 1896.)¹⁹⁸

19. LEVEGŐBEOSZTÁS. Az alábbi idézetek azt illusztrálják, hogy a szakemberek hogyan méltatták a bel canto légzési és hangképzési gyakorlatát az időbeosztásban – a frazeálásban és a díszítések elegáns kivitelezésében –, valamint a hangszín és a regiszterek kezelésében.

G.C. Maffei már 1562-ben ezt tanácsolta:

„Az énekes [...] csak lassanként engedje ki magából a levegőt éneklés közben [...]”.¹⁹⁹

Caccini 1602-ben:

„Ahhoz, hogy e művészetben kitűnjön, az énekesnek nemcsak jó hanggal, hanem tökéletes képzéssel is kell rendelkeznie, hogy *a lélegzetét mindig kordában tartsa*.”

„Felhívom a figyelmet, hogy »nemesnek« azt az éneklési módot nevezem, amely nem követeli meg a szigorú zenei tempó szolgai betartását, és amelyben a hangok értéke a felére csökkenthető, ha a szavak kifejezése úgy kívánja. Ez adja a »sprezzatura« [„hanyag”] stílust, amit csak *finom, rugalmas hanggal és tökéletes légzésszabályozással* lehet elérni.”

„A falsettóból [*le voci finta*, „hamis hangok”] azonban nem lehet előállítani a jó dal magasröptű stílusát, amely a minden hangnak megfelelő, természetes és áradó hangból (*voce piena e naturale*) fakad, amit bárki a lélegzet igénybevétele nélkül [nyilván külön lélegzetvétel nélkül –T.A.] tud a saját tehetségéhez igazítani [...]”.²⁰⁰

Monteverdi a mantovai herceghez 1610-ben írt levelében így jellemezte egy énekes előadását:

„Szép, erőteljes hangja volt, *sokáig bírta levegővel*, és mellből énekelve elért minden fekvést.”²⁰¹

A porosz király, Nagy Frigyes tanára, Johann J. Quantz írta, 1752-ben:

„Szintén kivételt képez minden gyors futam, amelyet az emberi hangnak kell végrehajtania, hacsak nem kell elnyújtania azokat [*schleifen*]. Mert az effajta énekfutamok minden hangját érthetővé és világossá kell tenni [*markieren*] egy a mellkasból jövő gyengéd légnyomással; akkor nincs kiegyenlítetlenség.”²⁰²

Francesco Lamperti írta, 1871-ben:

„Támasz-éneklésen (*singing appoggiata*) azt értjük, hogy a legalacsonyabbtól a legmagasabbig minden hangot egy légoszlop állít elő, amely felett az énekesnek tökéletes irányítása van, visszatartja a lélegzetet, és nem enged be több levegőt, mint amennyi az énekes számára feltétlenül szükséges. Gyakorlattal ezt minden erőfeszítés nélkül meg tudja tenni, így elkerülheti a légzés megerőltetéséből adódó hibákat, mint a homlokráncolás,



J. Fr. Gerhard: Johann Joachim Quantz²⁰³

a nyelv összehúzóda és a szemek merev kifejezése, mert a hang egyrészt sohasem lesz jól megtámogatva (*appogiata*), sem kifejezőképes mindaddig, amíg a növendék éneklés közben nem képes nyugodtnak és természetesnek mutatni vonásait.”²⁰⁴

A kemény hangindítás másik velejárója a levegő tartalékolása volt. Leo Kofler²⁰⁵ az 1880-as években így tanította:

„Akármilyen kis időre van is szüksége az énekesnek ahhoz, hogy a hangszalagokat rezgésbe hozza, nem tudja megakadályozni, hogy valamennyi levegő kiszökjön, ha *a tüdőben nem zárja el* azon pillanatban, amikor az megtöltésre kerül. Ennek nagy lélegzetnek kell lennie. Hogy megújítsa a lélegzetét, *minden énekesnek zárnia kell a hangszalagjait, mihelyt a levegő belégzésre kerül*. Ez megelőzi akár a legkevesebb levegő elpazarlását is, és azonnal felkészíti a has izmait, különösen a mellkas felső izmait, azon fontos munkára, ami a hang kiadásához szükséges.”²⁰⁶



Leo Kofler²⁰⁷

Garcia írta, 1894-ben:

„Amikor a tüdő teljesen megtelik levegővel, ösztönszerűen igyekszünk gyorsan megszabadulni a túltelítettségtől. Következésképp a hangok kezdetben erősek és gyakran bizonytalanok; majd a lélegzet csökkenésével gyengülnek. A zenei kifejezések többsége az ellenkező módszert követeli meg. Ennek érdekében a növendéknek kis nyomással kell kezdenie, fokozatosan növelve azt, ahogy a levegőkészlet csökken. A hosszú frázis egyenletes lefolyása, a mozgékonyosság hosszú szakasza, a hosszú hangok stabilitása mind-mind folyamatos és jól irányított rekeszizom-nyomást igényel.” [...] Mint fentebb már idéztem: „Az állandó nyomás szükségessége különösen nagy termekben és a rossz akusztikájú helyeken érezhető. A rántásokkal kiadott levegő nem terjed.”²⁰⁸

Leo Kofler, 1890-ben:

„Fel kell sorolnunk a légzőizmok egyesített részvételével végrehajtott légzés e [fentebb bemutatott] felettébb bonyolult módszerének egyes pontjait:

- (1) Először a rekeszizom kerül összehúzásra és száll le, és a hasfalak kifelé tágnak annyira, amennyire azt az ú.n. tisztán rekeszizom-légzésnél teszik.
- (2) Az alsó bordák le vannak húzva a rekeszizom által, melyet szilárdan tart annak ellentétes izma, és a bordaközi izmok kifelé erőltetik, ami sokkal jobban megnöveli a mell-üreg középtájékát, mint amennyire az mellkasi vagy bordalégzéssel lehetséges.
- (3) A bordaközi izmok felemelik a felső hat-hét bordát, és szintén kifelé feszítik azokat, ami a mellkasnak olyan nagymértékű kiterjedését okozza, mint amekkora a kulcscsont-módszerrel csak lehetséges.
- (4) Hogy kinyújtsuk a mellkast annyira, amennyire csak lehetséges, be kell húzni, mint utolsó mozzanat, az alhasi tájékot, ami nemcsak megadja a tüdőnek a várva-várt támaszt, hanem különösen hasznos a tekintetben, hogy előkészítse az alhasi izmokat arra a fontos munkára, amelyet a belégzéskor, az éneklés és a beszéd során el kell végezni.”²⁰⁹

20. A TOROK SZEREPE. A belkantisták a torkot tartották a hangképzés központjának.

A nápolyi Giovanni Camillo Maffei így oktatta az énekes növendékeket 1562-ben:

„Az énekes nyújtsa előre a nyelvét, hogy a hegye elérje és alul érintse a foggyökereket. [...] A száját tartsa nyitva; pontosan annyira (és nem jobban),

mint amikor a barátaival beszél [...] A levegőt csak lassan engedje ki magából éneklés közben, és nagyon vigyázzon arra, hogy ne az orrán vagy az ínyén keresztül jöjjön ki, mert mind a kettő igen nagy hiba [...] Gyakran látogasson meg olyanokat, akik a torkukból, könnyen énekelnek, mert ezeknek a hallgatása egy bizonyos elképzeléshez, koncepcióhoz juttatja, és ez nem kis segítséget jelent [...].”²¹⁰

P.F. Tosi írta, 1723-ban:

„A mester fordítson nagy gondot a növendék hangjára, melyet – legyen az mellhang vagy fejhang –, mindig rendesen és tisztán szólaltasson meg anélkül, hogy az orron keresztül haladjon, vagy a torokban fulladozzon. Ez a két legborzalmasabb hibája az énekésznek, és azonnal orvosolja, ha a szokásává vált.”²¹¹

G. B. Mancini oktató szavai, 1774-ből:

„Úgy bántam a tanítványaimmal, mint egy tánctanár: egyenként magam elé állítottam őket, igazítottam a testtartásukon, majd azt mondtam neki: »Fiam, vigyázz, figyelj! ... Emeld fel a fejed, ne nyújtsd se előre, ne dobd hátra, hanem természetesen, egyenesen... így *a torok részei puhák maradnak*. Mert ha előre lóg a fejed, *a torok részei azonnal megfeszülnek*, és úgy maradsz.«”²¹²

Egy New York-i énektanár, akit a 20. sz. közepén „rég énektanárként” említettek, így nyilatkozott:

„Ti, modern énekesek, mindig úgy néztek ki, mintha a szátokkal akarnátok a hangokat megformálni. Nekünk, régimódi énekeseknek, már régen megvolt a hang a torkunkban, mielőtt a szánkba került!”²¹³

21. RISONANZA. REZONANCIA. Fentebb szó volt arról, hogy – különféle okokból – egyre hangosabb éneklésre volt igény, és arról, hogy az énekhang ereje jelentős részben az énekes testének rezonanciájától függ. Leo Kofler fentebb már idézett könyvének *A magán- és mássalhangzók képzését elősegítő rezonátorok* című fejezetében előbb számba vette a rögzített, majd a mozgatható rezonancia-üregek részeit, ismertette azokat a regiszterek szerint, majd felhívta az énektanárok figyelmét arra, hogy azok nem különíthetők el egymástól egyértelműen.²¹⁴

Végül kifejtette:

„Amikor laringoszkóppal megvizsgáljuk a legjobb énekesnő gégefőjét, úgy tapasztaljuk, hogy e mozgások [a teljes izom- és porc-apparátus – T.A.] minden egymást követő hangon kis változáson mennek át. A gége a hangmagasság minden egyes változásakor egy kissé megemelkedik, ami a

légcsővet széthúzódnáskészíteti. E fokozatos változások elejét veszik annak, hogy a hangok a modern itáliai iskola értelmében egy regiszter kezelhetetlen csonkjává (*unwieldy stumps*) váljanak, és létrehozzák az összes hang dicsőséges egységét, ami a régi itáliai mesterek oktatásának fő eredménye volt.”²¹⁵

„A tudóknak az éneklés során történő lazításával” kapcsolatban kifejtette:

„A hang kibocsátása során az énekesnek három dolgot kell megértenie és képesnek lennie azok irányítására:

- (a) A mellkas felső részének szilárd tartása és azzal több vagy kevesebb külső nyomás gyakorlása;
- (b) Mint egy ezzel ellentétes cselekvés, az alhassal egy erős befelé és felfelé irányuló nyomás kifejtése; végül pedig
- (c) *A torkot, a nyakat, valamint a száj- és a torok rezonanciaüregeit környező részeket a legkisebb megerőltetés nélkül tökéletesen rugalmas állapotban kell tartani, hogy [...] a hangszalagok feszültségének irányításához elegendő legyen az automatikus irányítás az első két pontban leírt folyamatok szerint.*”

Mint írta, a mellkas felső részét két okból is „szilárdan kell tartani”. Az egyik, hogy a mellhangok, – amelyek a légcsőben lévő légoszlop vibrálásának köszönhetően „teljesebbé és gazdagabbá” váltak – „kerekebbé” váljanak azáltal, hogy a *légcső* a mellkas szilárd falán szilárd alátámasztást nyer.²¹⁶ A másik, hogy fel lehessen használni a mellkas felső részének nyomását, mert annak segítségével a hangképzés a korábban ismertetett formában nem végrehajtható.²¹⁷

22. TOLDALÉKCSŐ-HOSSZABBÍTÁS. FEDÉS. A hangerő megnövelésének – és a regiszter-határok áthidalásának – egy további lehetősége a hangképzési szakasz meghosszabbítása volt, melyre – a „torokban fulladozó” hangként – fentebb Tosi is utalt, pontosabban amitől óvta a növendékeket. Ez volt a „fedett” énekhang, mely *a gégefő hátra és lefelé húzásával* jött létre. A toldalékcső hossza ilyenkor megnövekedik, a garat kitágul – ami az ásítás érzésére emlékeztet –, és *a hang besötétedik. Az alacsonyabb számú felhangok ugyan megerősödnek, de az izomfeszítés, mely kiterjed a nyelvtőre, a nyelvcsontra és a lágyszájpadra, megakadályozza a fejjüregek együttrezgését, ami gyengíti a hangot. A gége terhelése jelentős.*²¹⁸

Az eljárás a bel canto gyakorlatának ugyan részét képezte, de – szerintem – a stílusnak nem.

MEGJEGYZÉS. A logikus tárgyalás megkövetelné, hogy az énekesformánst és a squillót itt is szerepeltessem. E helyett csak utalok az 5. és a 7. pontra, ahol már részletesen tárgyaltam ezeket.

23. VOCE IN MASCHERA. HANGKÉPZÉS A „MASZKBAN”. A barokk előadóművészet kiváló ismerője, Donington szerint

„a bel canto hang képzése a lehető legelőrébb történik, azaz egészen fönt, úgyszólván a maszkban”.²¹⁹

Ez volt a hangfrekvencia legnagyobb összpontosításának és rezonanciájának, azaz teltségének, erejének és fényének, valamint a díszítések virtuóz előadásának biztosítója. Ennek birtokában énekeltek a szopránok és mezzoszopránok koloratúr-szoprán szólamokat, és tudták a tenoristák és basszisták mellhangon énekelni az ornamenseket. Technikájuk maradéktalanul eleget tett azon követelménynek is, hogy a nagyon magas hangokat is nagyobb erőlködés nélkül képesek legyenek megszólaltatni, és hogy „leg halkabban” énekelt hangjaik is jól hallhatók és „szépek” maradjanak.²²⁰

Íme, néhány korabeli, a fej-rezonanciával kapcsolatos nézet:

A Helmholtz-növendék tudós-énektanár Emma Seiler²²¹ kijelentette (1881):

„az énekhang nem más, mint a rezgő légoszlopok, melyek közvetlenül az elülső fogak felett verődnek vissza”.²²²

Francesco Lamperti (1811-1892)²²³ 1884-ben kifejtette:

„Szigorúan véve, nincs olyan, hogy orrhang, fejhang, mellhang stb. Jóllehet, általában beszélünk róluk, a terminusok helytelenek: minden hang a torokban jön létre, a különböző módokon valamibe ütköző levegő pedig különféle érzeteket kelt”.²²⁴

Fia, Giovanni B. Lamperti (1839-1910) 1905-ben:

„A középső regiszter hangja a kemény szájpadrólás felé törekszik. [...] Az énekes érezheti a hangot a fejében, a koponyája közepén, vagy bármely más rezonáns üregben”.²²⁵

A rezonancia-üregeket illető találgatások közben (lágy szájpadrólás, leeresztett uvula stb.) a nagy lengyel tenorista, Jean de Reszke²²⁶ (1850-1925) is megszólalt:

„Úgy látom, az énekművészet nagy kérdése egyre szűkebb és szűkebb körökben mozog, úgyhogy nekem az az őszinte véleményem, hogy az éneklés nagy kérdése az orr kérdésévé válik.”²²⁷

Ernest G. White (1938):

„Valójában nem a glottis, hanem a kis homlok- és orr melléküregekben lévő kis légörvények a hang forrásai”.²²⁸

Franklyn Kelsey angol basszista²²⁹ elmagyarázta (1950):

„Az énekesnő ilyenkor valójában egy magánhangzó-üreget hoz létre a száj elejére, amelynek periodicitása szoros harmonikus kapcsolatban van az orrlyukak feletti és mögötti légutakkal, valamint az orrlyukak feletti és mögötti felturbózott csontokkal. Mesterséges »hangoló villát« gyárt a száj elülső részére, amely a nazális »hangvillát« szimpatikus rezgésbe hozza.”²³⁰

Edgar Herbert-Caesari (1884-1969), korának „legnagyobb énektanára”, kifejtette, (1951) hogy a maszk-konceptió nem más, mint egy, az éneklés folyamatáról alkotott „csalóka benyomás” eredménye, és felhívta a figyelmet arra, hogy voltaképp azon korábbi tanításnak a felmelegítése, amely szerint az énekesnek az „ajkai szélén” kell énekelnie.

Majd levonta a tanulságot:

„A hangok előre helyezett előállítása *monofokális*, vagyis azt az elvet sugalmazza, hogy minden hangot, függetlenül magasságától és a magánhangzótól, »jó előre«, a kemény szájpadrásra, lehetőleg »pontosan az első fogakra« kell helyezni (vagy mondjuk, »hajtani«). [...] E módszer kiterjesztése megköveteli, hogy az összes hangot »a maszkban« és »csak a szemek között, az ornyeregben« helyezték el.”²³¹



Nadar: Jan Reszke (1889)²³²

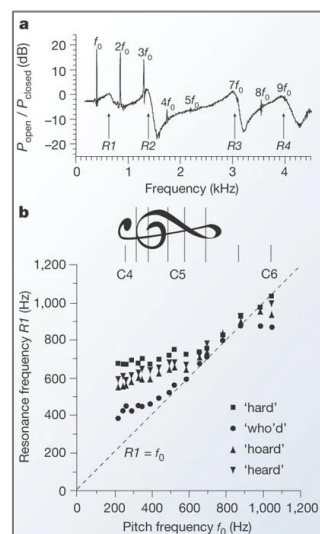


Edgar Herbert-Caesari²³³

„A magas hangokon ezt a fókuszgömböt vagy a fókuszgömb alapját a gégemechanizmus visszaverődő képének, más szóval a hangszalagok bizonyos hangok kibocsátására való sajátos beállítása visszavert képének tekintjük.”²³⁴

24. A TOLDALÉKCSŐ HANGOLÁSA. E. Joliveau, J. Smith és J. Wolfe írja:

„A magas szoprán fekvésben, ahol a hallásérzékenység a legnagyobb, az *R1* toldalékcső-rezonanciát hozzá kell hangolni a szoprán f_0 hangszalag-frekvenciájához egy olyan hang reményében, amelynek hangossága és hangszíne a hangmagassággal kevésbé változik, és az állandó erő kifejtés mellett hangosabb. Amikor az f_0 nagy mértékben meghaladja az *R1*-et, a magánhangzófelismerés elkerülhetetlenül leromlik, de a további veszteség tolerálható. A hanglétrán való emelkedés közben az *R1* az állkapocs leeresztésével vagy mosollyal, melyek megnövelik a szájnyílást, megnövelik az *R1*-et.”



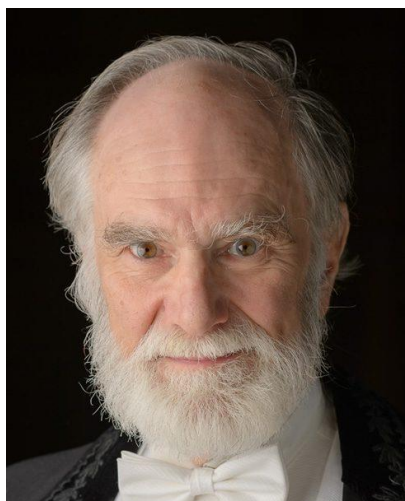
a) A tátott szájjal és a csukott szájjal mért spektrum aránya (P_{open}/P_{closed}), amikor a „hard” szó magánhangzóját A4-es szinten éneklik. Az $f_0 = 440$ Hz alaphangfrekvenciájú hangjel több felharmonikusa is látható. A széles sávú jelben az *R1*, *R2*, *R3* és *R4* rezonanciáknak megfelelő maximumokat nyilak jelzik.

b) A legkisebb rezonanciafrekvencia, *R1*, az f_0 hangmagasság-frekvencia függvényében. A hangmagasságot zenei értelemben az ábra tetején elforgatott magas violinkulcs jelzi.²³⁵

A szoprán operaénekesnők ugyanis azért, hogy a nagy színháztermekben jól hallható legyen a hangjuk a hangos kíséret ellenében, élhetnek azzal a lehetőséggel, hogy a nyelvük, az állkapcsuk és az ajkaik segítségével a magas fekvésben *hozzáhangolják a hangjukhoz a toldalékcsövet* az optimális rezonancia érdekében. A toldalékcső rezonancia-frekvenciája általában magasabb, mint a hangszalagok rezgésfrekvenciája. A hangok hozzájuk közel eső formánsai csúcsokat produkálnak. Az eljárás hátulütője, hogy *a magánhangzóértés leromlik*, ami ellentétben áll a bel canto szövegértési követelményével.

J. Sundberg szerint az eljárás körülbelül tizszeresére növeli a női énekhang „hatékonyságát”.²³⁶

Kétféleképp lehet megnövelni a hangerőt az áll leengedésével. Az *álltő* leengedésekor kitágul a garat és a szájüreg, miáltal megerősödik az 1. harmonikus, az énekes formáns és a hang kisugárzása.²³⁷ Az *áll elejének* leejtésekor pedig kitágul a szájüreg és a szájnyílás és ugyancsak hatékonyabbá válik a kicsatolás.²³⁸



Johan Sundberg (1936-)²³⁹

25. SZÉLESRE NYITOTT SZÁJ, MAJD MOSOLY. A bel cantisták a szájpád ívelésével is meg kívánták növelni az énekhang erejét. Úgy hajtották végre, hogy először szélesre nyitották a szájukat, hogy az ívelt szájpád keskeny kupolatetővé szűküljön, majd egyszerűen elmosolyodtak. A torok ellazul, az ajkak és a nyelv a szájtól függetlenül működnek, miközben a hang akadálytalanul jut be a rezonánsüregekbe. (Mellesleg világosabb a hang, és magasabb hangokat is ki lehet énekelni.)

Tosi üzenete az „igyekező” növendéknek (1723):

„Korrigálja szigorúan a fej, a test és különösen a száj bármilyen grimaszát vagy mutatványát, melyet úgy kell alakítani (ha a szavak értelme megengedi), hogy közelebb legyen a mosolyhoz, mint a túl nagy komolysághoz (*gravity*).”²⁴⁰

Garcia így foglalta össze (1840):

„A száj számára az a legjobb pozíció, amelyet Tosi és Mancini tanácsol. Szerintük minden énekesnek úgy kell tartania a száját, ahogyan természetesen mosolyog; vagyis úgy, hogy a felső fogak perpendikulárisan [merőlegesen, függőlegesen] és mérsékelten különüljenek el az alattuk lévőktől”.²⁴¹

26. PROPAGAZIONE DEL SUONO. KISUGÁRZÁS. A belkantisták, mint láttuk, gondoltak a *kicsatolásra*, azaz az akusztikus energia kisugárzásának optimalizálására is, pontosabban az állóhullámú *belső* tér és a *szabad* tér illeszkedésének javítására. A hangsugárzás a szájnyílásnál indul, és +6 dB/oktáv-emelkedéssel fokozódik.²⁴²

Az angol John Curwen²⁴³ 1875-ben erre hívta fel az énekesek figyelmét:

„A légoszlopot irányítani lehet, mely fennakadhat a fej különböző részein, ahogyan a fejünket felemeljük vagy leengedjük. [...] A tenoroknak előre kell vetniük a hangot fejük hátra vetésével”.²⁴⁴

Garcia pedig arra (1894), hogy

„Az *állandó nyomás* szükségessége különösen nagy termekben és a rossz akusztikájú helyeken érezhető. A *rántásokkal* kiadott levegő nem terjed.”²⁴⁵

27. STABILITÀ. ÁLLÓKÉPESSÉG. Charles Lunn (1838-1906) intelme:

„A hangképző szerveket még fellépés előtt be kell állítani, hogy jól játszassunk (Sic.) rajtuk, de helyesen használt izomzatuk fejlődése az időtől és a munkától függ”.²⁴⁶

Az egyre hosszabb és igényesebb operák és oratóriumok minden zenész állóképességét próbára tették. Ha hihetetlennek látszik is, különösen a nagy és telt, magvas és zengő hanggal bíró énekesek számára voltak megerőltetőek. *Egyrészt* azért, mert a nagy teljesítménnyel sok energiát adtak le, *másrészt* azért, mert a szerzők elsősorban nekik szánták nehezen előadható műveiket.²⁴⁷ És mivel a közönség „hozzaértó” volt, nem engedhették meg maguknak a lazítást, tehát külön gondot kellett fordítaniuk az énekléshez szükséges izmok és állóképességük fejlesztésére.

A kasztrált énekes ezen a téren is előnyben volt az „egészséges” énekessel szemben. Viszont a manipulálalan énekes – szemben azzal, aki nem tanulta meg hangját a legnagyobb hatásfokkal képezni – ugyanazon hangosságot kisebb befektetett teljesítménnyel is el tudta érni.

Alább látható John Vanderbank (1694–1739) rézkarca: Händel *Flavio* című operájának jelenete:



Balról jobbra: a kasztrált Francesco Bernardi (alias Senesino, kontraalt), Francesca Cuzzoni (szoprán), a kasztrált Gaetano Berenstadt (alt).²⁴⁸

III. DINAMISMO. DINAMIZMUS

Az új zene „érzelmessége”, „hatásossága” mindenekelőtt *dinamizmusában*: az erő, a feszültségek és a változékonyság kombinációjában, végeredményben az ellentétek és azok dinamikájának kiaknázásában nyilvánult meg.

A francia J. J. Bouchard 1632-ben, Nápolyban járva, arról számolt be, hogy a város zenéje

„nem annyira vidám, mint inkább szeszélyes és impulzív [...] hol szalad, hol megáll, fel és le szökik, hirtelen teljes erejét kiadja, aztán visszatartja; épp a magasnak és mélynek, a halknak és hangosnak e váltakozásán ismerni meg a nápolyi éneket”.²⁴⁹

Charles Burney pedig:

„Nápoly utcai éneke kevésbé kellemes, de eredetibb a többinél. Különös fajtája ez a muzsikának. Hangváltásaiban éppoly vad, és Európa más zenéitől annyira eltérő, mint a skót. [...] A művészi énekben olyan erő és tűz van, amilyent a világon talán sehol nem találni, s ez pótolja az ízlés és finomság hiányát. Az előadás módja oly heves, hogy az már az eszeveszettséggel határos. A tehetség féktelensége gyakran okozza, hogy a nápolyi komponista

józan és szelíd tempóból kiindulva tűzbe hozza a zenekart, mielőtt a darab végére érne. [...] A nápolyi, akárcsak a tisztavérű ló, nem tűri a zabolát. Konzervatóriumaiban nehéz elsajátítani a patetikus vagy a finomkodó modort; általában a nápolyi iskola zeneszerzői a többi olasznál kevésbé keresik a kifinomult és mesterkélt bájít.”²⁵⁰

A muzsikuskoknak – beleértve az énekeseket – meg kellett tanulniuk mind a magas, mind a mély regiszterekben teljesértékű hangon énekelni, zenélni, továbbá el kellett sajátítaniuk a mindkét irányban megnövekedett zenei tér²⁵¹ és a harmóniakészlet, a tempó és a ritmus, valamint a dinamika és a hangszínek újszerű, kontrasztos és árnyalt kezelését.²⁵²

28. IL TEMPO. A TEMPÓ. A modern tempó- és ritmusérzék a harmonikus tonalitás kialakulásával párhuzamosan alakult ki. A 16-17. században ismerték fel, hogy nemcsak *raciónalisán mérhető* tempó-arányokban lehet zenélni (amelyeket az 1:2, 1:3 arányokra lehet visszavezetni), hanem *irraciónalisakban* is, amelyekkel kétféleképp is szembe lehet állítani a tempókat.

A 16. században, az aprózás (*diminuendo*) segítségével alakult ki az abszolút tempó iránti érzékenység. A *tonika* időbeli leképeződése az *alaptempó* lett. A középtempó mértéke pedig az érverés normális és átlagos mértékéhez igazodott; ezt a 17. századtól a *moderato* szóval jelöljük. Ennek lassúbb és gyorsabb változatait egyre kevésbé a külső tényezők (beszéd, testmozgás stb.), hanem – nagyjából a 16-17. sz. fordulója óta – egyre inkább a zene tartalma határozta meg.

A zenék tempójára kezdetben a különféle táncok megnevezésével utaltak. (Pl. *allemande*: lassú; *pavane*: lassú, kimért; *passamezzo* (a *pavane*-nél gyorsabb); *bourrée*: élénk; *courante*: mérsékelt tempó; *branle*: mérsékeltén gyors; *gagliarda*: gyors; *gigue*: még gyorsabb tempó stb.) A változás két vágányon ment végbe.

Egyrészt tovább gazdagodtak a tempóárnyalatok, *másrészt* tovább mélyült belső meghatározottságuk, amit az is bizonyít, hogy az általuk kifejezendő hangulati karakterekkel jelölték meg őket: *Allegro* (1596-tól), *Largo* (1601), *Adagio* (1610), *Presto* (1611), *Grave* (1611), *Lento* (1619), *Andante* (1687-től),²⁵³ *Allegretto* (1710-től), *Vivace* (1724), *Maestoso* (1724), *Larghetto* (1724) *Andantino* (1744). *Másrészt* – a lelki folyamatok dinamikájának érzékeltetésére – elfogadottá vált a tempók egyazon tételen belüli *fokozatos* megváltoztatása (*accelerando*, *rallentando* stb.).²⁵⁴

A lélek rezdüléseinek megjelenítésére már a természetes beszéd zenévé formálása, a művészi *deklamáció* is ráirányította a figyelmet. Helmut Breidenstein összeszámolta, hogy Mozart mintegy 420 különböző tempót adott meg (különféle közvetett módszerekkel) kézírataiban.²⁵⁵

Fentebb már láttunk, hogyan jelentkezett a nápolyiak kirobbanó temperamentuma a 17. sz. első harmadában. J.-J. Bouchard francia utazó írta, 1632-ben:

„A nápolyi zenét gyors és bizarr tempója teszi meglepővé. Éneklésmódja teljesen különbözik a rómainál: kitörő és úgyszólván kemény; igazában nem túlságosan vidám, de szeszélyes és bolondos; csak gyors, szeles, furcsa tempójától válik tetszetőssé; a francia és szicíliai ének keveréke; egyebekben a lehető extravagánsabb.”²⁵⁶

Haydn és Mozart kezében ugyancsak felgyorsultak a tempók. Mint ismretes, Haydn az Esterházy színház korábbi darabjainak lassú részeit rendre gyorsabbra változtatta. Johann Nepomuk Mälzel 1816-ban találta fel a metronómot, ami a területi szétagoltság vonatkozásában nagy segítséget jelentett.

A romantikában – a klasszikus társadalomépítő-fenntartó eszméket és eszményeket ledöntő Nagy Franca Forradalom után *egyrészt* – az érzelmek kontrasztosabbá tétele érdekében – a lassú tempók még lassúbbak, a gyorsak még gyorsabbak lettek. Így pl. a „kényelmes” Adagióból a korábbi Lento és Largo, viszont a lassú Andantéból Moderato, az Allegróból pedig, ami eredetileg „élénk” volt, „Molto Allegro” lett.

Másrészt a konvencionális tempójelzések jelentős részének konnotációja egy a romantika számára idegen mentalitást hordozott és ezért alkalmatlaná váltak. (Adagio: „megingatlatlan, nagy érzések vallomása”, Allegretto: „ártatlan könnyedség”, Andantino: „idillikus légység”, Larghetto: „gyöngéd rajongás”, Maestoso: méltóságteljes fennköltség” stb.)²⁵⁷

Beethoven írta Franz Mosel udvari tanácsosnak (1817):

„Őszintén örülök, hogy azonos álláspontot képviselünk a megfelelő zenei tempó megjelölésére használatban lévő kifejezésekkel kapcsolatban, amelyek a barbár időkől [!] maradtak ránk. Például mi lehet ésszerűtlenebb az általános allegro kifejezésnél, ami csak annyit jelent, hogy élénk; és milyen messze vagyunk a valós idő megértésétől úgy, hogy a darab maga ellentmond a megnevezésnek. Ami a négy fő tételt illeti – amelyek valóban távol állnak attól, hogy birtokolják a négy sarkalatos pont igazságát vagy pontosságát –, készséggel egyetértünk abban, hogy mellőzzük őket. Egészen más problémát jelentenek azon szavak, amelyek a zene karakterét jelzik. Megszüntetésüket nem helyeselhetjük, mert míg a tempó, ahogyan korábban is volt, szerves része a darabnak, a szavak azt a szellemet jelölik, amelyben a darab megfogant.

Ami engem illet, már régóta szándékomban áll, hogy szakítsak az Allegro, Andante, Adagio, Presto és a hozzájuk hasonló értelmetlen kifejezésekkel;

és Maelzel metronómja a legjobb lehetőséget kínálja nekünk rá. Szavamat adom, hogy többé nem használom őket egyik új szerzeményemben sem.”²⁵⁸

1844-ben Verdi ezt írta Leone Herz karmesternek az *Ernani* bécsi bemutatója kapcsán:

„A tempók a kottán a lehető legvilágosabban meg vannak jelölve. Csak a drámai helyzetre és a szóra figyeljen; [akkor] aligha lehet a tempót eltéveszteni. Csak figyelmeztetem, hogy nem szeretem a lassú tempókat [*tempi larghi*]. Jobb a gyors oldalon hibázni, mint túl lassúnak lenni.”²⁵⁹

Arturo Toscanini (1867-1957) aztán a végsőkéig fokozta a dolgot: tempója minden addigi tempót túlszárnyalt.

Wagner szerint (1869)

„az Adagiót és az Allegrót nem lehet eléggé lassan, ill. elég gyorsan venni”.²⁶⁰

Mendelssohn, Spontini és Berlioz ugyancsak gyorsított, de addig, amíg Wagner szertelenül változtatta tempóit, ők az egyenletes ütemezés szabályát követték. Habeneck hatására elhatározta, hogy az időközben felgyorsított darabokat visszalassítja, hogy megállítsa a Németországban elharapózott tendenciát.²⁶¹

Idézett írásában az is kijelentete, hogy

„a kortárs karmesterek semmit sem tudnak a megfelelő tempóról, mert semmit sem tudnak az éneklésről.”

29. CHIAROSCURO. FÉNY-ÁRNYÉK. A bel canto a „világos-sötét” (*chiaroscuro*)²⁶² hangzást is felhasználta az előadás dinamizálására. Vagy, ha úgy tetszik, a szöveg és a zene mondanivalójának, érzelmi hatásának érvényre juttatására.²⁶³ Az elnevezés a festészetből érkezett; a fény és árnyék dinamikáját a reneszánsz festők aknázták ki először. A zenében L. Zacconi használta először.

A. Frisell így jellemzi:

„a hang teljes csengése, melynek közepe ragyogó (*brilliance*), és bársonyosan gömbölyded a közepe körül.”²⁶⁴

Hordozói *egyrészt* a magánhangzók voltak, melyekben ilyenkor a *squillónak* nevezett ragyogó hangzás a *scuro* nevű sötét hangzással párosult. Képzésekor a fényes, csengő hangot képző leeresztett gége és a vele egyensúlyban működő sötét száj-garati (*oropharyngealis*) rezonancia keveredett egymással. A 18-19. században ez a hangzás számított ideálisnak.

Mancini írta, 1774-ben:

„Amint a növendék elérte a támasztás (*sostenere*) és a hang fentebb említett lélegzetvétel nélkül való kiadásának e szintjét, e tanulmányait folytatnia kell a szolfézs szorgalmas éneklésével, mindig a két ajánlott A és E hanggal, s e gyakorlattal a színezés (*colorire*) mesterévé válik bármely szövegrész tetszőleges színezésének azon kifejezésével, amely a színes éneket (*cantilena colorita*) a *chiaroscuro*-val hozza létre, amelyre az éneklés minden műfajában oly nagy szükség van.”²⁶⁵

Ifj. Garcia ugyan nem élt a *chiaroscuro* műszóval, de amikor (1847-ben) a kíváncsúnak tartott „legtisztább” hangot a *rondeur* („kerekség”) és *éclat* („ragyogás”) minőséggel hozta összefüggésbe, nyilvánvalóan ilyesmire gondolt, mivel e hangminőség egyesítette az erős glottális zárnak köszönhető világos hangszínt és a leeresztett gégével és kiszélesített garatnak betudható sötét tónust.²⁶⁶

Garcia elmagyarázta, hogy a gége a mell-regiszterben való emelkedés közben, a *timbre clair* [világos hangszín] megjelenésekor, „a nyugalmi állapotnál kissé alacsonyabban” lévő pozícióban kezd. Mire a hang elérkezett a mell-regiszter legfelső határához *timbre clair*-ben, a gége felemelkedett körülbelül az áll magasságába, és a hang „vékonyá és feszítetté” vált. Hasonló jelenség történik, amikor felemelkedik a falzetten és a fejhangon át a *timbre claire*-be.

Mindazonáltal, amikor a mell-regiszterben a *timbre sombre*-ral [sötét tónus] énekel,

„a gége rögzített marad kissé a nyugalmi állapot alatt. A süllyedés különösen feltűnővé válik, amikor az énekes összes maradék erejével arra törekszik, hogy eltúlazza a hangszínt, hogy akkora hangerőt adjon a hangjának, amekkorára csak képes. Ezen utolsó hipotézisében [Sic.] a gége a regiszter egész kiterjedésére a legalacsonyabb helyzetben rögzített mozdulatlanságban marad.”

Falzettben a regiszter a *timbre sombre*-ral a nyugalmi állapot alatt rögzítve marad, de a gége – azért, hogy kiadja a fej-hangokat –, majdnem mindig gyorsan felemelkedik.²⁶⁷ Ismételten rámutatott, hogy a világos és a sötét tónusok „kölcsonözni tudtak egymástól”, ami a vokális színek kimeríthetetlen változataihoz vezetett.

Marcello Perrino²⁶⁸ írta, 1810-ben:

„Kinyitom a szám, hogy a szavakat mennydörgéssel kombinálva beszéljek ugyanaz, mint kinyitni a számat a mássalhangzókkal kombinált magánhangzók artikulálására, minden különbség nélkül az, hogy a mennydörgés különös gyönyört szerez a fülnek.

Mármost, ha az olasz ábécé öt magánhangzóját²⁶⁹ egyszerűen és önmagában, vagy a mássalhangzókkal egyesítve fejezzük ki, a természet úgy rendelkezik, hogy ez kétféleképpen történik a szájon át, [vagyis] annak megnyitásával, azaz »függőlegesen«, az első kettő és a negyedik artikulációjához, és a »vízszintes« módon, keverve a »függőlegessel«, a harmadik és az utolsó artikulációjához; ugyanazon »függőleges« és »vízszintes« irány lesz jellemző a szájra a szavakkal kombinált mennydörgés artikulációjában. Vagy, ami ugyanaz, a mássalhangzókkal kombinált magánhangzók intonációjában.”²⁷⁰

L. Kofler írta, 1890-ben:

„Micsoda élettelen faváz a fix gégejű énekes! Csak egy árnyalat lehet a hangjában. [...] Az öröm fényes és vidám kitöréseiben a gégeének fel kell emelkednie, a melankolikus jajveszékélésben pedig a legalsó helyzetébe kell süllyednie. A szenvedélyek e két kontrasztjának módosulása szerint az énekesnek úgy kell kezelnie a zengő üregeket, mint ahogy a festő kezének kell az ecsetet a különböző színű festékekbe mártania, hogy az érzéseket és szenvedélyeket festő zseni képzeletének hű lenyomatait adja.”²⁷¹

A spanyol Fernando de Lucia²⁷² olasz tenorista, 1902-ben:

„A hangszín az igazi érzelem egyik fő jellemzője; átgondolatlan használatuk abszurdításokhoz vezet. Gyakran olyan belső érzésről árulkodnak, amelyet szavaink vagy *lepleznek*, vagy amelyeknek akár *ellentmondanak*.”²⁷³

Amivel arra mutatott rá, hogy az átéléssel és beleérzéssel kiválasztott hangszín önálló jelentést hordoz a kompozícióban és/vagy az előadásban.



Fernando De Lucia (1895)²⁷⁴

30. MEZZA VOCE. FÉLHANGON. A zenei kifejezés érzékenysége a hangerő „finomhangolásában” is megnyilvánult.

A *mezza voce* olyan dinamikai előírás, amely csak felerészben jelenti a hangosság fokát, felerészben egy sajátos attitűdöt, hangvételt jelent. (Ezért is alkalmazza a zeneszerző a megszokott dinamikai jelzések helyett.) Mivel ez a hangulat vagy hangvétel a mindenkor szövegkörnyezettől függetlenül nem írható le, ide csak annyi tartozik, hogy alapvetően szöveges, drámai művekben alkalmazzák, melyek tartalmazzák a hatást indokoló szituációt, amely érzékelteti az énekessel, hogy milyen dinamikai fokozatra van szükség.²⁷⁵ Egyesek szerint a kontextushoz képest *kevésbé intenzív*, mások szerint *intenzívebb* érzelmeket vált ki. Hogy azért konkrétebbek legyünk: a hangnak halknak, és csorbítatlan énekhangnak kell lennie.²⁷⁶

Garcia finom, óvatos megfogalmazása szerint

„A mérsékelt érzéseket a *mezza voce* fogja a legjobban kifejezni, amely tartalékban tartja a *pianót* és a *fortét* is. [...] A tanulónak újra és újra el kell olvasnia a darab szavait, amíg a jelentés legfinomabb árnyalatát el nem sajátítja. Ezután tökéletes egyszerűséggel és önfeledten kell előadnia azokat.”²⁷⁷

Clara L. Kellogg visszaemlékezése Jean de Reszke-re:

„Mindig emlékeznünk kellene *pianissimo* és *mezza voce* énekére. A *pianissimót* háromféleképp lehetett előállítani. Azzal, amit *voix étouffée*-nek nevezett (ezt leggyakrabban férfihangra alkalmazták), melyet majdnem zárt ajkakkal és alacsony lágy szájpaddalással énekeltek, meglehetősen magas gégeállással, de olyan mély és erős támasztással, amilyen csak lehet. Le szokta írni, hogyan használta e hangot Lohengrinnek a hattyútól való búcsújában (*Nun sei bedankt mein lieber Schwan*), és hogy más tenorok hogyan álltak a színpalak mögött, hogy ellessék, hogyan képzi e csodálatos hangszínt, mely annyira világos és mégis tele van fájdalommal, s amelyet valóban a szívéből énekelt. Aztán ott volt a fejhang *pianója*, az a *pianissimo*, amelyet a leggyakrabban használtak, és amelyet nagyon magas lágy szájpaddalással és egy bizonyos rekeszizom-támasszal nyertek ki. Végül pedig azon *pianissimo*, amely, úgy látszott, a hát közepéből jött ki, bármilyen látható izomtámasz nélkül, alacsony gégével, nyitott szájjal és szemmel látható rezonancia nélkül, és amely ennél fogva különbözött a *voix étouffée*-től. Ez egy csodálatos vivőerővel rendelkező hang, de csak teljes ellazulással lehet megcsinálni. Egy kevés különbséggel, ez volt, *mezza voce* éneklésének alapja is.”²⁷⁸

31. SOTTO VOCE. FOJTOTTAN. Voltaképp a *prózai* színház „félre” utasításának *zenés* színpadon való alkalmazása. Funkciója a beszélő-éneklő

gondolatainak vagy pusztán a közönséggel való tudatása, vagy egy, a partnereknek szánt informális közlés, amelyre a közlő nem vár választ. De vállalkozhatott az áhitat, a rettenet, vagy az iszonyat kifejezésére is.

Ebből is látható, hogy itt is *a hangerő lokális*, – tehát a szöveg és a zene kontextusában értelmezett – *visszafogásáról* volt szó, mint a *mezza voce* esetében, és ezért ez is a megszokott dinamikai utasítások helyett állt. Amiben különbözött attól: „drámaibb” volt, és ezért olykor csökkenhetett bel canto jellege. (Mivel a *sotto voce*-nek is megvolt a hangszeres változata, ezt már speciális eszközökkel: zongorán a halkító pedállal, a fúvós- vagy vonóshangszereken pedig a sordinó használatával is ki lehetett fejezni.)

A *Machbet* előkészületei során Verdi levelet mellékel a kottákhoz a főszerepre jelölt Felice Varesinek,²⁷⁹ melyben így írt:

„Mindig arra fogom ösztönözni, hogy alaposan tanulmányozza a drámai helyzetet és a szavakat; a zene jön magától. Egyszóval, *jobban szeretném, ha a költőt szolgálná, mint a zeneszerzőt*. Az első duettinóval [*Due vaticini* – T. A.] boldogulni fog. Ne tévessze szem elől a drámai helyzetet, amikor találkozik a boszorkányokkal, akik megjósolják Önnek a trónt. Megdöbbeníti és megrémíti e prófécia; ugyanakkor megszületik Önben a trónrajutás ambíciója. Ezért énekelje *sotto voce* e *duettinónak* az elejét, és ügyeljen arra, hogy adjon igazán nagy jelentőséget a »Miért érzem ezt a retteget?« kérdésnek. Ügyeljen a jelzésekre, a hangsúlyokra, a zenében megjelölt pianissimókra és fortékra.”²⁸⁰

Később Barbieri-Nininek²⁸¹ adott utasításokat az I. felvonással és az *Alvajáró* jelenettel kapcsolatban:

„Ne feledje, hogy minden szónak van jelentése, és feltétlenül szükséges, hogy azt mind hanggal, mind színészi játékkal kifejezzük. Mindent *sotto voce* és úgy kell elmondani, hogy *rémületet és szánalmat keltsen*. Tanulmányozza alaposan ezeket, és látni fogja, hogy hatást érhet el velük.”²⁸²

Az ifj. Garcia- és Fr. Lamperti-tanítvány J. Harry Wheeler írta, 1883-ban:

„A legtöbb énekes, aki a falzettet használja a magas hangok énekléséhez, olyan énekes, akinek megromlott a hangja, vagy a megfelelő módszer hiányában nem tudja lágyan és hangosan énekelni a mellhangokat, s ezért a falzett hangszínhez folyamodik a *sotto voce* mellhang helyettesítőjeként.

A férfi-hang (*voice*) összes színének, árnyalatának (*tone*), – kivéve a crescendo elején vagy a diminuendo végén –, szerepelnie kell a mell-regiszterben; és ha a hang megfelelően képzett, e hangok mindaddig fennmaradnak, mint a test; a *sotto voce* vagy a lágy mellhangok pedig a legkisebb nehézség nélkül átkerülnek a falzett regiszterbe, megszakítás nélkül állítva elő a crescendót vagy a diminuendót. Ha falzett hangot használ,

ügyelnie kell arra, hogy a mellkas hangjával megegyező minőségű legyen.”²⁸³



Josef Kriehuber: Felice Varesi (1843)²⁸⁴



Marianna Barbieri-Nini (1853)²⁸⁵

32. SOSPIRO („sóhaj”). Egy ismeretlen személy tájékoztatása Adriana Basile Baroni primadonna (kontraalt)²⁸⁶ produkciójáról, 1611-ből:

„Édes *sóhajok*, diszkrét hangsúlyozás, mértékadó díszítés, szerencsés hanghordozás (*portate*), merész lefutások, felfutások a magasba, megtört passzázsok, előremenések, egy-egy elhaló hang [...].”²⁸⁷



Nicolas Perrey:
Adriana Basile (1628)²⁸⁸



Nicolas Régnier: Marchese
Vincenzo Giustiniani (1625-1635)²⁸⁹

Vincenzo Giustiniani²⁹⁰ tanácsa a helyes és szép éneklésről:

„Halkan, lágyan csökkenteni és növelni a hangerőt,²⁹¹ elvékonyítva vagy felduzzasztva azt, amint az alkalomhoz illik: hol vontatottan, hol elaprózva, lágyan félbeszakított sóhajok kíséretében [...].”²⁹²

33. PORTAMENTO DI VOCE.²⁹³ A hang „hordozása” a legato énekmódból nőtt ki. A legatónak is van természetes, a dallam irányát követő dinamikai hullámozása. A portamento esetében azonban – miközben változatlanul a legato képze uralkodik – a dinamikai változások „teraszosan” követik egymást.²⁹⁴

Antonio Fr. Doni így írta le 1544-ben:

„Húzzuk (*strascinare*) apránként, szinte észrevétlenül egyik hangot a másikra, három-öt negyed hangtávolság határain át. Egyesek közönséges emelkedő diatonikus dallamokon alkalmazzák bizonyos gyászos és szomorú hatások céljából, de más hangközökkel, ami egy olyan *portamento di voce*, amely jobban illik a nőkhöz, mint a férfiakhoz.”²⁹⁵

Tosi *dragging* („vonszolás”) néven tárgyalta:

„De itt az ideje, hogy a *vonszolásról* beszéljünk, hogy ha a *pathetico* [stílus] egyszer vissza találna térni a világba, az énekesek megérthessék. [...] Amikor egy basszusszólam egyenletes és szabályos mozgását végzi, amely lassan halad, az énekes egy magas hanggal kezdi, *finoman lehúzza az alacsonyabb hangra*, a fortéval és a pianóval, majdnem fokozatosan, *egyenetlen mozgással*, vagyis *a középső hangjegyeken egy kicsit jobban megállva*, mint azokon, amelyek a *strascinót* vagy a *drag-et* kezdik, vagy azokon végződnek.

Minden jó zenész magától értetődőnek tartja, hogy az éneklés művészetében nincs ennél magasabb rendű újítás vagy kivitelezés, amely alkalmasabb lenne a szív megérintésére; feltéve, hogy ez megfontolva és a hang helyes időben történő kiadásával történik. Aki több hanggal rendelkezik, annak nagyobb az előnye; mert ez a tetszetős dísz sokkal inkább csodálni való, mint az esés (*fall*). Ha egy kiváló szoprán adja elő, ami ritkán történik meg, csodálni való tehetséggé válik; mert e tetszetős ereszkedés annál inkább csodálni való, minél nagyobb a bukás.”²⁹⁶

J.S. Bach tanítványa, J.Fr. Agricola, 1757-ben a hangra való „rácsúszásról”, ill. a hangközlépések csúszással való kitöltéséről beszélt.²⁹⁷

G.B. Mancini, 1774-ben:

„A portamento nem jelent mást, mint egy lépést, amely az énekhangot tökéletes arányban köti össze (*legando*) egy tökéletes egységbe, emelkedve és ereszkedve egyaránt.”²⁹⁸

Domenico Corri, itáliai énektanár-zeneszerző²⁹⁹ magyarázata 1810-ből:

„A *Portamento di voce* a vokális zene tökéletessége; a hang felduzzadását és elhalását, valamint az egyik hangnak finoman és kifejezően a másikba csúsztatását és olvasztását jelenti – és a kifejezés minden varázst magába foglal, amit a zene előidézhet. A *portamento di voce* méltán hasonlítható a beszéd elegáns kiejtésének legmagasabb fokához.”³⁰⁰

A fent ismertetett műveletek: *a hangok minőségének biztosítása*, az egyes *formarészek*, valamint *dinamikai megformálásuk* feltételezte, hogy az énekes teljes mértékben uralja a légoszlopot, melynek segítségével rezgésbe hozza hangszalagjait.

34. CRESCENDO, DECRESCENDO. *Egyazon formarészen belül, fokozatosan is meg lehetett növelni (crescendo) vagy csökkenteni (decrescendo) a zene – s vele együtt – az ének hangerejét;*³⁰¹ vagy akár *egyazon kitartott hangon is*, a *pp*-től a *ff*-ig, majd vissza (l. *messa di voce*). A hatás a gyorsan változó hangulatok és az érzékeny lélek hű *tükre* – és ugyanezen érzelmek és hangulatok *kiváltója* volt. A felhangosítás „Monsieur Crescendo”, Rossini híres, növekvő hangerejű és intenzitású szakaszaiban érte el paroxizmusát.

Caccini a *Le nuovo musiche*-ben (1602) még így figyelmeztette a muzsikusokat:

„A túlzott crescendo nem megengedhető, mert akkor erőltetettnek és keménynek tűnhet. A decrescendo azonban egészen ellentétes hatást fog kiváltani, mert megengedése kicsit több levegőt (*spirito*) fog kölcsönözni neki, ami mindig fűtöttebbé teszi [...].”³⁰²

Vincenzo Giustiniani márkai így jellemezte az Alfonso d'Este korabeli ferrarai udvar három híres énekesnője, Laura Peperara,³⁰³ Anna Guarini³⁰⁴ és Livia Dell'Arco³⁰⁵ kvalitásait:

„Versenyeztek nemcsak a fémet (*métal de leurs voix*) és a hangzási lehetőségeket tekintve, hanem a megfelelő időben és túlzás nélkül előadott díszítések hosszú lefolyásának kivitelezésében is. [...] Sőt, tudták irányítani a hangjukat. Elsajátították a forte és a piano éneklésének tudományát, a hangerőnek a pillanattól függő csökkentését és növelését, a hang kitartását és néha egy rövid szünettel való megszakítását; a hosszú, virtuóz szakaszoknak a legnagyobb precizitással való végrehajtását, a gruppiakat, az

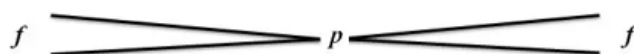
ugrásokat (*intervalles étendus*), a hosszú és rövid trillákat, a nagyon lágy, virtuóz elemek piano éneklését, amely váratlanul visszhangokat hallatott.”³⁰⁶

G.B. Lamperti:

Crescendo: „Gyakoroljon az „á” magánhangzón, szigorúan tartva a tempót, a nagyon halk hangról fokozatosan dagassza a hangot a fortéig. Ügyeljen arra, hogy a sima dagadásban ne lépjen fel megszakítás vagy hirtelen növekedés.”

Decrescendo: „Míg eddig arra törekedtünk, hogy a hangot a lehető legelőbbre hozzuk, most tovább [Sic.] kell vinnünk a garat felé. A rekeszizomnak könnyedén és rugalmasan kell működnie, mint az indiai guminak, finoman kiengedve a levegőt.”³⁰⁷

35. EXCLAMATIO VIVA ÉS LANGUIDA. ÉLÉNK ÉS EPEKEDŐ FELKIÁLTÁS. Caccini mutatta be már idézett *Le nuove musiche* című dalgyűjteményének (1602) előszavában az „élénk” felkiáltást (*exclamatio viva*), mely egy hang forte kezdetét, majd halkítását (*scremare*), majd visszaerősítését (*crescere*) jelentette:



Esclamazio viva

Ugyanott ismertette az „ernyedő” (vagy „epekedő”) felkiáltást (*exclamatione languida*), mely ennek részben *fordítottja*, részben *átvétele* volt: az énekes halkán kezdte, majd felerősítette, majd lehalkította, végül visszaerősítette a hangot. Ezzel már felidézte azt a hatást, amelyet *messa di voce*-nek neveznek.



Esclamazio languida

Caccini egy kotta-idézetet is mellékel a következő magyarázattal. (A fogalmazás kissé „pongyola”, de értelme kibogozható.)

„A fentebb mondott [elképzelésről – T. A.] – mely kisebb-nagyobb kecsességgel intonálható a mondott modorban – az alábbi példa segítségével lehet némi tapasztalatot szerezni. Az első pontozott félhangon fokozatos decrescendóval lehet a *Cor mio* szöveget intonálni, majd az ereszkedő negyedhangon egy kis levegővel (*spirito*) felerősíteni a hangot. A felkiáltás érzelmileg meglehetősen kiegyenlített lesz még egyetlen lefelé lépő hangjegyen is.”³⁰⁸ De sokkal hevesebben fog megjelenni a *deh* szón, ha

megtartja a hangot, amely nem lépésről-lépésre ereszkedik le, és éppen úgy a legédesebb a hatás, hogy visszanyeri a nagyszextet [Sic.], amely ugrással ereszkedett le. [Sic.]³⁰⁹

Azért akartam külön figyelmet fordítani erre, hogy másnak is meg tudjam mutatni nem csak azt, hogy micsoda a felkiáltás, és honnan származik, hanem azt is, hogy kétféle lehet. Az egyik érzelmesebb, mint a másik; eképpen írásmódjuk, ilyen vagy olyan hanglejtésük, a szó utánzása szerint, ahogyan a felkiáltás az elképzelést kifejezte.” (Sic.)



Luigi Zenobi írta, nagyjából ugyanakkor:

„a szopránnak hullámszó mozgással kell énekelnie. Tudnia kell, mikor kell felkiáltásokat [*esclamazione*] alkalmazni. De nem válogatás nélkül vagy nyersen, ahogy sokan teszik. Tudnia kell, hogyan kell felemelni a hangot, és hogyan kell leereszteni; kecsesen, időnként az előző hang egy részét megtartva [...]”³¹⁰

36. MESSA DI VOCE. Riccardo Rognoni tájékoztatása (1592) szerint

„Egész és fél hangokon szokás kezdetben pianót, középen fortét, és a végén ismét pianót használni”.³¹¹



A fokozatos erősödés és halkulás azt a „hősi” lelkületet jeleníti meg, amely „nem lövi el előre a puskaport”, hanem fokozatosan növeli a hallgatóban is a feszültséget, és nem „hagyja el magát”, hanem amíg lehet, tartja a feszültséget. Nemcsak a dinamikához kellett az önuralom, hanem ahhoz is, hogy ellenálljon a kísértésnek, és a dinamikai növekedéssel és csökkenéssel párhuzamosan ne emelje és csökkentsen a hang magasságát, ne változtassa a színét, a vibrátót stb.

D. Corri „a zene lelkének” nevezte.³¹²

A német Christoph Bernhard, német zenész és zeneszerző 1657 körül ezt írta:

„Amikor [a pianóra és a fortéra] egy egész vagy egy fél taktusban [kerül sor], arra ügyeljünk, hogy az elején a pianót, a közepén a fortét és végül ismét a pianót használjuk. Ez esetben nagyon figyelniük kell, hogy *ne essünk rá hirtelen a pianóról a fortéra*, hanem lehetővé kell tenni, hogy a hang

fokozatosan növekedjen vagy csökkenjen. Különben az, aminek művészi eszköznek kellene lennie, rettenetesen rosszul hangzana.”³¹³

Tosi a hatást így jellemezte (1743):

„Az így előcsalt gyönyörű hang egy olyan énekestől, aki takarékosan él vele, és *aki csak a nyílt magánhangzókon alkalmazza*, sohasem tévesztheti el elragadó hatását. A mai énekesek közül csak nagyon kevesen adják elő ízléssel; vagy hangjuk ingatagsága miatt, vagy azért, hogy elkerüljék a *gyűlöletes ösökre* emlékeztető hasonlatosságot. Kétségtelenül megszégyenítik a csalogányt, amelytől származik, márpedig ez az egyetlen dolog, amit az emberi hang utánózni tud.”³¹⁴

A kasztrált Giambattista Mancini méltatása, 1774-ben:

„A *messa di voce* gazdagítja az éneklést, mert kellemesebbé teszi a fül számára. Ha tökéletesen kivitelezzük, a trillát egyesítve vele, tökéletessé teszi a kadenciát és az énekest.”³¹⁵

Mikor az angol zenetörténész, Charles Burney,³¹⁶ meghallotta Riccardo Broschi³¹⁷ *Son qual nave* kezdősorú áriáját a leghíresebb castrato, Farinelli előadásában, így csodálkozott rá a *mezza di voce* hatás megvalósítására:

„Az első hangot, melyet énekelt, oly finoman indította, s apródonként oly elképesztő hangerőre duzzasztotta, majd, ugyanúgy, egy sivár pontra apasztotta, hogy teljes öt perces tapsot kapott. Ez után oly ragyogóan és oly gyorsasággal indított, hogy az akkori hegedűsök alig tudtak lépést tartani vele.”³¹⁸

Példaként lássuk Leonóra *Pace, pace, mio Dio* kezdetű áriáját G. Verdi: *A végzet hatalma* (1862) című operájából.³¹⁹

The image shows a musical score for Leonora's aria "Pace, pace, mio Dio" from Verdi's opera "A végzet hatalma" (The Power of Fate). The score is written for voice and piano. The voice part is in G major, 4/4 time, and is marked "Andante (dentro la grotta)". The piano part is in G major, 4/4 time, and is marked "Andante". The score includes a rehearsal mark at measure 56, where Leonora enters the scene. The lyrics are: "pa - ce, pa - ce, pa - ce, mio Di.o, pace, mio Di -". The piano part features a prominent triplet figure in the right hand, marked "P(AEPA)".

G.B. Lamperti (1905):

„A *messa di voce* kizárólag szabályozott légzéssel készül. A hangszín kicsepegtetése (*filare la voce*) nagyon nehéz. A legnagyobb körültekintéssel kell kezelni, és mostanáig egyáltalán meg sem kísérelték. A decrescendóban a légnyomás nagyon fokozatosan és egyenletesen csökken. Mindig gondoljon a hegedű hangjára. A piano – mintha a forte leánya, nem pedig árnyéka lenne – könnyedén lebeg az ajkakon; innen ered a mondás: *cantare a fior di labbra* („az ajkak szélén énekelni”) [...] Záráskor a lélegzetnek nem szabad kimerülnie, hanem megfelelően beosztottnak és uraltnak kell lennie. Sőt, képesnek kell lenni tizennyolc vagy húsz másodpercig kitartani a hangot.”³²⁰

A 19. század közepén teret nyert beszédszerű operaéneklés azonban már kedvezőtlen terep volt az efféle finomságok számára.



Bartolomeo Nazari: Farinelli (1734)



Anton Francesco Doni (1555)³²¹

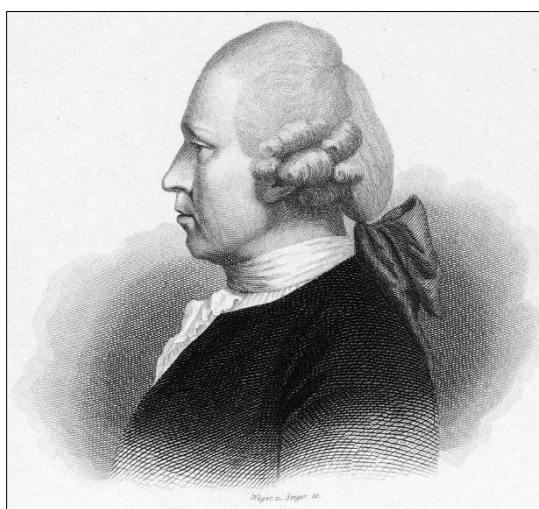
37. MESSA DI VOCE CRESCENTE. EMELKEDŐ MESSA DI VOCE.

A német daljáték első nagy mestere, Johann A. Hiller³²² írta 1780-as *Anweisung* című művében:

„A hangkeresés egy másik típusát *messa di voce crescente* -nek nevezik, melyre emelkedő és ereszkedő félhangok alkalmával kerül sor, amikor a rendelkezésre álló idő nem túl rövid és nem korlátozott. A hang enyhe, észrevehetetlen fel-le húzásából (*strascino*, l. fent) áll a lehető legszámosabb és legkisebb félhang felosztásán keresztül, egyik félhangról a másikra.”³²³

A hatást Tosi így magyarázta:

„Amikor a basszus egyenletes és szabályos mozgással, lassan halad, az énekes egy magas hanggal kezdi, finoman lehúzza egy alacsonyabb hangra [...] majdnem fokozatosan, egyenetlen mozgással, azaz egy kicsit tovább tartózkodva néhány középső hangon, mint azokon, amelyek kezdik vagy befejezik a *strascinót* vagy húzást. Minden jó zenész magától értetődőnek tartja, hogy az énekművészetben nincs ennél sem jobb találmány, sem kivitelezés, amely alkalmasabb lenne a szív megérintésére, feltéve, hogy a hangadás a basszuson megfontolással és jó időben történik. Aki több hangjeggyel rendelkezik, annak nagyobb az előnye; mert ez a tetszetős dísz annál inkább csodálni való, amennyivel nagyobb az esés.”³²⁴



Johann Paul Singer: Johann Adam Hiller (1850)³²⁵

A ZENEI TÉR VERTIKÁLIS KITERJESZTÉSE. AZ ÉNEKREGISZTEREK PROBLEMATIKÁJA

A HANGOK MAGASSÁGÁNAK MEGNÖVEKEDÉSE. A folklór és a gregorián stílus még a „paradicsomi állapot” volt, melyben még nem voltak késztetések az emberi hang fizikai-biológiai lehetőségeinek meghaladására. Még a különös népi hangképzések, mint amilyen a jódli, vagy az altaji, mongol vagy buddhista torokének is ide sorolható. Így volt ez Magyarországon is – legalább is az egyszerű nép körében.

Arany János *Bolond Istók*-jának I. énekében a Debrecen-környéki csőszkunyhóban a kihívott siratóasszony (Pityeri Erzsók) minden bizonnyal a siratóénekek stílusában énekel. „Reáborula hát s szivreható / Verset rögtönze pythia-dühében: / Legajdolóá éltét, mind egy betűig, / Belehordva mindent, istentől... csepűig.”

A magyar siratóénekek vizsgálatai, Dobszay László népzene kutató monográfiája szerint,

„inkább támogatják egy szűkebb ambitusú dallammagból való kifejlődésnek, mint egy oktávterjedelmű pentatónia elmosódott vagy (kisformáknál) töredékes jelentkezésének hipotézisét. [...] Ez a meghatározás a középkori tónusrenddel és *a modern tonalitáselmélettel szemben* a tonalitás antik fogalmához vezet minket”.³²⁶

Ekkor érkezik meg „mester uram”, a helybéli kántor, két (gondolom, férfi) „tanítványaival” a siratásra. Az éneklő-jajgató öregasszonyt elzavarja, tanítványaival pedig – akik minden bizonnyal szintén egyszerűbb, könnyebben énekelhető dallamokhoz vannak szokva –, minden bizonnyal valamilyen „újabb keletű” egyházi szertartáséneket énekeltet. A nebulók – vagy azért, mert a műdal a kelleténél nagyobb ambitusú, – ami nagyon valószínű –, vagy azért, mert egy számukra *túl magas hangfekvésbe kaptak bele*, láthatólag-hallhatólag megoldhatatlan feladat elé kerülnek:

A két tanítvány duzzadó nyak-innal
Erőlködé a felső nyolcadot,
És mintha fojtogatták vón’ patinggal,³²⁷
Fejökből a szem úgy kidagadott;
Tán az akasztás sem jár annyi kinnal...

Az újabb, harmonikus alapokon álló európai műzene egyik törekvése a hangtér felső és alsó regiszterének kiterjesztésére irányult azon céllal, hogy *egyrészt* megnyissa a hangzó virtuális világ új területeit, *másrészt*, hogy ezáltal megnövelje annak *összterületét*, *harmadrészt*, hogy *a dallamok mozgásterét* megnövelje. (A szenvedély – úgymond – nem ismer határokat.)

A már Monteverdiék által is megkövetelt, fokozott érzelmi kifejezés mindenekelőtt a dallamok vertikális kiterjedésében, *ambitusának megnövekedésében* nyilvánult meg. Azért is kellett megszabadulni az ellenpontos szerkesztéstől, mert a nagyobb ambitusú szólamok állandó fedésben lettek volna egymással. Az új, homofón szerkezetben azonban az énekszólamok vertikális kiterjedésének elvileg csak a különböző hangfajú énekesek típusos, ill. egyéni hangterjedelme szabott határt. De csak „elvileg”, mert – az ember hangképző szerveinek sajátosságai miatt – minden hangfajnak megvannak azon hangmagassági sávjai, „regiszterei”, amelyeken kívül – pontosabban a szomszédos „regiszterben” – az énekes csak *nem természetes módon* tud hangot képezni.³²⁸

A teljes hangterjedelem tekintetében emiatt anarchia uralkodott a regiszterek között. *Egyrészt* különböző minőségük, *másrészt* az egyikből a másikba való

átmenet (*passaggio*) vonatkozásában. Az átmenet hangjai mindkét csatlakozó regiszter hangképzése szerint képezhetők, de csak *hangerőromlással*.

A probléma *egyézt* az volt, hogy a „természetes” sávból a „természetellenes” sávba (vagy fordítva) való átlépés során az emberi torok elveszíti kitüntetett rezonátori szerepét, és ezért a hang erejében és színében változás, törés áll be. *Másrészt* az, hogy ez ellentmondott a bel canto *egyöntetűség* alapszabályának, amely szerint egy formaegységben csak olyan hangokat szabad kiadni, amelyek *egyfelől* megfelelnek a stílus normáinak, *másfelől* a hangerejük és hangszínük azonos.

Ifj. Manuel Garcia, a bel canto utolsó nagy énektanára írta, 1894-ben:

„A regiszter egyazon mechanizmus által keltett homogén hangok sorozata. E hangok lényegileg különböznek egy másik mechanizmus által előállított, ugyanolyan homogén hangsorozattól, bármilyen hangszín- és hangerő-módosítást kínálnak is.”³²⁹

38. FALSETTO. FALZETT. A falzett a négy fő énekregiszter egyike. Az olasz *voce finta* megjelölés szó szerint „színlelt hang”; belőle alakult ki a *falsetto* („hamis hangocska”) megnevezés. Mivel a hangmagasságot a hangszalagok rezgő hossza és feszítettsége határozza meg, a mellregiszterben éneklő felfelé haladtában egyre jobban megfeszíti hangszalagjait. Kezdetben a hangszalagizmok dolgoznak, majd, a középregiszterben, más izmok is bekapcsolódnak a munkába. Ha bekapcsolódnak a légyszájpad izmai, a szegycsont- és a pajzsporc-izom, esetleg a gyűrű-pajzsporc izmok, a *fejregiszterbe* és ott a *fejhanghoz* értünk.³³⁰

Ha az énekes hangszalag-izmai a felfelé haladásban már nem bírják tovább a feszítést, „megadják magukat”, és az énekes *átjut a falzettbe*. A külső, feszítő gyűrű-pajzsporc izmok, a gyűrű-kannaporc izmok és a pajzs-kannaporc izmai (a hangszalagok) ellazulnak, a légnyomás pedig szétfújja az ellazult hangszalagokat. Eközben a kannaporcok egymással szemben maradnak, és *a gyűrűporc izmai hosszanti irányban megfeszítik a hanginakat*, és a hangszalagok elvékonyodnak, és a gége túlságosan felemelkedik, és a lágy szájpadlás túlságosan leereszkedik.

A keletkező ovális résen át valamennyi levegő távozik. Amíg a *képzetlen* énekesnél az ovális nyílás állandósul, a *képzettek*nél a hangszálak nyálkahártyái a rezgési ciklusok során teljesen összezárulnak. E folyamat ritmikus ismétlődése hozza létre a jellegzetes hangot, amely – mivel a hangszálaknak csak a réstől távoli része rezeg – *felhang-, tónus- és dinamikaszegény*, és csak imitálni tudja a fejhangot. A nők mellhangja jócskán belehalad a középregiszterbe, a férfiak pedig hajlamosak a középregiszteren túlra vinni. Ha az énekes hirtelen vissza akar térni a komfortzónát jelentő középregiszterbe, a támasz nélküli vagy összeszorított fejhangon hangtörés lép fel.

A tehetségesebb – elsősorban a mediterrán – tenoristák gyakorlással csengőbbé tudják tenni. Annál is inkább, mert nemcsak „rossz”, hanem „jó” falzett is van...³³¹

Ezek után lássuk Domenico Donzelli³³² 1829-es *Otello* (Rossini) előadásának kritikáját:

„Stílusa nagymértékben Crivelli³³³ és Garcia³³⁴ stílusán alapult; talán inkább az utóbbián, mint az előbbián, kecsessége és folyékonyága miatt. Középső regisztere gazdagon telt, ami az alkalmanként használt töménységgel, valamint a kivitelezés készségével és rendezettségével együtt csodálatra méltó volt. Mindazonáltal, annak ellenére, hogy rendelkezett e figyelemre méltó tulajdonságokkal, Donzelli egyáltalán nem volt hibátlan énekes. [...]

Skáláinak felfelé ívelő hangjait általában a mellhangjából adta ki egészen addig, amíg nagyon magasra nem emelkedett, és átment a falsettóba, aminek szinte elkerülhetetlen következménye volt, hogy viszonylagos hangerejükhöz képest néha túl erősek voltak. Az ereszkedő részeket és ékítményét viszont, melyek hangja magasabb hangjain kezdődtek, falsettóval vette, amelyet nagyon mélyre vitt, mielőtt vegyes vagy természetes hangját használta volna. E szélsőséges ellentétek nem ritkán azt a benyomást keltették, mintha kifejezetten valamilyen visszhangnak vagy egy távoli hang képzetének közvetítése lett volna a cél. Az egyenlőség megbomlott, és az előadás hatása egészében leromlott.”³³⁵



Josef Kriehuber: Domenico Donzelli (1841)³³⁶

Wheeler ezt írta, 1883-ban:

„Ahogy az ember a legalacsonyabb vagy a mellhangoktól felfelé halad a skálán, a hangszalagok bizonyos gégeizmok hatására feszültebbé válnak, és

a hangszálak rezgő hossza lerövidül. Egy bizonyos ponton hirtelen ellazulnak, amikor a hangban *hirtelen törés vagy változás* következik be. E törés után a hangszálakat irányító izmok pontosan ugyanabban az állapotban vannak, mint a törés előtt, és *a gége felemelkedett.*

E ponton kezdődik a második hangsorozat vagy a középső regiszter hangjai. Az izmok úgy hatnak a hangszalagokra, mint a mellregiszterben. Majd, amikor a hang egy bizonyos pontot elér, és *az izmok ismét ellazulnak, törés hallható.* A hangképző szervek pontosan ugyanabban az állapotban vannak, mint a sorozat vagy a középhangok kezdete előtt. És, mint az első esetben, *a gége emelkedett.* Aztán következnek a *fejregiszter* hangjai, amelyekben nem következik be törés, amíg a hang el nem éri terjedelmének végét. A hang ekkor megszűnik; a hangszalagok kimerítették képességeiket. [...]

Ugyanazon regiszterrel át lehet lépni egy másik regiszter birodalmába, de a különböző regiszterekben lévő hangok minősége teljesen eltérő. Két okból is: egyrészt a hangszalagok rezgési mélységének különbsége miatt, másrészt a gége helyzetének eltérése miatt.”³³⁷

A kasztrált énekesek egyik legnagyobb erénye és előnye volt az egészségesekkel szemben, hogy fiús gégejük miatt csak hallomásból ismerték a regiszterváltás gyötrelmeit.

Luigi Zenobi olasz-osztrák kornettjátékos, zenetudós írta a kasztrált szopránok kioktatása céljából (1600 körül):

„Ahhoz, hogy örömet szerezzen a hallgatónak, meg kell felelnie ezeknek a fő követelményeknek: [...] egyenletes hangszínnel kell haladnia magasra és mélyre, és nincs szükség egy regiszterre a magas tartományban és egy másikra a mélyben.”³³⁸

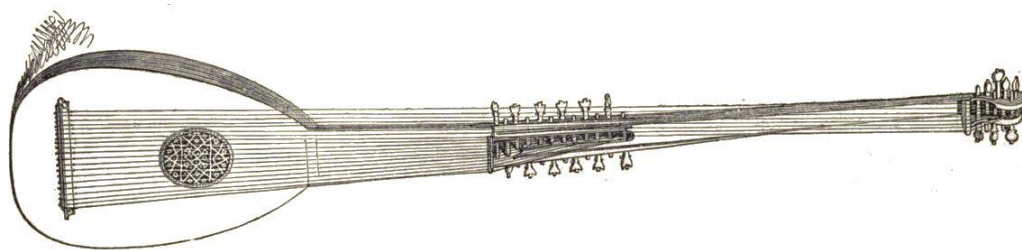
A „kör négyszögesítése” – azaz a regiszterek közötti sima átmenet megvalósítása – e hangok képzésétől függ.³³⁹ A skálán *felfelé* haladva a romlás *később* jelentkezik és *kisebb* mértékű; *lefelé* viszont *előbb*, és a romlás *nagyobb* mértékű.

39. IL EVITARE DEL FALSETTO. A FALZETT ELKERÜLÉSE. Zacconi és Herbst falzett-elutasítására még emlékszünk. Caccini 1602-ben két regiszterről tudott: a „természetes” (azaz a mell-) hangról és a *voce finta*-ról. A legésszerűbbnek a „hamis, színlelt” hang *elkerülését* látta:

„Falsettóban nem lehet elérni azt a finomságot, amely akkor lehetséges, ha a hang szabadon mozog a természetes regiszterén, és amely az énekes parancsát követi a »felkiáltások« előadásában és az »affetti« [érzések, kifejező szöveghelyek – T. A.] visszaadásakor.”³⁴⁰

„A falsetto-hangból semmilyen nemes ének nem fakadhat, [mert] a hangterjedelem egészében a természetes énekhangból ered, melyet tetszésünk szerint tudunk uralni a lélegzetvétellel, és amely csak arra hivatott, hogy bizonyítsa azon legjobb hatások fölényes ismeretét, amelyek szükségesek e legnemesebb énekmód gyakorlásához.”³⁴¹

„Ennek megfelelően, mivel szólóban énekel, »chitarrone« vagy más húros hangszer kíséretében, az énekesnek nem kell hangját másokhoz hangolnia, és ezért *olyan hangsávot kell választania, amelyen természetes hangon tud énekelni*, és kerülnie kell a falsettót (»le voci finte«), ahol bizonyos hatások elérése érdekében kényszeríteni kell a légzését, amivel elveszti az irányítást a hangképzése felett.”³⁴²



Chitarrone³⁴³

A korabaroikk német zeneszerző-zenetudós Michael Praetorius 1619-es *Syntagma Musicum*-jában a falzettel kapcsolatban ugyancsak nemtetszését fejezte ki.³⁴⁴

Johann Sebastian Bach tanítványa, Johann Friedrich Agricola³⁴⁵ 1757-ben rögzítette, hogy

„csak nagyon kevés alacsony falsetto hang van, és gyengébbek, mint a természetes hangok. A mély falsetto-hangok sohasem képesek fenntartani ugyanazt az erőt és szépséget, mint a természetes hangok.”³⁴⁶

A művelt ének a falzettet halksága és színtelensége miatt hosszú ideig silány hangnak tartotta, és ezért így vagy úgy, szabadulni akart tőle. A késő-renaisszánsz énekoktatása ezért nem is foglalkozott vele.

40. ABBASSAMENTO DI VOCE DE FALSETTO. A FALZETT HALKÍTÁSA. Amikor az énekes a középregiszterből falzettel halad tovább, felfelé, a hangrészár elgyengülése, nagyobb arányú kinyílása és a felhangok gyengesége miatt hangja halkabbá válik. Voltak, akik alázattal vették tudomásul az új helyzetet.

Így például a német elméletíró, Conrad von Zabern,³⁴⁷ aki azt tanácsolta (1474), hogy

„az alacsony hangokat egészen mellből, a középsőket mérsékelt erővel, a magasakat pedig halkan kell énekelni.”

Tehát *engedni kell a hangosság és az egyöntetűség követelményéből* a falzett javára. Ugyanakkor hangsúlyozta, hogy a három regiszter *átmenetének simának és észrevehetetlennek* kell lennie.

A magas hangokkal kapcsolatban külön aláhúzta, hogy

„ha az énekes „halkan, a túllépéseket elkerülve énekel, [...] hangjának természetellenes megerőltetése nélkül jóval magasabb hangokat is ki tud énekelni”.³⁴⁸

Maria Anfossi már 1837-ben értekezett a kevert hangról. A szövegből az is kiderül, hogy a *messa di voce* nemcsak *művészi* effektus, hanem a rakoncátlan átmenőhangok *kezelésének* eszköze is volt:

„A hang két, néha három regiszterből, azaz minőségből áll; ezeket mellhangnak, hamis hangnak (*voce di falsetto*) és vegyes hangnak (*voce mista*) nevezik. A mellhang a legjobb, mert ez a leghangosabb és a leginkább tágítható. [...] majd jön a falzettó, más néven fejhang, mert a fejből jön. A középső hangokkal kezdődik, és a legmagasabb hangokkal végződik; de vannak, akiknek a falsettónál alacsonyabb hangjai vannak, olyan erősek és tiszták, hogy úgy szólnak, mint a mellhang; ezek valójában *kevert hangok*, vagyis a mell és a falsettó résztvevői, és íme, a harmadik regiszter.

A hosszú hangokból álló *filata* skála éneklésekor nagyon ügyelni kell arra, hogy ezek a regiszterek jól illeszkedjenek azon hangokon, amelyekben találkoznak. A sikerhez az a legjobb, ha *nem emeljük olyan magasra a mellhangot, amennyire csak lehet, hanem elkezdünk falzettet énekelni a mellhang legmagasabb hangjain, és ezt hívják a regiszterek egyesítésének*. Mivel ezek a hangok, amelyekre ez az egyesítés készül, többnyire *nagyon gyengék*, ezeken külön gyakorlatot kell végezni, hogy lehetőleg *egyenlővé tegyük azokat a többiekkel*. Ez abból áll, hogy a szólamot különösen a fentiek fölött leállítjuk, és moduláljuk, vagyis *a pianissimo-ból kiindulva fokozatosan a forte felé haladunk*, majd apránként visszavonjuk a szólamot, és így térünk vissza a *pianissimohoz*: ez a hang ún. kiegyenlítése. Az *agilità*-gyakorlatok is hozzájárulnak ehhez a hatáshoz.”

41. DECRESCENDO INVECE DI CRESCENDO. HANGOSÍTÁS HELYETT ELHALKÍTÁS. Bármennyire óvott is Caccini a falzett használatától, a *felkiáltásokról* már nem akart lemondani.

Ezek számára más megoldást javasolt:

„Mindig is annyi újdonságot kerestem, amennyit csak tudtam, feltéve, hogy alkalmas volt arra, hogy közelebb vigye a zenészt céljához; ti. hogy gyönyörködtessen és megindítson.

Arra jöttem rá, hogy *a stílus akkor megindítóbb, ha a hangot egy, a másikkal ellentétes hatással intonáljuk, vagyis, ha az első hangon decrescendót alkalmazunk*, mert a felkiáltás, mely a lélek megindításának igen fontos eszköze – a felkiáltás pedig nem más, mint a hangerő valamilyes növelésének megengedése a szoprán szólamban, különösen a falzetto [*voce finta*] magasságában – gyakran élessé és elviselhetetlenné válik a fül számára, mint már többször is hallottam.

Kétségtelen tehát, hogy a hang a megindításra alkalmasabb érzelmként *jobb hatást fejt ki a hangon decrescendóval, mint a hangon végrehajtott crescendo*, mert az említett első stílusban a kiáltás kivitelezéséhez szükséges hangon lévő crescendo elengedhetetlen, s aztán, mivel meg kell engednünk a túl sok crescendo, [...] a dolog erőltetettnek és rikácsolónak tűnik.”³⁴⁹

A kissé kusza fogalmazásból azt lehet leszűrni, hogy a kompozíciók óhatatlanul tartalmaznak olyan hangokat is, amelyek a saját regiszter fölé haladnak, és amelyeket emiatt már csak *falzettben*, és a felindulás kifejezése miatt *hangosan* kell megszólaltatni.³⁵⁰ De mivel a hangos falzett „elviselhetetlen”, az új stílusnak megfelelően *le kell mondani a nagyobb hangerőről, ill. az erősítésről*, és a hangot – hogy eltérjen a megszokottól, és kifejező legyen – *el kell halkítani*.

Ne feledkezzünk meg arról, hogy a zenekarok ebben az időben még kislétszámúak voltak.



Johann Friedrich Agricola³⁵¹

Az európai ízlés fent ismertetett változásai következtében azonban mind a zeneszerzők, mind a közönség túlságosan szűknek ítélte e kereteket, és ezért hatásosabbnak lászó megoldásokkal próbálkoztak.

42. A TELJES FEJHANG *LENTRŐL FELFELÉ* KÖZELÍTÉSE. A dallamok kiterjesztésének és a nagy hangerő megőrzésének szolgálatában az operai tenorok – a mellregiszter hangerejének megmentése érdekében – a pajzsporcról és a gyűrű-pajzsporc szalagról eredő és a kannaporcon tapadó izmokkal képezhető mellhangok képzésének technikáját próbálták átvinni a gyűrűporc hátsó és külső részéről eredő és a pajzsporcon tapadó izom által képzett *fejhangokra*.³⁵²

Ennek volt (és van) egy *ösztönös* és egy *átgondoltabb, szofisztikáltabb* technikája. Az *előbbi* az egyéni adottságokra és a mell-regiszternek a magasabb hangmagasságokra való erőltetésére épül; az *utóbbi* – a *falzett-regiszter* kiiktatásával – rögtön az ún. *fej-regiszter* (fej-hangok) képzését célozza meg a mell-regiszter erőltetése nélkül.

Ha ösztönösen is, a „mester” tanítványai az *előbbi* módszerrel akarták a célt elérni. Emellett szól talán az is, hogy alulról haladva „később”, magasabb hangokon kerül sor a regiszterváltásra, mint fordítva.³⁵³ Az eljárás persze túlterheli a hangszalagokat, mivel azok hossz- és keresztirányban is rezegnek, ez pedig maga után vonhatja a hangok alacsony intonációját is.³⁵⁴

Mit is mondott az „isteni” Farinelli?

„A kiáltozás (*grito*) az éneklés halála. Aki könnyen bántalmazza a beteg lelkeket, annak el kell veszítenie a hangját.”

Giambattista Mancini a kasztrált Baldassare Ferri³⁵⁵ éneklésével kapcsolatban, 1774-ben kijelentette:

„Nem kétséges, hogy az énekművészet oly sok nehézsége között is talán legnagyobb e két regiszter [a mell- és a fejhang, a *petto* és a *testa*] egységesítésének nehézsége; ha viszont valaki komolyan akarja, nem lehetetlen ennek a nehézségnek a legyőzése sem”.³⁵⁶

Majd a fenti megoldást ajánlotta:

„Vegyünk például egy tanulót, akinek erős mellhangja van, fejhangja [viszont] aránytalan, gyenge és erőtlen. [...] Ilyenkor a *fejhang szorul segítségre*, mert el van választva a mellkastól, és a kijavítás módja az, hogy azonnal elhatározza, hogy napi tanulmányai során végig arra fog gondolni, hogy a *mellhangokat, amennyire tudja, tartsa vissza*, és a *hangját apránként erőltesse a fejéhez*; éppen ott, ahol a legkedvezőtlenebbnek látszik számára, és így ugyanolyan *erővel rögzítse és fejlessze*, mint ahogyan a mellhangok már természetesen kialakultak.”³⁵⁷

A 19. században azután az énekes szólisták „vettek egy nagy levegőt”, és – hanyagolva a korábbi gyakorlatot – egyedül a mellrezonanciával akár a „magas C” magasságába is elhatoltak, és hangjuknak e felső szakaszon *fortissimo* való éneklésével, ill. erőltetésével, előcsalták azt a *fémes* hangszínt, amely a 3000 Hz (F7) körül csoportosuló felhangokra támaszkodó énekesformáns sajátja. (E ponton mintegy megelőlegezték Az ún. *beltinget*, mely előbb az afroamerikai folklorisztikus éthoszában, majd a „fehér” könnyűzene saját éthoszában legitim effektusként és technikaként polgárjogot nyert.)

Az eljárás kétségtelenül részét képezte a *bel canto gyakorlatának*, de kétségtelen, hogy a *stilus határait feszegette*.



Joshua Reynolds: Baldassare Ferri³⁵⁸

43. A TELJES FEJHANG *FENTRŐL LEFELE* KÖZELÍTÉSE. Tosi 1723-as traktátusában már a – mostanában *mix*-nek nevezett – kevert hangképzést ajánlotta:

„*Egységesítsd a színlelt hangot (feigned voice) a mellhanggal*, hogy ne lehessen megkülönböztetni az egyiket a másiktól, mert ha nem egyesülnek teljesen, a hang különböző regiszterekre [esik szét], és ennek következtében elveszíti szépségét.³⁵⁹ Az egészen természetes hang terjedelme általában a negyedik vonalközben végződik, amely a »C«, vagy az ötödik vonalon, ami a »D«, és ott a falzett kerül használatba; valamint a magas hangokhoz való feljutásban, mint a természetes hanghoz való visszatérésben. A nehézség egyesítésükben áll. [...]

Aki eléggé kíváncsi ahhoz, hogy megismerje annak a színlelt hangját, akinek van művészete a színleléshez, vegye észre, hogy a művész az »i« [ai – T. A.] vagy az »e« [í – T. A.] magánhangzót erősebben és kevésbé fáradt [hangszínnel] szólaltatja meg a magas hangokon, mint az „a” magánhangzót”.³⁶⁰

J. J. Quantz így dicsérte Paita tenorhangját 1754-ben:

„[Paita tenorhangja] nem lett volna természettől fogva ilyen szép és egyenletes, ha ő maga nem értette volna a módját, hogyan lehet a mellhangot összekapcsolni a fejhanggal.”³⁶¹

Charles Burney³⁶² bírálata Senesino castrato³⁶³ és Vittorio Orfino³⁶⁴ énekléséről 1773-ból:

„Senesino a gyors *allegrókat* nagy tüzzel énekelte; az apró hangértékek mellhangon, határozott artikulációban, szépen szólaltak meg.” „Orfino midig mellből artikulálta [...] a gyors, apró értékeket.”³⁶⁵



Ism. festő: Senesino (1720 k)³⁶⁶

Mancininak a fejhang mellhangosítását taglaló, fentebb idézett eszmefuttatása (1774) így folytatódik:

„Ugyanezt a szabályt kell alkalmazni fordítva is, amikor a tanulónak gyenge a mellkasa és erős a fejregisztere, azzal a különbséggel, hogy ebben az esetben a fejhangokat vissza kell tartani, amíg mindkét regisztert egyenletesnek nem találjuk.”³⁶⁷

Isaac Nathan ausztráliai énekes-zeneszerző 1836-ban azon a véleményen volt, hogy a regisztereket egy „hidacskával” (*ponticello*) kell összekötni, ami nem más, mint a színlelt hang (*feigned voice*):

„Tisztában vagyok azzal, hogy a falzettet színlelt hangnak tekintik. De a hang minősége, amelyre utalok, nem az, ami a torokban keletkezik, és már a falzett néven is megkülönböztetik; és nem is a fejhang (*voce di testa*). [...] A tanulónak, aki már képes füllel megkülönböztetni a színlelt hangot a falzettől, arra kell törekednie, hogy a hangszín két minőségét összekeverje. Mégpedig úgy, hogy a hangok bármelyikét a falzettjével kezdi, és miközben a hangot meghosszabbítja, levegővétel nélkül változtassa meg a magánhangzót, mivel az [e-a] vagy az [u-a] döntő módon befolyásolja a kívánt egyesülést. Amikor ez megvalósult, a következő cél a színlelt hang és a *voce di petto* egyesítése lesz.”³⁶⁸



Ism. festő: Isaac Nathan (1820k)³⁶⁹

Egy 1882-ből származó értekezésben egy anonim szerző írta:

„A falsetto, ha helyesen tanítják és használják, (...) oly jól utánozza a »mellhangot«, hogy a hallgató nem tudja megkülönböztetni a »fals hangot« a valódi »mellhangtól«. A »fejhang« valójában minden hangot magába foglal, ami a »mell-regiszter« felett van, mivel annak minden része a »falsettóban« is megvan; pontosan azért, mert a falsetto tartalmazza a mell-regiszter nagyobb részét. A falsetto ilyenformán mindkettőhöz hozzátartozik, és az utánzás erejénél fogva használata az alsó mell-regiszter

hangját átviszi a felső- vagy mellregiszterbe, összekapcsolva azokat úgy, hogy sem minőségi változás nem hallható, sem »törés« nem érzékelhető.”³⁷⁰

„Kolombusz tojása”. Mivel a mellhangból a falzettbe való váltás alig észrevehető, a *false supportato*-val ismét sikerült megoldani a gordiuszi csomót: a *passage* problémáját.³⁷¹ Egyúttal ismét sikerült megtalálni a beltingből keresett kiút, az úgynevezett „mix” (*voce misto*) előképét az énektanítás történetében.³⁷²

Az egységesítés R. Donington szerint oly módon hajtható végre, hogy

„az énekes a hangterjedelem közepe táján kidolgoz néhány hangot, amelyeken a mellhangot észrevétlenül át tudja vinni a fejhangba, és a fejhangot mellhangba, attól függően, hogy a dallam felfelé vagy lefelé halad, mégpedig anélkül, hogy a hangszín hirtelen megváltoznék.”³⁷³

Ezen eljárás kedvezően hat mind a két tartomány hangjainak hangminőségére. A fejhang-tartományba tartozó hangok ugyanis megszólaltathatók mellhangon is – és fordítva –, aminek köszönhetően dinamikájuk erőteljesebbé, színük fényesebbé válik.³⁷⁴

Ifj. M. Garcia a 19. sz. végén egy másik metódust dolgozott ki:

„A tanulónak ugyanazon lélegzetvételen belül, ugyanazon hangon, és ugyanazon magánhangzón (/a/, /e/, /i/, /o/), minden hangszínnyalaton keresztül kell haladnia a legnyitottabb (azaz legvilágosabb) hangszíntől a legzártabbig (azaz a legsötétebbig). A hangoknak ugyanazon erővel kell végig szólniuk”.³⁷⁵

Végezetül G.B. Lamperti, 1915-ből:

„A már felsorolt regiszterek (mellkas, médium és fej) mellett a férfihangnak van egy negyedik is, ami lényegében különbözik a női hangtól, nevezetesen a „kevert hang” (*voix mixte*), amelyet tévesen „falsettónak” neveznek. És maga az a tény, hogy ennek a regiszternek a képzését elhanyagolták, lehet a fő oka annak, hogy kevés kiemelkedő tenorunk van, és hogy a nagy hangerővel felruházott művészek gyakran összetévesztik a hang mennyiségét a minőséggel. [...]

A *b*, *c*, *d* és *disz* hangon a fejjrezonancia keveredik az alulról jövő mellhanggal, amelyet az énekes csak a mellkasi rezonancia felével énekel. A lényeg az, hogy a középregiszter keveredjen az ún. *voix mixte*-tel; a fő cél az, hogy a legalacsonyabb hangtól a legmagasabbig egyenletes skálát kapjunk.”³⁷⁶

44. ATTITÜDIZÁLÁS. Ennek köszönhetően a kiművelt énekhang terjedelme a korábbi többszörösét, akár a három oktávot is elérte, és a jó énekes a *harmadik*

követelménynek is eleget tudott tenni: a legmagasabb hangokat is *erőfeszítés nélkül* tudta kiénekelni, és utat engedhetett hangja szabad áradásának. Mindennek következtében elmondható, hogy az énekregiszterek kiművelése és egymáshoz való viszonyuk rendezése a bel canto egyik legnagyobb vívmányának tekinthető.

Alapvetően háromféle zeneszerzői igény merült fel: a *hangerő megnövelése* (a) általában és (b) azon hangfajokban is, amelyekre az korábban nem volt jellemző, valamint (c) a hangterjedelem megnövelése (ugyancsak a hangerő megtartásával). Ennek során új hangfajok jöttek létre meghatározott feladatok, konkrétan meghatározott szerepkörök, ill. zenei karakterek betöltésére. (Egy korabeli zenekritikus, Henry F. Chorley, ezt „attitüdizálásnak” nevezte.³⁷⁷)

Verdi létrehozta a *drámai koloratúrát* (C4-F6), mely egyesítette magában a *drámai szoprán* és a *koloratúr-szoprán* tulajdonságait, melyet *egyfelől* nagyobb hangerő, hangszíngazdagság és könnyed mozgás az *alsó* regiszterben, *másfelől* rugalmasság, gyorsaság és könnyedség jellemzett a *felső* regiszterekben. További újítása a *drámai-* (vagy *hőstenor*, B2-C5) és a *karakterbariton* volt (ol. *baritono verdiano*, A2-Gisz4); melyek fényességükkel át tudtak törni a vastag zenekari szöveten.

Ismeretes, hogy Wagner sokat küzdött a „valódi” drámai-színpadai kifejezésért. Ennek során dolgozta ki sajátos elképzelését, vízióját, melynek szerves alkotórésze volt a magas drámai szoprán (Hochdramatischer Sopran, F3-C6), melynek a regisztereken át nagyon erőteljesnek kellett lennie, a *drámai bariton* (ném. Heldenbariton, G2-Fisz4) érett, átható erejű hanggal; a „hőstenor” (ném.



Alfred, Count D'Orsay: Henry Fothergill Chorley (1841)³⁷⁸

Heldentenor) hangfaja (B2-C5), mely – a Verdi-féle *tenore drammatico* analógiájaként – úgyszólván intézményesítette a rendkívüli hangterjedelemmel és hangerővel, valamint munkabírással és színészi képességekkel rendelkező tenor típusát.³⁷⁹

Egyes adatok szerint a romantika koráig az operaénekesek kizárólag a fejregisztert használták. Verdi azonban – a kifejezés növelése érdekében – bevezette az „erőteljes ének” stílusát (*cantante di forza*), ami a teljes hanggal éneklést jelentette az összes regiszterben. A sima átmenet sok gyakorlást igényelt.³⁸⁰ Kiváló példája Giuditta Pasta, az „abszolút szoprán” és „a legintenzívebb szenvedélyek énekese” volt, akinek természetes hangterjedelme a kontraalttól a koloratúr szopránig terjedt.

Művészetét Stendhal így jellemezte. (A mix-re már felesleges felhívni a figyelmet):

„Pasta asszony csodálatra méltó ügyességgel *egyesíti a fejhangot a mellhanggal*; magas rendű művészetével igen sok kellemes és pikáns hatást kelt e kétféle hang egyesítésével. Hogy élénkítse egy-egy melódia-szakasz színezetét vagy hogy egyetlen szempillantás alatt megváltoztassa árnyalatát, hangterjedelmének középő húrjain is egyszerre csak *falsetto*-t alkalmaz, vagy pedig váltogatja a *falsetto* hangokat a mellhangokkal. Ezt a fogást az egybeolvasztás egyforma könnyedségével használja középfekvésben is, mellhangja legmagasabb fekvéseiben is. (...) Lefelé haladva a skálán az énekesnő ezzel a hanggal olyannyira csökkenteni tudja énehangjának erejét (ol. *smorzare di canto*), hogy végül is mintegy kétséssé teszi a hangok létezését.”³⁸¹

De még a több regiszterben is jól teljesítő énekeseknek sem volt könnyű. Ezért mondta a 20. század egyik legnagyobb bel canto énekese, „a magas „C”-k királya”, Luciano Pavarotti:³⁸²

„Szinte valamennyi nagyobb hangterjedelmű énekesnek egy helyett három különböző »hangja« van. Egy *felső*, egy *középső* és egy *alsó*. Éneklés közben egyikből a másikba vándorolva *gyakran bizonyos észrevehető változást* tapasztalunk.”³⁸³

Ismét Stendhal megfigyelésére hivatkozom:

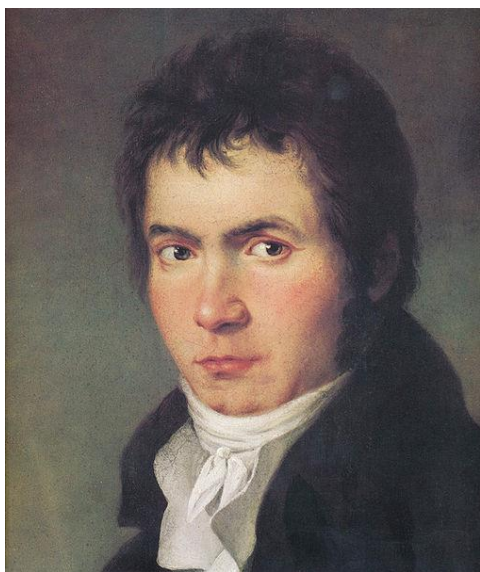
„Mint minden emberi hang, időnként Pasta asszony hangja is találkozik bizonyos kényelmetlen *hangfekvésekkel*, melyeknek nehézségén nem tud felülemelkedni, vagy legalábbis elveszt bennük azt a nála olyannyira megszokott képességet, hogy zenei élvezetet váltson ki s a fül örömén át szívünket is elragadja. Az ilyesmi csak nagyon ritkán fordul elő, de annál jobban fokozza bennünk a kívánságot: bár legalább egyszer hallanánk olyan operában, amelyet egyenesen az *ő hangjára* írtak.”³⁸⁴

Mancini írta 1774-ben, a saját regiszternek egy másikra való felváltásáról:

„Sajnos, néha bekövetkezett az a katasztrófa, hogy egy egy jó szopránt elárultak, és rossz célból csúnyán meggyötörték azzal, hogy kontraaltot énekeltettek vele, vagy fordítva, hogy egy tökéletes hangú kontraaltot arra kényszerítettek, hogy szopránt énekeljen [...] Isten bocsásson meg neki, bárki legyen is.”³⁸⁵

Mutálása után Caruso – pechjére akkor, amikor már régen a telt tenor hangszín volt a divat – *világos bariton* lett.³⁸⁶ Az énektanár-karmeser Vincenzo Lombardi megtanította a magas hangok kiéneklésére, és attól kezdve tenorként fungált. Szerepek széles skáláját énekelte a lírától a drámai karakterig. Hangterjedelme a magas „Desz”-t is elérte, és hangja – ahogy korosodott – megnőtt az ereje és a súlya. Ugyanakkor időnként sötét, szinte baritonális színezetet öltött.³⁸⁷ 1909-ben csomót távolítottak el a torkából, majd, két évvel később, orvosai ismét pihenésre intették. Ez volt az ára a „férfias és erőteljes, ugyanakkor édes és lírai” (*spinto*) színezetnek. (Amit a nők annyira szeretnek.)

És mit szóljunk ahhoz, hogy Beethoven az énekszólamokat – lettek legyen azok férfi vagy női szerepek – éppen a kettő közti fekvésbe, a *passaggióba* írta?³⁸⁸



Joseph Willibrord Mähler:
Ludwig van Beethoven³⁸⁹



Ism. fotós:
Luciano Pavarotti (1972)³⁹⁰

45. A HANGNEMEK ÉS A HANGERŐ. Az új, funkciós-harmonikus zene egyik leglényegesebb kifejezési eszköze a 18. századtól a *hangerő tudatos változtatása* volt. Hans G. Nägeli zürichi énektanár 1810-es hangképzéstanában a dinamikát egy sorba állította a ritmikával és a melodikával.³⁹¹ A funkciós-harmonikus

rendszer hegemoniájának egyik folyománya és az attitüdizálás sajátos formája volt a hangerőnek a *hangnemekhez* való igazítása.

Pietro Reggio írta 1677-ben egyik tanítványának:

„A következő dolog, hogy figyelmet kell fordítanunk bármilyen dal helyes hangvételére [*humour*]. Ha a dal *moll hangnemben* szól, azt kérném, kissé *halkabban adja ki a hangját*.”³⁹²

IV. A ZENE ÉS A SZAVAK VISZONYA

PROTEZIONE IL TESTO. A SZÖVEG VÉDELME

46. PER ESPRIMERE IL TESTO. A SZÖVEG KIFEJEZÉSE. A Camerata tagjai zenéik szövegét a „természetes”, spontán beszéd képviselőjének szánták, és alapvető követelménynek tartották, hogy zenéjükkel hűen fejezzék ki annak jelentését. (Ezért nevezték a modort *stile rappresentativo*-nak.) Kissé paradox, hogy nem írók vagy költők, hanem zeneszerzők (ráadásul olyan invenciózus zeneszerzők, mint Cipriano da Rore, majd Giulio Caccini, Luca Marenzio, Jacopo Peri) vallották

Claudio Monteverdi³⁹³ szavaival, hogy

„A beszédnek a harmónia úrnőjének, és nem szolgálójának kell lennie”.³⁹⁴

L. Zenobi írta 1602-ben, a kasztrált szopránok okulására:

„A szopránnak ismernie kell a beszéd erejét, legyen az evilági vagy szellemi; és ahol a szöveg repülésről, reszketésről, sírásról, nevetésről, ugrálásról, kiabálásról, hazugságról és hasonló dolgokról szól, ott tudnia kell, hogyan kísérje ezeket a hangjával.”³⁹⁵

Az egyik leghíresebb operaszerző, Gaetano Donizetti a 19. század első felében még mindig így fejtette ki a bel canto alapeszméjét:

„a zene nem más, mint a hangok hangsúlyos deklamálása, s ezért minden zeneszerzőnek a szavak deklamálásából kibomló prozódiaiból kell kiéreznie a dalt, és abból kell kiformálnia azt”.³⁹⁶



Francesco Coghetti: Gaetano Donizetti (1837³⁹⁷)

A fenti nyilatkozatokból is nyilvánvaló, hogy a szűzsé és a szöveg az alábbi két szempontból volt fontos. *Egyrészt* azért, hogy *olyan zenét inspiráljon, amilyenekre a komponistáknak szükségük volt, és amilyenek korábban sohasem voltak. Másrészt*, hogy az előadókban és a közönségben olyan asszociációkat keltsen, amelyek elősegítik a zene megértését és befogadását.

Az eredmény érdekében a Camerata tagjai alapvető követelménynek tartották az énekszólam szövegének tiszta, *jól érthető kiejtését (artikuláció)*, valamint *művészi szöveggént való megformálását (dikció)*.

47. ENUNCIAZIONE, DIZIONE. KIEJTÉS, DIKCIÓ. Itt a beszédhangok képzésének és kiejtésének módja, egymástól való megkülönböztetésük és belső hangsúlyaik – lehetőség szerinti – *megőrzéséről* van szó. E felfogásban ahhoz, hogy felismerhetők legyenek, a magánhangzóknak magvasnak, fókuszáltnak és tisztának, a mássalhangzóknak pedig élesen körvonalazottnak kell lenniük, és az énekhangnak – és az énekhang képzésének kell a magánhangzók „szolgálóleányának” lennie. E követelmény a magánhangzók első formánsának az alaphanghoz való hangolásánál meg is valósult.³⁹⁸

L. Zenobi írta a fent idézett helyen, 1602-ben:

[A szoprán énekesnek] „éneklés közben a szavakat jól érthetővé kell tennie, nem szabad belefojtania a szövegbe, és nem fedheti el túlzott hangrezonanciával, legyen az csengő, rekedt vagy nyers [...]”.³⁹⁹

V. Giustiniani márki 1628-ban ezt tanácsolta a helyes és szép énekléssel kapcsolatban:

„Artikulálj jól minden szót, oly módon, hogy még a legutolsó szótag is hallható legyen. Nem szabad futamokkal vagy más díszítéssel megtörni vagy

elmosni. [...] A szöveg legyen mindenekelőtt nagyon érthető, hol halkán, hol hangosan, hol lassan, hol gyorsan illesztve a hangokat mindegyik szótagra.”⁴⁰⁰

Marin Mersenne francia szerzetes, zeneíró, 1634-ben újra megerősítette:

„Az ének akkor a legtökéletesebb, ha a szavakat oly tisztán és érthetően ejtjük ki, hogy azokból egy szótag sem vesz kárba.”⁴⁰¹

Chr. Bernhard 1657 körül ezt írta:

„29. Az énekes ne reszelős hangon vagy selypítve ejtse ki a szavakat, hanem a hibátlan és kifinomult megszólalásnak kell szentelnie magát. A saját anyanyelvén a legkifinomultabb kiejtési készséggel kell rendelkeznie: a német anyanyelvűnek nem svábul vagy a pommeri, hanem a meissenai vagy az ahhoz legközelebb álló nyelvjárással kell énekelnie, az olasz pedig ne bolognai, velencei, lombard, hanem firenzei vagy római nyelven énekeljen.

A németeknek mindenekelőtt arra kell törekedniük, hogy világos különbséget tegyenek a *b* és a *p*, a *d* és a *t*, az *f* és a *v* [hang] között. Hasonlóképp, az *st*-t ne szokásuk szerint ejtsék, mint a *Staaten* szóban, hanem inkább úgy, mint a *besten* szóban.”⁴⁰² És ugyanígy az *sp*- esetében is.

Az énekesnek különösen a magánhangzókat nem szabad felcserélnie egymással, [...] hogy az *a*-t ne *o*-nak, vagy hogy az *o*-t ne *a*-nak, az *e*-t ne *i*-nek, és így tovább. [...]



Ism. festő: Marin Mersenne⁴⁰³

40. Összefoglalva, az énekesnek nem szabad az orrán keresztül énekelnie. Nem szabad dadognia, mert nem fogják érteni. Ne lökdösse a nyelvét és ne selypítsen, mert alig fogják érteni. Nem szabad összeszorítania a fogait, sem

túlságosan szélesre nyitnia a száját; ne dugja ki a nyelvét az ajkai közé, ne húzza össze az ajkait, ne torzítsa el a száját, ne fújja fel arcát és az orrát, mint egy majom, és ne vonja össze a szemöldökét; ne ráncolja a homlokát, ne forgassa sem a fejét sem a szemét, ne pislogjon, és ne remegtesse ajkait.”⁴⁰⁴

Charles Burney írta 1773-ban:

„Faustina előadása artikulált és briliáns volt. Könnyed nyelvvel, gyorsan és világosan ejtette a szavakat, torka hajlékony apró értékeket formált [...].”⁴⁰⁵

G.B. Lamperti tanácsai:

„A legtöbb olasz természetesen ejti ki helyesen az [á] nyílt magánhangzót, míg más nemzetiségeknek külön tanulmányozniuk kell azt; az angolok például az [á]-t gyakran az [a] vagy az [o] felé tolják.”⁴⁰⁶ Nálunk azonban a német nyelv az első a sorrendben. Az [í] és a francia [ü] magánhangzókat nehéz magas hangokon énekelni. Ne hibáztassuk az énekest az ilyen szavak helyzetének megváltoztatásáért, vagy másokat eufóniásabb magánhangzókkal való helyettesítéséért [...]. A német kettőshangzókra rátérve, azokat így ejtjük ki:

ai és ei = á
au és eu = át
au = áó

Az első magánhangzót a lehető leghosszabbra, a másodikat pedig röviden kell énekelni. A mássalhangzók kiejtése ennél nagyobb nehézségeket okoz. [...] Néhány mondat annyira zsúfolt mássalhangzó-kombinációkkal, hogy akadályt gördít az előadás szabadsága elé. Az ilyen szókomplexumok leküzdésének legjobb módja *a teljes mondatokat egyetlen szóként kezelni, elidőzni a magánhangzókon, és átsiklani a mássalhangzók felett, anélkül, hogy elmosódottakká válnának*”.⁴⁰⁷

A 17. sz-ban már figyelmet fordítottak a díszítéseknek a jelentésre gyakorolt esetleges nemkívánatos hatására is. Ezért „tiltották” az aprózások (*divisio*) alkalmazását az /e/ és az /o/ hangokon, ha azok közel estek egymáshoz, vagy összeolvadtak. A 18. században az is „közismert” volt, hogy a legrosszabbul az /i/ és az /u/ hangokon szólnak. Tosi arra is felhívta a figyelmet, hogy az /a/ hangon énekelt divisiók nevetséges benyomást keltenek (*ha-ha-ha-ha* stb.)⁴⁰⁸

Az énekesnek el kellett kerülnie a szöveg szempontjából *indokolatlan hangsúlyokat* mind a hang indításakor, mind vezetése során, mind befejezésekor.⁴⁰⁹

48. FRASEGGIO. FRAZEÁLÁS. A „frazéalás” eszköze arra való volt, hogy – a *nyelvi* szöveg tagolása mellett – a *zenei szöveg tudatos tagolásával* is segítse

érvényre jutni a szöveg és a zene mondanivalóját és érzelmi hatását.⁴¹⁰ A nyelvi és költészeti, valamint a vokális formálás jellemzően „kéz a kézben” haladt. A zenei „gondolatok” elhatárolása és tagolása – a dinamikán és a hamóniafügésen kívül – egyrészt az egymást követő *frázisok*, másrészt (az ugyancsak egymást követő) *levegővételek* által valósult meg.

G. Caccini 1602-ben lelkére kötötte az énekeseknek:

„Az énekes, mielőtt énekelni kezd, mélyedjen el a szövegben, és jól gondolja át, amit énekelnie kell.”⁴¹¹

Caccini a „zuhatag” motívum bemutatásánál még le is kottázta a lélegzetvételt:⁴¹²



Cavalieri (1600) és Schütz (1628, 1636) a lélegzetvétel helyét kis vonásokkal jelezték. A frazeálás egyik pillére a lágy indítás volt,⁴¹³ ami megkövetelte a kiáramló levegő tudatos szabályozásának képességét.

Pietro Reggio,⁴¹⁴ 1677-ben ugyancsak figyelmeztette az énekeseket, hogy

„ha a súlyos ütemrészre eső hang előtt előlegezés van, az előtt pedig egy szekundlépés áll, a félhanglépést erősítés közben, rácsúszással kell énekelni, és a hangsúlyos hangot nem erős, hanem finom hangsúllyal kell megszólaltatni”.⁴¹⁵

Reynaldo Hahn (1874-1947) francia zeneszerző, karmester és énekes így nyilatkozott:

„Az érzékeny, alig észrevehető megszakításokon keresztül [...] a szavakat harmonikusan csoportosítani kell. [...] A légzés az, ami mindezt megvalósítja. Az egyik frázist egyetlen kiáramlásban kell kimondani, [...] a másikat szisztematikusan vagy szabálytalanul meg kell törni. [...] Az egyik lélegzetnek észrevehetetlennek, a másiknak leplezetlennek, markánsnak, szinte zajosnak kell lennie, ahogy a kifejezés megkívánja.”⁴¹⁶



Zoé Lucie Betty de Rothschild:
Reynaldo Hahn (1907)⁴¹⁷

Valamikor az a szólás járta, hogy

„Minél több hangot tudsz énekelni egy lélegzettel, annál képzetesebb vagy”.

Clive Carey angol énekes-énektanár⁴¹⁸ ezzel szemben felhívta Joan Sutherland (drámai koloratúra) figyelmét, hogy teljesítménye, amellyel egy egész áriát képes egy levegőre elénekelni, nem elegendő a kiváló interpretációhoz. Mint magyarázta:

„A lélegzetvétel fokozhatná az érzelmet és melegséget; javíthatná a kifejezést, és segíthetné a magas hangokat.”⁴¹⁹



Ism. fotós: Clive Carey (1928)⁴²⁰ Allan Warren: Joan Sutherland (1975)⁴²¹

49. LEGATO. A 18. századi énektanárok a bel canto következő három elemét tartották a legfontosabbnak: (1) abszolút tiszta magánhangzók, (2) *hosszú és sima legato*, (3) egyszerű ornamentáció. A „kötéssel” a hangok összekötését (*legare*) szokták megvalósítani, amit a fúvóshangszereken és az énekben megszakítás nélküli levegőáramlással lehet elérni. A megszakítatlan „fonalat” a magánhangzók képviselik. A szorosan összefogott és együtt tartott hangok egy képzeletbeli ívelt boltozatot képeznek, mely – ez esetben – egy formarész egyben tartását és elkülönítését szolgálja, amit a feladat energikus végrehajtása biztosít. A koherenciát nagyban elősegítette az ív dinamikai és hangszínbeli összetartása.

Jóllehet azt olvassuk, hogy a régi énekesek – a *szövegreprezentálás* értelmében – szigorúan követték a mindenkori szöveg tartalmát, az előadóművészet egésze messze eltávolodott a Camerata recitáló-deklamáló modorától. Ennek oka, hogy a hangok és hangzatok között egyre erősebb vonzásokat és taszításokat szabályozó harmóniai funkciók idővel mindinkább kikövetelték a hangok *harmóniai* logikájának érvényesülését. Így viszont más nehézséggel kell szembenézni.

Mint Marisa Balistreri mondja:

„A hagyományos olasz éneklési módszer célja végső soron az, hogy zökkenőmentes hangsort hozzon létre a tartomány egyik végétől a másikig. Ezt azért nehéz megtenni, mert a hang eleve *a változó rezonancia területein halad át*. Ha azonban hagyjuk, hogy a hang természetes módon rezonáljon, akkor jó úton haladunk az egyetlen tökéletes énektudás megalkotása, a legato felé, melynek jelentése „kötni” vagy „összekötni”.⁴²²

A belkantista továbbment: a maga – de nem okvetlenül a librettista – igényeit követve, a szótagokat és szavakat *a magánhangzók megszakítás nélküli* artikulációs folyamatában kapcsolta össze, melyet a mássalhangzók artikulációjának nem volt szabad megszakítania. A legato megtartása érdekében *egyrészt* igyekezett a dal minden sorát a glottis megtámadásával indítani, *másrészt* az első szó mássalhangzóját világosan, jól kivehetően és sebesen artikulálni.

Donati tanácsa (1636):

„Az énekes igyekezzék erőteljes, telt hangon végezni a solfeggio-gyakorlatokat [...]. Megtanulja mindegyiket egy levegőre venni [...] tehát sokszor A-val, sokszor E-vel, sokszor O-val, az első hangtól az utolsóig azonos hangszínnel, egyenletesen adagolt levegővel.”⁴²³

Mancini írta Cuzzoniról⁴²⁴ 1774-ben:

„[Isten] angyali hanggal ajándékozta meg tisztaságában és édességében, valamint a stílusa kiválósága tekintetében. Sima legatóval énekelt; olyan tökéletes hangportamentója (Sic.) van, amely a regiszterek egyenlőségével

egyesült, hogy hallgatóságát nemcsak magával ragadta, hanem megbecsülésüket és tiszteletüket is elnyerte ugyanazon pillanatban.”⁴²⁵

A stílus egyik sarokkövéről van szó. Maria Callas (1923-1977) arra hívta fel a Juillard mesterkurzusok hallgatóságának figyelmét, hogy

„Mozartot bel canto stílusban kell előadni, [...] A bel canto pedig teljes hang és jó legato [...], mintha Verdi volna.”⁴²⁶



Enoch Seeman után James Caldwell:
Francesca Cuzzoni⁴²⁷



CBC Television:
Maria Callas (1958)⁴²⁸

E felfogás uralta azonban azokat az eljárásokat is, amelyek a legato fellazítását célozták. (Rövidülő sorrendben) a hangkezelés *tenuto*, *non legato*, *portamento*,⁴²⁹ *marcato* és *staccato* formájáról van szó.⁴³⁰ A legato ilyenkor csak látszólag semmisült meg; felette lebegő „szelleme” a rövidke szünetek felett változatlan erővel diadalmaskodott.

Az itáliai kasztrált szoprán, Girolamo Crescentini (1762-1846) csak kivételes érzelmi kitörések ábrázolásához javasolta, hogy az énekes tegye hallhatóvá a légzést.⁴³¹

„A többi daltípusnál mindig kerülni kell a hallható lélegzetvételt, nehogy megfosszuk az énekléstől a báj és édesség igényeit.”⁴³²



Grabert: Girolamo Crescentini (1807)⁴³³

50. STACCATO. A hangok határozott elválasztása, a legato ellentéte. De nem szabad megfeledkezni a dallam láthatatlanul is jelenlévő ívéről. 1676-tól datálják, de bizonyosan mindig is ismerték és használták. Köztes változata a „már nem legato” (*non legato*) és a „még nem legato” (*mezzo staccato*). Jellemző a legatóval való kombinálása, ahol egymás ellentéteiként kellemes vagy markáns kontrasztot alkotnak. Legrövidebb fomája a staccatissimo.

Ifj. Garcia írta:

„Kimeríthetetlen forrás, melyből az énekes briliáns színeket meríthet, ami életet lehel stílusába.”⁴³⁴

Tarnóczy intelme:

„A zenei gyakorlatban nem annyira a gyors hangmenetekkel van probléma, hanem inkább a staccato hangképzéssel. [...] az ilyen hangokba ugyanis nagyobb hangkeltési teljesítményt kell befektetni, mint a kitartott hangokba, ha ugyanolyan hangosságot akarunk elérni.”⁴³⁵

G.B. Lamperti tanácsa:

„Ha a tanuló nem mutat természetes rátermettséget ezen énekstílushoz (Sic.), a rövid staccatót nem szabad túl gyakran gyakorolni, mert könnyen megsérülhet a hangja (Sic.). Mindenekelőtt a fejezonanciának kell működésbe lépnie. Egy enyhe, – de lélegzetvesztesség nélküli – plusznyomás könnyen »szólásra bírja« a hangot. A staccato-pontokkal jelölt hangok időértékük felét, az ék alakú jelekkel jelöltek körülbelül háromnegyedét veszítik.”⁴³⁶

IL TESTO AL SERVIZIO DELLA MUSICA. A SZÖVEG A ZENE SZOLGÁLATÁBAN

51. CANTAR D’AFFETTO. ÉRZELMES VAGY „NÁPOLYI” ÉNEKSTÍLUS. Fentebb már volt szó arról, hogy a Camerata tagjai vélhetően nem a szüzsék és szövegek *szolgai illusztrációjára*, hanem *kreatív inspirációra* vágytak. A gyakorlatban azonban mindkét felfogás létrehozta a maga irányzatát.

Az előbbi irányzat, – melyet J. Burmesiter⁴³⁷ *hypotyposis*-nak, J. Mattheson pedig „hang-beszédnek” (*Klang-Rede*) nevezett – a szavak *fogalmi jelentését* igyekezett a *vizuális asszociáció módszerével* kifejezni. Mivel elsősorban szerzői eszköz volt, számunkra csak a szólista *improvizációi szempontjából* érdekes.

Ide tartozik Chr. Bernhard 1657 körüli két példája is (jóllehet, a másik irányzathoz szánta):

„30. [...] A nem olasz anyanyelvű énekesnek legalább latinul és olaszul is jól kell értenie, még ha a beszédben nem is nagyon gyakorlott. A tanult hallgatók rosszallását váltja ki, amikor a *confirmatio* szóra [„megerősítés”] passaggiót [gyors futamot], vagy az *abyssus passagiren* szövegre [„pokolra szállni”] felfelé haladó futamot énekelnek.”⁴³⁸

Az általa „újabbnak” mondott irányzat – mely az affetto teoria szemléletét tükrözte, s amelyet Burmeister *pathopoeia*-nak nevezett –, a szövegben rejlő *érzelmek zenei reprezentációját* tartotta elsődleges feladatának. Az előadót ez annyiban érinthette, hogy amikor betanulta szólamát, a szöveg alapján megpróbálhatta kitalálni, hogy a szerző a hozzá tartozó zenei eszközökkel milyen érzelmet akarhatott kiváltani. Valószínűsíthető, hogy a módszer – hasonlóan ahhoz, ahogyan az ún. programzenék hozzásegítették a közönséget a művek értelmezéséhez –, segítséget jelentett az énekes számára a mű megformálásában.⁴³⁹

Persze ezt is lehetett a Max Weber által emlegetett „racionalizálás” jegyében, fantáziátlanul, mechanikusan értelmezni. A tűnékeny, efemer *hangulatok* sokaságát ilyenkor párosították a szavak alapján számontartott *érzelmekkel*, az érzelmeket pedig – ugyancsak szótárszerűen – meg lehetett feleltetni az improvizációs gyakorlat megannyi kliséjével.

Chr. Bernhard mindenekelőtt arra hívta fel a figyelmet:

„27. A nápolyi énekstílus lényege, hogy az énekes figyelmesen olvassa a szöveget, és annak utasításait követve változtatja meg a hangját.”

Majd e szavakkal oktatta az énekes-növendékeket:

„31. Az affektusokat („ábrázolt érzelmeket”) a szavak jelentéséből kell levezetni; ezekből származnak a legfőbb affektusok: az öröm, a bánat, a düh, a szelídség és a hasonló, amint azt a reprezentatív zenéből ismerjük. 32. Az örömben, a dühben és más, hasonlóan intenzív érzelmekben a hangnak erősnek, erőteljesnek és merésznek kell lennie [...],”⁴⁴⁰

Harry Wheeler:

„A komor hang, a robbanékony hang, vagy a staccato, vagy akár a légzőgyakorlatok mindegyike hasznos, és el kell sajátítani. Ennek ellenére nagyon fárasztóak, ha hosszú ideig gyakorolják azokat.”⁴⁴¹

52. A MAGÁNHANGZÓK ELSŐSÉGE. Az akusztikus Tarnóczy Tamás szentenciája:

„A *beszédhangok* képzésének és tudomásulvételének alapja a *hangszínfelismerés*, a *zenei* mondanivaló percepció alapja viszont elsősorban a *zenei hangmagasság*”.⁴⁴²

Mivel a zöngétlen mássalhangzók jellemzően *aperiodikus* rezgések, a bel canto bázisát a szövegekben a zöngés, *periodikus* rezgésű *magánhangzók* képezték. Amíg a mássalhangzók esetében a hangzók rövid lefolyása, alaphangjainak és formánsainak folyamatos változása és zörejtartalma a mindekori *hangmagasság felismerését akadályozza*, addig

„Énekhang esetén az alapfrekvencia határozottá válik, a felhangok biztosan harmonikusak, kevés a zörejtartalom, a formánsok nem vándorolnak, és ezért *a hangmagasság felismerése világossá válik* [...]”⁴⁴³

Ha a dallam „csontváza” a harmónia volt, az énekelt szöveg „csontvázát” a benne lévő magánhangzók alkották.

Az „énekhang” meghatározása a *Pallas Nagy Lexikona* szerint:

„Az énekhang igen rokon a beszédhanggal, s voltaképpen nem is egyéb, mint ennek valamely magánhangzói meghosszabbítása”.⁴⁴⁴

Weldon Whitlock az énekoktatás terén a 18. században kiadott tanulmányok alapján készített áttekintése arról számolt be, hogy a tanulmányokat író 99 mester öt állításban értett egyet. Ezek közül kettő volt kifejezetten zenei. Az egyik maga a bel canto módszere volt, a *másik*, hogy annak lényege *a tiszta magánhangzók elmélyült tanulmányozása*.⁴⁴⁵

Merlin asszony emlékezete szerint tanára, id. Manuel Garcia (1775-1832)⁴⁴⁶

„sohasem engedte növendékeinek, hogy az órákon a vokális darabokat szöveggel énekeljék”.⁴⁴⁷

Fentebb már volt szó a nagy felhangtartalmú zenei hangok hangszínének és hangosságának előnyeiről a szinuszhanggal szemben. Nos, ugyanezen az alapon további különbséget lehet tenni a magánhangzók között is. Amíg az [á] beszédhangot – melynek rezonanciái 900-1600 Hz közé esnek – könnyű hangosan énekelni, a 250-600 Hz közé eső rezonanciákkal rendelkező [ú] beszédhangot viszont e magasság felett – ahol a hangnak egyáltalán nincs felhangtartalma – a legnagyobb szubglottikus nyomással sem lehet hangosan énekelni.⁴⁴⁸

Tosi tanácsa az énekes növendéknek:

„[...] Ez után tanulja meg a növendék a három nyitott magánhangzót; különösen az elsőt [„á”], de ne mindig ugyanazon a hangon, mint manapság, nehogy ebből a megszokott gyakorlatból kifolyólag összekeverje egyiket a másikkal, és így könnyebben juthat a szöveghez.”⁴⁴⁹

Jóllehet, az énekesek egyik legfontosabb feladatuknak mindig azt tekintették, hogy az adott hang magasságához megkeressék a legmegfelelőbb magánhangzót,⁴⁵⁰ valójában az történt, hogy ahogyan a dúrhármas vált az emblematisz hármashangzattá, úgy vált az „á” hang – a szopránoknak az A4 – az emblematisz magánhangzóvá, sőt hangzóvá⁴⁵¹ – Tosi-tól kezdve Mancinin és Nathanon keresztül Garciáig –, mivel használata teljes uralmat biztosított a gége felett. Bloem-Hubatka rámutat, hogy a torok és a száj ekkor veszi fel legkedvezőbb helyzetét, amelyből a legkönnyebben juthat el a többi magánhangzóhoz.⁴⁵² A szöveg artikulációja, ill. érthetősége mindazonáltal megsínylette az eljárást.

I. Nathan az éneklés közbeni mosolyt „a boldog közvetítőnek” (*the happy medium*) nevezte. A magánhangzóknak a bel canto ízlésének megfelelő képzése a cselekmény és a szöveg által meghatározott, színészi (vagy kvázi-színészi) alakítást – még azt is, amely nem kívánta meg a mosolygást – a bel canto e sajátos ars poetikájának rendelte alá.⁴⁵³

Ernestine Schumann-Heink (1861-1936) drámai kontraalt tanácsa:

„Mosolyogj természetesen, mintha őszintén mulatnál valamin; mosolyogj, amíg ki nem látszik a felső fogsorod. Utána próbáld ki e gyakorlatokat az „á” [ang. i] magánhangzóval. Ne félj attól, hogy közönséges, színtelen hangot kapsz. Ha az alkalom úgy kívánja, és magad is akarod, a hangot ezáltal is könnyen komorrá teheted. Meg fogsz lepődni, hogy ez a

mosolygós, derűs, *liebenswürdig* [ném. „szeretetre méltó”] kifejezés hogyan enyhíti a merevséget és hogy segít.”⁴⁵⁴

A megszokott *má-mi-mó* jellegű oktató szótagéneklés ellen – amit Karinthy zseniálisan figurázott ki⁴⁵⁵ – Charles Lunn (bariton) énektanár 1875-ben ezt írta:

„A mássalhangzók mindennemű hanghasználatára fenntartja a veszedelmet (*evil*), amelyet el akarunk pusztítani. Elvonja a tanuló figyelmét saját eltunyulásáról, és megakadályozza, hogy felismerje alkalmatlanságát (*incompetence*).”⁴⁵⁶

Más kérdés, hogy egyes énekesek hajlamosak voltak áriáikat – annak előírt szövege helyett – az „á” hanggal végigénekelni, aminek „áldásos” hatását a legújabb fonológiai vizsgálatok is megerősítik, ill. magyarázatával szolgálnak.⁴⁵⁷

G. Mancini (1924-1994) zeneszerző-karmester – aki szintén osztotta azon véleményt, hogy a magánhangzók *mosolygó szájjal* énekelhetők tökéletesen –, leszögezte, hogy

„az énekesnek meg kell tanulnia elválasztani a mássalhangzók gesztusait a magánhangzók artikulációs folyamatától.”⁴⁵⁸

Bloem-Hubatka szerint a mássalhangzók gyakorlása során a hangrés intenzív „támadása” után egy nyílt magánhangzót kell énekelni, amely szilárdan áll a glottisban, hogy rögzítsük a hangot, végül hozzá kell adni a mássalhangzót. A következő lépésben már a mássalhangzóval kell kezdeni a hangképzést, melynek eredményeképpen remélhetőleg ugyanazt a hangot kapjuk.⁴⁵⁹

53. VOKALIZZAZIONE. MAGÁNHANGZÓSÍTÁS. Mivel „túl sok volt a mássalhangzó”, a belkantisták a mássalhangzók „magánhangzósítása” céljából a *szájüregi akadályképzés* helyett a *glottális artikulációt* alkalmazták.⁴⁶⁰ Az eljárás a hasbeszélést (*ventriloquia*) juttatja eszünkbe, mellyel a bel canto ilyenformán „köszönőviszonyba” kerülhetett.

Tosi felhívta a figyelmet (1743), hogy az angol nyelven éneklő énekesek körében

„több, mint szokásos, hogy figyelmen kívül hagyják a kettős mássalhangzókat”,⁴⁶¹ ami miatt „nem lehet különbséget tenni az emberi hang és az oboa hangja között. Márpedig tudniuk kellene, hogy egyedül a szöveg az, ami előjogot nyújt az énekesnek a hangszeres előadóval szemben, megengedve nekik az egyenlő megítélést és tudást”.⁴⁶²

A száj mosolygós pozíciójával könnyedén, nyomás nélkül lehet kiváltani a labiális mássalhangzókat (b, p, m) a szabad ajkakkal,⁴⁶³ melyek mindig megszilárdítják a

hangot az ellenőrzési ponton. Ez – egyfajta visszahatásként – megfogja a gégét, ami viszont felerősíti hangot.⁴⁶⁴

G. B. Lamperti (1839-1910) énektanár tanácsolta:

„Hogy meggyógyítsd az »m« mássalhangzó »nazalitását«, keresztezd a »b«-vel, mintha »megfázott volna a fejed«. A »b« torokhangja az »m«-mel kombinálva eltűnik, és jobban vibrál az ajkakon. [...] E »gyógymódokat« használd »homeopátiásan«; különben többet ártanak, mint használnak.”⁴⁶⁵

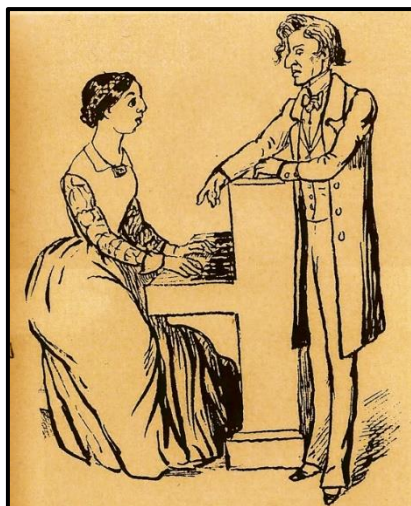
54. A BEL CANTO ÉS A NYELVEK. Megállapították, hogy azon nyelvek a legalkalmasabbak az éneklésre, amelyek szókészletében a *legtöbb magánhangzó* van, vagy amelyekben a mássalhangzókhoz jellemzően magánhangzók is tartoznak. Giulio Caccini szerint a helyes ének (*buona cantar*) az érzelmek és indulatok fűtötte beszéd olyan utánzása, amelyre nem minden nyelv – vagy nem mindegyik egyformán – alkalmas; az olasz viszont mindenképpen az.⁴⁶⁶ (Ilyenformán pl. az angol nyelv, amelyben sok az elmosódott magánhangzó, a kemény mássalhangzókat használó német, vagy a magánhangzók nazalitása a francia nyelvben a bel canto ellen dolgozik.)

J.-J. Rousseau szerint

„A francia ének nem más, mint állandó csaholás; elfogulatlan fül el nem viselheti.”⁴⁶⁷

Pauline Viardot (1821-1910) drámai mezzoszoprán énekesnő,⁴⁶⁸ aki Berlinben Meyerbeer *Les Huguenots* operájának Valentine szerepét énekelte, bevallotta, hogy a fellépés valóságos erőmutatvány volt számára. Nem mintha nem bírta volna a nyelvet, hanem mert, mint írta:

„a szavak úgy marták a torkom, mint megannyi szedertüske, melyeken keresztül a hang próbált utat törni magának. Először fejben kell megjegyezned a szöveget, aztán a nyelveden, végül a hangodon. Fárasztó feladat egy olasz nyelvű darabhoz képest, amely oly lágy, mint egy kanál olaj az égési sebre.”⁴⁶⁹



Ism. grafikus: Pauline Garcia Viardot
és Frederic Chopin⁴⁷⁰

55. A HANGNEMEK ÉS A HANGFAJOK. A belkantisták a hangfajok helyes megválasztásával is segítették érvényre jutni a szöveg és a zene mondanivalóját, valamint érzelmi hatását.

Tosi így magyarázta ezt 1723-ban:

„Minden egyes hangfajnak [ott: hangsornak] megvan a maga sajátossága. Így leginkább a szopránra jellemző a mozgékonyosság, melyben a legeredményesebb; és ugyanúgy a pátosz. A kontraalt a patetikus dolgokban jobb, mint a mozgékonyosság tekintetében. A tenor kevésbé a patetikusokban, viszont inkább a mozgékonyságban, mint a kontraalt; jóllehet, nem annyira, mint a szoprán. A basszus, általában véve, mindegyiknél felségesebb, de nem szabad olyan hangoskodónak és heveskedőnek lennie, mint ahogy túlságosan sokszor előfordul.”⁴⁷¹

Alessandro Stradella *Il Trespolo tutore* című komikus operájában⁴⁷² a szereplőket hangfekvésük és hangszínük segítségével jellemezte. Ennek alapján alakultak ki a karakterhangfajok, mint pl. lírai szoprán, -bariton és -tenor; a hőstenor és -bariton; a komikus tenor és -basszus; a drámai és a koloratúr szoprán, a szubrett stb.

Mindent összevéve: az újszerű zenélés, éneklés célja mindenekelőtt a benne foglalt *érzelmek* hű kifejezése volt, – amihez a szöveg pusztán ürügy volt. Szöveguralom ide, szövegdominancia oda, egyre több *hangszeres* kompozíció született a „szép ének” jegyében (amelyeket legfeljebb tematikus „igazolásokkal” próbáltak „legitimálni”).

Később, amikor a szöveg elveszítette korábbi – jobbára vélelmezett – jelentőségét, és a díszítések, a koloratúra vált – helytelenül – dominánssá, a

magán- és mássalhangzók képzése (és tanítása) háttérbe szorult. Mint Sík József mondja, még a 19. század végén is voltak olyan – egyébként kiváló – énekesek, akiknek énekéből „egy árva szót sem lehetett érteni”.⁴⁷³ Több korabeli szerző volt, aki képes volt egy egész formarészt az *á* hanggal végigénekelni.⁴⁷⁴

A KIÁRAMLÓ LEVEGŐ SZABÁLYOZÁSA

56. GAZDÁLKODÁS A LEVEGŐVEL. A korabeli énekesek tisztában voltak azzal, hogy ökonomikusan kell gazdálkodniuk a levegőjükkel *egyrészt* azért, hogy egyes, rendkívül hosszú dallamíveket, *másrészt*, hogy akár több, egymást követő ékítményt is elegánsan ki tudjanak énekelni „egy szuszra” anélkül, hogy közben kifogynának a levegőből.⁴⁷⁵

I. Donati tanácsolta 1636-ban:

„Az énekes igyekezzék erőteljes, telt hangon végezni a *solfeggio*-gyakorlatokat [...] ismételt gyakorlásnál mindig egy kicsit gyorsabban, hogy megtanulja mindegyiket egy levegőre venni. [...] a száj félig legyen nyitva, hogy ne veszítsünk túl sok levegőt [...]”.⁴⁷⁶

Tosi érzékletesen ecsetelte a problémát 1723-ban:

[Az énekeseknek] „inkább legyen mindig több levegőjük a szükségesnél, [...] mivel vannak, akik azzal okoznak gyötrelmet hallgatóinak, hogy [úgy énekelnek], mintha asztmások volnának, akik minden pillanatban levegő után kapkodnak, és éppen az utolsó levegőjüket vennék be.”

Arra is felhívta a figyelmet, hogy mindehhez biztos tudással kell rendelkeznie, különben a lámpaláz miatt nem tud sem a levegővételen, sem a levegő kiáramoltatásán uralkodni, ami „fulladozáshoz” vagy hangjának remegéséhez vezet. Hasonlóképp, kiemeli, hogy az aprózásnak „kiegyenlítettnek” (*spianato*) kell lennie.

E megfontolásból

„A mesternek mindig állatnia kell a tanulót, hogy a hang egész organizációja szabad legyen”.⁴⁷⁷

Az olasz kasztrált énekes, Giambattista Mancini így érzékeltette 1744-ben a kasztrált Ferri⁴⁷⁸ levegő-bőségét:

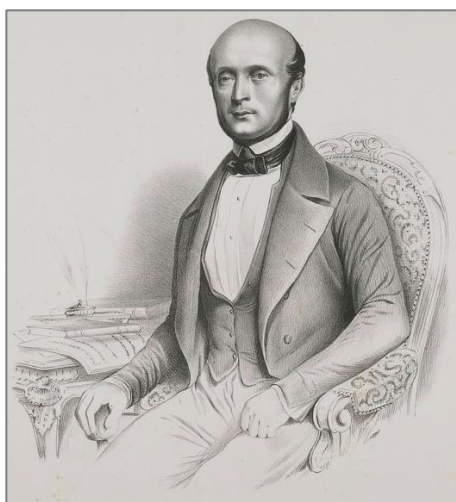
„Az énekesek közül Baldassare Ferri nagy változatossággal énekelt. Egyetlen lélegzetvétellel oktávát haladt fel és le, és a legnagyobb pontossággal trillázott minden hangon, beleértve a félhangokat is. Ha hirtelen a zenekar is megérintette azt a hangot, amelyet ő éppen énekelt, legyen az a B vagy a H (*B-molle o diesis*), olyan tökéletes akkord szólalt meg, amely mindenkit meglepett. [...]”.⁴⁷⁹

Részben ez az igény húzódott meg a kasztrált énekesek iránti kereslet mögött. A pubertáskor előtt kasztrált férfi szervezetében *tesztoszteron*-hiány lépett fel, aminek következtében gégéje felnőtt korában is gyermeki maradt, gyermekhanggal. Amellett bordázatuk is másképpen fejlődött, ami miatt tüdejük térfogata az átlagosnál nagyobbra nőtt, ami lehetővé tette számukra, hogy akár 70-80 másodpercig is kitartsanak egy hangot.

A divat tetőpontján, az 1720-as és 1730-as években, a becslések szerint évente több mint 4000 fiút kasztráltak kifejezetten éneklés céljából, akiket, mivel legtöbbjüket anyagi okokból kasztráltatták, szegényotthonokban neveltek.)

Giuseppe Concone viszont felhívja a figyelmet arra, hogy sohasem szabad „túltölteni” a tüdőt levegővel, mivel a felesleges levegőt önmaga tömegével kell kiszorítani, ami *egyrészt* fárasztja az énekest. Másrészt elrontja a hangképzést, mivel a hangot „gyorsan és határozottan” (*prompte et déterminée*) kell támadni.

„A hanggá alakításra kész levegőnek csak küldetésének legelején szabad kiszöknie, különben kísértésbe eshetnénk, hogy nagy levegővel támadjunk meg egy hangot, aminek következtében a vibráció csak sok idő után indul el, miután már sok levegő távozott.”⁴⁸⁰



Marie-Alexandre Alophe:
Giuseppe Concone (1845)⁴⁸²



Ism. fotós: Magda Olivero⁴⁸¹

ABBELLIMENTI/FIURITURI. DÍSZÍTÉSEK.

57. A díszítés igénye már egyes állatfajoknál is kimutatható, így például egyes madárfajok fészekrakásában. Miért is ne lett volna meg a maga mértékei szerint növekvő polgárság művészetében? Már a 16. század értekezései⁴⁸³ is erről tanúskodnak, továbbá a virtuóz énekesekről szóló híradások, különösen

Ferrarában, és persze a művek. A díszítések azonban korántsem voltak öncélúak: a dallamokhoz hasonlóan a szöveg és a zene mondanivalóját, érzelmi hatását segítették érvényre juttatni.⁴⁸⁴

Használatuk már a 16. század óta, majd a madrigalistáknál bizonyítható. Ifj. Garcia a bel canto első korszakát a florid stílus (*canto fiorito*) korszakaként határozta meg. Egyes díszítések *kötelezőek* voltak. Ilyen volt a recitativóban a hosszú *appoggiatura* és a kadenciális trilla. Silvestro Ganassi itáliai muzsik⁴⁸⁵ szerint az emberi hang szolgáltatott mintát a hangszeres díszítésnek. Praetorius viszont az orgonistákat állította példaképül az énekesek elé.⁴⁸⁶ (Elnézést kérek a kis ismétlésért)

Caccini 1602-ben így írt a díszítésről:

„[Dalaimat] azért találtam ki, hogy elkerüljem a futamok azon elavult stílusát, amely korábban ugyan megszokott volt, és [helyesebben: de] ami jobban megfelel a fúvós- és vonós hangszereknek, mint az énekhangnak.”

„Azt hiszem, nyugodtan kijelenthetem, hogy a »passaggi«, a »trilli« és más díszítések, amelyeket az ember bizonyos kifejező szövegrészek (*affetti*) éneklésekor használhat, hasonlítható azon képekhez és színekhez, amelyeket a retorika a normál beszédnek kölcsönöz annak érdekében, hogy felemelje az ékesszólás fokára.”

„A díszített éneklés elsősorban a kevésbé szenvedélyes zenékben, hosszú szótagokon és kadenciákban helyénvaló.”⁴⁸⁷

A díszítések karakterük szerint lehetnek melodikusak, ritmikaiak, harmóniaiak vagy színezők. Tosi a díszítéseket (*ornaments, embellishments*) öt alosztályra bontotta: (1) előkék, (2) trillák, (3) az énekhang előtérbe helyezése, (4) csúszás (*slide*) és (5) vonszolás (*dragging*) vagy csúszás (*gliding*). A futamokat (*graces, passage*) külön kezelte.⁴⁸⁸

A recitativo „stílusában” az ornamensek jellemzően a kadenciákban foglaltak helyet; azon belül vagy az utolsó előtti, vagy az utolsó előtti 2-3 hang volt díszítve. Az utolsó előtti hangra vagy tremoló szerű, vokális *portato (trillo)*, vagy trilla – akkori nevén *gruppo* – került. Az utolsó hangot nem volt szabad díszíteni, mivel az a *megérkezést* jelentette.⁴⁸⁹ A díszítések számára azonban a legalkalmasabb terület az ária; azon belül a *da capo* ária volt.⁴⁹⁰

A Porpora-tanítvány⁴⁹¹ Domenico Corri zeneszerző egyenesen azt állítja, hogy

„Az áriákat azért készítették *da capo* (ABA) formájúra, hogy az ismétlésben fel tudják vonultatni a díszítéseket.”⁴⁹²

J.A. Hiller felosztása szerkesztője, Suzanne J. Beicken tájékoztatása szerint (1780) a következő volt:

„A lényeg az appoggiaturából (és a kettős appoggiaturából), a trillából és a Doppelschlagból állt, amelyeket a zene bizonyos helyein kellett végrehajtani, akár jelezték, akár nem. Az önkényes díszek, nevezetesen a mordent, a Nachschlag és a vibrato az előadó belátására volt bízva”.

Maga Hiller pedig ezt írta:

„A félig fordított mordent (*Pralltriller*), a Doppelschlag és a vibrató nagy figyelmet és sok gyakorlást kíván meg az énekes részéről, mert nélkülük merev lesz a dallam; és azon énekes, aki egyáltalán nem ismeri ezeket, semmivel sem kelt jobb benyomást, mint a táncos, aki nem tanulta meg mozgatni a karját. Az olyan gyorsan előadott trillát, amelyben a második hangot alig, vagy egyáltalán nem lehet hallani, általában tremolónak vagy Bockstrillernek („kecsketrilla”) hívják.”⁴⁹³

Vincenzo Manfredini itáliai harpsichord-játékos és zeneszerző 1797-ben már amiatt szomorkodott, hogy a díszítés kezd beáramlani a recitativóba is, ami *egyrészt* az opera műfajának jól bevált formája, *másrészt* a recitativo felbomlasztásával fenyeget. Márpedig a bel canto ethoszához szervesen hozzátartozott annak állandó demonstrálása, hogy az ének – vagy maga a zene is – a beszédből származik:

„A legjobb modern énekesek némelyike elköveti azt a nagy hibát, hogy trillákat [*gorgheggio*] visz bele a recitativókba, ami a józan ész számára nagyon ellenszenves dolog, mivel a recitativo igazi beszélt zene [*musica parlante*] [...]. De a nem túl érdekes vagy közömbös szövegeket tartalmazó recitativókban néha megengedett egy kis díszítés. Vagyis egy rövid énekszerűség, például egy nagyon rövid trilla, egy *groppetto*, vagy más kecses díszítés. De az élénk és kedves recitativók, amelyeket bizonyos kifejező szavakkal, például „szorongás”, „kegyetlen”, „bánat”, „barbár”, „gonosz”, „gúny”, „düh”, „szánalom”, szomorúság stb. jellemeznek, mindig rosszak és nevetségesek lesznek, ha így adják ezeket elő.”⁴⁹⁴

A műfaj tisztaságát igyekezett Tosi is megőrizni:

„Egy da capo ária első része csak igen egyszerű ornamenseket igényel, jó ízléssel összeválogatva; keveset, hogy a kompozíció egyszerű és tiszta maradjon. A második részben arra van szükség, hogy ehhez a tisztasághoz művészi báj járuljon, amiről a zeneértő észreveheti, hogy az énekes többet tud, mint gondolta. Viszont nem valami nagy művész az, aki az ária [*air*, voltaképp annak első része]⁴⁹⁵ megismétlésekor nem variálja azt minél jobban.”⁴⁹⁶

G.B. Lamperti tanácsai:

„Elégtelen gyakorlás esetén a koloratúra-futamok gyakran elmosódnak, vagy bakugrásokkal (*cavallina*) kerülnek előadásra. Minden egyes hangnak teltnék és gömbölyűnek kell lennie. Ez azonban csak úgy hajtható végre, ha az énekes a legatót a *detachéval* kombinálja; az előadás egyszerre jól alátámasztott lesz és könnyed. A légzés módja változatlan marad; még a gyors futamokban sincs szükség a testtartás stb. változtatására. A fent említett hangképzési stílust leginkább *sostenuto*-nak lehetne nevezni, amely eleve kizárja az úgynevezett mekegő hangot.”⁴⁹⁷

58. VIRTUOZITÁS. A virtuozitás volt az egyéni képességek megcsillogtatásának legkézenfekvőbb és leggyakoribb eszköze.

Elizabeth Billingtonról írták, 1801-ben:

„A megszokásból és talán a fizikai erőnövekedésből arra a szilárdságra és magabiztosságra tett szert, amely telt hangot és parancsoló kifejezést kölcsönöz az orgonának. [...] Lenyűgözte a hallgatóságot kombinációinak változatosságával, mozgásának gyorsaságával, nehézségeivel és könnyedségével, finomságával; a kivitelezés különféle szépségeivel és díszítéseivel. [...] Minden hangot ugyanazzal a könnyedséggel bocsátott ki, és rezgéseinek igazságában és pontosságában jobban hasonlított valami finom mechanizmusra, mint egy emberi lény bizonytalan szervére, amely függ a testtől, és amely az akarat és a külső folyamatok szeszélyétől függ.”⁴⁹⁸

A stílustömb 340 éves történetén vörös fonálként húzódott végig a vita, hogy egy-egy előadás vagy irányzat mennyiben – mondjuk így – „realista” vagy „formalista”. Ha az énekes nem ment túl a természetes beszéd még elfogadható stilizálásán, „őszintének”, „igaznak”; ha meghaladta azt, „hamisnak” minősült.

Kétségtelen, hogy már G. Caccini bírálta a merő hiúságból virtuózkodó énekeseket,

„akik csak a fülnek nyújtanak élvezetet, mit sem tudva a szenvedélyes éneklésről”.⁴⁹⁹

Mint Howard M. Brown, a reneszánsz zene szakértője, írja, „a kora-barokk túlzóan díszes dallamstílusa, legalábbis részben, a zeneszerzőknek abból a törekvéséből származik, hogy megférkezzék a 16. század végi virtuóz énekesek improvizációs kilengéseit azzal, hogy pontosan rögzítik az éneklendő hangokat.”⁵⁰⁰

De hát D.C. Gesualdo, L. Marenzio, G. Wert kompozícióinak szoprán szólamának díszes futamai és trillái is, melyekről Vecchi azt írta, hogy

„E látványosságot csak belső szemeinkkel látjuk, és a fülünkkel követjük, nem a szemünkkel”.⁵⁰¹



Ism. fotós: Howard M. Brown (1989)⁵⁰²

Tosi írta (1723-ban):

„A mai énekesek [...] mintha nem volnának megelégedve [az áriák] oly sok kategóriájával. Mint a versenyfutók, úgy szaladnak teljes sebességgel, kettőzött erőszakkal, kadenciáikhoz, hogy behozzák az időt, melyet, legalább is úgy gondolják, elveszítettek az ária folyamán. [...] A modernnek a tökéletesség legmagasabb fokára hágtak a fül számára való énekükkel, a régiek viszont utánozhatatlanok a szívhez szóló éneklésben.”⁵⁰³

A kifejlett bel cantónak a szopránokkal, kontratenorokkal és falzettistákkal szemben támasztott igényei a 18. században annyira megnövekedtek, hogy óhatatlanul sor került – a pápai kórusban már korábban is bevált – kasztrált énekesek alkalmazására.

Egyrészt mert a tesztoszteron hiányában megőrződött a felnőtt férfi hangjában a fiúhang szoprán vagy alt hangfekvése, valamint a fiúhang színe. *Másrészt* mert az énekes – hasznosítva sajátos (ugyancsak a tesztoszteron-hiány miatt) rendkívül megnövekedett tüdőkapacitását és mellrezonanciáját – a legkomplikáltabb és leghosszabb díszítések okozta nehézségeket is könnyedén legyőzte.⁵⁰⁴ A castratók – miután kipróbálták és rendszeresen használták őket – az operák ünnepeit sztárjaivá és a bel canto ikonjává váltak.

59. CADENZA. KADENCIA. A kadencia az éneklésből származott, és onnan került át a hangszeres előadásba. J. F. Agricola tájékoztatása szerint egy lélegzetre kellett elénekelni, és csak közeli hangnemeke volt szabad érinteni.⁵⁰⁵ A kadenciák szerepe nem merült ki a formarészek (vagy a mű) lezárásában,

hanem arra is szolgált, hogy a megelőző formarész (vagy a mű egésze) alatt felgyülemlett *feszültséget* még a zárás előtt *tovább fokozza*.

Tosi szerint kétféle kadencia volt: (1) a természetes hangsorban „la-szó-fa” hangokból komponált „magasabbrendű” és (2) a „fá-mi-fá” hangokból álló „alacsonyabbrendű” kadencia.⁵⁰⁶ Minden áriában legalább 3 kadencia volt, mindegyik lezáró funkcióban, melyek virtuóz technikára tartottak számot az énekestől.

Ifj. M. Garcia:

„De bármi legyen is az énekes elképzelése és képessége, kadenciájának kizárólag az azt hordozó akkordban kell maradnia; a kadencia soha nem fordulhat elő máshol, csak egy hosszú szótagon; vagy, ha ez nem kényelmes, az »ah!« felkiáltáson. A kadenciát, amennyire csak lehetséges, egyetlen szótagon kell végrehajtani, és egyetlen lélegzetvétellel.”⁵⁰⁷

Franciaországban, Passyban, Rossini meghallgatta Antonio Cotognit, hogy „lássa”, hogyan énekli Figaro kavatínáját. Mivel az énekesek kadenciát szoktak hozzá tenni a darabhoz az olcsó siker reményében, Rossini meglepődött, hogy Cotogni lemondott a kadenciáról:

„Így írtam. Te nem tartozol a baritonok azon számár fajtájába (*razza asinina*), akik eltorzítják a ritmust a kavatínámban.”⁵⁰⁸

A kadenciák eredetileg rögtönzöttek voltak, de azok, amelyek sikeresek voltak, a szokás révén egyszer s mindenkorra az apropóul szolgáló mű részévé váltak.



Ernesto Fontana: Antonio-Cotogni (1889)⁵⁰⁹

FIGURÁK: ELŐKÉK, UTÓKÁK

60. A) APPOGGIATURA LONGA (*appoggiare*: „támaszkodni”) A súlyos előke egy mind dallami, mind harmóniai szempontból fontos hang volt, amely magához ragadta a főhang hangsúlyát és időtartamának olykor több, mint a felét is.⁵¹⁰



Minél hosszabb volt, annál nagyobb hatása volt a harmóniára. Jellemzően a hangsor 4. és 5. fokán hozott létre kifejező disszonanciákat, melyeket a 3. és 6. fokon oldott fel.⁵¹¹

Daniel Gottlob Türk írta, 1789-ben:

„Most azt kell megvizsgálnunk, hogyan jött létre a disszonanciák használata a zenében. [...] Az előkéket azért használják, hogy nagyobb kohéziót, bájt, elevenséget, folyékony éneklést stb. vigyenek a zeneműbe, [és hogy] a harmóniát változatosabbá stb. tegyék a disszonanciák belekeverésével.”⁵¹²

A nagy énektanár, G. Lamperti, így értékelte az appoggiaturák szerepét:

„Az appoggiata jó énekléséről azt kell tudni, hogy a tanuló, gondos felügyelet mellett, megtudja, mi az igazság saját hangjának jellege és képességei tekintetében; tudni fogja, milyen zenét énekeljen, hogyan tegye elegánssá énekét, és hogyan gyógyítsa meg intonációjának hibáit. Az én felfogásomban ebben rejlik az *éneklés* művészetének nagy titka.”⁵¹³

61. B) ACCIACCATURA (*acciaccare*: „összetörni”). A súlytalan, rövid előke⁵¹⁴ a 19. században a hosszú appoggiatura rövid változata volt, melyben az előke dallami szempontból jelentéktelen, és a főhang késése is elenyésző volt. (A lejegyzésben a szárát áthúzták.) A hangsúlyos főhangot megelőző és az akkordba nem tartozó ékítmény, mely nem a főhang, hanem az őt megelőző hang időtartamát rövidítette meg a saját időtartamával. Énekben az előke egyazon szótagra került a főhanggal.



J.E. Galliard meghatározása:

„Rátámaszkodunk az appoggiaturára, és így érkezünk el a főhanghoz”.⁵¹⁵

Tosi szerint

„1. egy az énekes által hozzáadott hang, hogy kecsesebben érkezzon a következő hanghoz, akár emelkedőben, akár ereszkedőben [...]. A szó az *appoggiare* „megtámaszt” szóból származik. [...]

a) Tovább időzünk az előkészületnél, mint azon a hangon, amelyhez az előkészületet szánták. Az előkészületben ugyanaz, mint a trillára (*shake*) vagy az ütésre való előkészület az alsó hangról. [...]

b) Nem kerülhet rá sor a darab elején; kell lennie előtte egy hangnak, amelyről tovább vezet. [...]

2. Egy nagyszekundra lehet fel és lelépni; egy kisszekundra nem. Egy nagy egészhangról [9:8] jobb és könnyebb, mint egy kis egészhangról [10:9].

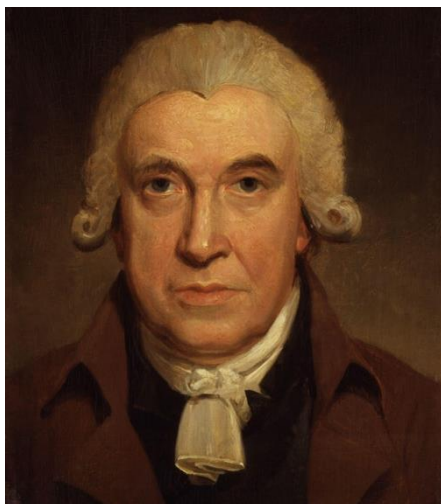
13. A fül [...] olyan jól felismeri az *appoggiaturában* a félhangok minőségét, hogy kielégítően megkülönbözteti a nagy félhangot. Ezért egyszerűen áthaladva a Mi-ről a Fa-ra, (azaz) a H-ről (*B quadro*) a C-re, vagy az E-ről az F-re, arra a következtetésre juthatunk, hogy az nagy félhang (ahogyan az is). [...] Ezért természetesnek tartom, hogy az *appoggiaturát* azért nem lehet bárhol, bármikor használni, mert nem lehet fokozatosan eljutni egy kis kisszekundra [25:24].⁵¹⁶

15. Mivel, mint mondtam, az énekes nem képes egy *appoggiaturával fokozatosan feljutni egy kis félhangra*, a természet megtanítja őt a hang felemelésére, hogy onnan ereszkedjen le *appoggiaturával arra a félhangra*; vagy, ha van esze, maga jön rá arra, hogy az *appoggiatura* nélkül emelje fel a hangot egy *messa di voce*-val; a hangja addig emelkedik, amíg el nem éri.”⁵¹⁷

Tosi arról is tájékoztat, hogy a „modern” (16. sz. végi – 17. sz. eleji) énekesek a félzáratokban a záróhang előtti előkét a szó utolsóelőtti szótagjára helyezik, ahelyett, hogy az utolsó szótagra tennék, mint „a régiek, akik tudták, hogyan kell énekelni”.⁵¹⁸

Vincenzo Manfredini figyelmeztetése, 1797-ből:

„A hangszerjátékos nem köteles ott is *appoggiaturát* játszani, ahol a zeneszerző nem jelölte. Ez azonban nem vonatkozik az énekesre: ha két egyforma értékű és hangzású [azaz, hangmagasságú T.A.] hangot lát egymás mellett (különösen recitativóban), az elsőt – főleg forte tempóban – mintegy felső *appoggiaturának* kell felfognia, azaz fél vagy egész hanggal feljebb kell énekelni, az adott hangnemnek megfelelően.”

Vincenzo Manfredini⁵¹⁹

62. ACCENTO. Az *utóka* az előke ellentéte. Olyan (súlytalan ütemrészre eső) váltóhang, amely disszonanciát képez azzal a hanggal, amelyre oldódik. Vagy egy járulékos hang, amely két dallamhang (főhang) közé ékelődik.

Bernhard így határozta meg *Tractatus*-ában (1657):

„A *szuperjekció*, vagy más néven *accentus* az, amikor közvetlenül egy konszonancia vagy disszonancia fölé egy másik hangot is elhelyeznek; többnyire akkor, amikor a dallamnak lefelé kell lépnie egy szekundot.”⁵²⁰

Akcentusok nélkül:



Akcentusokkal:



Von der Singekunst oder Manier című tanulmányában pedig így magyarázta:

„15. Az akcentus (*accento*) egy olyan művészi eszköz, amely egy hang után csak egy úgynevezett utóhanggal (*Nachklänge*) jön létre. Tévednek azok, akik egy szelíd akcentus helyett egy hangsúlyos, erőltetett kiáltást alkalmaznak, hiszen miközben azt gondolják, hogy éneküket kidíszítik, félelmes kiáltásukkal utálkozást keltenek hallgatóságukban. [...]

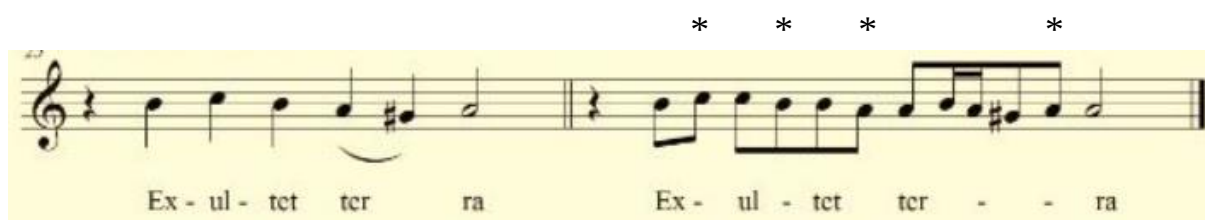
17. Először azt kell leszögezni, hogy két egymást követő hang vonatkozásában nem mindkettő, hanem csak az akcentussal ellátott díszíthető, a másik kcentus nélkül marad. A harmadik azonban ismét lehet akcentusos.

18. Csak a hosszan ejtett szótagok engedik meg az akcentust. Azoknak viszont, amelyeket röviden ejtenek, akcentus nélkül kell maradniuk. Mindazonáltal a szavak utolsó szótagjai, bár az ilyenek el vannak nyomva a kiejtésben, kaphatnak akcentust.”

63. ANTICIPATIONE DELLA NOTA. A *dallami hang-előlegezés*⁵²¹ lényegét Bernhard így magyarázta:

„21. [...] egy olyan művészi eszköz, amellyel az előző hang egy részét a következő hanghoz kapcsoljuk [...] Ezt akkor használjuk, amikor a hangok egy szekunddal emelkednek, ill. süllyednek.

22. Ha a hangok egy szekunddal felemelkednek, az első hangot felosztják, és annak utolsó részét a következő hang magasságába húzzák akkor is, amikor egy szekunddal leereszkednek.”



A kíséret kontextusában értékelve a dolgot, a súlyos ütemrészre eső akkord valamely hangjának a megelőző (súlytalan) ütemrészre előhozott belépése rendszerint diszsonanciát eredményez. (A dominánsszeptim akkord e gyakorlat rögzülése.)

64. ANTICIPATIONE DELLA SILLABA. A *szótag-előlegezés* a 17. században ugyancsak divat volt, melyet Bernhard így magyarázott:

„19. Az *anticipatione della syllaba* »S«, betűvel van jelölve, és ahogy neve is mutatja, egy olyan művészi eszköz, amelyben a következő hangjegyhez tartozó szótag valamilyen módon hozzáadódik az előzőhöz, mint a példában:”

Helyes előadása:



Bernhard többéle változatát mutatta be aszerint, hogy a második hang egy szekunddal, egy terccel, vagy egy kvarttal volt magasabban.⁵²² Az előlegezés ellentétpárja a késleltetés.

65. RITARDO. KÉSLELTETÉS. A késleltetés során az akkord valamelyik hangját átkötötték a következő akkordba anélkül, hogy abba mint akkordba beletartozott volna („akkordidegen” hang). Jellegzetessége, hogy – mivel a késleltetett hang az akkord- vagy dallamhangtól (fel vagy le) nagy vagy kisszekunddal tért el, azon akkordban, amelybe „belelógott”, disszonanciát hozott létre. (A feszültség (az új hangzat) „akkordbarát” hangjára való váltásával oldódott fel.)⁵²³ Az alakzat általában felfelé mozgott; később, a romantikában fordult elő, hogy felfelé vezették.⁵²⁴ A késleltetés feloldása elodázható a késleltető hang és feloldása közé iktatott egy vagy több új hanggal.⁵²⁵

késleltetés nélkül



késleltetéssel



J.J. Quantz 1752-ben a késleltetés feladatának nem csak a „díszítést” tekintette, hanem azt is, hogy egy dallamot „galánssá tegyen”.⁵²⁶

66. A) PRINCIPIAR SOTTO ALLE NOTE. HANGSÚLYOS FELÜTÉS ALULRÓL. Emlékszünk Caccini tájékoztatására (1602):

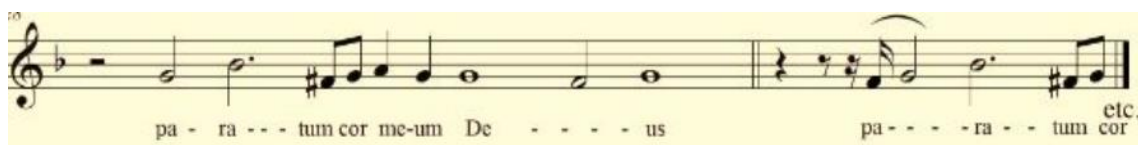
„Vannak, akik az első hang magasságának intonálásakor alul egy *tercet intonálnak*, [...] mert, mint mondják, ez a módja a hang elegáns megszólaltatásának [...] Azt mondanám, eléggé kellemetlen a fülnek, és ritkán kellene használni, főleg a kezdőknek; és inkább csak újdonságként.”

Lehet, hogy ez a felütés megszületésének „pillanata”. Már megjelent a tulajdonképpeni frázis előtt egy bevezető hang, de nem a *dallam* hangjaként, hanem a *kezdőhang megszólaltatásának*, intonálásának részeként. *Egyrészt* alulról felfelé haladó, rögzített, *másrészt* tisztán dallami motívum volt, mivel metrikai jelentőséggel nem rendelkezett. (Hangsúlyos kezdőhang, hangsúlyos felvezetés.) *Harmadrészt* csak előadásbeli manír volt, nem került lejegyzésre.

68. CERCAR DELLA NOTA. A HANG KERESÉSE. A hallgatóban az a benyomás alakul ki, hogy az előadó itt is, ott is „keresi a hangot”, amíg meg nem találja. Akkor viszont megerősíti: „Végre megvagy, gazember!” Pedig végig a kezeügyében volt, csak nem ismerte fel.

Bernhard magyarázata szerint:

„A *cercar della nota* a hang keresését jelenti, és a hangjegyek elején vagy folyamatában használatos. Kezdetben ügyeljünk arra, hogy elég röviden és enyhén érintsük meg a legközelebbi hangmagasságot (szomszédhangot) a kezdeti hangmagasság alatt, és azt hangsúlyozás nélkül a kezdeti hangmagasságra csúsztassuk.”⁵³⁰



69. TREMOLO, TRILLO, TRILLETTO. GYORS HANGISMÉTLÉS. E díszítést egyazon hang egy lélegzettel, de annak gyors lüktetésével, pulzálásával és markáns akcentusokkal állították elő. Voltaképp a gyors vonóváltásokkal előadott hangszeres *tremolo* sajátos énekes formája volt, melyet főként a kora-barokkban használtak.

Első leírása és lejegyzése Caccini nevéhez kötődik (1602):

„A trilló, amit itt leírok, csak egy hangon áll. [...] az első negyedhanggal kell kezdeni, és aztán minden hangot az »à« magánhangzón kell artikulálni a torokkal az utolsó egész hangig.”⁵³¹



A lüktetés tempójának nem kellett illeszkednie a metrumhoz. Az alakzat lassan indult, és – szemben a záratoknál megszokott lassulással – fokozatosan felgyorsult.⁵³² Ez volt a „hosszú trillo”, melyet Monteverdi is használt (pl. *Il ritorno d’Ulisse* c. operájában). Lehetett gyors is, lassú is, de annyira nem lehetett lassú, hogy a hangot szétszaggassa.⁵³³ De lehetett „rövid” is, melyet „trillócskának” neveztek.

L. Bernhard írta róla:

„A trillót nem képezheti mindenki mellben; jóllehet, a legjobb trillók a mellből jönnek. Az viszont biztos, hogy egyeseknek (általában a kontraaltoknak) a torokban kell képezniük. Mindenekelőtt arra kell ügyelni,

hogy éneklése közben ne változzon meg a hang minősége; nehogy bömbölő hang keletkezzék. [...] A legjobb a közepes sebességet megtalálni. Bár, ha rajtam múlna, szívesebben hallanám azt, amelyik kissé túl gyors, mint amelyik túl lassú.”

Antonio Brunelli⁵³⁴ 1613-ban panaszolta:

„Különösen azt tudják kevesen, hogyan kell a reszketést (*crome*) énekelni. Mert a hangokat külön-külön kell énekelni, továbbá a torokkal és nem a szájjal kell ismételtetni azokat, mint sokan teszik. És ha időnként nyolcad- vagy tizenhatod futamra (*tirata*) kerül sor, csak az első és az utolsó hang emelkedik ki; a középen lévő összes többit pedig elfújja a szél [...]. Mert a futam (*passaggio*) csak akkor valódi, ha külön-külön megütjük (*battere*) a hangokat a torkunkkal. [...] Mert a temperamentum (*disposition*) minden ereje a torok ütésétől függ”.⁵³⁵

Francesco Rognoni írta, 1620-ban:

„A *tremolóval* gyakran élnek és kecsesen csinálják. De ügyelni kell, hogy ne olyan féktelenül csinálják, mint azok, akik a kecskékhöz hasonlóak.”⁵³⁶

70. GORGHEGGIO. TRILLA. A motívum két hangnak: a *főhangnak* és annak *egész- vagy félhangos alsó vagy felső váltóhangjának* többé-kevésbé gyors, a metrumtól független váltakozását jelentette, melyet a főhang időtartamáig tartottak, és utókéval fejeztek be. A trillák lehettek *diatonikusak* – melyek csak a hangsor hangjait használták fel – és *kromatikusak*.

Háromféle eredetmagyarázata van. *Egyesek* a trillából – s azon keresztül a tremolóból – eredeztették (l. fent.). A jelentésváltozás 1680 körül következett be. *Mások* „a torok ismétlődő ráütésének” (*ribattiture di gola*) nevezett kéthangos ékítményből, melyet Caccini így mutatott be:



A trilla különösen Itáliában és Németországban vált divatossá, a 17-18. században. Ekkoriban már egymást erősítette a két egymás melletti visszhangzó hang, melyet az angolok „rázásnak” (*shake*) neveztek. *Megint mások* szerint a 16. század olasz aprózás (*diminúció*) motívumai és passaggiói között elhelyezkedő záróképletből (ol. *grosso di accadentia*, ném. *Doppelschlag*) fejlődött ki.

A trillák a kompozíciók ízléses és igényes előadásához főleg a domináns harmóniák felett, a tételek végén és a kadenciákban voltak fontosak. E szerepükben *harmóniai feszültségnövelő* szerepük is volt. A felső váltóhang ugyanis kvart-disszonanciát hozott létre az akkord kvintjével szemben; ezért

kellett a váltóhangot hangsúlyos helyen megszólaltatni. A trillák „otthonai” kezdetben a madárcsicsergést utánzó áriák voltak az operák idillikus jeleneteiben. Később felfedezték a hatás szenvedélyes oldalát, és viharos szcénákban is alkalmazták azokat.

Caccini 1602-ben ezt írta:

„Nem tartottam magam más szabályhoz, csak ahhoz, hogy mind a trillót, mind a gruppót az első negyedhangtól kezdve és minden hangot ismételten a torokban kell megütni egy „á” magánhangzón egészen a végső kettős egészhangig (*breve*).”⁵³⁷

Már itt megfigyelhető tehát az ékítések „á” hangon éneklése. Francesco Rognoni 1620-ban így írt:

„általában mindazokat, akik a trillát és a groppót akarják előadni, arra figyelmeztetik, hogy az »á« magánhangzóval képezzék és ismételgessék, egészen az utolsó kettős egész hangig vagy egész hangig (*breve ò semibreve*) [...]”⁵³⁸

Egy 17. századi angol énekes így emlékezett vissza:

„Amikor először tanultam a »trillát”, úgy jártam el, hogy utánóztam az »á« hangnak azt a fajta megtörését (*breaking*) a torokban, amit az emberek akkor használnak, amikor „he-he-he-he-he”-vel csalogatják a sólymaikat. Eleinte csak lassan csinálják, de sok gyakorlással tökéletesednek benne.”⁵³⁹

Christoph Bernhard, 1657 körül:

„12. Jóllehet, a legjobban *mellből* lehet a trillókat énekelni, nem lehet *mindet* mellből, hanem – különösen a régebbieket – *torokból* kell énekelni. Mindenekelőtt arra kell ügyelni, hogy a trilla éneklése közben ne változzon a hang minősége, és ne legyen belőle mekegés. Aki nem csinálja tökéletesen, annak rövidekre kell vennie, hogy a hallgató ne vehesse észre a hiányosságot. Aki viszont remekel benne, addig csinálhatja, amíg tudja, és annyival lesz tetszetősebb és csodálatosabb.

Továbbá nem szabad nagyon gyorsra venni, hanem hagyni, hogy – úgymond – csak ingadozzon a hang, de még ne legyen túl lassú. És ha a kettő közül választani kellene, akkor szívesebben hallgatnám azt, amelyik inkább gyors, mint azt, amelyik túl lassú, bár a legjobb a középutat követni. Nem szabad túl gyakran élni vele, mert ha túl sokszor használjuk, úgy járhatunk vele, mint a fűszerekkel, amelyek, ha mértéktelenen használjuk, varázslatossá teszik az ételt, de ha túl sokat teszünk bele, teljesen el is ronthatják azt.”⁵⁴⁰

A 17. századtól a *felső váltóhangról indították*. Ez az indító megtámaszkodás (fr. *appui*) – mivel előke-szerű – mindig hangsúlyos volt. Ez időben a pálmát a kasztrált Baldassare Ferri vitte el, aki képes volt egy 2 oktávás, kromatikus skála trillákkal való eléneklésére.

A hatás 1680 után a *római opera* egyik jellegzetességévé vált, és a római iskola már akkoriban külön kötetet szentelt a trillák elsajátításának,⁵⁴¹ hogy az a 18. századra „az énekesek koronázási szertartásává” váljon. Ekkoriban már mindig a felső váltóhangon kezdték, amely azonban átkötött hang volt, tehát nem kellett megszólaltatni. Ennélfogva csak ereszkedő lépésen fordulhatott elő, melyet akár előke, akár nagykottás hang is létrehozhatott. 1800 után már a lejegyzett hangon indították.⁵⁴²



Tosi 1743-ban nyolc trilla-típust sorolt fel:

(1, 2) „nagy” és a „kis” (*major* és *minor*) trilla a szerint, hogy a két szomszédos hang *egész- vagy félhang távolságra* van egymástól. Ezek a legfontosabbak.

(3) *Mezzo-trillo*: mihelyt megszólal, már be is kell fejezni. Egy kis csillogást kell adni hozzá. Inkább az élénk áriákhoz illik, és nem a patetikusakhoz.⁵⁴³

(4-5) *Emelkedő és ereszkedő* trilla. Éneklésük közben alig észrevehetően emelkedik vagy csökken a hang magassága. Már kiment a divatból.

(6) *Lassú trilla*.

(7) *Kettőzött trilla*: a kis- és a nagy trillák ötvöze. Még hatásosabb, ha néhány hangot közbe iktatunk, hogy egy trillából többet csináljunk (*gruppi*). Akkor a legszebb, ha a közbeiktatott hangokat nagy hangerővel énekeljük. Erre is érvényes a szabály, hogy nem szabad túl gyakran élni vele.⁵⁴⁴

Az énektanár sorolta a trillák hibáit:

„A sokáig kitartott trilla sokáig divatban volt, – mint most az aprózások –, de amikor a művészet kifinomult, a trombitákra, vagy azon énekesekre maradt, akik várták a publikum »Éljen!« vagy »Bravó!« kitöréseit. A túl gyakori trillázás, lehetett valaha akármilyen finom dolog is, nem tetszetős. Az egyenetlen mozgású trilla gusztustalan, mint a kecske remegő hangja: megnevelteti az embert. Amelyik a torokban van, az a legrosszabb. Amelyet egy hang és annak terce állít elő, kellemetlen; a lassú fárasztó; amelyik pedig hamis, förtelmes.”⁵⁴⁵

A német Johann Friedrich Agricola, J.S. Bach tanítványa, 1757-ben az alábbi tanácsokat adta:

„A főhang egy kicsit hosszabb megtartása biztosítja, hogy a hangmagasság tisztán hallható legyen; és a segédhang rövidebb, de ugyanolyan hangos artikulációja azt is biztosítja, hogy ez a hang is megőrizze tisztaságát. De

soha ne szóljon hangosabban, mint a főhang. A kezdő a »nagy« (azaz egészhangos) trillával kezdje, és a »kis« (azaz félhangos) trillával folytassa a tanulást. Azonkívül a fő hanggal kezdje a gyakorlást, hogy magabiztosabbá váljék. Jó előrehaladás után folytathatja a segédhanggal, amely a trilla igazi kezdete, és amelyet a lélegzetvétel impulzusával kell kiemelnie. [...] Csak a kezdő hang kaphat lökést a mellkasból; a következő hangokat azonban egy lélegzettel kell összekapcsolni anélkül, hogy újból hangsúlyoznák azokat.”⁵⁴⁶

Charles Burney így jellemezte Faustina Bordoni trilláit:

„[...] a trillája pedig olyan szép és gyors volt, hogy pillanatokon belül be tudta illeszteni a zene folyamatába, ahol csak akarta.”⁵⁴⁷

A (magyar származású) Albert B. Bach tanácsolta,⁵⁴⁸ 1894-ben:

„A trillák gyakorlása során sem az alsó állkapocsnak, sem a nyelvnek, sem az ajkaknak nem szabad mozogniuk; csak a gége emelkedjen és süllyedjen egy kicsit. A gyakorlatokat eleinte piano kell énekelni, mérsékelt tempóban, és ügyelni kell a hang tisztaságára és az intonáció egyszerűségére. Később lehet gyakorolni a mezzofortét és a sebesség növelését is.”⁵⁴⁹

71. MORDENTE („harapósan”) SUPERIORE. A magyarul „paránytrillának” vagy „együtteses trillának” nevezett ékítmény a főhangnak és diatonikus vagy kromatikus *felső* váltóhangjának egyszeri váltása volt:

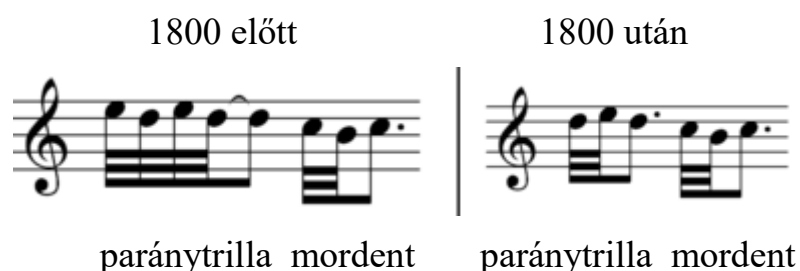


Tosi a trillák fent ismertetett listáján utolsóként sorolta fel:

(8) „A nyolcadik a *trillo-mordente*, vagyis rázás ütéssel (*shake with a beat*), amely az éneklés kegyelme, és inkább a természet tanítja, mint a művészet. Nagyobb sebességgel állítják elő, mint a többi, és mire megszületik, el is hal. Az az énekes pipálja le a többi, aki időről időre bekeveri a passzázsokba vagy a divíziókba. Aki érti a hivatását, azt nemigen érheti csalódás, ha az *appoggiatura* után adja elő; aki viszont megveti, inkább bűnös, mint tudatlan.”⁵⁵⁰

A paránytrillát és párját, a mordentet már a 16-17. században ismerték. A 18. században a prallert a felső váltóhangról indították, és az első hangját emiatt nem szólaltatták meg, csak átkötötték. Ilyenformán az énekes attól függően játszott mordentet vagy prallert, hogy a dallam éppen emelkedett, vagy süllyedt.

72. MORDENTE INFERIORE. Voltaképp a paránytrilla megfordítása (a főhang és az *alsó* váltóhang váltása). A paránytrilla és a mordent 1800-tól e szerint vált el egymástól:



73. DIMINUZIO. APRÓZÁS Az „aprózás” a latin *diminuere* („hasítani”) szóból ered, és ezért a (lat.) *diminutio* a 15-16. századi zenében a hangértékeknek az előadásban való arányos lerövidítését jelentette.⁵⁵¹ Csakhogy a hasonló hangzású (lat.) *deminuere* szó azt jelentette: „csökkenteni”, amiért a diminúció a 16-17. században az egyes főhangok *aprózásával* létrehozott díszítéseket – pontosabban a főhangok kisebb hangcsoportokra bontását (lat. *division*) jelentette.⁵⁵²

Riccardo Rognoni 1592-ben így határozta meg:

„A kicsinyítés során az írott hangjegyeket rövidebb hangjegyekre osztjuk, amelyek megfelelően megtartják az ütemet. Így egy félhang értékű hangot joggal lehet négy nyolcadra, nyolc tizenhatodra és tizenhat harminckettedre osztani. Ahelyett, hogy az adott hangnál maradnánk, kecsesen kimerészkedünk belőle, mint ezen a példán:”⁵⁵³



Hermann Finck 1556-ban leszögezte, hogy a basszus-szólamban nem szabad használni, mivel bizonytalanná teszi azt, és egyszerre csak egy szólamban szabad élni vele, mert különben egyik sem lesz plasztikus.⁵⁵⁴

L. Zacconi írta 1596-ban:

„Ezen éneklési mód és díszítés, melyet közönségesen *gorgiának* neveznek, nem más, mint sok nyolcad- és tizenhatod csoportosítása, amelyeket bizonyos időegységekbe gyűjtöttek össze. Ezen [eljárás – T.A.] olyan természetű, hogy a sok hang (figura) sebessége miatt, melybe be vannak szorítva [Sic.], az ember többet tanul fülből, mint a példákban, mert a példákban nem lehet bemutatni azon mértéket és időt, amelyben azokat hibamentesen kell [Sic.] elvégezni. Ez a [hatás] inkább az időről és a

mértékről szól, mint a gyors mozgásról, hiszen ha az énekes túl korán vagy későn érkezik a [hatás] megszabott végére, az egész semmit sem ér.

Két dologgal kell rendelkeznie annak, aki e szakmát szeretné gyakorolni: mellkassal és torokkal. Mellkassal úgy, hogy képes legyen a hangoknak (figuráknak) ekkora mennyiségével boldogulni; torokkal, hogy könnyen tudja azokat előadni. Mert sokan, akiknek sem mellkasuk, sem lágyékuk nincs (Sic.), a hangsorozatot négyes-hatos csoportokra kell tördelniük, vagy középen kell megszakítaniuk. És ha tényleg nem végeznek, ahhoz, hogy levegőt vegyenek, kénytelenek túl sok időt igénybe venni, és nem tudnak időben megérkezni. Mások a torok meghibásodása miatt nem tudják olyan erősen artikulálni a figurákat, vagyis nem végzik el azokat elég jól ahhoz, hogy torok-artikulációként (*gorgia*) legyenek értelmezhetők.”⁵⁵⁵

Tosi szerint az osztás (*division*) háromféle lehetett:

- a) Kifejezetten elütő (*marked*). A markírozott hangnak könnyed mozgásúnak kell lennie, melyben az osztást alkotó összes hang azonos arányban és mérsékelten artikulált.
- b) Csúszó (*gliding*). Lassúsága és vontatott jellege miatt Tosi ezt inkább „futamnak” vagy „díszítésnek” nevezné.⁵⁵⁶ A *slur* inkább lefelé haladó mozgáshoz illik, és terjedelme a kvartot nem haladja meg. Az előbbit gyakrabban, az utóbbit ritkábban használták.
- c) Vontatott (*dragged*). A *drag* különféle hangokból áll, ügyesen keverve a fortét a pianóval.⁵⁵⁷

Tosi arra figyelmeztetett: ha az aprózás se nem markírozott, se nem átfutó, az előadás nem ének lesz, hanem „ordítás” vagy „üvöltés”. Ugyanúgy kerülni kell a túlzott markírozást.⁵⁵⁸ Tovább ronthatta a helyzetet a hamis intonáció.

74. GRUPPO, GRUPETTO. Caccininél két, egymástól szekundtávolságra lévő hang gyors váltakozása, azaz a későbbi, alulról induló és *Doppelschlaggal* (ang. *turn*) befejezett *trilla*.⁵⁵⁹ Sebastien de Brossard⁵⁶⁰ szerint kétféle *gruppo* volt attól függően, hogy az utolsó hangja emelkedett (*gruppo ascendete*), vagy süllyedt (*g. descendete*).⁵⁶¹ A *gruppo* Caccini szerint „megnöveli a kadencia szépségét”.⁵⁶²

Zenobi szerint

„A szopránnak tudnia kell a különálló hangokból álló ékezetet (*groppo granito*) és a nyugodt ékezetet (*groppo posato*). A *groppo granito* olyan, amely két hangot érint, mint a G és az A, vagy az A és a G, különálló félhangjegyekben, a *groppo posato* pedig olyan, amely egyszerű hangjegyekből áll, és szintén egyértelműen érinti a két hangot.”⁵⁶³



Ism. metsző: Sebastien de Brossard (1800 el.)⁵⁶⁴

75. PASSAGGIO. FUTAM. A „futam” (ang. *grace*) a diminúció egyik fajtája volt, mely a 16. sz. 2. felében jelent meg az ének- és hangszeriskolákban. Mint neve is mutatja („áthaladás”), valamely két hang közötti tér-idő kitöltését szolgáló futamot jelentett.⁵⁶⁵ Vagy hangsúlyozás, vagy díszítés céljából, vagy valamilyen képzet megjelenítéseként alkalmazták.⁵⁶⁶

Praetorius így írta le az *accento*-nak nevezett énekes hatást:

„egy hangköz kitöltése egytől öt közbeeső hanggal”.⁵⁶⁷

G.C. Maffei írta, még 1562-ben:

„Egyes basszisták, tenoristák és más hangfajú énekesek [...] igen szépen hangzó, díszített passzázsokat szólaltatnak meg hol a mély, hol a középső, hol a megmagasabb fekvésben. [...] A passzázsok hangképzésének alapja [...] egyszerűen a levegő apró és ellenőrzött lüktetése a torokban. [...] Az énekes a száját pontosan annyira (és ne jobban) tartsa nyitva, mint amikor a barátaival beszél.”⁵⁶⁸

Zenobi írta 1600 körül:

„[...] A szopránénkesnek tudnia kell, hogyan kell egy futamot nyolcaddal kezdeni és tizenhatoddal befejezni, vagy tizenhatoddal kezdeni és nyolcaddal befejezni.”⁵⁶⁹

Caccini 1602-ben így jellemezte:

„a passaggót nem azért találták ki, mintha a jó énekstílushoz kellene, hanem, szerintem, inkább egyfajta csilingelésre azon fülek számára, amelyek kevésbé értik, mi az érzékeny (*affektív*) éneklés.⁵⁷⁰ Mert ha tudnák, minden bizonnyal irtóznának a passaggióktól, [...] és ezért mondtam fentebb, hogy e hosszan pergő énekhangokat (*giri*) rosszul használják [...] Ami engem

illet, azért vezettem be, hogy felhasználjam ezeket az olyan zenékben, amelyek kevésbé érzékenyek, vagy hosszú, és nem rövid szótagokon, és a záró kadenciákban [...].”⁵⁷¹

J.J. Quantz Carestininek, 1754-ben:⁵⁷²

„[...] igen fürge passzázsai voltak, amelyeket a kitűnő Bernacchi-iskola⁵⁷³ módszerei szerint, mellet képzett, mint Farinelli.”⁵⁷⁴

J-J. Rousseau meghatározása:

„A passzázs sok apró hangból tevődik össze, és nagyon könnyedén kell leénekelni vagy játszani.”⁵⁷⁵

76. CASCATA. ZUHATAG. A motívumot, melyet a hegedűjátékból vettek át, Caccini szerint szabadon, hangsúlytalanul lehulló hangok sorozataként kell előadni. Egyszerű és kettős zuhatag:⁵⁷⁶



77. ROULADE. Jóllehet, a szót időnként több értelemben is használták,⁵⁷⁷ elsősorban ezt jelenti: 'több hangból álló, egyetlen szótagra énekelt, bőséges ékítmény'. James Grassineau 1740-ben úgy határozta meg mint „trillázást” és „remegést” (*trilling and quavering*), ill. „énekhangon megvalósított aprózást” (*division*).⁵⁷⁸

José Spinola 1850-ben úgy magyarázta, hogy

„hangjegyek sima, de gyors menete, amelyet egy levegőre vesznek anélkül, hogy megszakítanák a tempót, vagy megzavarnák a kompozíció mondanivalóját.”⁵⁷⁹

Jean-Jacques Rousseau írta 1843-ban:

„Ahogy az erőszakos szenvedély hajlamos elfojtani a hangot, úgy annak zenei hangokkal történő kifejezésében a *roulade*, amely egy magánhangzón gyorsan kiejtett hangok egymásutánja, gyakran erősebb hatást fejt ki, mint a különálló artikuláció.”⁵⁸⁰

A roulade annak idején D.E. Hervey orgonistában és karvezetőben léha, szabados benyomást kelthetett. Ezért kifogásolta 1894-ben a *roulade*-okat Händel *Messiás* című oratóriumában:

„A vidám (*light-hearted*) roulade-ok, melyek annyira bántják e kórusokban a vallásosokat, sőt a komolyan gondolkodókat, talán megengedhetőek voltak szerelmi duettekben, de nem tudjuk belátni, miért helyénvalók az oratóriumban, és különösen egy ilyen ünnepélyes (*solemn*) oratóriumban.”⁵⁸¹

Az itáliai zeneszerző és énekmester Nicola Vaccai⁵⁸² komponált egy etüdot is a roulade gyakorlásához, melyet le- és felfelé száguldó futamokként értelmez:⁵⁸³



Ism. grafikus: Nicola Vaccai (1825)⁵⁸⁴

78. COLORATURA. A „színezés” énekhangok gyors egymásutánja, jellemzően a jól ismert díszítések: futam, trilla, ugrás, motívum-szekvencia stb. Az elnevezés a diminúcióra utalt, amennyiben a *nagyobb, fehér* kottákat az előadó *kisebb, fekete* hangokra cserélte (*colorare in nero*).⁵⁸⁵ Jellemzően melizmatikus volt (azaz a szöveg egy magánhangzójára több hang is került).

Riccardo Rognoni 1592-es meghatározása szerint

„A színezés olyan futam, amely nem annyira pontosan tartja be az ütemet, hanem gyakran két, három vagy több ütemmel is tovább nyúlik. Meg kell azonban jegyezni, hogy az ilyen futamokat csak egészszárlatokon szabad

alkalmazni, nem túl gyakran, és nem mindig azonos módon. Jobb és zeneibb, ha az énekes vagy a hangszeres szerényen tiszteletben tartja a színezés alapját képező hangjegyeket.”⁵⁸⁶

Bernhard szerint (1657 körül):

„38. A koloratúrák olyan futamok, amelyek nincsenek annyira ütemhez kötve, hanem gyakrabban két, három vagy több taktuson át tartanak. De figyelni kell arra, hogy ilyeneket csak a teljes zárlatban (kadenciában), és nem túl gyakran lehet előadni [...]. Néha többet árulnak el erről az énekhez kellően értő zeneszerzők jól megkomponált szólói.”

„40. A basszusban nem szabad nagy számban gyors passzázsokat (*Geschwindigkeiten*) vagy koloratúrákat készíteni. Kivéve azokat, amelyeket a zeneszerző adott meg, mert ellenkező esetben megsemmisül a dal és a hangok [harmóniai] alapja, és nem hallatszik semmi, csak egy bosszantó disszonancia.”

A hatás feltételezte az énekes virtuozitását, melynek jelentősége 1810 és 1850 között, különösen Rossininél, rendkívülivé vált. Ugyanakkor – szemben a korábbi gyakorlattal, amikor minden szólam énekelt koloratúrát, a hatás 1830 körül karakter-attribútummá vált, és kiesett a férfi-szólamokból, a 19. század 2. felében pedig már csak az ún. koloratúrszopránokat illette meg. A romantikusok – ismét a szöveg elsőségére hivatkozva – mesterkéltnek tartották, és 1860-tól már a szopránszólamokban is csak karakterszerepekben alkalmazták.

79. GLISSANDO. CSÚSZVA. Próbáljuk a hatást részeire bontani. Első körben a glisszando egy relatíve *hosszú, egyirányú mozgást* jelent a zenei térben. Mozart is alkalmazta a Jupiter szimfóniában, előke gyanánt, és Beethoven is, a C-dúr zongoraversenyben, de minden hangot *kiírva*, amivel jelezték, hogy „*ki is kell játszani*” azokat, vagy *kiénekelték* az egyes hangokat, mint a basszista Francesco Navarrini,⁵⁸⁷ hogy a hallgató meg is tudja különböztetni azokat egymástól.



Ernesto Fontana: Francesco Navarrini (1889)⁵⁸⁸

Második körben ugyanezt a mozgás (mint neve mutatja) *csúszva, a közbülső hangok kijátszása, ill. egyenként való érzékelése nélkül* kerül előadásra.⁵⁸⁹ Tekintve, hogy a bel canto és a mögötte álló zenei stílustömb a zene szerkezetének és elemeinek *tisztán kivehető artikulációjára* épül, a *glissando alapjában*, mondhatni, „zsigerileg” idegen volt tőle.

Ujfalussy József zeneesztéta írja:

„A kialakuló dallamrendben az elhatárolt magasságok összefűzésében a két elv [a „közvetlenül mozgási és tagolatlan” dinamikus és a „téryszerű és világosan tagolt” térszerű – T.A.] találkozik egymással, és a dallam [...] tagolt, mérhető térben lezajló folyamatos mozgás képében jelentkezik, összekapcsolva a tagoltság térszerű és a tagolatlan mozgási kategóriáját. Amint a tempó szélsőségesse válik, tehát az egyes hangok igen nagy időközönként vagy *túl gyorsan követik egymást*, a két elv egysége megbomlik, szélső esetben szétválnak.”⁵⁹⁰

Az előbbi esetben térszerűen elkülönített és össze nem függő hangok egymásutánját kapjuk élményül, a második esetben pedig – éppen úgy, *mint a tagoltság magasságrendi megszüntetésével, a glisszandóval is* – a folyamatos mozgásélmény, *a dinamizmus érzékelése jut túlsúlyra*. Gyors skálák, glisszandók *a zuhanás vagy röpülés érzését keltik fel*. [...] Hogy a tagolatlan magasságrend mennyire a közvetlenül tapintási, taktilikus szférába vezet, azt legjobban a modern zenében alkalmazott glisszandó-effektusok *testien illetlen, olykor egyenesen obszcén* társítása mutatja”.⁵⁹¹

Az énekeseknek a glissando során is ügyelniük kell a hangtörés veszélyére. Végezetül hadd utaljak Nathalie Henrich Bernardoni kutatóra, aki az énekes

glisszandót *pszicho-akusztikus* szempontból vizsgálta. A tanulságok összefoglalójában rögzítette, hogy a hangszalag egy

„heterogén réteges szerkezet, amely a borításból (nyálkahártya, hám és a *lamina propria* felületi rétege), az átmenetből (a *lamina propria* közbenső és mély rétegeiből, más néven vokális ligamentekből) és a testből (*lamina muscularis*) áll.”

Majd, rátérve a gégeének a regiszterek vonatkozásában a glisszando során mutatott viselkedésére, kifejtette:

„A frekvenciaugrás ugrásszerűségét a működés közbeni rezgő tömeg hirtelen változása okozza, amelyet a vibrációs rétegek szétválása vált ki a hangredő feszültségének módosulása miatt. [...] A lehető legalacsonyabbtól a legmagasabb hangmagasságig terjedő glisszando előállítása során három gégeátmenet észlelhető. Ezen átmenetek négy frekvenciatartományt határolnak le, amelyekben a hangot egy precíz gégevibrációs mechanizmus segítségével állítják elő.”⁵⁹²

Ennél mélyebbre itt nem mehetünk. Ellenben emlékeztetek a fentebb tárgyalt portmentóra, melynek alkalmazásakor az énekes hangja finoman le- vagy felcsúszik egy meghatározott hangmagasságig.

ÁLTALÁNOS JELLEMZŐK

VÁLTOZATOSSÁGRA TÖREKVÉS. Az élet teljességének megjelenítéséhez a hatásosság mellett elengedhetetlen volt a változatosság. A jó előadó nemcsak a díszítések alkalmazásával igyekezett ennek eleget tenni, hanem az egyazon művön vagy tételen belüli *ismétlések* (pl. visszatérések, da capo) módosításával is. És nem elégedett meg azzal, hogy estéről-estére ugyanúgy adja elő a darabokat, hanem hogy mindig egy kicsit másként.

A 18. századi Giovenale Sacchi⁵⁹³ tudatja, hogy

„Farinelli minden nap új passzázsokkal és új kadenciákkal jött a színházba”.

80. IMPROVIZZAZIONE. IMPROVIZÁLÁS. A díszítések alkalmazásában az előadónak joga volt rögtönözni; minél tehetségesebb, híresebb volt, annál inkább.⁵⁹⁴

Egyébként az előadóknak nemcsak *szabad* volt kidíszíteni a dallamokat, hanem *el is várták* tőlük. Ez volt az oka annak, hogy a szerzők a díszítéseket nem jegyezték le. Bernhard 1657 körül arról tájékoztatott, hogy alapvetően kétféle

éneklés létezett: az egyik megkövetelte az énekestől, hogy *szigorúan kövesse a lejegyzést*, a másik *bizonyos mértékű szabadságot* engedélyezett:

Mint írta:

„35. A *cantar passaggiato* olyan énekstílus, amelyben az énekes vagy aprózással vagy koloratúrával változtatja meg a hangjegyeket”.

J.A. Müller-Blattau (1895-1976) német orgonista, karmester, zenetudós írta:

„Ez az az éneklés, amely az eredeti szólam figyelembevétele nélkül oldja fel mindenféle passzázson át a lineáris haladást, egy nyugtalan, hullámzó mozgásban, nagyobb különbségek nélkül.”

Bénigne de Ballicy írta, 1668-ban:

„A dallam szükséges díszítései [...] nincsenek mind bejelölve a kottába, mert a túl sok jelzés nehézkességhez vezet, és elveszi a dallam tisztaságát.”⁵⁹⁵



Georg Fayer: Joseph Müller-Blattau (1927)⁵⁹⁶

Sőt: az ornamensek egy részét diatonikusan (tehát a dallam hangsorából) és kromatikusan (tehát abból kromatikusan kilépve) is lehetett használni. De még a kiírt ornamensek is inkább csak ajánlások, mint utasítások voltak; az előadók személyes alkatuknak, képességeiknek és felkészültségüknek, valamint ízlésüknek és hangulatuknak megfelelően díszítettek, amit a szerzőknek és a karmestereknek illett tiszteletben tartani.⁵⁹⁷

J.J. Quantz, 1719-ben így értékelte a sienai születésű Senesinót, aki – Farinelli mellett – a bel canto leghíresebb castratója volt:⁵⁹⁸

„Átható, világos, egyenletes és kellemesen mély szoprán (mezzoszoprán)⁵⁹⁹ hangja volt, tiszta intonációval és szép trillával. Ritkán emelkedett a kétvonalas f fölé.⁶⁰⁰ Énektudása mesteri volt, előadása pedig tökéletes. Az

*Adagiót nem terhelte túl önkényes díszítésekkel; a lényeges díszítéseket [Manieren] viszont a legnagyobb finomsággal adta elő. Az Allegrót nagy tűzzel énekelte, és tudta, hogyan kell mellkasával, elég nagy sebességgel, és kellemes benyomást keltve, kinyomni a futamokat. Alakja jól illett a színpadhoz, mozgása természetes volt, és a hős szerepe jobban állt neki, mint a szeretőé.”*⁶⁰¹

Tosi írta az áriák előadásáról (1723):

„A régiek közül a legünnepeltebbek minden este azon fáradoztak, hogy változtatgassák dalaikat az operában; és nemcsak a *pateticóban*, hanem az *allegrobán* is.”⁶⁰² Szoktassa a növendék magát ahhoz, hogy mindig másként ismételje meg az áriákat. Mert az az énekes, amelyik – bár mérsékelt tudású, – de bővelkedik találékonyságban, sokkal több becsületet érdemel, mint egy jobb, aki viszont meddő; mert ez utóbbi tetszik az ínyenceknek, míg a másik, ha nem lepi is meg őket produkciói ritkaságával, legalább változatossággal fogja kiszolgálni a figyelmüket.

Az ária variálása nélkül az énekesek tudása soha nem fedezhető fel; de a variációk természetéből és minőségéből könnyen kivehető lesz, hogy a két legnagyobb énekes közül ki a jobb. A növendék lássa el magát ékítmények és díszítmények változatosságával, és használja azokat meggondoltan; mert ha odafigyel, maga is rá fog jönni, hogy a legünnepeltebb énekesek sohasem csak egy-két dallal parádéznak. Jól tudják, hogy ha mindazt a publikum elé tárják, ami a boltjukban van, csődbe mennek.”⁶⁰³

G.B. Mancini így dicsérte Bordoni riválisát, a páрмаi Francesca Cuzzonit:

„Biztos volt a hang vezetésének, alátámasztásának, növelésének és tökélyre vitelének művészetében, amely kiérdemelte a *maestra* nevet. Ha egy cantabilét adott elő, azt élénkebbé tette azzal, hogy a megfelelő helyeken és *a kifejezés megsértése nélkül* különböző gruppettiket, több-kevesebb hosszú, különböző módon végrehajtott futamokat adott; bizonyos hangjegyeknek *enyhülést adott* a trillák és mordentek, többé-kevésbé hangsúlyos, kettős ugrásokkal végrehajtott staccatók és alulról felfelé végzett ugrások segítségével. [...] Magas hangjai páratlan pontosságúak voltak [...] és mindenekelőtt remek fantáziája volt ahhoz, hogy *belátással* és új dolgok kitalálásával díszítse a dalt, ezért volt az éneke fenséges és ritka”.

⁶⁰⁴

Paolo Rolli így méltatta Farinellit, Porpora leghíresebb tanítványát, a 18. század egyik legnagyobb énekesét, akit a színházban hallott énekelni.”⁶⁰⁵

„Farinelli annyira meglepett, hogy most úgy érzem, korábban az emberi hangoknak csak egy kis részét hallottam, most pedig az összeset. Amellett a legbarátságosabb és legudvariasabb modor jellemzi.”

Egy nemes hölgy pedig elragadtatásában kikiáltott a páholyából:

"Egy isten, egy Farinelli!"⁶⁰⁶

Rossini csak akkor döntött úgy, hogy kiírja a díszítéseket, amikor a stílust fenntartó ízlés megroppant, és a komponista meg akarta előzni a meglepetéseket.

Charles Burney figyelmeztetett 1819-ben:

„Az énekelt vagy hangszeres adagio általában alig valamivel több, mint egy dallamvázlat, amelynek színezése az előadó feladata [...] Ha [a hosszú hangok] nincsenek jól kidíszítve, az hamarosan unalmat és visszatetszést vált ki a hallgatóból.”⁶⁰⁷

Bellini levele legjobb barátjához, Francesco Florimóhoz (1834):

„Íme a változtatások Malibran számára.⁶⁰⁸ A tempót *metronommal* jelöltem, de ne kövesd szolgai módon; az énekesek hangjának és a kórusok hatásának megfelelően feszítsd meg és szélesítsd a tempókat; végül is, csináld, ahogy akarod, csak őrizd meg a darabok hatását, ha az előírt tempó túl gyors vagy lankadt. A bevezetőben egy négy kürt által $\frac{6}{8}$ -as ütemben játszandó motívum található, közepén néhány $\frac{3}{4}$ -es ütemmel.⁶⁰⁹ Mármost, hogy a motívum grandiózusabb legyen, látod, hogy maga a motívum arra készítet, hogy kicsit szélesítsd ezen ütemeket, de csak azokat és észrevehetetlenül. Ha kipróbálsz zongorán, látni fogod, hogy egy fenséges hang kifejezéséhez, mintha a felhők közepéből hallanánk, minden $\frac{3}{4}$ -es ütem három hangját siettetni kell.”⁶¹⁰



Ism. festő: Maria Malibran (1832)⁶¹¹

És Rossini rezignált véleménye:

„A jó énekes, hogy jól töltsse be szerepét, nem lehet más, mint a zeneszerző Mester elképzeléseinek bátor »értelmezője« (*interprete*), aki azokat a lehető leghatásosabban próbálja kifejezni. [...] A játékosok nem lehetnek mások, mint pontos »végrehajtói« annak, amit leírtak. Végző soron a Mester és a Költő az egyetlen igazi »alkotó« (*creator*). Egyes ügyes énekesek időnként kiegészítő díszekben mutatkoznak meg; és ha ez alkotást jelent, hát legyen; de gyakran megesik, hogy ez az alkotás szerencsétlennek bizonyul, elrontja a Mester gondolatait, és elveszi tőlük azt az egyszerű kifejezésmodot, amivel rendelkezniük kellene. A franciák a *creer un role* kifejezést használják, ami hiú franciás dolog, amelyet azoknak az énekeseknek tulajdonítanak, akik elsőként adnak elő valamilyen főszerepet egy új operában. Ezzel azt akarják jelezni, hogy mintegy önmagukat emelik példaképpé, akit később más énekesek utánoznak, akit később ugyanannak a résznek az előadására hívnak. Itt sem tűnik helyénvalónak azonban a „teremtés” szó; hiszen, ha alkotni azt jelenti, hogy »a semmiből alkotni«, akkor az énekes ezzel szemben bizonyára dolgozik valamin, vagyis a költészetben és a zenén, amelyek nem az ő alkotásai.⁶¹²



Rossini: Önkarikatúra (1864)⁶¹³

Airlie Jane Kirkham a 20. század egyik legnagyobb énekesnője, Rosa Ponselle⁶¹⁴ előadását veti össze Bellini kottájával (*Norma*, Casta Diva ária, I. felv. 4. szín,⁶¹⁵ 56-59. ü.):

A Novello kiadása

a piacere

(tu-) fa - - - - - i

Rosa Ponselle változata

(tu) fa - - - - - i

crescendo ✓ *mezzo voce*

tu fa - i nel - ciel. - - - -



Bain: Rosa Ponselle (1919)⁶¹⁶

81. ARMONICA A BICCHIERI E FLAUTO TRAVERSO. ÜVEGHARMONIKA ÉS HARÁNTFUVOLA. A bel canto a színesítés jegyében szívesen befogadott majdnem színtelen hangokat, miközben kézzel-lábbal küzdött a falzett ellen. Jogosan, hiszen képzése folyamán a hangszálaknak csak a hangréstől távoli része rezeg, és ezért szegény mind *felhangokban*, mind *hangszínekben*, mind *dinamikában*. Hangfelvételek híján kénytelenek vagyunk a korabeli beszámolókra hagyatkozni, melyek szerint a bel canto közönsége különös élvezetet talált azon részletekben, amelyekben az énekes hol a megdörzsölt üveg, hol a fuvola jellegzetes, hangszínszegény tónusában énekelt.

AZ ÜVEG HANGJA. A The Quarterly Musical Magazine and Review írta Eliza Salmonról,⁶¹⁷ aki „alt létére könnyedén énekelte ki még az F hangot is”, 1820-ban:

„A hangja sem rendkívüli terjedelemmel, sem hangerővel nem rendelkezik; és bár jobban hajlik a soványka (*thin*), mint a gazdag kategóriába, mégsem hasonlít semmilyen más hangra, amelyet valaha is hallottunk, de talán a legközelebb az üvegharmonika hangjához hasonlít, ha megpróbáljuk elképzelni, hogy némileg elvékonyított és kifinomított.”

Egy másik, 1822-es kritika, ugyanonnan:

„Hajlamos vagyok megkockáztatni azon véleményt, hogy az üvegharmonika hangja a szoprán számára a legjobb hangszeres tökéletesség modellje.”⁶¹⁸

A London Courier and Evening Gazette 1806-ban így jellemezte Angelica Catalani⁶¹⁹ hangját:

„Hangja amellet, hogy bámulatos kiterjedésű és terjedelmű, sajátos karaktere van: a három oktávban, amelyen átfut, mindig egyformán hamisítatlan, telt és ragyogó (*true, full and brilliant*); olyan, mint az az üvegharmonikából merített ezüstös tónus, amely megragadja a fület, és még jóval a hang megszűnése után is vibrál.”⁶²⁰

Edward Bruce, ugyancsak róla, 1824-ben:

„Izgatottan vártam a rendkívüli hullámozó hangot, amiről már korábban is beszéltem, olyan, mint az *üvegharmonika*. Catalani kétszer is használta az este folyamán. A hangok, amelyeken a rezgés keletkezik, állítólag magasabbak, mint a zongora legmagasabb billentyűje; az olaszok *la voce di testa*-nak hívják, mert a hangot feldobják a fejbe (Sic.), ahelyett, hogy a mellkasból húznák elő. Az angol amatőrök pedig a dupla falsetto néven említik.”⁶²¹

Mint ismeretes, e hangszer a xilofonhoz hasonló módon hangolt üvegcsövekből stb. áll, melyeket megnedvesítve ujjal vagy – a vonós hangszerekhez hasonlóan – vonóval, azaz súrlódással készítenek rezgésre.⁶²² A kutatások szerint a hangszer

harmonikus felhangjainak száma közel sem annyi, mint pl. a hegedű felhangjaié. Ezenkívül a játékosnak nincs lehetősége magasabb felharmonikusok hozzáadására, amit más hangszeren crescendóval lehet elérni.⁶²³



Élisabeth Louise Vigée Le Brun: Angelica Catalani (1806)⁶²⁴

A FUVOLA HANGJA. A fuvola, mint ismeretes, *felhangszegény* hangszer, mivel közel szinuszos hangot ad. Állóhullámai normál játékmódban *szinuszhullámok*, amelyek – mint már volt róla szó – felhangok nélkül nem számítanak zenei hangoknak. Csak nagyobb hangnyomás mellett jelennek meg a felharmonikusok. Különben is a felső regiszterben szól,⁶²⁵ márpedig ismeretes az is, hogy minél magasabb egy hang mint alaphang, annál kevesebb felhangja van.⁶²⁶

A brit operaénekesnő, Elizabeth Billington⁶²⁷ énekét Mount Edgcumbe⁶²⁸ így jellemezte 1783-ban:

„Amikor először hallottam őt, 1783-ban, nagyon fiatal és csinos volt, elragadóan friss hangja volt, nagyon magas hangterjedelemmel, és nagyon szépen énekelt néhány dalt, amelyeket Allegrantinak⁶²⁹ komponáltak, akit nagyon utánzott. [...] A hangja azonban édes és hajlékony volt. Nem annyira teljes, mint az, amely Banti⁶³⁰ varázsát képezte, hanem inkább egy *voce di testa*, és nagyon magas hangjai fuvolára vagy *flageolettre* emlékeztettek.”⁶³¹

A vonós hangszereken előállítható *üveghangok* az alaphangok *felhangjai*,⁶³² melyek 1-2 tagja igen gyenge; ráadásul intenzitásuk a levegő elnyelése miatt a hallgatóhoz vezető úton tovább csökken.

A New Monthly Magazine így írt Charles B. Incledonról⁶³³ 1790-ben:

„Incledont a természet pompás tehetsége volt. Hangja nemcsak erőteljes, gazdag és hajlékony volt, mint az arany, hanem a falsettója is kifinomultabb tónusú volt, mint bármelyik énekesé, akit valaha hallottunk. [...] Kiejtése,

valamiféle selypítés hatására, kásás volt [...] amikor egy erőteljes részhez készült, vagy zavarba jött a szótól. Ily módon is oktávonként ugrált a falzettjára, mert a hangszín – egy színes fuvola hangja – annyira eltért természetes hangjától, hogy szó sem lehetett az összetalálkozásról.”⁶³⁴



James Hopwood:
Mrs Billington⁶³⁵



George Dance:
Charles Benjamin Incledon (1798)⁶³⁶

A változatosságra törekvés és az egyéni ízlés felett azonban ott őrködött a polgári „ízlés”. Más szóval: a Stílus, azaz a kompozíció és a megvalósítás kikezddhetetlen, egy töről metszett önazonossága.

82. MŰGOND. A mértékadó mesterek azt tanították, hogy a bel canto a Szépség és az Ízlés, valamint a Mértékletesség és Kiegyensúlyozottság törvényét követi. A belkantisták mesterségbeli és művészi tökélyre törekedtek, aminek érdekében hosszú éveket szántak szakmájuk elsajátítására, és azután is szorgalmasan gyakoroltak. A stílust nagyfokú szakmaiság és ebből fakadóan az előadók-hallgatók szembeszökő különválása jellemezte. Még akkor is, ha dallamai fülbemászóak voltak, és a közemberek közé jutva afféle népdalokként éltek tovább. Még inkább érvényes ez az énekes szolistákra, akik sokéves és fáradságos gyakorlás árán jutottak birtokába sajátos hangjuknak, és megannyi, a közönséges halandók számára elérhetetlen képességnek.⁶³⁷

Mint láttuk, a stílusnak mindenekelőtt két fizikai jellegű „tökéletlenségbe” kellett egyszerre beletörődnie és folyamatosan harcolnia ellene. Az egyik a hangolásban jelentkezett. Mivel a modulációk a *megnövekedett zenei térben* egyre távolibbra hatoltak a főhangnemtől, a zenélők (a hangrendszer fizikai adottságai miatt) kénytelenek voltak engedményeket tenni a hangoknak mind a melodikus,

mind a harmonikus tisztasága tekintetében. Ezt egyfelől a temperálással igyekeztek megoldani. Azon az áron, hogy bizonyos körülmények között le kellett mondani a tiszta intonálásról. Másfelől viszont a szólisták, ahol lehetett, megpróbálták a szabályt „kijátszani”.

A *másik* dilemma az énektechnikában jelentkezett, ahol – bizonyos körülmények között – a mellregiszter természetes és telt, magvas hangjáról kellett lemondani. A probléma biofizikai alapja: a hangszálak és a hangképzéssel kapcsolatos izmok természete és viselkedése a hangmagasság változásának függvényében adott, de a magyarázatok és a korlátok tekintetében minden nyitott, állandó vita és próbálgatás tárgya. Korántsem véletlen, hogy a regiszter fogalma a 16. században került be az orgona technikájából az énekművészetbe. (Ezért mondta G.B. Shaw, hogy az énekoktatásról szóló könyvek mindig biztos üzenetet fognak jelenteni.)

Tosi a fentiekből a következőket tartotta a legfontosabb, minden énekes által teljesíthető követelményeknek: tiszta intonáció, kifejezés, *messa di voce*, előkék, trillák, aprózások.⁶³⁸

1723-ban nehezményezte, hogy a korabeliek

„[...] a kifejezés stúdiumát, mint felesleges dolgot, lenézik, vagy, mint régiséget, megvetik,”

amit különösen a recitativók hanyag előadásában ért tetten:

„Vannak, akik úgy éneklik a színpadon a recitativot, mint a templomban vagy a szobában; egyesek állandóan éneklik, ami elviselhetetlen, mások túlságba viszik, és ugatássá teszik; egyesek suttogják, mások zagyván összevissza éneklik; egyesek megnyomják az utolsó szótagot, mások elnyelik; egyesek lármásan éneklik, mások úgy, mintha közben máson járna az eszük; egyesek bágyadtan éneklik, mások sietve; egyesek a foguk között éneklik; mások kényeskedve (*with affectation*); egyesek nem ejtik ki a szavakat, mások nem kifejezéssel adják elő azokat; egyesek úgy énekelnek, mintha nevetnének, mások, mintha sírnának; egyesek mondják, mások suttogják; egyesek kurjongatják [*hallow*], üvöltik [*bellow*]; megint mások hamisan éneklik. És – miközben vétkeznek a természet ellen – a legnagyobb hibát azzal követik el, hogy a kritika felett állónak képzelik magukat.”⁶³⁹

Charles Burney (1744-1814) írta:

„A jó énekléshez tiszta, édes, egyenletes és rugalmas hangra van szükség, amely egyformán mentes az orr- és a torokhibáktól. Csak a hangszín és a szavak artikulációja révén egy énekes előadó jobb, mint egy instrumentális. Ha egy hang felduzzasztásakor a hang remeg vagy változtatja magasságát,

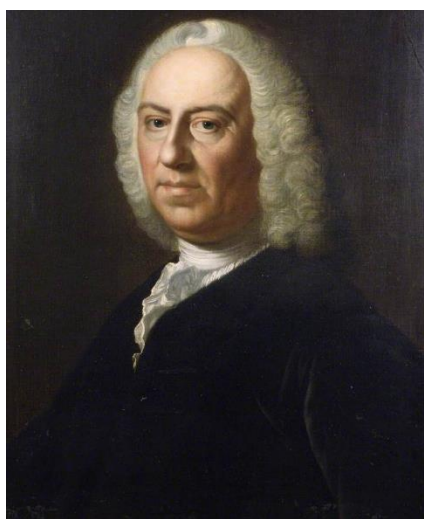
vagy hamisak az intonációk, a tudatlanság és a tudomány egyaránt sérelmet szenved; és ha hiányzik a tökéletes trilla (*shake*), a jó ízlés a díszítésben és a megható kifejezés, az énekes hírneve nem fog sokat nőni az igazi bírák szemében. Ha a gyors aprózásban az futamokat nem precízen és tagoltan hajtják végre; vagy ha az adagiókban, hiányzik a fény és az árnyék, a pátosz, a színek és kifejezések változatossága, az énekesnek lehetnek bizonyos érdemei, de még mindig távol áll a tökéletességtől.”⁶⁴⁰

Francesco Geminiani szerint (1749) ihletett előadásra akkor kerülhet sor,

„ha az előadó zseniális művet választ ki, ha alaposan megismerkedik annak minden szépségével, és ha forró, lángoló képzeletével ezt a magasztos lelkesültséget előadásába is áviszi.”⁶⁴¹

Ugyanakkor írta F.W. Marpurg:

„Mindenféle zenei kifejezés alapja valamilyen affektus vagy emóció. [...] ahhoz, hogy a muzsikusz helyesen tolmácsoljon minden kompozíciót, amelyet elébe raknak, rendkívüli érzékenységgel és igen szerencsés intuitív képességgel kell rendelkeznie.”⁶⁴²



Andrea Soldi: Friedrich
Francesco Geminiani (1735)⁶⁴³



Kauke: Friedrich
Wilhelm Marpurg 1758)⁶⁴⁴

Lord Mount Edcumbe így jellemezte 1770-ben Gaspare Pacchierotti mezzoszoprán castrato teljesítményét:

„Pacchierotti nagy hangterjedelmű szoprán volt; telt és édes a legmagasabb fokon. Technikai képességei nagyszerűek voltak, és jó ízlése és érzéke megakadályozta abban, hogy rosszul alkalmazza a díszítéseket. [...]

Tudatában volt annak, hogy az éneklés legfőbb gyönyöre és saját kiválósága a megható kifejezésben és a kifinomult pátoszban rejlik. Annyira képzett volt, hogy semmi sem hozhatta zavarba. Minden stílus egyformán könnyű volt számára, és a legkülönbözőbb karakterű dalokat is első látásra el tudta énekelni. És nem csupán a hiánytalan zenei ismeretei által megkövetelt könnyedséggel és helyességgel tette ezt, hanem azonnal felfogta a zeneszerző szándékait, és megadta nekik az általa elgondolt szellemiséget és kifejezést. Annyira zseniális volt a díszítésekben és ritmusokban, hogy változatosságuk kimeríthetetlen volt.”⁶⁴⁵

Megszokott gyakorlat volt, hogy a szerzők a legjobb énekesek adottságaihoz igazították operáik énekszólamait. (Így járt el Bellini is Giuditta Pasta vagy Giovanni Battista Rubini vonatkozásában.)

83. A CASTRATÓK. A legmagasabb követelmények mellett elkötelezett operák rendkívüli adottságokkal rendelkező előadókat foglalkoztattak. (Az első kasztrált énekes, Hernando Bustamante, 1558-ban a Sixtus-kápolna kóristája volt. 1607-ben, Monteverdi *Orfeójában*, kasztráltak alakították Speranza és Euridice szerepét.⁶⁴⁶)

Ez vezetett a kasztrált énekesek alkalmazásához, akiket profeszionalis oktatásban részesítettek. Egy római énekiskolában, 1700 körül, ebéd előtt egy-egy óra hosszát hangképző gyakorlatokat kellett végezniük, futamokat és trillákat gyakorolniuk és nehéz darabokat énekelniük, majd irodalmat tanultak. Ebéd után következett fél-fél óra zeneelmélet, ellenpont, diktálás alapján kottairás és egy óra irodalomtudomány. A nap hátralevő részében csembalógyakorlás és vokális darabok komponálása.⁶⁴⁷

A kasztrált énekesek igénybevétele morális kérdés is volt. A francia csillagász, Jérôme Lalande⁶⁴⁸ írta 1790-ben:

„Az olaszokat az erős és harsány hangokkal szemben, – például a mi [francia] baritonjaink [*basse-tailles*], sőt *haute-contres*-eink hangjaival szemben – tanúsított ellenérzése szükségszerűen készíti őket arra, hogy a kasztráltoktól várjanak kielégülést. Jobb, ha az emberi természet hozzánk hasonlóan megszokja, hogy a természetes, férfias, ragyogó hangokban lelje örömét, teljes erejük birtokában. Egyedül a szokás dönti el örömeinket: jobbak a szokásaink, és természetesebbek az örömeink.”

Tovább súlyosbította a helyzetet, hogy a barokk operákban gyakran éppen a heroikus szerepeket bízták szoprán- vagy altszólamra. De mivel a színpadon nem magával az Élettel, hanem a Művészettel van dolgunk, a megoldhatatlan kérdésre Donington szellemes válasza adja meg a feleletet:

„Mindent egybevetve, [a kasztrált szerepeket] általában azok támadták leginkább, akik a legkevésbé értettek a zenéhez.”

(Mondják, hogy Medgyessy Ferenc annak, aki egy lovat ábrázoló szobrában a tökéletes természetűséget kifogásolta, így felelt: „De hát, uram! Ez nem ló, hanem szobor!”⁶⁴⁹)

1860-ban Rossini azt mondta Wagnernek, hogy a

„a kasztrátók eltűntek [...] Ha azok, akik birtokában vannak az igazi, nagy hagyományoknak, anélkül tűnnek el, hogy hagynának maguk után tanítványokat, [...] művészetük eltűnik, meghal.”⁶⁵⁰

Manuel Garcia írta 1894-ben:

„Nem lenne nehéz kinyomozni a virágzó stílus hanyatlásának okait. Elég – hogy csak az egyik legfontosabbat említsük – a nagy énekesek eltűnését, akik amellet, hogy megalkották e művészetet, a legmagasabbra vitték. A modern primadonna szükségletei által befolyásolt impresszárió arra kényszerült, hogy kevésbé tehetséges és ügyes virtuózokat kínáljon a zeneszerzőnek, aki viszont kénytelen volt leegyszerűsíteni az énekhang szerepét, és egyre inkább a zenekari hatásokra hagyatkozni. Így az éneklés éppúgy elveszett művészetté válik, mint a mandarin porcelán vagy a régi mesterek által használt lakkfesték gyártása.”⁶⁵¹

84. PER DIFETTO, ALLA VIRTU. HIBÁBÓL – ERÉNY. Voltak-vannak azonban szempontok, amelyek fényében kissé relativázálni lehetett a hibákat.

Michel de Saint-Lambert például rámutatott (1707):

„minthogy a zene a fül számára íródott, az a hiba, amelyik nem bántja a fület, nem is hiba”.⁶⁵²

Donington ugyancsak különbséget tesz a megbocsájtható és megbocsájthatatlan hibák között:

„Az igazi bel canto technikának éppen az az egyik ismertető jegye, hogy míg a hang szépsége öreg korban menthetetlenül elvész, *az éneklés tisztasága, pontossága és finomsága megmarad*. A hang nem kimerült, [...] hanem csak fáradt; a támasz kevésbé jó; a lélegzetvétel már nem olyan hosszú időre elég, és általában nincs meg a hang fiatalos szépsége.”⁶⁵³

A már többször idézett Stendhal⁶⁵⁴ 1824-ben így írt:

„Todi,⁶⁵⁵ Pacchiarotti⁶⁵⁶ és számos más, elsőrendű énekes mutatta meg annak idején, hogyan lehet nyilvánvaló *hátrányokat szépséggé változtatni*, s hogy lehet belőlük elragadóan egyéni hatásokat kihozni. S mintha a művészet története mindjárt arról akarna meggyőzni, hogy nem olyan hanggal lehet valóban szenvedélyes éneklésre szert tenni, amely terjedelmének minden

fokán egyformán ezüstös és egyszínű. A tökéletesen változatlan csengésű orgánium sohasem lesz képes azokra a fátyolos, szinte zokogó hangokra, amelyek olyan erőteljesen s annyi igazsággal festik a mélységes izgalom és szenvedélyes szorongás bizonyos pillanatait.”⁶⁵⁷

A minőségi kánon alól az opera buffa, amely megvetette a virtuozitást, eleve „felmentést kapott”. Viszont ösztönös vonzalmat táplált a hangutánzás (*onomatopoeia*) és az indulatszavak, továbbá a szavak helytelen kiejtése, valamint egyes provokatív ritmikai és dallami szabálytalanságok iránt.

85. MÉRTÉKLETESÉG. Már M. Praetorius (15-16. sz.) felhívta a figyelmet, hogy

„vannak olyan, a Természet és Isten adományaként egyedülállóan pompás, remegő és hullámozó hanggal rendelkező énekesek, akik túlzásba vitt díszítéseikkel homályba vonják a szöveget.”⁶⁵⁸

Luigi Zenobi írta 1602-ben:

„a szopránnak tudnia kell, mikor kell felkiáltásokat [*esclamazione*] alkalmazni. De nem válogatás nélkül vagy nyersen, ahogy sokan teszik. Tudnia kell, hogyan kell felemelni a hangot, és hogyan kell leereszteni; kecsesen, időnként az előző hang egy részét megtartva, és újra megszólaltatva, ha a konszonancia megköveteli és megengedi [...]”

J.-J. Bouchard francia utazó írta a nápolyi énekről, 1632-ben:

„Ami a folyamatosságot és egyformaságot illeti: ügyet sem vet erre; nekifutamodik, hirtelen megáll, mélyből a magasba, magasból a mélybe ugrik, nagy erőfeszítéssel kiadja egész hangját, aztán megszorítja; és éppen a magasságnak és mélységnek, a pianónak és forténak erről a váltakozásáról lehet fölismerni a nápolyi éneket.”⁶⁵⁹

Tosi írta (1723):

„Szerzőnk itt azt javasolja, hogy a díszítésekkel [kellemetesség, *grace*] takarékosan kell bánni, amit más helyeken is megtesz, mégpedig okkal, mert még a legtetszetősebbek túl gyakori használata is fárasztóvá válik.”⁶⁶⁰

André Grétry francia zeneszerző írta:

„A művészetnek számos barátja van Rómában; öreg abbék, akik bölcs bírálatukkal visszatartják az ifjú zeneszerzőket attól, hogy művészetüknek ésszerű határain túlemelkdjenek. És ha egy komponistának sikere van is Nápolyban, Velencében vagy akár Bolognában, ezt mondják rá: »Majd elvállik Rómában!«”⁶⁶¹



Ism. művész: André Ernest Modeste Grétry (1810)⁶⁶²

86. GESTUALITÀ E MIMICA. TAGLAJTÉS ÉS ARCJÁTÉK. Még mindig az „egységesítésnél” tartunk. Az éneklés hatását befolyásoló összes tényezőnek összhangban kellett lennie az énekes produkció éthoszával. A belkantista mindenkor felhasználta a gesztusokat és a mimikát arra, hogy megnövelje a hangkibocsátás hatását, és hogy kedvező és illúziókeltő, egy szóval pozitív benyomást keltsen.⁶⁶³

Luigi Zenobi a szoprán kasztráltakhoz címezte 1600 körül:

„Ahhoz, hogy örömet szerezzen a hallgatónak, meg kell felelnie a következő főbb követelményeknek: természetes vagy fiús szopránnal kell rendelkeznie, nazális hatás nélkül, olyan szokások nélkül, mint a fej dobálása, a vállának görbítése, a szemforgatás, az állának és egész testének mozgatása [...].”⁶⁶⁴

Giustiniani írta, 1628-ban:

„Az énekes arcán, mozdulatain legyen látható, hogy miről énekel, de csak mértékkel, túlzás nélkül.”⁶⁶⁵

Ignazio Donati részletesebben, 1636-ban:

„[...] fejünket felfelé tartsuk, előre nézzünk, törekedjünk arra, hogy szemöldökeink és ajkaink ne mozogjanak, és hogy ne vágjunk arcokat. Viszont győződjünk meg arról, hogy igenis lehetséges a torokból, ütésszerűen, az ádámcsutka (*nodo del gargazzo*) segítségével történő hangindítás, és hogy éppen ez az igazi.”⁶⁶⁶

Chr. Bernhard 1657 körül:

„34. Az énekesnek kifinomultan, illedelmesen és bármilyen arckifejezés nélkül kell énekelnie. [...] Nem megengedhető, hogy a zenélésben, különösen a motettákban és hasonló darabokban, a színészek

megnyilvánulásait használja. Ha megfogadja tanácsomat, lemond azokról addig, amíg szerepet nem vállal egy énekes darabban. Ez esetben [viszont] nemcsak egy tapasztalt énekes, hanem egy megnyerő színész szerepét is be kell töltenie.”

Részlet Tosi idevonatkozó intelmeiből (1723):

„A Mester gondoskodjon arról, hogy a Tanuló gondoljon arra, hogy tetszetős testtartásban énekeljen, és keltsen kellemes benyomást. Késztesse arra, hogy gondosan gyomlálja ki az összes fintort, fej- vagy testtartásának, különösen a szájtartásának összes modorosságát, melyet oly módon kell beállítani (ha a szöveg értelme megengedi), hogy inkább mosolynak, mint túlságos komolyságnak vagy szigorúságnak hasson.”

G.B. Mancini így áradozott R. Mingotti⁶⁶⁷ művészetéről:

„az értelmezés intelligenciájával, a frazeálás és a deklamálás egyedülálló bájával rendelkezik; minden szenvedélynek megadja a színét, és mindezt a legnemesebb és legtermészetesebb gesztusokkal kíséri”.⁶⁶⁸



Anton Raphael Mengs: Regina Mingotti (1745)⁶⁶⁹

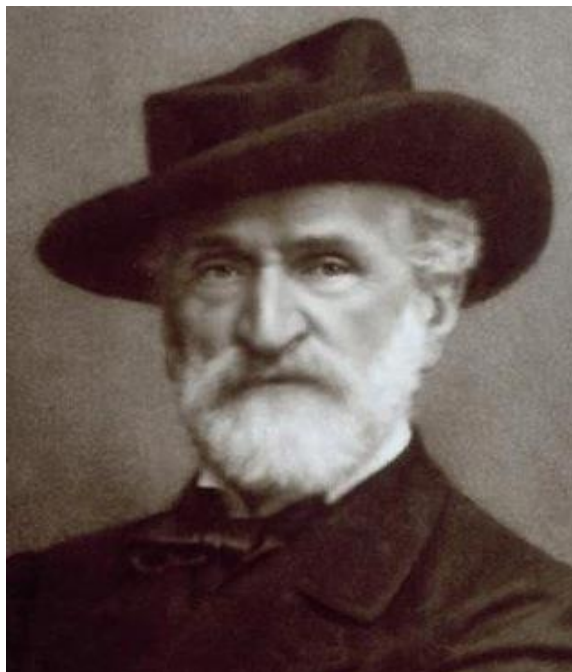
Az affektus-tan és a nyomában megcsontosodott színpadi játék bírálatának jegyében Robert Toft ezt írta:

„A legtöbb gesztus semmilyen különös érzelmet nem jelölt, hanem általános formában a szöveg valamely érzelmi minemiségéhez kapcsolódott. [...] A rémületet és a viszolygást a kezek erőteljes visszahúzásával, a lábfejek visszavonásával, a test hátravetésével és a fej elfordításával lehetett mutatni.”⁶⁷⁰

Ez volt az, ami Richard Wagnert valósággal feldühítette.⁶⁷¹ E tekintetben főként a technikailag nehéz feladatok (aprózás stb.) voltak veszedelmesek.⁶⁷² Az

énekesnek ráadásul a legnehezebb feladatokat is anélkül kellett elvégeznie, hogy feltűnést keltene velük, vagy hogy éneke modorossá válnék.

BELÜLRŐL KIINDULÓ LÁZADÁSOK A BEL CANTO ELLEN



Giacomo Brogi: Giuseppe Verdi⁶⁷³

87. GIUSEPPE VERDI. Verdinek *a hang szépségének ideájától a drámaiság eszméje felé tolódását* Európa forradalmi váltották ki. Amikor, 1848-ban, Verdinek a szoprán Eugenia Tadolinit⁶⁷⁴ ajánlották *Macbeth* című operája főszerepére, azt mondta:

„Tadolini asszony hangja csodálatos, tiszta, hajlékony és erőteljes, de *Macbeth* asszony hangjának keménynek, fojtottnak (*sic!*) és sötétnek kell lennie. Tadolini asszony hangja egy angyalé, *Macbeth* asszony hangjának viszont egy ördög hangjának kell lennie. Az opera legfontosabb számai a *Macbeth* és felesége duettje, valamint az *Alvajáró* jelenet. És ezeket a számokat nem énekelni kell, hanem eljátszani, deklamálni kongó, élettelen, maszkírozott hangon.”⁶⁷⁵



Josef Kriehuber: Eugenia Tadolini (1835)⁶⁷⁶

Amikor Verdi francia kiadója, Léon Escudier, tájékoztatta őt, hogy az 1865-ben részben átdolgozott *Macbeth*-et bemutató francia színház szeretné átvenni a pezsgőáriát a *La Traviatá*-ból Macduff előadásában,⁶⁷⁷

Verdi így tiltakozott:

„Ne feledje, hogy ebben az operában három szerep van, és csak három lehet: Lady Macbeth, Macbeth és a boszorkányok kórusa. A boszorkányok uralják a drámát; minden belőlük származik. [...] Mind énekükben, mind színészi játékaikban brutálisnak és durvának kell lenniük a kezdetektől egészen a III. felvonás pillanatáig, amikor Macbethtel szembesülnek. Ettől kezdve fenségesek és prófétaik.”⁶⁷⁸

Amikor Verdi az *Aidá*-hoz keresett énekest, Amneris szerepére „erős drámai vénájú”, és „nagy színészi képességekkel rendelkező” énekest keresett. Mint írta:

„Egyedül a hang, még ha szép is, nem elég ehhez a szerephez. Nem sokat számít az ének úgynevezett tökéletessége. Szeretem, ha a szerepeket úgy éneklik, ahogy én akarom, de sem hangot, sem lelket nem tudok adni, sem azt a nem tudom mit, amit szikrának hívhatnánk.”⁶⁷⁹

88. DO DI PETTO (Magas C Mellben). A magas férfihangot régebben a magas regiszterben képezték, amit ma *leggiro* („ol. könnyű”) vagy *tenorino* (ol. „tenorocska”) hangnak nevezzük. Rubini is ezt tanította. Az újabb, erőteljes hangot az énektanárok énektanára, Rossini nem sokra tartotta. Ellenszenvét röviden azzal a jelzős szerkezettel fejezte ki, hogy „a csirke agóniája”.⁶⁸⁰ A közönségnek és a kritikusoknak azonban tetszett, mert úgy gondolták, hogy a régi, nazális hangnál jobban ki lehet vele fejezni a drámai szenvedélyeket.

DOMENICO DONZELLI. A kettő ötvözetéből született meg Donzelli személyében – illetve torkában – az új tenor, „az erő tenorja” – ol. *tenore di forza* vagy *tenore robusto* –, melyet világos, erőteljes, „hősies” hang képviselt. A szűk hangterjedelemmel rendelkező énekes pályafutásának első, baritenor szakaszában csak falzettóval tudott felhatolni a magas C-re (C5); jóllehet, erőteljesebben és kifejezőbben, mint a valódi falzett. Hangja erős, hangszíne sötét, akcentusa határozott, frazeálása logikus, színészi alakítása szenvedélyes volt. Benne találkozott össze a neoklasszikus baritenor és az új, romantikus „erőteljes tenor”.⁶⁸¹

GILBERT LOUIS DUPREZ. A fordulópontot Rossini *Tell Vilmos* című operájának bemutatója képviselte, 1831-ben, amikor Duprez először énekelt a magas C-t teljes hangon, tehát nem falzett-ben, ahogy addig mindenki csinálta. Ez volt a „magas C mellben – ol. *do di petto*, fr. *ut de poitrine* –, melyet legyakrabban dallamugrással érték el. Duprez mintaképe Donzelli volt.⁶⁸² Az attrakció attól kezdve az áriák közönségcsalogató elemévé vált. A leghíresebb Tonio *Ah! mes amis, quel jour de fête!* című *cavatina*-ja volt Donizetti vígoperájában,⁶⁸³ melyben a tenoristának kilenc magas C-t kell énekelnie.

ADOLPHE NOURRIT 1836-ban, *A portici néma* egyik előadása után váratlanul berekedt. Ugratták is emiatt. Miközben Hector Berlioz-zal és George Osborne-nal pályájának jövőjeit latolgatta, hirtelen indulatában öngyilkosságot emlegetett, és otthagya a színházat, majd haláláig *recitativistaként* dolgozott. Mintha pánikba esett volna: Duprez énekét meghallva, 1837-ben elhatározta, hogy elsajátítja az olasz énekstílust, majd barátjával, Gaetano Dozettivel kezdett dolgozni.

Eközben szorgalmasan dolgozott azon, hogy a nazalitást kiiktassa a hangjából –, ez volt a hőstenorság egyik feltétele. Az „eredmény” az lett, hogy sikerült elveszítenie a fejhangját. 1838-ban már állandóan rekedt volt. 1839-ben egy jótékonysági koncerten énekelt, és – mivel rendkívül elégedetlen volt mind saját teljesítményével, mind a közönség fogadtatásával –, a következő reggel kiugrott a Barbaia szálló erkélyéről, és szörnyethalt.⁶⁸⁴

Duprez még tíz évig énekelt, de – Berlioz megállapítása szerint a magas C-k hajszolásának következtében – 1838-ra „megkeményedett” a hangja és teljesítménye folyamatosan csökkent.⁶⁸⁵ Karrierje 49 éves korában véget ért.

Adolphe Nourrit⁶⁸⁶François G. G. Lépaulle után Émile Desmays: Gilbert Duprez & Rosine Stoltz
A kegyencnő-ben (Donizetti, 1840)⁶⁸⁷

Rossini nem ki nem állhatta – ahogyan ő nevezte – e „kétségbeesett kiáltásokat”:

„E hang ritkán van jó hatással a fülre. A tenorok megkímélhetik magukat a vérköpéstől (*sputo di sangue*), a közönséget pedig a dobhártya sérülésétől, ha egy szerény, *de tiszta »C« fejhanggal (Do di petto)* helyettesítik. A tenor Duprez volt az első, aki a párizsiak fülét "borzolta" azzal a C mellhanggal (*Do di testa*), amire soha gondolni sem mertem. Nourrit megelégedett egy »C« fejhanggal, és ez kell.”⁶⁸⁸

1837-ben, amikor Párizsban jártam, közvetlenül Duprez operai szenzációs debütálása után, a heves tenor meghívott, hogy hallgassam őt az Operában. »Inkább te gyere el hozzám!« – Válaszoltam. – »Csak meghallgattatod velem a »C« -det, és bókolni fogok neked.« Akkoriban Troupenas barátom⁶⁸⁹ házában laktam. Duprez sietve jött, és Troupenas jelenlétében pompásan elénekelt nekem, be kell vallanom, munkáim számos részletét; de a *Suivez-moi* közeledtével⁶⁹⁰ ugyanazt a szorongó nyugtalanságot éreztem, amit egyesek éreznek a várható ágyúlövés pillanatában. Végül a híres »C« felrobbant. Bacchus teste! Micsoda zaj! Felálltam a zongorától, és gyorsan egy nagyon finom velencei poharakkal teli vitrin felé indultam, amely Troupenas termét díszítette.

– Nem tört el semmi! – kiáltottam – Hihetetlen!

A tenor elégedettnek látszott felkiáltásommal, amit az én stílusomban elhangzó bóknak vett.

– Szóval, Maestro, tetszik a cé-m? Mondja meg, őszintén...

– Őszintén szólva, amit a legjobban szeretek a cé-ben, hogy *ch'è pass* és nem kockáztatom, hogy újra hallom. Egyáltalán nem szeretem a természetellenes hatásokat, és ez a cé az éles hangszínevel sokkolja az olasz fülem, mint a magát mészároló kappan kiáltása. Nagy művész vagy, Arnaldo szerepének igazán új alkotója: akkor miért ereszkedsz le egy ilyen kisegítő megoldás használatához?

– Az, hogy az Opera előfizetői már megszokták: ez a cé az én nagy sikerem...

– Ha így van, nem akarsz egy még nagyobbat? Lőj kettőt! Az a bolond Tamberlick⁶⁹¹ Duprez cé-jét felülmúlni vágyó lelkesedésében feltalálta a ciszt, és rám tette az *Otello* végén, ahol »A«-t írtam. Azt hittem, hogy ez az »A« – teljes lendülettel indítva – elég vad lesz ahhoz, hogy bőségesen kielégítse a mindenkori tenorok önimádatát; de most Tamberlick nekem »Cisz«-re alakította át, és az összes »sznob« megőrül tőle.”⁶⁹²



Eugène Du Faget: Kosztümtervek a *Tell Vilmos* (Rossini) eredeti, 1829-es előadásához

középen: Adolphe Nourrit (Arnold), balra: Laure Cinti-Damoreau (Mathilde),
jobbra: Nicolas Levasseur (Walter).

Végül egy Rossini-Tamberlick anekdota:

„Egy este, amikor zene szólt a Rossini házban, a szolgáló belépett, hogy bejelentse:

– Tamberlick úr!

– Jöjjön be! – vágta rá a Mester. Aztán, észbekapva: – De mondd meg neki, hogy hagyja kint a Cisz-ét a kabáttartón. Visszaveheti, amikor elmegy.”



Disdéri: Enrico Tamberlick (1889 előtt)⁶⁹³

Lépünk tovább.



Richard Wagner (dagerrotípiá, 1855)⁶⁹⁴

89. RICHARD WAGNER Beethovenhez hasonlóan – arról volt „hírhedt”, hogy ő sem tartotta tiszteletben az énekesek „komfortzónáját”, és túlságosan magas fekvésben énekeltette őket. Darabjaiban olyan sok ilyen rész volt, hogy összeségükben az egyébként jó hangú adottsággal bíró és magasan képzett énekeseket is próbára tették.

Ugyancsak a kifejezés drámaiságának előtérbe helyezése miatt a súlyosabb, erőteljesebb, a színpadi beszédhez közelebb álló, szónokias hangvétel és szövegkiejtés mellett tört lándzsát. A *bel canto* szüntelen vibrátója útjában állt annak a fajta naturalisztikus drámai kifejezésnek – pontosabban a hangszínek

drámai változásainak, mind dallamban, mind szövegmondásban –, melyre szüksége volt.⁶⁹⁵

Wagner szemére hányta az olasz énekiskolának, hogy egyedül azzal törődik, hogy a „G” vagy az „Á” hang „gömbölyűen” jöjjön ki a torkukon.⁶⁹⁶ Wilhelmine Schröder-Devrient drámai szoprán⁶⁹⁷ művészetét így jellemezte:

„Nem! Egyáltalán nem volt »hangja«; de tudta, hogyan kell oly szépen bánni lélegzetével. Oly szépen, hogy az igazi női lelket oly bámulatos hangokban áradtassa ki magából, hogy az emberben nem tudatosult, hogy hangot vagy éneket hall.”⁶⁹⁸



Charles Auguste Schuler: Wilhelmine Schroeder-Devrient⁶⁹⁹

Sőt, Wagner maga „vallotta be”, hogy voltaképp nem is a hangja nyűgözte le, hanem az, hogy hangja [mely olyan volt, amilyen – T. A.] megnyerő fellépéssel, drámai játékkal és tiszta szövegkiejtéssel társult.⁷⁰⁰ Talán nem kell mondanom, hogy az attitűdizálás ilyenén felfogása szemben állt a *bel canto* kifinomult, „önmagáért való”, csupán a Szépséget és Kellemet szolgáló – ízlésével.

90. A VIBRATÓ KÉRDÉSE. Szimptomatikus e tekintetben a vibrató értékelése. A *bel canto* egész korszakában sokféle vibratót énekeltek és játszottak. Mindenekelőtt azonban alapfeltétel volt, mivel a „zenei hangot” az jelentette. Ebben a minőségében tehát nem bírt sajátos, önálló jelentéssel. Nem úgy Wagner számára, akinek a vibrató már nem volt feltétele a hangok *zenei* hangként való elfogadásának. Ezért érezték a *bel canto* hívei túlságosan „egyenest”, rézfúvósoknak Wagner énekeseinek hangját és énekszólamainak vonalvezetését. Az

is feltűnhet, mennyire kedvelte a rézfúvós hangszereket, és az is, hogy számukat az opera zenekarában több hangszerrel is gyarapította.⁷⁰¹

Ennek következménye volt, hogy számára a vibrató a „szép” hangnak már csak *egyik* hatásává vált;⁷⁰² ráadásul nem *az* az effektus, amely a legfontosabb jelentést hordozza. A vibrató később is magát a bel cantót jelentette, tehát a modernisták, akik igyekeztek megszabadulni a bel canto-tól, igyekeztek megszabadulni a vibrátótól is.

Wagner és követői már nem hittek annyira a Zene mindenhatóságában. Wagner esetében a hangsúly eltolódásáról: a szép hang és ének egyeduralmának megkérdőjelezéséről volt szó.⁷⁰³ Mint írta:

„Operáimban nincs különbség az olyan frázisok között, amelyeket deklamálnak vagy énekelnek; viszont deklamációm egyben ének, és dalom egyben deklamáció”.⁷⁰⁴

Feltűnhet az Olvasónak, hogy Verdi és Wagner felfogása visszatérést mutat a Camerata zene és szöveg, zene és szűzsé viszonyának felfogásához, mely több tekintetben is visszafogta a zenei fantáziát a dalok és áriák komponálásában. Az 1890-es években, amikor a Bayreuth-i Fesztivál művészi vezetői még erőteljesebb stílust vittek a wagneri zenedrámákba, a folyamatos, legato éneklés és a díszítések kárára folytatott deklamálás még határozottabb formát öltött, ami miatt Wagner szólamait még a 20. század egyik legképzettebb zeneesztétája, Theodor W. Adorno is „wagneri ugatásnak” nevezte.⁷⁰⁵

Ami pedig a korábbi díszítő-önmutogató virtuozitást illeti, arról – érthető okokból – hallani sem akart sem Verdi, sem Wagner, sem az őket követő verizmus.

MELLÉKLET



Anyai nagypám:
Gustavo de Bernal-Resky



Fellépés a Metropolitan Operában (N.Y.)
1901. december 8.



Édesanyám: Takács Paula
leánykori neve:
Ermelinda Maria Paola Bernal-Scarpa



Aida szerepében (Verdi: Aida)

JEGYZETEK

-
- ¹ Écoleé Bottrigari (1531–1612) olasz matematikus és építész; költő, zeneteoretikus és zeneszerző. Madrigálkönyveket adott ki (1558); 1586-ban Bolognában kapcsolatba került Gioseffo Zarlinoval és Annibale Melonéval. Első zenei értekezése, az *Il Patricio* (Ricciardo Amadino, Velence, 1593) klasszikus témákkal foglalkozott.
- ² E. Bottrigari 1576-ban Ferrarába ment, ahol adatokat gyűjtött *Il Desiderio, overo de' concerti di varii strumenti musicali* c. értekezéséhez (1594).
- ³ A Firenzei Camerata 1573 és 1582 között, Giovanni de' Bardi gróf házában működött. Legfontosabb tagjai (Bardit is beleértve): Giulio Caccini, Vincenzo Galilei, Girolamo Mei, Jacopo Peri, Ottavio Rinuccini, Piero Strozzi.
- ⁴ A *monódia* homofon zenei szerkezetet jelent lant, basszuslant, orgona, gitár kísérettel. Retrospektív elnevezés; voltaképp korabeli madrigálok, motettákat és zenés drámákat (*dramma per musica*) takar.
- ⁵ Elsősorban a zárlatokban: a ti → dó, fá → mi, fá → szó, ill. ti + re → dó, ré + fá → mi és fá + lá → szó hangok kapcsolatában.
- ⁶ Glareanus 1547-ben a 8 egyházi hangnemet kiegészítette a C hangra épülő *ion/hypoion* és az A hangra épülő *eol/hypoeol* hangnemmél (*Dodekachordon*). Zarlino pedig 1588-ban a későbbi dúrnak megfelelő *iont* tette meg az első modus-nak. Ezt azzal indokolta, hogy amíg a moll a húrfelosztásnak csupán az *aritmetikai* (6:5:4), addig a dúr a *harmonikus* arányt (15:12:10) követi. A konszonanciákat képző püthagorászi első 4 pozitív egész szám 6-ra kiegészítésével (*senario*) és ideológiai megalapozásával Zarlino zöld utat adott a tercek konszonanciaként való elfogadásához.
- ⁷ A *common practice*-nek is nevezett *funkciós tonalitás* szűken számítva 282 évig tartott, 1603-tól (Monteverdi: *Cor mio, mentre vi miro* madrigál) 1885-ig (Liszt: *Hangnem nélküli bagatell*). Tágabban véve 465 évig, 1440-től (Dufay: *Adieu m'amour*, 1440) 1905-1921-ig tartott (Debussy: *Egy faun délutánja*, ill. Schönberg: *Zongoraszvit* Op. 25.). A legtágabb, zeneszociológiai értelmezésben a 15. sz. közepétől 585 éve tart, még ki tudja, meddig.
- ⁸ Mindkettőt idézi Romain Rolland. (*Zenei utazások a múlt birodalmában*. Zeneműkiadó, Budapest, 1960. 65. old.)
- ⁹ Giulio Caccini (1550-1618) korabarokk itáliai zeneszerző, énekes és énektanár. A Firenzei Camerata egyik vezéralakja, korának legbefolyásosabb komponistája. Rómában lantot, hegedűt és hárfát, valamint éneket tanul, majd a Medici udvarban énekel.
- ¹⁰ Giulio Caccini: Előszó a *Nuove Musiche*-hez, 1602.
- ¹¹ Náluk csak azok a modernisták voltak naivabbak, akik az impresszionisták és a bartóki tengelyrendszer után spekulatív úton próbáltak továbbhaladni.
- ¹² Később Bartók is „tisztá forrásnak” és „természeti tüneménynek” tartotta a parasztszenét. Ez a fajta naivitás persze semmilyen tekintetben nem volt kárára egyik stílustörekvésnek sem.
- ¹³ Jacopo d'Antonio Peri (1561-1633) itáliai orgonista-zeneszerző. 1579-1588 között a firenzei La Badia templom orgonistája, 1591-től zeneigazgató a mediciek udvarában. Ő írja a zenetörténet első operáját (*Dafne*, 1598). Ezt követi az Euridiké, melynek dalbetéteit Ciccini írja, és amelyet a Palazzo Pittiben mutatnak be 1600-ban.

-
- ¹⁴ Vincenzo Galilei (1520k.-1591) itáliai zeneszerző, lantjátékos, énekes és zeneteoretikus. Legjelentősebb elméleti munkája *Dialogo della musica antica et della moderna*. (G. Marescotti, Firenze, 1581.)
- ¹⁵ Anélkül természetesen, hogy bármely eldöntetlen kérdésben próbáltam volna állást foglalni.
- ¹⁶ G. Caccini, i.m. uo.
- ¹⁷ Richard Edgcumbe, II. Earl of Mount Edgcumbe PC (1764-1839). Brit politikus és zeneíró. Komponált egy olasz opera-sorozatot, a *Zenobiát*, amelyet egyszer mutattak be 1800-ban, a King's Theaterben.
- ¹⁸ The Earl of Mount Edgcumbe: *Musical Reminiscences*. (J. Andrew, London & Richmond, 1834.) Repr. Da Capo, New York, 1973,⁴ 12–16. old.) – A könyvet gyakran idézik Mozarttól Rossiniig.
- ¹⁹ Ism. festő: *Pacchierotti in his fifties*. Olaj, vászon, 1790-1800 között. (Wikimedia Commons, Public Domain)
- ²⁰ Joshua Reynolds: *Captain the Honourable George Edgcumbe* (1720-1795) Olaj, vászon, 1748. Forrás: Royal Museums Greenwich. (Wikimedia Commons, Public Domain)
- ²¹ J. Harry Wheeler: *Vocal Physiology, Vocal Culture, and Singing*. New England Conservatory of Music, Boston, 1883. 90-91. old. 5. sz.
- ²² Tarnóczy Tamás: *Zenei Akusztika*. (Zeneműkiadó, Budapest, 1982. 184. old.)
- ²³ Egyik ellentéte az egyetlen periodikus rezgés hatására létrejövő tiszta- vagy *szinuszhang*, a másik a határozatlan számú, nem periódikus rezgések hatására létrejövő, nem harmonikus összetevőkből álló *zörejhang*.
- ²⁴ Amíg a lírai szopránok csak 40-50 cm³/sec, addig a basszusok 200-220 cm³/sec levegőmenyiséget használnak fel. (Tarnóczy, i.m. 358. old.)
- ²⁵ Hatásfokuk tovább növekszik, ha teljes egészükben vesznek részt a hangképzésben, és ha nagy amplitúdóval lengenek ki, ami ismét a légnyomás mértékétől függ.
- ²⁶ Tarnóczy: „Egy 400 Hz frekvenciájú és 40 dB intenzitású hang (43 phon = 1,4 son) egymaga hangosabb, mint az alaphang volt 10 dB-lel nagyobb szinten. [...] Anélkül, hogy a fizikai teljesítményt növeltük volna, a hangosság tízszeresére növekedett”. (I. m. 148-149. old.)
- ²⁷ A hangszínek minősége az összetevők frekvenciáján, amplitudóján és fázisán túl elsősorban a hangszínek teljesítménysűrűségi eloszlásától függ. (R. Plomp, G.F. Smoorenburg (ed.) *Frequency Analyses and Periodicity Detection in Hearing*. Suithoft, Leiden, 1970.)
- ²⁸ Az áramlásos, kiegyenlített operai hanggal éneklők azonos hangrész alatti nyomásnál 10-12 dB-el erősebb énekhangot produkálnak, mint a képzetlen énekesek. (Foniátria és Társtudományok. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2013. Hiv. Altorjai, i.m. 53-54. old.)
- ²⁹ A rezonátor *anyaga* is tényező lehetne, de ez az emberi faj vagy fajta közös tulajdonsága. Ezért tudjuk az emberi énekhangot megkülönböztetni pl. a madár énekétől.
- ³⁰ Az első 4 részhangot (az alaphangot és az első 3 felhangot) akár harmonikus a felhangsor, akár nem, mindenki meg tudja különböztetni, ill. ki tudja hallani. Mélyebb hangok esetében (250 Hz) kedvezőbb a helyzet (7-8 részhang). A határ a 6-8 részhang. Ennek oka *egyrészt*, hogy a zenei felhangsor intenzitása felfelé csökken, *másrészt*, hogy a felhangok elfedik egymást. Fontos tanulság, hogy az első 6 részhang fontossága a zenei közés szempontjából igen nagy. (Tarnóczy, i. m. 189. old.)

-
- ³¹ Pap: *Hangszerlélek...*, uo. – A 30 dB tízszeres hangosságérzetet jelent.
- ³² Ignazio Donati (1570-1638) itáliai zeneszerző, a velencei iskola tagja.
- ³³ Ignazio Donati: *Il secondo libro de motetti a voce sola*, előszó. Velence, 1636. (*The Science of the Singing Voice*. Northern Illinois University Press, Dekalb, Illinois, 1987.)
- ³⁴ Roger North (1653-1734) angol királyi tanácsos, jogász, képviselő, zenész. Az angol barokk zene és előadóművészet, valamint a hangoláselmélet kutatója, esztéta.
- ³⁵ Roger North: *As to Musick*, 1695 körül. 1695-1728 között írt esszék.
- ³⁶ Peter Lely: *Roger North portréja*. (Másolat, 1680) (Wikimedia Commons, PD)
- ³⁷ A mély fekvésű hangok képzését a pajzs-szegycsont izom végzi a pajzsporc döntése révén. A pajzskannaporc oldalsó izmai pedig a hangajkak ellazítását végzik. (Hirschberg Jenő, Hacki Tamás és Mészáros Krisztina: *Foniátria és Társtudományok*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2013.)
- ³⁸ Nem pusztán az a baj, hogy megváltozik a hang minősége, hanem az is, hogy azzal együtt valamilyen nemkívánt jelentést visz bele az „összképbe”.
- ³⁹ Giambattista Mancini: *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. (Milánó, 1777. 44-45. old.)
- ⁴⁰ A becslések szóródnak; a szélső értékek a 2-4 kHz. Vagy csak egyszerűen: „3 kHz körül”. – Hirschberg Jenő, Hacki Tamás és Mészáros Krisztina szerint 'Az énekes-formáns mezzoknál 3-4 kHz között, tenoroknál 2,5-3 kHz között, baritonoknál, basszusoknál 2,1-2,4 kHz között jelentkezik a hangképben. (*Foniátria és Társtudományok*. ELTE Eötvös Kiadó, Budapest, 2013.)
- ⁴¹ G Bloothoof és tsai.: *The sound level of the singer's formant in professional singing*. In: The Journal of Acoustical Society of America, 1986. – Az áramlásos, kiegyenlített operai hanggal éneklők azonos hangrés alatti nyomás mellett 10-12 dB-el nagyobb hangnyomásszintet produkálnak, mint a képzetlen énekesek. (Hirschberg J., Hacki T. és Mészáros K., i.m.)
- ⁴² Hirschberg, Hacki, Mészáros, i.m.
- ⁴³ A szopránok ezen eszköz nélkül is érvényesülni tudnak.
- ⁴⁴ Amíg a zenekar felhangsorában 500 Hz, addig az énekesében 3000 Hz körül van az energiacsúcs.
- ⁴⁵ Azt is szokták mondani, hogy a magasabb formánsok lejjebb süllyednek.
- ⁴⁶ Johan Sundberg: *The Science of the Singing Voice*, Northern Illinois Univ. Press, 1987., 118. old.
- ⁴⁷ Andrade P.A. (2012): Analysis of Male Singers Laryngeal Vertical Displacement during the First Passaggio and its Implications on the Vocal Folds Vibratory Pattern. Journal of Voice. 26. 5. sz. 665e19-665e24. (Id. Altorjay, i.m. 58. old.)
- ⁴⁸ A 2000 Hz alatti énekesformánsok elsősorban a szövegértést segítik elő. (Váradi, i. m. 25. old.)
- ⁴⁹ Vicsi, i.m. 36-37. old.
- ⁵⁰ Gillyanne Kayes: *Singing and the Actor*, 2. kiad. London, A & C. Black, 2004, 118. old. - Mint ámutat, az „orrhang” technika a blues-ra és a gospel-re is jellemző.
- ⁵¹ Sundberg: *The Science of the Singing Voice*. (Northern Illinois University Press, Dekalb, Illinois, 1987. 123. old.)

-
- ⁵² Johan Sundberg: *The Acoustics of Different Genres of Singing*. [ed] G Welch, DM Howard, J Nix, Oxford University Press, Oxford, 2019, 167-188. old.
- ⁵³ Id. Bloem-Hubatka, i.m. 78. old.
- ⁵⁴ Vonalas Henrik: *Gyomortól a fejhangig*. In: Quart, 2009. okt. 8.
- ⁵⁵ Johan Sundberg et al.: *Comparisons...* 110. old.
- ⁵⁶ Tarnóczy, i.m. 350. old.
- ⁵⁷ V. ö. Sang-Hyuk Lee és tsai: *The Singer's Formant and Speaker's Ring Resonance: A Long-Term Average Spectrum Analysis*. In: Clin Exp Otorhinolaryngol. 2008 Jun; 1(2), 92–96. old.
- ⁵⁸ Giuditta A. M. C. Pasta (1797 – 1865) olasz szopránénekesnő. Énekét szenvedélyesség és naturalizmus jellemezte. Bellini számára írta *La sonnambula* és *Norma* c. operáját.
- ⁵⁹ Stendhal: *Rossini Élete* (1827) In: *Stendhal Művei* 9. *Zenei írások*. Magyar Helikon, Bp. 1973., 584. old.
- ⁶⁰ Olof Johan Södermark: *Marie-Henri Beyle, alias Stendhal portréja* (olaj, vászon) (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶¹ Ism. grafikus: *Giuditta Pasta szoprán Tankréd szerepében*, 1822. Forrás: www.ilcorrieredelлагrisi.eu (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶² „A színes zenei hangok mindig jóval hangosabbak, mint az ugyanakkora teljesítményű tisztahangok” – írja Tarnóczy. (I.m. 149. old.)
- ⁶³ Váradi Marianna: *A művészi hangképzés kérdései, és néhány példa a magyar operafordítások énekelhetőségének problematikájáról*. (Dissz. Budapest, 2008. 25. old.)
- ⁶⁴ Giulio Cesare Brancaccio (1515–1586) észak-itáliai lova és udvaronc, színész, író és énekes. Színészként Ferrante Sanseverino, Salerno nápolyi hercege, énekesként a ferrarai Alfonso II d'Este herceg udvarában szolgált. Torquato Tasso és Giovanni Battista Guarini verseket írt a tiszteletére.
- ⁶⁵ Giulio Cesare Brancaccio levele Ferrara hercegének, Alfonso d'Este-nek. (1581. dec.).
- ⁶⁶ Ezt erősti, hogy a hangszín felismerése az egyedfejlődésben megelőzi a hangmagasságét. A gyermek még az előtt felismeri a formánsok elhelyezkedését és a magánhangzók hangszínét, mielőtt kialakulna a hangmagasság alapján való megkülönböztető képessége.
- ⁶⁷ Johann Andreas Herbst (1588-1666) német zeneszerző és M. Preatorius után a 2. legnevesebb zenei elméletíró. Hassler tanítványa, majd Butzbachban, Darmstadtban és Frankfurt am Mainban karmester.
- ⁶⁸ Johann Andreas Herbst: *Musica pratica*. Jeremiah Dümmler, Nürnberg, 1642, 3. old.
- ⁶⁹ Giovanni Camillo Maffei da Solofra, itáliai bölcsész-zenész, 16. sz. közepe. 1562-1573 Giovanni di Capua szolgálatában áll.
- ⁷⁰ Giovanni Camillo Maffei da Solofra: *Lettera sul canto*, Nápoly, 1562. 81. old.
- ⁷¹ Ism. metsző: *Giovanni Camillo Maffei da Solofra portréja*. Scala naturale. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁷² Sebastian Furck: *Johann Andreas Herbst portréja*. (1635) (Wikimedia Commons, PD)
- ⁷³ Lodovico Giulio Cesare Zacconi (1555 – 1627) olasz zeneteoretikus. Ippolito Baccusi és A. Gabrieli tanítványa.

-
- ⁷⁴ L. Zacconi: *Prattica di musica utile et necessaria si al compositore per comporre i cianti suoi regolarmente, si alco al cantore per assicurarsi in tutte le cose cantabili*. (B. Carampello, Venice, I. 1592, II. 1622. „Azon hangokról, amelyeket a jó zene előállítása érdekében ki kell választani” c. fej., 77. old.
- ⁷⁵ Giovanni Battista Mancini (1714-1800) itáliai kasztrált szoprán énekes, énektanár és számos az éneklésről szóló könyv szerzője. Nápolyban Leonardo Leótól, Bolognában Antonio Bernacchitól tanult énekelni. Ellenpontot Giovanni Battista Martinitől tanult. 1757-től Mária Terézia német-római császárné meghívta csász. kir. zenésznek, és a leányait énekre tanította.
- ⁷⁶ Giambattista Mancini: *Pratiche sopra il canto figurato*, Nella stamparia di Ghelen, Vienna, 1744. (Id. Bagó Gizella: *Énekes színészek, színész énekesek*. (Dissz) 30. old.)
- ⁷⁷ Wikimedia Commons, PD.
- ⁷⁸ Charles Burney: *Tremblant* címszó. In: Rees's Cyclopædia, 1810.
- ⁷⁹ Joshua Reynolds: *Charles Burney portréja* (1781) (Wikimedia Commons, PD)
- ⁸⁰ J. Estill & R. H. Colton: *Seven Psychological Steps to an Opera Quality*. In: *30th Annual Symposium: Care of the Professional Voice* (ea.), Philadelphia, 2001.
- ⁸¹ J. Estill & R. H. Colton: *Elements of Voice Qiality: Perceptual, Acoustic, and Physiologycal Aspects*, In: N. Lass (ed.): *Speech and Language: Advances in Basic Research and Practice*, Academic Press, New York, 1981, 311-403. old.
- ⁸² Jalenkori alkalmazói Jussi Björling, Maria Callas, Kirsten Flagstad, Birgit Nilsson, Luciano Pavarotti, Giuseppe di Stefano és Renata Tebaldi.
- ⁸³ Anthony Frisell (1929-2019) olasz szülőktől születik New Orleans-ban. New Yorkban éneket tanít. Könyvei: *A Singers Notebook*, *Flow of Breath*, *The Baritone Voice*, *The Soprano Voice*, *The Tenor Voice*.
- ⁸⁴ Anthony Frisell: *The Baritone Voice. A Personel Guide to Acquiring a Superior Singing Technique*. (Branden Publishing Co. Boston, 2007. 130. old.)
- ⁸⁵ A. Frisell, i.m. 83. old.
- ⁸⁶ *Quarterly Musical Magazine and Review*, 1825 jún. 271. old.
- ⁸⁷ Michael Praetorius (1571-1621) német orgonista, udvari karmester, elméletíró és zeneszerző.
- ⁸⁸ Michael Praetorius: *Syntagma musicum* III., 1619.
- ⁸⁹ Ism. metsző: *Michael Praetorius portréja*. Forrás: Michael Schönlitzer (ed.) *Die großen Deutschen im Bild* (1936) (Wikimedia Commons (PD)
- ⁹⁰ Zacconi: *Prattica*, uo.
- ⁹¹ Georg Quitschreiber (1569-1638) német zeneszerző, zenei író. 1594-ben Albrecht von Schwarzburg-Rudolstadt gróf Rudolstadt udvarának és városának kántorjává nevezi ki. Később Jéna, Magdala és Ottstedt plébánosa.
- ⁹² Georg Quitschreiber (1569-1638) német zeneszerző.
- ⁹³ Christoph Bernhard (1628-1692) drezdai zeneszerző, énekes. 1655-től templomi karmester.
- ⁹⁴ Ellen Harris: „*Voices*” (*baroque era*), *Performance Practice: Music after 1600*. 0 (W.W. Norton and Co., New York, 1989) 104. old. – Az *ardire* (ugyancsak Bernhard tájékoztatása szerint) nem más, mint a *tremol*, melyet, meglehetősen kevesen, a frázisok végén használtak.

-
- ⁹⁵ „A hangszalagok rezgése öngerjesztett rezgés, és az energia egy részének ráfordításával maga szabályozza a rezgés folyamatát.” (Tarnóczy, i.m. 358. old.)
- ⁹⁶ Ezért tanácsolta Leopold Mozart a hegedűsöknek, hogy az üres húrokat csak akkor használják, ha muszáj.
- ⁹⁷ John Large, S. Iwata: *Aerodynamic Study of Vibrato and Voluntary „Straight Tone”*. Pairs in Singing, in Contributions of Voice Research to Singing, ed. John Large (College-Hill Press, Houston, 1980.)
- ⁹⁸ Az operai ének hangerejének az 1 kHz és 3 kHz közötti csúcsai a hangfrekvenciát és az amplitúdót moduláló vibratóban is mindig jelen vannak.
- ⁹⁹ Max Schoen: *Az Experimental Study of the Pitch Factor in Artistic Singing*. In: Carl E. Seashore (ed.) University of Iowa Studies in Psychology, No. VIII. N.J. Princeton and Lancaster, Pa, 1922.
- ¹⁰⁰ A *vocalis* (vagy „énekizom”) azon páros belső gégeizomnak a felső része, amely párhuzamosan helyezkedik el a hangszalaggal, melynek elülső részét feszíti ki a pajzsmirigyporc közelében.
- ¹⁰¹ Peter-Michael Fischer: *Die Stimme des Sängers: Analyse ihrer Funktion und Leistung - Geschichte und Methodik der Stimmbildung*. Metzler, Wiesbaden, 1993. 163. old.
- ¹⁰² W. Brown és G. B. Lamperti: *Vocal Wisdom*. Taplinger Publishing Company, New York, 1931.
- ¹⁰³ Wilhelm Höffert: *Giovanni Battista Lamperti portréja*. (Wikimedia Commons, PD)
- ¹⁰⁴ Peter-Michael Fischer, i. m. u.o.
- ¹⁰⁵ Carl Emil Seashore: *Psychology of Music*. Courier Corporation, Dover, New York, 1967. 46. old.
- ¹⁰⁶ A hangmagassági eltérés ingadozását 4/mp gyakoriságtól kezdjük érzékelni, és a 6-8/mp gyakoriságnál kezdjük vibrátónak hallani. (Tarnóczy, i.m. 156-157. old.)
- ¹⁰⁷ A *Brockman-Riemann Zenei Lexikonban* pl. ez áll: „Vibrató: a trillák csoportjába tartozó díszítés. [...] Tágabb értelemben az énekhang természetes hullámozása is, amelyben nem választható el egyértelműen a hangmagasság [...] és a hangerőingadozás”. (*Vibrató* címszó, III. köt.)
- ¹⁰⁸ Tarnóczy, i.m. 195. – Kiem. T. Z.
- ¹⁰⁹ Carl Seashore: *The Psychology of Music*. Mc Graw Hill, New York, 1937 vagy 1938.
- ¹¹⁰ Robert Donington: *A barokk zene előadasmódja*. Zeneműkidó, Budapest, 65. old.
- ¹¹¹ Leopold Mozart: *Violinschule*. (Augsburg, 1756. XI. 1.)
- ¹¹² Idős kora ellenére az Idomeneo főszerepét neki szánta, és a III. felv. túlságosan nehéz áriája helyett egy könnyebbet írt neki.
- ¹¹³ Joseph Dominik Nikolaus Meissner (1725-1795) salzburgi udvari tenorista. Ismert volt nagy hangterjedelméről.
- ¹¹⁴ Wolfgang Amadeus Mozart: *Levele édesapjához*, Párizs, 1778. jún. 12. – 1775-ben még „egészen kiváló minőségű”-ként dicsérte a hangját.
- ¹¹⁵ Giovanni Battista Rubini (1794–1854) Bellini és Donizetti bel canto romantikus korszakának fő korai képviselője az 1820-1840-es években. A férfi koloratúra

- emblemikus figurája. Az F5-öt is kiéneke, viszont (a beszámolók szerint) hangja középértékű (mezzo-forte, mezzo-piano); gyakran alig hallható és fátyolos.
- ¹¹⁶ Követői Alessandro Bonci (1900-1925 között) és Giacomo Lauri-Volpi (1920-1950 között).
- ¹¹⁷ Josef Kriehuber: *Giovanni Battista Rubini portréja*. (litográfia, 1828) (Wikimedia Commons, PD)
- ¹¹⁸ Aimé Dupont: *Enrico Caruso portréja*. (1908) (Wikimedia Commons, PD)
- ¹¹⁹ A harmadik fonáció-típus a „levegős”.
- ¹²⁰ Talán jobb szó lett volna a „változatosságként”, mert korábban elmagyarázta, hogy ez a régebbi módor.
- ¹²¹ G. Caccini, i.m. uo.
- ¹²² Caccini szavai. (Id. Annibale Gianuario: *The Camerata Fiorentina. Giulio Caccini and Jacopo Peri*. https://digilander.libero.it/gianuario/nuova_pagina_7.htm)
- ¹²³ Manuel Patricio Rodríguez García (1805-1906) operaénekes (basszus), majd (1829-től) énektanár. 1942-től a párizsi Conservatoire, majd (1848-95) a londoni Royal Academy of Music énektanára. Az elnevezés is tőle származik.
- ¹²⁴ *Összefoglaló értekezésé*-ben García így írta le: „A glottist az artikulációra annak lezárásával készítjük fel, ami alul a levegő pillanatnyi felhalmozódását okozza; majd egy hirtelen és erőteljes ütés nyitja meg, hasonlóan az ajkak működéséhez, amikor erőteljesen kiemeljük a [p] betűt.” (Sic.) (1. rész, 6. sz.)
- ¹²⁵ A Bernoulli-féle szívóhatás miatt. Mivel a hangszalagok éle összezsugorodáskor némileg összenyomódnak, és mivel a vastag szalagok felső és alsó éleinek záródása nincs pontosan szinkronban, „a zárt állapot általában hosszabb, sőt mély hangoknál sokkal hosszabb, mint a nyitott”. (Tarnóczy, i.m. 358. old.)
- ¹²⁶ Ez a hang a „zöngé”. Felhangtartalma 12dB/oktáv eséssel csökken. – Farkas és Kerényi szerint viszont a hangadás „fojtott” és vibrátószerű. (Farkas Ödön: *Az Énekhang. A Hangfejlesztés és Hangérlelés Új Rendszere*. Pesti Könyvnyomda-Részvénytársaság, Budapest, 1907. Kerényi Miklós György: *Az Éneklés Művészete és Pedagógiája*. Zeneműkiadó, Budapest, 1985.)
- ¹²⁷ Ifj. Manuel García: *Hints on Singing*, 1894. 7. old.
- ¹²⁸ John Singer Sargent: *Manuel García portréja* (1905) Forrás: <http://europavox.org/people/manuel-patricio-garcia-1805-1906/manuel-garcia-manuel-patricio-rodriguez-sitges-1805-1906/> (Wikimedia Commons, PD)
- ¹²⁹ Csak a leghíresebbek: Mathilde Marchesi, Joanna Wagner, Jenny Lind és Julius Stockhausen.
- ¹³⁰ Többek között Henry Holbrook Curtis, D.A. Clippinger, David Meyer és G.B. Shaw.
- ¹³¹ A múlt század magyar szakemberei ugyancsak „az énekhangra legveszélyesebb” eljárásnak tartották. Mihályffy Lővetei Irén: *Értekezés az énekhangszer kezeléséről és annak épségbentartásáról*, Kolozsvár, 1939. VAGY: Kerényi Miklós György: *Az Éneklés Művészete és Pedagógiája*. Zeneműkiadó, Budapest, 1985. VAGY: Frint Tibor és Surján László: *A hangképzés és zavarai, beszédzavarok*. Medicina, Budapest, 1982.

-
- ¹³² Ezeket dokumentálta F. Trendelenburg, E. Thienhaus, és E. Franz 1940-ben. (*Zur Klangwirkung von Klavichord, Cembalo und Flügel*. In: *Akustische Zeitschrift*, 5, 309-323. old.)
- ¹³³ Tarnóczy, i.m. 184. old.
- ¹³⁴ Garcia, i.m. 4. old. – Garcia elmélete a mai napig megosztja a szakmát, melynek története szétfeszítené e lista kereteit. Részletesen l. James Stark: *A History of Vocal Pedagogy*. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, London, 2003. xi-xxv., 3-32. old.
- ¹³⁵ Giovanni Battista Lamperti (1839-1910) olasz énektanár, Fr. Lamperti fia.
- ¹³⁶ A hangrés alapállása a szélesre nyitott helyzet; a lélegző állás.
- ¹³⁷ G.B. Lamperti, i.m. 12. old.
- ¹³⁸ Az egyik legjelentősebb zenei akusztikus, Johan Sundberg és az egyik legjelentősebb hang- és beszédkutató, Ingo R. Titze, ellenzi a préselt (*pressed*) fonációt (és a szoros glottis-zárat) szemben az áramlásos (*flow*) eljárással. (J. Sundberg: *The Science of the Singing Voice*. Northern Illinois University Press, 1987, 80. old. Titze: *Principles of Voice Production*. Prentice Hall, 1994, 227. old. Mindketten az áramlásos módszert ajánlják (Sundberg, 80. old., Titze 249. old.) Mindketten úgy tartják, hogy a préselt fonáció nagyobb stressz-kockázattal jár. Sundberg külön kiemeli az emelt gégeállás egészségtelen mivoltát (92. old.). L. még ehhez: Leanderson és Sundberg: *Breathing for singing*. In: *Journal of Voice* Vol. 2/1 1988, 8-9. old.) – Titze elismeri, hogy a préselt hangindítás (*hyperaddukció*) aerodinamikai és akusztikus szempontból „hatékonyabb”, mint a „kissé levegős” (*hypoaddukciós*) hangképzés, és nyitva hagyja az „érintkezés okozta stressz” és a szövet ebből eredő „traumájának” kérdését. (215. old.) Az addukciós erő gyengítésére a Vennard-féle néma [h]-t ajánlja. (91-108. old.) – M. Rothenberg, D. Miller és R. Molitor viszont arra mutat rá, hogy az erős glottális zárás (szemben a gyengébb addukcióval) nagy zárási hányadost és gyors zárási sebességet okoz, amelyet mérsékelten magas szubglottális nyomás és alacsony légáramlás kísér. Ez nagy energiájú részecskékben gazdag forrásspektrumot eredményez. A légáramlás gyorsabb csökkenése nulla felé a glottális zárási fázis végén a leggazdagabb és legerősebb harmonikus spektrumot eredményezi. (*Aerodynamic investigation of sources of vibrato*. Folia Phoniatri, Basel, 1988, 246. old.)
- ¹³⁹ Romain Rolland tolmácsolásában. (*Jean-Baptiste Lully*. (Ford. Benedek M.) Zeneműkiadó, Budapest, 49-50. old.)
- ¹⁴⁰ Jean-Jacque Rousseau: *Lettre d'un symphoniste d l'orchestre*. (Id. Rolland, i.m. 156. old.)
- ¹⁴¹ Allan Ramsay: *Jean-Jacques Rousseau portréja*. (vászon, olaj, 1766) Forrás: National Galleries Scotland. (Wikimedia Commons, PD)
- ¹⁴² Rolland (*Jean-Baptiste Lully*. 155-156. old.)
- ¹⁴³ G. C. Maffei, i.m. – Később kimutatták, hogy a túlságosan szélesre tátott száj megmerevíti az állkapcsokat, és összehúzza a torkot, továbbá levegőssé teszi a hangot. (L. később.)
- ¹⁴⁴ Garcia, i.m. 12. old.
- ¹⁴⁵ A korabeli énekesek úgy találták, hogy a túlságosan szélesre nyitott állkapcsok mellett a szájban lévő tér összeszűkül. Később a tudomány feltárta, hogy a nagy erővel kinyomott levegő és szélesre nyitott száj kinyitja az Eustach kürt szelepeit, miáltal a nyomás – a fülekkel azonos magasságban vagy a felettük lévő üregekből – áterelődhet a fülekre. (A túlságosan hangosnak tűnő hang meg is zavarhatja az énekest.) Az ily módon eltérített hang nehezebben találja meg az utat a megfelelő rezonáns üregekhez, és (miközben a túl szélesre

- nyitott szájon át távozik) elveszíti csengését, rezonanciáját. Már a klasszikus bel canto énekesek is tudták, hogy ilyenkor a kicsatolásnál a hang szétszóródik, és elveszíti fényét.
- ¹⁴⁶ Luisa Tetrazzini (1871-1940) olasz koloratúrszoprán. Az 1890-es évektől az 1920-as évekig rendkívül sikeres opera- és koncertkarriernek örvendett Európában és Amerikában.
- ¹⁴⁷ Charles Neilson Gattey: *Luisa Tetrazzini: The Florentine Nightingale*. Hal Leonard, 46. old.
- ¹⁴⁸ P.F. Tosi is felhívta a hangszerjátékosok figyelmét a hangszerek hangolása és az intonáció problémájára. (*Opinioni de' cantori antichi e moderni*, Bologna, 1723.)
- ¹⁴⁹ Pierto Aaron: *Toscanello in musica* (Velece, 1523) 51. old. Ellenpont táblázat, amely a két vagy több, harmonikusan egymásra épülő hang közötti kapcsolatot magyarázza. Forrás: Museo Civico Bibliografico Musicale, Bologna, 945739. (bridgemanimages.com) Id. Bali János: *A fehér és édes hattyú* (6/2.) In: https://www.parlando.hu/2021/2021-2/Bali_Janos.htm#_ftn1
- ¹⁵⁰ Az 1-1,5%-nyi eltérés azonban még nem okoz disztonációs érzetet. (Tarnóczy, i.m. 189. old.)
- ¹⁵¹ A zenei hangnak, főként a kiművelt énekhangnak, nagy az előnye az ének beszédhangjaival szemben, amelyek rövid időtartamúak, alaphangjaik és formánsaik folyamatosan változnak, és aránylag nagy a zörejtartalmuk.
- ¹⁵² Caccini, i. m. – Ezekre később visszatérünk.
- ¹⁵³ Pier Francesco Tosi (1654-1732) olasz és német szereplései után 1693-ban Londonban telepedik le énektanárként. 1705-1711 Bécsben császári udvari karmester, végül, 1727-től ismét Londonban tartózkodik. 1730-ban Bolognában pappá szentelik. Műve egyike az első énekiskoláknak.
- ¹⁵⁴ P. F. Tosi, i.m. 21. old. – Azért hangsúlyozta, hogy azonnal rendezni kell a dolgot, mert tudta, hogy az esetlegesen kialakult rossz beidegződésektől kétszer vagy háromszor annyi fáradtsággal lehet megszabadulni, ha egyáltalán sikerül.
- ¹⁵⁵ Pietro Reggio: *The Art of Singing* (Leonard Lichfield, Oxford, 1677).
- ¹⁵⁶ Tosi, i.m. 35. old.
- ¹⁵⁷ Ol. *diapason da concerto*.
- ¹⁵⁸ A hangvillát John Shore 1711-ben találta fel. Händel hangvillája (normal A) 1740-ben 422,5 Hz, Beethovené (1800) már 455,4 Hz. volt.
- ¹⁵⁹ Michael Praetorius: *Syntagma Musicum*, II. *De Organographia*. Wolfenbüttel, 1618, II, 1–2. rész.
- ¹⁶⁰ Johann Kuhnau, 1702. – Kuhnau (1660-1722) orgonista és zenezerző volt, a lipcsei Tamás-templomban J.S. Bach elődje volt. Maga is írt pianofortéra és orgonára.
- ¹⁶¹ I. m. 29. §. – A standard „A” hang más volt Rómában, Velencében és Lombardiában, Bécsben és Berlinben, Párizsban és Szentpéterváron. A legmélyebb Rómában, a legmagasabb Bécsben volt. Az 1885-ös bécsi normálhang-konferencia 435 Hz-ben állapította meg a normálhangot. (*Normálhang* címszó, in *Brockhouse-Riemann...*)
- ¹⁶² Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*. Bologna 1723. I. fejr. 26. old.

-
- ¹⁶³ Tarnóczy írja: „A hallás nem kedveli a túl szabályos fizikai jeleket. Bizonyos frekvencia-szélességű vagy időbeli ingadozású hanggerjesztést fiziológiailag is, meg pszichológiailag is megkívánunk.” (I.m. 196. old.)
- ¹⁶⁴ Lehel György karmester egy alkalommal közölte velem, hogy a „non vibrató” hangokat is vibráltatja a zenekari tagokkal. Ily módon a bel canto normáját érvényesítette a modern stílusokkal szemben.
- ¹⁶⁵ Herald Stark (1908-1997) A National Association of Teachers of Singing (Texas) alapító tagja, a National Opera Association, a Music Educators National Association, az American Choral Directors Association stb. tagja.
- ¹⁶⁶ Carl E. Seashore: *Psychology of Music*. Dover, Inc., New York, 1967. 9-15 pont. 39. old.
- ¹⁶⁷ V. ö. Tarnóczy, i.m. 189. old.
- ¹⁶⁸ Luigi Zenobi (alias Zanobi, Luigi del Cornetto; 1547/48 – 1602 után) II. Maximilian cornett-játékosa, zenei elméletíró. Leghíresebb levelében (melyet 1600 körül egy névtelen herceghez írt), leírja, milyennek kell lennie a tökéletes vonós- vagy fúvós zenésznek, zeneszerzőnek, énekesnek és kísérőnek.
- ¹⁶⁹ Zenobi, i.m. uo.
- ¹⁷⁰ A „kéz” nyilván a hangszerjátékos keze, melynek említésével Monteverdi a hangszeres kíséret, ill. a kísérő együttes egyenletes, kötött tempójára utal.
- ¹⁷¹ Ismeretlen festő: *Claudio Monteverdi portréja* (részlet). 678 (Gallerie dell'Accademia, public domain.)
- ¹⁷² Vocal Pedagogy <https://vocalpedagogy.com/vocal-pedagogue/pier-francesco-tosi/>
- ¹⁷³ Ez volt Caccininál a *sprezzatura* („nemtörődömség”). Természetesen csak az előírt ütemezés vonatkozásában. Valójában ellenkezőleg: érzékenység, érzelmesség.
- ¹⁷⁴ Itt nem a mai értelemben vett (abszolút) tempóra, hanem egy-egy ütemegység *multiplikatív-divizív* kitöltésére gondolt, amely a zenének azonos tempó mellett is többszörös gyorsulását eredményezte.
- ¹⁷⁵ P.F. Tosi, i.m. VIII. fej. 5. sz.
- ¹⁷⁶ P.F. Tosi, i.m. 99. lábjegyz.
- ¹⁷⁷ Johann Mattheson: *Der Vollkommene Cappelmeister*. Hamburg, 1739.
- ¹⁷⁸ Johann Jacob Haid metszete után J. S. Wahl: *Johann Mattheson portréja*, 1746. (Wikimedia Commons, PD)
- ¹⁷⁹ Továbbá arról, hogy a közönségnek a librettóban kellett követnie az operaelőadást, ha meg akarta érteni a szöveget. (Lorenz Christoph Mizler von Kolof. *Musikalische Bibliothek* 2.Band, 1740–43, II. köt. 13. old.)
- ¹⁸⁰ Id. R. Rolland: *Jean-Baptiste Lully*, 145. old.
- ¹⁸¹ Friedrich August Brückner: *Ernst Ludwig Gerber portréja* (metszet, 1820) (Wikimedia Commons, PD)
- ¹⁸² G.C. Maffei, i.m. 81. old.
- ¹⁸³ G. B. Mancini, i.m. 85. és 52. old. Ugyanő írta, ugyanott: „Aki már egyszer kipróbálta a hangját, és ismételten meggyőződött arról, hogy az elég nagy, és bármilyen hatalmas helyiségben jól hallható (annak ellenére, hogy neki időnként hitványnak tűnik fel), nem

- szabad azt erőltetnie, hanem tudnia kell, hogy a hallgatóság jól hallja őt. A hang erőltetése mindig a legnagyobb hiba, amit énekes elkövethet.” (Id. Bagó, i.m. 30. old.)
- ¹⁸⁴ Jean-Philippe Rameau: *Cole de Music Pratique*. Párizs, 1760, 17. old.
- ¹⁸⁵ Emilio del Cavalieri: *Rappresentazione di anima e di corpo*. Róma, 1600. Előszó. (Guidotti szavait tolmácsolva.)
- ¹⁸⁶ Ism. festő: A velencei La Fenice színház belső tere (1837) Forrás: Museo Correr. (Wikimedia Commons, PD)
- ¹⁸⁷ Augustin de Saint-Aubin után ism. festő: *Jean-Philippe Rameau portréja*. (dát. nélk.) Forrás: International Museum and Library of Music (Wikimédia Commons, PD)
- ¹⁸⁸ Alfonso Fontanelli (1557-1622) itáliai nemes és diplomata, tanára Gasparo Pratoneri, később az Este család zenésze. A ferrerai iskola tagja és a seconda pratica stílus egyik korai képviselője.
- ¹⁸⁹ Alfonso Fontanelli: *Levél Alfonso d’Estate ferrarai herceghez*. Nápoly, 1594. szept. 16. Archivio di Stato, Modena.
- ¹⁹⁰ <https://popaganda.gr/pop-news/15-fevrouariou-tou-1557-genniete-o-alfonso-fontanelli/>
- ¹⁹¹ Pietro Reggio: *The Art of Singing* (Oxford: Leonard Lichfield, 1677).
- ¹⁹² Mathilde Marchesi (1821-1913) német mezzo-szoprán. Bécsi és Párizsi tanulmányai után ifj. Garcia tanítványa. Ő maga később a kölni, majd a bécsi konzervatóriumban, végül saját párizsi énekiskolájában tanít.
- ¹⁹³ Dame Nellie Melba (1861-1931) ausztráliai operai lírai koloratúrszoprán. A Viktória-kor egyik leghíresebb énekesnője.
- ¹⁹⁴ A bordákat a gyomorizmok állandó befelé irányuló feszültsége stabilizálja. Nellie Melba: *Melba Method*. Chappell, London, 1926. 11–12. old.
- ¹⁹⁵ *Impasto* (fr.) a festékek vastag felrakása.
- ¹⁹⁶ G. Mancini: *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. (Milánó, 1777. 33-34. old.)
- ¹⁹⁷ Ludovico Mazzanti: *Faustina Bordoni* (olaj, vászon, 1738-1740) Ethel Morrison Van Derlip Fund. (Wikimedia Commons, PD).
- ¹⁹⁸ Ism. fotós: *Nellie Melba portréja*, 1896 körül. United States Library of Congress's Prints and Photographs division (Wikimedia Commons, PD)
- ¹⁹⁹ G.C. Maffei, i.m.
- ²⁰⁰ Caccini, i. m. – James Stark ezzel kapcsolatban megjegyzi, hogy Garaudé 1830 körül „kereknek és zengzetesnek” írta az ideális hangot.
- ²⁰¹ Claudio Monteverdi: *Levél a mantovai herceghez*, 1610. jún. 9.
- ²⁰² Johann Joachim Quantz: *Versuch Einer Anweisung Die Flöte Traversiere Zu Spielen*. Johann Friedrich Voß, Berlin, 1752. XI. §12. 106. old.
- ²⁰³ Johann Friedrich Gerhard: *Joachim Quantz portréja*. 1753. (olaj) Neues Schloss Bayreuth. (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁰⁴ Francesco Lamperti: *Guida teorico pratica elementare per lo studio del canto*, 1864. Később: *A Treatise on the Art of Singing*, 1871.
- ²⁰⁵ Leo Kofler (1837-1908) német származású amerikai orgonista, énektanár.

-
- ²⁰⁶ Leo Kofler: *The Art of Breathing as the Basis of Tone-Production*. (1887) Edgar S. Werner, New York, London, 1890. 58-59. old.
- ²⁰⁷ Könyvborító. Leo Kofler: *The Art of Breathing as the Basis of Tone-production*. E.S. Werner, 1890.
- ²⁰⁸ Ifj. Garcia: *Hints of Singing*, 13. old.
- ²⁰⁹ Leo Kofler: *The Art of Breathing as the Basis of Tone-Production*. Edgar S. Werner és W.M. Kohlring és Co. London, 1890, 41. old.
- ²¹⁰ Maffei, i.m. 81. old.
- ²¹¹ Tosi, i.m. 11. old.
- ²¹² Mancini, i.m. *La testa diritta non pendendo in avanti*, 76. old.
- ²¹³ Franklyn Kesley: *Voice training* szócikk. In: *Grove's Dictionary*, London, 1954-1961, IX. köt. 65. old.
- ²¹⁴ Megállapították, hogy a 2000 Hz alatti énekesformánsok elsősorban a szövegértést segítik elő, a 2000 Hz fölöttiek pedig a hang fényét adják. (Váradi, i.m., 25. old.)
- ²¹⁵ Hiv. mű, 166. old. - Az *operaénekesnő* a középfekvésben a *hangspektrum 2. harmonikusát* ($f_2 = 698,456$ Hz és $h_2 = 987,767$ Hz között), melyet a *hangszalagok* képeznek — ez a „képzett” hang — *rezonáltatja a hangcsatorna (vokális traktus)*²¹⁵ 2. formánsával. Ne felejtjük el, ez a hangképző szakasz legjobb rezonancia-helye, 500-2000 Hz között.
- ²¹⁶ A tisztán rekeszizom-légzésnél – szemben a kulcsfonti légzéssel – a mellkas a belégzés alatt kellően kitágul, miáltal kiegészíti a rekeszizom-légzést.
- ²¹⁷ Leo Kofler: *The Art of Breathing as the Basis of Tone-production*. Trübner & Co., London, 1890. 67. old.
- ²¹⁸ Molnár Imre: *Eufonetika*. (Kis Akadémia, Budapest, 1942.) ÉS Kerényi M. György: *Az éneklés művészete és pedagógiája*. (Zeneműkiadó, Budapest, 1985.)
- ²¹⁹ Donington, i.m. 63. old. – A „maszk” az énekkutatásban az arcnak azon elülső részét jelenti, amelyre maszkot szokás tenni.
- ²²⁰ Gianluca Spinato: *Bel Canto — the Old Italian Vocal Technique and its Golden Age*. In. Academia.edu., 2015. Internet.
- ²²¹ Emma Seiler (1821-1887) bajor-amerikai énektanár, zenei író.
- ²²² Emma Seiler: *Voice in Singing*, Philadelphia, 1881. 117-118. old.
- ²²³ Francesco Lamperti (1811-1892) G.B. Lamperti apja. Antonio Bernacchi castrato tanítványa volt.
- ²²⁴ F. Lamperti: *The art of signing according to the ancient tradition and personal experience. Technical Rules etc.* Translated by W. Jekyll, London, Ricordi.1884. 17. old. (Stark, 53. old.)
- ²²⁵ Giovanni B. Lamperti: *Die Technik des Bel Canto*.,1905. 10. old.
- ²²⁶ Jan Mieczysław Reszke (1850-1925) baritonistaként indult, de Giovanni Sbriglia tenort képzett belőle. Életében ő számított a legjobb drámai tenornak. 1906-ban énekaudémiát alapított Párizsban. Ő volt a legkeresettebb énektanár egész Európában.
- ²²⁷ 159-160. Id. Stark, 53. old.

-
- ²²⁸ Ernest G. White: *Science And Singing*. Dent, 1938.
- ²²⁹ Franklyn Kelsey (1891-1958) angol basszista. A francia Marcel Journet-nél tanul, aki a bel canto jól ismert tanára Párizsban. Később a Sadler's Wells Theare. majd a Covent Gardenben énekel. A University of South Wales-ban tanár. Tanulmányai jelennek meg az angliai „történeti éneklésről”.
- ²³⁰ Franklyn Kelsey (1891-1958): *The Foundations of Singing*. Williams & Norgate London, 1950. 74. old.
- ²³¹ Herbert-Caesari: *The voice of the mind*, Taplinger Publishing Company, Inc., 1978. 45. old.
- ²³² Edgar F. Herbert Caesari (1884 – 1969) A római Santa Cecilia Akadémián tanul. Tanára Riccardo Daviesi, majd Antono Cotogni, ahol Beniamino Gigli évfolyamtársa.
- ²³³ Edgar Herbert-Caesari fotója- Forrás: *Books on Singing*. <https://booksonsinging.com/e-herbert-caesari/>
- ²³⁴ Herbert-Cesari: *The Science and Sensations of Vocal Tone*, J.M. Dent & Sons, London, 1936. 1936, 33-34. old.
- ²³⁵ Joliveau, E., Smith, J. & Wolfe, J. Tuning of vocal tract resonance by sopranos. *Nature* 427, 116 (2004). <https://doi.org/10.1038/427116a>
- ²³⁶ Johan Sundberg: *Formant Technique in a Professional Female Singer*. In: *Acta Acustica united with Acustica* 32.2, 1975. 89–96. old.
- ²³⁷ Altorjai, i.m. 15. old.
- ²³⁸ A. és G. Nair, G. Reishofer: *The Law Mandible Maneuver and its Resonential Implications for Elite Singers*. In: *Journal of Voice*, 30. 1. sz. (2016).
- ²³⁹ *Johan Sundberg portréja*. Forrás: *Vocal Pedagogy*. Johan Sundberg.
- ²⁴⁰ Tosi, i.m. I. fej. 26. sz.
- ²⁴¹ Garcia: *Traité complet de l'Art du Chant*. Bev. L.J. Rondeleux. 1847. Minkoff Éditeur, Genève (Repr.) 1985, 25. old.
- ²⁴² A. Löfqvist: *Inverse Filtering as a Tool in Voice Research and Therapy*. *Scandinavian Journal Logopedics Phoniatrics Vocology*, 16. (1991) 8-16. old.
- ²⁴³ John Curwen (1816-1880) 1843-ban (Sarah Ann Glover közvetítésével) bevezette Angliában az Arezzo Guido nevéhez fűződő szolmizációs rendszert.
- ²⁴⁴ John Curwen: *Y gyfres safonol, o Wersi ac ymarferiadau yn nhrefn y tonic sol-fa o addysgu canu, gydag ymarferiadau ychwanegol. Cyfieithiedig gan Eleazar Roberts. Argraffiad newydd, wedi ei ail-ysgrifenu*, 1872. (Tonic sol-fa agency, 1875, 183-184. old.) (Id. Stark, 54. old.)
- ²⁴⁵ Ifj. Garcia: *Hints of Singing*, 13. old.
- ²⁴⁶ Charles Lunn: *The Philosophy of Voice*, London, 1900⁹. 84. old.
- ²⁴⁷ Ráadásul a szerzők a műveik végét igyekeztek a leghatásosabbra készíteni, ami egyben a legnehezebb feladatokat jelentette.
- ²⁴⁸ John Vanderbank: *Jelenet Händel Flavio c. operájából*. (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁴⁹ Lucien Marchieux: *Un parisien à Rome et à Naples en 1632. D'après un manuscrit inédit de J.-J. Bouchard*. Paris, 1928.

-
- ²⁵⁰ Ch. Burney-t idézi R. Rolland. (*Jean-Baptiste Lully*. Ford. Benedek M. 141. old.)
- ²⁵¹ Összesen 300-350 hangmagasságot tudunk megkülönböztetni. A zenében ennek egy harmadát, énekben egy negyedét használjuk ki. (Tarnóczy, i.m. 246. old.)
- ²⁵² A harmonikus kontrasztokat (melyek ezekkel egyenértékűek) az előadók a felsorolt eszközökkel fejezik ki.
- ²⁵³ *Tempó* címszó. In: (Szerk. C. Dahlhaus, H. H. Eggebrecht, Boronkay A.) *Brockhouse-Riemann Zenei Lexikon*, Zeneműkiadó, Budapest, 1979.
- ²⁵⁴ Monteverdi: *Előszó a VII. madrigálkötethez*. – A racionalizmust majd a metronóm csempészi vissza a zenébe.
- ²⁵⁵ Helmut Breidenstein: *Mozart's Tempo-System: A Handbook for Practice and Theory*. Tectum, Baden-Baden 2019. 9. old.
- ²⁵⁶ Lucien Marcheix: *Un parisien à Rome et à Naples en 1632*. Leroux, Párizs. (Id. R. Rolland. *Jean-Baptiste Lully*, 141. old.)
- ²⁵⁷ V. ö. Molnár, i.m. 86. old.
- ²⁵⁸ *Beethoven's Letters (1790--1826.) From The Collection of Dr. Ludwig Nohl (etc.)* Transl. by Lady Wallace. (etc.) In Two Volumes. Vol. I. Oliver Ditson & Co. Boston, C.H. Ditson & Co., New York (No. 211.)
- ²⁵⁹ Verdi levele Leone Herzhez. (Milánó, 1844. április 18.)
- ²⁶⁰ Richard Wagner: *Über Das Dirigieren* (1869) In: Richard Wagner: *Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Band 8, Leipzig: Breitkopf und Härtel, o.J., 1911. – Ugyanakor Weberről írta, hogy „számára nem volt olyan lassú tempó, amely ne tartalmazott volna gyorsabb szakaszokat, és nem volt olyan presto, amely gyakran nem követelt volna meg lassúbb előadást”.
- ²⁶¹ Jan Caeyers: *Beethoven. Der einsame Revolutionär*. C.H. Beck, München, 2020, 607. old.
- ²⁶² Orig. *claro-obscuro* („világos-homályos”).
- ²⁶³ A szót 1774-ben Giovanni Battista Mancini használta először *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato* c. művében. (Van Ghelen, Bécs, 1774.)
- ²⁶⁴ A. Frisell, i.m. 129. old.
- ²⁶⁵ G.B. Mancini, i. m. 95. old.
- ²⁶⁶ Ifj. Manuel Garcia: *École de Garcia Traité complet de L'Art du Chant par Manuel Garcia Fils*, Vol.1.1840 és Vol. 2. 1847. B. Schott, Mainz, 1847, I. 16. old.
- ²⁶⁷ Garcia, 1847, 1:10.
- ²⁶⁸ Marcello Perrino (1750-1816) Itáliai zeneszerző, történész és librettista.
- ²⁶⁹ Az 5 magánhangzó: a, e, i, o, u. (Nem tesz különbséget a nyitott és a zárt magánhangzók között.)
- ²⁷⁰ Marcello Perrino: *Osservazioni sul canto*. (Nápoly, 1810.)
- ²⁷¹ Leo Kofler: *The Old Italian School of Singing* (Edgar S. Werner, Albany, N.Y.: 1883.
- ²⁷² Fernando De Lucia (1861-1925) olasz operai tenor és énektanár. Tanára Vincenzo Lombardi és Beniamino Carelli.

- ²⁷³ Tim Braithwaite: *The Affective use of Timbre According to Garcia and Demonstrated by Fernando De Lucia* (1902) [https://www.cacophony Freund's musical weekly, Vol. 10, no. 4 \(June 1895\) historicalsinging.com](https://www.cacophony.com/Freund's%20musical%20weekly,%20Vol.%2010,%20no.%204%20(June%201895)%20historicalsinging.com), 2021.
- ²⁷⁴ Ism. fotográfus: *Fernando De Lucia portréja*. 1895. Forrás: *Freund's musical weekly*, Vol.10, no. 4 (1895) (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁷⁵ Ezért van, hogy amikor (ritkán) hangszer-szólamban használják, alkalmazása semmilyen speciális eszközt (nevezetesen hangfogót) nem igényel.
- ²⁷⁶ A hatás az alsó regiszterben éneklők esetében azt jelenti, hogy a *thyroarytenoid* és a *cricothyreooid* izmok egyensúlyát az utóbbiak *dominanciája* váltja fel, ami egyúttal a falzett felé mozgást jelenti. A hangerő csökkentését tehát nem a torok elzárásával kell elérni, mert az megerősíti annak záróizmait, ami megnehezíti annak kinyitását, és többek között a hang ingadozásához vezethet. Állítólag ez történt Maria Callas-szal. (*How to Sing Mezza Voci and Pianissimi*. In: *The Silver Singing Method*, 2012.)
- ²⁷⁷ Ifj. Garcia, i.m.
- ²⁷⁸ *Memoirs of an American Prima Donna* by Clara Louise Kellogg. G. P. Putnam's Sons, New York, London, 1913.
- ²⁷⁹ Felice Varesi (1813-1889) francia születésű itáliai bariton. Karrierje az 1830-1860-as évekre esik. Kezdetben Donizetti, majd Verdi operáiban aratja sikereit. Don Carlo (*Ernani*), Doge (*I due Foscari*), Machbeth (*Machbeth*), Rigoletto (*Rigoletto*), Germont (*La Traviata*).
- ²⁸⁰ Verdi levele Felice Varesihez, 1847. jan. 7.
- ²⁸¹ Marianna Barbieri-Nini (1818-1887) itáliai operai szoprán, akinek aktív évei 1840-1856 közé esnek. Híres volt erőteljes hangjáról, koloratúra képességeiről, valamint erőteljes drámai énekléséről és színészi képességeiről.
- ²⁸² Id. Ph. Gossett, i. m.
- ²⁸³ J. H. Wheeler, i. m. 90-91. old.
- ²⁸⁴ Josef Kriehuber: *Felice Varesi portréja*. (Könyomat, 1843) (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁸⁵ Ism. metsző: *Marianna Barbieri-Nini portréja*. (1853) (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁸⁶ Adriana Basile (1586-1642) nápolyi komponista-énekes. A mantovai udvarban, Firenzében, Rómában, Nápolyban és Modenában dolgozik. Versenyben improvizál többek közt F. Caccinival; C. Monteverdi szerint Caccininál is tehetségesebb énekes.
- ²⁸⁷ Ismeretlen levélíró levele. Milánó, 1611. aug. 29.
- ²⁸⁸ Nicolas Perrey: *Adriana Basile portréja*. (1628) Forrás: Folger Shakespeare Library Digital Image Collection. (Wikimedia Commons, PD)
- ²⁸⁹ Nicolas Régnier: *Marchese Vincenzo Giustiniani portréja*. (1625-1635)
- ²⁹⁰ Marchese Vincenzo Giustiniani (1564-1637) olasz bankár és műgyűjtő; tanulmányokat ír az építészetéről, a képzőművészetről és a zenéről.
- ²⁹¹ A leírás így, szó szerint véve, éppen a *messia di voce* hatás ellenkezője. (L. lejjebb.)
- ²⁹² Vincenzo Giustiniani: *Discorso suopra la musica*, 1628. In: A. Soleri: *Le origini del melodramma*. Torino, 1903. 108. old.
- ²⁹³ 1800 után: *port de voix* (fr.)

-
- ²⁹⁴ Donington szerint „tisztá, áttetsző hangzás, tökéletesen megformált vonalvezetés, a véletlenszerű megugrások és visszaesések kerülése, a frazeálás és az artikuláció kimunkáltsága, finomsága; dinamikai és ritmikai árnyaltság”. (I.m. 64. old.)
- ²⁹⁵ Antonio Francesco Doni: *Dialogo della musica*, Velence, 1544.
- ²⁹⁶ Tosi, i.m. X. fej. *Of passages or graces*. 28. sz.
- ²⁹⁷ Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singekunst (Introduction to the Art of Singing)*. Cambridge Univ. Press, 1757. (A hivatkozott állítás a P. Fr. Tosi *Opinioni de' cantori...* általa elkészített fordításához készített jegyzetekben szerepelt.)
- ²⁹⁸ G.B. Mancini, i. m. 91. old.
- ²⁹⁹ Domenico Corri (1746-1825) itáliai énektanár-zeneszerző Rómában született, és Nápolyban Nicola Porporánál tanult.
- ³⁰⁰ Domenico Corri: *The Singer's Preceptor*, 1810. Foreman (ed.) *Masterworks: The Singer's Preceptor by Corri*: 44. old. – Corri Nicola Porpora tanítványa volt Nápolyban.
- ³⁰¹ G. Caccini, i.m.
- ³⁰² G. Caccini, i.m.
- ³⁰³ Laura Peverara or Peperara (1550-1601) itáliai hárfajátékos, táncos és virtuóz énekesnő. 1580-tól az *Il concerto delle donne* nevű együttes tagja az együttes feloszlásáig, 1579-ig.
- ³⁰⁴ Anna Guarini, Trotti grófnő (1563 – 3 May 1598) Lantjátékos és énekes. A híres költő, Giovanni Battista Guarini leánya. A d'Este család udvarában kezdett énekelni, Ugyancsak az *Il concerto delle donne* nevű együttes tagja; a kor legnevesebb szerzői írták neki dalaikat.
- ³⁰⁵ Livia d'Arco (1565-1611) itáliai énekesnő; szintén a női zenei együttes tagja. Torquato Tasso és Angelo Grillo Livio Celiano álnéven írt hozzá szerzeményeket.
- ³⁰⁶ Vincenzo Giustiniani: *Discorso sopra la musica*, 1628.
- ³⁰⁷ G.B. Lamperti: *The Technics of Bel Canto*. With the collaboration of Maximilian Heidrich. G. Schirmer, New York, 1905. 20-21. old.
- ³⁰⁸ Caccini talán ezt akarta mondani: „De ha a crescendót csak az egyetlen lefelé lépő C hangjegyen kerülne alkalmazásra, a felkiáltás érzelmileg akkor is meglehetősen kiegyenlített lenne.”
- ³⁰⁹ Caccini talán ezt akarta mondani: 'Elegendő, ha az énekes crescendo nélkül tartja meg a pontozott E félhangot. A Gisz hangokkal kezdődő szakaszon viszont hozzá kell kezdenie a crescendóhoz.' A Gisz és E hang pedig nem nagy-, hanem kisszept távolságra van egymástól. (Lásd Sion M. Honea jegyzeteit A *Le nuove musiche* angol fordításához. (<https://www.uco.edu/cfad/files/music/caccini.pdf>))
- ³¹⁰ Zenobi, i.m.
- ³¹¹ Riccardo Rognoni: *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire*. Velence, 1592.
- ³¹² Cori, i.m. 1. kötet, 14. old. – Az effektus persze áterjedt a hangszerjátékba is (fúvósok, vonósok) Couperin a rubatóval próbálta imitálni a hatást.
- ³¹³ Chr. Bernhard: *Von der...*, uo. No. 10.
- ³¹⁴ Tosi, i.m. I:29. sz. 28. old.
- ³¹⁵ Giambattista Mancini: *Treatise- Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato: Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*, 1774.

-
- ³¹⁶ Charles Burney (1726-1814) angol zenetörténész, zeneszerző és orgonista.
- ³¹⁷ Riccardo Broschi (1698-1756) nápolyi zeneszerző, Carlo Broschi operaénekes fivére. Tanárai G. Perugino és F. Mancinipresso. Operájának címe: *Artaserse* (Bem. London, 1734).
- ³¹⁸ *Farinelli* címszó. Wikipedia, internet.
- ³¹⁹ Jóllehet, a kotta nem jelzi, Aprille Millo (1958-) amerikai Verdi-énekesnő tökéletesen hajtja végre a *pace* szóra írt mindkét *messa di vocét*.
- ³²⁰ G.B. Lamperti, i.m. uo.
- ³²¹ Anton Francesco Doni, 1555. (Wikimedia Commons, PD)
- ³²² Johann Adam Hiller (1728-1804) német zenszerző, kamester, zenetanár.
- ³²³ Johann A. Hiller: *Anweisung*, 1780.
- ³²⁴ Tosi, i.m. X. fej. No. 28.
- ³²⁵ Johann Paul Singer: *Johann Adam Hiller portréja*. (1850) (Wikimedia Commons, public domain)
- ³²⁶ Dobszay László: *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983. 90. old.
- ³²⁷ Az az erős vaskarika vagy lánc (régebben szíj v. gúzs), amely az eke gerendelyét az eketaligához kapcsolta.
- ³²⁸ A kasztráltak természetesen más hangfajt képviseltek.
- ³²⁹ Ifj. Manuel Garcia: *Hints on Singing*. (New and revised ed. Herman Klein. E. Ascherberg, London, 1894. Repr. ed. Joseph Patelson, Music House, New York, 1982, 8. old.
- ³³⁰ Pap János: *Hangszerlélek: Canto Ergo Sum*. (Természet Világa, 131. évf. (2000) 6. sz. június.
- ³³¹ F. Husler, Y. Rodd-Marling: *Singen*. Schott, Mainz–London, 1978.
- ³³² Domenico Donzelli (1790-1873) kivételesen hatalmas hanggal megáldott itáliai tenorista.
- ³³³ Gaetano Crivelli (1768-1836) olasz bariton-tenorista.
- ³³⁴ Id. Manuel García (1775-1832) spanyol tenor, zenszerző és impresszárió. Fia, ifj. Manuel Patrizio Rodriguez Garcia volt az itt is többször idézett baritonista és énektanár.
- ³³⁵ John Edmund Cox: *Musical Recollections of the Last Half-Century*. 1. köt. (Tinsley Brothers, London, 1872.
- ³³⁶ Josef Kriehuber: *Domenico Donzelli portréja*. (litográfia, 1841) Forrás: Albertina (Wikimedia Commons, PD)
- ³³⁷ J.H. Wheeler, i.m. 47-48. old.
- ³³⁸ L. Z. i.m. 13. pont.
- ³³⁹ Az egyes hangfajokhoz kapcsolható átmenő hangok a következők: szoprán (E4/F4-E5/F5), mezzo (F4-E5), alt (ESZ4-D5), tenor (E3-E5), bariton (D3-D4/ESZ4), basszus (C3-C5). (Az alsó hang a mell és közép, a felső a közép és fejregiszter közötti szakaszt vagy hangot jelzi.)
- ³⁴⁰ Caccini, i.m.

-
- ³⁴¹ Giulio Caccini: *Le Nuove Musiche*, ed. and trans. H. Wiley Hitchcock: Recent Researches in the Music of the Baroque Era 9. A-R Editions, Middleton, 2009, 56. old.
- ³⁴² Caccini, i.m. – *le voci finte*: „a hamis hangok”, azaz falzett.
- ³⁴³ A chitarrone a pengetős hangszerek családjába tartozik. Voltaképp basszuslant 13 hosszú, kis tömegű húrral. Caccini ezt tartotta a legalkalmasabb kísérőhangszernek, különösen a tenorok számára.
- ³⁴⁴ Michael Praetorius: *Syntagma Musicum* III, ed. and trans. Jeffrey Kite Powell. Oxford University Press, New York, 2004, 215. old.
- ³⁴⁵ Johann Friedrich Agricola (1720-1774) német zeneszerző, orgonosta, énekes, pedagógus, zenei elméletíró. Sok olasz stílusú operát, valamint oratóriumokat és kantátákat írt.
- ³⁴⁶ Hozzáteszi azonban, hogy azon énekesek, akik uralják a falzett-technikát, a felső regiszterben is erős és szép hangokat tudnak énekelni. (Johann Friedrich Agricola: *Introduction to the Art of Singing*. Ed. and trans. Julianne Baird, Cambridge University Press, Cambridge/New York, 1995, 77. old.)
- ³⁴⁷ Conrad von Zabern (?-1478) német zenei elméletíró. Heidelbergben, Freiburgban, Bazelben és Ingolstadtban tanított.
- ³⁴⁸ Conrad von Zabern: *De modo bene cantandi*, 15-16. old. In: *Readings in the History of Music in Performance*, ed. and trans. Carol MacClintock, Indiana University Press, Bloomington, 1974, 12-16. old. — 1556-os *Practica musica*-jában Hermann Finck sem említette a falzettet, viszont kiemelte, hogy a magas fekvésben „halk és szép” hangokra van szükség. (In: *Readings...* i.m., 62-63. old.) Micah Lamb viszont azt állítja, hogy ebben a korban a fejhang még nem jöhetett számításba. (*Bach's Tenor, Modern Ideology and Historical Practice: Re-examining Vocal Techniques for the Upper Register*. Indiana Univ., Dissz., 2015., 36. old.)
- ³⁴⁹ Caccini, i.m.
- ³⁵⁰ Két megjegyzés. Talányos a régi stílusú felkiáltás, amely hangosan indul, és felerősödik. A decrescendóval indított új stílusú felkiáltást viszont csak olyan felkiáltásként lehet értelmezni, amely hangosan indul, de utána rögtön elhalkul.
- ³⁵¹ Ism. metsző: *Johann Freidrich Agricola portréja*. (dát. n.) Forrás: <https://www.discogs.com/artist/4662949-Johann-Friedrich-Agricola>
- ³⁵² A mellhangokat a gége elülső részén lévő thyroarytenoid izmok képzik azáltal, hogy lefelé mozdulásukkal megvastagítják a hangszalagokat. A fejhangokat a gége hátsó részén lévő cricothyroid izmok képzik azáltal, hogy előre irányba húzzák a hangszalagokat, miáltal megvékonyítják azokat. A ritkább használat miatt fejletlenebbek, mint a thyroid izomcsoport.
- ³⁵³ L. Hirschberg és munkatársai, 2013.
- ³⁵⁴ Altorjay a tenorok közép- és felső regisztere közti átmenet képzéséről: „A másik lehetőség, hogy az átvezetést falzett éneklik. Ilyenkor a gyűrű-pajzsporoc izom működése a döntő. A hangrészár gyenge, a hangrés nyitottsági aránya magasabb, a felhangok gyengébbek, mint közép regiszterben.” „A falzett fejhangjainak felerősítése, fokozva a hangrészárát, de elkerülve a hangszalagok kétirányú lüktetését.” (i.m. 57. old.)
- ³⁵⁵ Baldassare Ferri (1610-1680) itáliai kasztrált énekes. IV. Wladislaus lengyel király, III. Sigismund, majd III. Ferdinánd (Bécs) alkalmazásában van. Intonációjá tökéletes, levegője rendkívüli mértékű, mindig nyugodtan és kifejezően énekel.

-
- ³⁵⁶ Mancini, i.m. 45. old.
- ³⁵⁷ Giambattista Mancini: *Treatise- Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato: Practical Reflections on the Figurative Art of Singing*, 1774. (83. old.)
- ³⁵⁸ Baldassare Ferri Forrás: <https://memim.com/baldassare-ferri.html>
- ³⁵⁹ Tosi, i.m. 14. old. – A fejhang (*testa* vagy *falsetto*) a mellhang (*petto*) ellentéte. Voltaképp a hangszalagok csupán egy részének használatát jelenti. Színe a hangterjedelem legnagyobb részében kontratenor hangszín.
- ³⁶⁰ Tosi, i.m. I. fej. 21. sz. 24. old. – Lamesh, Doval és Castellengo ezzel ellentétes eredményre jutott: a vizsgált énekesek a teljes, testes hangokat eredményező hangadással, melyet „vastag” hangszalagok és azok saját izmának aktív részvétele jellemzett, az [á] magánhangzóval átlagosan 10dB-vel nagyobb hangnyomást tudtak produkálni, mint az [i] magánhangzóval. Az [o] hangnyomása kettejük között foglalt helyet. (S Lamesh, B. Doval, M. Castellengo: *Toward a More Informative Range Profile: The Role of Laryngeal Vibration Mechanisms on Vowels Dynamic Range*. *Journal of Voice*. 26. /2012) 5. sz. 672e9-672e18. (Hiv. Altorjai Tamás: *A klasszikus énekesi hangképzés empirikus kutatása az orr és mellküiregei bekapcsolhatóságának vizsgálatára*. Szegedi Tudományegyetem, Szeged, 2018. 52-53. old.)
- ³⁶¹ F.W. Marburg: *Der critische Musicus an der Spree*. Berlin, 1949. szept. 2.
- ³⁶² Charles Burney (1726-1814) angol zenetörténész, zeneszerző és zenész. Szoros barátságot ápolt Haydnnal.
- ³⁶³ Senesio alias Francesco Bernardi (1686-1758) Farinelli mellett kora legkedveltebb itáliai castrato (kontraalt) énekes volt. Hosszú ideig dolgozott együtt Georg Friedrich Händel-lel (1720-1726, 1727-1728, 1730-1733). Mind hangja, mind éneke tökéletesnek volt mondható mind a hangerő és a technika, mind az ízlés és kifejezés tekintetében. Hangterjedelme a G3-tól G5-ig terjedt; Quantz „átható, fényes, egyenletes és kellemes mély szoprán hang”-ként jellemezte.
- ³⁶⁴ Vittorio Orfino zenész és énekes a mantovai udvarnál. Ferrara hercegénél is volt szolgálatban.
- ³⁶⁵ Charles Burney: *Present State of Music énekes és zenész in Germany*. London, 1773. II. köt. 174, 179. old.
- ³⁶⁶ Ism. festő: *Senesino portréja*. (1720 k) (Wikimedia Commons, PD)
- ³⁶⁷ Giovanni Battista Mancini: *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Vienna, 1774.
- ³⁶⁸ Isaac Nathan: *Musurgia Vocalis: An Essay on the History and Theory of Music and on the Qualities, Capabilities, and Management of the Human Voice*. Fentum, London, 1836.²
- ³⁶⁹ Ism. festő: Isaac Nathan (1820k) Forrás: National Library of Australia. (Wikimedia Commons, PD)
- ³⁷⁰ Id. Justin Petersen: *Chest, Falsetto, and Head Voice*. In: *Bringing the «Old Italian School» into the 21st Century*. In: Petersen Voice Studio, 2014. máj.
- ³⁷¹ Echternach, Traser és Richter vizsgálata szerint az énekesek akkor, amikor ereszkedő skálán közelítették meg a mellregisztert, „a képzett résztvevők törésmentesen oldották meg a hangadást, de megnövekedett a hangmagassági (jitter) és hangerő (shimmer) ingadozás, valamint a hangizgalom (perturbation). [...] Ereszkedő skálánál hangizgalom csak

képzetleneknél találtak, képzeteknél nem. Az átvezetés előtt a hangerő csökkentése és vele párhuzamosan a hangrés-nyitás fokozása tűnt a megfelelő megoldásnak. Igazolódott a hosszú távú hangképzés jótékony hatása.” (Id. Altorjay, 57-58. old.) Nem kizárt, hogy a régiek ezt a fogást is ismerték és alkalmazták.

- ³⁷² A *Singwise* internetes portál szerint a „mix” ugyancsak (a) „felülről” érhető el, a következő egyéb tennivalókkal: (b) az autentikus rezonáló tér növelése a toldalékcsőben; (c) a hang funkcionalitását, szabadságát és szépségét zavaró póz (test- és váll-, fej- és álltartás) korrekciója; (d) a *passaggio* elején átmeneti átváltás a gyűrűporc-pajzsporc domináns funkciójára; (e) gyengéd, könnyed éneklés a középső és magasabb tartományban egy ideig. (<https://www.singwise.com/articles/how-to-eliminate-register-breaks-and-develop-evenness-of-scale>)
- ³⁷³ Az eljárás tehát nem az, ami később meghonosodott, ti. hogy „a regiszterek különbségeinek fokozatos csökkentésével kell az énekeseknek az egész hangterjedelem azonos hangszínét biztosítani, hiszen ez csak a mélyebb mellhangok visszafogásával és a magasabb fejhangok felerősítésével volna kivihető, aminek, többek között, az az óriási hátránya, hogy megnehezíti a tiszta artikulációt, és lehetetlenné teszi a világos szövegmondást.” (Donington, i.m. 62-63.)
- ³⁷⁴ Donington, i.m. 63. old.
- ³⁷⁵ M. Garcia: *Hints on Singing*, 12. old.
- ³⁷⁶ Giovanni B. Lamperti: *The Technics of Bel Canto*. G. Schirmer, New York; Albert Stahl, Belin, 1905. 25-26. old.
- ³⁷⁷ Henry Fothergill Chorley (1808 – 1872) angol irodalom- és zenekritikus, író, szerkesztő. Idevágó könyve: *Music and Manners in France and Germany* (1841) („Zene és magatartás, modor Franciaországban és Németországban”)
- ³⁷⁸ Alfred, Count D'Orsay: *Henry Fothergill Chorley portréja*. (ceruza, kréta, 1841) (Wikimedia Commons, PD)
- ³⁷⁹ Ilyenek pl. Leo Slezak, Wolfgang Windgassen, Kónya Sándor vagy Závodszy Zoltán.
- ³⁸⁰ Hasonló a helyzet a balkéz mozgásának vonatkozásában a vonós hangszereken, ahol (a kézfej adottságai miatt) a különböző „fekvések” közötti sima átmenetet kell biztosítani. Ahogyan az énekszólamokban, úgy a vonós szólamokban is megjelentek a nagy ambitusú dallamok és futamok, itt is, ott is biztosítani kellett az egyre növekvő számú regiszter- és fekvésváltás simaságát.
- ³⁸¹ Stendhal, i.m., 586. old.
- ³⁸² Luciano Pavarotti (1935-2007) már 1972-ben egymás után 9 magas „c”-t énekelt ki (Tonio áriája, Donizetti: *Az ezred lánya*).
- ³⁸³ William Wright: *Pavarotti*. Zeneműkiadó, 1983. (Idézi Bagó, 28. old.)
- ³⁸⁴ Stendhal, i.m. 587. old. (Kiem. Stendhal) (Kiem. Stendhal.)
- ³⁸⁵ Mancini, i.m. 88-89. old.
- ³⁸⁶ Guglielmo Vergine: „Olyan a hangja, mint a besüvöltő szél”.
- ³⁸⁷ Caruso, Enrico Jr.; Farkas, Andrew (1990). Enrico Caruso: My Father and My Family. discography by William Moran, chronology by Tom Kaufman. Portland: Amadeus Press. Caruso & Farkas 1990, p. 18.

- ³⁸⁸ Arnt Cobbers: *Fidelio singen und sterben*. Interjú Christa Ludwig-gal. In: *Partituren/Beethoven*, Friedrich Berlin Verlag, 2008. 64. old. – Ismeretes, hogy a Leonóra (Fidelio) szolamát éneklő szoprán, Anna Milder-Hauptmann késhegyre menő vitát folytatott a Mesterrel a mű „énekelhetetlen” szolamai miatt.
- ³⁸⁹ Joseph Willibrord Mähler: *Ludwig van Beethoven portréja*. (1804-1805) (Wikimedia Commons, PD)
- ³⁹⁰ Ism. fotós: *Luciano Pavarotti portréja*. In.: Radiocorriere, 1972. (Wikimedia Commons, PD) (Wikimedia Commons, PD)
- ³⁹¹ Hans Georg Nägeli: *Vollständige und ausführliche Gesangsschule nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet von M.Tr. Pfeiffer, methodisch bearbeitet von H.G. Nägeli*, Zürich 1810.
- ³⁹² V. ö. Pietro Reggio: *The Art of Singing*. Leonard Lichfield, Oxford, 1677.
- ³⁹³ Claudio Monteverdi (1567–1643) olasz barokk zeneszerző, pedagógus és karnagy. Az opera első nagy mestere.
- ³⁹⁴ Ol. *L'oratione sia padrona e non serva dell'armonia*. Id. Giulio Cesare Monteverdi: *Dichiaratione di una lettera [...] stampata nel Quinto libro de suoi madrigali*. In: Claudio Z. A. Monteverdi: *Scherzi musicali*. Előszó, 1605.
- ³⁹⁵ Zenobi *Levél a tökéletes zenészhez* c. írásában (1600 k.) leírta, milyennek kell lennie a tökéletes vonós- vagy fúvós zenésznek, zeneszerzőnek, énekesnek és kísérőnek. (L. Bonnie Blackburn: *Luigi Zenobi and His Letter on the Perfect Musician*, 13. pont. In: *Studi Musicali* 22 (1993): 61–114. old.)
- ³⁹⁶ Rodolfo Celletti: *Storia del Belcanto*. Discanto Edizioni, Frederik Fuller, Italy, 1983. 192. old.
- ³⁹⁷ Francesco Coghetti: *Gaetano Donizetti portréja*. (1837) (Wikimedia Commons, PD)
- ³⁹⁸ Deme Andrea fonológus írja: „Eredményeink egyértelműen azt mutatják, hogy a kísérletben vizsgált magánhangzóknál az F1:f0 hangolási tendencia megjelenése *az F1 beszédbeni értékétől függött*, azaz az F1 hangolásának alsó határa *a magánhangzók nyíltsági fokával vagy a képzésükhöz szükséges vízszintes nyelvmozgással és/vagy az állkapocsnyitás szögével volt összefüggésben*. A legalacsonyabban (az *f'* zenei hangon) a zárt, első nyíltsági fokú vagy felső nyelvvállású magánhangzók F1 formánsát hangolták az énekesek az f0 értékére, melyet a második nyíltsági fokú, középső nyelvvállású hangok követtek (az *f''* zenei hangon), majd pedig a harmadik és negyedik nyíltsági fokú, alsó és legalsó nyelvvállásfokú hangok (a *h''* zenei hangon).” (*Az énekelt magánhangzók fonetikai elemzése*. (Dokt. dissz.), 2015. 227. old.)
- ³⁹⁹ Id. Blackburn, i.m., uo.
- ⁴⁰⁰ V. Giustiniani: i.m. 108. old.
- ⁴⁰¹ Marin Mersenne (1588-1648): *Les préluces de l'Harmonie universele*. Paris, 1637.
- ⁴⁰² A példa rossz, mert a (helyesen) Staaten (államok) szóban az „s” betű szabályos kiejtése (mivel a szó elején „t” előtt áll) [ʃ], mint a „Strand” vagy „Stab” szóban.
- ⁴⁰³ Ism. festő: *Marin Mersenne portréja*. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁴⁰⁴ Chr Bernhard, i.m.
- ⁴⁰⁵ Ch. Burney, i.m. 188. old.

- ⁴⁰⁶ A szájnak a hangerőnövelés céljából való megnövelése (állejtés) mély hangoknál leronthatja a szöveg érthetőségét. A hang eltompulhat, elvesztheti fényét és bársonyosságát és főleg tömörségét. (H.D. Mautner: *An Acoustic and Electroglottographic Study of the Aging Voice with and Without an Open Jaw Posture*. Journal of Voice, 29. (2015) 4. sz.)
- ⁴⁰⁷ G.B. Lamperti, i.m. 29-30. old.
- ⁴⁰⁸ P.F. Tosi, i.m. 44. old.
- ⁴⁰⁹ Ugyanezt tette, csak fordítva, a zeneszerző is, amikor arra ügyelt, hogy a zene ütemét és kiemeléseit, valamint a hangok magasságát és hangsúlyait a szöveg ritmusához és hangsúlyaihoz igazítsa. Tehát amikor igyekezett megfelelni a *prozódia* törvényeinek.
- ⁴¹⁰ Vannak énektanárok, akik *frazír*-nak nevezik a díszítéseket, holott a „frázis” zenei mondatot (ang. *musical phrase*), a „frazírozás” pedig a dallam megformálását, tagolását jelenti.
- ⁴¹¹ Caccini: i.m. uo.
- ⁴¹² Caccini, i.m. 5. old.
- ⁴¹³ Donnington írja: „Az igazi bel cantóban csak kevésbé van, vagy talán egyáltalán nincs helye a *coup de glotte* [azaz a *glottal stop*] megkívánta explozív hangindításnak és befejezésnek: a hangzás lendülete nem állhat le hirtelen, totálisan a hang kizengése előtt. Ilyenek a súlyos hangokra rácsúszó hangok.” (I.m. 64. old.) – Éppen ezért okoznak problémát a belkantista számára a német nyelv gutturális, explozív mássalhangzói.
- ⁴¹⁴ Pietro Reggio (1632-1685) itáliai zeneszerző.
- ⁴¹⁵ P. Reggio: *The Art of Singing*. Leonard Lichfield, Oxford, 1677. – Újabban „Ásítás-sóhajítás” módszerként (*yawn-sigh therapy*) terjedt el. (Boone DR, McFarlane SC.: *The voice and voice therapy*, 4th ed. Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1988.) Adorján Ilona is átvette (*Hangképzés, énektanítás*, Eötvös, 1996.)
- ⁴¹⁶ Reynaldo Hahn: *On Singers and Singing*. Amadeus, 2003. 56–57. old.
- ⁴¹⁷ Zoé Lucie Betty de Rothschild: *Reynaldo Hahn portréja*. (festmény, 1907) Forrás: Bibliothèque nationale de France, Párizs. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁴¹⁸ Francis Clive Savill Carey (1883-1968) A Cambridge King’s College Kórus tagja, majd organista, zeneszerző, végül James H. Ley énekes tanítványa. Népdalokat gyűjt, Londonban operákban énekel, majd a The English Singers alapítójaként turnézik a kórossal. A Royal College of Music énektanára.
- ⁴¹⁹ I. Nathan, i. m. 118. old.
- ⁴²⁰ Ism. fotós: *Clive Carey portréja*. (1928) (Wikimedia Commons, PD)
- ⁴²¹ Fotó: Allan Warren: *Joan Sutherland portréja*. (New york, 1975) (Wikimedia Commons, PD)
- ⁴²² Balistreri, uo.
- ⁴²³ Donati, i.m. uo.
- ⁴²⁴ Francesca Cuzzoni (1696-1778) Itáliai énekesnő. 1722-től 1726-ig rendkívüli sikerrel énekel Londonban, majd Bordoni Faustinával való versengése miatt Bécsbe távozik. Beutazza Németországot és Hollandiát, majd 1748-ban visszatér Olaszországba.
- ⁴²⁵ Giambattista Mancini: *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. 1774 és 1777 (1996², 10. old.)

-
- ⁴²⁶ Will Crutchfield: *The Bel Canto Connection*. In: Opera News, 62:1. (1997), 30. old. – Willi Apel a bel cantót a 18. századi operával, általában véve pedig Mozart vokális zenéjével azonosította. (*Harvard Dictionary of Music*, 1969.) Rodolfo Celletti könyve, *A History of Bel Canto* (1991) viszont egyszerűen kihagyta Mozartot.
- ⁴²⁷ Enoch Seeman után James Caldwell: Francesca Cuzzoni. (É. n.) (Wikimedia Commons, PD)
- ⁴²⁸ CBS Television: *Maria Callas portréja*. Forrás Small World tv. shaw, 1958.
- ⁴²⁹ A portamento (ol. *portar la voce*, „a hang vitele”) a hang intonálásának azon fajtája, amelynél az előadó „rácsúszik” a hangra.
- ⁴³⁰ A non-legatót is legato-szerűen kellett végrehajtani. – Ugyanezen formák és elnevezések használatosak a vonóshangszereknél is.
- ⁴³¹ Lilian Nordica am. operaénekes (1857-1914) mondta: „mindig takard le a gépezetet, és tartsd sötétben a nyilvánosság elől. Néha azonban hatásos, különösen bizonyos drámai dalokban, például, ha a közönség látja, hogy levegőt vesz. Néha segít a nagyszerű hatás elérésében.” (Glackens, Yankee Diva, 304. old.)
- ⁴³² Girolamo Crescentini: *Recueil d'Exercises*, Paris, 1811, 9. old.
- ⁴³³ Grabert: *Girolamo Crescentini portréja*. (1807) Forrás: Bibliothèque nationale de France (Wikimedia Commons, PD)
- ⁴³⁴ Hints on Singing, 20. old.
- ⁴³⁵ Tarnóczy, i.m. 150. old.
- ⁴³⁶ G.B. Lamperti, i.m. 20. old.
- ⁴³⁷ Joachim Burmeister (1564-1629) északnémet zeneszerző, zenei elméletíró.
- ⁴³⁸ A szövegek ilyesfajta zenei értelmezése Bach oratóriumaira és kantátaira is jellemző.
- ⁴³⁹ 1767 körül fejtette ki Gerstenberg koppenhágai költő, hogy az „igazi” hangszeres zenének s különösen a billentyűs muzsikának, „határozott érzelmet és tárgyat” kellene kifejeznie. (Levél Philipp-Emanuel Bachhoz). Tehát a hallgatóság egy részének kifejezett igénye volt valamiféle „mankóra” a szóltalan hangok értelmezéséhez.
- ⁴⁴⁰ Ch. Bernhard, i.m.
- ⁴⁴¹ J. H. Wheeler, i. m. 83. old.
- ⁴⁴² Tarnóczy, i.m. 245. old.
- ⁴⁴³ Tarnóczy, i.m. 185. old.
- ⁴⁴⁴ *A Pallas nagy lexikona*. Szerk. Bokor József. Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., Budapest, 1893–1897.
- ⁴⁴⁵ Weldon Whitlock: *Practical Use of Bel Canto*. The National Association of Teachers of Singing Bulletin (October 1964):10-11, 29. old. (Id. Malcolm Eugene Beauchamp: *The Application of Bel Canto Concepts and Principles to Trumpet Pedagogy and Performance*. LSU Historical Dissertations and Theses. 3474., 1980. https://repository.lsu.edu/gradschool_disstheses/3474, 46. old.)
- ⁴⁴⁶ Manuel del Popolo Vicente Rodríguez García (1775-1832) spanyol zeneszerző, operaénekes (tenor), a Párizsi Théâtre-Italien tagja. Tanára fiainak, Manuel Patrizio Rodrígueznek, Pauline Viardot-nak. Rossini neki komponálta Szevillai borbély c. operájában Almoviva szerepét.

-
- ⁴⁴⁷ Countess Merlin: *Memoirs of Madame Malibran*, London, 1840. 22. old.
- ⁴⁴⁸ Tarnóczy, i.m. 149. old.
- ⁴⁴⁹ Tosi, i.m. 31. sz. 9. old.
- ⁴⁵⁰ Richard Miller: *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique* (Wadsworth Publishing Co. Inc. 1986.)
- ⁴⁵¹ A klasszikus példa a latin *pater* (ol. *padre*, ném. *Vater*, ang. *father* stb.) A klasszikus sor: *Una furtiva lagrima*.
- ⁴⁵² Minnie Hauk (1851-1929) így vallott: „Csak egy [magánhangzót] használok, az »á«-t. Ernánitól, Strakosh-tól és Courteau-tól tanultam. Mindannyian ugyanazt tanították, és egész életemben nem használtam mást, csak az »á«-t.” (M. H.: *Memories of a Singer*, London, A. M. Philpot, 1925, 255. old.)
- ⁴⁵³ Ez volt az a pont, ahol Wagner szakított a bel cantóval.
- ⁴⁵⁴ Brower and Cooke: *Great Singers on the Art of Singing*. (Dover, New York, 109-110. old.)
- ⁴⁵⁵ Tanítvány érzéssel: *Felednélek, de nem tudlak feledni...* Büszkén néz a tanárra. Tanár. Nem jó. Így különben ezt nem is lehet énekelni. Próbálja az egészet "á"-val énekelni, akkor talán megy. Tanítvány kicsit elszontyolodva. *Fáládnálák dá nám tádlák fáládná*. Tanár legyint. Nem jó, nem jó. Próbálja „u”-val. Tanítvány: *Fuludnuluk, du num tudluk fuludnu*. Tanár befogja fülét, és ordít. Nem jó, nem jó! Hiszen maga visszaereszti a nyelvgyökerét a torkába, maga szerencsétlen! (*Énekóra*)
- ⁴⁵⁶ Charles Lunn (1838–1906): *Philosophy of Voice: Showing the Right and Wrong Action of Voice in Speech and Song*. (1900⁹, 106. old.)
- ⁴⁵⁷ Deme Andrea, Grácsi Tekla Etelka és Markó Alexandra írja: „Az F1 és F2 formánsokkal meghatározható akusztikai magánhangzótér az alaphangfrekvencia emelésével fokozatosan lezsugorodik úgy, hogy az á pozíciója felé mozdul, míg nem – megközelítőleg 1 kHz alaphangfrekvencián – bármely ejteni szándékozott magánhangzó helyett már csak egyetlen, uniform akusztikai szerkezetű magánhangzót képes ejteni az énekes (még akkor is, ha szándéka szerint különböző magánhangzókat produkál).” (*Különleges beszédképzési módok: éneklés, suttogás, gége nélküli beszéd, hasbeszélés*. In: January 2016 DOI:10.18425/FONOLV.2016.04 (38. old.)
- ⁴⁵⁸ Kelsey: *Foundations of Singing*, 103. old.
- ⁴⁵⁹ Bloem-Hubatka, i. m. 84. old.
- ⁴⁶⁰ J. Stark, i.m. – Ismeretes, hogy a hangváltozás főbb típusai között található az „erősödés” és a „gyengülés”. Amíg a *fortíció* zöngétlenedést, zörejesedést jelent, a *leníció* esetében „a mássalhangzós elem magánhangzószerűbbé válik. (Pl. zöngétlen > zöngés, zárhang > réshang, zörejh hang > likvida/approximáns vagy szájüregi akadályképzés > pusztán glottális artikuláció)” (Cser András: *A hangváltozások osztályozásához*, Nyelvtudományi Közlemények, 106. 124 old.)
- ⁴⁶¹ Márpedig, mint ismeretes, a helyesírásnak ezen eszköze éppen arra való, hogy megkülönböztesse a „hosszú” és a „rövid” magánhangzók kiejtését egymástól.
- ⁴⁶² Tosi, i.m. 59. old.
- ⁴⁶³ A száj ugyanis nincs szélesre tárva.
- ⁴⁶⁴ Bloem-Hubatka, i. m. 85. old.

-
- ⁴⁶⁵ Ifj. Lamperti: *The Technics of Bel Canto*, New York, 1905. 268-269. old.
- ⁴⁶⁶ G. Caccini. i.m. uo. – Hozzátehetnénk, hogy a latin, az orosz vagy a magyar is az.
- ⁴⁶⁷ Jean-Jacque Rousseau: *Lettre sur la musique française*. (Id. Romain Rolland: *Zenei utazások a múlt birodalmában*. Zeneműkiadó, Budapest, 1960. 207. old.)
- ⁴⁶⁸ Leányneve Pauline Garcia. Első tanára édesapja, Manuel Garcia, spanyol zeneszerző, tenorista és énektanár, édesanyja Joaquina Sitches, spanyol operaénakes. *Don Giovanni* előadásán jelen van Lorenzo da Ponte, Liszt Ferentől vesz zongoraleckéket, és zongoraművészként is fellép. Liszt és Berlioz tanárától, Anton Reichától tanul zeneelméletet. Gyakran duettezik Chopinnel, akinek segítségével mazurkáit dalokká írja át és hangszereli.
- ⁴⁶⁹ Nicole Barry: *Pauline Viardot*, Flammarion, Paris, 1990, 150. old.
- ⁴⁷⁰ Wikimedia Commons (PD)
- ⁴⁷¹ P.F. Tosi, i.m. 10-11. old.
- ⁴⁷² Szöv.k.: Giovanni Cosimo Villifranchi, zene: Alessandro Stradella: *Trespolo, a gyám*. Bem. Genoa, 1679.
- ⁴⁷³ Sík József: *Elméleti és gyakorlati énekiskola*, Elméleti rész, Előszó. Rozsnyai Kiadó, Budapest, 1912.
- ⁴⁷⁴ Ami részben abból fakadt, hogy (helyesen vagy helytelenül) így is tanították azokat.
- ⁴⁷⁵ A híres castrato, Farinelli, rosszállva írta G. Mancininak: „Ha elolvassa az éneklésről szóló legrégebbi szövegeket (körülbelül 1500-1820-as évek), azonnal meg fog döbbsenni a légzéssel kapcsolatos kérdések részletes tárgyalásának hiánya miatt”.
- ⁴⁷⁶ Donati, i.m. uo.
- ⁴⁷⁷ Tosi, i.m. 25. old.
- ⁴⁷⁸ Baldassare Ferri (1610-1680) itáliai kasztrált énekes. 1625-től a varsói, majd 1655-től a bécsi császári udvar szolgálatában áll. Főként trillatechnikájáról híres.
- ⁴⁷⁹ Giambattista Mancini: *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. (Accademico Filarmonico, Milano, 1777. 17. old.)
- ⁴⁸⁰ Joseph Concone: *Méthode Élémentaire de Chant*, S. Richault, Párizs, 1840 k. 3–4. old.
- ⁴⁸¹ Ism. fotós: *Magda Olivero portréja*. (Wikimedia Commons PD)
- ⁴⁸² Marie-Alexandre Alophe: Giuseppe Concone (1845) (Wikimedia Commons PD)
- ⁴⁸³ Ezt bizonyítja Herman Finck *Pratica Musica* (1556), Adrian Petit *Coclico Compendium Musices* (1552), G. Camille Maffei: *Lettera sul canto* (1562), G. Bassano: *Fantasie a tre voci, per cantar et sonar con ogni sorte d'istromenti* (1585), Lodovico Zacconi: *Prattica di musica* (1592), vagy G. L. Conforti: *Breve et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi c. traktátusa* (1593).
- ⁴⁸⁴ A „díszítés” gyűjtőszó pontatlan, mert ugyanezen alakzatokat a drámai kifejezés fokozására is használták.
- ⁴⁸⁵ Silvestro Ganassi (1492-1565) velencei muzsikusk és elméletíró.
- ⁴⁸⁶ *Diminúció* címszó, *Brockhaus-Riemann*, I. köt. 434. old.
- ⁴⁸⁷ Caccini, i.m. uo.
- ⁴⁸⁸ Tosi, i.m. 174. old.

-
- ⁴⁸⁹ Donington, i.m. 158. old. – Kivételek: hosszú appoggiatura, utóka nélküli paránytrilla, hosszabb trillák Nachschlaggal vagy anélkül; a mordentek, valamint a mordenttel társított alsó és a trillával társított felső appoggiatura.
- ⁴⁹⁰ A da capo ária formája 1700-tól „aba”, 1720 után „aa b aa” volt.
- ⁴⁹¹ Nicola Antonio Porpora (1686-1768). Olasz barokk zeneszerző, az opera seria elismert mestere, „az énektanárok hercege”.
- ⁴⁹² Domenico Corri: *The Singer's Preceptor, or Corri's Treatise on Vocal Music*. London: Chappell, 1811. I. köt. 3. old. – A díszítések szempontjából hasonló szerepet töltöttek be a versenyművek kadenciái.
- ⁴⁹³ Robert Bremner: *Some Thoughts on the Performance of Concert Music*. Edinburgh Amusement, 1777.
- ⁴⁹⁴ Vincenzo Manfredini: *Regole Armoniche O Sieno Precetti Ragionati per Apprender La Musica Di Vincenzo Manfredini* (Venice: Adolfo Cesare, 1797).
- ⁴⁹⁵ Máshol ő maga írta, hogy az air első része a da capo. (VII. fej., 91. old.)
- ⁴⁹⁶ Tosi, i.m. 93. old.
- ⁴⁹⁷ G.B. Lamperti, i.m. 15. old.
- ⁴⁹⁸ Kritika a Morning Postban, 1801.
- ⁴⁹⁹ G. Caccini, i.m. uo.
- ⁵⁰⁰ Howard M. Brown: *A reneszánsz zenéje*. (Karasszon D. fordítása. Zeneműkiadó, Budapest, 1980. 422. old.)
- ⁵⁰¹ Wert stílusával kapcsolatban mutat rá Brown, hogy „Az állandó texturális váltásoknak, az expresszív harmóniafordulatok érzékeny használatának és a kiírt *passaggiókkal* (ornamentális jellegű futamokkal és egyéb díszítő képletekkel) bőven megtűzdelt dallamvonalak jelenlétének köszönhető, hogy e kései madrigálok már valóban minden szempontból izgalmas, színgazdag, »barokk« kompozíciók.” (Brown, i.m. 197. old.)
- ⁵⁰² <https://photoarchive.lib.uchicago.edu/db.xqy?show=browse1.xml|376>
- ⁵⁰³ Tosi, i.m. 106., 108. old.
- ⁵⁰⁴ *Kasztrált (énekes)* címszó. In: Wikipedia, internet.
- ⁵⁰⁵ Johann Friedrich Agricola: *Introduction to the Art of Singing*. (Transl. by J. C. Baird., Cambridge University Press. 211. old.)
- ⁵⁰⁶ Tosi, i.m. 126. old.
- ⁵⁰⁷ Garcia: Hints on Singing, 68. old.
- ⁵⁰⁸ Nino Angelucci: *Ricordi di un artista, Antonio Cotogni*. Tipografia Editrice „Roma”, 1907.
- ⁵⁰⁹ Ernesto Fontana: *Antonio Cotogni portréja*, 1889. Forrás: Il Teatro illustrato e la musica popolare, Luglio 1889, No. 103. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁵¹⁰ 2 egységnyi főhang esetén: a főhang értékének a fele; 3 egys.: 2/3 része; a főhang után szünet, vagy azonos magasságú átkötött hang: 1/1. (Quantz, 678.)
- ⁵¹¹ Az előadónak vigyáznia kell, hogy a hosszú appoggiatura ne okozzon nemkívánatos disszonanciát a továbbhaladó basszusszólammal. (Rebecca Schalk Nagel: *Baroque*

-
- Ornamentation: An Introduction. <http://www.idrs.org/Publications/Journal/JNL16/JNL16.Nagel.Baroque.html>.
- ⁵¹² Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen*, Lipcse és Halle, 1789. 200. §. 3.
- ⁵¹³ Francesco Lamperti, *A Treatise on the Art of Singing*, trans. J. C. Griffith (New York: G. Schirmer, Inc., 1877), 14. old.
- ⁵¹⁴ Nem azonos az ún. hangsúlytalan appoggiaturával, melyet egyébként C.P.E. Bach kifogásolt.
- ⁵¹⁵ J. E. Galliard: *Observations on the Florid Song*. London, 1742. – *Appoggiare* ol. „megtámaszt”.
- ⁵¹⁶ Minor semitone, 25:24. Nagy kisszekund (major semitone): 17:16. regésszám-arány.
- ⁵¹⁷ Tosi, i. m. 38. old.
- ⁵¹⁸ Tosi, i.m. 135.old.
- ⁵¹⁹ Vincenzo Manfredini. https://www.loree-des-reves.com/modules/newbb/viewtopic.php?topic_id=3920
- ⁵²⁰ Christoph Bernhard: *Tractatus compositionis augmentatus*. J.M. Müller-Blattau: Die Kompositionslehre H. Stüchens in der Fassung seines Schülers Chr.B. Lipcse, 1926.
- ⁵²¹ Beszélünk még speciális harmóniai és ritmikai előlegezésről is.
- ⁵²² Christoph Bernhard: *Tractatus...*, uo.
- ⁵²³ Egyik szép példája Marenzio *Dolorosi martir* c. madrigáljának azon részlete, amelyben az *aspre catene* („keserű láncok”) szavakra egy hosszú késleltetés láncot komponált.
- ⁵²⁴ Három fajtája van: átkötött, beugró és „előkészítetlen” beugró késleltetés.
- ⁵²⁵ Késleltetés címsz. In. *Brockhaus-Riemann...*, II. köt. 288.
- ⁵²⁶ Johann Joachim Quantz: *Attempting an Instruction to Play the Flute Traversiere*, 1752.
- ⁵²⁷ Giovanni Battista Bovicelli (1550-1594) itáliai franciskánus zeneszerző, zenei elméletíró és énekes.
- ⁵²⁸ Giovanni Battista Bovicelli: *Regle, passaggi di musica, madrigali et motetti passeggiati*. Velence, 1594.
- ⁵²⁹ Jérôme-Joseph de Momigny: *Cours complet d'harmonie et de composition*, 1806.
- ⁵³⁰ August Gathy meghatározása (1840): „A hang keresése az énektan egyik kifejezése; jelenti az egyik hangról a következőre vezető utókát, vagy a következő hang megelőlegezését az előző hang szótagján.”
- ⁵³¹ Caccini, i.m. – Már nála megjelent a motívumnak az „Á” hangra éneklése, ami, bizony, az énekelt szöveg rovására ment.
- ⁵³² Caccini, i.m.
- ⁵³³ Donington, i.m. 190. old.
- ⁵³⁴ Antonio Brunelli (1577 – 1630) itáliai zeneszerző és elméletíró. Giovanni Maria Nanino tanítványa.
- ⁵³⁵ Antonio Brunelli: *Arie, scherzi, canzonette, madrigali a una, due e tre voci*. 1613. Előszó.

-
- ⁵³⁶ Francesco Rognoni: *Selva di varii Pasaggi*. Avvertimenti alli Benigni Lettori. Milano, 1620.
- ⁵³⁷ Caccini, i.m.
- ⁵³⁸ Francesco Rognoni: *Selva de varii passaggi*. (Milánó, 1620)
- ⁵³⁹ John Playford: *A brief Introduction to the Skill of Musick*. London, 1667.
- ⁵⁴⁰ Chr. Bernhard, i. m. 12. sz.
- ⁵⁴¹ Bontempi értesülése. In: *Historia Musica*, Perugia, 1695, 170. old.
- ⁵⁴² Jóllehet, a zongorista Johann N. Hummel 1828-ban így írt: „Ami a trillát illeti, nem változtattunk. Mindig a felső segédhanggal kezdtük, ami valószínűleg az éneklés első alapszabályain alapul, amelyeket később a zongorára is alkalmaztak. (*Anweisung zum Pianofortespiele*. 1838², Bécs, 394. old.) – Heinrich Chr. Koch (1749-1816)) megjegyezte, hogy mivel a trilla egészéhez képest a kezdőhang jelentősége csekély, nem érdemes jelentőséget tulajdonítani a kezdés milyenségének.
- ⁵⁴³ 8. pont, 45. old. – Voltaképp azonos volt a *mordenttel* (l. lent).
- ⁵⁴⁴ Tosi, i. m. III. fej. 13. sz. 47. old.
- ⁵⁴⁵ Tosi, i.m. uo. 48. old.
- ⁵⁴⁶ J. Fr. Agricola, i. m.
- ⁵⁴⁷ Burney, i.m. 188. old.
- ⁵⁴⁸ Albert Bernhard Bach (Gyula, 1844-Edinburgh, 1912) operaénekes és énektanár. Bécsben és Olaszországban tanul, majd a milánói Scala tagja. 1885-ben Edinburghban telepedik le, ahol énekmeserként szerez hírnevet.
- ⁵⁴⁹ Albert B. Bach: *The Principles Of Singing. - A Practical Guide for Vocalists and Teachers, with Vocal Exercises*. William Blackwood and Sons, 1894
- ⁵⁵⁰ Tosi, i.m. 47. old. (Ott a 18. sz. alatt.)
- ⁵⁵¹ Ellentéte az arányos megnövelés (*augmentáció*) volt.
- ⁵⁵² Egyéb, akkoriban forgalomban lévő nevei: *fiorire*, *fiorito*, *gorgia*, *passaggio*, *vaghe*, *vaghezze*.
- ⁵⁵³ Riccardo Regnoni: *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire*, Velence, 1592.
- ⁵⁵⁴ Heinrich Hermann Finck: *Pratica Musica*, 5 köt. Wittenberg, 1556.
- ⁵⁵⁵ Lodovico Zacconi: *Prattica di Musica* (1596) Part 1, Book 1, Ch. 66. (Ang. ford. Sion M.Honea) 6-7. old.
- ⁵⁵⁶ Tosi, i.m. 53. old.
- ⁵⁵⁷ Tosi, i.m. 52-53. old.
- ⁵⁵⁸ Az „Á” hangon végrehajtott aprózás, ha a kívánt mértéken felül végzik, könnyen „ha-ha-ha”-nak vagy „ga-ga-gá”-nak hangzik, ami megmosolyogtató. (Tosi, i. m. 44. old.)
- ⁵⁵⁹ Caccini, i.m. 4. old. – Előtte pedig egy trilla, mely nem más, mint a fent (ugyancsak tőle) bemutatott „trillo” (azaz egy ugyanazon hangmagasságon ismétlődő hang).
- ⁵⁶⁰ Sébastien de Brossard (1655-1730) francia zenei elméletíró, zeneszerző és gyűjtő. Ő készítette el az első francia nyelvű zenei szótárat.
- ⁵⁶¹ Sebastien de Brossard: *Dictionnaire de musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, 1705.

-
- ⁵⁶² Recitativ stílusban vagy az utolsó előtti, vagy az utolsó előtti 2-3 hangot kellett kidíszíteni. (Ide került a trillo vagy a trilla (azaz gruppo). (Donington, i.m. uo.)
- ⁵⁶³ Zenobi, i.m.
- ⁵⁶⁴ Ism. metsző: Sebastien de Brossard portréja, 1800 előtt. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁵⁶⁵ A díszítések e meglepően higgadt minősítése azért is indokolt, mert a „díszített ének”, – melynek megjelenését Josquin tanítványa, Adrianus P. Coclico,⁵⁶⁵ már 1551-ben bejelentette –, a *cantus simplex*-et úgy változtatta *cantus elegans*-sá,⁵⁶⁵ hogy magukon a dallamokon semmit sem változtatott.⁵⁶⁵
- ⁵⁶⁶ 1592-ben, Velencében, Riccardo Rognono) két kötetes kottát adott ki *Gyakorlásra alkalmas passaggiók* (*Passaggi per potersi essercitare*) és *Az aprózás igaz útja* (*Il vero modo di diminuire*) címmel.
- ⁵⁶⁷ Praetorius: Synt III.
- ⁵⁶⁸ G.C. Maffei, i.m. Később kimutatták, hogy a túlságosan szélesre tátott száj megmerevíti az állkapcsokat, és összehúzza a torkot, továbbá levegőssé teszi a hangot. (L. később.)
- ⁵⁶⁹ Zenobi, i. m.
- ⁵⁷⁰ H. Chr. Koch 1802-ben megjelent *Musikalisches Lexikon*-ja „a virtuózok vesszőparipájá” -nak mondta.
- ⁵⁷¹ Caccini: I.m. uo.
- ⁵⁷² Quantz, i.m.
- ⁵⁷³ Antonio Bernacchi (1685-1756) olasz castrato, zeneszerző és énektanár. Händel 7 operájában énekelt. 1714-ben Antonio Farnese herceg virtuózává nevezték ki. Később Velencében, a bajor választófejedelem szolgálatában Münchenben, majd Nápolyban énekelt. 1729-ben Händel őt választotta a második Királyi Akadémia *primo uomó*-jának. Mintegy 6 operájában énekelt. Nyugdíjas korában énekiskolát alapított Bolognában.
- ⁵⁷⁴ Farinelli (alias Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi, 1705-1782) olasz *castrato*. Az (akkori) c3-t is kiénekelte. A Cons. of S. Maria di Loretóban Porpora növendéke volt, és 15 évesen mestere *Angelica e Medoro* c. szerenádjával debütált.
- ⁵⁷⁵ Jean-Jacque Rousseau: *Passzázs* címszó. In: *Dictionnaire de Musique*. Párizs, 1768.
- ⁵⁷⁶ Caccini, i.m.
- ⁵⁷⁷ Konkréten aprózást (*diminution*), koloratúrát és virtuóz melizmát is értettek rajta.
- ⁵⁷⁸ James Grassineau: *A Musical Dictionary*, 1740.
- ⁵⁷⁹ José Joaquín de Virués y Spínola: *An original and condensed grammar of harmony, counterpoint, and musical composition; or, The generation of euphony reduced to natural truth: preceded by the Elements of music*. Longman, Brown, Green, & Longman, 1850. 17. old.
- ⁵⁸⁰ Esther Singleton (1902). *A Guide to the Opera: Description & Interpretation of the Words & Music of the Celebrated Operas*. Dodd, Mead & Co. p. xvi.
- ⁵⁸¹ D. E. Hervey: *Händel in the Nineteenth Century*. Essay, 1894.
- ⁵⁸² Nicola Vaccai (1790-1848) itáliai zeneszerző és énektanár. G. Jannaconitól tanul ellenpontot Rómában, majd Paisiellótól Nápolyban. Később Velencében komponál és tanít.

-
- ⁵⁸³ Nicola Vaccai: *Metodo pratico de canto Italiano*. (Steingraber, No. 479, 1832. 18. sz. 11-12. ü.)
- ⁵⁸⁴ Ism. grafikus: *Nicola Vaccai portréja*. (1825) (Wikimedia Commons, PD)
- ⁵⁸⁵ Rodolfo Celletti: *Geschichte des Belcanto*. Deutsch von Federica Pauli. Bärenreiter 1989. 21. old.
- ⁵⁸⁶ Riccardo Rognoni: *Passaggi per potersi esercitare nel diminuire*. Velence, 1592.
- ⁵⁸⁷ Francesco Navarrini (1855-1923) olasz basszista.
- ⁵⁸⁸ Ernesto Fontana: *Francesco Navarrini portréja*. (litográfia, 1889) Forrás: Archivio Storico Ricordi. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁵⁸⁹ Az olaszosított szó a francia *glissez* („csúszni”) szóból származik.
- ⁵⁹⁰ Tarnóczy írja: „A zenei hangok ritkán rövidebbek a tizedmásodperc (100 ms) értékénél.” [...] [Az ennél gyorsabb] „menetek egyes hangjait már nem halljuk külön-külön, csak *a megszokott hangkapcsolatok emlékképei* teszik az agy számára elfogadhatóvá, helyesebben érthetővé a hangok egymásutánját”. (I.m. 150. old.) (Kiem. T.A.)
- ⁵⁹¹ Ujfalussy József: *A valóság zenei képe*. Zeneműkiadó, Budapest, 1962. 62-63.old.
- ⁵⁹² Nathalie Henrich Bernardoni: *Mirroring the voice from Garcia to the present day: Some insights into singing voice registers*. In: Logopedics, Phoniatrics, Vocology (2006) 31(1):3-14.
- ⁵⁹³ Giovenale Sacchi (1726-1789) Itáliai filozófus, zenetudós. Benedetto Marcello tudatos követője.
- ⁵⁹⁴ A díszítéseket a tankönyvek számontartották, és nehézség szerint csoportosították. Használatukban azonban elég nagy volt a bizonytalanság. H. Finck azt írta, hogy az előadó nem köteles a szerző által kiírt vagy kidolgozott díszítést alkalmazni (1556). Ugyanakkor a köztudat számontartotta a „lényeges” díszítéseket (szemben a „szabad” díszítésekkel), melyeket kiírás vagy jelzések nélkül is „illett” a megfelelő helyeken alkalmazni.
- ⁵⁹⁵ Bénigne de Ballicy: *L'Art de bien chanter*. Párizs, 1668, 135. old.
- ⁵⁹⁶ Georg Fayer: *Joseph Müller-Blattau portréja*. (1927) Forrás: Bildnisalbum zur Beethoven-Zentenar Feier. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁵⁹⁷ Donington, i.m. 174-5. old.
- ⁵⁹⁸ *Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen*. In: Friedrich Wilhelm Marburg: *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1, St. 3, Verlag Schützens, Berlin 1754, S. 213.
- ⁵⁹⁹ F.W. Marburg bejegyzése.
- ⁶⁰⁰ Hangterjedelme egyébként a kis g-től a kétvonalas g-ig terjedt.
- ⁶⁰¹ Az előadott mű Lotti *Giove in Argo* c. operája volt. Senesino csillaga éppen az után emelkedett fel, hogy e darabot 1717-ben, Drezdában, énekelte. Quantz is ott hallotta őt. Fizetése 2000 és 3000 guinea között volt.
- ⁶⁰² A *patetico* „fenségest” és „szenvedélyest”, az *allegro* köznapi értelemben „vidámat” jelent.
- ⁶⁰³ Tosi, i.m. (VII. fejr. *Of Airs*. 5-9. sz. 95-96. old.)
- ⁶⁰⁴ G.B. Mancini: *Riflessioni pratiche sul canto figurato* (Milánó, 1777. 33-34. old.)

-
- ⁶⁰⁵ Farinelli (alias Carlo Maria Michelangelo Nicola Broschi, 1705-1782) Az (akkori) C6-ot is megénekelte. A Cons. of S. Maria di Loretóban Porpora növendéke volt, és 15 évesen mestere Angelica e Medoro szerenádjával debütált.
- ⁶⁰⁶ Farinelli címszó. In: Wikipedia, (ang. vált.)
- ⁶⁰⁷ Charles Burney: *Adagio* címszó. In: Rees (szerk.) *Cyclopedia*, London, 1719.
- ⁶⁰⁸ Maria Felicia Malibran (1808-1836) spanyol kontraalt-mezzoszoprán (*soprano sfogato*) énekesnő; a 19. sz. egyik leghíresebb operaénekes. Édesanyja Joaquina Sitches színésznő és operaénekesnő. Apja, Manuel García híres tenor. Rossini mindkettőjüket nagyra becsülte; Malibran énekelt Rossini és Bellini több operájának címszerepét (*Az alvajáró, A Capuleték és a Montague-k, Norma, A puritánok*).
- ⁶⁰⁹ „*qualche battuta di nota ¾*”. A *battuta* (ütem, röv. B.) szót (ill. jelet) akkor használják, amikor a zenemű egy részénél *colla parte* van előírva, s azután ismét szigorúan az ütem szerint kell a folytatást előadni. Az ariosót vagy accompagnatót tehát, mely a recitativót időközönként félbeszakítja, a B. betűvel kell jelezni.
- ⁶¹⁰ Bellini levelét 1834-ben írta, az után, hogy Malibran számára változtatott *A puritánok* partitúráján.
- ⁶¹¹ Ism. festő: *Maria Malibran mint Romeo*, 1832. Forrás: Galatopoulos, Stelios. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶¹² Gioacchino Rossini levele Ferdinando Guidicininek, 1851. febr. 12. (In: in: *Parere musicale del celebre cav. maestro gioacchino rossini dato il 12 maggio 1851 e reso alle stampe da ferdinando guidicini*. - Tipi Fava e Garagnani, Bologna, 1867.)
- ⁶¹³ Rossini önkarikatúrája a Gill számára, amint meggyújtja az ágyú kanócat. 1864. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶¹⁴ Rosa Ponselle (alias Rosa Melba Ponzillo, 1897-1981; aktív évei: 1928-29) am. szoprán énekesnő; a 20. sz. egyik legnagyobb énekesnője. Tanára: William Thorner. 1918-ban Caruso ajánlása alapján szerződött a Metropolitan Operába. Vele is debütált ugyanabban az évben Verdi *A végzet* hatalmában.
- ⁶¹⁵ *A Casta diva* a címszereplő híres imája. A *Normát* egyébként a II. vh. után Maria Callas, Leyla Gencer, Montserrat Caballé és Joan Sutherland is énekelt.
- ⁶¹⁶ Fotográfus: Bain. *Rosa Ponselle portréja*. (1919). Library of Congress. Wikimedia Commons, PD.
- ⁶¹⁷ Eliza Salmon (1787 – 1849) angol alténekesnő. Zenész családba születik, sikeres pályát fut be, de hangját hirtelen 38 évesen elveszti.
- ⁶¹⁸ Id. hely, 1823. márc. 193. old.
- ⁶¹⁹ Angelica Catalani (1780-1849) itáliai drámai szoprán, minden idők egyik legnagyobb énekvirtuóza. Pédaképe Luigi Marchesi és Girolamo Crescentini.
- ⁶²⁰ London Courier and Evening Gazette 1806, dec. 22.
- ⁶²¹ Knight's Quarterly Magazine, 1824, 85. old. (Id. Edward Bruce: *Reminiscences of the opera*.)
- ⁶²² Az első üveg poharakból álló hangszert Írországból készítették el 1643-ban (*Angelica organ*). Donizetti *Lammermoori Lucia* c. operájában *Il dolce suono* („Az édes hang”) c. áriáját üvegharmonika kísérte (1835).

-
- ⁶²³ Thomas D. Rossing: Acoustics of the glass harmonica. In: J. Acoust. Soc. Am., Vol. 95, No. 2, February 1994. 1108. old.
- ⁶²⁴ Élisabeth Louise Vigée Le Brun: *Angelica Catalani posztréja*. (olaj, vászon, 1806) Forrás: Kimbell Art Museum. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶²⁵ Hangterjedelme: C4-C7.
- ⁶²⁶ A hegedű 4200 Hz frekvenciájú üeghangjának a hallástartonyba eső felhangsora mrcsak 2 tagból áll. (I. m. 176. old.)
- ⁶²⁷ Elizabeth Billington (1765-1818) brit operaénekesnő. 12 éves kora előtt már több zongoraszonátát is írt. Sógora, Thomas Billington szerint eredetileg „nagyon közömbös hangja és modora volt”, ami nyilvános karrierje során teljesen megváltozott.
- ⁶²⁸ Richard Edgcumbe, 2nd Earl of Mount Edgcumbe PC (1764-1839) brit politikus és zenei író. 1773-1823 közötti beszámolói a zenetörténészek számára forrásértékűek. Egyébként egy „komoly” operát is ír.
- ⁶²⁹ Maddalena Allegranti (1754-1829) itáliai szopránénekesnő. Vékony hangja igen szép és kellemes. Hangja a magas fekvésben is rendkívüli rugalmasságról tesz tanubizonytságot, ami arra készteti, hogy a díszített énekstílusban mutassa meg magát, ami akkoriban figyelemre méltó újdonságnak számít.
- ⁶³⁰ Brigida Banti (1757–1806) itáliai szoprán énekesnő. Zenei végzettség nélküli „őstehetség”, aki mind technikailag, mind a stílus tekintetében megfelel a legmagasabb követelményeknek.
- ⁶³¹ Richard Edgcumbe, 1783. In: *Musical Reminiscences of the Earl of Mount Edgcumbe*. 90. old.
- ⁶³² A vonós hangszerek húrjait azon helyen fogjuk le finoman, ahol a felhang csomópontja van. (A húr lefogása a felén az oktávot, a harmadán az oktáv kvintjét szólaltatja meg stb.)
- ⁶³³ Charles Benjamin Incledon (1763-1826) kornwalli tenorista. A maga korában az egyik legkiválóbb angol énekes.
- ⁶³⁴ New Monthly Magazine, vol.2 (1833), 254. old.
- ⁶³⁵ James Hopwood: *Mrs Billington portréja*. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶³⁶ George Dance: Charles Benjamin Incledon portréja, 1798. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶³⁷ 1996-ban képzetlen és képzett énekeseket állítottak ugyanazon feladatok elé a legerősebb felhangok hangnyomásának (*singing power ratio*) összehasonlítása céljából. A képzett énekesek SPR aránya szignifikánsan nagyobb volt, mint a képzetleneké. A négy évnél több, ill. kevesebb képzésben részesültek SPR értéke között jelentős eltérés volt a hosszabb képzésben részesültek javára. (K. Omori, A. Kacker, L.M. Carroll, W.D. Riley, S.M. Blaugrund: *Singing Power Ratio: Quantitative Evaluation of Singing Voice Quality*. Journal of Voice, 10. (1996) 3. sz. 228-235. old.) Id. Altorjay, i.m. 62. old.)
- ⁶³⁸ Tosi, i.m. 97. old.
- ⁶³⁹ Tosi, i.m. 70. old.
- ⁶⁴⁰ Charles Burney: *Tremblant* címszó. In: *Rees's Cyclopædia*, 1810.
- ⁶⁴¹ Francesco Geminiani: *Treatise of Good Taste*. London, 1749.
- ⁶⁴² F.W. Marpurg, i.m.

-
- ⁶⁴³ Andrea Soldi: *Francesco Geminiani portréja*. (olaj, vászon, 1735) (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶⁴⁴ Kauke: *Friedrich Wilhelm Marpurgh portréja*. (metszet, 1758) Forrás: Bibliothèque nationale de France. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶⁴⁵ Gaspare Pacchierotti (1740-1821) mezzoszoprán castrato. 1770-ben, Palermóban, a híres szoprán, Caterina Gabrielli kénytelen volt elismerni, hogy virtuozitása az övét is felülmúlja.
- ⁶⁴⁶ A pápai kórus már 1588-ban alkalmazott kasztrált énekest, és a 17. sz.-tól a falzettisták helyét fokozatosan átvették a kasztráltak az olasz egyházi zenében. (*Kasztráltak* címszó. In: *Brockhaus Riemann...*, II. köt. 276. old.)
- ⁶⁴⁷ G. Bontempi: *Historia Musica* (Perugia, 1695), 170. old.
- ⁶⁴⁸ Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande (1732 – 1807) híres francia csillagász *Voyage en Italie*. Geneve, 1790 *Beszámoló az Alpoktól a Nápolyi Királyságig vivő útról 1732-1807 között*.
- ⁶⁴⁹ Ujfalussy József személyes közlése.
- ⁶⁵⁰ Stefan Zucker: *End of an Era*. In: *Opera News*, 45:12 (1981) 17. old. - Még beszédesebb Rossini hallgatása: élete utolsó 40 évében szinte teljesen visszahúzódott az operától. A *Guillaume Tell* című operája (1831) után már nem írt operát.
- ⁶⁵¹ M. Garcia: *Hints on Singing*. 1894. Előszó, IV. old.
- ⁶⁵² Michel de Saint-Lambert: *Traité*. Párizs, 1707. VIII. 13. sz. 126. old.
- ⁶⁵³ Donington, i.m. 56. old.
- ⁶⁵⁴ Marie-Henry Bayle (alias Stendhal, 1783-1842)
- ⁶⁵⁵ Luísa Rosa de Aguiar Todi (1753-1833) portugál mezzoszoprán operaénekes. Tanára David Perez, itáliai zeneszerző. 1778-ban debütált Párizsban, ahol „a valaha legjobb külföldi énekes”-ként ünnepelték. Miután megnyerte konkurrencia-harcát a német szoprán énekesnővel, Gertrud Elisabeth Marával, elnyerte a „Franciaország nemzeti színésze” elnevezést. 1789-ben a kritika „kora legnagyobb énekesének” titulálta.
- ⁶⁵⁶ Gaspare Pacchierotti (1740-1821) mezzo-sopran castrato. Fabrianóban Mario Bittoni tanítványa.
- ⁶⁵⁷ Stendhal: *Memoirs of Rossini*. London, 1824. (Magy. *Stendhal Művei 9. Zenei írások*. Magyar Helikon, Bp. 1973., 585. old.
- ⁶⁵⁸ Michael Praetorius: *Syntagma Musicum*, Wolfenbüttel, 1619, III. köt. 231. old.
- ⁶⁵⁹ Lucien Marcheix, i. m. uo.
- ⁶⁶⁰ Jegyz. az I:29. sz-hoz. (28. old.)
- ⁶⁶¹ André Ernest Modeste Grétry-t (1741-1813) idézi *Jean-Baptiste Lully*, 159. old.
- ⁶⁶² Ism. művész: *André Ernest Modeste Grétry portréja a becsületrenddel*. (1810 körül). Forrás: Roger-Viollet Archive (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶⁶³ Tosi, i.m. 25-26. sz., 25-26. old. – Főként a technikailag nehéz feladatok (aprózás stb.) veszedelmesek ilyen szempontból.
- ⁶⁶⁴ B. Blackburn, i.m. 61–114. old.
- ⁶⁶⁵ V. Giustiniani, i.m. In: A. Soleri, i.m. 108. old.

-
- ⁶⁶⁶ Donati, i.m. uo.
- ⁶⁶⁷ Regina Mingotti (szül. Regina Valentini, 1722-1808) osztrák-itáliai szoprán operaénekesnő. Tanára N.A. Porpora; ugyanazon időben Faustina Bordoni vetélytársa. Miután Bordoni 1751-ben elhagyta a színpadot, ő lett az utódja primadonnaként Drezdában. Onnan Madridba távozott, ahol Farinelli, az opera igazgatója, rajongásig szerette és tisztelte őt.
- ⁶⁶⁸ G.B. Mancini: *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. (Milánó, 1777. 39-40. old.)
- ⁶⁶⁹ Anton Raphael Mengs: *Regina Mingotti portréja*. (festmény, 1745) Forrás: Staatliche Kunstsammlungen Dresden. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶⁷⁰ Robert Toft: *Bel Canto: A Performer's Guide*. OUP USA, 2013, 171. old.
- ⁶⁷¹ Rámutatott, hogy az énekesek az „abszolút énekművészet” érdekében voltaképp feladták szerepüket, melyet az éneklést fizikailag elősegítő mozdulatokkal helyettesítettek. (*Költészet és zene a jövő drámájában*, Zeneműkiadó, Bp., 1983., 200.201. old.) Máshol maga „vallotta be”, hogy Wilhelmine Schröder-Devrientnek nem is a hangja nyűgözte le, hanem az, hogy „megnyerő fellépése” és „drámai játéka” tiszta szövegkiejtéssel társult. (Peter Bassett: *Richard Wagner on the Practice and Teaching of Singing. paper presented by Peter Bassett to the 8th International ea*. In: Congress of Voice Teachers 2013. júl. 13.)
- ⁶⁷² Tosi, i.m. 25-26. sz., 25-26. old.
- ⁶⁷³ Giacomo Brogi: *Ritratto di Giuseppe Verdi* (dát. nélk.) (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶⁷⁴ Eugenia Tadolini (szül. Savorani) (1809-1872) olasz operai szoprán, Donizetti egyik kedvenc énekes. Ő énekli *Linda di Chamounix* és *Maria di Rohan* c. operájának – és Verdi *Alzira* c. operájának főszerepét.
- ⁶⁷⁵ Peter Bassett: *Richard Wagner on the Practice and Teaching of Singing* In: Wagnermelb. The Richard Wagner Society, Internet, 2015. szept. – Ugyane „témára” van egy másik verzió is forgalomban: „Tadolini tulajdonságai túl jók ehhez a szerephez! Talán abszurdnak tűnik a számodra! [...] Tadolini szép, megjelenése vonzó; én pedig azt szeretném, ha Lady Macbeth csúnya és gonosz lenne. Tadolini tökéletesen énekel – és szeretném, ha nem a Lady énekelné. Tadolininak fantasztikus a hangja, tiszta, áttetsző és erőteljes, és én azt szeretném, ha a Ladynek nyers, fojtott és üresen kongó hangja lenne. Tadolini hangja angyali minőség; én pedig azt szeretném, ha a hölgy hangja sátáni lenne.” (Id. Philip Gossett: *Verdi and His Macbeth*. 2007. nov. Playbill.com) – Persze ne gondoljuk, hogy Verdinek ez volt az „utolsó szava” az énekhangról.
- ⁶⁷⁶ Josef Kriehuber: *Eugenia Tadolini portréja*. (1835) (wikimedia Comons, PD)
- ⁶⁷⁷ A *Pezsgőária* (La Traviata, 1853. (I. felv.) a levélben *Brindisi* néven szerepel. Macduff pedig Verdi *Macbeth*-jében a címszereplő ellenlábasa, aki megöli az utolsó felvonásban (Bem. Firenze, 1847).
- ⁶⁷⁸ Id. Ph. Gossett, i.m.
- ⁶⁷⁹ Verdi levele a Giulio Ricordihoz, 1872. Id. Eősze: *Verdi*, Gondolat, 1961. 155-156. old. — A szerepet az osztrák Maria Waldmann kapta meg. Emellett azonban Verdi mindenben rajta tartotta szemét. Mint írta, „nem a hiúság, hanem amiatt, hogy az előadás valóban művészi legyen”. A Wagner-rajongókkal kapcsolatban pedig kifejtette: „A dallamnak és harmóniának eszköznek kell lennie a művész kezében, hogy Zenét szerezzen”. És: „A művészetben minden tetszik nekem, ami szép. Nem zárok ki semmit, nem hiszek ilyen vagy olyan művészi iskolában. Legyen minden, amilyennek lennie kell: *igaz és szép*.” (Levél,

1873. Id. Eősze: i.m., 163-164. old.) — Máshol a régi mestereket, Giovanni P. da Palestrinát és Alessandro Marcello-t dicsérte.
- ⁶⁸⁰ Bernard Holland: *Intimacy, if Not Fire, in Tuscany*. Critics Notebook. In: New York Times Online, 1999. okt. 13.
- ⁶⁸¹ Bernardino Zappa: *Zoraide di Granata*. In: Piero Gelli (ed): *Dizionario dell'Opera* 2008, Baldini Castoldi Dalai, 2007. 1427–1428. old.
- ⁶⁸² Hangterjedelme kezdetben a H2-től a H4-ig terjedt. De persze voltak mások is, akik kiénekeltek a „magas C-t” is, pl. E. Caruso vagy F. Tamagno.
- ⁶⁸³ Libr. Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges & Jean-François Bayard, z.: Gaetano Donizetti: *La fille du régiment*. („A regiment lánya”) Bem. Salle de la Bourse, Paris, 1840.
- ⁶⁸⁴ *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, 5th ed., 1954.
- ⁶⁸⁵ Gilbert Duprez címszó. In: *Wikipedia*, Internet.
- ⁶⁸⁶ Adolphe Nourrit (litográfia). Forrás: Joseph Müller, New York Public Library digital gallery. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶⁸⁷ François Gabriel Guillaume Lépaule után: Émile Desmays: Gilbert Duprez & Rosine Stoltz *A kegyencnő*-ben (Donizetti, 1840) Forrás: Bibliothèque nationale de France. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶⁸⁸ Adolph Nourrit (1802-1839) francia zeneszerző, szövegkönyvíró és tenorista. Az 1820-30-as évek egyik legmegbecsültebb énekese. Rossini tanítványa, később operáinak címszereplője.
- ⁶⁸⁹ Eugène Troupenas párizsi kiadó.
- ⁶⁹⁰ *Suivez-moi! Guillaume sur ces rives* – ária Rossini *Tell Vilmos* c. operájának IV. felvonásából.
- ⁶⁹¹ Enrico Tamberlick (16 March 1820 – 13 March 1889) olasz tenorista, aki mind Európában, mind Amerikában sikereket aratott. Kitűnt az olasz és francia repertoár hősi szerepeinek tolmácsolásával, továbbá erőteljes deklamálásával és csengő magas hangjaival. (*Enrico Tamberlick* címszó. In: *Wikipedia*)
- ⁶⁹² In: *Aneddoti Rossiniani autentici*. (Raccolti da Giuseppe Radiciotti, Roma, 1929, 54. sz.)
- ⁶⁹³ Disdéri: *Enrico Tamberlick portréja*. (1889 előtt) (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶⁹⁴ Richard Wagner portréja. (dagerrotípiá, Rudolph Turnau & Co., Hamburg, 1855) Forrás: Kaplan Collection. (Wikimedia Commons, PD)
- ⁶⁹⁵ Peter Bassett: *Richard Wagner on the Practice and Teaching of Singing. paper presented by Peter Bassett to the 8th International* ea. In: Congress of Voice Teachers 2013. júl. 13.
- ⁶⁹⁶ J. M. Fischer: *Sprechgesang oder Belcanto*. Grosse Stimmen, Stuttgart, 1993: 229–91. old.
- ⁶⁹⁷ Wilhelmine Henriette Friederike Marie Schröder-Devrient (1804-1860). Német szoprán operaénekesnő; a 19. sz. legnagyobb német tragikája. Wagnerrel baráti viszonyban van, akit inspirál az énekesnő Leonora-alakítása (*Fidelio*). Ő éneklte Adriano (*Rienzi*), Senta (*Der fliegende Holländer*) és Venus (*Tannhäuser*) szerepét.
- ⁶⁹⁸ Richard Wagner: *On Actors and Singers*. In: *Richard Wagner's Prose Works*, London, 1872.
- ⁶⁹⁹ Charles Auguste Schuler: *Wilhelmine Schroeder-Devrient portréja*. (Wikimedia Commons, PD)

⁷⁰⁰ Bassett, i.m.

⁷⁰¹ Wagner bevitte az opera szimfonikus zenekarába a ventiles rézfúvókat, azonkívül rézfúvókat mélyített (pl. basszustrombita, kontrabasszus-harsona, -tuba), továbbá új típusokat generált („Wagner” tenor- és basszustuba) stb.

⁷⁰² Bassett, i.m.

⁷⁰³ Mint ismeretes, ő maga szorgalmazta egy énekiskola létrehozatalát, hogy az énekesek a szokásosnál alaposabb elméleti és gyakorlati képzésben részesüljenek. A Zürichi Színház igazgatóságát arra kérte, hogy az énekesek kapjanak színészi kiképzést is, és hogy hetente háromnál ne legyen több előadás, hogy az énekesek ki tudják magukat pihenni.

⁷⁰⁴ Ugyanez volt elmondható Beethoven dallamairól is, melyek (szöveg nélkül is) a beszéd dallamát és lejtését utánozták. Később ismét találkozunk vele egyrészt Puccini feldúsított *recitativói*-ban és Schönberg *Sprechgesang*-jában.

⁷⁰⁵ Theodor W. Adorno: *Versuch über Wagner*. Droemer Knauer, München & Zürich, 1964, 55-56. old. – Adorno szerint Wagner kései műveinek énekbeszédében (*Sprechgesang*) lemondott a feudális hatalmasságokat leleplező iróniáról, és az énekesek sokat emlegetett „ugatása” sem más, mint az ebből fakadó hamis pátosz kifejeződése.