

## A 17., a 18. és a 19. század tanárideálja -

### Egy francia, egy olasz és egy magyar énekiskola összehasonlítása

Dolgozatomban három énekmetodikai forrás összehasonlítására vállalkoztam, mely vállalkozás a terjedelem szabta határok miatt nem terjedhet ki a téma minden részletre kiterjedő feldolgozására. A fő hangsúlyt ezen ok miatt arra helyezem, hogy a különböző nyelvterületeken, különböző korokban hogyan képzelték el a jó tanárt és hogy milyen tulajdonságokkal kellett rendelkeznie egy tanítványnak. Az énekköztetés struktúrájának teljes átalakulását csak érintőlegesen említem a terjedelmi határok miatt.

A három forrás közül a legkorábbi Bertrand "Bénigne" de Bacilly (Lolif (Manche), 1621 – Párizs, 1690, szeptember 27.) 1668-ban megjelent „Remarques curieuses sur l'art de bien chanter“ (Megjegyzések a helyes éneklés módjáról) című könyve. Bacilly francia zeneszerző, énekes és zeneteoretikus volt, kizárólag vokális műveket komponált. Noha könyvének fő céljaként azt tűzi ki, hogy a francia nyelv és a francia vokális zene sajátosságait bemutassa (a hosszú és a rövid szótagok differenciálása), jócskán találunk benne a korabeli énekesekre, tanárookra, zeneszerzőkre vonatkozó észrevételeket, kritikákat.

A könyv három részre tagolódik: az első rész a vokális zenéről szól általában, a második rész a szavak vokális zenében való alkalmazásáról és a kiejtésről, míg a harmadik rész kifejezetten a francia nyelv énekekben felmerülő sajátosságairól szól.

Az első részben egy teljes fejezetet szentel arra, hogy kifejtse nézeteit arról, milyennek kell lennie a jó énektanárnak (10. fejezet: Az énektanár kiválasztása és a képességek, amelyekkel a tanárnak rendelkeznie kell). Véleménye szerint egy énektanárnak rendkívül sokoldalú képzettséggel kell rendelkeznie: elvárja, hogy tudjon szép áriákat komponálni és azokat szöveggel ellátni, díszítéseket írni hozzá és azokat előadni, második strófát komponálni hozzá (ez diminúció írást jelent), tartsa be a helyes szövegmondás szabályait és a szavak kifejezését, legyen meg a képessége, hogy megértse a költő gondolatait, hogy megfelelően interpretálhassa a szöveget. Egy szóval, énekeljen és deklamáljon helyesen, miközben képes önmagát kíséreni a teorbán. Megjegyzzi, hogy ez a képesség az elmúlt évszázadokban és manapság is nagyon ritka.

A tanárnak jó ízlésűnek kell lennie, hogy nehozy silány zenét tanítson, ami aztán a tanítvány éneklési stílusát is rossz irányba formálja. Azokat, akik jó ízléssel

rendelkeznek, de a vokális interpretációban nem jártasak, azokhoz az ácsokhoz hasonlítja, akik szobrásznak képzelik magukat. Emellett a tanár kötelessége nem csak a saját ízlésének megfelelő áriákat tanítania, hanem a növendék ízlését is figyelembe kell vennie.

Alapvető követelménynek tartja, hogy a tanárnak jó hangja legyen és tisztán tudjon énekelni, mert elő kell énekelnie a növendéknek. Az éneklést nem lehet könyvekből megtanulni, se szabályokból, ha nincs mellé vokális példa. Felteszi a kérdést: hogyan lehet a támaszt és a tiszta intonációt megtanítani, ha a tanár maga sem tudja, hogyan kell énekelni? Mivel a tanítvány nem tudja önmagát képezni, ezek a képességek elengedhetetlen feltételei annak, hogy valakiből tanár váljék. Egy korábbi fejezetben így ír azokról a tanárokról, akik nem jó énekesek: „Ezek a fajta tanárok általában azt mondják: ‘Ne azt csináld, amit én *csinálok*, csak csináld azt, amit *mondok*.’ Ebben az esetben, a tanítványnak így kellene felelnie neki: ‘Gyakorold, amiről prédikálsz és abból többet fogok tanulni, mint ebből a mellébeszélésből.’” Ugyanezen ok miatt a tanárnak jártasnak kell lennie a vokális díszítések előadásmódjában, mert ezeket a finomságokat a növendék utánzással tanulja meg. Kifejti, hogy az énekképzésben ez az egyik legfontosabb tanítási módszer. Nagyon veszélyes olyan tanártól tanulni, akinek az orrában van a hangja és a nyelvvel képezi a hangot, mert ezek a hibák könnyen átvehetőek.

A tanárnak fel kell tudnia ismerni a növendékek adottságát (erős vagy gyenge hangok) és ahhoz mérten terhelni őket, megfelelő nehézségű darabot adni nekik. Bacilly szerint „ez a vokális pedagógia egyik legnagyobb titka, amit szinte soha nem szerencsés a növendékekkel megosztani.”

Majdnem ugyanilyen fontos, hogy a tanár tisztában legyen a különböző kiejtési és hangképzési hibákkal és azokat képes legyen a növendéknek megmutatni. A legjobb módja, hogy a tanítványt a helyes útra tereljük, ha utánozni tudjuk a hibát. A növendék általában meg van győződve arról, hogy helyesen énekel, egészen addig, amíg a tanár be nem mutatja neki a rossz előadást, majd megmutatja a különbséget a helyes és a helytelen között.

A tanárnak jól kell ismernie a francia nyelvet, átfogó ismeretekkel kell rendelkeznie a szavak jelentését, kiejtését és szótag-hosszúságát illetően. Ez amiatt

fontos, mert ezen ismeretek nélkül nem értheti meg, miről énekel és fogalma sem lehet a különböző szavak kifejezéséről.

A tanárrá válás előfeltétele még a jelzésrendszerek és a metrumok ismerete, de nem olyan mértékben, hogy többé már képtelen legyen az improvizációra, hanem annyira, hogy képes legyen egy dallamot lapról olvasni és önállóan, mások segítségével nélkül a megfelelő díszítésekkel ellátni.

A tanár egyéb, nem szorosan az énekléshez kötődő, de fontos tulajdonságai: gondosság, kedvesség és annak a képessége, hogy grimaszok nélkül legyen képes énekelni. Ez utóbbi azért fontos, mert a tanítványok könnyen leutánozzák és általában a helytelen kiejtés eredménye.

Az eddig említett képességek a helyes hangképzés kialakításában és a rossz szokások elkerülésében segítenek, de önmagában nem elegendők ahhoz, hogy valakiből jó énekes váljék. Bacilly szerint énekelni csak úgy lehet megtanulni, ha hangsúlyt helyezünk arra is, hogy szépséget és minőséget közvetítsünk az énekünkkel. Ezek a tényezők legalább olyan fontosak egy tanár kiválasztásánál, mint a korábban említettek. Elsőként kiemeli, hogy egy alkalmas tanárnak tudnia kell szép áriákat komponálni és kell, hogy legyen valami fogalma a szavakról, amelyek illenek a dallamhoz. „Ha maga nem tud verseket írni (ami a legideálisabb lenne), akkor legyen közeli kapcsolatban költőkkel, hogy legalább az ő verseiket fel tudja használni. (...) Ilyen módon a tanár új darabokat tud mutatni a növendékeinek, ami kielégíti a kíváncsiságát azoknak, akik csak az újdonságokat értékelik (ez az általános felfogás a mi országunkban).“

Bacilly figyelmezteti a tanítványokat, hogy a következő tanároktól óvakodjanak: „Úgy tűnhet, hogy azok a tanárok, akiknek bejárásuk van híres zeneszerzőkhöz, sokkal sikeresebbek, ha már csak pár áriát megtanítanak a növendékeknek, mint akkor lennének, ha legalább közepes szintre fejlesztették volna magukat. Ezek a tanárok majmolók, és sikerük ebben a hivatásban akkor mutatkozik meg leginkább, amikor érett hangokkal és jól kialakított diszpozícióval rendelkező énekesekkel dolgoznak. (...) Így sokszor az is megesik, hogy ez a fajta imitátor kiesik annak a mentornak (pl. zeneszerzőnek – a ford.) a kegyeiből, akit utánoz és nincs többé semmilyen pozíciója. A tanítványnak rendkívül körültekintőnek kell lennie egy ilyen helyzetben, mert azt hiheti, hogy jó tanárhoz került, miközben semmi mást nem kapott, mint egy kegyvesztett hívőt,

aki csak azok segítségével tud érvényesülni, akikkel szövetkezett. A tanítványt pedig becsaphatja az efféle tanár hamis nagyravágyása, de amint egy ilyen tanár lelepeződik, többé nem taníthat. (...) Mivel ezek a majmolók mindig úgy mutatkoznak a társadalom szemében, mint megbecsült és híres tanárok, nem szabad megengedni, hogy tovább tanítsanak, amíg gyengeségeiket nem korrigálják, ami gyakran sok időbe telik.“

Azoknak, akik mások ajánlására választanak tanárt, azt tanácsolja, hogy kerüljenek közeli kapcsolatba a tanár tanítványaival, főleg azokkal, akik maguk nem tanítanak, mert ők többet tanultak a tanártól. Ha egy család egyik tagja egy kiváló tanárral tanul, az az egész család énekmódjára kihat, mert taníthatja a többieket, akik így tudat alatt a helyes énekmódra tesznek szert. „Egy átlagos tanuló tévesen meg van győződve arról, hogy a ‘tanár’ titulus mélyreható befolyással bír a vokális művészet átadásában. Mégis, az egyetlen konklúzió, amihez elérkezem, hogy egy fiatal ember sokkal többet profitál az előbb említett ‘családi’ típusú instruálásból, mint az összes énektanártól együtt, ha ezek majmolók.“

Bacilly úgy vélekedik, a világ szemében talán a legnagyobb hiányosság egy tanárnál – itt kiemeli, hogy általánosságban az összes művészeti ágban tevékenykedő tanárookra gondol – a külön személyiség, amellyel nagyon sokszor joggal bélyegzik meg az elsőrendű tanárokat is. Ráadásul a precizitást, a szigorot és az erős vágyat arra, hogy a tanítványnak a legjobbat tegyék, gyakran különösképpen, furcsaságnak tartják. Sok olyan tanár van, aki átsiklik a növendékek hibáin és dicsőíti az énektudásukat, de az a tanár, aki őszintén tanít, miután megfigyelte a tanítványt, a tényeket kell elé tárnia, nem magasztalhat az egekig egy értéktelen hangot.

Véleménye szerint óriási tévhit van jelen a vokális zene világában, miszerint „egy közepes tanár is megfelelő a tanulmányok elején, mivel ez még csak ‘a hang betörésének’ ideje (ahogy mondani szokás), de minden fejlődés a jól megalapozott kezdeten áll vagy bukik (ahogy szintén mondani szokás), és még ha a tanítvány helytelen képzése rövid ideig tartott is, egy képzett tanárnak ezek után már megkettőzött problémával kell szembenéznie: először, ki kell javítania a rossz szokásokat, melyek már gyökeret vertek, másodsor, kísérletet kell tennie arra, hogy helyettesítse őket a helyes éneklésmóddal és énekstílussal.“

Arra a kérdésre, hogy milyen korban érdemes elkezdni a vokális nevelést, Bacilly válasza: minél hamarabb, annál jobb. Már 3-4 éves korban el lehet kezdeni az

énektanulást, mivel egy gyerek, aki kontrollálatlanul énekel és nem kap instrukciókat, csak a rossz szokásokat veszi fel és rossz tapasztalatokat szerez. Azért nem felesleges a mutálás előtt bevezetni a gyerekeket a vokális zene világába, mert sok tanult dolognak a mutálás után is hasznát veszi, például jó zenei ízlése alakul ki. Az is hasznos lehet, ha valamilyen hangszeren tanul játszani, mert ez egy énekesnek sem haszontalan tudás.

Alapvetően nem a ráfordított idő, hanem a gondosság mértéke az, ami a fejlődésben, a hibák kijavításában nagyobb szerepet játszik. Annak sincs sok értelme, ha minden órán új áriákat tanítunk a tanítványnak, mert a finom kidolgozásra nem jut idő. Ennek szemléltetésére egy latin közmondást idéz Bacilly: „Pluribus intentus minor est ad singula sensus“, vagyis „Aki sokféle figyel, elveszíti az egyes részleteket“. Ezt úgy is szokták emlegetni, hogy „festeni, mielőtt megtanultunk volna rajzolni“.

Végezetül, két alapvető adottságot határoz meg, mint a sikeres tanár ismerve: tehetség és elérhetőség, vagy rendelkezésre állás - ma ezt kreativitásnak és alkalmazkodóképességnek nevezném. Az énektanárnak jó tanári vénával kell rendelkeznie, de egyúttal rengeteg ötlet kell hogy legyen a tarsolyában, hogy kielégítse a tanítványok igényét az újdonságokra.

Időrendi sorrendben a második traktátus Pier Francesco Tosi (Cesena, 1653-Faenza, 1732) 1723-ban megjelent énekesiskolája, az 'Opinioni de' Cantori antichi e moderni'. Ez a könyv alapmű, és egy, már akkoriban is letűnt kor énekkultúrájának lenyomata. A szerző 70 évesen, ennek a tudatában írta meg a könyvet, a következő bevezető szavakkal: „Olvasó, a szerelem egy szenvedély, amely elhomályosítja az értelmet. Ha énekes vagy, akkor vetélytársam vagy, és ha modern vagy, én antik vagyok. De ha a határtalan szeretet, amit érzünk a szép és kiváló zene iránt, eltávolít minket az észérvektől, legalább értelmes keretek között legyünk egymással szemben egyaránt nagylelkűek: te úgy, hogy megbocsátod a hibáimat, abban, amit írok, én pedig úgy, hogy neked adományozom, mit tegyél.“

A mű fontosságát az is mutatja hogy rövid időn belül több nyelvre is lefordították. Az angol nyelvű fordítást John E. Galliard készítette, 1742-ben adták ki 'Observations on the Florid Song; or, Sentiments on the Ancient and Modern Singers' címmel. A fordító megjegyzi, hogy az előszóban az „ancient“ alatt azokat érti a szerző, „akik 30-40 éve éltek“, „modern“ alatt pedig „az azutáni és a jelen kor énekeseit“. A

német fordítást Johann Friedrich Agricola, német zeneszerző, orgonista, énekes készítette 1757-ben. A kiadvány érdekessége, hogy alaposan ellátta a művet saját kiegészítéseivel és jegyzeteivel. Az, hogy mit, hogyan és miért egészített ki vagy írt át Agricola az eredeti könyv után 34 évvel megjelentetett fordításában, egy külön dolgozat tárgya lehetne.

Tosi szoprán kasztrált énekes, zeneszerző és énektanár volt. Könyve átfogó és részletes képet ad a kasztráltak fénykoráról, ami miatt érdemes lenne a mű egészével foglalkozni, vagy legalább lefordítani magyarra, hogy az érdeklődő énektanárok, éneket tanulók körében is közkinccsé válhasson Magyarországon. Az Agricola-féle német nyelvű gótbetűs faksimile kiadás megtalálható a Zeneakadémia könyvtárában, de nem hinném, hogy ez csábítóan hat az énekesekre, pedig az ‘Opinioni’ nem csak a historikus előadásmód iránt fogékonyak számára lehet érdekes. A 10 fejezetből 7 foglalkozik énektechnikával (appoggiatúrák, trillák, diminúciók, recitativók, áriák, kadenciák, díszítések), a maradék 3 a tanároknak, a tanítványoknak és az énekeseknek szól. A könyvnek most csak az első (‘Megjegyzések azok számára, akik szoprán hangot képeznek’) fejezetével foglalkozom.

Először is, a fejezet címe szorul rövid magyarázatra. Tosi leírja, hogy Olaszországban már nincsenek olyan kitűnő hangok, mint régen voltak, főleg nőkből van hiány és a magas hangok képzése siralmas állapotban van. „Sok énektanár altot énekeltet tanítványaival, mivel nem képes megtalálni náluk a falzettet (= fejhang – a ford.), vagy mert nem veszi hozzá a fáradságot, hogy megkeresse.“ Tosi művében elsőként emeli ki a fej- és a mellhang keverésének fontosságát, ami a mai napig az énektechnika elsajátításának egyik legfőbb célja. „Egy lelkiismeretes tanító tudva, hogy szopránénekes falzett nélkül csak néhány hang terjedelmén belül énekelhet, nemcsak hogy megkeresi vele a fejhangot, hanem mindent elkövet, hogy egyesítse azt a mellhanggal olyan módon, hogy meg se lehessen különböztetni az egyiket a másiktól, mert ha az egyesítés nem tökéletes, a hang több regiszterre esik szét és ebből következően elveszíti szépségét. (...) Gondoljon tehát a tanár arra, milyen teher kijavítani az ilyen hibát, amely tönkretetheti a növendéket, ha elhanyagolja. (...) Ha mindenki, aki énektechnikát tanít, élne ezzel a szabállyal és összekötné növendékei falzettjét a mellhanggal, nem volna ma olyan hiány szopránénekesekből.“

Tosi szerint, az alapok oktatására egy közepes tanító is megfelel, akinek a következő tulajdonságokkal kell rendelkeznie: „feddhetetlen erkölcsű, szorgalmas, gyakorlott, orr- és garatproblémák nélkül, fusson jól a hangja, legyen legalább halvány fogalma a jó ízlésről, jó kapcsolatteremtő legyen, tisztán énekeljen, legyen türelmes, képes legyen kibírni a legunalmasabb munka kemény próbatételét is.“ Mindazonáltal, a legideálisabb esetben a legjobb énekeseknek kellene tanítaniuk, hiszen náluk senki sem ismeri jobban a hibák kijavításához szükséges eszközöket és „a legnagyobb hozzáértéssel képesek a növendék képességeit az első lépésektől a tökéletességig fejleszteni.“

Bacilly-hoz hasonlóan Tosi is kiemeli, hogy az énektanárnak egyik legfontosabb tulajdonsága, hogy jó füle legyen arra, hogy megítélje, hogy a növendék tehetséges-e, mert ha nem, akkor nem érdemes az idejét és a pénzét az énektanulmányokra fordítania. Ez felelősséggel jár a tanár részéről, hiszen „(...) egy gyermek idejét visszafordíthatatlanul elvesztegette, aki pedig valamely más foglalkozásban nagyobb haszonra lelt volna“. Egyúttal kritizálja azokat a tanárokat, akik csak azért, mert fizetnek nekik, a tehetségtelent is tanítják és ezzel az egész tanári hivatást lejáratják. Véleményét őszintén leírja: „A tudatlanság nem engedi, hogy a szülők hallják, leányuknak milyen rossz hangja van, mivel a nyomor elhiteti velük, hogy éneklés és meggazdagodás egy és ugyanaz és hogy a zenetanuláshoz elég, ha a leánynak szép arccskája van. Ti elvállalnátok őket?“

Következzen még egy részlet a tanársághoz szükséges nem szakmai, hanem emberi tulajdonságokról: „Ha a tanító emberséges, soha nem tanácsolja a növendéknek, hogy áldozza fel embersége egy részét, s ezzel talán a lelkét is. Az első órától az utolsóig emlékezzen a tanító arra, hogy adós maradt mindazzal amit nem tanított meg, és azokkal a hibákkal, melyeket nem javított ki. Legyen mérsékelten szigorú, tartsanak tőle, anélkül, hogy meggyűlölnék. Tudom, hogy nem könnyű megtalálni a középutat a szigor és a gyengédség között, de azt is tudom, hogy ártalmasak a szélsőségek, mert a túlzott szigorból gyakran makacsság születik és a túlzott elnézésből pedig megvetés.“ Úgy gondolom, ezek igazán „modern“ gondolatok, annak ellenére, hogy Tosi magát az előszóban „antiknak“ tartja.

Az énektanítás technikai részét illetően fontos, hogy a tanár a skálázás közben felügyelje, hogy a növendék tökéletesen intonálja a hangokat. „Akinek nincs finom

hallása, annak nem szabadna tanítania, sem pedig énekelnie, mivel teljesen elviselhetetlen az olyan hang, amely magasodik vagy mélyül, mint a tengeren az árapály.“ Az intonációt mint első számú kritériumot szabja meg, hiszen az az énekes, aki hamisan énekel, minden más, egyébként meglévő jó tulajdonságát is elveszíti.

A következő lépcsőfok a magasságok kiépítése, szintén skálák segítségével. Itt a fokozatosság elve szerint haladjon a tanár egészen addig, amíg a növendék hangterjedelmének szélső határáig el nem jut. Az üvöltés elkerülésének érdekében azonban ügyelni kell rá, hogy minél magasabban énekel a növendék, annál lágyabban fogja meg a hangot.

A tanár lehetőleg saját maga által szerzett, különböző stílusú, jó gyakorlatokkal haladjon a könnyűtől a nehéz felé, „olyan tempóban, ahogyan ezt a növendék előmenetele engedi“. Fontos, hogy a gyakorlatok, ha nehezek is, természetesek legyenek, hogy a növendék érdeklődően, örömmel énekelje őket.

A tanár legnagyobb feladata most következik: a növendék hangjának kiépítése. Bacillyhoz hasonlóan Tosi is kiemeli az énekesek „két legrémesebb hibáját“: az orrban megrekedt, vagy a torokban fulladozó hangot. Ezek helyrehozhatatlanok, ha egyszer már rászoktak. Ha a tanár tapasztalatlan, előfordulhat, hogy magasabb hangtartományban is arra erőlteti a növendéket, hogy mellhangon énekeljen, amelynek eredményeképpen elvesz a magassága. A hangegyesítés, más néven keverés először Tosi könyvében jelenik meg és a mai napig a klasszikus ének tanítás fő célja.

Felhívja a figyelmet a vokálisok pontos képzésére, amely elsősorban a szájartással van összefüggésben. Aki túl kicsire nyitja a száját, az manírossá válik, aki túl nagyra nyitja, annál teljesen összerosódnak a vokálisok, ami a szöveg teljes érthetlenségét eredményezi vagy megváltoztatja a szavak jelentését.

A tartással kapcsolatban azt tanácsolja, hogy a tanár mindig állva énekeltesse a növendéket, hogy a hang szabadon, az egész test bevonásával szólalhasson meg. A jó tartásnak nem csak az énektechnikára gyakorolt hatását emeli ki, hanem az előadáshoz való szoros viszonyát is hangsúlyozza. A tanár „figyeljen arra, hogy a növendék, mialatt énekel, nemes tartásban álljon, hogy jó kiállításával is örömet szerezzen. Szigorúan utasítsa helyre, ha grimaszt vág, ha fejével, derekával és különösképpen szájával mozgásokat végez, mivel annak (ha a szavak értelme megengedi) inkább egy mosoly édességére kell emlékeztetnie, mint szigorú komolyságra.“

A tanítást tartott hangokkal kezdjük. Ha a növendék két ütemig tart egy hangot úgy, hogy az nem remeg és nem mozog, sikert érünk el. A kezdők hibája, hogy hangjukat képtelenek fixálni és „a legizléstelenebb énekesek módjára rögögtetnek.“ Ezután következhet a messa di voce gyakorlása, amely a hangintenzitás fokozatos növelésével a legnagyobb hangerőig és onnan vissza pianó éneklést jelent. A messa di voce gyakorlat az olasz énekiskola alapgyakorlata és megvalósítása igen magas technikai felkészültséget igényel. Ha a tanár a növendéknek valamelyik nyílt hangzón egy szép messa di vocét mutat, soha nem téveszt hatást. Tosi panaszkodik arról, hogy ennek ellenére a legtöbb énekes mégsem alkalmazza, mert vagy szeretik a hang instabilitását vagy el akarnak szakadni „az utált régimódi divattól“. A messa di voce-t a csalóányoktól származtatja, akik „kitalálták“ és akiktől az ember leutánozta.

Végül kiemeli az énekoktatásban a szolfézs fontosságát. „A tanár buzgón tanítsa csak szolfézsra a tanítványt, amíg csak szükségét látja, mert ha véletlenül idő előtt engedi skálázni, nem halad semmit.“ A hangzókat (vokálisokat) külön, egymás után, szétválasztva kell gyakoroltatni, hogy azok élesen elváljanak egymástól és a növendék mihamarabb eljuthasson a szöveges éneklésig. Ha ez megvan, jöhetnek a díszítések, azok közül is a legegyszerűbbek, az appoggiatúrák, majd a keverés gyakoroltatása, lefelé haladó skálamenetekkel: „lágý hanghordozással, melyből a magas tartományokból a mélybe megyünk át“. A tapasztalatlan tanárok nem ismerik fel e tanítások fontosságát, pedig nagyon lényegesek a jó éneklés elsajátításához. Ha a tanár a növendéket túl hamar engedi rátérni a szöveges éneklésre, amikor még nem tanult meg támasztott hangon skálázni és a szolfézsstudása sem tökéletes, bizonyosan tönkreteszi.

Tosi könyvének ebből az egy fejezetéből is kiderül, hogy egymásra épülő, előre megtervezett és meghatározott konkrét technikai feladatok fokozatos elsajátítása alkotja az énektanulmányokat. Ez a lépcsőzetes, következetes tanítási mód a kasztráltak képzésének módja. A 18. század leghíresebb énekmestere a nápolyi Niccolò Porpora (Nápoly, 1686. augusztus 17. – Nápoly, 1768. március 3.) volt. Híres kottalapja nem legenda, valóban létezett és énektanárok nemzedékei ismerték és használták. Akkoriban sokkal fiatalabb életkorban, 8-10 évesen kezdtek el énekelni tanulni és legalább 6 éven keresztül minden nap egy tapasztalt tanár ellenőrzése mellett dolgoztak. Ennek több oka is volt, például a kasztrált énekesek képzése, akik, mivel nők nem énekelhettek a templomban, többnyire egyházi kórusokban énekeltek, de a legtehetségesebbek

operaszttárokává váltak. Fénykoruk nagyjából a 18. század végéig tartott, de a kasztrálást csak 1903-ban tiltotta be véglegesen X. Piusz pápa.

Marietta Amstad ír a bel-canto iskola alapgyakorlatairól. Cikkében Francois Joseph Fétis (1685-1767) francia zenetudóst idézi, aki „Bibliographie universelle des musiciens“ című művében leírja, hogy milyen módszerrel oktatta Porpora Gaetano Majoranót, aki később Caffarelli néven vált híres kasztrálténekessé.

„A tanulás kezdetén átadott neki egyetlen lapot, amelyre fölírta az énektechnikai alapgyakorlatokat: messa di voce- és portamento gyakorlatokat, skálákat, díszítéseket, trillákat, kromatikus skálákat; vagyis mindazokat a kombinációkat, amelyek egy vokális kompozíció előadásához szükségesek. Ezeket a gyakorlatokat a tanítványnak a tanár ellenőrzése mellett naponta el kellett ismételnie, hat éven keresztül. Amikor Caffarelli négy év múltán türelmét veszette, tanára emlékeztette arra az ígéretére, amelyet minden diáknak tennie kellett, amikor belépett az iskolába: „állhatatosan járja az utat, amelyet a tanár előír, bármily unalmasnak tűnjék is“. A hatodik év végén a diák, aki még kezdőnek hitte magát, ugyancsak meglepődött, amikor a mester így szólt hozzá: „Menj hát fiam, már nincs mit tanulnod. Itália és a világ első énekese vagy.“ Igazat mondott, hiszen ez az énekes Caffarelli volt. – Fétis sajnálkozva teszi hozzá: „Egész Európában nincs már olyan iskola, ahol hat évet szánának az éneklés mechanizmusának megtanítására.“

A 19. század végén, 1895-ben adta ki Pauli Rikárd (Rákfalu, 1835. november 24. – Budapest, 1901. január 3.) magyar tenor operaénekes, a Zeneakadémia énektanára „Az énekművészetről“ című könyvét. Bécsben énekelni, hegedülni és zongorázni tanult. 1884-ben került a megnyíló Magyar Királyi Operaházba, melynek tiszteletbeli tagja lett, búcsúfellépése után megkapta a Ferenc József-rend lovagkeresztjét. 1882-ben Liszt Ferenc kérésére kezdett el tanítani a Zeneakadémián. Színpadi tevékenysége mellett komponálással is foglalkozott, egy Heine szövegre írott dala nyomtatásban is megjelent.

Tosihoz hasonlóan Pauli Rikárd is halála előtt nem sokkal adta ki művét, tehát joggal feltételezhetjük, hogy a leírtak a 19. század énekes hagyományait örökítik meg. A mű olvasásakor egy, az európai zene- és énekkultúrában igen tájékozott énekes képe tárul az olvasó elé, aki arra vállalkozik, hogy könyvében a magyar nyelv

sajátosságaihoz kapcsolódó technikai problémákra is megoldást kínáljon. A mű terjedelmében sokkal rövidebb Bacilly és Tosi könyvéhez képest, a Függelékkel együtt 75 oldal hosszú és kevésbé struktúrált, mint a másik két külföldi forrás. Tömören és lényegre törően tér ki az énektechnika minden fontos területére. Alapvetően az olasz és a német iskola, illetve Manuel Garcia hatása érződik e könyvön, aki ugyan spanyol volt, de francia nyelven adta ki „Ecole de Garcia: traité complet de l'art du chant par Manuel Garcia“ (1840, 1847) című 2 kötetes énekmethodikai könyvét. Ha tudatosan nem is, de a 17. századi forrás nyomai is fel-felbukkanak e műben, melynek magyarázata véleményem szerint az élő tradíció, mely generációról generációra hagyományozódott énektanár-ról tanítványra.

Könyvét, mely valószínűleg az első magyar nyelven írt énekmethodikai mű, Michalovich Ödönnek, a Zeneakadémia igazgatójának ajánlja. Így ír az Előszóban: „Több oldalról érkezett felszólításnak engedve, lépek jelen szerény művemmel a nyilvánosság elé. Azt hiszem, hogy művészi pályámon, mint színpadi énekes, évtizedeken át tartó működésem alatt, mint énektanár bőséges tapasztalatra tettem szert, úgy, hogy minden szerénységem dacára följogosítottan érzem magamat arra, hogy az énekművészetről írhasak, annyival inkább, mert *magyar nyelven írt hasonló munka – tudtommal még nincs*. Lényegesen megkönnyíti feladatomat az a körülmény, hogy az e téren kitűnő mesterek: Panseron, Garcia, Nehrlich, Sieber, Schmitt stb. tárgyilagos, kimerítő, hasznos és kitűnő dolgokat írtak már az énekművészetről. Egészen új dolgot én se írhattam, s művemben nagyrészt az említett mesterek örökbecsű és megdönthetetlen igazságait vettem alapul (...)“. A további fejezetekben a már felsorolt nevek mellett megemlíti például Marco Bordognit is, aki a 19. század első felének egyik legsikeresebb énekes és énektanára volt, vocalise-ok szerzője. Pauli Rikárd felvállaltan a megnevezett szerzők nyomdokaiba lép, ismerte műveiket és minél több megközelítést próbált ötvözni saját könyvében. Nyitottan áll a témához, ellentétes nézeteket is közöl, de azok felett nem ítélik. Csodálatosan gyűjti egybe és összegzi az európai énekiskolák tapasztalatait magyar nyelven.

A könyv az egészséges énektechnika elsajátítását tűzi ki fő céljául, mellyel hosszú ideig lehet énekelni. Ez a bel canto iskola céljával egyezik, melyről fentebb már írtam a kasztrált énekesek képzése kapcsán. Sajnos manapság az a téveszme él az énekes köztudatban Magyarországon, hogy a bel canto Donizetti, Rossini és Bellini

művészetével azonos. A bel canto stílus a Tosi által ismertetett énektechnikában gyökerezik és már Händel korai, Itáliában keletkezett műveiben is megtalálhatóak a jellegzetességei. A „bel canto énektechnikát“ alkalmazó énekesek 60, 70, akár 80 éves korukig képesek voltak megőrizni a hangjukat, énekükről hangfelvételek maradtak fent a 20. század elejéről. Ezeket a felvételeket hallgatva nehéz elhinni, hogy nem egy 30 éves, hanem egy 60 éves énekes énekel.

Pauli Rikárdhoz visszatérve, művéből elsősorban a tanárságra vonatkozó nézeteit szeretném kiemelni, amelyek a könyv egészében, egy-egy technikai magyarázat között bukkannak fel. Az „Általános előismeretek“ fejezetben találjuk meg a tanársághoz szükséges tulajdonságok felsorolását, ami a következő:

„Azért is egy énektanártól megkivánhatjuk, hogy:

az énekművészetben a legnagyobb alapossággal s gazdag tapasztalatokkal bírjon,

az emberi hang s a hangszervek szervezetét s azok tudományos elméletét ismerje, mi okból szükséges, hogy maga is képzett énekes legyen, továbbá

kitűnő s alapos képzett zenész és ügyes zongorajátszó legyen

nemkülönböztetve nyelvekben és tudományokban lehetőségig képzett legyen,

multhatatlanul szükséges pedig, hogy saját módszerét mindenkor tanítványainak egyéniségéhez tudja alkalmazni, nehogy minden hangot következetesen egyformán (chablon-szerűen) akarjon kiképezni, miután a mi az egyik hangnak hasznára lehet, az a másikat elronthatja, s viszont.“

Az énektanítás főbb elemeit és az énekléshez szükséges tulajdonságokat a következő módon csoportosítja: a hangképzéshez tartozik „a hangvétel, a lélegzet, a regiszterek összekapcsolása s ez által a hang kiegyenlítése, a hang kiterjedése, a hang erősítése és a hang nemesítése. *A hang technikai kiképzése, vagyis a hang használata, mint hangszer*; ide tartozik: a hangok összeköttetése portamentóval és portamentó nélkül, a staccato, a hang serénysége, a messa di voce, a vocalisáció, a solmisáció. *A hang szellemi kiképzése*, a mely igényel: anyagi, szellemi tulajdonságokat. *Az anyagi tulajdonságok ezek*: a lélegzet beosztása, a szavak tiszta, értelmes kiejtése, zenei hangsúly, a biztonság, pontosság, a színezés (árnyalás). *A szellemi tulajdonságok ezek*: helyes felfogás és jellemzés, az érzelmek kifejezése, a lelkesedés szent tüze, a kellemes szóban és hangban, a jó izlés.“ Egyértelműen kitűnik, hogy Pauli a hangképzés

tekintetében a bel canto-iskola irányelveit követi, még ha közvetlenül nem is ismerte Tosi 'Opinioni' -jét.

Az első fejezetben úgy definiálja a szerző az énekművészetet, mint „a zeneművészetnek legcsodálatosabb és legszebb ágát, (...) mely úgy a fülünket, mint a szivünket gyönyörködteti. Az ének az emberi lélek- s kedélynek hangokban való megnyilatkozása.“ A 17. században Bacillynél még mindennél fontosabb a költői és nyelvi tartalom közvetítése, akkoriban még a zene és a vokális műfajok rendkívül szoros kapcsolatban álltak a retorikával. Pauli munkájában megjelenik az érzelmek, az emberi lélek rezdüléseinek kifejezésére való igény, egyfajta pszichológiai nézőpontból. Ez nem meglepő, hiszen a 19. században indulnak el az emberi lelket vizsgáló kísérletek és a pszichológia önálló tudományággá válása, amely szemlélet bizonyosan hatással volt a 19. század gondolkodó emberére.

Az éneklés művészi fokra való fejlesztéséhez elengedhetetlennek tartja a jó hanganyagot. Énekelni bizonyos fokig minden ember tud, de a művészi énekhez szükséges fizikai és szellemi adottságokkal már nem mindenki rendelkezik. „Ezen kellékek egyrészt: egészséges hang s hangszervezet, valamint finom zenei hallás; másrészt: fogékony elme, érzés, kedély, élénk képzelet. Lehet valakinek akármily nagy tehetsége és ügyessége, de az énekművészetet csak szorgalom s kitartó tanulmány útján szerezheti meg.“ Kissé komikusnak tűnhet, hogy a jó hanganyagot minden ebben a dolgozatban elemzett énekes iskola mint fő követelményt említi, hiszen ez magától értetődő. Pauli Rikárd (de Bacilly és Tosi is) már egészséges hangról és hangszervezetről is beszél, tehát a hangképző szervek egészséges működését is alapkövetelménynek tartja. Emellett kiemeli a befektetett munka fontosságát, az érdeklődést, a kíváncsiságot, az élénk képzelőerőt, amely szellemi tulajdonságok némelyike a régebbi énekesiskolákban is megjelenik.

Pauli könyvében nagy hangsúlyt fektet az éneklésben részt vevő szervek anatómiájának ismertetésére, amire régebben nem volt lehetőség, emellett leírja a hang és a levegő áramlásának útját. Az énekesnek szép, erőteljes és nagy hangterjedelem mellett más előnyös fizikai adottságokkal is rendelkeznie kell. „Lényeges, hogy mellkasa erős, domboru s tágulékony legyen, alkalmas arra, hogy elegendő levegőt birjon magába venni s a levegőt bizonyos ideig (10 egész 20 másodperczig) legyen képes magában tartani. Lényeges továbbá az is, hogy mozgékony gégefő, ruganyos

hangszálak, alkalmas orr és száj, rendes fogai legyenek; végre kívánatos, hogy az ajkak ne legyenek tulságosan duzzadtak s vastagok, miután csupán mindezen kellékekkel bíró egyén lesz képes nemes és tiszta hangot és hangszínezetet létrehozni.“

Leírja a különböző hangfajokat és osztályozza őket (női és férfi hangok). A különböző hangfajok hangterjedelmét kottapéldákkal illusztrálja, megemlíti az extremitásokat, például a világhírű énekesnő <La Grange>-ot, akinek 3 oktávós hangterjedelme volt, illetve több magyar énekest, köztük Takáts Mihály baritonistát, aki kétvonalas C-t is tudott énekelni. Figyelmeztet arra, hogy ezeket a magas hangokat ritkán szabad használni, mert azok gyakori éneklése a hang épségét veszélyeztetik.

Bacillyhoz és Tosihoz hasonlóan fontosnak tartja a díszítések helyes és könnyed előadásmódját és az érthető szövegmondást. Azt tanácsolja, hogy a darabok szövegét szavalva tanulja meg az énekes, nagy hangsúlyt fektetve a deklamációra.

Újdonságként jelenik meg azonban a jó hang mellett egy másik, szintén nem tanulható tulajdonság: „Természetes, hogy ezen felül megkívánjuk az énekestől azt is, hogy (e találó kifejezéssel élve) lelket öntsön énekébe; ez azonban már nem oly tulajdonsága az énekesnek, mely a szép énekhang föltételei közé tartozik; ez a művész egyéniségétől, szellemi tehetségétől, vérmérsékletétől függ; természeti adomány, mely nem tanulható, de igenis fejleszthető (nevelés valamit szellemes, művelt emberekkel való társalgás által).“

A regiszterek megkülönböztetését hosszú leírásban taglalja, felhívja a figyelmet a regiszterek számával kapcsolatosan elterjedt különböző nézetekre (számuk kettőtől akár ötig is terjedhet). Pauli három regisztert különböztet meg: a mellregisztert, a középhangok regiszterét és a fejhang-regisztert. Tosihoz hasonlóan kiemeli, hogy a magasabb hangtartományban a mellhanggal való éneklés káros a hangra, a művészi ének finom árnyalásához a fejhang használatára is szükség van. A hangtörés (átmenet a mellregiszterből a fejhangokba) konkrét hangmagasságait hangfajokra lebontva írja le. A hangtörés csak kezdő énekeseknél jelenhet meg, egy képzett énekes képes használni a regisztereket, egyes határhangokat mind a két regiszterben képes megszólaltatni, tehát uralma alatt tartja a hangját.

Pauli egyértelműen kijelenti, hogy a hang képzése csakis a mutálás után kezdődhet el. Ismerteti a mutálás biológiai folyamatát, különbséget tesz a lányoknál és a fiúknál lezajló mutálás között. A „hang megcsattanásának“ idejére ajánlatos az

éneklést teljesen beszüntetni, mert a gyakorlás a hangra nézve káros következményekkel járhat. „Az énektanítónak kötelessége megtiltani az éneklést azoknak a növendékeknek, kiknél a mutáció jelei mutatkoznak s figyelmeztetnie kell őket, hogy kiméeljék hangjokat a megerőltetéstől.“ Bacillyhoz hasonlóan azonban kijelenti, hogy már gyerekkorban érdemes a gyerekeket az ének szeretetére szoktatni: „Mindazonáltal igen ajánlatos, hogy a gyermekek már zsenge korukban foglalkozzanak az énekkel, azt megkedveljék és zenei hallásukat ily módon már kora ifjúságukban előnyösen fejlesszék. Nem szabad azonban, mint azt már említettük, a rendszeres énektanítás közben felmerülő nehézségekkel gyötörni a gyermekeket, sőt inkább játéki módon kell figyelmüket az ének magasztos művészetére ráterelni. Tetszetős, könnyű és kis hangterjedelmet igénylő dalok éneklése mellett, helyes test- és szájtartásra, lélegzetvételre valamint a szöveg correct kiejtésére szoktathatjuk a gyermekeket; e szokások jó tulajdonsággá válva, a bekövetkezett mutáció után megkezdendő rendszeres énektanulást tetemesen megkönnyítik.“

Hangegészségtani és az énekes életmódjával kapcsolatos tanácsai a következők: az énekesnek a mutálás után kialakult hangjára is fokozottan vigyáznia kell, anélkül, hogy a hangot túlságosan elkényeztetné. Az énekes legyen mértékletes, tápláló ételeket egyen, óvakodjon a túlságosan zsíros és fűszeres ételektől, az „izgató italoktól“, étkezés után egy-két óráig ne énekeljen! Ne tartózkodjon túl huzatos vagy túl meleg helyeken, kerülje a meghűlést. Napi énekgyakorlatait többször megszakítva, pihenők beiktatásával végezze el. A szabadban való mozgás jó hatással van az énekhangra és a test fejlődését is elősegíti, de fontos, hogy megerőltetőbb mozgások után az énekes mindig kellőképpen kipihenje magát. A sok táncot kerülni kell, mert túlzottan igénybe veszi a légző szerveket, ami nem előnyös és nagyobb a megfázás veszélye is. A (mértékletes) dohányzás véleménye szerint nem ártalmas, azonban a burnót szívása a nyálkahártyát izgatja, ezért nem ajánlatos, de egyébként ezek egyéni dolgok, melyek minden énekesre máshogy hatnak. Az ülő-munkákat kerülje az énekes: „Sok esetben igen káros a hangra, de különben az egész szervezetre nézve némely női kézi-munka, különösen ha ez nagymértékben üzetik; a hosszabb ideig tartó ülés (gyakran görbe tartásban) egyáltalán rossz hatással van a hangra.“

A hangszeres tudás tekintetében hasonló véleményen van a régi mesterekkel, de a fúvós hangszereken való játékot károsnak tartja: „Igen elősegíti az énekművészet

tanulmányaiban az előmenetelt az, ha a tanítvány a húros hangszerek kezelésében, különösen pedig a zongorajátékban jártasággal bír. Más hangszerek ismerete nem annyira lényeges, a fuvó hangszerek kezelése pedig épenséggel ártalmas az énekesnek, tartogassa inkább tüdejét és minden erejét az ének kifejtésére.“ Kerülni kell a hangos beszédet és felolvasást, a hang fáradtsága esetén pedig pihenőre van szükség, súlyosabb esetben pedig orvoshoz kell fordulni.

Az énekhangot mint hangszert tekinti, így annak kezelése bizonyos szabályokhoz kötött. Ismerteti a helyes test-, és fej-, és szájtartást, a nyelv pozícióját, melyeknél a természetességre való törekedés a cél. A test és a száj tartása a nyugodt lélegzetvételt kell hogy szolgálja, hogy a hang tiszta és erős csengését ne gátolja semmi. Megkülönbözteti az énekes légzést az élettani légzéstől, az ösztönszerűt elválasztja a tudatostól. Az énekesnek éneklés közben azzal a nehéz feladattal kell megbírkóznia, hogy a levegőt egyszerre bocsájtja ki és tartsa vissza, tehát teljes uralmat kell szereznie a lélegzete felett. „Természetes, hogy az ily <<fegyelmezett>> lélegzetvételt csakis tartós és gondos tanulás útján lehet elsajátítani és igen fontos, hogy az énektanár a helyes lélegzetvétel tanítására különösen súlyt fektessen, miután a hibás lélegzés nemcsak a hangot teszi tönkre, de káros befolyással van az énekes testi egészségére is.“

Mivel a levegő a szájüregbe kerül, a szájtartás döntően befolyásolja a hang minőségét. Az ezzel kapcsolatos szabálytalanságokat hangvételi hibának nevezi, melyek közül gyakori a hangrész a „nyeldekklő“, vagyis a nyelvcsap általi lezárása, amely fojtott, szorított, préselt hangzást eredményez. Az ily módon létrejött hibát torokhangnak nevezzük, amely a nyelv helyes tartásával szüntethető meg. Az orrhangot az orrüregbe toluó túl sok levegő okozza, melynek szintén a helytelen nyelv- és szájtartás az oka. „Szükséges, hogy a tanítványok gyakran tükör előtt énekeljenek, nyelvöket kanállal szorítsák le, célszerű gyakorlatokat végezzenek mindaddig, míg a nyelv a helyes tartást megszokta.“

A messa di voce-ről a következőképpen ír: „Ezen crescendo-decrescendóját a hangoknak, mely az éneknek rendkívüli bájt kölcsönöz, s mely a művészi ének főfeltételét képezi, már a régi olasz mesterek is ismerték, arra mindig legfőbb súlyt fektettek, s azt messa voce-nak nevezték.“ A hangerőfokozásnak teljesen egyenletesen, zökkenők és pihenők nélkül kell végbe mennie. Ezeket a gyakorlatokat nagyon óvatosan kell végezni, a gyerekek énektanításánál pedig elhagyni.

A hangok összekötését, a legato éneklést és a portamentót elmagyarázza és megkülönbözteti egymástól. A legato éneklést „a szép, nemes előadás egyik főkellékének“ tartja. „A portamentó, a hangok hallható egymásba huzása (...) ritkábban s csak rendkívüli érzelmet kifejező alkalommal használható“. A portamentó túl gyakori használata érzélgőssé és kellemetlenné teheti az éneket, és mivel a kottában általában nincs külön jelezve, használata az énekes jó ízlésére van bízva. „(...) a tanításnál arra kell ügyelnünk, hogy a tanítvány ne essék esetleg tulbuzgalomból az örökös portamentó hibájába, miáltal az ének könnyen az ásításhoz (sbadigliare) és az üvöltéshez (ululare) lesz hasonló.“

Pauli művében „A szavak kiejtése“ című részben kitér a magyar nyelv énekbeli sajátosságaira. Az, hogy a szöveg vagy a zene a fontosabb a vokális művek írásánál, előadásánál, évszázadok óta vitákat generált. Pauli mind a kettőt egyenrangúnak tartja, mivel az emberi hang „beszélve énekel s énekelve beszél“, „képes a költő eszméiben rejlő hangulatot kifejezésre juttatni“. A szavak szép és érhető kiejtését szorgalmas gyakorlatokkal sajátíthatjuk el. Különbséget tesz a sötét és világos magánhangzók között, a mássalhangzók osztályozására nem tér ki, hiszen ez nyelvtanból mindenki számára ismert. Kitér a tájszólásban előforduló torzulásokra, amelyek alkalmazása a művészi énekben minden esetben kerülendő. Egyes mássalhangzók ellágyítása a szó értelmének megváltozását eredményezi, akárcsak a becsúsztatott mássalhangzók. A részleges vagy teljes hasonulás figyelmen kívül hagyása a magyar nyelvben szintén súlyos kiejtési hibának számít, ugyanúgy, mint a helytelenül megkettőzött mássalhangzók. Hibás a „h“ hangzó, vagyis levegő kiengedése mássalhangzók után illetve a szintén értelmetlenséget szülő szomszédos szavak végének és elejének összevonása, összemosása. „Az említett hibák sorozatát tehát azon figyelmeztetéssel zárjuk be, hogy mindenkinek igyekeznie kell a szavakat ének közben tisztán, minden idegenszerűségtől menten kiejteni.“

A hangsúly a hétköznapi beszében és a zenében egyaránt megjelenik. Pauli felhívja a figyelmet a magyar nyelvben használt szóhangsúlyozás szabályára. „A hangsúly a költészettan szabályai szerint, mely a zenével szoros összefüggésben áll, különösen a magyar zenében, mindig az első szótagra, illetve az első hangjegyre esik (...).“ Ismerteti a különböző ütemmutatókat és azok hangsúly-szabályait általában, melyek a nem magyar nyelvű vokális művek előadásában segítenek. A szolmizáció és a

szolfézs illetve az alapvető zenei ismeretek fontosságát is hangsúlyozza, hasonlóan az elődökhöz.

A díszítéseknek Pauli is terjedelmes, külön részt szentel. Rendszerezi, három csoportra osztja a díszítéseket. Előadásuknál alapvető elve a természetesség és gördülékenység. A díszítések közül a legfontosabb a trilla, melynek elsajátítása sok nehézséggel jár. Megtanulásához külön gyakorlatokat közöl kottapéldával, hogy elérhessük „a trilla bizonyos csattogását, mely a dalos madarak énekére emlékeztet és a trilla hatását igen emeli (...)“. Bacillyhoz hasonlóan megjegyzi, hogy nem mindenki képes megtanulni trillázni. A növendék hangjának természetét figyelembe kell vennünk tanításkor, mert vannak olyan hangok, akiknél biológiai, fiziológiai akadály van a trillázásnak. Bacilly ezeket a hangokat „nagy hangoknak“ nevezi, ezeknek az énekeseknek a torka sokkal merevebb.

A díszítések közül kiemelném még a kromatikus skálát, melyet külön gyakorlatokkal kell elsajátítani, mert finom hallást igényel. A kadenciákról is szót ejt, mely az énekes „coloratúrájának ragyogtatására“ ad lehetőséget – Tosi ezt a hozzáállást a „modern“ énekeseknek tulajdonítja és elítéli. A kadenciák éneklésével kapcsolatos pontos szabályokat Tosi művében találhatunk.

„Az előadás művészete“ című utolsó fejezetben megkülönböztet két fontos tényezőt: az előadást és a kifejezést. Az előadás tanítható, míg a kifejezés nem. „Az előadást, amennyiben az megfelelő jelekkel a szerző által előírható, bizonyos fokig el lehet sajátítani; a kifejezést ellenben, mely egyedül képes a költő és a zeneszerző rejtett gondolatait s a szerzeményt átlengő hangulatot érvényre juttatni, tanítani s a tanulás útján elsajátítani teljességgel lehetetlen; egy dalba vagy más énekszerzeménybe kifejezést tudni önteni, oly isteni adomány, melylyel csupán a valódi művész-természet dicsekedhetik.“ Persze hozzáteszi, mindez technika és szorgalmas gyakorlás nélkül mit sem ér.

A levegővételt mint az előadás és a kifejezés egyik legfontosabb formáját említi meg. Elterjedt és hibás felfogás, hogy az ütemvonalaknál levegőt szabad venni, hiszen a zenei szerkezet és a szöveg határozza meg, mikor vehet az énekes levegőt. Emellett a nyelvtani szabályokat és az értelmezést is figyelembe kell venni. Pauli különbséget tesz „fél és egész lélegzet“ között: „Az énekesnek meg kell tanulni a fél és egész lélegzet közti különbséget, minthogy sokszor csak rövid lélegzet vételére van alkalom,

körülbelül úgy, mint a hogy különbséget teszünk a vessző és pont után való nyugvás között.“ A levegővétel általános szabálya, hogy hangtalan legyen, de ez alól a szabály alól is van kivétel. „A kész művész mint minden művészetben, úgy az énekben is sokszor jön olyan helyzetbe, hogy bizonyos mély és megrázó hatások céljából emancipálja magát a szabályoktól s így nagyobb kedélyhullámzások kifejezésére gyakran eltér a zajtalan lélegzéstől.“

A hangszínek tekintetében „a hang világos színezete mindig bizonyos nyájasságot kölcsönöz énekünknek, míg a sötét szín komor és szomorú hangulatok kifejezésére alkalmas“. Ezeket nem szabad felcserélni, se túlzásba vinni. Bacilly is megkülönböztet hangszíneket, de ő nem egy énekes hangján belül megjelenő hangszínekülönbségekről ír, hanem különböző hang- és énekestípusok jellemzőiről.

Pauli könyvét az olasz zenei műszavak magyar fordításával zárja. Véleménye szerint a szabályok ismertetése és betartása fontos, de a művészi kifejezés mindenképp felett áll: „A drámai ének különösen tág teret nyit az énekesnek fennebb említett előadó tehetségét bemutatni; s befejezésül megjegyezzük, hogy a szellemes művész mindent megengedhet magának, föltéve, ha a szabályoktól való ilyen eltéréseket helyén és helyesen alkalmazza.“

E három forrás elemzése nem adhat teljesen átfogó képet az énekkultúra változásáról, mégis érdekes összegyűjteni azokat a mozzanatokat, amelyek két, vagy akár mind a három forrásban jelen vannak. Mint már említettem, Pauli Rikárd könyve sok rokon vonást mutat Tosiéval, de rengeteg olyan ötletet találunk benne, amely Bacilly énekiskolájában is feltűnik. Ennek oka mindenképp az élő hagyományban keresendő.

Bacilly könyve olyan szempontból speciális, amennyire a francia zene is külön szívet képez az európai zenében. A 17-18. században rendkívüli kifinomultság jellemezte, nagy hangsúlyt fektettek a nyelvre, a díszítésekre, melynek szigorú szabályai voltak. Az olasz nyelvvel ellentétben, a francia nyelvnek csak bizonyos szavait lehetett dal- és áriaszövegekben felhasználni: az ízléstelen, goromba szavakat, a kétértelműséget és a szójátékokat kerülni kellett, ezért van az, hogy a legtöbb francia barokk vokális műszövegében rengeteg ismétlődést találunk. Ugyanez igaz a díszítések sokféleségére és használatuk bonyolult rendszerére, melynek magyarázatára Bacilly egy egész részt

szentel, mert önmagában olyan, mint egy külön nyelv. Valójában maga a zene is külön nyelv, csak sokkal nehezebb hangzó példák nélkül megfejtenünk, pontosan mire gondolt Bacilly és Tosi, amikor a vokális zenéről írtak. Pauli Rikárd még régies szófordulataival is közelebb áll a 21. század énekeséhez, az általa leírt énektechnikai magyarázatok érthetőbbek, hiszen az ő kortársainak énekéről már hangfelvételek is fennmaradtak. Az az érzésem, hogy nem csak énektechnikai tekintetben, hanem a tanár személyét illetően is közös gyökereik vannak, talán ez az állítás minden jó énektanárra igaz a mai napig.

Bacilly szerint az énektanítás legjobb módja az utánzás, amelyet már a középkorban és azelőtt is használtak, amikor még nem alakult ki a kottairás. Így maradhattak ránk olyan dallamok, amelyek a távoli múltban gyökereznek. Ez az ének egyik legnagyobb ereje, a legősibb hangszeré, amely lehetővé tette, hogy a tapasztalatok, amelyeket nem lehetett máshogy megörökíteni, nemzedékről nemzedékre szálljanak. A másik nagy erőssége a közösségteremtő képessége, melyre szintén Bacilly tér ki, a „családi típusú tanítás“ kapcsán. Tehát, ha elfogadjuk, hogy mind a három énektanár ugyanabból a forrásból táplálkozik, érdemes megvizsgálni az egyéni sajátosságokat és összefüggéseket.

Mindannyian foglalkoznak az énekes díszítésekkel, külön fejezetben kiemelve. Tosinál és Bacillynál a művek terjedelmének tetemes részét teszi ki a díszítések magyarázata, de Pauli is külön fejezetet szentel a „zenei ékítményeknek”. Bacilly rengeteg díszítést különböztet meg. A túlbujánzó és értelmetlenül, öncélúan díszítő énekesekre panaszkodik vagyis arra a tévhitre, hogy „aki többet zümmög (trillázik, díszít), az a képzetebb” („Qui fredonne le plus est le plus habile”). A barokk korban az énekes személyisége megbecsült volt: arra invitálta a zeneszerző, hogy a saját ötletét adja hozzá a darabhoz. A 17. században azért fontos a díszítések ismerete, hogy az énekes a saját leleményét és egyéniségét bevetve legyen képes diminuálni, később pedig hogy a szerző által a kottába beírt díszítéseket képes legyen az énekes megfelelően előadni és értelmezni. Az idő múlásával mind az énekes, mind a díszítések szerepe megváltozik. Az európai műzenében egyre kötöttebb formában írják le a zeneszerzők a darabokat, az improvizáció már csak a kadenciákra korlátozódik, vagy már azokra sem. Pauli Rikárd ugyan kiemeli az énekes kreativitásának és átélőképességének fontosságát (lelkesedés szent tüze, élénk képzelet), de az énekesnek a 19. században már nincs

akkora szabadsága, mint korábban volt. Koloratúráit a kadenciákban csillogtathatja meg egyedül, de ezek a kadenciák csupán arra hivatottak, hogy olyan technikai bravúrokkal kápráztassák el a közönséget, melyek bemutatására az áriák során még nem volt lehetősége. Ez a felfogás az, ami már a 17. században Bacillyt is zavarja, az öncélú, értelmetlen, taps kicsikarását megcélzó „zümögés“. Mind a 3 szerző egyetért abban, hogy a díszítéseknek értelmesnek és a darabból fakadónak kell lenniük, csak a kor más, melyben a zenének már más nyelvváltozatát beszéltek.

Ezen a ponton érdemes megemlítenem a szöveget, mint a vokális zene sajátosságát. Bacilly szavait idézve, „Kijelenthetjük, hogy egy ária a szép dallam és szép szavak között létrejött házasság.“ Mind a 3 forrás kimerítően foglalkozik a témával, saját nyelvük sajátosságait kiemelve. A precíz kiejtés és szövegmondás elengedhetetlen feltétele annak, hogy a költő gondolatait kifejezhessük. A költészetben való jártasság és az általános műveltség ahhoz szükséges, hogy a legmagasabb szinten legyen képes az énekes és a tanár a művészi tartalmak közvetítésére.

A tanár tulajdonságait illetően kiemelten megjelenik a jó ízlés, a finom hallás, a növendék adottságainak felismerése (hogy ne képezze félre), a természetesség, az érthető szövegmondás és artikuláció, a szolfézsban való jártasság, a fokozatosság, a hangszertudás, a nyelvekben és tudományokban való képzettség – tehát egy alapfokú műveltség és intelligencia, mely képessé teszi az énekest és tanárt eredeti és egyéni módon kifejezni az énekelt darab mondanivalóját. Egyetértenek abban, hogy az orr- és torokhang a legnagyobb technikai hibák, illetve hogy grimaszolás nélkül, mosolyogva kell énekelni. Tosinál és Paulinál megjelenik a testtartás fontossága, az állva éneklés, a messa di voce kiemelése (ez tipikusan az olasz énekiskola vívmánya) és a regiszterek létezésének leírása. Tosi két, míg Pauli Rikárd három regisztert különít el.

A nem technikai vonatkozású tulajdonságokat illetően rengeteg gondolat ma is aktuális: türelem, szorgalom, kreativitás, gondosság, kedvesség, precizitás, a növendék ízlésének figyelembe vétele, az arany középút megtartása: a szigor és egyidejűleg az erős vágy arra, hogy a tanítványnak a legjobbat tegyünk, a felelősség vállalása a tanítványért, a jól megalapozott kezdet az énektanulmányokban. A tanárokat és énekeseket hosszan kritizáló részek elgondolkodtatóak, hiszen abból, hogy a leírt problémák felmerültek, azt feltételezhetjük, hogy annak idején bizony szép számmal

akadtak olyan tanárok, akiknek alapvető hiányosságai voltak nem csak énektechnikai, hanem emberi téren is.

Az évszázadok során megfigyelhető, hogy átalakult és egyre csökkent az énektanárokkal szemben felállított követelmények száma. Bacilly szerint az énektanárnak nagyon sokoldalúnak kell lennie, legyen egy személyben költő, komponista, nyelvész, kiváló énekes, jó hangszerjátékos és a díszítések tudósa. Nála még a komponálás az egyik legfontosabb tényező, Tosinál ez a képesség opcionális, Pauli Rikárdnál pedig teljesen eltűnik, ő Bordogni vocalise gyakorlatait ajánlja a technikai nehézségek megoldására. Míg Bacilly és Tosi számos művet komponált, Pauli Rikárdnak már csak egy dala jelent meg nyomtatásban (de legalább komponált). Manapság szinte elképzelhetetlen, hogy egy énekes zenét szerezzen, de kivételek mindig akadnak. Úgy gondolom, a zeneszerzés képessége a leleményességgel függ össze és a 21. században az improvizálás és a da capo áriák díszítéseinek kitalálásában, kadenciák írásában nyújthat segítséget. Manapság sok énekesnek okoz gondot a kottától való elszakadás és a szabad gondolkodás - ez a képesség a mai napig egyre kevésbé található meg az énekesek és az énektanárok körében.

Ami a 19. századi forrás újdonsága, hogy az anatómiai ismeretek bekerülnek az énektanításba. A már említett Manuel Garcia 1854-ben találta fel a laringoszkópot, amivel lehetségessé vált a gégetükrözés és ezáltal a gége és a hangszalagok funkcióinak behatóbb vizsgálata. A fizikai adottságoknak, a gége, a hangszalagok rugalmasságának, az ajak formájának és vastagságának, a fogak rendezettségének a hangra befolyásolt hatására vonatkozó leírást a 2 korábbi forrásban nem találunk.

Arra a kérdésre, hogy mikor kezdjük el éneket tanulni, Bacilly válasza, hogy minél hamarabb. Úgy gondolja, fontossági sorrendet kell felállítani és felépíteni az énektanulmányokat már egészen kisgyerekkortól. Már 3-4 éves korban, mutálás előtt is hasznos dolgokat lehet tanulni, kiemeli a családi típusú tanítás fontosságát. Tosi speciális eset, hiszen szoprán kasztrált volt, akiknek a képzését 8-10 évesen kezdék el. Pauli a ma is elfogadott nézetet vallja e tekintetben, miszerint a magánének tanítását a mutálás befejeztével kezdjük meg, de osztja Bacilly nézetét is. Fontos már kisgyerekkorban megszerettetni a zenét és az éneket, illetve légzőtechnikát, test- és szájartást, helyes szövegkiejtést a gyerekeknek is lehet tanítani, ezek az ismeretek csak megkönnyítik majd a későbbi énektanulmányokat.

Bacilly szerint az énektanár még kezdőknél se legyen középszerű, hanem a legnagyobb énekesek közül kerüljön ki, hiszen minden fejlődés a jól megalapozott kezdeten áll vagy bukik. Tosi úgy véli, hogy az alapok oktatására egy közepes tanító is megfelel, aki elég, ha egészséges hangszervekkel, jó kapcsolatteremtő képességgel, gyakorlattal, némi jó ízléssel rendelkezik, emellett tisztán énekel, türelmes és bírja a monoton munkát. Azt Tosi is megemlíti, hogy a legideálisabb, ha a legjobb énekesek válnak egyben tanárrá is. Minél többet tud valaki, annál több oldalról lát egy problémát, mint tanár és művész, ezért nagyon fontos a sokoldalúság.

A dolgozat írása közben arra a következtetésre jutottam, hogy valójában „nincs új a nap alatt“. Mindazonáltal nagy lehetőségek rejlenek a források feldolgozásában magyar nyelven, melyet most csak töredékesen, egy-egy fejezet kiemelésével valósíthattam meg. Mivel a téma kellőképpen lázba hozott, remélem, hogy valamikor lehetőségem adódik e források magyar nyelvű, elemző feltárására, hogy Magyarországon is minden éneket tanító és tanuló hasznára válhasson és ezáltal az úgynevezett „régizene“ előadásmódjához sokak kezébe kulcsot adhasson.

#### Források

BACILLY, Bertrand "Bénigne" de: Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, Paris : Robert III Ballard et Pierre Bienfait, 1668

BACILLY, Benigne de: A commentary upon the art of proper singing, Brooklyn, N.Y. : Institute of Mediaeval Music, translated and edited by Austin B. Caswell, 1968 - az idézett részeket saját magam fordítottam magyarra

TOSI, Pier Francesco: Opinioni de' Cantori antichi e moderni, Bologna, 1723

ADORJÁN Ilona: Hangképzés, énektanítás, Eötvös József könyvkiadó, Budapest, 1996 – a Függelékben Tosi könyvének 1. fejezete Lax Éva fordításában megtalálható, melyből idézek

AMSTAD, Marietta: Porpora híres kottalapja, in: Régi zene: Tanulmányok, cikkek, interjúk (Péteri Judit szerk.), Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1982, 138-143

PAULI Rikárd: Az énekművészetről, Budapest, A szerző sajátja, 1895

CSANDA Mária: „Pauli Richárd“, Zeneakadémia honlapja (Letöltve: 2016.11.26.)

<[http://fze.hu/nagy-elodok/-/asset\\_publisher/HVHn5fqOrfp7/content/pauli-richard/10192;jsessionid=E1C46639DF3315D460228C3EF94420D4](http://fze.hu/nagy-elodok/-/asset_publisher/HVHn5fqOrfp7/content/pauli-richard/10192;jsessionid=E1C46639DF3315D460228C3EF94420D4)>