

SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM DOKTORI ISKOLA

HÍD A MŰFAJOK KÖZÖTT

A bel canto énektechnika integrálása az operett és a musical műfajaiba

DOKTORI ÉRTEKEZÉS (DLA)

HRUBY EDIT

2025

DOI [10.62395/SZFE.2025.004](https://doi.org/10.62395/SZFE.2025.004)

Témavezető: Dr. habil Cseh Dalma
egyetemi docens

TARTALOMJEGYZÉK

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	4
BEVEZETÉS.....	5
1. AZ ÉNEKTANÍTÁS KEZDETEI	16
1.1. A hangképzés jellemzői az ókortól a középkorig	16
1.2. A <i>dramma per musica</i> megszületése.....	18
2. A BEL CANTO ISKOLA.....	22
2.1. A testtartás	23
2.2. A légzés és a támasz.....	24
2.3. A hangindítás és a rezonancia	26
2.4. A legato, a portamento, a <i>chiaroscuro</i>	29
2.5. A regiszterek.....	31
2.6. Az agilitás.....	35
2.7. A <i>messa di voce</i>	36
3. AZ OPERETT ÉS A MUSICAL MŰFAJI ALAKULÁSA ÉS VOKÁLIS SAJÁTOSSÁGAI	38
3.1. Az operett kialakulásának fő állomásai és útja az amerikai musical felé	38
3.2. A legit eredete és alkalmazási közegei	49
3.3. A musical műfaji előzményei és kialakulása	51
3.4. A <i>belt</i> vokológiai sajátosságai és tipológiája	60
3.5. A <i>belt</i> stílárís fejlődése a musical korszakain keresztül.....	64
3.5.1. A <i>Jazz Age</i>	66
3.5.2. A <i>Golden Age</i>	67
3.5.3. A klasszikus musicalek korszaka.....	68
3.5.4. A <i>pop</i> - és <i>rock</i> -musical	70
3.5.5. A <i>folk</i> -musical.....	73
3.5.5.1. A musical és a népzene kapcsolata Magyarországon	75
3.5.6. A kortárs musical	77
3.5.7. A <i>Juke Box</i> és a <i>Disney</i> -musicalek.....	78

4. A KORTÁRS ZENÉS SZÍNHÁZI STÍLUSOK ÉS ÉNEKTECHNIKÁK	80
4.1. A vokális interpretáció folyamata – a CPVPT modell	80
4.2. A klasszikus és populáris éneklés különbségei	85
4.2.1. A megkülönböztetés létjogosultsága	85
4.2.2. Énektechnikai különbségek a klasszikus és a CCM irányzat között	87
5. MESTERMUNKÁM – PEJTSIK PÉTER ÉS ORBÁN JÁNOS DÉNES HAMUPIPŐKE CÍMŰ OPERETTMUSICALJE	93
5.1. Operett és musical találkozása a gyakorlatban	93
5. 2. A Hamupipőke operettmusical keletkezéstörténete és sajátosságai	94
5. 2. 1. A Hamupipőke meséjének forrásai	94
5.2.2. A mese történetének Orbán-féle adaptációja.....	96
5.2.3. Magyar tematika a librettóban	98
5.2.4. Magyar tematika a zenei anyagban	100
5.2.4.1. Csángó népdalfeldolgozások.....	100
5.2.4.2. Bartók zenéje	101
5.2.4.3. Magyar táncok.....	103
5.3. A Hamupipőke műfaji felépítése	105
6. A BEL CANTO ÉNEKTECHNIKA MEGJELENÉSE PEJTSIK–ORBÁN HAMUPIPŐKE CÍMŰ OPERETTMUSICALJÉBEN.....	108
6.1. A bel canto Hamupipőke dalaiban és együtteseiben.....	111
6.1.1. Nr.1.4. Anyámnak bubája	111
6.1.3. Nr.1.10. Ha piros hó lesz	116
6.1.4. Nr.1.15. A tündérek tánra hívnak	117
6.1.5. Nr. 1.17. Nem vagyunk árvák	118
6.1.7. Nr. 2.7. Szerelem, szerelem	122
6.1.8. Nr. 2.14. Szerelmes vagyok, szerelmes	124
6.2. A bel canto Firtos dalaiban és együtteseiben	128
6.2.1. Nr. 1.1. Mi vagyunk a rózsák.....	129
6.2.2. Nr. 1.2. Kezdődik szép mesénk	132
6.2.3. Nr.1.15. A tündérek tánra hívnak	135
6.2.4. Nr. 2.2. Legszebb a világon (Cicoma-show).....	146
6.2.5. Nr. 2.5. Légy te a tavaszom	151
6.2.6. Nr. 2.9. Csárdás	152

6. 3. Az elemzések összegzése.....	159
MELLÉKLETEK.....	161
I. Pejtsik Péter – Orbán János Dénes: <i>Hamupipőke</i> operettmusical – Főkorrepetitori zongorakivonat	161
II. Pejtsik Péter – Orbán János Dénes: <i>Hamupipőke</i> operettmusical premierje I felvonás – színházi premier videofelvétele (PR.1.)	161
III. Pejtsik Péter – Orbán János Dénes: <i>Hamupipőke</i> operettmusical premierje II felvonás – színházi premier videofelvétele (PR.2.)	161
IV. Rész-próbafolyamatok – saját felvételek (V1, V2)	161
V. Hruby Edit: A <i>Hamupipőke</i> operettmusical, Hruby Edit beszélgetése Pejtsik Péter zeneszerzővel	161
BIBLIOGRÁFIA	162

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Ezúton szeretném kifejezni legmélyebb hálámat mindazoknak, akik hozzájárultak doktori disszertációm elkészítéséhez.

Mindenekelőtt szeretném köszönetemet kifejezni témavezetőmnek, Dr. Cseh Dalma habilitált egyetemi docensnek, aki kivételes szakmai felkészültségével, következetességével és precizitásával a munkafolyamat minden szakaszában biztos iránymutatást adott. Szakmai támogatása mellett emberi érzékenysége, türelme, figyelme, segítő jelenléte nélkül ez a dolgozat nem születhetett volna meg.

Hálás szívvel mondok köszönetet Prof. Kiss-B. Atilla Kossuth-díjas operaezenekesnek, egyetemi tanárnak, a DLA doktori program vezetőjének, aki mindig nyitottsággal és figyelemmel fordult felém. Értékes tanácsai és folyamatos biztatása meghatározó szerepet játszottak a disszertáció létrejöttében.

Külön hálával tartozom Pejtsik Péter Erkel Ferenc-díjas zeneszerzőnek, aki nemcsak szakmailag nyújtott számomra értékes segítséget – különösen az ötödik és hatodik fejezet kidolgozásánál –, hanem lehetővé tette azt a kivételes élményt is, hogy az általa komponált mű elemzésén közvetlen szerzői együttműködésben dolgozhattam. Ez a ritka alkalom nemcsak a munkám színvonalát emelte, hanem emberileg is mélyen inspiráló tapasztalatot jelentett.

Köszönettel tartozom Tassonyi Zsolt zenei vezetőnek, karmesternek, aki mestermunkám létrehozásában kiemelkedő szakmai tudásával, segítőkészségén túlmutató jelenlétével és motiváló hozzáállásával jelentős szerepet vállalt.

Őszinte hálával gondolok a Budapesti Operettszínház vezetésére és művészeire, valamint a Színház- és Filmművészeti Egyetem zenés osztályának negyedéves hallgatóira, akik lelkiismeretes részvételükkel és szakmai igényességükkel a gyakorlati megvalósítás nélkülözhetetlen szereplői voltak.

Legszemélyesebb köszönetemet fejezem ki férjemnek és fiamnak, Halcsik Attilának és Bálintnak, akik türelmükkel, szeretetükkel és folyamatos biztatásukkal erőt adtak ahhoz, hogy végigjárjam ezt az utat.

Végül szeretnék megemlékezni édesanyámról, aki mindig hitt bennem, és akinek szívügye volt, hogy egyszer doktori dolgozat szülessen a kezem alatt. Bár már nem élhettem meg e munka befejezését, bízom benne, hogy büszke lenne rám.

BEVEZETÉS

„Énekelni csak egészséges hanggal, egészséges lélekkel és rendkívül szorgalmas énektanulással szabad.”¹

Előadóművészként és énekmesterként szerzett tapasztalataim együttesen vezettek disszertációm témaválasztásához. Énekesi pályámon eltöltött aktív éveim alatt, valamint később mesteroktatóként is, a zenés színház különböző műfajaival — főként az operával, operettel és musicallel — mint operaénekes, operett-primadonna és hangképző oktató is kapcsolatba kerültem. Ennek következtében az egymástól eltérő zenés műfajok vokális műveinek előadása és tanítása során lehetőségem volt megismerni és meg tapasztalni a hasonlóságokat és különbségeket, mind az előadó, mind pedig az oktató szemszögéből.

Jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetem zenés színész osztályában tanítok, ahol nap mint nap részt veszek a hallgatók zenei stílusokon és műfajokon átívelő képzésében. Az évek folyamán a hallgatók elsajátították a preklasszikus és klasszikus dalokat és áriákat, megismerkedtek a *bel canto* mestereinek műveivel, a romantikus és kortárs darabokkal, a magyar operett kincseivel, valamint a musicalek dalvilágával.

Pályafutásom során folyamatosan bővítettem tudásomat a különböző zenés színpadi műfajok stílusáról, vokális megvalósításuk eszközeiről és tanítási módszereikről. Mindezt a folyamatosan változó műfaji és hangképzési igényekhez igazítottam, miközben a gyakorlati tapasztalatok során felfedeztem ezek egymásra épülését. Felismertem, hogy a különböző megközelítések a fejlődés előmozdítói lehetnek, ha megismerjük az új iskolákat, és felismerjük, mely módszerek erősítik és melyek gyengítik egymást. Ez a tapasztalati folyamat vezette el kutatásomat jelen témához.

A klasszikus² és a zenés színház nem-klasszikus³ műfajainak gyakorlásában és hangképzésének tanításában szerzett több évtizedes tapasztalataim megerősítettek abban, hogy elengedhetetlen egy holisztikus énektechnikai megközelítés kidolgozása, amely képes támogatni az egyre bővülő új zenés műfajok vokális igényeit. Ennek első lépése,

¹ Balázs Boglárka: *Hangegésztan*. Budapest, Budapesti Ward Mária Iskola TUDÁSTÁR I., 116.

² A klasszikus éneklésre való hivatkozásaim alkalmával a *bel canto* énektechnika és a nyugati kultúra hagyományaira épülő, klasszikus énektechnikai hagyományra utalok.

³ A nem klasszikus éneklésre való hivatkozásaim alkalmával a klasszikus énektechnikától eltérő vokális gyakorlatok alatt azokat az éneklési módokat értem, amelyek döntően nem a nyugati műzenei kultúra technikai és esztétikai normáit hordozzák magukban. E kategóriába sorolhatók többek között a populáris zenei műfajok, a népzenei tradíciók, a jazz, valamint egyes kortárs és kísérleti irányzatok vokális technikái, melyek eltérő hangképzési elveket, stílári jeveket és előadási konvenciókat követnek.

hogy meg kell találni a különböző műfajok és módszerek között azt a kohéziós erőt, amely hidat képez közöttük.

A klasszikus és nem klasszikus műfajok közötti kapcsolódási pontok keresése iránti igény ugyanakkor nem új keletű, már a XX. század elején is megjelent az énektanítás területén. 1922-ben megalakult az *American Academy of Teachers of Singing* (*Amerikai Énektanárok Akadémiája*). Az Akadémia célja az volt, hogy a klasszikus műfajok énektanárai összegyűjtsék a hangképzés tanításának különböző módszereit az opera, oratórium és műdalok területén. Ebben az időszakban az énektanárok körében egyre hangsúlyosabban megfogalmazódott a törekvés arra, hogy az új, nem-klasszikus műfajokhoz is kidolgozzanak megfelelő hangképzési módszereket, az új stílusok vokális igényeihez alkalmazkodva. Azonban a klasszikus és a nem klasszikus zene közötti határvonal ekkor még elég markáns volt.

A két műfaj közeledésében fontos lépést jelentett Rodgers & Hammerstein *Oklahoma!* című musicalének 1943 márciusi bemutatója. A darabban a zene, a librettó, a tánc és a rendezés harmonikus összhangja szinte eltüntette a klasszikus és a nem klasszikus zene közötti határokat.⁴

A XX. század végéig az énektanítás csak a klasszikus hangképzésre épült, amely az egyedüli elismert és széles körben elfogadott módszernek számított. A XXI. század elején azonban megnövekedett az igény arra, hogy a zenés színpadi műfajokhoz alkalmazott hangképzést élesen elválasszák ettől.⁵

A kortárs énekoktatás helyzete több szempontból is ellentmondásos. A jelenleg aktív énektanárok túlnyomó többsége klasszikus zenei képzésben részesült, és a populáris műfajok előadói – mind a hangszeresek, mind az énekesek – körében is gyakori a klasszikus hangszeres vagy elméleti háttér. Noha ezek az ismeretek elősegíthetik a műfajok közötti tájékozódást és technikai fejlődést, a klasszikus képzésben elsajátított készségek önmagukban nem elegendőek a kortárs stílusok autentikus megszólaltatásához. A különböző vokális műfajok ugyanis eltérő technikai és esztétikai követelményeket támasztanak, amelyek speciális felkészültséget igényelnek. Erre a problémára már 1985-ben rámutatott Robert Edwin, aki elsőként publikált nem-klasszikus énektanpedagógiai témában a *NATS Journal of Singing*⁶ hasábjain. Véleménye szerint miközben a zenés

⁴ Sigmund Spaeth: *Popular Music in America*. New York, Random House, 1948, 543.

⁵ Trish Rooney: *The Understanding of Contemporary Vocal Pedagogy and the Teaching Methods of Internationally Acclaimed Vocal Coaches*, International Journal of Learning, Teaching and Educational Research, 2016/10. 147–162.

⁶ Énektanárok Országos Szövetségének lapja.

színházak egyre inkább a pop és rock irányába nyitnak, az ezeket a műfajokat oktató felsőoktatási intézmények énektanárait döntően még mindig a klasszikus hangképzési megközelítés jellemzi. Ebből adódóan gyakran nem rendelkeznek kellő ismerettel a kortárs stílusok sajátos technikai és stilisztikai követelményeiről. Edwin szerint tehát az a nézet, miszerint a klasszikus hangképzés univerzálisan alkalmazható bármely műfajban, mára egyre inkább megkérdőjeleződik.⁷

Az azóta eltelt majdnem két évtized gyakorlata csupán részben erősítette meg ezt az elképzelést. A módszertani kutatók többsége szerint a nem klasszikus hangképzés egyes elemei eltérnek a klasszikustól, ezért a nem klasszikus énekeseket a különböző műfaji, illetve stiláris igényeknek megfelelően más megközelítésből kell képezni. Abban is egyetértettek, hogy az éneklés technikai alapjai: a légzés, a rezonancia, a fonáció, és az artikuláció fejlesztése ugyanúgy jelen vannak a nem klasszikus hang képzésében is.

Jeanette LoVetri⁸ használta elsőként a *Contemporary Commercial Music (CCM)* azaz a *Kortárs Kommersz Zene* fogalmát olyan gyűjtőfogalomként, mely megkülönbözteti azt a klasszikus zenétől, és amely magában foglalja a *pop, rock, jazz, soul, musical theater/musical, kabaré, country, folk, gospel, rhythm & bluest, rap* műfajait.⁹

Jeanette LoVetri és Scott Harrison¹⁰ énekmesterek úttörő szerepet töltöttek be a kortárs populáris zenei műfajok sajátos vokális követelményeihez igazodó énektechnikai megközelítések kidolgozásában, egyéni módszertanaikkal új irányt jelölve ki a nem klasszikus énekpedagógiában. Módszereiket arra az alapra helyezték, mely szerint az énekhang fiziológiája – amellet, hogy a tudomány és a technika fejlődésének köszönhetően jóval több ismeretanyagunk van róla – nem változott az elmúlt évszázadok alatt, viszont a megjelenő új műfajok énektechnikai igényei miatt az énekes hang képzésének újragondolása szükséges, mellyel az új műfaji igények kielégíthetők.¹¹

A legnagyobb kihívást a *CCM* számára az egységes pedagógiai módszer kidolgozása jelentette, és ez a probléma napjainkban is fennáll. A tanárok túlnyomó többsége egyéni tapasztalatokra épülő, különböző forrásokból származó módszereket

⁷ Robert Edwin: *Louder Than Words*. Contemporary Music Theater, Journal of Singing, 2005/3. 291-292. (https://www.nats.org/Library/Kennedy_JOS_Files_2013/JOS-061-3-2005-291.pdf) Utolsó letöltés: 2025.05.24.

⁸ Énekmester, a Somatic Voicework megalapítója.

⁹ A *CCM* műfajai közül kiemelem a zenés színházat, és azt, mint befogadó kategóriát értelmezem, mely magába olvasztja a *CCM* műfajait.

¹⁰ Scott Harrison nemzetközileg elismert énektanár, a Royal Conservatoire of Scotland és a Trinity Laban Conservatoire énektanára; a londoni Associated Studios zenei színházi konzultánsa és a West End MT énektanára.

¹¹ Scott D. Harrison – Jessica O'Bryan: *Teaching Singing in the 21st Century*. Dordrecht, Springer, 2014.

alkalmaz, amelyek nem illeszkednek egy egységes, rendszerezett oktatási koncepcióba.¹² Ugyanígy az újonnan megjelenő énekiskolákban is ilyen tapasztalati alapú megközelítések jellemzőek, miközben a tanítás gyakorlata folyamatosan változik és formálódik.

Közöttük azonban már találhatók olyan iskolák is, amelyeket a nemzetközi énekpedagógia tudományos körei elismernek és elfogadnak. Ilyenek például a Cathrine Sadolin nevéhez fűződő *Complete Vocal Technique*, az *Estill Voice Model* (Jo Estill), a *Somatic Voicework*, a *LoVetri Method* (Jeannette LoVetri), a *Speech Level Singing International* (Seth Riggs), a *Voiceworks Method* (Lisa Popeil), valamint Mary Saunders Barton *Bel Canto/Can Belto* megközelítése. A különböző énekiskolák – legyenek akár hasonló, akár eltérő módszertani megközelítésűek – nem követnek egységes, standardizált módszert, hanem a műfaji sokszínűséghez igazodva jellemzően nagyfokú metodikai pluralizmust és stiláris érzékenységet mutatnak. Ez a nyitott megközelítés elősegíti az eltérő műfaji elvárásokhoz való alkalmazkodást, ugyanakkor a képzésben és az előadói interpretációban egyaránt bizonytalanságot is eredményezhet.

A témához kapcsolódó szakirodalom, valamint az online elérhető források – cikkek, oktatóvideók, blogbejegyzések – bőséges információmennyiséggel bírnak, ugyanakkor tartalmi szempontból sok esetben ellentmondásos, vagy egymásnak részben ellentmondó álláspontokat képviselnek. A különféle technikák gyakran elszigetelt, kontextusból kiragadott részterületekre fókuszálnak, míg más, ugyancsak releváns aspektusokat teljes mértékben figyelmen kívül hagynak. Az énekesek pályakövetése sincs hivatalosan dokumentálva, empirikus tapasztalatok is csak nagyon kevés esetben lelhetők fel.¹³

Mindez rávilágít arra, hogy a zenés színházi énektechnika vizsgálata még nem rendelkezik egységes, tudományosan alátámasztott alapokkal, ezért különösen indokolttá válik egy olyan megközelítés, amely rendszerezett elvek mentén keresi a választ a technikai kérdésekre. Disszertációm ahhoz a meggyőződésemmhez nyújt bizonyítékot, miszerint a zenés színházban alkalmazott énektechnikákat mindenképpen ugyanazokra az alapokra kell helyezni, mint a klasszikus éneklésben.

¹² Irene Bartlett – Marisa Lee Naismith: *An Investigation of Contemporary Commercial Music (CCM) Voice Pedagogy: A Class of its Own?* National Association of Teachers of Singing Journal of Singing, 2020/3. 277.

¹³ Irene Bartlett – Marisa Lee Naismith i.m. 273.

A dolgozatban fontosnak tartottam az énekpedagógia fejlődésének vázlatos áttekintését, amely lehetőséget biztosított az énekpedagógia múlt évszázadainak irányvonalait és paradigmaváltásait feltárni. Ennek megfelelően, az 1. fejezetében áttekintettem az énektanítás és a hangképzés történetét az ókortól a középkorig, majd azt a folyamatot, amely során a középkor vokális többszólamúságát fokozatosan felváltotta az egyszólamú, hangszerkíséretes éneklés, mely elvezetett az opera műfajának kialakulásához. Az opera evolúcióját – tekintettel a témára vonatkozó zenetörténeti feldolgozottságra – csupán érintőlegesen vizsgáltam, kizárólag a metodikai szempontból releváns mozzanatokra összpontosítva. A történeti visszatekintés az 1800-as évekig terjedt, mivel e korszakot követően a *bel canto* már nem csupán énektechnikaként, hanem önálló stílusirányzatként is értelmezhetővé vált. A kutatás keretein belül ugyanakkor kizárólag az énektechnikai aspektusokra fókuszáltam.

Vizsgálatom központi elemét képező *bel canto* énektechnikát a 2. fejezetben tárgyaltam. A *bel canto* iskola legfontosabb jellemzőinek áttekintésénél elsősorban a *bel canto* eredeti hagyományait képviselő primer forrásokhoz nyúltam, mert az évszázadok során magukat *bel canto* névvel fémjelzett énekiskolák tömegével születtek, ám ezek nem minden esetben tükrözték annak valódi hagyományait és technikai alapelveit. A régi mesterek munkái viszont a legautentikusabban vallanak arról, hogyan működött ez a módszer.

Giovanni Battista Lamperti (1839-1910) *The Technics of Bel Canto* (1905), és Manuel Garcia II. (1805-1906)¹⁴ *Hints of Singing* (1894) című módszertani műveit választottam vizsgálatomhoz. A két mű közel egyidőben jelent meg, mégis más oldalról közelítik meg az éneklés módszertanát. Míg Lamperti kizárólag az empirikus úton megszerzett tapasztalataira épít, addig Garcia, az általa feltalált gégetükröknek köszönhetően, már anatómiai ismeretekkel gazdagodva építi fel metódusát. A két mester különböző aspektusának jóvoltából a módszertani ismereteik metszetében található jellemzők még inkább meggyőző erővel bírnak és hitelesebbé válnak, azok áttekintése pedig átfogóbb képet nyújt a *bel canto* énektechnika alapvetéseiről.

Kutatásomat jelentős mértékben támogatta még Manuel Garcia tanítványának és kollégájának, Herman Klein-nak (1856-1934),¹⁵ a Garcia-kiadványok szerkesztőjének és

¹⁴ A II. jelölés megkülönböztetés édesapjától, Manuel García I.-től származik, (1775–1832), aki szintén zenész, énekes és tanár volt. Dolgozatomban a Manuel Garcia név használatát minden esetben az ifjabb, Manuel Garcia II.-t jelölendő használok.

¹⁵ Herman Klein jelentőségét bizonyítja, hogy Garcia, Manuel: *Hints of Singing* (1894) művét Herman Klein szerkesztői segítségével adta ki. A <https://www.schubertiademusic.com> oldalon megtalálható a mű

gondozójának műve, a *The Bel Canto: With Particular reference to the Singing of Mozart* (1923) *bel canto*-ra vonatkozó fejezete,¹⁶ illetve James Stark: *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy* (2003) könyve.¹⁷

Magyar nyelvű forrásaim közül kiemelném Kerényi Miklós György: *Az éneklés művészete és pedagógiája* (1998)¹⁸ című átfogó művét, mely mindmáig az énekesek képzésével foglalkozó közép-és felsőoktatási intézmények énekes hallgatóinak és tanárainak kötelező olvasmánya.

Ezekre a forrásokra támaszkodva vázoltam fel a *bel canto* énektechnika mindkét mester által fontosnak ítélt jellemzőit, majd ezek mentén analizáltam a mestermunkám alapjául szolgáló alkotást a 6. fejezetben.

A 3. fejezetben az operett és a musical kialakulásának főbb állomásait és a két műfajban alkalmazott énektechnikai megoldásokat tekintettem át. Az énektechnikai módszerek változásának átláthatóságának érdekében fontosnak tartottam először az operett és a musical kialakulásának diakronikus áttekintését, anélkül, hogy dolgozatom műfaj történeti elemzésbe fordult volna. A musical történeti fejlődésének bemutatásához két jelentős művet használtam fel: Miklós Tibor *Musical!* (2002)¹⁹ című könyvét, amely a műfaj előzményeit és alakulását mutatja be, valamint Siegfried Schmidt-Joos *A musical*²⁰ című munkáját, amely összefoglaló jelleggel tárgyalja a műfaj alapvető sajátosságait és fejlődési irányait.

A musical és operett művek szerkezeti felépítésével nem, vagy csak érintőlegesen foglalkoztam, mert az dolgozatom fókuszát más irányba terelte volna. Csak azokat a tényezőket vizsgáltam, melyeket a hangképzéshez kapcsolódónak ítélt meg. Ilyen megfontolásból az operettekben és a musicalekben megjelenő próza és ének váltakozásának kérdéseit nem tárgyaltam.

Tekintettel arra, hogy a musical a mai napig dinamikusan fejlődő műfaj, annak tipologizálása jelentős kihívást jelent. Jelen munkában ezért elsősorban a módszertani szempontokat tartottam irányadónak. A francia és spanyol eredetű formákat nem

kiadójának E. Aschenbergnek a levelezése a kiadandó művel kapcsolatban, illetve Garcia és Klein levelezése is. A kiadó sorai árulkodnak Garcia és Klein viszonyáról is: „Mivel meg akarja védeni a "maestro di bel canto" művészi hírnevét, legyen olyan jó, hogy tudományos hírnevét is mozdítsa elő azzal, hogy elmondja, hogy ő találta fel a laringoszkópot, továbbá a Londoni Gégészeti Társaság tiszteletbeli tagjává nevezte ki őt.”

¹⁶ Herman Klein: *The Bel Canto: With Particular Reference to the Singing of Mozart*. Oxford, Oxford University Press, 1923.

¹⁷ James Stark: *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto, University of Toronto Press, 2003.

¹⁸ Kerényi Miklós György: *Az éneklés művészete és pedagógiája*. Budapest, Magyar Világ Kiadó, 1998.

¹⁹ Miklós Tibor: *Musical! Egy műfaj és egy szerelem története*. Budapest, Novella Kiadó, 2002.

²⁰ Siegfried Schmidt - Joos: *A musical*. (ford. Gergely Erzsébet), Budapest, Gondolat, 1970.

tárgyaltam részletesen, mivel azok énektechnikai szempontból nem gyakoroltak számottevő hatást a musical fejlődésére.

A musical műfajának fejlődését elsősorban az amerikai irányvonalra összpontosítva vizsgáltam. Ennek oka, hogy egyrészt az európai zenés színházi alkotások is nagyrészt az amerikai musical struktúrájára épülnek, másrészt a későbbiekben tárgyalt *Contemporary Commercial Music (CCM)* fogalma, valamint annak kidolgozója is az Egyesült Államokhoz köthető.

A dolgozatban külön tárgyaltam a musical és a magyar népzene viszonyát, mivel a disszertáció központi vizsgálati tárgyát a magyar népdalokat is felhasználó operettmusical zenei anyaga képezi. A népdalok előadásmódjának általános jellemzőit Bartók Béla szemléletéből kiindulva közelítettem meg, aki a parasztszenét nem mesterségesen konstruált alkotásként, hanem a közösségi élet szerves, funkcionális részét képező „természeti produktumként” értelmezte. Bartók megközelítése szerint e zenei forma nem egyéni szerzői szándék eredménye, hanem egy adott közösség kulturális és gyakorlati igényei mentén formálódott ki, és ez alapvetően meghatározza annak előadásmódját, hangzásvilágát és stílusbeli sajátosságait.²¹

Ezt követően mutattam be részletesen az operettben és a musicalekben alkalmazott legfontosabb énektechnikai megoldásokat, a *legit*, és a *belt* technikát.²²

Az operett és a musical fontos történeti állomásai legtöbbször párhuzamosan alakultak a *legit* és a *belt* hangképzés fejlődésének stációival, ezért néhol a műfaj történetének, más esetekben pedig a hangképzési technikának a témához kapcsolódó, releváns elemeit emeltem ki, ezzel is hangsúlyozva, hogy ezeket mindig egymással összefüggésben kell értelmezni, azok szoros kapcsolódása miatt.

Az énektechnikai megoldások áttekintéséhez a XXI. században megjelenő, úttörő és meghatározó szerepű hangképzési metódusokat választottam ki és dolgoztam fel, amelyek jelentős mértékben hozzájárultak a CCM vokális technikájának fejlődéséhez.

Disszertációm 4. fejezetét a kortárs populáris zenemű vokális interpretációjának megszületési folyamatát modellező tudástár bemutatásának szenteltem, mely tudásbázis támogatást nyújt a folyamatosan változó kortárs műfajok előadásában, segítve az énekeseket abban, hogy megfeleljenek a velük szemben támasztott egyre magasabb elvárásoknak. A Kulaha Tatiana és Segeda Natalia által kidolgozott *Contemporary Pop*

²¹ Hadas Miklós: *Bartók, a természettudós*. Replika, 1998/12. 31.

²² A *mix* technikát külön nem tárgyalom, mert meggyőződésem, hogy az a *legit* és a *belt* technikák közötti spektrumban helyezkedik el, ahol a két kategória átfedi egymást.

*Vocal-Performing Thesaurus*²³ – amely a kortárs populáris zene vokális interpretációs folyamatát modellezi – fázisai közül az alkotóelemeket (*components*) tartalmazó szakasz különösen értékes tartalmi egység a dolgozat szempontjából. Ezt a részt ezért kiemeltem, lefordítottam és részletesen feltártam.

A *tezaurusz* a dolgozatomban elméleti fundamentumként szolgál, amely nem csupán megalapozza az énektechnikai analíziseket, hanem fogalmi keretet is biztosít a mestermunka vokális interpretációjának értelmezéséhez. A technikai és gondolati struktúrák rendszerszintű áttekintése előkészíti az énektechnikai analízist, és egyben rámutat a stiláris és technikai szempontok tárgyalásának szükségszerűségére is. A bemutatott modell a vokális interpretáció komponenseit strukturált formában tárja fel, feltérképezve azokat az összefüggérendszerket, amelyek az énekes színpadi jelenlétét és interpretatív döntéseit meghatározzák.

A fejezetben összegyűjtöttem és rendszereztem a klasszikus és a populáris éneklés technikai jellemzőit. Az ezen alapuló táblázat nem öncélú összegzés, hanem az elemzés támpontjául szolgál, elősegítve a technikai és stiláris különbségek, illetve a párhuzamok strukturáltabb és áttekinthetőbb megértését.

Disszertációm utolsó két fejezete Pejtsik Péter, Erkel Ferenc-díjas és a Magyar Érdemrend Lovagkeresztjével kitüntetett zeneszerző,²⁴ és Orbán János Dénes, Kossuth-díjas költő és drámaíró *Hamupipőke* című családi operettmusicaljének vizsgálatát tartalmazza, és magában foglalja az interpretáció vokális technikai oldalról való analizálását.

A *Hamupipőke* operettmusical több szempontból is unikális alkotás, kezdve azzal, hogy a darab ősbemutatója mindössze néhány hónappal a dolgozat e fejezeteinek megírása előtt zajlott, ami több szempontból is különleges kontextust adott az elemzéshez.

Ennek fényében az 5. fejezetben éltem a lehetőséggel, hogy a szerzőkkel és alkotókkal való napi szakmai kapcsolat révén dokumentáljam az éppen születőben lévő mű keletkezéstörténetét. A szövegkönyv ismeretében forráskutatást végeztem a *Hamupipőke*-mese korábbi változatairól, melyeket összevetettem az Orbán János Dénes-féle adaptációval, feltárva annak újabb értelmezési rétegeit. A vizsgálat eredményei

²³ Tatiana Kulaha – Natalia Segeda: *Essential Characteristics and Content of the Concept of Contemporary Pop Vocal-Performing Thesaurus*. Mariopol, Knowledge Organization, 2021. 140–151.

²⁴ Az év zeneszerzője elismerést Pejtsik Péter Erkel Ferenc-díjas zeneszerző, hangszerelő, előadóművész és karmester kapta, többek között tavaly bemutatott, Bartók Béla *Kékszakállúját* is idéző *Hamupipőke* című daljátékáért. 2025. május 14-én a Budapest Music Centerben rendezett telt házas Bartók Rádió Zenei Díjátadón vehette át a rangos díjat.

rávilágítottak arra, hogy Orbán János Dénes művészi megközelítésében a szövegkönyvben, valamint azzal szoros párhuzamban Pejtsik Péter zenei szövetében is markánsan megjelenik a magyar tematika, amelyet a dolgozatban részletesen elemeztem.

Az alkotás műfaja, egy eddig nem definiált, új színpadi forma, az *operettmusical*, amely az operett és a musical zenei világának jellegzetességeit egyesíti, sajátos hangzásvilágot és stiláris sokszínűséget teremtve. A műfaji meghatározás újszerűsége és rendhagyó jellege indokoltta tette, hogy az alkotás struktúráját műfaji kategóriák mentén részletesen áttekintsem és értelmezsem. A fejezet alapját a zeneszerzővel készített interjú képezte, amelynek tartalmát szervesen beépítettem az elemzés menetébe.

A fejezetben kvalitatív módszert, ezen belül a félig strukturált interjú módszerét alkalmaztam a szerző elképzeléseinek és látásmódjának mélyebb megértése céljából. Az interjú során feltárt zeneszerzői nézőpont, érdemi módon gazdagította a dolgozat analitikus szakaszát. A művet a bemutatót megelőző próbafolyamat időszakában vizsgálhattam, így ráláthattam nemcsak a partitúra és szövegkönyv, hanem az alkotói szándék és a gyakorlati megvalósítás élő kapcsolatára is.

A 6. fejezetben a *Hamupipőke* című operettmusical dalainak vokális megvalósításait vizsgáltam, elsősorban technikai és stilisztikai szempontból közelítve a hangadás módjaihoz. Mivel a mű nem rendelkezik előzetes interpretációs hagyománnyal, az énekesek nagyobb szabadságot kaptak a vokális kivitelezés terén, ami különösen izgalmassá tette a megvalósult előadások elemzését. A vizsgálat során a mű címszereplőjének és női főszereplőjének dalaira koncentráltam, mely döntés háttérében metodológiai és vokológiai megfontolások álltak. A női énekhang ugyanis két jól elkülönülő *passaggio*-átmenettel rendelkezik, míg a férfi énekhangoknál egyetlen fő *passaggio* azonosítható. Ez a technikai különbség lehetővé tette a női énekhang részletesebb és összetettebb technikai elemzését. Ugyanakkor tapasztalataim szerint az ezekben az elemzésekben azonosított technikák megfelelő elméleti és gyakorlati adaptációval férfihangokra is alkalmazhatók, így a levont következtetések mindkét nem vokális sajátosságaira érvényesek.

Az ismétlődő zenei anyagok – mint a *reminiscenciák* vagy a két *potpourri* finálé – technikai szempontból nem tartalmaztak új elemeket, ezért ezek részletes elemzésétől eltekintettem.

Az operettmusical valamennyi dalát műfaji kategóriákba soroltam, majd összegyűjtöttem és rendszereztem az azokhoz illeszkedő vokális megoldásokat. Az analízis során saját empirikus tapasztalataimra támaszkodtam, a *legit* és *belt* technikák

csoportosítását pedig a számomra legátláthatóbbnak ítélte, a 3. fejezetben részletesen bemutatott Robert Edwin-féle tipizálás mentén végeztem el. Az előadás premierjéről készült videófelvételt a korábbi fejezetekben tárgyalt elméleti ismeretekre alapozva, a videóelemzés módszerével vizsgáltam annak érdekében, hogy azonosítani tudjam a 2. fejezetben részletesen bemutatott *bel canto* énektechnika legjelentősebb elemeit. A vokális technikák azonosításához és értelmezéséhez a nyomtatott kottát és a videófelveteleket egyaránt felhasználtam, ezeket komparatív megközelítéssel vetettem össze, feltérképezve a hasonlóságokat és különbségeket, valamint az ezekből fakadó énektechnikai összefüggéseket.

Az elemzés során a hangmagasságok jelölésére a nyugat-európai zenei gyakorlatban széles körben elfogadott *Helmholtz*-féle hangmagasságjelölést alkalmaztam,²⁵ amely egyértelműséget és következetességet biztosított a zenei példák értelmezése és rendszerezése során. A dalok vokális technikai megoldásait mikroanalízis segítségével vizsgáltam, amely lehetővé tette olyan akusztikai, énektechnikai és zenei jelenségek azonosítását is, amelyek a kottában nem, vagy csak korlátozottan jelennek meg. Ez a részletekbe menő megközelítés elősegítette a hangzás komplexitásának mélyebb megértését és dokumentálását is.

Fontos megjegyezni, hogy az elemzéshez felhasznált videófelvétel az adott mű premierjéről készült, amelyet a színház hivatalosan rögzített. Bár az élő színpadi előadás hangminősége nem vethető össze egy stúdiófelvételével, az adott pillanatban születő előadás spontaneitása és az énektechnikai megoldások élőben történő alkalmazása a legértékesebb forrásként szolgált a kutatás számára.

A vizsgálat aktualitása miatt túlnyomórészt online forrásokkal dolgoztam, amelyek többsége angol nyelvű volt. Ezek feldolgozásában és szakmai nyelvezetének értelmezésében az amerikai tanulmányaim során szerzett tapasztalataim is segítségemre voltak. Azoknál a könyveknél és cikkeknél, amelyekhez nem állt rendelkezésre hivatalos magyar fordítás, saját fordításaimat használtam. A dolgozat idegen nyelvű táblázataiból kizárólag a kutatáshoz kapcsolódó lényeges tartalmak kerültek lefordításra, adott esetben a kontextusból kiemelve, de az eredeti összefüggések figyelembevételével.

Az idegen nyelvű idézeteket szintén magam fordítottam, és minden esetben megőriztem az eredeti írásmódot. A szakkifejezések esetében, ha létezett magyar nyelvű

²⁵ A Helmholtz-féle hangmagasságjelölés az oktávokat kis- és nagybetűkkel, valamint aposztrófokkal különbözteti meg; például az egyvonalas c hang jele c', kétvonalas c hang jele: c''.

megfelelőjük, azt alkalmaztam, ellenkező esetben az eredeti, idegen nyelvi terminust használtam. Az idegen nyelvű művek címét először az eredeti nyelven tüntettem fel, majd – amennyiben létezett hivatalos magyar fordítás – zárójelben megadtam azt is. Abban az esetben, ha a mű Magyarországon is az eredeti címén ismert, azt változtatás nélkül hagytam. A magyar és angol nyelvű vokális interpretációk nyelvészeti vonatkozásaival a dolgozat csak érintőlegesen foglalkozik, mivel e kérdéskör részletes feldolgozása önálló disszertáció témáját is képezhetné. Mivel a *Hamupipőke* magyar nyelvű előadás, az idegen nyelvű éneklés és a fordítás problematikája nem tartozott szorosan a vizsgálat fókuszába.

A dolgozat célja a rendelkezésre álló ismeretanyag rendszerezése, énektechnikai szempontú értelmezése, valamint a mestermunkám alapjául szolgáló zenemű részletes elemzése révén annak a hipotézisnek az alátámasztása volt, miszerint a XXI. századi zenés színpadi műfajokban – beleértve a nem klasszikus irányzatokat is – alkalmazott hangképzési módszerek az olasz *bel canto* hagyományban gyökerező klasszikus énektechnika alapvető elemeire épülnek. E megközelítés alapján a *bel canto* technika összekötő kapocsként értelmezhető a klasszikus és nem klasszikus zenés színpadi műfajok vokális interpretációs gyakorlatai között.

Kutatásom célja az volt, hogy a zenés színészek képzését egy áttekinthető, a hallgatók és oktatók számára egyaránt hasznos, a zenés műfajokon és azok énektechnikáin átívelő ismeretanyaggal gazdagítsam.

1. AZ ÉNEKTANÍTÁS KEZDETEI

1.1. A hangképzés jellemzői az ókortól a középkorig

„Mélyebb zenei műveltség mindig csak ott fejlődött, ahol ének volt az alapja. A hangszer a kevesek, kiváltságosak dolga. Az emberi hang a mindenkinek hozzáférhető, ingyenes és mégis legszebb hangszer lehet csak általános, sokakra kiterjedő zenekultúra termő talaja.”²⁶

Az énekhang az ember legősibb és egyben legszemélyesebb hangszere, az érzelmek és gondolatok kifejezésének közvetlen eszköze. Univerzális jellegénél fogva képes áthidalni a nyelvi és kulturális különbségeket, és ezáltal lehetőséget teremt az érzelmeken alapuló, nyelvtől független kommunikációra. Az énekhang képzésének elsődleges célja a hang adottságok tudatos megismerése és irányítása, valamint annak elérése, hogy a hang technikai korlátoktól mentesen a zenei kifejezés eszközévé válhasson.

Az évszázadok során számos, hangképzéssel foglalkozó írás és módszertan született, amelyek különböző énekmetódusokat és pedagógiai irányzatokat mutattak be. E módszerek sokfélesége egyrészt gazdagítja az énektanítás eszköztárát, másrészt kihívás elé állítja a tanárokat, hiszen míg a hangszeres növendékek azonos típusú hangszerrel dolgoznak, az énekesek esetében minden egyes tanítvány egyedi, biológiai és pszichológiai is különböző „hangszert” hoz magával. Ebből adódóan az énektanítás nem alkalmazhat egységes sablonokat, a módszerek kiválasztása és alkalmazása minden esetben személyre szabott megközelítést igényel. A tanítást végző mestereknek elengedhetetlenül fontos, hogy széles körű ismeretekkel rendelkezzenek a különféle metodikákról, és képesek legyenek felismerni, melyik út a leghatékonyabb az adott énekes számára. A cél nem csupán a technikai fejlődés elősegítése, hanem annak a belső élménynek az elérése, amelyet a szabad éneklés öröme és kifejezőereje jelent.²⁷

Az énektanítás és a hangképzés történetében az ókorig kell visszanyúlnunk. Az ókori görögöknél a zeneoktatás a szervezett iskolai tanítás része volt, ugyanis nagy jelentőséget tulajdonítottak az éneklés jótékony, nevelő hatásának.

²⁶ Kodály Zoltán: Éneklő ifjúság, in: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* Budapest, Argumentum Kiadó, 2007. 117.

²⁷N.N. Schöpflin Aladár (szerk.): Hangképzés. *Magyar Színművészeti Lexikon.* Budapest, 1929–1931. 195–196.

„Nem a zenében rejlik-e a leghatásosabb nevelés? Hiszen semmi sem hatol be olyan mélyen a lélekbe, mint a ritmus és a dallam; megragadja, felékesíti és megnemesíti a lelket, ha az ember helyesen nevelkedett – ha pedig nem, éppen ellenkezőleg hat rá. [...] Valóban, a zene mélyén ott rejlik a nevelés. [...] A muzsika nem vezet máshoz, mint a szép szeretetéhez.”²⁸

Ezzel szemben az ókori Rómában az oktatás középpontjában a szónoki készségek fejlesztése, a retorika kiművelése állt, amelyet a politikai és társadalmi érvényesülés kulcsának tekintettek. Ennek következtében az énektanítás nem képezte a formális iskolai nevelés szerves részét. Korabeli források szerint az éneklésre is a retorika beszédszerűsége volt jellemző, a dallamok a beszéd hanglejtéséhez hasonlóan minimális – öt-hat hangnyi – hangterjedelmet jártak be.²⁹ Ez a fajta vokális kifejezőmód inkább a szöveg hangsúlyozására és a jelentés közvetítésére koncentrált, nem pedig a zenei kifejezés gazdagságára.

A középkori Rómában az éneklést már a vallás szolgálatába állították. A IV. században a Hilarius pápa által alapított első énekiskola, majd az I. Gergely pápa (Nagy Szent Gergely, 590-604) által életre hívott római *Schola Cantorum* intézménye a klerikus műveltség alapjául szolgáló éneklés³⁰ tanítására, fejlesztésére volt hivatott.³¹ Az I. Gergely pápa által összegyűjtött gregorián énekek gyűjteményének megszületése, illetve a kolostorokban virágzó dallamalkotás és a repertoár bővülése szükségessé tette az énekek lejegyzését, amely a zenei notáció kialakulásához vezetett.

Arezzói Guido (991-1050 körül) a szolmizációs rendszer megalkotásával jelentős hatást gyakorolt az énektanulás fejlődésére. Az általa bevezetett szolmizációs hangok alkalmazása lehetővé tette az énekesek számára a hangmagasságok pontosabb meghatározását, ami elősegítette az intonáció biztosabbá válását és a hangképzés technikai fejlődését.

A hangképzésről szóló első jelentős értekezés a XIII. században jelent meg Hieronymus de Moravia (1250-1271) párizsi szerzetes *Tractatus de Musica* című

²⁸ N.N.: *A zene mélyén ott rejlik a nevelés*. Parlando (<https://www.parlando.hu/Platon1.html>) Utolsó letöltés: 2025. 09. 15.

²⁹ Ujvárosi Andrea: *Az idegen nyelvű interpretáció a magánének tanításában*. PhD értekezés, Debreceni Egyetem, 2018, 47.

³⁰ A klerikus műveltség alapja az éneklés mellett az olvasás volt.

³¹ Pukánszky Béla – Németh András: *Neveléstörténet*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996.

művében.³² Ez volt az első munka, amelyben az emberi hangot különböző regiszterekre — mell-, torok- és fejregiszterekre – osztotta fel. Emellett a műben már találhatók utalások a helyes intonáció és a szöveg pontos, érthető előadásának fontosságára.

A XIII. században a gregorián dallam mellé, azzal párhuzamosan haladó, kísérőszólamokat kezdtek énekelni, mely gyakorlat a XIII.-XV. századra uralkodóvá vált többszólamú éneklés első lépcsőfoka volt. Ezekből a századokból, Moravia szerzetes munkáján kívül nem maradtak fenn említésre méltó énekpedagógiai értekezések, az énektanítási módszerek nagy valószínűséggel szájhagyomány útján terjedtek.³³

A zene a középkorban egyet jelentett az énekléssel, a hangszeres zenészek csak másodlagos, kísérő szerepet tölthettek be.

1.2. A *dramma per musica* megszületése

Itáliában a XVII. században született meg az első énekmethodikai írás, mely Giulio Caccini (1551-1618) zeneszerző és énekmester nevéhez köthető.

A *Le Nuove Musiche* 1602-es monódia-gyűjteményének előszavában már találunk utalásokat a légzés fontosságára, azonban a szerző még nem közölt részletes leírást az általa helyesnek tartott technikai megvalósításról. Ugyanakkor a melizmatika fejlesztésére már javasolt technikai gyakorlatokat. Caccini egyértelműen a *stile recitativo*³⁴ mellett foglalt állást, a szöveg tartalmi és kifejezésbeli elsődlegességét hangsúlyozva a zenével szemben. Külön figyelmet érdemel, hogy írásában a zenei előadásmód mikéntjére is kitért, amiben a könnyed, hajlékony és virtuóz interpretációt tartotta követendő eszménynek.³⁵

A XVI. század végére a középkor vokális többszólamú éneklése háttérbe szorult, és a hangszerkíséretes egyszólamú éneklés vált uralkodóvá. Ez a szöveg és a dallam egyenrangúvá emelésének céljából történt, melynek eléréséhez 1580 körül megalakult a firenzei *Camerata* (*Camerata de' Bardi, Fiorentina*) művészeti társaság.³⁶ A *Camerata*

³² A mű eredeti példánya itt tekinthető meg: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8432480x/f10.item>

³³ Kerényi i.m. 229.

³⁴ A *stile recitativo* az operában az énekbeszédszerű előadásmódra utal, mely követi a beszéd ritmusát és hanglejtését.

³⁵ Kerényi i.m. 230

³⁶ A *Camerata* tagjai az antik zene újjáélesztését tűzték ki célul, viszont az opera kialakulásának úttörőivé váltak. Jelmondatuk: Legyen a szöveg a zene ura, és ne szolgálja! Szabolcsi Bence – Tóth Aladár:

Camerata. Zenei lexikon I. 330.

(https://adt.arcanum.com/hu/view/Lexikon_ZeneiLexikon_01/?pg=331&layout=s&query=camerata)

Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

tagjai, munkásságukkal arra törekedtek, hogy a zene, a szöveg támogatójaként funkcionáljon, ezáltal erőteljesebben érzékeltessék az élő beszéd erejét.³⁷ A kifejezés mód középpontjába a szöveg érthetőségét helyezték, míg az énektechnikai szempontokat másodlagosnak tekintették.³⁸ E törekvést szolgálta az ének szólisztikus megszólaltatása is, amely elősegítette a szöveg tiszta és érthető artikulációját. Ennek az eszmei és zenei fejlődésnek eredményeként született meg a *dramma per musica*, azaz az opera műfaja, amelyben a drámai cselekmény a tartalmi alapot adta, míg a kifejezőerőt és érzelmi mélységet az énekhang közvetítette.³⁹

Az opera műfajának megszületése nemcsak a *bel canto* stílus kibontakozását segítette elő, hanem felszínre hozta a zene és a dráma viszonyának belső ellentmondásait is.⁴⁰ A szólóének egyrészt a drámai kifejezés eszközeként jelent meg, másrészt azonban a *bel canto* által népszerűvé vált az „önmagáért szép” éneklés eszménye, amely fokozatosan háttérbe szorította a színpadi drámaiságot.

A XVII. század énekpedagógiájára nagy hatást gyakorolt Caccini monódia-gyűjteménye, „a felépítésében a szöveg költői tartalmához simuló, szabad, drámai erejű, új zenei nyelv kialakításának kezdeményező kísérlete”,⁴¹ mely által Caccini a *bel canto* előfutára lett.

Az új vokális ideál fokozatosan szükségessé tette az énektechnikai képzés tudatosabb módszertani megalapozását. Az első olyan lejegyzés, amely már énektechnikai gyakorlatokat is tartalmazott Nicola Porpora (1686-1768) nevéhez köthető. A felbecsülhetetlen jelentőségű fontos emlékek cédula formájában maradtak ránk, ezek az úgynevezett *Porpora cédulák*. A legenda szerint Porpora átadott egy feljegyzést Majorano-nak,⁴² melyben felsorolta mindazokat a technikai elemeket, melyek egy vokális mű hiteles előadásához szükségesek, többek között a *messa di voce* és a *portamento* gyakorlatait, skálagyakorlatokat – köztük a kromatikus skálákat – és trillákat. Az említett írásos forrás eredeti példája sajnos nem maradt fenn.⁴³

³⁷ A *Camerata* legismertebb szerzői Giulio Caccini, Vincenzo Galilei, Ottavio Rinuccini, Pietro Strozzi voltak.

³⁸ Mohos Nagy Éva: *A magyar énekpedagógia története a reformkortól a II. világháborúig*. Parlando, 2019/5. 33. (https://www.parlando.hu/2019/2019-5/Mohos-Nagy_Eva.pdf) Utolsó letöltés: 2025.05.27.

³⁹ Ujvárosi i.m. 49.

⁴⁰ A műfaj első képviselője a *La Daphne* című opera volt (1658). Giacomo Peri és Ottavio Rinuccini alkotása.

⁴¹ Bagó Gizella: *Énekes színészek, színész énekesek*. Budapest, SZFE, 2003. 40.

⁴² Gaetano Majorano Caffarelli (1710-1783) Porpora tanítványa, kasztrált énekes volt

⁴³ Bégány Csenge Anna: *Elfeledett hangfajok I.rész. A kasztráltak*. Parlando 2022/2 (https://www.parlando.hu/2022/2022-2/Begany-Csenge_Anna.pdf) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

A középkori hagyományokat követve az énektanár továbbra is mintául szolgált tanítványai számára, az utánzás elvén alapuló énektanítási módszer pedig meghatározó maradt a többnyire öt-tíz évet felölelő képzési időszak során, amely alatt a növendékektől napi szintű, többszörös gyakorlást vártak el.⁴⁴

Az énekpedagógiai irodalom első átfogó módszertani forrásműve Pier Francesco Tosi (1653-1732) nevéhez fűződik, aki 1723-ban publikálta *Opinioni de' cantori antichi e moderni* című értekezését. Ez az írás különös jelentőséggel bír abból a szempontból, hogy elsőként foglalkozik kiemelten a levegővezetés technikájával, valamint hangsúlyozza a zenei frázisokhoz és a dalszöveghez igazodó *legato* éneklés esztétikai és technikai követelményeit.⁴⁵ A légzéstechnikával kapcsolatos megállapításai ma is helytállóak.

Tosi a hangterjedelem bővítésére emelkedő hangsorú skálák gyakorlását javasolta, amelyeket leggyakrabban „i” hangzóra énekeltetett, ugyanakkor a skálázás főként „a” hangzón történt. Bár kiemelte valamennyi magánhangzó artikulációjának fejlesztési szükségességét, a hangzók formálásának konkrét énektechnikai módszereiről nem tett említést.

A XVIII. század végére az olasz opera nemzetközi térhódítása révén az olasz énektechnika világszerte meghatározóvá vált. Az olasz vokális stílus nemcsak a zenei gyakorlatra, hanem az énekpedagógiai gondolkodásra is mély hatást gyakorolt. E korszak jelentős énekdiraktikai munkái között említhetők Louis Jules Mancini (1716–1800)⁴⁶ Bécsben, valamint Johann Adam Hiller (1728–1804)⁴⁷ Lipcsében megjelent publikációi.

Mindkét szerző osztotta Pier Francesco Tosi korábbi nézeteit, különösen a gyakorlás során alkalmazott „a” hangzó kiemelt szerepét illetően. Emellett a gyakorlóanyag összeállításában fontos szerepet kaptak a díszítés vokális kivitelezését fejlesztő technikák, a futamok, trillák és egyéb koloratúra-elemek, amelyek a hang mozgékonyságának és rugalmasságának fejlesztését szolgálták. A hangerő tekintetében azonban eltérések mutatkoztak: míg Mancini a közepes hangerőn való gyakorlást preferálta, addig Hiller a nagyobb, telt hangon történő skálázást tartotta megfelelőnek.

A XVIII.-XIX. század fordulójának egyik legjelentősebb énekpedagógiai munkája a Bernardo Mengozzi (1758–1800) nevéhez fűződő, kortársaival közösen kidolgozott

⁴⁴ Kerényi i.m. 230.

⁴⁵ Kerényi i.m. 230.

⁴⁶ Giovanni Battista Mancini: *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Wien, 1774.

⁴⁷ Johann Adam Hiller: *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig, 1780.

Méthode de chant du Conservatoire de Paris című módszertani kézikönyv, amely 1799-ben jelent meg. A mű a dallamformálás elsődlegességét helyezte előtérbe, és meghatározó szerepet játszott az énektechnikai képzés új irányainak kijelölésében. A kézikönyv célja az énekoktatás módszertanának egyesítése volt, különös hangsúlyt fektetve a *messa di voce* technikájának elsajátítására,⁴⁸ valamint a koloratúrák különböző magánhangzókön való gyakorlására, elősegítve ezzel a hangzóformálás és az artikuláció tudatos fejlesztését. A módszertani írás egyik leginnovatívabb eleme a vokális regiszterek újfajta rendszerezése volt, amelyben a hangokat három típusba sorolta: mellhang (*voix de poitrine*), fejhang (*voix de tête*), valamint – a vokálpedagógiai irodalomban első ízben – középhang (*voix mixte*) megnevezéssel élve.⁴⁹ E kategorizálás új szempontokat nyitott a hangképzés fiziológiai és technikai megközelítésében, és ezzel megalapozta a későbbi regiszterelméletek fejlődését. A módszertani újítások nem csupán az énekoktatás elméleti kereteit alakították át, hanem szoros összefüggésben álltak azzal az operanéklési gyakorlattal is, amely a XIX. század elejétől kezdve fokozott technikai kihívások elé állította az előadókat.

Az 1800-as évek kezdetétől az operanéklés egyre inkább a technikai virtuozitás bemutatásának színterévé vált. A vokális előadásmódot a rendkívül összetett koloratúrák, kifinomult trillák és egyre bonyolultabb díszítések jellemezték, amelyek nem ritkán a zenei szövet túlterheltségét eredményezték. Ezzel párhuzamosan a zenei tartalom, a szövegértelmezés és a művészi kifejezés mélysége háttérbe szorult a technikai látványosság javára. Ebben az időszakban a *bel canto* kifejezés, amely eredetileg a „szép éneklés” általános jellemzőjeként szolgált, már nem csupán a hangképzés esztétikai minőségére utalt, hanem egy olyan, magas szintű – vokális kontrollt, rugalmasságot és stílárís kifinomultságot igénylő – énektechnikai és előadói gyakorlatot jelölt, amely önálló stílusirányzattá fejlődött.⁵⁰

⁴⁸ *Messa di voce* technikát alkalmaz egy énekes, amikor egy adott hang hosszan kitartott éneklésekor a hangot *pianissimoból* teljes hangerőre emeli, majd az eredeti *pianissimo* hangra halkítja vissza.

⁴⁹ Ujvárosi i.m. 55.

⁵⁰ A XIX. század első felében Gioachino Antonio Rossini (1792-1868), Vincenzo Bellini (1801-1835) és Gaetano Donizetti (1797-1848) operái *bel canto* stílusban íródtak, műveikben a szép éneklést helyezték az interpretáció középpontjába.

2. A BEL CANTO ISKOLA

A világ vezető angol nyelvű zenei lexikonja, a *Grove-lexikon* szócikke szerint a

„*bel canto* (szép éneklés) kifejezést, számos hasonló szókapcsolattal együtt (*bellezze del canto*, *bell'arte del canto*), konkrét meghatározás nélkül, eltérő szubjektív értelmezésekkel használták. A kifejezés a XIX. század közepéig nem hordozott konkrét jelentést: az 1900-as évekig sem zenei, sem általános szótárak nem próbálkoztak a fogalom definiálásával. (Duey). Ennek köszönhetően a kifejezés kétértelmű maradt, és sokszor nosztalgikusan, egy elveszett hagyományra utalva használták. Tágabb értelemben véve a *bel canto* kifejezés a XVIII. és a XIX. század elején egzisztáló olasz énekstílusra utal, mely magában foglalja az énekesi hangtartomány egészen átívelő *legato* éneklés, a magas hangtartományokban a puha hangadás, a hang mozgékony és hajlékony kezelésének képességét. [...] Szűkebb értelemben néha kizárólag Rossini, Bellini és Donizetti korának olasz operáira alkalmazzák.”⁵¹

A *bel canto* fénykorában, a XIX. században született énekpedagógiai írások mindmáig óriási jelentőségű kötetek, melyek közül különösen figyelemre méltóak a Lamperti Iskola és a Garcia Iskola kötetei. Mindkét iskola a régi olasz énekhagyomány⁵² gondozásának szentelte munkásságát. Francesco Lamperti⁵³ (1811/1813-1892) és fia, Giovanni Battista Lamperti (1839-1910) a *bel canto* énektechnika érintetlen megőrzésére törekedett, céljuk a régi olasz énekhagyomány megőrzése és ápolása volt.⁵⁴

⁵¹ Stanley Sadie – John Tirell (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York, Oxford University Press, 2004. 161.

⁵² A „régí olasz énekhagyomány” meghatározása alatt a XVIII.- XIX. század fordulójának éneklési módozatára a *bel canto*-ra utalok. Giovanni Battista Lamperti szerint nem létezett a *bel canto* tanítására épülő egységes oktatási módszer, a mesterek tanítványaiknak adták tovább saját tapasztalataikat. Ioan, Ardelean: Giovanni Battista Lamperti and his treaty. Method in bel canto. in: Daniela Vîtcu (szerk.): *Învăţământ, cercetare, creaţie. Periodical of the faculty of arts of the university „Ovidius”*. Constanta, Ovidius University Constanta, 2017. 8-12. 8. (https://icc-online.artect.ro/vol_03/01.pdf) Utolsó letöltés: 2024.02.20.

⁵³ Francesco Lamperti a *Lamperti Iskola* alapítója.

⁵⁴ Ardelean i.m. 7.

Ezzel szemben Manuel García II.⁵⁵ (1805-1906) már annak továbbfejlesztésén munkálkodott.

Giovanni Battista Lamperti és Manuel García II. formailag eltérő módon dolgozták fel a *bel canto* éneklés témakörét. Lamperti könyve, a *The Technics of Bel Canto* (1905) a *bel canto* énekmestereinek és énekeseinek szóló, leíró módszertani írás, García könyve, a *Hints of Singing* (1894) pedig egy kérdésekre és feleletekre felfűzött, sok gyakorlati megoldással szolgáló mű.

Mindkét szerző a *bel canto* éneklés alapjának a helyes légzés elsajátítását tartotta, amelyre a további technikai készségek, úgymint a támasz és a helyes hangindítás épültek. A *bel canto* éneklés további fundamentális elemei közé tartozott a hangok kötésének technikája, a *legato* és a *portamento*, valamint a kiegyenlített hangszín megteremtése, a *chiaroscuro* ideálja. A hangterjedelem homogén megszólaltatása érdekében mindkét mester nagy hangsúlyt fektetett a regiszterek kezelésére is, különösen a regiszterváltások zökkenőmentes megvalósítására, amely a hangszín egységességét és a technikai folyamatosságot szolgálta. A *bel canto* leglátványosabb stíluseleme, a *coloratura* – a virtuóz, gyöngyöző éneklés – technikai megközelítése és az agilitás fejlesztése szintén központi szerepet kapott mindkét mester tanításában, még ha eltérő hangsúlyokkal is.⁵⁶

A *bel canto* éneklés komplexitását jól szemlélteti, hogy technikai alkotóelemeit – mint a légzés, a támasz, a hangindítás, a regiszterkezelés, a *legato*, a *portamento*, a *chiaroscuro* és a koloratúra – mindkét mester egymással szoros összefüggésben, egységes rendszerként vizsgálta. Tanításukban e készségek nem elszigetelten, hanem egymásra épülve és egymást feltételezve jelentek meg, ami a *bel canto* technika szoros belső összefüggéseken alapuló, egységes rendszerként való felfogását tükrözi.

2.1. A testtartás

Lamperti megközelítése szerint az éneklés minőségét alapvetően meghatározza a testtartás, mivel a test és a fej pozíciója közvetlenül befolyásolja a hang minőségét.

Az optimális vokális technika megkívánja a fej stabil, függőleges helyzetét, amely a gerinc természetes vonalának meghosszabbításával érhető el. A fej előrebillentése korlátozza a gége mozgásterét, míg a túlzott hátrahajlás fokozott izomfeszülést

⁵⁵ Manuel García I. (1775 – 1832) zenész, énekes és tanár volt, Manuel García II. édesapja. A II. jelölés a megkülönböztetést szolgálja.

⁵⁶ Mivel az eredeti forráshoz szeretnék csatlakozni, ezért kizárólag a mesterek empirikusan szerzett ide vonatkozó tapasztalatait dolgozom fel.

eredményez a nyakizmokban, ezáltal csökkentve a hangképzéshez szükséges rugalmasságot és a rezonanciás terek – orr- és melléküregek – hatékony működését.⁵⁷ Ezen túlmenően Lamperti a nyugodt arckifejezés és a fókuszált, előre irányuló tekintet jelentőségét hangsúlyozta.⁵⁸ E nézettel Garcia is egyetértett, aki a természetes, feszültségmentes mimikát tartotta ideálisnak.⁵⁹

A karok laza, természetes tartása, valamint a vállak egyenes pozíciója alapvető feltétele a mellkas szabad mozgásának, amely elengedhetetlen a helyes légzéstechnikához és a hatékony hangképzéshez Garcia szerint a mellkas szabad mozgása elsősorban a vállak enyhén hátrahúzott helyzetével biztosítható. Ugyanakkor hangsúlyozta, hogy kerülendő a vállak megemelése, mivel ez a mellkas süllyedéséhez vezethet. Az így kialakuló természetellenes testtartás akadályozza a szabad hangképzést, és negatívan befolyásolja az éneklés minőségét.⁶⁰

Későbbi értekezésekben is megjelentek ezzel egyező elméletek, miszerint a feszültségmentes, természetes testtartás akkor ideális, amikor „a fejtető, a külső hallójárat, a vállcsúcs, a medence-lapát csúcsa, a térdízület csuklópontja és a talp-boltozat csúcsa egy, függőleges vonalra esnek.”⁶¹ Ezt a tartást nevezték el „tengelyes-nemes” tartásnak.⁶²

A helyes testtartás kialakításában a lábak elhelyezkedése is fontos szerepet játszik: míg Lamperti a testsúly jobb lábra helyezését részesítette előnyben,⁶³ addig Garcia a mindkét lábon való egyenletes, stabil megtámasztást tartotta ideálisnak,⁶⁴ ezzel is hangsúlyozva a kiegyensúlyozott testtartás fontosságát az énektechnika szempontjából.

2.2. A légzés és a támasz

„Chi sa respirare, sa cantare”⁶⁵ (Aki tud lélegezni, az tud énekelni)

⁵⁷ Altorjay Tamás: *A klasszikus énekesi hangképzés empirikus kutatása, az orr és melléküregei bekapcsolhatóságának vizsgálatára*. PhD értekezés, Szeged, 2018. 14. Giovanni Battista Lamperti: *The Technics of Bel Canto*. New York, G. Schirmer, 1905.7.

⁵⁸ Giovanni Battista Lamperti: *The Technics of Bel Canto*. New York, G. Schirmer, 1905.7.

⁵⁹ Manuel Garcia: *Hints of Singing*. London, E. Ascherberg and Co, 1894. 12.

⁶⁰ Garcia i.m. 12.

⁶¹ Richard Miller *Solution for Singers* 2004-ben napvilágot látott kötete kézikönyvként jelenik meg az énekesek számára. E kötetet mutatja be Altorjay Tamás. Altorjay Tamás: *Kézikönyv hangképző tanárok, énekes növendékek részére*. Iskolakultúra 2010/10. 117–121. 117. (<https://core.ac.uk/download/85132339.pdf>) Utolsó letöltés: 2025.05.27.

⁶² Altorjay i.m. 117-121.

⁶³ Lamperti i.m. 7.

⁶⁴ Garcia i.m. 12.

⁶⁵ Herman Klein: *The Bel Canto: With Particular Reference to the Singing of Mozart* *Oxford musical essays*. New York, Oxford University Press, 1923. 20.

A klasszikus énektechnika egyik alapkövét a helyes légzés elsajátítása jelenti, amelyet Lamperti és Garcia az énekes képzés legelső és legfontosabb lépésének tekintettek. Kiemelt figyelmet fordítottak az élettani légzés és az énekes légzés közötti különbségek felismerésére. Míg a természetes légzés ciklusa a belégzésből, kilégzésből és egy nyugalmi szakaszból áll, addig az énekes légzésnél a belégzést egy tudatos légzésszünet követi. Ez a szünet lehetőséget ad arra, hogy a hangképzésben részt vevő szervek felvesyék a megfelelő pozíciót, mielőtt megkezdődik az aktív kilégzés. Ez a folyamat biztosítja, hogy a kilégzés ne passzívan történjen, hanem tudatos izommunkával valósuljon meg.⁶⁶

Mindkét mester alapvetőnek tartotta a belégzés és a kilégzés irányításának tudatos fejlesztését, hogy a levegő áramlása mindig igény szerint szabályozható legyen.⁶⁷ A szájon át történő lassú, mély belégzést, valamint a levegő feszültségmentes, egyenletes (*filare il tuono*), finoman kontrollált kiengedését hangsúlyozták.⁶⁸

A leghatékonyabb légzési módnak a hasi – *diaphragmatikus*⁶⁹ vagy *abdominal*⁷⁰ – légzést tartották, mert a hangadó szerveket ez a típusú légzés terheli meg legkevésbé. A levegő belégzéskor a tüdő alsó részébe áramlik, ami a rekeszizom süllyedését idézi elő. Ez ellazítja a hasizmokat, és a hasfal természetes módon előre domborodik.⁷¹ Kilégzéskor – különösen éneklés közben – a hasfal aktív szerepet játszik: a hasizmok enyhén behúzódnak, ezáltal a bordák megemelkednek, és a levegő szabályozottan, a test középső részéből szabályozott módon áramlik ki.⁷² Ebben a folyamatban a rekeszizom a belégzés, míg a hasizom a kilégzés során tölti be a domináns szerepet.

A rekeszizom és a hasizom ellentétes, mégis összehangolt munkája hozza létre azt a dinamikus egyensúlyt, amit az énekpedagógiában „rugalmas támasz” (*appoggio elastico*) néven ismernek. Ez a tudatos izommunka lehetővé teszi a levegő pontos adagolását, elősegítve a stabil hangképzést, a tiszta intonációt és a hajlékony frazeálást. Emellett csökkenti a torok terhelését, így hosszú távon is fenntartható, egészséges énektechnikát biztosít.⁷³

⁶⁶ Mohos Nagy Éva i.m. 49.

⁶⁷ Klein i.m. 20-22.

⁶⁸ Lamperti i.m. 5-7.

⁶⁹ A *diaphragmatikus* légzést ma mély rekeszizomlégzésnek nevezzük.

⁷⁰ Abdominal (hasi) légzés, mélylégzési technika.

⁷¹ Ez a hasfal ernyedtt állapotban való kidomborodása, a levegő beáramlásának hatására. Nem keverendő a hasfal feszes kitolásával, mely a kemény hangadáshoz köthető.

⁷² Garcia szemléletesen egyfajta „ketrecként” említi a tüdőt körülölelő bordák, a szegycsont és a gerinc alkotta üreget, melynek alapzata a rugalmas rekeszizom, mely a belégzés folyamatának legfontosabb résztvevője. Garcia i.m. 4.

⁷³ Altorjay i.m. 117-121.

Az olasz énekiskola által képviselt rugalmas támasz koncepciója mellett napjainkban is él a német énekiskola sajátos megközelítése.⁷⁴ A német iskola – gyakran az olasz módszer alternatívájaként vagy ellentétéként említve – a hasfal tudatos, aktív előretolását hangsúlyozza kilégzés közben. Ez a módszer mechanikus úton, erőteljes izommunkával próbálja szabályozni a levegő áramlását. A módszer egyik lehetséges hátulütője, hogy a tudatos, erőteljes hasfali munka feszültséget idézhet elő, amely bizonyos esetekben akadályozhatja a hang természetes áramlását és csökkentheti a zenei kifejezés szabadságát. Éppen ezért sok szakértő az olasz iskola által alkalmazott rugalmas, izomegyensúlyon alapuló támaszt tartja hatékonyabbnak a szabad és egészséges hangadás támogatására.

2.3. A hangindítás és a rezonancia

Lamperti úgy vélte, hogy a hangindítást és a rezonanciát együtt kell kezelni, hiszen szoros kapcsolatban állnak egymással. Tanítása szerint a hangindítást határozottan és lendületesen, ugyanakkor lágyan és finoman kell végrehajtani. A hang megszólaltatásakor azt a légoszlop által fenntartott, úgynevezett képzeletbeli egyensúlyi pontra kell helyezni. Ezt a pozíciót – vagyis a légoszlopon „ülő” hang helyzetét – Lamperti a szökőkút vízoszlopán táncoló üveggolyó képével szemléltette. Amíg a vízoszlop nyomása állandó és stabil, az üveggolyó is meghatározott magasságban lebeg. Amint azonban a nyomás csökken, az üveggolyó süllyedni kezd. Ugyanez a jelenség figyelhető meg a légoszlop és a hang kapcsolatában is: a magasabb hangok megszólaltatásához nagyobb pneumatikus nyomás szükséges, míg a mélyebb hangok kevesebbrel is beérik.

Respirare, e poi appoggiare, azaz lélegezni és utána támasztani.⁷⁵ A támasz érzetének megteremtése a belégzés folyamatát követi, a hangnak minden esetben stabil levegőoszlopon kell ülnie. A belégzést követően, a támaszérzet megteremtésével szinte egyidőben történik a hangmagasság képzeletbeli pozicionálása és a hangzó formálásának előkészítése.⁷⁶ Ezt követően a rekeszizom veszi át a vezető szerepet, a levegőt a mellkason keresztül a gégefő felé irányítja, onnan a rezonáns üregek felé, ahol a hangképző szervek

⁷⁴ James Stark: *Bel Canto. A History of Vocal Pedagogy*. Toronto, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 1999. 91-121.

⁷⁵ Klein i.m. 24.

⁷⁶ A hang pozíciójának megteremtésének folyamata: „Különböző típusú érzékelő idegvégződéseink a gégeizmok feszítettségéről, a légcsőbeli légáramról, valamint a hangképzésért felelős porcok állapotáról jeleket küldenek az agyba. E jelek alapján dönt az agy, hogy a továbbiakban melyik izmot mennyire és miként húzza össze.” Pap János: *Hangszerlélek 1. rész. Canto ergo sum: Az énekhang*. Természettudományi Közlöny, 2000/6. 260-264.

közreműködésével a rezgés hanggá alakul. Mindez a hangképzésben résztvevő szervek bármilyen feszültsége nélkül,⁷⁷ a természetes kilégzéshez hasonló módon megy végbe.⁷⁸

A hangadás megkezdésekor a nyelv ellazult állapotban, laposan helyezkedik el a szájüreg alján. Az állkapocs mozgása rugalmas és feszültségmentes, miközben a garat hátsó terében a légyszájpad megemelkedik, és kupolaszerű formát ölt. Ez a vokális tér megfelelő megnyitásának tekinthető, amely az éneklés szempontjából optimális akusztikai és fiziológiai feltételeket biztosít. Amennyiben ez az alapvető formálás helyesen működik, a hangrezgések érzékelhetően az arc elülső részébe vetülnek. A szakirodalomban ezt a jelenséget gyakran a „maszk” kifejezéssel írják le, amely az arc rezonáns üregeire – így az arcüregre, a homloküregre, az orrüregre és az orrmelléküregekre – utal.⁷⁹ Ezek az üregek természetes rezonátorként szolgálnak, elősegítve a hang színgazdagságát és projekcióját.

Garcia értelmezése szerint az énekes „valódi szája” a garat (pharynx), vagyis az a rezonátortér, amely alapvetően meghatározza a hang minőségét és projekcióját. Felfogása szerint az éneklés a beszéd akusztikai és artikulációs kiterjesztése, annak felnagyított, intenzívebb formája. A mássalhangzók képzésében elsősorban a szájüregben található artikulációs szervek vesznek részt – az ajkak, a fogak, a szájpadlás és a nyelv. A magánhangzók formálását ezzel szemben egy a garatból kiinduló, a szájüreget és az orrüreget is magában foglaló akusztikai tér határozza meg, amely alapvetően befolyásolja a hang színét és rezonanciáját.⁸⁰

A hangszalagok által létrehozott primer hangok a test rezonánsüregei és szilárd csontozata által válik megfelelő hangzásúvá. A gömbfelületben minden irányba terjedő hanghullámok a test minden rezonátorába eljutnak, és azokat együttlétrezgetésre bírják. Ezek a rezonáns üregek – a fizika törvényei szerint – felerősítik a hangoltságuknak megfelelő felhangokat.⁸¹

⁷⁷ Klein i.m. 24-25.

⁷⁸ Garcia/Klein elméletének sikeres gyakorlati alkalmazása, a *coup de glotte*, vagy ahogy ma nevezzük, a kemény hangindítás tanait felülírták. A kemény hangindítás: túl erős a hangrészár, ami miatt a hangrés alatti nyomást túl kell fokozni. Emiatt a hangrés nyitása és zárása is keménnyé, karcossá válik és a hangrés zárásakor a hangszalagok keményen összeütődnek (*coup de glotte*), ami hosszú távon hangszalag egészségére is káros hatással lehet.

⁷⁹ Klein i.m. 24.

⁸⁰ Garcia i.m. 12.

⁸¹ Szabó Magdolna: *Az énektanítás módszertana I.* Győr, Széchenyi István Egyetem – Varga Tibor Zeneművészeti Intézet, 2015. 44.

A magas fekvésű hangok esetében a rezonanciaérzet döntően a fejüregekben jelentkezik, míg a mélyebb hangoknál ez inkább a mellkasi régióban érzékelhető.⁸² A hang erősségéhez a test alsó rezonátorainak (pl. mellkas) aktivitása, míg a hangszín fényéhez és csengéséhez a fejrezonancia járul hozzá – bármely hangmagasságban.⁸³

Ezzel a megközelítéssel rokonítható Lamperti szemlélete is, aki a rezonanciát a magánhangzók egységes minőségű hanggá formálásának kulcstényezőjeként határozta meg. Tanítása szerint a magánhangzók képzésekor a szájüreg és annak szervei rezonátorként működnek, a hangszín módosulása pedig az artikulációs szervek finom változásaival áll összefüggésben. Nagy jelentőséget tulajdonított annak, hogy az énekesek a hangzókat mindig abba az ideális akusztikai térbe helyezték, ahol a legkisebb fizikai erővel a legtökéletesebb rezonancia érhető el.⁸⁴

Lamperti és Garcia egyaránt azt javasolták, hogy az énekesek a hangindítás és a rezonancia fejlesztését a középső regiszterben kezdjék, megfelelően kontrollált légzéstechnika alkalmazásával. A gyakorlatokat szabad torokkal, mezzoforte dinamikával, egyetlen hangzón énekelve kellett végrehajtani, úgy irányítva a hangot, hogy az a kemény szájpadlás elülső részére összpontosuljon. Emellett elvárás volt, hogy a nyelv vízszintesen, ellazultan helyezkedjen el a szájüreg alján, így biztosítva a rezonanciás tér akadálytalan működését.⁸⁵

A mesterek egyetértettek abban, is, hogy a helyes rezonanciához vezető utat segítik az olasz nyelv jellegzetességei, melynek köszönhetően a fényes, csengő hang megszólalása viszonylag automatikusan működik. Garcia könyvében Klein – a mű szerkesztője – külön megjegyzésben hangsúlyozta az olasz magánhangzók alkalmazásának fontosságát, valamint a hangképzésben betöltött kiemelkedő szerepüket.⁸⁶

„Mivel az éneklés természetes funkció, az emberek többségénél azonos, nincs szükség arra, hogy a hangadás fiziológiáját megvitassuk. A kérdés inkább az, hogy hol helyezkedik el vagy szólal meg a hang, amikor elhagyta a gégét. A válasz az, hogy a hang kimondásának pillanatában,

⁸² Mindkét regiszterben szükséges a teljes rezonátorrendszer – beleértve a garatot, a szájüreget, a fej- és mellüregeket – összehangolt működése.

⁸³ Kerényi i.m. 63.

⁸⁴ Laurier Fagnan: *The Impact of Bel Canto Principles on Vocal Beauty, Energy and Health*. Edmonton, University Alberta, 2010

(<https://www.scribd.com/document/332477084/Bel-Canto-Vocal-Principles>) Utolsó letöltés: 2025.04. 30.

⁸⁵ Ardelean i.m. 8-12.

⁸⁶ Garcia i.m. 46.

azonnal tisztán cseng végső helyzetében, melyet az egyenletes rekeszizom által irányított levegő nyomása felerősíti és fenntartja, fokozza erejét és színét. Az énekes számára ez olyan érzés, mintha a hang nem a torkából jönne, hanem azonnal azon a területen szólal meg, ahová ez ütközik. A tökéletes rezonanciával rendelkező hang megszólaltatásának feltétele az elülső üregekhez való szabad, akadálytalan hozzáférés. Megfelelően irányítva, és a légoszloppal megfelelően megtámasztva teljesen elkerülhető a hang nazalitása, és a hang felerősödve, dúsan csengő és átható erejű lesz.”⁸⁷

Az olasz nyelvnek vokális szempontból fontos tulajdonságai a kötetlen szóhangsúly az utolsó előtti szótag dominanciájával, mely a puha hangindítást támogatja. Jellemzőek rá a magánhangzók megnyújtásai és a magánhangzó-torlódások, melyek a *legato* éneklés segítői, illetve hangzókészletében az „i” és az „u” hangsúlyos helyzetben külön szótagot alkotva segíti a hang pozícionálását.⁸⁸

2.4. A legato, a portamento, a chiaroscuro

„A *legato* esszenciája az egységes minőségben és színben megszólaló hang érzete.”⁸⁹

A *legato* – vagyis a hangok közötti folyamatos, megszakítás nélküli átmenet – a bel canto egyik alapvető technikai és esztétikai alappillére.

Lamperti a legato éneklését a zongorajátékhoz hasonlította: ahogyan a zongorista az egyik billentyűt nem engedi fel addig, amíg a másik meg nem szólal, úgy az énekhangoknak is folyamatosan kell követniük egymást a *legato* íve alatt. A hangokat nem szabad elszakítani egymástól; az éneklésnek sima, megszakítás nélküli vonalban kell haladnia.⁹⁰

A tökéletes *legato* kizárólag a levegő tudatos és finoman szabályozott vezetésével valósítható meg. Minden hangot a rekeszizmossal kell alátámasztani akkora nyomással,

⁸⁷ Klein i.m. 23.

⁸⁸ Ujvárosi i.m. 1-199.

⁸⁹ Klein i.m. 25.

⁹⁰ Lamperti i.m. 11.

amely nemcsak az adott hang dinamikai igényeihez igazodik, hanem a környező hangokkal való zenei kapcsolatát is figyelembe veszi.

Garcia tanításait követve Klein a *legato* éneklést a gyöngysor felfűzésének képével szemléltette, mely szerint az egyes hangok úgy kapcsolódnak egymáshoz, mint a gyöngyök egy láncban – szorosan illeszkedve, mégis megőrizve saját formájukat, egységes egésszé rendeződnek. A *legato* fejlesztéséhez a középhangokon való gyakorlást javasolta, a lassú skálákhoz mély hangrendű, a gyors skálához magasabb hangrendű magánhangzókat ajánlott.⁹¹ A *legato* skálagyakorlatok tanítása során hangsúlyosan kiemelte a hosszan kitartott magánhangzókon történő éneklés jelentőségét. A magánhangzóknak szinte össze kellett érnie, a mássalhangzók nem szakíthatták meg a *legato* simaságát. Természetesen fontos volt a mássalhangzók pregnáns képzése a szövegérthetőség érdekében, de azokat mindig a hang legelső vagy legutolsó pillanatára kellett időzíteni.

A hangok összekapcsolódásának karakterisztikusabb módja a *portamento*. A *portamento* a hangok olyan módon történő összekötése, amelyben az összekötés folyamata is hallhatóvá válik. A *legato* és a *portamento* tehát a hanghordozás kivitelezésében különbözik egymástól. A *portamento* használata a zenei kifejezésnek kecsességet, karaktert és érzelmi intenzitást biztosít.⁹² Minél nagyobb hangterjedelmet ölel fel a *portamento*, annál nagyobb kihívást jelent a levegő megfelelő vezetése, hiszen számos hangot kell egymásba fűzni, egységes pozícióban tartani és kiegyenlíteni. A támasznak folyamatosan alkalmazkodnia kell az átmenethez, ezért Garcia a *portamento* gyakorlását kisebb hangközökkel kezdve, fokozatosan növekvő hangterjedelem irányába javasolta. Három, négy, illetve öt hangból álló, magas hangrendű hangzókon végzett skálákat szorgalmazott, maximum tíz percig gyakorolva azokat.⁹³

Lamperti csak akkor tanította a portamentót, ha az énekes nagyfokú zenei tudatossággal és kifinomult ízléssel közelített hozzá, mivel meggyőződése szerint enélkül az alkalmazása művészileg indokolatlanná válik.⁹⁴

A *legato* éneklés alapja a hangzók színbeli kiegyenlítése, amit Lamperti a *chiaroscuro* festészeti technika eszméjével szemléltetett. Mivel a magánhangzók természetüknél fogva sötétebbek vagy világosabbak, ő a hangzók tónusának harmonikus

⁹¹ Klein i.m. 25-31.

⁹² Klein i.m. 30.

⁹³ Garcia i.m. 17.

⁹⁴ Lamperti a szolfézs gyakorlása során alkalmazott skálázást elegendőnek tartotta. Lamperti i.m. 22.

egyensúlyára törekedett a sima, összefüggő hangzás érdekében.⁹⁵ A hangzók keverése által egy olyan minőségi hang jött létre, melyet a fényes és a sötét tónus egyaránt jellemzett. Ezek a magas és mély hangrendű magánhangzók, melyek sorrendje a magastól indulva az „i”, „é”, „e”, „ü”, „ö”, „á”, „a”, „o”, „u”. A magánhangzók összefűzése a magasabbtól a mélyebb hangrendű felé a hang fényesebb karakterét emelte ki, míg a mélyből a magasba való átmenet sötétebb tónust eredményezett. Ezek az érzetek segítettek a vokális kiegyenlítettség megteremtésében.

2.5. A regiszterek

Az azonos módon képzett és azonos hangszínű hangokat egy *regiszterbe* tartozónak nevezzük.⁹⁶ Az énektanításnak a régi olasz mesterek idejében is – és ma is – az egyik legfontosabb feladata a regiszterek közötti átmenetekkor létrejövő törések megszüntetése, elfedése.⁹⁷

Elsőként Pietro Francesco Tosi használta a mai értelmezésünkkel megegyező regiszter szót az *Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato di Pierfrancesco Tosi ... Dedicate a Sua Eccellenza Mylord Peterborough* (1723) című művében.⁹⁸

A regiszterek kiegyenlítésénél Tosi a hang egységes, homogén megszólalását tartotta helyénvalónak.⁹⁹ A kiegyenlítés elsődlegesen a hangszín egységességére, a regiszterváltások zökkenőmentességére, a hangzók következetes formálására, valamint a dinamikai árnyalás kontrolljára irányult, azzal a céllal, hogy az éneklés egészében kiegyensúlyozott és természetes hatást keltsen.

Garcia megfogalmazásában „a regiszter fogalma alatt egy adott hangképzési mechanizmus által létrehozott, egymást követő, homogén karakterű hangok sorozatát értjük, amely egyértelműen elkülönül egy másik – eltérő mechanizmussal képzett – homogén hangtartománytól, függetlenül a hangszín vagy a hangerő változásaitól.”¹⁰⁰

⁹⁵ Stark i.m. 33.

⁹⁶ Pap i.m. 260-264.

⁹⁷ Pap i.m. 260-264.

⁹⁸ Pier Francesco Tosi: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato di Pierfrancesco Tosi ... Dedicate a Sua Eccellenza Mylord Peterborough*. Bologna, L. dalla Volpe, 1723 (<http://hdl.loc.gov/loc.music/muspre1800.101485>.) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

⁹⁹ Sandra Lee Glover: *Cornelius L. Reid: Interpreting the Vocal Registration Tradition of Bel Canto*. Washington, University of Washington, 2002. 4-41.

(<https://digital.lib.washington.edu/researchworks/items/a6caaaf8-bacd-40f3-8be2-2f8f0e6e478b/full/2002>.) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

¹⁰⁰ Garcia i.m. 8.

A *Mémoire sur la voix humaine* című művében Garcia két fő regisztert, a mellregisztert (*registre de poitrine*), és a *falset*-fej regisztert (*registre de fausset-tête*) különböztetett meg. Ez utóbbit funkcionális szempontból tovább tagolta, megkülönböztetve benne egy *falset*-regiszterként, illetve egy fejregiszterként azonosítható tartományt.¹⁰¹ Garcia szerint a regiszterek a hangredők eltérő rezgésmódjának következményei. A mellregiszterben a hangszalag redői teljes hosszukban és szélességükben vibrálnak, míg a *falset*-fejregiszterben csupán a hangszalagok szélei rezegnek. Első esetben nagyobb, míg a második esetben kisebb a vibráló tömeg, ami a regiszterek különbözőségének mechanikai magyarázatául szolgál.¹⁰²

Garciával szemben Lamperti három regisztert határozott meg: mell-, közép- és fejregisztert. A mellregiszter a mélyebb, a középregiszter a középmagas, míg a fejregiszter a magasabb fekvésű hangokat ölelte fel. Ezeket a regisztereket a hangok azonos támasszal bíró, különböző rezonanciapontjai határoztak meg.¹⁰³

Lamperti és Garcia az egyik regiszterből a másikba történő átmenet törésmentes megvalósításának mechanizmusában a légzés és a támasz jelentőségét hasonlóan fontosnak ítélte meg.

Lamperti az énektanár elsődleges feladatának és felelősségének tartotta a növendék hangfajának pontos meghatározását, amelyet a hangterjedelem és a hangszín alapos elemzése alapján végzett el. Meglátása szerint a helyes hangfaji besorolás elengedhetetlen előfeltétele a középső regiszter pontos azonosításának, valamint annak célzott, módszeres fejlesztésének.¹⁰⁴ Ezt a regisztert tekintette origónak, amelynek stabilizálása nélkülözhetetlen alapot jelentett a magasabb és mélyebb regiszterek későbbi fejlesztéséhez.

A hangfajok és regiszterek Lamperti felosztása szerint (1a, 1b, 1c, 1d kottapélda)

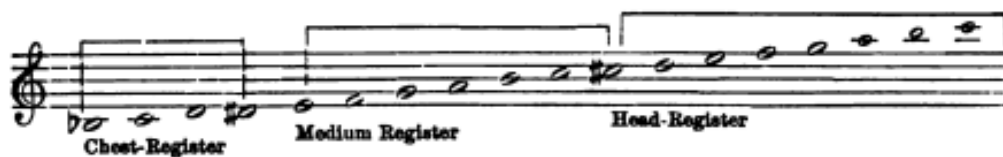
¹⁰¹ Stark i.m. 68.

¹⁰² Garcia i.m. 8.

¹⁰³ Lamperti i.m. 10.

¹⁰⁴ Lamperti i.m. 10.

Dramatic Soprano (or High Mezzo-Soprano)



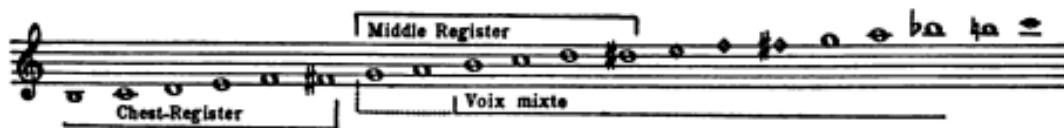
1a. kottapélda. Drámai szoprán regiszterei Lamperti felosztása szerint

Deep Female Voices



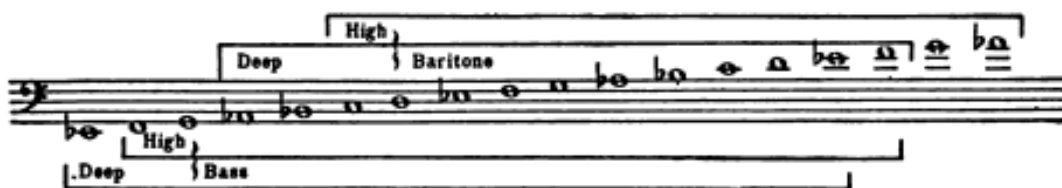
1b. kottapélda. Mély női hangok regiszterei Lamperti felosztása szerint

Tenor



1c. kottapélda. Tenor hangok regiszterei Lamperti felosztása szerint

Deep Male Voices



1d. kottapélda. Mély férfihangok regiszterei Lamperti felosztása szerint

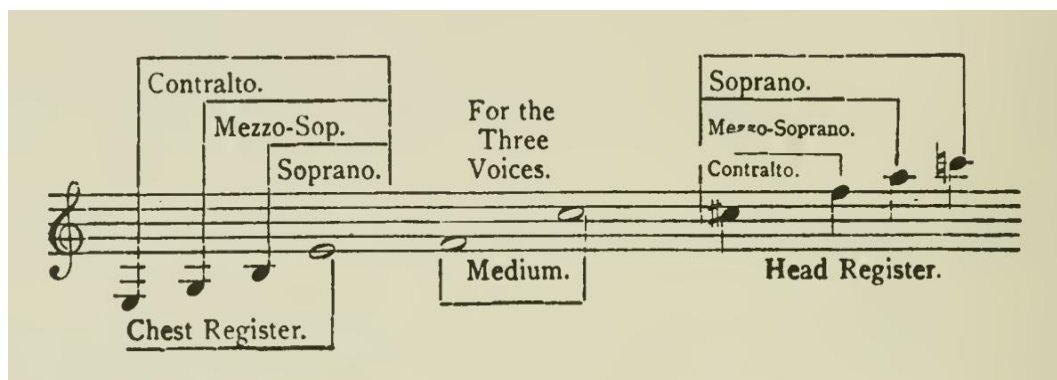
Lamperti szerint a regiszterváltás kivitelezését nem lehet általános érvényű szabályok mentén leírni, mivel az hangfajonként és énekesenként egyaránt eltérő módon valósul meg. Ennek ellenére kiemelt jelentőséget tulajdonított a regiszterek közötti átmenet

észrevétlenségének, a váltóhangok környezetében elhelyezkedő hangok¹⁰⁵ tudatos kezelésének, valamint az egységes hangszín fenntartásának.¹⁰⁶ Lamperti a regiszterváltás technikai megvalósítását nem tartotta általános szabályokkal rögzíthetőnek, mivel szerinte az hangfajonként és énekesenként eltérő módon valósul meg.¹⁰⁷

Garcia szerint az énekes neme és hangfajtája határozza meg a regiszterek sajátos hangterjedelmét és karakterisztikus hangszínét.¹⁰⁸

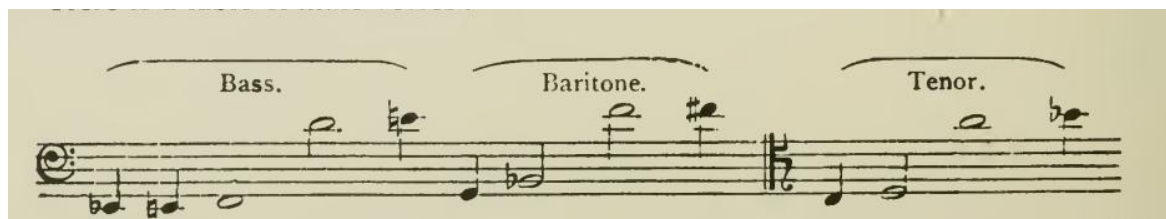
A női énekszólamokat kontraalt, mezzoszoprán és szoprán hangfajokra osztotta fel, melyek mindegyike körülbelül másfél-két oktávnyi hangterjedelmet ölelt fel.

A női hangfajok és a regiszterek felosztása Garcia szerint (2. kottapélda):



2. kottapélda. A női hangfajok és a regiszterek felosztása Garcia szerint

A férfihangokat basszus, bariton és tenor hangfajokra osztotta, melyek hangterjedelmét így határozta meg (3. kottapélda):



3. kottapélda. A férfi hangfajok és a regiszterek felosztása Garcia szerint

¹⁰⁵ A regiszterek váltásánál szerepet vállaló hangokat nevezték *voix mixte* -nek. (kevert hangok, melyek 3-4 hangból állnak). Segítségükkel a mell- és a közép-, illetve a közép-és a fejhangok tartománya egyvonalba hozható.

¹⁰⁶ Lamperti i.m. 23

¹⁰⁷ Lamperti i.m. 22

¹⁰⁸ Garcia i.m. 8.

A regiszterek értelmezése és kiegyenlítése a történeti énekpedagógia egyik alapvető kérdésköre, amelyet a korai mesterek azonos céllal közelítettek meg. Tanításaikban közös vonásként jelenik meg a regiszterváltás zökkenőmentes megvalósításának igénye, az egységes énekhang kialakítására való törekvés, valamint a hangterjedelem és hangszín összehangolt fejlesztésének fontossága.

2.6. Az agilitás

Az agilitás, a koloratúrázásra való készséget, az olasz *bel canto* egyik jellegzetességét jelöli, mely a latin *colorare*, színezés, díszítés szóból ered.¹⁰⁹

A koloratúra fogalmát több megközelítés történeti kontextusban értelmezi, különösen a XV.-XVII. századi régizene, valamint az 1750 körüli barokk zenei gyakorlat díszítésekben gazdag, technikailag magas szintű előadasmódja felől.¹¹⁰ A kifejezés mára univerzális jelentéstartalommal bír. A kortárs német zenetudományban – csakúgy, mint az olasz és angol szaknyelvben – a *Koloratur* általános gyűjtőfogalomként szolgál az énektechnikai díszítések különféle típusainak leírására.¹¹¹

Lamperti megfogalmazása szerint a gyors futam alatt minden hangnak tökéletes pozícióban, tökéletes támasszal kellett megszólalnia. Ez csak akkor volt lehetséges, ha a koloratúra minden egyes hangjának szeparált, egyenkénti megéneklése a *legato* vezetéssel ötvöződött, illetve, ha a támasz összhangban volt a levegővezetéssel.¹¹²

A helyes ritmizálás és frazeálás szintén elengedhetetlen követelménye a koloratúrák virtuóz előadásának. Amennyiben egy hat-, nyolc-, vagy még több hangból álló koloratúra hangsúlya az első hangra esett, de a zene frázisszerkezete máshol kívánt hangsúlyt, az énekesnek képesnek kellett lennie ennek zenei szempontból megfelelő kezelésére. A koloratúrák virtuóz elsajátítása rendszeres és figyelmes munkát igényelt, kontrollált légzés támogatása mellett, a torok és a gége feszültségmentes állapotának megtartásával. Ez volt a biztosítéka a hang szabad áramlásának, a természetes rezonancia megszületésének. A koloratúrákat inkább lassabban, *sostenuto* kellett gyakorolni, mintsem sietősen, ami lehetővé tette a hangok pontos formálását.¹¹³

¹⁰⁹ N.N.: *Koloratura*. Kislexikon (<http://www.kislexikon.hu/koloratura.html>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

¹¹⁰ N.N.: *Koloratura*. Kislexikon i.m.

¹¹¹ Ellen T. Harris – Owen Jander: *Coloratura*. Grove Music Online 2001.

(<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000901104>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

¹¹² Lamperti i.m. 15-16.

¹¹³ Lamperti i.m. 15-16.

Garcia a könnyedebb és a súlyosabb hangoktól is megkövetelte a hang virtuóz használatát, a hangok egymásutánjának gyors egybefűzését. Az agilitás kialakulásának előfeltételét a tiszta, fényes tónusú vokalizációban látta, amely biztosította a hangok rugalmasságát és mozgékonyosságát. A skálamenetek során minden hangra enyhe, természetes hangsúly került, aminek köszönhetően a gyors futamok ellenére a hangok jól elkülöníthetők, rugalmasak és egyenletes volumenűek maradtak.¹¹⁴

Garcia a diatonikus skálák mellett a váltakozó hangközű, illetve az *arpeggio* skálák legalább két éven át tartó gyakorlását követelte meg.¹¹⁵ Ezek a gyakorlatok a hangot rugalmassá, bársonyossá, egyenletessé varázsolták és egyaránt felkészítettek a virtuóz stílus (*canto fiorito*)¹¹⁶ mellett, az általa legnemesebbnek tartott egyenletesen lágy, lírai éneklési stílus (*canto spianato*) és a deklamált, drámai (*canto declamato*) éneklésére is.¹¹⁷

Klein és Lamperti ugyanakkor eltérő álláspontot képviseltek a koloratúrázás taníthatóságát illetően. Klein meggyőződése szerint a megfelelő szorgalommal és tudatos gyakorlással bárki képessé válhat a gazdagon díszített énekstílus művészi szintű elsajátítására.¹¹⁸ Ezzel szemben Lamperti azon az állásponton volt, hogy azoknál az énekeseknél, akik nem rendelkeznek veleszületett koloratúrkészséggel, a technika tanítása időpocsékolás, mivel nem hitt a koloratúrakészség érdemi fejleszthetőségében.¹¹⁹

2.7. A messa di voce

„*Messa di voce* (a hang elhelyezése): Egy adott hang hosszan kitartott éneklése vagy lejártszása olyan módon, hogy a hang indítása halkan kezdődik, onnan teljes hangerőre duzzad, majd az eredeti *pianissimo* hangra halkít vissza. A *messa di voce* a XVII. és XVIII. századi olasz énekstílus egyik fontos technikája, amelyet először vokális díszítésként

¹¹⁴ Klein i.m. 32-34.

¹¹⁵ Garcia i.m. 19.

¹¹⁶ *Canto fiorito*-nak nevezte, a virtuóz éneklés díszítéseiben bővelkedő, az énekes fantáziájának nagy teret adó éneklési módot, melyet a gyors futamok, fürgeség és könnyed kivitelezés jellemeznek. A virtuóz stíluson belül megkülönböztette a *Canto di Maniera* és a *Modi di Canto* stílust, ahol az előbbi alatt a nagyobb volumenű hangoknak a kevésbé virtuóz, kisebb hangterjedelmet magában foglaló mozgását, míg az utóbbi alatt az apró díszítések, a rövid szótagokon való finom, kecses és fürgé hangokon való éneklést értette. Garcia i.m.75.

¹¹⁷ Garcia i.m. 75.

¹¹⁸ Klein i.m. 32-34.

¹¹⁹ Lamperti i.m. 15-16.

majd később énektechnikai gyakorlatként alkalmaztak. Alkalmazásának leírása sokkal elterjedtebb, mint a kifejezés használata.”¹²⁰

A Garcia-féle meghatározás közérthetően és tömören írja le a *messa di voce* folyamatát, amely az énekhang fokozatos erősödését majd halkulását jelenti. A hang *pianissimo*-n indul, majd fokozatosan erősödik, amíg el nem éri a maximális hangerőt, amely a dinamikai ív csúcspontja. Ezt követően a hang intenzitása fokozatosan csökken, visszatérve a kezdeti hangerőre. A régi olasz iskola a *messa di voce* technikát nem csupán egyetlen hangon gyakoroltatta, hanem kiterjesztette hosszabb zenei frázisokra is, elősegítve ezáltal a hang dinamikai formálásának és kontrollálásának magas szintű fejlesztését.¹²¹

Lamperti a *messa di voce* alkalmazását az énektechnika egyik legnagyobb kihívásának tartotta. Véleménye szerint a hangerő fokozatos növelése és csökkentése különösen kifinomult levegővezetést és belső nyitást igényel. A technika gyakorlását csak a már tökéletesen elsajátított légzéstechnika birtokában tartotta célszerűnek, mivel a *messa di voce* kizárólag teljes mértékben kontrollált légzésszabályozással valósítható meg.¹²²

Az énekes számára alapvető elvárás volt, hogy a belélegzett levegőt egyenletesen irányított hangvezetéssel (*filare il tuono*) áramoltassa ki, miközben a kilégzés időtartamát a lehető legnagyobb mértékben meghosszabbítja. A *crescendo–decrescendo* ív megformálása rendkívül lassú tempóban, precíz technikai kontroll mellett történt.¹²³

A dinamikai változások végrehajtásának folyamatában különös figyelmet kellett fordítani a fókuszált hang rezgésére, a *chiaroscuro* kiegyensúlyozottságára, és az egészséges *vibrato* fenntartására. E három terület kifinomult kezelése elengedhetetlen feltétele volt a technika sikeres alkalmazásának.¹²⁴

Garcia és Lamperti egyaránt óva intettek a *messa di voce* túlzott, öncélú alkalmazásától. Hangsúlyozták, hogy a nagy mesterek is csak mértékkel és ízléssel éltek e technikai eszközzel, mindig a zenei kifejezés szolgálatába állítva azt.¹²⁵

¹²⁰ Ellen T. Harris: *Messa di voce*. Grove Music Online 2001 (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000018491>) Utolsó letöltés: 2023.11.27.

¹²¹ Klein i.m. 32-34.

¹²² Ardelean i.m. 11.

¹²³ Lamperti i.m. 20-21.

¹²⁴ Fagnan i.m. 6.

¹²⁵ Klein i.m. 31-32.

3. AZ OPERETT ÉS A MUSICAL MŰFAJI ALAKULÁSA ÉS VOKÁLIS SAJÁTOSSÁGAI

3.1. Az operett kialakulásának fő állomásai és útja az amerikai musical felé

Az operett műfajtörténeti gyökerei a korai vásári komédiákig vezethetők vissza. Ezek az előadások kezdetben írott és improvizatív dialógusokra épültek, ám a XVIII. századtól zenei és táncos elemekkel gazdagodtak. A dalokat és kuplékat, valamint a táncbetéteket többnyire kis létszámú zenekar kísérte, ami hozzájárult a szórakoztató jelleget erősítő színpadi atmoszféra kialakulásához. Ebben az időszakban vált elterjedtté az a gyakorlat, hogy közismert dallamokat láttak el új, a színpadi cselekményhez illeszkedő dalszövegekkel. Ez a technika – amely a francia *vaudeville* műfaji megjelölés alatt vált ismertté – fontos átmenetet képezett a népi szórakoztatás és a professzionális zenés színház között. A század közepétől egyre gyakrabban jelentek meg kifejezetten az adott alkotáshoz komponált dalbetétek is, amelynek eredményeként megszületett a daljáték (*Singspiel*) műfaja.¹²⁶

A különböző nemzeti zenei hagyományok is jelentős szerepet játszottak az operett fejlődésében. Az olasz *opera buffa*,¹²⁷ a francia *opéra comique*,¹²⁸ a német *Singspiel*¹²⁹ és az angol *ballad opera*¹³⁰ mind jelentős népszerűsége tettek szert saját közönségük körében. Sikerük két fő tényezőnek volt köszönhető: egyrészt az anyanyelvű előadásnak, másrészt pedig a nemzeti karakterek hangsúlyos megjelenítésének. Ezek a műfajok fontos

¹²⁶ Udvarhelyi Boglárka: *Opera és operett az 1867-es év Párizsában*. DLA Doktori Értekezés, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012, 6-9.

¹²⁷ Az *opera buffa* (olaszul *comic opera*) a 18. század közepén Nápolyból származó komikus opera műfaja. A komoly operák felvonásai között előadott intermezzoból vagy közjátékokból fejlődött ki. N.N.: *Opera buffa*. Encyclopedia Britannica (<https://www.britannica.com/art/opera-buffa>) Utolsó letöltés: 2023. 12. 01.

¹²⁸ Az *opéra-comique*, francia operaforma, amelyben a próza és a zene váltakozik. Az opéra-comique legkorábbi példái szatirikus vígjátékok voltak közbeiktatott dalokkal, azonban a műfaj később komoly zenedrámává fejlődött, amelyet csupán a prózai párbeszédetek különböztettek meg más operatípusoktól. N.N.: *Opéra-comique*. Encyclopedia Britannica (<https://www.britannica.com/art/opera-comique>) Utolsó letöltés: 2023. 12. 01.

¹²⁹ A *Singspiel*, 18. századi német nyelvű opera, amely párbeszédet tartalmaz, és általában komikus hangvételű. A legkorábbi singspielek könnyed daljátékok voltak, amelyek párbeszédét népszerű dalok tarkították. N.N.: *Singspiel*. Encyclopedia Britannica (<https://www.britannica.com/art/singspiel>) Utolsó letöltés: 2023. 12. 01.

¹³⁰ A *ballad-opera* jellegzetes angol típusú komikus opera, amely a 18. századból származik, és rendszerint bohózatos vagy extravagáns cselekményeket dolgoz fel. A zene főként a párbeszédetek közé illesztett dalokra korlátozódott. Az ilyen operák kezdetben balladákat vagy népdalokat alkalmaztak új szövegekkel, később pedig ismert operákból kölcsönözött, illetve olykor újonnan komponált dallamokat használtak. N.N.: *Singspiel*. Encyclopedia Britannica i.m.

előzményként szolgáltak az operett, valamint a későbbi zenés színházi formák – köztük az amerikai musical – kialakulásához.¹³¹

Az „operett”, mint önálló műfaji megnevezés a XVIII. század közepe óta van jelen a zenés színház történetében, ám kezdetben nem rendelkezett egyértelmű jelentéssel. Gyakran alkalmazták a daljáték, a zenés vígjáték, a vígopera vagy a vígoperett szinonimájaként, míg végül önálló és jól körülhatárolható műfaji kategóriává vált.¹³²

„Az operett „könnyű opera”, párbeszédekkel, dalokkal és táncokkal. A XIX. századi opera stílusaira épülő, dallamgazdag zenei forma, mely a XIX. század második felében és a XX. század első felében élte virágkorát. [...] Az „operett” fogalmát eredetileg általános kifejezéseként használták olyan művek leírására, amelyek az opera rövid, kevésbé fennkölt változatai voltak.”¹³³

Az opera és az operett műfaji határai gyakran nem húzhatók meg egyértelműen, amit jól példáznak azok a művek, amelyek történeti távlatban más és más besorolást kaptak. Georges Bizet *Carmen* című alkotása eredetileg *opéra comique*-ként került bemutatásra, prózai dialógusokkal. Egyetlen későbbi formai módosítás – a prózai részek *recitativókkal* való helyettesítése – azonban elegendő volt ahhoz, hogy a művet az operai hagyományhoz sorolják.¹³⁴ Hasonló átmenetet mutat Mozart *Die Entführung aus dem Serail* (*Szöktetés a szerájból*, 1782), illetve Kacsóh Pongrác *János vitéz* (1904) című műve. Ezeket daljátékként kategorizálták, mégis mindkét esetben operai igényességű zenei megformálással találkozunk, ami hozzájárult ahhoz, hogy a *János vitéz* a magyar nemzeti zeneirodalom klasszikusává, Mozart műve pedig az operarepertoár meghatározó alkotásává vált.¹³⁵

Az operett fejlődése térségenként eltérő utat járt be Európában, így napjainkra külön beszélhetünk francia, angol, osztrák és magyar operett hagyományról, amelyek mind sajátos zenei és dramaturgiai jegyeket mutatnak.

¹³¹ Lara C. Wilson: *Bel Canto to Punk and Back: Lessons for the Vocal Cross-Training Singer and Teacher*. Doctoral dissertation, 2019 (<https://scholarcommons.sc.edu/etd/5248>.) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

¹³² Harald Haslmayr: Operette. in: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, Bärenreiter/Metzler, 1997, 706–740. 706–708.

¹³³ Andrew Lamb: *Operetta*. Grove Music Online 2001. (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0006020>) Utolsó letöltés: 2024.11.29.

¹³⁴ Bizet *Carmen* című műve eredetileg prózai dialógusokat tartalmazó *opéra comique* volt; a szerző halála után Ernest Guiraud *recitativókat* írt a prózarészek helyére, ezáltal a mű az operahagyományhoz közelített.

¹³⁵ Winkler Gábor: *A magyar operett*. Budapest, Holnap Kiadó, 2018. 19.

A műfaj bölcsőjének Franciaország, azon belül is az 1850-es¹³⁶ évek Párizsa tekinthető. E korszakra tehető az operett, mint önálló művészeti forma kialakulása.¹³⁷ A műfaj létrejöttét két jelentős francia zeneszerző nevéhez fűződik: Louis-Auguste Florimond Rongerhez (1825-1892), ismertebb nevén Hervéhez, valamint Jacques Offenbachhoz (1819-1880), aki egyben kortársa és művészi riválisa is volt. Mindkettőjüket az „operett atyjaként” tartja számon a zenetörténet.¹³⁸

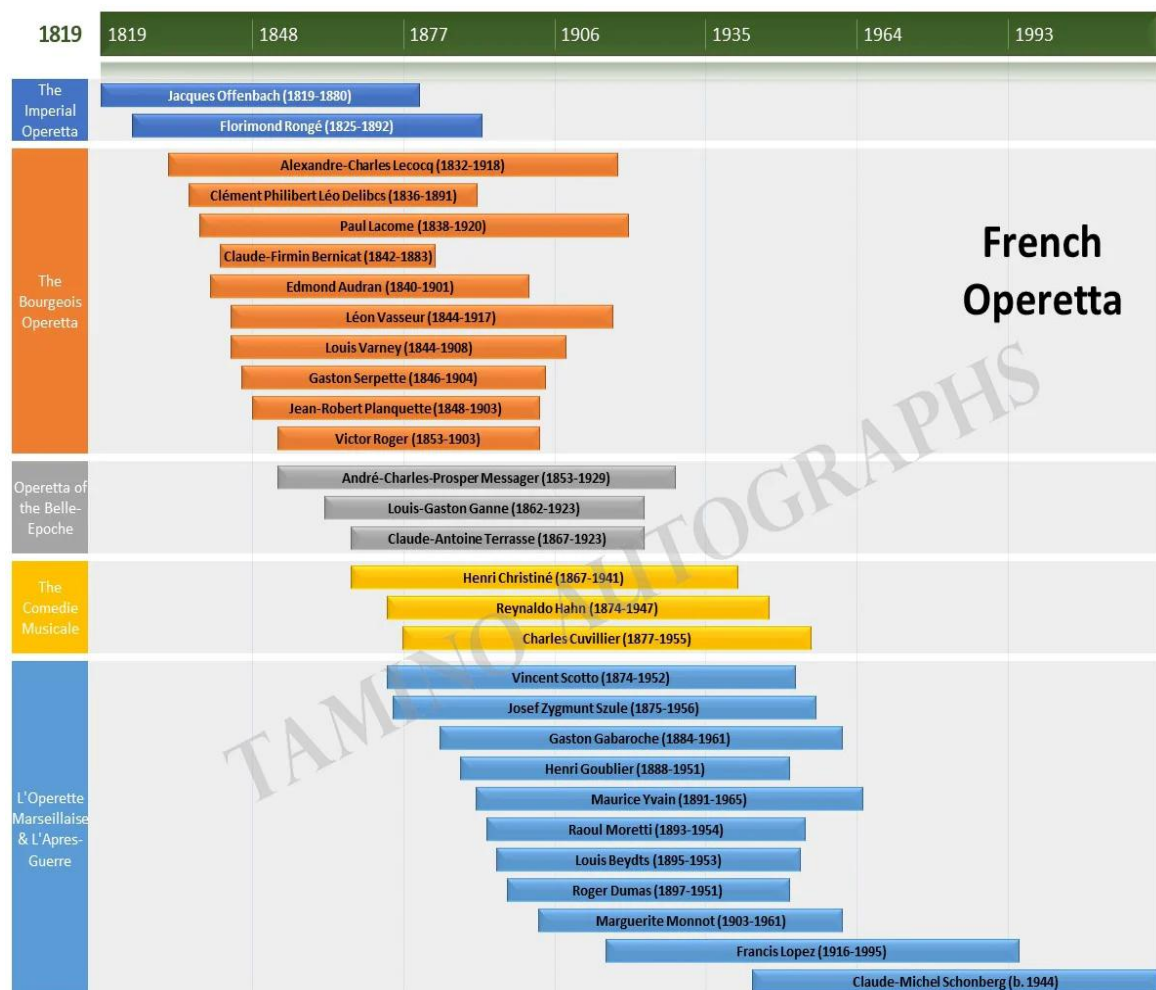
A francia operett sajátos karakterét az aktuálpolitikai reflexiók és a társadalmi szatíra adták. A műfaj a második francia császárság (1852-1870) idején egyszerre töltötte be a társadalmi erkölcsök „moralistájának” és az udvari bolond „kiszolgálójának” szerepét.¹³⁹ Jacques Offenbach legismertebb alkotásai, az *Orphée aux enfers* (*Orfeusz az alvilágban*, 1858) és a *La belle Hélène* (*Szép Heléna*, 1864) mitológiai témákat dolgoznak fel, ám ezek keretein belül világosan felismerhető a korabeli társadalom szatirikus tükrözése. Az operett tehát ebben az időszakban nem csupán szórakoztatott, hanem egyben kritikát is gyakorolt a fennálló politikai és társadalmi rend felett.

¹³⁶ Az operett megnevezés a színlapon először, 1792-ben Párizsban tűnt már fel Deshayes: *Le petit Orphée* (*A kis Orfeusz*) című műve kapcsán, de ez még nem fedte le az operett műfájának mai értelemben vett megjelölését. Winkler i.m. 20-23.

¹³⁷ N.N.: *Operetta – A Theatrical History and Timelines*. Tamino Autographs 2022 (<https://www.taminoautographs.com/blogs/autograph-blog/operetta-a-theatrical-history>) Utolsó letöltés: 2023.11.15

¹³⁸ E két zeneszerzőhöz köthető az francia operett műfaj két jeles eseményének dátuma: 1855. július 5-e, Jacques Offenbach kis színházának, a műfaj első saját színházának, a Théâtre des Bouffes-Parisiens-nek a megnyitója, illetve egy korábbi időpont, Hervé: *Don Quiote et Sacho Pansa* címet viselő *opéra bouffe*-jának 1848. március 6-i bemutatója, melyeket az operett születésnapjaiként ünnepelnek.

¹³⁹ Szabolcsi Bence: *A zene története*. Budapest, Rózsavölgyi Kiadó, 1940. 384.



1. ábra. A francia operett korszakainak zeneszerzői¹⁴⁰

Jacques Offenbach 1861-ben a bécsi Carl-Theaterben mutatta be operettjeit, amelyek jelentős hatást gyakoroltak az osztrák és magyar zeneszerzők művészi kibontakozására. Offenbach tevékenysége kulcsszerepet játszott az operett műfajának kontinentális elterjesztésében, különösen a német nyelvű területeken. A francia operett bécsi recepciója eredményeként új, sajátos karakterrel rendelkező műfaj született meg, amely a francia mintákat osztrák kulturális és zenei elemekkel ötvözte.¹⁴¹

A bécsi operett tehát alapjaiban a francia modellre épült, de az osztrák zeneszerzők és librettisták révén új, önálló arculatot nyert. Miközben Bécs rövid idő alatt a műfaj európai központjává vált, Párizsban a XIX. század végére több operettszínház bezárta kapuit, vagy más profilt vett fel, és az operett fokozatosan kiszorult a főváros színházi életéből.

¹⁴⁰ N.N.: *Operetta – A Theatrical History and Timelines* i.m.

¹⁴¹ N.N.: *Operetta – A Theatrical History and Timelines* i.m

A bécsi operett térnyerése nem lett volna lehetséges olyan meghatározó alkotók nélkül, mint Franz von Suppé (1819-1895), ifjabb Johann Strauss (1825-1899) és Carl Millöcker (1842-1899). A bécsi operett születését Suppé *Das Pensionat* (*A kollégium*, 1860) című művéhez kötik, amely már a francia minták adaptációjaként, ugyanakkor önálló zenei és dramaturgiai törekvések jegyében született. A műfaj fénykorát azonban ifj. Johann Strauss munkássága hozta el, akinek operettjei nemcsak Bécsben, hanem nemzetközi szinten is meghatározták az operett fogalmát.

A Die Fledermaus (*A denevér*, 1874) és a *Der Zigeunerbaron* (*A cigánybáró*, 1885) a bécsi operett műfajának legkiemelkedőbb példái közé tartoznak.¹⁴² Ifj. Johann Strauss nagysága nem csupán a fülbemászó dallamvilágban és a kiváló hangszerelésben mutatkozott meg, hanem abban is, hogy operai igényességgel komponált operettáriái révén érzékletesen példázta az opera és az operett közötti műfaji határok átjárhatóságát. Ennek köszönhetően Strauss művei a világ legjelentősebb operaházainak repertoárjába is bekerültek – a bécsi Wiener Staatsopertől kezdve egészen a New York-i Metropolitan Operáig.

Strauss bécsi sikerei ösztönzőleg hatottak a magyar zeneszerzőkre is, és hozzájárultak ahhoz, hogy megfogalmazódjon az igény egy sajátos, nemzeti karakterrel rendelkező magyar operett megteremtésére. Az első ilyen irányú próbálkozás *A szerelmes kántor* című mű volt, amelyet 1862-ben mutattak be a budapesti Népszínházban. A mű zenéjét Allaga Géza szerezte, librettóját Bényei István írta. Noha az előadás visszafogott fogadtatásban részesült, mégis meghatározó állomásnak tekinthető, mivel ösztönző erővel hatott a korabeli magyar zenés színházi életre, és lendületet adott a további kísérletezéseknek. A magyar operett igazi áttörésére több mint két évtizedet kellett várni. 1885. december 6-án került bemutatásra *Az eleven ördög*, amely Konti József zenéjével és Deréky Antal librettójával hatalmas közönségsikert aratott. E dátumot a hazai zenetörténet gyakran a magyar operettirodalom hivatalos megszületésének tekinti.¹⁴³

Bár *Az eleven ördög* magyar nyelven szólalt meg, a fennmaradt partitúrajegyzékek arra utalnak, hogy az egy eredetileg német nyelvű mű, a *Der kleine Vicomte* fordítás adaptációja lehetett.¹⁴⁴ Ez a gyakorlat – a külföldi operettek magyarításának folyamata – nem volt ritka a korszakban, ugyanakkor az *Eleven ördög* sikere már egy olyan irányt

¹⁴² N.N.: *Operetta – A Theatrical History and Timelines* i.m

¹⁴³ Rátónyi Róbert: *Operett I.* Budapest, Zeneműkiadó, 1984. 34-39.

¹⁴⁴ Bozó Péter: *Pizkos partitúrák, szennyos szólások, avagy „Az eleven ördög” és a magyar operett nem teljesen szeplőtelen fogantatása.* Magyar Zene 1988 (http://real.mtak.hu/19887/1/Bozo_magyarzene.pdf) Utolsó letöltés: 2024. 02. 03.

jelzett, amely a magyar zenei nyelv, tematika és humor hangsúlyos megjelenésével új, önálló nemzeti operetthagyomány kialakulásához vezetett.

A magyar operett fejlődésének új szakaszát Huszka Jenő *Bob herceg* (1897) című műve nyitotta meg, amely az első kizárólag magyar nyelven íródott operettként mérföldkönek számít a hazai zenés színpad történetében. Ezzel párhuzamosan Kacsóh Pongrác *János vitéz* című daljátéka – amelyet gyakran az operett és a népszínmű határterületeként emlegetnek – zenéjének karakteres magyaros hangvételével a hazai közönség kedvencévé vált, jóllehet nemzetközi ismertséget még nem szerzett.

A magyar operett sorsa azonban biztos kezekbe került, amikor a XX. század elején két kiemelkedő zeneszerző, Lehár Ferenc (1870-1948) és fiatalabb pályatársa, Kálmán Imre (1882-1953) lépett a színpadra. Az ő munkásságukkal kezdődött a műfaj nemzetközileg is elismert, virágzó korszaka.

Lehár Ferenc első komoly zenei sikerét az 1901-ben, Paulina Metternich hercegnő farsangi báljára komponált *Gold und Silber (Arany és ezüst)* című keringőjével aratta, amely egyúttal rendkívüli pályafutásának nyitánya is lett.¹⁴⁵ Operettjei korábban nem tapasztalt népszerűsége tettek szert, túlszárnyalva kortársai és elődei hasonló műveinek fogadtatását. Legjelentősebb alkotásai közé tartozik a *Der Graf von Luxemburg (A Luxemburg grófja)*, 1909), a *Zigeunerliebe (Cigányszerelem)*, 1910) és a *Das Land des Lächelns (A mosoly országa)*, 1929).

Lehár Ferenc legismertebb és legtöbbet játszott műve az 1905-ben bemutatott *Die lustige Witwe (A víg özvegy)*, a klasszikus bécsi operett hagyományait – így a keringőközpontú táncformákat, a lírai áriákat és a hangsúlyosan melodikus zenei világot – ötvözi modern, francia szalonhangulattal és táncos elemekkel, köztük a kánkán stilizált színpadi megjelenítésével.¹⁴⁶ A mű nemcsak Lehár pályáján, hanem a bécsi operett történetében is mérföldkönek számít, új stílust és dramaturgiai szemléletet honosítva meg a XX század elején.

Lehár a műveiben az opera zenei gazdagságát és drámai kifejezőeszközeit a könnyed, szórakoztató színház formáival kapcsolta össze, így a komolyzenei minőség a szélesebb közönség számára is élvezhetővé vált.¹⁴⁷

¹⁴⁵ N.N.: *Az operettkirály – Lehár Ferencre emlékezünk*. MTI, Kultúra.hu 2023. október 20. (<https://kultura.hu/az-operettkiraly-lehar-ferenc-re-emlekezunk/>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 26.

¹⁴⁶ A kánkán, mint gyors tempójú, virtuóz színpadi tánc legismertebb zenei formában először Jacques Offenbach *Orphée aux enfers (Orfeusz az alvilágban)*, 1858) című operettjében jelent meg, a második felvonásban elhangzó *Galop infernal* táncjelenet révén, amely a kánkánt nemzetközileg ismert zenei szimbólummá tette.

¹⁴⁷ N.N.: *Operetta – A Theatrical History and Timelines* i.m

A bécsi és magyar elemek szintézisében, a másik magyar zeneszerző-óriás, Kálmán Imre játszott döntő szerepet. Kompozícióiban gyakran alkalmazta a magyaros zenei motívumokat, népi táncokat, valamint a népszínművek világából ismert verbunkos és csárdás ritmusait, amelyeket karakteráriák és lendületes együttesek formájában épített be műveibe. Kálmán *Tatárjárás* (1908) című operettje külföldön is óriási sikert aratott, megalapozva ezzel nemzetközi karrierjét. Legismertebb művei, mint a *Die Bajadere* (*A bajadér*), a *Gräfin Mariza* (*Marica grófnő*) és a *Die Zirkusprinzessin* (*A cirkuszhercegnő*) a korszak ikonikus operettjeivé váltak.¹⁴⁸ Világhírnevét azonban az 1915-ben bemutatott *Die Csárdasfürstin* (*A csárdáskirálynő*) hozta meg, amely a műfaj egyik legnagyobb klasszikusává vált, és azóta is több ezer előadásban bizonyította időtállóságát.¹⁴⁹

Lehár és Kálmán új lendületet adtak az operett műfajának, és hozzájárultak annak megújulásához nemcsak saját munkásságuk révén, hanem azáltal is, hogy utat nyitottak más magyar zeneszerzők számára. Tevékenységük eredményeként a bécsi operett elérte úgynevezett „Ezüstkorát”, amelyet az alkotói és előadói sokszínűség, valamint a nemzetközi sikerek jellemeztek.¹⁵⁰

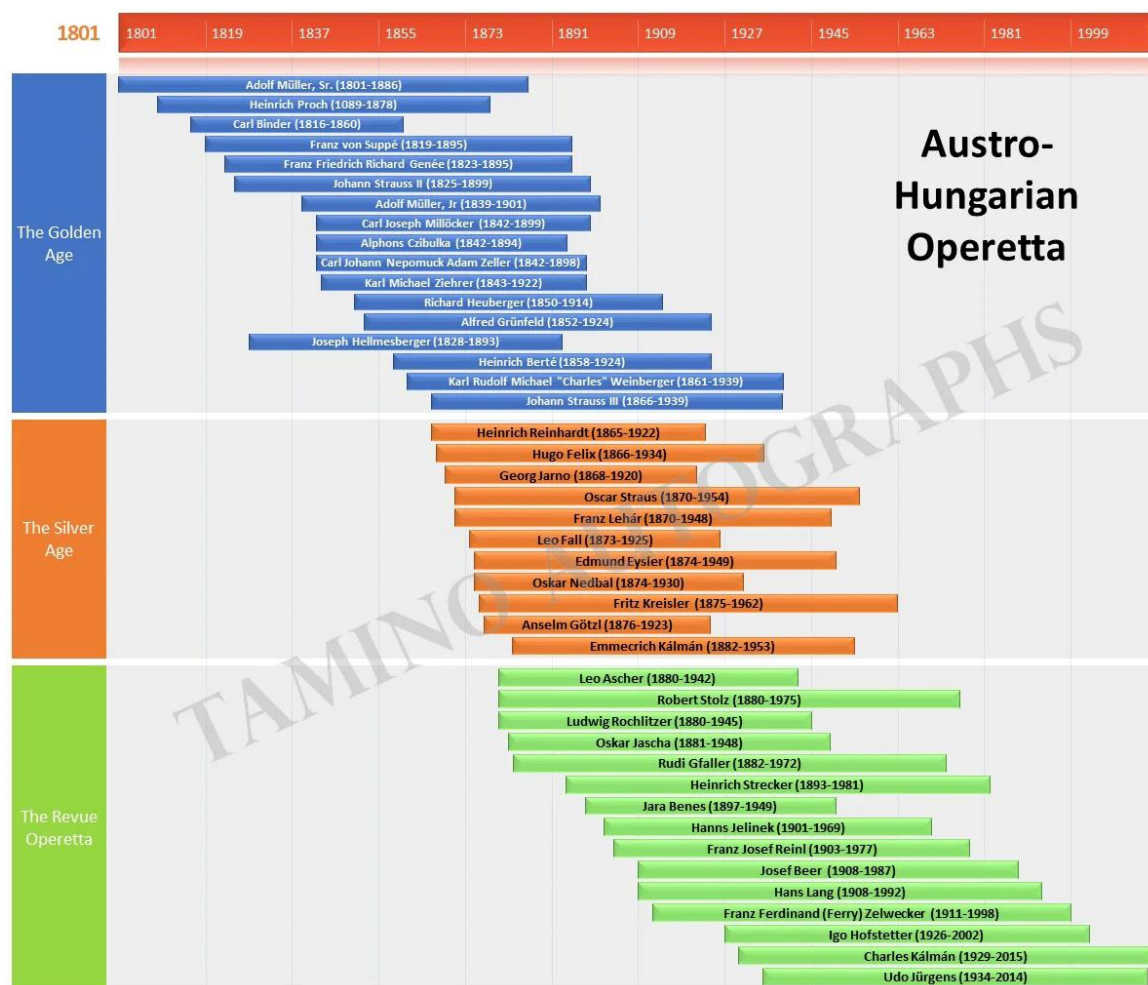
„Amikor Európa nyugati felén az operett válságba került, akkor fedezték fel Kelet-Közép-Európában, jelesül Magyarországon a műfaj szépségét, közérthetőségét, népszerűségét. Ez lett az operett újjászületésének kora, másképp az operett „ezüstkora”. Talán nem véletlen, hogy Lehár Ferenc, Kálmán Imre, Szirmai Albert, Huszka Jenő, Jakobi Viktor, Kacsóh Pongrác és a többiek majdnem ugyanazon időben értek el országos és világsikereket, amikor a magyar „komolyzenei” alkotótársaikat – Bartók Bélát és Kodály Zoltánt – világszintű elismerésben részesítettek.”¹⁵¹

¹⁴⁸ N.N.: Kálmán Imre, minden idők legsikeresebb operettjének zeneszerzője. MTI, Kultúra.hu 2022. október 23. (<https://kultura.hu/kalman-imre-minden-idok-legsikeresebb-operettjenek-zeneszerzoje/>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 26.

¹⁴⁹ A mű eredeti címe *Die Csárdasfürstin* volt, és Magyarországon csak 1916-ban mutatták be *Csárdáskirálynő* címmel.

¹⁵⁰ Az operett felvirágzása a XIX. század második felétől a századfordulóig tartott. Ez az operett ún. *Aranykora*. Az *Ezüstkor* a XX. század kezdetétől az első világháború végéig tartott.

¹⁵¹ Katona József: *Az operett világa*. Játéktér 2018. 34-41. (<https://epa.oszk.hu/02900/02997/00012/pdf/>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 26.



2. ábra. Az osztrák-magyar operett korszakainak zeneszerzői¹⁵²

Noha a XX. század elejére a bécsi és a magyar operett virágkorát élte, a műfaj nemzetközi fejlődése továbbra is Jacques Offenbach úttörő munkásságának hatását hordozta magában. Offenbach öröksége nem csupán a kontinentális operettre, hanem az angol zenés színpadi művek kialakulására is meghatározó befolyással volt.¹⁵³

Az angolszász zenés színpadon az operettet gyakran *light opera* (könnyű opera) néven emlegették, a műfaj könnyedebb tematikájára, sajátos dramaturgiájára, valamint a felhasznált zenei anyag egyszerűbb, szórakoztató jellegére utalva.¹⁵⁴ Míg a francia és a bécsi operett elsősorban a zenei és vokális elemekre helyezte a hangsúlyt, az angol változatban a tánc is kulcsszerepet kapott.¹⁵⁵ Az előadóktól elvárták, hogy ne csak virtuóz

¹⁵² N.N.: *Operetta – A Theatrical History and Timelines* i.m

¹⁵³ Bár a francia operettet a brit közönség számára jelentős mértékben cenzúrázni kellett. Ian Gledhill: *Gilbert and Sullivan – the birth of English operetta*. Ian Gledhill Talks, British Musical Theatre (<https://iangledhill.co.uk/musical-theatre>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 26.

¹⁵⁴ Katona i.m. 31-40.

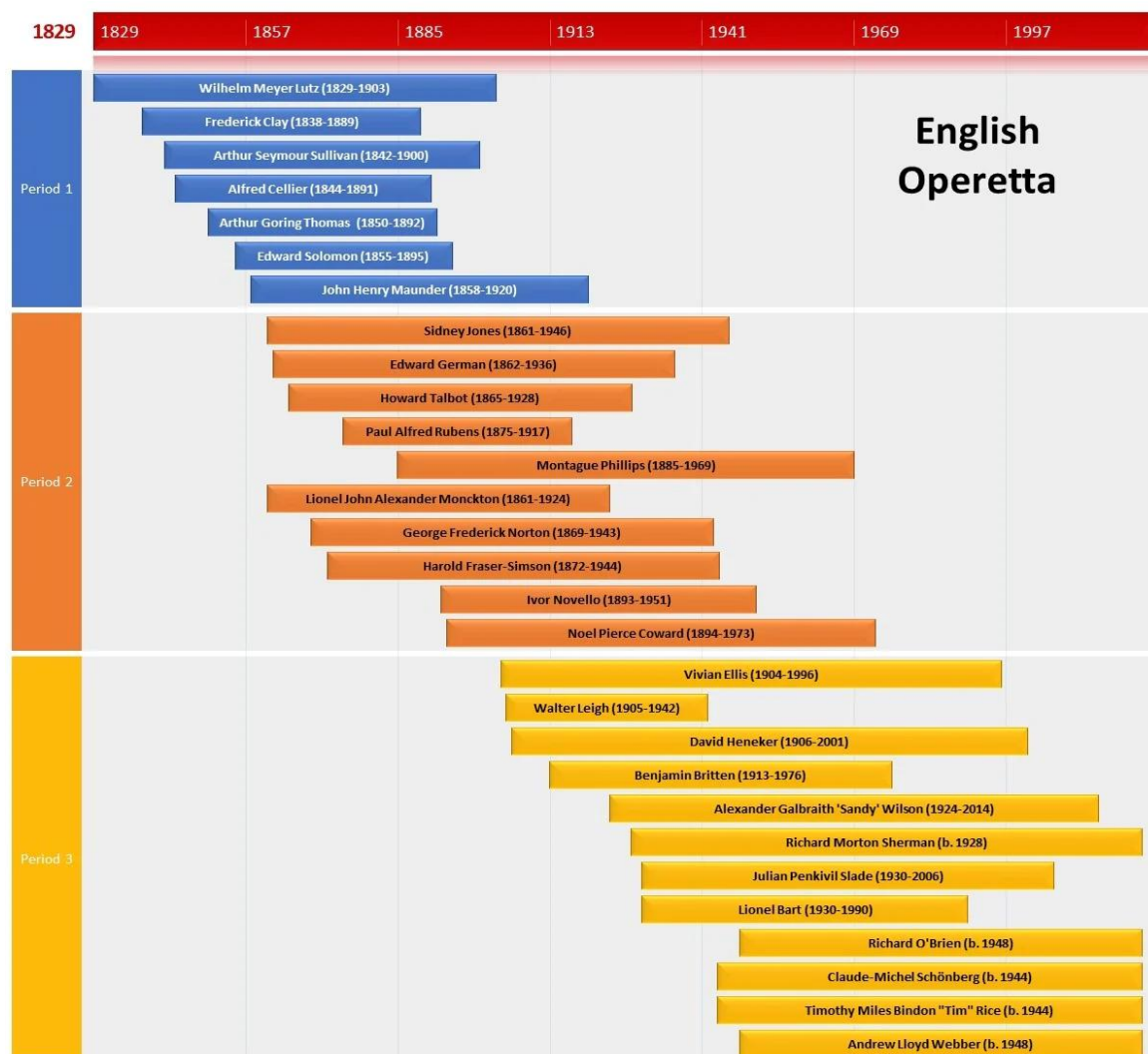
¹⁵⁵ Németh Amadé: *A magyar operett története*. Budapest, Zeneműkiadó, 2002. 14.

módon táncoljanak, hanem a prózai szövegből természetesen, minden mesterkéeltség nélkül térjenek át éneklésre is.¹⁵⁶ Az angol operett egyik meghatározó jellemzője volt, hogy elsősorban a színházba ritkábban járó, polgári középosztály ízlésvilágát célozta meg. Ez a közönségorientált szemlélet jelentősen befolyásolta a darabok témaválasztását, nyelvezetét és színpadi megvalósítását is.

A műfaj első jelentős, egyben legsikeresebb alkotópárosa Sir Arthur Seymour Sullivan (1842-1900) és librettistája Sir William Schwenck Gilbert (1836-1911) volt. Munkásságuk döntő hatást gyakorolt a zenés színház fejlődésére. Miközben formai és tartalmi szempontból is újításokat vezettek be, operettjeikben megmaradtak a hagyományos struktúrák és eszköztár keretein belül. Műveik gyakran különös, olykor egzotikus témákat dolgoztak fel ironikus, társadalomkritikus hangvétellel. Legnagyobb nemzetközi sikerüket a *The Mikado* (1885) című operettjükkel érték el, amelyet rövid időn belül több mint százötven társulat tűzött műsorára Angliában és az Egyesült Államokban egyaránt.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Rátonyi i.m. 120.

¹⁵⁷ N.N.: *Opera vs Operetta vs Musical...What's the Difference?* Tamino Autographs 2021 (<https://www.taminoautographs.com/blogs/autograph-blog/opera-vs-operetta-vs-musical-whats-the-difference?srsid=AfmBOorH0cQ1dkS-ANxzUSVNxk2PNZgen5EmrxfZih0ldPeOYsdw8Iq2>) Utolsó letöltés: 2023.11.15.



3. ábra. Az angol operett korszakainak zeneszerzői¹⁵⁸

Az európai operett a közlekedés fejlődésének köszönhetően nemcsak kulturális határokat lépett át, hanem új műfaji irányzatok kialakulásához is hozzájárult az amerikai zenei színtereken.¹⁵⁹ A közép-európai operett továbbvitte az európai zenés színház hagyományait, és bár számos darabja ma már kevésbé ismert, hatása a műfaj fejlődésében továbbra is érezhető. Az operett iránti nemzetközi érdeklődés csúcspontja 1907-re tehető, amikor Lehár Ferenc *A víg özvegy* című művét bemutatták az Egyesült Államokban.¹⁶⁰ A műfaj jellegzetes zenei elemei – különösen a keringők és indulók – jelentős hatással voltak

¹⁵⁸ N.N.: *Opera vs Operetta vs Musical...What's the Difference?* i.m.

¹⁵⁹ Schmidt-Joos i.m. 59-60.

¹⁶⁰ Miklós i.m. 35-36.

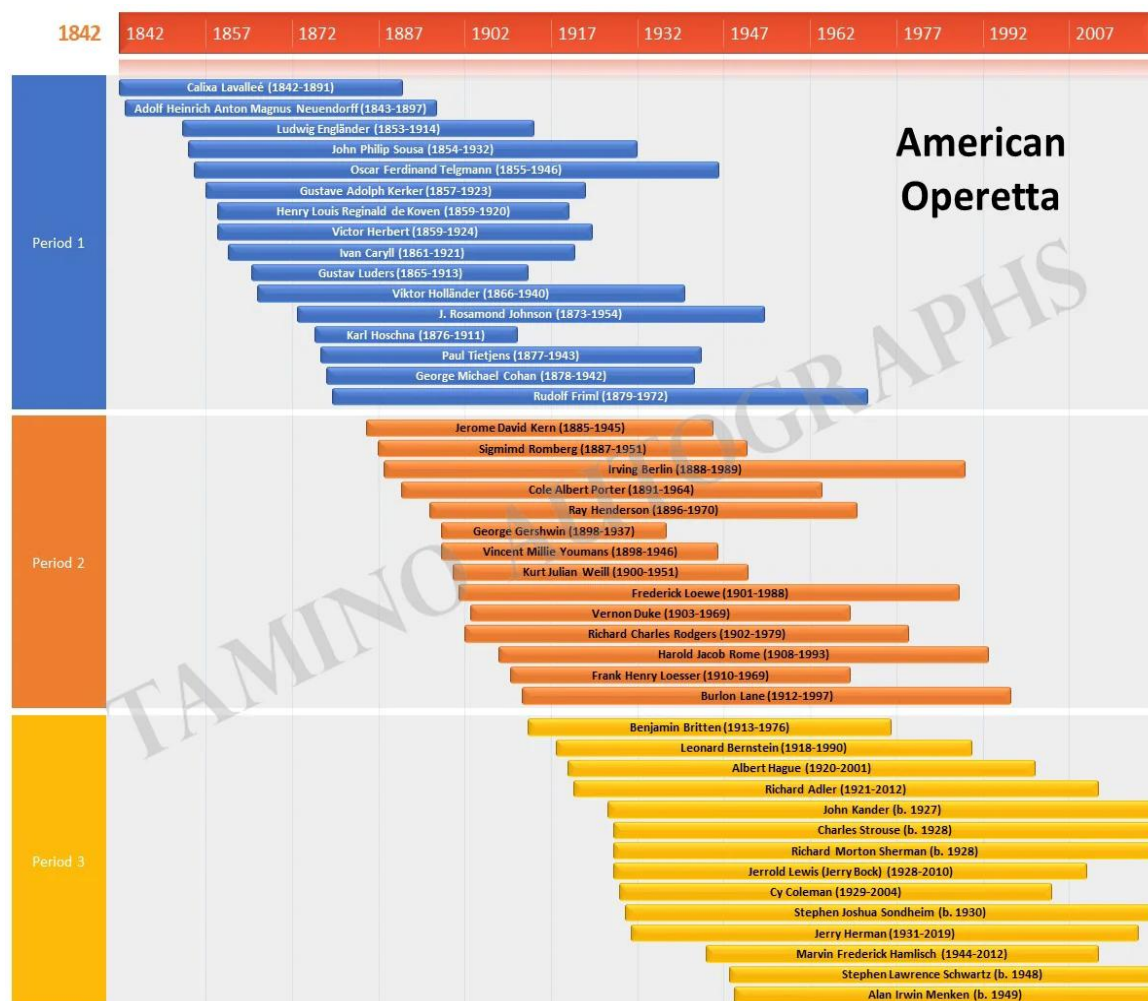
az amerikai szórakoztatóiparra, hozzájárulva a zenés színház stílusának gazdagodásához és modernizációjához.¹⁶¹

Ez a hagyomány a világháborúk és gazdasági válságok hatására visszaesett, ám a műfaj továbbra is jelentős szerepet játszott az amerikai zenés színház fejlődésében, előkészítve a musical műfajának megszületését. Az operettek játékos formavilága és humora új irányokat jelölt ki az amerikai szórakoztatóipar számára, különösen a tánc, a zene és a laza dramaturgiai szerkezet összekapcsolásában. E műfaji elemek fejlődése vezetett az első amerikai operettek születéséhez, melyek az európai operett szellemi örökségét ötvözték az amerikai kultúra sajátos jegyeivel. Ez a szemléletváltás nyitotta meg az utat a musical számára, amely a XX. század elejére végleg elnyerte helyét a Broadway színpadain, és egy új, virágzó korszakot teremtett az amerikai zenés színház számára.¹⁶² (4. ábra)

¹⁶¹ William A. Everett: *Formulating American Operetta in 1924: Friml's Rose-Marie and Romberg's The Student Prince*. American Research Center Journal 2001. 15-33.

(<https://www.colorado.edu/amrc/sites/default/files/attached-files/0506-2001-011-00-000002.pdf>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

¹⁶² N.N.: *Opera vs Operetta vs Musical...What's the Difference?* i.m.



4. ábra. Az amerikai operett korszakainak zeneszerzői¹⁶³

3.2. A legit eredete és alkalmazási közegei

Az európai operett – különösen annak a XIX. század végén és a XX. század elején kialakult, nagy népszerűségnek örvendő változatai – jelentős hatást gyakoroltak az amerikai musical műfajának formálódására. A musical aranykorában létrejött alkotások közül több is olyan vokális elvárásokat támasztott az előadókkal szemben, amelyek operai hangminőségét követeltek meg.¹⁶⁴

A klasszikus operett és a tradicionális musicalek vokális megvalósításában alkalmazott énektechnika a XX. század során *legit* néven vált ismertté a zenei színházi gyakorlatban. A *legit* (az angol *legitimate* – azaz törvényes, hiteles) kifejezés a nyugat-európai klasszikus énekképzés hagyományaira utal. Ez a technika a klasszikus zene

¹⁶³ N.N.: *Opera vs Operetta vs Musical...What's the Difference?* i.m.

¹⁶⁴ Stephanie Higgins: *From Classical Music to Contemporary Music Theatre: A Pedagogical Compendium for the Crossover Teacher*. Toronto, Faculty of Music University of Toronto, 2022. 12-15.

világából származó, kifinomult, kontrollált, művészi hangképzést takar. A *legit* éneklésmód nem csupán hangképzési technika, hanem egyfajta stílári és esztétikai megközelítés is, amely hidat képez az opera, az operett és a musical műfajai között.¹⁶⁵

A *legit*-et, mint jelzőt, sokszor a klasszikus képzettség szinonimájaként használták és használják ma is. Ennek magyarázata a klasszikus és a *legit* éneklés közötti nagy átfedés. A *legit* éneklés a klasszikus énekléssel megegyező módon alkalmazza a támasz, a hangindítás, a *legato*, a kiegyenlített *vibrato*, hosszú zenei ívekben való gondolkodás és a regiszterváltás elveit. A magánhangzók képzésében is inkább a klasszikus éneklésre jellemző hosszanti ajaknyitásokat preferálja, a lágyszájpad emelését, illetve éneklés közben a gége mély, nyugalmi helyzetben tartását kívánja meg.

Ugyanakkor lényeges különbség mutatkozik a két énektechnika között. Amíg a klasszikus éneklés elsődleges célja a hang esztétikai tökéletessége, a hangszínek formálása és a *bel canto* technika alkalmazása révén, addig a *legit* stílusban a verbális kifejezés, a szöveg érthetősége és drámai hangsúlyozása válik hangsúlyosabbá, olykor akár a vokális szépség háttérbe szorításával.¹⁶⁶

A klasszikus énektechnika alkalmazását a korszak technikai korlátai is indokolták, hiszen 1945-ig a musicalszínpadokon nem alkalmaztak mikrofonos hangosítást, így a megfelelő hangerő és érthetőség kizárólag megfelelően képzett, projektálási képességet biztosító hangképzéssel volt lehetséges.¹⁶⁷

A szakirodalomban elfogadott terminusként jelenik meg a *non-legit* (nem legitim) éneklés fogalma is, amely a *legit* technikára jellemző hangi sajátosságok – például a klasszikus hangképzés, a kontrollált *vibrato* vagy a kiegyenlített hangszín – hiányára utal. Ennek a megkülönböztetésnek különös jelentősége van a zenés színházi gyakorlatban, mivel bizonyos stílusok vagy karakterek hiteles ábrázolása érdekében a klasszikus vokális elvárások tudatos elhagyása, illetve azok stilisztikai célú mellőzése is indokolt lehet.

A *legit* éneklés kiemelt jelentőségét jelzi, hogy a XIX. század végén, a XX. század elején az operett és a tradicionális musical előadásában az egyetlen és egyedülként elfogadott éneklési mód volt.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Robert Edwin: *What's going on on Broadway?* Journal of Singing, 2009/66. 71– 73.

¹⁶⁶ Karen Pauley: *Legit Singing in Musical Theatre*. Celtic Star 2022 (<https://www.celticstar.com/post/legit-singing-in-musical-theatre>) Utolsó letöltés: 2023. 10. 10.

¹⁶⁷ Samantha Serrano Bassig: *Healthy belting for the classically trained singer*. Doktori értekezés, The University of Texas at Austin, 2020. 13-16. (<file:///C:/Users/Felhaszn%C3%A1l%C3%B3/Downloads/BASSIG-TREATISE-2020-1.pdf>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

¹⁶⁸ Robert Edwin: *Belt Is Légit*. National Association of Teachers of Singing, Journal of Singing, 2007/2. 213-215.

Robert Edwin, a „nem klasszikus” énektanítás egyik legnagyobb tekintélynek örvendő mestere, a *legit* technikán belül megkülönbözteti a *tradicionális* és a *kortárs legit* technikát. A *tradicionális legit* az 1960-as éveket megelőző, a *kortárs legit* az azt követő musicalek sajátja. Ez utóbbit az éneklés erős beszédszerűsége különbözteti meg elődjétől, és tartalmazhat *pop* és *rock* jellegű hangzásokat is. A *tradicionális legit* énektechnikát ma leggyakrabban a Broadway „Aranykorának” (kb. 1943-1964) musicaljeivel társítják.

A napjainkban még, vagy újból színpadra állított klasszikus musicalekben, az éppen aktuális hangideálhoz alkalmazkodva, a *tradicionális* és a *kortárs legit* éneklés elegye, ötvözete jellemző, mely tetten érhető például a *Man of La Mancha* (*La Mancha lovagja*, 1965.), a *Cabaret* (*Kabaré*, 1966.), a *Chicago* (1975), a *Les Misérables* (*A nyomorultak*, 1980) vagy a *Phantom of the Opera* (*Az Operaház fantomja*, 1986), musicalek régebbi és napjainkbeli színpadi előadásainak összevetésénél.¹⁶⁹

Az opera gyökereiből kialakult zenés színházi műfaj, az operett (majd az ebből kialakuló *tradicionális musical*) az ének, a párbeszéd és a tánc integrálásának sajátosságát hordozza magában.

3.3. A musical műfaji előzményei és kialakulása

„A zenés színház napjainkban épp olyan sokrétű, mint amennyire globális.”¹⁷⁰

A musical, mint komplex zenés-színházi műfaj kialakulása hosszú történeti és kulturális fejlődés eredménye, amely számos különböző művészeti forma és társadalmi hatás kölcsönhatásán alapul. A musical műfaji előzményeinek összetettségét jól mutatja, hogy Edith Borroff zenetudós – a New York-i Binghamtoni Egyetem professzora – többféle, a musical történeti eredetét vizsgáló megközelítést is összegyűjtött, amelyek mind más-más forrásra vezetnek vissza a műfaj kialakulását.¹⁷¹

A különböző eredetmagyarázatok sokfélesége arra utal, hogy a musical nem egyetlen műfajból fejlődött ki, hanem több színházi és zenei hagyomány hatása érvényesült benne. Ezt a szintézist hangsúlyozza Leonard Bernstein (1918–1990)

¹⁶⁹ Robert Edwin: *A Broader Broadway*. National Association of Teachers of Singing. Journal of Singing. 2003/5. 431-432.

¹⁷⁰ David Valdes: *A Brief History of Musical Theater. Inspiration for Music Makers*. Berklee Online Take Note (<https://online.berklee.edu/takenote/a-brief-history-of-musical-theater/>) Utolsó letöltés: 2024. 01.12.

¹⁷¹ Edith Borroff: *Origin of Species. Conflicting Views of American Musical Theater History*. American Music, 1984/4.

*Omnibus: Introduction to Modern Music*¹⁷² című ismeretterjesztő előadásában, ahol a musicalt a zenés színházi műfajok egyesüléseként értelmezte, kiemelve annak interdiszciplináris karakterét.¹⁷³

Hasonló álláspontot képvisel Siegfried Schmidt-Joos is,¹⁷⁴ aki részletesen felsorolja azokat a műfaji elemeket, amelyek a musical kialakulásához hozzájárultak.

„Mint a művészetnek csaknem valamennyi ága, amely Amerikában született és alakult ki, a musical is vegyes műfaj: számos hagyományos elem összeolvadásának eredménye. [...] Operett és opera, ballada és gúnydal, revü és varieté, *minstrel show* és *vaudeville*, klasszikus és modern balett, sláger és *jazz* az alkotóelemei. A műfaj minden egyes darabjában más-más fokon keverednek ezek az alapformák. Csakis az előadás stílusa révén lesz a musical több a hagyományos művészeti ágak összegeződésénél, csakis az emeli magasabb fokra és különíti el a világ minden egyéb zenés műfajától.”¹⁷⁵

A musical műfaj történeti előzményei között a balladaopera különös jelentőséggel bír, mivel számos olyan formai és tartalmi jegyet hordozott, amelyek később a musical meghatározó sajátosságaiként jelentek meg. A balladaopera — a komikus opera egyik jellegzetes angol típusa — kezdetben népszerű balladák és népdalok dallamvilágára épült, amelyekhez a szerzők újonnan írt szövegeket illesztettek. A műfaj fejlődésének későbbi szakaszában a dallamokat már gyakran kortárs operákból kölcsönözték, illetve egyre gyakoribbá vált az eredeti, újonnan komponált zene alkalmazása is.

A balladaopera fejlődése szempontjából kiemelkedő jelentőséggel bír John Gay és Johann Christoph Pepusch közös munkája, a *The Beggar's Opera* (*Koldusopera*), amelyet 1728. január 29-én mutattak be Londonban. A mű rendkívüli népszerűsége részben annak volt köszönhető, hogy ironikus és szatirikus módon ábrázolta a korabeli társadalmi és erkölcsi viszonyokat, részben pedig annak, hogy eltávolodott az akkoriban uralkodó olasz

¹⁷² Leonard Bernstein: *Omnibus: Introduction to Modern Music*. Youtube 1957.

(<https://www.youtube.com/watch?v=JFj6Aq3YQr4>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

¹⁷³ Kim H. Kowalke: *Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax*. Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic 2013. 133-184.

(<https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1093&context=gamut>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

¹⁷⁴ Siegfried Schmidt-Joos (1936-) német zenei újságíró, jazz-, pop- és rockzenei kultúráról szóló könyvek szerzője.

¹⁷⁵ Schmidt-Joos i.m. 21.

opera fennkölt stílusától, s ehelyett közérthető, anyanyelvű megszólalásra épült.¹⁷⁶ A Koldusopera nem csupán a balladaopera műfaját alapozta meg, hanem olyan formai megoldásokat is alkalmazott, amelyek előrevetítették a későbbi musicalekre jellemző sajátosságokat.¹⁷⁷

Gay művében egyenrangú szerepet kapott a zene és a próza,¹⁷⁸ ami a musicalek szerkezetének egyik alapvető sajátosságává vált. Emellett a mű a későbbi *Jukebox musical*¹⁷⁹ előfutárának is tekinthető, hiszen ismert dallamok új kontextusba helyezésével hozott létre eredeti színpadi élményt. A *Beggar's Opera* sikerét követően 1728 és 1737 között évről évre számos hasonló produkció született, egészen addig, amíg a Walpole-kormány cenzúratörvénye¹⁸⁰ meg nem akadályozta azok színrevitelét.

A balladaopera hatása azonban nem korlátozódott Angliára, az amerikai kontinensen is jelentős szerepet játszott a műfaj alakulásában.¹⁸¹ Ennek egyik első példája John Hippisley *Flora, or Hob in the Well* című műve volt, amelyet 1729-ben mutattak be az Egyesült Államokban. Az angol balladaoperák népszerűségét jól jelzi, hogy 1735-ben, a dél-karolinai Charlestonban megnyílt első állandó színház megnyitóján is a *Flora* került színpadra, jelezve a műfaj meghatározó jelenlétét az amerikai színházi életben.¹⁸²

A balladaopera hatása mellett a musical fejlődését az amerikai városi kultúra átalakulása is jelentősen befolyásolta a XVIII. század végétől kezdődően, különösen New York és Philadelphia zenei-színházi szerepének megerősödésével. A korszak két vezető társulata, a New York-i *Old American Company* és a philadelphiai *New Company* tevékenysége révén e két település az Egyesült Államok színpadi életének meghatározó központjává vált. A pezsgő szellemi közeg vonzotta a bevándorlókat – köztük számos

¹⁷⁶ Schmidt-Joos i.m. 48.

¹⁷⁷ Miklós i.m. 27-28.

¹⁷⁸ Curtis Price – Robert D. Hume: *Ballad opera*. Grove Music Online 2001 (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001887>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

¹⁷⁹ Szó szerinti fordítása: zenegép-musical. *Jukebox* musicalnek nevezzük azokat a zenés előadásokat, amikor a darab zenéje a darabot megelőzően, attól függetlenül keletkezett.

¹⁸⁰ A színházak működését és a darabok bemutatását szabályozó törvény, az 1737-es színházi törvény, a *Licensing Act.*, melynek értelmében a csak parlamenti engedéllyel rendelkező „királyi színházak” voltak jogosultak „komoly” darabok előadására, és minden darabot a cenzor engedélyezett. Dósa Attila: *A skót színháztörténet vázlat a reformációtól a romantika koráig*. Publicationes Universitatis Miskolcensis, 2022. 43. (https://epa.oszk.hu/02100/02137/00040/pdf/EPA02137_pum_2022_02_038-049.pdf) Utolsó letöltés: 2024. 02. 14.

¹⁸¹ Gay *Koldusoperájának* egyik szereplője, John Hippisley, a *Flora or Hob in the Well* című balladaopera szövegeinek szerzője lett és sikerre vitte a darabot, melyet 1729-ben mutattak be Angliában, majd a gyarmatokon is.

¹⁸² John Hippisley: *Flora, or Hob in the Well. A farce. Taken from the manager's book, at the Theatre Royal, Covent Garden*. 1787 (<https://www.contemplator.com/america/sweetbud.html>) Utolsó letöltés: 2024. 02. 15.

zenészt és előadóművészt –, akik új stílusjegyekkel és műfaji elemekkel gazdagították az amerikai színpad világát.¹⁸³

A XIX. század elejétől az afroamerikai kultúra egyre hangsúlyosabb szerepet kapott a szórakoztató műfajok alakulásában,¹⁸⁴ melynek egyik első jelentős megnyilvánulása a *minstrel-show* volt.¹⁸⁵ Ez az előadástípus az első olyan, kifejezetten színpadra írt amerikai szórakoztató forma,¹⁸⁶ amely komikus jelenetekben, dalokban és táncban jelenítette meg – gyakran sztereotip módon – a déli államokban élő afroamerikaiak mindennapjait.¹⁸⁷ Egyszerű nyelvezete és könnyen befogadható zenei világa révén széles közönségréteget szólított meg, és a XIX. század elejétől a XX. század hajnaláig meghatározó szerepet játszott a populáris színház fejlődésében.¹⁸⁸

A műfaj elterjedését a korszak faji viszonyai is nagymértékben befolyásolták: az emancipációs nyilatkozat 1863-as kihirdetéséig a feketék kifigurázása a fehér közönség számára általánosan elfogadottnak számított. Az 1880-as évektől kezdve azonban egyre több afroamerikai előadónak kellett részt vállalnia ezekben a produkciókban, mivel ez biztosította számukra az érvényesülés egyik kevés lehetőségét a nyilvános színpadon.¹⁸⁹ A műsorok zenei világa ugyanakkor szervesen épített az afroamerikai közösségek hangszeres és vokális hagyományaira, így – ellentmondásossága ellenére – a *minstrel show* közvetítő szerepet játszott a fekete zene színpadi integrációjában.

A *minstrel show* fokozatos háttérbe szorulásával a XIX. század második felében egy új szórakoztató forma, a *vaudeville* vált uralkodóvá, amely már nemcsak a faji sztereotípiákon alapuló humorra épített, hanem sokkal szélesebb műfaji spektrumot ölelt fel. A *vaudeville* előadásokat egymástól független, változatos műsorszámok alkották, amelyek között énekes-táncos produkciók, bohózatok, bűvészműtatványok, zsonglőrök, pantomimes előadók, sőt olykor állatos attrakciók is helyet kaptak. A műfaj irányadó

¹⁸³ N.N.: *Parlor and Concert Stage*. Library of Congress Celebrates the Songs of America (<https://www.loc.gov/collections/songs-of-america/articles-and-essays/musical-styles/parlor-and-concert-stage/>) Utolsó letöltés: 2024. 02. 07.

¹⁸⁴ 1799-ben, Johann Gottlieb Graupner komikusszínész volt az első, aki feketére festett arccal, bendzsó játékával, a feketék dalaival, zenéjével, szlengjével, táncaival, tréfáival figurázta ki a feketék életét. A feketék sztereotip megközelítése a *minstrel* központi elemévé vált. Varró Gabriella: *A komikus néger sztereotípiák két népszerű változata a 19. század eleji minstrel dalokban*. Aetas, 1996/1. 20-35.

¹⁸⁵ Kathryn Laura Voelker: *The Musical Theater Style of Jason Robert Brown*. Doktori Értekezés, 2016. 25-27. (<https://digscholarship.unco.edu/dissertations/314/>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

¹⁸⁶ Richard Kislán: *The Musical, A Look at the American Musical Theatre*. New York, Applause Books, 1995. 19.

¹⁸⁷ N.N.: *Minstrel show*. Encyclopaedia Britannica (<https://www.britannica.com/art/minstrel-show>) Utolsó letöltés: 2024.03.12.

¹⁸⁸ Varró i.m. 21.

¹⁸⁹ Varró i.m. 20-35.

személyisége Tony Pastor (1837-1908) volt,¹⁹⁰ aki tudatosan törekedett arra, hogy a *vaudeville* a családok számára is vállalható szórakozási lehetőséget kínáljon.¹⁹¹ E cél érdekében kizárólag erkölcsileg kifogástalan művészekkel dolgozott, megtiltotta az alkoholfogyasztást a színházteremben, és különböző ajándékokkal, kedvezményekkel próbálta a közönséget magához vonzani és hosszú távon megtartani.¹⁹² A *vaudeville* sokszínűsége és széles közönségrétegeket megszólító jellege alapozta meg azt a közegét, amelyből a XX. század elején a modern amerikai musical kinőhetett.

A *vaudeville* az 1930-as évek gazdasági világválságáig élte fénykorát. A hangosfilm és a rádió térhódításával, valamint a filmipar gyors fejlődésével a közönség érdeklődése fokozatosan a mozgóképfelé fordult. A műfaj legismertebb előadói a nagyobb anyagi elismerés és országos hírnév reményében Hollywoodba szerződtek, ezzel megpecsételve a *vaudeville* sorsát.¹⁹³ Az új médiumok¹⁹⁴ által kínált lehetőségek kiszorították a *vaudeville*-t a tömegkultúra élvonalából.

A *vaudeville* kialakulásával csaknem egy időben mutatták be a zenés színház történetének egy olyan előadását, a *The Black Crook (A sötét csalo, 1866)* című produkciót, melyet a zenés színház történetében a *musical comedy*¹⁹⁵ előfutárának tekintenek, és amely meghatározó szerepet játszott a musical kialakulásához vezető folyamatban. A produkció látványvilágát óriás mesefigurák és egy százfős balettkar tette különlegessé, ami abban az időben újszerűnek számított. A zenei betétek között pedig olyan erotikus tartalmú dalok is szerepeltek, amelyekben Goethe *Faust*-jának és Weber *Bűvös vadász*-ának motívumai is visszaköszöntek. Az ilyen jellegű zenés melodráma, amely a zenei betéteket varieté- és cirkuszi elemekkel ötvözte, az *extravaganza* műfajába sorolható. A produkció eklektikus stílusával, látványos színpadképeivel és nagyszámú

¹⁹⁰ Tony Pastor impresszárió és énekes volt, őt tekintik a *vaudeville* atyjának.

¹⁹¹ Donald Travis Stewart: *Tony Pastor: The Father of Vaudeville*, Travalanche 2010 (<https://travsd.wordpress.com/2010/05/28/stars-of-vaudeville-162-tony-pastor/>) Utolsó letöltés: 2024. február 15.

¹⁹² Paul Mroccka: *Vaudeville: America's Vibrant Art Form with a Short Lifetime*. Broadway Theatre History 2013. (<https://broadwayscene.com/vaudeville-americas-vibrant-art-form-with-a-short-lifetime/>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

¹⁹³ A *vaudeville*-show-kból indult előadóművészek közé tartozik többek között Charlie Chaplin, Harry Houdini, Fred Astaire, Ginger Rogers, Sammy Davis Jr. és a Barisson lányok, illetve a francia sanzónékesek királynője, Yvette Guilbert.

¹⁹⁴ Tokár Tamás Zalán: *A világ első hangosfilmje*. Ez az első blog 2021 (https://ezazelso.blog.hu/2021/04/23/a_vilag_elso_hangosfilmje) Utolsó letöltés: 2025. 05. 31.

¹⁹⁵ A *musical comedy* (zenés vígjáték) olyan zenés alkotás, melyet a szabadság és a forma sokszínűsége, a burleszk elemek alkalmazása és a szatirikus vagy parodisztikus szándék jellemez.

szereplőgárdájával már előrevetítette a musical későbbi formajegyeit, ugyanakkor még nem tekinthető a műfaj mai értelemben vett képviselőjének.¹⁹⁶

A korábban tárgyalt zenés-táncos szórakoztató műfajok mellett a burleszk is meghatározó szerepet töltött be a musical kialakulásának folyamatában, különösen a populáris szórakoztatás és a társadalmi karakterábrázolás területén.¹⁹⁷ A műfaj egyik legismertebb és hosszú éveken át töretlen népszerűségnek örvendő előadássorozata 1878-ban indult, Edward „Ned” Harrigan és Tony Hart főszereplésével, *The Mulligan Guard* címmel. A produkció sikerének kulcsa abban rejlett, hogy az alsóbb társadalmi osztályokról mintázott karaktereket és az „átlagember” mindennapi életét jelenítette meg a színpadon, ezzel lehetőséget teremtve a nézők számára az azonosulásra és az élményszerű befogadásra.¹⁹⁸

Az idő múlásával viszont egyre inkább a pajzán humorral fűszerezett sztriptíz képezte a műsor törzsét.¹⁹⁹ A női test erotikus bemutatása fokozatosan a műsorok központi elemévé lépett elő, miközben a színházak is egyre nagyobb hangsúlyt fektettek a látványos és provokatív elemekre. Eközben a tehetséges komikusok és előadók közül sokan a Broadway-on kaptak jobb feltételeket és jövedelmezőbb szerződéseket, így a burleszk népszerűsége fokozatosan csökkent. A közönség elpártolása a műfaj hanyatlásához vezetett, mely lassan elvesztette kulturális súlyát és korábbi jelentőségét.

A musical leglátványosabb előzményének azonban kétségtelenül a revü tekinthető. A revü műfaja a XIX. századi Franciaországban alakult ki, de hamar áterjedt más országokba is, különösen Nagy-Britanniába és az Egyesült Államokba. A két világháború közötti időszakban élte fénykorát, és különböző színpadi műfajok – mint a kabaré, varieté, *vaudeville*, pantomim és a burleszk – elemeit integrálta.

A revüt alapvetően az különböztette meg más varietéműsoroktól, például a *vaudeville*-től vagy a *minstrel-show*-tól, hogy az egyes jeleneteket átfogó tematika kapcsolta össze, így a műsor gyakran egységes történetet mesélt el. Ennek ellenére a revü

¹⁹⁶ Schmidt-Joos i.m. 50-53.

¹⁹⁷ A XVIII. sz. elején olyan darabok megnevezésére használták, melyekben komoly és komikus elemeket vegyítettek vagy helyeztek egymás mellé a groteszk hatás elérése érdekében. Madame Romanova: *A brief history of burlesque and its origins*. Madame Romanova blog 2022

(<https://madameromanova.com/burlesque-history/>) Utolsó letöltés: 2024. 02. 16.

¹⁹⁸ John Kenrick: *History of the Musical Stage: Stage 1879-1890. The First Musical Comedies*. Musicals 101.com: The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film, Television 1996

(<https://www.musicals101.com/1879to99.htm>) Utolsó letöltés: 2024. 02. 15.

¹⁹⁹ Miklós i.m. 33.

elsősorban vizuális élményt kívánt nyújtani, kiemelt szerepet kaptak a látványos díszletek, a csillogó jelmezek és a szemet gyönyörködtető táncosok.²⁰⁰

A műfaj amerikai térnyerésében kulcsszerepet játszott Florenz Ziegfeld, aki 1907-ben indította útjára a *Ziegfeld Follies* című revüsorozatát, amelyet a párizsi *Folies Bergère* mintájára alkotott meg. Ziegfeld sikerének kulcsa a remek színészek, énekesek, gyönyörű táncosnők alkalmazásán és a kiváló díszletek és jelmezek használatán túl az volt, hogy Ziegfeld a legjobb írókkal, zeneszerzőkkel, tervezőkkel és előadókkal dolgozott.²⁰¹ Ziegfeld revüje után sorra születtek a nagyszabású műsorok,²⁰² mely produkciók az 1920-as évekig meghatározó szerepet játszottak az amerikai színpadi szórakoztatásban, és közvetlen előzményként szolgáltak a modern musical műfajának kialakulásához.²⁰³

A musical igazi amerikai identitását azonban a jazz formálta, mivel a műfaj számára nélkülözhetetlen ritmusokat, harmóniákat és kifejezésmódot hozott, amelyek alapvetően meghatározták annak hangzásvilágát és stílusát.

„Ha a musical egyszerűen csak egymáshoz kapcsolta volna európai és amerikai előformáit, aligha jött volna létre belőle egyéb valamiféle korcs szüleménynél. Az új egységet csak az új erjesztőanyag, a jazz teremtette meg, amely az egész színpadi muzsikát áthatta, és amelyhez azután minden egyéb, egymástól annyira különböző, az operettből, a revüből és a *vaudeville*-ből kölcsönzött elemnek alkalmazkodnia kellett.”²⁰⁴

Az 1863-as emancipációs nyilatkozat lehetővé tette a felszabadított rabszolgák számára, hogy a nagyvárosokba költözzenek, ami új kulturális hatások áramlását indította el. Az afroamerikai közösségek zenei hagyományai fokozatosan beépültek az európai művészeti tendenciákba, túllépve a minstrel-show-k korlátozó keretein. Ezzel megkezdődött az afrikai és európai zenei elemek valódi szintézise, amely végső soron a jazz kialakulásához vezetett.²⁰⁵

²⁰⁰ Kislán i.m. 84.

²⁰¹ A korszak vezető zeneszerzőitől, többek között Jerome Kerntől, Victory Herberttől és Irving Berlintonól, Ziegfeld több mint 500 dalt rendelt, köztük azt a dalt, amely a *Follies* főcímdala lett: az *A Pretty Girl Is Like a Melody*-t, mely Berling tollából származott.

²⁰² Shubert testvérek *The Passing Show* sorozata 1912-ből, a *Greenwich Village Follies* 1919, Irving Berlin négy *Music Box* revüje 1921-ből és az *Earl Carroll Vanities* 1922-ből.

²⁰³ Lamb Andrew – Deane L. Root – Patrick O'Connor: *Revue*. Grove Music Online 2001 (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023288>) Utolsó letöltés: 2023. december 6.

²⁰⁴ Schmidt-Joos i.m. 67.

²⁰⁵ Káel Norbert: *Klasszikus zenei hatások a jazztörténet kiemelkedő zongoristáinak művészetében*. Doktori Értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019. 7.

Míg az európai zene elsősorban a dallamra és a harmóniára épített, addig az afrikai – a rabszolgák által a gyarmatokról magukkal hozott – zenei hagyomány ritmusközpontú, improvizatív és közösségi jellegű volt. E két zenei világ találkozása az afroamerikai közösségekben egy új, sajátos zenei stílus megszületéséhez vezetett: ez lett a jazz alapja. A fekete zenészek fokozatosan elsajátították az európai hangszerek használatát, miközben megőrizték saját ritmikai és előadásbeli hagyományaikat is, létrehozva egy olyan szintézist, amely a XX. század egyik legmeghatározóbb zenei műfajává vált.²⁰⁶

A jazz alaprétegeit a munkadalok feszessége, a *blues*²⁰⁷ lüktető ritmusa és a vallásos spirituálék érzelmi töltete képezte. Az új műfaj így nem pusztán zenei fúzió volt, hanem egy önálló kulturális kifejezésforma, amely a feketék történelmi tapasztalatait is megszólaltatta. A gitár, mint a *blues* gyakori kísérőhangszere, fontos eszközzé vált a fekete zenészek kezében, akik saját ritmikai és játéktechnikai elképzeléseik szerint formálták annak hangzását.

Ezekre a hagyományokra épült rá a 19. század végén megjelenő *ragtime*,²⁰⁸ amely elsősorban New Orleans környékén bontakozott ki. A *ragtime* a klasszikus zene megkomponált formáit ötvözte az afrikai eredetű ritmusközpontúsággal. Bár még nem alkalmazott improvizációt, szinkópás ritmusvilága már előrevetítette a jazz *swingelő*²⁰⁹ lüktetését.

New Orleansban – a jazz szülővárosában – a francia zenei hagyományok hatására a korábban jellemző gitáros (vagy bendzsós) kíséretet egyre inkább fúvós hangszerek váltották fel a tánczenei és vokális produkciókban. Ezzel párhuzamosan jelentek meg a katonazenekarok és a *marching band*-ek,²¹⁰ amelyek jelentős mértékben hozzájárultak a jazz hangszerelési és előadásbeli sokszínűségéhez.²¹¹

1917-ben, New Orleans hadikikötővé nyilvánítása után a szórakoztatóipar központja áthelyeződött Chicagóba és New Yorkba, ahol a *ragtime* előadói gyakorlatát

²⁰⁶ Rátosi Milán: *A jazz rövid története – a kezdetek*. Fidelio 2017 (<https://fidelio.hu/jazz-world/a-jazz-rovid-tortenete-a-kezdetek-10957.html>) Utolsó letöltés: 2024. 02. 16.

²⁰⁷ A *blues* közvetlenül a munkadalból, a kiáltásból, és a spirituáléból fejlődött ki. Háromsoros AAB forma jellemezte. N.N.: *Blues. A korai blues története*. Fővárosi Szabó Ervi Könyvtár Népzenei társulat (http://nepzenetar.fsze.hu/index.php/Blues._A_blues_korai_tortenete) Utolsó letöltés: 2024. 02. 08.

²⁰⁸ A *ragtime*-ot a *blues*-zal együtt a jazz előfutárának tekintették „A *ragtime*-ban a melodika, tonalitás, forma és a harmonizáció egyértelműen európai, csak a ritmika és a hangsúlyozás mutat bizonyos négeres vonásokat.” Gonda János: *Jazz*. Budapest, Zeneműkiadó, 1965. 58.

²⁰⁹ A *swingben* a lüktetés egyenlőtlenül oszlik meg. A hosszabb és rövidebb időtartamok váltakoznak.

²¹⁰ A *marching band* eredetileg katonai vagy ünnepi felvonulásokon zenélő fúvószenekar. Játékukban keveredtek a katonai indulók, a temetési menetek zenéi és az afroamerikai ritmikai hagyományok.

²¹¹ Rátosi i.m.

továbbra is a New Orleans-i stílus jellemezte, egészen az első nagy világgazdasági válságig. 1929-et követően, a gazdasági leépülés miatt elsőként a feketék szorultak ki a zeneiparból, és a zenei igények is inkább az európai slágerek irányába mozdultak el. Ez a megváltozott zenei igény vezetett a *swing* korszakába.

A *swing* korszakban megszülettek a *big band*-ek,²¹² a nagy népszerűségnek örvendő művészek által irányított, nagy létszámmal bíró zenekarok. A *big band*-ekben a muzsikuskok túlnyomórészt megkomponált zenét játszottak, az improvizáció csak másodlagos szerepet töltött be. A szaxofon ebben az időszakban vált a *jazz* egyik vezető hangszerévé.²¹³

A *swing*-korszak zenéjének egyik fő célja az volt, hogy a gazdasági világválság nehézségeit feledtetve szórakozást nyújtson a közönség számára. Zenei stílusa ennek megfelelően egyre közérthetőbbé vált: a hangsúly a ritmuson, a táncolhatóságon és a lendületes előadásmódon volt. Ez a könnyen befogadható, ugyanakkor magas színvonalon megszólaló zene több mint egy évtizeden át biztosította a *jazz* tömeges népszerűségét.²¹⁴

A *jazz* tömeges terjedését nagymértékben segítette a hangrögzítés technikai fejlődése. A gramofonlemezek forgalmazása és a rádiós sugárzás révén a *jazz* egyre szélesebb közönséghez jutott el. A lemezkiadók elsősorban a fizetőképes, többségében fehér közönség európai ízlésének próbáltak megfelelni, ezzel párhuzamosan a *jazz* egyre inkább beépült a populáris zenei kultúrába.²¹⁵

A zenekedvelő közönség zenei ízlésének formálásában meghatározó szerepet játszott a *Tin Pan Alley* néven ismert zenei központ. A XIX. század végén New York városának West End 28. utcájában koncentráálódtak azok a zeneszerzők és zeneműkiadók, akik tevékenységükkel a zeneműkiadást jövedelmező iparaggá emelték. E közegekben olyan meghatározó alkotók működtek, mint Irving Berlin, Harry Warren, George Gershwin, Scott Joplin, Jerome Kern és Cole Porter. Műveik a közönség igényeire szabott, könnyen megjegyezhető dallamvilágot képviseltek, amelyek széles körű népszerűsége tettek szert.²¹⁶ A zeneszerzők együttműködését jelölő *Tin Pan Alley* elnevezés idővel nemcsak egy földrajzi és szakmai központot takart, hanem az ott kialakult és elterjedt zenei stílus

²¹² A *swing* korszakban megszületett ún. *big band* formációban 15-25 zenész játszott, összetételét az énekes-ritmusszekció-szaxofon-és fúvósok felállás jellemezte.

²¹³ Rátosi i.m.

²¹⁴ N.N.: *Jazz in America, Style Sheets: The Swing Era*. The Herbie Hancock Institute of Jazz 2020 (<https://www.jazzinamerica.org/jazzresources/StyleSheets/9>) Utolsó letöltés: 2024. február 20.

²¹⁵ Rátosi i.m.

²¹⁶ Nate Wooley: *The History of Tin Pan Alley*. Sound America 2022 (<https://soundamerican.org/issues/big-band/history-tin-pan-alley>) Utolsó letöltés: 2024. 02. 22.

megnevezéseként is szolgált.²¹⁷ A lemezipar felvirágzásának és a rádió elterjedésének révén a szerzők dalai egyre nagyobb teret nyertek, és a *Tin Pan Alley* zeneszerzőinek dalai fokozatosan beszivárogtak a zenés színházi produkciókba.²¹⁸

A XX. század elején a Broadway előadásai még laza szerkezetűek voltak, gyakran a *vaudeville*, a zene és a tánc elemeinek kollázsai, kohézió nélküli jelenetsorokkal. Az 1920-as évektől azonban új korszak kezdődött el a koherens narratívára épülő musicalek megjelenésével, melyekben a zene és a tánc már a cselekmény és a karakterfejlődés szerves részét alkották.²¹⁹ E fejlődés egyik legjelentősebb mérföldköve az 1927-ben bemutatott *Show Boat* című musical volt. Az Edna Ferber regénye alapján készült darab Oscar Hammerstein II szövegével és Jerome Kern zenéjével nemcsak komoly témákat dolgozott fel, hanem zene, tánc és drámai cselekmény összhangját valósította meg. A *Show Boat* mérföldkőként tekinthető: ezzel az előadással kezdődött el az amerikai musical műfajának modern korszaka.²²⁰

3.4. A *belt* vokológiai sajátosságai és tipológiája

A *belt* éneklési technikát az 1920-as évektől több irányból közelítették meg és értelmezték, ami gyakran fogalmi bizonytalanságokhoz és félreértésekhez vezetett. A kortárs énekes gyakorlatban tapasztalható terminológiai zavart a *National Association of Teachers of Singing (NATS)* 2022-ben egy átfogó kezdeményezés keretében próbálta tisztázni. Ennek során áttekintette és egységesítette a leggyakrabban használt szakkifejezéseket, különös hangsúlyt fektetve a modern vokális technikákhoz kapcsolódó fogalmakra. A *NATS* a *belt* technikát olyan éneklési módnak definiálta, amelyet a hangredők hosszabb záródása, a *szubglottikus* nyomás emelkedett szintje, a *thyroarytenoid* izmok fokozott aktivitása, csökkent alapfrekvencia és a mellregiszter dominanciája jellemez.²²¹

²¹⁷ A *Tin Pan Alley*-ra, mint zenei stílusra a jazz-es, swing-es hangzásvilág volt jellemző.

²¹⁸ Larry Stempel: *Showtime: A History of the Broadway Musical Theater*. New York, W.W. Norton and Company, 2010. 229.

²¹⁹ Rachel Rubin: *Broadway and Tin Pan Alley. Introductory Essay "Way Down Upon the Hudson River: Tin Pan Alley's New York Triumph"* Lawrence University (<https://www2.lawrence.edu/library/americasmusic/broadwayessay-short.pdf>) Utolsó letöltés: 2024. 03. 13.

²²⁰ N.N.: *Premiere of the musical "Show Boat," based on a novel by Edna Ferber*. Jewish Womens Archive 2020 (<https://jwa.org/thisweek/dec/27/1927/show-boat>) Utolsó letöltés: 2024. március 13.

²²¹ Karen Leigh-Post – Denis Milner Howell – Kevin Harris – Rachel Goldenberg: *NATS July 2022 Pedagogy Workshop Working Group Three: Science-Informed Terminology and Definitions for Voice Pedagogy*. National Association of Teachers of Singing 2022. (https://www.nats.org/_Library/Science_Informed_Voice_Pedagogy_Resource/Terminology_and_Definitions_for_Science-Informed_Voice_Pedagogy.pdf) Utolsó letöltés: 2025. 05. 31.

A *belt* hangképzés karaktere élesen elkülönül a klasszikus és a *legit* technikákra jellemző *chiaroscuro* hangzásvilágtól. Míg ez utóbbiaknál a világos és sötét hangszínek kiegyensúlyozott jelenléte határozza meg a hangminőséget, addig a *belt* technikát elsősorban a fényesebb, világosabb tónus jellemzi.

A *belt* éneklésre jellemző, fokozott mértékű, vízszintes irányú szájnnyitás tágabb hangteret eredményez, amely világosabb hangszínt kölcsönöz a hangnak, anélkül, hogy az élessé vagy érdessé válna. Ez a fényesebb tónus részben anatómiai és fiziológiai tényezők következménye: a hangképzés során megemelkedik a gége pozíciója, beszűkül a garat, valamint fokozódik a gégefedőt mozgató *musculus aryepiglotticus* aktivitása, amely mind hozzájárul a hangszín alakulásához.²²²

A *belt* éneklésben egyaránt előfordulhat levegős, kemény vagy akár nazális hangindítás, miközben az énekelt hangmagasság gyakran a klasszikus regiszterekben megszokottnál magasabbra, akár C" (512 Hz) fölé emelkedik.

A hang fényességéhez hozzájárul a *belting*-re jellemző hosszú glottális zárási kvóciens,²²³ amely a hangredők záródási hányadosának növekedését jelenti. Ez azt jelzi, hogy a hangredők a rezgési ciklus nagyobb részében maradnak zárva, ami magasabb formánsfrekvenciák kialakulását segíti elő. Ezen anatómiai és akusztikai tényezők együttes hatása révén a *belt* hang frekvenciája akár a 10 kHz-et is elérheti, míg a klasszikus énektechnikát alkalmazó előadók esetében ez az érték rendszerint nem haladja meg a 4 kHz-et.²²⁴

A *belt* technikára jellemző beszédszerű előadásmód következményeként a mássalhangzók artikulációja hangsúlyosabb szerepet kap, mint a klasszikus énektechnikában. Ez a vokális megközelítés a konsonánsok intenzív és pontos formálását kívánja meg, míg a magánhangzók formálásának és az úgynevezett *posztációs* pont²²⁵ precíz pozicionálásának jelentősége némiképp háttérbe szorul. A hang előrevetítése, azaz a rezonancia fókuszának „maszkba” helyezése, mind a klasszikus, mind a *belt* éneklésben alkalmazott gyakorlat, ugyanakkor megközelítéseik eltérnek egymástól. A klasszikus technika "mindent egy pontba helyezni" elvét, amely a rezonancia egyetlen fókuszált

²²² Karyn O'Connor: *SingWise-Belting Technique*. SingWise 2022

(<https://www.singwise.com/articles/belting-technique>) Utolsó letöltés: 2023.11.07.

²²³ Hirschberg Jenő – Hacki Tamás – Mészáros Krisztina: *Foniatríia és társtudományok. A hangképzés, a beszéd és a nyelv, a hallás és a nyelés élettana, kórtana, diagnosztikája és terápiája*. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2013. 253.

²²⁴ Robert Edwin: *A Broader Broadway*. i.m. 431-432.

²²⁵ Az emberi hang bezengésének tere a magánhangzók megcsendülésének a helye, a posztációs pont, a formánsok azon területe, ahol megszólal a magánhangzó. Szabó Magdolna: *Az énektanítás módszertana II*. Győr, Széchenyi István Egyetem Varga Tibor Zeneművészeti Intézet, 2015. 18.

helyre történő koncentrációját célozza, a *belt* technika inkább mesterkéltnek és a beszédszerűség természetességétől idegennek tekinti.

Bár a *belt* technika elsődlegesen a beszédszerű megszólalásra törekszik, a *legato* éneklés iránti igény továbbra is jelen van, noha kevésbé meghatározó módon, mint a klasszikus interpretációban.

A *belt* hangképzést még a közelmúltban is sokan károsnak tartották, mivel a *belt* hangképzés során a hangszalagok és a gégét körülvevő izmok intenzívebb aktivitása figyelhető meg, és a hangrész magas, akár 70%-os záródási arányra is képes,²²⁶ ami feszességet, szorítást és túlterhelést eredményezhet.²²⁷

A *belt* hangképzés hangszalagra gyakorolt esetleges káros hatásainak feltárása érdekében megkezdett vokológiai kutatások elsőként annak fiziológiai alapjait kívánták tisztázni. E vizsgálatok középpontjába került a hangképzésben elsődleges szerepet játszó két izom, a *musculus thyroarytenoideus* (TA) és a *musculus cricothyroideus* (CT) működésének elemzése. A TA izom a hangjak rövidítéséért, megvastagításáért és zárásáért felelős, így elsősorban a mellregiszter kialakításában játszik kulcsszerepet. Ezzel szemben a CT izom a hangjak megnyújtásáért és elvékonyításáért felel, mely nőknél a fejhang, férfiaknál a *falzett* hang előállításában játszik meghatározó szerepet.²²⁸

A legújabb kutatási eredmények arra mutatnak rá, hogy a hangadás során aktívan működő TA izmok a rendszeres használat és célzott gyakorlás következtében erősödnek, ami az izomtömeg növekedését és a hangjak strukturális változását eredményezheti. Ez a változás közvetetten hozzájárulhat a hang volumenének és projekciós képességének növekedéséhez, így a *belt* technikát – megfelelő technikai kontroll mellett – nem feltétlenül kell a hangszalagokra nézve károsnak tekinteni, mint ahogy azt korábban feltételezték.²²⁹

Lisa Popeil, a kortárs vokális technikák, elsősorban a *belt* éneklés kutatója, saját empirikus vizsgálataira és a rendelkezésre álló szakirodalmi forrásokra támaszkodva külön kiemeli, hogy a *belt* technikát alkalmazó énekesek esetében fokozott állkapocsmobilitás figyelhető meg, valamint a külső gégeizmok aktivitása is

²²⁶ A klasszikus hangképzésnél a hangrész zárási arány a legalacsonyabb, ez biztosítja leginkább a feszültségmentes hangadást.

²²⁷ Jo Estill: *Belting and Classic Voice Quality: Some Physiological Differences*. Medical Problems of Performing Artists 1988/3 (<https://www.jstor.org/stable/45440649>) Letöltés: 2024. április 10.

²²⁸ Robert Edwin i.m. 214.

²²⁹ Johnson Brock: *The Use of Classic Musical Theatre Repertoire for Training Bel Canto Techniques in the Undergraduate Baritone Voice*. Dissertation 2017 (https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc984217/m2/1/high_res_d/JOHNSON-DISSERTATION-2017.pdf) 2. Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

számottevően megnövekszik. Egy további élettani érdekesség, hogy bár a *belt* fonáció során a gége jellemzően magasabb pozíciót vesz fel, ez nem zárja ki annak vertikális mozgását: az emelkedés és süllyedés képessége kontrollált módon továbbra is fennmarad. Popeil megfigyelései szerint a *belt* technikát erőteljesebb támaszerzet és jelentősen magasabb *szubglottális* nyomás is jellemzi, amelyek együttesen biztosítják a hangadás intenzitását, miközben lehetőséget teremtenek az egészséges fonáció fenntartására.²³⁰

Lisa Popeil a *belt* hangképzéshez nem kizárólag technikai oldalról közelített, hanem azt komplex karakterformálási eszközként is értelmezte. Értelmezésében az arc- és fej területén érzékelhető rezgések a gégeizomzat tevékenységének másodlagos következményei, melyek tudatos hangformálás révén az énekes személyiségjegyeinek és érzelmi állapotainak széles spektrumát képesek közvetíteni. Ennek megfelelően a *belt* technika nem csupán akusztikai vagy fiziológiai, hanem színészi eszköztárként is értelmezhető, mivel elősegíti a különböző karaktertípusok hiteles és kifejező megszólaltatását.²³¹

Popeil a *belt* hangképzésen belül több típust különböztetett meg, amelyek különböző emocionális és dramaturgiai funkciókat töltenek be. Ilyen típusok például a *heavy*, *twangy*, *nasal*, *brassy*, illetve a *speech-like belt*. A *heavy belt* a düh, harag vagy intenzív érzelmi feszültség kifejezésére alkalmas, a *nasal belt* a belső meggyőződés vagy eltökéltség artikulációját támogatja, a *twangy belt* jellemzően komikus vagy karikírozott karakterek esetében alkalmazható, míg a *brassy belt* a magabiztos, domináns, erőteljes szereplők megszólaltatására szolgál. Minél sokoldalúbb tehát az énekes *belt* technikai repertoárja, annál nagyobb kifejezőerővel és karakterformáló potenciállal rendelkezik a színpadi előadások során.²³²

A *belt* hang tipizálása az idők folyamán jelentős változáson ment keresztül, miközben számos eltérő értelmezési irányzat alakult ki. Robert Edwin, a nem klasszikus énekpedagógia egyik legismertebb és legmeghatározóbb alakja, megkülönböztette a tradicionális *belt* és a kortárs *belt* fogalmát. A tradicionális *belt* terminussal Edwin a XX. század elején, a *Tin Pan Alley* zenei világából kiinduló éneklési módot jelölte, amelyet beszédyszerű artikuláció, határozott hangindítás, valamint karakteres, markáns dikció

²³⁰ Lisa Popeil: *The Multiplicity of Belting*. National Association of Teachers of Singing, Journal of Singing. 2007

(https://www.nats.org/_Library/Science_Informed_Voice_Pedagogy_Resource/Article_Popeil_Multiplicity_of_Belting_JOS-064-1-2007-077_1_.pdf) 77-80. Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

²³¹ Lisa Popeil i.m. 77-80.

²³² Lisa Popeil i.m. 77-80.

jellemzett. Ez a technika szorosan kapcsolódott a korai zenés színház vokális kifejezőmódjaihoz, és elsősorban a szövegérthetőséget, valamint a színpadi jelenlétet helyezte előtérbe.²³³

A *kortárs belt* ezzel szemben már egy újabb, stilisztikailag sokkal összetettebb és tágabb kategóriát jelöl. Edwin ezt a típust olyan éneklési módnak tekintette, amely magában foglalja a *jazz*, a *rock*, a *pop*, a *rhythm and blues*, valamint a *gospel* műfaji sajátosságait, és kifejezetten ezek stiláris elemeinek integrálásával alakult ki.²³⁴

„Bár a *belt* éneklés történetileg jóval megelőzte a klasszikus éneklést, csak az utóbbi években vált az énekmesterek közösségében vizsgálat tárgyává. Köszönet és dicséret minden úttörőnek, akiknek erőfeszítései elvezettek bennünket ehhez a pillanathoz, amikor azt mondhatjuk: "A *belt* a *legit*!"²³⁵

3.5. A *belt* stiláris fejlődése a musical korszakain keresztül

A musical műfajában az egyik leggyakrabban alkalmazott, a klasszikus énektechnikától jelentősen eltérő hangképzési forma a *belt* éneklés. Ennek során az énekesek a mellregisztert a regiszterváltás természetes határán túl is kiterjesztik, ezáltal a magasabb hangokat az alsó regiszter mechanizmusait alkalmazva szólaltatják meg.²³⁶ Mivel a férfiak mellregisztere általában nagyobb hangterjedelmet ölel fel, mint a nőké, számukra a *belt* technika alkalmazása gyakran regiszterváltás nélkül is lehetséges.²³⁷

Interpretációs szempontból a *belting* a beszédhang terjedelmét bővíti ki annak érdekében, hogy lírai vagy drámai hatást keltsen, miközben megőrzi a beszéd prozódiai kereteit. Ez a megközelítés a *belt* technikát a színpadi hitelesség és az érzelmi kifejezés eszközévé emeli.²³⁸

A *belt* éneklési technika gyökerei jóval túlmutatnak a musical *legit* hagyományán, és egészen az afroamerikai népzenei kultúráig nyúlnak vissza. E korai zenei

²³³ Robert Edwin: *A broader Broadway*. Journal of Singing 2003/5. 431.

²³⁴ Robert Edwin: *A broader Broadway* i.m. 432.

²³⁵ Robert Edwin: *Belt Is Legit*. i.m. 213-215.

²³⁶ Csuhaj-Barna Tiborné Lakatos Ágnes: *A jazz éneklés intonációs és hangképzési sajátosságainak vizsgálata az afroamerikai népzenei kultúráig napjainkig*. Doktori Értekezés, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019. 56.

²³⁷ Karyn O'Connor i.m.

²³⁸ Colleen Ann Jennings: *Belting is beautiful: welcoming the musical theater singer into the classical voice studio*. Doktori Értekezés, University of Iowa, 2014 (<https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/doctoral/Belting-is-beautiful-welcoming-the-musical/9983777398202771>) Utolsó letöltés: 202. 04. 30.

megnyilvánulásokban az éneklés a mindennapi munkavégzés és a közösségi szórakozás szerves részeként jelent meg, gyakran a beszédhanghoz igazodó, kiáltásszerű, kurjantásokhoz hasonló vokális formákban. Az afroamerikai népzene idővel fokozatosan átvette az európai zeneiség bizonyos elemeit – elsősorban a hangrendszerek és harmóniavilág terén –, miközben megőrizte eredeti ritmikai és dallami karakterét. E kulturális és zenei szintézis újfajta vokális kifejezőmódot hozott létre, amely elősegítette a *belt* technika elismertségét és térnyerését, különösen az amerikai zenés színház műfajában, ahol a karakteres hangadás, a beszédszerűség és a szövegérthetőség kiemelt szerepet kapott.²³⁹

A *belt* éneklési mód tudatos zenei megnyilvánulásként való alkalmazásának első ismert formája a templomi éneklés gyakorlatahoz köthető, ahol a szólistáknak és a kórus tagjainak is túl kellett szárnyalniuk a templomi orgona monumentális hangerejét. A hangszerrel kísért liturgikus éneklés nagyobb vokális jelenlétet igényelt, mint a szólistikus előadásmód, így az énekesek ösztönösen a mellregiszterre épülő, beszédhanghoz közelítő hangképzést kezdték felerősíteni. Ez a hangadásmód jelentette a *belt* technika korai formáját, amely a későbbiekben a musical színpadán vált önálló kifejezésformává.²⁴⁰ Innen ered az elnevezés, a *belt out*, amelynek köznyelvi jelentése: harsog, teli torokból énekel, ami találóan tükrözi a technika karakterét.²⁴¹

A XIX. század végén és a XX. század elején, a musical előzményeinek számító műfajok – például a *minstrel-show*, a *vaudeville*, a burleszk és a revü – virágkorukat élték.²⁴² E műfajok előadói többnyire nem rendelkeztek ének-zenei előképzettséggel, így éneklésük során ösztönösen a saját beszédhangjukat felerősítve,²⁴³ a mellregisztert használva alkalmazták a *belt* technikát.²⁴⁴ Ez a gyakorlat szerves részévé vált a zenés színházi előadások hangképzési világának, és az évtizedek során a műfaj igényeihez igazodva folyamatosan alakult és finomodott.²⁴⁵

²³⁹ Pernye András: *A Jazz*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1964. 30.

²⁴⁰ Csuha-Barna Tiborné i.m. 56-57.

²⁴¹ N.N.: *Belt out*. Lingea szótárak. (szotar.lingea.hu. <https://www.szotar.lingea.hu>) Utolsó letöltés: 2023. 11. 08.

²⁴² William Vennard: *Singing: The Mechanism and Technic*. New York, Carl Fischer, 1967. 89.

²⁴³ A *belt* éneklés ekkor még főként a fehér női előadók sajátja volt, akik a feketék stílusát utánozták.

²⁴⁴ Jennings i.m. 9-10.

²⁴⁵ Csuha-Barna Tiborné i.m. 57.

3.5.1. A *Jazz Age*

A musical műfaja az 1920-as években, a *Jazz Age* időszakában élte első virágkorát, amikor a *jazz* meghatározó hatást gyakorolt a zenés színház világára. Ebben az időszakban tűntek fel olyan kiemelkedő zeneszerzők, mint Jerome Kern (1885-1945), Cole Porter (1891-1964) és George Gershwin (1898-1937), akik meghatározó szerepet játszottak a musical műfajának megújításában.

A korszak musicaljeiben a *jazz* zenei elemei váltak meghatározóvá. Az énekesi előadásmódot a szinkópált ritmusok hangsúlyozása, a pontos artikuláció, valamint a mássalhangzók következetes és erőteljes képzése jellemezte. Az előadók gyakran a New York-i akcentust is tudatosan használták, hogy még autentikusabb hangzásvilágot teremtsenek. A *belt* technika elterjedésének köszönhetően a hangzás fényes, olykor „bronzos” karaktert öltött, ami jól illeszkedett a műfaj expresszív stílusához. Bár a *vibrato* továbbra is része maradt az énektechnikának, viszont a *legit* énekléstől eltérően, nem a hang indításától, hanem csak a stabil, egyenes tónus megszólaltatását követően indult el, így igazodva a beszédszerűbb hangképzéshez.²⁴⁶

1927 mérföldkönek számít a musical történetében. Ekkor mutatták be Jerome Kern és Oscar Hammerstein II. *Show Boat* című művét, amelyet az első integrált musicalként tartanak számon. Ebben a darabban a zene és a cselekmény nem csupán egymás mellett léteztek, hanem szerves egységet alkottak, így a *Show Boat* a *belt* technika színpadi alkalmazásának is egyik legkorábbi meghatározó példájává vált.

„Egy teljesen új műfajhoz érkeztünk: egy olyan zenés darabhoz, mely különbözik a zenés vígjátéktól. Most ténylegesen a darab volt a lényeg, és minden más ennek volt alárendelve. A dal, a humor, és az előadás produkciós számainak teljes integrálása egyetlen és szétválaszthatatlan művészi egységbe ötvöződött. Végre egy musical, következetes és hiteles történettel, hiteles atmoszférával és háromdimenziós karakterekkel.”²⁴⁷

²⁴⁶ N.N.: *Musical Style Breakdowns*. Stage Door Unlocked's Musical Theatre Style Breakdowns, 2020–2021 School Year (https://wsmamusic.org/files/2020/11/Stage-Door-Unlocked-Musical-Theater-Style-Breakdowns-20_21.pdf) Utolsó letöltés: 2024. január 12.

²⁴⁷ David Ewen: *American Musical Theatre: Comedians and Plays – An Introduction*. in: Mark Lubbock (szerk.): *The Complete Book of Light Opera. With an American section by David Ewen*. New York, Appleton-Century-Crofts, 1962. 755.

A *Show Boat*-ban alkalmazott új dramaturgiai megközelítés – miszerint a dalok a prózai jelenetek érzelmi tetőpontjain szólalnak meg, és organikusan folytatják a párbeszédet zenei formában – alapvetően új irányt szabott az amerikai musical fejlődésének, és a következő évtizedek zenés színházára is mély hatást gyakorolt.²⁴⁸

Az 1929-es gazdasági világválság hatására a harmincas évek musicaljei komorabb hangvételűvé váltak, és egyre gyakrabban éltek a társadalmi szatíra eszközeivel. Ezzel párhuzamosan a zene és a szöveggönyv kapcsolata is átalakult, a dalok nem csupán illusztratív betétként jelentek meg, hanem a cselekmény szerves részeként, annak továbbépítő elemeiként funkcionáltak.²⁴⁹ Ez az időszak tekinthető a musical műfaji értelemben vett felnőtté válásának.

A *belt* technika térnyerésének szempontjából is kulcsfontosságú voltak a harmincas évek. 1930. október 14-én mutatták be George Gershwin *Girl Crazy* című musicaljét, amelyben Ethel Merman előadásában hangzott el az *I Got Rhythm* dal. Merman markáns, energikus és teli torokból megszólaló éneklése óriási hatást gyakorolt mind a közönségre, mind magára a szerzőre.²⁵⁰ Előadása egy csapásra elfogadottá, sőt kívánatosá tette a *belt* technika alkalmazását a zenés színház világában, és megalapozta annak későbbi domináns szerepét.²⁵¹

3.5.2. A *Golden Age*

A musical történetének következő meghatározó szakasza 1943-ban vette kezdetét, Richard Rodgers és Oscar Hammerstein II. *Oklahoma!* című művének bemutatójával. Ez volt az első produkció, amelyben a zene, a cselekmény, a dialógus és a koreografált mozgás (balett) szerves egységet alkotott, ezzel újfajta komplexitást és koherenciát hozva a zenés színház dramaturgiájába. Az *Oklahoma!* premierje egyben a modern musical korszakának kezdetét is jelentette, és megnyitotta az 1940-es évektől az 1960-as évek közepéig tartó úgynevezett *Golden Age*-et, a musical aranykorát.

²⁴⁸ Denny Flinn: *Musical! A Grand Tour: the Rise, Glory, and Fall of an American Institution*. New York, Schirmer Books, 1997. 180.

²⁴⁹ Laczi Júlia: Szórakoztató műfajok – iskolán kívül szerzett zenei élmények felhasználása a tanítás során. in: Dr. Dombi Józsefné (szerk.): *Évfordulós zeneszerzők*. Szeged, SZTE JGYPK Művészeti Intézet, 2010. 51-59.

²⁵⁰ Ethel Merman: „*I Got Rhythm*”. Élő rádiófelvétel. YouTube 1937. 07. 12.

(<https://www.youtube.com/watch?v=Yns6GReENMk>) Utolsó letöltés: 2024. január 12.

²⁵¹ Kevin Michael Jones: *The Evolution of Broadway Female Singing Voice – Part I*. Musical Theater Resources 2015. (<https://musicaltheatresources.com/2015/11/05/the-evolution-of-broadway-female-singing-voice-part-1>) Utolsó letöltés: 2024. február 29.

Az *Oklahoma!* énektechnikai szempontból is korszakalkotó műnek tekinthető. Előadói számára a *legit*, a *belt*, valamint a *country twang*²⁵² technikák együttes ismeretét követelte meg – ez korábban példa nélküli volt. A korábbi musicalekhez képest az *Oklahoma!* esetében a *belt* technika jóval hangsúlyosabb szerephez jutott, és a *legit* énekléssel egyenrangúvá vált.

A két énektechnikai megközelítés kiegyenlítődésével az énekhang énekesek általi felerősítésének igénye fokozatosan háttérbe szorult. Az utolsó jelentős zenés színházi produkció, amely teljes egészében mikrofonhasználat nélkül valósult meg, Rodgers és Hammerstein II *Carousel* című musicalje volt 1945-ben. Ezzel lezárult egy olyan korszak, amikor az énekesek kizárólag saját hangjukra és a testük rezonanciájára támaszkodva hozták létre előadásukat a színpadon.²⁵³ A mikrofonhasználat általánossá válása alapvetően átalakította az énektechnikai elvárásokat. A *belt* hang fokozatosan a musicalszínház meghatározó vokális eszközévé vált.

Bár a musical műfajának történetében a mintegy két-három évtizedet átfogó *Golden Age* korszakot hagyományosan a *legit* énektechnika dominanciájával azonosítják, valójában ez az időszak a *legit* és a *belt* technikák egyidejű jelenlétének és kölcsönhatásának időszakaként is értelmezhető,²⁵⁴ amelyek sajátos hangképzési megközelítéseik révén különböző vokális és színházi kihívásokat generáltak. A két technika integrációja újfajta előadói elvárásokat támasztott, és egyben megalapozta azt a komplex hangképzési gyakorlatot, amely a musical műfajának egyik legmeghatározóbb és legszembetűnőbb sajátosságává vált, lehetővé téve a zenei és színházi igények harmonikus kielégítését.

3.5.3. A klasszikus musicalek korszaka

Az 1950-es évektől kezdődően a musical műfaja egy új, máig meghatározó korszakába lépett. Ezt az időszakot a klasszikus musicalek korszakaként említik, amelyet olyan, a nagyközönség körében is kiemelkedően népszerű darabok fémjeleznek, mint a *My Fair Lady* (*My Fair Lady* – *A csodálatos Liza*, 1956), a *The Sound of Music* (*A muzsika hangja*,

²⁵² A „*twang*” kifejezés az énektechnikában egy éles, csengő, nazális hangzást jelöl. Eredetileg a pengetett gitárhúrok éles, rezonáló hangjából származik, és a countryzenére jellemző. Ken Tamplin: *How to sing vocal style?* Ken Tamplin Vocal Academy (<https://kentamplinvocalacademy.com/how-to-sing/vocal-style/>) Utolsó letöltés: 2024. 04. 10.

²⁵³ Bassig i.m. 13-16.

²⁵⁴ A jazz korszakban használt New York-i dialektust egy általános, köznyelvi akcentus váltotta fel. N.N.: *Musical Style Breakdowns* i.m.

1959), a *Mary Poppins* (*Mary Poppins*, 1964) vagy a *Fiddler on the Roof* (*Hegedűs a háztetőn*, 1964). Ezek a művek tematikájukban többnyire könnyedebb, családbarát irányvonalat követtek, ugyanakkor zeneiségükben és vokális megközelítésükben határozottan a XX. század első évtizedeinek énektechnikai hagyományait vitték tovább.²⁵⁵

A korszakban ismét előtérbe került a *legit* éneklésre jellemző, hosszabb magánhangzókra alapuló dallamformálás, ezzel párhuzamosan pedig újra divatba jöttek az 1920-as évek intim, lágy hangú *crooner* énekesei.²⁵⁶ A két stílus együttes hatására a korszak hangzásvilága bizonyos fokú visszatérést mutatott a *Jazz Age* időszakára jellemző világosabb, könnyedebb hangzás felé.

A musical fejlődésében jelentős fordulópontot jelentett Leonard Bernstein és Stephen Sondheim 1957-ben bemutatott *West Side Story* című műve. Az alkotás vokális megközelítése a klasszikus *legit* éneklés és az új, beszédszerűbb vokális stílus határán helyezkedett el. Miközben megőrizte a klasszikus technikák egy részét, egyre nagyobb teret adott a prozódiaira épülő, beszédközeli éneklésnek, amely a karakterek érzelmi kifejezését szolgálta. A *West Side Story* ezzel nemcsak zeneileg, hanem vokálisan is áttörést jelentett, amely a műfaj egészének hangj fejlődésére hatással volt.²⁵⁷

„A *West Side Story* alkotói egy olyan minőségi ugrást hajtottak végre a zene, a tánc, a dalszövegek, a musical-dramaturgia terén, ami jelentőségében csak a műfaj megszületésének fontosságával és a musical klasszikus korszakának évtizedekig tartó kreativitásával mérhető össze.”²⁵⁸

A *West Side Story* bemutatója megosztotta a közönséget. Sokakat váratlanul ért, hogy a musical műfaján belül ilyen nyíltan jelennek meg társadalmi konfliktusok, bandaháborúk és erőszak, köztük egy gyilkosság is. Az alkotás azonban éppen őszinte, realista megközelítésével teremtett új dramaturgiai mintákat, és ezzel jelentős hatást gyakorolt a műfaj további fejlődésére.²⁵⁹

²⁵⁵ Laczi i.m. 51-59.

²⁵⁶ A „crooner” kifejezés olyan férfi énekesre utal, aki jellemzően lassú tempójú, romantikus dalokat ad elő, lágy, sima, gyakran bensőséges hangszínt alkalmazva. A stílus kialakulása a mikrofonhasználat elterjedéséhez köthető, amely lehetővé tette az éneklés intimebb, visszafogottabb formáját.

²⁵⁷ Laczi i.m. 51-59.

²⁵⁸ Miklós i.m. 169.

²⁵⁹ Kathryn Laura Voelker: *The Musical Theater Style of Jason Robert Brown*. Doktori Értekezés 2016. 50. (<http://digscholarship.unco.edu/dissertations>) Utolsó letöltés: 2024. 04. 30.

A *West Side Story*-hoz hasonló művek megjelenése egy tágabb vokális átalakulási folyamat része volt, amely az egész korszakra jellemzővé vált. A tartalmi és stílári változások nyomán az éneklés egyre inkább a karakterek közvetlenebb, drámaibb megszólaltatásának eszközévé vált. Ez az új előadói megközelítés fokozatosan átalakította a hangi eszményt, és a pop- és rockzene esztétikája kezdte meghatározni a musicalszínpad hangzását. A hangi elvárások átrendeződése ezzel új irányt jelölt ki a műfaj vokális stílusának fejlődésében.²⁶⁰

3.5.4. A *pop*- és *rock*-musical

Az 1950-es évektől kezdődően a populáris zene egyik legmeghatározóbb formájává a popdal vált. Ezt a műfajt az egyszerű, könnyen megjegyezhető dallamok, a kevés akkordra épülő, letisztult harmóniai háttér, valamint a világos, táncolható ritmus jellemzi.²⁶¹ A popdalok általában több versszakból és egy ismétlődő refrénből állnak, ami elősegíti a zenei tartalom könnyű befogadását.²⁶² Gyakori a 4/4-es ütemmutató és a repetitív ritmikai szerkezet, a hangszeres kíséret pedig többnyire kis apparátusú együttesekre épül, amelyekben gitár, basszusgitár, dob és billentyűs hangszerek dominálnak.²⁶³

A popzenei vokális interpretációja az énekes részéről világos, fényes hangszínt, beszédyszerű artikulációt, valamint rugalmas és technikailag agilis dallamformálási készséget igényel. A műfaj vokális stílusára jellemzőek azok a markáns stilisztikai elemek, amelyek eltérnek a klasszikus énektechnikában megszokott normáktól, vagy adott esetben kifejezetten kerülendőnek számítanak. Ide tartozik például a *falzett* (fejhang) gyakori használata,²⁶⁴ illetve a hangmagasságok közötti csúszások (*glissandók*), amelyek az előadás érzelmi intenzitását és kifejezőerejét növelik, ezáltal a befogadói élményt is fokozzák.²⁶⁵

²⁶⁰ Sylvia Stoner-Hawkins: *West Side Story and the Voice. Part III – The Legacy*. in: Paul Laird– Elisabeth A. Wells (szerk.): *The Cambridge Companion to West Side Story*. Cambridge, Cambridge University Press, 2025. 215–230.

²⁶¹ N.N.: *Area of Study B – Rock and Pop*. Eduqas (https://resource.download.wjec.co.uk/vtc/2020-21/el20-21_8-32/eduqas/aos-b-rock-and-pop.pdf) Utolsó letöltés: 2024. 11. 06.

²⁶² Bill Lamb: *What Is Pop Music? The Definition from the 1950s to Today*. LiveAbout dotcom 2018. (<https://www.liveabout.com/what-is-pop-music-3246980>) Utolsó letöltés: 2024. 10. 26.

²⁶³ N.N.: *Area of Study B – Rock and Pop* i.m.

²⁶⁴ A *falzett* a popzenében gyakran hangeffektus-szerű funkciót tölt be, és elsősorban az elbeszélő, lírai hangvétel erősítésére szolgál.

²⁶⁵ Alex Taylor: *Precision and Authenticity in Singing Styles: Tips for Pop, Rock, Classical, and Musical Theater*. Alex Taylor blog (<https://www.alextylorsvoice.com/blog/precision-and-authenticity-in-singing-styles-tips-for-pop-rock-classical-and-musical-theater>) Utolsó letöltés: 2024. 01.18.

A popzene térnyerésével párhuzamosan az 1950-es évek elején bontakozott ki a rockzene korai formája is, amely a feketék *rhythm and blues* hagyományában gyökerező úgynevezett *jump blues*,²⁶⁶ valamint a *blues* hatását mutató *countryzene* stílusjegyeinek keveredéséből alakult ki. E különböző zenei elemek szintézise eredményezte azt a dinamikus és karakteres hangzásvilágot, amely a rockzene korai időszakát meghatározta, és amely később önálló, folyamatosan változó és sokszínű műfaji irányzattá fejlődött.

1955-ben Bill Haley *Rock Around the Clock* című dalának rendkívüli sikere révén a *rock and roll* berobbant az amerikai köztudatba, és ezzel a műfaj gyors ütemben vált széles körben ismertté. Elvis Presley színre lépése nemcsak új zenei irányt adott a műfajnak, hanem ikonikus előadói arculatot is teremtett, amely hozzájárult a *rock and roll* szimbolikus megerősödéséhez. Az amerikai zenei hagyományokat hordozó új stílus rövid időn belül nemzetközi ismertségre tett szert, és a könnyűzene központi irányzatává vált. Célközönségét elsősorban a fiatal generáció alkotta, amely jelentős szerepet játszott abban, hogy a populáris zene társadalmi és kultúrpolitikai megítélése is alapvető átalakuláson ment keresztül.²⁶⁷

Az 1960-as évek végére a különböző zenei stílusok – köztük a jellegzetesen afroamerikai eredetű *soul* zene – kölcsönhatásba kerültek a rock különböző irányzataival.²⁶⁸ Az évtized végére e műfaji kölcsönhatásokból számos új zenei fúzió született, így például a *punk-rock*, a *folk-rock*, a *country-rock*, a *pszichedelikus rock*, a *soft-rock*, a *jazz-rock*, a *latin-rock*, valamint a *hard-rock*.²⁶⁹

A standard rockegyüttes a *rhythm and blues*, és a *countryzene* kis létszámú együtteseinek mintájára jött létre. Az alapformációt jellemzően elektromos gitár, basszusgitár és dobfelszerelés alkotta, amelyhez szólista énekes társult. Ezt a felállást a *rock* különböző alműfajainak stilisztikai igényei szerint gyakran további hangszerekkel – például billentyűsökkel, szintetizátorokkal vagy fúvósokkal – egészítették ki.

Vokális megoldásaiban a *rock and roll* az afroamerikai zenei hagyományokból származó *belting* technikát fejlesztette tovább. Ennek az énektechnikának az elterjedését nagymértékben elősegítette a hangosítás és az erősítés technikai fejlődése, amely lehetővé

²⁶⁶ *Jump*: a *Rhythm and Blues* egy irányzata. A 40-es években mindenekelőtt a bulik kedvelt zenéje volt. Az ehhez passzoló táncot "Jive"-nak hívták.

²⁶⁷ A társadalmi és kultúrpolitikai megítélés változásának fő oka a dalok témaválasztása volt, mivel a testi öröмок, a szexualitás, az életcélok, világnézet, ideálok váltak központi témává.

²⁶⁸ Richard Middleton – Peter Manuel: *Popular Music*. Grove Music Online 2001/30.

(<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043179>) Utolsó letöltés: 2024. november 10.

²⁶⁹ N.N.: *Rock – kronológia*. Irodalmi Rádió (<https://www.irodalmiradio.hu/femis/zene/rock/idorend.htm>) Utolsó letöltés: 2024. 11. 10.

tette a hangerő növelését, valamint az énekhang hatékony érvényesülését nagyobb terekben is.²⁷⁰

A hangosítás fejlődése nemcsak a vokális megszólalást érintette, hanem a műfaj egészének egyik meghatározó jellemzőjét is megalapozta, mégpedig a szélsőséges hangerőt, amely intenzív befogadói és előadói élményt eredményezett. Ez a hangzásbeli intenzitás olyan hatásmechanizmust hozott létre, amely az előadótól fokozott kontrollt és tudatosságot követelt a dinamika kezelésében, a zenei szöveg megformálásában, valamint a közönséggel való interakció kialakításában.²⁷¹ E komplex kifejezőmód révén a *rock and roll* nem csupán zenei formaként működött, hanem a modern kor érzésvilágának és társadalmi tapasztalatainak egyik hiteles megszólaltatójává vált – ahogyan azt számos kortárs értelmezés is megfogalmazza – „hangerőben és ritmusban oldva fel a kor lüktető, rohanó élettempóját.”²⁷²

A *rock and roll* kulturális ereje a zenés színházra is jelentős hatást gyakorolt, különösen a pop- és rockzene elemeit integráló musicalek megjelenésével, amelyek újfajta zenei és tematikus irányokat nyitottak meg a műfaj fejlődésében.

Az 1960-as évek végén kezdődött el a *pop-* és *rock-*musical korszaka, amely egészen a századfordulóig meghatározta a zenés színház fejlődését. A polgárjogi mozgalmak, az egyenjogúságért folytatott küzdelmek és a hidegháborús feszültségek következtében megjelenő társadalmi problémák fokozatosan beszivárogtak a musical világába is, új tematikus és stiláris irányokat jelölve ki a műfaj számára.

A korszak két ikonikus musicalje Galt MacDermot *Hair* (1967) és Andrew Lloyd Webber *Jesus Christ Superstar* (*Jézus Krisztus Szupersztár*, 1970) című műve volt. A művekben megjelenő markáns karakterek hiteles megformálása, valamint személyiségjegyeik zenei ábrázolása szempontjából – a pop- és rockzenei hatásokkal összhangban – a *belt* típusú hangképzés bizonyult a leghatékonyabb vokális eszköznek. Az ilyen szerepek zenei megvalósítása olyan énekeseket kívánt, akik nemcsak kivételes technikai felkészültséggel és emocionális kifejezőkészséggel rendelkeztek, hanem extrém hanggi adottságaik révén képesek voltak a karakterek intenzív érzelmi világának hiteles

²⁷⁰ Alex Taylor: *Precision and Authenticity in Singing Styles: Tips for Pop, Rock, Classical, and Musical Theater*. Alex Taylor blog (<https://www.alextylorthvoice.com/blog/precision-and-authenticity-in-singing-styles-tips-for-pop-rock-classical-and-musical-theater>) Utolsó letöltés: 2024. 11. 20.

²⁷¹ Alex Taylor: *Precision and Authenticity in Singing Styles: Tips for Pop, Rock, Classical, and Musical Theater*. i.m.

²⁷² N.N.: *Rockzenei fogalmak*. Literatura.hu (<https://www.literatura.hu/rock/fogalmak3.htm>) Utolsó letöltés: 2024. 11. 20.

közvetítésére is.²⁷³ Az énekesek gyakran a *belt* technika határait feszegették,²⁷⁴ miközben előadásmódjukat a pop- és rockzenéből átvett eszközökkel – mint például morgással vagy sikítással – is gazdagították.²⁷⁵ Ez az éneklési technika vált meghatározóvá a Broadway színpadán egészen az 1980-as évekig.

3.5.5. A *folk*-musical

A XX. században jelentős változás ment végbe a népzene átadásának és tanulásának módjában,²⁷⁶ amely egyben utat nyitott a *folk* és a populáris éneklési stílusok közeledése felé.

A népdalok az írott zenei kultúrát megelőző időkben kis közösségeken belül, szájhagyomány útján terjedtek, hallás után tanulták és adták tovább őket. Előadásuk szorosan kötődött a közösség mindennapi életéhez, funkcionális szerepéhez és kulturális kereteihez, így a zenei gyakorlat is a helyi szokásrend és társadalmi struktúra szerves részét képezte. A XX. század technikai fejlődése fokozatosan háttérbe szorította a népdal hagyományos, személyes közlés- és tanulásformáit. A tömegkommunikációs eszközök – mint a rádió, a hanglemezzel, majd később a televízió – megjelenésével a népzene szélesebb nyilvánossághoz juthatott el, aminek következtében elveszítette szűk közösségi beágyazottságát. Ugyanakkor mindez új interpretációs lehetőségeket is teremtett, amelyek a hagyományos előadói módokat korszerűbb zenei megközelítésekkel egészítették ki.²⁷⁷

A hangfelvételek révén terjedő népdalok fokozatosan bekerültek olyan előadóművészek repertoárjába is, akik klasszikus zenei képzésben részesültek, vagy más könnyűzenei műfajokban voltak jártasak.²⁷⁸ Az elektromos és akusztikus hangszerek együttes alkalmazása, valamint a hagyományos népi előadásmód elemeinek tudatos beemelése révén létrejött egy sajátos, 'régí-új' hangzásvilág, amely új utakat nyitott a népdalok stílári újraértelmezése és integrált feldolgozása felé.

²⁷³ A *belt* éneklés egyik legszebb példája A *Hair* musicalből a Sheila dala, az *Easy to be Hard*. A férfi *belt* éneklés tekintetében az előző dal méltó párja a *Jézus Krisztus Szupersztár*-ból a *Getsemane*, Jézus áriája.

²⁷⁴ A *belt* technika felső határa azon hangmagasságot jelöli, amelyet az előadó még képes a mellregiszter dominanciájával, a magasabb regiszterbe való átlépés nélkül megszólaltatni. Ez az átmeneti zóna egyéni anatómiai és technikai adottságok függvénye, és kulcsfontosságú a musicalénekesek hangi eszköztárában.

²⁷⁵ Bassig i.m. 18-21.

²⁷⁶ Bruno Nettl: *Folk music*. Encyclopedia Britannica 2024 (<https://www.britannica.com/art/folk-music>) Utolsó letöltés: 2024. 12. 02.

²⁷⁷ Nettl i.m.

²⁷⁸ N.N.: *Folk Music*. primary-music. com (<https://primary-music.com/folk-music/>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Az 1950-es évek végén kibontakozó amerikai *folkmozgalom* a tradicionális népzene és a népi kultúra újrafelfedezésén alapult, és hamar nemzetközi méretű jelenséggé nőtte ki magát. A mozgalom a következő évtizedben társadalmi és politikai dimenziókkal bővült: a polgárjogi küzdelmek, a vietnámi háború elleni tiltakozások és más szociális ügyek a folkzenét a társadalmi aktivizmus eszközévé tették. Ennek a társadalmi érzékenységnek a zenei formája lett a *protest song*²⁷⁹, amely ötvözte a hagyományos dallamkincset a kritikus, üzenetközpontú dalszövegekkel. Az olyan előadók, mint Bob Dylan,²⁸⁰ vagy a Peter, Paul and Mary²⁸¹ trió tagjai nem csupán zenészek, hanem kulturális szócsövek is voltak, akik zenéjük révén formálták a közgondolkodást. Ez az irányzat idővel hatást gyakorolt a zenés színház világára is.

Bár a *folk-musical* kifejezetten az 1960-as évektől kezdődően bontakozott ki, a népzenei ihletésű színpadi zenének korai példája már a *Golden Age* korszakát megelőzően, a *Show Boat* (1927) című darabban is megjelent. Jerome Kern és Oscar Hammerstein II klasszikusa az első olyan amerikai musical volt, amely népi dallamok és spirituálék zenéjét használta, ezzel megteremtve a hagyományos zene és a zenés színház közötti kapcsolat alapjait.

A klasszikus értelemben vett *folk-musicales* olyan művek, amelyek népzenei elemekre – például *country*²⁸², *bluegrass*²⁸³ – épülnek. A *folk-musicales* gyakran mutatnak be helyi történeteket és olyan kulturális sajátosságokat, amelyek meghatározzák az adott közösség hovatartozását és önképét. Ilyen például Robert Waldman és Alfred Uhry *The Robber Bridegroom* (1975)²⁸⁴ című műve, amely a Mississippi-vidék folklórját dolgozza fel vagy például Adam Guette és Tina Landau musicalje, a *Floyd Collins* (1996),²⁸⁵ amely egy valós baleset történetét meséli el kifejezetten *folkos* hangzásvilágban. Anaïs Mitchell

²⁷⁹ A protest song némely országban politikai törekvések eszközévé is vált, döntően azonban a múlt tisztaságához, egyszerűségéhez, eredetiségéhez való visszanyúlást jelentette.

²⁸⁰ Bob Dylan (sz. Robert Allen Zimmerman, 1941-) amerikai énekes-dalszerző, a 20. század egyik legnagyobb hatású zenei és kulturális alakja. Munkássága jelentős mértékben hozzájárult a folkzene és a populáris zene társadalmi és politikai kifejezőerejének kibontakozásához. 2016-ban irodalmi Nobel-díjjal tüntették ki.

²⁸¹ A *Peter, Paul and Mary* egy amerikai folkzenei trió (Peter Yarrow, Paul Stookey és Mary Travers), az 1960-as évek folk revival mozgalmának egyik meghatározó együttese.

²⁸² A countryzene a 20. század elején alakult ki Amerika déli és nyugati vidékein. Angol, skót és ír balladáiban gyökeredzik. Témái főként a szegénység, elhagyatottság és a vidéki élet nehézségei köré épülnek.

²⁸³ A bluegrass a 20. század közepén alakult ki a Amerikában. A szinkopált ritmus, magas tenor hangon való éneklés és jazz/blues hatások jellemzik. Bill Monroe nevéhez köthető. N.N.: *Bluegrass*. Encyclopedia Britannica (<https://www.britannica.com/art/bluegrass-music>) Utolsó letöltés: 2025. 05. 15.

²⁸⁴ Robert Waldman – Alfred Uhry: *The Robber Bridegroom*. The Guide to Musical Theatre (https://www.guidetomusicaltheatre.com/shows_r/robber.htm) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

²⁸⁵ Adam Guette – Tina Landau: *Floyd Collins*. Nonesuch Records (<https://www.nonesuch.com/albums/floyd-collins>) Utolsó letöltés: 2025.02.13.

alkotása, a *Hadestown* (2016)²⁸⁶ pedig bár mitologikus témát dolgoz fel, a *folk*, *blues* és *jazz* elemek révén hangulatában és struktúrájában szintén a *folk-musical* hagyományába illeszkedik. Dolgozatom írásának időszakában mutatták be a legújabb, vidéki élet témáját feldolgozó *indie-folk* stílusú *folk-musicalt*, Tommy Crawford és Jessica Kahkoska alkotását, *The Vermont Farm Project* címmel.²⁸⁷ A mű megjelenése jól példázza, hogy az Amerikában az 1960-as években virágkorát élő *folk-musical* műfaja napjainkban is tovább él, sőt, folyamatosan megújulva, új kifejezési formákat és tematikus irányokat keres.

A *folk-musical* műfaja nem alkot külön korszakot a musical történetében, mégis markáns stílusirányzatként van jelen, különösen az off-Broadway és regionális színházi produkciók világában. A műfaj ereje abban rejlik, hogy képes összekötni a lokális történeteket és a globális emberi kérdéseket, mindezt hiteles, egyszerű, de érzelmileg gazdag zenei nyelven. A *folk-musical* nemcsak zenei, hanem kulturális és társadalmi közvetítő szerepet is betölt: emlékeztet a gyökerekre, miközben kortárs hangon szól a jelen problémáiról.

3.5.5.1. A musical és a népzene kapcsolata Magyarországon

A magyar és az angolszász zenei hagyomány közötti egyik lényeges különbség, hogy míg az angolszász popzene gyökerei a saját népzenei örökséghez kapcsolódnak, addig a magyar populáris zene fejlődése csak részben táplálkozik közvetlenül a magyar népzeneből, és ez a kapcsolat nem mindig válik hangsúlyossá. Éppen ezért a magyar populáris zenén belül különösen értékesnek tekinthető az a vonulat, amely tudatosan épít a magyar népzenei hagyományra. Ez a kapcsolat sokkal közvetlenebb, mint a populáris műfajok többségében, ahol a népzenei elemek inkább stilisztikai díszítőeszközként jelennek meg.²⁸⁸

A különböző zenei megközelítések közötti eltérések a vokális interpretáció szintjén is érzékelhetők. A népzenei hagyományra épülő előadások törekednek a tradicionális énektechnika karakteres jegyeinek megőrzésére vagy azok tudatos beemelésére a populáris zenei kontextusba.

²⁸⁶ Rich Griset: *Hadestown at Altria Theater: Musical Myths and All That Jazz*. Richmond Family Magazine 2023. május (<https://richmondfamilymagazine.com/arts/performance/hadestown-altria-theater-musical-myths-jazz/>) Utolsó letöltés: 2024.12.12.

²⁸⁷ Alex Brown: *Indie-Folk Musical 'The Vermont Farm Project' Premieres at Northern Stage*. Seven Days 2025 (<https://www.sevendaysvt.com/arts-culture/theater-preview-the-vermont-farm-project-northern-stage-43475180>) Utolsó letöltés: 2025. 05. 16.

²⁸⁸ Havasréti József (szerk.): *Csak a zene? Műfajok, stílusok, ideológiák a magyar pop-rock zene történetében*. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2024. 138.

A hagyományos népdaléneklés sajátosságainak megértéséhez fontos látni, hogy az éneklés módja szorosan összefüggött a dalok funkciójával és közösségi szerepével: az előadók nem törekedtek tudatos kifejezőeszközök alkalmazására, a zenei megformálás sokkal inkább a mindennapi élet ritmusához, az adott alkalomhoz és a személyes előadói attitűdhez igazodott. Ez az előadásmód a belső átélés és az élő, közvetlen közlés igényéből fakadt, nem pedig a külső esztétikai hatás szándékából. A paraszti éneklés így nemcsak zenei, hanem kulturális és kommunikációs gyakorlat is volt, amelyben a szöveg, a dallam és az előadás egysége természetes módon jött létre. Ez a belső összhang a népdalok különböző stílusrétegeiben is tükröződik, legyen szó régi²⁸⁹ vagy új stílusú²⁹⁰ dalokról. Ezek nemcsak zenei szerkezetükben, hanem előadásmódjukban és hangképzési sajátosságaikban is jelentősen eltérnek egymástól.

A régi stílusú népdalok előadására a mindennapi beszédhangtól eltérő, keményebb tónusú hangszín volt jellemző, amelyet magasabb gégeállással hoztak létre. Ez különösen a nagy hangterjedelmű dallamok esetében eredményezett karcosabb, zártabb, úgynevezett „fogott” hangzást. Az érzelmileg mélyebb, lírai tartalmú dalokat szinte teljesen mozdulatlanul, behunyt szemmel, hátrabillentett fejjel énekelték, ami a belső átélésre helyezte a hangsúlyt.

Az új stílusú népdalok megjelenésével az előadásmód is jelentősen átalakult. E stílusnak két fő típusa ismert: az egyik lassabb tempójú, hosszabb hangértékekkel és lírai hangvétellel jellemezhető, a másik pedig derűsebb, élénkebb hangulatú, mozgalmas karakterű. Az ezekhez társuló énektechnika nyitottabb, szabadabb gégeállást igényelt, az éneklés pedig az úgynevezett „csengő mellhangon” történt, amely világosabb, rezonánsabb hangzást eredményezett.²⁹¹

A beszédhangra épülő, karakteres és egyéni megszólalásmódot előtérbe helyező népzenei énektechnika számos ponton rokonítható a *belt* technikával, amely a modern színpadi előadóművészet egyik meghatározó vokális formája. Mindkét esetben kiemelt szerepet kap az erőteljes hangképzés, a személyes kifejezőmód és az előadói jelenlét, amely lehetővé teszi az érzelmek intenzív közvetítését.

²⁸⁹ Ezek a régi stílusú dalok gyökereikben honfoglalás előtti dallamok, recitáló siratóénekek. Szabóné Székely Éva: *Régi stílusú népdalok*. nagykunreformatus.hu (https://www.nagykunreformatus.hu/content_g/letoltesek/Szabone_weboldala/regi_stilus.html) Utolsó letöltés: 2025. május 31.

²⁹⁰ Az új stílusú népdalok a mintegy másfél évszázados dallamok. Szabóné Székely Éva i.m.

²⁹¹ Hoppál Mihály (szerk.): *Magyar néprajz VI. – Népzene, néptánc, népi játék: Előadásmód*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990. 168.

Az 1950-es évek végén az Amerikai Egyesült Államokban politikai és társadalmi okokból kibontakozó *folkmozgalom* globálisan is elterjedt, azonban Magyarországon csak évtizedes késéssel jelenhetett meg.²⁹² Az 1956 és 1989 közötti államszocialista időszakban a kultúrpolitikát merev, centralizált kontroll jellemezte, különösen az 1956 és 1963 közötti időszakban. Ebben az időszakban a populáris zene, különösen „a jazz és a *rock and roll* művészileg és ideológiailag is az elfogadhatatlan kategóriába tartozott,”²⁹³ így ezek a műfajok hivatalosan nem kaphattak teret a kulturális életben.²⁹⁴

A tradicionális népzene és a népi kultúra újrafelfedezése, valamint ezek populáris műfajokba történő integrációja Magyarországon csak mintegy három évtizedes késéssel kezdhetette meg saját, egyedi arculatának kialakítását.²⁹⁵ A népzenei és populáris zenei elemek szintézisének első jelentős hazai példajaként említhető Szörényi Szabolcs és Bródy János *Kőműves Kelemen* (1982) című műve, amely a nemzeti rock stíluseszményének jegyében született. Ezt követte az *István, a király* (1984), amely markánsan viseli a *folk-rock* stílárís jellemzőit, és ezzel új irányt jelölt ki a népzenei inspirációjú zenés színpadi művek fejlődésében.²⁹⁶

Az *István, a király* az elmúlt évtizedek során a magyar zenés színház ikonikus alkotásává, nemzeti musicalünkké vált. Máig a műfaj legismertebb és legnagyobb hatású darabjai közé tartozik, kulturális jelentőségét pedig nemcsak zenei és színházi értékei, hanem közösségi ereje is megerősíti.

3.5.6. A kortárs musical

A XXI. század elejét követően a kortárs musicalek vokális elvárásai jelentős mértékben megnövekedtek, mind technikai, mind stílárís szempontból. A hagyományos pop- és rockzenei elemek mellett újabb műfaji hatások is megjelentek, amelyek tovább tágították az előadói palettát. Kiemelkedő példája ennek Lin-Manuel Miranda *Hamilton* (2016)

²⁹² A hatvanas évektől, a társadalmi és szociális vonatkozásokkal összekapcsolódva kezdte reneszánszát élni. A társadalom és az individuum problémáit megfogalmazó szövegek és a népi dallam-repertoár összeolvadásából megszületett *protest-song*. A *protest-song* volt az, melynek megjelenése az új zenész generáció figyelmét a népi tradíciók kutatása felé irányította.

²⁹³ Csatári Bence: Az MSZMP irányító szerepe a »könnyűzenei« életben (1957–1989). in: Ignác Ádám (szerk.): *Műfajok, stílusok, szubkultúrák – Tanulmányok a magyar populáris zenéről*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2015. 98.

²⁹⁴ Csatári i.m. 98.

²⁹⁵ Havasréti i.m. 138.

²⁹⁶ Sebők János – Szabó Béla (szerk.): *Könnyűzenei lexikon*. Budapest, Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat, 1987. 185-187.

című műve, amely a *hip-hop* és a *rap* ²⁹⁷ zenei világát integrálja a musical dramaturgiájába. Ezzel együtt a *Hamilton* musical az ezekre a műfajokra jellemző előadói gyakorlatokat és artikulációs, hangképzési technikákat is beemelte a színpadi éneklés eszköztárába, új kihívások elé állítva az előadókat.²⁹⁸

A kortárs musicalek női szerepeinek vokális követelményei jelentősen eltávolodtak a korábban döntően fejhangon alapuló énektechnikától, és ezzel együtt a klasszikus szoprán hangfajhoz társított hangi ideáltól is. A műfajban egyre inkább előtérbe került a *belt* technika, valamint a mellhangon történő éneklés. A technikára jellemző fényes, erőteljes és beszédszerű hangzás mezzoszoprán és tenor regiszterekben érvényesül a legjobban, ezért ezek a hangfajok váltak dominánssá a kortárs musicalekben.²⁹⁹

A *belt* éneklés karakterformáló funkciója egyre erőteljesebben érvényre jutott a beszédszerű énektechnika révén. A magánhangzók képzése egyre sokszínűbbé vált, a fényesebb, világosabb hangszínek használata vált jellemzővé, melyeket saját egyéni igényeiknek megfelelően módosítottak, alakítottak az énekesek.³⁰⁰

3.5.7. A *Juke Box* és a *Disney*-musicalek

A táguló műfaji keretek között külön típusként jelentek meg azok a zenés színpadi alkotások, amelyek nem eredeti zeneszerzői anyagra, hanem korábban már ismert, népszerű dalokra építik dramaturgiájukat – ezek az ún. *Juke Box* musicalek.³⁰¹

E musicalek egyik alapvető dramaturgiai sajátossága, hogy a már meglévő, eredetileg más kontextusban ismertté vált dalok köré utólag konstruálnak egy történetet.

²⁹⁷ A hiphop nem csupán zenei műfaj, hanem egyben életstílus és szubkultúra is. Sajátos zenei elemei közé tartozik az MC-zés (ütemre szövegelés, azaz rap) és a DJ-zés (például scratch-technika, lemezek karcolása), tánc kultúrája a breaktánc és az electric boogie, vizuális megnyilvánulása pedig a graffiti. A hiphophoz szorosan kapcsolódnak bizonyos sportok is, mint például a kosárlabda és a streetball. Tematikája gyakran laza, határozott, agresszív vagy játékos, amely részben az afroamerikai közösségek társadalmi elnyomásból eredő önkifejezési formáira vezethető vissza. Horváth Tamás: *Hip-hop elmélet*. pte.hu (https://tancolo.ptt.hu/hu/hip_hop_elmelet) Utolsó letöltés: 2025.01.09.

²⁹⁸ Ez a vokális esztétikai elmozdulás új irányt jelölt ki a szerepválogatások gyakorlatában is: a meghallgatások során egyre gyakrabban nem a konkrét musicalből, hanem a produkció zenei világához illeszkedő, popzenei stílusú részletek előadását kérték az énekesektől. Bassig i.m. 27-29.

²⁹⁹ Christianne Roll: *The Female Broadway Belt Voice*. Journal of Singing 2019. november (https://www.nats.org/_Library/JOS_On_Point/JOS-076-2-2019-155_-_Christianne_Roll_-_The_Female_Broadway_Belt_Voice.pdf) Utolsó letöltés: 2025. 05. 09.

³⁰⁰ N.N.: *Area of Study B – Rock and Pop* i.m.

³⁰¹ Olga-Lisa Monde: *Jukebox-Musical: The State and Prospects*. European Researcher 27 2012 (https://www.researchgate.net/publication/266461463_Jukebox-Musical_The_State_and_Prospects) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Ez a szerkezeti eljárás a zenei anyaghoz illeszkedő – tematikus vagy hangulati szinten kapcsolódó – narratívát igényel, amely egységbe szervezi a dalokat, s ezzel biztosítja az előadás kohézióját.³⁰² A különböző zenei stílusok integrálása az előadóktól is fokozott technikai és stiláris rugalmasságot kíván meg: a vokális sokszínűség és a különféle hangzásvilágokhoz való énektechnikai alkalmazkodás a *Juke Box* musicalek egyik legjellegzetesebb előadói kihívása.

A műfaj első képviselői közé tartozik az 1977-ben bemutatott *Saturday Night Fever* (*Szombat esti láz*), amely a Bee Gees együttes dalait integrálta, valamint Ira és George Gershwin *Crazy for You* (1992) című munkája. A legismertebb musicalek közé sorolható az ABBA-slágerekre épülő *Mamma Mia!* (1999), illetve a *We Will Rock You* (2002), amely a *Queen* repertoárját dolgozza fel.³⁰³

A *Disney-musical*ek is gyakran követik a *Juke Box* musicalekre jellemző sémát, amennyiben meglévő zenei anyagra épülnek, amelyet az előadóművészek vokális sajátosságaihoz igazítanak. Ezek a produkciók többnyire olyan animációs filmek színpadi adaptációi, amelyek a filmben elhangzó dalok színpadi környezethez és élő előadáshoz igazított változataira épülnek. Az adaptáció során a dalokat gyakran transzponálják, illetve technikailag módosítják annak érdekében, hogy elősegítsék a *belt* technikára épülő, nagy hangerőn megvalósuló, intenzív és expresszív éneklést, amely alapvető a színpadi előadás dinamikai és érzelmi hatásának érvényesítésében.

Ezzel párhuzamosan a *Disney-musical*ek karakterformálásában hangsúlyos szerepet kap a mellékszereplők esetében alkalmazott, *twang* technikára épülő, szándékoltan stilizált hangadás is,³⁰⁴ amely a figurák komikus vagy groteszk jegyeit, illetve dramatikus funkcióját emeli ki.³⁰⁵ A *Disney-adaptációk* tehát nemcsak zenei struktúrájukban, hanem énektechnikai kivitelezésükben is tudatosan építenek a hang karakterek sokféleségére, amely a műfaj stilisztikai gazdagságának egyik legfőbb forrása.

³⁰² Sophie Thomas: *A Complete Guide to West End Jukebox Musicals*. London Theatre, 2023. március (<https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/news/a-complete-guide-to-west-end-jukebox-musicals>)
Utolsó letöltés: 2024. 12. 14.

³⁰³ N.N.: Jukebox Musicals. *Theatre Wiki | Fandom* (https://theatre.fandom.com/wiki/Jukebox_Musicals)
Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

³⁰⁴ A rajzfilmszerű hangzás a magas frekvenciatartományban kiemelt rezonanciával és nazális hangszínnel jellemezhető hangot jelenti.

³⁰⁵ N.N.: *Musical Style Breakdowns* i.m.

4. A KORTÁRS ZENÉS SZÍNHÁZI STÍLUSOK ÉS ÉNEKTECHNIKÁK

4.1. A vokális interpretáció folyamata – a CPVPT modell

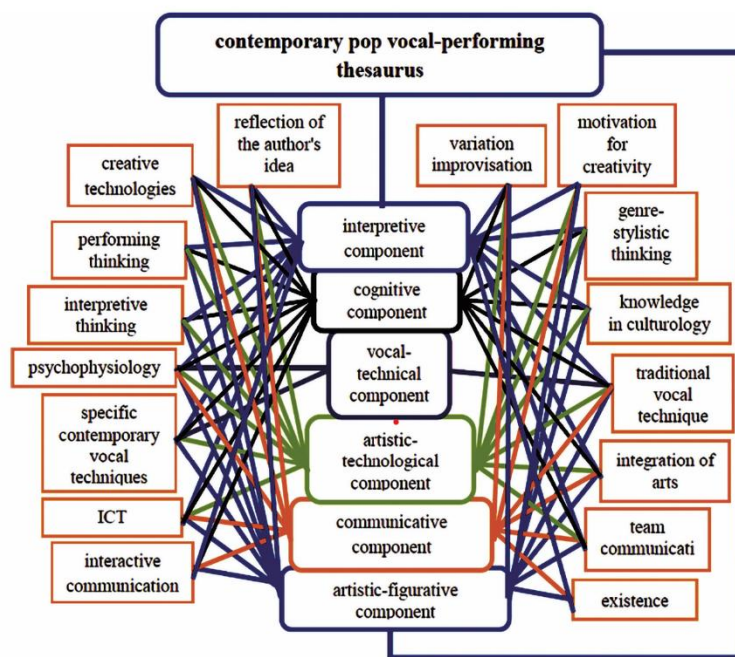
A zenés színház művészei számára napjainkban elengedhetetlenné vált a különböző vokális technikák – elsősorban a *legit* és a *belt* éneklés – magas szintű és differenciált alkalmazása. Emellett szükséges, hogy mélyreható ismeretekkel rendelkezzenek a CCM (Kortárs Kommersz Zene) által felölelt műfajok jellegzetességeiről is, annak érdekében, hogy adekvát módon tudjanak megfelelni a folyamatosan átalakuló művészi és közönségelvárásoknak. A főként *legit* énektechnikát igénylő musicalek kortárs színrevitelei – tekintettel az elmúlt évtizedekben lezajlott hangízlésbeli változásokra, valamint a műfajon belül megfigyelhető stílusbeli transzformációkra – egyre gyakrabban igénylik az énektechnikai és stilisztikai megközelítések újragondolását. E folyamat jelentős kihívások elé állítja az énekes-színészeket, akiknek nemcsak technikai, hanem interpretációs rugalmasságra is szükségük van az adott darabok vokális követelményeinek teljesítése érdekében.³⁰⁶

A változó technikai és interpretációs elvárásokra választ keresve született meg a kortárs populáris színpadi művek vokális interpretációjának tudásbázisa, a Kulaha Tatiana és Segeda Natalia által kidolgozott *Contemporary Pop Vocal-Performing Thesaurus (CPVPT)*.³⁰⁷ Ez a rendszer a vokális előadás interpretációs folyamatának egyes állomásait strukturált formában tárja fel, és azok kölcsönhatásait rendszerszintű megközelítésben vizsgálja. A CPVPT tehát olyan elméleti és gyakorlati útmutatóként szolgál, amely támogatja az énekes-színészeket a kortárs színpadi produkciók komplex vokális kihívásainak megoldásában.³⁰⁸

³⁰⁶ Dale Cox: *In the Room Where It Happens: Teaching Musical Theatre and Contemporary and Commercial Music (CCM) Singing*. Doktori Értekezés, University of Southern Queensland 2020 (<https://research.usq.edu.au/item/q6003/in-the-room-where-it-happens-teaching-musical-theatre-and-contemporary-and-commercial-music-ccm-singing>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

³⁰⁷ A *Contemporary Pop Vocal-Performing Thesaurus*, a CPVPT, a kortárs populáris zenei vokális interpretációs folyamatát modellező tudástárat jelent.

³⁰⁸ A tanulmányban a *pop* kifejezést a szó populáris, tehát általánosabb értelmezésében használják-a tanulmány idézeteiben és következtetéseiben én is így értelmezem. Tatiana Kulaha – Natalia Segeda: *Essential Characteristics and Content of the Concept of Contemporary Pop Vocal-Performing Thesaurus*. Knowledge Organization 48/2, 2021, 140–151.



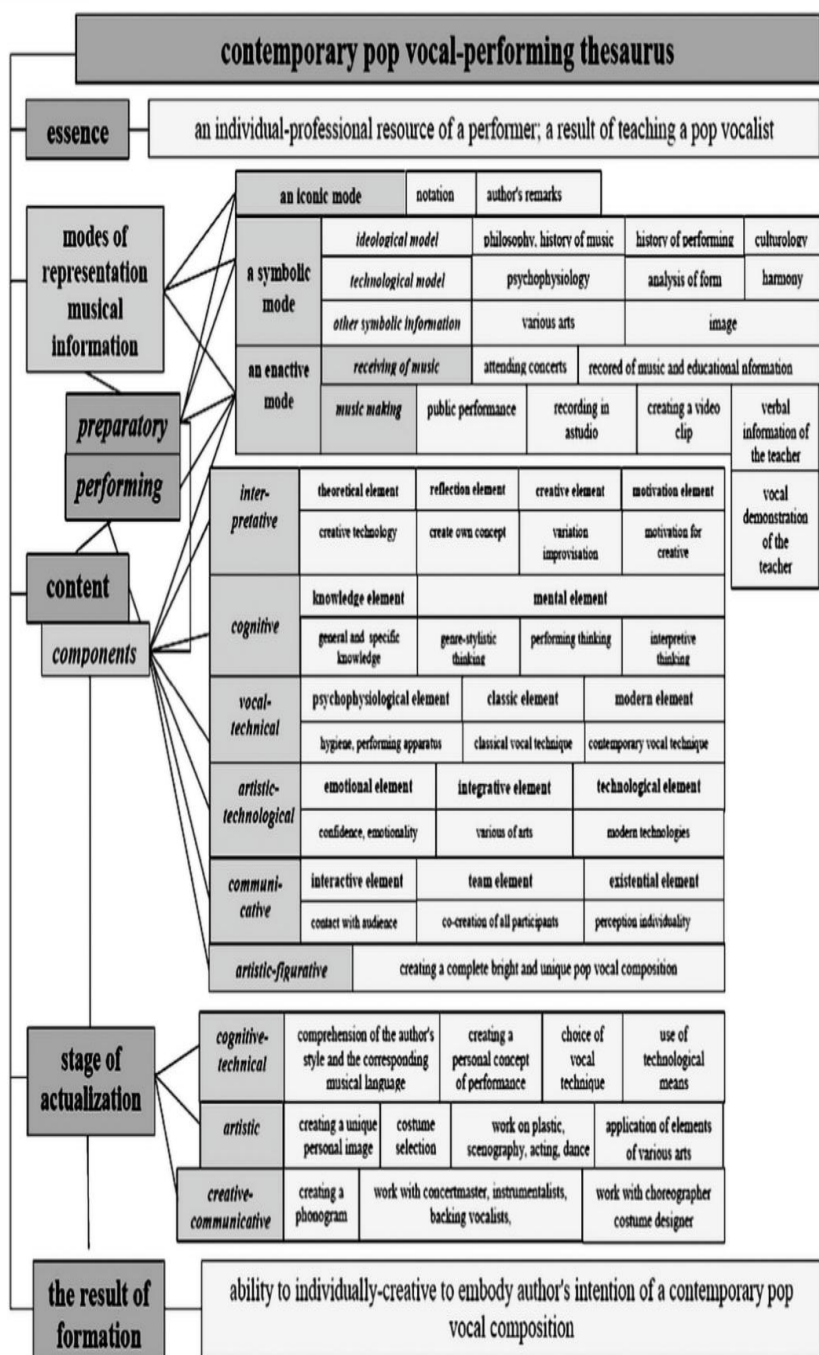
5. ábra. A kortárs populáris zenei vokális interpretációs folyamatának modellje³⁰⁹

A hivatkozott ábra tanúsága szerint a kortárs populáris színpadi művek vokális előadási folyamata egy összetett, többszintű elemekből álló rendszerként értelmezhető, amelyben meghatározó szerepet töltenek be az interpretációs, kognitív, énektechnikai, művészi megoldások, a kommunikációs elemek, és a művészi-képi összetevők.³¹⁰

Kulaha Tatiana és Segeda Natalia a *CPVPT* rendszert később továbbfejlesztették, ontológiai alapokra helyezve azt, ami lehetővé tette a kortárs populáris zene vokális interpretációjának komponenseit és strukturális összefüggéseit még szemléletesebben és rendszerszintű módon feltárni.

³⁰⁹ Kulaha – Segeda i.m

³¹⁰ Pedagógiai kategóriaként, egy adott mű *előadási darabbá* válásának folyamataként szemlélve érvényes. Megítélésem szerint a *CPVPT* értelmezésénél ez a holisztikus megközelítés tűnik leginkább értelmezhetőnek.



1. táblázat. A kortárs populáris zenei vokális interpretációs folyamatának modelljének ontológiai megközelítése

Vizsgálatom szempontjából a fenti, 1. táblázatból az *alkotóelemekhez (components)* kapcsolódó fázisok és elemek a relevánsak, ezért csak ezeket fordítottam le és vizsgáltam. (1.a. táblázat)

ÉRTELMEZŐ FÁZIS	elméleti elem	gondolati elem	teremtő elem	motivációs elem
	művészi jelentés, alkotói gondolatok, technikák	saját koncepció kialakítása	variációs lehetőségek	alkotásra való hajtóerő
KOGNITÍV FÁZIS	elméleti ismeretek eleme	mentális elem	mentális elem	mentális elem
	általános és speciális tudás birtoklása	műfaji-stilisztikai gondolkodás megléte	előadói gondolkodás	értelmező gondolkodás
ÉNEKTECH- NIKAI FÁZIS	pszichofiziológiai elem	klasszikus elem	modern elem	
	hanghigiénia, előadói apparátus felépítésének ismerete	a klasszikus énektechnika ismerete	kortárs énektechnikák ismerete	
MŰVÉSZI MEGOLDÁSO K FÁZISA	érzelmi elem	integrációs elem	műszaki-technikai megoldások eleme	
	önbizalom, átélőképesség	művészetek összekapcsolása	modern technológiák ismerete	
KOMMUNI- KÁCIÓS FÁZIS	interakciós elem	közösségben gondolkodás eleme	egzisztencialista elem	
	közönséggel való kapcsolat	alkotótársakkal való együttműködés	egyedi megítélés	
	egy populáris darab egyedi	egy populáris darab egyedi	egy populáris darab egyedi	

MŰVÉSZI KIVITELEZÉS FÁZISA	vokális interpretációja	vokális interpretációja	vokális interpretációja	
---	----------------------------	----------------------------	----------------------------	--

1.a. táblázat. A kortárs populáris zene vokális interpretációs folyamatának *alkotóelemek fázisa* a CPVPT ontológiai ábrázolása alapján.

A CPVPT ontológiai rendszere – mint sajátos fogalmi modell – a vokális interpretáció folyamatának elemei közötti komplex kapcsolatrendszer hivatott reprezentálni. A rendszer hat fő fázisra tagolódik: az értelmező, a kognitív, az énektechnikai, a művészi megoldások, a kommunikációs, és a művészi kivitelezés fázisára.

Az *értelmező fázis* azokat a művészi és kognitív képességeket foglalja magában, amelyek a kifejezési technikák felismerését, a variációs lehetőségek mérlegelését, a saját előadói koncepció kialakítását, valamint a belső motivációval vezérelt alkotói szándék érvényesítését teszik lehetővé.

A *kognitív fázis* az elméleti tudásbázisra épül, ideértve az általános és műfajspecifikus ismereteket, a formai és stilisztikai elemzés készségét, az előadói gondolkodásmódot, valamint a szöveg és annak mélystruktúrája közötti jelentésrétegek felismerését.

Az *énektechnikai fázis* a vokális előadáshoz szükséges fiziológiai és technikai apparátus tudatos kiépítésére irányul. Ennek keretében hangsúlyos szerepet kap a hanghigiéniai tájékozottság, valamint a klasszikus és kortárs populáris énektechnikákban való jártasság. A CPVPT értelmezésében ez a fázis nem csupán a rendszer integráns részeként jelenik meg, hanem önálló, komplex szerkezeti egységként is értelmezhető.

A *művészi megoldások fázisa* a zene más művészeti ágakkal való interakcióját, valamint a kortárs technológiai eszközök ismeretét és alkalmazását foglalja magában. E kapcsolódások integrálása – a vizualitás, a mozgásművészetek és a digitális technológiák bevonásával – elősegíti az érzelmileg telített, karakteresen megformált előadás megszületését.

A *kommunikációs fázis* a közönséggel kialakított interakciós viszonyt, valamint az előadásban részt vevő alkotótársakkal való kooperáció képességét helyezi középpontba. Mindeközben hangsúlyt kap az egyéni előadói karakter és az autonóm művészi döntések megőrzése is.

A művészi kivitelezés fázisa az előző szakaszokban felhalmozott tudásanyag szintetizálását valósítja meg. Ebben a fázisban a tudástár elemeinek különböző módon történő keveredése révén jön létre a populáris darab egyedi vokális interpretációja.³¹¹

4.2. A klasszikus és populáris éneklés különbségei

A klasszikus zene viszonylag zárt és stabil rendszerével szemben a populáris zene — az elektronikus és digitális technológiák hatására — egy nyitott, dinamikusan alakuló zenei kategóriává vált, amely számos műfajt integrál, és ezek kölcsönhatása révén folyamatosan újradefiniálja önmagát.³¹² „Olyan gyűjtőfogalom, mely a legszélesebb tömegekhez szól és különböző zenei irányzatokra, formákra, kifejezőmódokra vonatkozik.”³¹³

A populáris zene³¹⁴ fejlődésében meghatározó szerepet játszott a *ragtime* ritmikája és az európai harmóniavilág elemeinek találkozásából kialakult *jazz*, amely később a *blues* hatásaival kiegészülve megágyazott a *rhythm and blues*, valamint a *rock and roll* megszületésének.³¹⁵

„A populáris zene nemcsak végtelenül tág, de élő és dinamikusan bővülő konglomerátum; az egyes műfajok és alműfajok folytonos egymásra hatásából, kereszteződéséből újabb és újabb stílusirányzatok bontakoznak ki.”³¹⁶

4.2.1. A megkülönböztetés létjogosultsága

A klasszikus és a populáris zene összevetése összetettségük és sokrétőségük miatt gyakran jelentős nehézségekbe ütközik. Éppen ezért a hasonlóságok feltárása mellett célszerű a vizsgálatot a sajátosságok irányából is megközelíteni.

³¹¹ Kulaha — Segeda i.m. 145-146.

³¹² Szemere Anna: Schopenhauer és Ice-T találkozója, avagy merre tart a populáris zene kutatása. Berlász Melinda — Grabócz Márta (szerk.): *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére: Tanulmányok, emlékirások, hommage-ok*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2013. 477–489.

³¹³ N.N.: *Populáris zene*. Sebők János — Szabó Béla i.m. 409.

³¹⁴ Ignác Ádám alapján jómagam is a pop zenét elkülönítve értelmezem a populáris zenétől, és a „populáris zene terminust egy tág, dinamikus, és csupán komplex társadalmi, történelmi és politikai összefüggésekben értelmezhető megnevezésnek tekintem, amely az operettől a rockzenén át az elektronikus tánczenéig számos műfajt foglalhat magába.” Ignác Ádám: *A populáris zene kutatásának kezdetei az államszocialista Magyarországon*, Korall 69. 2017. 169-196. 169. (<https://real.mtak.hu/72570/>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

³¹⁵ Alex Johnson: *What Is Rock Music: A Rhythmic Revolution*. Musical Dictionary: Music Terms Made Simple 2024 (<https://musicaldictionary.com/what-is-rock-music/>) Utolsó letöltés: 2024. 10. 30.

³¹⁶ Szemere Anna i.m. 460.

Kecskés D. Balázs zeneszerző,³¹⁷ a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zeneszerzés tanszékének oktatója tudományos munkájában két, eltérő szemléletet képviselő zenetudós megközelítését tartotta relevánsnak a klasszikus és a populáris zene összevetéséhez.³¹⁸

Az egyik ilyen nézőpont Nicholas Cooké, aki szerint a történeti fejlődés csupán egy – bár kétségtelenül fontos – szempont a két fő zenei irányzat összehasonlításában. Cook a különbségek vizsgálatának középpontjába a *notáció* kérdését helyezi. Álláspontja szerint a klasszikus és a populáris zene közötti eltérések kulcsa a repertoár átörökítésének módjában rejlik. Míg a klasszikus zenei gyakorlatban az előadó tevékenységét alapvetően a kottán alapuló, rögzített *notáció* határozza meg, és ennek megfelelően „a klasszikus zenei gyakorlatban a zenei *notáció* fejlődésével együtt a lejegyzett és egyre inkább befejezettnek komponált zeneművek tökéletes interpretáció iránti igénye fejlődött ki,”³¹⁹ addig a populáris zenében elsődlegesen a szóbeli és auditív hagyomány játszik meghatározó szerepet az előadásmód kialakításában. A populáris irányra jellemző improvizatívabb, nem rögzített formák lehetőséget adnak arra, hogy az előadóművészek szabadabban rendelkezzenek előadói eszköztárukkal, melynek eredményeképp egyéni interpretációs megoldásokkal gazdagíthatják az adott művet. Ennek következményeként a populáris zene kifejezetten előadó-központúvá válik, ahol a művész személyisége és spontaneitása alapvetően befolyásolja a zenei produktum végső formáját.³²⁰

A másik zenetudós, akire Kecskés D. Balázs hivatkozik, Julian Johnson,³²¹ aki a klasszikus és populáris zene viszonyát elsősorban előadói és befogadói nézőpontból vizsgálja. Johnson arra a következtetésre jut, hogy a klasszikus zenei hagyományban született, igényesebb darabok nemcsak az alkotótól kívánnak magas szintű zenei tudást, hanem a hallgatótól is: ezek mélyebb értelmezése olyan kifinomult zeneértést és kritikus

³¹⁷ Kecskés D. Balázs zeneszerző, 2018-ban megnyerte a Garth Newel Music Center (GNMC) versenyét. 2019-ben és 2020-ban is elnyerte a Magyar Zeneszerzők Egyesülete Istvánffy Benedek díját. Munkásságát 2020-ban Junior Prima Díjjal, valamint Junior Artisjus Díjjal ismerték el. 2021-ben az Eötvös Péter Alapítvány mentorprogramjának tagja volt.

³¹⁸ Kecskés D. Balázs: *Kell-e nekünk pop-zene?* Papageno 2018. február (<https://papageno.hu/featured/2018/02/kell-e-nekunk-a-popzene/>) Utolsó letöltés: 2024. 11. 01.

³¹⁹ Benedek Mónika: *Improvizációs koncepciók az előadói gyakorlatban és a zenepedagógiában*. Parlando 2018/6 (http://www.parlando.hu/2018/2018-6/Benedek_MonikaImprovizacio.htm) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

³²⁰ Kecskés D. Balázs: *Kell-e nekünk popzene?* Parlando 2018/2 (https://www.parlando.hu/2017/2017-5/Kecskes_Hu.pdf) Utolsó letöltés: 2024. 11. 01.

³²¹ Julian Johnson zenetudós, zenetörténetre és modern zene-esztétikára specializálódott professzor. 2017 óta a British Academy tagja.

figyelmet igényel, amely kitartást és aktív részvételt feltételez a befogadó részéről is. Ez az intellektuális elmélyülés és koncentrált befogadói attitűd különíti el a klasszikus műveket a könnyen befogadható, és akár háttérzeneként is funkcionáló populáris zenétől.³²²

Kecskés egy másik nézőpontból közelíti meg a klasszikus és populáris zene kapcsolatát. Véggkövetkeztetése szerint a két zenei irányt elsősorban gyakorlati különbségek választják el egymástól. Annak ellenére, hogy eltérő sajátosságaik vannak, a populáris zene elemei — mint a szerkezet, harmónia, ritmus, dallamvezetés és forma — leírhatók a klasszikus zene terminológiáival. Bár a klasszikus zene elemző, kritikus megközelítése és a populáris zene szabadabb, közvetlenebb előadói-hallgatói folyamata első pillantásra ellentétesnek tűnhet, valójában egymást kiegészítő, kölcsönhatásban álló jelenségek. A klasszikus tradíció elemző eszköztárával vizsgált populáris zenei anyagok, valamint a populáris zenészek klasszikus zenei tapasztalatai közös, inspiratív alkotói és interpretációs folyamatot eredményezhetnek.³²³

4.2.2. Énektechnikai különbségek a klasszikus és a *CCM* irányzat között

A stílus és a műfaji sajátosságok jelentősen befolyásolják a vokális technikák alkalmazását, hiszen különböző zenei környezetek eltérő előadói megközelítést és hangképzési módszereket igényelnek. A művek interpretációja szempontjából elengedhetetlen a stílusok alapos és átfogó ismerete, mivel ez teszi lehetővé a mű stílári jegyeinek pontos azonosítását, és ezáltal a megfelelő énektechnikai megközelítés kiválasztását. Ugyanakkor az is igaz, hogy a stílusjegyek gyakran éppen a helyesen alkalmazott technikai megoldásokon keresztül válnak érzékelhetővé és értelmezhetővé a hallgató számára, így a technika és a stílus egymást feltételező, kölcsönösen meghatározó elemei a zenei előadásnak.

„Az az ideális, ha a stílári követelmények állandó szem előtt tartásával foglalkozunk a technikai módusok képzésével, a zenemű formai felépítésével, ugyanakkor az általános technikai követelményeket úgy

³²² Kecskés i.m.

³²³ Kecskés i.m.

alakítjuk ki, hogy azok mind szélesebb stíluskörben használhatók legyenek.”³²⁴

Bár a stílus és a technika kölcsönhatása alapvető a zenei interpretációban, a hagyományos énekpedagógiai tanulmányok mindmáig kevésbé foglalkoznak a CCM műfajainak – például a *folk*, *gospel*, *blues*, *jazz*, *pop* és *rock* – egyértelmű és egységes meghatározásával.³²⁵ Ennek hiányában nehéz pontosan azonosítani az egyes műfajok stiláris és énektechnikai sajátosságait, ami akadályozza a módszertani kérdések alapos feltárását és a kutatási eredmények gyakorlati alkalmazását. Hasonló hiányosság figyelhető meg a populáris zenei szakirodalomban is, amely a módszertani kérdésekkel, a témában zajló kutatásokkal és azok eredményeinek feldolgozásával többnyire csak érintőlegesen foglalkozik, és nem kínál naprakész, rendszerezett szemléletet. Így a gyakorlati énektanításban továbbra is hiányoznak azok az iránymutatások, amelyek segítenék az énekeseket a műfaji sajátosságokhoz illeszkedő technikai megoldások tudatos elsajátításában.³²⁶

Bár a módszertani hiányosságok jelentős kihívást jelentenek, az énektanárok körében egyetértés mutatkozik abban, hogy az énektechnikai képzésnek olyan komplex megközelítést kell alkalmaznia, amely képes az énekeseket a különböző műfajok eltérő hangigényeihez igazodó előadásmódra felkészíteni. A technikai felkészítésnek túl kell mutatnia az általános vokális alapokon, és differenciált, műfajspecifikus szemléletet kell érvényesítenie.

„Az akusztikai, fiziológiai és pedagógiai kutatások egyre inkább arra mutatnak, hogy a klasszikus alapú hangképzési technikák *önmagukban* már nem elegendőek a világ különböző éneklési stílusainak kiszolgálására.”³²⁷ *(kiemelés tőlem)*

³²⁴ Aszalós Tünde: *Stílusismeret és technikaképzés*. Parlando 2009/ 1. 13–21.

(<https://www.parlando.hu/2009106.htm>) Utolsó letöltés: 2025. 05. 31.

³²⁵ Az ezekben a műfajokban alkalmazott vokális megközelítéseket összefoglalóan a „kortárs éneklés” elnevezés címszóval illetik, mely túl általános fogalom.

³²⁶ Vásárhelyi Ágnes: „*Ez a könyv nem a zenéről szól.*” Tófalvy Tamás *Túl a szubkultúrán, és vissza. Populáris zeneiszínterek, műfajok és az internet című könyvéről*. Médiakutató 2017/ 3. 103.

(https://epa.oszk.hu/03000/03056/00066/pdf/EPA03056_mediakutato_2017_osz_103-105.pdf) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

³²⁷ Adele Addison: *In Support of Contemporary Commercial Music (Nonclassical) Voice Pedagogy*. Journal of Singing 2008/1. 7. (<https://www.americanacademyofteachersofsinging.org/wp-content/uploads/2020/09/In-Support-of-Contemporary-Commercial-Music-Nonclassical-Voice-Pedagogy.pdf>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Habár felfedezhetők párhuzamok a klasszikus és a populáris műfajok éneklésekor alkalmazott technikai megoldások fundamentális elemeinél, az eltérő műfajú és stílusú darabok differenciált vokális technikai megközelítéseket igényelnek. Ehhez elengedhetetlen az analógiák és az eltérések feltárása.

A vokális technikai differenciák vizsgálatára többféle megközelítés látott napvilágot. Egyes kutatók a klasszikus és a CCM műfajai közötti különbségeket elsősorban a kilégzés fiziológiájára vezetik vissza.³²⁸ A kutatási eredmények szerint a klasszikus éneklés magasabb *szubglottális* (hangszalag alatti) nyomást igényel, mint a CCM műfajainak éneklése.³²⁹ Klasszikus hangképzés esetén, amennyiben a *cricothyroid* (CT) domináns mechanizmus működése mellett nem biztosított kellően erős és folyamatos légnyomás, a hang nem lesz elég erőteljes ahhoz, hogy a *musculus thyroarytenoideus* (TA) – a hangszalagok zárásáért és feszességéért felelős izom – megfelelően működjön. Ezzel szemben, ha a CCM éneklés során túlzott *szubglottális* nyomás alakul ki, az a TA-izom túlaktiválódásához vezethet. Ennek következtében a hangszalagok túlzottan feszessé válnak, ami a hang beszűkülését eredményezheti.³³⁰ Ez potenciálisan akár hangi károsodást is okozhat, ezért különösen fontos, hogy a populáris műfajok előadói is olyan légzéstechnikai módszert sajátítsanak el, amely biztosítja a levegő egyenletes és szabályozott áramlását.³³¹

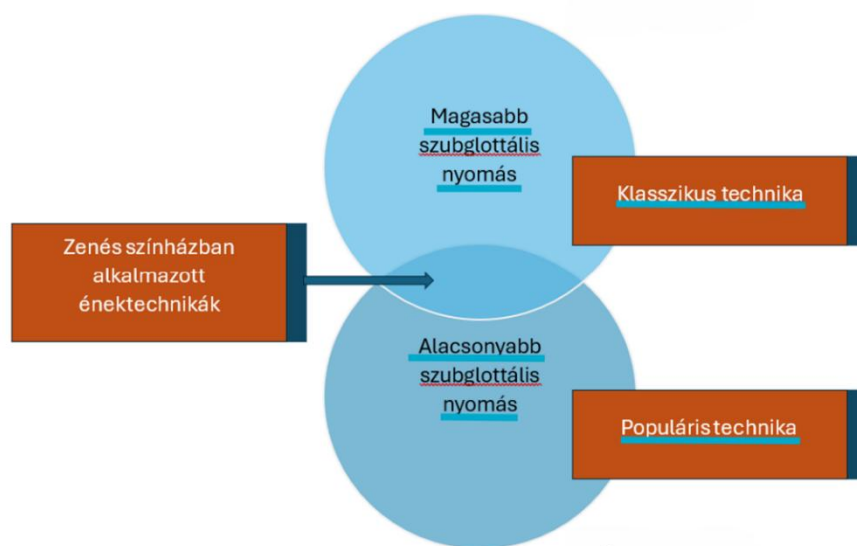
A zenés színházi műfajok énektechnikai megközelítései – különösen a *szubglottális* nyomás alkalmazásában – a klasszikus és a populáris éneklés közötti átmeneti tartományban helyezkednek el. Az énekművész feladata minden esetben az adott mű specifikus követelményeihez igazodva megtalálni az egyensúlyt e két eltérő technikai irány között.

³²⁸ Dr Daniel K. Robinson, ausztráliai énekmester, az éneklés technikai oldalról vizsgálja több munkájában.

³²⁹ Az operaénekesek *szubglottikus* nyomása forte hangadásnál általában 15–20 cm H₂O körül van. Johan Sundberg: *The Science of the Singing Voice*. Illinois, Northern Illinois University Press, 1987, 49-52. A populáris műfajokban ez az érték a beszédhez közelebbi ~5–10 cm H₂O. Ingo R. Titze: *Principles of Voice Production*. Hoboken, New Jersey, Prentice Hall, 1994, 152–155.

³³⁰ Dr Daniel K. Robinson: *Classical and contemporary: Can you do both?* Djarts Voice Coaching (<https://www.djarts.com.au/articles/classical-contemporary-can-you-do-both/>) Utolsó letöltés: 2024. 11. 03.

³³¹ Daniel K. Robinson i.m.



6. ábra. A szubglottikus nyomás kezelése különböző énektechnikákban

A kortárs énekpedagógia egyik meghatározó alakja, Jeannette LoVetri a klasszikus és a nem-klasszikus énektechnikák közötti alapvető különbség kiindulópontjaként a beszédszerűséget emeli ki. Míg a klasszikus hangképzés mind hangerőben, mind hangterjedelemben jelentős mértékben eltávolodik a természetes beszédhangtól, addig a CCM műfajai kifejezetten a beszédhez legközelebb álló vokális megoldásokat keresik, ezzel biztosítva az éneklés kommunikációs közvetlenségét és természetességét.

A hangok osztályozásának módjában is különbségek mutatkoznak. Míg a klasszikus zenében az énekhangokat hangfajokra osztják hangterjedelem és hangszín alapján,³³² addig a nem klasszikus zenében nincs általánosan elfogadott hangklasszifikáció. A zenés színházakban a klasszikus értelemben vett hangfaj helyett az adott szerephez illeszkedő hangterjedelemre, regiszterhasználatra és énektechnikai megvalósításra vonatkozó konkrét elvárásokat fogalmazzák meg az énekesek számára.³³³

A hangí minőséget alapvetően meghatározó énektechnikai megvalósítás módja tekintetében is számottevő eltérések figyelhetők meg. A klasszikus éneklésben az előadás technikai megvalósítása szigorú, stilisztikailag szabályozott keretek között valósul meg, ezáltal a hangí szabadság is korlátozottabb módon érvényesül. Ezzel szemben a nem klasszikus éneklés esetében az interpretáció technikai megközelítésének egyedisége

³³² Fischer Sándor: *A beszéd művészete*. Budapest, Gondolat, 1966. 65.

³³³ Jellemzően a szerepválogatások is ennek megfelelően történnek meg. Például *d''*-t kér belt, vagy *a''*-t legit technikával kell tudni egy szerephez.

széles lehetőségtárat nyit meg,³³⁴ így a különböző hangminőségek is nagyfokú szabadságot élveznek.

A rendelkezésre álló, általam megismert szakirodalmi források alapján kivonatoltam és rendszereztem azokat a jellemzőket, amelyeket kutatásom szempontjából relevánsnak ítéltam. E munka eredményeként hoztam létre azt a táblázatot, amelynek célja, hogy rendszerezett formában tárja fel a klasszikus és a nem-klasszikus éneklési technikák közötti legfontosabb különbségeket. A jellemzők jegyzékét saját megfigyeléseimmel és invencióimmal kiegészítve hoztam létre.³³⁵ (2. táblázat)

	Klasszikus hangképzés	CCM hangképzés
LÉGZÉS	mélylégzés/rekeszlégzés hosszabb légoszlop	mélylégzés-rekeszlégzés, mellkasi légzés, rövidebb légoszlop
TESTTARTÁS	„tengely-nemes” tartás, viszonylag statikus	a fej előre helyezése, dinamikus
TÁMASZ-Szubglottális nyomás	magasabb szubglottális nyomás	alacsonyabb szubglottális nyomás
HANGINDÍTÁS	lágú, kiegyenlített	kemény, glottális
AJKAK pozíciója	vertikális, hosszanti ajaknyitás	horizontális irányú, szélesebb nyitások
NYELVÁLLÁS	elől a metszőfogakat érintve lazán, laposan elterülő, a szájüregben- fektetett állapot	magasabb nyelvállás, a nyelv hátrébb helyezkedik el a szájüregben, nyelvgyök emelkedett

³³⁴ A nem klasszikus műfajokban az előadó akár a stílust, a tempót, a ritmust vagy a hangnemet is módosíthatja.

³³⁵ A meglévő kutatási eredmények forrásai: Brittny Anne Kempfer: *Contemporary Commercial Music Pedagogy: Selective Exercises for Developing Healthy Technique in Adolescent Singers*. Doktori Értekezés 2014 (<https://dc.uwm.edu/etd/408>) Utolsó letöltés: 2024. 11. 02. és Gary Stewart Holley: *From Classical to Music Theatre: A Vocalist's Experience*, Queensland Conservatorium Arts, Education and Law Griffith University. Doktori Értekezés 2016 (<https://research-repository.griffith.edu.au/server/api/core/bitstreams/09317f59-2379-4f8a-a008->) Utolsó letöltés: 2024. 11. 02. Továbbá:

Kim Chandler: Teaching Popular Music Styles. in: S. D. Harrison – Jessica O' Bryan: *Teaching Singing in the 21st Century*. Dordrecht, Springer, 2014. 35-51.

Anu Katri Keskinen: *Music Vocal Pedagogy and Contemporary Commercial Music: Reflections on Higher Education Non-classical Vocal Pedagogy in the United States and Finland*. Doktori Értekezés, Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki, 2013. 39-42. ([Vocal pedagogy and contemporary commercial music : reflections on higher education non-classical vocal pedagogy in the United States and Finland](#)) Utolsó letöltés: 2024. 11. 02.

GÉGEPOZÍCIÓ	alapállás vagy annál mélyebb	alapállás vagy annál emelkedettebb
LÁGYSZÁJPAD helyzete	magas, emelt állapot, tiszta természetes hangok	lesüllyedt állapot, nazalitás
HANGOK előadásmódja	legato	beszédszerűség
HANG POZICIONÁLÁSA	a „maszkba”, a rezonáns üregek intenzív használata	az erősítés miatt nem fontos
REGISZTERHASZNÁLAT	többségében fejhangok	többségében mellhangok
REGISZTEREK kezelése	átmenet nélküli regiszterváltások	regiszterváltások érzékeltetése
HANGMINŐSÉG	lágys, kerek, fedett hangok, fejhangok használata domináns, telt, sötét hangok, csengő hang	beszédközele hang, a fej- és a mellhangok, illetve azok keverése, világosabb hangok, twang
VIBRATO	kiegyenlített, a hangadás egész időtartama alatt fennáll	a kitartott hangok végén, illetve effektusként
VOKÁLISOK/ ÉS KONSZONÁNSOK	magánhangzók dominánsak	mássalhangzók dominánsak
PARALINGVISZTIKUS VOKÁLIS EFFEKTEK	nem jellemző, elvétve a klasszikus kortárs darabokban	torzított hangok: pld. hörgés, sikítás, szándékoltan levegős/fátyolos hangok
AMPLIFIKÁCIÓ	természetes (akusztikai, test által)	technikai (elektronikus eszközök segítségével történő)
SZÖVEGKEZELÉS	szűk keretek között, a zeneszerző szándékához illeszkedve	az interpretáló saját értelmezése szerinti
INTONÁCIÓ	az adott hangmagasságok reprodukálása	a hangok magassága módosulhat
REPERTOÁR	hangfaj specifikus	énektechnikák által és regiszterek által meghatározott.
HANGFAJOK	tradicionális (és szerepekre osztott) kategorizálás Szoprán-Mezzoszoprán-Alt-Tenor-Bariton-Basszus	nincs kategorizálás
TEMPÓKEZELÉS	a szerző javaslata alapján	szabadon kezelhető
IMPROVIZÁCIÓ	csak kadenciákban, vagy kortárs darabokban	nagy előadói szabadság az improvizációban

2. táblázat. A klasszikus és a CCM énektechnikájának összehasonlítása a hangképzés főbb paraméterei mentén³³⁶

³³⁶ A táblázatban szereplő technikai jellemzők nem tekinthetők önálló, izolált elemeknek; ezek a komponensek egymással összefüggésben, kölcsönhatásban működnek, és jelentésüket is ezen viszonyrendszerben nyerik el.

5. MESTERMUNKÁM – PEJTSIK PÉTER ÉS ORBÁN JÁNOS DÉNES *HAMUPIPŐKE* CÍMŰ OPERETTMUSICALJE

5.1. Operett és musical találkozása a gyakorlatban

Kutatásom során olyan művek kiválasztására törekedtem, amelyek elemzése, vizsgálata és előadása révén alátámasztható a dolgozat hipotézise, miszerint a *bel canto* hagyományaiban gyökerező klasszikus énektechnika összekötő kapocsként szolgálhat az operett és a musical vokális interpretációja között. A mestermunkám anyagát operettáriák- és musicaldalok gondos kiválasztásával állítottam össze, olyan szempontokat követve, amelyek a kutatásom fókuszát – a *bel canto* hagyományaiban gyökerező klasszikus énektechnika közvetítő szerepét – hitelesen reprezentálják.

Azonban az egész koncepció új megvilágításba került a Budapesti Operettszínház 2024/2025-ös évadának bemutatóját követően. Ekkor jelentették be Pejtsik Péter és Orbán János Dénes *Hamupipőke* című családi operettmusicaljének ősbemutatóját, amelynek évadbemutatón elhangzó részletei egyértelműen tükrözték a klasszikus és populáris zenei stílusjegyek sajátos szintézisét. Ezt a sokrétűséget a műfaji megnevezés is erősíti – *operettmusical* –, amely önmagában is összetett, átmeneti kategóriát képvisel. A terminus a musical és az operett közötti szoros kapcsolatot, illetve az ezek közötti műfaji és előadói átjárhatóság lehetőségét jelzi. Különösen fontos számomra az interpretációs-vokális átjárhatóság kérdésköre, amely kutatásom központi tárgyát képezi, s amelyet jelen dolgozatomban elméleti és gyakorlati szinten egyaránt vizsgállok, ezért a *Hamupipőke* ideális vizsgálati anyagnak ígérkezett.

A produkció főbb szerepeiben a Színház- és Filmművészeti Egyetem negyedéves zenés színész osztályának hallgatói léptek színpadra, akiknek hangképző tanáraként személyesen is közreműködtem a művészi előkészítésükben. Nem kis részben e szakmai együttállásnak – az előadás koncepciójához való kutatói és pedagógiai kapcsolódásomnak – köszönhetően kaptam felkérést az Operettszínháztól a darab társ-zenei vezetői feladatainak ellátására.

A mű ősbemutatóként került színpadra, s mivel a komponálás folyamata a próbafolyamat alatt is zajlott, a darab folyamatosan formálódott és alakult egészen a végleges változat kialakulásáig. Ez a dinamikusan fejlődő alkotói környezet különös művészi alázatot és fokozott felelősségvállalást igényelt a résztvevőktől, különösen a vokális interpretáció területén, hiszen nem állt rendelkezésre korábbi előadás, amely

referenciaként szolgálhatott volna. A vokális megformálások kialakítása így nagyfokú körültekintést és kreatív együttműködést igényelt. A zenei alkotói folyamat aktív követése, a rendezői koncepció alakulásának figyelemmel kísérése, valamint a zeneszerzővel, a zenei vezetővel és a karmesterrel való szoros együttműködés mind jelentős mértékben hozzájárultak a vokális interpretáció hiteles és műfajilag árnyalt megvalósításához. E komplex munkafolyamat során lehetőségem nyílt arra, hogy gyakorlati tapasztalatokon keresztül vizsgáljam a klasszikus énektechnika alkalmazhatóságát egy kortárs, műfajokat szintetizáló zenés színpadi mű kontextusában.

5. 2. A *Hamupipőke* operettmusical keletkezéstörténete és sajátosságai

5. 2. 1. A *Hamupipőke* meséjének forrásai

A *Hamupipőke*-történet eredete egészen az ókori időkig vezethető vissza. A mese egyik legkorábbi ismert változata az i.e. VI-VII. századi Görögországból származik, amelyet Sztrabón,³³⁷ az i.e. 1. században élt görög geográfus, író jegyzett fel. Sztrabón egy thrák származású rabszolganőről, Rhodopiszról írt, akinek sorsa és története számos ponton emlékeztet a későbbi *Hamupipőke*-narratívákra.³³⁸

A történet egy korai, Kínából származó változata is fennmaradt a IX. századból. A mese főhőse Je Xian,³³⁹ akinek történetét Duan Chenshi (803-863) rögzítette írásban. A kutatók többsége ezt a kínai változatot tekinti a *Hamupipőke*-mese legkorábbi írásos formájának. A történet kínai eredetére utal az a motívum is, amely szerint a rendkívül kicsi – nem ritkán mesterségesen deformált – láb a női szépség és társadalmi rang kiemelt jelképeként szolgált.³⁴⁰ Ez a kulturális elem különös jelentőséggel bír a történet azon részében, amelyben a hős nő az egyetlen, akire tökéletesen illik az elveszett cipő.

A *Hamupipőke* története Európában is számos változatban élt tovább. Az első ismert európai írásos feldolgozás Giambattista Basile³⁴¹ nevéhez köthető, aki 1634-ben

³³⁷ Sztrabón (Kr.e.63 körül – Kr.u.23 után) ókori utazó, földrajzi író.

³³⁸ Zalka Csenge Virág: *Hamupipőke és a piramisok. Ókori görög és római mesék, mesemondók.* Tempevölgy, 2020/ 4. 6.

(https://epa.oszk.hu/03000/03099/00048/pdf/EPA03099_tempevolgy_2020_4_063-069.pdf)

Utolsó letöltés: 2025. 01. 13.

³³⁹ N.N.: *Csonkítás, vakítás és halcsontok – Hamupipőke meséje nem volt mindig vidám.* Múlt-kor 2018/9. (<https://mult-kor.hu/csonkitas-vakitas-es-halcsontok-hamupipoke-meseje-nem-volt-mindig-vidam-20180927>) Utolsó letöltés: 2025. 05. 31.

³⁴⁰ N.N.: *Kínai Hamupipőke és kínai Aladdin.* Kínai Nemzetközi Rádió 2005

(<https://hungarian.cri.cn/1/2005/05/10/2@30953.htm>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

³⁴¹ Giambattista Basile (1585 körül – 1632) olasz költő, író.

megjelent mesegyűjteményében (*Lo cunto de li cunti*), *La gatta Cenerentola* címmel dolgozta fel a történetet.³⁴² Ezt a változatot dolgozta át Charles Perrault³⁴³ 1697-ben, amikor a *Lúdanyó meséi*³⁴⁴ (*Histoires ou contes du temps passé*) című kötetében közreadta *Hamupipőke, avagy a kis üvegcipellő* (*Cendrillon ou La petite pantoufle de verre*) című meséjét. Ezzel Perrault nem csupán a történetet népszerűsítette, hanem megalapozta az irodalmi mese műfaját is.³⁴⁵ Az ő változatában jelenik meg először a jótündér és az üvegcipő motívuma – elemek, amelyek később a *Disney*-adaptációk révén váltak világszerte ismertté.

A világ egyik legismertebb *Hamupipőke*-változata azonban a Grimm fivérek nevéhez fűződik, akik 1812-ben publikálták *Aschenputtel*³⁴⁶ című meséjüket, amely lényegesen sötétebb hangvételű, és a korábbi verziókhöz képest jóval kegyetlenebb, brutálisabb elemeket is tartalmaz.

A *Hamupipőke* történetének magyar változata is az 1800-as évek közepére vezethető vissza. 1844-ben a Kisfaludy Társaság országos népköltési gyűjtést hirdetett, amelyre több mint kétszáz, korábban kizárólag szájhagyomány útján terjedő alkotás érkezett, melyeket írásban rögzítettek és gyűjteményes formában közöltek, létrehozva ezzel az első magyar nyelvű népmesegyűjteményt.³⁴⁷

Erdélyi János, a szerkesztésében kiadott *Népdalok és mondák* három kötetes gyűjteményének előszavában ezt írja (1.kép):

³⁴² *Pentamerone – Lo cunto de li cunti* jelentése *A mesék meséje*.

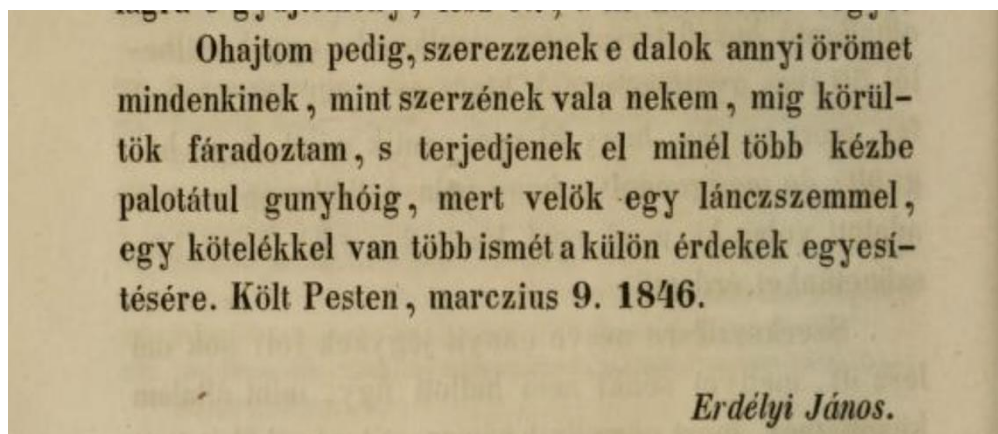
³⁴³ Charles Perrault (1628 – 1703) francia író.

³⁴⁴ Eredeti cím: *Les Contes de ma mère l'Oye*

³⁴⁵ Csűry Andrea: Charles Perrault. in: Bálint Péter (szerk.): *Közelítések a meséhez*. Debrecen, Didakt, 2006, 195.

³⁴⁶ N.N.: *Hamupipőke ezer arca*. Fidelio 2024 (<https://fidelio.hu/tanc/hamupipoke-ezer-arca-180631.html>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

³⁴⁷ Gulyás Judit: Az Erdélyi János szerkesztette Népdalok és mondák meséi és mesegyűjtői. in: Szakál Anna – Tekei Erika (szerk.): „*Tenger fenekéről gyöngyszemeket szednék.*” *Tanulmányok Olosz Katalin tiszteletére*. Kolozsvár, Kriza János Néprajzi Társaság, 2020 (https://www.academia.edu/45073345/Az_Erd%C3%A9lyi_J%C3%A1nos_szerkesztette_N%C3%A9pdalok_%C3%A9s_mond%C3%A1k_mes%C3%A9i_%C3%A9s_mesegy%C5%B1jt%C5%91i_Folktales_and_collectors_of_the_first_collection_of_Hungarian_folk_poetry_1846_1848) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.



1. kép: Népdalok és mondák, *Előszó*³⁴⁸

A kötet meséi között megtalálható a *Hamupipőke* ősi magyar megfelelője is, *Az özvegy ember és az árva lány*³⁴⁹ címmel. Ez a történet szolgált alapul a Budapesti Operettszínházban bemutatott kortárs operettmusical számára, amely a népmesei hagyományt a modern zenés színház eszköztárával értelmezi újra.

5.2.2. A mese történetének Orbán-féle adaptációja

Orbán János Dénes *Hamupipőke* című művének alapjául *Az özvegy férfi és az árva lány* című mese szolgált, ugyanakkor a szövegben számos motívum fedezhető fel Charles Perrault és a Grimm fivérek változataiból is, ami a különböző forráshagyományok tudatos egybeolvasztására utal. A librettóban olyan, a tündérmesékre – vagy ahogyan Vlagyimir Jakovlevics Propp (1895–1970) mesekutató és folklorista mesemorfológiájában fogalmazott, varázsmesékre – jellemző elemek is megjelennek, amelyek a mesék közös struktúráját és szerkezeti elemeit képviselik.³⁵⁰ Propp, aki a meséket szerkezeti és rendszerszemléletben vizsgálta, a szerepkörök egységességét és a mesemozzanatok kötött sorozatát tartotta a mesetípus állandó jellemzőinek,³⁵¹ melyek az operettmusicalben is egyértelműen tetten érhetők.

A mese variánsainak összehasonlítása (3. táblázat):

³⁴⁸ Erdélyi János (szerk.): *Népdalok és mondák*. Pest, Beimel József, 1846

(<https://archive.org/details/npdaloksmond00erd/page/n4/mode/1up>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 26.

³⁴⁹ Erdélyi János: *Az özvegy ember és árva lány*. in: Erdélyi János (szerk.): *Népdalok és mondák*. i.m. 253-262.

³⁵⁰ Vlagyimir Jakovlevich Propp: *A mese morfológiája*. Budapest, Osiris-Századvég, 1995.

³⁵¹ Propp i.m. 79–83.

HAMUPIPŐ KE	GRIMM	PERRAULT	ERDÉLYI J.	Orbán János Dénes -Pejtsik Péter
Tilalom	Kényszerítik, hogy hamuban aludjon	Elveszik fekhelyét, de végül saját akaratából alszik hamuban	Nincs neve, árva lány	A nevét (Rózsa) elveszik- Hamulány lesz, elveszik a szobáját
Kérés	Ágat kér, mogyorófa ág, melyet édesanyja sírjára ültet		Diót kér a vásárból	Diót kér
Apa	Nem áll ki a lányáért	Nem áll ki a lányáért-Falnak beszél	Nem áll ki a lányáért	Nem áll ki a lányáért, de végül feleszmél, és ő viszi a Herceget Hamupipőkéhez
Megküzdés	Könyörög, hogy el szeretne menni a bálba	Nem tesz semmit azért, hogy elmehessen a bálba	Nem tesz semmit azért, hogy a templomba mehessen	Kéri, de nem harcol eléggé
Találkozás	Bál	Bál	Templomi mise	Mise—majd bál
Segítő	Fehér madár	Tündérkeresztanya	Isten küld egy sereg fehér galambot	Firtos, Tündérkirálynő
Segítő dolgok	véka lencse válogatás, Arany ruha,	Tökhintó, drágaköves aranyos-ezüstös ruha, ezüstdézsafürdő	szemetes búza szétválogatásb an segít, az édesapja által hozott dióból lesz ruha	Ruhák, tökhintó, Cicoma-show, Lelki támasz
	Saját akaratából megy haza a bálból.	Tündérkeresztanya utasítására megy haza éjfélkor	--	Tündérkeresztanya utasítására megy haza éjfélkor
Cipő	aranycipő	aranyprémes, későbbi változatban üveg cipő -így nincs csonkolás	--	Üveg cipő+ de van csonkolás
Cipőpróba	Csonkolás-levágják a sarkukat a mostohalányok	Nincs csonkolás	Nincs cipő	Cipőpróbán elküldik, temetőbe megy-Édesapja vezeti oda a Herceget.

Felismerés/ Rátalálás	Rongyosan, de tisztálkodva találkozik a Herceggel,	Tündérkeresztan ya szép ruhájában látja a Herceg	Szegényes, de tiszta ruhában találkozik a Herceggel	Szegényes, de tiszta ruhában találkozik a Herceggel
	Megvakítás	Mostohatestvére ket Hamupipőke a palotába viszi és férjhez is adja őket	Mostohát tömlőcbe zárják, két lány haját lenyírják- felégetik, elkergetik őket.	Sárkányhoz adják férjhez őket
Nyomravezető dolgok	Szurom a palota lépcsőjén, melybe beleragad a cipő	Elveszített hattyúprémes papucsát.	Arany rózsza a kapufa hasadékában	Édesapa vezeti a sírhoz a Herceget
Keresés mikéntje	A Herceg maga megy keresni	A Herceg az udvarmesterét küldi a keresésre	A Herceg a szolgáját küldi a keresésére	A Herceg társa, szolgája, Kutykurutty vezeti a keresést, de a Herceg is aktívan jelen van.

3. táblázat: A mese variánsainak összehasonlítása ³⁵²

5.2.3. Magyar tematika a librettóban

A Hamupipőke operettmusical – az Operettszínház által meghirdetett „operettforradalom” részeként – azt a célt tűzte ki, hogy visszaadja az operett századfordulós rangját, miközben ötvözi a műfajt a XXI. század vezető zenés színházi formájával, a musicallel.

„Sokat teszünk azért, hogy éljen és viruljon otthon és külföldön az operett, azzal, hogy budapesti otthona modern módon interpretálja, közelebb hozza a mai közönséghez [...] A magyar operett azért tudott olyan elsőprő nemzetközi sikert aratni, mert – annyira magyar.”³⁵³

³⁵² A táblázatot a (<https://mesebazis.com/hamupipoke-grimm-fiverek/>), a (https://hu.wikisource.org/wiki/Az_%C3%B6zvegy_ember_%C3%A9s_%C3%A1rva_l%C3%A1ny) és a (<https://www.youtube.com/watch?v=Id9QIo1uXo0>), továbbá Charles Perrault *Hamupipőke* című mesejáték (Hungaroton MK 13910) 1983 alapján készítettem.

³⁵³ N.N. *Javaslat az operett Hungarikumok Gyűjteményébe történő felvételéhez. 3. sz. melléklet a 114/2013. (IV. 16.) Kormányrendeletre.*

Az előadás egyediségét a jellegzetesen magyar zenei és nyelvi anyag adja, amelyben a csángó népi kultúra motívumai is megjelennek. Orbán János Dénes értelmezése szerint ezek a hagyományos elemek különösen alkalmasak a szerelem és az árvaság témájának hiteles megjelenítésére.

A névválasztás is jelentős szerepet játszik az identitás és társadalmi helyzet közti kapcsolat bemutatásában. A címszereplő, Rózsa,³⁵⁴ neve a szépség, szeretet, valamint gyengédség fogalmához kapcsolódik, ezáltal szimbolikus jelentéssel is bír. A mostohák általi névváltás, amikor Rózsát Hamulánynak, majd Hamupipőkének nevezik el, már nemcsak a megalázás és alárendeltség kifejeződése, hanem az identitás megtörésének eszköze is.

A székely-csángó mitológiából származik a Tündérkirálynő alakja, Firtos, akinek történetét a *Firtos és Tartod* mondakör őrizte meg. Neve az ősmagyar 'firt' szóból ered, amely az élethez, életvitelhez, illetve az élni akarás vágyához kapcsolódik. A mesevilágban Firtos Hamupipőke valódi vagy képzeletbeli segítőjeként jelenik meg.³⁵⁵ Udvarának szereplői – a Szörösbüfögő, a Virkolács és a Garabonciás – mind az archaikus magyar hiedelemvilág karakterei, akárcsak a Tündérkirálynő állandó kísérője és tanácsadója, a Táltos. A történetben a magyar tematika még hangsúlyosabb szerepet kap a csángó népviseletek és a háttérben alkalmazott csángó-magyar tájképek révén.³⁵⁶

A mű számos olyan kulturális utalást tartalmaz, amelyek elsősorban a magyar közönség számára válnak felismerhetővé. Az olyan karakternevek, mint Szerénke és Lukrécia,³⁵⁷ Szaffi és Jónás,³⁵⁸ a generációkon átívelő, a nagyszülők, szülők és gyermekek körében ismert magyar meseirodalom népszerű hőseire utalnak. A mostoha neve – Gertrúd vagy Gertrudis – pedig sokunkban a nemzeti dráma kegyetlen nagyasszonyának alakját

(https://hungarikum.kormany.hu/download/0/b8/d0000/30%20Magyar%20Operett_FIN.pdf) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

³⁵⁴ N.N.: *Rózsa név eredete*. Névnepma.hu (<https://nevnepma.hu/eredete/R%C3%B3zsa>) Utolsó letöltés: 2025. 01. 20.

³⁵⁵ Benedek Elek: *Firtos és Tartod*. in: Benedek Elek: *Erdélyi népmondák*. Cluj-Kolozsvár, Minerva Irodalmi és Nyomdai Müintézet Rt, 1926. (<https://mek.oszk.hu/11700/11702/11702.htm#5>) Utolsó letöltés: 2025. 01. 19.

³⁵⁶ N.N.: *Egy káprázatos előadás. Hamupipőke-csoda a Budapesti Operettszínházban*. Dunaújvárosi Hírportál 2024. 11. 20. (<https://www.duol.hu/hazai-kultura/2024/11/hamupipoke-operettszinhez-budapest>) Utolsó letöltés: 2025. 01. 20.

³⁵⁷ Bálint Ágnes *Frakk a macskák réme* című könyv, illetve rajzfim sorozat macskáira utal.

³⁵⁸ Jókai Mór *A cigánybáró* című kisregényéből, illetve az abból készült *Szaffi* mesefilmekből ismertek.

idézi fel.³⁵⁹ A sárkányfiguráról pedig elsősorban a *Süsü, a sárkány*³⁶⁰ című mesefilm hőse jut eszünkbe, különösen, ha a karakter Bodrogi Gyula³⁶¹ jellegzetes hangján szólal meg.

5.2.4. Magyar tematika a zenei anyagban

5.2.4.1. Csángó népdalfeldolgozások

A zenei textúra a csángó népdalagyományra épül. A zeneszerző az eredeti dallamokat megőrizve szimfonikus zenekari hangszerelésben dolgozta fel azokat, ám nem a hagyományos kíséresi elveket követte, hanem új, meglepő hangzásbeli megoldásokat keresett, ezáltal gazdagítva – önálló jelentéssel és mondanivalóval – a zenei szövetet.³⁶²

„Az összes hangszerelésemben úgy működöm, hogy van az eredeti dallam, aminek én hátat fordítok és keresek neki egy önálló struktúrát, ami saját magában mozog, a saját törvényszerűségei szerint, ennek az ihletésére, de ettől függetlenül. Visszafordulok, ráhelyezem, megnézem, hogy működik-e együtt, ha nem, akkor másikat keresek. De mindenképpen szeretném, ha a zenének önmagában lenne egy saját jelentése, egy saját mondanivalója, egy saját működése, amin egy kicsit idegenül hat ez a dallam. Ez a cél. Hogy ne tradicionális legyen a kíséret, hanem érezhető legyen, hogy valaki egy másik prizmán keresztül szemléli, és a két külön világból egyféle szintézis jön létre.”³⁶³

Pejtsik a népdal fogalmát Kodály Zoltán értelmezését követve alkalmazza, amelybe a néphagyomány részévé vált egyházi énekek is beletartoznak.³⁶⁴ Ennek megfelelően az operettmusicalben elhangzó egyházi énekek feldolgozásánál a népdalok feldolgozásánál alkalmazott zenei elveket követi.

³⁵⁹ Katona József *Bánk bán* című művéből.

³⁶⁰ *Süsü, a sárkány* Szabó Attila alkotása 1977-ben.

³⁶¹ Bodrogi Gyula, a Nemzet Színésze címmel kitüntetett, Kossuth- és kétszeres Jászai Mari-díjas színművész, rendező,ínházigazgató, érdemes és kiváló művész, a József Attila Színház, a Vidám Színpad és a Halhatatlanok Társulatának örökös tagja.

³⁶² Ezzel némileg a világzene nehezen megfogható kategóriája felé hajlítva el a dalokat, de a szerző mégis inkább népdal-feldolgozásként tekint ezekre a dalokra.

³⁶³ Ld. melléklet: Pejtsik Péterrel készített interjú.

³⁶⁴ Fehér Anikó: *Népzenei írásaim. Mi vagyunk a rózsák...* feheraniko.hu

(<https://www.feheraniko.hu/hu/bemutakozas/csod%C3%A1latos-n%C3%A9pzene/n%C3%A9pzenei-%C3%ADr%C3%A1saim/33-feh%C3%A9r-anik%C3%B3-mi-vagyunk-a-r%C3%B3zs%C3%A1k-n%C3%A9pzenei-alapvet%C3%A9s>) Utolsó letöltés: 2025. 01. 23.

5.2.4.2. Bartók zenéje

A melodramák és a *Herceg vándorlása* során, mintegy *leitmotívumként* ³⁶⁵ megjelenő zenei anyagok Bartók Béla *A Kékszakállú herceg vára* című operájából származnak. Az opera librettóját Balázs Béla az azonos című francia ballada alapján alkotta meg, és azt a magyar népballada eszközeivel gazdagította. Az opera zenei anyaga szorosan illeszkedik a szcenírozott ballada szövegéhez, és a balladai narratívát népzenei elemekkel átszöve bontja ki, ezáltal is erősítve a mű nemzeti tematikáját.³⁶⁶ Pejtsik az *appropriáció* művészeti gyakorlatát alkalmazza, amellyel a bartóki zenei szövetet új kontextusba helyezi.³⁶⁷ (4. kottapélda)

³⁶⁵ Jelentése vezérmotívum, visszatérő zenei téma, mely többek között a drámai cselekmény erősítését, a szereplők lelki állapotát szándékszik tükrözni.

³⁶⁶ N.N.: *A kékszakállú herceg vára*. Operakalauz

(<https://operakalauz.wrm.hu/index.php?handler=own&page=work&id=7>) Utolsó letöltés: 2025. 01. 21.

³⁶⁷ Az *appropriáció* a már meglévő zenei elemek tudatos átvételét és új kontextusba helyezését jelenti, amely során az eredeti mű jelentése módosulhat vagy új értelmezést kap. Ez a gyakorlat különösen a XX. századi modern és posztmodern művészet egyik meghatározó módszerévé vált.

Kékszakállú 60-astól 65-ös Zifferig instr.

Csipkerózsika elvarázsolt kastélya.
Kutykurutty, az udvari manó a szürreális romkert emberevőnek
tűnő virágain hűledezik.
[Akár táncosok is alakíthatják az emberevő virágokat].
Megfog egy óriásliliomot, az meg akarja harapni.
Csipkerózsika kőravatalon fekszik, és szűziesen horkol.
A Herceg ébresztgeti. (63. Ziffer előtt)

valtva

Blumige Zweige schlagen auf die Szene herein, ein blaugrünes Viereck tut sich in der Wand auf, und der einfallende Schein legt
As ajtóból virágos ágak csapódnak ki és a falban kékeszöld négyszög nylik. A beeső új fények a többi mellé fekszik a padlóra)

Lento J. 80-78

4. kottapélda Bartók Béla *A kékszakállú herceg vára* – Pejtsik Péter *Hamupipőkéjében*

Pejtsik Péter értelmezésében a *Hamupipőkében* felhangzó Bartók *A kékszakállú herceg vára* idézet egyfajta zenei vészjelzésként funkcionál: kétségbe vonja a klasszikus tündérmesék optimista és idealizált világképét. Ez a zenei gesztus nem csupán a mű mélyebb, reflektív rétegeit emeli ki, hanem az értelmezés új szintjeire hívja a befogadót, és kritikai gondolkodásra ösztönöz. A bartóki zene operettmusical műfaji közegébe való integrálása merész zeneszerzői döntésként értékelhető. Ismert tény, hogy Bartók Béla kompozíciós munkássága során maga is jelentős mértékben merített a népzenei

hagyományból.³⁶⁸ A *Hamupipőke* zenéjében megfigyelhető közös csángó zenei gyökerek kohéziós szerepet töltenek be, ennek köszönhetően a bartóki idézetek természetesen illeszkednek Pejtsik népdalfeldolgozásainak világába, és nem hatnak idegenként a zenei szövetben.

5.2.4.3. Magyar táncok

A *Hamupipőke* második felvonásának egyik dramaturgiai és zenei csúcspontját a népies stílusban megkomponált Tündérkirálynő *Csárdása* jelenti. Pejtsik Péter választása tudatos művészi döntés eredménye, hiszen a csárdás – mint zenei és táncforma – a XIX. századi Magyarországon a nemzeti identitás egyik központi szimbólumává vált. A XX. századtól kezdődően a csárdás továbbra is jelentős szerepet játszott a nemzeti összetartozás érzésének elmélyítésében, különösen a népi kultúra és a hagyomány újraértelmezésén keresztül. A csárdás jelenetbe illesztése így nem pusztán dramatikus funkciót tölt be, hanem egyúttal reflektál a magyar nemzeti identitás zenei hagyományának rétegzettségére és szimbolikus erejére is.³⁶⁹

A magyar csárdás-irodalom legismertebb művei közé tartozik Brahms *V. Magyar tánca*, amelynek fő dallama integrálódik a *Hamupipőke* csárdásának gyors részébe. Első pillantásra úgy tűnhet, hogy Pejtsik a magyar zenei hagyományba egy német zeneszerző művét emelte be. Valójában azonban egyfajta zenei rekonstrukciónak lehetünk tanúi. Brahms táncának fő motívuma ugyanis nem Brahms saját szerzeménye, hanem Kéler Béla *Bártfai emlék* (*Op. 31.*) című művének csárdás-tételéből származik, amelyet Brahms változtatás nélkül átvett és beépített saját *Magyar táncába*. Pejtsik tehát valójában nem idegen zenei anyagot emel be, hanem egy magyar zeneszerző eredeti témáját helyezi vissza a nemzeti kontextusba.³⁷⁰ Természetesen mindez nem csorbítja Brahms zeneszerzői nagyságát – hiszen a mű Brahms neve alatt vált a komolyzenei repertoár előszeretettel

³⁶⁸ Lampert Vera: *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke. Magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok*. Budapest: Hagyományok Háza–Helikon Kiadó–Néprajzi Múzeum–Zenetudományi Intézet, 2005. forrásjegyzéke is ezt támasztja alá.

³⁶⁹ N.N.: *A csárdás története és fejlődése*. Fiatalok a Nemzetért Alapítvány

(<https://fiatalokanemzetert.hu/a-csardas-tortenete-es-fejlodese/>) Utolsó letöltés: 2025. 01. 23.

³⁷⁰ Kéler Béla: *Spomienka na Bardejov/ Erinnerung an Bartfeld op.31. Hungarian Dance No. 1 for Orchestra*. Brno, Béla Kéler Society, 2024. 4.

(<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP945357-PMLP327614->

[Bela_Keler_Hungarian_Dances_Score_IMSLP.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP945357-PMLP327614-Bela_Keler_Hungarian_Dances_Score_IMSLP.pdf)) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

kultivált részévé. Sokkal inkább rámutat arra a komplex zenei hálózatra, amelyben a népi és a műzene egymásra hatása évszázadokon keresztül formálódott.³⁷¹ (5. kottapélda)

5. kottapélda. Kéler Béla: *Spomienka Na Bardejov, Erinnerung An Bartfeld, Bártfai emlék op. 31*³⁷²

³⁷¹ László Ferenc: *Cigánytempó. Brahms: Magyar táncok / Warner*. Revizor – a kritikai portál 2009/1. (<https://revizoronline.com/brahms-magyar-tancok-warner/>) Utolsó letöltés: 2025. 05. 31.

³⁷² Kéler i.m. 4.

Pejtsik Péter csárdása zenei és kulturális szempontból egyaránt összetett szerkezetet mutat. A kompozíció több zenei réteg szintézisére törekszik: a népdal, a népies műdal (magyar nóta), a cigányzene és a jiddis zene elemei egyaránt megjelennek benne, s mindezek egy operettszerű zenei szövetbe ágyazódnak, amelyet a szerző – nem csekély iróniával és zenei humorral – a musical műfaji elemeivel is gazdagít.

„Van valami csárdásból kilépő, de mégis azt a vonalat tovább vivő minősége a dolognak. Ilyen lett ez a mai csárdás.”³⁷³

A csárdás mellett a táncos jelenetekben több, a magyar néptánc kultúrához tartozó tánc típus is megjelenik. Ilyen például a csujogató,³⁷⁴ a leánykarikázó, valamint a verbunk tánc típus székelyföldi változata, a gyimesi csángók körében legényes néven ismert férfítánc, a csúrdöngölő³⁷⁵ is. Ezek a táncok nemcsak stílári sokszínűséget képviselnek, hanem mélyebb kulturális és identitásbeli jelentéstartalmakat is hordoznak.

5.3. A *Hamupipőke* műfaji felépítése

A *Hamupipőke* műfaji felépítése nem sorolható be egyértelműen a hagyományos zenés színházi kategóriákba. Az operett és a musical határán egyensúlyozó darab sajátosságait maga a szerző is kiemeli: „főhajtás az operett műfaja előtt, összeházasítva azt a musical műfajával.”³⁷⁶ Ennek következtében az operettmusicalben megjelenő műfaji elemek nem határozhatók meg egyértelműen, mivel az egyes stílusok szervesen összefonódnak, és átfedések figyelhetők meg köztük. A műfaji besorolás pontosítása érdekében ezért éltem a szerzővel való közvetlen szakmai konzultáció lehetőségével. A *Hamupipőke* dalaiban megjelenő műfajok hiteles osztályozása érdekében Pejtsik Péter saját műfaji kategorizálását tekintettem elsődleges forrásnak.³⁷⁷ (4. táblázat)

³⁷³ Hruby Edit: *A Hamupipőke operettmusical, Hruby Edit beszélgetése Pejtsik Péter zeneszerzővel*. Parlando 2025/2. (https://parlando.hu/2025/2025-2/Hruby_Edit-Pejtsik_Peter.htm) Utolsó letöltés: 2025. 03. 25.

³⁷⁴ A csujogató ún. táncszó, a hangulat tetőfokán bekiabálást, kurjantást, tánc közbeni verselést jelent. Felföldi László – Müller Anita (szerk.): *Hagyomány és korszerűség a néptánc kutatásban. Pesovár Ernő emlékezete*. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2010.

³⁷⁵ N.N.: *Csúrdöngölő. mondták volt...* blog 2009. augusztus (<https://mondtakvolt.blog.hu/2009/08/28/csurdongolo>.) Utolsó letöltés: 2025. 05. 3

³⁷⁶ Hruby i.m.

³⁷⁷ Hruby i.m.

Műfajok	Dalok
Népdalfeldolgozás/ Egyházi népi ének (6)	1.1. <i>Mi vagyunk a rózsák</i> 1.4. <i>Anyámnak bubája</i> 1.15. <i>A tündérek táncra hívnak</i> 1.17. <i>Nem vagyunk árvák</i> 2.7. <i>Szerelem, szerelem.</i> 2.9. <i>Csárdás</i> 2.17. <i>Nem vagyunk árvák</i> 2. 18. <i>Finale</i>
Operett (9)	1.3. <i>Te Lajos ...</i> 1.10. <i>Ha piros hó lesz</i> 1.11. <i>Egy királyi kávé</i> 1.19. <i>Bál lesz! Finale</i> 2.2. <i>Legszebb a világon (Cicoma-show)</i> 2.5. <i>Légy te a tavaszom.</i> 2.9. <i>Csárdás</i> 2.15. <i>Kiolvasó</i> 2.12. <i>Országomat, egy hóhért</i> 2. 18. <i>Finale</i>
Opera (5)	1.6. <i>Csipkerózsika a 4.ajtó</i> 1.7. <i>Hófehérke-az ötödik ajtó</i> 2.5. <i>Légy te a tavaszom...</i> 2.12. <i>Kiolvasó</i> 2.16. <i>Az én leányom</i>
Oratórikus fúga (1)	2.11. <i>Kié lesz a cipő?</i>
Musical (12)	1.2. <i>Kezdődik szép mesénk</i> 1.3. <i>Te Lajos ...</i> 1.5. <i>Hol van az én hercegem</i> 1.8. <i>Ki lesz a kedvesem</i> 1.12. <i>Hol van az én hercegem</i> 1.15. <i>A tündérek táncra hívnak</i> 1.16. <i>Ki lesz a kedvesem...</i> 1.19. <i>Bál lesz! Finale</i> 2.2. <i>Legszebb a világon (Cicoma-show)</i> 2.14. <i>Szerelmes vagyok, szerelmes</i> 2.14. <i>Országomat, egy hóhért</i> 2. 18. <i>Finale</i>

4. táblázat. Hamupipőke dalainak műfaji rendszerezése

A mellékelt rendszerező táblázat jól szemlélteti, hogy a *Hamupipőke* című műben megjelenő műfajok közül a musical, az operett és a népdalfeldolgozás kapták a legmarkánsabb szerepet. A zeneszerző szabadon és tudatosan élt a műfaji választás

lehetőségével, a különböző stílusok nem csupán egymás mellett jelennek meg, hanem egyazon dalon belül is összeolvadnak, komplex zenei szövetet alkotva. Ez a fajta műfaji rétegződés különösen látványosan érhető tetten a következő dalokban: 2.2. *Legszebb a világon (Cicoma-show)*, 2.9. *Csárdás*, valamint az első és második felvonás fináléiban (1.19. *Bál lesz! Finale*, 2.18. *Finale*).

A dalok időrendben való elemzése során megfigyelhető, hogy a mű elején elsősorban a musical műfaji jellemzői dominálnak. Az első felvonás kezdetén (különösen a Nr. 1.2., Nr. 1.3., Nr.1.5., Nr. 1.8. számokban) kizárólag musical-eszköztárat alkalmaz a zeneszerző, míg az operett műfajában megszólaló kvartett először az Nr. 1.10. tételben jelenik meg. Kronológiai szempontból tehát akár „musicaloperettként” is besorolható lenne a darab. Pejtsik Péter azonban a Budapesti Operettszínház hagyományait figyelembe véve úgy fogalmazott, hogy műve „inkább az operettből nyúlik ki a musical felé”.³⁷⁸ Ez a megközelítés rávilágít arra a stílári irányra, amelyben a hagyományos operett alapokra építve, fokozatosan nyílik meg a modern, angolszász musical világának irányába.

³⁷⁸ Hruby i.m.

6. A *BEL CANTO* ÉNEKTECHNIKA MEGJELENÉSE PEJTSIK-ORBÁN *HAMUPIPŐKE* CÍMŰ OPERETTMUSICALJÉBEN

A *Hamupipőke* című operettmusical dalainak előadása során a zeneszámok műfaji sajátosságaihoz igazodó, eltérő vokális megoldások születtek. Az alábbi táblázatban a dalokat műfaji besorolásuk és a hozzájuk társított vokális kivitelezés szerint rendszereztem.³⁷⁹ A dolgozatban alkalmazott kortárs énektechnikai megközelítések Robert Edwin tipológiáján alapulnak, amelyet a 3. fejezetben részletesen ismertettem. (5. táblázat)

Dalok listája Nr.	Műfaj	Vokális megoldások	Szereplők	Meg- jegy- zé-sek
I.FELVONÁS				
1.1. <i>Mi vagyunk a rózsák</i>	népdalfeldolgozás	népi éneklés, <i>tradicionális legit és kortárs legit</i>	Firtos	Csángó népdal
1.2. <i>Kezdődik szép mesénk</i>	musical	<i>klasszikus és kortárs legit</i>	Firtos	
1.3. <i>Te Lajos ...</i>	XX. századi operett vagy musical	<i>kortárs legit és belt</i>	Mostoha, Szerénke, Lukrécia, Édesapa	tangó
1.4. <i>Anyámnak bubája</i>	népdalfeldolgozás	népi ének és <i>kortárs legit</i>	Hamupipőke	
1.5. <i>Hol van az én hercegem</i>	musical	<i>klasszikus, tradicionális kortárs legit,</i>	Hamupipőke	Disney-musicalekre emlékeztető
1.6. <i>Csipkerózsika/ 4.ajtó</i>	opera	<i>klasszikus, tradicionális legit</i>	zenekar+ Kutykurutty	Bartók: <i>Kékszakállú herceg vára</i> 60-astól a 65-ös zifferig instr.
1.7. <i>Hófehérke/az 5. ajtó</i>	opera	<i>klasszikus tradicionális legit</i>	Kutykurutty+ Herceg	„
1.8. <i>Ki lesz a kedvesem</i>	pop/musical	<i>kortárs legit</i>	Herceg	

³⁷⁹ Hruby i.m.

1.9.	Melodráma			
1.10. <i>Ha piros hó lesz</i>	operett	<i>kortárs legit</i>	Szerénke, Lukrécia, Hamupipőke, Mostoha	kuplé/sanzon
1.11. <i>Egy királyi kávé</i>	operett	<i>tradicionális kortárs legit</i>	Király	bécsi walzer
1.12. <i>Hol van az én hercegem (Reminiszcencia)</i>	Musical	<i>kortárs legit, tradicionális legit</i>	Hamupipőke	
1.13-14	Melodráma			
1.15. <i>A tiündérek táncra hívnak</i>	Musical, népdalfeldolgozás/leányos, Csujogató, pop, boogie, rock.	<i>tradicionális legit, kortárs legit, kortárs belt</i>	Firtos, Hamupipőke, Vasorrú bába	rondoszerű forma, melynek codája a bugi-vugi.
1.16. <i>Ki lesz a kedvesem... (Reminiszcencia)</i>	pop/musical	<i>kortárs legit</i>	Herceg	8.dal visszatér
1.17. <i>Nem vagyunk árvák</i>	Egyházi népi ének	<i>népies, beszédszerű, kortárs legit</i>	Hamupipőke	Moldvai Szentcsin Ének - Énekek Szűz Máriáról
1.18 <i>Melodráma</i>	Melodráma			
1.19. <i>Bál lesz! Finale</i>	operett, musical, rock and roll	<i>tradicionális legit, kortárs legit, rock, pop,</i>	Mindenki	potpourri vagy medley.
II.felvonás				
2.1. <i>Melodráma</i>	Melodráma			
2.2. <i>Legszebb a világon (Cicoma-show)</i>	klasszikus musical, operett,	<i>tradicionális legit, kortárs legit.</i>	Firtos, Hamupipőke	operai magasságok H", G"
2.3.2.4. <i>Melodráma-Palotás</i>	Melodráma			

2.5. <i>Légy te a tavaszom, tündérmesém</i>	operett, opera	<i>tradicionális legit, klasszikus</i>	Firtos	Operai gesztusok (sic!)
2.6. <i>Melodráma - Erkélyjelenet</i>	Melodráma			
2.7. <i>Szerelem, szerelem.</i>	Népdalfeldolgozás	népies	Herceg, Hamupipőke	Balkán hatású ritmikára
2.8. <i>Polka és Sárkány</i>	Melodráma			
2.9. <i>Csárdás</i>	Csárdás/ nótá/ operett	népies, <i>kortárs legit, tradicionális belt</i>	Firtos	népzenéből, a magyarnótából, a cigányzenéből, az operettből áll
2.10. <i>Melodráma-a tündérek táncra hívnak</i>	Melodráma			
2.11. <i>Kié lesz a cipő?</i>	klasszikus fuga	<i>tradicionális legit</i>	Kutykurutty	Bach passió-szerű
2.12. <i>Országomat, egy hóhért</i>	operett, musical	<i>tradicionális legit és tradicionális belt</i>	Király	keringő,
2.1.3. <i>A Hóhér bevonulása</i>	Zenei betét			
2.14. <i>Szerelmes vagyok, szerelmes</i>	musical	<i>tradicionális és kortárs legit</i>	Hamupipőke, Herceg	
2.15. <i>Kiolvasó</i>	operett, opera	<i>tradicionális legit</i>	Mostoha, Szerénke, Lukrécia	
2.16. <i>Az én leányom</i>	opera,	klasszikus és <i>tradicionális legit</i>	Édesapa	Mozaikos szerkezet
2.17. <i>Nem vagyunk árvák (Reminiszcencia)</i>	egyházi népi ének	népi éneklés, <i>kortárs legit</i>	Hamupipőke, Herceg	

2.18. <i>Finalé</i>	operett, musical, rock and roll			medley
---------------------	---------------------------------	--	--	--------

5. táblázat. A *Hamupipőke* operettmusical dalainak vokális megoldásai

Az összesített táblázat jól szemlélteti, hogy a *Hamupipőke* című operettmusical a vokális stílusok széles spektrumát vonultatja fel: megjelenik benne a *tradicionális és kortárs legit*, a *tradicionális és kortárs belt*, a népi éneklés, valamint a klasszikus énekhang használata is. Az is világosan leolvasható, hogy az énekes-színésznek egy-egy szerepen, sőt olykor akár egyetlen dalon belül is többféle zenei műfajban kell helytállnia, amely különböző vokális megoldások alkalmazását teszi szükségessé.

A dalok részletes énektechnikai elemzésén keresztül szeretném alátámasztani azt a szakmai meggyőződésemet, hogy a vokális technikák sokfélesége mögött felfedezhetők a *bel canto* énektechnika elemei. Ezek az elemek nemcsak a hangzás egységét és kohézióját biztosítják a zenemű egészében, hanem lehetőséget nyújtanak az előadónak arra is, hogy tudatosan válasszon a különböző vokális eszközök között, alkalmazkodva a szerep, a zenei stílus és a színpadi helyzet igényeihez.

6.1. A *bel canto* Hamupipőke dalaiban és együtteseiben

A dolgozat korábbi fejezeteiben részletesen bemutatam a különböző énektechnikai megoldásokat. Jelen szakasz ezek és a *bel canto* technika közötti lehetséges egyezésekre, átfedésekre és rétegződésekre fókuszál. Az elemzésem azokra a hangképzési jellemzőkre fókuszál, amelyek a legkifejezőbbben tükrözik a *bel canto* technika korábban ismertetett sajátosságait.

6.1.1. Nr.1.4. *Anyámnak bubája*

(PR.1. 0.22.20-0.24.12.)

Hamupipőke első megszólalása az *Anyámnak bubája* kezdetű csángó altatódal, amely az operettmusical első népdalfeldolgozásaként jelenik meg. Az interpretáció során Pejtsik Péter Tímár Magdó autentikus népzenei előadását tekintette irányadónak.³⁸⁰ A népi éneklésmódra való törekvés a dal teljes előadása során jelen van; ugyanakkor a népdal feldolgozása jóval magasabb hangfekvésben szólal meg, amely indokoltá teszi a *tradicionális belt* technika alkalmazását is. Az *Anyámnak bubája* előadásában tehát a

³⁸⁰ Tímár Magdó: *Csángó altatódal*. YouTube 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=YG50JlCoj44>)
Utolsó letöltés: 2025. 05. 31.

népdalokra jellemző természetes hangképzés szervesen ötvöződik a beszédközpontú *tradicionális belt*-tel.

A rendező, Bozsik Yvette, nagyon jó érzékkel teremtette meg a tökéletes énekestesttartás létrejöttének lehetőségét. A szereplők számára biztosított ún. „tengelyes-nemes tartás” ideális alapot kínált az énektechnikai kivitelezéshez.

A magyar nyelv, amely a hangsúly szigorú kötöttsége révén mindig az első szótagra helyezi a szóhangsúlyt, az éneklés során is meghatározó tényezőként jelenik meg.³⁸¹ A 17. ütemben található bevezető frázisnál a határozott hangindítást egy alsó díszítőhang is támogatja, amely fokozza a kezdőhang súlyát. A „Cserefát égetek” szövegben előforduló gyakori *e* hangzók a *tradicionális belt* technikára jellemző szélesebb, horizontálisabb szájnyitást igénylik. (6. kottapélda)

6. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr.1.4. 17- 20. ütem

A dal hangterjedelme egy oktávot ölel fel (*c'-c''*), amely a mellregiszter kényelmes fekvésén belül marad, így regiszterváltásra nincs szükség. A 42–43. ütemekben hallható kiegyenlített *vibrato* jól mutatja a helyesen használt levegőáramlás, rezonancia és támasz koordinált alkalmazását. Noha a dal beszédszerű éneklést kíván, ez nem zárja ki a *legato* alkalmazását sem. A szöveg által kialakított gondolati ívek zenei megvalósítása a *legato* technikán keresztül válik teljessé.

A hangindítás zökkenőmentessége érdekében elengedhetetlen a mély rekeszizomlégzés és a megfelelő támasz összehangolása. A PR.1. 0.23.22 időpontnál hallható, hogy az élő előadás izgalmi állapotában a mély rekeszlégzés nem valósul meg

³⁸¹ Forró Orsolya: *A magyar hangtan alapjai*. Budapest, PPKE BTK, 2018 (<https://mersz.hu/forro-a-magyar-hangtan-alapjai/>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

maradéktalanul, míg a próbák során Hamupipőke a *Nyugodj, nyugodj* szövegrész 45–49. ütemét egyetlen levegővétellel, tökéletesen kontrollált légzéssel énekelte végig.³⁸²

A díszítések során az énekesnő a *portamento* technikáját alkalmazza, amely lehetővé teszi a hang pozíciójának megtartását, miközben biztosítja az előadás könnyedségét és vokális agilitását is. (7. kottapélda)

7. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr.1.4. 41-48. ütem

6.1.2. Nr. 1.5. *Hol van az én hercegem*

(PR.1. 0.25.43-0.28.35.)

A népdalfeldolgozást közvetlenül követi a *Hamupipőke* című musical egyik reprezentatív dala, a *Hol van az én hercegem?*

A *Hamupipőkét* alakító énekesnő testtartása – különösen a fej határozott, előre irányuló pozíciója – már a dal első tíz ütemében (PR.1. 25.44–25.50) előrevetíti az énektechnikai tudatosságot. A karok és vállak lazasága biztosítja a mellkas szabad mozgását, ami elengedhetetlen feltétele a mély, rekeszizom-vezérelt légzésnek. Ez a fajta

³⁸² Vö. V.1.4.2. *Anyámnak bubája*, 1:20.

légzéstechnika lehetővé teszi a 12. ütem utolsó nyolcadától a 16. ütem végéig tartó, egyetlen levegővétellel megformált dallamív megszólaltatását.

A hangindítások tekintetében alapvetően a lágy indítások dominálnak, kivéve a 14. ütem „*álmodik*” és a 15. ütem „*egy*” szavait, ahol a szövegérthetőség megőrzése érdekében – az összeolvadás elkerülésére – keményebb, glottális zárással (glottis-ütéssel) indulnak a hangok.

A népdal és a musical műfaji karaktere közötti éles váltás áthidalását a szerző a hangfekvés mélyítésével segítette elő. A dal első énekelt szakasza – az első 16 ütem (PR.1. 25.51–26.06) – egy összefüggő gondolati ív alatt fut végig. A hangterjedelem *e'*-től *d''* - ig terjed, azaz eléri a belt regiszter felső határát, de annak legmagasabb hangját csupán érinti. Ennek köszönhetően az előadó lehetőséget kap a *tradicionális belt* technika zenei folyamaton belüli fenntartására és kontrollált alkalmazására. (8. kottapélda)

8. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I felvonás, Nr. 1.5. 9-16.ütem

Az első regiszterváltásra a 39. ütemben kerül sor, amikor az emelkedő dallam eléri az *e''* hangot, így az énekesselnek át kell lépnie a fejhang-domináns felső regiszterbe. Ezt a váltást a *mezzo piano subito* dinamikai jelzés is indokolja, amely finomabb, lágyszövetű hangindítást, mélyebb gégeállást és vertikálisabb nyitást kíván meg (PR.1. 0 26:21). (9. kottapélda)

35 40"

Vég - te - len re - gény -ről, ru - há -ról, fe - hér -ről, ál - modj csak, ál - modj, bu - bám.

mp sub

am

mp sub

9. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.5. 35-42. ütem

A 67–74. ütemekben a dallam mélyebb hangfekvésbe húzódik vissza; a szóhangsúlyos *c'* hang magabiztos megszólaltatása a mellregiszter domináns aktiválásával válik lehetővé. Mivel a dallamvonal nem emelkedik az *f'* hang fölé, a teljes szakaszban a mellregiszter dominál. Ebben a részben a *kortárs legit* és a *tradicionális belt* éneklésmód szervesen keveredik (PR.1. 0.26:50–0.26:58). (10. kottapélda)

67

Me-reng - tem, kis don - na, köny - nyez - ve, pis - log - va, sez - lo - non és ka - na pénz.

10. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.5. 67-76.ütem

A dal zárlatában, a 89–92. ütemekben, a tradicionális legit technika válik meghatározóvá. A dallam itt a *fisz''* és *g''* hangokon mozog, amelyek rendkívül kényes hangindítást kívánnak meg. E hangok megszólaltatását különösen nehézé teszi, hogy a *fisz''* az ún. *passaggio* lágéban helyezkedik el, ahol a mell- és fejregiszter közötti váltás történik. E szakaszban a klasszikus énektechnikára jellemző nyitásokat és pozíciókat kellett alkalmaznia az előadónak (PR.1. 27:13–27:17). (11. kottapélda)



11. kottapéllda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.5. 85-92. ütem

6.1.3. Nr.1.10. *Ha piros hó lesz*

(PR.1. 0.47.34-0.51.09.)

A *Ha piros hó lesz* című dal Lukrécia és Szerénke, a két mostohalány duettjével indul. A dalban Hamupipőke csupán egy rövid, mindössze hat ütem hosszúságú szólórészben kap megszólalási lehetőséget, amelyben a *kortárs legit* és a *tradicionális belt* énektechnika elemei egyaránt megfigyelhetők (PR.1. 0.48.23–0.48.40).

A 28–29. ütemekben Hamupipőke hangadása még a *tradicionális legit* énektechnika jegyeit viseli magán: kerek, klasszikusabb nyitás, egyenletes *vibratóval* és jól kontrollált levegővezetéssel. A koreográfiához kapcsolódó húzó-eresztő mozdulatok ugyan némiképp megnehezítik a hang stabil alátámasztását, azonban a színpadi mozgás ellentétes irányú mozdulatai elősegítik a szótagok félértékein belüli finom *crescendo-decrescendo* dinamikai játék érvényesülését. A „*Kérlek, kérlek*” szavaknál megfigyelhető dinamikai fokozás és halkítás a szöveg tartalmához illeszkedően a könyörgés és belső sóhajok érzelmi hatását erősíti. A 30–31. ütemekben megjelenő hosszú *legato* frázisok – erőteljes ellenpontot képeznek a mostohatestvérek ritmikusan tagolt, *staccato*-ba hajló éneklésével szemben.

A 35–36. ütemekben az énektechnika a *tradicionális belt* irányába mozdul el. Az érzelmi intenzitás fokozódásával párhuzamosan emelkedő hangmagasság és dinamika – különösen a *c''* magasságában – már a *belt* technika felé közelítő, karakteresebb hangadást eredményez. Bár a hangindítás határozott és energikus, a megszólaltatott hang továbbra is fényes és csengő marad, megőrizve a *belt* hangképzés akusztikai jellemzőit. (12. kottapéllda)

25 **B** **SZERÉNKE** (Belerűg Saffiba) Tűnj innen macsek! **LUKRÉCIA** (Belerűg Jónásba) Te is! Bolhás, rühös állat! **HAMUPIPŐKE** Kér - lek, kér - lek, le - gyünk jó test -

31 **SZERÉNKE** **LUKRÉCIA** **HAMUPIPŐKE** **SZERÉNKE & LUKRÉCIA** vé - rek A vé - red... Nemu-gyan-az a vé - red De kér - lek... de kér - lek... Ó per-sze

12. kottapéllda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.10. 31-36.ütem

6.1.4. Nr.1.15. *A tündérek táncra hívnak*

(PR.1 1.07.58-1.13.12.)

A tündérek táncra hívnak valójában Firtos egyik kulcsáriája a második felvonásban, amely dramaturgiaiilag és zeneileg is párhuzamba állítható a felvonás másik meghatározó számával, a *Csárdással*.

A jelenet különlegességét az adja, hogy Hamupipőke egy érzelmileg kiélezett pillanatban, a 116–117. ütemekben hirtelen bekapcsolódik a *csujogató*s szakaszba. A tánc közben történő, megközelítőleg *cisz*” hangmagasságban elhangzó felkiáltása nem hagyományos értelemben vett énekes megszólalás: teljes mértékben mellregiszterre épül, és a *kortárs belt* technika egyik jellemző effektusával – egyfajta kurjantással – kerül megszólaltatásra (PR.1. 1.10.45–1.10.49). E megszólalás performatív ereje elsősorban a fizikai aktivitás, az érzelmi túlfűtöttség és a zeneiség határán elhelyezkedő hangadás kombinációjából fakad. A technikai kivitelezés háttérében a bordakosár tudatos nyitása, a *bel canto* hagyományaira épülő mély rekeszlégzés, valamint a dinamikusan alkalmazott, mégis rugalmas támasz áll. E komplex énektechnikai koordináció tette lehetővé, hogy az énekesnő a mellregiszter feszített használata során is elkerülje a hang túlfeszítését, és megtartsa a hangzás szabadságát és stabilitását. Az így létrejött hangadás technikailag kontrollált, mégis érzelmileg spontán hatást kelt, amely különösen illeszkedik az adott jelenet kifejezésvilágához. (13. kottapéllda)

2/45"

116 HAMUPIPŐKE (csujgótót imitálva) FIRTOS
 Ossia: próza (Szigorúan) Na persze. Sipirc táncolni, te csipás!

mf

13. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr.1.15. 116-119. ütem

6.1.5. Nr. 1.17. *Nem vagyunk árvák*

(PR.1.1.15.50- 1.18.38.)

Hamupipőke Mária-éneke stilárisan az egyházi népi éneklés hagyományára épül.³⁸³ Az előadásmód megtartja a népi vallásos énekekre jellemző belső, egyenletes lüktetést és beszédszerű frazeálást, miközben az énektechnikai kivitelezésben megjelennek a *bel canto* hagyományának elemei. Az alkalmazott technika elsősorban a *tradicionális legit* éneklési stílushoz kapcsolható, azonban az interpretáció során létrejövő hangzásvilág egy *kortárs legit* irányába hajló, hibrid megoldásként értelmezhető.

A 10. ütem végén megfigyelhető, hogy a c '-c'' ugrás az énektechnikai elemek – levegővétel, támasz, rezonancia-nyitás és hangindítás – összehangolt sorrendjében valósul meg. Bár Hamupipőke az első két ütem után levegőt vesz, a frázis mégsem törik meg, mivel a *legato* alkalmazása révén az énekesnő a mondat gondolati egységét végig tudja vezetni. (14. kottapélda)

9 A HAMUPIPŐKE

14. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr.1.17. 9-16. ütem

³⁸³ Moldvai fiatalok előadásában: *Itt van anyánk Mária - Nem vajunk árvák, van édesanyánk...* Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=dCZLSPSxu3E>) Utolsó letöltés: 2025. 02. 13.

A 38. ütemben a „*töröld fel könnyeidet*” szövegrész során, a *c*’-re való lefelé irányuló kvart lépésnél az énekesnő a hang fejrrezonanciáját megőrizve, tudatosan mellőzi a fokozott mellrezonancia alkalmazását– ezzel is támogatva a kötött hangindítás és a *legato* folytonosságának érzetét (PR.1.1.16.56–1.17.09). (15. kottapélda)

33 **B** HAMUPIPŐKE

El-jöt-tek az öz-ve-gyek s a sze-gény ár - vák, tö-röld fel kön - nye - i - ket, é - des Szüz-a - nyánk!

15. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.17. 33-40. ütem

Hamupipőke szólója két 4 ütemes motívumból áll, amelyet a vegyeskarral közösen megszólaltatott 4×4 ütemes refrén követ:

„*Nem vagyunk árvák, van édesanyánk,
Ki a magas mennyekből gondot visel ránk.
Fehér rózsaszál, mennyből leszálltál,
A mi kicsi szívünkben kivirágoztál.*”

Bár a népies előadásmódra általánosan jellemző a szövegcentrikusság, amely tágabb teret enged a magánhangzók artikulációjának és formálásának, a refrén előadásában mégis érzékelhető a magánhangzók színének tudatos összehangolása – az ún. *chiaroscuro*. A magas (*e, é, á*) és mély (*o, a*) magánhangzók hangszínének kiegyenlítése különösen jól hallható a 73–74. ütemekben, a „*Fehér rózsaszál*” frázis során. (PR.1.1.17.24-1.17.28) (16. kottapélda)

73 1'59"

Fe-hér ró-zsa-szál, menny-ből le száll-tál, a mi ki-csi szí-vünk-ben ki-vi-rá-goz-tál.
 ránk. Fe-hér ró-zsa-szál, menny-ből le száll-tál, a szí-vünk-ben ki-vi-rá-goz-tál.
 Fe-hér ró-zsa-szál, menny-ből le száll-tál, a mi ki-csi szí-vünk-ben ki-vi-rá-goz-tál.

16. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.17. 73-80. ütem

6.1.6. Nr. 2.2. *Legszebb a világon (Cicoma-show)*

(PR.2. 0.05.03-0.09.04.)

A dal teljes időtartama alatt Hamupipőke a színpadon egy kádban ül. Az előadás során megfigyelhető, hogy első megszólalása előtt még fekvő testhelyzetben van, azonban az éneklés megkezdésekor felül, és törekszik az úgynevezett tengelynemes-tartás felvételére (PR. 2.0.05:52-0.06.15) A 76. ütemtől kezdve hátradől, aminek következtében megszűnik az ideális éneklési pozíció. Ez a testtartás béli változás a 78. ütemben elhangzó „*megyek*” szó pozicionálásának bizonytalanságában is megmutatkozik.

A dal zenei frázisai nyolcütemes egységekben jelennek meg, amelyek szorosan kapcsolódnak egymáshoz. Noha a mondatokat írásjelek – például vesszők és lélegzetvételek – tagolják, a dallamvezetés folyamatos, *legato*-karakterű marad, így egyértelmű zenei ívek rajzolódnak ki a frázisok mentén.

A *legato* dallamívek megtartása mellett kiemelt jelentőséggel bír a szöveg értelmezése és annak megfelelő artikulációja. A 64. ütemben elhangzó „*az idő kevés*” kifejezés értelmi tagolása indokoltá teszi az egyes szavak külön hangindítását. A próbák során azonban a *legato* túlhangsúlyozása gyakran a szavak összemosódásához vezetett, amely fonetikai torzulásokat eredményezett. Ennek következményeként olyan értelmezhetetlen vagy félrevezető hangkapcsolatok jönnek létre, mint például: „*áll a bál*” helyett „*áll a bál*”, „*idő kevés*” helyett „*idők evés*” (összefolyva), vagy „*megyek én*” helyett „*megye kén*”.

Hasonló artikulációs kihívás jelenik meg a 72–73. ütemben, ahol a „*mást*” szó záró mássalhangzója megegyezik a következő szó („*talál*”) kezdő mássalhangzójával. Ebben az esetben a duplázódó *t* mássalhangzót tudatosan, jól elkülönítve kell kiejteni. Ilyen helyzetekben elengedhetetlen a két szó közötti megújított légzéstámasszal történő hangindítás. Ennek a hangindításnak határozottnak kell lennie ahhoz, hogy biztosítsa a

szótag artikulációs stabilitását, ugyanakkor elég puhának is, hogy ne törje meg a *legato* ívét.

Az előadásban a *tradicionalis legit* technika alkalmazása jól észlelhető a kiegyenlített *vibrato* használatában, amely különösen a kitartott hangoknál válik hangsúlyossá. Ugyanakkor a szövegmondás módja és a vokális artikulációs finomságok a *kortárs legit* elemeit is magukban hordozzák, így a két stílus együttese alakítja a hangzás többszintűségét.

A 64., 68. és 72. ütemekben megjelenő *esz*'' és *d*'' hangok esetében az énekes nem vált regisztert, hanem a közép-frekvenciás hangszintet emeli meg, de nem olyan intenzitással, hogy átváltson *belt*-technikába. Ennek oka, hogy ezek a hangok rövid időtartamúak és hangsúlyosak, de csupán érintőhangként jelennek meg. A zenei mondanivaló líraisága ezt kívánja, ezért nem szükséges a hang túlzott erőltetése. (17. kottapélda)

17. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.2. 59-82. ütem

A 95. ütemben ezek a hangmagasságok már egyértelműen hosszabb, *tradicionalis legit* technikára jellemző nyitást igényelnek, amely a száj és ajakformálás, valamint a

lágyszájpad nyitásának mindkét aspektusát érinti. (18. kottapélda) A próbák felvételén, különösen a 97. ütemben, az *e*” hang nyitásakor jól megfigyelhető a vertikális nyitás, amely a hangzás tisztaságát és a megfelelő akusztikai rezonanciát biztosítja. (V.2. 2.3.Cicoma, 0.00.01-0.00.06)

18.kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.2. 95-102. ütem

6.1.7. Nr. 2.7. *Szerelem, szerelem*

(PR. 2. 0.15.46-0.17.37.)

A második felvonásban Hamupipőke karakteréhez kapcsolódva ismét előtérbe kerül a népdalfeldolgozás műfaja, ezúttal a „*Szerelem, szerelem*” kezdetű magyar népdal³⁸⁴ parafrázisaként. A dallam stilizált megidézése nem csupán zenei színezőelemként szolgál, hanem a szereplő érzelmi világának mélyebb rétegeit is feltárja. A feldolgozás különlegességét a balkáni zenei hagyományokra jellemző, aszimmetrikus ritmika adja, amely izgalmas, szokatlan zenei textúrát eredményez. (19. kottapélda)

„Itt a népdal aszimmetrikus lüktetését használtam ki, egy repetitív-populáris vonós-ostinora ültettem rá a dallamot. Szerencsésen csiklandós, de közben melankolikus az összhatás.”³⁸⁵

³⁸⁴A népdal egyik variánsa itt hallható: *Szerelem, szerelem, átkozott gyötrelmem*. Érdi Bukovinai Székely Népdalkör, Hungaroton, 1986 (<https://www.youtube.com/watch?v=7rHcCn9rmkc>) Utolsó letöltés: 2025. 03. 11.

³⁸⁵Hruby i. m.

0ⁿ ♩=110

HAMUPIPŐKE

Sze-re-

mf dolce

5 11ⁿ

HERCEG

lem, sze re - lem, győ-nyő-rű gyöt - re - lem, mért nem vi - rá-goz - tál min-den fá le - ve - len? Min-den

19. kottapéllda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.7. 1-8. ütem

A dal négyütemes egységekből épül fel. (PR.2.0.15.45-0.16.10). A népdalokra jellemző akusztikus élmény reprodukálása ebben az esetben is kiindulópontként szolgál az énekes számára.

A dallam a beszéd természetes hangmagasságához közelítve, mélyebb hangfekvésben szólal meg, amely elősegíti a szövegmondás természetességének megőrzését. Ugyanakkor az *e* hangzókat – a magas gégeállás elkerülése érdekében – az előadó az *á* hangzóra jellemző, vertikálisan nyitottabb hangképzéssel helyettesíti. Ez a technika a népdali előadásmódhoz képest klasszikusabb, szabadabb hangminőséget eredményez.

A 3+3+2+3-as nyolcados ritmika, amely a 3+3+2-es ritmusképlettel váltakozik, akaratlanul is ritmizáltabb énekléshez vezet. Ez az előadásmód több hangsúlyt eredményez, és gyakran szembemegy a magyar nyelv főhangsúlyozásának szabályaival, mivel egy-egy szón belül akár több szótag is hangsúlyossá válik.

A jelenség legjellemzőbb példái a 25. ütemben a „fe-ne-ké-ről”, valamint a 27. ütemben a „sze-re-tőm-nek” szótagok túlhangsúlyozása. Az extra hangsúlyok következményeként minden hangsúlyos szótag külön támaszt és új hangindítást igényel. Ennek ellenére a népdal íve nem törik meg szótagokra, mivel az előadó az erőteljes ritmizálás felett is megőrzi a *legato* ívét. (20. kottapéllda). (PR.2. 0.16.57 és PR.2. 0.17.04).

21 53" HAMUPIPŐKE

sze - re - tő - mért mit nem cse - le - ked - nék, ten - ger - ből a vi - zet, ka - nál - lal ki - mer - ném. Ten - ger

25 1'03" HAMUPIPŐKE & HERCEG

fe - ne - ké - ről, a - pró - gyön - gyöt szed - nék, és a sze - re - tő - nek gyöngy - ko - szo - rút köt - nék. Sze - re -

The image shows two staves of musical notation. The top staff is for the vocal part, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes. The lyrics are in Hungarian and are written below the vocal staff. The first system is labeled '21 53"' and 'HAMUPIPŐKE'. The second system is labeled '25 1'03"' and 'HAMUPIPŐKE & HERCEG'.

20. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.7. 25-28. ütem

6.1.8. Nr. 2.14. *Szerelmes vagyok, szerelmes*

(PR.2. 0.37.24-0.46.57.)

Ez a klasszikus musical dal a *tradicionális legit* énektechnika jellemzőit hordozza.

A népdalfeldolgozásokhoz képest magasabb hangfekvés a klasszikus vokális technika irányába tereli az előadót. A zeneszerző nyilvánvalóan tudatában volt ennek, amelyre a partitúrában található instrukciók is utalnak. Például a 11–12. ütemek kitarított hangjára vonatkozó *vibrato piangendo melodramatico* előadásmód-jelzés egyfajta érzelmes, síró hangszínt és kontrollált, kiegyenlített *vibrato* használatát írja elő. Ez a megközelítés a dal lírai karakterét hivatott erősíteni.

A *legato* éneklésmód különösen hangsúlyos követelményként jelenik meg, amelyet a kottakép is expliciten jelöl, például a 6. és a 10. ütemekben. A partitúrában szereplő szünetek a szöveg tagolásának irányelveiként szolgálnak, ám ezek interpretációját a *legato* követelménye részben felülírja. A 15–16. valamint a 19–20. ütemekben a zeneszerző egy-egy szót két egymást követő ütemre bontott, így azok szótagjainak egységes, ívelt előadásmódja — a nyelvi kohézió megőrzése érdekében — szintén a *legato* éneklés megvalósítását teszi indokolttá. Az 5–20. ütemek közötti szakasz hangterjedelme egy oktávot ölel fel (*c'-c''*), így ebben az esetben nem indokolt regiszterváltásról beszélni. Ez továbbá alátámasztja a *legit* technika alkalmazásának szükségességét, amely egyenletes és homogén hangképzést kíván. (21. kottapélda).

5 4ⁿ **A** **HAMUPIPŐKE** *vibrato piangendo melodramatico*

Ha. Sze-rel - mes va-gyok, sze-rel - mes, sze-rel - mes va-gyok, és sí - rok... Ha

13 11ⁿ

Ha. nem len - ne itt a sí - rod, ha nem tud-nám, hogy te meg - ér - tesz... **HERCEG**

He. Ha

21 kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.14. 5-20. ütem

A 42. ütemben, a *re-mé-lek* szó *e''* -n való indításakor regiszterváltásra van szükség, mivel a *tradicionális legit* technikával a nyitott *e* hangzó ebben a magasságban már nem rendelkezik elegendő akusztikus térrel. Ennek következményeként a hosszanti nyitás és a fejhang fokozatos bekapcsolása elengedhetetlenné válik annak érdekében, hogy a hang minősége kiegyenlített maradjon.

A nyolcad hangon kezdődő *re* szótag mássalhangzója az *r*, aktív kiejtése két fontos hatást eredményez: egyrészt a hang a megfelelő pozícióba, a maszkba kerül, másrészt az *r* pörgetése segíti a levegőáramlás egyenletességét és biztosítja a támasz érzését. (22. kottapélda). (PR.2. 00.38.03)

35" Nr. 2.13. Szerelmes vagyok, szerelmes - v12b (Melodráma) - VS

37 **B** HAMUPIPŐKE

Ha. Sze-rel - mes va-gyok, sze-rel - mes, ret - te-gek, mé - gis re-mé - lek,

He. mes Sze -rel - mes va -gyok, sze - rel - mes,

22. kottapéllda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.14. 37-44. ütem

A 127. ütemben, amikor a dallam még magasabbra emelkedik és eléri a *f''*-t, az énekes a klasszikus énektechnikát alkalmazza. (23. kottapéllda). (PR.2. 00.39.22-00.39.25)

123 2'01"

Ha. Vagy mi ként lep - ke a lán - got,

23. kottapéllda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.14. 123-129. ütem

Ugyanezt a mintázatot követi az énekes a 195-198. ütemekben is. (24. kottapéllda). (PR.2. 0.40.28.-0.40.32)

191 3'09"

Ha. Vársz, mint lep - két a lán

He. Úev vá - rok. vá - rovok rád.

24. kottapéllda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.14. 191-198. ütem

6.1.9. Nr. 2.18. II. felvonás finálé -*Tükrön túli várban*
(PR.2. 0.56.30.-0.56.57.)

A második felvonás fináléjában – a korábban már felhangzott zenei anyagok visszatérésével párhuzamosan egy új dallam is megjelenik, amelyet Hamupipőke a Herceggel uniszónóban énekel. Ez a 31.(sőt valójában a felütéssel együtt már a 30. ütemben induló) közös énekszólam zeneileg is kifejezi a két szereplő egymásra találását, miközben technikailag is komoly kihívást jelent: az intonáció pontossága, a hangszín összehangolása, valamint az uniszónó énekléshez szükséges vokális kontroll. Ez a zenei szakasz nem fejleszti tovább a címszereplő karakterének zenei vonalát, azonban technikai szempontból kiemelkedő jelentőségű.

A *Tükrön túli várban* kezdetű duett egyik legfőbb kihívása a dallamvonal folyamatos emelkedésében rejlik, amely az *asz*” hangon tetőzik. Ez a magasság – amely az operett műfajára jellemző– kizárólag klasszikus énektechnika alkalmazásával, különösen precíz hangképzéssel és megfelelő légzéstechnikával szólaltatható meg biztonságosan. Az énektechnikai kivitelezés számos fontos elemet igényel: a *legato* frazeálás következetes alkalmazása, a hangzók színének kiegyenlítését szolgáló *chiaroscuro* technika, mind hozzájárulnak az előadás kifejezőerejéhez. A szoprán hangfajra jellemző regiszterváltás – különösen az *e*” és *f*” közötti átmenet – fokozott figyelmet igényel, csakúgy, mint a helyesen alkalmazott támasz (*appoggio*), amely mindkét versszakban végig jelen van és jól nyomon követhető. (25. kottapélda). (PR.2. 0.56.30.-0.56.57.)

31 1'00" EGYÜTT
tű - krön tú - li vár - ban egy tú - lon tú - li bál vár, a-

39 1'07"
hol me - gáll az é - let, vagy töb - bé meg sem áll már.... Az

47 1'15"
arc mö - göt - ti kert - ben, hol vi-rág - nak vi-rá - ga nyí - lik,

55 1'23"
ott fa - kadt a mi sze - rel - münk, mi el - kí - sér a sí - rig.

25. kottapéllda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.18. 31-62. ütem

6.2. A *bel canto* Firtos dalaiban és együtteseiben

Firtos, a jótündér figurája az operettmusical dramaturgiájában több szinten is kiemelt szerepet tölt be. Ő Hamupipőke segítője, a szerelmi szálak támogatója és a cselekmény egyik legfőbb alakítója.

A karakter zenei megformálása különösen szoros kapcsolatot mutat az operett hagyományaival, mind vokális stílusában, mind színpadi szerepkörében. A klasszikus hangfaji besorolás alapján Firtos szerepe egy koloratúr szoprán énekesnőt kíván meg,³⁸⁶

³⁸⁶ Koloratúrszoprán a legmagasabb fekvésű énekhang; a szoprán énekhang egyik altípusa. Terjedelme általában az c'től f''' -ig (g''') tart. Jellemzői: rendkívül mozgékony, díszítéseket, futamokat könnyen éneklő női hangfaj. N.N.: *Énekhangok I.* Kultúra-túra (<https://kultur-tura.lapunk.hu/enek-hangok-noi-1198466>) Utolsó letöltés: 2025. 03. 13.

azonban a dalok jelentős hangterjedelme miatt az előadónak a mélyebb regiszterekben is magabiztosan kell énekelnie.

A figura zenei anyaga kiemelkedően komplex, a dallamvezetés technikai nehézségei, a díszítések gyakorisága és az érzelmi árnyaltság fokozott énekesi felkészültséget igényelnek. Firtos vokális részei a *bel canto* stílusjegyeit is magukon viselik: jellemző rájuk a hangszépség és kifejezőerő középpontba állítása, a virtuóz frazeálás, valamint a légzéstechnikai pontosságot igénylő futamok, ugrások és díszítések. Ezek az elemek nem csupán technikai kihívást jelentenek, hanem dramaturgiai szerepet is betöltenek, hiszen Firtos hangja és zenei jelenléte narratív szinten is kiemeli őt a többi szereplő közül.

6.2.1. Nr. 1.1. *Mi vagyunk a rózsák*
(PR.1. 0.10.35.-0.13.53.)

A *Mi vagyunk a rózsák* moldvai népdal, amelyet a zeneszerző, Pejtsik Péter egy korábbi művében már acapella stílusban feldolgozott, ³⁸⁷ különleges jelentőséggel bír. A zeneszerző e számára kedves dallamot újragondolva, egyedülálló zenei témával indítja el a *Hamupipőke* operettmusicalt. A 27.ütemben indul a *Napot is szeretem* kezdetű négysoros népdal, melynek a 4. sora meg van ismételve. Az első két sor és a 3.-4/5. sor alkot egy gondolati egységet, melyet az énekes a *legatoval* kapcsol össze, és amely az „egy nap százezeret” sorok ismétléseinek összekapcsolásakor nagyon jól nyomon követhető. (PR.1. 0.12.40.-0.12.45.)

*„Napot is szeretem,
Holdat is szeretem,
de fényes csillagot
leginkább szeretem,
leginkább szeretem.*

*Szeretlek, szeretlek,
mint a lány kenyeret,
sóhajtók éretted
egy nap százezeret,
egy nap százezeret.”*

³⁸⁷ Pejtsik Péter Jazzation zenekarára írt műve: *Mi vagyunk a rózsák*. YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=jsupX68fY0Q>) Utolsó letöltés: 2025. 03. 13.

Habár egy népdalfeldolgozást hallunk, Firtos vokális előadásában nem követi a hagyományos népdal-interpretációt a népdal eredeti hangfekvésétől eltérően magasabb regiszterre komponált feldolgozásban. A zeneszerző, Pejtsik Péter nagy zeneszerzői tapasztalatát mutatja az ebben tanúsított rugalmassága:

„Ezt egy kvarttal lejjebb lehetne népdalosabban énekelni, de [...] nem kényszerítem tradicionális népdaléneklésre az énekeseket, hiszen az szinte ellentétes a klasszikus képzésükkel. Végül aztán az a gyakorlat alakult ki, hogy az énekesek gyakorta keverik a tradicionális mellhangot a klasszikus regiszterekkel, ki-ki adottságai, képzettsége, kedve, diszpozíciója szerint.”³⁸⁸

A dal így a beszédhangmagasság fölött mozog, de a koloratúrszoprán énekesek számára még mindig egy viszonylag mélyebben mozgó dallamnak számít. Emiatt a 28. és 32. ütemekben a nyitottabb, beszédszerű magánhangzó-képzést alkalmazása – különös figyelmet fordítva a horizontális, szélesebb „e” hangzók formálására – figyelhető meg. Továbbá, a 28. és 31. ütemekben az énekes igyekszik *vibrato* nélküli hangadást alkalmazni, míg a 29. és 32. ütemekben a kitartott hangoknál klasszikusan kiegyenlített *vibratót* használ. A 35. ütemben sikerült szinte az egész motívumot *vibrato* nélkül énekelni, ezzel közelítve az egyszerű, természetes népdaléneklés gyakorlatához. (26. kottapélda). (PR.1.0.10.38-0.11.02.)

³⁸⁸ Hruby i.m.

27 **A** 80 **FIRTOS**

ic. Na - pot is sze - re - tem, Hol - dat is sze - re - tem.

tr. Tub. Bell Str. Tub. Bell

34 1'56"

ic. De fé - nyes csil - la - got leg - in - kább sze - re - tem.

tr. C#m/D# A#°/D# G°/D# Gm/D# A#°7/D# Em/D# Cm

26. kottapéllda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.1. 27-38. ütem

A 82. ütemtől a dallam egy nagy szekunddal magasabb hangfekvésbe kerül, amivel párhuzamosan a *vibrato* használata is elmozdul a klasszikus vokális stílus irányába. A motívumok ívei minden esetben felülről induló, ereszkedő dallamvonalak, melyek kivitelezése – a légzéstechnika, a megfelelő támasz, a hangindítás és a vokális pozíció megtartása szempontjából – a *bel canto* iskolája által helyesnek tartott elveket követi (PR.1. 0:12:31–0:12:48). A testtartás még a tánc közben sem mozdul ki középponti helyzetéből; sőt, a mozdulatok révén még inkább közelít ahhoz a tartásideálhoz, amelyet a *bel canto* mesterei tökéletesnek ítélnék. (27. kottapéllda).

27. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke, I. felvonás, Nr. 1.1. 82-91. ütem*

6.2.2. Nr. 1.2. *Kezdődik szép mesénk*

(PR.1. 0.14.00.-0.15.57.)

A *Mi vagyunk a rózsák* záróakkordjai után, mindössze egyetlen ütem beszúrásával, szinte *attacca*³⁸⁹ módon indul a második dal, a *Kezdődik szép mesénk*. (28. kottapélda).

A dallamvezetés követi a szöveg hangsúlyait, ami elősegíti a beszédszerű éneklést. Az 5–8. ütemekben a kvart-, kvint- és szextugrások során az énekesnőnek különösen nagy figyelmet kell fordítania arra, hogy a magasabb hangok se hangerőben, se hangsúlyban ne emelkedjenek ki túlzottan a dallamkörnyezetből. Ez a fajta kontroll biztosítja a természetes, beszédközeli előadásmódot, miközben technikailag is kiegyensúlyozott marad az interpretáció. (PR.1.0.14.01.-0.14.08.)

³⁸⁹ *Attacca* (olasz) zenei műszó valamely tétel után azonnal s félbeszakítás nélkül adandó elő a következő tétel. Schöpflin Aladár: (szerk.): *Attaca. Magyar Színművészeti Lexikon*. Budapest, Országos Színészegyesület és Nyugdíjintézete, 1929-1931. 74. (https://mek.oszk.hu/08700/08756/html/I/szin_I.0089.pdf) Utolsó letöltés: 2025. 03. 16.

0^o=160

FIRTOS

Kez-dő-dik szép me-sénk, ki-nyílt a szív, (s) a könyv A

Hp Gliss.

trcm

10

10^o

lel-künk láz-ban ég, sze munk-ben ott a könny. Az (F?)

28. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.2. 1-17. ütem

Kiemelten fontos a levegő és a támasz helyes beosztása és kezelése emelkedő dallamvonal esetén, különösen akkor, amikor a dallamív végén elhelyezkedő legmagasabb hangra már csökkent nyomású levegőtámasz jut. Ilyen esetekben fokozottan fennáll az intonáció tisztaságának elvesztése. A 70. és 81. ütem között a szekundlépésekkel fokozatosan emelkedő dallamívek végpontjai az *esz*”, *f*” és *g*” hangokra esnek. Ezeknél Firtosnak regiszterváltást kell alkalmaznia, a középregiszterből a fejregiszterbe történő átmenetet pedig a *passaggio* zónában zökkenőmentesen valósítja meg. A *bel canto* technika szerinti tudatos légzésvezetés, levegőtámasz és regiszterkezelés is biztosítja, hogy a dallam egységes színű maradjon, és a *legato* megszülessen. (PR.1.15.08.-0.15.24.) (29. kottapélda).

29. kottapéllda. Pejtsik: *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.2. 70-85. ütem

A klasszikus hangképzésre jellemző, egyenletes *vibrato* fenntartása végig meghatározza a dal előadását, különösen jól érzékelhető ez a kitartott félhangok esetében. A tanulmányozott felvételen Firtos szerepét Süle Dalma alakítja, aki élt a szerző, Pejtsik Péter által biztosított művészi szabadsággal, és a szólam egyes részeit saját adottságaihoz, képzettségéhez, valamint hangtípusához igazítja. Koloratúr szopránként az 48–50. ütemekben olyan variánst énekel, amely jobban illeszkedik hangfajához és vokális karakteréhez.³⁹⁰ (30. kottapéllda). (PR.1. 0.14.41.-0.14.51.)

30. kottapéllda. Pejtsik: *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.2. 41-56. ütem

³⁹⁰ A kottaképet Süle Dalma osztotta meg velem, mely a saját kottapélldányának bejegyzéseit tartalmazza. A PR.1. videofelvételen is ez a variáció hallható.

Ugyanaz a zenei szövet ismétlődik a dal végéig, a kórus folyamatos kíséretével, majd a 110–112. ütemben egy kitartott, bravúros *b''* hanggal zárul. Ebben a magasságban az *e* hangzó hosszanti nyitása miatt a hangtorzulás szinte elkerülhetetlen, mégis jól érzékelhető az artikulációs szándék, amely a hangzók színének kiegyenlítésére törekszik. A kottaképből kiderül, hogy ebben a magasságban a kórus nem nyújt vokális alátámasztást Firtos számára, ennek ellenére a helyesen beállított éneklési pozíció és tudatos rezonanciakezelés eredményeként a hang csengően, átütő hangerővel szólal meg. (31. kottapélda). (PR.1. 0.15.47.-0.15.51.)

The image shows a musical score for a vocal and piano ensemble. The vocal part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are in Hungarian: "szél, ki iz - gul az ma es - te te le - gyél! iz - gul és re - mél ma es - te te le - gyél! iz - gul és re - mél ma es - te te le - gyél! iz - gul és re - mél ma es - te te le - gyél!". The piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sf* and *fp*. There are also handwritten annotations in the bottom right corner, including "allucin" and "206".

31. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.2. 102-112. ütem

6.2.3. Nr.1.15. *A tündérek táncra hívnak*

(PR.1.1.07.56.- 1.13.16.)

A *Tündérek táncra hívnak* című dal különböző táncstílusokat vonultat fel, és Firtos dalai közül – sőt, az egész operettmusical repertoárján belül – az egyik legösszetettebb vokális kihívást jelenti az énekművész számára. A közel öt és fél perces, „lazán rondószerű formájú”³⁹¹ dalban Firtos szinte végig táncol, így nemcsak technikai, hanem fizikai állóképesség szempontjából is komoly megterhelést jelent a dal előadása. A tánc és ének

³⁹¹ Hruby i.m.

egyidejű kivitelezése miatt a tudatos légzésbeosztás kiemelt fontosságú, enélkül a dal eléneklése szinte teljesíthetetlen lenne. Ezért az énekesnek különös figyelmet kell fordítania a mély rekeszlégzésre, amelyet még az ugráló, pattogó mozdulatok közben is fenn kell tartania.

A vokális megoldások részletes vizsgálata során a dalt kilenc szakaszra osztottam fel.

Az első szakaszban, amely a 47. ütemig tart, a *Tündérország* dallamában a *tradicionális legit* éneklés jellemzői ismerhetők fel. A dal első motívumában – különösen az „édes” szó középfekvésben történő kiemelésénél – enyhén *glottisos*, alulról megfogott hangindítás hallható, amely a musicalműfaj előadásmódját idézi (PR.1.1.07.58). A „mert mától” kifejezés éneklésekor Firtos regisztert vált. A mellrezonancia jól érzékelhetően dominánssá válik, ami különösen érdekes a szólam karakterének alakulása szempontjából. (32. kottapélda).

szöveg: Orbán János Dénes

The musical score is written for a solo voice (FIRTOS) and a mixed choir (VEGYESKAR). The tempo is marked as 130. The key signature has two sharps (F# and C#). The lyrics are: "Vi gadj, te é-des, te_ é des! - (Mert) Má tól az é-le ted me - séslesz, é - le - ted me -".

32. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.15. 1-11. ütem

A műben többször visszatér a 12. és 19. ütem között megszólaló nyolcütemes zenei téma, amely Tündérszág eljövételét jelzi. Itt, az első szakasz részeként tűnik fel először, majd motívumszerű megjelenése funkcionálisan tagolja a kompozíció különböző szerkezeti egységeit.

A szépség és szeretet kedves dallamát az énekesnő a *legato* összefűző erejével és a *portamento* finom alkalmazásával lágyítja és édesíti meg. A *bel canto* technika szerinti tudatos támasz és precíz hangindítás ebben a szakaszban is kulcsszerepet játszik, különösen a magasan induló hangok esetében – például a 17. ütemben a *lidérc*, a 18-19. ütemben pedig a „szép” és „bűvös” szavak megszólaltatásakor. (33. kottapélda). (PR.1.1.08.14.-1.08.26.)

12 15" **A** $\text{♩} = 160$ **FIRTOS**

Tün - dér - or - szág el - jött ér - ted, mi kí - sér - jük min - den lép - ted!

16 21"

Van itt tün - dér, li-dérc, tál - tos, szép bo-szor ka, bú - vős, bá - jos. A

33. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.15. 12-19. ütem

A 20. ütemben a „holdról”, valamint a 22. ütemben a „fölfalja” szó első szótagánál az énekesnő a pontos hangmagasságot *glissando-val* közelíti meg – ez a megoldás a kommerszebb zenei műfajokban gyakrabban előfordul, és jól illeszkedik az adott rész műfaji karakteréhez. (34. kottapélda). (PR.1. 1.08.26.-1.08.33.)

cis meno (piet negogu)

20 27"

hold - ról azt hi - szi: ka - lács,

mp

22 30"

föl - fal - ja hát a vir - ko - lács.

34. kottapélda. Pejtsik: *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.15. 22-23.ütem

A 31. ütemtől, a prózai részt követően a következő négy ütem a koloratúr szopránok számára középhangoknak számító tartományra íródott (*f'*-től *c''*-ig). Ebben a regiszterben a művész nő könnyedén megvalósítja a beszédszerű éneklést, a nyitottabb magánhangzó-formálást, miközben a hangok torzulása nélkül képes előadni a szólamot. A 32. ütemben egyetlen hang lép le a *c'*-re, ami regiszterváltást igényelne a mellhangok irányába. Ez

azonban a „van” létige hangsúlyosságának kárára menne. Ezért az énekesnő a szóban forgó szót egy oktávval magasabban, prózában mondja el, ezzel is segítve a *legato* és a *gyors tempó* által megkövetelt hangi agilitás fennmaradását. (35. kottapélda). (PR:1.1.08.43.-1-1.08.49.)

31 43" [C] [FIRTOS]
A-mott lép - del egy ó - riá - ás Van tör - pe, és ga - ra - bon - ci - ás,

35. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.15. 31-34. ütem

A 39. ütemnél ismét felcsendül a *Tündérország* téma, amely elválasztja az új gondolati egységet. A videofelvételen ezen a ponton kiválóan nyomon követhetjük a dallam *legato* vezetését, valamint az ehhez szükséges támasz és levegőkezelés precíz megvalósítását, továbbá a hangindítások pontos kivitelezését. (36. kottapélda). (PR.1. 1.08.56.-1.09.01.)

39 55" [FIRTOS]
Tün - dér - or - szág el - jött ér - ted, a tün - dé - rek tán - cra kér - nek.

36. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.15. 39-42. ütem

A második részben, a *Legényes* szakaszban a 48. és 51. ütem között a *kortárs belt* technikára jellemző vokális effektus jelenik meg, a kiabálásszerű, egy hangmagasságon, erőteljes ritmizálással előadott, beszédszerű éneklés.

Firtos ebben a részben a mássalhangzók markáns artikulációjával és a támasz tudatos alkalmazásával dolgozott a próbák során. Mindezek ellenére ebben a hangmagasságban a megszólalás nem vált kellően karakteressé (V.1.15.1. *A tündérek*

táncra hívnak, 0.00.49.–0.00.55.), ezért a szerző, Pejtsik Péter, a végleges előadásban módosított a szólambeosztáson, és ezt a részt végül a kórus vette át. (37. kottapéllda). (PR.1.1.09.09.-1.09.14.)

48 $\text{♩} = 170$ **Legényes**
1'09" **FIRTOS**

Tu-dunk mi peck - es le - gé - nyest, nézd a Tál - tost, mi - re ké - pes!
még!
még!
még!

37. kottapéllda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.15. 48-51. ütem

A 68. és 79. ütem között, a harmadik részben, hangzik el a *Leányos* rész, amelyben a 68. és 71. ütem között a *Komáromi kisleány* népdal néhány sorának feldolgozása hallható Firtos és a női kar előadásában.

A népdaléneklésre jellemző, enyhén zártabb torokkal és szélesebb artikulációval történő megszólaltatás ebben az esetben – a magasabb hangfekvés miatt – részben módosul. Az énekesnő klasszikus hangképzéssel adja elő a népdalt, a magánhangzók kerek, illetve hosszanti nyitásával, miközben a *bel canto* technika alapelvét – a belégzés, támasz és hangindítás hármas egységét – következetesen érvényesíti. Az éles, ritmikus motívumkezdeteket határozott, jól előkészített támasz előzi meg. A *chiaroscuro* különösen szépen érvényesül az „u”, „á”, „i”, „e” hangzók egymásmellettségében. A gyors tempó pontos követése pedig az énekhang agilitására és technikai felkészültségére utal. (38. kottapéllda). (PR.1. 1.09.35-1.09.42)

Leányos

68 **FIRTOS**

Tu-dunk ám mi le-á-nyost, **NŐIKAR** nem le-het, hogy me-gállj most,

le-á-nyost, Hu-ju-ju-ju juj me-gállj most! Hu-ju-ju-ju

38. kottapéllda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.15. 68-71. ütem

A negyedik részben a *Tündérország eljött érted* lírai dallama, mint visszatérő tematikus elem a 80. és 87. ütem között ismétlődik, megerősítve a dal szerkezeti és érzelmi kohézióját. (39. kottapéllda).

80 **E** **FIRTOS**

Tün - dé - rors - zág el - jött ér - ted, mi kí - sér - jük min - den lép - ted!

etc var.

84 2'00"

A tün - dé - rek tán - cra hí - vnak, sza-kad - jon be ez a szín - pad!

39. kottapéllda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.15. 80-87. ütem

Az ötödik részben felhangzik a *Csujogató* (88–124. ütem) A *Csujogató* szakaszban a női és férfikar váltakozó megszólalásokkal, adott hangmagasságon és emelt dinamikával csujogatva válaszol egymásnak. A kérdés-felelet szerkezet játékos, népi ihletésű karaktert kölcsönöz ennek a résznek.

Az ezt követő rész, a *Palotás*, zenekari táncbetétként jelenik meg a 125. és 141. ütem között. Ez a hangszeres epizód a darab egyik stiláris kitérője, amely a XIX. századi magyar táncagyományokra utal, miközben dramaturgiailag is tagolja az előadást.

A hetedik rész, a *Keringő* (142–159. ütem) A *Keringő* szakasz magánhangzón (*vocalise*)³⁹² megszólaltatott dallamként hangzik el, a kifejező hangszínre és technikai letisztultságra fókuszálva.

A kottakép tanúsága szerint a *Keringő* *vocalise*-ja a 142. ütemnél kezdődik, azonban az énekesnő csak a 145. ütemnél, felütéssel indítja el a dallamot. Ennek oka részben a *Palotás* táncából való átállás, részben pedig a zenekari tempó biztonságos átvétele, ugyanis az első két ütemben Firtos szinte háttal áll a karmesternek.

A *vocalise* során a *bel canto* énektechnika minden vizsgált összetevője megfigyelhető. Bár a tánc ringatózó mozgása potenciálisan kibillenthetné az egyensúlyi helyzetből, az énekesnő tudatosan fenntartja a tengely-nemes testtartást, amely a hang stabilitásának és simaságának egyik alapfeltétele. A hosszú, kitartott hangok megszólaltatása helyes rekeszlégzéssel és tudatos támaszkezeléssel történik.

A 145–148. ütemet az énekesnő egy levegővel fogja egybe, és a *h'*-ről a *fisz''* érintésével jut el *d''* -ig, majd a következő ütemben a dallam tovább emelkedik *disz''* -re, végül *e''* -re. Az egyenletes levegőáramoltatás és a precíz légzéstechnika lehetővé teszi, hogy a levegőmennyiség az emelkedő dallamív végéig kitartson. A 156–158. ütemekben megjelenő technikai kihívást a művésznő kimagasló vokális felkészültséggel oldja meg.

A 146–151. ütemek közötti szakaszban Firtos zökkenőmentesen és kiegyenlítetten hajtja végre a középregiszterből a fejregiszterbe történő váltást.

A 154. ütemben a *h''* -n kezdődő szakaszban az indítások kiemelt előkészítést igényelnek a levegővétel, támasz és nyitás hármásának összhangjában. Csak ennek tökéletes koordinációjával szólal meg tisztán a hang. Az *a''* és *h''* közötti kvint lépést *portamentóval* valósítja meg, ezzel hangsúlyozva a karakter líraiságát.

A *vocalise* sajátossága, hogy a dallam egyetlen hangzón, mintegy énekgyakorlat-szerűen szólal meg. A hangzó minőségének bármilyen változása ebben az esetben nem megengedett, hiszen alapvető követelmény, hogy a hangzó a teljes hangterjedelemben egységes színben maradjon. Ez a fajta következetesség maga a *chiaroscuro* lényege: a hangzók kiegyenlítésére irányuló törekvés a teljes hangterjedelemben. A technikai elemek – a stabil testpozíció, a tudatos légzéztámasz és az egységes hangszín – összehangolt

³⁹² William V. Porter: *Vocal music*. *Encyclopedia Britannica* 2022 (<https://www.britannica.com/art/vocal-music>. Accessed 18 March 2025) Utolsó letöltés: 2025. 03. 18.

működése pedig lehetővé teszi a *legato* megszületését. (40. kottapélda). (PR.1.1.11.32.-1.11.46.)

Keringő

Dia $\text{♩} = 180$
142 3'31" ad lib.

40. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.15. 142-159.ütem

A nyolcadik résznek, a 160-191. ütemeket magába foglaló *Polkának* a zenei szakasza karakteres, pattogó ritmusú dallammal indul, amely jól tükrözi a táncmozgás lendületét. Ebben a szakaszban a 160. és a 167. ütem között Firtos jelentős technikai váltást hajt végre: a klasszikus énektechnikától eltérve *belt* hangra jellemző képzéssel, szinte beszédszerűen, nyitott magánhangzóformálással énekel. (41. kottapélda). (PR.1. 1.11.46.-1-11-50.)

124 Straight
FIRTOS

160 3/4

Na és a pol - kát jár-juk, mint a bol - hák.

Na és a pol - kát jár-juk, mint a bol

Na és a pol - kát jár-juk, mint a bol

41. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.15. 160-167. ütem

A dal záró részében, a 210–256. ütemekben *boogie-woogie* stílusú zene szólal meg. Firtos a dal elején a *kortárs legit* és a népdaléneklés stílusjegyeit ötvözi – hasonló vokális megoldásokkal, mint amelyek a *Legényesben* a kórusnál is megfigyelhetők voltak. (42. kottapélda)

(PR.1. 1.12.18.-1.12.20.)

210 2/4 **Boogie**

FIRTOS

Fo - koz-zuk még a bu - lit: tu - dunk mi bu - gi vu - git!

42. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.15. 210-213. ütem

A *Boogie* első két ütemének kiáltásszerű indulása után Firtos a dal további részében már a klasszikus, illetve a tradicionális *legit* technika jellegzetes elemeinek ötvöztetésével formálja meg a vokális anyagot.

Az *e''* hangmagasság köré szerveződő dallam – mely három versszakon keresztül ismétlődik – túllépi a belt technika általánosan elfogadott felső határát, ezért annak megszólaltatása kizárólag fejregiszterben valósítható meg. Firtos ennek megfelelően a *h'*–

e” tartományban elhelyezkedő hangokat is ebben a regiszterben formálja meg. Ez technikailag azért indokolt, mert bár a dallam e” -ről indulva lefelé halad, azonnal visszatér a kiinduló magasságba, ami folyamatos vokális rugalmasságot és kiegyensúlyozott regiszterkezelést kíván.

A szerző által a *Boogie*-szakasz elején jelölt tempó ($\text{♩} = 200$) tovább fokozza a technikai nehézséget, mivel a rendkívüli gyorsaság nem biztosít elegendő időt tudatos regiszterváltásokra. A válasz erre a kihívásra egy fejhang-domináns, ritmikailag precíz és artikulált megszólaltatás, amely lehetővé teszi a szöveg világos, pregnáns megjelenítését. A sűrű szövegmenyiség ellenére a dallam nem esik szét szótagokra, mert a *legato*-éneklés biztosítja a zenei kohéziót. A kis értékű hangokból felépülő motívumok folyamatos ívekben való megformálása hozzájárul a frázisok gördülékenységéhez és a szöveg zenei egységéhez.

A technikai megvalósítás további jellemzői közé tartozik a határozott hangindítás, a hang stabil pozícióban tartása, valamint a mozgás közbeni tudatos légzésszabályozás, amely lehetővé teszi a frázisok végigéneklését. Bár klasszikus értelemben vett koloratúráról nem beszélhetünk, a *boogie-woogie* stílus hiteles megszólaltatásához elengedhetetlen a hangképzés rugalmassága és a fokozott vokális mozgékonyság. (43 kottapélda) (PR.1. 1.12.21.-1.12.25.)



4'58" FIRTOS

ad lib. col coro

214

Van még ben-nünk ka-kaó meg tar - ta - lék, min-den - ki most bal - ra lép, most job - bra lép, bu - gi

VEGYESKAR

bu - gi

bu - gi

43. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.15.

A 244. ütemnél kezdődő *Coda* – „*Táncolj, táncolj, táncolj, leányka*” – szakasza zeneileg új karaktert képvisel. Firtos ezt a részt a kórossal együtt, klasszikus énektechnikát

alkalmazva szólaltatja meg, kiegyensúlyozott rezonanciával, precízen formált hangindításokkal és kontrollált légzéstechnikával. (44. kottapélda)

The image shows a musical score for a song. It consists of five staves. The first four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the fifth staff is a piano accompaniment. The lyrics are: "Tán - colj, tán - colj, tán - colj le - ány - ka Tün - dér - or - szág lép - ted vi - gyáz - za". The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score is written in a standard musical notation with notes, rests, and bar lines. The piano part features chords and single notes.

44. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.15.

A 252. ütemtől azonban eltér a kórus szólamától, és a záró frázisban *h''* -re, majd *e'''* -ra lép, ezzel koronázva meg a dalt. A kitartott záróhangok vertikális nyitásokkal és egyenletes, klasszikus *vibratóval* szólalnak meg, ami a helyes pozícióhasználatnak, támaszkezelésnek és hangszínkiegyenlítésnek köszönhető. (45. kottapélda) (PR.1. 1.12.57.-1.13.12.)

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a tempo marking of 248 and a rehearsal mark 5'39". The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) all have the lyrics "most! bu - gi - vu - gi, áááááá". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score ends with a rehearsal mark 5'50" and a handwritten note "(TIME)".

45. kottapéllda. Pejtsik, *Hamupipőke*, I. felvonás, Nr. 1.15.

6.2.4. Nr. 2.2. *Legszebb a világon (Cicoma-show)*

(PR.2. 0.05.03.-0.09.04.)

A *Cicoma-show* című dal különlegességét elsősorban ritmikájának karaktere adja, amely erőteljesen emlékeztet Leonard Bernstein *West Side Story* című musicaljének *I'd Like to Be in America* dalára. A zeneszerző ezen túlmenően a dal zenei nyelvezetét a klasszikus musical stílusán túl operai elemekkel is gazdagítja, így a kompozíció a két műfaj – a musical és az opera – közötti átjárhatóság szellemében születik meg. Az énektechnikai megoldásokban is megfigyelhető ez a kettősség, hogy a ritmikailag feszes, szinte prózai megszólalásokat az operai hangképzés és a klasszikus frázisformálás árnyalják, ezáltal a darab a műfajközi átmenet példaszerű megvalósításává válik.

„A Hófehérke-rajzfilm éneklését hallom benne, ami pedig annyira operás, hogy csak na! Szóval van átjárás!”³⁹³

A 17. ütemben induló dallam hangfekvésében a musicalirodalomra jellemző középtartományban helyezkedik el. A dallam kényelmes hangmagassága lehetővé

³⁹³ Hruby i.m.

teszi a beszédszerű éneklés megvalósítását, miközben az énekesnő a magánhangzók színének kiegyenlítésére is következetesen törekszik. A hangokat végig stabil pozícióban, egységes rezonanciával tartja. A 22. ütemben az *e*”-re, illetve a 30. ütemben az *esz*”-re való lépés nem jelent technikai nehézséget. Az *e*” hang, amely a „*melletted*” szó utolsó szótagára esik, már hosszanti nyitással szólal meg, míg az „*áll*” szóra eső *d*” hangot laza álltartással, mélyen tartott gégeállással, kontrollált levegővezetéssel és kiegyensúlyozott *vibratóval* énekli meg. A levegő tudatos beosztásának és a mély rekeszlégzés alkalmazásának köszönhetően Firtos egy-egy gondolati ívet (nyolc ütem terjedelmű egységet) egyetlen levegővel, megszakítás nélkül tud végigénekelni. (46. kottapélda)

Nr. 2.2. Legszebb a világ (Circus-show) - Vozó(hangass) - V 3

46. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.2.17-32. ütem

A 17–24. ütem közötti dallam (46. kottapélda) motívumszinten visszatér a 83–88. (47. kottapélda), valamint a 183–189. ütemekben (48 kottapélda), ahol hasonló vokális megoldásokat alkalmaz az énekesnő.

A háromszor visszatérő dallam minden esetben magas hangrendű magánhangzóval indul – *e*, *e*, *i* –, kivéve a 83. ütemet, ahol a „*Hagyjuk*” szó első szótagjára eső „*a*” hangzó mély hangrendű. Ennek megszólaltatásakor az énekesnő rövid regiszterváltást alkalmaz, és a hangot mellhang-dúsan indítja. Ez a megoldás indokolt, mivel az „*a*” hangzó középregiszterben nehezebben kontrollálható, különösen a „*h*” mássalhangzót követően, amely puhítja a

hangindítást. A szó jelentésbeli súlya miatt azonban szükség van a „*hagyjuk*” kiemelésére, ezért a szoprán hangfaj számára mélyen fekvő hangot az énekesnő a mellkasi rezonanciák aktiválásával erősíti meg, így biztosítva a szó artikulált, energikus és jól érthető megszólaltatását. (47. kottapélda), (PR. 1. 0.06.18-0.06.25)

47. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.2. 83-88. ütem

48. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.2. 183-189. ütem

A dal második meghatározó zenei gondolata a 35–42. ütemben szólal meg. (49. kottapélda) A dallam karaktere a klasszikus musical világát idézi, vokális megformálása pedig ennek megfelelően a klasszikus hangképzéshez legközelebb álló, úgynevezett *tradicionalis legit* technikával történik. A szöveg hangsúlyossága nem zavarja meg a *bel canto* technika alapvető elemeinek – légzés, támasz, hangindítás – működését, így a *legato* ívek itt is érvényesülnek. Ugyanakkor a beszédszerű szövegmondásból fakadó szélesebb, horizontális nyitások, a magasabb gégepozíció, valamint az artikuláció intenzitása a hangszínt enyhén módosítják: az énekhang fényesebb, kissé ércesebb karaktert ölt. (49. kottapélda) (PR.1. 0.05.28- 0.05.36.)

33 **B** **FIRTOS** (A fajzatokhoz) Vigyétek! **FIRTOS** A tündérek egy spanyolfal mögé vezetik Hamupipőké. A spanyolfal mögött folyik a cicomázás, előtte pedig a show: Firtos csodálényei hozzák a szappant, a fodrászkellékeket, a ruhadarabokat.

Tele-szel, ki-csi kém, a leg-szebb e nagybá-lon, leg-szebb a vi-lá-gon, es - kü-szöm én!

opcionális ismétlés

49. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.2. 33-42. ütem

A 103. ütemtől az énekesnő a kottaképben szereplőtől eltérő dallamvezetést alkalmazott. Feltételezhető, hogy nem a megfelelő dallamívet indította el, aminek következtében a szekvenciaszerűen egyre magasabbra emelkedő dallam a 109. ütemben már olyan hangmagasságba ért volna, amelyet – tudatos előadói döntés alapján – nem próbált meg elénekelni, hanem prózai megszólaltatással oldott meg, ezzel is fokozva a drámai feszültséget. (50. kottapélda) (PR.2. 0.06.38-0.06.50.)

103 **F** **FIRTOS** Nr. 2.2. Legszebb a viagon (Cicoma-snow) - vuzob(naigass) - vuzob

Hall-gass rám kis csi-pás, hidd el, hogy ő semás, gyar-ló a fér-fi-nép, csak az kell ne-ki, (a)-mi

50. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.2.103-110. ütem

A dal egyik hangi csúcspontját a 125–132. ütemig tartó szakasz jelenti. A zeneszerző Firtos korábbi dalának, a *Kezdődik szép mesénk* középső témáját – a „Volt egyszer, hol nem volt” kezdetű részletet – idézi meg újra, ezúttal magasabb hangfekvésben. Az átdolgozott témarészlet a magasság és az énektechnikai kivitelezés révén szinte operai karaktert ölt.³⁹⁴

Ebben a szakaszban is tetten érhető a klasszikus, *bel canto* hagyományokon alapuló hangképzés valamennyi jellemzője. Az énekes a *g* hangmagasságból induló

³⁹⁴ Hruby i.m.

dallamíveket mély rekeszlégzéssel, hosszanti nyitással és nyugalomban tartott gégeállással éneкли meg. A 127. ütemben a *portamento* alkalmazása különösen szépen kiemeli a *legato* simaságát. A magas- és középregistter közötti átmenetek észrevétlenül, kiegyenlítetten valósulnak meg, miközben a rendezés tudatosan támogatja a helyes testtartás megőrzését is. (51. kottapélda)

51. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.2. 125–132. ütem

A mű záró szakaszában, a 225-226. ütemben megszólaló kitartott *d'''* hang — amely a dal tessitúrájának legmagasabb pontját képezi — a zeneszerző által megfogalmazott expresszív szándék és az előadóművész kifinomult vokális technikája (stabil légzéstámasz, nyitott artikulációs pozíció) együttes eredményeként szólal meg.³⁹⁵ (52. kottapélda) (PR.2.0.08.48.-0.8.59.)

52. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.2. 219-228. ütem

³⁹⁵ Hruby i.m.

6.2.5. Nr. 2.5. Légy te a tavaszom

(PR.2. 0.13.35.-0.14.52.)

A *Légy te a tavaszom*, a *tündérmesém* dallama már korábban felcsendült Hamupipőke *Hol van az én hercegem* című musical-dalában.

Hamupipőke (53. kottapéllda) és Firtos (54. kottapéllda) azonos témájának kottaképét összevetve látható, hogy Pejtsik a klasszikus megközelítést megerősítve a dallamot egy nagy szekunddal magasabbra helyezi, ezzel lehetőséget biztosít az énekes számára, az operai hangvétel kialakítására.

Míg Hamupipőke a *Hol van az én hercegem* című musical-dalt *tradicionális legit* technikával valósította meg, addig a nagy szekunddal történő feljebb történő transzponálás Firtos vokális megoldását már az operai irányba tereli, és ezzel a klasszikus hangképzés nyitásaihoz és technikai megoldásaihoz vezet. Firtos interpretációja egybecseng a zeneszerzői állásponttal, mely szerint a „*Légy te a tavaszom*, a *tündérmesém*” téma „megszólalása és gesztusa az opera felé mutat.”³⁹⁶ Ennek megfelelően az énekesnő a testtartás, a *legato*, a hangindítás, a támasz, valamint a *chiaroscuro* tekintetében a *bel canto* technikát veszi alapul.

Hamupipőke:

53. kottapéllda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.5. 77-92. ütem

³⁹⁶ Hruby i.m.

Firtos:

41 FIRTOS

Né-mán si-kolt, és nem szól a száj, úgy szép a sze-re-lem, ha né-ha fáj...

50

Ossia pl.:

nem kell már so-ká-ig vár-nunk, ne

Szi-ven ti-éd, te nem tu-dod még, de nem kell már so-ká-ig vár-nunk, ne félj!

54. kottapélda. Pejtsik: *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.5. 41-56. ütem

6.2.6. Nr. 2.9. Csárdás

(PR.2. 0.21.07- 0.24.40.)

Pejtsik Péter a népzeneből, a magyarnótából, a cigányzenéből és az operettből ismert stilisztikai elemeket ötvözve alkotta meg az ízig-vérig mai magyar csárdást. Nemcsak bátran kalandozik a műfajok között, hanem Kéhler-Brahms magyar táncát is beemeli a *Csárdásba*, így egy ismerős, mégis friss zenei textúrát alkotva.

Firtos *Csárdásában* a hagyományos csárdás három részes formáját halljuk lassú, közepes (friss), és gyors (fergeteges) tempóban.³⁹⁷ A lassú rész előadásának és tempójelzésének karaktere *parlando, molto rubato*.³⁹⁸ Ez a vokális megoldásokban is megnyilvánul, hiszen a beszéd ritmusához és lejtéséhez igazodó hangképzést igényel.

A dallam az első nyolc ütemben a *d'-d''* tartományban mozog, ami a beszéd természetes hangmagasságát idézi. Koloratúr szoprán hangfaj esetén ez a hangfekvés viszonylag mélynek számít, így a mellregiszter aktiválása különösen fontos szerepet kap. A mellregiszter bekapcsolása jól érzékelhető a 2. ütemben, az *"égen"* szótag *f'* és *d'* hangjainál. A 3. ütemben, a dallam felfelé ívelése ellenére is hallható Firtos törekvése a mellhangdús hangzás fenntartására. A koronák által biztosított idő lehetőséget teremt az *a'* és *g'* hangok mellregiszterbe történő "leengedésére", ami nemcsak a hang színezetére,

³⁹⁷ Boros-Konrád Erzsébet: *Kodály Zoltán és a Kállai kettős*. (https://acta.bibl.u-szeged.hu/74293/1/enek_zene_tanszek_2018_006-013.pdf) Utolsó letöltés: 2025. 03. 22.

³⁹⁸ A *parlando, molto rubato* jelentése: beszédszerűen, nagyon szabadon.

hanem annak erősségére is pozitív hatást gyakorol. A telt, mellhangzáson alapuló hangzás a 4–5. ütemben is megmarad, ebben technikai értelemben segítséget nyújtanak a szélesebbre nyitott, enyhén laposabban képzett-*e* és *é* magánhangzók. A "*szép szemében a csillogás*" szövegrész esetében a hangképzés már a prózai beszédet idézi, ami tovább erősíti a beszédszerűség iránti törekvést. A 6. ütem utolsó két koronás hangján, valamint a 8. ütem első négy nyolcadában a *tradicionális belt* technika alkalmazása egyértelműen érzékelteti a művészi szándékot a természetes, beszédszerű interpretáció irányába. (55. kottapélda)

Parlando, molto rubato ♩=80 ♩=90 rit. zene: Pejtsik Péter
szöveg: Orbán János Dénes

A FIRTOS

0ⁿ Szép a Nap s a Hold az é-gen, ám de még szebb, ám-de még szebb szépsze - retöm szépsze - mé ben a csi - llo - gás...

6 **A tempo** rit.

17ⁿ Meg-für-dött az ég vi - zé -ben, felhőt ho - zott két ke - zé -ben, nincs is ná - la, nincs is ná - la szebb lá - to - más.

55. kottapélda. Pejtsik: *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.9. 1-9. ütem

A 10. ütemtől kezdődően a *tradicionális legit* éneklés és a klasszikus hangképzés keveredése figyelhető meg. A tartósan magas hangfekvésben mozgó dallamvezetés teszi indokolttá a klasszikus énektechnika alkalmazását. (56. kottapélda)

10 **Più mosso** molto rit.

31ⁿ Szép a Nap s a Hold az é-gen, leá ny és le - gény a ré -ten, a hogy men-nek kéz a kéz-ben (a) me-sék fe-lé... és to vább....

56. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.9. 10-13. ütem

A 14. és 15. ütemben továbbra is a korábban megfigyelt hangképzési technika érvényesül. A 16. ütemben azonban az énekesnő regiszterváltásra kényszerül. A váltást megelőzően, az előző ütem végén egy rövid, szinte gondolatnyi szünetet tart, majd tudatosan felvállalja a regiszterváltásból eredő hangszínbeli változást, és erőteljes mellregiszteres hangzással folytatja az éneklést. (57. kottapélda)

14 A tempo
41"
Szébb mint Nap s a Hold az é - gen szép sze - retöm... szép sze - mé - ben az a könny-csepp, az a könny-csepp...

57. kottapélda. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.9. 14-16. ütem

Egy ütemmel később már újra a középregiszterben énekel, és a két, szerző által felkínált dallamvariáció közül a magasabbat választja. A 17. ütem utolsó hangjától kezdve egészen a 19. ütemig, a kottaképhez képest egy oktávval magasabban, fejregiszterben zárja a *Csárdás* lassú részét. (58. kottapélda) (PR.2. 0.22.24.-0.22.26.)

17 molto rit. =140
47"
mert az é - let e - gyütt kön-nyebb, az an - gya - lát!!!
omit3rd

58. kottapélda. kottapélda. Pejtsik: *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.9. 17-20- ütem

A 21. és 45. ütem között a *Csárdás* középső, *friss* része hallható, amely Brahms és Kéhler Béla dallamának appropriációja. Firtos a *tradicionális legit* technikát alkalmazza. Mély rekeszlégzéssel és függőleges nyitásokkal énekel, a 21.–22. és 25.–26. ütemekben pedig a nyújtott ritmusok éneklésekor a hosszan megénekelt magánhangzókkal kialakítja a *legato* ívet. A 23.–24. és 27.–28. ütemekben az aprózódó ritmusértékek és a rájuk illesztett

szöveg a hang *agilitását* igénylik. A sor utolsó ütemeiben a regiszterváltás a szöveg érthetőségét és hallhatóságát szolgálja. (59. kottapélda) (PR.2.0.22.32.-0.22.42.)

21 55" **B**

Hold vi - lá - ga.

Szép a Nap s a Hold vi - lá - ga, sze-re-töm - nek még sincs pár-ja, kis-an - gya-lom.

25 1'02"

E-gész vi - lá - gon ke - re - stem, meg - ta-lál-tam Ne ke res - den egy haj - na-lon.

59. kottapélda. Pejtsik: *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.9. 21-28. ütem

A 29.–30. ütemben nyitott hangzókkal, mellhang-dúsan éneklí a mély fekvésű dallamot, majd középregiszterbe váltva, a 31.–34. ütemben fejhangokkal gazdagítja azt. Érdekes megfigyelni, hogy ebben az esetben is, amikor ereszkedő dallamot hallunk, az énekesnő zökkenőmentesen képes fenntartani a mélyebb hangmagasságokat a középregiszterben. (60. kottapélda) (PR.2. 0.22.42-0.23.03)

29 1'09"

Nem is - mer - tem, már di-csér - tem, me-gál - mod-tam, és ki-néz - tem az a - bla-kon. kis-an-gya-lom. Hej

35 1'19"

Az is le-het, ő né - zett be, ál - ma-im ba ő lé - pett be nem is tu-dom kis-an-gya-lom.Hej

60. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.9. 29-40. ütem

A 62. ütemtől kezdődően a Csárdás gyors/fergeteges részére a klasszikus hangképzés jellemző. A dallam közép- és fejregiszterben mozog, csupán néhány kivételt találunk, mint a 63., 69. és 71. ütemek, amikor az *e'* hangnál a koloratúrszoprán énekesnő mellhangra vált. (61. kottapélda)

Nr. 2.9. Csardas - V06(long) - VS

62 **C** 2/4
Le-gyél a szép hí-ves pa tak nál, a - hol a víz fe-léd vis-zi pa - pír - ha-jóm, ba-bám!(Ott) vár-lak

66 2:13"
én, (s)hej ta-lán most meg - ta-lá - lod vé - gre pá-rod, ott légy, de ko-rán, ba - bám! Időnk ke-

70 2:19"
vés, mert az é - let é - gő nap - tár, sze-rel-mem ég, a szí - vem má-tól csak tiéd ba bám,(hát) jöjj fe -

61. kottapélda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.9. 62-73. ütem

A 77.–79. ütemekben, ahol az *e'*-ről és *d'*-ről induló dallamok hallhatók, a technikai váltás a kezdőhangok után megszakítaná a tempót, mivel az egy nyolcadnyi időérték túl rövid a mellhangról fejhangra történő átmenethez. Firtos ezért a mély hangokat prózában oldja meg.

A „Vigyázz, babám” szövegrésznél jól hallható, hogy az énekesnő a magánhangzókat hosszan megéneкли és a hangzók minimális torzítása mellett törekszik azok színeinek kiegyenlítésére. A beszédyszerűséget tovább erősíti a ritmikusan artikulált szövegmondás a 80–81. és 84–85. ütemekben, amely csak a hang *agilitásának* meglétével valósulhat meg. (62. kottapélda)

74 2'26"

lém: (s)hej, ta - lán most_ meg - ta - lá - lod vé - gre pá - rod, ott légy, de ko - rán, ba - bám! De

78 2'33" **D**

vi-gyázz, ba-bám, de vi gyázz, ba-bám, mert nem so - ká - ig, nem so - ká - ig, tud-nod kell: a min-dha - lá - lig

82 2'40"

vá - rok csu-pán! Hát légy-ott ko-rán! és tel - je - sül - het így az ál-mod, meg - lá - tod, megám!

Hát

62. kottapéllda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.9. 74-85. ütem

Miközben a kórus megismétli az előző dallamot, Firtos egy újabb appropriált dallamot énekel, amely Andrew Lloyd Webber *Az Operaház fantomja* (*The Phantom of the Opera*) című musicaljéből származik. Ezzel a választással a szerző nemcsak utal a különböző műfajok közötti kapcsolódási pontokra, hanem a gyakorlatban is megerősíti a műfajok és azok vokális megoldásainak összeegyeztethetőségét. (63. kottapéllda)

Nr. 2.9. Csárdás - v06(long) - VS

86 2'47" **E** (Phantom ;)

VEGYESKAR

Tud - nod kell,

vi-gyázz, ba-bám, de vi-gyázz, ba-bám, mert nem so - ká - ig, nem so - ká - ig, tud-nod kell: a min-dha - lá - lig

vi-gyázz, ba-bám, de vi-gyázz, ba-bám, mert nem so - ká - ig, nem so - ká - ig, tud-nod kell: a min-dha - lá - lig

vi-gyázz, ba-bám, de vi-gyázz, ba-bám, mert nem so - ká - ig, nem so - ká - ig, tud-nod kell: a min-dha - lá - lig

90 2'54"

vár - lak én Tudd hát, hogy vár - lak én hát

vá - rok csu-pán! Hát légy-ott ko-rán! és tel - je - sül - het így az ál-mod, meg - ta - lá - lod vég-re pá - rod

vá - rok csu-pán! Hát légy-ott ko-rán! és tel - je - sül - het így az ál-mod, meg - ta - lá - lod vég-re pá - rod

vá - rok csu-pán! Hát légy-ott ko-rán! és tel - je - sül - het így az ál-mod, meg - ta - lá - lod vég-re pá - rod

94 3'01"

ott légy, de légy ott ko - rán! (Hej)

ott ko - rán!

ott ko - rán!

ott ko - rán!

63. kottapéllda. Pejtsik, *Hamupipőke*, II. felvonás, Nr. 2.9. 86-97. ütem

6. 3. Az elemzések összegzése

A disszertáció bevezetésében megfogalmazott kutatási szándékkal összhangban jelen tanulmányom célja annak alátámasztása volt, hogy a *bel canto* énektechnika alapvető jellemzői azonosíthatók a kortárs kommersz zene — különösen a musical és operett műfajok — vokális interpretációjában is. Vizsgálatom középpontjában az a feltételezés állt, hogy a *bel canto* éneklés és a kortárs zenés színházi műfajok vokális megközelítései között létezik egy olyan összekötő kapocs, amely lehetővé teszi e két eltérő hagyomány integrációját és kölcsönös gazdagítását.

Hipotézisem igazolása érdekében az elemzést a dolgozat elméleti részének 2. fejezetében összegzett, a *bel canto* technika legfontosabb paramétereit reprezentáló szempontok mentén végeztem. Vizsgálatom kiterjedt a testtartásra, a légzés és a támasz használatára, a hangindítás mechanikájára, valamint a rezonancia működésére. Emellett kiemelt figyelmet fordítottam a *legato* éneklés minőségi megvalósításának vizsgálatára, a *chiaroscuro* és a *portamento* kezelésére, a regiszterhasználat kiegyensúlyozottságára, továbbá arra, hogy az előadásmód képes-e megvalósítani a vokális *agilitást* és a *messa di voce* technikáját. E technikai aspektusok mentén végzett célzott elemzés lehetőséget teremtett a klasszikus és a kortárs kommersz zenei vokális gyakorlat közötti kapcsolódási pontok feltérképezésére, különös tekintettel a *bel canto* technikai alapelveinek jelenlétére.

Az általam vizsgált mű két meghatározó szereplőjének teljes dalrepertoárját felölelő válogatás elemzése reprezentatív képet nyújtott a vokális megformálás és az énektechnikai megoldások szempontjából. Ez a fókuszált vizsgálat megalapozott következtetések levonását tette lehetővé a *bel canto* technikai elemeinek kortárs alkalmazhatóságára vonatkozóan.

A *Hamupipőke* című kortárs operettmusical részletes elemzése során beazonosítottam a *bel canto* énektechnika számos jellemzőjének jelenlétét a mű vokális megoldásaiban. Az elemzett dalrészletekben a *bel canto*-ra jellemző technikai sajátosságok olyan mértékben, rendszerességgel és koherenciával voltak jelen, hogy nem csupán átszöttek a vokális textúrát, hanem maguk a vokális megformálás alapstruktúráját is képezték.

Az elemzés során szerzett tapasztalatok megerősítették szakmai meggyőződésemet, miszerint — noha a klasszikus és a kortárs énektechnikák között kétségtelenül mutatkoznak stilisztikai és technikai különbségek — nem indokolt éles választóvonalat húzni közöttük. A *bel canto* énektechnika alapelvei ugyanis olyan

univerzális alapot képeznek, amelyek nemcsak a klasszikus előadóművészet keretein belül relevánsak, hanem a modern vokális stílusokba is integrálhatók — sőt, azokban is meghatározó funkcióval bírnak.

A kutatás eredményei egyértelműen alátámasztják, hogy a *bel canto* énektechnika nemcsak a klasszikus műfajokban, hanem a kortárs zenés színház — különösen az operett és a musical — területén is kulcsfontosságú alapot jelent a különböző vokális stílusok közötti esztétikai és technikai összhang megteremtésében. Ezáltal lehetőséget kínál a műfajok közötti, eltérő vokális technikák integrálására is.

MELLÉKLETEK

I. Pejtsik Péter – Orbán János Dénes: *Hamupipőke* operettmusical – Főkorrepetitori zongorakivonat

II. Pejtsik Péter – Orbán János Dénes: *Hamupipőke* operettmusical premierje I felvonás – színházi premier videofelvétele (PR.1.)

III. Pejtsik Péter – Orbán János Dénes: *Hamupipőke* operettmusical premierje II felvonás – színházi premier videofelvétele (PR.2.)

IV. Rész-próbafolyamatok – saját felvételek (V.1., V.2.)

V. Hruby Edit: A *Hamupipőke* operettmusical, *Hruby Edit beszélgetése Pejtsik Péter zeneszerzővel*, Parlando 2025/2

BIBLIOGRÁFIA

N.N.: *A csárdás története és fejlődése*. Fiatalok a Nemzetért Alapítvány (<https://fiatalokanemzetert.hu/a-csardas-tortenete-es-fejlolese/>) Utolsó letöltés: 2025. 01. 23.

N.N.: *A kékszakállú herceg vára*. Operakalauz (<https://operakalauz.wrm.hu/index.php?handler=own&page=work&id=7>) Utolsó letöltés: 2025. 01. 21.

N.N.: *Area of Study B – Rock and Pop*. Eduqas (https://resource.download.wjec.co.uk/vtc/2020-21/el20-21_8-32/eduqas/aos-b-rock-and-pop.pdf) Utolsó letöltés: 2024. 11. 06.

N.N.: *Belt out*. Lingea szótárak. (szotar.linge.hu. <https://www.szotar.linge.hu>) Utolsó letöltés: 2023. 11. 08.

N.N.: *Bluegrass*. Encyclopedia Britannica (<https://www.britannica.com/art/bluegrass-music>) Utolsó letöltés: 2025. 05. 15.

N.N.: *Blues. A blues korai története*. Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Népzenei Társaság (http://nepzenetar.fszek.hu/index.php/Blues._A_blues_korai_t%C3%B6rt%C3%A9nete) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

N.N.: *Csonkítás, vakítás és halcsontok – Hamupipőke meséje nem volt mindig vidám*. Múlt-kor 2018/9. (<https://mult-kor.hu/csonkitas-vakitas-es-halcsontok-hamupipoke-meseje-nem-volt-mindig-vidam-20180927>) Utolsó letöltés: 2025. 05. 31.

N.N.: *Csúrdöngölő*. mondták volt... blog 2009. augusztus (<https://mondtakvolt.blog.hu/2009/08/28/csurdongolo>.) Utolsó letöltés: 2025. 05. 31.

N.N.: *Egy káprázatos előadás. Hamupipőke-csoda a Budapesti Operettszínházban*. Dunaújvárosi Hírportál 2024. 11. 20. (<https://www.duol.hu/hazai-kultura/2024/11/hamupipoke-operettszinhaz-budapest>) Utolsó letöltés: 2025. 01. 20.

N.N.: *Énekhangok I*. Kultúra-túra (<https://kultur-tura.lapunk.hu/enek-hangok-noi-1198466>) Utolsó letöltés: 2025. 03. 13.

N.N.: *Folk Music*. primary-music. com (<https://primary-music.com/folk-music/>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

N.N.: *Hamupipőke ezer arca*. Fidelio 2024 (<https://fidelio.hu/tanc/hamupipoke-ezer-arca-180631.html>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

N.N.: *Kálmán Imre, minden idők legsikeresebb operettjének zeneszerzője*. MTI, Kultúra.hu 2022. október 23. (<https://kultura.hu/kalman-imre-minden-idok-legsikeresebb-operettjenek-zeneszerzoje/>.) Utolsó letöltés: 2025. 04. 26.

N.N.: *Kínai Hamupipőke és kínai Aladdin*. Kínai Nemzetközi Rádió 2005 (<https://hungarian.cri.cn/1/2005/05/10/2@30953.htm>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

N.N.: *Koloratura*. Kislexikon (<http://www.kislexikon.hu/koloratura.html>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

N.N.: *Opera buffa*. Encyclopedia Britannica (<https://www.britannica.com/art/opera-buffa>) Utolsó letöltés: 2023. 12. 01.

N.N.: *Opéra-comique*. Encyclopedia Britannica (<https://www.britannica.com/art/opera-comique>) Utolsó letöltés: 2023. 12. 01.

N.N.: *Az operettkirály – Lehár Ferencre emlékezünk*. MTI, Kultúra.hu 2023. október 20. (<https://kultura.hu/az-operettkiraly-lehar-ferenc-re-emlekezunk/>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 26.

N.N.: *Javaslat az operett Hungarikumok Gyűjteményébe történő felvételéhez. 3. sz. melléklet a 114/2013. (IV. 16.) Kormányrendeletéhez*. (https://hungarikum.kormany.hu/download/0/b8/d0000/30%20Magyar%20Operett_FIN.pdf) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

N.N.: *Jazz in America, Style Sheets: The Swing Era*. The Herbie Hancock Institute of Jazz 2020 (<https://www.jazzinamerica.org/jazzresources/StyleSheets/9>) Utolsó letöltés: 2024. február 20.

N.N.: Jukebox Musicals. Theatre Wiki | Fandom. (https://theatre.fandom.com/wiki/Jukebox_Musicals) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

N.N.: *Minstrel show*. Encyclopaedia Britannica (<https://www.britannica.com/art/minstrel-show>) Utolsó letöltés: 2024.03.12.

N.N.: *Musical Style Breakdowns*. Stage Door Unlocked's Musical Theatre Style Breakdowns, 2020–2021 School Year (https://wsamusic.org/files/2020/11/Stage-Door-Unlocked-Musical-Theater-Style-Breakdowns-20_21.pdf) Utolsó letöltés: 2024. január 12.

N.N.: *Opera vs Operetta vs Musical...What's the Difference?* Tamino Autographs 2021 (<https://www.taminoautographs.com/blogs/autograph-blog/opera-vs-operetta-vs-musical-whats-the-difference?srsId=AfmBOorH0cQ1dkS-ANxzUSVNxk2PNZgen5EmrxfZih0ldPeOYsdw8Iq2>) Utolsó letöltés: 2023.11.15.

N.N.: *Operetta – A Theatrical History and Timelines*. Tamino Autographs 2022 (<https://www.taminoautographs.com/blogs/autograph-blog/operetta-a-theatrical-history>) Utolsó letöltés: 2023.11.15.

N.N.: *Parlor and Concert Stage*. Library of Congress Celebrates the Songs of America (<https://www.loc.gov/collections/songs-of-america/articles-and-essays/musical-styles/parlor-and-concert-stage/>) Utolsó letöltés: 2024. 02. 07.

N.N.: *Premiere of the musical "Show Boat," based on a novel by Edna Ferber*. Jewish Womens Archive 2020 (<https://jwa.org/thisweek/dec/27/1927/show-boat>) Utolsó letöltés: 2024. március 13.

N.N.: *Rock – kronológia*. Irodalmi Rádió (<https://www.irodalmiradio.hu/femis/zene/rock/idorend.htm>) Utolsó letöltés: 2024. 11. 10.

N.N.: *Rockzenei fogalmak*. Literatura.hu (<https://www.literatura.hu/rock/fogalmak3.htm>) Utolsó letöltés: 2024. 11. 20.

N.N.: *Rózsa név eredete*. Névnepma.hu (<https://nevnepma.hu/eredete/R%C3%B3zsa>) Utolsó letöltés: 2025. 01. 20.

N.N.: *Singspiel*. Encyclopedia Britannica (<https://www.britannica.com/art/singspiel>) Utolsó letöltés: 2023. 12. 01.

N.N.: *A zene mélyén ott rejlik a nevelés*. Parlando (<https://www.parlando.hu/Platon1.html>) Utolsó letöltés: 2025. 09. 15.

Addison, Adele: *In Support of Contemporary Commercial Music (Nonclassical) Voice Pedagogy*. Journal of Singing 2008/1. 7. (<https://www.americanacademyofteachersofsinging.org/wp-content/uploads/2020/09/In-Support-of-Contemporary-Commercial-Music-Nonclassical-Voice-Pedagogy.pdf>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Altörjaj Tamás: *A klasszikus énekesi hangképzés empirikus kutatása, az orr és melléküregei bekapcsolhatóságának vizsgálatára*. PhD értekezés, Szeged, 2018. 14.

Altörjaj Tamás: *Kézikönyv hangképző tanárok, énekes növendékek részére*. Iskolakultúra, 2010/10. 117–121. (<https://core.ac.uk/download/85132339.pdf>) Utolsó letöltés: 2025.05.27.

Ardelean, Ioan: Giovanni Battista Lamperti and his treaty. Method in bel canto. in: Daniela Vitcu (szerk.): *Învățământ, cercetare, creație. Periodical of the faculty of arts of the university „Ovidius”*. Constanta, Ovidius University Constanta, 2017. 8-12. (https://icc-online.artect.ro/vol_03/01.pdf) Utolsó letöltés: 2024.02.20.

Aszalós Tünde: *Stílusismeret és technikaképzés*. Parlando 2009/ 1. 13–21. (<https://www.parlando.hu/2009106.htm>) Utolsó letöltés: 2025. 05. 31. <https://doi.org/10.20332/tvk-jnatconserv.2025.31.19164>

Bagó Gizella: *Énekes színészek, színész énekesek*. Budapest, SZFE, 2003.

Balázs Boglárka: *Hangegészségtan*. Budapest, Budapesti Ward Mária Iskola TUDÁSTÁR I.

Bartlett, Irene – Naismith, Marisa Lee: *An Investigation of Contemporary Commercial Music (CCM) Voice Pedagogy: A Class of its Own?* Journal of Singing, National Association of Teachers of Singing, 2020/3.

Bassig, Samantha Serrano: *Healthy belting for the classically trained singer*. Doktori Értekezés, The University of Texas at Austin, 2020. 13-16. (<file:///C:/Users/Felhaszn%C3%A1l%C3%B3/Downloads/BASSIG-TREATISE-2020-1.pdf>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Bégány Csenge Anna: *Elfeledett hangfajok I.rész. A kasztráltak*. Parlando, 2022/2. (https://www.parlando.hu/2022/2022-2/Begany-Csenge_Anna.pdf) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Benedek Elek: Firtos és Tartod. in: Benedek Elek: *Erdélyi népmondák*. Cluj-Kolozsvár, Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet Rt, 1926. (<https://mek.oszk.hu/11700/11702/11702.htm#5>) Utolsó letöltés: 2025. 01. 19.

Benedek Mónika: *Improvizációs koncepciók az előadói gyakorlatban és a zenepedagógiában*. Parlando 2018/6 (http://www.parlando.hu/2018/2018-6/Benedek_MonikaImprovizacio.htm) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Boros-Konrád Erzsébet: *Kodály Zoltán és a Kállai kettős*. (https://acta.bibl.u-szeged.hu/74293/1/enek_zene_tanszek_2018_006-013.pdf) Utolsó letöltés: 2025. 03. 22.

Borroff, Edith: *Origin of Species. Conflicting Views of American Musical Theater History*. American Music, 1984/4. <https://doi.org/10.2307/3051566>

Bozó Péter: *Piszkos partitúrák, szennyes szólamok, avagy „Az eleven ördög” és a magyar operett nem teljesen szeplőtelen fogantatása*. Magyar Zene 1988 (http://real.mtak.hu/19887/1/Bozo_magyarzene.pdf) Utolsó letöltés: 2024. 02. 03.

Brock, Johnson: *The Use of Classic Musical Theatre Repertoire for Training Bel Canto Techniques in the Undergraduate Baritone Voice*. Doktori Értekezés, 2017 (https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc984217/m2/1/high_res_d/JOHNSON-DISSERTATION-2017.pdf) 2. Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Brown, Alex: *Indie-Folk Musical 'The Vermont Farm Project' Premieres at Northern Stage*. Seven Days 2025 (<https://www.sevendaysvt.com/arts-culture/theater-preview-the-vermont-farm-project-northern-stage-43475180>) Utolsó letöltés: 2025. 05. 16.

Chandler, Kim: Teaching Popular Music Styles. in: S. D. Harrison – Jessica O' Bryan: *Teaching Singing in the 21st Century*. Dordrecht, Springer, 2014. 35-51. https://doi.org/10.1007/978-94-017-8851-9_4

Cox, Dale: *In the Room Where It Happens: Teaching Musical Theatre and Contemporary and Commercial Music (CCM) Singing*. Doktori Értekezés. University of Southern Queensland 2020 (<https://research.usq.edu.au/item/q6003/in-the-room-where-it-happens-teaching-musical-theatre-and-contemporary-and-commercial-music-ccm-singing>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Csatári Bence: Az MSZMP irányító szerepe a »könnyűzenei« életben (1957–1989). in: Ignác Ádám (szerk.): *Műfajok, stílusok, szubkultúrák – Tanulmányok a magyar populáris zenéről*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2015. 98.

Csuhaj-Barna Tiborné Lakatos Ágnes: *A jazz éneklés intonációs és hangképzési sajátosságainak vizsgálata az afroamerikai népzeneről napjainkig*. Doktori Értekezés, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019. 56.

Csűry Andrea: Chaerles Perrault. in: Bálint Péter (szerk.): *Közelítések a meséhez*. Debrecen, Didakt, 2006.

Cox, Dale: *In the Room Where It Happens: Teaching Musical Theatre and Contemporary and Commercial Music (CCM) Singing*. Doktori Értekezés. University of Southern Queensland 2020. (<https://research.usq.edu.au/item/q6003/in-the-room-where-it-happens-teaching-musical-theatre-and-contemporary-and-commercial-music-ccm-singing>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Dósa Attila: *A skót színháztörténet vázlata a reformációtól a romantika koráig*. Publicationes Universitatis Miskolcensis, 2022. 43. (https://epa.oszk.hu/02100/02137/00040/pdf/EPA02137_pum_2022_02_038-049.pdf) Utolsó letöltés: 2024. 02. 14.

Dr Robinson, Daniel K.: *Classical and contemporary: Can you do both?* Djarts Voice Coaching (<https://www.djarts.com.au/articles/classical-contemporary-can-you-do-both/>) Utolsó letöltés: 2024. 11. 03.

Edwin, Robert: *A Broader Broadway*. National Association of Teachers of Singing, Journal of Singing. 2003/5.

Edwin, Robert: *Belt Is Légit*. National Association of Teachers of Singing, Journal of Singing, 2007/2.

Edwin, Robert: *Louder Than Words*. Contemporary Music Theater, Journal of Singing, 2005/3. 291-292. (https://www.nats.org/Library/Kennedy_JOS_Files_2013/JOS-061-3-2005-291.pdf) Utolsó letöltés: 2025.05.24.

Edwin, Robert: *What's going on on Broadway?* Journal of Singing, 2009/66.

Erdélyi János (szerk.): *Népdalok és mondák*. Pest, Beimel József, 1846 (<https://archive.org/details/npdaloksmond00erd/page/n4/mode/1up>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 26.

Estill, Jo: *Belting and Classic Voice Quality: Some Physiological Differences*. Medical Problems of Performing Artists 1988/3 (<https://www.jstor.org/stable/45440649>) Letöltés: 2024. április 10.

Everett, William A.: *Formulating American Operetta in 1924: Friml's Rose-Marie and Romberg's The Student Prince*. American Research Center Journal 2001. 15-33. (<https://www.colorado.edu/amrc/sites/default/files/attached-files/0506-2001-011-00-000002.pdf>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Ewen, David: American Musical Theatre: Comedians and Plays – An Introduction. in: Mark Lubbock (szerk.): *The Complete Book of Light Opera. With an American section by David Ewen*. New York, Appleton-Century-Crofts, 1962.

Fagnan, Laurier: *The Impact of Bel Canto Principles on Vocal Beauty, Energy and Health*. Edmonton, University Alberta, 2010
(<https://www.scribd.com/document/332477084/Bel-Canto-Vocal-Principles>) Utolsó letöltés: 2025.04. 30.

Fehér Anikó: *Népzenei írásaim. Mi vagyunk a rózsák...* feheraniko.hu
(<https://www.feheraniko.hu/hu/bemutakozas/csod%C3%A1latos-n%C3%A9pzene/n%C3%A9pzenei-%C3%ADr%C3%A1saim/33-feh%C3%A9r-anik%C3%B3-mi-vagyunk-a-r%C3%B3zs%C3%A1k-n%C3%A9pzenei-alapvet%C3%A9s>) Utolsó letöltés: 2025. 01. 23.

Felföldi László – Müller Anita (szerk.): *Hagyomány és korszerűség a néptánc kutatásban. Pesovár Ernő emlékezete*. Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2010.

Fischer Sándor: *A beszéd művészete*. Budapest, Gondolat, 1966.

Flinn, Denny: *Musical! A Grand Tour: the Rise, Glory, and Fall of an American Institution*. New York, Schirmer Books, 1997.

Forró Orsolya: *A magyar hangtan alapjai*. Budapest, PPKE BTK, 2018 (<https://mersz.hu/forro-a-magyar-hangtan-alapjai/>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.
<https://doi.org/10.1556/9789634542438>

Garcia, Manuel: *Hints of Singing*. London, E. Ascherberg and Co, 1894.

Gledhill, Ian: *Gilbert and Sullivan – the birth of English operetta*. Ian Gledhill Talks, British Musical Theatre (<https://iangledhill.co.uk/musical-theatre>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 26.

Glover, Sandra Lee: *Cornelius L. Reid: Interpreting the Vocal Registration Tradition of Bel Canto*. Washington, University of Washington, 2002. 4-41.
(<https://digital.lib.washington.edu/researchworks/items/a6caaaf8-bacd-40f3-8be2-2f8f0e6e478b/full/2002>.) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Gonda János: *Jazz*. Budapest, Zeneműkiadó, 1965.

Griset, Rich: *Hadestown at Altria Theater: Musical Myths and All That Jazz*. Richmond Family Magazine 2023/ május
(<https://richmondfamilymagazine.com/arts/performance/hadestown-altria-theater-musical-myths-jazz/>) Utolsó letöltés: 2024.12.12.

Guette, Adam – Landau, Tina: *Floyd Collins*. Nonesuch Records
(<https://www.nonesuch.com/albums/floyd-collins>) Utolsó letöltés: 2025.02.13.

Gulyás Judit: Az Erdélyi János szerkesztette Népdalok és mondák meséi és mesegyűjtői. in: Szakál Anna – Tekei Erika (szerk.): „*Tenger fenekéről gyöngyszemeket szednék.*” *Tanulmányok Olosz Katalin tiszteletére.* Kolozsvár, Kriza János Néprajzi Társaság, 2020. (https://www.academia.edu/45073345/Az_Erd%C3%A9lyi_J%C3%A1nos_szerkesztette_N%C3%A9pdalok_%C3%A9s_mond%C3%A1k_mes%C3%A9i_%C3%A9s_mesegy%C5%B1jt%C5%91i_Folktales_and_collectors_of_the_first_collection_of_Hungarian_folk_poetry_1846_1848) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Hadas Miklós: *Bartók, a természettudós.* Replika, 1998/12.

Harris, Ellen T. – Jander, Owen: *Coloratura.* Grove Music Online 2001 (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-5000901104>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Harris, Ellen T.: *Messa di voce.* Grove Music Online 2001 (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000018491>) Utolsó letöltés: 2023.11.27. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18491>

Harrison, Scott D. – O’Bryan, Jessica: *Teaching Singing in the 21st Century.* Dordrecht, Springer, 2014. <https://doi.org/10.1007/978-94-017-8851-9>

Haslmayr, Harald: Operette. in: Ludwig Finscher (szerk.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Kassel, Bärenreiter/Metzler, 1997, 706–740.

Havasréti József (szerk.): *Csak a zene? Műfajok, stílusok, ideológiák a magyar pop-rock zene történetében.* Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2024.

Higgins, Stephanie: *From Classical Music to Contemporary Music Theatre: A Pedagogical Compendium for the Crossover Teacher.* Toronto, Faculty of Music University of Toronto, 2022.

Hiller, Johann Adam: *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange.* Leipzig, 1780.

Hippisley, John: *Flora, or Hob in the Well. A farce. Taken from the manager’s book, at the Theatre Royal, Covent Garden.* 1787. (<https://www.contemplator.com/america/sweetbud.html>) Utolsó letöltés: 2024. 02. 15.

Hirschberg Jenő – Hacki Tamás – Mészáros Krisztina: *Foniatríia és társtudományok. A hangképzés, a beszéd és a nyelv, a hallás és a nyelés élettana, kórtana, diagnosztikája és terápiája.* Budapest, ELTE Eötvös Kiadó, 2013.

Holley, Gary Stewart: *From Classical to Music Theatre: A Vocalist’s Experience, Queensland Conservatorium Arts, Education and Law Griffith University.* Doktori Értekezés 2016 (<https://research-repository.griffith.edu.au/server/api/core/bitstreams/09317f59-2379-4f8a-a008->) Utolsó letöltés: 2024. 11. 02.

Hoppál Mihály (szerk.): *Magyar néprajz VI. – Népzene, néptánc, népi játék: Előadasmód.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.

Horváth Tamás: *Hip-hop elmélet*. pte.hu (https://tancolo.pte.hu/hu/hip_hop_elmelet) Utolsó letöltés: 2025.01.09.

Hruby Edit: *A Hamupipőke operettmusical, Hruby Edit beszélgetése Pejtsik Péter zeneszerzővel*. Parlando 2025/2 (https://parlando.hu/2025/2025-2/Hruby_Edit-Pejtsik_Peter.htm) Utolsó letöltés: 2025. 03. 25.

Ignác Ádám: *A populáris zene kutatásának kezdetei az államszocialista Magyarországon*, Korall 69. 2017. 169-196. (<https://real.mtak.hu/72570/>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Jennings, Colleen Ann: *Belting is beautiful: welcoming the musical theater singer into the classical voice studio*. Doktori Értekezés, University of Iowa, 2014 (<https://iro.uiowa.edu/esploro/outputs/doctoral/Belting-is-beautiful-welcoming-the-musical/9983777398202771>) Utolsó letöltés: 202. 04. 30.

Johnson, Alex: *What Is Rock Music: A Rhythmic Revolution*. Musical Dictionary: Music Terms Made Simple 2024 (<https://musicaldictionary.com/what-is-rock-music/>) Utolsó letöltés: 2024. 10. 30.

Jones, Kevin Michael: *The Evolution of Broadway Female Singing Voice – Part 1*. Musical Theater Resources 2015 (<https://musicaltheatresources.com/2015/11/05/the-evolution-of-broadway-female-singing-voice-part-1>) Utolsó letöltés: 2024. február 29.

Káel Norbert: *Klasszikus zenei hatások a jazztörténet kiemelkedő zongoristáinak művészetében*. Doktori Értekezés, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019. 7.

Katona József: *Az operett világa*. Játéktér 2018. 34-41. (<https://epa.oszk.hu/02900/02997/00012/pdf/>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 26.

Kecskés D. Balázs: *Kell-e nekünk pop-zene?* Papageno 2018. február (<https://papageno.hu/featured/2018/02/kell-e-nekunk-a-popzene/>) Utolsó letöltés: 2024. 11. 01.

Kecskés D. Balázs: *Kell-e nekünk popzene?* Parlando 2017/5 (https://www.parlando.hu/2017/2017-5/Kecskes_Hu.pdf) Utolsó letöltés: 2024. 11. 01.

Kéler Béla: *Spomienka na Bardejov/ Erinnerung an Bartfeld op.31. Hungarian Dance No. 1 for Orchestra*. Brno, Béla Kéler Society, 2024. 4. (https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP945357-PMLP327614-Bela_Keler_Hungarian_Dances_Score_IMSLP.pdf) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Kempfer, Brittny Anne: *Contemporary Commercial Music Pedagogy: Selective Exercises for Developing Healthy Technique in Adolescent Singers*. Doktori Értekezés 2014. (<https://dc.uwm.edu/etd/408>) Utolsó letöltés: 2024. 11. 02.

Kenrick, John: *History of the Musical Stage: Stage 1879-1890. The First Musical Comedies*. Musicals 101.com: The Cyber Encyclopedia of Musical Theatre, Film, Television 1996
(<https://www.musicals101.com/1879to99.htm>) Utolsó letöltés: 2024. 02. 15.

Kerényi Miklós György: *Az éneklés művészete és pedagógiája*. Budapest, Magyar Világ Kiadó, 1998.

Keskinen, Anu Katrin: *Music Vocal Pedagogy and Contemporary Commercial Music: Reflections on Higher Education Non-classical Vocal Pedagogy in the United States and Finland*. Doktori Értekezés, Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki, 2013. 39-42. ([Vocal pedagogy and contemporary commercial music : reflections on higher education non-classical vocal pedagogy in the United States and Finland](#)) Utolsó letöltés: 2024. 11. 02.

Kislan, Richard: *The Musical, A Look at the American Musical Theatre*. New York, Applause Books, 1995.

Klein, Herman: *The Bel Canto: With Particular Reference to the Singing of Mozart*. Oxford, Oxford University Press, 1923.

Kodály Zoltán: Éneklő ifjúság, in: Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I*. Budapest, Argumentum Kiadó, 2007.

Kowalke, Kim H.: *Theorizing the Golden Age Musical: Genre, Structure, Syntax*. Gamut: Online Journal of the Music Theory Society of the Mid-Atlantic 2013. 133-184. (<https://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1093&context=gamut>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Kulaha, Tatiana – Segeda, Natalia: *Essential Characteristics and Content of the Concept of Contemporary Pop Vocal-Performing Thesaurus*. Mariopol, Knowledge Organization, 2021. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.37.2020.221793>

Laczi Júlia: Szórakoztató műfajok – iskolán kívül szerzett zenei élmények felhasználása a tanítás során. in: Dr. Dombi Józsefné (szerk.): *Évfordulós zeneszerzők*. Szeged, SZTE JGYPK Művészeti Intézet, 2010.

Lamb, Andrew: *Operetta*. Grove Music Online 2001
(<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0006020>) Utolsó letöltés: 2024.11.29.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20386>

Lamb, Andrew – L. Root, Deane – O'Connor, Patrick: *Revue*. Grove Music Online 2001
(<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000023288>) Utolsó letöltés: 2023. december 6.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23288>

Lamb, Bill: *What Is Pop Music? The Definition from the 1950s to Today*. LiveAbout dotcom 2018 (<https://www.liveabout.com/what-is-pop-music-3246980>) Utolsó letöltés: 2024. 10. 26.

Lamperti, Giovanni Battista: *The Technics of Bel Canto*. New York, G. Schirmer, 1905.

Lampert Vera: *Népzene Bartók műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke. Magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok*. Budapest: Hagyományok Háza–Helikon Kiadó–Néprajzi Múzeum– Zenetudományi Intézet, 2005.

László Ferenc: *Cigánytempó. Brahms: Magyar táncok / Warner*. Revizor – a kritikai portál 2009/1 (<https://revizoronline.com/brahms-magyar-tancok-warner/>) Utolsó letöltés: 2025. 05. 31.

Leigh-Post, Karen – Milner Howell, Denis Milner – Kevin Harris – Rachel Goldenberg: *NATS July 2022 Pedagogy Workshop Working Group Three: Science-Informed Terminology and Definitions for Voice Pedagogy*. National Association of Teachers of Singing 2022 (https://www.nats.org/_Library/Science_Informed_Voice_Pedagogy_Resource/Terminology_and_Definitions_for_Science-Informed_Voice_Pedagogy.pdf) Utolsó letöltés: 2025. 05. 31.

Madame Romanova: *A brief history of burlesque and its origins*. Madame Romanova blog 2022 (<https://madameromanova.com/burlesque-history/>) Utolsó letöltés: 2024. 02. 16.

Mancini, Giovanni Battista: *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Wien, 1774.

Middleton, Richard – Manuel, Peter: *Popular Music*. Grove Music Online 2001/30. (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043179>) Utolsó letöltés: 2024. november 10. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50526>

Miklós Tibor: *Musical! Egy műfaj és egy szerelem története*. Budapest, Novella Kiadó, 2002.

Mohos Nagy Éva: *A magyar énekpedagógia története a reformkortól a II. világháborúig*. Parlando, 2019/5. 33. (https://www.parlando.hu/2019/2019-5/Mohos-Nagy_Eva.pdf) Utolsó letöltés: 2025.05.27.

Monde, Olga-Lisa: *Jukebox-Musical: The State and Prospects*. European Researcher 27 2012 (https://www.researchgate.net/publication/266461463_Jukebox-Musical_The_State_and_Prospects) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Mrocza, Paul: *Vaudeville: America's Vibrant Art Form with a Short Lifetime*. Broadway Theatre History 2013 (<https://broadwayscene.com/vaudeville-americas-vibrant-art-form-with-a-short-lifetime/>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Németh Amadé: *A magyar operett története*. Budapest, Zeneműkiadó, 2002.

Nettl, Bruno: *Folk music*. Encyclopedia Britannica 2024 (<https://www.britannica.com/art/folk-music>) Utolsó letöltés: 2024. 12. 02.

O'Connor, Karyn: *SingWise-Belting Technique*. SingWise 2022 (<https://www.singwise.com/articles/belting-technique>) Utolsó letöltés: 2023.11.07.

Pap János: *Hangszerlélek 1. rész. Canto ergo sum: Az énekhang*. Természettudományi Közlöny, 2000/6.

Pauley, Karen: *Legit Singing in Musical Theatre*. Celtic Star 2022 (<https://www.celticstar.com/post/legit-singing-in-musical-theatre>) Utolsó letöltés: 2023. 10. 10.

Pernye András: *A Jazz*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1964.

Price, Curtis – Hume, Robert D.: *Ballad opera*. Grove Music Online 2001 (<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000001887>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01887>

Popeil, Lisa: *The Multiplicity of Belting*. National Association of Teachers of Singing, Journal of Singing. 2007 (https://www.nats.org/_Library/Science_Informed_Voice_Pedagogy_Resource/Article_Popeil_Multiplicity_of_Belting_JOS-064-1-2007-077_1_.pdf) 77-80. Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Porter, William V.: *Vocal music*. Encyclopedia Britannica 2022 (<https://www.britannica.com/art/vocal-music>. Accessed 18 March 2025) Utolsó letöltés: 2025. 03. 18.

Propp, Vladimir Jakovlevich: *A mese morfológiája*. Budapest, Osiris-Századvég, 1995.

Pukánszky Béla – Németh András: *Neveléstörténet*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996.

Rátonyi Róbert: *Operett I*. Budapest, Zeneműkiadó, 1984.

Rátosi Milán: *A jazz rövid története – a kezdetek*. Fidelio 2017 (<https://fidelio.hu/jazz-world/a-jazz-rovid-tortenete-a-kezdetek-10957.html>) Utolsó letöltés: 2024. 02. 16.

Roll, Christianne: *The Female Broadway Belt Voice*. Journal of Singing 2019/november/december (https://www.nats.org/_Library/JOS_On_Point/JOS-076-2-2019-155_-_Christianne_Roll_-_The_Female_Broadway_Belt_Voice.pdf) Utolsó letöltés: 2025. 05. 09.

Rooney, Trish: *The Understanding of Contemporary Vocal Pedagogy and the Teaching Methods of Internationally Acclaimed Vocal Coaches*, International Journal of Learning, Teaching and Educational Research, 2016/10.

Rubin, Rachel: *Broadway and Tin Pan Alley. Introductory Essay "Way Down Upon the Hudson River: Tin Pan Alley's New York Triumph"* Lawrence University (<https://www2.lawrence.edu/library/americasmusic/broadwayessay-short.pdf>) Utolsó letöltés: 2024. 03. 13.

Sadie, Stanley – Tirell, John (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York, Oxford University Press, 2004.

Schmidt – Joos, Siegfried: *A musical*. (ford. Gergely Erzsébet), Budapest, Gondolat, 1970.

Schöpflin Aladár (szerk.): *Magyar Színművészeti Lexikon*. Budapest, 1929–1931.

Sebők János – Szabó Béla (szerk.): *Könnyűzenei lexikon*. Budapest, Idegenforgalmi Propaganda és Kiadó Vállalat, 1987.

Spaeth, Sigmund: *Popular Music in America*. New York, Random House, 1948.

Stark, James: *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto, University of Toronto Press, 2003.

Stempel, Larry: *Showtime: A History of the Broadway Musical Theater*. New York, W.W. Norton and Company, 2010.

Stewart, Donald Travis: *Tony Pastor: The Father of Vaudeville*, Travalanche 2010. (<https://travsd.wordpress.com/2010/05/28/stars-of-vaudeville-162-tony-pastor/>) Utolsó letöltés: 2024. február 15.

Stoner-Hawkins, Sylvia: *West Side Story and the Voice. Part III – The Legacy*. in: Paul Laird– Elisabeth A. Wells (szerk.): *The Cambridge Companion to West Side Story*. Cambridge, Cambridge University Press, 2025. <https://doi.org/10.1017/9781108784849.014>

Sundberg, Johan: *The Science of the Singing Voice*. Illinois, Northern Illinois University Press, 1987.

Szabolcsi Bence: *A zene története*. Budapest, Rózsavölgyi Kiadó, 1940.

Szabolcsi Bence – Tóth Aladár: *Camerata*. Zenei lexikon I. 330. (https://adt.arcanum.com/hu/view/Lexikon_ZeneiLexikon_01/?pg=331&layout=s&query=camerata) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Szabó Magdolna: *Az énektanítás módszertana I*. Győr, Széchenyi István Egyetem – Varga Tibor Zeneművészeti Intézet, 2015. 44.

Szabóné Székely Éva: *Régi stílusú népdalok*. nagykunreformatus.hu (https://www.nagykunreformatus.hu/content_g/letoltesek/Szabone_weboldala/regi_stilus.html) Utolsó letöltés: 2025. május 31.

Szemere Anna: Schopenhauer és Ice-T találkozója, avagy merre tart a populáris zene kutatása. in: Berlász Melinda – Grabócz Márta (szerk.): *Tanulmánykötet Ujfalussy József emlékére: Tanulmányok, emlékirások, hommage-ok*. Budapest, L'Harmattan Kiadó, MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2013.

Taylor, Alex: *Precision and Authenticity in Singing Styles: Tips for Pop, Rock, Classical, and Musical Theater*. Alex Taylor blog (<https://www.alextylavorvoice.com/blog/precision-and-authenticity-in-singing-styles-tips-for-pop-rock-classical-and-musical-theater>) Utolsó letöltés: 2024. 01.18.

Tamplin, Ken: *How to sing vocal style?* Ken Tamplin Vocal Academy (<https://kentamplinvocalacademy.com/how-to-sing/vocal-style/>) Utolsó letöltés: 2024. 04. 10.

Thomas, Sophie: *A Complete Guide to West End Jukebox Musicals*. London Theatre, 2023. március (<https://www.londontheatre.co.uk/theatre-news/news/a-complete-guide-to-west-end-jukebox-musicals>) Utolsó letöltés: 2024. 12. 14.

Titze, Ingo R.: *Principles of Voice Production*. Hoboken, New Jersey, Prentice Hall, 1994.

Tokár Tamás Zalán: *A világ első hangosfilmje*. Ez az első blog 2021. (https://ezazelso.blog.hu/2021/04/23/a_vilag_elso_hangosfilmje) Utolsó letöltés: 2025. 05. 31.

Tosi, Pier Francesco: *Opinioni de' cantori antichi, e moderni, o sieno Osservazioni sopra il canto figurato di Pierfrancesco Tosi ... Dedicate a Sua Eccellenza Mylord Peterborough*. Bologna, L. dalla Volpe, 1723 (<http://hdl.loc.gov/loc.music/muspre1800.101485>.) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Udvarhelyi Boglárka: *Opera és operett az 1867-es év Párizsában*. DLA Doktori Értekezés, Budapest, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012.

Ujvárosi Andrea: *Az idegen nyelvű interpretáció a magánének tanításában*. Doktori Értekezés, Debreceni Egyetem, 2018.

Valdes, David: *A Brief History of Musical Theater. Inspiration for Music Makers*. Berklee Online Take Note (<https://online.berklee.edu/takenote/a-brief-history-of-musical-theater/>). Utolsó letöltés: 2024. 01.12.

Varró Gabriella: *A komikus néger sztereotípiák két népszerű változata a 19. század eleji minstrel dalokban*. Aetas, 1996/1.

Vásárhelyi Ágnes: „Ez a könyv nem a zenéről szól.” Tófalvy Tamás *Túl a szubkultúrán, és vissza. Populáris zeneiszínterek, műfajok és az internet című könyvéről*. Médiakutató 2017/3. 103. (https://epa.oszk.hu/03000/03056/00066/pdf/EPA03056_mediakutato_2017_osz_103-105.pdf) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Vennard, William: *Singing: The Mechanism and Technic*. New York, Carl Fischer, 1967. 89.

Voelker, Kathryn Laura: *The Musical Theater Style of Jason Robert Brown*. Doktori Értekezés, 2016. 25-27. (<https://digscholarship.unco.edu/dissertations/314/>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Waldman, Robert – Uhry, Alfred: *The Robber Bridegroom*. The Guide to Musical Theatre (https://www.guidetomusicaltheatre.com/shows_r/robber.htm) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Wilson, Lara C.: *Bel Canto to Punk and Back: Lessons for the Vocal Cross-Training Singer and Teacher*. Doktori Értekezés, 2019 (<https://scholarcommons.sc.edu/etd/5248>.) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Winkler Gábor: *A magyar operett*. Budapest, Holnap Kiadó, 2018. 19.

Wooley, Nate: *The History of Tin Pan Alley*. Sound America 2022. (<https://soundamerican.org/issues/big-band/history-tin-pan-alley>) Utolsó letöltés: 2024. 02. 22.

Zalka Csenge Virág: *Hamupipőke és a piramisok. Ókori görög és római mesék, mesemondók*. Tempevölgy, 2020/ 4. 6. (https://epa.oszk.hu/03000/03099/00048/pdf/EPA03099_tempevolgy_2020_4_063-069.pdf) Utolsó letöltés: 2025. 01. 13. <https://doi.org/10.19256/abstract.cduo.02.2025>

HANGFELVÉTELEK

Bernstein, Leonard: *Omnibus: Introduction to Modern Music*. Youtube 1957. (<https://www.youtube.com/watch?v=JFj6Aq3YQr4>) Utolsó letöltés: 2025. 04. 30.

Érdi Bukovinai Székely Népdalkör: *Szerellem, szerellem, átkozott gyötrellem*. Hungaroton, 1986 (<https://www.youtube.com/watch?v=7rHcCn9rmkc>) Utolsó letöltés: 2025. 03. 11.

Merman, Ethel: *„I Got Rhythm”*. Élő rádiófelvétel. YouTube 1937. 07. 12. (<https://www.youtube.com/watch?v=Yns6GReENMk>) Utolsó letöltés: 2024. január 12.

Moldvai fiatalok előadásában: *Itt van anyánk Mária - Nem vajunk árvák, van édesanyánk...* Youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=dCZLSPSxu3E>) Utolsó letöltés: 2025. 02. 13.

Pejtsik Péter Jazzation zenekarára írt műve: *Mi vagyunk a rózsák*. YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=jsupX68fY0Q>) Utolsó letöltés: 2025. 03. 13

Tímár Magdó: *Csángó altatódal*. YouTube 2012 (<https://www.youtube.com/watch?v=YG50JlCoj44>) Utolsó letöltés: 2025. 05. 31.

