SZABADY JÓZSEFNÉ DR. BÉKÉSI MAGDOLNA
Szeged

A magánénektanítás történeti áttekintése

A kultúra kialakulásának története együtt fejlődött az ember énekelni tudásával, tanulásával.

Az ősember lelki életének fiktív rekonstruálhatósága miatt minden erre irányuló adat csak elképzelés. Elődeink éneklését, fohászkodását minden bizonnyal a jajszó és ennek változatai fejezték ki. Ide tartoztak a halotti kultusz, az őskultusz, a gyászszertartások, melyek a totemizmus szolgálatában állottak.

A zene minden ágának prototípusa a mágikus inkantáció volt. Úgyszintén a lírának, a ritmikus világnak, valamint az éneklésnek és technikájának is. A mágia eszközei közül legfontosabb az ének volt, melynek elsődlegességét az biztosította, hogy lényegre törőbbnek hitték a tekintetnél, a mimikánál. Az első görög filozófusok a hangot a teremtő legértékesebb ajándékának vallották. De így voltak vele a többi ókori népek is.

A mágikus ének nem a hallgatóságnak készült. Istenhez szólt, melynek neve SZELLEM, NOUS, JEHOVA, ALLAH, ISTEN stb. volt. Hogy a mágikus énekből mikor lett vallásos ének, nem tudjuk. Tény viszont, hogy a fennhangon recitált ének a mai napig fontos tényezője maradt a liturgiának. (1)

A görögök elsősorban az éneket vették revízió alá, melynek varázslatos erőt tulajdonítottak a társadalmi és az állami élet megtervezése alkalmából. Ezen kívül Platon az éneklési stílusban és modorban is különbséget tesz férfiak és nők között. Arisztotelész tovább megy annyiban, hogy esztétikai jelentőséget is tulajdonít az éneknek, mivel a szép éneklést az élet egyedüli gyönyörűségének tekinti.

A görögök éneklése hasonlított a reneszánsz operák deklamatórikus énekéhez, melynek oka a nyelv ritmusa és lágy fonetikája volt. (2) Az antik latinoknál fejlett énekkultúra nyomaira akadunk. A Gracchusok alatti énekiskolákat Scipio még nem jó szemmel nézte, de már polgári lányok és ifjak is látogatták. Az egyre inkább elkényelmesedő életben a császárok, különösen Néro, feltett szándékának tartotta, hogy éneklésében túlnőjön az amatőr szinten. Nagy gonddal és higiéniával kezelte hangját, sőt 66-ban turnéra indult Görögországba, hogy művészi képességeit közönség elé vigye. Domitianus császár már a mai fogalmaink szerinti operaházat építtetett. Ebből az időből származik az énekeseket jellemző magatartásrajz: szeszélyes, általános műveltség dolgában gyenge, kéreti, tömjénezteti magát. Aki kedves, néha ellenszenves ember.

A korabeli énekesek különösebb principiumok nélkül énekeltek helyesen, nemzedékről nemzedékre átadott énekmetodikák alapján. A megfigyelések Galien (131–210) görög orvos alapján maradtak fenn, melyek a középkori énekiskolának is alapul szolgáltak.

A középkori ének a liturgiával egybekötött zsoltáréneklés, az első századokban lett rendszerbe szedve a szíriai, egyiptomi, kaldeus kolostorokban. Antiochia és Alexandria volt a központ, és innen vette tanmintáit a római Schola Cantorum. Az éneklés fiziológiai anyagára nézve valószínű ez kedvezőtlen időszak volt, nem úgy érzelmi oldalát tekintve. Ide illik Szent Chrisostomus elmélkedése. „Körülöttünk az angyalok énekelnek. Aki énekel, onnan felülről van inspirálva."(3) A keresztény egyház képzett énekeseket nevelt. A IV. sz. elején Sylveszter pápa több iskolát alakított, s itt képeztettek énekeseket a külföldi udvarok is, mint pl. Nagy Károly. Mivel e helyen volt alkalmuk elsajátítani titokban tartott énektanítási módszereket.

Az első itáliai hatás a római birodalom híres jokulátorai, énekesei, vándorszínészei, utcai énekesei által érte az Alpokon túli országokat, a nyugat-római birodalom bukása

után. Az itáliai énekmodorral szemben a gallok durvább énekstílusát cantus gallikusnak nevezték az ideküldött papok. Idővel azonban kialakultak az egyházi ének kitűnő műhelyei. Metz, Sant Gallen, Aachen. Magyarországon Szent István alatt Veszprém és Csanád lett az egyházi ének központja. (4)

Kb. a XII. századig az ének fő vezérelve a szöveg tiszta ejtése, a vokalizálás pontossága, a hangszín minősége és hajlékonysága volt. A középkor énekesei mell-, fej- és torokrezonanciát használtak, könnyen átcsapva mellből fejrezonanciára. Különféle hangindítási módokat, díszítéseket is alkalmaztak. Érdekes figyelmünket a copulákra irányítani. Ez a tenor dallamszövése a basszus fölött. Szent Ágoston a pápák tiltakozó szava ellenére ezt az éneklési módot a szavakkal ki nem fejezhető érzésnek nyilvánítja.

Elérkeztünk a plain-chant koráig, mely az éneket a liturgiától való különválás középstádiumában mutatja be. Ez kb. a XII. és XVI. század közötti időre terjed. E korszak későbbi idejéről néhány írásos följegyzés tanúskodik.

1. Az éneklés kezdésekor ne erőltesd meg a hangodat, ne fáraszd a tüdőt, ne énekelj túl magasan vagy túl alacsonyan.
2. Végezz sok vokalizáló gyakorlatot.
3. Csak könnyű dolgokat egyél, ne diót, ne mandulát, annak bántó olajtartalma miatt.
4. Nő, alma és dió ártalmas a hangra. (5)

A plain-chant kornak köszönhető a négy hangfaj elkülönülése. A reneszánsz nagy szellemi ereje és a humanizmus az általános tudományokban is éreztette hatását. A XVI. század közepéről Vesaliustól származik a felfedezés, hogy az ember a hangszálaival beszél és énekel. Innen indítható a mai értelemben vett énektechnika. Magyarországot nézve megállapítható, hogy híres iskola volt a XV. században Sárospatakon. A későbbi prímás, Szalkai László is az ő növendékük volt. Jegyzeteiből kapunk képet a tanítás színvonaláról. A fő cél a zeneileg pontos éneklés volt, a hangképzés nem szerepelt külön feladatként. A drezdai állami könyvtár őrzi a 1474-ből származó kéziratot, amely taglalja, szabályokban rögzíti az iskolák esztétikai elveit.

1. Vigyázzon az énekes, hogy együtt énekeljen a többivel.
2. Megfelelő taktusban énekeljen.
3. Helyes magasságban kezdjen.
4. Ügyeljen a tempóválasztásra, azaz nagyobb ünnepeken lassabban, közönséges alkalmakkor gyorsabban.
5. Egyszerűen, díszítések, ellenpont nélkül énekeljen.
6. Torzítatlan hangon, érthető szöveggel képezze a hangot.

A tanulási módszerük megegyezett a nyelvtanításéval.

I. Szabály ismertetése.

II. Példák a szabályra.

III. A tanultak begyakorlása. (6)

A XVI. század vége felé megszületik az opera műfaja. A zenei feladatok bonyolódtak. A hang szépsége és az ékítések megoldása kötelezővé vált. Az első híres énekiskolák a reneszánszban keletkeztek. A rómaiak a régi Schola Cantorum folytatásai voltak. Ezek mintájára alakultak meg a későbbi firenzei és nápolyi iskolák. Az éneklés előkészítésére hosszú éveket szántak.

A tananyagok skálákból, futamokból, vokalizációkból, trillákból, figurációkból, kötésekből álltak.

Az első rendszerezés a XVI. század közepébe nyúlik vissza. Maffei műve 1562-ből származik Nápolyból. Címe: Discorso della voce. (7) Ennél komolyabb munkát 1597-ben írt Condronchius. Részletesen taglalja a hangszerv szerkezetét, anatómiáját.

A légzőszervet, feladatát, higieniáját. Modernül gondolkozó, komoly munka Zacconi: Prattica Di Musica című 1596-ban Velencében kiadott műve. Az emberi hangszervvel és annak produkciójával foglalkozik olymódon, hogy különválasztja a hangot mint produkciót, mint művészetet és mint technikát. A század végén s a XVII. század elején már egész sereg mű gazdagította az irodalmat. A legismertebb közülük Caccini alapvető műve 1602-ből, a Nuove Musice-je. (8)

Érdemes megjegyezni az énektanulókkal szembeni kívánalmakat a kiváló zenei érzéken és a hajlékony, kifejezni képes hangon túl. Ezek: arányos testalkat, kifejező arc, nagy szemek, finom érzés, erős képzelőtehetség. Orvos vizsgálta az énekelni vágyó egészségét, nyakizmát, nyelvét, torkát. A tanítási idő 7–9 év volt. Napi 3–4 óra énektanulás volt előirányozva. Nemcsak éneket, hanem zeneszerzést is tanultak. A XVII. század énekeseinek legfőbb törekvése a beszéd értelmének kidomborításában merült ki. Az előadónak a szövegmondás feltétlen tisztaságára kellett törekednie. Ezt segítette elő a korán kezdett és hosszú évekig tartó szolfézs éneklés. Hibátlan intonálás érdekében minden gyakorlatot hangszertámasz nélkül végeztek. Azonkívül két- és háromszólamú művek segítették a zenei képességek elmélyítését. Gégeügyességre törekedtek, de csak mérsékelt, ízléses koloratúrákra.

Inkább irodalmi, esztétikai ihletésű tendenciára válaszolt néhány évtized múlva a muzikális irányzat. A két szempont között kölcsönös egymásra találás és megalkuvás történt. A monódia, a recitativo és a tiszta hangkezelés egybeolvadtak. Itt végleges és elválaszthatatlan alapon indult meg a fejlődés. Sohasem énekeltek annyit, mint Itáliában a XVII. században. Új kor, új művészet indul, ahol a vokális képességek kibontakoznak, a virtuozitás előtérbe kerül.

A XVII. század lett a kasztráltak térhódítása az énekművészetben. Az énekhangból mint eszközből cél lett, az igazi művészet helyét felváltotta az üres virtuozitás. Ebben az időben alakult ki az emberekben a mániákus csodálat az énekhang iránt, még akkor is, ha művelője csúnya vagy műveletlen volt. A virtuozitás megkövetelte a maga zenei formáit, az áriát. Ennek lehiggadtabb változata a francia románc, az olasz cavatina és a német Lied. (9)

Lully és Rameau működése idején beszélhetünk már francia szólóéneklésről. Németországban is virágzásnak indul a nemzeti opera, székhelye Hamburg. A szólóéneklésre nevelő pedagógiai gyakorlat azonban még olasz nyomokon halad. Például Johann Adam Hiller két alapvető műve, vagy akár a francia forradalom zenei reformjában szereplő Mengozzi kitűnő értekezése, melyet 1866/67-ben másodszor is kiadtak. Érdemes megemlíteni még a német Nehrlich 1841-ben megjelent terjedelmes művét, amely szintén az olasz hagyományokat követi. (10)

A természettudományok százada az énektanítás titkaira is tudományos megoldást keresett. Kempelen Farkas az, aki beszélőgépe megalkotása során pontos, mechanikai különbségeket állapított meg magán- és mássalhangzók között. 1763 óta foglalkoztatta őt az emberi hangszerv működése.

A XIX. század nagy újsága Garcia gégetükre. Értekezését 1840. november 18-án nyújtotta be a párizsi Tudományos Akadémiának. Vele kezdődik a hangkeletkezés kérdésének és a regiszter kérdésének tudományos kutatása. (11)

A regiszterkérdés, amely a XIX. század közepe óta került az énektanítás középpontjába, és folyton csak bonyolódott, nem megoldhatatlan. A régi rómaiaknál ez a probléma fel sem merült. Volt természetesen hangzó szép hang, valamint elbicsakló, fátyolos, nyers, krákogó, azaz rossz hang. A középkor írói a XII. századból pl. Hieronymus de Moravia párizsi dominikánus szerzetes vagy XV. század egyik elméletírója Urbevetanus is különbséget tesz a hangszín sajátosságaiban. Caccini kétféle hangot: természeteset és álhangot különböztet meg. Hiller a párizsi Konzervatórium metodikusa

is két regisztert különít el. Nehrlich már háromfélét. Holt gégefőn kísérletezett J. Müller, aki szerint csakis két regiszter lehetséges, amely a mell- és fejhangokat eredményezi.

Garcia elméletileg két regisztert ismer, gyakorlatilag háromról beszél. Garcia után az angol Mackenzie foglalkozott részletes regisztervizsgálatokkal 1887 körül. Szerinte van „long reed" és „short reed". Szakítani kell tudni a helytelen szemléletekkel, ha el akarunk igazodni e kérdésben. Alapállítás, hogy a hangszín legnagyobb mértékben nem a hangszalagműködés eredménye, hanem a rezonanciáké, amelyet a hangforrást környező üregek levegőjének együttrezgésével előidézett félhangsor eredményez. A rezonanciakutatások Helmholz 1877-ben közölt eredményeivel léptek előtérbe. (12)

A XIX. század énektanítása a regiszterkérdésbe bonyolódott bele, és az olasz iskolák irányelveit próbálta saját nyelvén érvényesíteni. Lassan világossá vált, hogy ami az éneklésre termett olasz nyelven magától értetődik, az nem vihető át utánzással más nyelvekre. (13) Ez először Wagner jóbarátjának, Friedrich Schmittnek agyában született meg. Szakít az olasz hagyományokkal, és sok tekintetben fordítva építi fel metódusát. A rendszer újítása nemcsak az énektanítás szakaszainak logikus felépítésében van, hanem a hangindítás új magyarázatában. A rezonáló üregek kihasználása, az ún. „Ansatzteória" eredményezi azt az új hangideált, amelyet feltalálójáról Schmitt-féle hangnak is neveznek. Követői voltak Julius Hey és Julius Stockhausen. Az első lényeges gondolata a beszéd kiművelése, rendbetétele utáni énektanítás. Stockhausen a régi olasz és új német iskolát ötvözte a regiszterelmélet belekeverésével. Ennek alapján tanított a bécsi Ifert is, aki neves magyar énekművészek mestere volt. (14)

A Schmitt-iskola továbbfejlesztője Müller-Brunow lipcsei énekmester volt. Elmélete az ún. primerhang-elmélet. Inkább körülírt, mint pontosan meghatározott elgondolás ez. Célja: minden csengésre valót, amit a természettől kaptunk, hangzásra bírni. Első út az akadályok elhárítása, a természetes, legkönnyebben csengésbe hozható hang eltalálása, amely adottságánál fogva feszültségmentes. (15)

Ez az elmélet alapja maradt az énektanításnak, melyet tanítványok hosszú sora terjesztett. Nem feledkeztek meg arról, hogy mesterük az éneklést a helyes légműködés tanának tartotta. Említésre méltó a dán L. Christian Törsleff, Bruns-Molar és Forchhammer. A prímerhang-elmélet nálunk is követőkre talált. A század első, legnagyobb magyar énekmestere, Farkas Ödön vette át az új tanítást. (16) 1907-ben megjelent műve nem egyszerű ismétlése a teóriának, hanem 30 éves gyakorlati munka áll mögötte. E kérdést taglalja Szőnyi Tódor műve, „Az emberi hang" is. (17)

A vizsgált időszakom végén működő kitűnő énekmester és teoretikus dr. Molnár Imre lényegre törően foglalta össze az éneklés fejlődéstörténetét. Mivel az ének és a színészi beszéd nagyobb hangot kíván a köznapi beszédnél, ebben rejlenek a működési zavarok. A szép éneklés nem engedheti, hogy ez a nagyobb hang éles, azaz nyílt legyen. Tompább, sötétebb színt kíván, amit a német szakirodalom fedésnek nevez. (18) Az alapszín beállítása tehát az énektanulás kezdeti szakaszának elengedhetetlen következménye. (Ezt célozta meg kevésbé körvonalazottan a primerhang-elmélet.) Csakis a harmonikus felhangokban gazdag, zöngéből képzett énekhangnak van meg az a sajátossága, hogy a hang minden dinamikai árnyalatban és minden fekvésben tartani tudja alapszínét. A mai énektanítás nagy súlyt fektet a hangképzésre. A múlt nagyszerű bel canto-s irodalma nem állította annyi és ilyen sokoldalú feladat elé az énekest, mint a XX. századi zene, amely sokszor aláfestést szán az énekhangnak, máskor pedig a hangszerek énektechnikáját kéri számon.

A hangképzés mellett a hangedzés is feladata a modern énekpedagógiának.

A magyar énektanítás e tekintetben is megfelelően ötvözte az olasz és német hagyományokat.

[1] *Szita Oszkár:* Az éneklés fejlődéstörténete, A Zeneművészeti havi folyóirat 1931. 282. oldal
[2] I.m. 283. oldal
[3] I.m. 284. oldal
[4] *Molnár Imre dr.:* Énektanítás hajdan és most, Bp. Székesfőváros házinyomdája, 1938. 2. oldal
[5] *Szita Oszkár:* i.m. 285.
[6] De modo bene cantandi – 1474. – kézirat. Drezdai Állami Könyvtár és Molnár Imre dr. i.m. 2. oldal
[7] *Maffei:* Discorsó della voce – 1562. Zeneakadémia Könyvtára Bp.
[8] *Caccini:* Nuovo Musiche – 1602. Zeneakadémia Könyvtára Bp.
[9] *Szita Oszkár:* i.m. 286.
[10] *Molnár Imre dr.:* i.m. 4. oldal és *Nebrlich:* Die Gesangkunst, oder die Geheimnisse der grossen, italienischen und deutschen Gesangmeister alter und neuer Zeit. 1841 – Berlin.
[11] *Molnár Imre dr.* i.m. 5. oldal
[12] *Molnár Imre dr.* i.m. 6. oldal és *Garcia:* Memoire sur la voix humaine 1840. Párizsi Tud. Akadémia Könyvt. és Mackenzie, Morell: Singen und Sperchen Hamburg-Leipzig 1887.
[13] *Molnár Imre dr.* i.m. 7. oldal.
[14] *Molnár Imre dr.* i.m. 8. oldal.
[15] *Müller–Brunow:* Tonbildung oder Gesangsunterricht, Leipzig 1898.
[16] *Farkas Ödön:* Az énekhang. A hangfejlesztés és hangérlelés új rendszere, Bp. 1907. Pesti Könyvnyomda Rt.
[17] *Szőnyi Tódor:* Az emberi hang és annak képzése, Bp. 1906. Löbbovitz Zsigmond.
[18] *Molnár Imre dr.:* A hangképzésről, Eger, 1930. A Katolikus Kántor.

SZOLNOKY KÁLMÁN
Győr

Versenyezni, de mindenáron?

Megszokott dolog, hogy mindenféle összejövetelen, meg külön osztálymunka gyanánt az iskolák pedagógusai versenyt hirdetnek. Lehet ez matematikaverseny éppúgy, mint sport- vagy jelmezverseny. A verseny meghirdetése egyben azt is jelenti, hogy átvesszük a felelősséget azért, hogy valóban gondolkodtató, fejlesztő vagy ügyességet, ízlést felkínáló versengést írjunk ki.

Ha megvizsgálnánk, hogy hány versenyen dolgoznak fel valódi feladatot, végeznek valódi (reverzibilis) műveletet, s hányan vannak a verseny utáni sikerélménnyel és új értékorientációval rendelkező versenyzők – elszomorító képet kapnánk. A vesztesek (mert ez itt a többség) a verseny után ironizálásba kezdenek, vagy racionalizálják (a feladatok, a zsűri bírálata) a tényeket. Ha ráadásul a nem győztes vagy csak helyezett sokadik versenyző racionalizálása, kritikája valós, akkor a kár kétszeres, hiszen belelát a kötelességszerűen, netán kényelemből rendezett verseny formalizmusába, a rendezők szakmai és etikai lelkiismeretlenségébe.

Az érdekek kereszttüzében elvész a lényeg. Az iskola, a pedagógus eredményt akar felmutatni (számára már a verseny megrendezése önmagában is annak számít), a versenyző pedig sikeresen szerepelni, győzni akar, ami valójában csak kevesük része lesz. A résztvevők – kevés kivételtől eltekintve – közömbösen vagy kudarcélménnyel térnek haza. Az előforduló szakmai és etikai lelkiismeretlenségek, az elfogultság, a szakmai szintek vitatható volta (ami a versenyek túlnyomó többségét jellemzi) arra kényszerít bennünket, hogy feltegyük a kérdést: Érdemes-e versenyt rendezni mindenáron? S ha igen, akkor milyen alapelvekből kellene kiindulnunk?

Kérdéseinkre a választ, a valódi választ az a különbség adja, amely a *kultúrateremtő alkotómunka* és a *kultúraközvetítő iskolai munka* között van.

Az iskolai munka kötelességszerűen – mert ez a pedagógiai munka egyik sajátja is – a kultúraközvetítő szférába tartozik. Az iskola, a pedagógus felhasználja a szélesen értel-