

Tartalomjegyzék

I. Bevezetés	3
1. Témaválasztás	3
2. Kérdésfelvetés	4
Előadódóművészként	4
Művésztanárként	5
II. A magyar fonetika mint kiindulópont	6
1. Hangképző szervek	7
A mellkas	7
A gége	8
A toldalékcső és a fej rezonátorai	9
A garatüreg	9
Az orrüreg	10
A szájüreg	10
A toldalékcső	11
A hangok árnyalása	12
2. A hangok osztályozása	12
A magánhangzók (vocalisok)	12
A mássalhangzók	14
Felpattanó zárhangok	15
Nazális zárhangok	15
Réshangok	16
Pergőhangok	17
Affrikáták (zár-réshangok)	17
III. A művészi hangképzés általános kérdései	19
1. A szöveg hatása az énektechnikában lejátszódó folyamatokra	19

2. A művészi ének és a légzés kapcsolatának vizsgálata és gyakorlati kérdései	20
3. A művészi ének artikulációjának néhány sajátosságáról	23
Énekesformáns	24
IV. Az általam megismert felkészülési folyamatokról	26
1. Néhány példa a színpadi szerepek megformálása során felmerült kérdésekből	26
2. Néhány példa a növendékek kapcsán	28
3. Sajátos operai technika mint gondolkodás	30
V. Gondolatok az opera és a szöveg viszonyához	33
1. A szövegérthetőség kérdései	33
2. Magyarul vagy eredeti nyelven?	37
VI. Példák a szerepek tükrében	40
1. G. Puccini: Pillangókisasszony	40
2. W. A. Mozart: Szöktetés a szerájból	42
3. W. A. Mozart: Don Giovanni	44
4. W. A. Mozart: Szöktetés a szerájból	45
5. W. A. Mozart: Don Giovanni	46
6. W. A. Mozart: Figaro házassága	49
7. G Puccini: Bohémélet	50
Bibliográfia	54

I. Bevezetés

1. Témaválasztás

Amikor a Mestertestület előtti megmérettetésre jelentkeztem, még úgy gondoltam, hogy dolgozatomban hangképzéssel és énekművészettel foglalkozó részem, sokkal szorosabban vezetve, vagyis kevesebb szálat követve tudom tárgyalni. Ezért adtam akkor tervezetnek „A művészi hangképzés kérdései, a magyar operafordítások tükrében.” címet. Mivel gyakorló énekművész és elsősorban operaénekes vagyok, így számomra kézenfekvő, hogy megközelítésem inkább gyakorlati oldalról keres válaszokat. Négy évvel ezelőtt meghívtak magánéneket tanítani a Pécsi Tudományegyetemre. Ekkor találkoztam egy sor olyan jelenséggel, amit a fiatal, a pálya elejét még csak ízlelgető énekes próbál felkutatni, keresve saját ízeit, viszonyát a művészi ének kultúrához. Ez természetesen rendkívül nehéz, és a végső megoldást tekintve nagyon egyéni vizsgálódást igényel, de meg kell próbálnunk olyan, a szakmaiság látszólag különböző sarokpontjain található tapasztalások között hidakat építeni, és ezzel felkelteni azt az igényt, hogy már gyakorló művészként, önálló, elemző, kérdezni és dönteni is képes énekeseket neveljünk. Nem szerencsés az a valóság, mely az amúgy is elég szerény, inkább az énekművészet általános elméleti elveit határozza meg. Nem beszél, és nem is beszélhet természetesen a magyarul éneklés iskolájáról, hiszen gyakorlatunk az általánosan elfogadott és ismert európai iskolákra épít. Viszont szükséges olyan utakat találni, ami személyesebb, az énekest az adott fejlődési szakaszában elemző, stílusokat, technikákat kutató, és felismerni ill. alkalmazni is képes, tehát professzionális alkotóvá teheti, vagy legalább ilyen irányba terelheti.

Ezért választottam tehát egy kicsit nyitottabb címet a munkámhoz:

„A művészi hangképzés kérdései, és néhány példa a magyar operafordítások énekelhetőségének problematikájáról.”

2. Kérdésfelvetés

Előadóművészként

Az opera összetett műfaj, része a költészet, a zene, a tánc, a képzőművészet, rendezés (rendezőművészet), és minden lehetséges kortárs művészeti ág - akár frissen létrejött vagy éppen újra felfedezett formációkról beszélünk.

Operaművészként több irányú adottsággal, ismerettel, tudással, és felkészültséggel kell rendelkeznie az énekesnek. Ismernie kell a zenei korok stílusát, a karmesterek és rendezők egyéni igényeit figyelembe véve (olykor látszólag az adott stílus ellenére is), és meg kell valósítania a színpadi zenemű szabta feladatokat. Tisztában kell lenni önmagával, ki kell alakítania egyéni hangját és egyéni értelmezését a szereppel kapcsolatban. Megfelelő mozgáskultúrával kell rendelkeznie, mert olykor speciális mozgásokat kell adott helyzetekben végrehajtania. Az éneklés önmagában hatalmas fizikai terhelés, amihez megfelelő kondícióra van szükség. Ha már rendelkezünk a fent említett alapismeretekkel és testi felkészültséggel, jön az aktuális munka kívánta zenei megformálás, színészi játék és a megfelelő intenzitás, rendezői „közlekedés” megvalósítása, állandó kontaktustartás a partnerekkel és a zenekarral, illetve ezek összessége, amit színpadi alakításnak, tehát az énekes színpadi alkotásának nevezhetünk. A kész szerep előadása, majd annak estéről-estére történő reprodukálása, csakis egy módon valósítható meg „száz százalékos” énektechnikai tudással. Ha az énekes éneklés közben önmagával van elfoglalva, az egyensúly nem jöhet létre. Mint gyakorló előadóművész, ebben az összhangteremtésben számtalan akadályba ütköztem magam is, de ez szinte természetes is lehetne, ám feltűnően sokszor történt meg a magyar fordításokban előadott operák esetében. Nem egyszer viták alakultak ki a szavak zenei, érzelmi és értelmi érthetősége miatt. Nem csak a zenei ábrázolásban merültek fel nehézségek, de bizonyos szavak érthetőségének és technikai megoldásának lehetetlenségeibe is beleütköztem. Majd a színpadi próbák folyamán, a szituációkban, a zene és a szöveg drámai csúcspontjának különválása, a rendező szövegcentrikussága, „nem értem a szöveget” megjegyzése kapcsán feltevődött bennem a kérdés: a magyar

szöveg érthetősége hogyan illeszkedik a magasabb szintű éneklés folyamatába, ha létezik (márpedig a gyakorlat azt mutatja, hogy létezik) rosszul értelmezett kompromisszum a zenei műfordítások, és az előadó színpadi művészet között? Több művet eredeti nyelven is énekeltem, itthon és külföldön egyaránt, Japántól az Egyesült Államokig, melyek különböző struktúrákban (egyetemi, kőszínházi, szabadtéri előadások, koncertek és más pódiumformációk) összehasonlítási alapul szolgáltak. Kérdésem: hogyan énekelhető és érthető a magyar nyelv a legoptimálisabb énektechnikával? Szükség van-e századunkban egyáltalán arra, hogy ne az eredeti nyelven szólaltassuk meg az operai előadásokat? Elsősorban a beszéd és az ének egymáshoz való viszonyulásának helyzetét tartom fontosnak áttekinteni, a fonetika, a beszéd, a műfordítás és az énektechnika oldaláról, példákat hozva az általam énekelt szerepekből.

Művésztanárként

A művészi ének tanítása számomra az operaszínpadon való megszólalásra történő felkészítés folyamatát jelenti, de természetesen nagyon fontosnak tartom a pódiuméneklést is. Fontos érteni, tehát tanulni azokat a különbségeket, amit az énekesnek munkája során, kézség szinten működtetnie kell, ha zongora mellett áll, vagy éppen egy nagyzenekarral működik együtt. Beszélhetünk továbbá áriaestekről, oratóriuméneklésről, a hangsúlyt meggyőződésem szerint a racionális önismeretre épülő magas fokú technikai háttérre, kornak, gondolkodásának megfelelő tudatosságra kell helyezni.

Természetesen rugalmasan illesztenünk kell azokat a feladatokat is, ami az énekpedagógusok (egyetemi kiegészítő) továbbképzését jelenti, és nem a szólisztikus pályaképet helyezi középpontba. Mindezt azért tartottam fontosnak jelezni, mert sokszor vitára ad okot a napi gyakorlat során, hogy miért is szeretnénk énekművészi diplomát szerezni. Korunk átmeneti időszakot jelent énekpedagógiai és előadóművészi szempontból egyaránt. Új normák, elvárások jelennek meg, mind az oktatási rendszer, mind az abban működést kereső egyén, hallgató felé. Ezen okmány több irányba indíthat el egy pályát, más célok elérésére is ad lehetőséget, és azt, az adott személyre alkalmazva kell kezelnünk. A téma szakmai részleteit tárgyaló irodalom, tanulmányok, tudományos munkák, pályaképek jellegüknél fogva általános, az egészre vonatkozó megállapításokat kínálnak a témával foglalkozók számára. Fontos, hogy a mélyebb megismerés a tanulás folyamán pontosabb önismeretre, saját határaink kutatására sarkalljon. A már felvett nyert, énekművészetet választó hallgató - minőségileg és elvárásaiban is – a már

megismert „a tanuló dolga, hogy tanul” viszonyrendszerből hirtelen kilép, az addig kiemelt képességeit felismerő mentort, tanárt elhagyva alapvetően más közegbe kerül, személyisége rendkívül sérülékennyé válhat. Megfelelési kényszere megnőhet, adott esetben nehezen kommunikál, az addig kevésbé jellemző hibái felerősödhetnek.

A művészi hangképzés tanulásának kezdeti időszakától a mestertanár lépésről lépésre haladva tudja gyakorlati és elméleti tudásának minden részletét átadni. E két iránynak arányairól és időrendiségéről megoszlanak a vélemények. Természetesen hol egyik, hol másik irányból közelítik meg az énektanulás folyamatát. Részemről e kettő szétválaszthatatlan, ezért véleményem szerint párhuzamosan kell történnie.

II. A magyar fonetika mint kiindulópont

Ahhoz, hogy a magyar nyelvben előforduló beszédhangokkal, azok képzésmódjával, fiziológiai és akusztikai tulajdonságaival, egymáshoz való viszonyával foglalkozzunk, nem nélkülözhetjük az általános és magyar fonetika alapismereteit.¹ Fontos, hogy sajátosságait megismerhessük, azért hogy a későbbiekben érthetővé váljon a művészi hangképzésben megjelenő formájuk, énektechnikai képzésük, ami bizonyos esetekben átalakulásukat, torzulásukat eredményezi.

Az emberi fejlődés során sor került a beszéd, a gondolatközlés eszközének kialakulására. A beszéd elemzésével a nyelvtudomány foglalkozik, a beszédet elemeire bontva: mondatokra, szavakra, és hangokra. A fonetika (hangtan) a legkisebb nyelvi egységet, a hangot vizsgálja. Minden nyelvi elemben két vonás egyesül, van alakja (szónak, mondatnak hangteste) és funkciója (szó, mondat jelentése, hangulata). A hang alakja egy akusztikai kép, amely a hallás segítségével idéződik fel a tudatunkban, funkciója pedig a nyelvi rendszeren belül, jelentés. A hangok alaki tulajdonságaival a fonetika, funkciójával a fonológia foglalkozik.

¹A magyar fonetika tudományos munkái ÉS feldolgozottsága igen kiterjedt. Többségében Bárczi Géza, Fonetika (Budapest: Tankönyv Kiadó, 1951), Molnár Imre, Eufonetika (Budapest: Zeneműkiadó, 1966), Vági Istvánné, Hangképzéstudomány (Budapest: Tankönyvkiadó, 1975), Fischer Sándor, A beszéd művészete (Budapest: Gondolat, 1974), Kerényi Miklós György, Az éneklés művészete és pedagógiája (Budapest: Zeneműkiadó, 1985) című munkákból dolgoztam, mert az énektanításban főként ezeket használják. Korszerűbb ismereteket meríthetünk még Gósy Mária, Fonetika, a beszéd tudománya (Budapest: Osiris Kiadó, 2004), Kassai Ilona, Fonetika (Pécs: Janus/Osiris, 1998), Bolla Kálmán, Magyar fonetikai atlasz (Budapest: Tankönyvkiadó, 1995) című munkákból. Az utóbb felsoroltak frissebb áttekintést adnak, de a dolgozat szempontjából most kevésbé hasznosíthatók.

1. Hangképző szervek

A beszédet több szervünk együttes és egybehangolt működése hozza létre. A beszéd szerveinknek csak másodlagos funkciója, elsődleges feladatuk az élet fenntartása. Működésüket három szorosan összetartozó, de anatómiai felépítésükben és fiziológiai működésükben külön tárgyalható csoportba oszthatjuk: a mellkas, a gége és a fej.

A mellkas

A mellkasban helyezkedik el a tüdő, a légcső, a hörgők, a rekeszizom és a bordaközi izmok. A tüdő elsődleges élettani feladata a szervezet oxigénnel való ellátása, és a keletkezett széndioxid eltávolítása. Minden tudatos irányítás nélkül helyesen lélegzünk, légzésünket az agyban levő légzőközpontok feltétlen reflexként, automatikusan irányítják.

A légzés első fázisa

Ha a szervezetnek oxigénre van szüksége, a megfelelő idegpályák a belégző izmokat mozgásba hozzák, a rekeszt lesüllyeszti, a bordakosarat kitágítják. A mellüreg kitágul, a tüdő (apró léghólyagocskákból álló szivacszerű teste) a keletkezett űrt rögtön kitölti, azaz kitágul, a levegő a légcsövön és a hörgőkön át betódul. Tehát belélegzünk.

A légzés második fázisa

Amikor a levegő elhasználódott, azaz széndioxiddal telített, a kilégző izmok lépnek működésbe. A rekeszizom ismét feldomborodik, a bordakosár összeszűkül, a mellkas ürege kisebbedik, a tüdő összehúzódik, a levegő egy része „kinyomódik” belőle, tehát kilélegzünk.

A légzés harmadik fázisa

Ez a nyugalmi állapotot jelenti, azaz a szünetet.

Így történik tehát a be- és kilégzés, melyet néma légzésnek nevezünk.

Néma légzéskor a levegő beszívása többnyire orron át, csukott szájjal történik, a ki- és belégzés ideje nagyjából megegyezik, a levegőforgalom átlagosan egy liter. A tüdőnek azonban az élettani légzés mellett a beszédhangok képzésében is szerepe van: a

tulajdonképpen beszélőszervekhez szolgáltatja a szükséges levegőmennyiséget. Ekkor beszélünk hangképző légzésről. Hangképző légzéskor a levegő beszívása orron és szájon át is történik. A belégzés rövid és gyors, a kilégzés viszont lassú és hosszú. A hang képzésére a kilégzést használjuk.²

A gége

A beszéd egyik legfontosabb szerve, a légcső tetején helyezkedik el. Helyes működése nélkül nem is lehet éneklésről beszélni. A művészi ének esetén feladata megnő, speciális problémákat kell megoldania.

Vázát öt porc alkotja: a légcső felső részén nyugszik a gyűrűporc (alakja pecsétgyűrűre emlékeztet), fölötte helyezkedik el a pajzsporc (elől élben fut össze, ezt nevezik a köznyelvben ádámcsutkának), mely hátrafelé nyitott és kiszélesedik a gyűrűporc lapját körülfogva, hátsó szélén két-két nyúlvány található: alsó és felső szarvacskák. Az alsó kis szarvak alkotják az ízületet a gyűrűporc oldalával, a felső szarvak szalagokkal a nyelvcsontra függeszkednek. A nyelvcsont csontképződmény, mely a nyelvtő alatti izmok között helyezkedik el és mozgásával (emelkedés, süllyedés) a gége is együtt mozog. A gége legfontosabb részei a hangszalagok, melyek a pajzsporc elülső szögletéhez tapadnak s hátul a kannaporcok egy-egy nyúlványához növe hegyes szögű (háromszög alakú) rést nyitnak, a hangrést (glottis). A kannaporcok a gyűrűporcon ülnek, mozgékonyak és a hangszalagok egymáshoz való helyzetét szabályozzák. Mozgásuk kétirányú, attól függően, hogy a hangszalagokat közelítik-e egymáshoz (hangadáskor) vagy távolítják-e egymástól (légzéskor). E mozgásokat úgy képesek elvégezni, hogy egyrészt függőleges tengelyük körül elfordulhatnak (be- és visszafordulnak), másrészt a gyűrűporcon egymáshoz közelítenek vagy eltávolodnak (ezeket, a mozgásokat a gége belső izmai végzik). A hangszalagok fölött helyezkednek el a Morgagni-féle üreg³- és az álhangszalagok, melyek elzárják a gégefőt. Itt a gége és a légcső védelme a fő cél, védik a hangszalagokat az őket érhető külső behatásoktól. Végül az egész felső nyílásra a gégefedőporc borul.

² Fischer, A beszéd művészete (Budapest: Gondolat, 1974), 15-26. a légzés tárgyalásakor élettani légzést, némalégzést, és beszédlégzést különböztet meg. Az általa technikai légzésnek nevezett negyedik változat nagyon közel jár a művész éneken használt tudatos levegőhasználathoz, mely számunkra is jelentőséggel bír.

³ Bárczi, Fonetika (Budapest: Tankönyv Kiadó, 1951), 12-15.

A gége elsődleges élettani szerepe a légcső lezárása annak érdekében, hogy az étel a nyelőcsőbe juthasson. Másodlagos szerepe az emberi hang létrehozása: a tüdőből kiáramló levegő a légcsőn át a gégébe jutva a két hangszalag közti hangréseken halad át, ha a hangszalagok nem állják útját, hangadás nem jöhet létre. Ha viszont a hangrés a kiáramló levegőnek útját állva összezárul, a hangszalagok alatti levegő nyomása kinyitja a hangrést, ezáltal levegő távozik, így a nyomás csökken és a hangszalagok ismét bezárják a hangrést. Tehát a hangadáshoz a hangszalagok rezgésére van szükség, a hangszalagok a hang létrehozása érdekében záró-nyitó működést végeznek, létrehozva az ún. zöngét. Ez önmagában véve alig hallható, a rezonáns üregek együttműködése során erősödik hallható hanggá. Amikor tehát hangról beszélünk, nem csak a hangszalagok által létrehozott rezgésre, hanem a rezonáns üregek által felerősített és módosított hangra gondolunk.⁴

A toldalékcső és a fej rezonátorai

A toldalékcső⁵ egy üreghendszer, mely a hangszalagok fölött kezdődik és irányába a gégében keletkezett zöngé áramlik. A beszéd technikájában is fontos szerepet tölt be, működése lényegesen befolyásolja a zöngé módosulását, a beszédhangok formálását, a beszéd menetét. Nagysága, formája, mozgékonyága egyéni adottságtól függően sokoldalú.

A garatüreg

A garat a gégefő fölött kezdődő üreg. Három része a gége-, a száj- és az orrgarat, mely egyrészt összeköti a gégefőt a szájüreggel és az orrüreggel, másrészt az orrüreg a szájüreggel. A toldalékcső egyes részeit a légyszájpad, külön-külön is el tudja zárni egymástól. Ez lényeges a beszédbeli funkcióban, de a művészi éneklésben más irányú szerepe, még fontosabbá teszi.

⁴ Molnár, Eufonetika (Budapest: Zeneműkiadó, 1966), 91-96. részletes anatómiai és fiziológiai áttekintést ad a gége felépítéséről. Pontosan körülírt funkcionális ismereteket kínál, együtt tárgyalva a hangszalagokkal. A hangszalagok helyzete és működése egy esetben, a művészi hangindításnál illeszkedik a dolgozat menetébe. Ezt egy későbbi fejezetben tárgyaljuk.

⁵ Fischer, A beszéd művészete (Budapest: Gondolat, 1974), 53-61.

Kerényi, Az éneklés művészete és pedagógiája (Budapest: Zeneműkiadó, 1985), 66-70.

Váginé, Hangképzélmélet (Budapest: Tankönyvkiadó, 1975), 41-45.

Ha a légyszájpadlás felemelkedik és hozzátapad a garatfalhoz, elzárja az orrgaratot és a levegő a szájüregen át áramlik ki. Ha a légyszájpadlás leereszkedik a száj garat felőli nyílása elé, a levegő a garaton keresztül az orrüregen áttávozik.

A garat elsődleges feladataként a táplálékot juttatja a nyelőcsőbe, de mint beszéd szerv a képzésének megfelelően alakítja az üreg formáját.

Az orrüreg

Az orrüreg két nyíláson keresztül hátul az orrgaratba torkollik, középen az orrsövény két részre osztja. Az orrüregbe nyílnak ki csatornákkal a különböző orrmelléküregek, és a homloküregek, valamint az arcüregek.

Az orrüreg oldalán találjuk a fülkürt nyílását, mely középfüllel köti össze az orrgaratot. Innen lefelé jutunk a szájgarathoz. Az orrüreg élettani feladata, hogy a beszívott levegőt felmelegítse, megszűrje és páráítsa. A hangképzésben fontos a hang felerősítő és színező funkciója, valamint egyes beszédhangok képzésében való részvétele.⁶

A száj- és garatüreggel arányosan rezonáló orrüreg szabályos beszédhangokat is létrehoz.

A szájüreg

A szájüreg az ajkak nyílásától a garat közepéig terjed.

A szájpadlás elülső fele a kemény szájpadlás, hátsó fele a lágy szájpadlás, mely lefelé hajlik. Puha, mozgékony alsó része a nyelvcsapban (ínycsap, uvula) folytatódik, és az orrüreg elzárásában segédkezik.

A szájpadlás előre tartó ívének végződése a fogmeder, benne helyezkednek el a fogak.

A szájüreget a fogak két részre osztják. A fogak mögötti rész a tulajdonképpeni szájüreg, a fogak és az ajkak közötti rész a pitvar. Elöl az ajkak határolják, melyek mozgékonyaságukkal fontos artikulációs szervek. Minden irányú mozgásukat egy körkörös izom segíti elő. Jelen van még a mosolygó izom (musculus buccinator) az állcsúcsi izom és a négyszögű izom. Lehetőséget ad többféle speciális mozgásra. Előre kerekítheti az ajkak, ráfeszítheti a fogsorokra, szűkítheti vagy bővítheti a szájnyílást stb. Rendkívül fontos még beszédtechnikai szempontból az izmok működésének

⁶ A felerősítés a művészi hangképzésben kiemelt szerepet kap.

gyorsasága. A szájpaddlás meghatározhatja az ember egyéni hangszínét és a beszédhangok létrehozását.

Míg a kemény szájpadd mozduatlanságával csak passzívan vesz részt az artikulációban, a lágyszájpadd aktív artikulációs mozgásokat végez. A lágyszájpadd az ínyvitorlával együtt elzárhatja a hang útját az orrgarat, orr felé s egyben megadja a magyar magánhangzók szájhag jellegét.⁷

Az állkapocs a szájúreg függőleges nyítását végzi. A nyítás nagysága befolyásolhatja az ember egyéni hangszínének változását, és hat a hangerőre azáltal, hogy nagyobb vagy kisebb szájúreg keletkezik.

A felső és alsó állkapocsban lévő fogaknak fontos szerepe van az artikulációban, főleg a mássalhangzók egy részének képzésére hatnak döntően.

A szájúregben van a nyelv, mely egy vaskos izomtömeg és sokféle mozgással változatos formát ölthet. A szájúreg legmozgékonyabb része, szinte valamennyi mozgásfajtára képes, az áll ejtésével párhuzamosan süllyedhet, vagy emelkedhet. Az álltól függetlenül hátrahúzódhat vagy előrenyomulhat, feldomborulhat vagy lelapulhat, oldalra is mozoghat. A szájpaddlástól való távolságával eldöntheti a magánhangzók színét. A szájúregi zörejek létrehozásával a mássalhangzók egész sorát alkothatja meg.

A nyelv gyöke a benne lévő nyelvcsonttal a gége mozgására hat.⁸ A nyelven megkülönböztethetjük a nyelvhegyet, a -peremet és a -hátat, ezek szabadon mozgathatók. A nyelvhegy szeparált mozgásra is képes.

A szájúreg elsődleges feladata a táplálkozásban, másodlagos szerepe a beszédbeli funkciójában nyilvánul meg.

A toldalékcső

Nyelvi, fonetikai szerepe abban nyilvánul meg, hogy egy-egy nyelv hangrendszerének hangjait alkotja meg. Egyetlen nyelv sem él a változatok összes lehetőségével, hanem kiválaszt bizonyos fokozatokat, amellyel megalkotja beszédhang-rendszerét.

A toldalékcső akusztikai hatása háromirányú:

⁷ Molnár, Eufonetika (Budapest: Zeneműkiadó, 1966), 156-157. leírja a lágyszájpaddot működtető izmok rendszerét. Emelése szerepet játszik a nazorális hangzás létrehozásában. Erre a későbbiekben a művészi hangképzésnél, az artikuláció tárgyalásánál térünk vissza.

⁸ Váginé, Daloljatok! (Budapest: Horváth György kiadása, 2004), 18.

Az artikulációnál még tárgyalni fogjuk a nyelv és a nyelvgyök hatását az éneklésben. A művészi éneken szerepe összetettebb.

- A gégében keletkező zöngét mint alaphangot úgy módosítja, hogy kialakul az ember saját egyéni hangszíne.
- A gégében keletkező zöngét az üregrendszer alakjának és térfogatának változtatásával úgy módosítja az egyén hangszínén belül, hogy létrehozza egy-egy nyelv magánhangzóit.
- A toldalékcso mag is képez beszédhangokat, ezek a mássalhangzók.

A hangok árnyalása

A hangok közötti különbségek a szájüregben létesülnek, de a hangok nagy része is itt keletkezik.

Ezek az árnyalások úgy jöhetnek létre, ha a szájüreg alakja és annak nagysága változik. A szájüreg alakjának módosítására több szerv szolgál. A tulajdonképpeni nyitást az alsó állkapocs végzi.

Fontos alakmódosító szerv a nyelv, de a hangképzésben az ajaktól az uvuláig a szájüreg minden területe részt vesz. Ha a nyelvcsap az orrüreget zárja, szájhangok (orálisok) keletkeznek, ha azonban megnyitja, a levegő az orrüregen át áramlik ki, az orrüreg mint rezonáló szerv van jelen a hangképzésben, ekkor orrhangok (nazálisok) keletkeznek.

Amikor a levegő mind szájon mind orron áttávozik, orrszájhangok (nasoorálisok) jönnek létre. Ilyen hangok nincsenek a magyar nyelvi normában, de fontos szerepet kapnak a művészi hangképzés során.

2. A hangok osztályozása

A hangok osztályozásakor megkülönböztetünk *magánhangzókat* (*vocalisokat*) és *mássalhangzókat* (*consonansokat*). A két hangzócsoporthoz közötti döntő különbség az, hogy a magánhangzók létrejöttékor a kiáramló levegő útjában a hangzószerv nem képez akadályt, míg a mássalhangzók létrejöttékor különféle akadályok képződnek a szájüreg valamely pontján.

A magánhangzók (vocalisok)

A magánhangzók kivétel nélkül a gégefőben keletkezett hangok, tehát a gégefőben keletkező zöngé az alapjuk. A zöngé meghatározza azokat a felhangokat, amelyek törvényszerűen elrendezett sorrendben épülnek az alaphang fölé. A toldalékcsőnek (legfőképpen a szájjüregnek) csak színezésükben, árnyalásukban jut fontos szerep.

A harmonikus felhangokból a szájjüreg változó formája és térfogata, mint rezonátor egyeseket fölerősít, másokat lehalkít. Így alakulnak ki az egyes magánhangzók színei. Ezek a felhangok abszolút magasságon jelentkeznek, függetlenek az alaphang magasságától.

A magánhangzók színét eldöntő felhangnyalábokat formánsoknak, a szélesebb területre szétszórt, de még helyes magánhangzót adó felhangok területét pedig formánssávnak nevezzük. Tehát minden magánhangzóra jellemző a maga formáns területe. Némely magánhangzónak nem csak egy, de két vagy három formánssávja is van. A formánshelyek ingadozását a szájjüreg alkatának és mozgásformájának változata okozhatja.⁹

A szájjüreg saját hangoltsága bizonyos felhangokat felerősít, s ha ezek egy magánhangzó formánsterületén fekszenek, akkor megadják a magánhangzó színét s kialakul a magánhangzó. A magyar magánhangzók tehát szájjhangok (orálisok), képzésükkor az orrüreg zárva van. Minden magánhangzó színezésének lényeges tényezője a nyelv, az ajkak és az állkapocs helyzete. Az ajkak, a nyelv és az áll négyféle nyitottságú magánhangzót hoznak létre: legnyíltabb, nyílt, félig zárt, és zárt magánhangzó.

Az ajkak előrecsücsörödésével képezzük az ajkhangokat, ezek az ajakkerekítéses (labiális) magánhangzók. Három ajkkerekítést különböztetünk meg nagyságuk szerint: szűkebb, legszűkebb, tágabb. A rezonátor megnagyobbodik a fogak előtt keletkezett üreggel, viszont a nyílás szűkül.

Az ajkak résszerű nyitásával képezzük az ajakréses (illabiális) magánhangzókat. Ebben az esetben négy állásról beszélhetünk: szűk, szűkebb, tágabb, legtágabb. A rezonátor megnagyobbodása eltűnik, a nyílás ellenben tágul.

A nyelv mozgása horizontálisan a magánhangzók képzése szempontjából kétirányú lehet: ha előre, a kemény szájjpad irányába domborodik, palatális hangok, ha hátra, a lágyszájjpad felé, veláris hangok jönnek létre. Aszerint, hogy milyen mértékben közelíti meg a nyelv hát a szájjpadlást, három, illetve négyféle nyelvállást különböztetünk meg.

A palatális hangokat alsó, középső és felső nyelvállással képezzük.

⁹ Tarnóczy Tamás, A magyar magánhangzók akusztikai szerkezete (Budapest: Kir. Magy. Pázmány Péter Tudományegyetem Általános Nyelvészeti és Fonetikai Intézete, 1941)

A veláris hangokat alsó, középső és felső nyelvállással képezzük, ez azonban még egy legalsó nyelvállással is bővül, ez pedig az *á* hangzó.

Akusztikus tulajdonságaik alapján a palatális hangokat magas magánhangzóknak, a veláris hangokat mély magánhangzóknak nevezzük.

A magyar magánhangzók hosszan és röviden ejthetők, kivéve az *a* és *e* hangokat, melyeket csak röviden, és az *á* és *é* hangokat, melyeket csak hosszan ejthetünk. Rendes ejtésben a magánhangzók szájüregi hangok (orálisak), a lágyszájpad zárja az orrüreget.

Artikulációnk során az ajak, állkapocs és nyelv állásából kiindulva - akár veláris, akár palatális hangokról van szó - a hangszínek végtelen változatos sorát kapjuk. Képzésük során minden artikulációs szervnek behatárolt pontos helye van. Ha artikulációkkal az egyes magánhangzókat olyan felhangokkal hozzuk létre, amelyek a megfelelő formánssávon belül helyezkednek el, akkor szabályos vocalisokat kapunk. A formánssávon belüli széles rezgésszám-ingadozás teszi lehetővé a magánhangzók egyéni, de szabályos megjelenését. Ha a jellemző felhang vagy felhangok a megfelelő formánssávon kívül keletkeznek, akkor artikulációnk hibás, és torzult vocalis jelenik meg.

A mássalhangzók

A mássalhangzók szájüregben keletkezett zörejek (nem zenei hangzók), melyeket a kiáramló levegő útjában keletkező beszédszervi akadályok hoznak létre. Képzésében a gégefő legfeljebb mit színező vesz részt.

Kivétel a *h* mássalhangzó, mely a gégefőben keletkezik, de nem zöngé állásban, hanem suttogóban. Ez zeneietlen zörejt, sem képzésükben, sem színezésükben nincs szerepe a szájüregnek.

Artikulációs szerveink működése következtében a toldalékcsoben zárok keletkeznek, melyek részben vagy egészben akadályozzák a levegő szabad kiáramlását, ekkor zárhangokról beszélünk.

Ha a zárhang tartama alatt zöngé nem képződik, akkor zöngétlen zárhang jön létre (*p*, *t*, *ty*, *k*). Ha zöngé is keletkezik, akkor zöngés zárhangot kapunk.

Ha az ínycsap (uvula) és a lágyszájpad (velum) elzárja az orrüreget, akkor felpattanó zárhangokat (explosívák) kapunk.

Ha az ínycsap és a lágyszájpad a garatfallal nem alkot zárat, akkor a zár tartama alatt zöngés hangok, orrhangú zárhangok (nazálisok) keletkeznek.

Osztályozhatjuk a zárhangokat a képzés helye szerint is: az ajkakkal, a fogakkal, a nyelvvel, a szájpadlással.

A zöngés-zöngétlen pár lényeges különbsége csak a hangszalagok működésében nyilvánul meg.

A zöngétlen zárhang zárlatát erősebb izommunka végzi, mint a zöngését. A zöngés felpattanó zárhangok zöngéje csak addig szólhat, míg a szájüreg megtelik a zöngét hozó levegővel (a szájüreg az ajkakkal lezárva, és az orrüreg felé is zárva van). Ezt a rövid ideig tartó zöngét hívják fojtott zöngének.

Felpattanó zárhangok

A *p*, *b* hangokat az artikulációs szervek a szájüreg legelején képezik, ezek két ajakkal (bilabiális) képzett felpattanó zárhangok (explosívák). A nyelv mindkét hang képzésekor lapos, nyugalmi helyzetben van, hegye az alsó fogsorhoz érinti, az ajkak enyhén hozzásimulnak a fogsorhoz. A *p* zöngétlen, a *b* zöngés.

A *t*, *d* hangok képzési helye nem olyan pontosan meghatározható, mint az előzőké. Általában fog- (dentális) és fogíny- (alveoláris) hangoknak írják le. A nyelv hegye vagy peremének eleje a felső fogsorhoz és a mögötte lévő területhez tapad (denti-alveoláris explosívák). A *t* zöngétlen, a *d* zöngés.

A *ty*, *gy* hangok képzésekor a nyelv hát közepe (mediodorsum) széles zárt alkot a kemény szájpadlás elejével (praepalatális hangok). A *ty* zöngétlen, a *gy* zöngés.

A *k*, *g* hangok képzésénél a nyelv hát hátsó, gyöki része a szájpadlás középső (mediopalatális) részével vagy a lágy ínnel (velum) alkot felpattanó zárlat (palato-veláris explosívák). A *k* zöngétlen, a *g* zöngés.

Nazális zárhangok

A nazális hangoknál a belső zár, az orrüreget elzáró lágyszájpad-zárlat nem jön létre, a zöngé tartósan szólhat. Itt a zár feloldásáról beszélünk. A zöngé addig szólhat, ameddig bírjuk levegővel. Az orrüreg erősen részt vesz a hang rezonanciájában.

Az *m* hang a két ajak zárlata alapján létrejövő (bilabiális) zöngés hang. A zár valójában nem pattan fel, inkább feloldódik. Jellemző rá az orrhang-jelleg.

Az *n* hang esetében a nyelv hegye, esetleg peremének elülső része képi a felső fogsorral, ill. a mögötte lévő területtel (denti-alveoláris képzés) a zárlatot. A hang

rezonanciája egy fokkal világosabb mint az *m* hang esetében, mert a zár hátrébb kerül, így a szájüreg rezonáló része megrövidül. Három fő képzési helye van: a nyelv hegyén, a kemény szájpad elülső részén és a kemény szájpad hátulsó részén képzett. Bizonyos hangkörnyezeti helyzetek határozzák meg az ilyen képzésű hangok ejtésében az akusztikus benyomásokat.

Az *ny* hang esetében a nyelvhát középső része (mediodorsum) zárat alkot a szájpad elülső (praepalatális) részével. A nyelv hegye az alsó fogsort érintheti. A nyelv széles területen érintkezik a szájpaddal, s ez okozza a zár feloldásának puhaságát. A széles nyelvartikulációjú hang képzésekor a nyelv izomzata gyakran erősebb nyomással feszül a szájpadnak, amely artikulációs merevséget okozhat.

Réshangok

A beszédhangokat képző szerveink olyan szűk rést alkotnak, amelyen a kiáramló levegő (zöngés vagy zöngétlen) már nem képes zörejmentesen keresztülhatolni. Ezek a részörejek. Színük attól függ, hogy a levegő milyen szervpárokat érint, ezek hol helyezkednek el, milyen rést alkotnak és mennyi izomfeszültséggel hozzák létre a réseket. Az egyetlen *h* hangunk kivételével valamennyi a szájüregben keletkezik és orális képzésű. Beszédtechnikai szempontból a réshangok képzése, megformálása és alkalmazása okozza a legtöbb nehézséget. Légzéstechnikai nehézséget okoz a fokozott levegőfogyasztás, hiszen képzésük folyamatos levegőellátást kíván. Képződhetnek közép- vagy oldalréssel is.

Az *f* és *v* hangok esetében az alsó ajkak és a felső fogsor képezi a rést (labiodentalis). A nyelv hegye belülről érintheti az alsó fogsort, az *f* zöngétlen, a *v* zöngés.

Az *sz* és a *z* hangoknál a nyelvhát elülső része alkot rést a fogakkal és a fogínnyel (dentialveolaris képzés). A nyelv hegye kissé lefele fordulva érinti belülről az alsó fogsort. A nyelvhát domborodik a kemény szájpad felé, s középen csatornát képez a nyelvháton. Az ajkak enyhén megnyílnak, a kiáramló levegőt nem akadályozzák. A *sz* zöngétlen, a *z* zöngés.

Az *s* és *zs* hangok esetében a nyelv pereme a fogínnyel vagy az elülső szájpaddal széles rést alkot (alveo-palatális képzés). A nyelv hátrább húzódik (mint az *sz* hangnál), hegye lefelé hajlik. Az ajkak előre csucсорodnak. A nyelv a kemény szájpad felé domborodik, de lényegesebben szélesebb rést képez a száj elülső részével, mint a sziszegők esetében. Az *s* zöngétlen, a *zs* zöngés.

A *j* hang képzésekor a nyelv hát középső része feldomborodik a szápad elülső részéhez (praepalátális képzés). A nyelv hegye érinti az alsó fogsor belső oldalát. Zöngés réshang. Bár írásban külön jele nincs, a magyar nyelvben létezik a *j* hangnak zöngétlen változata is.

A *h* hang esetében a két hangszalag nagyjából 10 fokos (*h*-állású) szöget zár be, a hangrés (glottis) nyitott. A légzőizmok olyan intenzitással nyomják fölfelé a levegőt, hogy a keskeny, hegyesszögű rés hehezetes zörejt hoz létre. A hang zöngétlen (laryngális képzés). A magában ejtett *h* hang képzésekor a nyelv laposan fekszik a szájbán, egyébként a szájjüreg az utána következő magánhangzót formálja meg. E hangnak van egy zöngés változata: a mormolt zöngés *h* (nem jelölt).

Az *l* hang képzésekor a nyelv hegye vagy peremének elülső része zárat alkot a fog mögötti kemény ínnel (alveoláris képzés). A nyelv oldalsó peremei annyira eltávolodnak a felső fogsor két oldalától, hogy a levegő majdnem szabadon jut keresztül, egészen gyenge, résszerű zörejt okozva, ezért nevezik oldalsó hangnak. A magyar nyelvben csak zöngés formában fordul elő.

Pergőhangok

A nyelv hegye a fog mögötti alveoláris területtel érintkezve pergő mozgást végez. A perem két oldalának hátsó része a felső fogsorra támaszkodik. A hang zöngés. Amíg a levegőáramlás tart, addig lehet hangoztatni.

Affrikáták (zár-réshangok)

Magyarul összeccsiszolódott, egybecsiszolódott hangoknak nevezzük. A nyelv képzi, mégpedig a hegyétől a nyelv hát közepéig terjedően. A hangok orális ejtésűek, képezhetők zöngétlenül és zöngésen. A magyar affrikáta egyetlen artikulációs mozdulattal jön létre: ennek elején a nyelv, ha rövid időre és lazábban is, de zárlatot alkot, majd a zár feloldása résszerű zörejt kíséretében történik. A nyelvészek által ma már elfogadott elmélet, hogy ezek a hangok két artikulációs mozzanatot felölelő egyes hangok.

A *c* és *dz* hangok esetében a nyelv hegye, vagy a mögötte levő nyelv hát eleje képezi a zár-rést a felső fogsor és az alveolumtáján (dentialveoláris képzés). A *c* zöngétlen, a *dz* zöngés.

A *cs* és *dzs* hangoknál a nyelvhat eleje (praedorsum) szélesen képezi a zár-rést a kemény íny és a kemény szápad körüli tájon (alveopalatális képzés). A nyelv kissé hátrahúzva, pereme két oldalon hozzáér a felső fogsor középső fogaihoz, a nyelvhegy az alveoláris területen hoz létre zárat, amely oldódik aztán.). A *cs* zöngétlen, a *dzs* zöngés.

A *cs* és a *dzs* az *s* és *zs* hangok rokonai, míg a *c* és a *dz* az *sz* és *z* hangok rokonai. Képzésük nagyon hasonlít, csupán a képzés módjában térnek el, valamint a zöngéességükben.

Munkánk első lépései közé tartozik az énekhang megismerése, átültetése a gyakorlatba. Mindez azonban előfeltételezi a hozott ismereteket meglétét a nyelv tárgykörében.

Az alsóbb iskolákban ugyan van ének-zeneoktatás, de ezt nem tekinthetjük megfelelő alapnak, hiszen más céllal történik, esetleg a képességek felismerésében játszhat szerepet. Esetünkben arra van szükség, hogy a fenti ismeretek kötőelemként működjenek a művészi hangképzésben és az arra épülő művészi ének irányában. A beszéd szabta szabályok részben támogatják az énekhangképzés szabályait. Viszont az énekművészet nem az énekszó közművelődési értelemben vett működtetése, nem csak mélyebb zenei ismereteket kíván, hanem a nyelv, a szöveg, az énekszó rendszerének áttekintését is. A szó és az énekszó képzésében sokszor ugyan kicsik a különbségek, de minél magasabb szinten működik az énekes, az eltérések is annál inkább felerősödnek. Átlépik az általános ismeretek elégséges szintjét, specializálódnak, és megoldásuk tudatos fellépést kíván. Természetesen jelen esetben nem az orvosi segítséget igénylő beteg a vizsgálat tárgya, és nem „nyelvészkedésben” keressük az énekoktatás feladatait. Mindazonáltal fontosnak tartunk egyfajta leegyszerűsített, de szakmailag pontos nyelvismereti és fonetikai irányadást. Erre tettünk kísérletet fenti fejezetünkben. Ezen ismeretek utat mutathatnak hallgatóinknak első, még általános lépéseikben, a saját működésük irányába. A mi feladatunk ezek szükségszerűségét hangsúlyozni. Énekkultúránk, és különösen a magas fokú speciális énektechnikával létrehozott művészi ének, természetesen, használja a nyelvben már megismert alapokat, de egyben túl is lép azokon, és az új jelenségekre a beszélt nyelv már nem képes visszahatni. Új törvényszerűségek születnek. A beszéd tanulásának folyamatai elvesztik megszokott helyzetüket, nincs utánzás, hallásból megismerés, örökölt környezeti hatás. Megjelennek a zene törvényszerűségei. Megismerésük csak tudatossággal, és az addig elérhető

részismeretek alátámasztásával érthető meg, és válhat új sajátunkká. Ettől a ponttól kezdődően foglalkozhatunk a művészi hangképzés kérdéseivel.

III. A művészi hangképzés általános kérdései

A beszédhangok fiziológiai tulajdonságaiból és képzés módjából a fentiekben feltérképeződtek a magyar nyelv hangzóvilágának sajátosságai, melyek a zenei hangzók képzésénél is jelen vannak. A beszédhangzók és az énekhangzók azonosságaiból és másságaiból elindulva közelebb kerülünk olyan speciális változások megértéséhez, mint például a művészi ének sajátja, létrejöttének feltétele.

1. A szöveg hatása az énektechnikában lejátszódó folyamatokra

Az ének az emberi faj ősi, a beszéd kialakulását megelőző adottsága, ösztönös és örökletes tevékenység. Felfokozott érzelmi és lelkiállapot létrejöttével és az abból eredő belső feszültség- kényszer hatására jelentkezik, önmagunk kifejezésének egyik rendkívül fontos eszköze.

Az ember beszédhangját létrehozó szerveivel képes az énekhang létrehozására is, de ez még nem jelenti a művészi hangképzés képességének birtoklását. A művészi ének specialitását a zenei anyag tökéletes ismeretén túl a hangi minőség adja. Ha ezzel rendelkezünk, mindezt az akusztikai követelményekkel karöltve a zene szolgálatába lehet állítani. Létrejöhet a művészi énekhangzás, más szóval a művészi ének.¹ Ez a közös nevező jelen van dal, oratórium, opera megszólaltatása esetén. Jellemzőjük még a rendkívül kifinomult előadási mód.

Az operaéneklés másoldalú sajátossága, az érzelmi állapotok emeltebb szintű kifejezése, amiben a hangi minőség mint eszköz szerepelhet.

Az énekművészet három legfontosabb eleme a légzés mechanizmusa, az artikuláció, és a hang megszólalásának helye. Az artikuláció helyes kialakítása s ezzel a szöveg érthetősége éppúgy lételeme a helyes köznyelvi és az emelt színpadi beszédnek is.

¹ Ettől a fejezettől kezdve az ének, éneklés kifejezéseket dolgozatomban ebben az értelemben használom.

2. A művészi ének és a légzés kapcsolatának vizsgálata és gyakorlati kérdései

A hang a kilégzés során jön létre. Belégzéskor feladatunk a lehető legnyugodtabb levegővétel. A rekeszizom automatikusan végzi dolgát, és biztosítja számunkra az optimális levegőfelvételt. Ezt mély levegővételnek szokták nevezni, mely a rekeszizom állására utal.

A légzés mechanizmusának jellemzését, azaz típusokra bontását a szakkönyvek hasonló, de mégis eltérő módokba sorolják, légzési típusokat állapítanak meg.²

Abban mindenki egyetért, hogy a mélylégzés adja az énekhangzás alapját; szerintünk az alsóborda-légzés és a rekeszlégzés keveréke a célravezető.

A tüdőbe feszített túl nagy levegő és a visszatartással, nyomással történő hangindítás viszont feltétlenül kerülendő. Ronthatja az énekhang minőségét és hosszú távon káros az egészségre.

Kilégzéskor három működési formát kell vizsgálnunk. Az élettani, a beszédhez, valamint az énekhez szükséges kilégzést. Mivel mindezt ugyanazok a szervek és izomcsoportok biztosítják, a kilégzés összetettsége magában hordozza a három forma találkozását és eltérését.

A különbségek lényege a három szakasz hosszában és dinamikájában mutatkozik meg. Az élettani szerep feladata közismert, a fonetikai részben már foglalkoztunk vele. A második, kilégzési szakasz meghosszabbodása alatt történik a hangzóképzés. Létrejöhét vagy a beszéd, vagy az ének, vagy az énekszó. A meghosszabbodás módja függ a rájuk jellemző tulajdonságoktól, a ritmustól, a szavak, mondatok hangsúlyától és tagolásától valamint az értelmi és érzelmi kifejezés szándékától.

Emellett viszont beszélnünk kell még az első és második szakasz közé eső szünetről³: ez egy olyan rövid szünet, ami a levegő pillanatnyi megtartását⁴ jelenti. A test izomzata belégzés után felkészül a folyamatosan adagolt kilégzésre.

Ennek a szünetnek minden esetben meg kell történnie. Felismerése az énektanulás kezdetétől fontos feladat, hiszen az élettani légzés esetén vagy beszéd közben

²Kerényi, Az éneklés művészete és pedagógiája (Budapest: Zeneműkiadó, 1985), 104-6.

Fischer, A beszéd művészete (Budapest: Gondolat, 1974), 15-33.

Vági Istvánné, Hangképzésemélet (Budapest: Tankönyvkiadó, 1975), 30-33.

Molnár, Eufonetika (Budapest: Zeneműkiadó, 1966), 61-65.

³ Molnár, Eufonetika (Budapest: Zeneműkiadó, 1966), 60-61.

⁴ Ez azonban nem jelentheti a levegő erőszakos visszatartását.

gyakorlatilag nincs is szerepe. Tudatos kezelése esetén ellenőrizhető lesz a rekeszizom irányából indított levegő mennyisége, az izom és környezetének helyzete. Segítségével felkészülhetünk az optimális hangzó indítására. Időnk lesz a rezonáns üregek nyitására, vagyis a garat, a száj és az orr hármass üregrendszere egybenyílik, létrejöhet a gömbölyű hang, amit könnyen tovább építhetünk a zenei frázison belül. A levegő rugalmas felhasználását érhetjük el, és így elkerülhető a gége feszülése, ez a rugalmasság teszi lehetővé az előírt dinamika megvalósítását.

Nézzük a harmadik szakaszt, melynek meghatározása a szünet. Nem minden esetben hoz magával következményként egy nyugalmi állapotot, függ a dallam ritmusától, hangfekvésétől, tempójától. Újrarendeződhetnek a belégzés viszonyai, mely minden esetben szükséges a következő frázis nyugodt, koncentrált indításához, hiszen a kilégzés fázisában aktívan résztvevő izomcsoportok terhelését meg kell szüntetnünk, mert a következő fázisban ismét munkába kell állítanunk őket. Ennek elmulasztása egy öngerjesztő folyamatot hozhat létre és az egyre fokozódó, szükségtelenül felhalmozódó energia a túlterhelés állapotához vezethet és az izmok merevségével járhat. A gége alkalmazkodik a megváltozott körülményekhez, a hang volumene romlik, elveszti csengését, a levegő felhasználása esetlegesé válik, illetve elveszítjük az énekléshez szükséges kontrollt. Tehát az éneklés technikai egyensúlyának fenntartásához szükségeszerű a szünet és a nyugalmi állapot létrehozása.

Beszélnünk kell még a támaszról. A támaszelméletek⁵ egyfajta mechanikus megoldást keresnek a hangindítás és hangvezetés problémájára. Az alsó támaszt az irodalom nagyon sok formában tárgyalja: meghatározták nyögés-mechanizmusnak, beleülésnek, levegőoszlopnak stb. A szakma egy részének ellenérzése azonban helytálló, hiszen gyakorlásuk rengeteg rossz beidegződést szülhet, az azonban bizonyos, hogy jelen van az éneklésben és az is biztos, hogy hatással van rá. Véleményünk szerint egy olyan belső működésről beszélünk, melynek feltérképezése csak tapasztalati úton történhet. Nem támaszokban, hanem zenében, zenei frázisokban kell gondolkodnunk. A légzőszerv, a hangszerv, valamint a hang léthozásában résztvevő valamennyi folyamat abszolút összehangolásának biztosításával létrehozott egyensúlyt kell fenntartanunk. Ebből az állandó egyensúlyból a dinamika kívánta csúcspontok és mélységek kiemelkedhetnek, de az egyensúly folyamata nem szakadhat meg. Az énekes feladata maga a zene. Ne a

⁵ Adorján Ilona, Hangképzés, énektanítás (Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 1996), 26.

Vági Istvánné, Hangképzésmélet (Budapest: Tankönyvkiadó, 1975), 73-75.

Kerényi, Az éneklés művészete és pedagógiája (Budapest: Zeneműkiadó, 1985), 130.

Parlando 30/7-8 (1988 júl.-aug.): 1-3.

technika működtetésére használja a zenét, hanem a zenéhez alkalmazkodva működtesse a technikát.

A felső támasz⁶-kifejezés viszont már sokkal érdekesebb folyamatokat takar. A hangot a kiáramló levegő segítségével a hangszalagok izomegyüttese hozza létre, vagyis a hangszalag hozza rezgésbe a levegőt. A fölötte lévő akusztikus térben és viszonyok között nyeri el a hang végső formáját.

Az énekesi légzés leginkább a gége működésétől és állapotától függ. Az énekhang működését biztosító funkciók élettani szerepük miatt kódoltak. Ez abból ered, hogy a légzőszervvel folyamatos kapcsolatot kell tartani.

A hangszalag és a gége biztosítja az énekhang összes ritmikai és dinamikai lehetőségét. Ahogy az éneklés tanulás útján fejlődik, úgy a gégénket is mintegy tanítani kell egy más irányú és fokozott terhelést jelentő, plasztikusabb és spontánabb működésre, ahogy a légzés is változik alapfunkciójához képest.

A hangképzésben résztvevő szerveket izmok mozgatják, az izmok működése gyakorlással bővíthető, más szóval tanítható. Ez a speciális folyamat a beidegzés. Leginkább a sportban használatos edzéshez hasonlít, és a célja is tulajdon képpen azonos, hiszen az éneklés alatt is rendkívül erőteljes izomterhelés lép fel. Ez folyamatos hangkarbantartást igényel, és érinti a hangképzésben résztvevő összes szervünket, a test egész fizikai állapotát is beleértve. Így a rendkívül kicsinek tűnő elváltozások is észrevehetőek, elkerülhetjük a túlterhelést, valamint az ilyenkor fellépő rossz irányú beidegzést. Ezen túlmenően az ének és a vele járó hangképzés folyamatában még célirányosnak is kell lenni a fiziológiai finomság, és az esztétikai minőség irányában.

Az énektanulás korábbi fázisaiban a beidegzések többsége már létrejön. Az énekművész esetében a beidegzés nem egy véglegesnek tekinthető, lezárható állapot, hiszen a munka során mindig jelen van, az éppen létrehozandó mű igényei szerint.

Testünk ismeretei a beidegzés következtében egyre bővülnek és az adott feladat hívja elő, vagyis racionalizálja őket. Mivel magas esztétikai minőségekről beszélünk és gondolkodunk, sokkal nagyobb hangsúlyt kapnak, mint az átlagos énektanulás esetében. A tudatosságra, az analitikus gondolkodásra kell helyezni a hangsúlyt, mert a tanult ismeretek összessége, minősége, kultúránk mélysége tükröződik a létrehozott hangban és annak minőségében.

⁶Vági Istvánné, Hangképzéelmélet (Budapest: Tankönyvkiadó, 1975), 73-75.

3. A művészi ének artikulációjának néhány sajátosságáról

Az alsó támasz jelenségén kívül meg kell ismerkednünk az úgy nevezett felsőtámasszal, mely nehezen pontosítható és leírható izommozgást takar és a toldalékcső garat, orrüreg felőli részén, az úgynevezett orrgarati területen keresendő, részben a toldalékcső mozgékony részének boltozatalkotására szolgál. A hang szempontjából meghatározó, mert csengését, minőségét és akusztikai tulajdonságait erősen befolyásolja. Az e területen lévő izmok összehangolt működése tágulásérzetek formájában érzékelhető és izomfeszültség érzésével jár, miközben folyamatosan reflektál az alsó támasz rugalmas működésére.

A gyakorlat szerint ebben a folyamatban a lágyszájpadnak döntő szerepe van. Három izom biztosítja a többirányú mozgásra való érzékenységet.

Tudjuk, hogy a magánhangzók tagjai kétféle módon képezhetők. Egyrészt szájüregen keresztül, mikor a lágyszájpad zár az orrüreg felé - e módot használjuk beszédünk esetében. Viszont létezik egy másik, nazooralisnak elnevezett helyzet, ekkor a hangzók útja megnyílik az orrüreg irányába is, tehát mindkét üregen keresztül szabad az út. Az ekkor létrejövő hangzókat is erről a helyzetről nevezték el nazooralis hangzóknak⁷. Mindazonáltal ezt a jelenséget sokan összetévesztik a nazalitással. A különbséget könnyen megérthetjük, ha tudjuk, hogy a magánhangzók mindkét irányba közlekedhetnek, viszont a mássalhangzók közül az orrüregen keresztül csak a nazális mássalhangzók. A helyzet bonyolultságára jellemző, hogy amennyiben két nazális mássalhangzó közé magánhangzó kerül, nazooralis jelleget kap.

Esetünkben a nazooralis hangzásnak azért van kiemelt jelentősége, mert az énekhang ekkor kerül egy számára nagyon optimális akusztikai helyzetbe, hallhatóan csengőbb, fényesebb, érzetében dinamikusabb, kifejezetten megnő a volumene. Az eufonetika ebben az esetben tensorokról⁸ és levatorokról⁹ beszél.

A felső támaszt nem úgy kell elképzelnünk, mint valami fix építményt, ami a támasz kifejezés miatt esetlegesen eszünkbe juthat; nem egy dologról van szó, hanem egy folyamatról, melynek rendkívüli mobilitása a lényeges.

A magasan iskolázott hang egyik jellemzője, hogy a két támasz között tudatos és rendkívül precíz összmunka jön létre. A hangot létrehozó levegő, melyből a hang

⁷ Molnár, Eufonetika (Budapest: Zeneműkiadó, 1966), 161-162.

⁸ tensoros: a lágyszájpadot mozgató, kétoldali tágító izom.

⁹ levator: a lágyszájpad emelője.

születik, különböző akusztikus terekben rendkívül bonyolult utat bejárva létrejön ugyan, de ezzel az egyensúllyal kapja meg végső jellegét.

A fentiekben gondolatban végigjártuk egy hang útját, mivel csak így lehetséges a folyamat modellezése. Éneklés közben viszont hangok sorozata kapcsolódik egymáshoz. Az énekművek szerves része a szöveg, melynek beszédfonetikai szabályai is bekapcsolódnak az értelmezésbe - ezeket, a szabályokat tekintettük át a dolgozat második fejezetében.

Énekesformáns

A formáns (formanten) elnevezést először Hermann használta 1894-es cikkében, a zöngés hangokat megformáló rezonancia-helyekre. Azóta felfedezték, hogy a formánsok az emberi beszéd talán legfontosabb jellemzői. Magyarországon Tarnóczy¹⁰ vizsgálja átfogóan.

Zöngés hangok esetén a hangszalagok rezgést végeznek, az így keletkezett rezonancia a zöngé, mely periodikus (harmonikus) tulajdonságokkal rendelkezik. Az alaphfrekvenciával jellemzett alaphangon kívül felhangokat is tartalmaz. A felhangok, más néven felharmonikusok frekvenciája az alaphfrekvencia pozitív, egész számú többszöröse. A toldalékcső mint rezonátorrendszer a zöngét felerősíti és felhangjainak egyes csoportjait (a rezonancia helyeknél) kiemeli, másokat gyengíti. Ezeket a rezonancia-helyeket és környéküket nevezzük formánsnak. A rezonanciahely frekvenciája a formánsfrekvencia, a formánstartomány pedig az egyes magánhangzókra jellemző keskeny frekvenciasáv, mely a magánhangzó felismerésének fontos tényezője. A formánstartományra jellemző az állandóság és minden magánhangzóhoz kettő vagy három formánstartomány tartozik. Formánsokat akkor képzünk, ha artikulálunk.

A szakirodalom megnevez még egy negyedik formánst is, egy ún. énekesformánst (Sängerformanten)¹¹, melynek magassága 2000-3500 Hz közé tehető. Ezt a formánst csak az énekkhang használja, eléréséhez az énekes magas fokú előképzettsége szükséges.

Dolgozatunk szempontjából a kérdés itt kezd érdekesé válni, mivel e fent nevezett énekesformáns speciális funkció eredménye. A gége leengedésével nő a garat hossza,

¹⁰ Tarnóczy Tamás, A magyar magánhangzók akusztikai szerkezete (Budapest: Kir. Magy. Pázmány Péter Tudományegyetem Általános Nyelvészeti és Fonetikai Intézete, 1941)

¹¹ Pahn, Johannes, Sprache und Musik (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2000), 135-137.

alsó része kiszélesedik és körülbelül hatszoros lesz az arány a garatnyílás és a gége között, mely lehetővé teszi, hogy állóhullámok alakuljanak ki, melyeknek magassága éppen a keresett énekesformáns frekvenciájával azonos. A mélylégzés során a gége állása mélyül, így könnyebb a nevezett formánst létrehozni.

Az énekesformáns ismerete, tudatos használata átsegít bennünket a zenekar tömör, nagy erejű hangzása fölé. Gyakorta előfordul, hogy a beszédhang alt, az énekhang szoprán, ennek oka, hogy üregrendszerünk alkalmasabb a magasabb hangtartomány kierősítésére. A gyakorlatban nagyon fontos, hogy az ebben a formánsban működtetett hangot a lehető legpuhábban formáljuk meg, csak így maradhatunk természetesekek. Hangunk vivőerejének növekedésével a képzési hibáink is felerősödnek, ennek elkerülése ismét az arány, az egyensúly és a magas fokú technika függvénye.

Az énekesformánsok fizikai vizsgálatában új lehetőséget jelent korunk magas technikai műszerezettsége, a digitális műszerek elterjedése. Már egy számítógépen futtatható hanganalízis program (Voce Vista) is láthatóvá teszi azt, amit egy énekes mindig hallani szeretne.

Az énekeseknek általában kompromisszumot kell kötniük, ugyanis a 2000 Hz alatt fekvő vokális formánsok a szövegértéshez fontosak, a 2000 Hz fölötti énekesformánsok pedig a hang fényét adják.

A magasabb formánsterület nem egy formánsból áll, mint gyakran állítják, hanem kettő vagy háromból, de ezek összeolvadnak (cluster), egységgé válnak.

Kutatóknak már azt is sikerült megvizsgálni, hogy miért érthetlenebbek a női hangfajok a férfiakénál. Bizonyossá vált, hogy csak azok a zöngék szólaltathatók meg fortissimo, amelyeknek formánshelyére vagy annak közvetlen közelébe esik az énekelendő hang alaphangja vagy valamelyik alsórészhangja. Egyes nyelvek zöngéinek formáns szerkezete eltér egymástól, bizonyos nyelvekben pedig a nazoorális hangzóknak is értelem-eldöntő, azaz foném jelentőségük van.

Megkerestük azokat az elemeket, melyek az énekhang talán legösszetettebb problémakörét jelentik. A mélyebb összefüggések megértését az énekpedagógia és a művészi gyakorlat egyaránt kutatja. Korunkban az operaműfaj szinte minden típusa jelen van, az énekes nem csak ilyen vagy olyan metodikát követve közelít művészetéhez. Az elvárás vele szemben a százszázalékos hangzás és muzikalitás. A modern hangrögzítés technikai apparátusa, minősége szinte tökéletesnek tekinthető. Az élő hang a zene lényegiségéről, a megfoghatatlan, istenember (Sein für Anderes) másért való létének

manifesztációja. Könnyen kijelenthetnénk, hogy az élő hang mindent elsöprő kizárólagos hatásában utolérhetetlen. A ma énekesének hangja igenis harcba száll egy virtuálisan felépített zenei világ szereplőivel, és ebben egyszerre hallható a még élő és már elhunyt elődök és pályatársak hanganyaga. Ez az óriási konszonancia, rendszerező agyunk számára nem marad pusztán impressziók halmaza. Korunkban a zenehallgatás szokása többségében a rögzített anyag lejátszását jelenti. A rögzített anyag áll az időben. Fontos ismeretanyagot hordoz ugyan, az itt és most illúziójával manipulál, de állandóságába zárva halott. Az élő hang kockáztat, vállal, határokat keres és próbálja átlépni. Újra formálja saját arányait, hat a zenére. A részletek korát éljük, az apró elmozdulások fárasztó korát. Ismereteink mennyisége oly nagy, hogy egyszerűsíteniünk kell a további felhalmozást, így hát digitalizálunk. Célirányos keresők segítségével fokozzuk az elérés, a kiválasztás sebességét. Ma már az élő hangot nem kívánjuk leírni, a kritikák jelzői beszűkültek, észrevételeik formálisak, ritkán figyelmeztetnek vagy dicsérnek az általános szintjén túl. Pedig az élő hang kockáztat, vagyis állít. Ezért kell az értő, gondolkodó, elemző énekes, akinek technikai tudása, zenei biztonsága, muzikalitásának vitalitása zenei szabadságát is jelenti egyben.

IV. Az általam megismert felkészülési folyamatokról

1. Néhány példa a színpadi szerepek megformálása során felmerült kérdésekből

Az énekes a tanulás folyamatában nincs egyedül. Pályáját végigkíséri egy furcsa szimbiózis tanárral, korrepetitorral, vagy karmesterrel. Ez néha olyan szoros köteléket jelent, hogy a már végzett művész még évekig visszajár volt tanárához, hogy segítse általános hangképzésében vagy a szereptanulásban.

Ennek helyességét vagy helytelenségét megítélni nagyon nehéz, de úgy tűnik, a zenei önállóságra való törekvés a járhatóbb út.

Merőbben más a helyzet a korrepetitorral. A vele való közös munka kifejezetten operai jelenség, többet is jelent az egyszerű tanulási segédletnél. A sokszor évtizedeken keresztül végzett közös munka a művész egész zeneiségét áthatja, hozzásegíti a szerep felfedezéséhez, az egészhez való viszony megértéséhez.

Hazánkban a korrepetíció elterjedt formája a szerep egészének betanulása. Sajnos ritka az az eset, amikor egy szerep zenei gondolatisága elemzésre kerül a hangok betanulásán kívül. Természetesen az abszolút ideális korrepetíció a karmesterrel valósulhatna meg az így kialakult közös nevezők kimunkálása, beidegzése által.

Más a helyzet, amikor az énekes nem az anyanyelvén, hanem eredeti nyelven vagy egy harmadik nyelvű fordításban tanulja a szerepet. Németországban találkoztam olyan nyelvi korrepetícióval, ami a szó ejtésén túl az adott nyelv és a zene kapcsolatával foglalkozott. Ezek a korrepetitorok anyanyelven beszéltek a mű eredeti nyelvét és jelentős zeneelméleti, valamint gyakorlati tudással rendelkeztek. Ezért jelentettek az énekesnek a tanuláson túl az általános zenetörténetben elérhető műismeretet szerepfelfogásokról, a már megvalósult értelmezési lehetőségekről, vagyis a mű kulturális környezetéről. Érdekesség még, hogy ezek a korrepetitorok sok esetben nem állandó tagjai az adott társulatnak, adott esetben egy karmester, rendező, tervező csapat részeként szerződnek az adott produkcióhoz.

Biztos, hogy a Magyarországon elterjedt, évtizedes kapcsolatra alapuló korrepetíció gyakorlata rengeteg pozitív pedagógiai előnnyel jár, de ez a Németországban megismert módzat szakmaisága bizonyosan sokkal jelentősebb.

Mivel az opera színházi előadás, az énekes teste is aktívan részt vesz szerepe megformálásában. Korunk színházi nyelve, a látvány igénye egyre nagyobb feladatok elé állítja az énekest, miközben a zenei hangzás egységben tartása természetesen nem sérülhet. A mai technika már könnyedén biztosítja a karmesterekkel való kontaktustartás lehetőségét, ez viszont megnöveli a játék mobilitását.

A színészi attraktivitás határát már csak a zene és az énekhang minőségének sérthetetlensége szabja meg. A ma énekesétől már teljességgel elvárható az általános énekesi testtartástól merőben szokatlan helyzetek megoldása. Egyre kevésbé elfogadottak az énekes statikus biztonsági pózokra ügyelő, sokszor a jelenet egészétől is idegen pótcselekvései. A modern európai operaelőadásokban finoman kimunkált mozgássorok, egymásról egymásra épülő gesztusok, tudatosan vezetett, szinte már filmszerű képkezelések a jellemzőek.

Jó énektechnikával, megfelelő beidegzéssel, felelős kompromisszumokkal, az éneklés és a testtartás problematikája összehangolható, viszont ha önmagáért, valamiféle formalizmusból vagy csak a helyzet furcsaságáért alkalmazzák, értelmetlen kockázat, mert még a legtisztábban értelmezett és vállalt testi attrakcióknak is lehetnek az énekesre

negatív kihatásai. Ezzel a karmesternek is egyet kell értenie, hiszen a kockázat csökkentésének lehetősége az ő kezében összpontosul.

A karmester és az énekes között a legérzékenyebb viszony a tempó kérdése. A zenei vezetés minden felelőssége a karmesteré. Ebből következik, hogy az általa elképzelt zeneiség az irányadó. Probléma akkor jelentkezik az énekes és a zenei vezető között, ha a mű tanulása, beidegzése, valamint a színpadi próbák során kialakított zenei tempó hirtelen megváltozik, eltér. Ez a napi gyakorlatban nem is fordul elő olyan ritkán. Az énekes belső metruma a beidegzés folyamán összekapcsolja az énekes egész fizikumát a szerep zenei metrumával s ez nem csak fizikai értelemben rögzül, hanem az egész egység gondolatiságát is viseli. Egy adott zenei gondolat mellé a megfelelő időtartamú, intenzitású, töltésű fizikai gesztus kerül. Ezek a zenei és színpadi próbák során kialakult alkotói kompromisszumok eredményei, pontosságukon múlik az énekes szabadsága, mivel azonban ezek már a tanulás és a próbák folyamán rögzülnek, stabilitásuk az énekes biztonságát is jelentik a nem kis megterhelést jelentő éneklés fizikai állapotában.

2. Néhány példa a növendékek kapcsán

Általánosan ismert énektanítási forma az adott zenei frázis előénekléssel történő szemléltetése. Vitathatatlanul hatásos, generációk nőttek fel segítségével.

Bár pontosan érzékeljük, hogy ennek a tanításnak határozottan instabil rendszere van, mégis sugall valami közös cinkosságot a mester és tanítványa között, aki hallás után valami titkos ismeret birtoklását kapja meg: „Úgy énekelek, ahogy a mesterem!” A kérdés, hogy az érzet valóban igazságot rejt-e vagy sem - noha a gondolat szépnek tűnik, de sajnos nagyon kevés az igazságtartalma. A mester tudása nemcsak a kész hang birtoklása, pontos intonációja, hanem az ehhez vezető út tudásának ismerete is egyben. Elterjedt tanítási módról beszélünk, a hallgatók szinte várják, igénylik a tanártól ezt a megoldást. A magyarázat fáradtságától hajtva el is jutunk a példa demonstrálásához, amit hallás után valóban könnyedebben reprodukál az énekes, de ettől még közel sem birtokolja a megoldást. Viszont messze elkerülte az önismeretre, zenére irányuló elemzést, kutatást, kísérletezést a hangképző szervek összehangolásában. A legtöbb esetben a hallás után megismert folyamat nagyon nehezen rekonstruálható. Pontos beidegzésre alig alkalmas, mivel - akárcsak a beszédhez - az énekhanghoz is alkalmazkodott a fülünk, ismerős számára a saját hangkörnyezete.

Fontos, hogy az énektanulás során fülünk is áthangolódjon a keresett énekesi formáns által megváltozott hangkörnyezetbe. Különösen azért, mert a belső hallásunk számára az eddig ismerthez képest nem halljuk sem sajátunk, sem szépnek. De ez a hang kifelé működik, feladata a szabad tér betöltése, s csak töredékében hallható számunkra. Nagyon magas hangokat már nem is hallunk, csak érzékelünk, az izomérzetünk ad kontrollt a jelenlétükről.

Ebből is következik tehát, hogy nem elég az énekhangot csak meghallani, és hallás után rögzíteni.

Erőteljesebb eredmény, a hangapparátus összehangolásával, valamint az izomérzetek rögzítésével érhető el. Nagyon ügyelnünk kell viszont, hogy az ebből született hangzások beidegzése, a lehető legpontosabban és szinte egyszerre történjen.

Amikor a fiatal énekesek technikailag viszonylag pontosan birtokában vannak egy mű hangjainak, nagyon látványos lépést tehetünk előre, ha elkezdjük végigvezetni a darab dinamikai felépítését a gyakorló énekes szemszögéből. Ha azt kérjük tőle, hogy szöveggel énekelje el a mű első zenei mondatát, nagy fegyelemmel létrehozott egysíkú hangzás lesz az eredmény. Ugyanez történik a második, harmadik zenei mondat esetében is. Ha ilyenkor félbeszakítjuk az éneklést és a kottát kézbe véve végigbeszéljük a műben megajánlott dinamikai bejegyzéseket, egy kicsit ahhoz hasonló eredményt kapunk, mint amikor a gyertya fényére felkapcsolják a villanyt. Ezen követelmények megvalósítására a növendék esetében ugyan még kevés az esély, de az énektanulás folyamán talán első ízben találkozunk az énekes darabon belüli gondolati szabadságával.

Ilyenkor, ha módjában áll a tanárnak elénekelni a darabot, akár csak jelzésszerűen is, feltöltheti és újraindíthatja a tanuló fantáziáját. Ez nem biztos, hogy egybeesik az éppen aktuális feladatokkal nem is beszélve a zenei szöveg felépítését saját magunk számára összerakott technikai vázáról és az ide tartozó összes problematikáról. Elég, ha megmutattunk egy lehetséges elképzelést és az is fontos, hogy ennek egyfajta oldó szerepe legyen, és ne oktató jellegű előéneklést jelentsen.

Érdekes, hogy a legtöbb fiatal énekes a tanulás folyamán megpróbálja tompítani az énekes fizikai terhelése miatt természetesen fellépő külső jegyeket. Túlzásnak érzi az erős artikuláció okozta mimikát, az intimitását érzi veszélyben, hiszen száján át szinte garatig belátható lesz, vagy a szeme erősen kikerekedik, az orrcimpája kitágul, egy szóval az archberendezése a megszokotthoz képest torzul és ez érvényes tulajdonképpen a testtartásra is. Idegennek, erőltetettnek érzi s különösen felerősödik mindez, amikor a hallgató egyedül énekel, nincsenek körülötte hasonló állapotban lévő kollégák. Mivel

bizonyos skálák, légzőgyakorlatok olykor a tükörbe nézést is megkívánják, ijesztőnek, gnómnak, természetellenesnek bélyegzik az éneklés közben megváltozott külsejüket. Egyszerűen szégyellni kezdik az éneklést. Nehezen fogadják el, hogy a tanulás alatt modellizálni kell. Ez kísérlet, a folyamat része, akár túlzásokkal is járhat, ami a megfelelő gyakorlat megszerzése után majd visszanyeri normális, természetes állapotát. Ezeknek a gátlásoknak az oldása nemcsak bizonyos fizikai és mimikai külsőségek megszokása és elfogadása miatt fontos, hanem az énekszó bizonyos változásai, és azok akusztikai finomítása miatt is nagyon jelentősek. A szövegérthetőség az énekes számára saját művészi igényességét, vagyis hangzószerv-apparátusának finomítását jelenti, egyben saját felelősségét abból a szempontból, hogy a szövegmondás és a zene között felmerülő énektechnikai különbség esetén meddig mehet el a megoldásokat keresve, természetesen leszögezve, hogy az érthető szövegéneklésre való törekvés feltétlenül szükséges.

3. Sajátos operai technika mint gondolkodás

A hangképzés nemcsak a hang folyamatos iskoláztatásához kötődő feladatok elvégzése. Az énekes számára inkább filozófia kell legyen. Az általános hangképzéssel, aminek célja, feladata a kiművelt hang megszólaltatása, az eddigiekben már megismerkedtünk. Kísérletet teszünk arra, hogy a művészi gyakorlat oldaláról is vizsgáljuk összetettségét, minél szélesebben kutatva e fogalom értelmezhetőségét. Ennek vizsgálatára az opera műfaját választani kézenfekvő, hiszen a műfaj összetettsége, az énekhanggal szemben támasztott maximalizmusa gyakorlatcentrikus.

A sajátos operai hangképzés a mi gondolkodásunkban nem csupán egy általános bemelegítő edzése a hangnak, hogy biztonsággal felkészülhessen a feladata megoldására. Az operaénekes az ének folyamatosságában él, régi és új repertoárban gondolkodik, de nemcsak az új minőség létrehozásában van nagy felelőssége, hanem a reprodukálás folyamatában is. A reprodukálás művészi folyamata, színvonalának biztosítása a művész személyes felelősségén túl, önképzésén is múlik. Ez az önképzés is a hangképzés egy formája kell, hogy legyen. Ez a megállapítás természetesen durva kiemelés abból a finom folyamatgyüttesből, ami az operaművész alkotását jelenti. Azt próbáltuk érzékeltetni, hogy kell lennie egy sajátos operahangi gondolkodásmódnak (hangképzésnek), aminek a lényegét az operaszínpadon fellépő technikai egymásrahatások összességében találhatjuk meg. Az operaszínpadon az énekes működtet, szintetizál, összekapcsol, létezésében

nincs helye az esetlegességnek, gondolatisága elsősorban emocionális hatásokat szabadít fel. Ezt csak a zenei mondanivaló és a színpadi történés egymásra építésével működtetheti, más szóval racionális technikai gondolkodást kíván meg tőle. Ezért lehetséges, hogy az operai hangképzés egyben egy technika is, ami maga az operai gondolkodásmód.

Az énekművész színpadi feladata két egymásból eredő és mégis más összetevőkből álló folyamat eredménye: a szerep létrehozása, illetve a korábban már említett szerepreprodukció.

Az egymásból következő folyamatok nemcsak időrendiségükben különbözőek, de az énektechnikához kötődő viszonyuk is eltérő vonásokat mutat. Ahogy a létrehozás folyamata előzménye a reprodukciónak, úgy a létrehozás alatt használt, beidegzett hangifolyamatok is csak előzményei a magas fokú reprodukció kívánta feladatoknak. Még a legszerencsésebb esetben sem tudható kellő bizonyossággal, hogy egy bemutatón létrejött komplex énekesi minőség milyen módon tartható fenn hosszútávon. Az estéről estére történő megismétlés képessége a művész talán legfontosabb, tehetségéről számot adó tulajdonsága.

Az énekes színpadi munkájához vezető az első lépés a szereptanulás. Nem kérdéses, hogy a szöveg és a zenetanulás folyamatának szinte egyszerre kell történnie, függetlenül attól, hogy anyanyelven vagy eredeti nyelven történik. Nagyon figyelmesnek kell lennünk, mert a már korábban is tárgyalt beidegzési folyamatok szerepspecifikusan szükség szerint megkezdődnek. A zene megtanulása, technikai követelményeinek feltérképezése, egybedolgozása a szöveggel, mind ennek biztosítása szolgál.

Most elérkeztünk egy tipikus operai problematikához. Fontos ugyanis, hogy zenetanulásunk, az énektechnikai ismeretek megszerzésén túl, az opera dramaturgiai vizsgálatát is jelentse. Ahogy a drámában a szöveg dramaturgiai szerkezete meghatározó, úgy az operában a zene, az ennek megfelelő hordozóelem. Alakításunk feladatait, a megfelelő irányú zenei- és szövegelemzésekkel ismerhetjük meg. Az adott zenei környezetben elhangzó szövegrészek értelmezik a szereplők gondolkodását, a zene a gondolat ritmusát, szándékait, ahogy érzelmeik egybeolvadnak, vagy összeütköznek a többi szereplőt jellemző zenei folyamatokkal, vagy éppen a szünetek értelmezésével. Így a színpadon elkerülhetjük az úgynevezett általános játékmódot, ami elsősorban a külsőségek kínálta eszközökre épít, a zenével felszínesen érintkezik, értelmetlenül öncélúvá válik.

Az áriákban a rendkívüli magasságot jelentő hangok, valamint koloratúrák, díszítések egy előadáson belül csak a szerepen keresztül nyerik el létjogosultságukat.

A barokk kor énekescentrikus gondolkodásában a művész szabad előadásmódjában megtestesülő zenei értelmezést, vagyis a zenei dramaturgia kiteljesítését kell keresnünk. Öncélúságnak tűnhet az énektechnikai elemek túlhalmozása, ha nem a zene átfogóbb, minőségileg igényes birtoklását hangsúlyozza, hiszen a zenedrámát megelőző időben még nem beszélhetünk a librettó és a zene egymást értelmező viszonyáról, a szöveganyag inkább csak irányadó szerepet töltött be. A barokk számára az érzelem túlfűtése a lét értelmezése a világról, mely zenei eszközök halmozásával fejeződik ki.

A színpadra lépő operaénekes feladata elkerülni, hogy alakítása leegyszerűsített színészet legyen. Az operában a zene folyamatossága egyel több látásmódot biztosít a néző számára. Fizikailag érzékelhetővé válik a színpadi szereplő gondolkodását, tetteit létrehozó erőter, ami maga a zene. Ennek köszönhető, hogy az operahősöknek nem kell a színészi játékkal gondolatiságuk helyességét érvényre juttatni, döntéseik értelmét igazolni. Emócióik összecsapásából ismerjük meg történetüket. Gondolatiságuk a zene és ez a zenéből kiinduló színészi megvalósítás minőségében érhető tetten. Kitűnő adottságú énekeseknél a színpadi ügyetlenséget bocsánatosan kezelő hozzáállás nem hozhat létre valódi operai minőséget. Színpadon az énekes nemcsak szólisztikus feladatokkal találkozunk, hiszen egy jelenet létrehozásában több énekes, vagyis partner is közreműködik. Összjátékuk, nem a szövegek egymásra válaszolásában, hanem a zene színeiben van. Az operai dialógus zenei dialógus, amiben a szöveg csak segédlet, a könnyebb irányíthatóság része, vagyis a szereplők elsősorban nem egymás mondataira válaszolnak, hanem az egyéni muzikalitásukból és a zeneszerző által megfogalmazott zenei mondanivalóból született zenei mondatra.

Sokszor találkozunk azzal a jelenséggel, hogy zenei együtteseknél (tercett, kvintett, szextett, finálé) az énekesekből eltűnik a színpadi szerep. Marad az énekes, aki csak a forma fenntartására törekszik, ettől az ürességtől válhat mechanikus teljesítéssé az operaműfaj egyik csodálatos sajátossága, a kauzalitás, az időben egymást követő elemek felbomlása. Ha nem szerepből énekelnek, tér- és időbeli egymásmellettiességben, hanem csak a szerzői partitúrában leírtak teljesítése folyik, a zenei mondatok sem jöhetnek létre, marad a zene, de csak mint üres váz.

A színpadi próbák alatt, célunk és feladatunk a szerepünk kívánta zenei és fizikai szellemi állapotok beidegzése, s ha ez megfelelő elemző gondolkodással párosul az előadást megelőző felkészülésben, valóban csak hangunk bemelegítése, beéneklése a

feladatunk. Előadóművészetünk a zenére alapozva előhívja, reprodukálja az alakítás összességét.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy az énekes operán belüli létezésének technikai kulcsa az operai gondolkodásmód felépítése. Ha ez minél sokrétűbb, kapcsolatot teremtve a zene és a színpad törvényszerűségeivel, akkor az opera, mint műfaj minden mű létrehozásával újraépíti magát az énekművészetten keresztül.

V. Gondolatok az opera és a szöveg viszonyához

1. A szövegérthetőség kérdései

Pusztán magánhangzókra lehet zenei gondolatokat megszólaltatni. A magánhangzók ilyen használata nagyon emberi, de ugyanakkor csupán hangszerszerű hatást produkál, mivel verbálisan teljesen megfoghatatlan.

Hogy számunkra érzékelhető és átélhető hangokból énekszó váljék, már szükség van a mássalhangzókra is. A mássalhangzók megszakítják a magánhangzók szabad áramlását, csoportjaik elnevezését is erről a tulajdonságukról kapták (zárhangok, réshangok, zárréshangok, azaz explozívák). A magánhangzók és a mássalhangzók közösen már lehetővé teszik a fogalmi gondolatközlést. Arányuk jellemző egy nyelvre, és egyben ez teszi alkalmassá, vagy kevésbé alkalmassá az énekbeszédre. Ezért beszélhetünk jól énekelhető és kevésbé jól énekelhető nyelvekről. Közismert, hogy az olasz nyelv szerkezeti adottságai révén nagyon alkalmas az operaéneklésre.

A vokális muzsika központi problémája a zene és a beszédelemek egyensúlyának küzdelme. A költészet és a zene egyesítésének művészi lehetőségét már korán felismerték. A zenében nincs konkrét kijelentés, viszont működik egy hangulati légkörteremtés, az értelmi vonatkozás gondolattársítás révén utólag kapcsolódik hozzá. Ezért is lehetett a zene valamennyi vallási szertartás lényeges eleme.

A reneszánsz kort megelőző többszólamú zenében a szöveg másodlagos, mindössze hangulati jelentőséggel bír, alig érthető. E kor zenei gondolkodása, formaváltoztatási igénye az antik görögök énekbeszéd-költészetből kiindulva eljut annak felismeréséhez, hogy a vokális zene elsősorban nyelv és ritmus s csak másodsorban hang. Egy újfajta vokális muzsika születik meg ekkor, a stile rappresentativonak nevezett recitálás, ami az opera kialakulásához is vezetett egyben.

Monteverdi L'Orfeo-ja az első olyan alkotás, amiben költő és zeneszerző között szoros és tudatos együttműködés valósul meg, a témaválasztástól kezdve a belső szerkesztési elvek tudatos felépítéséig. Az opera előtérbe hozza a költeményt, de a zenét is teljes formagazdagságában bontja ki. Ezt a művet a később kialakuló európai opera programművének tekintjük. Sok olyan formát előlegez, ami majd a későbbi operafogalmunk szerint is a műfaj sajátja lesz (ária, vezérmotívumok, recitativo, hangszerelés). Az újításokon túlmenően Monteverdi műve természetesen a reneszánsz zene hagyományos elemeit is megtartja.

Témánk szempontjából a legfontosabb, hogy Monteverdi az operában használt szövegkönyvben számos dramaturgiai beavatkozást is tesz, a zene kedvéért szövegrészeket emel be és át is rendezi a szöveget, vagyis részt vesz a szövegalkotás folyamatában. A szövegíró és a zeneszerző szoros együttműködése jön létre a közös cél, a librettó megalkotásában. Ez a folyamat Mozarra is jellemző lesz majd, valamint Verdire és Puccinira, majd az alapvető változást a wagneri zenedráma jelenti, melyben a zeneszerző egyben a szöveget alkotó költő is.

Természetesen mivel nem az opera történetének áttekintése a célunk, ezért jelentős ugrásokat tettünk az opera fejlődéstörténetében, s csupán szöveg és a zene kapcsolatának, egymásból építkezésének, formai és tartalmi összefüggésének, törvényszerűségeinek kialakulásához vezető utat tekintettük át.

Ahhoz, hogy a zene és a szöveg összekapcsolódásának, az értelem és érzelem egyidejűségének ez a rendkívüli komplexitása az emberi hang keretei adta lehetőségek által hallhatóvá, vagyis átadhatóvá válhasson, énektechnikai eszményt is kell keresni. Ezt a vokális kultúra a bel cantóban találja meg, és a szépéneklés folyamatos megismerésének kutatásával teremti meg.

Az énekelt szöveg és a zene kapcsán beszélnünk kell a különböző nemzeti zenei és irodalmi hagyományokra épülő énekiskolákról. Ezek a nemzeti énekiskolák tulajdonképpen azokat az énektechnikai törekvéseket testesítik meg, melyek az adott kultúra irodalmi, zenei, gondolati, hagyományból megalkotott rendszerei, melyek kölcsönhatásba kerülnek az adott viszonyok között megszülető operával. Kialakulásukban valószínűleg két tényező játszott szerepet, a nyelv hangtani sajátossága és az egyes népek dalainak előadásmódja. A zeneszerzők ezeket a feltárt ismereteket mint nemzeti jellegzetességet beépítik a művek szerkezetébe, így ennek a kölcsönhatásnak köszönhetően jelennek meg az adott korra, zenei felfogásra jellemző irányzatok. Természetesen a zeneművek is visszahatnak az énektechnika fejlődésére, újabb

kihívásokkal inspirálják irányait. Korunkban az operaházak nemzetközi repertoárral bírnak, ezért az énekművész technikai képzése is sokkal szélesebb követelményt kíván. Ma már az énektechnika a nemzetközivé vált operadarabokra való felkészülést is jelenti egyben, nevezetesen olasz, német, francia, orosz, angol művek megszólaltatása is feladat, de ezek a művek természetesen már elsősorban nem a nemzeti sajátosságaik miatt kapnak hangsúlyt, hanem az énekművészet világ-tapasztalatával lettek örökérvényűek. Korunkban, bár szerencsére törekvés és kísérlet azért van, már messze nem a provinciálisabb nemzeti zenei törekvések a jellemzőek és az énekművészetben is inkább a nemzedékek közötti eltérések jelentik a hangsúlyt, a zenéről mint világjelenségről beszélünk és gondolkodunk.

A világoperai énektechnika alapja a bel canto lett. A nemzetközi énekkultúra minden elemét felmutatja - kiegyenlítettség, vivőerő, zengés, gömbölyűség, hajlékonyság, tiszta szövegmondás, valamint a díszítések könnyedsége. Azonban a legjobb énektechnika sem képes a nyelvi hangzók sajátosságainak és akusztikai viszonyainak megváltoztatására, illetve az ének és a szöveg együttműködési nehézségeinek teljes feloldására. A ma énekművészetével szembeállított rendkívül magas minőségi követelmények már nem teszik lehetővé, hogy az énekes képességeinek határvonalát valamilyen kompromisszumhoz köthessük, az elvárás a hang minden tartományában maximumot határoz meg.

Az operaszövegek érthetőségének kérdésénél ismét előkerül a formánsoknál már tárgyalt úgynevezett negyedik formáns, vagy énekesformánsnak nevezett akusztikai hatás. A bel canto-nál is, ahogy minden énekiskola esetében, ezen a formánszon interpretálódik az énekművészet. Az operairodalom klasszikus szerepeinek éneklése esetén, már nem az a kérdés, hogy a darab nyelve mennyire énekelhető vagy sem, csakis a megszólaltatott énekhang zenei és szövegösszhangjának, az interpretálás és a mű szintézisének tökéletes megteremtése lehet a kérdés. Tehát azt kell vizsgálnunk, hogy ebben a maximalizált elvárásban is jelenlévő és a legaprólékosabb, tudatos felkészültség ellenére is ható hangakusztikai folyamatok mivel köthetőek össze, s megoldásuk technikai, vagy teoretikus közelítést kíván.

Az emberi beszéd hangjai időben változó hangszerkezet alapján ismerhetők fel, mely nem független az artikuláció módjától és a végső hangszínt kialakító rezonátor-üregrendszerrel. A magánhangzók legfontosabb jellemzői a hangszínképbeli energiamaximumok, a formánsok helye és nagysága. A formánsok akusztikai jellemzője jól érzékelhető a következő példából. Ha a beszédhang formánsa egybeesik az énekhang

magasságával, akkor azt az énekes akár ezerszer nagyobb energiával tudja megszólaltatni éneklés közben. Eltérések figyelhetők meg a férfi, és a női hangok formánshelyeinél is abból a szempontból, hogy a férfi énekhang magassága közelebb esik a beszédhang formánsához. Ezért a férfiak szövegmondása jobban érthető.

Mivel eltérés van az egyes nyelvek zenéje és hanglejtése között, ezért napjainkban a darab eredeti nyelven való éneklése vált elsődlegessé. Az énekesi formáns és a tanult technikák segítségével biztonsággal létrehozhatjuk azt a hangot, ami megfelelő dinamikával hallható a nagyzenekari hangzás mellett, de rendkívül magas hangtartományban és a hosszan tartott hangzás esetén könnyen szövegtorzulást eredményez. Ez nemcsak a zene és a prozódia (esetleges fordítás) szerkesztési problémája, hanem teljesen normális akusztikai folyamat eredménye. Az énekes az énekesformáns speciális fonációja miatt egyre távolabb kerül a hangzó relatív színétől, ami az emberi fül számára már eltér a megszokottól.

Fontos érthetőségi problémát vet fel még a mássalhangzók explozív jellege. Ezek az explozívak lényeges hangszínbeli eltolódások okozói. Minden mássalhangzó kiejtése más irányú hatással van az utána következő magánhangzó hangzókvalitására. Ezért a szövegérthetőségünk érdekében az adott mű szöveganyagát érdemes az olvasatnál jobban elemeznünk, s így készülve fel a tanulás, befogadás folyamatára. A mássalhangzók explozivitásának jelentőségét Wagner zenedrámái szövegeinek énekelhetőségénél is jól megfigyelhetjük. A modern hangképzés tudománya Németországban született meg s a beszédapparátus tökéletes átképzésében jelölte meg a mássalhangzók okozta problémák megoldását. Ennek a problémakörnek a tárgyalása a német nyelv kemény mássalhangzóira keres megoldást. Olyan új, ideálisan képzett énekes-típus lebegett szem előtt, aki legmagasabb fokú technikai felkészültségénél fogva az énekinstrumentum összes lehetőségét ki tudja használni. Segítségével az énekeseket mind a bel canto, mind a modern énekbeszéd technikájára egyformán felkészítették.

Az operában a zene folyamatos, nem állhat meg, az énekművészetben a technikára alapozott gondolkodás a folyamatos és éneklés közben sohasem állhat le.

Amint látjuk, a nemzeti operákból az egész emberi kultúra közös kincsét jelentő világoperai klasszikusok emelkedtek ki, melyek letisztult, az emberiség énekkultúráját egészben is fejleszteni képes technikai alapokat termeltek ki. Az énekes feladata és egyben az énekművészettel szembeni félősége is sokszorosára hatványozódott. Nem kötik politikai határok, és tehetsége, valamint szakmai igényessége biztosíthatja számára,

hogy a nagy egészen belül képviselni tudja a kisebb részkultúrákból hozott világlátást és tehetséget.

2. Magyarul vagy eredeti nyelven?

Magyarországon többnyire még mindig természetes, hogy a zenés színházakban az előadás nyelve az anyanyelvünk, akárcsak a prózai előadások esetében. Ez annyira sajátunkká vált, hogy már a „miért” lehetőségének a pusztá fölvetése is vihart képes indítani. A budapesti operaház gyakorlata már szakított ezzel a hagyománnyal, de a vidéki társulatoknál, az előadások többségénél még mindig az egynyelvű gyakorlat működik. Ismeretes, hogy létrejöttek olyan előadások is, mikor a jelentős, nemzetközileg ismert vendégművész eredeti, míg a magyar szereposztás a fordított szöveget énekelte egyazon előadás alatt. Lám, az opera erre is képes, és bizonyos, hogy a vendég hangkvalitása unikumot hozott, valami mást, ami a műfajt létrehozók és a közönség számára egyformán fontos és jelentős volt, és ilyenkor nem az előadás egysége, színházi minősége a keresendő. A hosszú, kényszerű csak magyarul éneklés okait nehéz fellelni. Kialakulásának egyszerre okozója történelmünk, az éppen aktuális politikai áramlatok, nyelvi egyedüllétünk a környező nyelvek között. A kérdést részletesen tárgyaló irodalmat eddig nem sikerült találni, mindazonáltal a történeti aspektus feltárása nem is feladatunk. Így maradnak az általánosan is ismert történelmi és politikai gondolathalmazok, és az idősebb kortársak elbeszélései. Természetesen mindenki elmond egy történetet, amiben a jól vagy rosszul működő pályaszakaszt, vagy sorsot, művészt, embert mélyen érintő drámai sors bontakozik ki. A legfurcsább, és számomra legérdekesebb válaszkeresési kísérlet a „...nem vettük észre!”. Nem humorizálni szeretnék, ez valóban mélyen emberi, végiggondolt válasz és pontosan rámutat az alkotni akaró, a létezést a mű létrehozásában kereső és gyakorló gondolkodás természetes pragmatizmusára.

Mint gyakorló énekművész igyekszem a magam számára illetve a tanítás során a hallgatók felé is értelmezni az énekművészetet körülölelő, az énekesi pályát érintő és meghatározó jelenségeket. Korosztályomat is jelentősen érintő, a pályát több szempontból is meghatározó gyakorlat, hogy a világ operairodalmának repertoárdarabjait a művész magyar nyelven énekelte, és jobbára éneкли is.

Egy művész nyelvismerete az énekművész esetében többet jelent a szakmai kitekintést biztosító lehetőségnél. Lényegi szerepet tölt be, hiszen az optimális szakmaiság lehetőségét nyújtja, valamint pályaeépítő és egzisztenciális következményekkel is bír.

Természetesen, a nyelvtudás megszerzése önmagában nem lehet biztosítéka a tehetség érvényesítésének, de a zenei érzékenységnek, a problémák analitikus megközelítésének, a mechanikus megközelítésen túllépő gondolkodás gyakorlatának annál inkább.

Jómagam németországi szerződéseim során kerültem olyan helyzetbe, hogy az általam már ismert és sokat énekelt repertoárdarabjaim többségét színpadon, magyar nyelven már énekelttem ugyan, de ott az eredeti nyelvre volt szükség. Így a már létező ismeret egy része hosszú időre gyakorlatilag passzív tudásanyaggá vált.

Egy másik érdekes aspektus, hogy a ma pályára kerülő és már eredeti nyelven is énekelni tanuló énekes számára a hazai megmutatkozás nyelve többségében még mindig a magyar, tehát szüksége van a magyar műfordítások ismeretére is. A probléma megoldását a felkészülési idő átgondoltságában, saját energiáink szoros összehangolásában és abban az előrelátó gondolkodásban kereshetjük, mikor a repertoár alakításában a várható felhasználást is tényezőként kezeljük. Más szóval, terveznünk kell a pályánk bizonyos kisebb szakaszait is. Ez a látásmód nem volt eddig ennyire jelen és olyan gyakorlati feladat, ami esetlegesen kezelve, sokszor komoly hátrányt jelent az énekesi pályán.

A műfordítás és az opera kapcsolata, a fordítás okozta zenei feladatok megoldásának felelőssége és gyakorlata, tehát problémakezelése nagyon vegyes képet mutat. A vidéki társulatoknál játszott operák szövegkönyvei egyeznek a fővárosban is használt szöveganyaggal, hiszen a legtöbb esetben lekérik az operaházból. Kevés az olyan eredeti, a színház kérésére újrarendezett anyag, melyet az éppen születő új előadás kedvéért hoznak létre. Egy régi direktorom szavaival élve, az operai szövegkönyvek világa maga a dzsungel.

Sajnos a gyakorlatban az előadás számára éppen aktuális részproblémák megoldása a jellemző, és akkor is inkább az erre érzékenyebb énekesek igényei alapján, tehát nem az előadás egészére is érvényes áttekintés alaposságával történik. Természetesen egy már létező előadás szövegkönyve azt is jelenti, hogy a szöveg egészében alkalmas az újabb bemutatásra, de egyben át is örökítheti a már eddig is benne található problémák egész sorát.

Ezek a bejegyzés- és átírástörödékek furcsa keveredések formájában beveszik magukat az opera létszövetébe, de akár sikerültebbek, akár nem, semmi módon nem szolgálhatják

a magyar nyelvű operajátszást és az előadások minőségét. Az előadások előkészítéséhez tartozó folyamat a szöveg dramaturgiai fésülése, ez alkotófüggő folyamat, vagy inkább viszony. Dramaturg, rendező, karmester, külön vagy együtt elvégzi. A kész anyag viszont az énekes kezébe kerül, ő interpretálja végső formájában a színpadról, összefűzi a zenével, szintetizálja az adott térben, tehát nem csak egyszerű működtető, hiszen felkészültsége, etikája is jelen lesz a produktumban.

A magyar műfordításra fontos közvetítő szerep és felelősség hárult az operakultúra megismerésében és széleskörű terjesztésében, eredményei vitathatatlanok és megkérdőjelezhetetlenek. Viszont az igény, hogy eredeti nyelven kell és érdemes énekelni a műveket, magából az operából következik és szerencsére vitathatatlan szakmai jelentőséggel bír.

Látnunk kell viszont, hogy még sokáig elhúzódó folyamat lehet ennek széleskörű és egyértelmű elfogadása a magyar színházlátogatók körében, ezért kell és érdemes a műfordítás és magyarul éneklés kérdéseivel a fiatal magyar énekeseknek is behatóan foglalkozni.

Bartókot különös büszkeséggel töltötte el, hogy a magyar népdal parlando - beszédszerű - dallamosságára alapozva az operában sikerült megalkotnia a drámai magyar énekbeszédet. Sajnálatos, hogy életében - éppen magyar színpadon - csak lassan nyert helyet. Külföldön pedig magyar nyelvű előadásra sokáig gondolni sem lehetett. Ma viszont a mű nyelvének és zenéjének bensőséges kapcsolata igazi csemegéje a zenekedvelő és értő közönségnek.

Az eredeti nyelven éneklés megoldást jelent a szöveg és zene rendkívül szoros összekapcsolódásából eredő nehézségek megoldására. A szövegkivetítés szükséges köztes megoldás lehet ha rendelkezésre áll, vagy ha az anyagi háttér biztosított. De mint azt már jeleztük, országunkon belül még közel sincs egységes gondolkodás a kérdésben. A szakmai evidencia mellett még sokáig jelen lesz a színházak elvárása, amit viszont erősen befolyásol a bérlő igénye, és ez rögtön finánciális kérdéseket jelent, melyek viszont újabb szakmai kérdéseket vonnak maguk után, nevezetesen, hogy mennyire respektálható a szakmai igényesség, és már el is értünk a ma valóságához, a vidéki társulatok létbizonytalanságához. A zeneszerető színházbarátok számára az operák eredeti nyelven való megszólaltatása természetessé fog válni, de mindig nyitottak maradnak a nyelvi sokszínűsége is. A műfordítások, műfordítás-átiratok, a felkészült szöveggondozás, vagy éppen a teljes újrafordítás mindig időszerű kérdése lesz

operakultúránknak. Minden bemutató ezért egyben lehetőség is ennek az időszerűségnek az ápolására.

VI. Példák a szerepek tükrében

1. G. Puccini: Pillangókisasszony

Szöveg: Luigi Illica, Giuseppe Giacosa

Fordította: Várady Sándor

A második felvonásban találjuk, Cso-cso-szán úgynevezett nagyáriáját.

A szerzői utasítás szerint, az első két zenei frázist, pianissimo kell indítani és a hangokat legato ívben kötni. Az artikuláció folyamán az ütem első negyed hangja átkötéssel kapcsolódik a következő negyed nyolcadához és ezzel hosszabb lesz az értéke. Az ezt követő nyolcad hang felütésszerű lendületet ad az ütem utolsó negyedének és maga a frázis a következő ütem második negyedén zárul.

A fordítás okozta jelenség, hogy a szöveg és a zene közötti egyensúly megbillen.

Andante molto calmo 42 sostenendo

Un bel dì, ve-dre-mo le-var-si un fil di fu-mo sul te-
 nes Ta-ges sehn wir, wie fei-ner Rauchem-por-steigt in der
 La sol. egy szöveg megvegre. füst felleg száll az ég-re, ott a

pp come un lontano mormorio

pp Klar. Hf.

poco rall. - ton

A vizsgált magyar szövegrész látszólag teljes egészében megfelel az elvárható zenei egység megteremtésének. De ha a „lásd” és ez „egy” szavakat összekötjük a zenei artikuláció szellemében, a kemény „sd” mássalhangzó-torlódás (ellentétben az olasz *n* és *b* hangzókkal), akadályt teremt az előírt legato éneklésében. A „lásd” szó nem viszi tovább a dallamot, hanem erősen lezárja. Ha az érthetőséget tartjuk szemünk előtt,

látnunk kell, hogy a dupla mássalhangzó megrövidíti a zenei hang értékét, szétválasztja a zenei frázist.

Ha a zenei szerkesztés elvét vizsgáljuk, a legatoban összekötődik a következő magánhangzóval, így ideje lerövidül, explozivitása gyengül, ezért az éneklésben magyartalan szint kap: „lásdegy”.

A második zenei frázisban azonos az artikuláció (bár felütéssel kezdődik), a z átkötött hang és az azt követő nyolcad viszont egy szó alá esik. A felleg szó első „e” magánhangzója segítséget jelent a legato vezetésében és így az őt követő dupla mássalhangzó, ha nem is abszolút értékben, de akusztikailag mindenképpen megkapja a szöveg helyes érthetőségét.

Az olasz szöveg szerinti magánhangzón indítás énektechnikailag tökéletes lehetőséget teremt a puha pianón való indítására és törés nélkül építkézhetünk a frázis hangjain. A „lásd”, viszont keménységével akadályt hoz létre és ez ismét zavarja a következő hang megszólaltatásának módját.

A következő példánkban azt figyelhetjük meg, amikor a szövegfrázis az egymást követő zenei frázis területére nyúlik át.

Handwritten notes above the vocal line: *lombok rall. molto*, *bujasdit játszom, és így*, *félek, hogy con molto passione*

Lyrics: sco - sta un po' per ce - lia e un po' per non mo -
bor - gen, zwar auch zum Scher - ze, doch mehr, um nicht zu

Instrumental markings: Klar., Hr., Str., + Kb. pian.

Score label: E. P. 12 7E7

Az áriában a lento jelzéstől induló periódus hatodik ütemének utolsó nyolcada átköt a következő ütem nyolcadára és utána cezúra áll, ami a zeneszerző határozott utasítását jelenti. Ez a zenében a forma tagolásának egyik eszközeként előkészíti az andante come prima csúcspontra érkezését.

A magyar nyelvben, a „hogy” szó előtt szünetet tartunk és ez a szünet elveszti helyét a zenei tagolásban. Átkerül az előző „félek” szó elé és az itt megtartott szünet a magyarban értelmetlen, valamint a félek szó ritmusa nem egyezik a zenei ritmusképlettel, hangsúlytalan zenei részre hangsúlyos szótag kerül, hangsúlyos zenei részre pedig hangsúlytalan szótag kerül.

A betartott zenei utasítás megalapozza a következő zenei frázis építkezését és segíti a drámai csúcspont elérését. Sajnos a magyar ide nem illő tagolása és ritmikája ebben jelentősen gátol.

2. W. A. Mozart: Szöktetés a szerájból

szöveg: Ch.F. Bretzner, G. Stephanie

fordítás: Závodszy Zoltán

Példa egy zene és szövegtagolási különbségre.

Constanza első felvonásban énekelt áriája „Egyszer régen, tudtam én is...” adagio lezáró két ütemében a frázis két tizenhatod felütéssel kezdődik. A következő ütem első hangsúlyos negyede legato ívvel van kötve a következő két tizenhatoddal, így a két tizenhatodot ebben az esetben nem választjuk el, nem kapnak hangsúlyt. Az ütem harmadik negyede egy koronás hang, melynek tartama ezáltal megnyúlik, amit félütésszerű két tizenhatod előz meg, a végén a koronás hang pedig koloratúr díszítésben bontakozik ki, majd az utolsó ütemben záródik.

A koronás hangot megelőző tizenhatodok a hangnak előzményei és az eredeti szöveggel a zenei artikulációban egységet alkotnak. A magyar szöveg a fent tárgyalt egység folyamatát töri meg. A határozott névelő nyelvünkben a gondolatok szétválasztását szolgálja, ebben az esetben ez a tulajdonsága szemben áll a helyes zenei artikulációval és „zéletem” lesz belőle.

Most nézzük az ária allegro részében a második koloratúr futam kezdésének körülményeit.

Az ütem, melyben a koloratúra kezdődik, egy átkötött félhanggal indul. Az átkötött fél értéket megelőzi egy kis nyújtott ritmusú felütés, ahol súlytalansága kiválóan előkészíti a következő ütem hangsúlyos indulását.

A magyar szöveg erre a frázisra a következő: „az hatja át”. A névelő magával húzza elválasztó szerepét az öt követő „hat” szótaggal nehezen lesz köthető, mert a rendelkezésre álló idő a névelőtől lerövidül.

A koloratúraindítás a „h” betűre esik, ami, mint tudjuk, énekelhetetlen mássalhangzónk. Ennek következtében az ütem egyre eső magánhangzó akár egy tizenhatod értéket is késchet. Megfigyelhető, hogy a fordításokban a „h” mássalhangzó, ha zeneileg hangsúlyos helyre kerül, késleltetheti a magánhangzó pontos indítását.

Énektechnikai szempontból a „h” mássalhangzóról indulni lehetetlen, erre a problémára csak áthidaló megoldás kereshető.

Sajnos erre is van példa a Mozart műveinek magyarra fordításai között, például a Don Giovanni című operában.

3. W.A. Mozart: Don Giovanni

szöveg: Lorenzo da Ponte

fordítás: Harsányi Zsolt

252

Vierzehnte Szene

Die Vorigen. Donna Elvira (stürzt verzweifelt herein).

Allegro assai

Donna Elvira

TEGYEN A SÁVEM

UTOLSÓ PRÓBÁT SZÍVEDRE

Sieh mich noch ein - mal fle - hend dir na - hen, hö - re der
 L'ul - ti - ma pro - va dell' a - mor mi - o an - cor vagh!

stehn.
 war

stehn.
 war

Allegro assai

u. Orch. f (im Orch.)

LIC - BE WAR - NEN - DES WORT. AL - LES VER - GEß ICH, WAS DU BE - GAN - GEN,
 i - o fa - re con te. Più non ram - men - to gi' in gran - ni tuo - i,

HATTA HATÁSOS LESZ?

BAR LELEK VÉRTETI FÁZDOKNA ELKÜLT

A második felvonás fináléjában a tizenkettedik jelenetben Elvira első megszólalásának hatodik ütemében a magyar szöveg „... hát ha hatásos lesz.”. A szerző előírása allegro assai, ebből következően erősen felfokozott dinamikus énekmodot követel az énekestől. A frázist építő motívumok negyedekből állnak, melyek biztosítják a zaklatottság érzetének karakterét. A frázis csúcspontjára, a legerősebb súlyra - ami egyben félhang is -, a „hát” szócska esik, és az azt követő két negyedre, a „ha” és a „hatásos” első szótagja jut. A „h” hangzók miatt nem lehet elég pregnánsan indítani a hangokat, ami rendkívül megnehezíti a dramaturgiai szempontból is fontos ritmustartást és a precíz mássalhangzók hiányában, „át a atásos lesz.” az éneklés artikulációs eredménye. Ez azért is kellemetlen, mert a darab szerint a szereplő viharos megjelenése azt a szándékát erősíti, amivel a főhős iránti megbocsátásának ad hangot, és még mielőtt ezt Don Giovanni gúnnal visszautasítaná, egy akusztikai probléma miatt ezt már Elvirával a nézők előbb megteszik. Érdekes, hogy erre a helyzetre nem találtunk formális javítási kísérletet.

4. W.A. Mozart: Szöktetés a szerájból

szöveg: Ch.F. Bretzner, G. Stephanie

fordítás: Závodszy Zoltán

Constanza második felvonásban énekelt áriája „Bármilyen végzet várjon...”, melynek zenekari bevezetője utáni harminckilencedik ütemében kezdődő zenei frázis szövege a következő: „...oltsd vágyad el”, németül „...verschone mich”.

Ebben a zenei motívumban és az eredeti szövegből láthatjuk, hogy nem válik szét az ütem súlyra eső fél hangja, az utána következő nyolcadoktól, mert az eredeti nyelvben ez egy szó. A fordításban erre az egy szóra két különálló magyar szó esik. Találkoznak ugyan a zenei súlyra eső szótagok, a tagolás révén mégis megszakad a motívum. A két szó kötése közben, így egy öt darabból álló mássalhangzó-torlódással kell megküzdünk és ez éppen az adott zenei motívum közepén történik meg.



Ha a következő zenei frázist nézzük, az eredeti szövegben megfigyelhetjük, hogy a frázis szövegében lévő magánhangzók magas magánhangzók, kivétel az egy „o” hangzó, ezért képzésük közel esik egymáshoz. Énektechnikai szempontból ez rendkívüli segítséget jelent a hangok vezetésében, a mássalhangzók ellenére is. A gyors és precíz szövegmondás itt a ritmus pontos megvalósítását és egyben betartását is jelenti. Ezzel szemben a fordításban szinte az összes magas és mély mássalhangzónk megtalálható, ezért az eredetivel szemben a hangzók sokfélesége darabossá, nehezen fogalmazhatóvá teszi az éneklést.

A „tettet” szóban a dupla mássalhangzó a nyolcadok egyenletlenségét okozza, ami pontatlanságot teremt a zenekari anyag és az énekszólam között, holott a zenekar is megegyező ritmusú dallamot játszik. A „tetedazégtől jutalmat nyer!” magyarul egyszerűen nevetségessé válik. A helyes magyar tagolás viszont a harmadik ismétlés után induló koloratúrát veszélyezteti.

5. W.A. Mozart: Don Giovanni

szöveg: Lorenzo da Ponte

fordítás: Harsányi Zsolt

Következő példánk a szöveg és a ritmus szembenállását érzékelteti. Elvira első felvonásban énekelt áriája, az „Egy szót se higgy...” Elvira felfokozott lelkiállapotát a zene ritmusa igen pontosan rajzolja meg. A frázisok felütéssel kezdődő nyújtott

ritmussal indulnak és a végén a negyed hangok adják azt a megnyugvást, amiből később az állandóan ismétlődő zaklatottság újraépülhet. A nyújtott ritmusban a tizenhatodok mintegy felütésként jelentkeznek, ami az olasz szavak hangsúlyának kiemelésére szolgál. A legtöbbször a tizenhatod-felütések a szavak kezdő szótagjaira esnek, igazodva az olasz súlyos és súlytalan szótagjaihoz.

A magyar fordításban ez a zenéhez való alkalmazkodás többségében nem tud létrejönni. Az „együtt” szó „e” hangzótartama a nyújtott ritmusban rendkívül megnő és magyartalanná válik. A „fuss” szó „u” hangzója ugyanezen okból „ú” alakot vesz föl. A harmadik zenei frázisban találjuk az „átkozottal” szót, melyben az első szótagra eső hangsúly után a ritmusképlet miatt a „ko” és a „zot” szótagok is hangsúlyt kapnak. A „k” mássalhangzót még valamennyire tompítani tudjuk, de a „zot” szótag már zenei hangsúlyra esik, ezért a „z” az éneklés szempontjából rossz hangsúlyt kap. Amikor a negyedek kínálta simaságra lenne szükség, a dupla „t” mássalhangzó ezt lehetetlenné teszi.

Recitativo és ária a második felvonásból „Ó milyen tettek, milyen bűnök...”. Az ária utolsó zenei periódusában a koloratúra utáni részben, amiben a szerző készíti a zárlatot elő, láthatjuk, hogy a „pietá” szó jelentőségét több esetben szinte azonos zenei motívummal fejezi ki. A szövegben ez a szó, a mondat és a zenei frázis végén áll, nyitva hagyva a motívum szerkezetéből adódóan a frázist, lehetőséget adva a további építkezésre, és a végén a zárlatra. A zenei artikulációban ez a motívum külön tagolást igényel az olasz szöveg elvárása szerint, de a magyar fordításban felkínált „sóhajtás”

szó összevonja az előző motívummal, ezért érthetőségét tekintve „hajtás” lesz belőle. Bár a fordító szándéka jónak tűnik, mert a szó hangsúlyos szótagja az ütem első súlyára esik, a hangsúlytalan pedig a hangsúlytalan részre, mivel ez azonban egy szón belül történik, így a „pietá” szó és a hozzá tartozó motívum kiemelésére nincs lehetőség. Ha erőszakos megoldást próbálunk ráilleszteni, akkor a „sóhajtás” szó két részre szakad és a különálló „só” és „hajtás” formában lesz érthető. Ebben az áriában különösen erős hangsúlyt helyez a „pietá” olasz főnévre, ami több jelentése mellett leginkább könyörületet jelent.

Mozart rendszeresen visszatérő motívumként használja és fokozott hangsúlyt teremt ennek lélektani ismételhetőségére a zenében is. Tehát ez a zenei és szövegviszonylat a színpadi figura egész habitusát is jellemzi.

Dolgozatunkban már beszéltünk arról, hogy a magyar énekes színházi gyakorlatban egy adott produkció létrehozásának felelősségi körébe tartozónak tekintik a zene és a szöveg összeigazítását, átfésülését. Példánkban most egy olyan helyzettel találkozunk,

amikor a zenei anyagból kikerülhetnek hangok, vagy éppen bele is kerülhetnek, vagyis a zenei hűség kérdését is érintik. Az általam használt kottában a német fordításban a közreadó iránymutatást is ad, mind a szöveg mind a zene általa optimálisnak tartott kezelésére. A magyar színházi gyakorlat, véleményem szerint ehhez képest kaotikus, az előadás és az éneklés szempontjából is, ezért rengeteg esetleges lehetőséget hordoz.

6. W.A. Mozart: Figaro házassága

szöveg: Lorenzo da Ponte

fordítás: Vidor Dezső

Az első felvonás tercettjét követő recitativóban a Susanne és a gróf között történő párbeszéd hatodik ütemétől emeljük ki példánkat.

The image shows a handwritten musical score for a recitative from Mozart's *Figaro's Marriage*. The score is written for Susanna (S.) and the Count (Gr.). It includes three systems of music with lyrics in German and Hungarian. Handwritten annotations in Hungarian are present above the staves.

System 1:

Gr. S. *NINCS ITT BŐVÖS NEM IS VOLT NEM IS LESZ. HÖTÖZ HOGY HÖTÖZ IDE*

da zu entschuldi-gen? Wirklich nichts, wenn man ganz unschuldig ist. Und der Pa - ge, wann
col - pa - ce - vi - den - te? Non ha duo - po di scu - sa - re in no - cen - te, Ma co - stui quan - do

System 2:

Gr. S. *SZÓLJ TUDJA HOGY! HARA G SZUL RÓZSA GRÓF ÚR HÖTÖZ HÖTÖZ SZÓLJUNK LEGY KÖ*

kam er? Schon eh Sie erschienen, war er hier in dem Zim - mer, er wollt mich bit - ten, daß ich
ven - ne? E - ghe - ra me - co, quan - do voi què giun - ge - ste, e mi chie - de - a d'im - pe -

System 3:

S. *SZÓLT ÉRTÉ KE - GYES ÚR NŐMMEK MIKOR P GRÓF ÚR 1 - D - FÖTÖ HÖG*

ihm bei der Grä - fin Gna - de er - wir - ke; Ihr plötzlich Kommen bracht ihn so in Ver -
gnar la pa - dro - na a in - ter - ce - der - gli gra - sia: Il vo - stro arri - vo in scom - pi - gio lo



A kottában láthatjuk, hogy az első mondatban a szótagok száma pontosan egyezik a hangok számával, de a magyar nyelv hangsúlyrendszere miatt az „is” szócskára nem a kétvonalas c hangra lépünk, ahogy a kottakép kívánná, hanem maradunk az előző hang magasságán. Ez a furcsa megoldás szokásjog alapján van a gyakorlatban.

Ugyanennek a recitativonak a nyolcadik ütemében kezdődő mondatban láthatjuk, hogy a fordítás kedvéért kevesebb hangot szoktak énekelni. A probléma az első két szónál jelentkezik. Az olasz szöveg szótagszámához képest a magyar szöveg szótagszáma lényegesen kevesebb. A gróf megszólalásakor az első mondatban viszont arra találunk példát, amikor egy hangot hozzátesznek a zenei anyaghoz. Ezek a megoldások a szöveg értelmezhetősége és érthetősége kedvéért történnek, így akár szükségszerűek is lehetnek, de nem kínálnak lehetőséget a zenei probléma egységes kezelésére.

7. G. Puccini: Bohémélet

szöveg: G. Giacosa, L. Illica

fordítás: Radó Antal

Mimi első felvonásban énekelt áriája „Jó, úgy hívnak, Hogy Mimi.”.



metet. szép selyemfonalból en rőpát hímek egész napon által. És rall.

Mi. fuo-ri... Son tran-qui-là e lic-ta ed è mio sva-go far gi-glie ro-se... Mi
 Leu-ten... Im-mer still und hei-ter, be-son-ders gern stück'ich bun-te Blu-men. Ich
 espressivo

pp

pp

Az első frázis könnyed lezárása után induló zenei mondat az ária tempójában meghatározott jellegzetes Puccini-parlandóban történik.

Példánkban azzal a rendkívül szerencsés esettel tudunk foglalkozni, amikor a magyar szöveg és a zenei anyag igazán szerves egységet alkot. A fordítás verses lüktetése teljes szinkronban van a szerző által elképzelt hatással. A magyar szöveg gyönyörű nyelvi zeneisége bravúrosan működteti azt a követelményt, miszerint a hosszú zenei hangra hosszú szótag, a rövid zenei hangra rövid szótag essen. Összesimulva halad előre a zenével, énektechnikai szempontból a fordítás kínálta vokálisok könnyen fűzhetők egymáshoz. A felhasznált szószerkezetek könnyeddé, pergővé teszik a prozódia, jól biztosított a zenei artikuláció, ezért a levegő beosztása nyugodt, a természeteshez közelivé válik. A dallamív vezetését nem törik meg különösen erős képzést igénylő mássalhangzók.

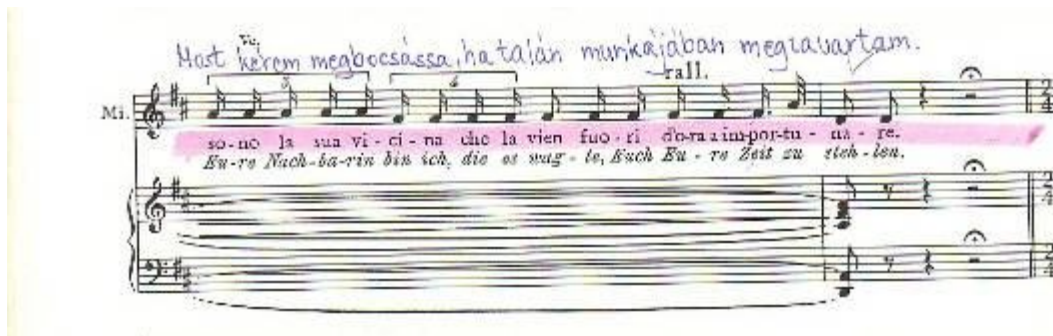
Érdekes, hogy az ária végén található utolsó frázisokban, ahol a szerző külön utasítással jelzi, senza rigor di tempo con naturalezza az előadás módját, a fordítás addigi összhangja megbomlik.

nincsen. a tempo rall. senza rigor di tempo con naturalezza. egyebet nem beszélnék magamról.

Mi. - do - re! Al-tro di me non le sa-prei nar-ra-re:
 Duf - te! Wie-le con mir nichts and-res zu er-zäh-len:
 con la parte, senza rigor di tempo

pp

Vc.



A zene minden gondolatot egy hangon recital, és zárásként vagy föl- vagy lelép egy másik hangra. A probléma abból eredhet, hogy a helyükről ellépő hangok súlyt kapnak, és ezek az adott szavak második szótagjaira esnek, melyek a nyelvünkben beszéd közben nem kaphatnak hangsúlyt. A „magamról” szóból a „gam” szótag, a „megbocsásson” szóból a „csás” szótag, a „megzavartam” szóból két szótag is rossz súlyt kap, a „za” és a „var”, ami az ütem első hangjára esik. Ez erősen hallható lesz, hiszen a jelenet nagyon intim, és a prozódia szereplőhöz kötött konkrét információval bír.

Talán ezek a hibák azért tűnnek a jelen esetben erősen szembetűnőnek, mert a prozódia eddig tökéletesen betöltötte a tőle elvárható funkciót.

A kiragadott példák olyan problémákra mutatnak rá, melyek sokszor visszaköszönnek a fordításokban. De találhatunk súlyosabbnak ítéltető eseteket is, talán a felsoroltakat tekinthetjük kevésbé erőteljeseknek. Megítélésükben személyiségünk érzékenysége is jelentős szerepet játszik. A megoldhatóságukat nemcsak az átírás jelentheti, sokat számít az énekes hajlama a mobilitásra, és énektechnikájának problémamegoldó képessége is. Azt viszont biztosan állíthatjuk, hogy egy adott operaelőadáson belül a megoldásuk minél egységesebb végiggondolása, valamint kezelése az adott énekművészre nézve személyi, tehát alkotói felelősség, és így tehetségének fontos ismérve lesz.

A fordítások problematikáját körüljáró gondolkodásunk végére idézzük meg Kodály Zoltán gondolatát, Bartók Béla A “Kékszakállú herceg vára” bemutató előadása alkalmából írott cikkéből: ”De a legjobb fordítás is fordítás marad: az idegen nyelvre született melódiavonalat csak tökéletlenül tudja követni.”.

Előadóművészként és tanárként azt az elvet tekintem gondolkodásom alapvetésének, hogy akár a színpadi munka, akár a tanítás, de akár a világgal szemben is keresni kell egy olyan távolsági pontot, mely segít az észszerű objektivitás kialakításában és

megerősödésében. Amikor a távolságtartás nem elutasítás csupán, hanem a jobb megismerés lehetőségének biztosítása, a racionalizálás és a technikában való gondolkodás, a feltétlen minőség – és igényteremtés akár korosztályok között is átnyúltni képes, élő gondolat lehet. Ahogy a színpadon az előadások alatt, művészként a megszokást, felszínességet, és az ebből születő közepszerűséget próbálom elutasítani, úgy tartom fontosnak oktatóként, a csak általános hozzáállást feltétlenül elkerülni. Tanítványaim ne a személyemhez, hanem az együttgondolkodásunkhoz, mint lehetőséghez, ragaszkodjanak.

A dolgozatban megtalálható gondolatok, szerkezetek, nézőpontok, technikai leírások elvezethetnek bennünket (vagyis a dolgozatot író és az olvasót) a mindezekből következő racionális művészi énekhang létrejöttének megértéséhez. Viszont ami engem igazán izgat, az a racionálison túli éneklés létrehozásának lehetőségköre, ami mindezen működések abszolút jelenlétét feltételezik az éneklés gyakorlatában, és előhívható, ha a racionálisnak értelmezett énekismereteket, az éneklésünk szabadságához vezető útnak képzeljük, és fogadjuk el.

Bibliográfia

- Adorján Ilona. Hangképzés, énektanítás Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 1996.
- Baranyi Ferenc. Operaszövegek Horpács: Mikszáth Kiadó, 1994.
- Bárczy Géza. Fonetika Budapest: Tankönyvkiadó, 1951.
- Caruso, Enrico. Wie man singen soll Mainz-Leipzig: B'Schott's Söhne, 1914.
- Donington, Robert. A barokk zene előadásmódja Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Eősze László. Az opera útja Budapest: Zeneműkiadó, 1960.
- Fischer Sándor. A beszéd művészete Budapest: Gondolat, 1974.
- Fodor Géza. Operanapló Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1986.
- Harnoncourt, Nicolaus. Zene mint párbeszéd Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002.
- Jelinek Gábor. Út a természetes énekléshez Budapest: Akkord, 1991.
- Kerényi Miklós Gyögy. Az éneklés művészete és pedagógiája Budapest: Zeneműkiadó, 1985.
- Kertész István. Beszéljünk az operáról Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Koltai Tamás. Az opera-per Budapest: Szabad Tér Kiadó, 1990.
- Manén, Lucie. Bel Canto Wilhelmshaven: Noetzel, Heinrichshofen-Bücher, 1986.
- Martienßen-Lohmann, Franziska. Der wissende Sänger Zürich: Atlantis Verlag, 1956.
- Moiret Lujza. A hangképzés reformja Budapest: 1937.
- Molnár Imre, Dr. A magyar muzsika könyve Budapest: Havas Ödön, 1936.
- Molnár Imre, Dr. A magyar hanglejtés rendszere Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Molnár Imre, Dr. Eufonetika Budapest: Zeneműkiadó, 1966.
- Montágh Imre. Általános nyelvészeti tanulmányok X. Budapest: Akadémia Kiadó, 1974.
- Németh Amadé. A magyar opera története Budapest: Zeneműkiadó, 1987.
- Pahn, Johannes. Sprache und Musik Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2000.
- Pap János. A zenei akusztika alapjai Debrecen: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Debreceni Konzervetórium, 1992.
- Szamosi Lajos. A szabad éneklés útja Budapest: Relaxa, 1990.
- Tarnóczy Tamás. A hangképző üregek rezonanciaadatai Budapest, 1942.
- Vági Istvánné. Hangképzéelmélet Budapest: Tankönyvkiadó, 1975.
- Váginé Gödel Hilda. Daloljatok! Budapest: Horváth György kiadása, 2004.