

Bagó Gizella:

# ÉNEKES SZÍNÉSZEK, SZÍNÉSZ ÉNEKESEK

*A zenés darabokat éneklő prózai színészek,  
és a zenés osztályban tanuló színészek hangképzése  
a Színház- és Filmművészeti Főiskolán (Egyetemen) és a színházakban*

*/20 év tapasztalataiból/*

„...hisz az énekeseknek a tisztelet és a csodálat jár valamennyi halandótól: minden dalos embert múzsa tanított dalra...”

/Homérosz: Odüsszeia/  
i.e.VIII.sz.  
ford. Devecseri Gábor

### Teázás

Késő ősz van, és Moszkvában már hullik a hó. Otthon, Budapesten süt a nap és kiskabátban járnak az emberek. Ülünk a hatalmas szobában, a két hatalmas koncert zongora előtt, a professzorasszony és a tanítvány. Az asztalon gőzölög a tea.

Kezemben a diplomám: operaénekes, kamaraénekes, tanár. Operaéneklésből levizsgáztam még a tavasszal a Kalinyin Sugárúti Színházban.

– *Mozartot énekelünk, Figarót* – mondta Nyina Lvovna. Örültem. Másodéves koromtól énekeltem Cherubint, a „torkomban volt a szerep” olaszul és játszani is nagyon szerettem.

– *A kamaraének vizsgával ráérünk. 10 dal és hat oratóriumária egy koncerten. Az anyag megvan, érik, és ha ősszel visszautazik még dolgozhatunk.*

Ez a mondat ajándék volt. Pontosan olyan, mint az ami a professzorasszony termében hangzott el 5 évvel ezelőtt. A budapesti, majd a moszkvai felvételi után még külön próbát kellett énekelnem, hogy felvegyen az osztályába. Elénekeltem Rossini: Cenerentolájának nagyáriáját. A koloratúra után az Eboli áriát kérte, a közepét. Igen a cantilénát. Utána felállt a kanapéről, és az mondta:

– *Gizella, holnap reggel 10-kor kezdjük a munkát.*

Ez volt a régi gyönyörű mondat. Növendékévé fogadott. Énekelhettem Vera Jakovlevnával, a korrepetítorommal, a fantasztikus zenésszel, akivel Szjatoszlav Richter is leült négykezesezni.

Ülök a gőzölgő tea mellett, kezemben a diplomám. Vége.

– *Székelyfonót énekel és játszik Budapesten Gizella. Ez kezdetnek jó.*

Majd kis csend után

– *Elkezd tanítani is?*

– *Igen a Színművészeti Főiskolán.*

– *Maga jól tanít, de...*

Döböntően nézek énekmesteremre. Nagyon ritkán dicsér.

- *Jobban szerettem volna, ha egy ideig csak énekelne, és később kezdene tanítani. A tanítás minden erőt elvesz egy énekestől. Teljes odafigyelést igényel. Gondolkozzon ezen!*

Több, mint 20 év után ma már pontosan tudom.

## I. BESZÉDHANG – ÉNEKHANG – ZENE

*Hangképzés: „Oktatás az emberi hangnak magasabb zenei feladatok teljesítésére való alkalmassá tétele céljából.” /Zenei Lexikon/*

*„Mert minden kemény és konok dühöt  
A zene megszelídít egy időre  
Az ember, ki legbelül zenétlen  
S nem hat rá édes hangok egyezése,  
Az kész az árulásra taktikára,  
S szelleme tompa, mint az éjszaka  
S érzelme komor, mint az Erebus:  
Meg ne bizz benne. Hallgass a zenére.”*

*/Shakespeare: A velencei kalmár  
(5. felv.I. szín)(ford.: Vas István)/*

A hangképzőtanár feladata úgy tanítani, hogy óráinak el kell „vezetni” a zenéhez, és segítenie kell a prózát. Különösen fontos ez a Színművészeti Egyetemen, ahol prózai szakos növendékeket és a zenés osztályban tanuló növendékeket egyaránt nevelni, tanítani kell.

A beszédhang, énekhang, zene „hármasa” csak arányaiban változik a tanulás folyamán, de mindig mindháromnak együtt jelen kell lennie.

### **Giorgio Strehler és a zene**

*„Valójában az én zenei tevékenységem mindig csak mellékes volt a prózai színházban végzett munkám mellett, de magánemberként a zene a legkedvesebb társam. Nem szeretem azokat, akik zenehallgatás közben mást csinálnak. Engem a „háttérzene” zavar. Ha zene, akkor a legnagyobb koncentrációval kell hallgatni: A zene akkor zene, ha igaz, és nem pusztán szórakozás. És az ilyen zene mindig közel áll hozzám, legyen akár Weber, Berg vagy Schönberg, vagy bárki más. Brecht azt mondja: „Régi zenét hallgatni annyi, mint megérteni az új zenét.” Ezért szeretem a modern zenét is. Természetesen különös érdeklődéssel fordulok a színpadi, a színházi zene felé; elég ha csak Brecht, Weil és Eisler nevét említem. Nem véletlen, hogy a Koldusopera életem egyik mérföldkövét jelenti. Csaknem minden Brechti dalnak megvan a maga eredeti, felvillanyozó és elgondolkodtató zamata.”*

*/interjúrészlet, Südwestfunk, Baden-Baden, 1971./*

A Piccolo Teatroban, Milánóban 1972-ben másodszor rendezte Strehler Bertold Brecht – Weil: Koldusoperáját. Bicska Maxi: Domenico Modugno, Kocsma Jenny: Milva volt. Mindketten igen híres könnyűzenei énekesek. Milvával Strehler önálló estet is rendezett Weill dalokból, saját olasz fordításával. Erről nagyszerű lemez jelent meg.

New Yorkban Terese Stratas, Zefirelli: Mimije (Puccini: Bohémélet) énekelte Brecht-Weil: Mahagonny városának tündöklése és bukása c. művében Jennyt a Metropolitanben. Az előadás után Weil özvegye átadott az énekesnőnek néhány még be nem mutatott dalt, hogy ő énekelje először. Ezek a dalok már mind Amerikában születtek. Egy „slágerénekesnő”, egy operaénekesnő és mindketten tökéletesen éneklük egy számukra „idegen stílusban”, Weil dalait, a Berlinben írt songoktól, az Amerikában írt musicalekig. Biztonságos éneklés, kifejező erő, nagyon sok szín jellemzi mindkét művész előadását. Lemezeik semmiképpen nem „háttérzenék”, a legnagyobb figyelemmel kell hallgatni. Élményt adnak.

### **Az éneklésről- tanulásról**

Amikor valakit jó hallgatni, szabadon énekel egy előadáson, azt mondják: „szép hangja van.” Senki nem gondol arra mennyi munka van mögötte.

Az emberek természetesen és szabadon a középhangokon énekelnek és beszélnek. Ezért hiszik, hogy énekelni könnyű. Egy jó hang esetében a probléma ott kezdődik mikor például:

- a) egy szerep, vagy dal nagyobb mélységet vagy magasságot igényel, mint ami kényelmes természetes,
- b) sokat kell énekelni,
- c) próza után kell énekelni.
- d) nagy hangerővel, vagy egészen halkán puhán kell énekelni
- e) hosszú zenei frázisokat kell énekelni a légzés helyes irányításával.

Ezt már tanulni kell.

Jó adottságokkal rendelkező, jól képzett színész-énekes vagy zenés-színész évek során jut el olyan technikai fokra, hogy előadása könnyednek kifejezőnek, magától értetődőnek tűnik.

*„Bizonyos megbízható mesterségbeli tudáshoz minden ép érzékű ember eljuthat, de ami azon felül a művészi színvonalon következnek az már a tehetség dolga.”*

/Dr. Molnár Imre/

Hangképző-mechanizmusunk összetett. Az énekléshez elegendő a tüdő és a hangszalag, a beszédnél azonban a száj és a nyelv is szerepet kap. *„Hosszú ideig egyetlen kontinuum volt a zene és a beszéd: mindkettőt az emberi hang hozta létre.”*

Tudósok szerint antropológiai bizonyítékai vannak, hogy a zene hamarabb megszületett, mint a nyelv. Az izmokat a csontokhoz kapcsoló inak nyomot hagytak a csontvázon. Az előember csontvázának maradványai annak jeleit mutatják, hogy mintegy nyolcvanezer évvel ezelőtt kezdtük az emberi hangot beszédre használni, ugyanakkor talán már félmillió évvel korábban énekeltünk.

Az egyetlen kifejezési formába összekapcsolt beszédnek és zenének páratlan ereje van. Az ének az áradó jókedv, vagy az elviselhetetlen fájdalom érzéseit egyaránt képes közvetíteni.

### **A phonascusok**

Már az ókori görögök ismerték és tanították a hangképzést, amely elsősorban a retorikát segítette. Különleges hangfejlesztő gyakorlatokat állítottak össze, céljuk a hangerő fokozása volt. (Erre Arisztophanész is utal – némi gúnnyal - „Madarak” című művében.) A rómaiak is erősítő gyakorlatokat fejlesztettek a szónoklás segítségére. Cicero Görögországba utazott hangképzést tanulmányozni, Augustus császár énekleckéket vett.

Az énekmester neve PHONASCUS volt. (Néro császárt állandóan kísérte phonascusa.)

A phonascusok a hang hajlékonyságát, kiegyenlítettségét, terjedelmét, erejét képezték, Tetrachord<sup>1</sup> terjedelemben, kvartugrásokkal fejlesztették a tiszta intonációt. A hangot 2 oktávra osztották, mint hangterjedelmet és 5 regiszterre.

Ismerték a hang karbantartását, hangegészségtant tanítottak, hanghigiénia címen.

---

<sup>1</sup> tetrachord (görög szó), jelentése szerint „négy húr”, valamely hangsor négy egymás mellett lévő hangból álló részlete.

Arisztophanész: A madarak

*Fülemile (strophe)*

*Erdei Múza,  
Tiyotyió, tyiotyió, tyiotincs,  
Cifra dallamú, kivel  
Berkekben és hegyek tetőin és is  
Tiyotyió, tyiotyió, tyiotincs,  
Lomghaju Kőrösön, ülve, az én fakó  
Tiyotyió, tyiotyió, tyiotincs,  
Fajom énekeit dalolom Pánnak,  
S a hegyi Istenanyának is ünnepi  
Táncaihoz szent kardalokat,  
Totototo, totototo, tototototincs;  
Honnan méhekint legelte  
<sup>2</sup>Phynichos ambrziás dala kellemes ízű  
Gyümölcsét  
S mindig mézzel rakodva tért meg  
Tiyotyio, tyiotyio, tyiotincs.*

*Fülemile (antistrophe)*

*Így dalolának  
Tiyotyio, tyiotyio, tyiotincs,  
Csattogva szárnyaik'  
A hattyúk; így zengék együtt Apollont,  
Tiyotyio, tyiotyio, tyiotincs,  
Hebrus ezüst vize dalteli partjain,  
Tiyotyió, tyiotyió, tyiotincs;  
S fel az ég ködein át, harsog a dal,  
Félve figyeltek el a vadak ezrei,  
S a habokat lelohaszja derült csend,  
Totototo, totototo, tototototincs;  
S visszazöng egész Olympus,  
Megdöböntek az istenek és az olympusi Múzsák  
És a Charisok versent riadtak,  
Tiyotyió, tyiotyió, tyiotincs.”*

*/ford.: Arany János/*

---

<sup>2</sup> Négy phynichos volt. Ez itt költő. A másik komikus, harmadik is költő, negyedik hadvezér.)

## **Tehetség és gyakorlás**

A Színház és Filmművészeti Egyetemre felvett növendékek az első hangképzés órára teljesen más-más adottságokkal, hiányosságokkal, zenei tudással, jó és rossz beidegződésekkel, elképzelésekkel, hang- és zenei ízléssel érkeznek. Életkorban, érettségben is nagyok a különbségek.

Több, mint 20 éves hangképzési munkám során, a 17 éves (korengedménnyel felvett) éppen mutálás utáni növendéktől a 26 éves teljesen kialakult hangú, vagy a kissé „lestrapált” orgánumú növendékig sokan tanultak nálam.

Az igazán jó helyzet, mikor az osztály beszédtanáraival párhuzamosan taníthatunk, egymás munkáját kiegészítve, erősítve. Nehezebb a „csak” egyeztetéses együtt-tanítás egy ideig. Ennek számtalan oka van (hangzó hibák, hallási, ritmikai nehézségek) és csak a megoldásuk után lehet közösen dolgozni.

## **A légzés**

A biztonságos, szép éneklés alapja a helyes és biztonságos LÉGZÉS. Fontosságát minden szakkönyv hosszasan elemzi. A helyes légzést gyakorolni kell az automatizmus kialakulásáig. (Levegővétel, levegőtartás, helyes indítás, folyamatos kilégzés, levegőadagolás.) Rendszeres munkával ki kell alakítani az automatizmust.

A TÁMASZ: egyenletesen áramló levegő tudatos irányítása.

A Színművészetin a légzés problémájára is fokozottabb figyelmet kell fordítani, mint a „csak” énekesek esetében a beszéd, különösen erős mozgások a fizikum fokozott igénybevétele miatt. Dolgozatomban sokszor írok erről az egyes módszereknél, szerepeknél.

Gyakran speciális gyakorlatokat kell kialakítani a színész-mesterségórát „segítve”, hogy a koncentrációs játékok, gyakorlatok közben a légzés segítsen, lazító legyen, a test szabad maradjon.

A légzésgyakorlatok száma, erőssége, milyensége mindig a növendék adottságaihoz és alkatához alakítandó.

## A középhang

Kezdő tanárként abban az osztályban tanítottam hangképzést, ahol Montágh Imre a beszédet. A tanáriban, ha a növendékek fejlődéséről beszéltünk első helyen mindig a KÖZÉPHANGOK problémája állt. Egyetértettünk, hogy úgy az énekhang-, mint a beszédképzésében a munka kezdetekor legfontosabb a középhangok képzése, biztossá tétele. Nem a magas, nem a mély, (úgynevezett mellhangok) hanem a beszédhangok és a beszédhangok melletti, középhangok csengésének tudatosítása a legfontosabb. Ezeket a hangokat minden növendék saját adottságaihoz igazítva kell velük gyakorolni.

Néha biztosabban szól néhány mély hang, ami mesterkéltnél vagy egy-két magasabb, ami nem „lestrapált”. Nagyon fontos volt a munkám során megkeresni mindenkinek az ő saját középhang-fekvését. Csak ebből a hangtartományból lehetett hosszú távú, eredményes hangszín és hangerő képzése. Mikor egy-egy növendéknek tetszett a „lenyomott”, kissé sötétebb tónus, hosszú távon számára is kiderült, hogy nincs vivőereje. Amikor egy magasabb, „világosabb színen” pillanatnyilag könnyebb volt is énekelni, a tömörség és a szövegmondás rovására ment. A hang jelzi egy idő után tanárnak, növendéknek, hogy hol szól jól. Ezt a középfekvést neveztük mi a tanítványaimmal „pertli-gumi”-nak, amit mindkét irányban „fokozatosan kinyújtunk”. Olyan tempóban dolgozunk, ahogy azt a növendék hangja természetesen és szabadon engedi. Amikor egy vékony gumit hirtelen meghúzzunk az közepén elvékonyodik, majd elszakad. Amikor a hangterjedelmet akarjuk hirtelen nyújtani, a hang közepén megtörik, „lyukas” lesz. Mikor a „pertli-gumit” lassan nyújtjuk mindkét irányba: egyenletesen kinyúlik.

Ha a hangterjedelmet a középhangok kiművelése után lassan mindkét irányba kinyitjuk megnő anélkül, hogy erőltetnénk a mélységet vagy a magasságot. Amikor a középhangok stabilak, kifejezőek és tömörek, akkor szabad a hangterjedelmet a mély és magas hangok irányában lassan – ahogy a növendék szervezete engedi – növelni, szélesíteni. Elindulhat az „új” hangok „mikrocizellálása”. Ebben az esetben a színész-növendékek képzésében a beszédhangképzés együtt tud haladni az énekhangképzéssel és egymást kölcsönösen segíteni tudja.

Hevesi Sándor: Az előadás művészete c. munkájában ezt írja 1908-ban:

*„Ha megfigyeljük a közönséges beszédet, az tapasztaljuk, hogy az emberek rendszeren középhangon beszélnek, tehát sem nem mélyen, sem nem magasan. A hang középfekvése az előadásra nézve is a legfontosabb, mert ez a hang a legtermészetesebb előadóra és hallgatóra nézve a legkevésbé fárasztó és ment minden erőlködéstől.”*



## Megtanulni hallani

A tanulás első szakaszában meg kell a növendéket tanítani HALLANI! Hallania kell önmagát, hangszíneit, hangzóinak színeit. Belül teljesen másként halljuk a hangunkat, mint amikor visszahallgatjuk egy felvételtől, vagy egy nagyon jó akusztikájú teremben kontrolálni tudjuk a hangzást. A „jaj ez az én hangom?!” felfedezéstől kezd a tanuló igazán hallani magát. Gondoljunk csak az első magnetofonra felvett dal vagy szöveg visszahallgatására, mennyire más, mint amit belül magunkból hallunk. Régi olasz mesterek leírásai szerint a növendéket kivitték a hegyekbe „gyakorolni” a rezonanciát a hangszín, hangerő-kontroll miatt.

*„Ha a növendék saját hangjának Echo-jából tanul (tehát azt állandóan figyel) folyamatosan gyakorol és figyelemmel hallgatja azokat, akik könnyedén énekelnek, olyan képességekre tehet szert, amelyek révén nehézség nélkül énekl a legnehezebb részleteket (a díszes figurációkat) is.”*

/Giovanni Maffei: Delle lettere (Nápoly 1562.)/

Soha semmilyen vizsgára nem énekeltek be kórusban, vagy több növendéket egyszerre. A kezdő növendék szomszédait hallva, nem tudja önmagát kontrollálni, azt hiszi nem szól a hang. Azonnal préselni kezd. Nem jól hallja az arányokat, és ha túl sok erőt ad, felnyomja a hangot, magas lesz, vagy túl keveset ad, hogy „ne lógjon ki” a kórusból, alacsony lesz. A csoportos tréning intonációs problémákat okozhat, és egyéni színeit sem hallja a növendék, csak a mellette éneklőkét. Inkább kevesebb ideig, de egyénileg kell tréningezni.

Milánóban, Strehler Piccolo Teatro Stúdiójában tanítottam és egy nap késő este taxival utaztam haza. Kezemben kotta volt, és ezt látva a sofőr azonnal énekelni kezdett. Szép hangon énekelt egy olasz dalt, de néha hamis volt.

– Milyen a dal? – kérdezte

– Szép – mondtam – de néha hamis.

– Tudom – felelte mindig mondják, de én nem hallom.

– Tegye a kezét tölcsérszerűen a füléhez, tisztábban fogja hallani a rezonanciát.

Azon az estén ingyen utaztam.

Ezt a kontrollt zeneakadémistaként tanultam. Fotókat néztünk arról, hogy népi énekesek Afrikától – Európáig mindenütt alkalmazzák ezt a módszert.

Többféle akusztikai visszajelzést kipróbálunk, mire a saját belső hallás kialakul. Akkor már hallja a növendék a saját hangerejét és színeit.

*Nemes csengésnek* nevezetük el növendékeimmel, ha valami érdekesen, izgalmasan, ugyanakkor könnyedén kezd szólni. A nemes csengést a hang sokszínűsége adja: „elmegetőlünk”, kifelé „repül”, szép a színe. A tanulás folyamán ezt a hallásérzést kell megszokni.

## Színek

**BENJAMIO GIGLI** (1890-1957) Caruso után a legnépszerűbb olasz énekes. Korának legjobb színű tenorhangja, 62 operában, hősi és lírai szerepekben egyaránt csaknem utolérhetetlen volt. Tőle idézem:

*„Cantare é come dipingere: colori, colori, e colori. (Az éneklés olyan, mint a festés: színek, színek és színek kellene hozzá.)”*

Már a tanulás kezdetén a hangképzőtanár feladata megtanulni a hallgató hangjának erőit és gyengéit, alkatából adódó hangzóit és színskálájának határait. A hallgató feladata fokozatosan megtanulni ugyanezt „belső hallásában. Nincs olyan csodálatos hangképzési módszer, amit minden növendékre alkalmazni lehet. Különösen igaz és fontos ezt tudni nálunk a Színművészetin.

A régi olasz mesterek a hegyekbe vitték a növendéket. Talán nem kifejezetten zenei, de rendkívül izgalmas tréning, amit Yehudi Menuhin ír le. Egészen biztos, hogy ilyen „érzékszervi nevelés” is sokat segít egy fiatal művész hallásának alakításában, finomításában.

*„Mutatok egy patakot, mert rendkívül szép hangja van. Ha átrendezzük a köveket, megváltoztatja a hangot. Az egyik gyakorlat, amit olykor feladok a tanítványaimnak, hogy hunyják be a szemüket és próbálják kitalálni, hány különböző helyről jön egyszerre a víz. Néha 4-5 különböző pontszerű hangforrásból lehet hallani.”*

Rossininak tulajdonítanak egy mondást. *„Per cantare ci vogliono tre cose: Voce, voce e voce.”* (Az énekléshez három dolog kell: Hang, hang és hang.)

Hang nélkül természetesen nem lehet énekelni, de „csak” az „anyag” birtokában még senki nem lehet művész, meg kell tanulni használni. Bármikor, bármilyen körülmények között.

Amikor éneklésről beszélünk mindenki a zenére gondol, nem az éneklés technikájára. A kettő összefügg. A hivatásos előadó, szónok vagy énekes előbb-utóbb ráébred, hogy keresnie kell az utakat-módokat, amelyek segítségével emelkedettebb beszédhez vagy énekléshez kívánatos hangot kitermelje, máskülönben tönkremegy.

„A beszéd-, vagy énekhang egy folyamat eredménye; létrejövetelét különféle iránymozgások logikusan egymásba kapcsolódó egymásutánjának kell megelőznie. A folyamat kezdődik a beléggzéssel és kiléggzéssel, e két alapvető élettani munkával folytatódik a zöngképzéssel, majd a hangzómozgással és kiegészül a hangforrást környező végek együttrezgésének, rezonálásának biztosításával. Első tehát a légzésnél működő izmok munkája, hozzákapcsolódik a zöngékeltőké, majd a hangzóképzőké. A hang szépségének a hang keletkezési folyamat minden szakaszain meg vannak a maga elengedhetetlen feltételei, amelyek hiányában magán a hang szépségén is csorba esik. A hang mintegy függvénye a vázolt élettani folyamatnak. Hiba keletkezhet a folyamat minden szakaszán, s e hibának a hangszín pontos árulója.

E szakaszok a hangképzés tárgyalásának természetes fejezeteit alkotják.

I. Lélegzetvétel: A cél: Lehető legkisebb energiával jutni a lehető legnagyobb mennyiségű levegőmennyiséghez és azt a legtakarékosabban felhasználni.

II. A zöngé: Közbenső fok lévén a kiléggző és az artikuláló (hangképző) munka közt artikuláció nélkül is jól gyakorolható és az éneklés folyamatát kitűnően megvilágítja.

A mellhang és fejh hang azt jelenti, hogy az úgynevezett fejh hangnál csak a hangszalagok éle, tehát aránylag csekély tömeg van rezgésben, míg az úgynevezett mellhangnál a hangszalagok egész tömegükben rezegnek. Mindkét hangfajnál fellépő különféle rezonanciákról beszélünk.

Minden jó pianissimo voltaképp fejh hang, minden egészséges forte pedig mellhang.

III. A hangzók képzése: Nem szabad sohasem felednünk, hogy az ének mégiscsak felfokozott beszéd, aminek a beszédszerűségét elvesztenie nem szabad. A jól artikuláló, érthető szöveg szinte az ajakról legyen leolvasható.” /Dr. Molnár Imre/<sup>3</sup>

Gimnazista voltam, mikor Dr. Molnár Imre meghallgatta a hangomat és elkezdett tanítani. Emlékszem a szavaira „az oroszlán már mutatja karmait, de még óvatosnak kell lenni”. Éppen mutálás után volt a hangom. Amikor gimnáziumi időm engedte bármikor mehettem „órára”. Erre nagyon büszke voltam, mert már csak operaházi tagokat, a régi növendékeit vállalta. Imre bácsi közel 80 éves volt, és az iskolai órák hangulata után hihetetlen élmény volt, ahogy nevelt, hangképzett, irodalomról, zenéről beszélt. A sok miért után kezembe adta

<sup>3</sup> Dr. Molnár Imre: 1906-1910-ig a budapesti Tudományegyetem hallgatója. 1912. bölcsészdoktor. 1933-1959-ig a Zeneakadémia tanára, az énektanár képző vezetője. Hangversenyző művész, zenekritikus. Zenei vonatkozású kiadványok szerkesztője. Számos kiadványt és előadást írt és tartott énektanpedagógiai és fonetikai kérdésekről.

Eufonétika című könyvét, ami máig a hangképzés egyik alapműve. Gyakran láttam az asztalán népdalszövegeket és a kezében latinszótárt. Kérdeztem miért? *„Tréningezem az agyam. Ebben a korban az ember kezd hülyülni. Tudod milyen nehéz az egyszerű parasztdalok szövegét latin nyelvre fordítani? Kondícióban tart.”* Elemeztük a dalokat és megmutatta mindkét nyelven. Elkezdtünk latinul, olaszul énekelni: Ezek „énekes” nyelvek. Lelkesedtem értük, és közben Imre bácsi „becsempészett” egy-egy nehezebb német szöveget is. A nyelvekből adódóan nagyon sok kérdésem volt, és ha nem, akkor olyan műveket kaptam, hogy legyen. A hangképzés óra kibővült sok-sok egyéb, énekléshez kötődő zenei anyaggal: az egyszerű daloktól a legnehezebb áriákig. Amikor azt mondtam, ezt el tudom énekelni, de nem szól szépen a válasz az volt: *„Ezt csak megmutatom, hogy tudd, a tanulással majd mit tudsz elérni. Tanulj! Drámai alt szerepeket fogsz énekelni.”* Minden apró feladattal, mondattal, kérdéssel gondolkodásra, önálló elképzelésre és munkára nevelt.

#### Részlet az Eufonétikából:

*„A TECHNIKA: Nem öncél, de nélkülözhetetlen eszköz. Ha megszerzi az ösztönös előadói tehetség nincs előtte nehézség, de ha csak fogyatékosan van birtokában még gátlás nevelő tényezőként is válhat. Ha beidegződött egy hiba, alig tudunk megszabadulni tőle, mert az első beidegzés kísértetiesen vissza-vissza tér.*

*Nyesegezzük az ösztön túlzásait, szabadítsuk fel esetleges bátortalanságait, vezessük rá egymás arra, ami minden vonatkozásban a legnehezebb. Tudniillik megtalálni az eleget. A legkisebb merevség darabossá, nehézkessé teszi a mozgásfolyamatot, pedig a szép ott kezdődik, ahol az erőlködés megszűnik.”*

#### **Az énekhang, mint egy szép hegedűhang**

*„A hegedű a zenekar királynője, kiválóan melódiai hangszer, s mint ilyen elsősorban a tiszta és szép hangképzést kívánja meg, mert az egyes hangok – nem úgy mint a zongorán, hol már készen vannak – a hegedű játzó által megalkotandóak. A tanítónak tehát elsősorban arra kell szigorúan felügyelnie a technikai tanulmányok mellett, hogy a tanítvány zenei érzéke helyesen fejlődjék, hogy az egyes hangok létezzenek, mert a tiszta intonáció a hegedűjáték alapfeltétele.*

*A második főkéllék a hegedű, a vonó, és a test helyes tartása, s ez lelkiismeretesen ellenőrzendő, mert ez irányban a legcsekélyebb hanyagság alig javítható hibákat idézhet elő.”*

/Hubay Jenő hegedűművész és tanár/<sup>4</sup>

Korabeli újságok kritikáiban olvasható, hogy minden Hubay növendék felismerhető volt szárnyaló, erőteljes, zengő hangjáról. Tónustalan hegedűs nem akadt a Hubay tanítványok között.

A fenti megállapítás egy jól képzett énekesről is elmondható szóról- szóra. Egy hang lehet általában szép és egyénien szép. Az utóbbit sem utánozni, sem szándékosan életre hívni nem lehet. Akinek ilyen adottsága van ő sem képes mindenkor felidézni. Ilyenkor mondjuk „nem volt diszponálva”. Egy hegedűművésznak sem mindegy, hogy Stradivari hangszeren játszik, vagy gyárban készített hegedűn, még ha kiváló is a technikája. Ugyanúgy egy énekesnél is meghatározó az elérhető legmagasabb szinthez az alaphangi adottság, a „hangszer a torokban”. A hanggal való bánni tudás viszi el odáig az énekest, hogy mély emberi érzéseit, indulatait a hang színén keresztül tudja kifejezni. Így a hang hosszú ideig éveken vagy évtizedeken keresztül engedelmeskedik az érzelmeknek az indulatoknak.

A bánni tudáshoz szükséges az ÁLLANDÓ gyakorlás. Nem véletlen, hogy minden világsztár nagy szavakat használ. Pavarotti így ír: „*rabszolga módra gyakorolj*”. Jelena Obrazcova azt mondta: „*én a hangom rabja vagyok*”.

Hubayról mindig leírták, hogy tanítványaitól műveltséget, sokoldalúságot várt. Fontosnak tartotta az elméleti tárgyak ismeretét. A hegedűtanítás mestere igényességre nevelt, ugyan úgy, mint a régi olasz énekmesterek.

## **A két hangszer**

Már kezdetektől kötik a technikai tanulmányokhoz a további más irányú fejlődést, tanulást.

*„A hegedű a királynő, a melódiai hangszer - Hubay megfogalmazásában - a tiszta és szép hangképzést kívánja meg.”* Az énekhang a „hangszer” ugyan ezt. Gyakran mondják egy hegedűjátékosnak: *„énekelj a hangszeren, az énekesnek vibrálj szépen, mint egy hegedűs.”*

---

<sup>4</sup> Hubay Jenő: 1858-ban született kiváló hegedűművész. Gyakran koncertezik együtt Liszttel. A mester ajánlásával a párizsi zeneélet központjába kerül. 28 évesen meghívják a budapesti Zeneakadémián felállítandó hegedűtanszék vezetésére. 61 éves korában a Zeneakadémia igazgatója lesz. A magyar hegedűművészet összeforrott Hubay nevével. A Hubay iskola fogalommá vált a zenei világban.

Hogy is működik a 2 hangszer. A hangszalagok a húrok, a levegő a vonó, a rezonátor a fa. Ha nagyon nyomja a művész a vonót, befeszül a hang, „matt” lesz, ha keveset ad, meginog, nincs folyamata, csúnya.

### 1. A hangszalagok (a húrok):

A hegedű húrjai régen bélhúrok voltak, ma már jobbnál-jobb minőségű fémhúrok. Az anyagoknak erősségük, hosszúságuk különböző.

*„Ahogy rövidebb húr többet rezeg másodpercenként, ugyanolyan mértékű kifeszítés mellett, tehát magasabb hangot ad, egy hosszabb húr mélyebbet. A rezgések gyorsasága a hangszalagok feszültségétől függ. Minél nagyobb a feszültség, annál nagyobb a rezgésszám, tehát annál magasabb a hang.”*

### 2. A levegővezetés (a vonóvezetés):

„Hubay tanítványainak vonókezelése az egész világon elismert és csodált volt, rendkívül könnyed és természetes vonóvezetés, amely azonban hatalmas hangot produkált. A növendékek vonótartása egyénileg lehetett némileg különböző, de a lendületes vonóvezetésről felismerhetőek voltak.”

*„A jó énekhang, mint a magyar szólás tartja mindig szárnyal. A jó hang mindig visz, ragad magával, csak a rossz olyan, mintha súlyoznánk vele. Régi tapasztalat, hogy az énekhibák túlnyomó többségének a helytelen légzés a szülőoka. Van egy bizonyos lélegzési mód, amely mellett az énekhang a legkönnyebben és legszebben szólal meg. A siker titka abban rejlik, hogy a technika kívánta izommozgás, vagy izommozgás-sorozat ne legyen merev, hanem acélosan rugékony.”*

/Dr. Molnár Imre/

### 3. A rezonátor (a fa):

A rezgő hangforrás húr (hangszalag) rezgésbe hozza a rezgésre képes anyagot: a hegedűbe zárt levegőt, a hegedű fáját (a rezonátorüregek: a mell és a fej üregei, és a csontok is együtt rezegnek). A rezgést átvevő anyagot rezonáló anyagnak nevezzük, a jelenséget rezonanciának (együttrezgésnek). A rezonáns üreg és a rezonáns anyag rezgése az alaphangot felerősíti és színezi. *„A vonós hangszerek rezonátorainál megfigyelt saját rezgéstartományt a fizikában formáns névvel jelölik. A hegedű formánsa emlékeztet az emberi beszédhang nem változó frekvencia-tartományára, amelyet az akusztikai irodalom ugyancsak formáns néven ismer.”*

Kicsit mindig nevetséges, ha két azonos hangfajú énekes rivalizál. Tanítványaimat arra nevelem: nincs két egyforma hang.

Amikor két gyönyörű hangszeret hallgatunk egymás után például egy Stradivari és egy Amati mesterek által készített hegedűt, mindkettőnek gyönyörű a hangja, mégis teljesen más. A hegedűk formája is eltérő. A két hangszer teste (korpusza) más-más felhangokat, más-más számban szólaltat meg. A hegedű corpusának saját rezgéscsoportja igen magas. Egy jó Stradivari kb. 3000 - 6000 Hz között van, egy jó hegedű is 2500-5000 Hz.

Az emberi hangnál ugyanez játszódik le. Két tenorista ugyanazt a hangmagasságot egyforma erővel énekli, és mégis az egyik hang lágyan csengő, a másik keményen érces. Más a test anatómiai felépítése, a gége és a rezonánsüregek formája és mérete.

Mindkét esetben, hangszernél, énekesnél hozzájárul mindehhez az adott művész technikája.

A Zeneakadémián másodéves koruktól kötelező volt a gyakorló tanítás. Első „tanítványom” koloratúr szoprán volt. Nemcsak az elmélet, de a gyakorlat is azonnal ránevelt az első számú törvényre az éneklésben: minden növendéket egyéniségének, alkatának megfelelően kell tanítani. Még ugyanazt a gyakorlatot is másként (tempóban, ritmusban, más hangokról indításban) kell használni minden növendék esetében.

A hegedű Hubaynál: *„Tanítása egyénenként különböző volt. Életkor, rátermettség kézalkat szerint alakult a pedagógiai munka.”*

Ugyanez nálunk:       hangi adottságok, alkat, életkor, rátermettség, és csak akkor következik a hosszú távú nevelés.

Geyer Stefi például mindig úgy érezte, hogy csakis Hubay keze alatt fejlődhetett művésszé, mert engedte, hogy egyénisége kibontakozzon:

*„Hubaynál már nagyon fiatalon, önállóak lettünk, mert a mester megtanított egyedül dolgozni, önállóan gondolkodni. Így volt lehetséges, hogy mi hárman Vecsey, Szigeti és én egészen különbözően játszottunk, bár játékunkban volt egy közös: a széles, öblös hang, a Hubay iskola legfőbb szépsége.”*

(Geyer Stefi Bartók viszonzatlan szerelme volt, akinek I. Hegedűversenyét írta 1908-ban és a hegedűművésznő élete végéig nem bocsátotta nyilvánosság elé ezt a szenvedélyes vallomást. Geyer Stefi 1956-ban meghalt és a hegedűverseny csak ezután került a hegedűsök repertoárjába.)

## Gyakorlás tanulságokkal

*ALBAN BERG (1885-1935):*

*Kamarakonzert zongorára, hegedűre és tizenhárom fűvós hangszerre*

*Berg kamarakonzertje 1923-25 között íródott. A munka kezdete a Wozzek című opera zongorakivonatának kiadását követő időszakra tehető. Egy vokális mű hangulata, hangzásvilága volt a zeneszerző fejében, fülében.*

*„Berg a művet nagyrabecsült mesterének, Schönbergnek 50. születésnapjára írta. A mű elején exponált mottó – téma a hangjegyeket jelölő betűk kombinációja. A zongorán felhangzó A-D-S-H-B-E-G betűk vizuális egymásutánja Arnold Schönberg nevét szuggerálja: a hegedűn felhangzó A-E-B-E Anton Webernre utal, harmadiknak pedig magamagát örökítette meg Berg a KÜRT A-B-A-B-E-G hangjaival. A szerző az egész mű során következetesen megtartja a hármas koncepciót. A tételek száma is 3, és az egyes tételeket is így tagolja. Az első tétel variációs formában, rendkívül terjedelmes (30 ütemben írt téma) szintén 3 részből áll. Ebben a tételben zongorát és fűvós hangszereket írt a szerző. A zongorát „koncertáló”<sup>5</sup> hangszerként szerepelteti virtuóz effektusokkal.” A második tétel lassú, hegedű és fűvósok szólaltatják meg. A zongora hallgat benne.*

*A harmadik, zárótételről Berg azt mondta, hogy az a két előző tétel anyagát egyesíti: az egész együttes játssza. A Kamarakonzert első ízben Berlinben hangzott el 1927-ben.*

Azért írtam le Berg Kamarakonzertjének rövid ismertetését, mert szeretném elmesélni egy rendkívüli tanulmányi élményemet, ami ehhez a műhöz kapcsolódik, és hatással van rám a mai napig növendékeim tanításában és igényességre nevelésében is. Ennek a tanulmányi élménynek hatására, ha tehetem elviszem a hallgatóimat kiemelkedő zenekari vagy kamara koncertek próbáira. Örömmel hallgatom a sok kérdést, ami felmerül bennük, egy-egy próba folyamán hangzásban, hangszínekben, felkészültségben, ritmikában, gyakorlásban. Mindig jó hatással van a következő hetek munkájára. Az egyes hangszerek színének, frazeálásának is hatása van.

---

<sup>5</sup> Koncertálás: a hangszerek egymás közti, vagy hangszer versengése a zenekarral. /Zenei lexikon/



Ötödéves zeneakadémiai hallgató voltam a Csajkovszkij Konzervatóriumban, amikor Szjatoszlav Richter, korunk egyik legnagyobb zongoraművésze és zenésze elhatározta, hogy Berg: Kamarakonzert zongorára, hegedűre és tizenhárom fúvós hangszerre írt művét eljuttassa fiatal művészekkel együttműködve. A hegedűszólamot Oleg Kagan, az akkor már európai hírű fiatal hegedűművész, a 13 fúvós hangszer szólamát 13 fiatal zeneakadémiai hallgató fogja játszani egy európai koncertsorozaton. Tizenhárom technikailag megalapozott tudású, kiemelkedő tehetségű fúvós szólistát választott a tanári kar, akik a felkészülés után együttjátszhattak Richterrel. A tanulók tanárai külön „tréninget” dolgoztak ki a növendékek számára. A művet segítő etűdök sora „épült be” (plusz anyagként) a féléves kötelező tananyagba. Az első periódus hosszú hetekig tartott. A kollégium gyakorló termei reggel 7-kor nyitottak, és a 13 fiatal művészjelölt gyakorolt, míg bírta erővel. A Zeneakadémia Kistermében rendszeresen voltak növendékkoncertek délutánonként. Ezeken a 13-ak egyre gyakrabban játszottak szólistaként.

Gyakorlás, tanulás, kipróbálás, ez volt a munkafolyamat.

Gyakran beültünk, különböző szakos hallgatók, tanárok a próbákra. Ezeken a koncerteken hallani lehetett milyen tempóban fejlődik egy fuvolista, kürt vagy oboista hangképzése, frazeálása, levegő beosztása, de főleg a hangok színei voltak egyre szebbek, szabadabbak. Közben a Berg-anyag technikai előadásának már tökéletesen birtokában voltak. A fúvós szólisták az első tanulási szakasz után készen álltak a találkozásra és együttgyakorlásra a zongoristával. A mester külföldön turnézott, így a feladatot Richter Leonszkajára, a ma már európai hírű zongoraművésznőre bízta. Elkezdődött a második szakasz. Az első 10 próbán már „élt” Berg zenéje. Ám a munka folytatódott. Összesen 42-szer próbáltak. Mikor Richter megérkezett turnéjából minden készen állt, hogy vele és Kagannal megkezdődjön a kigyakorlási folyamat, a tökéletes kidolgozás harmadik része. Richternél otthon próbált az együttes, így hangképzés óráim után én is beültem lapozni a mesternek. Először jobban izgultam, mintha magam is énekeltem volna. Hamar megnyugodtam, mert olyan magától értetődő és jó hangulatú volt a próba, ami leírhatatlan. Biztonság áradt a zenéből és a zenészekből egyaránt. Magabiztosság áradt a szólókból, az volt a hallgató érzése: csak neki kell levegőt venni, a fúvós szólistáknak nem. Az egyetlen vonóshangszer valóban éneklő hegedűvé vált a második tételben, Kagan játékában. Ahogy a világ kritikusai mindenütt leírták, Richter valóban a hangszínek varázslója is volt. (Néha órákig gyakorolta egy-egy zenei frázisnál a billentést, hogy valami mást, - amit ő érez – fejezzen ki.) Játékával, magyarázataival, néha képek elemzésével hihetetlen izgalmassá tette az utolsó próbafolyamatot. A zongora együtt varázsolta a színeket a fúvóshangszerekkel. Kényszerítette játékával a fiatal zenészeket, hogy valóban „concertáljanak” vele.

A Berg mű leglényegesebb eleme a ritmus. Ez pontosan kidolgozottá vált, egészen a pausák „lüktetéséig”. Richter egy-egy próbán meg-megállt, újra indított egy-egy frázist. Néha lejátszotta, hogyan szeretné. Nem volt a visszajátszásnál sem zenei, sem technikai akadály. Színek és újabb színek születtek. Lassan, észrevétlenül elkezdett mindenki önállóvá, de ugyanakkor partnerré válni: Olyan érzése volt a hallgatónak, hogy minden így természetes, ezt nem is lehet másképpen játszani.

Mi következik ezután? A Zeneakadémiai koncert? Még nem.

Richter azt akarta, hogy minden, amit megtanultak, kigyakoroltak legyen „kiskoncerteken” kipróbálva. A nagykoncert előtt jelentkező félelem és feszültség a közönség előtt minimálisra csökkenjen, és mindenki csak az előadással foglalkozzon.

Mielőtt a Zeneakadémia Nagytermében játszottak volna Moszkva különböző termeiben összesen nyolc alkalommal eljátszották a „Kamarazenét”. A kilencedik koncert a Zeneakadémián ünnep volt előadónak és hallgatónak egyaránt. Egy tökéletesen kidolgozott zenemű szabad, laza, erőlködéstől mentes tökéletes előadása. A Zeneakadémiai hallgatók nem fértek be a második koncertre sem, ezért Richter úgy döntött, hogy eljátsszák a művet szigorúan „csak” a hallgatóknak és a tanároknak. Eddig tudtam követni. Európai turné következett. Elutaztak Párizsba. Egy élő koncertet lemezre vettek. Hibátlan!

Szívesen viszem tanítványaimat zenei próbára, főpróbára, hogy zenében, hangszerek énekesek esetében „élőben”, kívülről lássák, hallják, átéljék a tanulási folyamat egy részét, és azt mennyi minden más is tartozik még egy végső előadáshoz, az adott mű anyagán kívül. A hangképzés órákon technikai tudást szereznek és ezzel az eszközzel mennyi mindent meg lehet próbálni, létrehozni a zenében.

## Hangképzés nálunk

*XII. Lajos francia király is szeretett (volna) énekelni, de nagyon rossz hangja és botfüle volt. Megkérte udvari zeneszerzőjét Josquin des Prez (1440-1521), hogy írjon számára olyan többszólamú dalt, melynek előadásában ő is rész vehet.*

*-Királyom, írok egy dalt, amelyben felségednek is jut egy szólam.*

*Másnap reggelre Josquin des Prez olyan négyszólamú chansont (dalt) komponált, amelyben két fiúgyermek énekelte a két legmagasabb szólamot. Szopránjuk jól „takarta” a király „szólamát”, egy hosszan kitartott alt hangot. A negyedik szólamot, a basszust a szerző énekelte meg – megtámasztva a király „szólamát”, hogy el ne kalandozzon. A fenséges hang fölé ezt írta a szerző VOX REGIS. A király hangja, KIRÁLYI HANG.*

*/Heinrich Glareanus/<sup>6</sup>*

Néha eszembe jut ez az anekdota, amikor egy új prózai osztályban elkezdem a hangképzést. A 20 év alatt 11 mester osztályában tanítottam különböző korú és adottságú növendékeket.

A Színművészeti Egyetem az egyetlen hely, ahol egészen más szempontok szerint kell tanítani a hangképzést, az éneklést, mint bárhol másutt, ahol ezzel foglalkoznak. A hallgatók felnőttek. Színész énekesek – énekes színészek és nagyon jól meg kell tanulniuk a hangjukkal bánni. Olyan szintre kell eljutni a tudásban, hogy éneklésből bármikor prózára tudjanak váltani (néha nagyon intenzív mozgás közben), és vissza, bármilyen nehézségű zenei, hang- és prózai anyagban.

*A hangképzés célja: az emberi hangot a beszéd és az ének céljaira egyaránt alkalmassá, formálhatóvá, alkalmazkodóvá tegye, mégpedig a beszédművészetnek megfelelően, tehát magasabb síkon, mint az általános, köznapi beszéd ösztönös hangadásában.” /Zenei lexikon/*

Az első félévben minden énekesgyakorlatnak, zeneműnek a mesterség és beszéd órákat is segítenie kell. Mesterség órán nagyon tehetséges növendékek az első hangképzésre XII. Lajos adottságaival érkeznek. Ezek a hallgatók kivétel nélkül számos olyan képességgel rendelkeznek, amiket a hangképzőnek fel kell ismerni és hasznosítani a munkában. Soha semmi nem válhat automatikussá a munka során. Új gyakorlatokat, új műveket kell keresni, a növendék alkatához, fejlődési tempójához, munkabírásához. Ebben a szakaszban állandóan egyeztetünk a beszédtanárral. Az első évben pontosan

<sup>6</sup> Heinrich Glareanus (1488-1563) svájci filozófus, humanista és zenetudós

kidolgozott anyagon, sokat kell alapozni. Meg kell teremteni a technikai alapot a második év komolyabb hangji, zenei, készenléti állapotához. Akinek nem alakul ki egy jó technikai alap, a második évben elfárad a megnövekedett mesterség és beszéd anyag terhe alatt. Nem szabad, hogy más órákon „erőből” kezdjen dolgozni a hallgató a hangji hiányosságok miatt. Ritmushoz, tempóhoz, zenei játékokhoz és sok minden máshoz kötni lehet a hangtechnikai tanítást egy prózai osztályban.

A növendék önbizalmát is növelni kell, lelkileg is elő kell készíteni a hangji és zenei élmények befogadására interpretálására.

*„A kezdet az énekes tanításában a legfontosabb pillanat és a legfinomabb. Semmilyen formulák és törvényszerűségek nem lehetnek.*

*Ha a tanár azt mondja:”- Vegyél levegőt, és emeld meg a kupolát.” – ez az éneklés vége.*

*Nem, nem és nem...*

*Az énekesnek meg kell tanulnia gondolkodni, megtanulni érteni a tanárát, és a tanárnak meg kell tanulnia a növendéket, és a legfontosabb pontként elengedhetetlen számukra megtanulni, érezni és tudni a „hangszerüket”, és csak azután tanulni az éneklés módját. Ez különös dolog. Megtanítani énekelni lehetetlen, meg lehet tanítani az éneklés módjait, és ahogy a növendék a jövő művésze ezekkel az ismeretekkel bánni tud (használni tudja), az függ az eszétől, tehetségétől, intellektustól, és az ő művészi hitétől.”*

/Rena Sejko: Obrazcova: Zapiszki v putyi. Dialógi/

Több, mint 20 év alatt bizonyított számomra, hogy kevés hangji adottsággal, néha kisebb-nagyobb hallási problémával felvett, színészileg tehetséges, gondolkodni, rögzíteni tudó növendék, pontosan kidolgozott anyaggal, intenzív gyakorlással rendkívüli eredményekre képes a prózai szakon. Legfontosabb, hogy azonnal felkeltsük az érdeklődését és felismerje a hangképzés fontosságát, és következményeit zenében és prózában egyaránt.

A jó hangji, zenei adottságokkal rendelkező színész-énekes növendékek képzése folyamatos - mint a kezdő énekeseknél - csak állandó egyeztetéssel és párhuzamosan haladva a beszédet tanító tanárokkal.

A régi olasz mesterek mindig leírt tanítása:

*„A bevált módszert nem sablonszerűen, hanem egyedileg kell alkalmazni.”*

Ez az úgynevezett hangdiagnózis.

A hangdiagnosztika főbb szempontjai:

- alkat – testi, lelki (nyelvi, beszédbeli adottságok)
- hangfaj – természetadta hangfekvés
- hangterjedelem – ezen belül hol a közép
- hallás
- ritmusérzék
- hangszín és hol a váltóhang
- jelenlegi légzési állapot
- alaphibák, rossz beidegződések
- tanult-e a növendék énekelni? Mennyit? Milyen anyagot?
- zenei képességek
- vokális készség (hangszínek érzékelése, koncentráció, rögzítés)

Gyakran valamilyen „speciális hibával” érkezik a növendék (pl. szálkás vagy túl levegős hang). Erre „speciális gyakorlatok”, vocalisek gyakoroltatásával válaszol a tanár.

Előfordul, hogy egy-egy jó hangú növendék, a felvételre készülve utánozza valakinek a hangvétélét, stílusát (egy popénekesét, musical énekesét), mert felfedez egy hangszínt, ami hasonlít az övéhez. Ez kezdetben nagyon „látványos”, de a későbbi munka folyamán, hosszú távon nem vezet sehova.

Lassan, különböző zenei anyagokkal, zenehallgatással rá kell vezetni a saját hangjának, hangszíneinek, és új stílusoknak a megismerésére, megszerettetésére, a növendéket jellemző hang kialakítására.

1. Ki kell jelölni többféle típusú vocalist ugyanúgy, mint a hangszeres növendékek esetében az etűdanyagot (Etűd: „gyakorlat, tanulmányi célból írt, de gyakran művészi értékű zenemű.”)
2. Állandó ellenőrzés, együttgyakorlás
3. A vokális külső és belső hallás megérettetése
4. A hang megtámasztása, a légzés (belégzés, kilégzés), levegőtartás, levegőadagolás
5. A kijelölt anyagon és gyakorlatokon keresztül frazeálásra szoktatás
6. A „passagio” (átmenet) kidolgozása, a hangterjedelem összeépítése

Érkezhet növendék egy stílus nagyszerű ismeretével, érkezhet stúdióból, ahol „elkiabálta” a hangját (ráerőltetett). A sötét hangú lányok gyakran túl sokáig felviszik a mellrezonátor zengését, emiatt préselnek. Amikor a sötét színű hang nem használja kellő magasságban a mellrezonátort, akkor erőtlén a hang, csak bizonyos vokális térben beszél, akkor unalmas a hang, nem modulál.

Bármilyen legyen is a pillanatnyi állapot, mindig a mindenkori középhangokból szabad indítani. Ezekre a hangokra erőben, színben rá kell érzéketni, majd lassan nyújtani a hangterjedelmet mélység és magasság felé. Ez énekművészek esetében is fontos szabály, de nálunk a Főiskolán alapszabály.

Egy énekest, például egy szoprán hang esetében lehet fentről a fejrezonátor csengéséből indítani, ha a tanár úgy ítéli meg.

A Színművészetin ez lehetetlen, mert az éneklés után következhet mesterség vagy beszéd óra, és ott vissza kell állni a természetes közép, beszédhangokra. Egy magasabb fekvésű zenemű tanulása után, óra végén, levezetésként mindig vissza kell állítani a természetes, intenzív mellrezonátor hangzást.

### **Akusztika, könnyedség, a hang vivőereje, színpadi hangtechnika**

Elsőként a régi olasz mester leírása a témában:

*„Ha egy óriási zsúfolt templomban, vagy színházban nyílik alkalom éneklésre, gyakran előfordul, hogy a muzsikus tévedésbe esik saját hangjának a kiterjedését (azaz: vivőerejét) illetően... és ezért, hogy ő maga is tisztán hallhassa saját hangjának visszhangját, erőltetésbe kezd...”*

/Giambattista Mancini: Pratiche sopra il Canto figurato (1744.)/

Korunkban a hangadás könnyedségét, erősségét befolyásolja, néha meghatározza a színházi hangtechnika. Mikrofonba, mikroportba énekelni mennyiségileg könnyebb (a hangerőt erősíti a gép), minőségileg nehezebb (a csúnya színeket, hibákat szintén felerősíti a gép).

Színész énekesek esetében külön feladat a felerősített énekszámok után, erősítés nélkül, prózában folytatni egy darabot. Ritka kivétellel a prózát mikroport nélkül mondják még a sok prózai részt tartalmazó zenés darabokban is. Erős felkészültséget igényel a művésztől a hangki egyenlítetttség, prózai és énekesi színskála a szerepen belül.

Az énekes színészek esetében ez kicsit könnyebb, mert a nagy musicalek végig énekes feladatot jelentenek. Az operettek éneklésénél térmikrofont használnak, vagy a más énekesi

hangvétel és hangszerelés miatt jobban szól a hang természetes akusztikai viszonyok között is, mint az erősen hangszerelt, néha rockos hangzású musicalek esetében.

Zongorakísérettel énekelni egészen más arányokat, erőbeosztást igényel, legyen a mű dal, sanzon, kuplé stb. Természetes akusztikájú térben, együttműködve a zongoristával, az énekes hallja önmagát, hallja a kíséretet, tud és mer dinamikai változásokkal énekelni.

A zenekari kíséretnél különbséget kell tenni az élőzenekar és az úgynevezett fél play back (az előre felvett kíséret) között.

Az élőzenekar esetében a karmester irányítja és követi tempóban és dinamikában az énekest. A zenekar a színpad előtt, vagy a zenekari árokban játszik. Ez hallásban, hangzásban könnyebb az énekesnek.

Az előre felvett zenekari anyagnál a hangtechnikus fülére van „bízva” mindennemű dinamika. A leggyakoribb hiba, mikor az éneklő nem hallja magát az erős, színpadon is szóló zenétől. Ebben az esetben azonnal többet ad, „nyom” és az előadás végére elfárad, esetleg bereked. Az előre felvett zenében is könnyebb az élő zenekarral felvett anyag, mert pontosan hallatszanak az egyes hangszerek. A gépi zenénél jobban összemósodik minden, és külön gondot okoz a dob gép egyenletes lüktetése, ami mellett csak kigyakorolt, az emberi természettől idegen tempóban lehet énekelni. Ahol a zenében pauza, vagy bizonyos szabadság van, ott a koncentráció nagyon megoszlik a játék, ének, figyelés (néha számolás) között.

A karmesterrel felvett élőzenekaros alapnál a zenészek érzik a tempót, levegővételt, így az énekesnek is könnyebb a dolga.

A gépzenei felvételnél egyetlen ember tempo- és ritmusérzéke dönt.

A színpadon gyakran kontroll láda áll, és az énekes visszahallja magát. Ennek megint az arányvesztés a veszélye, mert ha túl hangosan szól az énekszólam a kíséret lesz kevesebb, és ez zenei tévesztést eredményez.

Bécsben, Hamburgban, Berlinben, Stuttgartban, Bochumban, Genfben, Münchenben musical főszerepeket énekeltek, énekelnek a régi főiskolai hallgatóim és ezeken a színpadokon nem volt hangi kontroll láda, mindenhol élőzenekar és karmester volt.

Ezekre a feladatokra fokozatosan készíteni kell a hallgatókat prózai szakos, színész énekeseket ugyanúgy, mint a musical szakos énekes színészeket. Amíg a gyakorlatban nem tudjuk kipróbálni, addig is beszélni kell róla, az arányok, kiegyenlítések gyakorlásánál.

*„Ha az ember először énekel egy színházban, amelyet még nem ismer, különösen két kérdés foglalkoztatja: milyen hangolású a zenekar és milyen az akusztika.*

*Ami a színházak akusztikáját illeti hatalmas különbség van az általam ismert házak között.*

*Fontos az énekes számára, hogy a hang „visszajöjjön”, de ne túl hosszán és ne túl erősen. Akkor jó az akusztika, ha hallom magam. Iszonyú nehéz úgy énekelni, ha semmi sem jön vissza.*

*Az ember elbizonytalanodik, mert nem tudja elég hangot adott-e ki, jó-e a rezonancia stb.*

*A Scalában van a színpadnak egy bizonyos pontja, ahonnan minden hang sokkal tisztábban erősebben szól. Az énekesek persze pontosan tudják hol van – néhány kollégát el sem lehet onnan mozdtítani: ...Az akusztikát befolyásolják a díszletek is, jó vagy rossz irányban. Az embernek könnyebb a dolga, ha a színpad zárt, mert akkor egyféle kagylóhatás lép fel. A nyitott háttérű színpad viszont rendkívül kellemetlen lehet...”*

*/Jose Carreras/*

A szabad és laza éneklés egyik nehézsége napjainkban, hogy az üregeink zártabbak a nagyvárosokban, és nehezebb gyakorolni a tökéletes légzést.

*„Az énekes érzi, hogy egy hang milyen mennyiségű levegővel szólal meg a legtökéletesebb szépséggel, akár a vivőerőre, akár a hangszínre nézve, ezért mindig visszatér ehhez a levegőmennyiséghez, és igyekszik már a legelső lélegzetvétel után ilyen, erőltetés és szorítás nélküli hangot adni...”*

*/Joachim Quantz: Önéletrajz (1754.)/*

Ez könnyebb volt a XVIII. században, de az összes légzési formához, arányhoz újabb megoldandó feladatot hozott a harmadik évezred. Rossz a levegő. Mindenki, így az énekesek is kicsit elszoktak az egészséges mély légzéstől, a több levegővételtől. Délelőtt a Vas utcában áll a füst, és az autók pöfögik a gázt. A kollégiumból kilépő növendék ezt lélegzi be először. Természetes, hogy nem vesz azonnal mély levegőt. Kiszárad a nyálkahártya és bedugul az orrjárat. A finom apró érzetek nehezen „behozhatóak” az órán, duplán kell értük dolgozni. Többféle testhelyzetben, mozgásban, nyugalmi állapotban, többször kell légző gyakorlatokat végezni. Meg kell ismernie a növendéknek a rá legjobban jellemző, legszabadabban és



leghamarabban zengésbe hozható rezonáns üregeit, hogy azokat „rossz állapotban” is megtalálja keresni.

A tanár növendék új feladatot kap, hangegészségtannal is foglalkoznia kell. Ez természetesen egyénenként, alkatonként, hangfajonként más-más odafigyelést igényel.

A mai kor igényeinek, az előadások követelményeinek megfelelően több a mozgás a színpadon. A zenés darabokban a játékkal együtt intenzívebbé vált a mozgás. Egy operettben ma már nem csak a szubrett-táncos komikus páros táncol éneklés közben, hanem a többi szereplő is. Egy-egy Kurt Weill zenét éneklő prózai művész komoly mozgásokat is végez. Dessau zenét éneklő növendékemmel a színházban ki kellett alakítani egy speciális ritmusú légzést a nehéz mozgások miatt.

Berlinben Quasimodót éneklő növendékemnek ki kellett gyakorolni a kötélén mászás közbeni magas hangok éneklését és azok levegővel történő „megtámasztását”.

Az új előadásokban legyen az opera, operett, musical vagy zenés játék, de akár prózai előadás is, amiben énekszám van, nem lehet a játék intenzitását, a rendező elképzelését megváltoztatni, mert a művésznek „dalra kell fakadnia”. Ki kell alakítani azt a speciális légzéskombinációt, amit a leggazdaságosabban tud használni.

Már a hangképzés órák során gyakorolni kell az erős mozgással egybekötött éneklés előkészítését technikailag. A vocalisek tempóváltásaival, levegővétel arányainak változtatásaival ki lehet alakítani sokféle levegőbeosztást.

A tempó korunkban sokat változott.

Ami ezelőtt 30-50 évvel ragyogó, kifejező volt, a mai hallgatónak a felgyorsult élettempó következtében már lassú. Néha nagyon lassú. A karmesterek, énekesek, zenészek gyakran nem a kottába beírt tempójelzéseket tartják, és igazuk van. A hangszer, terem, előadók hangja, rendezői elképzelés, karmesteri belső ritmus a mai korban megadja azt a tempót, ami a hallgatónak a legkifejezőbb. Felgyorsult az életritmussal a köznapis beszéd tempója is, így a zenei, az énekes és a beszédtempó változásával is foglalkozni kell a hangképzések alkalmával, hogy soha semmi ne váljon kapkodóvá, mert az megakadályozza a szabadon áradó, színes hangot, amelynek vivőereje van.

## A hang kiegyenlítése, „összeépítése” – Passagio – transzponálás

A művész fejlődésének az egyénisége és érdeklődési köre szab határt.

Így van ez még a legnagyobb alkotóknál is. Wagner nem írt vonósnégyest, Chopint nem érdekelték a fúvós hangszerek, Bartókot az orgona.

Előadók művészetének az alkat, a temperamentum, a felkészültség von korlátot. Az énekművészeknek még ezeket is megelőzően maga a HANGMINŐSÉG, a hangterjedelem.

Egy szép színű hang, amelynek kicsi a terjedelme, nem képes elénekelni egy nagyobb mélységet vagy magasságot igénylő szerepet. Néhányszor próbálkoztak azzal, hogy jó hangú, tehetséges táncdalénekesek operettet vagy musicalt adjanak elő. A stílusérzékkel, zeneiséggel nem volt probléma „csak” a hangterjedelemmel. Kisebb terjedelemben szépen szólt a hang, kifejező volt az előadása, mert saját dalait a neki kényelmes fekvésbe írták a szerzők. Egy nagyobb színpadi műben azonban a hangi határok is nagyobbak az énekesnél. Adottság hiányában, ha nem „nyitható” a hang, nem tudja elénekelni a szerepet.

Néha a transzponálás segít. Egy magasabb hangfekvésű művet lehet egy-két hanggal lejjebb énekelni (ha az előadónak ott kényelmes), vagy feljebb is. Ez a módszer csak akkor célravezető, ha a mű nem veszít eredeti szépségéből. A transzpozícióval megváltozott színektől nem válhat líraibbá vagy drámaibbá egy szerep. Természetes, hogy ahova a szerző írta abban a hangnemben a legkifejezőbb a mű.

Újabban komoly szerzők és művek esetében korlátozzák a transzpozíció nagyságát. Például a Weill művek esetében is kikötések szabályozzák a jogokat. Weill özvegye azt akarta, hogy az Amerikában írott, még be nem mutatott dalokat eredeti hangnemekben Teresa Stratas (a Metropolitan szoprán énekesnője), énekelje először lemezre.

Dalok esetében sokszor már a kotta kiadásban többféle hangfajra (így hangnemekben is) kiadják a műveket. (Schubert, Schumann dalok) Ezek a „kis” remekművek több hangfajon is kifejezőek a versek „élnek” a különböző hangfekvésekben.

Két világhírű operaénekes nagy hangterjedelmével és hangerejével nagy musical főszerepeket is lemezre énekelt.

**JOSÉ CARRERAS** hatalmas hang birtokosa, óriási vivőerővel, hangterjedelemmel. A Bersntein- vezényelte lemezen ő énekl (a szerző kérésére) Toni szerepét. Zeneileg pontos, hangilag kifejező. Ennek a hangnak könnyű énekelni Toni operai igényű szólamát. Mégis

azt a könnyed, fiatalos hangvételt, amit ez a szerep igényel, azt az úgynevezett „musical hang” illúziókeltőbben énekl, és ez nem stílus kérdés.

**PETER HOFFMANN** a 70-es években nagyon sikeres tenorja volt a Bayreuth Ünnepi Játékoknak. Elmondása szerint úgy fedezték fel, hogy mint rockénekesnek az egyik koncertjén elromlott a mikrofonja, és ő „áténekelte” a dübörgő zenekart. Tanulni kezdett, majd évekig Wagner-szerepeket énekelt. Néhány éve egy musical címszereplőjeként debütált Hamburgban; Németországban. Ott mutatták be először Webber az Operaház Phantomja című művét. A szerep hangfekvését tekintve magas bariton. A bécsi bemutatón sötét színű, nagy hangterjedelemmel bíró énekes énekelte. Hamburgban a rendező Hoffmannat kérte a szerepre, aki tenor ugyan, de hangja wagneri súlyú, sötét tónusú. „Szóltak” a mélységei, a magassága pedig természetes volt.

A komolyabb főszerepek elénekléséhez minden műfajban - legyen opera, operett, musical- mindig nagy hangterjedelem szükséges. Természetes ez minden hangfajban. Bernsteinnél a West Side Story Maria szólama, vagy különösen a Candide női főszereplője igazán nagy hangterjedelmű.

### **Tonik és Mariák**

Az elmúlt években három West Side Story előadásban három Mariát és három Tonit éneklő növendékem vett részt.

Az első, egy Főiskolai vizsgaelőadás volt, ahol kezdő tanárként hangképeztem. Mindkét növendékem (Toni és Maria) prózai szakos hallgató volt, ebből következett, hogy szövegcentrikus, kevésbé cantilénás<sup>7</sup>, főként hangzókra épített technikával dolgoztunk.

A második előadásban egy néhány éve végzett, már zenés főszerepeket is játszó prózai szakos (színész-énekes) növendékem volt Maria. A Főiskola elvégzése után is folyamatosan hangképeztünk, ezért biztosabb technikai alapról indultunk. A hangki egyenlítés mellett új feladat volt számunkra a hatalmas nyitott színpadon a mikroportos éneklés. Meg kellett „keresni” az új arányérzeteket.

---

<sup>7</sup> cantilena - éneklő hanglejtés

A harmadik Maria növendékem nagyon fiatal (korengedménnyel felvett), szép hangszínű, nagy hangterjedelmű énekes színésznő volt. A Főiskola után, szoprán hanggi adottsággal, a Maria szereppel egy időben, egy másik nagy színházban alt főszerepet is énekelt, játszott. Különleges hanggi, fizikai fegyelmet igényelt a munka. Színeket kellett keresni és gyakorolni, a szép lírai hangvételtől az ének-beszédig, a „csúnya”, „kiabálós” hangvételtől a suttogásig. Sokat dolgoztunk a dinamikán.

A második Toni, vidéki színházban gyakorlaton énekelt, negyedévesként a szerepet. Nagy és tömör hangú, biztos magassággal bíró énekesként készen állt a feladatra. Az előadás igen erős mozgásra épült. A levegő beosztásának tréningjén dolgoztunk, és a karmester két helyen (nehéz zenei állásoknál) falsetto<sup>8</sup> hangvételt kért.

A harmadik Toni Németországban énekelt másfél évig főszerepet. Hangilag, zeneileg nem okozott számára különösebb nehézséget Bernstein zenéje. A mikroport nélküli próza és az éneklés váltása volt az új feladat. Eddig kilenc főszerepet (köztük a Candide) énekelt, amelyek „teljesen” énekes feladatot jelentettek.

### **Váltás - Passaggio**

A nagy hangterjedelmű énekesek hangja nagyon színes, szélsőséges zenei, érzelmi kifejezésekre alkalmas, ha kiegyenlítetten szól. Azért, hogy az egész hangterjedelem könnyen, erőlködés nélkül szólaljon meg, és a szövegmondás minden vokális térben, hanggi fekvésben tökéletesen érthető legyen a nagy hangterjedelmet össze kell építeni:

*„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.”*

/Luciano Pavarotti/

---

<sup>8</sup> falsetto - fejang

Halljuk amikor a hang egy ilyen regiszterből átmegy a másikba. Érezhetőek, hallhatóak azok a pontok, ahol ez a váltás van.

1. Ezeket a pontokat meg kell tanulnia tanárnak, növendéknek, hol vannak az adott hangterjedelemben.
2. Gyakorolni kell felettük a kontrollt, hogy az átmenetnél a legminimálisabb legyen a vokális változás.
3. Ki kell gyakorolni teljesen egy-egy művön, szerepen belül, hogy a hallgató már ne érezze, ne vegye észre. Olyan legyen a hang, mintha nem lenne passaggio (váltás) és egy tömbből faragták volna.

A passaggiók kidolgozásával könnyedén nyílik a hang a felső vokális tér és a magasságok, és az alsó vokális tér és a nagy mélységek felé. Meg kell tanulni a levegővezetés arányait ezeken a pontokon.

A kigyakorlás eredménye: rugalmasan kezelhető hangterjedelem, amelyben nincs vokális probléma. Ilyenkor a tökéletes szövegmondásra lehet koncentrálni mélységben, magasságban egyaránt. A megelőző hangokra, frázisokra figyelés a régi olasz mesterek fontos szabálya. Nehéz magas vagy mély hangok, nehéz hangzók esetében az őket megelőző hangokra, ütemekre, szövegekre kell figyelni.

A nehézségeket megelőző rész odafigyelésével a légzés is végig kiegyenlítettebb, lazább lesz, és mikor a problémás hanghoz (magasság, mélység hangzó) ér a növendék, kialakul a megfelelő „segítő arány”. A „csak” levegőadagolással javítható, gyakorolható helyeket növendékeimmel „energiaváltásnak” nevezzük. Ez a belső, csak általunk ismert „hangképző nyelv” nagyon sokat segít a hosszú távú (még főiskola utáni) munkában is.

Természetesen, mint mindenben, ebben is különböznek egymástól az énekesek. A sötét női hangoknak gyakran egy átmenete (passaggioja) van, mert a mellrezonanciát nagyon nagy magasságba képesek „felvinni”, és ott kezdődik csengésben a fej-mell „keverése”. Ez adottság kérdése. Akinél erővel visszük fel így a mellrezonátort az biztosan, tömören, hangosan szól, de csak a határig, utána megrövidül a hangterjedelme, mert a következő fejrezonátor nem kiegyenlített lesz, hanem vékony és semmire nem használható.

Azok a sötét női hangok, amelyek jelentős magasságig szabadon énekelnek mellrezonátoron, tömör drámai, néha „vad” színeken képesek hanggi produkcióra. Stílusismerettel párosulva

---

erre mondják, hogy „néger torok”. Tapasztalatból tudom, hogy a középhangok egy részén ezeknél a hangoknál állandóan gyakorolni kell mindkét rezonátor használatát párhuzamosan. A fejrezonátor használatát lefelé a mellrezonátort felfelé is ki kell gyakorolni a növendék adottságainak „határáig” és a „középhangi-tartomány” így mindkét „hangvétellel” használható. Ez a technika a modern musical éneklés része. Részletes elemzése szakkönyv anyaga.

*„A mélység és magasság színbeli kiegyenlítése, ahogy a színkeverésé rezonanciákon múlik.”*

### **A rezonancia és a környezet rezonanciája**

Amit **GIAMBATTISTA MANCINI** 1744-ben leírt, ma is igaz:

*„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 gyengének, hitványnak tűnik) nem szabad azt erőltetnie, hanem meg kell értenie, hogy a hallgatóság jól hallja őt... A hang erőltetése mindig a legnagyobb hiba, amit énekes elkövethet.”*

Igaz, ez természetes akusztikában, és igaz jó technikai körülmények (mikrofon, mikroport) erősítés esetében is. Tehát bízni kell a megtanult és már kigyakorolt zengésben és „belső” hallásban, belső kontrollban. Először mindig csodálkozik a növendék, hogy a belül szegényesebb, vékonyabbnak tűnő hangzás kifelé milyen jól „visz”. A belül nagyok hallott „öblögetés” kifelé szegényes, matt. Időbe telik, mire kialakul a külső-belső hallás aránya.

Különösen nehéz ez korunkban, amikor a hangyi környezetünk nagyon erős. Sir James Jeans angol tudós készítette erről az első felmérést, amit később kiegészítettek:

Hallásküszöb	-	0 decibel
Levélsusogás	-	20 decibel
Halk suttogás (1 m-ről)	-	30 decibel
Nyugodt otthon zaja	-	40 decibel
Normális beszélgetés	-	60 decibel
Közönséges autó (5m-ről)	-	70 decibel
Hangos énekszó (1m-ről)	-	75 decibel

Közönséges teherautó (5m-ről)	-	80 decibel
Aluljáró (belül)	-	94 decibel
Háztartási gépek	-	100 decibel
Fűnyírógép	-	107 decibel
Légkalapács	-	118 decibel
Rock and roll zenekar (2m-ről)	-	120 decibel
Sugárhajtású repülőgép (30 m-ről)	-	130 decibel

Az alaptáblázat a 30-as években született, és azóta is folyamatosan nagyon sok más, erős és mégerősebb zaj kapcsolódott hangkörnyezetünkhöz. A disco, a hatalmas rock koncertek, a folyamatosan száguldó autók zajának hangerejéhez alkalmazkodnak a fiatalok. Ezeket kell naponta „túlkiabálniuk”.

Ezzel a beszédintenzitással együtt a beszédtempó is megnőtt. Az elektromos hangtechnika hozzászoktatta az emberek fülét a nagy hangerőhöz. A rock-koncertek hangosítása már-már halláskárosodást okoz. Ha beállítjuk televízió hangerejét megfigyelhető, hogy a reklámok sugárzásánál „magától” megnő. A néző már észre sem veszi, hozzászokott.

Ezért van külön jelentősége a dinamikai finomságoknak énekben, zenében, beszédben egyaránt. A „pp”-tól a „ff”<sup>9</sup>-ig igen sok fokozat van, ami sokkal nagyobb jelentőségű ma, mint régen.

Korunkban nagyon fontosnak érzem a külön nevelést a finomságokra, apró hangzásokra, hangzó színekre. Növendékeim ezt elnevezték „mikrocizellálásnak”. Egy-egy zenei frázis kigyakorolt színei mindig nagy sikerélményt jelentenek. Felfedezve ennek szépségét tudatosan kezdik kialakítani és használni a hangerő és színek arányát bármilyen hangkörnyezetben is hallják.

Életem nagy zenei élményei voltak Szvjatoszlav Richter „gyakorlásait” hallgatni. Amikor kora reggel mentem órára a professzorasszonyhoz, Richter még dolgozott. Éjszakai gyakorlásait fejezte be éppen. Fantasztikus hangszíneket keresett és talált a zongorán az éjszaka csendjében. Ezekről a színekről kritikusok oldalakat írtak.

*„Éjjel tökéletes a csend. Semmi nem zavar a gyakorlásban.” – mondogatta.*

<sup>9</sup> „pp”, „ff” – dinamikai (zenei erősség) jelzés, „pp” (pianissimo) jelentése: igen halk, „ff” (fortissimo): igen hangos

## Tanulás a tanításban

### 1. A La Scuola di Teatro del „Piccolo

#### Milánó

A La Scuola di Teatro del „Piccolo”-t Giorgio Strehler alapította 1987-ben. (A vezetője ma Luca Ronconi.)

A hallgatók hangképző tanára **LÍDIA STIX** professzorasszony, a Strehler rendezte 1949-es Velencei Fesztiválon bemutatott, Berg: Lulu című operájának címszereplője. A nagyszerű énekesnő, zenész, színésznő énektanulmányaim kezdetén, nyári kurzuson választott növendékévé Weimarban, majd meghívott Rómába tanulni. Minden zenei kurzus (még a leghosszabb is), rendkívül rövid egy hasznos, pontos és felépített munkára. Így volt ez Weimarban is. Ő ezt úgy „hosszabbította” meg, hogy a délelőtti foglalkozások után, délután a hotelben külön is dolgozott velem egy közösen megbeszélte zenei anyagon.

1988-tól a professzorasszony Strehler kérésére Milánóban tanított és meghívott engem is az iskolába. 32 növendéke volt, szinte a világ minden tájáról. A növendékek mindegyikének jó, vagy kiváló volt a hang adottsága, ha nem is tudott még az anyagával „bánni”. Hallásuk, ritmusérzékük hibátlan. Mint elmondták ez alapkövetelmény volt a felvételin. A részvételem is nagyon izgalmas lett volna az órákon, de a professzorasszony megbízott a növendékek hangképzésével is.

Az idő Milánóban is rövid volt, és számomra nagyszerű feladatot jelentett átgondolni, mit lehet rövid távon hasznosan tanítani, kurzusszerűen, úgy ahogy a professzorasszony velem is foglalkozott évekkal ezelőtt. Először azokkal dolgoztam, akiknél valamilyen speciális technikai problémát kellett megoldani, annak megoldását megtanulni. A professzorasszony óráin kívül külön dolgoztam ezekkel a növendékekkel. Néhány napig, amikor Ő Rómába utazott, megduplázhattuk az óraszámot.

Két ilyen énektechnikai-zenei munkát szeretnék kiemelni.

Az első hallgató egy Izraelből érkezett alt hangú növendék volt, akinek a „váltóhangján” (passaggio) kellett intenzíven dolgozni. Szép színű, tömör volt a hanganyag, a hangterjedelem közepén kis „töréssel”. A növendék naponta különös



koncentrációval dolgozott és gyakorolt velem. A Vaccai<sup>10</sup> vocaliseken énekeltünk, és speciális skálagyakorlatok sorát dolgoztam ki az ő hangjára. Kialakítottuk a „váltás” melletti hangokon a helyes légzési arányokat és különböző (számára legkönnyebb) hangzókon dolgoztunk, szintén arányokra ügyelve, napokra beosztva. A vocalisek, az éneklő olasz nyelv, és a hangzók segítettek a gyakorlásban. Az időhiányt - régről, professzorasszonytól tanulva én is - a napi kétszeri munkával próbáltam - amennyire tudtam - pótolni. Ez csak akkor nem volt lehetséges amikor ők a Faustban próbáltak nagyon későig, és másnap csak délután kellett tanulniuk. (Nagyon ügyeltek rá, hogy pihent hanggal dolgozzanak a növendékek!)

A passaggioról már külön írtam, hiszen ez a nagyobb hangterjedelemmel rendelkező színész-énekeseknél is mindig jelentkezik. Különösen figyelni kell azokra a művészekre és művész jelöltekre, akik sok prózát mondanak, és ettől kissé megerősödött mellrezonátorral kezdenek énekelni. Ezt a technikai problémát megoldva nem csak az énekes hangterjedelem „épül össze” de a beszédhang is rugalmasabbá, moduláció-képesebbé válik, nem lesz matt színű. Az iskola növendékeire jellemző volt a messze átlagon felüli önfegyelem és munkabírás, erő- és időbeosztás.

A másik növendék egy olasz, magas bariton hangú fiú volt, szép orgánummal. „Lent” kissé „öblögetett”, élvezte erős hangját, ettől a „középhangok” felé nyomni kezdett. Ez a beszédhangok intenzitását is zavarta. Nagyon gyorsan megértette és megérezte az arányokat a hangterjedelmében, és a teljesen egészséges hang napról napra szépen „nyílt” felfelé és megtalálta a rezonátor és levegőarányt lefelé. Ő éppen Schubert dalokat tanult a professzorasszonnyal és kiváló korrepetítorával. A mély hangok súlyosítása „zavarta” a nagyobb zenei frázisok megformálásában technikailag. Zavarta a zeneileg képzett növendéket, hogy technikai hiányosság miatt nem tudja megvalósítani zenei elképzeléseit. Külön munkánk kissé gyorsította önálló és a professzorasszonnyal végzett munkáját.

---

<sup>10</sup> Vaccai Nicola, olasz operaszerző (1790-1848) Énekléssel, hangképzéssel is foglalkozott. Híressé vált énekpedagógiai műve: Metodo pratico di canto italiano. 17 operát írt. Romeo és Julia című operája olyan sikeres volt, hogy Bellini azonos című szerzeményét 15 évig Vaccai művének utolsó felvonásával játszották. Ennek pesti bemutatója 1845-ben volt.

Az egész csoport esetében a hangdiagnosztikai eredmények nagyon jók voltak, könnyített a munkában az „énekes” olasz nyelv. Hajlékonyak voltak a szoprán hangok, ezért mertem a korrepetítorral együtt Mozart vocaliseken gyakoroltatni. Ezek a zeneművek könnyedségre - ezzel együtt a prózához szükséges mellrezonátorhoz kötésre -, a hangtömörség megtartására szoktatják a növendéket.

Mesterük Strehler írta: „Mozart mindig tökéletesen időszerű.”

Ez még énektechnikailag is igaz.

Szint hozott a gyakorlásunkba egy fekete amerikai fiú zenei ízlésvilága és igénye a tanulásra. Többen kezdőként, kevesen már korábbi hangképzés-tanulás után érkeztek az iskolába. A professzorasszony személyre szólóan, különböző nehézségű zenei anyagot állított össze. Pontosan és koncentráltan dolgozott mindenki. Visszautazásom napján délután indult a gép, így a délelőttöt önállóan beosztották egymás között azok a hallgatók, akik szabadok voltak és kihasználták az időt még egy „tréningre”. Visszahívtak tanítani és az élet ajándékának érzem, hogy bármikor konzultálhatok a professzorasszonnyal.

Talán a Scala közelsége és a nagy énekesek hatására, de gyakran elemeztünk hangilag, zeneileg áriákat, operarészleteket. Az egyes hangfajokon belül érdekelte a növendékeket az egyik énekes „fachból” (hangszerepkör) átmenet a másikba. Természetesen Maria Callas volt az alappélda, akivel a professzorasszony is zenei kapcsolatban volt régen. Akkor még nem is álmodtam, hogy Budapesten dolgozni fogok egy róla szóló darabban.

Az átlagon felüli érdeklődés és nyitottság a színpadi zene és éneklés minden formája felé a növendékek részéről ötleteket adott nekem is a tanításban. Ekkor próbáltam ki először Mozart olasz nyelvű recitatívóit prózai növendékek tanításában. Szöveg, tempo, ritmus, nyelv, hangzók gyakorlására később itthon is bevezettem különböző szerzők, különböző nehézségű recitatívóinak tanítását.

## **2. A Clown, a művész**

(Két énekes-színész növendék és tanáruk közös anyaggyűjtése, együtt-tanulása és gyakorlása)

*„Fel kell mérnünk az emberi természet sokféle, ügyesen kiaknázható lehetőségét, hogy felismerjük a legszebbeket (bellisini), és mindenekelőtt azt, hogy mennyi mindent kell az énekhangnak tudnia, hogy micsoda szellemi hatalom van az énekhang birtokában.”*

/Giovanni Maffei: Delle lettere (Nápoly, 1562.)/

A hangképzést továbbtanulva, zenében, énekben együttgondolkodtunk, az „Életért”, a repertoár gyűjtésért és kipróbálásáért, erőpróbáért, önálló munkára nevelésért, időbeosztásért, a próza-ének-tánc azonnali váltásáért. (Es még sok minden másért, ami a munka és a próbák folyamán jelentkezett, és magunk sem gondoltuk.) Két növendékemmel elhatároztuk, hogy összeállítunk egy kis „önálló produkciót” magunknak.

Második tanév végén a prózai és musical szakos növendékek egyaránt eléneklik az utolsó (negyedik) külön ének vizsgát. Ezután nincs többé kötött anyag, sem kötött idő, mert a zenés mesterség vizsgákra, és a színházi gyakorlat feladatira tanulunk.

Ebben a periódusban lehet és kell gyűjteni azt a repertoárt ami:

- a) továbbfejleszti a hallgató énekesi és zenei tudását
- b) alkatahoz, hangjához legjobban illik, használni tudja a főiskoláról kikerülve
- c) elő lehet készíteni olyan nehézségű műveket, szerepeket, amik csak később „érnek be”
- d) intenzívebb munkára lehet szoktatni a növendéket a későbbi, erősebb teherbírást igénylő feladatokra.

Minden növendékkel a második év tavaszán, még az utolsó vizsgák előtt mindig leülünk megbeszélni:

1. Mit szeretne tanulni, és mit érzek én hasznosnak a továbbiakban.
2. Mit tanult eddig zeneileg, technikailag, hol tart hangilag, és milyen feladatokat kap a gyakorlatán a színházban.
3. Mennyire ér rá, milyen az új időbeosztása, a próbák, az előadások miatt.

Utolsó musical osztályos csoportommal énekeltünk a vizsgákon: erős technikai anyagot, játékos zenei gyakorlatokat, Mozart vocalisekre írt saját (kissé humoros) szöveget, klasszikus és romantikus áriákat, Kurt Weil songokat, operettet, sanzonokat. A Mozart zenei játékoknál nagyon sok zenei és zenéből adódó gondolat felmerült a tanulás folyamán. Elmondtam növendékeimnek, hogy érdemes lenne továbbgondolni, kipróbálni az ötleteket. Soha többé nem lesz ennyi idő, és most össze lehet gyűjteni egy alapot, esetleg egy későbbi önálló est zenei anyagát.

Két növendékem megkeresett, hogy ők szeretnék egy ilyen anyagot együtt megtanulni, de legyenek benne olyan dalok is, amire táncolni is tudnak. *Jó, – mondtam – de akkor keressünk*

*hozzá prózai anyagot is, hogy gyakoroljátok az éneklésből prózára váltást, és fordítva, miközben egy-egy tánc – ének szám után még kondíciónövelést is lehet gyakorolni.*

Mindkét hallgatónak nagyon jó a mozgása. Az egyik elvégezte a Táncművészeti Főiskolát, a másik versenyszerűen táncolt. Különböző karakterek jellegzetes humorral.

Igen. A cím: A Clown, a művész. Javasoltam, hogy az „alap” Karinthy: Cirkusz című novellája legyen. A fiúk elfogadták. A nyár nagy része anyaggyűjtéssel és filmek nézésével telt el.

Minden fellelhető filmet, ami cirkusszal és bohócokkal kapcsolatos megnéztünk. A hallgatók megismerkedtek cirkuszi (elméleti és gyakorlati) művészekkel, kaptak egy „vizes cilindert” Eötvöséktől.

Rengeteg énekes és zenei anyagot, felvételt kiválogattam, hogy a tanulás folyamán majd együtt dönthessük el, mi az ami marad, mi az ami „csak” a tanulást segíti, de nem kerül a végső anyagba.

*„A tanulásnak három módja van:*

- *Amikor példa után, utánzással tanulunk.*
- *Amikor szabályosan tanítanak. Ennek a folyamatnak a során fölébresztik a növendék elemző-, és kritikai képességét, egyre gazdagodik az érzelmi nyelv és a kifejezőkészség, kitárulnak a stílus szélesebb dimenziói.*
- *Amikor magunk tanulunk, kihasználhatunk minden alkalmat, minden apró utalást és példát, és a kollégáinkkal, mesterünkkel való konzultáció éppúgy segítségünkre lehet, mint az egyéni tanulmányok.*

*A tanulásnak mind e három módja elkísér egész életünk során.”*

*/Yehudi Menuhin: Éltreceptek (1986)/*

A tanulási életreceptek mindhárom pontja, amit Menuhin leírt, valóban tökéletesen működött a következő hónapokban. Az első munkaszakaszban, az anyaggyűjtés után, új dalokat, áriákat tanultunk, a régi kedvenceket gyakoroltuk. Közben növendékeim elkezdtek egy rendkívül erőteljes fizikai „edzést” és koreografálást.

Ahogy alakult a zenei és mozgásprogram, úgy érezték nem tudjuk kötni a novellához. Kérték, inkább versek legyenek. Megbeszéltük. Megtanultak húsz-húsz verset. Nagyon sok zenét hallgattunk együtt és külön-külön, utána mindet megbeszélve. Az énekes anyagot és a

mozgást szigorúan naponta gyakoroltuk, gyakorolták. Hangban, mozgásban, kondícióban nagyszerű volt a fejlődés.

Három hónap elmúltával kialakult a programunk alapanyaga,

éneken: Zerkovitz, Kálmán, Rossini, Leoncavallo, Mozart

mozgásban: két dal az Ének az esőben című filmből.

Minden kapcsolódott a Clownhoz. Felvettük a zenei anyagot, hogy folyamatosan lehessen gyakorolni. Rossini: La danza című dalához akrobatikus vívást készítettek növendékeim szakmai tanári segítséggel.

Zenei és hangyi téren elfogadták játékötleteimet, elképzeléseimet, és azok inkább kötődtek a novellához, mint az új versekhez. Visszatértünk az eredeti elképzeléshez és Karinthyhoz, mint prózai alaphoz. Véget ért a második munkaszakasz.

Együtt válogattuk a kísérő- és közzenéket. (A 18 éves Menuhin interpretálásában Rimszkij-Korszakov zene, Csajkovszkij hegedűverseny részletek, Brahms hegedűverseny részletek, Nino Rota cirkuszzené.) Januártól sem növendéknek, sem tanárnak nem volt többé szabadnap, állandóan és nagy örömmel gyakoroltunk. Tovább merészkedtünk.

Smink, jelmez, kellégyűjtés következett, hangeffektusok kialakítása. A Főiskolai technikusok a világosításban, hangosításban, felvételekben szinte meseszerűen minden „megálmodott” elképzelésünket megvalósították.

Március elejétől bevezették növendékeim a napi két próbát. A teherírásuk megnőtt, egy-egy nagy ének-mozgás után szabadon váltottak prózára. Az utolsó héten sminkben, jelmezben próbáltak napi kétszer.

Március 27-én, a Színházi világnapon tanároknak, főiskolásoknak és mindazoknak, akik megtiszteltek jelenlétükkel bemutattuk a Clownt.

Május 9-én Franciaországban a Passages Universitaires 2000. Fesztivál vendégei lehettünk a Theatre de la Foucotte-ben, Nancyben. Ismertetőnkben a budapesti mondatokat fordítottuk franciára:

*„A Clown, a művész: Két fiatal művész álmai a manézsbán a színházról, művészetről, prózában, dalban, táncban.”*

Két előadás után kritika jelent meg a helyi lapban:

*„...a diákok a musical osztályba járnak, és a saját összeállításukat adták elő, mely az ének, tánc, zene és a látvány keveréke. Ez a darab a néző képzeletére és zenei kultúrájára épít. A két előadó énekel, táncol, bohóckodik, és ezeket a dolgokat opera, operett és ismert musical részletekre alapozzák. A darab rendezése felhasználja a látványos és nagyon technikás táncokat, és ezt váltja a nyugodt részekkel, ahol a szöveg és a szóló számok váltják egymást. Az előadás szintje tagadhatatlanul magas fokú...”*

*/ L'est Républicain 2002. május 9. (Verlé) /*

### III. MESTEREK - MÓDSZEREK – STÍLUSOK

„A zenei hallás feltételezi az ítélőképességet, amely érzéseinket összekapcsolja esztétikai fogalmainkkal, amelyek az évszázadok során szintén sokat fejlődtek. A zene és a beszéd egyaránt a halláson múlik és mindkettőnek feltétele az érzékelés és az elemző képesség együttműködése. Ki a művészi tehetség? Mi a szép hang?”

Nem feledkezhetünk meg arról, hogy az a hang, amit az egyik nép szépnek talál nem felel meg szükségképpen a másik ízlésének. Afrikában néha még a szomszédos népeknek is más a felfogásuk arról, hogy mi a szép hangzás. Az énekművészet és az énekpedagógia fejlődése elválaszthatatlanok az egyes korszakok zenei ízlésétől.

A középkorban elkülönül egymástól (a zenei stílus alakulásának megfelelően) a többszólamú művekben alkalmazott karéneklés az ékített (figurált) szólóének technikája. „Valódi” hangképzést nem alkalmaznak.

- A XIII. században felismerték a rezonancia jelenségét.
- A XIV. században hexachord<sup>11</sup> terjedelmű intonációs gyakorlatokat alkalmaztak.
- 1474-ben Conrad von Zabern művében az éneklés technikai hibáival foglalkozik mély „mellhangokról” ír és a magasak „lány énekléséről”.
- 1529-ben Blasius Rosetti (Verona) a helyes légzésről ír.  
A tanítás és képzés főleg a helyes előadásra, kevésbé a technikai fejlesztésre irányult.
- A XVI. századtól az énekszólam hangszerszerűvé válik. Felmerül a virtuóz éneklés igénye. Előtérbe kerül a szólóének. Sorozatosan keletkeznek művek, amelyek énektechnikával foglalkoznak.
- A XVI. század kiemelkedő énekmestere GIOVANNI CAMILLO MAFFEI, nápolyi orvos. Írásában „*Discorso della voce...*” első esetben az anatómiából indul ki. (Holt gégefőket tanulmányoz.) Műve elméleti és gyakorlati; általános szabályokat ír le. Ez már pontos „hangképző mű”, amely alapja lesz későbbi mestereknek és műveknek.
- A XVII. és XVIII. században kifejlődött stílusok következtében végleg előtérbe lép az énekszólata.

---

<sup>11</sup> Hexachord (görög) mai értelmezésben: hat hangból álló hangsorrészlet. A középkori zeneteória háromféle hexachordot ismert (Zenei műszótár)

Új hangképző módszerek jönnek létre. Ez a jelenség velejárója az opera kialakulásának. A diminuáló<sup>12</sup> stílus, a crescendo és decrescendo meghonosodik az énektanításban. Az operazene követelményeinek nem tudnak megfelelni a falzettisták. (ld. tenoristák – rész). Az úgynevezett fejhang nem képes drámai akcentus kifejezésére.

**CACCINI GIULIO** (1550-1618) az első operaszerző, aki az ékítményes árioso<sup>13</sup> és recitativo<sup>14</sup> úttörője. Firenzében az udvarban énekel. Tagja a Bardi és a Corsi féle „firenzei társaságnak”, a „Cameratanak”. Tevékenyen részt vesz az új stílus és az opera megteremtésére irányuló mozgalmakban. Caccini az „énekes”, a drámai kifejező erő mellett mindig zenei effektusokra, dallamosságra törekszik. Szereti a szabad előadást (a rubatókat), de a colorált melizmákat is, és ezen a réven a bel canto egyik előkészítője.

Legjelentősebb műve: Nuova Musiche ária és madrigálsorozat, egy énekhangra continuoval<sup>15</sup>. Ez a mű iskolát teremtett.

#### Jellemzői:

- a) ritmikailag változó szövegdeklamálás,
  - b) felépítésében a szöveg költői tartalmához simuló, szabad, drámai erejű új zenei nyelv kialakításának kezdeményező kísérlete.
- A XVII. században elkezdődött a hangképzés módszereinek elkülönítése nemzetek szerint.

Az olasz és német iskola törekvése: erős, csengő hangadás

A francia iskola légyságot és hajlékonyságot tanít, hasonló módszerekkel, mint az olaszok. Bacilly 1679-ben dolgozott, és különbséget tesz természetes és falzett hang között. Bérard (1755) már világos és sötét vocalizálást ismer. Ő is végez anatómiai vizsgálatokat.

Az olasz iskola továbbfejlődésével kialakul a hangképző énekmesterek rendje.

**PIER FRANCESCO TOSI** 1724-ben írja „*Opinioni dei cantori*” című kötetét. A műben az énekművész feladata és az általános emberi kultúra közti összefüggésről ír. Gyakorlatait a század zenestílusának megfelelően szerkesztette. Műve számos, értékes kortörténeti, zenetörténeti adatot tartalmaz. Sokáig az énektanítás elterjedt tankönyve

<sup>12</sup> Diminuendo – (o) halkulva, fogyó hangerővel

<sup>13</sup> arioso – Kisebb áriaszerű forma, az áriánál kötetlenebb, deklamáló jellegű.

<sup>14</sup> recitativo – énekbeszéd, ritmikájában a beszédet követi, dallamában kicsit mozog.

<sup>15</sup> continuo – megszokás nélküli, állandó basszus 1600-1750 hangszeres zenében.



volt. Angol, német és francia fordításban is megjelent. Tosi olasz kasztrált énekes volt, aki német színpadokon és Londonban is énekelt. Munkásságával egy időben a kasztrált énekstílus is fejlődött, melynek főbb ismérve az ékítéses technika.

Sok solfeggio gyűjteményt, melyet még ma is használunk, kasztrált énekes állított össze. Hangjuk jellege és énekstílusuk új technikát igényelt.

Jellemzői:

- a. takarékos lélegzetvétel,
- b. hosszú, nagy frázisok,
- c. nagy hangterjedelmű frázisok.

Kasztráltak: *„A régebbi századok olyan énekesei, akiket gyermekkorukban megfosztottak a nemi érés lehetőségétől, operatív úton, hogy megakadályozzák a gégefő növekedését s a mutációt. A kasztráltak hangja ily módon megőrizte a gyermeki hang csengését, amelyhez (a mellkas erejének növekedésével) rendkívüli technikai készség járult.”*

A kasztrálás szokása keleti, ókori eredetű. Virágkorát a XVII-XVIII. századi Itáliában élte. A pápai énekkarban már a XVI. században működtek kasztráltak, akik szoprán szólamot énekeltek.

**FARINELLI** (Carlo Broschi) (1705-1782) a XVIII. század egyik legkiválóbb olasz kasztrált énekes, zeneszerző Porpora mester tanítványa, Metastasio barátja. Harmincadik életéve körül vokális stílusa tökéletesen megérett, legendák szóltak róla. Porpora: *„Angelica e Medoro”* című operájában debütált, és ugyanezzel debütál a librettót író Metastasio is. A költő ezt írja az énekesnek: *„Ikerként bontották repülésre szárnyukat hangod és gondolatom.”*

Farinelli rendkívüli hangterjedelme tökéletes technikai képzettséggel párosult. Énekelt Bécsben, Párizsban, Londonban, Madridban. Angliai fellépésén a – konkurens operavállalkozás keretében – Händel társulata „ellen” énekelt.

Virtuóz hangján kívül egy legenda is kíséri az énekes sikerét:

*„Tizenhat évesen sikertelen koncertet adott. Egy férfi jelent meg nála, aki azt mondta, karrierhez segíti:*

*- Hogyan?*

*- Van nekem 4 kész tenoristám. A kitűnő színész Arnoldi, a csupa tűz Rajmondi, a képzett Alberti, s végül a szép Farinelli, akit tízszer tapsoltak a függöny elé.*

*- Hol?*

- Valahol. A négy énekest én találtam ki, 3 éve ápolom híruket az újságokban. A közönség már ég a vágytól, hogy végre hallhassa őket. Megszervezem Farinelli szerződését ön helyett. Híre már megalapozott, ezért 300 zechniót, részesedésemet beszámítom a szerződésbe.

*Carlo Broschi elfogadta az ötletes „művésztremtő” ajánlatát, így lett ő Farinelli, Händel Londoni színházának veszedelmes ellenfele, V. Fülöp spanyol király kedvence, az ünnepelt énekes.”*

Mestere **PORPORA NICOLA ANTONIO** (1686-1768.) volt, aki Bécsben, Velencében, Londonban, Dresdában udvari karmester. Bécsben egy ideig HAYDN is tanítványai között szerepelt. Mintegy 53 operát írt. Korának egyik leghíresebb, legnagyobb tekintélyű énekmestere. Utolsó éveiben Händelnek egy másik operatársulattal kellett megküzdenie, amelynek komponistája Porpora volt.

Porpora énekmesteri munkáját dicséri egy női növendéke: CATERINA GABRIELLI is, akit még 50 évesen is tombolva ünnepeltek Milánóban. Ám akiről Mozart így ír: „Az ének mesterségét ismerte, értelmét nem.”

**SENESINO** – Bernardi Francesco (1680-1750.), Händel kedvelt kasztrált énekese Farinellivel együtt énekel Londonban. Nevét Sienáról, szülővárosáról kapta. Händel szerződtette Londonba, ünnepelt művészként tért vissza.

A hangképzés elsősorban az éneklés hazájában Itáliában az operastílus követelményeinek megfelelően alakult.

#### A római iskola:

- a) A zenei élet összefügg a pápasággal. A Scola Cantorum alapítója I. Gergely pápa (590-604.) a pápai énekkar énekeseit tanította.
- b) A vatikáni kórus mintájára más templomokban is kórusok keletkeztek.
- c) Ezekből az intézményekből nevelődik ki a korai opera, szerzői és előadói apparátus.
- d) A XVI-XVII. században élénk zeneműnyomtatás folyik Rómában.

### A velencei iskola:

- a) A XVII. század elején ide költözik Monteverdi.
- b) 1637-ben nyílik az első polgári operaház: Teatro San Cassiana. A század végéig 16 színházban 358 operát mutatnak be.
- c) Vivaldi Velencében alkot.
- d) A XVIII. században a Nápolyi iskola elhomályosítja Velencét. 1792-ben felavatják a Teatro de Fenicét Rossini és Verdi későbbi sikereinek színterét.

A velencei iskola zeneszerzője **MONTEVERDI CLAUDIO** (1567-1643). Munkássága, zenéje meghatározó az énekesek és énekmesterek munkájában. Mederbe szorítja a recitatívót és nagyobb teret ad a szólóénekeseknek.

Művészi elvei:

- a) „Az alap, amelyre a modern zeneszerző épít az igazság.” (1605.)
- b) „A deklamáció legyen ura a zenének ne szolgálója.” (1607.)
- c) „Arianne azért hatott az emberekre, mert asszony, és Orfeusz azért, mert egyszerűen ember.” (levél 1616.)

Monteverdi recitatívója sok tekintetében Wagner „*Sprechgesangjával*” rokon.

### A nápolyi iskola:

Legkiemelkedőbb a szerepe az opera terén. Melodikus készség, drámai erő, páratlan énekkultúra, tehetséges énekesek, muzsikusok. (Hasse, Sarti, Tomasso, Paisiello, Piccini)

- a) Megalapítják a londoni olasz operát.
- b) Kiszorítják Hamburgban a német operát (1738.), és csaknem 100 évre letelepsznek a német udvarokban.
- c) Elviszik a műfajt Oroszországba.
- d) Megindítják azt a dramatikus mozgalmat, amelyből Gluck operareformja indul, és Mozart nagy dramatikájába torkollik.
- e) Donizetti zenetörténeti jelentősége elsősorban abban áll, hogy még egyszer életet lehel a nápolyi iskola már hanyatló operastílusába.

A nápolyi iskola vezéralakja a XVII-XVIII. század fordulóján **ALESSANDRO SCARLATTI** (1660-1725.) A „da capo”<sup>16</sup> ária, a zenekari kíséretes recitatívó, s a vígopera megteremtője.

*„Scarlatti virtuóz vocalizálása azt bizonyítja, hogy az ének az ő számára stilizált tünemény, melynek kifejezőereje önmagáért van, s nem a szó, a szöveg közlendőjéért. Az ő énekszólama hangszeres jellegű. Segédkezet nyújt Händelnek, aki Itáliába megy ellesni az opera titkait.”*

A XVIII. századi nápolyi opera késői legjelentősebb képviselője:

**HÄNDEL GEORG FRIEDRICH** (1685-1759), a legmagasabb fokra emelte a Scarlatti kezdeményezte vocalitást. Gazdagította a koloratúr<sup>17</sup> technikát. Az énekhangokat még jobban terjedelmük felső határa felé tolta. A nagy áriák mellé, rövid táncritmusú, néha játékos karakterű áriákat, duetteket komponált.

*„A „cselekmény” zenei állóképek sorozata, alakjai típusok, amelyeknek az opera zárt számokra, áriákra tagozott zenéje ad színt, értelmet. Érdekesség, hogy látványossággal tartotta ébren az olasz nyelven írt operák angol nyelvű közönségét. A gazdasági lehetőségek következménye a pompa, mert Händel mindig a királyi tulajdonban levő King's Theater számára írt.”*

35 évesen az újonnan alapított londoni olasz operaház egyik fővállalkozója és irányítója. (Nagyon jó üzletember is.)

A hangképzés és az énekesek nevelése egy tudós énekmester munkásságával változott igen nagyot. A XIX. század legnagyobb énekmestere az olasz iskolát képviselő: **MANUEL GARCIA** (1805-1906) spanyol származású énekpedagógus, tudós volt. Párizsban, majd Londonban tanított és a lexikon tanulsága szerint 101 évet élt.

Ebben az időben a bel canto szóhasználat már nem egy stílust, hanem hangképzési, énektechnikai módszert jelentett. Garcia elméleti és gyakorlati munkássága nyomán világszerte elterjedt a tudományos fiziológiai alapokon nyugvó hangképzés.

Garcia találta fel a gégetükröt.

<sup>16</sup> da capo: előlről, a zeneművek előlről történő, ismételt eljátszására utasít

<sup>17</sup> koloratúra – díszítés, általában vokális ékesítés

Az emberi hangot 4 regiszterre osztotta:

Fej                      Falzett                      Mell                      Kontrabasszus

Az utolsót kihagyja, de az első hármat a tanuló számára legelőnyösebb vokálisnak a legkönnyebben vehető magasságban való gyakorlásával kezdi. (Tehát a mindenkori növendék középhangjain indít, ami a mai hangképzésben is első számú szabály.)

Az egyes rezonátorokat fejleszti elsősorban, és a rezonátorokat tudatosan „keveri”. A hangnak „megfúvással” való felerősítése és visszahalkítása „messa di voce” szerinte későbbi feladat. Tehát a pozíció (a jól zengő felület) megkeresése után állítja be a helyes levegőadagolást. Ez ma is nagyszerűen használható, főleg ha alkatilag a növendék ezzel a „beosztással” hamarabb rátalál a könnyedségre, erő és levegő beosztásra.

Garcia fő érdeme: A hangadó szervek és funkciók tudományos leírása.

Garcia növendék volt Marie Tempest énekesnő, akinek 1901-ben rögzített áriájáról így ír a kritikus: *„Elképzelni sem lehet ennél elasztikusabb szárnyalású tisztább és hibátlanabb cantilénát (dallam)... Könnyed nyelvvel gyorsan és világosan ejtette a szavakat...”*

Azt hiszem, ma is boldogan „vállalnák” az énekesek ezeket a sorokat. Az énektechnikát időben elhelyezve: ez a kritika Verdi halálának évében 1901-ben íródott.

**GIUSEPPE VERDI** (1813-1901.) megjelenésével, Garcia mester munkája alapján és utána kialakulnak az új olasz iskolák, az új olasz hangképzés. Verdi operáinak előadása fokozott drámai akcentust, egyre hatalmasabb hangerőt igényelt. Ezt a régebbi hangképzés már nem biztosította. *„Verdi a gégek Attilája”* írja Bülow, a korabeli vélemény megfogalmazója.

**HANS von BÜLOW** (1830-1894) zseniális zongoraművész, karmester. Wagner és Liszt leghatalmasabb propagálója. Korának egyik legnagyobb pedagógusa. Az értelmes zenei frazírozást ő állította a zenei interpretálás tanításának középpontjába.

**GLUCK CRISTOPH WILLIBALD** (1714-1787) ifjúkori műveiben a kor olasz operatípusához, a Metastasio-féle, stilizált, tisztán zenei koncepciójú opera irányzatához csatlakozott. Reformjaiban felismerte:

- a) Az operának zenedrámává kell átalakulnia.
- b) A régi opera élettelen figurái helyébe *„nagyvonalú érzelmi jellemtípusok lépjenek”*.

- A XVIII-XIX. században a társadalmi és zenei fejlődéssel együtt éles harc tört ki a különböző nemzeti hangképző iskolák között.

Az új francia énekiskola függetlenül az olaszoktól, de hasonló módszereket alkalmazott a francia nyelv hangzóinak előtérbe helyezésével.

A bécsi módszer a klasszikus és az új olasz, német, francia módszerek egyesítésére törekedett. Célja, hogy az énekest minél többféle feladat teljesítésére tegye képessé. A hangképzés a praktikizmus talajára lépett.

A német hangképzésben is új utak váltak szükségessé. Megszületik a romantikus német opera, majd Wagner operái. Az éles mássalhangzókat kiemelő német színházi nyelv új hangképzésre kényszerítette a tanárokat.

- A XIX. század végén valóságos „röpiratháború” dúlt az egyes énektechnikai módszerek képviselői között.

### **RICHARD WAGNER (1813-1883)**

*„A Wagner operákban a gigászi méretűvé növekedett jelenetek, felvonások egységét (önálló zenei formájú „szólók” áriák, kettősök helyett) az egyes személyeket, a cselekmény fő mozzanatait, erőit jelképező motívumokat a szimfonikus feldolgozások szövése biztosítja. A zenekar a cselekmény érzelmi, pszichológiai oldalának elsőrendű hordozójává válik, mint a plasztikusan kifejező, deklamáló énekbeszéd háttere és összefogója. A drámai – retorikus és a szimfonikus – lírikus kommentáló módszer egysége, amelyben Wagner a klasszikus görög drámaépítő elvet véli feltámasztani.”*

Wagner elméleti művek sorát írja pl: Opera és Dráma (1851.) Megtervezi Bayreuthot, a színházat, műveinek előadási helyét. 1876 nyarára (63 éves ekkor) felépül a „Festspielhaus” és létrejön a „teljes Gyűrű” bemutatója, a „negyedszázados álom és életcél beteljesül.”

A Parsifal volt az első mű, amit kizárólag a színház számára tart fenn. A Gyűrűnél a súlyos deficit készíti arra Wagnert, hogy Bayreuthon kívüli színháznak is átadja. A Parsifal azonban 30 évig Wagner halála után nem kerülhetett máshol előadásra.

Nagyszerű élmény és egyben tanulás volt számomra, amikor Bayreuthban megnézhettem három egymást követő napon a Parsifal próbáit. Megtapasztalhattam, milyen is ez az erős énekbeszédre és hatalmas zenekari hangzásra tervezett színház. A Festspielhaus különös épület, melyben minden fából épült. Az előadásokon még a talpa alatt is érzi a néző a rezonanciát. Az oszlopok is, padlózat is fából készült. A zenekari árkot kagyló alakú fedél takarja, így az énekesek hangja a hatalmas wagneri zenekari hangzás fölött szól.

Nagyszerűen érvényesül a fából épült akusztikai térben az énekesek hangszíne, dinamikája, és pregnánsan szól a német szöveg az éles mássalhangzókkal. Tiszta és hibátlan az intonáció, nem kell „külön” megdolgozni a hangerőért, a művész szabadon foglalkozhat a játékkal, a rendező instrukciókkal. Az énekesek hangja, technikai, zenei felkészültsége imponáló volt. Ekkor vált természetessé számomra, hogy az operaszerző Wagner nemcsak elmélettel, színháztervezéssel, de énektechnikával is foglalkozott.

Ahogy Verdi esetében Bülowtól, Wagner esetében **ADELINA PATTI**tól volt „hangkritika”. Patti (1843-1919) korának legjobban fizetett szopránja, New Yorkban és a Londoni Covent Gardenben énekelt. Sir Félix Semon, Patti gégésze írta: *„Megkérdeztem tőle miért nem énekel soha Wagner-szerepet. Rám emelte szép szemét és egyszerűen visszakérdezett: - Bántottam én magát valaha?”*

**HEY JULIUS** (1832-1909) német énekmester. A Wagner tervei alapján létesült müncheni királyi zeneiskolán, majd Berlinben tanított. A wagneri operastílust tekintette alapnak. Sötét vokálisokat a mell-, fej-, középregiszter kiegyenlítését, a mássalhangzók pontos tanítását tartotta fontosnak. A német zenedrámái énekstílus és metodika megteremtésére irányult a munkássága. Négy részes pedagógiai művet írt: *Deutscher Gesangunterricht* címmel.

**SCHMITT FRIEDRICH** (1812-1884) német énekmestert éveken át bensőséges barátság fűzte Wagnerhez. Németország egyik legnevesebb szakembere az új drámai énekstílus úttörője. Műve: *Grosse Gesangschule für Deutschland* (1854.) Módszerében a skálázás a regiszter kiegyenlítő eszköze.

## A vocalisek és szerzőik

A vocalisek gyakorlati hasznukon túl szép zeneművek is. Különböző nehézségűek, így a zenés osztály tanításánál a hang rugalmasságának alakítására, megőrzésére, a frazeálások és a tempók gyakorlásában nyújtanak nagy segítséget. A színpadon énekelt szerepek nehézségeit ezeken a műveken lehet (kell) kigyakorolni, ugyanúgy, mint a hangszeres művészek gyakorolnak etűdökön.

A hangképzésben, zenei nevelésben betöltött szerepük szerint főbb jellemzőik:

- a) Nehézségi foktól függően segítenek a növendékeknek a tanulás folyamán. Az énekeseknek a gyakorláshoz, karbantartáshoz, továbbfejlődéshez nagyon hasznosak.
- b) Művészi értékű zeneművek. Különböző nehézségű zenei megoldásokra nevelnek.
- c) Az énekmesterek, zeneszerzők, énekesek által írt vocalisek stílusa különböző, nehézségi fokuk is, és különböző hangfajokra íródtak.
- d) Színházi feladatokban, szerepekben jelentkező nehézségeket, intonációt, dinamikát, belégzés-kilégzés intenzitását, levegő beosztást, tempót, ritmusokat lehet gyakorolni és beautomatizálni ezeken a kis zeneműveken. Nem a szerepben rögzülnek a hibák.
- e) Gyakorolni lehet az együttmuzsikálást a kísérő partnerekkel.
- f) Különböző hosszúságú és nehézségű skála gyakorlatokat lehet belőlük „létrehozni”.

**PANOFKA HEINRICH** (1807-1856.) német énekmester. Párizsban Conservatoriumot alapított. Londonban egy ideig az olasz opera egyik igazgatója Bordognival. Egész sor nagy értékű énekpedagógiai műve van. L'arte del canto, Vokalizációk és egyéb gyakorlatok.

Panofka vokalizéi az énekes színészek tanításában, de elsősorban továbbképzésében rendkívül hatásosak és hasznosak. Zeneakadémista koromban, az utolsó években Dorliák professzorasszony kötelezővé tette a gyakorlást minél több Panofka vocalizen. Az énekes színészek különös hangfejlesztője lehet Panofka: 12 művészi vocalise.



**BORDOGNI MARCO** (1789-1856) Panofka társa a Párizsi Conservatórium alapításában. Olasz tenorista, aki korábban Milánóban és Párizsban a Theatre Italien énekes. 6 füzet énekgyakorlatot írt, melyek nagyon népszerűek.

**STOCKHAUSEN JULIUS** (1826-1906) Párizsban és Londonban tanult a hosszú életű Garcia mesternél. Bariton hangjával hangversenyénekesként Budapesten is énekelt. Frankfurtban énekiskolát nyitott, és az rövidesen az egyik legismertebb intézetté vált. Kétkötetes énekmetodikája jelent meg. Tanításában: a német nyelv vokálisaiból indul, a magánhangzókat tartott és felerősített hangokon gyakoroltatta, 6 hangnyi, korlátozott hangterjedelemben. A vocalisok tiszta kiejtésével igyekezett a technikai nehézségeket kiküszöbölni.

Stockhausen és még két zenei nagyság **ROSSINI**<sup>18</sup>, **PAULINE VIARDOT**<sup>19</sup> így vélekedett Lütgen<sup>20</sup> mester vocaliseiről:

*„Munkája egyszerűsége és dalos műfaja miatt az énekművészetnek igazi szolgálatot tesz.”*

/Rossini/

*„Szerencsés ötlet volt Öntől, hogy először egyszerű gyakorlatokkal kezd, csak néhány hangon. Később jönnek a bonyolultabb feladatok. Ez egy kitűnő módszer, hiszen minél kevesebb dologgal foglalkozunk egyszerre, annál gyorsabban lehet leküzdeni a nehézségeket és folyamatosan fejlődni.”*

/Stockhausen/

*„Ez egy kitűnő mű, egyszerű, és az ön által adott zenei formája szerint nagy hasznára lesz azoknak a tanulóknak, akik valóban komolyan akarnak foglalkozni az énekművészettel.”*

/Viardot/

Lütgen szerkesztett egy sorozat vokalist nagy operaszerzők ismert operáinak részleteiből is. Így Gluck (1714-1787), Mozart (1756-1791), Donizetti (1797-1848), Rossini és Bellini (1801-1835) műveiből.

<sup>18</sup> Rossini Gioacchino Antonio (1792-1868) a zeneszerző, „a XIX. század operairodalmának Verdi mellett a legkimagaslóbb alakja.”

<sup>19</sup> Pauline Viardot (1821-1910) spanyol származású francia mezzoszoprán énekesnő, akinek Liszt zongoraleckéket ad, Wagner sokra tart és Párizsban bensőséges kapcsolatban áll Turgenyevvel.

<sup>20</sup> a XVIII. században élt zeneszerző, aki jelentős műveket írt fűvőshangszerekre is

Lütgen vocalizein nincs szöveg, tehát a növendékekkel különböző hangzókon lehet gyakorolni rajtuk. Mi magunk is írhatunk szöveget. Jó módszer különböző nehézségű, ritmusú, hangzójú szövegek éneklésének gyakorlására, a mély és magas hangok különböző magánhangzókon való énekeltetésére. Tartott hangok előkészítésére is alkalmazhatóak vocalisek.

Gyakran „bemutatózasi” szövegeket, „feszültség oldó” szövegeket írtunk a vizsgákra. A régi olasz mesterektől tanulva, néha a zene volt a szövegnek alárendelve: „musica per poesia”, máskor a szöveget rendeltük a zene alá „poesia per musica”. Ezeket a kis műveket elsősorban a zenés osztályban használtuk, a prózai osztályban Vaccai mester vocalisei a tanulási alapok és a gyakorlatok Metastasio-szövegekkel.

Évszázadok során sok-sok énekmester dolgozott, sok-sok elméleti és gyakorlati mű született. A tanítás, a tanulás az egyes korszakok zenei ízléseinek hatására fejlődött. Valódi művészek és un. sztárok születtek énekmesterek tanításával, zeneszerzők új remekműveivel.

## **HAYDN, az énekmester**

### **HAYDN FRANZ JOSEPH (1732-1809)**

29 éves korában leszerződött Kismartonba az Eszterházyak szolgálatába, és évtizedekig Magyarországon dolgozott.

36 éves volt, amikor befejeződött a Kismartoni Színház építése. Haydn a színházat a Goldoni librettóra írt „Lo speciale” (A patikus) című operával nyitja.

Goldoni librettóra írja a „La Canterina” (Az énekesnő); „La Pescatrici” (Halásznők); Il mondo della luna” (A holdbéli világ) című operáit. A „L’ isola disabitata” (Lakatlan sziget) Metastasio librettóra íródott.

A színházban először heti kétszer, később többször volt előadás.

Olasz énekesek érkeztek, akik új operák írására, és új bemutatókra inspirálták a mestert. Az énekesek hangképzése is Haydn feladata volt. Haydn kórusban énekel, később az 1750-es években Porpora mesternél tanult hangképzést, Ne feledjük, hogy ő volt korának legnagyobb tekintélyű énekmestere, Händel operatársulatának riválisa. (lásd ott)

Haydn Porpora énektechnikáját tanította Kismartonban és számos áriát írt külön az énekeseknek.

Az utóbbi években Eisenstadtban (Kismarton), az Eszterházy kastélyban, Haydn színházában sorozatban felújították a mester operáit, olasz nyelven. A felsorolt operák próbáit négy éven keresztül nézhettem. Nagyon jó akusztikájú, gyönyörű teremben viszonylag nagy színpad áll, technikai felszerelés nélkül. A színpad előtt (árok nélkül) játszik a kamarazenekar. Ugyan úgy, mint Haydn idejében. Nem nehéz „áténekelni” a zenekari hangzást.

Haydn operái hangigényesek, virtuóz, néha erős koloratúr technikát, hajlékonyságot igényelnek. Az áriák jó légzéstechnikát és nagy terjedelmű kiegyenlített hangot kívánnak.

## **A XVIII-XIX. század magyar énekesnői a világ színpadain**

### **UNGER KAROLINA (1803-1877)**

Salierinél tanult Bécsben, majd Milánóban.

22 évesen Mozart: *Così fan tutte* című operájában lépett fel. Énekelt olasz színházakban és Párizsban is. Jól ismerte Schubertet és dalait.

Kifejezetten az ő számára készült néhány olasz opera nagy szoprán szerepe. (Pl.: Donizetti: *Belisario*; Bellini: *La straniera*)

Beethoven kérésére 1824-ben (21 évesen) a 9. Szimfónia szoprán szólóját énekelte a mű bemutatóján.

Tőle származik a híres mondás, amit a szerzőnek mondott a próbán:

*„Beethoven az emberi hangképző szervek zsarnoka.”*

### **SCHODELNÉ ROZÁLIA (1811-1854)**

Európai hírnő drámai koloratúrszoprán volt.

Bécs és Berlin után meghívást kapott a Nemzeti Színházba, Bellini: *Normáját* énekelte.

*„...erőteljesen zengő és behízeltgően lány hangja, mesteri iskolázottsága, tiszta (német, olasz, magyar) szövegkiejtése, természetes, eleven játéka biztosították diadalát.”*

**HOLLÓSY KORNÉLIA (1827-1890.)** koloratúrszoprán. Korfuban debütált, majd Torinóban énekelt. 33 évesen a budapesti Nemzeti Színház szerződtette.

Liszt Ferenc rajongott érte, Donizetti is ismerte, Arany János verset írt hozzá 1857-ben. Főbb szerepei: Donizetti: *Linda di Chamounix* (címszerep), Rossini: *Sevigliai borbély* (Rosina); Erkel: *Hunyadi László* (Gara Mária)

Erkel Ferenc: *Bánk Bán* című operájában ő volt az első Melinda.

**BLAHA LUJZA** (1850-1926.) színésznő, énekesnő.

„Legnagyobb sikereit népszínművekben és népszerű operettekben aratta.

A XIX. század második felében virágzó magyar népszínmű és népies dalirodalom legjelentősebb művésze. A Nemzeti Színház örökös tagja.”

Egy magyar vonatkozású különlegesség:

**LA GRANGE ANNE** (1825-1905) francia koloratúrszoprán. 23 évesen mutatkozott be a Milánói Scalaban Norma szerepében, Bellini operájában. Énekelt: Európa nagyvárosaiban és Amerikában.

25 évesen Budapesten Erkel Ferenc bravúráriát írt számára a „Hunyadi László” című operába betétszámként. Ez az ária ma is nagy próbaköve az ének-virtuozitásnak. A neve: La Grange ária.

La Grange ének mestere a Milánói Konzervatórium tanára: **LAMPERTI FRANCESCO** (1813-1892) sok nagyszerű énekesnőt felnevelt. Köztük a magyar Hollósy Kornéliát.

### Szövegírók – Szövegek – Recitatívó

**SHAKESPEARE WILLIAM** (1564-1616) színműveibe korának általános szokása szerint énekes, zenés és táncos betéteket illesztettek. Az énekszámokat többnyire violák vagy egyéb mély vonósok kísérték. A XVII. század folyamán darabjai az első angol operakísérletek témájául és betétéül szolgáltak.

**D' AVENANT SIR WILLIAM** angol drámaíró (1606-1668) színpadi műveiben a stile recitatívót használta fel hősi tragikus szövegek megzenésítésére. **HENRY PURCELL** (1659 – 1695 ) mestere **COOKE HENRY** (1615-1672) néhány dala kéziratban maradt fenn. Az ő zenéje is része volt a The Siege of Rhodes című D' Avenant –műnek, amely az első angol operának tekinthető.

**METASTASIO PIETRO ANTONIO** (1698-1782) olasz drámaíró, librettista és költő. 32 évesen Bécsben körülrajongott udvari költő. A zenés drámában zene és szöveg újfajta egyensúlyát teremtette meg. Kortársai „Itáliai Szophoklésznek” nevezték. Librettói önálló költői alkotások, a legnagyobb zeneszerzőket ihlették.

Librettójára komponálta Mozart: La Clemenza di Tito című operáját, és 13 évesen négy Mestastasio-szövegre írt zenekari kíséretes áriát. L'isola disabitata (Lakatlan sziget) című Haydn-opera is az ő szövegére készült. Dalait Schubert és Beethoven is megzenésítette. *„Hatással volt Kazinczyra és Csokonaira is. A La Sensa című V. kantátája nyomán írta Csokonai a Megkövetés című Lilla dalt.”*

*„A kor zeneszerzői számára megteremtette az opera seria (ária opera) jellegzetes típusát, amely Gluckig uralkodott a zenés színpad irodalmában, hatása egészen Wagnerig érezhető.”*

**DA PONTE** 1783-ban az elhunyt Metastasio örökébe lép, megkapja Bécsben az udvari költő rangot.

*„Da Ponte szinte casanova-i kalandor, de elsőrangú irodalmár és kiváló üzletember, ugyanakkor elsőrangú költő.”*

A kalandvágyó, gáláns abbé librettói, képességei ragyogóak, különösen komikus és buffó (víg) műfajban. Három Mozart remekmű született szövegekönveire: Figaro házassága, Don Giovanni, Così fan tutte.

*„A recitativo a szöveg ritmusát szabadon deklamatorikusan átértékeli. Melódia szempontból a hanglejtés menetét igyekszik zenei hangokba melódiavonalakba foglalni.”*

Da Ponte olasz nyelvű recitativoi nagyszerű „tanulmányi anyagok”. A szövegek rendkívül jól énekelhetőek, pontos intonációra nevelnek. A szöveg, (a szavak, mondatok) ritmusa fejleszti a növendék ritmusérzékét. Pontos megtanulás, zenei kidolgozás után a recitativoira magyarul, „fantáziaszöveget” írunk. Megváltoznak az egyes hangokon a hangzók. A sok különböző irányú gyakorlás, biztos tudást, sok játékos zenei, szövegi, és színészi lehetőséget ad a hallgatónak. Sokkal könnyebben, felszabadultabban éneklük később a nehezebb áriákat is.

2002 májusában például négy musical szakos növendék Mozart anyaga a következő volt a vizsgán:

Varázsfuvola (részlet) – vidám bevezető

recitativo

Don Giovanni – Canzonetta

recitativo

Betulia Liberata – ária

recitativo

Varázsfuvola – Monostatos ária

recitativo

Così fan tutte – Fernando ária

Piccola finale

A recitatívók a *Così fan tutte* és a *Don Giovanni* részletei voltak. Először mind a négy növendék megtanulta eredeti, olasz nyelven az anyagot. A pontos zenei tudás és az olasz nyelven való szövegtudás után (amely „jó helyre” teszi a hangot) kész volt az anyag. Ekkor kezdtünk dolgozni a recitatívók magyar nyelvű szövegén. Vidám szöveget írt mindenki a „*poesia per musica*” a szöveg alárendelve a zenének elvére. A fináléként az *Egy kis éji zene* szolmizált változatára egy „négyes jelenet született”. A zenei játékokat közösen dolgozták ki a növendékek.

A tanulási periódusban a hang- és zenei tanulmányokhoz automatikusan kötődtek a zenetörténeti tanulmányok, kérdések, zenehallgatások, „utána olvasások”.

*„...Mozart távlatból tekint a köznapi eseményekre is, s így zenéje tökéletesen emberi zene marad. Innen a mozarti zenének az a kivételes jellege, hogy „könnyek között” is tud mosolyogni – ahogyan Csehov mondaná. Innen van, hogy Mozart zenéje cselekvő és cselekvésre felszólító zene. Mozart mindig tökéletesen időszerű.”*

/Giorgio Strehler/

A zenés osztály tanulmányaiban a Mozart recitatívók tanulását megelőzte Vaccai mester „nagy” technikai recitatívójának tanulása, amely kifejezetten szövegritmus – melódiavonal tanulására íródott. A szövege rendkívül poetikus. (Metastasio gyönyörű olasz szövege.) Magyar fordításban is és különböző „fantázia” szövegekkel is énekelték a növendékek. Mindenkor hasznos tananyag.

Az énekbeszéd, majd a nagy vonalvezetésű, könnyedséget, kifejezőerőt igénylő áriák (Mozart-áriák) tanulása után egészen más művészi, énekesi igénnyel énekelnek a növendékek egy musical vagy operett részletet.

MOZART levele apjához (25 éves a zeneszerző)

Bécs, 1781. október 13.

„Édes jó Atyám!

*Egy operánál elengedhetetlen, hogy a költészet a zenének engedelmes leánya legyen... Miért van sikerük mindenütt az olasz vígoperáknak... annak ellenére, hogy a szövegük csapnivaló? - Még Párizsban is... magam tanusíthatom. – Azért van ez, mert itt a zene egyeduralgoló, és akkor megfélekeznek az ember minden másról. Igen az opera még sikeresebb, ha a darab maga esetleg nem is valami jó, de a szöveget a zenéhez írták, és nem találunk benne olyan szavakat, amelyeket így-úgy beleszorítottak valamilyen szerencsétlen rím kedvéért, (Istenemre a rímek akármilyenek, semmit sem adnak hozzá egy színházi műhöz, sőt inkább ártanak neki.) és nem illesztettek bele egész strófákat, amik a zeneszerző elképzelését lerontják. A versek persze elengedhetetlenek a muzsikához, de a rímek, a rímelés kedvéért egyenesen ártalmasak. Azok a zenészek, akik ilyen pedantériával fognak az alkotáshoz, ártanak maguknak is, a zenéjüknek is. – Az a legjobb, ha egy jó zeneszerző, aki ért a színházhoz és képes rá hogy ő maga javaslatokkal álljon elő, összetalálkozik egy értelmes költővel, egy valóságos főnixel... Ekkor már nem kell törődni a tudatlanok véleményével! - A költők a szakmai trükkjeikkel kicsit olyanok a szememben mint a trombiták. Ha mi, a zeneszerzők mindig olyan szigorúan akarnánk követni a szabályainkat, (amik valamikor jobb híján használhatók voltak, amikor még mást nem ismertek a muzsikások), akkor mi is olyan közepszerű zenét tudnánk csak csinálni, amilyen közepszerű szövegkönyveket ők állítanak elő...*

W. A. M.”

### **Mi tanítható – mi tanulható**

„Megfelelő módszeres eljárással minden tanítható és tanulható. Elsősorban a mesterségbeli készség, a technika, majd ennek alkalmazása. Mód van rá, hogy bizonyos rendszerességre, önfegyelemre, művészi lelkiismeretességre, megbízhatóságra neveljük, segítsük a növendéket határozott művészi világnézet kialakításában, csak egy nem várható, mert ez nem adható: a művészi tehetség.”

/Dr. Molnár Imre/

A Színművészeti Egyetemen négy alkalommal vizsgáljuk külön énekből egy hallgatót. Nagyon fontosnak tartom, hogy első pillanattól olyan anyagokat tanuljanak zeneileg, hangilag, technikailag, amelyek nekik is tetszenek, amit ők is szeretnek. Ez a prózai és zenés osztályban egyaránt fontos.

A hangképzés első szakaszában van a legnagyobb jelentősége a tanár által „szerkesztett” intonációs és hangfejlesztő gyakorlatoknak, és a beszédet tanító tanárral történő „együtthaladásnak” a tanításban.

A második fejlődési szakaszban a hangképző gyakorlatokból, intonációs gyakorlatokból, a vocalisek által beautomatizált érzetektől, a belső hallás fokozatos kialakításából színész énekesekkel (prózai szak) is tovább lehet lépni nehezebb zenei, előadói anyagok felé. Ebben a szakaszban a hangképzés és a beszéd óra már segíti egymást, és fontos alapot ad a zenés mesterség órán tanultakhoz.

Számunkra az utóbbi években különösen Vaccai mester gyakorlatai, vocalisei voltak rendkívül hasznosak és fejlesztésre alkalmasak, mert:

- 1) Vaccai alapvocalisei biztos intonációra szoktatják a prózai szakos hallgatókat. Játékos formában, kis „zeneműveken” beidegződnek a hangközök.
- 2) Olaszul a növendék sokkal jobban figyel a szövegmondásra, a magán- és mássalhangzók pontosságára, mert idegen a nyelv.
- 3) Metastasio költői szövege könnyen énekelhető, magyar fordításban más zenei és szövegi hangsúlyokkal gyakorolható.
- 4) Beszéd órán tanult mondókákat, verseket, gyakorlatokat „húzzhatunk” a dallamra, így megváltozik a ritmus, a tempo, a levegőbeosztás.
- 5) A pontosan kigyakorolt „torokba ültetett” vocalisek később önállóan, tréning-gyakorlatokként, („beéneklésként”) használhatóak.
- 6) Kialakul a helyes légzés a különböző technikai elemeket igénylő, egyre növekvő mennyiségű és egyre nehezebb darabok fokozatos megtanulása során. Ez a dinamika elsajátítását és helyes alkalmazását is eredményezi.



Tapasztalatom szerint már az első éves hallgatók is magabiztosan, izgalommentesen énekelnek más zenei anyagot ezek után a sokat énekelt, gyakorolt zenedarabok után.

Nagyon fontos, hogy a hangképző tudja adott anyagon belül is, milyen módszerrel tanítsa a növendéket.

Egy érdekesség(?!):

*Peter von Winter (1754-1825) német zeneszerző 40 operát és egy énekiskolát írt. Módszerében nincs tekintettel a tanítvány fejlettségi fokára, adottságaira, rögtön a tartott és felerősített hangok gyakorlásával kezd. A „sforzando” „anschreien” kiáltandó hangok után tér rá a kötésekre, vocalisekre.*

A hangképzés „alapjainak lerakása” után, (vocalisek, népdalok, népdalfeldolgozások ) a második szakaszban a tanuló hangi stabilitása, zenei tudása, alkata alapján a régi olasz mesterek dalaitól a megzenésített versekig széles skálán tanítható zenei anyag. Ekkor a művek hangterjedelmének megállapításánál még mindig rendkívül fontos a beszédoktatás figyelemmel kísérése.

A harmadik fejlődési szakaszban a szövegmondás, szövegértelmezés, hangzóképzés biztosabbá válik. A beszéd és énekhang egyaránt stabilizálódik még az egészen fiatal, közvetlen mutálás után felvett hallgatóknál is. Tananyagként a sanzon műfajhoz tartozó különböző stílusú dalok szerepelnek. Az első év pontos munkája után könnyű áriák együttesek is taníthatóak.

A negyedik fejlődési szakaszban (második év végén), az utolsó vizsgán könnyű operett és musical részletek a zenei tananyagok.

### **Néhány példa az utóbbi négy év anyagaiból**

1. Kihasznlva a színinövendékek kreativitását, sokoldalúságát, és azt a többlettudást, amit a mesterség, zenés mesterség és beszéd órán tanulnak, olyan gyakorlatokkal is nagyon jó eredményeket lehet elérni zenében, hangképzésben, amelyeket zenei intézményekben jól képzett növendék sem képes megoldani!

Az intenzív és folyamatos beszéd miatt olyan „gátló” körülményeket is meg kell oldani, a mellrezonátor nagyon intenzív jelenlétével olyan dolgokra is figyelni kell, amire egy „csak” énekesnél soha.

A Vaccai vocalisek énekeseknél gyakorlatok. Nálunk ezek lehetnek sokkal több eredményt hozó zenei és hangképző „játékok”.

Metastasio költői szövege, a növendék fordítása vagy saját fantáziaszövege, zenei instrukciók szövege, amit a vocalisre írunk, hangzókra, dinamikára kitalált szöveg a hangtechnikát gyorsan, játékos formában fejleszti. Pl.: A könnyebb vocalisekre többször hangtechnikai „tanácsokat” írunk régi mesterektől. A gyakorláson kívül a szöveggel beidegződnek az éneklés „törvényszerűségei” is. A nehezebb vocaliseken nehezebb a szöveg anyag. „Ráhúztunk” zenére részleteket R. Strauss Elektrájának budapesti bemutatója után írt kritikából – ami nagyon mulatságos volt - vagy Csehov darabok szerzői instrukcióiból – mikor a mesterségórák anyaga Csehov volt.

2. A népdal anyag kiválasztásánál nagyon fontos, hogy megfelelő nehézségű legyen a növendék számára, ne azt érezze „ezt mindenki el tudja énekelni”. Az a’capella népdalok az intonáció és egyéni tempók miatt is nagyon nehezek és hasznosak. A Bartók feldolgozások kezdetben együttzenélésre nevelik a zongoristával a zenében, éneklésben gyakorlatlan prózai hallgatót.

Az utóbbi években rövid lélegzetű görög-latin anyagot is szívesen énekeltek a növendékeim. (Pindaros Oda i. e. 5. szd.; Szeikilosz sírfelirat i. u. 1. szd.; de Celano (1190-1253.) Dies irae; stb.) Ezeknél az anyagoknál mint a régi görög phonascusok kis hangterjedelemben hajlékonyságot, színeket, hangerőt lehet gyakorolni. Kis hangterjedelmű művet, nem nehéz „jó fekvésben”, „kényelmesen” énekelni, a’capella vagy néhány accord kísérettel eredményesen lehet rajtuk tanulni.

Pl. AREZZOI GUIDO (1000-1050.) *Ut queant Laxis* című művét mindig megtanuljuk, mint zenetörténeti érdekességet is. „A szótagok egy Szt. Jánoshoz szóló (óvja meg az énekeseket a rekedtségtől) énektanítási célokat szolgáló (nem hangfejlesztést) himnusz sorainak kezdő szótagjai. (Ut, re, mi, fa, sol, la) a szolmizáció alapjai lettek.”

3. A három évvel ezelőtti csoportom, osztályfőnöki kérésre, sokat énekelte idegen nyelven. Már a Vocalisekre is nagyon sok német, francia, görög, latin, olasz „gyakorlatot” énekelünk, mert a növendékek jól beszéltek nyelveket. Ez a gyakorlás rendkívül pontos, kidolgozott szövegmondásokat eredményezett magyarul is.

A szonon műfaj széles skálán mozog. Itt már a hangterjedelem is szélesebb, a dinamikai különbségek is nagyobbak. Az egyik vizsgán ezzel a csoporttal egy francia szononokból álló sorozatot énekeltünk. (magyarul-franciául) A vizsga után meghívást kaptunk a Merlin Színház francia hetének egyik estjére. „Nyitányként” Apollinaire verset énekelték a hallgatók (különböző költők fordításában) Vaccai vocalisekre. Biztonsággal és pontosan „készítették”, és énekelték el a zenei anyagot az „új szöveggel”.

Az utolsó vizsgájukon Kurt Weill dalokat énekelték „Berlintől a Broadwayig” címmel (magyarul, németül és franciául), köztük néhány olyat, ami a Főiskolán még nem, Magyarországon alig hangzott el.

4. Egy másik csoportom tagjai a harmadik vizsgán (II. év féléve) kortárs magyar szerzők megzenésített verseit énekelték. Mindenkinek hangjára, stílus és előadói „igényeire” választottuk a dalokat (verseket). Zeneileg és szövegileg is nagyszerű tanulmány volt és a későbbi években pályájukon is használható, igényes anyag.

Ezek a növendékek az utolsó vizsgájukon operett – musical anyagot énekelték. Fényes Szabolcs: Maya című művének részleteit, és Cole Porter musical dalait választottuk. Mindkét szerző „nemes anyagot”, jó zenét írt a maga műfajában. A művek vocalis nehézségi foka nem kíván kifejezetten énekes-színészt, el tudják énekelni jól képzett színész-énekesek is. A Maya esetében már az együttesek éneklésében, előadásában is rutinosan alkalmazkodtak egymáshoz a növendékek hangilag is és zeneileg is.

A Cole Porter dalok igényes zenék, jól énekelhetőek, hangterjedelmük is nagyobb az eddig tanult műveknél. Jó „bevezetők” a musical irodalomba. A szövegek teljesen új fordítások voltak, így a növendékek ízlésvilágához és a mai kor igényeihez írt stílusúak. Itt is főleg olyan dalokat kerestem, ami még nem hangzott el a Főiskolán.

5. Az órákon a skálázás, a zenei és hanggi gyakorlatok továbbfejlesztése folyamatos. Mindenkor alkalmazkodni kell a prózai feladatok mennyiségéhez és nehézségi fokához, azt ellensúlyozni könnyítő vagy teherbíráásra nevelő gyakorlatokkal, művekkel.

*„ A beszéd és az ének élettanilag azonos folyamat. A különbség csak annyi, hogy az ének melódiavonala könnyebben foglalható kottafejekbe. Az egység hangsúlyozása fontos. Miért nem szabad a szép éneknek a szép beszédétől elszakadnia? Még a szép ének legfőbb szembeötlő tulajdonsága, hogy az éneklés létere a beszéd természetességével hat, a csúnya éneklésben éppen az tűnik fel, mennyire beszédtelen.”*

*/Dr. Molnár Imre/*

Az utóbbi időben a főiskolai énekvizsgákat mindig azonos napon tartottuk a beszédvizsgákkal. Feladata volt a tanárnak és a növendéknek, olyan felkészültségi szintet és teherbírást kialakítani együtt, hogy mindkét vizsgafeladatát könnyedén, erőlködésmentesen teljesítse a növendék.

Az énekvizsgák befejezése után a tanár szabadon dönthet a növendék hanggi továbbfejlesztéséről, zenei neveléséről, repertoárgyűjtésről. Ebben a tanulási szakaszban – a növendék tehetségétől függően - már nagyon sokféle (a növendék által kedvelt) stílust ki kell próbálni és a tanár által hasznosnak tartott anyagot meg kell tanulni. A színházi gyakorlaton tanuló növendék munkájának mennyisége sok mindent meghatároz. Hangilag mindig rugalmasan alkalmazkodni kell ezekhez a munkákhoz és a színész és zenészmesterség anyagok nehézségi fokához.

**Walter FELZENSTEIN: Módszer és felfogás**

/Elhangzott a Bécsi Zene-, és Színművészeti Főiskolán/

*„...Az énekesnek a lehető leghamarabb, mielőtt még a szöveg és a hangjegy az emlékezetébe vésődött volna, ki kell dolgoznia az alakítás koncepcióját.*

*Ez az elgondolás természetesen csakis a partitúrából eredhet, és csak akkor lehet hasznos, ha az előadás kialakításának minden résztvevőjére nézve kötelező.*

*Mellékes, hogy az elgondolás keletkezésében a dirigensnek, a rendezőnek, vagy pedig az énekesnek van-e oroszlánrésze; az a döntő, hogy mindenki még a korrepetitor és az énekmester is magáévá tegye...*

*Az alakítás kifejező erejét gátló énektechnikai tudat-tényezőket természetesen csak akkor lehet megbízhatóan kikapcsolni, ha az énekes már tanulmányainak legkorábbi stádiumában megszokja, hogy minden technikai folyamatot az illető szerep által megkövetelt érzelmeknek megfelelően hajtson végre. Erre azonban véleményem szerint csak akkor lehet képes, ha már a hangképzés idején teljesen személyes és számára mindig érvényes fogalmat nyer „az énekhang emberi alkalmazásáról”, ami által tudatossá válik benne az éneklés rendkívüli jellege. Ez a tudat egész pályafutása során megmenti attól, hogy egyszerűen csak szokásnak tekintse az éneklést...*

*Könnyebb a módszert és a felfogást az énektanulás és a hivatásbeli fejlődés legelején elsajátítani, mint későn jött felismeréssel, arányt változtatva magunkévá tenni.*

*A zene és a színjátszás egysége tehát azonos a kifejezés és a technika egységével az énekes alakításában.”*

## Hangképzés három színházban

A) 9 évig dolgoztam egy színházban zenés darabok (két Brecht-Weill mű, operettek, musicalek) hangi előkészítésében premierekig, majd a főszereplők hangjának formában-tartásában az előadások során. A tréning különböző tehetségű, felkészültségű és korú művészekkel történt.

Az első feladat a szerepek hangi, zenei nehézségeinek felmérése volt,

a második a művész nehézségi és időbeli tréningjének átgondolása, felépítése az első próbától, (az anyag megtanulásától) a premierig.

A harmadik feladatot a premier utáni idő tréningjét a darab játszásának gyakorisága, a művész hangi, fizikai állapota, hangi igénybevétele adta.

Teljesen más munkát igényelt, aki gyakran énekelt, mást, aki sokat és sokfélét játszott, és megint mást, aki például sokat szinkronizált, tehát átlagosnál sokkal többet, sokkal intenzívebben beszélt, gyakran különböző természetestől eltérő hangszíneken. Rendkívül fontos volt pontos, más-más tréninget készíteni. Fontos volt különböző korú és hangterjedelmű művészek egyéni tréningjét a napi kondíciójukhoz alkalmazni, igazítani.

B) Egy másik munkában négy éven keresztül izgalmas feladatra kaptam felkérést. Prózát játszó színházban, prózára hangképeztem. Sok éve a pályán játszó művészek (hatalmas szerepekkel a hátuk mögött), ebben a színházban minden nap próbáltak, este játszottak. A színház új repertoárt gyűjtött. MINDEN ESTE, előadás előtt 17.00-19.00 óráig hangi tréningen gyakoroltunk.

Itt feladat volt a hang erősítése, rugalmasságának megőrzése, (a sok munka mellett), modulációra alkalmassá tétele, lassú terheléssel a teherbírás növelése. Különösen fáradt állapotban az artikuláció pontos gyakorlására figyeltünk. Apró, színérzékeny gyakorlatok sorát kellett minden művészre egyénileg kialakítani. Az alapoknál figyelni kellett mindenki saját legjobb, legjobban segítő hangzóinak megismerésére, saját középhangjainak megkeresésére. Több évtizedes színházi gyakorlattal a hátuk mögött ismert művészek szorgalmasan és koncentráltan dolgoztak. Az eredmény számomra és a művészek számára egyaránt nagy élmény volt. A sok előadás és a rengeteg délelőtti próba után senki nem fáradt le hangilag, nem volt „beteg hang”. Amikor műsorra került az egyetlen zenés darab, a nehéz Kurt Weill szólamokat friss hangi állapotban, minden különösebb plusz tréning nélkül próbálták, majd játszották.

C) Újabb munkában 7 éve olyan zenés darabokban dolgozom, amelyeket prózai színész-énekesek énekelnek, játszanak az ország egyik legnagyobb nézőterű színházában.

Van, vagy nincs mikroport (darabtól függően), de ebben az akusztikai térben a megszokottnál is fontosabbak az **arányok**. Kipróbálhattunk kortárs zenét, operettet, musicalt kis és nagy együttesek kíséretével. Nehéz énekesfeladatokat váltva sok próbával. Különösen a Dessau dalok esetében bebizonyosodott, hogy jól - és a főiskolai tanulmányok után folyamatosan - hangképző színész-énekes képes ilyen nagy térben is, természetes éneklésével (mikroport, mikrofon nélkül) „betölteni” a színházat.

Az operettek élő zenekarral, mikroporttal más erőnlétet igényelnek, mint a zenei alapra énekelt musicalek. Más a felkészülés is. Az operett kicsit nagyobb erőt igényel az énekestől, mert a műfajban természetesnek csak az hallatszik, ahol kicsi és szinte észrevehetetlen az erősítés. Így a természetesnek hangzó éneklés folytatódik a természetesnek hangzó prózában. A musical éneklésben néha a kevesebb hangerőnél segít a hangtechnikus. Minőségileg, színekben, a musicalekben is jól képzettnek kell lenni, mert az erősítés a jó és a rossz hangadást egyaránt felerősíti.

Külön meg kell tanulni és kigyakorolni a zenei alap színpadon belüli hallását, és a saját hangerő pontos érzését. (Gondoljunk csak arra, hogy a villamoson, buszon mobiltelefonon a külső zajban beszélgetők néha kiabálnak, és csak a környezetüknek tűnik fel, ők maguk nem érzékelik, azt hiszik normál hangon beszélnek.) Izgalmi állapotban az énekes gyakran kér nagyobb alapot, mert a saját zengésétől nem hallja eléggé a zenét. A nagyobb alaphangzásra „rányom” éneklés közben így gyakran „elfárad” a hang. Fontos egy külső „fül” a nézőtérben, aki azt észleli, amit a néző.

Élő zenekari kíséret esetében (mikroporttal vagy nélküle) könnyebb énekelni, mert a karmester vezényli a mindenkor dinamikát. Az énekesnek a saját hangerejét és színeit kell kontrollálni; a zenei hangerőt nem. A karmester „kísér”, és a hangzás az árokból jön, így teljesen mások az arányok. Amikor egy növendék, vagy az énekes megérzi, hogy a hangja „kifelé szól” szinte elmegy tőle, és ebben bízik, beállnak a pontos arányok.

A zenekar hangerejének intenzitása nem azonos a hangszerelés intenzitásával! A mikroportos műfajú darabokat, előadásokat kizárólag mikroporttal kell énekelni, különben elvesznek a hangképzés természetes arányai.

### **Gyakorlásról még...**

Minden esetben bebizonyosodik, hogy ugyanúgy, mint a sportban, a hangképzésben is a rendszeresség és a folyamatosság ad biztonságot és pontosságot. A főiskola után is, tovább hangképző növendék magabiztosan énekel akkor is, ha ritkán játszik zenés szerepet.

Az énekes-színész esetében a rendszeres gyakorlás elengedhetetlen. Aki abbahagyja, a főiskolán tanult és gyakorolt hangképzést utána maximum 1-2 évig „él belőle”, később gyakran elfárad, lereked, visszafejlődik. A későbbi években (sok munka esetén) ez hangszalag-problémákhoz vezet.

Jó adottságú növendék esetében érezhető a folyamatos fejlődés II., III. év végén. A IV. év végéig pontosan, igényel hangképzők, repertoárt gyűjtők komoly eredményt érnek el. Előfordul, (színházi munkáim alatt többször tapasztaltam), hogy igazi nagy eredmény 5-6 év múlva a színházi gyakorlattal, a feladatok nehézségével arányban jelentkezik.

Így 20 év elmúltával látom, hogy azok a volt növendékeim, akikkel intenzíven dolgozunk tovább, 12-15 év elmúltával is bármikor készen állnak prózai színészként is zenés főszerepek eléneklésére. Nem fáradtak nagy prózai feladatok után sem. Az énekes színészek esetében a folyamatos karbantartás, továbbfejlődés természetes és elengedhetetlen, mint egy sportoló esetében az edzés.

### **Hangképzés szabadtéri előadásokra**

A) A színházi munkák mellett három éven keresztül izgalmas feladatra kaptam meghívást: zenés nyári előadások hangi előkészítésére és gyakorlására. Új művek előkészítése ugyanúgy történik, mint a színházakban. A darab stílusától, hangvételtől függ a tréning, a gyakorlatok kialakítása. Fontos, hogy karbantartás történik-e, mert az énekes készen áll a feladatra, technikai-zenei tudása túlhaladja a feladat nehézségét, vagy a próbákkal egy időben folyamatos hangi fejlődést is el kell érni. A folyamatos tréning természetes. A külön gyakorlás a szerepre külön kidolgozott tréninget jelent, amiben arra is jut erő, hogy a zenei alapra külön, teremben gyakoroljon a hangképzővel az énekes. Rendkívül fontos a munka mennyisége. Nem lehet kifárasztani az énekest, de a nehéz részeket naponta gyakorolni, automatizálni kell, a színpadon, szabadtéri előadások sok nehézsége mellett erre külön nem lehet figyelni.



B) Az utóbbi két nyáron teljesen szokatlan, eddig ismeretlen feladattal birkóztunk meg. Három egymást követő estén át, három különböző előadásban ugyanazok a főszereplők más-más hangvétellű nagy szerepet énekeltek. Mindhárom előadás rockopera volt. Többször végigénekelni ugyanazt az előadást ismert feladat hangilag, de próbálni és utána végigénekelni három különböző darabot, három egymást követő estén, ez az énekes és hangképző számára új és eddig ki nem próbált feladat volt.

Az első nyáron egy darabot próbáltak az énekesek, erre két hét állt rendelkezésre. Napi két próba, mindenki új szerepet tanult, játszott. A főszereplők színész-énekesek, tehát a főiskolán prózai szakot végzett növendékek voltak. Saját színházukban mindnyájan gyakran énekeltek zenés darabokban. Az elénekelendő anyag nehéz volt. A napi két hosszú próba alatt bőven volt idő a főszereplőkkel és a nagy szerepeket éneklőkkel gyakorolni. A feladat a hangkihasználási állapot, frissesség megtartása, és a nehéz zenei frázisok kigyakorlása volt. A rockos „vágós” részeket ellensúlyozni kellett könnyedebb gyakorlatokkal, mozgással összekötött intenzív légzéssel.

A második nyáron játszották a három darabot, a három egymást követő estén. Egy hónap volt a felkészülésre a premierekig. A főszereplők most is mindhárom darabban prózai szakot végzett színész énekesek voltak. A hangvétel mindhárom esetben rockos, a zenei alap felvett, fél playback volt.

Az első darab mindenki számára új volt, a főszereplők szólama nehéz volt. Minden szólóária hangterjedelme nagy, így a hangkihasználásnál erre külön kellett figyelni. A nehéz zenei állásokat erre az alkalomra készített gyakorlatokkal kellett automatizálni, mert az első próbafolyamat végén, elkezdték énekelni, próbálni a második darabot. Ez már nem volt új, a színházban folyamatosan játszották, csak „át kellett állni” a szabadterre. A nagy tér, az új mozgások több fizikai erőt, más erőbeosztást igényeltek. A napi hangképzésben erre kellett figyelni. A művészek kérésére a pihenőnapon is hangképeztünk. Hosszú alvás után kifejezetten lazító, hosszú tréninget végeztünk.

A harmadik darabot előző nyáron játszották. A feladat a múlt nyáron kigyakoroltak felújítása volt. Minden ugyanaz, „csak” már az előző két rockopera próbái után voltunk.

A két férfi főszereplő hangkihasználása nagyon erős volt.

Az egyik főszereplő az első műben mélyebb fekvésben, hosszú súlyos hangokon énekelte. A második műben (tehát második napon) egészen magas fekvésben, magas

hangokon kellett szöveget mondania. A „vágós” rockos hangzásnak meg kellett maradnia, és szabadon kell „nyílni” a magasságnak. A harmadik műben (harmadik napon) szerepe a hangfajára kényelmes volt. Az egész hónap felkészülése alatt szem előtt kellett tartani a munkában mindhárom előadás, mindhárom igénybevételét hangilag.

A másik férfi főszereplő első napon nagyon sokat énekelt, nagyon magas hangokon, nagyon erős rock hangvétellel. A második napon a szerepnagysága volt nehéz, a harmadik napon egy puha hangvételű lírai hangadásra kellett átállni. (Ebben segítettek az olasz vocalisok.)

A női főszereplőknél a mély, erőteljes mellhangokból kellett váltani a nagyon intenzív magas hangzásra. Mindhárom előadás teljesen más hangterjedelmi, előkészítést igényelt.

Egy nagy szerepet éneklő fiatal művész az első előadáson „megroggyant” lábakkal, soha ki nem egyenesedve énekelte végig az estét, igen sok mozgással. Itt különösen ügyelni kellett a légzésre, soha nem vehetett „normális” helyzetben levegőt. Szólama is nehéz volt, de énekes-színészként a főiskola négy éve alatt tanult technika, a nehéz Mozart áriákon kigyakorolt levegővezetés a rock operákban is hasznosítható volt. Folyamatosan tapasztaltam, hogy a testi, fizikai fáradtság miatt a légzéstechnikában a kilégzés folyamat igen-igen gyenge! Erre mindig minden esetben külön figyelmet kellett fordítani hangképzőnek, művésznek egyaránt.

A szabadtéren éneklésnél állandó odafigyelést igényel az akusztikai tér<sup>21</sup>. Különösen fontos ez rockoperák esetében, amelyek intenzitást, nagy hangerőt kívánnak. Itt a legfontosabb a hangtréningnél az erős légzésre épülő hangadás, csak akkor lehet szabadon intenzíven énekelni.

Ahogy dr. Molnár Imre tanította:

*„Az erő csak akkor lép meg igazán, ha nem érezzük erőlködésnek.”*

---

<sup>21</sup> akusztikai tér: az a terület, amit a hang bejár

## **Arányok**

A régi olasz mesterek énekléshez kapcsolódóan mindig kiemelik az arányok fontosságát. Az arányok megtanítása, beautomatizálása a Főiskolán az első órától kezdődik.

- a) mikor, milyen arányban fokozzuk a hangerő növelését, csökkentését
- b) a hangzók képzésének aránya különböző magasság és mélységben
- c) a fej és mellrezonátor „keverésének” aránya a gyakorlásban
- d) a könnyedség és a tartott hangok gyakorlása, mint kiegyenlítési arány
- e) a hangterjedelem legmélyebb és legmagasabb hangjainak arányos gyakorlása
- f) a gyakorlás arányainak beosztása kisebb zenésgyakorlat vizsgákra és teljes darabok vizsgáira
- g) a színházi premierek előtti tréningek arányai mozgáshoz, beszédhez kötődően
- h) az állandóan, gyakran és a ritkán énekelt darabokhoz a karbantartás és továbbfejlődés gyakorlatainak arányai, nehézségi fokuk aránya
- i) a megváltozott körülmények között az újra felkészülés mennyiségének és erősségének arányai.

## **Színházi előadással külföldön (két vendégjáték tapasztalatai)**

Prózai színház egy operettel és egy prózai darabbal vendégszerepelt külföldön két estén át. Egész napi buszon utazás után, mindenki gyenge be és kilégzéssel indította a másnap délelőtti próbát. A nagyobb színházban, idegen akusztikában az éneklés egészen új erőbeosztást igényelt. A hangkiülön tréning a színpadon beállította a szerepek, dalok arányait is. A második előadás előtt már a Budapesten megszokott, előkészítő tréning mindenkinél pontosan működött.

A második vendégjáték (amire meghívást kaptam hangképzőként) Kanadában, egy szép, nagyméretű, operát játszó (jó akusztikájú) színházban történt. Itt a megváltozott hőmérséklet, és az időeltolódás „hozott” új arányérzeteket az éneklésben. Próbák, és előadás előtt sokkal több időbe telt a felkészülés, mint rendszeren. Munkánk alkattól, fáradékonyságtól, pihenni tudástól, hangki stabilitástól függött. Az alaposabb technikai tudás, vagy hiány ebben a helyzetben azonnal fokozottan jelentkezett.

### Zenés szerepek, nehézségei, könnyebbségei

Egyes darabok, egyes szerepek eléneklésénél a gyakoriságnak a folyamatos éneklésnek, és a nagy szerepek váltakozásának meghatározó jelentősége van a gyakorlási folyamatban, a művészi munkában és a kondícióban-tartásban.

A zenés színházakban, ahol minden este ugyan az a darab szerepel műsoron, egészen más az igénybevétele a hangigéppel, mint ahol kisebb nagyobb megszakításokkal, szünetekkel énekel a művész. Egészen más az igénybevétel, ahol prózai színész, prózai előadások után énekel zenés szerepet, vagy énekes színész zenés darab közben játszik prózát.

1. Európa több nagyvárosában, a hatalmas nézőterű zenés színházakban a musical nagy üzlet. 2-3 éven keresztül (néha még ennél is több) ugyan az a darab szerepel a műsoron estéről estére. Stuttgartban, Berlinben, Münchenben, Bécsben növendékeim heti 5-6 alkalommal énekeltek főszerepet. (Kettős, hármas szereposztással a darab heti 8 alkalommal van műsoron.) Ez rendkívüli igénybevétele a hangigéppel, különösen, ha a szerep jelentős része magas, vagy nehéz hangterjedelemben íródott. Nehézséget okoz az is, hogy a nagy térben, a látvány miatt a színpadtechnika nagyon bonyolult, ezért különösen precizitást, pontosságot igényel az énekestől a színpad technikájának váltásaival, bonyolultságával egy időben énekelni. Pl: Berlinben, a Walt Disney produkcióban óriás díszlettömbök mozogtak le és fel, amikre egészen pontos ritmusra kellett ráugrani, rámászni éneklés közben, különben a komputert megállította az elemek mozgását. Ilyen körülmények között különös biztonsággal kell énekelni is. A „könnyebbség” annyi, hogy az első hetek után „beül” a torokba a szerep, mert mást nem énekel a főszereplő, így másfajta hangigéppel nincs. A zenekar mindig „élő” nincs úgynevezett fél play back, előre felvett zenei alap. Ettől a hangzás is sokkal természetesebb.
2. „Normál” zenés színházban, ahol zenés szerepeket játszanak énekes színészek minden este az adott zenés előadás feladataira készülnek, próbálnak, tréningeznek. Itt a „könnyebbség” annyi, hogy nem minden este ugyanaz az előadás van műsoron. A nagyobb hangigéppel az okozza, amikor délelőttként új szerepet, más erőbeosztással új hangigéppel próbál a művész.

3. A prózai színházakban játszó művészeknek, akik énekes-zenés szerepeket is játszanak nem egy esetben komoly hangigényű (hangterjedelem, dinamika) szerep után a következő napon prózai hangterjedelmet, dinamikát igénylő szerepet kell játszaniuk. Ilyenkor a zenés szerepet megelőző napi tréningre, felkészülésre kell figyelni; hogy a harmadik, prózát játszó napot különösebb erőfeszítés nélkül játssza, beszélje végig a művész.

Ahogy a régi olasz mesterek leírták, nagy énekesek elmondják, mindig az adott este énekelt szerepre kell beénekelni, a hangterjedelmet, erőnlétet arra kell tréningezni. A szerep nehézségi foka, hangterjedelme, stílusa határozza meg a felkészülést az előadásra.

Több prózai nap után, mikor a hang súlyosabbá válik, több időt igényel a felkészülés, mint egymás utáni énekes napokon. Ugyanez történik fordítva, hosszabb énekes periódus után vissza kell állni a prózai középhangokra. Nehéz prózai szerepek hangigényezésénél, ahol fokozott hangerő szükséges, más színű hangokon kell beszélni, nagyon erősek a dinamikai váltások, a felkészülésnek ugyanolyan erőteljesnek kell lennie, mint egy zenés szerepnél.

Olyan előadásokon, ahol próza-ének vált, külön figyelmet kell fordítanunk a hangterjedelem nagyságának tréningjére. Mindig az adott művész hangszíne, hangereje, teherbírása dönti el, határozza meg a hangterjedelem tréningjét.

Külön nehézséget okoznak kisebb betegségek, rossz érzetek (pl.: szárazság érzet, orrdugulás, rezonáns üregek betegsége, megduzzadt nyálkahártya) amikor egészen más a felkészülés minősége és mennyisége. Soha nem a problematikus területet kell tréningezni, hanem azt a „zengő területet”, amit helyette „használni” tudunk, vagy azt a levegőmennyiséget beállítani, ami (minimum-maximum) adott esetben segít.

Rendkívül fontos már a főiskolai munka során tapasztalatokat szerezni arról, mi az, ami használ nehéz helyzetekben. Sok hiedelem él különböző „gyógymódokról”. Ez is, mint maga az éneklés egyéneként változó. Van, aki bírja a hideget, van aki nem. Van, akinek ennie kell éneklés előtt, akkor érez „támaszt”, van aki nem tud helyesen kilélegezni, ha eszik éneklés előtt. Egyes „segédeszközök” (italok, erős ételek, stb.) kicsi vérbőséget okoznak, pillanatnyi segítséget jelentenek. Ezekről beszélni kell, a hangegészségtan be kell, hogy épüljön a hangképzésbe ma is ugyanúgy, mint a régi görögöknél.

A főiskola évei alatt a hangképző tanárnak meg kell ismernie, meg kell tanulnia a növendék visszatérő problémáit, teherbírásának határait, és azt vele is tudatosítani kell.

## **KONCERTEK (A Fészek Művészklubtól a Zeneakadémia Nagyterméig)**

*„Minden, ami valódi értéket termel hosszútávra dolgozik. A rövidtávra dolgozó az a piaci érték.”*

Egy hosszú távú zenés pályára a felkészülés sok mindent magába foglal. A növendék tanul, fejlődik, gyakorol, próbál, kipróbálja a tudását, felkészül egy koncertre, előadásra, tanul a hibákból, újra gyakorol.

1990-ben először a Fészek művészklubban „Énekelünk...” címmel koncerteztünk növendékeimmel. Kipróbáltunk régi és új musicalrészleteket. Négy európai rangú zongorista zenélt együtt a hallgatókkal a koncerten, mikroport, mikrofon nélkül. Az est nagyon sok tapasztalatot hozott felkészülésben, tudásszint, és felkészültségi szint felmérésében. Inspiráló volt, hogy énekes színészek és színész énekesek együtt léptek fel, és felnőtt művészek és főiskolai hallgatók együtt énekeltek.

Nem segített jelmez, díszlet, kellék „nem fért el” a tánc, mindenki „csak” a hangjával bizonyított. Ezt a koncertet követően minden évben egyszer, most már az Ódry színpadon „Énekelünk...” címmel koncerteztek növendékeim.

1. Új anyagokat tanultak, gyakoroltak.
2. A régi, már művész, és a főiskolai hallgatóim együtt énekeltek, egymástól is tanulva, egymást inspirálva.
3. A felkészülés periódusa olyan volt mindig, mint egy zenei kurzus, a napi gyakorlásokkal, tréninggel.
4. Bemutattunk olyan Kurt Weill, Bernstein, Webber, Sondheim műveket, amelyek először hangzottak el a Főiskolán.
5. Néhány olyan művet is énekeltek növendékeim, amelyek Magyarországon is először hangzottak el. (Pl.: Rodgers: Carouselje, Molnár Ferenc Liliomára, Bernstein: Wonderful Town-jából két szám magyarul.)
6. Lefordítottunk ismeretlen musical részleteket, igényes zenei feldolgozásokat. (Pl: Wright-Forrest urak klasszikus zenékre írt musicaljeiből.) Ilyen volt a Borogyin zenére írt „Kismet” című mű néhány részlete.
7. Együtteseket, duetteket énekeltek régi és új növendékek. Duetteket énekeltek (felvett szólammal) önmagukkal.

8. 1994-től a Magyar Rádió könnyűzenei együttese, a Stúdió 11 is „csatlakozott” hozzánk, így zenekari kísérettel próbálhattak tanítványaim stúdiókörülmények között is.
9. A növendékek részére készültek hangszerelések, saját hangi adottságaikhoz alkalmazkodva.
10. Három koncertfelvételünk készült, ebből egy egyenes adásban hangzott el a Magyar Rádióban

Az eredmény mérhető volt. A koncerteken, a koncertekből nagyon sokat tanultak művészek, hallgatók egyaránt. A kigyakorolt, kipróbált anyagok évekig hasznosak voltak a „pályájukon” és többször próbaénekléseken is.

A musical koncertekkel párhuzamosan öt évig a Pasaréti templomban orgona kísérettel énekeltek a főiskolai növendékeim. Természetes akusztikai térben kipróbálhatták az oratórium és dalirodalom néhány remekművét prózai szakos színész énekes hallgatók is.

1997-ben meghívást kaptunk a Zeneakadémia Nagytermébe egy bérlet harmadik koncertjére. A „Leg...” sorozatban énekeltek növendékeim.

1. A legszebb nyitányok – Állami Hangverseny Zenekar
2. A legkedveltebb operakórusok – Rádió kórus
3. Részletek a legnépszerűbb klasszikus musicalekből.

A műsorban elhangzottak Bernstein: On the Town, Wonderful Town, Candide, West Side Story című műveiből részletek; Kurt Weill Berlini és amerikai korszakának songjai és musical részletei; gyöngyszemek Gershwin, Rodgers, Kander, Leigh műveiből. A vonósokkal kibővített Stúdió 11 zenekar kísérte és művészei hangszerelték a részleteket.

Az „Énekelünk...” sorozat eddigi utolsó koncertje az Ódry színpadon filmdalokból és duettekben állt. Régi magyar filmek és híres nagy filmmelódiák előadását gyakorolták növendékeim, a filmekhez kötődő stílusban.

Ezeknek a koncerteknek volt még egy különleges eredménye; már a főiskolai évek alatt nagyon sok dalszöveget fordított egyik növendékem. Minden vizsga vagy koncert új feladatot adott. A Zeneakadémiai anyag egyharmadát is ő fordította. Jól énekelhető, szellemes, zenéhez kötődő szövegeket írt. Ma már három színházban játszanak zenés darabokat az ő fordításaival. Dolgozatom befejezésekor megnyert egy versenyt, egy egészen nagy zenei anyag magyarra fordítására.

### III. HANGFAJOK

#### A szoprán hang

*„Szoprán: A legmagasabban fekvő emberi hangosztály neve. A női szoprán hangterjedelme énekkarban kb.  $h-b^2$ ”, amelyhez szólóénekeseknél magasabban még jó néhány hang járulhat. Az alsó quint terjedelmet mellhanggal lehet venni, egyébként a szoprán fő hangvétele fejhang. Kb. a 17. század végéig részben férfi falzettisták, vagy kasztráltak énekelték a szopránt.”*

*/Zenei Lexikon/*

Az operai szoprán háromféle: drámai, lírai, koloratúr.

1. *„Drámai szoprán: a legnagyobb hangterjedelmű és sokoldalú képességű.*
2. *Lírai szoprán: főleg a szoprán közép és felső regiszterét használja és lágyabb, behízeltőbb színezetű.*
3. *A koloratúr szoprán: A legkönnyebb, legmozgékonyabb, lent és középiűt gyakran színtelen, viszont a felső regiszterben a legmagasabbra megy ( $f^2$ - $fisz^2$ - $g^2$ ), kivételes esetben még magasabbra és fent fuvolaszerű, csengettyűszerű.”*

A Színművészeti Főiskolára felvett növendékek kisebb arányban szopránok. Egy csengő hangú szopránhallgató szépen beszélhet, de a hang kifejezőereje gyakran kevesebb, mint egy fiatal több modulációra<sup>22</sup> képes sötét hang esetében.

Egy drámai szoprán operában, nagy hangterjedelemmel, világosabb, sötétebb színekkel több szerepkörben játszhat. A prózai színpadon is tömörebb ez a hanganyag, de egy valódi drámai szoprán inkább „csak” énekel.

A fiatal, felvételiző kislányok esetében, ha valaki szoprán, a legtöbbször lírai szoprán. Itt jönnek a problémák. A fiatal lírai hang „vékony”, vivőereje kisebb, ezért „erősíteni” kell. Ezt azonban csak nagyon óvatosan, a növendék fizikai és hangfi-zikai adottságainak megfelelően lehet. Ellenkező esetben lent a hang tömörebb lesz, de a középnél „törik”, „lemattul” és fent vékonyá válik. Mindezzel a hangterjedelem rövidül, így a beszédben is színtelenebbé válik a hang. Amikor egy lírai szoprán hang, beszédhangja szép színű, csengő és az alkattal is harmonizál nincs probléma. Ám, ha ugyanez a hang



„ellenkező” külsőt kísér, megkezdődik a hangtechnikai-színbeli „átképzése”, és akkor jelentkeznek az előbb leírt nehézségek. Elsősorban a hang vivőerejét, intenzitását kell fejleszteni, ami nem azonos a hangerő erőszakos növelésével. Egy erős vivőerejű hang bármilyen nagy színháztermet „betölt” zengésével, és nem nyomással, erőlködéssel.

Művészek és hallgatók a folyamatos képzés eredményeképpen nagy szövegmennyiségű szerepeket vivőerővel fáradságmentesen, csengően mondanak, énekelnek, játszanak végig estéről estére. Nem kell külön foglalkozni a hangerővel hangfajokon belül.

A kor egyik legnagyobb magyar koloratúrszoprán énekesnője **GYURKOVICS MÁRIA** volt. A „lesúlyosításról”, a hangos éneklésről gondolkodva írta egyszer:

*„1940-ben Richard Strauss „A Rózsalovag” című operájának Sophie szerepét énekeltem. A zenekari próbán, mikor elindult a II. felvonás, ordítottunk, mindenki beleadott mindent, hogy megmutassuk mekkora hangunk van, és hozzá kell számítani, hogy a Strauss hangszerelés nem éppen a leghalkabb. Clemens Krauss vezényelt. Leállította a próbát*

*- Miért énekel olyan hangosan? – kérdezte.*

*- Mert félek, hogy nem hallatszik.*

*- Jegyezze meg kérem, hogy ön a zenekarban a fuvola, és soha nem a trombita, és mindig úgy énekeljen, mint a fuvola.”*

Zenés darabokban hangszíneknek az alkattal, szereppel egyezniük kell. Pl. Egy lírai szoprán hang nem öregasszony. (Az esetek többségében, mert a hangszín nem azt fejezi ki.)

### **A „MESTERKURZUS” és Callas**

Valódi, nagy formátumú operaénekesek soha nem lépik át saját hangfajuk jó adottságait.

*„Egy lírai hang soha nem énekel súlyosabb szerepeket, hogy ne veszítse el hangjának könnyedségét, rugalmasságát, ne kelljen a természetes megszokott erőnél többet adnia. Ahogy az énekesek mondják: nem jó átlépni a saját fachot.”*

Egyetlen rendkívüli nagyformátumú énekesnő volt, aki hangfaji határokat „átlépve” énekelte: **MARIA CALLAS**, a XX. század legnagyobb énekesnője, a New York-i Metropolitan, a

---

<sup>22</sup> Moduláció: átmenet – átmenet egyik hangnemből a másikba.

bécsi Staatsoper és a londoni Covent Garden hősnője volt. Toscát énekelt utánozhatatlanul, majd koloratúr szerepektől a legmélyebb altokig (Delila lemezen) mindent kipróbált, elénekelt. Egyik pillanatról a másikra, pályája csúcsán elvesztette a hangját.

A New York-i Julliard Egyetemen mesterkurzust tartott. Ezt a kurzust hangfelvételen elejétől végéig rögzítették. A munkáról a növendékekkel lemezt jelentettek meg. Többféle hangfajjal, többféle árián dolgozott Callas.

Terenc McNailly négy sikeres darab és több film írója Mesterkurzus címen darabot írt Callas tanításáról.

*„...olyan, mint egy operaelőadás. Itt mindenki énekelhet, csak Callas az egyetlen, aki énekhangot nem hallat. Viszont bírálja, kritizálja mindazokat, akik csak megkísérlik is utánozni. Eközben maga elé álmodja az életét a kis görög falutól a világhír csúcsáig...”*

A New York-i Schubert Színházban, Bécsben, Párizsban és Budapesten is játszották a darabot.

A műben Callas két szoprán és egy tenor hangú énekessel dolgozik. Mindhárom művész, két színész-énekes és egy énekes színész a növendékem volt a Főiskolán. Az első szoprán keveset énekelt, sok prózát mondott. A második szoprán Verdi Machbethjéből énekelt részleteket. Éneklését, előadásmódját a darabban Callas kritizálta, elemezte. Ez a szerep az ő életében és pályáján is nagyon fontos volt.

*„Maria Callas nyitja a Scala évadját Verdi Machbethjével 1952-ben. Lady Machbeth kétarcú szerep, talán nincs is több ilyen az egész olasz repertoárban. Hatalmas képességeket követel, olyan hangot, amely ha kell, igen szép is tudjon lenni, de maga Verdi szögezte le a lényegét: minél kellemetlenebb és csúnyább a hangja ennek a végzet asszonyának annál nagyobb lesz a hatás, amit kelt.”*

Miközben Callas a darabban tanítja a Lady Machbeth részleteket, a rendező kérésére úgy kellett „megvágnom”, összeállítani a zenei anyagot, hogy tanítás közben az újraindítások ne okozzanak külön nehézséget az énekesnek, de olyan hibák legyenek benne, amit „javítani” tud Callas. Az ismétléseknek a könnyebb, de hatásosabb részeket kellett kijelölni, hogy a közönség számára élmény legyen zeneileg, hangilag és értékelhetőek, hihetőek legyenek a „hibák”. A fiatal színész-énekesnő, évek óta

folyamatosan hangképzett, énekelt zenés darabokban, így a szerep komoly hangi-zenei továbbfejlődést eredményezett.

A harmadik szereplő (énekes-színész) tenorista a Toscából (Puccini) a „Képáriát” énekelte végig, olaszul. Közben őt is tanította a mesternő. A kigyakorolt áriával, amit az előadások „beérleltek”, később külföldi próbaéneklésen klasszikus hangvételű musical főszerepet kapott.

Számomra izgalmas volt a zenei „vágás” feladata. Több hangképző-tanári tapasztalatomat hasznosíthattam.

### **ALT és MEZZOSZOPRÁN hangok**

*„Alt: Latinul: altus, olaszul: contr' alto, mély női hang. Átlagos terjedelme f-g’.*

*/Zenei Lexikon/*

*„Mezzoszoprán: középszoprán, az alt és a szoprán között lévő női hang. Legszebb a középregistere. Átlagos terjedelme a-f’-ig terjed.”*

*/Zenei Lexikon/*

A női hangok közül e kettő könnyebben képezhető Főiskolánkon, prózai szakon. Mindkettő „középfekvése” sötétebb, természetesebb, „beszédszerűbb”. Sanzonok, megzenésített versek előadására szépek, tömörek. Beszédben is zengőbbek, dúsabbak, könnyebben használják a mellrezonátort. A hangterjedelem növelésével még zengőbbek színesebbek ezek a hangfajok. A növelésnél itt is vigyázni kell a fokozatosságra, a mélység megtartására és a magas hangok tömörségének kidolgozására, a természetes szövegmondás érdekében.

*„Az éneklésben, hangfajok meghatározásában mindig a hangszín dönt”* – írják a régi olasz mesterek – és nem a hangterjedelem. Egy mezzoszoprán hang is énekel „c”-t (Pl. a Kékszakállú Juditja) mégsem szoprán, nem ott vannak a középhangjai, és sötétebb a színe. Verdi „A trubadúr” című operájában Azucena tartott b’-t énekel az áriájában, a szerep fekvése, és az azt éneklők mégis altok. A zeneszerzők által megálmodott hangszínen „szólnak jól” a szerepek, nem egy-egy mély vagy magas hang a döntő. A sötét-világos hangszínek különböző hangzókon mást és mást fejeznek ki.

Gerald Moore írja:

*„Caruso nem tenorista, hanem magas hangú férfi. Én nem úgy gondolok **KATHLEN FERRIERE**<sup>23</sup>, mint alt énekesnőre, hanem, mint egy mély hangú nőre. Nagyszerű magas „a”-kat tudott énekelni, de akárcsak Caruso, Kathleen magas hangjai háttérben is mérhetetlen mélység volt, s ez csak gazdagabbá tette a hangjukat.”*

Az természetes, ha énekes-színészek – zenés osztály után – énekelnek nagy főszerepeket. A színész-énekesek – prózai osztályban végzetek – akik folyamatosan, intenzíven hangképeznek, muzikálisak (többször bebizonyosodott) képesek ugyan ezeknek a szerepeknek egy részét magas színvonalon elénekelni.

### **A „Cabaret” és az öt Sally**

Növendékeim így fogalmazták meg a szerepet:

*„A Cabaret Sallyje nagyon izgalmas egy fiatal művésznak, de hangtechnikai tudás nélkül nem oldható meg biztosan és művészi szinten.”*

Az utóbbi 7 évben, 5 volt prózai szakot végzett színész-énekes növendékem énekelte a Cabaret című musical női főszerepét. Három alkalommal próbaéneklésen nyerték el a szerepet, nagyszámú jelentkező közül. Öt fiatal művész, öt különböző alkat, öt össze nem hasonlítható előadó.

Az első Sallyt játszó növendékem hangszíne szoprán, de 8 évi hangképzés után képes volt olyan tömör középhangokat énekelni, hogy a szerep kívánta mélység és középregistter tökéletesen szólt. Zeneileg és készenléti állapotban alkalmas volt a szerep éneklésére. Nagy nézőterű budapesti színházban játszott. Váltotta ezt az énekes szerepet nagy prózai főszerepekkel.

A második Sallyt a hangi adottságai miatt kétszer nem vették fel a Főiskolára. „Rekedt” volt és teherbírása ebből adódóan kevesebb, de véleményem szerint (amit később doktor igazolt) nem volt beteg, ilyen típusú színű – számomra mindig érdekes – volt a hangja. Tanulóként okos, azonnal rögzíteni tudó hallgató volt, nagy szorgalommal és nagy

<sup>23</sup> Kathleen Ferrier: angol alt énekesnő; 1912-1953. Gluch, Mahler híres interpretátora. Fesztiválok ünnepelt sztárja

félelmekkel a kudarok után. Az első két évben folyamatosan nehezebb és nehezebb anyagokon nevelve, a technikailag könnyebb operaáriák elénekléséig is eljutott. Az utolsó két évben rendkívül „teherbíróvá” vált a hang és a „szálkássága” mellett rendkívül sokszínűvé. Egészen nagy prózai szerepek mellett 4 zenés főszerepet is elénekelt eljátszott pár év alatt. Ezt követte mindenkinek teljesen természetesen a Cabaret főszerepe.

A harmadik Sally növendékem prózai szakosként rendkívüli muzikalitású sötét hanggal rendelkező hallgató volt. Ideális Sally hang. Második év végén, énekvizsgán már több részletet elénekelt a darabból. 2 évig Bécsbe szerződött a Főiskola után, hazatérve nyerte el a Cabaret főszerepét. Rendkívül erős mellrezonátorral rendelkezik, így alkalmas különösen nagy dinamikai váltásokra. Párhuzamosan Sally-vel igen nagy hangterjedelmű főszerepet is énekelt egy másik színházban, így fokozott figyelmet kellett fordítanunk a fejrezonátor állandó intenzívebb gyakorlására a hangképzésben, karbantartásban.

A negyedik Sally soha nem énekelt nagy zenés szerepet. Sikeres fiatal prózai színésznő. Nagy és hosszú gyakorlással, napra felépített anyaggal már a szerep tanulása előtt, majd a számok hangtechnikai munkájával dolgoztunk hónapokig. A szerep megnyerése után, a próbafolyamat alatt, a készenléti állapot megtartása mellett is növelni kellett a teherbírást az előadások plusz nehézségei és énekesi gyakorlatlansága miatt.

Az ötödik Sally fiatal, kezdő. A mellrezonátort egészen magas hangokig képes felvinni, de folyamatos gyakorlás nélkül még csak „erővel”. Folyamatos együttgyakorlással („fut a hangja”, mint adottság, és ez kihasználható) problémamentesen, szabadon éneklő, beszélő végig a szerepet.

## **BARITON és BASSZUS hangok**

*„Bariton: középfekvésű férfihang, terjedelme rendszerint G-g'-ig, kivételes esetekben E-b'-ig, karakterében ezért mintegy egyesíti a basszushang súlyát a tenor világosabb fényével. Aszerint, amint magasabb és mélyebb regisztere fejlettebb, magas, vagy basszbaritont különböztetnek meg. Színezete és jelleme alapján lírai és hősbartonról beszélhetünk.” /Zenei Lexikon/*

*„Basszus: A legmélyebb férfihang. Terjedelme F-f'-ig. Mélységben néha a kontra B-ig, sőt kivételesen még ennél is mélyebbre terjed.” /Zenei Lexikon/*

Ez a két hangszín prózai színészeknél természetes. Drámai, lírai színekre, világos-sötét színű hangadásra könnyen „tanítható”. A mellrezonátora természetes. A köznapi értelemben megszokott „beszélő” hangszín.

A szinkron esetében és a nyugodt hangalámondásnál szépen szól ez a két hangfaj a mikrofonba is. Amikor nincsenek kiugró magas hangok, a próza-ének váltásai is könnyebbek egy előadásban belül. E két hangfajon belül egyes nagyon magas és nagyon mély hangok esetében meg kell tanítani az erőbeosztást, zenei építkezést és a magas hangok különböző hangzókon képzetét.

**SALJAPIN**, a nagy orosz basszus énekes külföldi premierjeit Milánóban, Monte Carloban és Párizsban énekelte. **MASSNET** (1842-1912.) francia zeneszerző Don Quijote című operáját Saljapin kérésére írta. 1910-ben Monte Carloban volt a bemutató.

Saljapin Gorkijnak Párizsba írta:

*„...gondosan végigolvastam Cervantest, becsuktam a szemem, elgondolkoztam, és magam előtt láttam Don Quijotét. Megértettem például, hogy a magába forduló álmodozó csak lassú mozgású lehet, kapkodásra képtelen... megszólalt belül a hangja, hangszíne...”*

Egy mélybariton hangszínű növendékem Shakespeare: Othellóját játszotta a Főiskola elvégzése után. Ő volt „Európa legfiatalabb Othellója”, ahogy mondták. A rendező elképzelése szerint az előadás folyamán végig kissé „törve” a nyelvet, egészen mély fekvésben mondta a szöveget. A próbafolyamat alatt együtt (az ő tapasztalataival, érzéseivel) kidolgoztunk egy speciális tréninget a „mélyítésre”, a szöveg dinamikájára,

és a légzésre. Ezt a tréninget a próbák előtt „végig skáláztuk”. Az első félévben az előadások előtt is szigorúan minden alkalommal tréningeztünk. A munka eredményeként soha nem fáradt el, és érthető, vivőerős volt a szövegmondása. A gyakorlás segítette, hogy más estéken a másik szerepre gond nélkül, fáradságmentesen álljon vissza. (Olyan volt ez, mint mikor egy operaénekes a súlyos drámai szerepből a következő estén „visszaáll” egy líraibb hangadásra.) A második évben már ritkább tréningek esetében is képes volt pontos, fáradságmentes és átélt szövegmondásra.

*„A zengő, férfias hang szózata a színpadon csellóra vagy oboára emlékeztet. A válaszképpen megszólaló tiszta és magas női hang hegedűre, vagy fuvolára hasonlít. De már a drámai színésznő mély, zengő hangja az alt oboát vagy a viola d' amoret juttatja eszünkbe. A nemes szívű apa tömör basszusa fagottként hangzik, az intrikus hangja erőteljesen recsegő harsonaszó, de bensejében mintha a gonoszság indulatától felgyülemlett nedvek bugyborékolnának.”*

/Sztanyiszlavszij/

## **A TENOR hang és a tenoristák**

*„TENOR jelenti a legmagasabb férfi hangosztályt, amelynek terjedelme c-á (b'), magánénekeseknél c-c<sup>2</sup>(d<sup>2</sup>) és pedig végig az úgynevezett mellhangot használva, s csak kivételesen a fejhangot.*

### Fajai:

- a. Hőstenor: hatalmas, érces hang, drámai színezettel. Legjobban a középhangokon érvényesül.*
- b. Lírai tenor: könnyebb, világos színezetű hang, leginkább a magas hangokon érvényesül.*
- c. Buffo-tenor: komikus hatások kifejezésére alkalmas férfi énekhang, többnyire nagy mozgékonyág jellemzi.*

*A violinkulcsban írt tenorhang egy oktávval mélyebben hangzik az írott nál.”*

/ Zenei Lexikon/

Egy zenekritikus írta, hogy „**ENRICO CARUSO** (1873-1921.) ugyanazt köszönheti a fonográfnek, mint Chaplin a filmnek.” Sokaknak ma is legendás tenor neve és hangja jelenti az operát. Hangját milliók ismerik ma is. Felvételeit hanglemezvállalatok napjainkban újra és újra megjelentetik. A zeneirodalom legnagyobb áriáit hallgathatjuk előadásában.

Tenoristák filmekben, operákban, régi és legújabb musicalekben akár főszereplőként, akár kisebb szerepekben hangszínükkel, hangmagasságukkal mindig rendkívüli sikereket érnek el.

Ahogy CARUSO korának legismertebb énekese volt, úgy korunk három legismertebb énekese is tenor. **DOMINGO**, **CARRERAS** és **PAVAROTTI** nevét az egész világon ismerik. Fialat énekeseeknek példaértékű a tudásuk, tudatos éneklésünk, zenei felkészültségük és igényességük.

Pavarotti így ír.

*„A figyelemnek mindenre ki kell terjednie nem elég arra ügyelni, hogy hogyan énekelünk, arra is gondolnunk kell, hogy mit adunk elő... Éppen ezért kell gyakorolni és gyakorolni – rabszolga módjára – mígnem a dolog annyira automatikussá válik, hogy nem kell többé gondolni rá.”*

Ahogy Caruso és Pavarotti az operáé, az operettnek is megvannak a mindenkori tenorista csillagai; akik szinte stílus-meghatározóak.

Lehár Ferenc (1870-1948.) egyik méltatója írta: „A zenés színpadnak három műfaja van: opera, operett és Lehár.” Lehárnak is megvolt a tenor sztárja. Négy operettjének – Paganini, Cárévecs, A mosoly országa, Guiditta – nincs happy endje. A darabok főhőseit, az operai nehézségű szólamok miatt csak nagy énektudással, hanganyaggal rendelkező művészek alakíthatják. A bonvivánszerep nagy énekes tenorszerep ezentúl. Lehár kiköti azt is, hogy a főszerep alakítója csak jelentékeny és érdekes egyéniség lehet. Így lettek ezek az operettek a Tauber-operettek. **TAUBER RICHÁRD** abban az időben havi 1000 koronát kapott az Állami Operaháztól. Az Operettszínház direktora esti fellépésenként 500 koronát ajánlott fel neki. Tauber igent mondott a Paganini című operettre. „*Tauber Richárd osztrák lírai tenorista opera, operett és filménekes (1892-1948). A Varázsfuvola előadásán fedezik fel, és 1915-től már a Berliini opera első tenoristája. Budapesten 1922-ben a bohémélet Rudolf szerepében mutatkozott be. 32 éves mikor megismeri Lehárt. A Mosoly országa Szu-Csong szerepét angol és német színpadokon mintegy 700-szor énekelte.*”

A század nagy énekesei videó-sorozatban hallottam, láttam „élőben” énekelni Taubert. Egy Schubert dalt adott elő. A technikailag rossz felvétel ellenére érvényesült szép színű, telt



hangja. Növendékeimmel együtt is megnéztük. Sok értelmes kérdést kaptam hangadásról, operetről.

**MARIO LANZA** az a tenorista, aki operát, operettet, filmdarabokat és az új műfajt, a musicalt is sikeresen énekelte. Lanza olasz származású amerikai énekes volt. Rendkívüli adottságokkal rendelkezett, nagyon biztos magassággal, ércesen és mégis „selymesen” zengő hanggal.

Az olasz hangzásszépség eszménye testesült meg a dalolásában. A Nagy Caruso (The Grand Caruso) című amerikai film főszereplőjeként vált világhírűvé. „...*opera, hangverseny és slágerénekesként egyaránt nagy sikerrel szerepelt.*” /Zenei Lexikon/ Nagyon sok filmet forgatott. Ezekből és nagy koncerttermekben énekelt hangversenyeinek felvételeiről ismerheti és ismeri a mai hallgató. Lemezeit egész Európában vásárolják ma is.

Külön Lanza részére írt darabokat, filmdalokat: RUDOLF FRIML, aki Prágában született, (és nem kisebb mestertől tanult, mint Dvorak) ő már erősen a musical irányába haladt. A világhírű Rose Mary (1924.) és a The Vagabond King (1925.) a nagyoperett hagyományait ötvözi a musical stílusával.

Minden énekes számára elengedhetetlen a pontos szövegmondás. Szavakat, mondatokat énekelünk, s ha a szavakat nem ejtjük tisztán, nem csak a költészet vész el, a plasztikus éneklés hiánya nagyon lerontja a legszebb hangú énekes produkcióját is. Számomra a tökéletes szövegmondás példája Mario Lanzaé. A hangfelvételei között nagyon sok az „élő koncert” felvétel. ahol angol és olasz nyelven énekel. Tökéletes kiejtés, tökéletes szövegmondás jellemzi a Verdi áriákat ugyanúgy, mint az olasz dalokat, vagy az angol nyelvű Friml dalokat.

Még egy érdekesség figyelhető meg ezeken a felvételeken, ami a színinövendékek képzésében rendkívül fontos. Éneklés után megszólal prózában. Lanza szeret konferálni, beszélgetni a közönséggel. A legnagyobb magasság, a magas fekvésű dalok, áriák után is természetes hangon szólal meg, szólnak a mellhangjai is. Egy  $c^2$  hang kitarása után sem „csúszik fel” a beszédhang. Példaértékű.

## A falzett hang – magas hangok

„Falzett: „az emberi hang fejregiszterének, a fejhangnak a neve.”

/Zenei Lexikon/

A nagyon magas hangok teljes hanggal történő megszólaltatása elég késői jelenség az operában. Kezdetben a felső hangokat falzett-technikával énekelték. 1820 körül Rossini: Tell Vilmos című operájában **LOUIS-GILBERT DUPREZ** teljes hanggal, a falzett mellőzésével énekelt egy felső c-t. A leírások szerint Rossini azt mondta: „*olyan volt, mint mikor egy kappan torkát metélik*”. A közönség nem értett egyet a maestróval, óriási sikere volt a „bravúrnak”. Ez a siker a világ minden színházában, operaházában, operettszínházában, újabban a musicalekben is elkíséri a „c”-s tenorokat.

Érdekes elolvasni, hogy ki is volt a „kísérletező kedvű” Duprez.

„*DUPREZ GILBERT LOUIS (1806-1896) világhírű francia énekes és énekpedagógus. 1825-ben a Párizsi Odeonban lépett fel, majd hosszabb itáliai tanulmányút után a párizsi Nagyopera első tenoristája lett. Saját énekiskolát alapított és ott tanított. Zenét szerzett és énektanulmányokat írt.*”

Tehát nem volt véletlen a kísérlete és technikai „újítása”.

Luciano Pavarotti írja:

„...Szomorú és kissé nevetséges a probléma a tenoristák magas hangjai körül. Nem baj, ha egy teljes estén át rosszul énekelnek, mert amennyiben a felső „C”-k jól sikerülnek a közönség mindent megbocsát... Nem tudom, hogy vált ilyen mohóvá a közönség. Azt hiszem, van valami tagadhatatlanul izgalmas abban, amikor egy énekes minden erejét beleadja ezekbe a bizonyos nehéz, természetellenes felső „C”-kbe. Valamilyen vad, szinte állati izgalmat kelt a „mutatvány”. A hirtelen halál közelségének izgalmát látom benne, olyasfajta veszélyt, mely a bikaviadalokra jellemző.”

Korunk „zeneóriása” a musicaleket is író komolyzeneszerző **LEONARD BERNSTEIN** is kedveli a tenorhangot. Candide című művének főszereplője is tenor. A szerző jelzése itt „Comic Operetta”. Az énekes szólam operai igényű. Még „klasszikus” énektechnikát igényel. Leonard Bernstein (1918-1990) és a West Side Story korszakot jelöl a zenés játékok, musicalek történetében. *„A történet reális, sőt verista (operai hasonlattal), olyan, mint a maga korában a Parasztbecsület, Mascagni operája volt.”*

A musicalt 1957-ben mutatták be, és 734 előadáson játszották sorozatban. 1968-ban mutatta be a bécsi Volksoper, Budapesten az Operettszínház egy évvel később.

*„A musical általában új típusú előadókat igényel, mert az ének, színészi játék és a tánc (néha próza) egyaránt fő követelmény, egyenrangú funkciót töltenek be.”*

A West Side Story főhőse TONI tenorszerep. Professzionális eléneklése, eljátszása komoly technikai és zenei tudást igényel. A könnyed lírai hangvételtől a „vágós” hangadásig, és ami a legnehezebb ének után a hiteles prózai megszólalásig számtalan komoly feladat elé állítja a szerep a fiatal művészt. Légzéstechnikailag a mozgások nehezítenek, a hitelesség miatt nem lehet „spórolni”. Az egyetlen segítség a színházi technika.

Bármilyen nagyszerű musical énekesek játszanak Európa szerte, ezt a tenor szerepet mégis Jose Carrerassal rögzítette lemezre a szerző, saját vezényletével. Lemezre, ahol a hang játssza „láttatja” a szerepet, Bernstein egy operasztárral énekeltetett.

Andrew Lloyd Webber új fordulatot hozott a musicaléneklésben a tenor hangfaj technikájában. A Jesus Christ Superstar-ban először szólal meg a rocktenor, és ez később népszerűvé válik különböző szerzőknél. Ma már nagyon sok szerző ír hasonló énekstílusban tenorszerepet.

#### IV. MUSICAL, OPERETT, OPERA

##### Musical és a felkészülés

A Főiskolán a második tanítási évem egy végzős prózai osztály **West Side Story** című előadásával indult. Már a nyár elejétől dolgoztunk Bernstein zenéjén hangilag, zeneileg. A mi felkészülésünkkel párhuzamosan két külföldi koreográfus is dolgozott a növendékekkel. Az erős zenei, hanggi, mozgás felkészülésnek a nagyon tehetséges prózai osztályban gyorsan eredménye volt. A növendékek prózai hangadása, éneklése, intonációja, ritmusa sokat fejlődött. Nagy közönségréteget vonzott az őszi sikeres premier, majd előadássorozat.

Ebben az időben még kissé idegen volt a színházakban a musical hangvétele. A zenés osztályok tanulói is kb. annyit tudtak a musicalről, énekléséről 1-2 év tanulás után, mint most a felvételizők. Ennek magyarázata egyszerű. Ma autóba, repülőre ülnek a hallgatók, és Bécsben, a német városokban, vagy Angliában megnéznék egy-egy musicalt. Minden lemez megvásárolható, vagy megrendelhető. A televíziók különböző csatornáin, videokazettán sok minden megnézhető.

Sokkal felkészültebbek a növendékek, még ha csak „utánzás” módszerével is a felvételin. Ez előny és hátrány egyaránt. Előny az információ és „stílusdömping” tanulási értéke, hátrány az utánzás veszélye az egyéni éneklésmód és stílus, gondolkodás, zenei-hangi igény kialakításának hiánya. Gyakran keveredik a hanggi adottság, énekelni tudás és stílusismeret megítélése is, mert ezeket pontosan külön kell választani. Aki jól énekel alaptechnikailag, még nem biztos, hogy a stílusismeretei is jók. Aki jól tud egy stílust előadni, még nem biztos, hogy jól is énekel.

A Színművészeti Főiskolán a prózai szakos hallgatókat is fel kell készíteni, hogy III. évvégén már képesek legyenek egy zenés szerep eléneklésére.

Az első találkozásom prózai színházban a műfajjal, a **Taps** című musical volt. (Applaus: Charles Strouse zenéje) A Broadway-premier 1970-ben volt, és az előadás még ebben az évben Tony-díjat kapott, és folyamatosan 896-szor játszották. A zenéje igényesebb, de hangtechnikailag nem túlságosan nehéz.

A két női főszereplő közül az idősebb felkészült, professzionális énekesnő volt, a fiatalabb (növendékem) jó adottságú, komolyan hangképző színész-énekesnőként (diploma után) játszott, énekelte a szerepet. A próbafolyamat alatt a főszereplőkkel sokat és kifejezetten a műre hangképeztünk. A gyakorlatok felépítése az énekszólamokat segítette. Utána még 2 évig (amíg a musical műsoron volt) dolgoztunk a karbantartáson.

A Taps musicalt megelőzően a színházban Brecht-Weill: **Mahagonny** című darabjában dolgoztam. Az igényes, nehéz, énekszólamok komoly hangképzési munkát és stílusismeretet követeltek. A premiert megelőzően több „klasszikus művet” énekeltünk, zenét hallgattunk, a próbafolyamat alatt Weillt nagyszerűen ismerő karmesterrel dolgoztunk.

Részt vettem Noel Gay: **Me and my girl** című musicaljének előkészítésében és hangki karbantartásában. Itt a sok szteppmozgást követő énekszólamok és próza váltakozása adta a feladatot. Styne: **Gypsy** című musicalje „könnyű” zenei és hangki feladat volt, az átlagos musicalek sorából, zeneileg képzetlen színész énekeseknek is sikeres feladat. Ezt követték magyar szerzők musicaljei, majd a fiatalokról, fiatal hangokra írt Lawrence Schwab: **Diákszerelem** című műve. Ennek a darabnak az volt az érdekessége, hogy énekes színészek és színész-énekesek egymást inspirálva énekeltek, beszéltek, játszottak együtt. A színházi munka kapcsán örömmel tapasztaltam, hogy ilyen nehézségű musicaleket a főiskolán jól hangképző hallgatók biztos tudásalappal énekeltek.

Főiskolai tanulmányok után sokszor készültünk növendékemmel különböző színházakban különböző nehézségű és zenei igényű musicalek főszerepeire. Bernstein: **Candide**-ja klasszikus alapú tudást és gyakorlást igényelt. Rodgers: **A muzsika hangja** a női főszereplőtől (színész énekesnő) a hangterjedelem növelését kívánta.

A **Jesus Christ Superstar** címszerepe erős rock éneklést, nagyon intenzív szövegmondást követelt magas fekvésben, amit „puha” hangvétellű klasszikus művek tanulásával ellensúlyoztunk. A Zeigh musical, a **La Mancha lovagja** női főszerepe a „csúnya hangadástól”, az áttetsző lírai hangvételig, a prózai kiabálástól a „rekedt” hangadásig többféle szintet követelt. Hasonlóan „sok színű” Loewe: **My Fair Lady**je is. Kander-Ebb: **Chichago**jában a főszereplő növendékem a hangszínskála minden árnyalatán „csúnyán” énekel és beszél, különböző dinamikával.

Repertoárra kerültek a Webber musicalek Budapesten. A Jesus után a könnyen énekelhető **Macskák**, (ebből két szerepet Hamburgban is énekelt egy növendékem) majd az **Aspects of Love**, amelyben tenorista növendékeim (énekes-színészek) a tenor hang határáig énekeltek nehéz szólamukat már-már klasszikus hangvétellel. A női főszereplő (színész énekesnő) szólama is biztos hangki tudásra épült.

Az első növendékeim egyike, (aki német és svájci színpadokon énekel ma is) sok úgynevezett táncos-musical szerepet játszott, játszik. Végzett táncosként vették fel a zenés osztályba. Most Münchenben Kander-Ebb: **Chichago**jának női főszerepét éneklő, táncolja. Előtte Webber: **Starlight Express** című musicaljében játszott, és a **Macskák**ban. Ezeket a szerepeket színész énekesek is el tudják énekelni, de mindegyik szerep nagyon erős

táncstudást igényel. Énekelni tudó táncosok is nyerhetnek a próbaénekléseken, de a meghallgatásokon ezeknél a daraboknál is mindig első az ének.

Schönberg: **Miss Saigon** című musicaljében a tenor főszerep szép színű hangot, erőt (nem hangerőt) intenzitást követelt. Ezt a szerepet végigénekelni komoly hang-fizikai munka, Budapesten énekelte a növendémem, majd Stuttgartban a próbaéneklésen megnyerte a szerepet első szereposztásban. Másfél évig heti ötször játszotta a darabot.

A próbaéneklésekre, meghallgatásokra különböző stílusú „áriákkal” zeneszámokkal kell készülni, a komolyzenei hangzástól, a „vágós” rock hangzásig. A legato énekléstől, a különböző erővel énekelt hangsúlyokig, az erőteljes „szálkás” hangszínig, az intenzív mély mellhangokig és a dinamikai skála mindkét határáig fel kell készíteni a tanulmányi idő alatt a növendéket saját adottságainak megfelelően. Az azonnali hang-reagálás egy instrukcióra alapfeltétel egy meghallgatáson.

A gyakorlat azt mutatta az évek során, hogy a pontosan kidolgozott tanterv szerint tanuló, gyakorló hallgató tanulmányai befejezése után, képes a próbaénekléseknek megfelelni bárhol és bármikor. A zenei ízlésre, hang-igényességre nevelt növendék később tud gondolkodni, és önállóan eldönteni mikor mire képes, mit tud elénekelni, mennyit dolgozzon, milyen stílus felé haladjon.

Az európai színházak darabjai a zenei és hang-igényesség felé, a klasszikus hangzás felé haladnak. Egyre több operai szintű, felkészültségű énekes-színész játszik „könnyű műfajban”, operettben, musicalben, emelve a hang-zenei igényeket.

A hazai színházakban is egyre jobban gyakorlattá válik a szerepekre történő próbaéneklés. A II-III. évben a repertoár-gyűjtésnél, a növendéknél ki kell alakítani azt az anyagot, amit meghallgatásokon is használni tud, vagy az ismeretei következtében könnyebben megtanul hasonló énekstílusú előénekelendő anyagot. Egyéni teherbírás dönti el, milyen mennyiségű és nehézségű legyen ez az anyag.

Leonard Bernstein írja:

*„A musical nagyon sokat tanult a revütől. Hogyan adjunk a hallgatóságoknak folyamatos és meggyőző történetet, és ugyanakkor színházi élményt is, mulatságban gazdag estét – tánccal, szórakoztató jelenetekkel, érzelmes és vidám dalolással, csinos lányokkal – s mindezt egy jó sztori keretében. Változatosság az egységben. Számos tehetséges muzsikusként jelentkezett Irving Berlin (1888-1989), Jerome Kern (1885-1945), Cole Porter (1891-1964) és Geroge Gershwin (1898-1937).*

*Az 1930-ban megjelenő Gershwin show, a harmincas évek legkomolyabb társadalmi szatírája Of the I sing (Rólad dalolok). Ez a musical volt az első Pulitzer díjas.*

*Az operett és a revütechnikából összeolvadva új született: a dalkomponista komolyzeneszerzővé vált, hangszerelt. Kurt Weill (1900-1950) tűnt fel Amerikában a Broadway-en Lady in the Dark (bemutató: 1941. és 467-szer játszották) – Hölgy sötétben. Gershwin viszont a Porgy és Bess-el (1935.) operaszerzővé vált.”*

A Bernstein által leírt szerzők és műveik jól tanulhatók, taníthatók. Ízlésnevelők hangilag, zeneileg, dallamvilágukban. Különösen az Amerikában írt Weill musicalek és dalok igényesek éneklésben. Ezeket a műveket tanulva a ma írt, új musicalek énektechnikai követelményei is könnyebbek.

### **Operettek és a könnyedség**

Bernstein operettnek tekinti a **Show Boat** (Mutatványos hajó) című Jerome Kern-zeneművet, a „népdallá” vált Mississipi dallal és Richard Rodgers **Carousel** című művét is (Molnár Ferenc: Liliom). A Carousel bemutatója 1940-ben volt és 890-szer játszották a Majestic Színházban. Bernstein azt írja: „...zeneileg operettek, mert nem alkalmazzák a Broadway zenei köznyelvét (dzsessz, városi dzsessz)

Mindkét műből énekeltek növendékeim és hangtechnikailag is az operetthez állnak közel az énekszólamok.

*„Az operett zenés színpadi műfaj, amely mai, modern formájában a 19. század közepén alakult ki. A klasszikus operettben párbeszédes részek váltakoznak egyszerű zenei formákkal, az eleven vígjátéki cselekmény hozzátartozik az operett fogalmához. Célja a színvonalas szórakoztatás művészi eszközökkel.”*

/Zenei Lexikon/

Az operettek szólószámai és együttese hangigényesek.

A francia klasszikus operett fejlődéséről ezt írták a múlt században:

*„Auber az operett ajtaja előtt állott Hervé kinyitotta és Offenbach besétált rajta.”*

**AUBER DANIEL** (1782-1861) **Fra Diavolo** című vígoperájának bemutatója 1930-ban volt. A Főiskolán kétszer, két osztályom növendékei is játszották, énekelték különböző években. Nagyszerű előkészítő volt ez a zene (az arra alkalmas növendékeknek) a nehezebb operaáriák és együttesek tanulásához, elénekléséhez. Az együttesek pregnáns szövegmondása külön feladatot adott, különböző magasságokban.

**HERVÉ** /Florimond Rouger/ (1825-1892) **Nebáncsvirág** című operettjén nyári játékokon dolgoztunk. Színész-énekeseknek kellemes feladat hangilag is. Nem haladják meg a főszerepek egy jól hangképzett színész erejét.

**OFFENBACH JACQUES** (1819-1880.) „a Champs-Élysées Mozartja” írják róla. Szólói, duettjei, együttese már megkövetelnek egy nagyobb tudásszintet. A **Kékszakáll** állandó, hasznos zenészmesterség tananyag.

A bécsi klasszikus „hármás” **STRAUSS, SUPPE, MILLÖCKER**. Operettjeik hangigényesek. Ritka kivétellel, a Főiskola után is rendszeresen hangképző fiatal művészekkel lehet dolgozni a „hármás” művein.

*„A XX. században az új magyar operett tömegvonzás és a „világtermelés” élvonalába kerül.”*

**HUSZKA JENŐ, LEHÁR FERENC, KÁLMÁN IMRE** öt földrészén hatalmas sikereket érnek el. Műveikből a zenészmesterség vizsgákra készülés és tanulás mindig sok új énektechnikai és énekstílusbeli megoldandó problémát jelent tanárnak, hallgatónak egyaránt. Negyedéves növendékemmel felkészültünk egy nemzetközi Lehár versenyre, ahol ő volt a legfiatalabb. A megtanult anyagnak érnie kell, és az énekesnek is érnie kell a Lehár szerepekhez. A felkészülés a versenyre, a részvétel, a tapasztalatok, idegen énekesek meghallgatása, mérhetően színházi feladatok megoldásánál hozta (később) az igazi eredményt.

**ÁBRAHÁM PÁL, FÉNYES SZABOLCS** és **EISEMANN MIHÁLY** invenciózus műveket írtak, nagyon szép dallamvilággal. A dalaik nehézségi foka színész-énekesek számára is hamar elérhető gyakorlással. Nagyon hasznos részei lehetnek a tananyagnak.



Többször írom a stílusismeret, stílusjegyek fontosságát az éneklésben.

Egy egészen egyszerű példa a Csajkovszkij dalok nyomán. Professzorasszony ha énekelte ezeket a dalokat, mindig „leállította” a túlvibrált, túlérzelgős előadásmódot. Egy-egy kitalált „hatáselemmel”. Ezek a dalok tömörebb hangzásban az eredeti szöveggel „minden plusz” nélkül azonnal hatnak, semmilyen „külön” stílusjegyet éneklés módot nem igényelnek.

Nézőpont kérdése ki hogy ítéli meg az operett-éneklés sikerét.

Dietrich Fisher Discou írja a Lehár operettek tenoristájáról, az operaénekes Richard Tauberről: *„...minden képzeletet felülmúló operett sikerei valamelyest elhomályosítják az utókor szemében opera és dalénekesi érdemeit. Korai felvételeinek – pl: Schubert: Winterrise – intonációs könnyedsége, muzikalitása ma is elismerésre tarthat számot. Már kevesebb lelkesedéssel szólhatunk arról, hogy jócskán hozzájárult a „Három a kislány” második berlini diadalútjához.”*

## **Két opera és a tanulás**

GEORGES BIZET<sup>24</sup>: CARMEN

(Próza szöveg – zenés szöveg)

Az opera négy felvonásos.

Szövegét: Prosper Mérimée elbeszélése nyomán (1847.) H. Meilhac és Haléry írta.

Történik: Spanyolországban, Sevilla és környékén a 19. század elején.

Abban mindenki egyetért, laikustól szakemberekig, hogy a Carmen remekmű. A hús vér emberek, a „mindennapok” zenéje, tánca, indulója mindenkire hatással van.

*„Bizet Verdin nevelkedett: a nagy olasz mester hatására fejlődik ki ragyogó helyzet, jellem és konfliktusábrázoló tudása. Az elsők egyike, akik a népi zenében fogant dallamokat beviszik az operaszínpadra.”*

Amikor egy operairodalmat nem ismerő növendékem megkérdezi, mit nézzen meg először operaszínpadon, legtöbbször a Carment ajánlom. Biztos vagyok benne, hogy ennek az operának a megismerése után kedve lesz megismerkedni a műfajjal. Egy színinövendék számára ideális tanulmány, zene, ének, próza, tánc együtt van ebben a

---

<sup>24</sup> Georges Bizet: (1838-1875)

műben. Előtanulmányként hasznos meghallgatni a művet az eredeti prózai (nem recitativókra) írt szöveggel.

Az eredeti operából készített többek között példaértékű felvételt a Metropolitan opera Merilin Hornnal a címszerepben. Zefirelli bécsi operai rendezésében az eredeti opera hangzott el Jelena Obrazcova és Placido Domingo főszereplésével, ami videón is megjelent. A Karaján vezényletével készült operafilmen már a recitativós változatot énekelték.

A felvételek meghallgatása, megnézés után hosszasan lehet elemezni a pontos szövegmondást, a magán és mássalhangzók „hosszúságának” pregnánságát, a hangszínekkel kifejező lelkiállapotokat, hatalmas dinamikai váltásokat és a kiváló előadók tolmácsolásában a prózai szöveg és az énekszólam váltakozását. Rendkívül figyelemre méltó, ahogy Zefirelli rendezésében minden mozdulat, mozgás az énekes hang kifejezőerejét is segíti egyetlen esetben nem „dolgozik hangadás ellen”.

Zeneakadémista koromban az egyik legizgalmasabb Carmen előadás a Moszkvai Sztanyiszlavszkij Színházé volt, Walter Felzenstein rendezésében. Az eredeti, prózai szöveggel írt előadást játszották. Ezt a rendezést sokan, sok szempontból, sokszor elemezték, de érdemes végiggondolni a hang megfogalmazását is az előadásnak.

Az előadáson a rendező Carmen figuráját hang-szövegi szempontból szinte a hisztériáig feszítette. A sötét mély hangok váltakozása a sötét magas, majd kissé „vágós” magas, majd puha mély hangokkal, (mindez különböző dinamikai árnyalatokkal) varázsos hatással volt a közönségre.

Az előadás Micaelája: Galina Piszarenko, Dorliak professzorasszony növendéke volt. Teljes kottahűséggel és a Felzenstein követelte ének és szövegmondással készült a feladatra. A suttogó (vivőerős) prózától a legnagyobb legatok énekléséig minden „élt”. A színes hangadás következtében Micaela a szokásos „siránkozás” helyett egy-egy pillanatra már-már komoly riválisa volt Carmennek. A sötét alt Carmen és a légies lírai szoprán Micaela színpárbajt is vívtak.

A négy főszereplőnek kidolgozott, tiszta és jó ritmusú volt a prózája is.

Felzenstein: Carmen – Hamisítás nélkül című írásából idézek:

*„Alig van a kornak még egy operai alkotása, amelynek zenéjét a szerző a legkisebb dinamikai és harmoniai részletekig annyira kizárólag az alakítás kifejezésének és a cselekménynek szolgálatában komponálta volna meg mint a Carmen...*

*Az általában ismert recitativós változat csak Bizet halála után keletkezett.*

*A prózai szöveggel átszőtt eredeti megfogalmazás kétségtelenül egészen másféle követelményeket támaszt a színházi együttesel szemben... Először is nem minden énekesnek adatott meg az a képesség, hogy elhihetően mondjon prózai szöveget... Az Ernst Guiraud által megrövidített cselekmény átdolgozásával, (a recitativókkal) a mű minden együttes számára előadhatóvá vált, amely megfelelő hangfajtájú énekesekkel rendelkezett, de ugyanakkor eltolódott a zenei tolmácsolás súlypontja...”*

A premier után riportot készített egy újságíró Dorliák professzorasszonnyal és Szvajcslav Richterrel.

Richter – *„A recitativós változat ferdítés. A forrás az eredeti mű, – amely a szerző keze nyomát viseli – ez a legfontosabb...*

*A zene és a színház ebben az operában a „színház” jegyében kapcsolódik. W. Felzenstein rendezése feltárta előttünk Bizet operájának ezt a jellegzetességét.”*

Dorliák professzorasszonyt a próza – ének problémájáról kérdezték.

*„A szó és hang oszthatatlan. Csak az érez akadályt a szavakban, aki nem bízik a hangjában. A magánhangzókra támaszkodó éneklés nem jellemző az orosz énekesekre. A hang színezete a magánhangzók „foglatából”, a szavak tartalmából és az ahhoz való viszonyból ered. Saljapin soha nem hanyagolta el a mássalhangzókat.*

*Tetszettek a prózai dialógusok, tetszett az énekes szöveg. Nagyon tetszett a Habanera szövege. Jól simul a zenéhez, és tartalmilag is összhangban van vele.”*

Richter – *„Igen, pontosan így van. A szöveg összhangban áll a zenével. Nem csupán a szavak, hanem a mondatok ritmusa is.”*

A világ egyik legelismertebb Carmenje Jelena Obrazcova volt. Ő is nagyon szerette énekelni, prózázni az eredeti Carment, a darab eredeti, francia nyelvén.

Barcelonában ő lett „A világ legjobb Carmenje” cím tulajdonosa.

Idézet a könyvéből:

*„A Barcelonai Teatro Liceo meghívott 4 Carment. A négy meghívott Carmen előadó közül a legismertebb abban az időben a fekete bőrű Grace Bumbry volt. Herbert von Karaján őt hívta a Carmen filmjébe, megismertette őt az egész világgal. Nekem kellett a 3. előadáson fellépni. Bumbry utánam énekelt... A spanyol kritikusok az én Carmenemet értékelték a legjobbnak. Rendkívüli sajtót kaptam, mint a világ legjobb Carmenje.”*

Moszkvában a Balsóban többször láttam Jelenát Carmenként. A szövegértelmezés, a zenei megoldások az ének nagyon jó arányban voltak alakításai során. Később Budapesten is láttam, és egészen feltűnő volt az az erőbeosztás-különbség, amellyel a moszkvai színpadon és a budapesti színpadon énekelt. A jóval kisebb budapesti tér egy könnyedebb énekes hangvételt sugallt.

Egy olaszországi Carmen sorozat után a hangszínek kifejezőerejéről és a „kottafejek” hangszínekkel történő kitöltéséről beszélt.

Szerinte az olasz publikum szerette a kissé „kifeszített” tempójú Habanérát<sup>25</sup> és Segvidillát<sup>26</sup>. Carmen szólószámái nem áriák a hagyományos értelemben, hanem táncok. A tempókkal a táncok, mozgások tempója is változik, és „segít” vagy „ront” az éneklésen.

Ez a két zenei részlet gyakran „megtéveszt” énekeseket, mert fekvése szerint szopránnak is kényelmes énekelni. A szerep egésze azonban „sötét” hangot igényel (mezzo, alt). A sötét színű hang ebben a szerepben több „fokozatra” képes.

Még egyszer Felzenstein gondolatai:

*„ Ne is beszéljünk zenés színházról ott, ahol nem az első és legfontosabb követelmény az ének – természetesen megfelelő hangminőség és tudás mellett – legyen minden pillanatban az alakító szereplő egyéniségének és lelkiállapotának teljesen ugyanolyan kifejezőeszköze, mint amilyen más lelkiállapotban a beszéd.”*

<sup>25</sup> Habanéra: „párosütemű, eredetileg kubai népi tánc, amely Spanyolországban is elterjedt.

BARTÓK BÉLA – Balázs Béla:  
A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA  
(op. 11)  
(Nyelvek-tempók)

Mikor növendékeimmel az idegen nyelveken történő éneklésről beszélünk, nyelvi sajátosságok, zenei stílusok, zeneszerzők, hangzók, hangadás és még sok minden szóba jön. Természetesen a magyar nyelvűek idegen nyelven történő éneklése a feladat. Az eredeti nyelven éneklés – amilyen nyelvre az adott mű íródott – mindig a legjobb.

Egy Verdi opera olaszul, Wagner németül, Bernstein musicaljei angolul, Weill dalai németül és angolul szólnak a „helyükön” a legjobban.

Bartók magyarul. A legragyogóbb fordításban sem szól olyan tökéletesen a zene, mint amire íródott.

A legritkább esetben fordul elő, hogy külföldi művészek a „nehéz” magyar nyelven énekeljenek eredetiben. A ritka kivételek egyike Bartók Kékszakállúja volt.

Ezt az operát mindig nagyon szerettem. Zenei, hangi, harmóniai világa hihetetlenül izgalmas. Mint tanuló természetesen mindig magyarul hallgattam. Moszkvában hallottam először idegen nyelven. Szvajtoszlav Richter évenként 1-2 alkalommal barátainak házi muzsikálást, zenehallgatást rendezett. Dorliák professzorasszony meghívására harmadéves koromban egy Bartók esten vehettem részt. Richter Japánból érkezett, ahol Bartók zenét játszott, többek között a „15 magyar parasztdalt”. A japán koncert felvételét hallgattuk, és Richter élőben is mutatott néhány zenei frázist Naumov professzornak. Utána meghallgattuk a Kékszakállút. Ott találkoztam először német nyelven a művel. A Decca cég felvételén Fricsey Ferenc vezényletével Ditrich Fischer Discau és Herta Töpper énekelték az operát. Szokatlan volt Balázs Béla szövegét németül hallgatni, az erős, pregnáns, néhol éles német hangzókon. A világhírű magyar dirigenssel nagyszerű tempóban énekeltek a szereplők és játszott a zenekar. Discau szövegmondása a dalokban is példaértékű, itt a Bartók zenében is az volt. Az „új” zenei szövegi lüktetés „meglepő” volt egy magyar nyelvű hallgatónak.

Másnap kivettem a zongorakivonatot a kottatárból és összehasonlítottam a magyar és német szöveget. „Játszottam” a szavakkal, mondatokkal és próbálgattam őket énekelni.

---

<sup>26</sup> Segvidilla: „gyors, hármas ütemmértékű spanyol tánc, a boleroval rokon. 4 ütemenként tánc-ének váltakozik benne. Jellegzetessége kasztanyát kíséret.

Megpróbáltam oroszra fordítani egy-egy mondatot. Furcsán hangzott. Akkor még nem gondoltam, hogy ezen a nyelven is elhangzik a mű, és én is részese lehetek a munkának.

Ötödéves koromban, Moszkvában Ferencsik János vezényletével bemutatták a Kékszakállút. A róla megjelent könyvben így beszél a műről a karmester:

*„(1961.) Az ősz egy érdekes tapasztalattal gazdagított. Torinóban először dirigáltam külföldön Bartók Kékszakállú herceg várát magyarul, magyar szólistákkal. Azon túl mindig magyar nyelven dirigáltam külföldön is.*

*A mű mindig nagy hatást keltett, annak ellenére, hogy nem értették meg igazán. A zene így is mindent elmondott...*

*1978. április 29-én és 30-án számomra nagyon jelentős Bartók előadást dirigáltam Moszkvában. A Kékszakállú herceg várának orosz nyelvű bemutatója volt a Nagyszínházban. Ez nem vendéjáték volt, hanem szabályos Balsoj előadás Obrazcova és Nyesztyerenko szereplésével, mely elutazásom után is műsoron maradt. Ez az előadás adta az ötletet, hogy Bartók művét ugyanebben a szereposztásban lemezre is vegyük, méghozzá magyarul. Ez a terv szerencsésen megvalósult.”*

A moszkvai előadásokon, és az egy hónapig tartó próbaperióduson végig Ferencsik János mellett lehettem. Obrazcova magával vitt egy zongorás próbára, hogy tanuljak, tapasztaljak. Ferencsik kérte, maradjak végig mellette a „zenei nyelv” miatt. Nagyszerű tolmácsa volt, de ő azt mondta „legyen mellettem zenei ügyekben”. Természetesen boldogan maradtam végig.

A zongorás próbákon teljes pontossággal beállította a tempókat és a dinamikát. Elhangzott az a mondat, amit sokszor idézek problémás helyeken növendékeimnek. „Úgy énekelje, mintha ezen a nyelven íródott volna.”

A rövid, motívumszerű énekes frázisokat orosz lüktetésben kérte az énekesektől. A zongorás - énekes próbák után meglepő volt a maestro első találkozása a zenekarral. Mikor beléptünk a színházterembe, a zenekari árokban ült az együttes és Ferencsik felvételét (Székely Mihály - Palánkai Klára) hallgatták. Készültek a maestro tempóiból a partitúra dinamikai bejegyzéseiből.

A bevezetőnél a „pp” és a „misterioso” jelzésnél elhangzott az első instrukció *„Uraim úgy játszunk, mintha itt sem lennénk, de nagyon fontos, hogy itt legyünk.”*

Mindent aprólékosan, pontosan kigyakorolt a zenekarral, különösen figyelve azokra a helyekre, ahol az énekes szólistáknak nagyon nehéz belépéseik vannak.

A Birodalom magas „c”-jét csak egyszer kérte a próbán a sötét hangú Obrazcovától. „A hangot nem lehet kivásalni” – mondta. Csak „értelmesen” próbáltatott.

Fricsay, Kertész István és a Kékszakállút dirigáló karmesterek tempója mindig pontos kifejező a felvételeken és koncerteken egyaránt.

Ferencsik tempói élőben és lemezen olyan természetesek, egyértelműen jól énekelhetőek, pontosan kijátszhatóak voltak, amelyet másnál ennyire nem éreztem. A tempóváltások mindig jól követhetőek voltak. Érdekelt mennyit tanult a szerzőtől, magától Bartóktól Ferencsik:

*„Amíg én zongoráztam ő állandóan ellenőrzött. Volt egy szalag metronómja: úgy működött, mint az áraminga. Azzal mérte a tempót. Én, ha a tempó ellen vétek, mindig lassabb vagyok a kelleténél. Bartók ezt nem szerette. Ahol lassabban játszottam, mint ahogy ő elképzelte, ott bekarikázta a kottába a nyomtatott metronómszámot.*

*Arra is volt példa, hogy pontosan az ő metronóm-jelzése szerint játszottam, de az is lassú volt neki. Ilyenkor önmagát korrigálta.*

*Őrzöm azt a példányt, ahol áthúzta saját, nyomtatott metronóm-jelzését és gyorsabb tempó – utasítást írt helyette.”*

Caccini ezt írja 1602-ben:

*„A zene elsősorban nyelv és ritmus, csak másodsorban hang, és nem fordítva. Az olasz énekbeszéd a recitativo őse „stile rappresentativo”. Kialakul a francia énekbeszéd Lullyvel (1632-1687.), a német Wéberrel (1786-1826.), az orosz Dargomizsszkijjal (1813-1869.) és Muszorgszkijjal (1839-1881.).”*

Bartók „A Kékszakállú herceg vára” című operáját 1918-ban mutatta be az Operaház. A kritikusok arról írtak, hogy *„ez az első sikeres kísérlet a magyar énekbeszéd megteremtésére az operaszínpadon.”*

Kroó György:

*„Az opera énekszólamai parlando<sup>27</sup> karakterűek. Egyrésztük a legősibb magyar népdal stílusának megfelelően pentaton<sup>28</sup> jellegű és ereszkedő irányú. Másik részük accord felbontásból alakul, de többnyire ezek is ereszkedők. Az énekes frázisok egy-egy kivételtől eltekintve rövidek, motívumszerűek, összetettebb szerkezetűek, strófává nem állnak össze. Zene és szöveg viszont prozódiailag<sup>29</sup> remeklés. A megzenésítés sikeresen ellensúlyozza Balázs Béla nyolc-szótagos verseinek monoton lüktetését, és első ízben állít színpadra a magyar népdal hanglejtésének szellemében éneklő hősokeket.”*

Carreras az olasz, francia operákat eredetiben énekelte, de németre soha nem vállalkozott. Így ír:

*„Szilárd meggyőződése, hogy a nyelvet, amelyen az opera íródott, folyékonyan kell beszélni. E nélkül nem is gondolhatunk arra, hogy az adott nyelven énekeljünk... Minden rossz hangsúly, kiejtésbeli hiba még az oly szépen kiénekelte hangokat és frázisokat is tönkretenné.”*

Ahogy Ferencsik írta felvételt akartak készíteni a Kékszakállúból. A két világsztár nemhogy folyékonyan nem beszélt, de egy szót sem tudott magyarul. „Meg kellett oldani” a nyelvi nehézséget.

Bartók hangi nehézségek miatt már 2 nagy énekes esetében kompromisszumra kényszerült. Az 1930-as években Basilides Mária, Bartók és Kodály legkedveltebb dalénekesnője tanulta Juditot. Az ő kérésére Bartók néhány változtatást tett az eredeti szólamon. Ugyan így az 1936-os budapesti felújításon is Kékszakállú alakítója Székely Mihálynak a hangi adottságaihoz alkalmazkodva Bartók néhány magasabb helyét a szólamnak módosította alternatívaként. Ezt a szerző Székely Mihály zongorakivonatába írta be, és az énekes így énekelte mindenütt a világban, és hanglemezen is.

Obrazcova és Nyesztyerenko esetében a nyelvismeret hiányát kellett zenei, fonetikai, hangtechnikai segítséggel megoldani. A hangfelvételt megelőzően Obrazcova kérésére 2 hétig Moszkvában, egy hétig Budapesten „gyakoroltunk”.

<sup>27</sup> Parlando: „elbeszélve, beszélve. Mint előadási utasítás beszédhez hasonló, recitativo jellegű, szabad ritmikájú előadásra utal.

<sup>28</sup> Pentaton: „öt fokú, öt hangból álló hangsor”.

<sup>29</sup> Prozódia: „szöveg és zene helyes illeszkedésének tana: a zene ritmusának és hangsúlyainak helyes alkalmazkodása a szöveg (vers) ritmusához és hangsúlyaihoz.



A Kékszakállú első mondata oroszul „vot prisli mü”, magyarul „megérkeztünk”. Judit első mondata „megyek, megyek Kékszakállú”.

Azonnal dr. Molnár Imre tanítása szerint elmagyaráztam:

*„A nyílt magyar „e”-nél nagyobb a vízszintes tengely, mint a függőleges. A zárt „e”, melyet a fonetikában két ponttal különböztetünk meg a nyílt „e”-től nem szerepel helyesírásunkban, annál inkább a szép kiejtésben, mely ezzel a megkülönböztetéssel visz változatosságot a magyar nyelv zengésébe.”*

„- Ezt a hangzót nem lehet énekelni. Kiesik a pozícióból – mondta Jelena. Végül győzött a „legegyszerűbb” módszer. „Énekeld el te!” – mondta. És én megtettem. (Ezt a módszert növendékeim „majommódszernek” hívják. Gyakran kériük ők is. Csak egy határig és csak bizonyos tudásalap után hasznos.)

Amikor végiglapozom a zongorakivonatokat a sok aláhúzás, beírás visszaidézi a gyakorlást. Néha reggeltől késő délutánig „tanultunk”. Nagyon sok hasznos pedagógiai instrukciót (még a szavakba foglalhatatlant is) meg kellett fogalmazni.

Amikor Jelena mindig „pontos” akart lenni a kottafejek és szünetek kottaképében Ferencsik azt mondta „maga az úr!” Ekkor tanultam meg igazán, mit jelent az AGOGIKA<sup>30</sup> a gyakorlatban. Ferencsik olyan apró ritmikus változásokat engedett, vezénylésével inspirált, ami a mű leírásánál már nem jelezhető. Szinte teljes mértékben az előadótól és képességeitől függ. Hangképzés óráimon próbálom a növendékeimet a maestro által „tanítottakra” rávezetni.

A BIRODALOM magas „c”-je után a „szép és nagy a te országod” a’capella (kíséret nélküli) szinte prózában „pp” nagyon nehéz.

*„Gondolatban ne egy ütem pausát képzeljen el. Várjon, mint aki először nem kap levegőt, csak később tud fojtottan megszólalni.”*

Mire a Könnyek tavához értünk bizonyos használható dolgok már beautomatizálódtak.

Maga a lemezfelvétel már gyorsan haladt. Minden délelőtt átvettük a délután rögzítendő részt. Obrazcova kivételes képességű zongorakísérője minden délelőtt jelen volt. A felvételen Ferencsik nagy egységeket kért egyszerre. Minél kevesebb vágást akart. (Régi és új jó részek összeillesztését.) Jelena hangjának olyan vivőereje van, hogy mindig külön meg

<sup>30</sup> Agogika (görög) a tempo – többnyire nem jelzett – változásainak (gyorsulás, lassulás, értékmegnyújtás...stb.) tana

kellett keresni milyen távol álljon a mikrofontól. Hibák esetén Ferencsik megállt, kérte mutassam meg az instrukcióját vagy írjam be a kottába.

Végezetül érdekességként találtam egy leírást a század első felének talán legnagyobb zongorakísérő művésztől. Gerald Moore a hanglemezfelvétel hőskoráról írja: "Minden hangfelvétel alkalmával, az első lemezzel van a legtöbb baj. Ekkor kell kialakítani a hangminőséget. Az a bizonyos tölcsér volt a mi világunk elmozdíthatatlan közepe: az énekeseknek ott kellett állnia közvetlenül előtte, sőt bele is kellett dugnia a fejét. Csak a zongora volt tehát áthelyezhető, tologatták is ide-oda. Mire valahogy készen állott az egyensúly, az énekművész oly messze volt tőlem, mint egy biliárdterem hossza, és csupán a fenekét láttam."

Ez ma már szinte hihetetlen, amikor a zenekar bármely hangszerének egyetlen rosszul játszott hangját ki lehet „cserélni”.

---

**Walter FEIZENSTEIN – Hans Rainer John:**

**Beszélgetés a zenés színház feladatairól**

*„A zenés színház érdekében folyó minden fáradozás legfőbb célja, hogy ne válasszuk szét az éneklés és a színjátszás fogalmát. Az egyes szakemberek által emlegetett nehézségek abból a téves értelmezésből erednek, hogy a színpadon ábrázolunk valamit, ehhez énekelnünk kell. Pedig a színpadi éneklés nem más, mint alakítás. Ha pedig a fizikai cselekvés megnehezíti az éneket, akkor az előbbi mind közvetlen célja, mind kifejezése tekintetében rossz úton jár. Mert hiszen az ének is a zenélésnek egyik része, ugyanúgy, mint a zenekar, amely nem kevésbé kötődik a szereplőkhöz, mint az ének. Az ének nem elsősorban hangtechnikai produkció, hangok előállítása, hanem mindenekelőtt emberi megnyilatkozás, mégpedig benső, lelki folyamat által létrehozott olyan megnyilatkozás, amely túllépi a beszéd határait, mert a szavakban már el nem mondhatót fejezi ki.*

*Arról van tehát szó, hogy a zenés színpadon olyan helyzeteket kell teremteni, amelyek zenélésre serkentenek.*

*Ami az éneket illeti: afölött bizony uralkodni kell technikailag. A zenés színjátszás alapvető feltételeit nem szabad túlzott követelésnek tekinteni; ha egyesek nem rendelkeznek a kellő énektechnikával.”*

Coda<sup>31</sup>

Händel színházának műértő szűk közönségrétegével szemben Pepusch John Christopher (Angliában élő német szerző) megírja a népdalokból és divatos áriákból álló széles közönségréteghez szóló Beggars operát (Koldusoperát).	1928-ban Berlinben bemutatták Bertold Brecht „Die Dreigroschenoper” című művét. Zenéjét részben az eredeti anyagból, részben újkeletű népszerű dallamokból Kurt Weill állította össze.
Wagner, Verdi, Donizetti művei meghatároztak egy énekstílust.	Dessau, Weill, Webber művei meghatározóak a modern éneklésben.
Haydn hangképző a Kismartonba érkező olasz operaénekeseket. Mozart vocaliseket ír hangképzésre. Wagner tervei alapján hangképeznek a Münchener zeneiskolán.	A musical-oktatásra külön énekiskolák alakulnak az európai nagyvárosokban.
Wagner hangzási, akusztikai kérdésekkel foglalkozik Bayreuth-i színházában. Verdi a normál „A” problémájával. A 432 Herz ideális az emberi hang számára. Javaslatára az itáliai kormány meg is hozza erre vonatkozó határozatát. Az egyre magasabb rezgésszámra hangolt zenekarok hangzása csillogóbb, de az énekesek hangzása mindinkább erőlködővé válik. (A Bécsi Filharmonikusok ma 441, (néha) 442 Herzre hangolnak.	Korunk zeneszerzői saját stúdió- és hangberendezésekkel dolgoznak.
A falzett technika egészen Rossini: Tell Vilmosáig különösen meghatározó.	A falzett technika a modern musicalekben különösen hódít. Jean Valjean „Imája” Claude Michel Schönberg: „Nyomorultak” című musicaljében falzett technikára épül, ahogy néhány komolyzenei mű is.
Népi énekesek nagyon sok melizmát <sup>32</sup> énekelnek népdalokban, rögtönöznek pillanatnyi hangulatra a dal stílusában. egy-egy esetben nagyobb mély vagy magas hang felé ösztönösen „technikai megoldásként” is használják.	A musical énekesek gyakran hajlítgatnak pillanatnyi érzéstől vezetve a zene stílusában. Olykor a nehezebb zenei állások felé „technikaként” is használják.
Donizetti Gaetano kezdetben énekesként buffo basszus szerepeket énekelt, majd később műveiben nagyszerű buffo <sup>33</sup> szerepek sorát írta.	Régi rock énekesek később saját stílusukban, hangvételükben nagyon hatásos szerepeket írnak szerzőként.
Melodráma (görög): zenével kísért szavalós, drámai deklamáció.	Rap: zenével kísért ritmikus szövegmondás.

<sup>31</sup> coda – függelék, befejező rész

<sup>32</sup> melizma (görög) - egy szótagra írt több hang.

<sup>33</sup> buffo – vidám, komikus

„Olyan ötlet egy sincs már,  
ami színre nem került,  
Méltányos ezt belátnotok,  
S elnéznetek  
                                  ha az újak  
éppúgy tetszenek  
                                  mint a régiek.”

/TERENTIUS AFER PUBLIUS/

római vígjátékíró

i.e. 200 körül

**BIBLIOGRÁFIA**

- Dr. MOLNÁR IMRE: Eufonétika
- SZABOLCSI BENEC – TÓTH ALADÁR: Zenei lexikon (Zeneműkiadó, 1965.)
- SZABOLCSI BENEC: A zene története (Zeneműkiadó, 1974.)
- BALASSA IMRE–GÁL GYÖRGY SÁNDOR: Operák könyve (Zeneműkiadó, 1975.)
- R. DONINGTON: A barokk zene előadásmódja (Zeneműkiadó, 1978.)
- GIORGO STREHLER: Az emberi színházért (Gondolat, 1982.)
- WALTER FELZENSTEIN: Zenés színház (Zeneműkiadó, 1979.)
- SZTANYISZLAVSZKIJ: A színész munkája (Művelt nép, 1951.)
- NÉMETH AMADÉ: Operaritkaságok (Zeneműkiadó, 1980.)
- VÁRKONYI ZOLTÁN (írta, elmondja) (Szkénetéka)
- PAULAI EDE (1836-1894.) A színészet elmélete (tankönyv)
- TERENCE MO NALLY: Mesterkurzus (Színdarab)
- NORMAN LEBRECHT: A komolyzene anekdotakincse (Európa, 2002.)
- MONTÁGH IMRE: Tiszta beszéd (tankönyv)
- Dr. MOLNÁR IMRE: A hangképzésről (1930.)
- Dr. MOLNÁR IMRE: a magyar énekbeszéd recitatívókban és ariosokban (Főiskolai évkönyv, 1941.)
- GERALDE MOORE: Túl hangos vagyok (Zeneműkiadó, 1968.)
- DARVAS GÁBOR: A zene anatómiája (Zeneműkiadó, 1974.)
- VÁRNAI PÉTER: Oratóriumok könyve (Zeneműkiadó, 1972.)
- YEHUDI MENUHIN – CURTIS W. DAWIS: Az ember zenéje (Zeneműkiadó, 1981.)
- MICHEL PAROUTY: Mozart az Isten kegyeltje (Park kiadó, 1991.)
- WILLIAM WRIGHT: Pavarotti (Zeneműkiadó, 1983.)
- FISCHER SÁNDOR: Beszédtechnika (tankönyv)
- BÓNIS FERENC: Tizenhárom találkozás Ferencsik Jánossal (Zeneműkiadó? 1984.)
- HARVEY SACHS: Toscanini (Zeneműkiadó, 1988.)
- YEHUDI MENUHIN: Életreceptek (Gondolat, 1991.)
- GÁL GYÖRGY SÁNDOR–SOMOGYI VILMOS: Operettek könyve (Zeneműkiadó, 1976.)
- B. AXTON – O. ZEHNDER: Musicalführer (Philipp Stuttgart, 1992.)
- BÖHM LÁSZLÓ: Zenei műszótár
- RUDOLF BING: 5000 este a Metropolitanben (Zeneműkiadó, 1972.)
- ARISZTOPHANESZ: Madarak
- G. LISE–E. RESCIGNO: a 18. századi opera Scarlattitól Mozartig (Zeneműkiadó, 1986.)
- HEVESI SÁNDOR: Színház

HALMY FERENC – Zipernovszky Mária: Hubay Jenő

CARELLI GÁBOR: Utam a Metropolitanbe (Zeneműkiadó, 1979.)

D. F. DIESKAU: A Schubert dalok nyomában (Gondolat, 1975.)

LÜTGEN: Solfeggien

VACCAI: Metodo pratico

CELETTI RODOLFO: Geschichte des bel canto

XVII-XIX. század szerzőinek vocalisei

MOZART: Solfeggien und gesangsübungen (Universal London)

JELENA OBRAZCOVA: Zapiszki v putyi. Dialogi. (Iszkosztva, 1984.)

## TARTALOMJEGYZÉK

TEÁZÁS .....	2
<b>I. BESZÉDHANG – ÉNEKHANG – ZENE .....</b>	<b>3</b>
GIORGIO STREHLER ÉS A ZENE.....	3
AZ ÉNEKLÉSRŐL- TANULÁSRÓL.....	4
A PHONASCUSOK .....	5
TEHETSÉG ÉS GYAKORLÁS.....	7
A LÉGZÉS .....	7
A KÖZÉPHANG .....	8
MEGTANULNI HALLANI .....	9
SZÍNEK .....	10
AZ ÉNEKHANG, MINT EGY SZÉP HEGEDŰHANG .....	12
A KÉT HANGSZER .....	13
GYAKORLÁS TANULSÁGOKKAL .....	16
<i>ALBAN BERG (1885-1935) Kamarakonzert zongorára, hegedűre és tizenhárom fúvós hangszere</i> .....	16
HANGKÉPZÉS NÁLUNK .....	19
AKUSZTIKA, KÖNNYEDSÉG, A HANG VIVŐEREJE, SZÍNPADI HANGTECHNIKA.....	22
<i>Tonik és Mariák</i> .....	27
<i>Váltás - Passaggio</i> .....	28
A REZONANCIA ÉS A KÖRNYEZET REZONANCIÁJA.....	30
TANULÁS A TANÍTÁSBAN .....	32
1. <i>A La Scuola di Teatro del Piccolo Milánó</i> .....	32
2. <i>A Clown, a művész</i> .....	34
<b>III. MESTEREK - MÓDSZEREK – STÍLUSOK.....</b>	<b>39</b>
A VOCALISEK ÉS SZERZŐIK.....	48
HAYDN, AZ ÉNEKMESTER .....	50
A XVIII-XIX. SZÁZAD MAGYAR ÉNEKESNŐI A VILÁG SZÍNPADAIN .....	51
SZÖVEGÍRÓK – SZÖVEGEK – RECITATÍVÓ.....	52
MI TANÍTHATÓ – MI TANULHATÓ .....	55
NÉHÁNY PÉLDA AZ UTÓBBI NÉGY ÉV ANYAGAIBÓL.....	57
WALTER FELZENSTEIN: MÓDSZER ÉS FELFOGÁS .....	61
HANGKÉPZÉS HÁROM SZÍNHÁZBAN.....	62
GYAKORLÁSRÓL MÉG... ..	64
HANGKÉPZÉS SZABADTÉRI ELŐADÁSOKRA.....	64
ARÁNYOK.....	67
SZÍNHÁZI ELŐADÁSSAL KÜLFÖLDÖN (KÉT VENDÉGTÁJÉK TAPASZTALATAI).....	67
ZENÉS SZEREPEK, NEHÉZSÉGEI, KÖNNYEBBSÉGEI .....	68
KONCERTEK (A FÉSZEK MŰVÉSZKLUBTÓL A ZENEAKADÉMIA NAGYTERMÉIG) .....	70
<b>III. HANGFAJOK.....</b>	<b>72</b>
A SZOPRÁN HANG .....	72
<i>A „MESTERKURZUS” és Callas</i> .....	73
ALT ÉS MEZZOSZOPRÁN HANGOK.....	75
<i>A „Cabaret” és az öt Sally</i> .....	76
BARITON ÉS BASSZUS HANGOK .....	78
A TENOR HANG ÉS A TENORISTÁK .....	79
A FALZETT HANG – MAGAS HANGOK.....	82
<b>IV. MUSICAL, OPERETT, OPERA .....</b>	<b>84</b>
MUSICAL ÉS A FELKÉSZÜLÉS .....	84
OPERETTEK ÉS A KÖNNYEDSÉG .....	87
KÉT OPERA ÉS A TANULÁS.....	89
<i>GEORGES BIZET: CARMEN</i> .....	89
<i>A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA</i> .....	93
WALTER FEIZENSTEIN – HANS RAINER JOHN:.....	99
BESZÉLGETÉS A ZENÉS SZÍNHÁZ FELADATAIRÓL .....	99
<b>BIBLIOGRÁFIA.....</b>	<b>102</b>





*Köszönetet mondok Babarczy László professzor úrnak,*

*témavezetőmnek értékes szakmai tanácsaiért.*

*Köszönet tanárainknak Nyina Dorliák professzorasszonynak,*

*Lidia Stix professzorasszonynak és*

*Dr. Molnár Imre professzor úrnak.*

*Köszönöm Horváth János hegedűművész segítségét.*

*Köszönöm a technikai segítséget Zsemlye Anettnek.*