

Doktori (PhD) értekezés

Az idegen nyelvű interpretáció a magánének
tanításában

Ujvárosi Andrea

Debreceni Egyetem

BDT

2018

AZ IDEGEN NYELVŰ INTERPRETÁCIÓ A MAGÁNÉNEK TANÍTÁSÁBAN

Értekezés a doktori (Ph.D.) fokozat megszerzése érdekében
a Neveléstudományok tudományágban

Írta: Ujvárosi Andrea okleveles történelem-orosz nyelv és irodalom szakos középiskolai
tanár, énekművész-, tanár

Készült a Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskolája
(Nevelés- és Művelődéstudományi Doktori Programja) keretében

.....
Témavezető: Dr. habil Bocsi Veronika

A doktori szigorlati bizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.

A doktori szigorlat időpontja: 201
.....

Az értekezés bírálói:

Dr.
Dr.
Dr.

A bírálóbizottság:

elnök: Dr.
tagok: Dr.
Dr.
Dr.
Dr.

A nyilvános vita időpontja: 2018.
.....

Én, Ujvárosi Andrea teljes felelősségem tudatában kijelentem, hogy a benyújtott értekezés önálló munka, a szerzői jog nemzetközi normáinak tiszteletben tartásával készült, a benne található irodalmi hivatkozások egyértelműek és teljeseek. Nem állok doktori fokozat visszavonására irányuló eljárás alatt, illetve 5 éven belül nem vontak vissza tőlem odaítélt doktori fokozatot. Jelen értekezést korábban más intézményben nem nyújtottam be és azt nem utasították el.

.....
Ujvárosi Andrea

TARTALOMJEGYZÉK

1. Fogalmak és elméletek	6
1.1. Problémafelvetés, célok, módszerek.....	6
1.2. A dolgozat felépítése.....	9
1.3. Viták az idegen nyelvű interpretáció kérdésében	12
1.4. A magánének tanítás helye a felsőoktatásban.....	19
1.5. A zenei és nyelvi képzés nevelésszociológiai megközelítése.....	21
1.6. Nyelv és zene	24
1.6.1. Akusztikai, fonetikai és funkcionális összefüggések.....	24
1.6.2. Közös paraméterek	29
1.6.3. Nyelvi sajátosságok.....	33
1.6.4. Az énekelt nyelv specifikumai.....	42
2. Az énekpedagógia metodikájának fejlődéstörténete	47
2.1. Az ének-beszéd kapcsolat változásai a vokális műfajokban.....	47
2.2. Az énekpedagógia módszertani problémái	51
2.2.1. A szóbeliségtől az első módszertani írásokig.....	52
2.2.2. Énekelt szöveg a rendszerező módszertani irányzatokban.....	54
2.3. A magyar énekpedagógia	58
2.3.1. A magyar zene történeti sajátosságai	58
2.3.2. A magyar énekpedagógia művelődés-, és zenetörténeti előzményei, fejlődése a XVIII. századig.....	58
2.3.3. Törekvések a magyar zenepedagógia intézményesítésére. Ének és zeneiskolák megalakulása.	63
2.3.4. A nyelvi interpretáció az első magyar énekmódszertani elméletekben	65
2.3.5. Módszertani válaszok a XX.-XXI. század fordulójának nyelvi kihívásaira	72
3. Az idegen nyelvű interpretálás és a magyarországi magánének tanítás összefüggései... 77	77
3.1. Az opera mint műfaji kihívás	77
3.1.1. Az olasz és a német nyelvű operajátszás	77
3.1.2. A magyar színjátszás és a magyar nyelvű operajátszás megszületése	79
3.1.3. Az operajátszás intézményei	81
3.1.4. Az operaelőadások stílusa és nyelve a korabeli hangfelvételek tükrében.....	93
3.2. A felsőfokú magánénekes képzés intézményi feltételei	100
3.2.1. A felsőfokú magánének oktatás kezdetei. A Zeneakadémia úttörő szerepe a képzésben.....	100
3.2.2. A magánénekes képzés vidéki műhelyei a felsőfokú zenei képzés intézményeiben	105
4. A kutatás módszertanának jellegzetességei	132
4.1. Az empirikus vizsgálat koncepciója	132
4.2. Oktatói interjúk	133
4.3. A kérdőíves vizsgálat bemutatása	135
4.4. A kutatás hipotézisei	137
5. A felsőfokú magánénekes képzés oktatói és tantárgyi feltételei	140
5.1. A főtárgy tanár	140

5.2. Intézményi kapcsolathálózati térkép.....	146
5.3. Főtárgy tanár és a nyelvek	153
5.4. Főtárgy tanári kapcsolati hálózat – magánének tanári felmenők.....	155
5.5. Nyelvi interpretációs tradíciók.....	156
5.6. Intézményi feltételek.....	158
5.7. Az idegen nyelvű interpretáció gyakorlata	164
5.8. Nyelvi képzés az intézményekben	168
5.9. A kvalitatív eredmények összefoglalója	172
6. Magánénekes hallgatók a felsőfokú képzésben.....	174
6.1.1. A társadalmi és szociokulturális háttér a kvalitatív adatok tükrében.....	174
6.1.2. A magánénekes hallgatók társadalmi háttere a kvantitatív adatok fényében ...	176
6.2. A magánénekes hallgatók zenei és nyelvi képzettsége.....	180
6.2.1. Zenei képzettség.....	180
6.2.2. Nyelvi képzettség.....	186
6.2.3. Idegen nyelvű interpretáció és nyelvi képzés	199
6.3. A kérdőíves kutatás eredményeinek áttekintése	208
7. Összegzés	212
FELHASZNÁLT IRODALOM	221
INTERNETES HIVATKOZÁSOK	232
ÁBRÁK JEGYZÉKE	233
TÁBLÁZATOK JEGYZÉKE	235
TÁBLÁZATOK	236
MELLÉKLETEK JEGYZÉKE	242
MELLÉKLETEK	243

1. Fogalmak és elméletek

1.1. Problémafelvetés, célok, módszerek

Az énekpedagógiai kutatásokat az a kettős sajátosság határozza meg, mely szerint az éneklésnek tudományos és művészi vetületei egyaránt vannak. Az éneklés fiziológiai aspektusaira koncentráló énekmetodikák az énektechnika kulcskérdéseiben (légzés, regiszterek, rezonancia) osztják meg az énektanárokat a bel canto stílushoz köthető énektechnika és az anatómiai, valamint fiziológiai kérdéseknek nagyobb szerepet tulajdonító tudományos alapú megközelítés között. A nemzetközi tudományos kutatások Vennard (*Vennard*, 1967), Appelman (*Appelman*, 1986) és Brown (*Brown*, 1996) nyomán indultak el, Sundberg (*Sundberg*, 1977) és Miller (*Miller*, 1986) vizsgálatai által pedig a vokális pedagógia gyakorlati és tudományos szempontjai tovább bővültek. Az énektechnikai módszertani kérdések komplex látásmódja Chapman (*Chapman*, 2006) és Sadolin (*Sadolin*, 2000) módszere alapján az éneklés mechanizmusa és technikája vonatkozásában az énekes kutatásokat a társtudományokkal való együttműködés irányába terelte. Hazai viszonylatban ez a törekvés elsődlegesen a fül-orr-gégészeti kutatásokkal együttesen az éneklés hangegészségtani és funkcionális aspektusaiban jelentkezik Nádor (*Nádor*, 2000), valamint Hirschberg, Hacki és Mészáros (*Hirschberg – Hacki és Mészáros*, 2013) kutatásai révén. A magánének pedagógiai kutatások másik vonulata az előadás művészi szempontjaira fókuszál a különböző nemzetek és korok sajátosságainak vizsgálatával. A huszadik század vokális zenéje ebben a tekintetben új műfajokkal (pop, rock, jazz, musical) bővül, amelyek kulturális és oktatáspolitikai hagyományok függvényében eltérő művészi és képzési feladatokat vetnek fel. Clark (*Clark*, 2002), Melton (*Melton*, 2010) és Peckham (*Peckham*, 2006) ezeket a kérdéseket állítják a vizsgálataik középpontjába.

A zenei pályához szükséges képzési területek szociológiai és nevelésszociológiai aspektusból történő elemzése arra mutat rá, hogy mind a korai életévekben, mind pedig a felsőoktatásban megmutatkoznak a szocializációs ágensek tökeformákkal és habitussal leírható eltérései. More (*More*, 2013), Moore, valamint Burland és Davidson (*Moore – Burland és Davidson*, 2003) kutatásai egyértelműsítik ezek hatását mind a zenetanulás formáira, mind pedig a motivációira is. A zenei felsőoktatásban tanulóakra irányuló vizsgálatok több területre is fókuszálnak (kurrikuláris összetevők, a hallgatók intézmény-jellemzései), azonban ezek között az idegen nyelvű interpretáció kérdéskörét nem találjuk. A megelőző magyarországi szakirodalom a zenetanulás társadalmi háttérét és intézményi formáit az alacsonyabb életkori szakaszokban elemzi. A felsőfokú művészeti képzési

kutatások első állomásaként Kucsera és Szabó (*Kucsera és Szabó, 2017*) végeztek olyan unikális empirikus vizsgálatokat, amelyek rávilágítanak a művészeti képzés kutatási értelmezéséből fakadó speciális helyzetére. Ezek a legfrissebb vizsgálatok a magyar felsőfokú művészeti képzés bemeneteli és kimeneteli oldalát járják körül, ugyanakkor a zeneművészeti képzés, azon belül pedig a magánénekes képzés és annak kurrikuláris elemei nem kerültek e vizsgálat látóterébe.

A vokális előadásnak – a hangszeres zenétől eltérően – a szöveg a dallammal azonos fontosságú, természetes eleme. Az énekelt szöveg nyelvének és használatának vizsgálatára azonban mindeddig nem irányultak kutatások. Az eredeti nyelvű éneklés problematikája, a kelet-közép-európai régió magánénekes képzésének vált sajátos jellemzőjévé. Napjaink operaszínpadai egyértelmű elvárásként állítják az énekesek elé a vokális művek eredeti nyelvű interpretációjának feladatát. Mára már nem kérdéses, hogy az énekelt szöveg csak keletkezésének nyelvén megszólaltatva tolmácsolja hűen szerzője szándékát. Az előadások hazai nyelvi és képzési gyakorlata azonban napjainkban is differenciált képet mutat. Az előadóművészet oldaláról a vitát a szakmai szempontok, a társadalmi igények, a kultúrpolitikai elvárások mellett a közönség és az interpretáló művész nyelvismerete árnyalja. A magánénekes képzés nyelvi aspektusait az a nemzetközi elvárás állítja a vizsgálat előterébe, amely a hiteles eredeti nyelvű éneklést a szakmai felkészültség természetes részének tekinti. A magyar felsőoktatási képzések képzési és kimeneti követelményei között ugyanakkor a klasszikus ének alapképzés idegen nyelvi követelményeként mindössze az egy élő nyelvből államilag elismert középfokú (B2) komplex nyelvvizsga megszerzése szerepel (I. 1.). A klasszikus ének mesterképzési szak kimeneti követelményi sem támasztanak magasabb elvárást a nyelvtudás terén a hallgatók elé. Az elsajátítandó kompetenciák közé a „képzési területnek megfelelő idegen szaknyelv” került be a nyelv meghatározása nélkül. A kötelező ismeretkörök törzsanyagában mindössze a német nyelv vonatkozásában jelenik meg a dalok autentikus kiejtésének, a szövegértésnek és a szöveg és zene mélyebb kapcsolatának megvilágítása. A szakmai törzsanyag differenciált ismeretköreinek dalirodalmi fejezete, a teljes zenei anyag átlátásának céljával kitér a dallam és szöveg viszonyának megismerésére, az érintett nyelvek körét ugyanakkor nem említi meg (I. 2., 349. o.). A vokális zenei műfajokban a nyelv és a zene kétféle kommunikációval együttesen hat a befogadóra, ezért a magánénekes képzés nyelvi aspektusa a nyelvtudáson túl jóval összetettebb problémakört takar. A problémafelvetés neveléstudományi relevanciáját pedig az a kihívás adja, amellyel napjaink felsőfokú magánénekes képzésének meg kell küzdenie.

Értekezésünkben két alapvető kérdésre keresünk választ:

1. Milyen tényezők határozzák meg a vokális interpretáció nyelvének megválasztását? Erre a kérdésre a zene-, kultúr-, és művelődéstörténeti előzményeknek az énekelt művek nyelvét formáló hatásvizsgálata mellett az énekkutatás intézményi és képzési változásainak elemzése ad választ.

2. A hazai felsőfokú magánénekes képzésben jelenleg milyen intézményi, személyi és kurrikuláris összetevői léteznek az eredeti nyelvű éneklés tökéletesítésének? Ezek a komponensek hogyan alakítják az eredeti nyelvű éneklés szokásait és minőségét?

Az első nézőpont az idegen nyelvű interpretáció longitudinális változásait mutatja be a magánénekes képzésben, a második aspektus pedig a mai magyar magánénekes felsőoktatás keresztmetszetét adja.

A kérdéskör körüljáratlansága már önmagában is megindokolja a dolgozat témaválasztását és az elméleti háttér részletes, interdiszciplináris megrajzolását. A széleskörű vizsgálatban a témához kapcsolódó tudományterületek bevonásával vizsgáljuk meg az idegen nyelvű interpretáció művelődéstörténeti, zenetörténeti, nyelvészeti, fonetikai, nevelés-, és oktatásszociológiai aspektusait. Véleményünk szerint az előadott mű nyelvi sajátosságainak – szerkezetének, rendszerének, hangsúlyainak, intonációjának, fonetikai viszonyainak – ismerete nagymértékben járul hozzá a zenei megvalósítás sikeréhez. A hatásmechanizmus egészének tanulmányozása pedig az oktatás tartalmával és formájával is összefüggő énekképzési feladatokat, célokat jelölhet ki, amelyekre a disszertáció empirikus fejezetei irányulnak.

Vizsgálatunk helyszíne a magyarországi zenei felsőoktatás, azonban a történeti kutatásban nem nélkülözhetjük a történelmi Magyarország zenei aktorainak, műhelyeinek érintését sem. A felsőfokú magánénekes képzés jelenének tanulmányozása pedig az alsóbb fokú zeneoktatási előzmények ismertetését teszi szükségessé.

A disszertáció empirikus részének terepét a hazai zenei felsőoktatás intézményei jelentik. Kutatásunkban két alapkérdésre fókuszálunk: 1. Milyen nyelven énekel a magánénekes hallgató és miért? Azt vizsgáljuk, hogy milyen tényezők határozzák meg az interpretáció nyelvét a magánénekes képzés jelenlegi gyakorlatában. 2. Mitől függ az eredeti nyelvű interpretáció tökéletessége? A professzionális eredeti nyelvű vokális előadást hogyan befolyásolják a képzés személyi, intézményi és tantárgyi komponensei? Az idegen nyelvek ismerete és az interpretációs elvárások hogyan viszonyulnak egymáshoz a képzésben? Ennek megfelelően milyen koncepciók, struktúrák, módszerek, léteznek az eredeti nyelvű éneklés fejlesztésére?

Vizsgálatainkat két módszertani technikára alapozzuk. A magánénekes felsőoktatás oktatói állományának körében elvégzett interjúkat kvalitatív módszerrel elemezzük, a magánénekes hallgatók kérdőíves lekérdezését pedig kvantitatív technikával dolgozzuk fel. Az oktatói interjúk elemzésekor arra leszünk kíváncsiak, hogy az énekes repertoár nyelvi megválasztásában milyen szerepe van a főtárgy tanárnak, hogyan érvényesülnek a kérdésben a tradíciók, illetve hogyan jutnak érvényre a nyelvi interpretáció tökéletesítését szolgáló tendenciák. A hallgatói kérdőívek tanulmányozása során a hallgatók eredeti nyelvű éneklési szokásaira és az idegen nyelvű interpretáció fejlesztésére irányuló képzési gyakorlatra helyezzük a hangsúlyt. Központi szerepet kapnak a hallgatói állásfoglalások és motivációk az eredeti nyelvű éneklésben, valamint az eredeti nyelvű interpretáció tökéletesítését szolgáló tantárgyi és tartalmi elemek iránti igények. Mindezek háttérben meg kell rajzolnunk a hallgatók szociokulturális háttérét, megvizsgáljuk zenei és nyelvi képzettségének mintázatait, amelyeket a két empiria egymást kiegészítve tesz lehetővé.

1.2. A dolgozat felépítése

A dolgozat fogalmi kereteit kijelölő 1. fejezetét kutatási témaválasztásunk mozgató erőinek, valamint problémafelvetésünk aspektusainak megfogalmazásával vezetjük be. Ennek megfelelően jelöljük ki a kívánt célokat és leírjuk a kutatásban alkalmazni kívánt módszereket.

A disszertáció elméleti háttérének feltárását az eredeti nyelvű interpretáció témakörében folyó viták bemutatásával kezdjük, a kérdés különböző vetületeinek ábrázolásával, az 1.3. fejezetben. Az előadói, befogadói, képzési és intézményi elvárások alapjaiban határozzák meg a kérdéshez való viszonyulás egyetemes és hazai szempontjait. A vokális zene kiemelkedő hazai és külföldi reprezentánsainak nyilatkozatai mellett az idegen nyelvű interpretáció lehetséges gyakorlati módszertanait is ismertetjük.

A fogalmi keretek sorában elsőként a magánéneklés fogalmát tisztázzuk (1.4.), és a felsőfokú képzés rendszerében elhelyezve támasztjuk alá a képzés neveléstudományi felvetésének létjogosultságát.

Az 1.5. alfejezetben a témánk nevelési színterekhez és stratégiákhoz kötődő, valamint felsőoktatási kutatásokhoz kapcsolható nevelésszociológiai vetületeit tárjuk fel. A nyelvi tőke és a zenei tőke fogalmait a felsőoktatási kutatásokban alkalmazott tőkeelméletekkel összhangban értelmezzük.

A beszéd és az ének, nyelv és zene kapcsolata számos tudományág számára jelent kutatási területet. A téma orvosi, fonetikai, neurolingvisztikai, pszichológiai,

gyógypedagógiai aspektusai a nemzetközi szakirodalomban nagy teret kapnak (*Nardo és Reiterer, 2009*). A két megnyilvánulási forma összefüggéseit azonban a szakirodalomban elsősorban a zene beszédkommunikációt, nyelvtanulást segítő szerepének irányából vizsgálják. A zene és nyelv összefüggésének a vokális előadás tökéletesítését segítő elemei eddig nem kerültek a vizsgálatok középpontjába. Az 1.6. fejezet ezeket a kapcsolatokat állítja a középpontba.

Az értekezés 1.6.1. fejezetében helyet kapnak azok az akusztikai, fonetikai, összefüggések, amelyek a nyelvenként eltérő beszéd- és énekhangképzési technikákban nyilvánulnak meg. Az 1.6.2. fejezetben a zene és a nyelv azon közös paramétereit (hangmagasság, hangsúly, intonáció, dinamika, emóció, ritmus, tempó, ismétlés, fokozás) vesszük sorra, amelyekre a nyelvileg is hiteles énekes interpretáció épülhet.

A magyar anyanyelvű énekes előadónak az eredeti nyelvű interpretálás során a magyar nyelv artikulációs és logikai jellegzetességeitől eltérő nyelvi rendszerekben kell eligazodni. Ennek elméleti hátterét az 1.6.3. fejezetben, a leggyakrabban énekelt nyelvek: az olasz, a német, a francia, az orosz és az angol nyelv tekintetében vizsgáljuk meg, a nyelv és a zene közös elemei mentén. A legfontosabb nyelvi és kiejtési sajátosságokat a magyar nyelv sajátosságaival vetjük össze és az 1.6.4. fejezetben az éneklésben megnyilvánuló speciális szempontokat vetünk fel.

A második fejezetet az énekmetodika fejlődéstörténetének szenteljük. Az eredeti nyelvű interpretáció lehetőségeinek, szükségességének és módszertani elemeinek vizsgálata feltételezi a vokális zene szöveg-dallam viszonyainak koronkénti és stílusonkénti változásainak áttekintését. Ez indokolja a dolgozat elméleti hátterének történeti alapú megközelítését. A 2.1. fejezet az éneklés kialakulásától kezdve vizsgálja az ének és a beszéd kapcsolatának alakulását, a dallam vagy a szöveg dominanciájának időbeli változásait.

Ezt követően, a 2.2. fejezetben az énekpedagógia születését tekintjük át a szóbeli kezdetektől az első módszertani írások bemutatásán át az átfogó, rendszerező módszertani irányzatok megjelenéséig. A disszertáció nem tűzte ki célul a hangképzés és énektanítás módszertanának teljes körű elemzését, a primer vizsgálati szempont – az énekelt szöveg szerepén keresztül – mindvégig a nyelvi interpretáció.

A hazai énekpedagógia történeti fejlődését a magyar zenetörténethez kapcsolódóan tekintjük át (2.3.), különös figyelmet szentelve a zenepedagógia intézményesítésének. A professzionalizáció állomásait az éneklésre vonatkozó elméletek megszületésétől a

legjelentősebb metodikusok munkásságán keresztül mutatjuk be. A módszertani elméletek nyelvi interpretációs vonásait állítjuk vizsgálódásaink középpontjába.

A harmadik fejezet a magyarországi magánének tanítás és az idegen nyelvű interpretálás alkotóelemeit, összefüggéseit, vizsgálja. Elsőként a hazai operát és annak fejlődését, mint műfaji összetevőt követjük nyomon, amely a kezdetektől fogva kihívást jelentett a nyelvi megvalósítás terén. Az olasz eredetű műfaj olasz nyelvű előadást, a hazai német színháztársas német nyelvű opera előadásokat termelt. A magyar daljáték a XVIII. század végén születik meg, amely bár nyelvében magyar, egészen a XIX. század végéig idegen elemeket hordoz magán. A magyar opera kérdése a reformkorban nagy lendületet vesz, és ezzel egyidejűleg az első operafordítások megjelenése is új korszakot jelez. A dualizmus a magyar nyelvű előadások kizárólagosságát hozza, a két világháború közötti előadások nyelve politikai viszonyok és műsorpolitika által meghatározott. A nyelvi interpretáció kérdését tehát történelmi, színház- és művelődéspolitikai, valamint művelődéstörténeti kontextusban értelmezzük. A XX. század hazai opera előadásainak nyelvét korabeli hangfelvételek alapján elemezzük (3.1.4. fejezet).

A vokális interpretáció nyelvét a művelődéstörténeti beágyazottság mellett az intézményi és képzési változások határozzák meg. A felsőfokú magánénekes képzés intézményi hátterének feltárását a Zeneakadémia megalapításának és magánének tanszékének történeti áttekintése vezeti be (3.2.), amit a magyar felsőfokú zeneoktatásban betöltött történelmi jelentőségű szerepe indokol. A fejezet további részében a vidéki felsőfokú zenei intézmények: Debrecen, Miskolc, Győr, Pécs és Szeged magánénekes képzésének alakulását vázoljuk fel. Az intézményi háttér mellett a magánének tanításának hagyományait, az oktatói állomány összetételét, módszertani iskolához tartozását is feltárjuk. A magánének tanárok generációkon átívelő szakmai kapcsolatrendszerét az kutatási eredményként tanári kapcsolathálózati térképeken ábrázoljuk az 5.2. fejezetben.

Az empirikus vizsgálat középpontjában a képzés személyi komponenseinek és módszertanának vizsgálata áll, az intézménytörténeti részben felsorolt hat felsőoktatási egység oktatói és hallgatói körében végzett felmérések alapul vételével. A hazai magánénekes felsőoktatás jelenlegi oktatói állományát a képzést folytató intézmények oktatóival készült reprezentatív interjúkon keresztül mutatjuk be az 5. fejezetben. Az eredeti nyelvű interpretáció oktatásának hazai gyakorlatát egyrészt a tanári interjúk elemzésével, másfelől a hallgató lekérdezések útján végezzük el. Az oktatók irányából kirajzolódnak napjaink meghatározó módszertani elképzelései és tendenciái, illetve a dolgozat címében megfogalmazott gyakorlat tantárgyi feltételeiről, valamint az ehhez

kapcsolódó egyéb tantárgyakról és oktatóikról is teljes képet kapunk. A tanári interjúk lehetőséget adnak arra is, hogy az énektanárok saját tanulmányaik során szerzett tapasztalatai által a korábbi korok interpretációs hagyományait, módszereit ismerjük meg első kézből. Ezáltal az első fejezetben felvázolt vitában felhozott érvek és ellenérvek tágabb időértelmezésben sorakoznak fel, az ötödik és hatodik fejezetben kirajzolódnak az eredeti nyelven éneklés érvényre jutó tendenciái. Az idegen nyelvű interpretációs kérdőív eredményeinek feldolgozása (6. fejezet) azon túl, hogy országos szinten reprezentálja a magánénekes hallgatók szociális háttérét, zenei és nyelvi felkészültségét, a képzéssel kapcsolatos elvárásaikról, tanulási szokásaikról, célkitűzéseikről informál.

Az énekpedagógia mindennapjaiban, az operaszínpadok és pódiumok nemzetközi gyakorlatában a tehetséges, új generációk új elvárásokkal néznek szembe. Ezek a kihívások teszik megkerülhetlenné a kérdésben való állásfoglalást és az ezzel adekvát tanítási gyakorlat kialakítását. A nyelvileg is hiteles előadás megvalósítása számos problémát vet fel, és komoly feladatot ró a modern énekpedagógiára. A dolgozat a tapasztalatok és a következtetések összegzésével a nyelvértés és nyelvtudás jelentőségének reflektorfénybe állításán túl ezeknek a feladatoknak a konkrét megoldásában is segítséget kíván nyújtani. Ezeket a gondolatokat fogalmaztuk meg az értekezés hetedik, záró fejezetében.

1.3. Viták az idegen nyelvű interpretáció kérdésében

Az operajátszás hazai és külföldi történetének időről-időre felmerülő vitatémája, hogy az előadások eredeti nyelven hangozzanak-e el, vagy az adott ország nyelvére lefordítva kerüljenek előadásra az operaházakban. Megállapítható, hogy a kérdésben máig sem született konszenzus sem az érvek, sem az operajátszás gyakorlata alapján. Mind az énekpedagógia, mind az előadó-művészet oldaláról megoszlanak a vélemények, s a vitát olykor nem csak szakmai szempontok, hanem más társadalmi elvárások, a közönség nyelvismerete, vagy éppen emocionális, gyakran kultúrpolitikai szempontok árnyalják.

A témában kialakult vitákat a mindenkori vokális produkció négy fő – a nyelvi interpretáció szempontjából meghatározó – alkotóeleme felől közelítjük meg.

1. Az első, a befogadó közönség elvárása, nyelvismerete.
2. A produkció második komponense az előadás megszületésének, megszólalásának színtere, a színház vagy koncertterem. Mivel azonban a közönség nem homogén halmaz, hanem koronként, szociális és kulturális háttérben rendkívül sokrétű, a vokális műfaj nyelvi megszólaltatása egyszersmind az operatagozatos színházak és hangversenytermek

műsorpolitikai kérdése is. A prózai és egyéb zenés színpadi műfajokhoz hasonlóan, az operajátszó színházak vezetőinek is kiemelt feladata a közönség megőrzése és új generációk bevonása. Az egyetemes és magyar remekművek műsoron tartása mellett a kortárs zeneművek megszólaltatásával a későbbi hangverseny látogató és operaközönség nevelése és a rajongók megtartása éppoly fontos feladat, mint a konzervatív ízlés kielégítése mellett a jövő operarajongóinak ízlésformálása, zenei, művészeti és kulturális értékrendjének kialakítása. Az operát játszó színháznak és koncertteremnek tehát a közérthetőség (népszerű, hagyományos történetmesélés, magyar nyelvű éneklés) és a nemzetközileg is piacképes, az eredeti nyelvű előadással is megerősített perfekcionalizmus között kell egészséges, a közönségre folyamatosan reflektáló egyensúlyt kialakítania.

3. Az idegen nyelvű éneklés problémájának harmadik összetevőjét az interpretáló művész adja. E tekintetben a kifejezés az énekesre, a karmesterre és az opera rendezőjére egyaránt vonatkozik.

4. Az énekessel szemben támasztott szakmai elvárások határozzák meg azokat az oktatási feladatokat, amelyeket a felsőfokú magánénekes képzés intézményei hivatottak elvégezni. A negyedik elem tehát az intézményi, képzési háttér.

A hazai énekművészet és énekpedagógia évtizedek óta ellentmondásosan viszonyul a kérdéshez, miszerint a dalirodalom remekeit és az operaáriákat énekeljük-e, énekeltsük-e eredeti nyelven.

Az előadó-művészet legfőbb eszköze az érthető, kifejező megvalósítás. A vokális zenei műfajokban a nyelv és zene együttesen, egyidejűleg hat a befogadóra, zene és szöveg kapcsolata igen szoros, hiszen így lehet a kétféle kommunikáció együttes hatását a leghatékonyabban a színpadi zenei tartalom, vagy a dal tartalmának kifejezésére használni. Ezért bír meghatározó jelentőséggel a nyelvi interpretáció kérdése. Azon állítás objektív igazsága, miszerint az énekelt szöveg eredeti nyelven tolmácsolja hűen a szerző szándékát, nem képezheti vita tárgyát. A kérdésben állást foglalók számára a hitelesség és a tökéletesség azonban olykor nem egyenrangú feltételei az interpretációnak. Az énekesi, karmesteri és rendezői elgondolások különböző prioritásokat képviselnek (*Koltai*, 1990). Az énekes elsődleges szempontja természetesen a vele szemben támasztott oktatói, később rendezői és karmesteri elvárások, követelmények teljesítése. A rendezői és karmesteri koncepciók történelmi és színháztörténeti korszakonként, valamint országonként változatos, széles spektrumát a magyar és egyetemes operatörténet meghatározó alakjaival illusztráljuk. Petrovics Emil (1930-2011) zeneszerző 1986-1990 között a Magyar Állami Operaház igazgatójaként, majd 2003-2005 között az intézmény főzeneigazgatójaként az

eredeti és magyar nyelvű operajátszás egyensúlyát és létjogosultságát a Magyar Állami Operaház játszóhelyeinek határozott nyelvi profilja által teremtette meg. „Nem helyeslem azt, hogy mindent magyarul énekelnek... Tudom ennek az okát... Ez kulturális szempontból egyáltalán nem jó.”- nyilatkozta (Koltai, 1990. 210. o.). A rendszerváltás után az is egyértelművé vált, hogy a magyar énekesek külföldi karrierje a hazai operajátszást gátolta. Külföldi vendégszerepléseik miatt nem tudtak hazai előadásokat vállalni, és a mindent eredeti nyelven éneklő vendégművészek felléptetése a nyelvi interpretáció kérdését fókuszba állította. Zene és szöveg preferenciájában „Lorenzo da Ponte éppoly fontos, mint Mozart”^{1,2} – vallotta (Koltai, 1990. 210. o.). Harry Kupfer (1935-) német rendező véleménye szerint viszont „az anyanyelv közvetlensége is hozzátartozik ahhoz, hogy a néző át tudja élni a színpadon ábrázolt emberi kapcsolatokat.” (Koltai, 1990. 210. o.). Ezt az álláspontot Petrovics azzal cáfolta, hogy „a második világháború óta a kulturális öntudat megerősödött, sokkal szélesebb értelemben annál, mint hogy természetessé vált: a nézők be tudnak fogadni egy idegen nyelven játszott operát” (Koltai, 1990. 210. o.). A társalgási darabok estében viszont elengedhetetlennek tartotta, hogy a néző értse a darabot. Az Erkel Színház Petrovics irányítása alatt népopera státuszban, kizárólag magyar nyelvű előadásokkal, az Operaház pedig eredeti nyelvű előadásokkal, egy az Amerikai Egyesült Államokban bevezetett új módszerrel, a színpad fölé kivetített magyar nyelvű szöveggel működött. Ez a módszer már akkor Európa több országában elterjedt volt, napjainkra pedig Budapest mellett a vidéki operatagozatos színházak operajátszásában is meghonosodott. Fischer Ádám (1949-) egy későbbi generáció Kossuth-díjas karmestere, a drámai szituáció megértetését fontosabbnak véli, mint a szó szerinti szövegértést. Ennek záloga pedig a dallamvonal és a szöveg tökéletes összhangja, amelyben a zenei reakció a megfelelő szóra esik. A fordítóknak e fontos szempont mellett azt is szem előtt kell tartaniuk, hogy a fontos szövegeket azokra a dallamrészekre kell tenni, ahol meg lehet érteni, azaz a nők esetében a legmélyebb regiszterbe. „A jó fordítás jobb, mint az eredeti, a rossz fordítás sokkal rosszabb, mint az eredeti.” (Koltai, 1990. 281. o.). A nyelvi interpretáció kérdését Fischer akadémikus vitának tekinti. Az eredeti nyelvű éneklés a nemzetköziség és a média

¹ Lorenzo da Ponte szövegeit használta fel W. A. Mozart a Figaro házassága, a Don Giovanni és a Così fan tutte című operái komponálásakor.

² Szokolay Sándor (1931-2013), zeneszerző, egyetemi tanár a szöveg és a zene kapcsolatát olyan erősen élte meg, hogy Illyés Gyula, Németh László majd Eleni Kazantzaki regényét a szerzőkkel konzultálva saját maga formálta librettóvá.

elvárásai miatt kívánatos, de a közönség anyanyelvéhez azokban az esetekben ahol a szöveg kiemelten fontos jelentőséggel bír^{3,4}, ragaszkodni kell.

Az operarendezői aspektusok világszerte nem elsődlegesen a nyelvi kérdésre koncentrálnak, hanem a zene és szöveg egymáshoz való viszonyára. Jean-Pierre Ponnelle (1932-1988) a 20. század rendező gényusa a szöveg és a zene kapcsolatáról úgy vélte „a zene gyakran életrevalóbb, mint a librettó, viszont a zenei kontextusban egyetlen szó tíz másikat is jelenthet. Ez az, amit a szöveg és zene analízisének nevezek.” (Koltai, 1990. 128. o.)

Napjaink vezető magyar operarendezőinek nyelvi interpretációs koncepciója alapvetően az eredeti nyelvű előadások nemzetközi gyakorlatát követi. Az árnyaltabb rendezői vélemények az 5. fejezet interjúinak elemzésében kerülnek kifejtésre.

A hazai magánénekes képzés az eredeti nyelvű éneklés területén a nemzetközi igények felismerésében szintén egységes álláspontot képvisel, de az idegen nyelvű és anyanyelvű éneklés preferenciája különböző énektechnikai és a kifejezés művészi szempontjainak köszönhetően korántsem egyértelmű. A magyar nyelvű éneklés mellett leggyakrabban elhangzó érvként az énektechnika biztos alapjainak magyar hangzókészleten történő elsajátítása, a tökéletes szövegértés birtokában az anyanyelvi kifejezés könnyebbsége szerepel. Az eredeti nyelvű megszólaltatás ellen az énektechnikai hibák megszorodása, a művészi átélés hiányossága, az idegen nyelvű szöveg kiejtésének – a nyelvek eltérő artikulációs bázisából adódó – tökéletlensége a leggyakoribb érv. A felsőfokú magánénekes képzés oktatóival készült interjúk a legjellemzőbb álláspontokat részletesen fejtik ki. Véleményünk szerint a kérdésben felmerülő megosztottság, a prioritásokat illető véleménykülönbség állhat annak háttérében, hogy a felmerülő oktatási feladatok megoldása terén jól működő gyakorlat hazánkban még nem alakult ki.

A nemzetközi tendenciák már évtizedek óta az eredeti nyelvű éneklés és képzés irányába mutatnak. Ennek háttérében a műfajokhoz, stílusokhoz és legmeghatározóbb módon a nemzeti kultúrához kötődően a magyarországi magánénekes képzéstől eltérő képzési célok, formák már az alapfoktól jelentős eltéréseket mutatnak. Az USA-ban már az 1960-as években is szokásban volt az eredeti nyelvű éneklés, még olyan egzotikus nyelvek tekintetében is, mint a portugál vagy a norvég. A világnyelveknek számító nyelvek

³ Nagy Britanniában például épp Bartók Béla „A kékszakállú herceg vára” című operájának magyar nyelvű előadásához ragaszkodott.

⁴ Samuel Ramey (1942-) amerikai basszista Marton Éva partnereként Budapesten magyarul énekelte lemezre Bartók operáját. A vele készült interjúban elmondta, hogy fontosnak tartotta a magyar nyelvű előadást, mivel minden műnek megvan a maga sajátos koloritja, amihez a nyelv is hozzátartozik.

esetében pedig már a XIX. században elindult az a tendencia, amely – mintegy kisebbrendűségi érzésből fakadóan – a művészi integrálódást szülte amerikai énekesek generációi számára. A világméretű koncertközvetítések, a tömeges lemezkiadás, a televíziózás, a világhálóról történő letöltés lehetősége, a videó- és egyéb tartalmak megosztásának elterjedése, általánossá válása képzetesebb, hozzáértőbb közönséget termelt ki. Ezzel egy időben megnőtt magának a szövegnek a jelentősége is. Egyre meghatározóbbak és összetettebbek lettek a szövegek, nagyobb hangsúly került a recitativóra a modern zenében. A gazdagabb és pontosabb nyelvi instrukciók a kiadók számára fontossá váltak, az énekesek elé újabb szakmai kihívásokat állítva. Az általános kommunikációs elvárásokon kívül a szakmai és gazdasági érdekek meghatározták – legalább a fő európai nyelvek vonatkozásában – a nyelvi felkészültség szükségszerű fejlesztésének igényét. Gifford P. Owen az eredeti nyelvű éneklés melletti érvelésében különösen az irodalmi értékű szöveg, azaz a dalok esetében tulajdonít meghatározó jelentőséget a zene és a szöveg egyesülésének. Bármilyen szerencsés is egy fordítás, valami elkerülhetetlenül elvesz az ízéből, zamatából. Az operában a veszteséget általában enyhíti a történet lassabb kibontása a produkció teátrális és látványos aspektusaival. A műdal esetében ilyen látványos tényező nem játszik közre. A műfordításban a mű valódi hatása elvesz az idegen elemek ráerőszakolása által. Akármilyen nagy minőségű is az előadó, művészi értelemben mégis sérül a fordításban énekelt műdal értéke. A kérdésben való állásfoglalás tehát egyértelmű. A valódi kérdésfelvetés már az idegen nyelv birtoklásának speciális, énekesekre vonatkozó igényeire, módszereire tantervi megvalósításaira irányul (Owen, 1960). Az eredeti nyelvhez ragaszkodás roppant nagy felelősséget ró az énekesekre. Az énekes növendéknek manapság több alkalma van a nyelvtanulásra, többet olvashat, utazhat, többet láthat, külföldi ösztöndíjakban részesülhet. Ezzel együtt problémája nagyon specifikus. Az eredeti nyelvű énekeltes elterjedt a magánénekes képzésben, de a nyelvek bizonyos jellemzőire⁵ való leegyszerűsítés roppant veszélyes, az eredmény látszólagos, s pusztán a növendék hiúságát legyezi. Ez a gyakorlat felszínes szövegmondáshoz vezet, fonetikai és értelmezésbeli hiányosságokkal. Az ambiciózus énekes számára a dictio⁶ kérdése nagyon is komplex feladat. Professzionális szinten a nyelv tökéletessége közel azonos fontosságú a hanggal. A feladat módszertani megoldásának az idegen nyelvű szöveg átgondolt és pontos vizsgálatából kell kiindulnia.

⁵ Ilyen egyszerűsítéseknek tekinthetők pl. „az olasz könnyen énekelhető”, „a francia maszka helyezi a hangot”, „a német a mássalhangzókat dolgoztatja”.

⁶ Szövegmondás

Mivel a költői megfogalmazás, a szövegbéli és stilisztikai nehézségek leküzdése és időnként maga a nyelv is zavarhatják a hallgatót, érdemes a fordítást egy körültekintő szövegmagyarázatként elkészíteni, amelyben ugyanakkor minden szó jelentése kétséget kizáróan pontos. A vers vagy bármilyen szöveg így alkot egészet háttérrel, gondolatiságával, a szövegmondásnak pedig ezt a tartalmat kell a zenével összeillesztenie. A történelmi utalások, a stílusismeret, a társművészeti alkotások komplex megismerése szintén nélkülözhetetlen elemeit jelentik az idegen nyelvű éneklés módszertanának. Ezek nélkül az alapvető ismeretek nélkül az énekes nem közelítheti meg a hiteles interpretációt és teljesen eltérhet a költő és a zeneszerző eredeti szándékától. Az opera műfajában ez a komplex szemlélet még nagyobb jelentőségű, a librettók megértéséhez elengedhetetlen tényező a társadalom és a korrajz alapos megismerése. A következő lépés a szöveg memorizálása, melyen keresztül az előadó egyidejűleg azonosul a szöveggel. Az eredeti nyelvű éneklés sikerének kulcsa a tanulási mechanizmus harmadik fázisában van. A szöveget a zenei elemekre vonatkozó szigorú következetességgel kell átvenni a szerző szándékainak megfelelően. A tempó, a metrum, a hangerő, az impulzus és a hangsúly vonatkozásában a zenei utasításokat hangsúlyozottan betartva a beszélt és az énekelt szöveg egymáshoz közelítésével kelhet életre az adott dal- vagy operarészlet. Az ária vagy dal az énekhanggal kiegészülve válik színpadképessé (Owen, 1960). A nyelv és zene közös elemeivel a következő alfejezetben foglalkozunk, módszertani jelentőségére az empirikus részben külön kitérünk.

Az eredeti nyelvű éneklés problematikája világszerte összefügg a nyelvtanulás kérdésével. Míg hazánkban a nyelvi képzés tradíciói, keretei, feltételei és színvonala már önmagában is lassítják az eredeti nyelvű éneklés tökéletesítését, addig a nyugat-európai államokban és az Amerikai Egyesült Államokban az idegen nyelvű interpretáció kérdését a nyelvtanítás speciális területként kezelik, ahol a nyelvtanárnak tisztában kell lennie a grammatikai és beszélt nyelvi aspektusokkal, ugyanakkor meg kell felelni azoknak az elvárásoknak, amelyekre az énekesnek a színpadon szüksége van, azaz a dictio éneklésben használatos adaptációjára (Owen, 1960). Gifford P. Owen nyelvtanári nézőpontból is hasznosnak ítéli meg a nyelvtanulást az énekesek számára. Amellett, hogy a szakmai kommunikációban elengedhetetlen, nemzetközi piacképességüket is növeli a többnyelvűség. Úgy véli, mivel az idegen hangzók hangoztatása hasznos gyakorlat az ajak és az arcizmok számára, segíti az éneklésben szükséges hangzóképzés flexibilitását. Ugyanakkor hozzájárul az éneklésben használt izmok aktivitásának növeléséhez. Kiemelt jelentőségű megállapításának tekinthető, hogy az idegen nyelvtanulás jótékonyan hat az

anyanyelvi készségek fejlődésére is. Az énekes hallgatók fonetikai és kiejtési problémáinak hátterében, sok esetben hiányos tájékozottságukból fakadó helytelen beszéd szokásaik állnak, a nyelvtanulás általános műveltségük javításához járulhat hozzá.

Signe Denbow speciálisan énekesek számára tartott francia nyelvű kurzusának ismertetésében az énekes hallgatók nyelvi szükségleteit még differenciáltabban fogalmazza meg. Az énekes nyelvi képzésének messze túl kell mutatnia a nyelvek fonémáinak tanulmányozásán. A helyes kiejtés és hangoztatás pótlására nem lehet segítség a művészi átélés, ha az énekes nem birtokolja a szöveget eléggé. Aki művészi szinten akar énekelni, annak kötelessége megérteni az adott nyelv nyelvtanának lényegét, a gyakorlati hangtant, tisztában kell lennie az általa énekelt minden egyes szó, sor és a teljes szöveg jelentésével és érzelmi tartalmával. Az amerikai énekes hallgatók francia nyelv tanításának koncepciói több ponton mutatnak hasonlóságot az énekes hallgatók hazai nyelvi képzésével.

A normál nyelvi képzés – amely gyakran kezdő szintről indul – a négy alapvető nyelvi készség elsajátítását célozza meg. A nyelvi képzésre fordított idő alatt azonban a hallás utáni szövegértés, a beszéd, az olvasás és az írás készségeit nem tudja a műdalok költészetéig, vagy az operaszövegekig eljuttatni. A nyelvhasználat szinte kizárólag az írott szöveg értése korlátozódik. Az irodalmi nyelv kiejtése nem része a tananyagának, az énekelt idegen nyelv sajátosságai – amely a francia tekintetében különösen fontos – pedig nem is kerülhetnek előtérbe a normál nyelvórákon (Denbow, 1994).

Az idegen nyelv irodalmi és énekes kiejtésére fókuszáló másik koncepció a tanári kompetencia kérdését veti fel. A hangképző tanár vagy a nyelvtanár alkalmasabb a feladat megoldására? A hazai gyakorlatot az empirikus fejezetekben részletesen megvizsgáljuk.

A harmadik megközelítés a vokális zene kétkomponensű jellegéből indul ki, abból, hogy zenei és irodalmi szövegből áll. A hangszeres zenében, amikor a szerző *espressivo*⁷ utasítást ad, nem tudja egyértelműsíteni, hogy mire gondol. A vokális zenében az érzések a költői szöveg által teljesen világosak. Ezért elengedhetetlen, hogy az énekes az általa interpretált zenének minden egyes szavát értse. A vokális zenében a szavaknak egyaránt van szemantikai és esztétikai aspektusa. Hangzásuk a darab zeneiségének része, jelentésük inspirálja az énekest, így hat a közönségre. A költői szöveg és a normál nyelvtanulás kombinációja ennek a kettős elvárásnak igyekszik megfelelni. Ennek az irányzatnak komoly hiányossága, hogy hiányoznak azok a szótárak, segédanyagok, amelyek az énekes

⁷ érzéssel, kifejezéssel

növendékek nyelvi, irodalmi tájékozottságát a hangi képességeikkel azonos professzionális szintre emelhetné (Denbow, 1994).

Figyelemre és integrálásra érdemes Denbow énekesek számára vezetett francia nyelvi kurzusának leírása. Az IPA⁸ általános anyagát a francia hangzók énekelt formáival egészítette ki, egyaránt feltüntetve a prózai és énekelt kiejtést. A kurzus a francia dalszövegek megértéséhez szükséges mértékben tartalmazza a francia nyelvtan alapjait és egy közös – a dal- és operaszövegeken alapuló – költői szótárt. A nyelvtanulásban a hallgatók zenei készségei kerülnek előtérbe, az utánzáson alapuló kiejtés gyors sikere kompenzálja a fonetikus átírás és a hangzójelek megtanulására fordított időt. Az IPA szimbólumok a szótárhasználatot segítik, a helyes kiejtést tűzve ki végcélul. A szemeszter során minden hallgatónak egy egyénileg kiválasztott dalt kell feldolgoznia. Első lépésben a fonetikus átírást kell elkészíteni, amit a szó szerinti fordítás követ. Fel kell tárnai a mű keletkezési körülményeit, a szerző életművében elfoglalt helyét és saját műelemzést készíteni. A mű memorizálását követően az interpretációhoz kapcsolódó érzéseiket, gondolataikat, kételyeiket fogalmazzák meg. A kurzust záró szóbeli vizsga nem más, mint maga az énekes produkció. Ezen az idegen nyelvű művészi előadáshoz vezető úton az írott szöveg olvasása és értelmezése közben már elkezdődik a zenei szöveg interpretálása is. A szövegértés az előadást gördülékenyebbé, kidolgozottabbá teszi, az intonációt is meghatározza. A módszer a zenés színházak és a modern zene beszédszerű, keményebb szövegmondásának elvárásait teljesítve a beszélt idegen nyelv elsajátítását is magába foglalja.

1.4. A magánének tanítás helye a felsőoktatásban

„Az asztal körül ülő dalárnokok mind magánénekesek voltak, ámbar ezúttal legnagyobb egyetértéssel mind össze-vissza énekeltek, mit különben magánénekeseknél nem igen tapasztalhatni.” (Nagy, 1908. 67. o.)

A magánénekes kifejezés egyik első megjelenésével meglepő módon nem zene- vagy színháztörténeti műben, hanem Nagy Ignác 1840-ben megírt bűnügyi történetében találkozunk. Nem tudományos igényvel, de már egyértelműen utal az énekes szakmai felkészültségére, amely a kórusban, képzetlenül éneklőktől színvonalában jelentősen megkülönbözteti. A reformkori szóhasználat nemcsak a szépprózában, hanem a

⁸ International Phonetic Alphabet

színháztörténeti híradásokban is egyértelműsíti a fogalom jelentését. Ennek ellenére még a 20. században is számos anekdota, szóvicc tárgya a kifejezés bizonytalan értelmezése. A fogalom tisztázása a professzionális muzsikusi társadalmat leszámítva még a felsőoktatás egyéb területein oktatók és tanulók számára sem tekinthető indokolatlannak. Énektanár, énekművész, operaénekes, magánénekes, a kívülálló számára egymástól nehezen megkülönböztethető elnevezések. A Révai Nagy Lexikonának definíciója szerint „magánénekes az olyan, aki nem az énekkarban működik, hanem azon kívül magánrészeket szokott előadni.” (Révai, 1911-1935. XIII. kötet 140. o.). Tartalmát leginkább az énekes szólista kifejezés adja vissza, anélkül, hogy az énekes foglalkoztatási státuszára utalna.

A magánének tanulmányok alsó-, közép- és felsőfokon is a hangszeres képzéssel azonos fő tárgyi keretek között, azonos óraszámúak folynak. A magánénekesek képzésére vonatkozóan – annak függvényében, hogy tanári vagy zeneművész végzettség a cél – képzési szintek, formák terén igen nagy változatosság jellemző.

A magyar felsőoktatásban a zeneművészeti és a zenei művészetközvetítő képzés hagyományosan erőteljesen elválik egymástól. A magánénekesek művészképzése a szó eredeti tartalmával jelenleg a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen és az egykori főiskolai tagozatokon, Debrecenben, Pécsen, Szegeden, Miskolcon és Győrben folyik. A bolognai szerződés által az egységes Európai Felsőoktatási Térhez való csatlakozás az angolszász felsőoktatási rendszer hazai bevezetését hozta. A 2007-ben elinduló többciklusú képzési rendszerben a magánénekes hallgatók hároméves klasszikus énekművész alapképzésben (BA) és kétéves opera-, valamint oratórium-, dal mesterképzésben (MA) vehetnek részt.

A zenei művészetközvetítő (ének-zenetanár-) tanárképzés legfőbb formájává a 2012-ben a művészeti tanárképzésben is bevezetett 4+1 éves osztatlan tanárképzés vált. Az osztatlan, bolognai tanári mesterképzésre 2016-ban jelentkezettek utoljára a felvételizők. 2017-től a leendő zenetanárok – köztük a magánének tanárok – már a fent megjelölt osztatlan képzésben, illetve a művész mesterképzéshez kapcsolódó tanári modul felvételével a zeneművésztanár képzésben szerezhetnek diplomát⁹.

A zenei művészetközvetítő képzés általános iskolai ének-zene tanárképzése a korábbi pedagógiai főiskolák jogutód intézményeiben folyik Budapesten, Szombathelyen, Pécsen, Szegeden, Nyíregyházán és Egerben. A tanítóképzőkben zajló zenei képzés,

⁹ Ez alól kivételt az egyházzenei, népzenei tanár szakok, valamint a szolfézs-zeneelmélet tanárok, karvezetők jelentenek, a számukra létrehozott 5+1-es osztatlan tanárképzéssel.

amelyben a leendő tanítók részesülnek, szintén zenei művészetközvetítő képzésnek nevezhető (Duffek, 2009). Az ezekben az intézményekben tanulók azonban nem tekinthetők magánénekeseknek. Ennek elsődleges oka a képzés tantárgyi háttere. A következőkben ezeket tekintjük át.

A művészetközvetítésben tanulmányokat folytatók magánének vagy hangképzés tantárgy keretében szerzik meg az énektechnikai alapokat. Képzésükben a hangsúly a pedagógiai és pszichológiai tárgyakon van, szoros kapcsolatban a tanítási gyakorlatokkal. Mindkét képzési típusban kötelező tantárgyként szerepel a zeneelmélet-szolfézs ismeretek, illetve a zongora.

A művészképzésben résztvevő énekes hallgató tanulmányainak gerincét a magánének, mint főtárgy jelenti. Tanulmányai alatt az énektechnika tökéletesítése által a hangszereshez hasonlóan hangszerének – saját hangjának – használatát tanulja meg. Az ének főtárgy stúdium mellett számos tantárgy biztosítja a művészképzés teljességét. A magánének órák mellett korrepetíciós főtárgy óra, kamaraének, dalirodalom, repertoár ismeret, operatörténet, akusztika, hangegészségtan, színpadi mozgás, beszédtechnika, idegen nyelvű szerepgyakorlat, idegen nyelvű interpretációs kurzusok opcionálisan szerepelnek a különböző intézmények tantervi hálóiban, intézményenként eltérő óraszámban és elnevezéssel. A zenei felsőoktatás magánénekes hallgatói a többi művészeti és tudományterülethez hasonlóan részesülnek nyelvoktatásban, de a nyelvvizsga a képzésnek csak a kimeneteli oldalán jelentkezik követelményként. A nyelvórák száma és a nyelvi vizsgakötelezettségek nem egységesek. A vokális előadás során a magánénekes hallgató leggyakrabban olasz, német, francia, orosz, kisebb arányban spanyol nyelven interpretál. Az eredeti nyelvű éneklést tantárgyi szinten fejlesztő idegen nyelvű interpretáció – vagy tartalmában azt lefedő – elnevezésű tantárgy csak bizonyos intézmények képzésében szerepel. A disszertációban tehát az idegen nyelvű interpretáció fogalmát mindenkor az eredeti nyelvű éneklés szinonimájaként használjuk, az idegen nyelvű interpretációs képzés fogalma alatt, annak tantárgyi formáját értjük.

1.5. A zenei és nyelvi képzés nevelésszociológiai megközelítése

Értekezésünk interdiszciplináris jellege szükségessé teszi az általunk kutatott téma szociológiai megközelítését, annak egyik tudományterületének, a nevelésszociológiának az irányából. A nevelésszociológiai alapok leginkább a dolgozat kvantitatív részében kapnak jelentőséget, így ezek a keretek nem képezik önálló egységeit a dolgozat elméleti fejezeteinek, ugyanakkor a kapott adatok értelmezésében sokat segítenek. A

nevelésszociológiai aspektus első része a nevelési szinterekhez, az eltérő nevelési stratégiákhoz vezet, illetve azok megtérüléséhez, a második pedig a felsőoktatás kutatásához. Ahhoz, hogy az általunk kapott eredményeket értelmezni tudjuk, mind a két megközelítés szükséges.

A nevelési szinterek és stratégiák jelenségéhez kapcsolható az a két fogalom (nyelvi tőke, zenei tőke), amely az értekezés nevelésszociológiai alapját jelenti. A tőkeelméletek a felsőoktatás kutatásban, különösen a hallgatói vizsgálatok során nagyon jól felhasználhatók (Pusztai, 2015). A tőke fogalma Bourdeiu-höz kapcsolható (Bourdieu, 1978), s úgy véljük, hogy a fogalom sajátosságai (munkával felhalmozható, erőforrásként értelmezhető, átváltható stb.) jól alkalmazhatóak az általunk vizsgált két területhez, hiszen a különböző nevelési stratégiák, nevelési szinterek eredményeképpen fejlesztett készségek, tudások egyfajta megtérülését vizsgáljuk az általunk elemzett területeken.

Az egyik alapfogalmunk a nyelvtudás leírására használt „nyelvi tőke” fogalma (Gábor, 2013; Kiss, 2009). A nyelvi tőke fogalma sajátos értelmet nyer például kisebbségi élethelyzetben, de egy adott országon belül is fontos kiinduló pont lehet a nyelvi készségek és a társadalmi pozíció összefüggéseinek a vizsgálatokor. Jelen kutatásunkban a hallgatók idegen nyelv tudásának mintázatait értjük alatta. Ez értelemszerűen nemcsak a nyelvvizsgák számát és milyenségét jelenti, hanem a nyelvtudás szintjét is. Ezeknek az ismereteknek, készségeknek a felhalmozása a hallgatók karrieríveit fogja alakítani, és összefüggésben áll az idegen nyelvű éneklés gyakorlatával. A nyelvvizsgáknak és a nyelvtudás szintjének az operacionalizálására teszünk kísérletet majd az empirikus kutatásunk kvantitatív részében, de vonatkoznak rá kérdések az interjúk kutatás során is.

A fiatalok, és azon belül a hallgatók nyelvtudására számos hazai és nemzetközi kutatás irányul, és a kutatások egyik fő irányát a szociális háttérváltozók hatásai jelentik (Garai és Kiss, 2014; Brauer, 2001). (A nemzetközi szakirodalom egyik fő iránya az idegen nyelv tudás kapcsán a bevándorló fiatalok nyelvtudása és az akadémiai eredményesség közötti kapcsolat.) A magyar fiatalok nyelvi tőkájének vizsgálatokor fontos látnunk azt, hogy nem mindegy, hogy milyen korosztályt vizsgálunk, s nem mindegy az sem, hogy a formális oktatás milyen szeletéből, tehát melyik iskolatípusból érkeznek a fiatalok (gondoljunk például a kéttannyelvű gimnáziumokra). A nyelvi tőke a kulturális tőkével is összefonódhat, és fontos háttérváltozója a neveléstudományi kutatásoknak (gyakran kérdeznak rá például a vizsgálatokban az idegen nyelvű könyvek számára a háztartásban). A nyelvtanulás egy fontos szelete az árnyékoktatás területén ragadható meg – ennek az az oka, hogy az árnyékoktatás a formális oktatás hiányosságaihoz illeszkedik (Gordon-Győri,

2008; Réti, 2009). A nyelvi tőke jelentős magyarázó változója lehet a fiatalok munkaerőpiaci elhelyezkedésének, a pluszpontok révén felsőoktatásba való belekerülésnek. A zenei felsőoktatás helyzete ebből a szempontból speciális, mivel a felvételi vizsgán a nyelvvizsa nem jelent többletpontot. A hallgatói eredményesség-kutatások során indikátorként működik (Nyüsti és Veroszta, 2015; Dusa, 2015). Számunkra mindezekon túl a nyelvi tőke más szempontból is fontos. Az általunk vizsgált hallgatói populáció esetében az idegen nyelven való éneklés, tehát a nyelvek használata a képzés és a munkavégzés része, tehát joggal feltételezhetjük, hogy a nagyobb nyelvi tőke birtoklása előnyösebb helyzetbe hozhatja a diákokat mind a képzés során, mind pedig az elhelyezkedéskor. Fontos kutatási kérdést jelent, hogy a nyelvi tőke felhalmozásához milyen mértékben járul hozzá a felsőoktatás, ez a hozzájárulás megegyezik-e a szakmai követelményekkel, és az idegen nyelvű éneklés során használt elemeket milyen mértékben és milyen eszközökkel adja át a felsőoktatás. Fontos látnunk, hogy az oktatásban preferált nyelveknek politikai vonatkozásai is vannak.

A nyelvi tőkéhez hasonlóan a zenei készségek birtoklását is felfoghatjuk „zenei tőkeként” (Bocsi – Karasszon és Pusztai, 2012). Szintén ide köthető fogalom a zenei műveltség. Dohány (2010) arra hívja fel a figyelmet, hogy a zenei műveltség „még nem jelentkezett definiálható köntösben a hazai zenepedagógiai terminológiában, ezért a meghatározás kialakításában és az erre épülő gondolkodásban a zenére úgy tekintünk, mint a képességfejlesztésnek azon módjára, ahol az ismeretek és a képességek természetes közegben zajló tanulással, úgynevezett „csinálva tanulással” fejlődnek ki” (Dohány, 2012. 22. o.) Bármely fogalmat is használjuk az elemzésünkben, annak összetevői szintén formális és informális keretek között szerezhetők meg, s a családi szocializáció is nagymértékben alakítja ennek a meglétét. Ennek keretei is elvezethetnek az árnyékoktatás irányába. A kérdőívünkben a zenetanulás kezdő életkorára, a kezdő hangszerre és a formális, illetve informális, valamint árnyékoktatás irányába vezető szálakra koncentrálnunk, s ezeket kvantitatív eszközökkel közelítjük meg. Joggal feltételezhetjük, hogy ezeket a területeket a szociokulturális háttérváltozók is alakítják. Az értelmezés során itt sem tekinthetünk el attól, hogy bizonyos külső kontextusok is formálják ennek a mintáit – ilyenek például az intézményes keretek fő vonásai.

A nyelvi tőke és a zenei tőke fogalma egyaránt kapcsolatba hozható a társadalmi egyenlőtlenségek kérdéskörével. Ez a két tudáselem ugyanis függ a családi szocializációtól, de egy családon kívüli felhalmozás akár társadalmi mobilitást is eredményezhet. A magyar felsőoktatás rendszerét megvizsgálva azt látjuk, hogy a

művészeti képzések társadalmi háttere kedvezőbb, a szülők iskolai végzettsége általában magasabb (I. 3.). Nem mindegy tehát, hogy az ezeken a területeken hátránnyal induló fiatalok esetében a formális oktatási rendszer képes-e a hátrányok korrekciójára. Mind a két általunk használt fogalom kapcsolódhat a kulturális mobilitás kérdésköréhez is (Blaskó, 2002). Úgy véljük, hogy a két tőkefajtaival való ellátottság társadalmi különbségei az általunk vizsgált hallgatói populációban is megmutatkoznak – ennek összefüggéseit a kvantitatív elemzésünk során igyekszünk feltárni. A felhalmozott készségek és tudás a végzés utáni szakmai karriert alapvetően befolyásolja. Egyrészt tehát úgy véljük, hogy a társadalmi egyenlőtlenségek megjelennek a háttérváltozók mentén, másrészt pedig longitudinálisan alakítják a szakmai karriereket.

Vizsgálatunk terepét a bolognai rendszerű felsőoktatás, míg szűkebb keretét a művészeti képzések egy speciális, korábban csak ritkán vizsgált atipikus szegmense adja. Ennek oka olyan sajátos képzési körülményekben keresendő, mint a speciális eszközigény (hangszerek), mester-tanítvány viszonyon alapuló képzések (Kucsera és Szabó, 2017). Az egyenlőtlenségeket a felsőoktatás jelenlegi felépítésével is összekapcsolhatjuk (Veroszta, 2013). A bolognai rendszer képzési szintjeinek mentén eltér a hallgatói bázis összetétele is (I. 3.), míg a pedagógushallgatókkal kapcsolatos vizsgálatok a tanárszakos diákok bizonyos sajátosságaira hívták fel a figyelmet (Pusztai et al., 2014). Ez számunkra azért fontos, mert kutatásunk mintájában zenetanári képzésben résztvevő hallgatók is szerepelnek. A felsőoktatás tömegessé válása felerősíti az intézmények és karok státuszbeli különbségeit (Hrubos, 2012), az általunk vizsgált területen azonban ezen túlmenően az intézmények története is hatással van a hallgatói bázis eltéréseire. A művészeti felsőoktatásban a képzés tömegesedése ellenére tovább él a mester/tanár-diák viszony, az intézmény rendszerszintű tehetséggondozó (Kucsera és Szabó, 2017), amelyben az oktatói komponens jelentősége más felsőoktatási területekhez mérten jóval meghatározóbb.

1.6. Nyelv és zene

1.6.1. Akusztikai, fonetikai és funkcionális összefüggések

A nyelv kétségtelenül akusztikus jelenség, amely azoknak a hangzási folyamatoknak az összességét jelenti, amelyekbe közlés vagy tudakozás céljából tudatváltozásaink belső folyamatait transzformáljuk. A hangzó nyelv – beszéd – rögzítésére előbb a fogalomra utaló képírás, majd a hangzási folyamat kisebb szakaszát jelentő, írott jellé egyszerűsödő szótagírás alakult ki. A hangzók ennek a folyamatnak a

legelemibb alkotórészei, az őket jelölő betűk¹⁰ már nem közvetlenül a fogalmakat, hanem azok hangzási formáját rögzítik. A nyelv ilyen módon tehát még írott alakjában is őrzi akusztikus eredetét. Az írás nem adja vissza a hangzási forma minden tulajdonságát, viszonylagos pontossággal határozza meg a hangzókat, a szótagokat és azok hangzási tartalmát, valamint a szavakat, azok sorrendjét, a mondatokat és az azok összefüggéséből eredő nagyobb egységeket (*Molnár, 1954*). A nyelv hangzó formája a beszéd, a beszédhangok kutatásával a nyelvészet egyik részterülete, a fonetika foglalkozik. A beszéd két vagy több ember között zajlik, valójában gondolataink megformálásának és továbbításának – a beszélő részéről – valamint a beszédfeldolgozásnak – a hallgató részéről – körfolyamatát jelenti (*Gósy, 2004*). A fonetika azonban nem foglalkozik a beszélés és beszédmegértés összes folyamatával, elsődleges tárgya a kiejtés, az annak következtében létrejövő akusztikum és a beszédészlelés. A beszéddel számtalan egyéb tudomány, a pszicholingvisztika, a neurolingvisztika vagy a fizikai akusztika is foglalkozik. A beszéd közben lezajló folyamatok tanulmányozása feltételezi a képzésében részt vevő szervek és működési folyamatuk ismeretét, továbbá a nyelvi tartalomhoz kötődő összefüggések és kapcsolatok ismeretét. Ez a komplexitás adja a fonetika interdiszciplináris jellegét. Az emberi beszéd fiziológiai megközelítésével – azaz az artikulációs szervek működésével – az artikulációs fonetika foglalkozik. A levegő közegében továbbítódó beszéd fizikai rezgésként tartalmazza a közölni kívánt gondolatot, illetve az annak megfelelő nyelvi jeleket. A fonetikának ez a szakterülete az akusztikai fonetika. A fonetika kísérleti tudománya a beszéd objektív leírását adja a hangképzés, az akusztikai következmény és a beszédészlelés hármasságában (*Gósy, 2004*). Egy adott nyelven történő beszéd részletes leírása adja az egyes nyelvek saját fonetikáját. Minden nyelvnek megvan a maga sajátos, csak rá jellemző artikulációs bázisa, amely az egyes hangzók létrehozásához szükséges jellemző hangszervi állásokat és a különböző hangsajátosságának a nyelv kifejezésekben való felhasználásának módját jelenti. Ez az a hangképzésbeli alap, amelyet az egyén beszélőszervi mozgásának évezredek során kialakult evolúciós, a társadalmi berendezkedés, a környezet, az éghajlat alapján történő beidegzésével, a nyelvközösség által meghatározott módon valamely nyelv hangjainak képzésére sajátosan alakít ki. Az artikulációs bázis biztosítja az egy nyelvet beszélők számára a hangok képzésében érvényesülő nagymértékű hasonlóságot és így az adott nyelv

¹⁰ A betűírást a föníciaiak alakították ki az egyiptomi írás szó-, és szótagíró változatából (I. 4.).

keretében állandósult hangrendszerének kizárólag az adott nyelvre jellemző, megkülönböztető jellegét.

A fonetika nagy figyelmet szentel a hétköznapinak tekinthető beszéd-től eltérő beszéd-, illetve hangképzési módoknak. Az énekes hangképzés ilyen módon válik az akusztikai fonetika újabb vizsgálódásainak tárgyává. Az éneklés kutatásának középpontjában akusztikus sajátosságaiknak köszönhetően a magánhangzók állnak.

Az ember beszélő képessége egy, csak rá jellemző akusztikai eszközrendszeren alapul, amely egyrészt lehetővé teszi adott magasságú hang keltését, másrészt a rendszer paramétereinek finom hangolásával alkalmas különböző magánhangzók megszólaltatására. Ezek nélkül nem lehetséges sem beszéd, sem éneklés. A hangképzés eszközeit sematikusán úgy lehet modellezni, hogy van egy energiaforrásunk – a tüdő –, mely kipréseli a levegőt a légcsövön, van egy oszcillátorunk¹¹ – a hangszalag –, mely harmonikus felhangspektrumú¹² hangrezgéseket kelt és végül van egy rezonátorunk, mely a keletkezett felhangspektrumon amplitúdómodulációt hajt véget. Ez az amplitúdómoduláció¹³ jelentős módosulást eredményez a kimenő hangszínben. A vokális traktus különböző helyein előidézett átmérőcsökkenés illetve növekedés elhangolja a vokális traktusnak¹⁴ mint üregrezonátornak a rezonanciafrekvenciáit. E frekvenciáknál ennek az üregnek átérésztési maximumai vannak, amelyeket formánsoknak nevezünk (*Sundberg, 1977, Pap 2002*). A magánhangzók megkülönböztetése az egyes formánsok elhangolása révén lehetséges. A beszéd során oly módon hozzuk létre a különböző magánhangzókat, hogy a vokális traktust különböző részein szűkítjük vagy bővítjük, ezáltal a formánsok frekvenciáit a megfelelő értékekre hangoljuk. A beszédben többnyire az első két formáns szerepét szokás vizsgálni.

Éneklés során minden felsorolt hangképző szervünket kissé módosult formában használjuk, a formánsképzés képessége is az éneklés szolgálatában áll. Énekes szempontból a magánhangzók jelentik az éneklés „fonalát”, a legato¹⁵ éneklés alapját (*Váginé, 2004; Mohos, 2011*). Annak a jelenségnek a hátterében, hogy az énekesek egyes magánhangzókat szándékosan vagy kényszerűségből eltorzítanak a legmagasabb és legmélyebb hangok megszólaltatása érdekében, a fentebb leírt akusztikai jelenségek állnak. Az extrém estektől eltekintve is megfigyelhető a magánhangzók kismértékű torzulása, az

¹¹ rezgéskeltő

¹² Az alaprezgés frekvenciájának egész számú többszörösei együttes rezgéseket alkotnak, ezeket nevezzük harmonikus felhangspektrumnak.

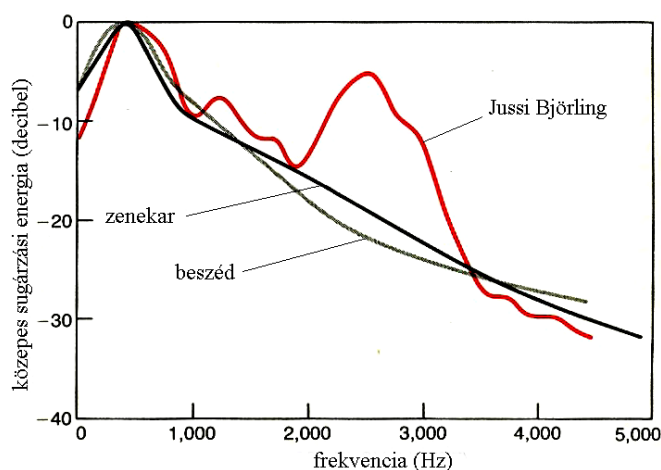
¹³ A rezgőmozgás maximális kitérésének változtatása.

¹⁴ A hangképző szerveknek a hangszalagok fölötti részétől az ajkakig terjedő része, azaz a rezonátorüreg.

¹⁵ kötött

'i' hang kissé az 'ü' felé tolódik, az 'e' hang pedig az 'ö' felé. Ezek alig észrevehető eltolódások, de az összhatásban mégis érzékelhető, mint a hangszín kismértékű sötétedése, amit az énektanárok egy része „fedésnek” nevez. Röntgenfelvételekből megállapítható, hogy a vokális traktus jelentős módosulásokon megy át ilyen fedett éneklés közben. A legjellemzőbb változás az, hogy a hangszalagokat a garattal összekötő csőszakasz, a gégefő (larynx) lentebb kerül, és ezzel együtt a garat (pharynx) kibővül. Az énektanárok általában azt tartják szerencsésnek, ha a garat kitágul éneklés közben, az énekesek pedig ásításszerű élményről számolnak be ilyen irányú erőfeszítéseik során. A gégefő alacsonyabb helyzete és a kibővült garat együttes hatását általában kedvezőnek ítéljük meg. Az ilyen módon segített éneklés spektrumának vizsgálata során új jelenséget tártak fel. A 2500 és 3000 Hz közötti tartományban megjelenik egy új maximum, amely az „énekes formáns” elnevezést kapta (Sundberg, 1977). Ez a sajátosság teljes mértékben az említett erőfeszítések eredménye, a vokális traktus alján egy olyan külön üregrezonátor képződik, mely akusztikailag rosszul illeszkedik a felette lévő tartományhoz. Hossza nem adódik hozzá a gégefőtől a szájnyílásig tartó csatorna hosszához, hanem külön életet él. Ennek az a feltétele, hogy a gégefő keresztmetszetének területe ne legyen nagyobb, mint a garat-keresztmetszet egy hatoda. Ha a garat kitágul, ez teljesülni szokott. Ilyenkor az átmenetnél a nyomáshullámok terjedésének feltételei hirtelen változnak meg, azaz az akusztikai ellenállásnak ugrásszerű változása van, és emiatt nem illeszkedik a gégefő a felette levő térrészhez. A fenti változások erőteljesen befolyásolják az éneklés minőségét.

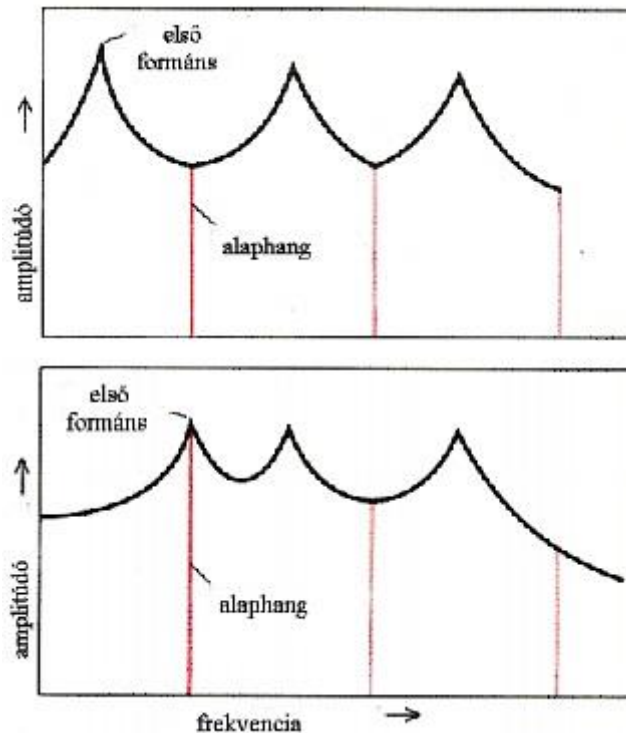
A zenekari hangzás és az énekes hangzás spektrumára vonatkozó összehasonlító mérések feltárták az énekhang vivőerejének akusztikai hátterét (Sundberg, 1977). Az 1. ábra a beszéd, a zenekar és Jussi Björling svéd tenorista énekes hangjának görbáját mutatja a kisugárzott hangenergia frekvenciafüggésére. Jól látható, hogy a 2500-3000Hz körüli énekes formánsnál az énekes hangenergia-sugárzása kb. 15 decibel értékkel fölé emelkedik a zenekarának, ami ebben a tartományban már csökkenő tendenciájú. Ez az énekesek titkos fegyvere.



1. ábra: A beszéd, a zenekar és egy énekes hangsugárzási energiájának frekvenciafüggése

Forrás: Sundberg, 1977 alapján, saját szerkesztés

Az énekesek egyéb módokon is az éneklés szolgálatába tudják állítani a formánsképzés képességét. A magas hangok éneklésekor bármilyen magánhangzó könnyen „á” hangzóvá torzul. Ennek az az akusztikai magyarázata, hogy mivel a száj nyílásánál nyomási csomópont van, ott a rezonátor átmérőjének növelése – a nagyobb szájnyílás által – frekvenciaemelkedést okoz. Legnagyobb mértékben az első formáns esetében, ami által a formáns frekvenciája ráhangolható az alaphangra, így a hang a lehető legnagyobb energiaárammal távozik. Az tekinthető optimálisnak, ha az alaphang a formáns maximumával esik egybe, az attól való távolodás rohamos csökkenést okoz az intenzitásban (2. ábra). Az első formánst azzal is hangolhatjuk, ha szájunk szélét hátrahúzzuk, ilyenkor ugyanis a rezonátor hosszát csökkentjük. Ugyanílyen okok miatt kényszerülünk arra, hogy mély hangoknál inkább – a hosszabbítás érdekében – előrenyújtott és – a szűkítés érdekében – csücsörítéssel ajakkal igazodjunk az alaphang frekvenciájához (Ujvárosi, 2016a). A magas alapfrekvenciájú szoprán éneklés során a magánhangzók torzulása olyan mértékű, hogy a kottában feltüntetett magánhangzók gyakorlatilag felismerhetetlenek. Feltételezhető, hogy kizárólag azért ismerjük fel azokat mégis, mert az énekesek értelmes szavakban, mondatokban ejtik őket, ez pedig korlátozza a szóba jöhető magánhangzók körét, így nagyobb valószínűséggel találhatunk az azonosítás során (Deme, 2014).



2. ábra: Az alaphang és az első formáns helyzetének hatása a hang intenzitására

Forrás: Sundberg, 1977 alapján, saját szerkesztés

A különböző nyelveken történő éneklés, különböző hangzásélményt nyújt. Nemcsak arról van szó, hogy egy vokális mű másképp szól különböző nyelveken, ennél is lényegesebb, hogy a különböző anyanyelvű énekesek eltérő beszédhang-képzési technikái az éneklésben is megnyilvánulnak. Továbbá az is feltűnhet, hogy különböző nyelvek különböző hangszíne, illetve hangfajú énekesnek kedveznek.¹⁶ Feltételezésünk szerint ennek oka a nyelvek artikulációs bázisában és az ebből adódó eltérő fonetikai és akusztikai viszonyokban rejlik. Az éneklés során fellépő frekvenciamódosulás az artikulációs bázissal szorosan összefügg (Ujvárosi, 2016a). A nyelvek hangzóképzésének sajátosságaira az 1.6.3. fejezetben részletesebben kitérünk.

1.6.2. Közös paraméterek

A zene a hang és a csend tudatosan elrendezett folyamata, mely művészi kifejezési forma, a hangok és hanghiányok térben és időben tudatosan előállított sorrendje, amely érzelmeket, indulatokat, gondolatokat kelt. Keletkezésének különböző magyarázatai, amelyek a természet hangjaiból, vagy az emberi tevékenységet kísérő hangjelenségek

¹⁶ Például a férfihangok esetében a szláv nyelvek basszushangokat preferálnak, az olasz pedig a tenorokat.

utánzásából, illetve az erős érzelem megnyilvánulások hanghatásából eredeztetik megszületését, tulajdonképpen a ritmus, dallam, hangerő és idő tényezőkre alapozottak.

Ezek az evolúciós fejlődés alatt megtapasztalt zenei elemek és a belőlük építhető zene olyan impulzusok, amelyek felkeltik a figyelmet, kontaktus teremtésére alkalmasak. A zene azon túl, hogy érzelmeinkre hat, segíti a szimbólumok elsajátítását és terápiás eszközként is használható (I. 5.).

A beszéd és az ének (vokális zene) fonetikai és akusztikai kapcsolatait az előzőekben már áttekintettük. Az énekelt zene és a nyelv közös paramétereinek feltárása és összevetése a nyelvi interpretáció tökéletesítésének lehetséges módszertani megoldásaihoz vezet közelebb.

Éneklés és beszéd során egyaránt négy síkon nyilvánulunk meg. A hang magasságának (A), erejének (B), idejének (C), színének (D) síkján. A négy alaptulajdonság egyszerre és szétválaszthatatlanul jelenik meg, egyidejűleg határozzák meg a hangot (Molnár, 1954).

A) A *magasság* tekintetében a beszéd és zene egyaránt egyéni hangterjedelemben kötött. Az ének magassági kötöttsége a zeneszerző szándéka szerint meghatározott hangokon és lényegesen nagyobb hangterjedelemben történik, mint a beszéd. A hangzás azonban nemcsak fekvést, hanem mozgást is jelent a magasság kontinuumán. A beszéd és az éneklés közben egyaránt térbeli elmozdulásról van szó, de amíg a beszéd *hanglejtés* egy szabad magassági pontról egy másik szabad magassági pontra lép, addig a zene magassági elmozdulása két kötött pont között történik. A beszéd magassági változásainak hullámzása a beszéddallam. A szavaknak és a mondatoknak egyaránt van hanglejtése. Mivel a hangsorban csak a magánhangzók és a zöngés mássalhangzók változtatják magasságukat, a hanglejtés csak ezeknek a zöngés elemeknek a magasságváltozásától függ. A beszéddallam szorosan kapcsolódik a hangsúlyhoz.

A *hangköz* (melyet rendszertanilag a D csoportban is szerepeltethetünk) két, egy időben, vagy egymás után megszólaló zenei hang közti távolság. A hangok magasságváltozásainak kifejezésére a nyelvészet is alkalmazza a kifejezést. A hangközök kifejezik a beszélő kedélyállapotát, habitusát. Az indulatos, spontán megnyilvánulások nagyobb magasságkitérésekkel járnak, mint a nyugodt, közömbös beszéd. A hangközök magasságbeli különbségei nyelvenként is eltérőek, hozzájárulnak a nyelv zenéjéhez.

A *hangmenet*, azaz a dallamváltozás iránya is állandónak tekinthető egy nyelv keretein belül. (Kerényi, 1985)

B) A *hangsúly* bizonyos szótagok ejtésében megnyilvánuló hangerőtöbblet, nagyobb nyomaték, amellyel a hangsor bizonyos részeit a többitől megkülönböztetve kiemeljük. A kötött hangsúly értelmi vagy érzelmi okok hatására módosulhat. A kiemelt nyomatékú szótagot hangsúlyosnak, az átlagos hangerejét hangsúlytalanak nevezzük. A hangsúly a mondatban kapja meg igazi szerepét. A hangsúlyos szótagok a mondatot szólamokra, szakaszokra tagolják. Az új, fontos közlést a legerősebb nyomatékú szakasz- vagy mondathangsúllyal emeljük ki, ez a mondathangsúly. A hangsúlyos szótagot – ezáltal a hangsúlyos szakaszt – magasabban mondjuk, mint a mellékhangsúlyos szakaszokat. A hanglejtésnek a beszéd tartalom árnyalásában a hangsúllyal azonos jelentősége van (I. 6.). A szöveges zene akkor helyes, ha a nyelvi szóhangsúly és a zenei hangsúly egybeesik. A zenei hangsúly összehangolása a szövegi hangsúllyal komoly művészi feladat, „az előadó-művészet egyik sarkkérdése” (Kerényi, 1985. 184. o.).

C) A zenében a hangsúlyos és hangsúlytalan elemek egymásutánisága ütemekbe szerveződik. Az ütemnemeket a hangsúlyrend szerint négy fő csoportba soroljuk. A szimmetrikus ütem nemeken belül megkülönböztetünk páros (bipodikus) és páratlan (tripodikus) ütemfajtákat.

A *ritmus* lüktetés, szabályos váltakozás, hasonló vagy azonos elemek szabályos ismétlődéséből adódó tagozódás. A zenében az ütemekbe rendeződött ritmusképleteken kívül a formai, a szerkezeti, és a harmóniai tagolás teremt rendszert. A költészetben szűkebb értelemben a versritmus, a rím és a betűrím, tágabb értelemben a versszak, a kompozíció és a gondolatritmus tagol. A vers ritmusát a szótagok hangtani szempontú szabályos váltakozása, illetve a szavak zenei hangzása adja meg. A magyar költészetben két verselési rendszer különül el, az időmértékes és az ütemhangsúlyos verselés. Az írói, költői alkotás is lehet zenemű. Zenei kompozíciónak tekinthető, mert ritmikai kohéziója van, időbeli jelenségek szabályos váltakozása, visszatérése, rövid-hosszú, hangsúlyos és hangsúlytalan hangzó elemek szabályszerű arányos elrendezése. Ritmikai közeg azonban nemcsak a zene vagy a versritmus lehet, hanem a prózaritmus és a köznyelvi beszélt ritmus is (Balázs, 2007). Ugyanakkor a zene irányából is közelíthetünk a nyelvhez. A beszédhang-zenei hang, szótag-motívum, szó-téma, szintagma-periódus, mondat-zenei frázis, szöveg-tétel párhuzamok, ha funkcióját tekintve nem is tekinthetők relevánsnak, mégis a rokonságot mutatják. Létezik a zenében is vonzat, bizonyos hangok után bizonyos hang, motívum, hangzat, vagy mindez együttesen, ami jellemzően, olykor szabályszerűen előáll (Deák, 2002/2003, 2003/2004).

A nyelv és zene közös elemei között definiálnunk kell a tempó, az ismétlés, a fokozás, valamint a dinamika (hangerő) – a kétféle kommunikációban megmutatkozó – azonos vagy differenciált fogalmait.

A *tempó* a beszéd sebessége, a beszéd folyamatban használt egyik szupraszegmentális eszköz, amely kiegészítő jelentéstartalommal bírhat a beszélő számára. A zenei tempó a hangok ritmikus értékének abszolút időtartama, amely a ritmikus értékek egységnyi időre eső mennyiségétől függ.¹⁷

A *fokozás* retorikai beszédalakzat, az ismétlés sajátos esete, melyben a rokon értelmű szavak, gondolatok egyre növekvő sorrendben követik egymást. A növekedés lehet mennyiségi vagy minőségi. A költői vagy zeneszerzői mondanivaló nyomatékosítását az értelmileg, érzelmileg egyre hangsúlyosabb kifejezések felsorolásával éri el.

A *dinamika* a zenei hatáskeltés egyik legfontosabb eszköze, amely lehet egyenletes vagy változó. A hangerő változásán alapul, értelmet egy másik hanghoz viszonyítva nyer. Az átmenetet (fokozást, csökkentést) és a hangerőt abszolút értelemben egyaránt jelenti. A köznapis beszédnek is vannak dinamikai árnyalatai, a költészet pedig művészi eszközként használja.

Az irodalmi vagy zenei kompozícióban művészi szintre emelt *emóció* a spontán beszéd során is megnyilvánul. Az érzelmek elsősorban a beszéd – előbbieken tárgyalt – szupraszegmentális elemeiben nyilvánulnak meg. Itt érdemes azonban megemlíteni azokat a magyar percepciók kísérleteket, amelyek azt igazolták, hogy az intenzitásviszonyok jellegzetesen különítenek el bizonyos érzelmeket a hallgatóban. Az öröm és a bánat kifejeződésének akusztikai jellegzetességeit az intenzitás és a dallam alapján azonosították. A vágy felismerése volt a legbizonytalanabb: bánatként, vagy közömbös hangulatként értékelték (Szalai, 1995). A hangsúly, az átlagos hangmagasság, a dallamvég frekvenciájának, a frekvenciamenetnek, a beszédtempónak, a zöngé tisztaságának, a szüneteknek, az artikulációnak a pontosságát és intenzitását megváltoztatva mesterségesen előállított mondatok manipulálásával hatféle érzelmet generáltak. Az eredmények jelentős különbségeket igazoltak az egyes érzelmek felismerésében. A leghatározottabb azonosítás a bánat és a félelem, valamint az öröm között mutatkozott (Cahn, 1990). A beszéd szegmentális szerkezetének sajátosságai (artikuláció, akusztika) szintén jelzik a beszélő érzelmi állapotát. Kísérletekkel igazolt tény, hogy a derű, a beszéd közbeni mosolygás

¹⁷ Az a tempómegjelölés, amelyet mindig azonosan kell értelmezni, csak a metronóm feltalálása után vált lehetségessé (1816). Ez után kezdte el Beethoven a tempó pontos, számjegyekkel történő megadását. A 17. századtól a tempóra vonatkozó utasítások (Allegro, Adagio, Andante, Presto, Largo stb.) olasz nyelvűek, világszerte használatosak.

jellegzetes artikulációs és ennek megfelelő akusztikai eltéréseket eredményez a közömbös beszédhez képest (Gósy, 2004).

D) Az emberi *hangszín*, amint azt láttuk, attól függ, hogy a hangszalagok által keltett hangot az emberi test rezonátorai (mellkas-, a fej rezonánsüregei, az arcüreg, a homloküreg, az orr- és orrmelléküregek és a szájüreg) hogyan erősítik fel. Az éneklésnél alapvető követelmény a jól zengő, rezonancia dús hang, míg a beszédnél ez nem feltétlenül van így. A hangerő és hangszín szempontjából külön ki kell emelni a hivatásos beszélő (színész, tanár, szónok, pap) beszédmódját, amelyet a közönséges beszédhez képest nagyobb hangerő és színskála jellemez (Nagy, 1964). Az emelt hangú próza a beszéd és a képzett éneklés között képez átmenetet, ily módon a felhangokban dús éneklés technikájának elsajátításához nyújt módszertani segítséget.

A hangszín vizsgálatakor meghatározható a *hangfekvés* is, amely nemcsak azt jelenti, hogy a mélyebb hangok általában sötétebbek, a magasabbak pedig világosabbak – az alaprezgéssel együtt szóló felhangok miatt –, hanem azt is, hogy az emberi hang ugyanabban a hangterjedelemben képes világosabb, vagy sötétebb színzónára transzponálni a beszédben és az éneklésben egyaránt (Molnár, 1954). A hivatásos beszélőnek fontos megtalálnia a középhangját, amelyen fáradtság nélkül, zengőn, hosszú ideig képes beszélni. Az énekes hangképzés egyik alapfeladata a „saját hang” megtalálása.

1.6.3. Nyelvi sajátosságok

A nyelv és zene közös paraméterei az éneklésben egyidejűleg nyilvánulnak meg. A vokális zene hatása akkor komplex, ha a mű keletkezésekor és interpretálásakor egyaránt érvényre jutnak az adott nyelv sajátosságai a dallam, a ritmus, a dinamika, a hangsúly és a hanglejtés terén, a nyelv artikulációs sajátosságainak egyidejű figyelembe vételével. Ebben a fejezetben azokat a nyelvi sajátosságokat vesszük sorra, amelyek a magyar nyelvben – a vokális irodalomban leginkább megjelenő idegen nyelvekkel (olasz, német, francia, angol orosz) történő összehasonlításban – a legmeghatározóbbak. A nyelv és zene közös paraméterei mentén haladva, az 1.6.2. fejezetben bemutatott négy síkon (magasság (A), erő (B), idő (C), szín (D)) vetjük össze az ének és a beszéd nyelvenkénti alaptulajdonságait. Összehasonlításunkba a nyelvi szintaktikai, grammatikai, fonetikai és fonológiai jellemzőket kizárólag az eredeti és anyanyelvi éneklés problematika kérdésfelvetéseinek alátámasztására, a megértéshez szükséges mélységben vonjuk be. Mivel a hanglejtés és a hangsúly szoros kapcsolatban állva együttesen jellemzik az adott nyelvet, azokat a magasság és az erő szempontját együttesen tárgyaljuk.

A.) B.) Hangsúly és hanglejtés

A nyelvek sajátos hanglejtése a szólejtés és a mondatlejtés egymástól független voltában nyilvánul meg, de a szóhangsúly a mondat hanglejtésének rendező eleme. A hangsúlyos szótag jellemzői: a nagyobb hangerő, a magasabban ejtett magánhangzó, vagy a hosszabban ejtett magánhangzó lehetnek.

A szóhangsúly a magyar nyelvben kötött, mindig a szó első szótagjára esik. Éppen nyelvünk tőhangsúlyos volta okoz nehézségeket a műfordítók számára, ugyanakkor ez az anyanyelvi berögződés gátolja sok esetben az idegen nyelvek magas szintű elsajátítását és a tökéletes idegen nyelvű vokális előadást.

A vokális előadásban leginkább megjelenő nyelvek közül kötött hangsúly jellemzi még a német, és a francia nyelvet.

A német nyelv eredeti szavaiban a szótó első szótagján van a hangsúly, amelyet szabályos eltérések és kivételek módosítanak. A német hangsúly a magánhangzókra és kettőshangzókra értelmezhető (*Karácsony és Tálasi, 1993*).

A francia nyelv is kötött szóhangsúlyú, a hangsúly az utolsó szótagra esik. Ez jellemző a mondatszakaszokra is ahol a szakasz utolsó szavának utolsó ejtett szótagja hangsúlyos. A francia hangsúlyos szótag csak kissé nagyobb hangerővel ejtett, mint a hangsúlytalan. Ez a magyartól eltérő jellegzetesség (*Karakai, 2013*).

Az orosz nyelvnek a tárgyalt nyelvekkel szemben meghatározó jellegzetessége, hogy a hangsúlyos magánhangzó kiemelésének fő eszköze a hosszúság. Ez jelentős eltérés a magyarhoz viszonyítva, ahol a hangsúly-kiemelés fő eszköze a hangerő, a hang hosszúsága független a hangsúlytól. Ez az oka annak, hogy a magyar fül számára az orosz hosszú – ezáltal hangsúlyos – magánhangzó nehezen megkülönböztető (*Bolla – Papp és Páll, 1977*). Az oroszban a hangsúly bármelyik szótagon állhat, a ragozás, képzés során állandóan változhat. A váltakozó hangsúly nyelvtani alakokat, szavakat különböztethet meg egymástól.

Az olasz nyelvet szintén a kötetlen szóhangsúly jellemzi, az utolsó előtti szótag hangsúlyosságának dominanciájával. Az ettől eltérő hangsúly, írásban jelzett (*Móritz, 1991*).

Az angol nyelv hangsúlya ugyancsak szabad, ezen felül fonematikus értékkel is bír (*Fischer, 1966*). Gyakori az első szótag hangsúlyossága és vannak két hangsúlyú szavak is. Az oroszhoz hasonlóan a hangsúly, jelentés megkülönböztető szerepet is hordozhat, a szóképzés ebben a nyelvben is módosíthatja a hangsúlyokat (*Budai és Radványi, 1985*).

A hangsúly, amint azt láttuk, a magasság és az erő síkján egyaránt megnyilvánulhat. Az exspirációs akcentus (a hang erősségbeli változása) valamint a zenei hangsúly (a hang magasságbeli változása) minden nyelvben jelen van, de eltérő arányban. A francia és az orosz hangsúlyozás muzikálisabb, mint a német vagy az angol (*Schmidt*, 1920).

A hanglejtés, ugyancsak erő és magasság vonalán megnyilvánuló változás, amely a magyar nyelvben úgy jelentkezik, hogy a beszédegységeknek (szavaknak, mondatoknak) az esetek többségében az eleje fekszik magasabban, ezt ejtjük dinamikusabban, az ezt követő szintaktikai egységeket pedig kevésbé intenzív hangadás jellemzi. A magyar beszéddallam vonala meghatározóan ereszkedő jellegű, de olyan sokszínű, amelyet kottázással nem is lehetne rögzíteni (*Fischer*, 1966). Az ereszkedő mozgás mellett emelkedő, lebegő, eső és szökő mozgását illetve ezek összetett formáit különböztetjük meg. Az egyszerű közlés lejtése ereszkedő, a kérdő mondatok hanglejtését a kérdőszó léte vagy eldöntendő volta dönti el. A központosítás szintén befolyásolja a hanglejtést, a mondat tartalmának megfelelően. Az alapformákat finom változatok árnyalják. Az érzelmi hangsúly pedig olyan helyeken is hangsúlymódosulásokat eredményezhet, ahol azok értelmileg nem indokoltak (*Fischer*, 1966). Nyelvünknek ezt a lineáris sajátosságát Lange Irén kutatásai nyomán az akusztikailag és intonációban érvényesülő szelektív közlésmód érvényesüléseként értelmezzük, amelyben az akusztikailag jobban érthető felől a kevésbé érthető felé haladunk a magasból a mélybe.

A tárgyalt indoeurópai nyelvekre nem jellemző ez a szelektivitás. Az éneklő hanglejtés a szóhangsúlynak és a nyelv szerkezetének következménye. Az indoeurópai nyelvekben a leglényegesebb elemek a mondat végén szerepelnek, míg a magyar nyelv a nem magától értetődő információkat fontossági sorrendben közli, azaz a mondat végén a leglényegtelenebb közlendő áll. Ez a lényegmegragadás nyelvünk sajátja¹⁸ (*Lange*, 1999). Az új információt hordozó (téma) és az ismétlődő nyelvi jelek együttese (réma) kapcsolatának vizsgálata a szövegnyelvészet tárgya (*Kocsány*, 2001). A szövegfolyamat prozódijának értelmezése az idegen nyelvű interpretálás fontos aspektusa. A legtöbb hangsúlyozási hiba előadás során a frazeológiai egységek (lényeges vagy stiláris) megoldásaiból adódik (*Fischer*, 1966).

¹⁸ Ez a szűkszavúság nyilvánul meg a többes szám és a múlt idő használatának redukciójában csakúgy, mint a létige ragozott formájának („van”) csak létezését hangsúlyozó szerepe miatti használatában. (*Lange*, 1999) Ez utóbbi, nyelvünknek az olasz, német, francia és angol nyelvektől eltérő vonása.

A német mondat hanglejtése a legtöbb esetben megegyezik a magyarral, a kijelentő és a felszólító mondat esetében ereszkedő. A kiegészítő kérdésre ugyanakkor a magyar ereszkedő intonációval szemben, a németben emelkedő-ereszkedő úgy, hogy a kérdőszó utáni ige hangsúlyos a mondatban. A legfőbb eltérés az eldöntendő mondat hangoztatásában mutatkozik, amely a németben a mondat végi hangemelkedést kívánja meg, a magyar emelkedő-esővel szemben (*Karácsony és Tálasi, 1992*).

A francia szavak utolsó szótagjai hangsúlyosak, hanglejtésük fölfelé ívelő. A hangmagasság-változás irányát illetően a franciában három alapvető hanglejtés különül el. A kijelentő mondat ereszkedő, a kérdő mondat emelkedő, a felszólító mondat pedig hirtelen ereszkedő hanglejtést mutat. A mondatokat a szótag utolsó szavának utolsó ejtett szótagjának hangsúlya tagolja mondatszakaszokra. Az érzelmi hangsúly a főszabály szerinti utolsó szótagra eső hangsúlyt az első vagy második szótagra változtathatja (*Karakai, 2013*).

Az orosz nyelv szembeűnő sajátossága, a mondatok lexikai-grammatikai készletének gyakori többértelműsége. Ennek tulajdonítható az intonációnak, a magyarhoz képest jóval erőteljesebb jelentés megkülönböztető szerepe. Az orosz nyelv hanglejtése 5 fő intonációs típusba (IK) sorolható (*Brizgunova, 1969*). Az 1. intonációs konstrukció az egyszerű kijelentő módot jellemzi, amelyben a logikailag kiemelt részig emelkedik, azután folyamatosan sűllyed a hangmagasság. Az IK 2. a közönséges kérdésé, a kérdés magvának magasabbra emelésével. Az IK 3. a sajátos kérdéseket (például a visszakérdezéseket) jellemzi. Az IK 4. és 5. a különféle értékelése kifejezésére szolgál. Ez az intonációs gazdagság rendkívűl sok olyan tartalmat fejez ki, amelyet a magyarban elsősorban szórenddel tudunk kifejezni (*Bolla – Papp és Páll, 1979*).

Az olaszban a hanglejtés lehet ereszkedő, emelkedő vagy emelkedő-ereszkedő. A hanglejtés meghatározója az új közlést tartalmazó szó hangsúlyos, legmagasabban ejtett szótagja. Az olasz hanglejtés magyartól való eltérését elsősorban a szóhangsúly eltérő és esetenként változó jellege adja (*Móritz, 1991*).

Az angol hanglejtés jelentős mértékben különbözik a magyartól. Nagyobb hangközökben mozog mint a magyar nyelv, és két alaptípusa az ereszkedő, valamint az emelkedő forma. Az ereszkedő hanglejtés a kijelentő, kiegészítendő, felszólító és felkiáltó mondatokat jellemzi. Az emelkedő hanglejtés az eldöntendő kérdések, kérések (óhajtó mondat) és összetett mondatok estén használatos. A ki nem mondott gondolatok hanglejtéssel való érzékeltetése jellemző az angolra. Ennek kifejezése egy intonációs egységen belül az ereszkedő és emelkedő hanglejtés egy szón belűli alkalmazásával történhet. A kijelentő

mondatra jellemző szórend is fejezhet ki kérdést emelkedő hanglejtéssel kiejtve. A magyar beszélő számára nehézséget jelenthet a mondat végi hangsúlytalan szótagon történő hangesés vagy emelkedés, mivel ez a változás az angolban a mondat utolsó hangsúlyos szótagján történik (*Budai és Radványi, 1985*).

C.) Ritmus, tempó

A beszédritmust meghatározó tényezők között a nyelvészeti kutatások két fő alkotó elemet igyekeznek megragadni: 1. a beszédhangok egymásutániségával létrehozott időszerkezetet. 2. a beszédhangokból felépülő szótagok, szavak, mondatok struktúráját (*Kohári, 2016*). Ezeknek az alapegységeknek az időbeli szerkezete mellett a hangsúlyos és hangsúlytalan egységek váltakozása is a ritmusosság érzetét kelti a hallgatóban (*Honbolygó, 2009*). A beszédritmus összekapcsolható tehát az artikulációs tempó-változással, intenzitásváltozással, hangmagasság változással, amelyek együttesen alkotnak egy bonyolult rendszert (*Cumming, 2011*). A különböző nyelvek beszédritmusát az 1940-es évek kutatásai két csoportra osztották. Ez alapján a hangsúly-időzítésű nyelvek közé sorolható az angol nyelv, míg a magyar, a francia, az olasz és a spanyol nyelvek szótag-időzítésű nyelvek csoportjába tartoznak. Az 1970-es években a mora-időzítésű¹⁹ nyelv kategóriát is megalkották. Ezek a beszédritmus osztályokról szóló elméletek a szótagokhoz, hangsúlytól hangsúlyig tartó egységekhez és morákhoz nyelvenként azonos időtartamot rendeltek. A későbbi kutatások cáfolták ezt az elméletet, a vizsgált alapelemek nagyon változatos képet mutattak a különböző nyelvekben (*Kohári, 2016*). A magyar nyelv tipizálásakor nehézséget jelentett, hogy a rövid és hosszú magánhangzók miatt a szótagok hossza változó, így nem sorolható tisztán a szótag-időzítésű nyelvek közé. Nyelvünknek ez a fonológiai felépítettsége (rövid-hosszú magánhangzók léte) a magyar nyelv beszédritmusát döntően meghatározza. A szótagtípusok, rövid-hosszú magánhangzók megléte vagy hiánya mellett a nyelvek beszédritmusát feltételezések szerint két tényező befolyásolja. Az egyik, a hangsúlyos pozíció, a másik, a magánhangzó-redukció. A hangsúlyos pozíció az angol, a német és az olasz nyelv esetében kimutathatóan megnyújtja a magánhangzó időtartamát. Ez a jelenség a szótag-időzítésű nyelvekben kevésbé meghatározó, mint a hangsúly-időzítésű nyelveknél (*Barry et al, 2009*). A magánhangzó-redukció a magánhangzó időtartamát hangsúlytalan helyzetben megrövidíti. Ennek a jelenségnek a kiejtésben megnyilvánuló hatásáról a következőkben, a hangszín nyelvenkénti leírásakor lesz szó.

¹⁹ Mora: A verstanban a szótag időtartam-alapegysége, hangtanban a szótagsúly hangértéke.

D.) Hangszín

Az 1.6.1. fejezetben, ahol a nyelvet, mint akusztikai jelenséget tárgyaltuk, rávilágítottunk az artikulációs bázis szerepére. A beszédszerveknek ez az általános beállítottsága minden nyelvet egyedül rá jellemző módon határoz meg. A magánhangzó-, és mássalhangzó készlet nyelvenként eltérő, és az artikulációs sajátosságoknak megfelelően különböző „tisztasággal” szólal meg. A hangszín elsősorban a magánhangzók által meghatározott, mivel ezek tiszta zöngék, zenei hangok. Ezért a hangszínt a magánhangzókön keresztül vizsgáljuk.

A magyar nyelvben a magánhangzók (7 pár) tiszta, teljes feszítettségű ejtése jellemző, amely nem függ sem a hangzók rövid vagy hosszú voltától, sem a hangsúlyviszonyoktól. Magyarul az beszél szépen, aki ezektől a körülményektől függetlenül tisztán, színezés nélkül artikulálja a magánhangzókat. A magyar nyelv egyik alapvető sajátossága, a magánhangzóharmónia. A mássalhangzókra a zöngés-zöngétlen mássalhangzópárok rendszere jellemző. A magánhangzók és a mássalhangzók egyaránt ejthetők hosszan és röviden. A magyar nyelvben a beszéd jól tükrözi az írást, a kiejtésben a leírtakat ejtjük²⁰ (Chikán, 2001).

A magyar nyelv és az általunk tárgyalt nyelvek hangzóinak eltéréseinek teljes körű ismertetésére, az írott alak (betűk, grafémák²¹) és a hangzó alakok (hangok, fonémák²²) bonyolult megfeleltethetősége miatt és a hangtan erősen interdiszciplináris jellege miatt nem vállalkozhatunk. Anyanyelvünk és az idegen nyelvek hangzókészletének ilyen mélységű összevetése, jelen munkánknak nem tárgya. A hangzó nyelv hangkészletének a magyar hangzókészlettel történő összehasonlítására, a megfeleltethetőség érdekében a magyar nyelv magánhangzóit alapul véve, egyszerűsítve fonéma-típusokról beszélünk, amelyeket idézőjelbe foglalunk.

Az éneklés szempontjából megkülönböztetett jelentősége van a magas – mély hangzóknak. a nyelv vízszintes mozgásának megfelelően ezek elől vagy hátul képzett hangok.²³ Ezzel egyidőben a nyelv függőlegesen is mozoghat, az álkapocs függőleges elmozdulását vonva maga után. E mozgás alapján nyílt és zárt hangokat, illetve az ajakkerekítés megléte vagy hiánya szerint ajakkerekítéses illetve ajakréses hangokat

²⁰ Ez alól kivételt jelentenek a kiejtésbeli hasonlóságok, összeolvadások.

²¹ Az írás egysége, a fonéma mintájára.

²² Az a legkisebb nyelvi egység, amely a nyelvhasználat során hang vagy betű formájában jelenik meg és a különböző beszédhangokban azonos funkcióval nyilvánulhat meg. Egy fonéma különböző megjelenéseit allofónoknak nevezzük.

²³ Az elnevezés megtévesztő lehet, valójában nem a hang helyére, hanem a nyelvhat pozíciójára utal a képzés közben, amely által a szájüreg térfogata változik.

különböztesük meg. A magyar magánhangzók felosztásában magas hangrendűek az: ü-ű, i-í, ö-ő, e,é,; mély hangrendűek az: u-ú, o-ó, a-á hangok. Nyelvállás szerint alsó nyelvállású az: á; középső az: a, e; magas az: e, o, ö, ő; felső az: i, í, u, ú, ü, ő) A nyelv mozgásának szélső pozíciói között a nyelv szabadon vehet fel bármilyen, nyelvenként változatos helyzetet. Ezt a különböző fonetikát leíró jelrendszerek (IPA, stb.) eltérő fokozatokkal írják le. A nyelv azonban fokozatmentesen pozícionálható, pontos leírása nem készíthető, ezért ettől mi is eltekintünk. A hangzók fonetikus átírása helyett, színmeghatározó jellegüket – a magyarral való összevetésben – keressük.

A kutatásunkhoz kapcsolódó nyelvek hangzókészletének hangszint meghatározó magánhangzóit a következők jellegzetességekkkel írhatjuk le:

A neolatin nyelvek közt, a magyarral szemben, az olaszban találjuk a legkevesebb eltérést. Az „a=á”, az „i” és az „u” azonos a magyar fonémák ejtésével, az „e” és az „o” pedig lehet – a hangsúlytól és a szóvégi hangzótól függően – nyílt vagy zárt²⁴. A magyar „ü” és „ö” magánhangzók az olasz nyelvben nincsenek jelen. Az olasz nyelvben a nincsenek hosszú magánhangzók, de gyakoriak a diftongusok (kettőshangzók), azaz olyan hosszú magánhangzók, amelyek egy szótagot alkotnak, mivel az „i” és az „u” nem teljes értékű magánhangzó bennük, hanem úgynevezett félhangzó, amelyet a másik magánhangzóval együtt, ejtünk ki. Hangsúlyos helyzetben azonban ez a két hangzó szótagalkotó szereppel bír (Móritz, 1991).

A franciában mutatkozik a legszembetűnőbb eltérés az írott és a hangzó nyelv között. Hangszín tekintetében a magánhangzók többsége megfeleltethető magyar hangzóinknak. A legjelentősebb különbség a magánhangzók hosszában van, a francia magánhangzók rövidek. A franciában a magyarhoz hasonlóan hangzanak az „i”, „ü”, „u” hangzók, az „e”, „o”, „ö” hangzók pedig nyílt-zárt párokat alkotnak, ami nem jelent hosszúságbeli különbséget. A szóvégi pozíció esetén az „o” és az „ö” képzése a magyar zárt „o” és „ö” képzésével azonos. A francia magánhangzókészlet jellegzetessége az orrhangok léte. Az „e”, „ö”, „o”, „a” nazalitása úgy jön létre, mintha egy „n” hangzóval együtt szólaltatnánk meg. E hangok képzése a nem anyanyelvi beszélő (éneklő) számára nehéz feladatot jelent. Az olaszhoz hasonlóan a franciában is léteznek kettőshangzók, ezek azonban mindenkor egyetlen szótagot alkotnak, a magánhangzó és a félmagánhangzó írásban és beszédben egyaránt szétválaszthatatlan (Karakai, 2013).

²⁴ Nyílt „e” és „o” csak hangsúlyos szótagban fordul elő.

Az angol nyelv hangrendszere sok tekintetben eltér a magyar nyelvtől²⁵. A magánhangzók kiejtése jóval összetettebb, anyanyelvünkötől idegen. A magánhangzók írott alakjainak ejtését hangsúlyos szótagban a szótag nyílt-zárt volta valamint a szóvégi mássalhangzó²⁶ határozza meg. A magánhangzók hangoztatásának hosszát az utána következő mássalhangzó zöngés vagy zöngétlen volta dönti el. Hangsúlytalan helyzetben a magánhangzók redukálódnak. A magyar „ü-ű” magánhangzók az angolban nincsenek jelen. A magyar „i” hangzóhoz hasonló hosszú és rövid hangzók léteznek, utóbbi inkább az „i” és az „é” közti ejtéssel. Két, a magyar „ö”-höz hasonló fonéma is létezik, az egyik, ajakkerekítés nélkül (her, first), a másik az „ö” és az „a” közötti hangsúlytalan hang (ago, about). Az „e” hangzónkhoz leginkább közel az „e” és „á” közötti félhosszú hangzó áll (cat, apple). A magyar „é” hangzó rövid ejtéssel fordul elő (bed, head). A magyar „u-ú” hangzó pár helyett az „u” hangzónak „o”-val kevert rövid alakja (put, foot), az „ú” hangzónak pedig kissé „ü” színezettel ejtett (shoes, true) hangalakjai léteznek. A magyarhoz hasonló „ó” hangzó, hosszan ejtett (ball, board). A magyar „a” rövid és kicsit „o”-szerű ejtése (rock, body) és a magyar „a” és „á” közti hosszú hangzó (car, heart) valamint a „á” rövid változata (up, love) jelentik a hangzókészlet elsajátításában nyelvünkkel közös kiindulópontjait. Az angol hangzókészletnek, ezeken a tisztán ejtett hangzóin kívül, vannak olyan kettős- és hármashangzói, amelyek képzése alatt a nyelv két vagy három magánhangzó pozícióját egymás után veszi fel (I. 7.). Az első magánhangzó beleolvad a másodikba, így a hangzóváltozás a hangszínben is jelentős változást okoz egy szótagon belül.

A német magánhangzók – a magyar magánhangzókhoz hasonlóan – rövid-hosszú párokba rendezhetők. A hosszú magánhangzók azonban többnyire zártabbak, azaz magasabb nyelvállásúak, rövid párjaiknál. Az „a-á” pár esetében törik meg a szabályosság, ahol a két hangzó nyíltsága közt nincs különbség, illetve az „ä” betű által jelölt hosszú hangnak nincs rövid párja. Hangsúlytalan szótagokban a rövid-hosszú pároknak rövid tagja fordul elő. Az elöl képzett magánhangzók a németben még előrébb, a hátuk képzettek pedig még hátrébb képződnek, mint a magyarban. A nyelvállás tekintetében az „e” hangzónak a magyarnál kicsit zártabb és az „e” és „é” közötti alakja is van. Az „ö” és az „o” hangzó a magyarnál nyíltabban, az „ó” pedig kicsit zártabban képzett. A hosszú magánhangzók tisztán ejtettek,

²⁵ Disszertációnk alapvető célkitűzésének megfelelően nem térünk ki a brit (BR) és az amerikai (US) angol eltéréseire, mint ahogyan nem vizsgáljuk a nyelv kiejtésének időbeli változásait egyik tárgyalt nyelv esetében sem.

²⁶ „r” vagy „r”+ mássalhangzó

képzésük során a nyelv állása nem változik. A diftongusok jelenléte a német nyelvre is jellemző (*Karácsony és Tálasi, 1992*).

Az orosz nyelvben hangsúlyos helyzetben öt magánhangzó-fonémát különböztetünk meg. Ezek az „i”, „e”, „u”, „o”, „a”, amelyek mellett nem külön fonémaként, de sajátos ejtése miatt meg kell említenünk az „y” hangot is. A hangsúlyos magánhangzókat ezen öt típus köré csoportosítva célszerű áttekinteni. Hangrend tekintetében az orosz „i” és „e” elől képzett, magas hangrendű, az „y” és az „a” középen képzett, az „u” és az „o” hangok pedig hátul képzett, mély hangrendű hangok. Az „o” és az „u” ajakkerekítéses hangok, de az ajkak kevésbé aktív részvételével jönnek létre, mint magyar megfelelőik. Nyelvállás szerint felső nyelvállásúak (zárt) az „i”, „y”, „u”, középső nyelvállású az „e”, „o” és alsó nyelvállású (nyílt) az „a”. Az orosz artikulációra a beszédszervek izomzatának kisebb mértékű feszítettsége jellemző, mint a magyarra, emiatt a szomszédos hangok erősebben hatnak egymásra, erőteljesebben olvadnak össze. Az orosz magánhangzó még hangsúlyos pozícióban is változtatja színét, a beszédszervek lazasága bonyolult változó hangzást eredményez. A magánhangzók ejtését jelentősen befolyásolja az orosz mássalhangzók kemény-lágy volta. Az „y” hangzó is éppen ilyen okokból nem tekinthető önálló fonémának, csak akkor ejtjük így, ha előtte kemény mássalhangzó áll. Lágy környezetben csak az „i” típusú hangzó ejthető. Magyar anyanyelvi szempontból különösen fontosak az „e” hangzó változásai. Míg kemény mássalhangzó környezetben nyílt „e”-nek hangzik, addig lágy környezetben ejtése a magyar zárt „e”-hez áll közelebb. Az „a” fonéma kemény mássalhangzót követően az „u” irányába, lágy mássalhangzó után pedig az „i” irányába tolódik el. A lágy környezet hatására az „o” a magyar „ö”-höz hasonló, az „u” pedig a magyar „ü”-höz hasonló színezetet kap. A kemény-lágy környezetnek köszönhető a magánhangzók egybeolvadása is, amely az „o” és az „e” esetében diftongusok és triftongusok kialakulásához is vezethet. Az orosz ejtésre jellemző, hogy hangsúlytalan helyzetben leegyszerűsödik a magánhangzórendszer, öt helyett csak három-négy hangtípus különböztethető meg (*Papp, 1979*).

Ahogy az korábban a beszédtempóval kapcsolatban kifejtettük, a magánhangzók redukciója a beszédritmus megváltozását eredményezi. A redukált magánhangzók azonban a nyelv színezetét is módosítják. Ez a jelenség legerőteljesebben az orosz nyelvben mutatkozik meg, amelyben csak a hangsúlyos magánhangzók tisztán ejtettek, a hangsúlytalanok pedig a hangsúlytól távolodva egyre inkább elmosódtak és egyre rövidebbek. Az „o” hangok egyre inkább egybeolvadnak az „a” hangokkal vagy még tovább rövidülve és szintelenedve semlegesnek lesznek. Az egyszerűsödés eredményeként

megszólaló semleges magánhangzó a magyar „ö” magánhangzóhoz áll legközelebb. Leggyakoribb megnevezése a: svá. /ə/. Jellegzetessége, hogy nyelvenként eltérhet a kiejtése és funkciója is.

Az angol magánhangzók hangsúlytalan helyzetben gyakran /ə/ -vé vagy /i/ -vé redukálódnak. A németben a svá egyidejűleg fonéma és variáns, ejtése leginkább a magyar ejtett állú, nyílt „ö” hangnak felel meg. A franciában a svá /ə./ viselkedésére elsősorban az instabilitás jellemző. Ejtése az elől képzett, kerekített nyílt, rövid „ö”- vel vagy a zárt, hosszú „ö”- vel egyezik meg. Magánhangzó előtt és szó végén kiesik. Két mássalhangzó között rendszerint kiesik, de ha kiesésével három magánhangzó kerülne egymás mellé, a könnyebb kiejthetőség kedvéért többnyire megmarad. A semleges svák sok esetben más hangzókat helyettesítenek, ezért a hangstatisztikák szerint arányuk a spontán angol beszédben 22,9%, a németben 30%, a franciában 7,6%.

A /ə/ a magyarban is megjelenhet a beszédhangok egymásra hatásának következtében. Magas előfordulási arányának (30-40%) elsődleges oka a felgyorsult beszédtempó és az elnagyolt artikuláció lehet (Gósy, 2007).

1.6.4. Az énekelt nyelv specifikumai

Az előzőekben az idegen nyelvek magyartól eltérő sajátosságait a zene és nyelv közös alkotóelemein keresztül vettük sorra. Ezek a meghatározó tulajdonságok a hangzó és az írott nyelvben változó hangsúllyal jutnak érvényre. Minden nyelv saját logikája szerint rendeződik, az élet alkotó elemeit, különböző aspektusból és eltérő fontossággal tükrözi. Ebből adódóan a nyelvek szerkezetében más-más terület válik kiemeltté. Amint láttuk, a magyar nyelv jellemzően lényegre törő, ami megnyilvánul a szórendjében, hanglejtésében, agglutináló²⁷ jellegében és véleményünk szerint kiejtésében is. Az egyes idegen nyelvek ettől eltérő szerkezetének, logikájának, grammatikájának ismeretét feltételező nyelvtudás a magánénekes hallgató számára elengedhetetlen a vokális interpretáció során. A hangzó nyelvben már megnyilvánul az intonáció, a beszédritmus, és a hangzókészlet is. Az eredeti nyelvű éneklés során mindezeknek a nyelvi tulajdonságoknak a tudatos alkalmazását kell együttesen a művészi kifejezés szolgálatába állítani. Ebben az alfejezetben azokat a nyelvi

²⁷ Morfológiai (alaktani) típus. Az agglutináló (ragasztó) nyelvek, a nyelvtani kategóriákat a szótőhöz ragasztott toldalékkal fejezik ki. Ezzel szemben az indoeurópai nyelvek (olasz, francia, német) meghatározóan flektáló (hajlító) nyelvek, a nyelvtani kategóriákat a szótő megváltoztatásával képesek kifejezni. Az angol nyelv viszont egyre inkább izoláló (elszigetelő), azaz a nyelvtani elemeket a szórend, a hangsúly, a mondat hanglejtése mutatja, vagy az ilyenek kifejezésére szolgáló előjárósók, módosítószók (I. 8.).

nehézségeket csoportosítjuk, amelyek az idegen nyelvek használatában speciálisan az éneklés során merülnek fel.

1. Nyelvenként jellemző hangzókészlet

Az előző alfejezetben a nyelvekre jellemző hangszín leírása során a hangzókészlet magánhangzóit már elemeztük. Éneklés során ezek a magánhangzók jelentik a hang „fonalát”, általuk vezeti az énekes a rezonancia dús énekhangot. A mássalhangzók biztosítják a támaszt a hangzó ív alatt (*Váginé, 2004*), tiszta, pregnáns ejtésük teszi lehetővé, hogy a magánhangzó időtartama ne rövidüljön meg. A vokális interpretációban leggyakoribb idegen nyelvek (olasz, német, francia, angol, orosz) mássalhangzóinak kiejtési szabályai a beszélt nyelvtől nem térnek el, nyelvenként megtanulandók. Ejtésük tökéletesítése a nyelvi képzés kompetenciája, amelyben kiemelten fontos szerepet kell kapnia a magyar hangkészletben nem szereplő idegen hangoknak. Éneklés során ezen felül a feladatot az jelenti, hogy a beszédben amúgy kisebb intenzitással is megszólaló magánhangzókat, hogyan lehet olyan impulzussal létrehozni, hogy az a nem tisztán ejtett magánhangzókat a rezonáns üregek maximális kihasználására képessé tegye. E tekintetben az angol nyelv okozza legtöbb nehézséget, ahol a mássalhangzók is csak ritkán tisztán ejtettek, emiatt gyakran a szájüregben tartják a magánhangzókat.

2. Redukció

Az 1.6.3. fejezetben már helyet kapott a magánhangzó redukció jelensége. A magánhangzónak ez a módosulása, énekléskor fokozottan hat a rezonancia vezetés képességére. Minél semlegesebb egy hangzó, a magyar anyanyelvű énekes számára annál nehezebb az énekelt hangzó pozíciójának megtartása. A leginkább redukált hangzó, a svá tudatos ejtése pedig a magyar nyelvből hiányzó egyéb hangzókkal együtt a nyelvi készség fejlesztésének körébe tartozik. A redukció kérdése véleményünk szerint magánének főtárgy tanári és a nyelvtanári feladatokat egyaránt kijelölhet, de éppúgy lehet az idegen nyelvű interpretációs tantárgy része.

3. Diftongusok

Az énekelt diftongusok (tritongusok) esetében meghatározó jelleggel bír, hogy az adott nyelvben a kettőshangzó elemeinek van-e szótagalkotó szerepe. Az orosz és az angol nyelv többes hangzói betűkkel nem tükrözött hangzóváltozások, önálló szótagot sem képeznek. Énekes ejtésük ezért még összetettebb, mint a beszédben, mivel a

hangzóváltozásnak egy adott ritmusérték alatt kell végbemennie, ezért éneklés során nem is szólalhat meg mindegyik. A franciában a kettőshangzó mindig egy szótagot alkot, nehézséget a félhangzó és a magánhangzó időtartamának ritmushoz igazodó pontos hangoztatása jelenthet. A német kettős- és hármashangzók szintén egy szótagot alkotnak, problémát az éneklésben az okozhat, amikor két magánhangzót egymás után egy ritmusértéken osztva jól artikuláltan kell realizálni. Az olasz nyelvű éneklés során fontos kiemelni, hogy az „i” és az „u” hangsúlyos helyzetben külön szótagot alkotva hosszan ejtett, az énekhang pozícionálását segíti.

4. Hangkiesés, hangátkötés

A tárgyalt indoeurópai nyelvekben jelenlévő hangkivetés és hangátkötés kiejtési szabályai az idegen nyelvórák tananyagát képezik. A német és az angol nyelvben a hangkivetés lényegében aposztróffal írásban jelzett, így az énekelt forma, a kottaképnek megfelelően, nem tér el a prózai szövegmondástól. A francia és az olasz nyelvben azonban a ritmusképlet függvényében különböző mértékben valósul meg a hangkiesés (elision), amely abból a nyelvi szabályszerűségből adódik, hogy ezek a nyelvek igyekeznek elkerülni két magánhangzó egymás mellett állását (Karakai, 2013). Minthogy az éneklés során a kötött ritmusban szólalnak meg, a kiesés attól függ, hogy a beszédben szabályosan kieső hangra esik-e ritmusérték, ezáltal keletkezik-e szótagalkotó értéke. Így énekléskor ugyanannak a szókapcsolatnak különböző hangoztatása lehetséges. Ily módon az olaszban még a vesszővel elválasztott szótagok is hangoztathatók egy rövid ritmusérték alatt összeolvadva, vagy egy másik kontextusban két külön hangra írva széttagoltan. (Pl.: „Agl’ar-menti,al- colle,al-prato” vagy „Agl’armenti-al-colle,-al-prato”.) Hasonlóan, a franciában egyébként kötelezően elnyelt /ə/ ”ö”-ként realizálódhat az éneklésben (Pl. visage). A magánhangzó találkozás elkerülésének másik módja a hangátkötés (liaison), amikor az egyébként a szó végén jelenlévő, de nem ejtett hangzó a következő szóhoz kötve megszólal. (Pl. dan’s une bois solitaire) Az énekelt szöveg ritmusa azonban az egymás mellett állást a szünetek által módosíthatja.

5. Dialektusok, archaikus szövegek

A nyelv időben és térben változó jelrendszer. Az énekelt nyelv alapvető kiejtését az irodalmi nyelv szabályozza. A németben például az ún. Bühnendeutsch²⁸ ejtismódja

²⁸ Színpadon (színházban) használt német nyelv.

használatos a vokális színpadi műfajokban. Ugyanakkor az egyes nyelvek időbeli változásai is meghatározóak az énekelt nyelv kiejtésében. Másként hangzik például egy Shakespeare korabeli „loved” – ahol a szótagszám vagy a szükséges időmérték kedvéért a szóvégek eltérő ejtést kaphatnak –, másként egy E. B. Britten²⁹ operában, és megint máshogy egy André Previn³⁰ kortárs, amerikai operában. A vokális művek idegen nyelvű hangoztatásában a nyelv és szöveg kapcsolatának különböző vetületei és a kiejtés sokrétűsége egyaránt megjelennek. A nyelv változása minden nyelvben tetten érhető, az énekelt kiejtésben a zeneszerző korának nyelvi gyakorlatát érdemes szem előtt tartani.

6. Recitativo, szöveg és dallam tagolása

A tudatos nyelvhasználat és biztos szövegértés egyértelműen az alapját képezi a vokális zenei műfajok hiteles idegen nyelvű előadásának. A recitativo³¹ éneklés éppen ilyen megfontolásból csak a haladó évek során válhat tananyagká. Lényege éppen a beszédszerűség megőrzése, a dallam és a szöveg tökéletes összhangjával. Ez a komplexitás csak az eredeti nyelven érvényesülhet maradéktalanul. A recitativóban a kottában tradicionálisan 4/4-es metrummal lejegyzett ritmust, az énekes előadó – a szöveg jelentésének értelmezésével – rugalmasan tagolja. A recitativo accompagnatóban a zenekar dallamos kísérete a szöveget egyértelműen bontja szakaszokra, míg a recitativo secco-ban az énekes nagyobb szabadságot élvez. A dalok és áriák előadásakor a beszéd és szöveg közös elemeinek (hangsúly, hanglejtés, ritmus, emóció) szintézise, az eredeti nyelvű és a magyar fordításban elhangzó előadás során egyaránt tudatos megformálást követel meg. a beszédfrázis és a zenei frázis szakaszai és hangsúlyai az eredeti nyelvben és a magyar fordításban gyakran teljesen eltérőek. (Pl. „Doch wenn du sprichst: ich liebe dich / so muss ich weinen bitterlich” De: De mondd csak azt, hogy hűn szeretsz / zokogva, / sírva hallom ezt.)³² Az értelmi tagolásnak megfelelően, nyelvtől függően kis cezúra, azaz levegővétel akkor is szükséges, ha az zeneileg szünettel nem jelzett. Ennek ellenkezője is igaz, éppilyen értelemzavaró, olykor jelentést torzító, ha az egybefüggő szövegrészt (frázison) belüli levegővétellel szabdalja fel az énekes. Az értelmezés feladata messze túlmutat a nyelvtanári feladatokon, álláspontunk szerint zenetanári kompetenciákat is igénylő képzési elvárás.

²⁹ Edward Benjamin Britten (1913-1976), angol zeneszerző. Leghíresebb operája, a Peter Grimes.

³⁰ André Previn (1929-), német származású zongoraművész, karmester, zeneszerző.

³¹ Olasz, jelentése énekbeszéd. A secco recitativóban csak számozott basszus kíséri, a recitativo accompagnato ezzel szemben kidolgozott (szólamokban lejegyzett) kísérettel ellátott.

³² R. Schumann: Wenn ich in deine Augen seh’.

Az idegen nyelvű éneklésnek a beszéddel történő összevetése – a magyar énekes nézőpontjából közelítve – a hazai szakirodalomban előzmények nélküli. Az általunk alkotott csoportosítás saját oktatói tapasztalatokon alapul, a teljesség igénye nélkül rendszerezi azokat a speciális interpretációs feladatokat, amelyeket a vokális előadónak meg kell oldania. Az 1.-5. csoportban azokat a szempontokat soroltuk fel, amelyek az énekelt szöveget a hangzó aspektusából, a kiejtés felől közelítik. Az utolsó, 6. problémacsoport a nyelv szerkezetére, jelentésére fókuszált. A disszertáció empirikus fejezeteiben ezen nyelvi készségek és ismeretek fejlesztésének gyakorlatát fogjuk a felsőfokú magánénekes képzésben vizsgálni.

2. Az énekpedagógia metodikájának fejlődéstörténete

Az emberré válás folyamatának szükségszerű velejárója a társadalmi érintkezés, az egyéni tudattartalmak érzés- és gondolatvilágának kölcsönös cseréje. Míg az érintkezés vizuális jelrendszerét a gesztusok, a mimika, a tánc jelentik, addig a hallószervünk által érzékelt gondolat a beszéd és az éneklés, melynek alapja a hangnyelv. Azt a tényt, hogy a homo sapiens ének- és beszédképessége szorosan összefügg – az összefüggés nyilvánvaló egyértelmősége okán – szükségtelen bizonyítani. Beszéd közben is alkalmazunk éneklő hanghordozást, és éneklés közben is erősen kihasználjuk mindazokat az akusztikai eszközeinket, melyek az artikulált beszéd szolgálatában alakultak ki. Fejlődésük szorosan összefüggött, az éneklés kezdetleges formái a sírásból, üvöltésből, a beszéd magasságbeli változásából keletkeztek. Ebben a fejezetben elsőként azt követjük nyomon, hogy az ének és a beszéd kapcsolata a vokális műfajokban milyen változásokon ment keresztül a zenetörténetben. Ezt követően pedig azokat a módszertani válaszokat vesszük sorra, amelyeket a dallam és a szöveg dominanciájának alakulására, az éneklés módszertana adott.

2.1. Az ének-beszéd kapcsolat változásai a vokális műfajokban

Az ókoriak éneke még sokkal közelebb állt a beszédhez, kifejezetten recitáló³³ jellegű volt. Hangterjedelme általában öt-hat hangnyi, legfeljebb egy oktávot ölelt fel, függetlenül az énekesek számától.

A kora középkor az ókori népeknél a kezdeteket jellemző hagyományt folytatta, amely az éneklést a vallás szolgálatába állította. A görögöktől átszármazott melizmatikus³⁴ dallamoknak a zsidóktól átvett zoltárének adott formát.

Újjítást Ambrosius (i.sz. 339-397) milánói püspök tevékenysége jelentett a IV. század elején, aki az addigi zoltáréneklés mellett bevezette a váltakozó éneket és a görög szómértéken alapuló himnuszokat. Az így megszülető cantus Ambrosianus bővelkedik díszítésekben, amelyek a későbbi koloratúrák alapjai. A lejegyzésre szolgáló neumák³⁵ csak a dallam irányát adták meg, a hang magasságát, tartalmát nem. Ily módon ez az éneklésmód még mindig inkább beszédszerű, a ritmikusság inkább meghatározza, mint a dallamosság. A zene ritmusát a szöveg ritmusa szabja meg.

³³ beszédszerű

³⁴ Görög eredetű szó, jelentése dal, ének. Egyetlen szótagra énekelt dallam vagy dallamrész, mai szóhasználatban sajátosan a középkori egy- és többszólamúság vokalizálása.

³⁵ Görög eredetű szó, jelentése intés. Az egyházi hangjegyzés jelei vonalrendszeren épülő nyugati és az újbizánci hangjegyzés keletkezése előtt. A kora keresztény zenészek kheironómiai jeleiből és a késő antik grammatikusok akcentus- vagy prozódiai jeleiből keletkeztek. Nem a hang helyét, hanem a változását, vagyis a hangmozgás irányát adja meg.

A zene és a szöveg egyenrangú kettősét Tuotilo (850-913) és Notker (840-912) szerzetesek alapozták meg oly módon, hogy az addig szöveg nélküli ékítéseket szöveggel látták el, tropusokat³⁶ és szekvenciákat³⁷ alkotva. A művek születésének helyszínei a kolostori énekiskolák, melyek közül kiemelkedik metzi, lyoni, st.galleni iskolák tevékenysége.

A középkori ének világi ágát a vándorénekesek és a lovagkor trubadúrjai, Minnesängerjei képviselték. A vándorénekesek: igricek, regősök, joculatorok, jongleurök, minstrellek³⁸ az ókori aidosok,³⁹ rhapsodosok⁴⁰ utódainak tekinthetők. A középkori lovagok számára elengedhetetlen volt a „Septem artes liberales”-ben való jártasság, melynek egyik ága volt a zene. Ennek megfelelően a kor legnevesebb trubadúrjai közt is ott találjuk Thibaut navarrai herceget, Vilmos poitier-i grófot csakúgy, mint Oroszlánszívű Richárd angol királyt. A trubadúrok mellett gyakran szolgáltak jongleurök, akik a trubadúrok által írt versekhez zenét szereztek, vagy a trubadúrok helyett énekelték a szerzeményeket. A német (Minnesängerek), angol (minstrellek) lovagok hasonló szellemben alkottak, mint a francia és spanyol trubadúrok. Az éneklés ebben az időben még azonos a zene fogalmával, a hangszer csak a kíséret szerepét tölti be. Az énektechnika fejlődésével, a mesterdalnokok megjelenésével az éneklés a lovagvárakból a polgárosodó városokba helyeződött át.

A XIV. századi „Ars nova” Guillaume de Machaut (1300-1377), Philippe de Vitry (1291-1361) és Johannes de Muris (1290-1351) nevével fémjelezve új korszakot hoz a zene-szöveg viszonyába (Szabolcsi, 1974). A IX. században már kezdetleges formát mutató többszólamúság a XII. században továbbfejlődve a XIII. a XIV. és a XV. században végképp elterjed, s a XV. században a Németalföldön éri el csúcspontját. Ennek eredményeképp a zene uralma vitathatatlan lett a szöveg hátrányára. A polifónia a belső tartalmat elnyomta, a kóruséneklés bizonyos értelemben öncélú technikává, a zeneszerzés szinte szerkesztési tudománnyá vált.

³⁶ Latin – görög származék, jelentése fordulat, dallamminta. A középkori egyházi zsolozsmák hagyományos szövegébe iktatott hosszabb – rövidebb beszúrás. A legrövidebbek a Kyrie-tropusok voltak. A hosszabb szövegbeszúrások új dallamrészleteket hoztak létre; ezekből nőtt ki a szekvencia műfaja. A tropusok először a bizánci egyházi zenében tűntek fel a IV.-V. században.

³⁷ Ld. fentebb.

³⁸ A francia trouvère-ek angol megfelelői.

³⁹ görög énekmondó

⁴⁰ Összetoldott ének, a népi eposzrészlet ókori görög elnevezése. Így nevezik a vándor históriás énekest is, aki az általa költött dalokat khitara (antik lyrafajta) kísérettel, recitálva adja elő.

A XVI. század a madrigál műfajának virágzása. Villaert (1490-1562), Lasso (1532-1594), Palestrina (1525-1594) többszólamú madrigáljaiban a dallam közelít a szöveghez, megindul a kiegyenlítődés szöveg-zene tekintetében.

A humanizmus kora a reneszánsz életérzést, az antik görög kultúrához való visszafordulást hirdeti témában, formákban egyaránt. A zenében ez az énekelt szöveg valódi ritmusának kifejlődését célozza, szemben a sokszólamúság adta lehetőségekkel.

Az XVI. század végén Firenzében alakult az zenei csoport, amely a polifóniával szemben a hangszerkíséretes egyszólamú ének prioritását tűzte ki célul. A Camerata tagjai olyan dallamokat kívántak, amelyek a szöveget teljes egészében, egyszerű, közérthető stílusban adják vissza érzelmeket kifejező énekbeszéddel. Ezek a művek erős szenvedélyek kifejezésére alkalmasak úgy, hogy eközben nem kerülnek ellentétbe a szöveg ritmusával. Ez a törekvés vezetett az opera, azaz a „dramma per musica” (dráma muzsikában elbeszélve) megszületéséhez. A műfajt a görög tragédiák újjáélesztésével kívánták megteremteni, a görög monódiákhoz⁴¹ való visszatéréssel. A dráma adja a tartalmat, de a kifejező erőt nem a beszéd, hanem az énekhang jelenti.

Jelen fejezet célja az ének és beszéd kapcsolatának történeti áttekintése, melyben a két komponens összhangjának, együttműködésének legmagasabb szintjét, színpadi komplexitásával kiegészítve, az opera műfaja képviseli. Ezért tartjuk fontosnak az opera fejlődési állomásait jelentő művek felsorolását. Jacopo Peri (1561-1633) 1597-ben íródott Dafné című operája elveszett, ezt Euridice című, inkább madrigálkomédiának tekinthető műve követte. Claudio Monteverdi (1567-1643) 1607-ben írta meg Orfeo című operáját, amelyet az első mai értelemben vett operának tekintünk. Operáiban a recitálás már a túlfűtött deklamálás irányába tart.

Az operazene második állomása az ún. velencei iskola. Francesco Cavalli (1602-1676) és Antonio Cesti (1623-1669) a korszak jeles képviselői – műveikben a recitativók közé gyakran ékelődnek be ariózus⁴² részek.

A harmadik állomás a nápolyi iskola, ahol az uralkodó szerepet már az ária tölti be, fő értékmérője pedig a bravúrosság. A szöveg és a zene kapcsolata olyan mértékben anullálódik, hogy a szövegnek már nincs is jelentősége. A korszak legjelentősebb mestere Alessandro Scarlatti (1660-1725). Jelszava: „Minden kifejezésnél fontosabb a dallamos elem, a bel canto⁴³”, az egész korszak elnevezését adja.

⁴¹ Khitarával kísért szólóének.

⁴² Áriaszerű, dallamgazdag.

⁴³ Olasz, jelentése szép ének.

Az opera műfaji fejlődésének másik útját Franciaországban Jean Baptiste Lully (1632-1669) és Jean-Philippe Rameau (1683-1687) képviselte, megmaradva a nemesebb, egyszerűbb keretek között.

Angliában a XVII. században Henry Purcell (1659-1695) művei olasz és francia hatásokat egyaránt mutatnak. Georg Friedrich Händel (1685-1759), bár alkotói éveinek kezdetén olasz operákat írt, angol oratóriumai szövegének súlyos ószövetségi témákat választott, amelyekben a kórus kiemelt szerepet kapott.

A német operaszerzők olasz operákat komponáltak, még német nyelvű operáikban is olasz betétáriákat énekeltek. A kor neves német szerzői: Heinrich Schütz (1585-1672), Johann Kaiser (1674-1739), Johann Adolph Hasse (1699-1783) voltak.

A bel canto öncélú technikázása, a mitológiai történetek bábalakjai messze vezettek a „dramma per musica” eredeti célkitűzéseitől. Az olasz opera torzulásaival szemben a visszatérést a drámai opera eszméjéhez, a Lully és Rameau nyomán haladva a szövegen alapuló recitáló stílust továbbfejlesztő Christoph Willibald Gluck (1714-1787) hozta meg.

Gluck deklamáló stílusára – amelyben a szöveget teljes mértékben kiszolgálja a zene – ellenpontként érkezett Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) vezérgondolata: „Hogy szolgáljon a zene, mikor uralkodásra termett?” Ő volt az, aki páratlan dallambőségével az opera fejlődésében, annak minden ágában, az opera seriában és az opera buffában⁴⁴ egyaránt kiemelkedőt alkotott (*Kerényi*, 1985).

A XIX. század első fele meghozza a bel canto másodvirágzását. Gioacchino Rossini (1792-1868) operáiban ismét a virtuozitás dominál a drámai mondanivalóval szemben. Giovanni Bellini (1801-1835) és Gaetano Donizetti (1797-1848) már szélesebb dallamívű és drámaibb recitativo accompagnatoval gazdagított opera seriákat írt. Párizsban töltött éveik nyomán mindhármuk munkásságának jellemzője a látványosságra való törekvés.

Az 1820-40-es évekre tehető a nemzeti iskolák megszületése. A nemzeti jelleg egyaránt megnyilvánul a témaválasztásban, a nyelvben és a zenei megoldásokban. A németeknél Carl Maria von Weber (1786-1826), az oroszoknál Mihail Ivanovics Glinka (1804-1857), a cseheknek Bedrich Smetana (1824-1884), nálunk Erkel Ferenc (1810-1893) képviseli.

Az olasz opera továbbfejlődése Giuseppe Verdi (1813-1901) nevével fémjelzett. Az olasz operai hagyományok útján haladt, de a szélesen ívelő dallamosság mellett nagy

⁴⁴ Opera seria: komoly opera. Opera buffa: vígopera.

hangsúlyt fektetett a tartalomra és az azt közvetítő szövegre is. Utolsó operáiban, az Otelloban és a Falstaffban egyedülálló példáját adja az igazi szövegalapú dallamos zenének.

A német opera meghatározó óriása, Richard Wagner (1813-1883) volt, aki az énekhangot a zenekari szerkesztés szolgálatába állítva az énekesre nehéz feladatot rótt, alárendelve a szólamot a szövegnek. Az énekszólamot a zenekari szólamok közé szőtte, ugyanakkor a szöveg tökéletes érthetőségét kívánta meg. A szöveg és zene tökéletes összhangjának megteremtése érdekében operáinak szövegkönyvét is ő maga írta, így juttatva el műveit a drámai cselekményen, deklamáláson alapuló opera csúcsára. Az a paradoxon, amelyet az énekszólam másodrendűvé rendelése és az opera természetéből fakadó ének központúságból fakad, számos módszertani probléma forrásává vált, melyekre a vonatkozó énekpedagógiai fejezetben fogunk visszatérni.

A XX. század operazenéjére a recitativo-parlando⁴⁵ stílus jellemző. Claude Debussy (1862-1918), a lágy tónusú énekszólamot finom, árnyalt pasztellszínű hangszereléssel kíséri. Richard Strauss (1864-1949), hangszerelése csillogó, pompás, sokszor harsány. Az énekszólam a wagneri méreteket is meghaladó zenekari szólamokkal versenyez.

A verizmus mesterei, Ruggero Leoncavallo (1857-1919), Giacomo Puccini (1858-1924), Pietro Mascagni (1863-1945), az olasz opera hagyományait megtartva az énekszólam elsőbbségét preferálták, dallamos énekbeszéddé fejlesztve azt. Puccini tekinthető a dallamos opera utolsó mesterének, az énekszólam és a zenekar egyensúlya, a dráma és zene együtthatása az ő műveiben éri el tetőpontját. Szólamai tökéletesen alkalmazkodnak a dramaturgiához, jól énekelhetőek (Till, 1985).

Ez az egyensúly a későbbi szerzőknél újra és újra felborul, gyakran az egyéni jellemzés, a kifejezés a zenekarba tevődik át. A bonyolult harmóniák, diszharmóniák, az énekes számára nem csak az intonáció terén, de az énektechnikát és a művészi kifejezést illetően is egészen más, új feladatokat határoznak meg.

2.2. Az énekpedagógia módszertani problémái

A beszélt és írott nyelv fejlődésében az évszázadok során jelentős változás ment végbe, a költészet különböző műfajai által művészi szintre emelve azt. Az érthető, kifejező beszéd művészi igénye, a tudatos nyelvhasználat, a beszédtechnika igényét is életre hívta. A vele szoros kontextusban kialakuló éneklés technikája a kezdetekben értelemszerűen a beszédhangképzés módszereivel mutat rokonságot, annak felismeréseit, alapelveit tüzi ki

⁴⁵ Olasz, szó szerinti jelentése elbeszélő énekbeszéd.

célul. Amint azt az előző fejezetben felvázoltuk, az eltérő korok, stílusok eltérő módon súlyozzák a szöveg és a zene viszonyát, ennek megfelelően a hangképzés és a módszertana is hol szorosabb, hol gyengébb kapcsolatot mutatnak a beszédtechnikákkal.

A poézis eredetének a dal tekinthető, ez az önmagában is erős zeneiséggel bíró lírai műfaj. Története, műfaji fejlődése nem képezi külön tárgyát vizsgálódásainknak. Az ének és beszéd dramaturgiai csúcspontját az opera műfajában éri el a zenedráma lehetőségeinek köszönhetően. A módszertani vizsgálódásaink is e műfaj mentén történnek.

Ebben a fejezetben az énekpedagógia kezdeteitől a közelmúltig vizsgáljuk meg a hangképzés tanításának alakulását, irányzatait, a nyelvi interpretáció módszertani szempontjait állítva a középpontba.

2.2.1. A szóbeliségtől az első módszertani írásokig

A hangképzés, énektanítás módja hosszú utat tett meg az írásbeli lejegyzéséig. Az első nyelvtan görög eredetű. Ők osztották fel elsőként hangzóikat magán- és mássalhangzókra.

A középkori zene tanításában, csakúgy, mint művelésében a római hagyományokat követték. A Nyugat-római Birodalom bukását követően kialakuló feudális társadalmi és gazdasági rend az egyház hatalmának megszilárdulását hozta, a vallásos szemlélet a tudományok és a művészetek fejlődésében uralkodóvá vált. A pápaság intézménye a zene fejlődésében és intézményes oktatásában is meghatározó szerepet töltött be. Az első énekiskola megalakítása még Hilarius pápa nevéhez fűződik, korszakot meghatározó érdemei pedig Nagy Gergely pápának (540-560) voltak. Gergely pápa újjászervezte egyházát, megalapította a templom, a kolostor, az iskola és az istentisztelet rendjét. Gyűjtője és rendszerezője lett az egyházi énekeknek, mely tevékenysége a gregorián ének elnevezés alapjául szolgál. Szent Benedek V. században megalapított intézménye a Schola Cantorum, ahol hosszú ideig ő maga is oktatott, a korabeli énekmesterek képzési helye volt (Szabolcsi, 1974).

A középkornak ebben a periódusában a tanítás még legfőképpen utánzáson alapul. Az énektanítás legfőbb csomópontjait elméleti síkon Arezoi Guido (991-1033) zeneelméleti módszere, majd a XII. században Hieronymus párizsi szerzetes tevékenysége jelölte ki, aki az emberi hangot osztályozta. A XI.-XV. századokban az éneklést a mesterdalnokok képviselték magas színvonalon. A dallam és a szöveg egyensúlya a dallam javára felbomlott, a szép hang képzése módszertani feladattá vált. Az énektanítás elsősorban szájhagyományként terjedt, a gyakorlati módszerek előtérbe helyezésével. Az

első írásos munka, Conrad von Zabern heidelbergi egyetemi tanár 1474-ben megjelent *De mondo bene cantandi chorale in multitudine personarum* című műve volt (Kerényi, 1985). Az éneklés módszertanának írott dokumentumainak előzményei a XVI. századi fonetikai, fiziológiai, orvosi munkák voltak.⁴⁶

Az énekpedagógia Giulio Caccini (1551-1618) *Nuove musiche* cím alatt, 1602-ben kiadott monódiagyűjteményének⁴⁷ előszavát tekinti az első énekmetodikai munkának. Ebben egyértelműen a „stile rappresentativo”⁴⁸, azaz a szöveg, dallamot „nemes alárendeltség”-be kényszerítő elsőbbsége mellett foglal állást. A XVII. század módszertana jó ideig Caccini elveit követte.

Amint a 2.1. fejezetben kifejtettük, a vokális zene történetében jelentős fordulatot az opera műfajának megteremtése hozott. A módszertani fejlődésnek ez az időszak nem kedvezett, mert, ahogy Kerényi Miklós György fogalmaz „az ének mesterek nemigen tudták megírni a „miért”-et és a „hogyan”-t” (Kerényi, 1985. 230. o.). Az énektanítás hosszú ideig ismét gyakorlatban, empirikusan terjedt.

Az opera műfajának fejlődése a firenzei iskolát követően a velencei, majd a nápolyi iskolák folyamatosan változó szöveg-zene hierarchiája – amint arra a műfaj történeti részben rámutattunk – az énekpedagógiát is újabb kihívások elé állította.

Az Alessandro Scarlatti által képviselt *bel canto* stílus, bár nem énektechnikát jelent, az énektanároktól gyakorlati alkalmazkodást követelt. Jóllehet a fennmaradt kevés énekmetodikai emlék még Caccini és a firenzei Camerata hatását tükrözi, a szöveg és a belső tartalom kifejezését a bravúréneklés által támasztott elvárások már egyértelműen felülírják. A divat és egyben cél, a futamok minél briliánsabb éneklése, a gége könnyedsége által. A nemiségüktől megfosztott kasztráltak⁴⁹ kora ez, ők az ünnepektől énekesek. Könnyed hangjuk alkalmas a kolorálásra, levegőkapacitásuk jóval nagyobb, de státuszuk természetesen magában hordozza a kifejezés, átélés hiányosságait. A korszak

⁴⁶ Madsen (dán tudós): *De literalis* című művében a magánhangzók és mássalhangzók közötti képzési különbségeket írja le 1586; Bovicelli: *Regole per far passaggi* 1594; Zacconi: *Pratica di musica* 1596; *De vocis auditusque organis historia anatomica* 1600.

⁴⁷ Egyszólamú hangszerkíséretes ének

⁴⁸ Olasz zenei műszo, a kései XVI. század olasz operáinak jellemző stílusa, amely expresszivitás tekintetében köztes helyet foglal el a beszéd és a dal között.

⁴⁹ Ítálában már a késői ókorban kasztráltak fiúkat, hogy elkerüljék a mutálást és megtartsák fiú hangjukat. A gége a nemi érés korában, illetve valamivel később a nemi jelleggel alakul és vele alakul a hang is. Ha a fiúgyermeket a nemi érés, a mutálás előtt kasztrálják, a hang megmarad gyermeki fekvésben, mert a gége nem nő meg a férfi gége nagyságára, a porcok puhábbak s a hangszalagok kisebbek és vékonyabbak maradnak. A kasztrálás következményeképpen az egyéb férfi jellegek szintén elmaradnak, de a test rendszerint nagyarányú fejlődésnek indul, a mellkas és a tüdő hatalmas levegő kapacitásúvá lesz. Így az énekes virtuóz futamok előadására képes. A szokás elterjedését elősegítette az, hogy a középkor egyházi törvényei tiltották a nők templomi éneklését, és külön pápai bullák tiltották a nők színpadi szereplését is.

híres bolognai mesterei: Pistocchi (1659-1726), utóda Bernacchi (1690-1756) és Pasi (1697-1760), Brivio (1678-1769), a milánói iskola képviselője, valamint a nápolyi iskola főalakja Porpora (1686-1766), aki zeneszerzőként és a legnevesebb kasztrált énekesek tanáraként volt ismert. Tevékenységüket írott metodikai emlék nem őrzi.

Ezzel szemben a Lully és Rameu nevével összekapcsolódó egyszerűbb, nemesebb keretek között megmaradó francia opera vonulatának neves énekmetodika írója, Bacily de Bénigne 1697-ben írt munkájában⁵⁰ a címmel ellentétben fontos módszertani kérdéseket tárgyal. A hangszalagok funkciója alapján két csoportra osztja a hangokat, jelentőséget ad a szép és a jó hang közti különbség meghatározásának, kiemelve és ezzel a művészi teljesítmény szolgálatába állítva a helyes hangképzést. Az interpretáció szempontjából vizsgálatunk tárgyát képező szöveg tiszta formálásának döntő fontosságot tulajdonít, munkájának harmadik részében kizárólag a francia hangzók megformálását vizsgálja.

A XVII. századi olasz mintájú német operához kapcsolódó énektechnika Michael Praetorius (1571-1621) megfogalmazása szerint „az énektanítást leírni nem lehet, de annál fontosabb a tanár élő példája” elven működött. Praetorius, Herbst, Krüger módszertani elképzelései vokális gyakorlatokban maradtak hátra (*Kerényi, 1985*).

A korabeli angol opera H. Purcell által szintén az olasz illetve francia nyomdokain halad, aki műveit olasz énekesekkel szólaltatja meg. Angol énekpedagógiai munka ebből az időből nem maradt fenn.

2.2.2. Énekelt szöveg a rendszerező módszertani irányzatokban

Az énekpedagógiában máig ható nagyszabású munka, Pier Francesco Tosi 1723-ban Bolognában megjelent műve: *Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato*.⁵¹ Jelentőségét német, angol, francia nyelvű szinte korabeli fordításai is jól példázzák. A levegő beosztását és a szöveg tagolását illetően ma is helytálló tanítása: „Meg kell tanulni a levegőnek a zenei frázishoz és szöveghez való igazítását.” A modern gyakorlattal összecseng a rezonancia keveréséről alkotott módszertani elképzelése is. A mai énektechnikában alaptörekvésként használatos legato⁵² énekmód elsajátítására két egészen egyéni formát alkalmazott. Skálagyakorlatait elsősorban „a” hangzón végeztette, s bár leszögezte, hogy a többi hangzón is kell

⁵⁰ *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter* (Érdekes megjegyzések a jól éneklés művészetéről, Párizs)

⁵¹ Vélemények régi és új énekesekről vagy megjegyzések a díszítéses énekről.

⁵² Olasz, jelentése kötve. A hangok kötése, énekben és fúvós hangszereken, megszakítás nélküli levegőáramlással, billentyűs hangszereken, a lenyomott billentyűnek csak a következő hang leütése pillanatában vagy valamivel későbbi elengedésével, vonós hangszereken több hang vonóváltás nélküli összekötésével valósítható meg. A legato-t kötőívvvel jelölik. Ennek énekmódszertani vonatkozásait a 2.2.6. alfejezetben fejtjük ki részletesebben.

gyakorolni, a hangzóképzésről nem írt művében. A bolognai iskola XVII. századi szakaszában még fontosnak vélték a szöveg és a tartalom visszaadását. Erre vonatkozik Tosi megjegyzése is, miszerint „ha nem érteni a szöveget, a valóság kimarad a művészetből.” Ennek ellenére az a tény, hogy a hangzók képzése nem kap szerepet művében, már a koloratúra túltengésének kezdeteivel hozható összefüggésbe.

A bel canto terjedésével az olasz énektanítás is elindult hódító útjára. Európa-szerte olasz énekmesterek tanítottak, olasz nyelven, olasz manírokkal. Tosi örökségét Giambattista Mancini (1714-1800) és Johann Adam Hiller vitték tovább, a hangok mell- és fejhangokra osztásában, az „a” hangzón való gyakoroltatással, valamint intonációt fejlesztő szolmizációs gyakorlatok leírásával. Mancini *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*⁵³ címmel Bécsben, Hiller *Anweisung zum musikalischen richtigen Gesang*⁵⁴ címmel adta ki énekpedagógiai munkáját 1774-ben. Terminológiát, kötésmódokat, hangterjedelmet, hangerőt, megvalósítást és tanítási módszereket illetően azonban jelentős eltérések mutatkoztak esetükben. A korszak énekiskoláinak lényeges hiányossága a szöveg értelmességének elhanyagolása (*Kerényi, 1985*).

A zene és szöveg szorosabb kapcsolatának visszatérését tükrözi a Berard-féle francia énekiskola. Az 1755-ben megjelent *L’art du chant*⁵⁵ az első tudományos alapokon nyugvó énekpedagógiai munkának tekinthető. Felhasználta korabeli párizsi orvosok hangképzésre és hangmagasságra vonatkozó kutatásait és bár a levegőáram intonációban betöltött szerepével tisztában volt, az akusztikai törvényszerűségek és az emberi hang fizikájának ismerete nélkül azonban nem tudott a megvalósításhoz szükséges gyakorlatokkal szolgálni.

A XVIII. század fordulóján, Mozart nyomán ismét teret hódított a dallamgazdagság, Mengozzi olasz énekmester irányításával és szerkesztésében 1799-ben megszületett a *Méthode du chant de la Conservatoire de Paris*,⁵⁶ a párizsi Conservatoire módszere. A neves francia énektanárok és zeneszerzők munkája ismét visszatért az „a” hangzós koloratúrgyakorlatokhoz, valamint a regisztereket a középhang fogalmával bővíti.

Az énektanítás tudományos hátterének fejlődéséhez a hangszervek működését vizsgáló fiziológiai kutatások és a fonetikai ismeretek jelentős gyarapodása ad új impulzusokat. Haller svájci tudós 1761-ben megjelent *Elementa physiologiae*⁵⁷ és

⁵³ Gondolatok és reflexiók a díszítéses énekléssel kapcsolatban.

⁵⁴ Útmutatás a zeneileg helyes énekhez.

⁵⁵ Az éneklés művészete.

⁵⁶ A Párizsi Konzervatórium énekmódszertana.

⁵⁷ A fiziológia alapelemei.

Kempelen Farkas 1791-ben megjelent *Mechanismus der menschlichen Sprache*⁵⁸ műve kiemelkedik ezek közül. A modern fonetika tudománya az ő kutatásai alapján születik meg. Elsőként állapítja meg a magánhangzók és a mássalhangzók közti mechanikai különbséget, ezzel világosságot teremtve az addig csak fül után utánczolt, de megmagyarázni nem tudott hangzójelenségek között (*Molnár, 1938*).

A bel canto másodvirágzásának nagy komponistái, Rossini, Bellini, Donizetti operáiban ismét a dallam uralkodott, ezt a szemléletet tükrözik az énekpedagógiai művek is. Garaude (1810,1825), Peter Winter (1824), Mannstein (1834), Panseron (1839), Nehrlich (1841) továbbra is az olasz manírok életben tartását tekintették fő céljuknak. A korszak egyetlen metodikusa, aki az olasz-francia manírok ellen küzdött, Bernard Max volt. A *Die Kunst des Gesanges*⁵⁹ című, 1826-ban írt főművében már az anyanyelvű éneklés mellett állt ki. Ez a szemlélet a lassanként kialakuló nemzeti iskolák énektechnikájában nyert később egyre nagyobb teret. A XIX. század 20-as éveiben a kibontakozó nemzeti iskolák maguk után vonták a nemzeti fonetikák, és anyanyelvhez kötődő énekmetodikák megszületését.

Az orosz énekiskola alapját Alexander Varlamov Skola Pjenyija⁶⁰ és Mihail Glinka: *Uprazsnyenyija dlja uszoversensztvovanyija golosza*⁶¹ művei jelentették. Az olasz énekiskolákhoz oly módon kapcsolódtak, hogy gyakorlataikat az orosz kerekített „a” hangzóra építették, annak az olasz „a”-hoz való hasonlósága okán.

A francia metodikusok (Duprez, 1846, Lablach, 1852) a párizsi Conservatoire hagyományos módszertanát képviselték, és fejlesztették tovább. Duprez francia és német nyelven írott művében, a *L'art de chant*-ban,⁶² már szembekerült azzal a problémával, amelyet a különböző nyelvek eltérő artikulációs bázis igénye képvisel. A mintául szolgáló allejtéses olasz „a” hangzó például nem feleltethető meg egyértelműen a francia nyelv hasonló hangzóinak, így a modern énekpedagógia megítélése szerint énektechnikai hibához, az ún. fedéshez⁶³ vezethet.

A német énekpedagógia számára, mint azt a 2.1. fejezetben felvetettük, Wagner operáinak interpretálása komoly feladatot jelentett. A wagneri szerepek által támasztott

⁵⁸ Az emberi beszéd mechanizmusa.

⁵⁹ Az éneklés művészete

⁶⁰ Teljes énekiskola.

⁶¹ Gyakorlatok a hang tökéletesítésére.

⁶² Az éneklés művészete.

⁶³ Ld. az akusztikai, fonetikai összefüggések. 1.6.1. fejezet.

rendkívüli hangigény indukálta Friedrich Schmitt Grosse Gesangsschule für Deutsche⁶⁴ című művét.

A nyelvi interpretációra vonatkozó vizsgálódásaink szempontjából kiemelt jelentőséggel bírnak a korszak fonetika tudományában elért eredményei, különös tekintettel a nemzeti fonetikák megjelenésére. E tekintetben úttörőnek tekinthető Brücke 1856-ban kiadott fonetikai munkája Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprechlaute.⁶⁵

Az egyes nyelvek hangzóinak fonetikai jellemzése a nemzeti fonetikák legfontosabb feladata. Az angoloknál Sweet A Handbook of Phonetics⁶⁶ 1877, a németeknél Sievers Grundzüge der Lautnetic⁶⁷ 1876, a dánoknál Jespersen Phonetics⁶⁸ 1897, a franciáknál Rousselot Principes de Phonétique Experimentale⁶⁹ 1897-1901 munkái tekinthetők a legjelentősebbeknek. Meg kell még említenünk Julius Stockhausen énekmodszertanát 1884-ből Gesangsmethode⁷⁰ címmel, valamint J. Hey tevékenységét, aki Schmitt művének folytatója. A beszédtanításból kiindulva a legaprólékosabban dolgozta ki a hangzó-, szó- és mondatgyakorlatok sorrendjét. Munkája Vollbach átdolgozásában ma is a német beszédtechnika alapját képezi⁷¹ (Kerényi, 1985).

A XIX. század énektanpedagógiájáról összegzőképpen elmondható a természettudományos irodalom, fonetika nagyarányú fejlődése. Az énektanárok mind több kapcsolatot keresnek és találnak az egyes tudományágakkal, de tudományosan megalapozott metódusok még nem lépnek az empirikus módszerek helyébe. A szöveg és a dallam hierarchiájának változó tendenciái az éneklés és énektanítás módszertanában megjelennek, de a nyelvi sajátosságok még a nemzeti fonetikák megszületésével sem kerülnek fókuszba. Ennek oka az énektanárok továbbra is hiányos anatómiai, fiziológiai, fizikai tudásában, az egyes tudományágak egymástól független fejlődésében, művelőik hiányos énektanpedagógiai jártasságában, az elméleti leírások és a pedagógiai gyakorlat közti ellentétében, és az empirikus tanítás dominanciájában keresendő.

⁶⁴ Nagy énekiskola németek számára, 1854

⁶⁵ A beszédhangzók fiziológiájának és rendszerének alapvonalai.

⁶⁶ A fonetika kézikönyve.

⁶⁷ A hangzóképzés alapjai.

⁶⁸ Fonetika.

⁶⁹ A kísérleti fonetika alapelvei.

⁷⁰ Énekmetodika.

⁷¹ Der kleine Hey, 1912, 1916, 1921, 1931.

2.3. A magyar énekpedagógia

2.3.1. A magyar zene történeti sajátosságai

A magyar műzenét kezdetektől a nyugati formákkal való küzdelem és megbékélés szándéka, illetve a népi közösségből való kiválás által az egyéni zeneköltészet megteremtésére irányuló kettős törekvés jellemezte. Míg Nyugaton a műzene alakulásában az udvari, lovagi költészet átadta vívmányait a polgári zeneműveltségnek, a városok muzsikuszainak, az egyházi, céhes zenészeknek, a népköltészet pedig természetes formálódása révén örökítette át terméseit a művészi zene művelőinek, addig Magyarországon nem alakult ki a műzenei hagyománynak hasonló folytonossága. Nyugat-Európában fejedelmi udvarok, székesegyházak, városi intézmények köré csoportosultak különböző zenei irányzatok, a liturgikus zenéből nemzeti jellegű művészi zene bontakozott ki, a népies világi dal is új formákat, technikákat talált, új műfajokat teremtve. „A művészet ott hamarosan közüggé lett, városok, iskolák, székesegyházak, rezidenciák ügye, becsvágya, büszkesége.” (Szabolcsi, 1979. 9. o.). Magyarországon a középkorban kialakuló városi műveltség lendületes fejlődését megtörte a török hódoltság és a Habsburg befolyás. A műveltség így többségében idegen jellegűvé alakult, a határvidéki német műveltségű városok a német zeneéletet másolták, a magyar főnemesi rezidenciák külföldről hozták zenészeiket. A magyar városok inkább elnyomták, mintsem támogatták a paraszti muzsikálást. A válaszfalak áttörésében csak a XIX. század hoz eredményt. A reformkor alaptörekvéseinek, a nemzeti függetlenség és polgári fejlődés eszméjének jegyében az addig német érdekeltségű városok is belesodrónak az új emelkedő- hullámzó magyar zenei élet áramába (Szabolcsi, 1979).

2.3.2. A magyar énekpedagógia művelődés-, és zenetörténeti előzményei, fejlődése a XVIII. századig

A nyugati kereszténység zenei műveltsége a XI. századdal a gregorián korál meghatározó szerepét hozza Magyarországra. Tanítása a kolostori, székesegyházi és káptalani iskolákban már a XI.-XII. században rendszeresen folyik. Esztergom, Nagyvárad, Pannonhalma, Vác, Veszprém, Csanád nőnek a legjelentősebb központokká. A kanonoki iskolákban első tantárgy az ének, közvetítésükkel terjednek el a latin himnuszok, melyek fontos hatást gyakoroltak a régi magyar verstechnika fejlődésére (Szabolcsi, 1979). Lüttichi Jakab mester (1260?-1330?) *Speculum musicae*⁷² című főművében Magyarországot is a Guido-féle szolmizációt alkalmazó országok között említi. Sankt-

⁷² A zene tükre.

galleni, észak-olasz, metzi írásmódot és ily módon iskolázottságot képviselő szerzetesek neuma-írással készült kottaemléke, a Pray-kódex 1192-1216-ból, amely a legrégebb magyar nyelvemléket, a Halotti beszédet tartalmazza.

A XIII. században az Ómagyar Mária-siralom latin szövegének magyarra fordításával és annak összekapcsolásával az eredeti francia sequentia-dallamával, megszületik az első szimbolikus találkozás a középkor nyugati dallamosságával, a legrégebb feljegyzett magyar vers. Az első magyar szövegű gregorián dallamok a Nádor kódex (1508) két hangjegyes énekében tűnnek fel.

A világi muzsikálás a pogánykori hősi énekekben, a keleti énekmondás hagyományaiban, ebben az időben „keresztény mezben” él tovább. A Vita major,⁷³ Gellért püspök és Walter nevű papjának, énekmesterének ismert epizódjaként említi a magyar népdallal való találkozást, a „különös magyar összhangot”.

A pogánykori emlékeket tartják életben világi énekmondók, jocularok.⁷⁴ E réteg eredete bizonytalan, de az bizonyos, hogy az ázsiai énekmondás hagyományai működésükben tetten érhetők. Anonymus is a jocular-énekekből merít, bennük látja a nemzet ősi hagyományainak megőrzőit a honfoglalás korának megörökítésére. Az énekmondók megélhetését, akárcsak Nagy Károly (742-814) trubadúrjai esetében hivatalos birtokadományok biztosítják, Igriciben, Igricen⁷⁵ mulattatják az udvart (*Szabolcsi*, 1979). A jocularok a nép között is ott élnek, a XIV. században még inkább mulattató és hangszerjátékos szerepük kerül előtérbe.

Az Árpád-ház kihalásával az Anjou- vagy a Luxemburgi udvar új igényeket támasztva új korszakot hoz az ország szellemi életébe. Ez a zenei életet Franciaország felé irányítja, ezt igazolja az Ómagyar Mária-siralom francia dallama, valamint Peire Vidal (1175-1205) trouvère látogatása Imre király (1174-1204) udvarában. Itália és német kapcsolatok révén már Nagy Lajos (1326-1382), Zsigmond (1368-1437), V. László (1440-1457) udvarában járnak vendég művészek, mesterdalnokok, II. Ulászló (1456-1516) és II. Lajos (1506-1526) udvara is német karnaggyal büszkélkedhet. Az udvari kultúra tetőpontját Mátyás király (1458-1490) uralkodása alatt éri el: a reneszánsz stílus jegyében

⁷³ Gellért-legenda, XI. - XIV. század közé helyezik.

⁷⁴ Latin, jelentése tréfamester. Hivatásos ó- és középkori énekes, aki előadását zenével kísérte. Nyugaton eleinte magukat a hivatásos énekeseket (kelta bárdok, később a trubadúrok, trouvèrek), majd azok kísérőit (ménestrel, mintsrel, mistrel) nevezték jocularoknak. Ezzel párhuzamosan az énekmondásról a zenés mulattatásra (fr. jongleur) tevődött át a hangsúly. A XII-XIII. századi magyar szóhasználat szerint jelentése: énekmondó (I. 9.)

⁷⁵ Igric: régi magyar énekmondók elnevezése, a magyar nyelvben szláv jövevényszó, első okleveles említése Magyarországon a XIII. században fordul elő. A magyar mulattatók közül a mai szláv nyelveken a muzsikusz szót jelenti.

Flandria, Itália, Német- és Franciaország kiváló zenészei felvirágoztatják az énekkarokat, orgona-, viola-, és lantjátékot. Azt, hogy az igricek, regösök, kobzosok tovább terjesztik az éneklés tudományát, Galeotto Marzio (1427-1497), Mátyás első könyvtárosa, történetírója örökíti meg. Az a tény pedig, hogy Johannes Tinctoris (1435-1511), a korszak jeles zenetudósa Beatrix királynénak ajánlja művét, arra utal, hogy az elméleti munkák is értő, érdeklődő fogadtatásra találtak. Arról, hogy a határok a művészetek által nem csak egy irányban voltak nyitottak, külföldi híradások is szólnak (*Szabolcsi, 1979*).

A XVI. század az énekes irodalom nyomtatott formájú megjelenésében hoz jelentős fordulatot. 1536-ban jelenik meg egy krakkói hangjegynyomdában Gálszécsi Mihály (?-1550) reformátor, író, tanító énekeskönyve, az első nyomtatott magyar graduális,⁷⁶ mely már magyar fordításokat is tartalmaz. Farkas András reformátor *Cronicája*, amely a legelső kottával fennmaradt históriás ének, 1538-ban lát napvilágot.

A középkori énekmondók krónikás költeményeinek közvetlen leszármazottja a históriás ének. Tinódi Sebestyén (1505-10-1556), a kor legjelentékenyebb magyar muzsikusa, dallamai által válik a régi magyar epika formateremtőjévé, az ő munkássága szolgál hagyatékkul két évszázad népies zenéje számára. 1554-ben kiadott *Cronicájában* a „legrégebb magyar műzenei termés áll előttünk, olyan művészi zene, mely népi elemekből táplálkozik, s már sajátosan magyar jellegű.” „...vele olyan korszakba lépünk, mely már beolvaszt és feldolgoz, mely az idegenből is magyart formál.” (*Szabolcsi, 1979. 26. o.*). A XVI. század epikája tulajdonképpen énekes irodalom, alapja nem az olvasott, hanem az énekelt vers kultúrája. Felépítésben és megszólaltatásban egyaránt a dallam a meghatározó, a szöveget a maga képére formálja. A históriás vershez szervesen hozzátartozó dallam, akár recitálás, akár ariózus éneklés formájában, lant- vagy hegedűkísérettel hangzott el, zenei készségeket, ismereteket igényelt. Művelőik olasz egyetemekről, a német reformáció központjaiból, Bécsből, Krakkóból hozták haza tudásukat, és a nyugati országok műveltsége iránti nyitottságukat, mely a reformáció és a török háborúk ellenére hosszú ideig éreztette hatását. A magyar zenét egyidejűleg érik a különböző európai hatások, a német reformáció, a cseh huszitizmus és a francia hugenották dallamanyaga által. A korszak nagy magyar lírikusa Balassi Bálint (1554-1594) német, olasz, török, lengyel dallammintákat követ, művészete éppúgy zenei fogantatású, mint Tinódié.

A históriás énekkel összefonódva virágzik az egyházi népének. A gyülekezeti éneklés új formájában, a közös énekeskönyvben egy új, a reformáció nyomán született, a

⁷⁶ Graduále: a római katolikus egyházban miseénekeket tartalmazó liturgikus könyv, melynek elterjedése a XII. századra tehető.

katolikus egyházra is áttérjedő énekköltészet bont szárnyat, melynek többségét a históriás énekirodalom dallamkincsével szoros kapcsolatban álló zsoltárparafrázisok alkotják.

A XVII. század epikus irodalmában a históriás éneket háttérbe szorítja az olvasásra szánt irodalom, a dallam szinte csak a hangszeres udvari muzsikálásban jut érvényre. Nagy létszámú, sokrétű együttesek, rezidenciális zenekarok alakulnak.

A magyar egyházi népének a Cantus Catholici⁷⁷ óta van fellendülőben, a XVII. század vége felé belőle ered a magyar egyházi műzene. Esterházy Pál (1635-1713) herceg, 1711-ben megjelent Harmónia Caelestis című gyűjteményében tesz kísérletet a korszerű európai technikákat felhasználó művészi magyar egyházzenei stílus kialakítására. Ezek az egytétéles szerzemények szólóhangokra, énekkarra, zenekarra íródtak, a homofón énekkari feladatokkal szemben a szólóhangokat juttatva változatos szerephez. Harmóniai szerkezetében, dallamosságában a bécsi, velencei mesterek zenéjének nyomait viseli magán, de magyar népies motivikát és magyar korál feldolgozást is találunk nála.

A XVIII. század uralkodó zenei nyelvezete a német és az olasz lesz, melyben nem jut hely a primitívnek ítélt magyar dallamkincs számára. Az utolsó kísérlet a régi magyar népies dallamkincs megvédésére, a nemzeti felkelések idejére tehető. A kuruc dalok ezt az örökséget őrzik, kerekesebb, zártabb szerkezetben, mint a korábbi virágénekek. Egykorú feljegyzések alig maradtak ránk – bár a Vietórisz-kódex⁷⁸ már őrzi a Rákóczi-nóta dallamát –, nagyobb számban és homályos lejegyzésben csak több mint egy évszázaddal később, Pálóczi Horváth Ádám (1760-1820) Ötödfélszáz Énekek⁷⁹ című gyűjteményében kerülnek rögzítésre. Minthogy ezek a dallamok szájhagyomány útján maradtak fenn, a szöveg és a dallam természetszerű módosuláson ment keresztül. Lejegyzésük mégis óriási jelentőségű, mert ténye egyúttal a korszak iskolai zenéjének fontosságát világítja meg (Szabolcsi, 1979).

A magyar iskolák java részében már a XVI. századtól világi tantárgyként tanítják az éneket. Egyes iskolai színjátékokhoz fűzött megjegyzések, nótajelzések már 1680 óta egyértelműsítik, hogy azok énekes formában, énekkar és hangszerek szerepeltetésével kerültek előadásra. A református kollégiumok köznemesi ifjúsága népi, vagy népies jellegű dallamokat hoz magával. Sárospatak, Pápa, Debrecen, Kolozsvár, Székelyudvarhely énekkarai megszervezését követően a kollégiumi énektechnika ösztönzőjévé a XIII. századtól kezdődően fokozatosan megjelenő többszólamú gyakorlat válik. Legfőbb

⁷⁷ Régi és új diák és egyházi énekek, litániák gyűjteménye. Lőcse 1651., Nagyszombat 1675., Lőcse 1674.

⁷⁸ XVII. Századi lekottázott világi dallamok hangszeres, leginkább virginálra (csembaló-szerű billentyűs hangszer) írott gyűjteménye.

⁷⁹ Dalgyűjtemény 1813-ból, 450 éneket tartalmaz.

terjesztője Maróthi György (1715-1744), a Debreceni Református Kollégium tanára volt. Tanulmányait svájci és holland egyetemeken végezte, nevéhez fűződik az első magyar zeneelméleti kompendiumok⁸⁰ megírása 1740-ből és 1743-ból. 1743-ban négyszólamú francia zsolttároskönyvet ad ki magyar nyelven, Szenczi Molnár Albert (1574-1634) fordításában, amellyel a magyar népdalok és diákénekek négyszólamú feldolgozásának erőteljes impulzust adva, az önálló többszólamú magyar énekkari irodalmat indítja el (Szabolcsi, 1979).

A többszólamú átiratok mellett az egyszólamú dalirodalomnak csaknem egyidejűleg három irányzata is megszületőben van. Elsőként a hiányosságai és kezdetlegessége ellenére is történeti jelentőségű, a már említett Pálóczi Horváth Ádám-féle Ötödfélszáz énekek által képviselt diák-énekeskönyvek, a melodáriumok.⁸¹ Fontos információkkal szolgálnak az új stílusú⁸² népdalokról, jelzik az újabb népies dallamvilág kibontakozását.

A másik iskolát a „nyugatosok” jelentik, élükön Amadé László (1703-1764) báróval, a költővel, Mészáros Ignáccal (1729-1800) és Verseggy Ferenc (1757-1822) költő, író, nyelvtudóssal. A németeknél, olaszoknál megcsodált fejlett zenekultúrát gyökértelenül, eredményeivel akarták átvenni, nem hittek a nemzeti művészet mélyebb, saját töről fakadó lehetőségeiben, szükségességében. Ők maguk, s követőik századokra ható mozgalmat indítottak el. A kezdeményezésükre a magyar költészetbe és zenébe átkerülő nyugati lejtésű melódiák⁸³ más nyelv hangsúlytörvényeihez igazodván a magyar dalirodalomban életképtelenek voltak, hatásuk azonban maradandónak bizonyult a németes-olaszos prozódia és a nyugatias dallamformálás adoptálásában. A XIX. századra erőteljesen rányomja bélyegét Verseggyék rajongó európaisága, melynek köszönhetően zeneszerzőink közvetlenül Mozarthoz, Schuberthez, majd Schumannhoz, Wagnerhez fordulnak mintáért nyelvhasználatot és formatechnikát illetően egyaránt. Verseggy 1780 és 1807 közötti gyűjteményében⁸⁴ a magyar dal alárendelt szerepet tölt be Joseph Haydn (1732-1809) és kortársai bécsi muzsikájával szemben. A dallam preferenciája a szöveggel szemben vitathatatlan. Számukra a nyugati dallam azonos a dallamosság fogalmával, a magyar népdalnak nem jut szerep.

⁸⁰ Zeneelméleti vázlat.

⁸¹ XVIII. századi magyar református kollégiumokban készült kéziratos dalgyűjtemények.

⁸² Új stílusú: itt kvintváltós. A népdal második és harmadik sora öt hanggal (kvinttel) magasabban van, mint az első és negyedik sor.

⁸³ Horváth János és Kerényi György nyomán jambus-dallamok.

⁸⁴ Rövid értekezések a muzikáról 1791, Magyar Alája 1806, Magyar hárfás 1807.

Ez a Versegly által megfogalmazott „sokkal tanácsosabb verseket áriára, mint áriát versekre szerezni” elv (Szabolcsi, 1979) szolgál alapjául a harmadik daltípusnak is, az énekes táncdarabnak. Az énekes előadás és a szöveg csupán eszköze az új zenei mozgalomnak, a verbunkosnak. Csokonai Vitéz Mihály (1773-1805), Szerelemhegyi András (1762-1826) és Versegly Ferenc is figyelmen kívül hagyják az énekelhetőség, énekszerűség követelményeit azáltal, hogy a hangszeres jellegű darabokra szöveget alkalmaznak a táncdarabok sajátos figurációinak alárendelődve. A verbunkos műfaja ellentmondásossága ellenére is nagy, szerteágazó hatással volt a XIX. századra. Ezt példázza többek között Gáti István *A kótából való klavírozás mestersége* című zongoraiskolájának Magyar című darabja 1802-ből, Csokonai Reményhez című versének alkalmazása Kossovits József (1750-1819) verbunkos dallamára, csakúgy, mint a sárospataki diákdalok sora (Szabolcsi, 1979). A szöveges csárdások és indulók legnépszerűbb alkotásai Bihari János (1764-1824), Csermák Antal (1774-1822), Lavotta János (1764-1820) nevéhez fűződnek.

2.3.3. Törekvések a magyar zenepedagógia intézményesítésére. Ének és zeneiskolák megalakulása.

A XVIII. század zenei életét kétségen kívül a nyugati orientáció jellemzi. A dalirodalom előző pontban leírt irányzatain túl, ezt az állítást támasztják alá azok a tények is, amelyek a zenei élet szereplőire vonatkoznak. A hercegprímások és főnemesek rezidenciáin⁸⁵ külföldi zenekarok, külföldi karmesterek, előadók szerepelnek, a hangszerkészítés, zeneműkiadás, kottakiadás, területén szinte kizárólag német és cseh nevekkal találkozunk.⁸⁶ A verbunkos-kiadványokban szereplő táncdarabok szerzőinek nevei ugyan még idegen csengésűek,⁸⁷ de műveik a szellemükben már új eszmeiséget tükröznek a nemzet eszményének jegyében. A nemzeti öntudatra ébredés egyidejűleg a nemzet kitárulását is jelentette. „A XVIII. század folyamán felismerte irodalmában s nyomban utána zenéjében is a maga legsajátosabb megnyilatkozásait, egyetemes ügyét, szinte magától értetődik, hogy ez a zene azontúl öntudatosan annak kifejezésére törekedett, hogy a magyarság külön nemzeti egyéniség Európában. Kezd tehát hangsúlyozottan magyar lenni, s épp ez az a törekvés, mely leghamarább meghatározott külső formák s határozott szókincs kialakulására vezethet, melyhez tehát az idegen műveltség hordozói is

⁸⁵ Kismarton-Esterházy hercegek, Nagyvárad-Patachich püspök, Kiscenk-Széchenyi gróf, Tata-Esterházy gróf

⁸⁶ Joseph Haydn, Michael Haydn, Zivillhoffer, Werner, Dorfmeister, Krommer, Albrechtsberger, Dittersdorf, Czibulka, Zimmermann.

⁸⁷ Berner, Strádl, Stocker, Mohaupt, Tost, Drechsler, Herfur.

nyomban csatlakozhatnak.” (Szabolcsi, 1979. 58. o.). A régi magyar népies muzsikálás hagyományait őrző, egyes közel-keleti, balkáni, szláv stílushatásokat mutató, valószínűleg cigány zenészek közvetítésével terjedő, bécsi, olasz zenei elemekkel gazdagodó verbunkos megszólaltatói a városok német műveltségű muzsikusai. Az új stílus rohamos terjedését mutatja, hogy a városi zenészek és cigánybandák játékában megszólaló zene felkelti Haydn, Mozart figyelmét csakúgy, mint később Ludwig van Beethovenét (1770-1827), C. M. Weberét, Franz Schubertét (1797-1828), Hector Berliozét (1803-1869), Brahmsét (1833-1897) olyannyira, hogy műveikben is feldolgozzák azt. Az 1800-as években Lavotta, Bihari és Csermák tevékenységének eredményeképpen a verbunkos zene olyan mértékű formai és dallami gazdagodást mutat, amely a műfajt a XIX. századi magyarság reprezentánsává, a zenei romantika nyelvéné emeli.

A XVIII. század első évtizedeinek zenepedagógiájában is a német, cseh, olasz hatások dominanciája érvényesül. Pestbudán már 1719 körül megalakul a budai zenészek konfraternitása,⁸⁸ Nase György kezdeményezésére pedig 1727-ben a polgári gyermekek tanítására Budán megnyílik az első zeneiskola. Ezt ugyan hamarosan két másik magánzeneiskola is követte, de Nase Györgyön kívül más hivatalos zenetanítóról nincs tudomásunk (Isoz, 1932). Erdélyben a legjobb nevű tanítók Ruzitska György (1786-1869) és Candella Fülöp voltak. Általuk a besztercebányai Francisci János, a nagyszebeni Schmiert Péter munkásságát folytatva Johann Sebastian Bach (1685-1750) vagy Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) szellemi örökségének részesei lehettek növendékeik.

A zenetanítás intézményesítésében fontos szerepe volt Mária Terézia (1717-1780) 1777-ben kiadott rendeletének, a Ratio Educationisnak. Ez nemzeti iskolák felállítását írta elő, amelyekben a zene és a rajz tanítása kötelező jellegű. A zenetanárképzésre még nem terjedt ki, és amint az 50. és 55. paragrafusából kitűnik, még csupán a tanító neveléssel kapcsolatos zeneoktatással foglalkozott (Sonkoly, 1962).

A XVIII.-XIX. század fordulóján felpezsdülő előadó művészet, amely a hangversenytermekben és színpadokon kap teret, az intézményesített zenetanulás iránti megnövekedett igényt vonta maga után. Pozsony mellett Pestbudán is fellendül a koncertélet, a hallgatóság Haydn, Beethoven művein keresztül ismerkedik a nyugati klasszikusokkal. Ezt a korszakot az olasz és német operazene magyarországi bemutatkozása, a magyar opera műfajának kezdeti próbálkozásai és a magyar színház születése fémjelzi.

⁸⁸ közösség

Mivel a magyarországi operajátszás meghatározó jelleggel bír a nyelvi interpretálás alakulásának kérdésében, ezért az opera fejlődését, mint műfaji előfeltételt, a 3.1. fejezetben fogjuk tárgyalni.

A XIX. század elején, a zenetanítást javarészt magántanítók végezték, akik közül Winkler Károly Angelus (1786-1845), József nádor udvari zongora művészeinek neve, Seyler József (1778-1854) főplébánia-templomi zenetanár, valamint Babning Máté (1787-1868) evangélikus iskolai énekmester neve maradt ránk. Intézményes ének-, rajz- és táncoktatás a bécsi magán nevelőintézetek mintáira alakult magánintézetekben folyt. Legismertebb közülük Elise de Sabon 1813-ban megnyílt Nevelő Intézete volt (*Mohos, 2011*).

A zenei nevelés rendszeres alapokra helyezésében a sorra alakuló zeneiskolák fejtettek ki jelentős tevékenységet az ország különböző pontjain: Pozsonyban, Kassán, Keszthelyen és Kolozsvárott.

A polgárság zenélési kedvét egyesületek szolgálták, hangversenyszervezésre, koncertlátogatásra, zeneiskolák támogatására, kottakiadásra buzdítva. Kiemelkedett közülük az 1836-ban alakult a Zeneiskola Pest-Budai Hangászegylet, majd ennek 1839-től működő Pest-Budai Hangászegylet Zenedéje (*Tari, 2005*).

Az első énekiskola megalapítója Menner Lajos (1797-1872) volt, aki 1829-ben a pesti városi elemi iskola helyiségében kezdte meg az énektanítást több zenebarát polgár támogatásának köszönhetően, de hivatalos irányítás hiányában ügye elbukott. Tevékenységét az 1840-ben megnyílt Hangászegylet Énekiskolában folytathatta 10 leánygyermek oktatásával. A fiúkat, szám szerint 41-et, Engesser Mátyás (1812-1855) képezte, többségükben tandíjmentesen. A tanítás nyelve a magyar és a német volt, de a színvonal emelése érdekében olasz nyelvtanítás is folyt. 1844-ből már 159 énekes diákról tudunk, ami az intézmény rendkívüli népszerűségét mutatja. Az intézmény a Nemzeti Zenede nevet 1867-ben vette fel. A neves hangszeres tanárok mellett feltűnik két énektanár, Wöhler Gothard (?-1888) és Langer János (1818-1889) neve is, akinek az első magyar énekpedagógiai munkát köszönhetjük.

2.3.4. A nyelvi interpretáció az első magyar énekmódszertani elméletekben

Langer munkássága különösen nagy jelentőségű, mivel ezt megelőzően nem lehetett magyar énektanításról beszélni. Az énektanári feladatokat karmesterek, zeneszerzők, vagy énekesi karrierjük zenitjén túljutó énekesek látták el, akik többségükben külföldön tanultak. Ahogyan a világ minden nagy városában, hazánkban is működtek olasz

énekmesterek. A mai értelemben vett énekpedagógia, a magánénekes képzés módszertanának megszületése azonban még váratott magára. Langer János „Rövid és gyakorlati ének-iskola” című munkája, „nép- és polgári iskolák, dalegyletek, képezdek sat. számára” (Langer, bizonytalan évszám 1. o.) íródott. A német nyelvű oktatás elsőbbsége mellett gondol a németül nem beszélő tanárookra és „tanonczokra” is, könyvében párhuzamosan olvasható a szöveg magyar és német nyelven. Minthogy korábban nem léteztek magyar módszertani előzmények, négyrészes művének csak utolsó részét tekinthetjük szó szerinti énektanításnak. Ebben az egységben az olasz bel canto hagyományokat őrzi, koloratúra-gyakorlatait olasz és magyar nyelvű zenei utasításokkal egyaránt ellátja. Foglalkozik a szöveg helyes kiejtésének kérdésével és a modern énekpedagógia módszerét alkalmazza akkor, amikor a hangzók pontos helyének megkeresését a beszédben véli helyesnek, és csak a helyes érzetek automatizmusává válását követően ülteti át azt az énekhangra. A szolmizáció szerepét nemcsak a zenetanulás szempontjából tartotta fontosnak, hanem felismerte azt is, hogy a szolmizációs hangok ejtésének magán- és mássalhangzó kapcsolatai segítenek a zöngéesség érzetének kialakításában és megőrzésében. Jóllehet a könyv első kiadása – az előszó megfogalmazása szerint – a Nemzeti Zenede és Nemzeti Színházi Képezde számára készült, úttörő jellege egészen a Zeneakadémia ének tanszakának felállításáig mutat előre. A mai értelemben véve még távol áll az énekpedagógiától, de a magyar énekművészet fejlődését jelentős mértékben határozza meg, az európai szintű művészi énekközpontok igényét alakítja ki.

Az egyetemes énekpedagógiában megmutatkozó természettudományos érdeklődés, melynek eredményeit már ismertettük, a magyar alap és társtudományok fejlődésére is jótékony hatással volt.⁸⁹Sievers német, Sweet angol és Jespersen dán nyelvre vonatkozó fonetikáival egy időben jelennek meg Balassa József A fonetika elemei (1886) és a Magyar fonetika (1904) című munkái.

A századforduló metodikusai között nyelvi interpretációs vizsgálódásaink során meg kell említeni Pauli Rikárd (1835-1901) tevékenységét. Az énekművészetről, 1905-ben írt könyvét Mihalovich Ödönnek, a Zeneakadémia igazgatójának ajánlotta azzal a céllal, hogy kora énekpedagógiáját és az olasz hagyományokat megvizsgálva kijelölje a magyar énektanítás alapelveit és irányát. Egységes énekpedagógia, mint láttuk, Európában sem

⁸⁹ Manuel Garcia 1854-ben feltalált gégetükre Czermák Nepomuk János (1828-1872) útján vált az emberiség közkincsévé. Czermák, aki az élettan tanára, 1858-ban a Budapesti Királyi Orvosegyesület ülésén mutatott be öngégetükrözést Garcia találmányát továbbfejlesztve. Ettől a dátumtól datálódik egyébiránt a magyar fül és orr gégeészet kialakulása.

létezett, az empirikus és a tudományos eredmények alapján tanító énektanárok vitáját illetően Pauli munkája az előbbi mellett foglal állást. A hang képzését három területre osztotta, melyek közül harmadikként nagy jelentőséget tulajdonított a hang szellemi képzésének, amelyhez „a lélegzet beosztása, a szavak tiszta kiejtése, a zenei hangsúly, a pontosság, és az árnyalás”, mint anyagi tulajdonságok, és „az előadandó mű megfelelő értelmezése, az érzés kifejezése, a lelkesedés és a jó ízlés” mint szellemi tulajdonságok tartoznak (Pauli, 1895. 27. o.). A nemzeti fonetika Balassa működésének köszönhetően Pauli elképzeléseiben is fontos szerepet töltött be. A német nyelvű énektanítás a századfordulón is rányomja bélyegét az énekes gyakorlatra, idegen szó- és mondathangsúlyokat erőltetve az előadóra. Langer János példáját követve ő is alapkövetelményként tekint a tiszta, érthető, idegenszerűségtől mentes szövegmondásra. Foglalkozik a magyar nyelv hangsúlykérdéseivel, felismerve a magyar nyelv tőhangsúlyos voltának a költészetben és zenében is meghatározó szerepét. Különös gondot fordít a magánhangzóképzésre a vokális színekülönbség elkerülése érdekében (Mohos, 2011). A mássalhangzók szerepét a modern énekpedagógiai értelmezésekkel összhangban fogalmazza meg: „A szavak szabályszerű kiejtésénél igen fontos szerepet játszanak a mássalhangzók is, melyek legváltozatosabb száj- és nyelvtartást igényelnek, s megkívánják, hogy ajkaink igen könnyen mozgathatók és a szótagnak megfelelő szájtartáshoz idomíthatók legyenek. A mássalhangzókat, miután azok a szó elején késleltetik, a szó közepén pedig megakasztják a zenei hang kifejlődését, illetve szabad folyását, mindig biztosan, de lehetőleg gyorsan kell kiejteni, azokat a hozzátartozó magánhangzóval követni, s így a beszédhez hasonlatos folyamatosságot kell adni az éneknek, illetőleg a zenére alkalmazott szövegnek. Miután a szavak jó megérthetése különösen a mássalhangzók kiejtésén fordul meg, azokat mindig tisztán, sőt bizonyos tekintetben élesen kell kiejteni.” (Pauli, 1895. 44. o.). Pauli Richárd tanulmánya olyan tudományosan megalapozott mű, melyben a német énekreformátorok felismerései a régi olasz iskola tapasztalataival ötvöződnék.

1905-ben adja ki Szabados Béla (1867-1933) zeneszerző és énektanár Molnár Géza zeneszerző és énektanárral együtt dalgyűjteményét „30 Énekgyakorlat” címen. Írásukat az a törekvés indukálta, amely a XIX. században a nemzeti operák megszületésével egyidejűleg az anyanyelvű énektanítás iránti igényt is előtérbe helyezte. Az olasz énektechnikai hagyományok és a német nyelvű oktatás túlsúlya ellenére – felismerve a nyelvek egyedi sajátosságainak fontosságát – nem fogadják el általános mintaként az olasz és német szövegkiejtést. August Iffert (1859-1930) német énekpedagógus írásaiban

hangsúlyozta, hogy a hang zenei és mechanikai képzése mellett fontos a nemzeti nyelv magánhangzóinak elsajátítása, mivel a jellegzetes hangzók adják a beszéd tónusát, lejtését. Az idegen hangzók erőltetése gátlón hat a hangadás mechanizmusára. Az olasz nyelvben például kevesebb hangzó van, mint a magyarban, a magyarban gyakran használt hangzók, mint például az „ü” vagy az „ö”, az Arezzoi Guido óta ránk maradt szolmizációs rendszerből is kimaradtak (*Molnár és Szabados, 1905*). A hangképzés nyelvi fonetikai meghatározottságának megközelítésből, az anyanyelvű énektechnika elsajátításának prioritását szem előtt tartva született meg Szabados és Molnár gyűjteménye, ahogyan az előszóban megfogalmazzák „a magyar énekes számára. Kizárólag a szöveg-kiejtéssel foglalkozik. Hogy a szöveg-kiejtés elérje a legnagyobb könnyűséget, tisztaságot és egyenletességet, a melyet a nemzeti nyelv az éneklő szervnek okoz: ez ma egyik ideálja az énektanításnak.” (*Molnár és Szabados, 1905. 3. o.*).

A XIX.-XX. század fordulóján, a wagneri zenedráma már említett kihívásai az énekpedagógusokat is a hangképzés megreformálására készítették, a fiziológiai folyamatok ismeretében kialakuló hangtudomány és a nemzeti fonetikai munkák nagy impulzust adtak a helyes éneklés lényegének megtalálásához. Stockhausen, Müller-Brunow, Bruns és mások munkái Magyarországra is eljutottak Németországból, a magyar metodikusokat a fiziológiai kutatások eredményeinek felhasználásával tudományos igényű énekpedagógiai művek megírására készítette. Többségükben a nemzeti fonetikánk sajátosságaival is foglalkoztak, a korabeli fonetikai írásokra támaszkodva. Sarbó Artúr: *A beszéd, 1906.*, Bárczy Gusztáv: *A magyar beszédhangok képzése, 1928.*, Gombócz Zoltán: *Magyar fonetika, 1940.*, Istenes Károly: *Fonetikai rendszerek, 1937.*, Lazicius Gyula: *Fonetika, 1944.* című műve mellett kimagaslóan Tarnóczy Tamás elektroakusztikai kísérletei a magyar magánhangzókra vonatkozóan: *A magyar magánhangzók akusztikai szerkezete, 1941 (Kerényi, 1985).*

Müller-Brunow primer-hang elméletének követője, Farkas Ödön (1851-1912), az énekhang című 1907-es könyve második részében a mássalhangzó-gyakorlatokat különösen alkalmasnak véli a rezonancia fejlesztésére, mert azok véleménye szerint oldják a beszédapparátus merevségét, és megnyitják a fej rezonáns üregeit. A beszédhangok keletkezését befolyásoló orrüreg és szájüreg működése szerint Magyarországon először osztályozza a hangzókat, és foglalkozik a nyelv hangképzésben betöltött szerepével is. Az éneklés alapelemének a magánhangzót tekinti, de minden hangzó zeneisége fontos a nyelv egésze szempontjából. „A magyar fonetika általában igen sok olyan elemet tartalmaz,

melyek az énekhang képzésére alkalmasak és előnyösek s ebből a tényből egyszersmind kitűnik az, hogy a magyar nyelv énekszövegnek kiválóan alkalmas.” (Farkas, 1907. 80. o.)

Szöveg és zene viszonyára vonatkozó vizsgálódásaink szempontjából említésre méltó Farkas állásfoglalása, mely az évszázadok óta folyó versengés nyugvópontján pontosan jelöli ki a koloratúra és a szöveg helyét a hierarchiában. „A modern zeneirány a németeknél száműzte ugyan a színpadról a koloratúrás éneket, de ez nem jelenti ennek a kérdésnek végleges elintézését. A koloratúrának megmarad az értéke és hatása továbbra is, ha az a maga helyén és idejében nyer alkalmazást és a mi földolog, ha az énekhang varázsa és melegsége nem szenved a koloratúra kiművelése által.” „Az énekzene legszívesebben a nyelv hangzás szerinti ritmusához alkalmazkodik, a mennyiben melodikus stílusban mozog.” a figuratív passage-szerű elemeket a hangszerekre bízta. Ez bizonyára tisztán előzékenység a zene részéről a nyelvvel szemben, másfelől azonban az énekzene sem mondhat le végképen egy sajátos kifejezési módról, a koloratúráról. Az opera-stílus bizonyos esetekre tartja fenn ezt a hatást, s hol aztán, mint fokozó kifejezési eszközt érvényesíti.” „Vannak lelki állapotok, melyeknek illusztrálása nemcsak megtűri, de megköveteli a koloratúrás ének alkalmazását. A koloratúra tehát ne legyen cél, de kifejezési eszköz.” (Farkas, 1907. 89. o.). A Farkas Ödön által elindított új pedagógiai irány jelentősen hozzájárult a magyar magánénekes hangképzés ugrásszerű fejlődéséhez, munkássága, tanítványainak és módszertani követőinek hála, napjainkig érezteti hatását.

Sík József (1855-1945), aki 1902-33 között a Zeneakadémia énektanára volt, 1912-ben adta ki énekpedagógiai tankönyvét Elméleti és gyakorlati énekiskola címmel, amelyet az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia ének tanszakán módszertanként oktattak. Figyelemre méltóak a Wagner operák interpretációira vonatkozó meglátásai. „Wagnert nem csak deklamálni, azt énekelni kell. Wagner sokszor hangsúlyozta, hogy a régi olasz énekmódot nem szeretné nélkülözni, sőt kívánta, hogy az továbbra is fennmaradjon, mert jól tudta, hogy az énekművészet minden követelményeinek megfelelő, szépen csengő énekhanggal lehet csak igazán szépet és nemzetit alkotni.” (Sík, 1912. 61. o.). A modern zene, az énekbeszéd és a bel canto stílus által egyaránt megkövetelt énektechnikának a helyes szövegmondáson kell alapulnia, melyben a mássalhangzók képzése a magánhangzókéval azonos fontosságú, szerepük pedig az utánuk következő magánhangzó helyének gyors és biztosabb képzésében mutatkozik meg. A nemzeti énekiskolák kora nem volt kedvező az eredeti nyelvű interpretációs törekvések számára. Magyar vonatkozásban ezt támasztják alá Sík József sorai: „Hazánkban hála istennek már annyira magyar a tanítás, hogy a tanítványok legnagyobb része más nyelven (a magyaron kívül) nem is

tudnak énekelni” (Sík, 1912. 62. o.). Az idegen nyelvű előadásoknak nem kedvezett a Zeneakadémia képzési rendszere, melyben az énekes növendékek nem énekeltek eredeti nyelven. Az Operaházban is magyar nyelven folytak az előadások, komoly feladat elé állítva ezzel a műfordítókat. A kérdéskörre az eredeti nyelvű interpretáció intézményi képzési feltételeinek tárgyalása során részletesen visszatérünk.

A szöveg és a zene kapcsolat alakulásának leegyszerűsített értelmezését adja Csiky János (1873-1917) 1912-ben megjelent tanulmánya Hangképzés címmel, melyet énekesek, színészek, szónokok, énekmesterek és kántorok számára írt. Csiky az Országos Színművészeti Akadémia és a Nemzeti Zenede tanáraként, egy modern meghatározással inkább ismeretterjesztő jellegűnek tekinthető összefoglalást készített, melyben néhány pontban tárgyalja az éneklés alapfogalmait, az „éneklő és hallószerveket”, a „regiszter és rezonancia” kérdését, a tehetség fogalmát néhány énekgyakorlattal kiegészítve (Csiky, 1912).

A XX. századi énekpedagógia fősodrához képest perifériálisnak tekinthető B. Moiret Lujza működése. A Zeneakadémia magánének szakának elvégzését követően Drezdában, majd Bécsben képezte tovább magát. A drezdai énektanítás módszerei és bécsi professzorának, Edward Ungernek – aki Friedrich Schmitt rendszerének egyik utolsó reprezentánsa volt – a hangképzési elveit használja saját módszertanában, melyet A hangképzés reformja címmel ad ki 1937-ben. Az alcímében megfogalmazott felvetésre: Hogyan juthatunk el az igazi, valóban megalapozott beszéd- és énekhanghoz, saját művészi útkeresése és tanári tapasztalatainak feltárásával keres választ. Az első rész a Tapasztalatok az énektanulás és énektanítás terén, a második a Különböző esetek (Műhely élmények) 1925-1936 címet viseli. Munkáját az empirikus szemlélet jellemzi, a német és az olasz iskolák tudományos igényű elméleteinek, a már említett Müller-Brünow-féle primer-hang elméletnek és F. Schmitt Hammerschlag elméletének⁹⁰ gyakorlati alkalmazásának lehetőségeit, eredményességét vizsgálja. A drezdai rendszer „u” vokállissal történő skálázása a mély gégeállást, az „a” vokális a garat szűkítését, az „e” és az „i” pedig a hang fényét voltak hivatva biztosítani. A gége mély állásának mesterséges, elektromos ingerlés által történő előállítását azonban testünk természetes mozgási törvényei alapján elveti. Az olasz iskola létezésében tulajdonképpen nem hisz, véleménye szerint a hangsúly az olasz származáson, van „azon az előnyön, amelyet az olasz nyelvnek generációkon át való gyakorlása biztosít, mely a magánhangzók torlódásával, a szájpaddás és garat izomzat

⁹⁰ Friedrich Schmitt a mellkasi rezonancia kihasználását a hangnak a mellkas csontos falára, a szegycsontra ütésével, az ún. Hammerschlaggal gondolta biztosítani.

tevékenységét legkedvezőbben befolyásolja, s amely a vokál-élet dualizmusát szinte magától oldja meg” (Moiret, 1937. 63. o.). Ez a nyelvi sajátosságokat, artikulációs bázist figyelembe vevő szemlélet a modern nyelvi interpretációs megközelítésekkel mutat rokonságot. Moiret Lujza a tanítás mellett tuberkulózisban szenvedő betegek körében végzett gyógyító munkát, intenzív légzéssel egybekötött testgimnasztika segítségével. A beszéd és az ének közös egylényegűségét kihasználva éneklő-szavaló gyakorlatokat dolgozott ki, mely által a levegő lassú kibocsájtásához szükséges energia egyfelől a kilégzés intenzitását fokozza, másfelől a légutakra és ezzel a teljes hangapparátusra vibrációs masszázsként kedvezően hat (Moiret, 1937).

Moiret hangképzési reformjával egy időben, 1937-ben jelent meg Ligeti Ármin: „Az énekhangok romlásának okai” című tanulmánya. Sík József nyomdokain haladva ő sem a hangképző apparátus anatómiájának részletes ismeretében látja az énekpedagógus feladatát. Sokkal fontosabbnak ítéli meg a hangképző szervek működési szabályainak ismeretét, a megbetegedéseket okozó káros funkciók felismerését és elkerülését. Abból a megfigyelésből indul ki, hogy míg a beszédhangok 65-70 éves korban is tiszták maradnak, a tapasztalat az énekhangok esetében jóval korábban, már 50-55 éves korban romlást, elhasználódást mutat. A leggyakoribb hibának a természetellenes izomműködést, az ebből származó túleröltetést tartja, amelynek háttérében az énekesek hangképzésre vonatkozó hiányos élettani ismeretei állnak. A vizsgálatunkhoz kapcsolódó szövegekészítés kérdését elsődlegesen a magán- és mássalhangzóknak éneklésben betöltött ki- és belégzéssel organikusan összefüggő szerepét illetően tárgyalja. A toldalékos cső hangképzésbeli funkcióját, alakváltozásait részletesen vizsgálja, de a különböző nyelvek eltérő artikulációs bázisából adódó eltérései még nem foglalkoztatják, a hangképzési folyamatok összműködése szempontjából indifferensek számára. Élettani magyarázatai az akusztika tudományában a XX. század második felében megszületett felismerésekkel összekapcsolódva jelentős módszertani értelmezést nyernek.

A XX. század első felének legkomplexebb magyar énekmethodikáját Molnár Imre (1888-1977) alkotta meg. Farkas Ödön tanítványaként végzett, majd a Nemzeti Zenede, 1933-59 között pedig a Zeneakadémia tanára volt. Énektanárként, fonetikakutatóként a megelőző anatómiai és élettani síkon mozgó módszertanoktól eltérően, korának egyéb tudományterületein elért eredményeit is megismerve fonetikai, nyelvészeti, fizikai, akusztikai megalapozottságú módszertant dolgozott ki. Az 1942-ben írt, Eufonetika⁹¹ című

⁹¹ Széphangzás.

módszertankönyvét az énekgyakorlat és az általános fonetikai megállapítások közti különbségek felismerése inspirálta. Az éneklés minél magasabb művészi szintre emeléséhez nem tartotta elégségesnek a technikai hibák javítását, célja a hangzásilag is szép hangszervi működés megfogalmazása. „A szép beszéd és ének föltételeit szemmel tartó tanítás a hangzás tanát a fonetikát eufonetikává szélesíti, módszertana kutatja, milyen és hogyan keletkezik a szép hang, és miképp válhat a művészi előadás engedelmes eszközévé.” (Molnár, 1942. 15. o.). Az ének és a beszéd viszonyáról megfogalmazza, hogy az ének a beszédnek emelkedett formája, hasonlóan a szónoki beszédhez, a kettő élettanilag lényegében azonos folyamat. Különbséget csupán a zenei hang öt alaptulajdonságának arányában lát. Ezek a hang magassága, abszolút időértéke, relatív időértéke, ereje és színe. Az énektanításban még mindig jelenlévő „német és olasz” iskolák közti ellentét szükségessé tette a téves nézetek tisztázását. Molnár az énektanítás hagyományokra épülő sarokkérdéseit tudományos alapon vizsgálja, elemzi. A rezonancia kérdésében az eufonetika, a szép éneklés lényegét a hanggá alakult rezgések meghatározott irányú áramoltatásában definiálja. Foglalkozik a toldalékos cső alakváltozásaival, a nyelvtő, az ajkak szerepével valamint a szájüreg dinamikai változásokban betöltött szerepével. A széphanzás oldaláról közelít a hanghibák problémájához is. Megállapítja, hogy oka a természetes zöngé erőszakos úton történő felnagyítása mellett a rossz szájüreg hangoltságban, valamint a hang rezonanciájának hibás pontokon keresésében van. Elméletében a szerteágazó tudományos érdeklődésnek és ismeretnek köszönhetően, a modern kori énekmetodika alappillérei mellett az akusztikai és nyelvészeti interdiszciplínák is megjelennek. Tudatosítja, hogy minden nyelv csak rá jellemző rezonancia-tartománnyal rendelkezik, amiből az következik, hogy a különböző nyelveken történő énekléskor más és más rezonancia, illetve hangzás keletkezik. A magyar nyelv lejtésének és dallamvonalának vizsgálatával A magyar hanglejtés rendszere, illetve az A magyar énekbeszéd recitativóban és ariozóban című munkáiban foglalkozik.

2.3.5. Módszertani válaszok a XX.-XXI. század fordulójának nyelvi kihívásaira

A zenei élet újabb és újabb forrásokból kap impulzusokat. A XX. század vége a televíziózásnak, hangrögzítésnek, a digitális forradalomnak, a technikai vívmányok rohamos fejlődésének köszönhetően az időbeli és térbeli korlátokat mintegy megszüntetve tágítja művész és a közönség lehetőségeit egyaránt. Az operaházak és koncertteremek színpadai egyre magasabb színvonalú zenei élményszerzés lehetőségét nyújtják. Az előadóval szemben az ily módon megnövekedett elvárások a folyamatos művészi fejlődés

követelményét támasztják. Mindezekre tekintettel napjaink énektanárainak feladata messze túlmutat az énektechnika tökéletesítésén, az énekesi pályára való felkészítésnek a szakmai tudás csak bizonyos részét képezi.

Ezen elvárások mentén íródtak az utóbbi évtizedek legjelentősebb magyar módszertani összefoglalásai is. Közös jellemzőjük, hogy az énekeseket évszázadok óta foglalkoztató elméletekhez általuk meghatározónak ítélt fogalmak pontos definiálásán keresztül viszonyulnak. Tudományos ismereteiket alkalmazva mindannyian tárgyalják és meghatározzák az éneklésben résztvevő szervek anatómiáját és fiziológiáját, a támasz, a rezonancia, a hangfaj, a hangszín, a hangterjedelem fogalmát. Vizsgálják a légzés szerepét, a hangzóképzést, a magán- és mássalhangzók szerepét az éneklésben, valamint új szempontként jelenik meg az énekes lelki alkatának, illetve az előadói átélés tökéletesítését szolgáló testi és lelki harmónia megteremtésének szándéka.

Kerényi Miklós György (1913-1988) – aki énektanulmányait Berlinben kezdte, Milánóban folytatta, majd Szamosi Lajosnál végezte – javaslatára a magyar énektanárok 1949-ben azzal a céllal tartottak ankétsorozatot, hogy az énekpedagógia aktuális kérdéseit megvitatva egységes módszertani platformot alakítsanak ki. Minthogy az emberi hanggal foglalkozóknak tisztában kell lenniük a hanggal és a vele való foglalkozás módjával, az elméletet és gyakorlatot is magába foglaló „hangképzés” elnevezésű tantárgy ekkortól fogva a karmester-, kórusvezető-, szolfézs-tanár, és a zeneszerző hallgatók számára is kötelezően bevezetésre került (Kerényi, 1985). Módszertani tanulmányai mellett⁹² 1959-ben jelentette meg „Az éneklés művészete és pedagógiája” címmel énekmódszertani könyvét, amelyet 1966-ban és 1985-ben ismételt kiadtak. A könyv második egységét képező elméleti részben hangsúlyos szerep jut a szövegkiejtés problémáit vizsgáló fejezeteknek. Foglalkozik az artikulációval, a hangzóformálással, ének és beszéd kapcsolatával, szöveg- és mondathangsúllyal. Bár az énekpedagógia időről időre újabb aspektusokkal gazdagodik, Kerényi munkája, tudományossága és interdiszciplináris szemlélete okán olyan átfogó műnek tekinthető, amely a felsőfokú magánénekes képzésben napjainkig jelentős szerepet tölt be.

Minthogy Kerényi Miklós György alapművében az anatómiai, fiziológiai ismereteket kimerítő részletességgel tárgyalta, azok a későbbi tanulmányoknak már csak egyszerű, szemléletes formában képezik részét, az éneklés módszertanának fővonalához

⁹² A magyar énektanítás útja. Zenepedagógia, 1948); A kóruséneklés alapjai. Kórushangképzés, 1949-50; Hangképzés jegyzet Budapest, 1961; Az énekpedagógia tudományos alapjai. Budapest, 1961; Az énekpedagógia 20 éve. Budapest, 1965.

valamilyen speciális szempontot társítanak. A tanári eredményesség új útjait Jelinek Gábor (1948-), Adorján Ilona (1911-2004), Bruckner Adrienn (1948-), Róth Márta (1935-2001), Váginé Gödel Hilda (1911-2015), Nádor Magda (1955-) az éneklésben használt terminológia érzeteken alapuló, tudományos háttérű újrafogalmazásában látják.

Ezeknek a sorában különösen jelentős a rezonancia-viszony fonetikai és akusztikai megalapozottságú megközelítése, melynek alapja az a kitétel, hogy a „hangzó egy nyelv keretében állandósult hangszín” (Adorján, 1996. 9. o.). Az ideális rezonancia viszonyok kialakításának zálogát a helyes légzés, a gége működése, a megfelelő hangindítás, valamint a hangzók megfelelő szájüregbeli hangolásának láncszerűen összefüggő funkciósorozatában látja. A kérdés akusztikai-fonetikai háttérét az 1. fejezetben jártuk körül. Adorján megfogalmazása szerint a vokális zene egyben az énekművészet lényegét is érinti, mert a zenemű szellemi mondanivalóját széles érzelmi skálán a zeneművészet egyedülálló ágaként a szöveg közvetíti.

A bel canto és a legato fogalma az énekpedagógiában szorosan összefonódik. Homályos és félreérthető definiálásuknak köszönhetően azonban ezek a terminusok máig sok zavart okoznak a tanári gyakorlatban. A bel canto, Kerényi György definíciója alapján elfogadottan stílus, nem pedig énektechnika. Ennek ellenére a köznapi szóhasználatban az éneklés módjára, technikájára vonatkoztatjuk, amelynek alapja a legato. A bel canto kifejezés új, pontosabb meghatározása Váginé Gödel Hildától származik, aki egy egész korszakot jelölő esztétikai követelményként aposztrofálja a tökéletes énekművészetet. „A tökéletes énekművészet azonban csak egy olyan hangszervvel volt létrehozható, amelynek működését a fiziológia törvényei irányították. A követelmény tehát azonosult a technikai megoldással.” (Váginé, 2004. 55. o.).

A legato kifejezés úgyszintén pontosításra szorul. Használatában különbséget kell tenni a frazeálásra vonatkozó zenei műszóként és az énektechnikai szakkifejezésként történő értelmezés között. Énektechnikai vonatkozásban jóval konkrétabb, a hangszeres zenére nem vonatkoztatható, speciálisan a szövegmondáshoz tartozó sajátosságokat takar, amely ily módon csak a vokális zene sajátja. Váginé ezt a fogalmat is tisztázza. „Legato annyi, mint hangzó ív. Hangról hangra, magasságról magasságra, megszakítás, csomó nélkül húzódó hang-fonal. Minél tisztábbak, precízebbek a mássalhangzók, annál rövidebben szólalnak meg, nem okoznak göröngyöt a legato-ívben. A vokális hangzás így nem szakad meg általuk.” (Váginé, 2004. 137. o.). A szöveg lassú gyakorlását javasolja, a magánhangzó értékét lassítva teljes értékben énekelve, amit a villámgyors mássalhangzóéjtés kövessen. A „kotta teljes értékét a magánhangzó adja” elv

megvalósítását nyelvi szempontból differenciálatlanul írja le. Az idegen nyelvű interpretáció szempontjából ellentmondásosnak tűnik, hogy a legato technika elsajátítására olasz és német dalokat ajánl, ugyanakkor a magánhangzók képzésében a hangoztatás alatt bekövetkező változásokat a magyar hangzókra vonatkoztatja. A dinamikai árnyalások, *crescendo-decrescendo*⁹³ megvalósítását is a legato feladatául határozza meg. Véleménye szerint, hibás alkalmazása rendszerint a rossz, értelmetlen hangsúlyozás eredménye. A zene és a nyelv közös paramétereiből indul ki, amikor azt állítja, hogy egy szón, frázison belüli többszöri hangsúlyozás a feleslegesen felerősített (*crescendált*) hangokat eredményez, melyeket természetesen halkítás követ, amely a zenei gondolat feldarabolásához vezet. A vonal megtartását úgy képzelem el, hogy minden szótag az előző hang erejével kezdődik el, és hangoztatása alatt kismértékű erősítést hajt végre, „mintegy végigvezetve a *crescendo* akarátát egy képzeletbeli vonalon.” (Váginé, 2004. 139. o.). Ezt az általa vonal-*crescendónak* nevezett elképzelést szorosan beépíti a legato gyakorlásába. Az eredeti nyelvű éneklés szempontjából is különleges jelentőségű a szöveg és zene azonos jellemzőire épülő meglátása, mely szerint a „tanulónak olyan fokra kell jutnia tanulmányaiban, hogy minden frázisnak felismerje a központi gondolatát, azt a pontot, amelyhez törekszik, és amelyről visszafordul a lendület-ív csúcsa és lehajlásra vezetése.” (Váginé, 2004. 139. o.). A *bel canto* stílushoz kötődő énektechnika Váginé szerint – amint azt a VIII-IX. században az ónémetalföldi Metz városában római mesterek által vezetett egyházi iskola alapítása is mutatja – nem csak olasz nyelven tökéletesíthető. A *bel cantó*hoz kapcsolódó énektechnikát Adorján Ilona is újabb tartalommal tölti meg, felismerve, az operaházak és koncerttermek elvárásait, a megnövekedett hangzásigényt. A régi olasz technikát a német iskola rezonanciaelméletével ötvözi azzal a céllal, hogy a hangadás kiegyenlített, a regiszterek összekötése törésmentes legyen, de mindez messze ható csengéssel legyen felruházva (Adorján, 1996).

A magyar énekpedagógiával foglalkozó fejezetünkben áttekintettük a magyar zene műfaji és intézményi fejlődéseinek legjellemzőbb állomásait. A magyar zenepedagógia intézményesülésével összefüggésben végigkövettük azokat a módszertani munkákat, amelyek a vokális interpretáció nyelvi aspektusaival foglalkoznak. Az énekmetodika hőskorában az énekes előadás nyelvi megközelítése, amint láttuk, nem kapott kiemelt szerepet. A nyelvi aspektust elsősorban az énektechnikai kérdésekre alapozott különböző módszertani elkötelezettségű iskolák és bizonyos mértékben a nemzeti fonetikák állították

⁹³ erősítés – halkítás

fókuszba. Az eredeti nyelvű éneklés és a magyar nyelvű fordítás előadásban betöltött szerepével és annak módszertani, képzési vonatkozásaival még napjaink szakirodalma sem foglalkozott.

A vokális műfaj fejlődéstörténetében, a nyelvi interpretáció aspektusából, az opera jelentette a legnagyobb műfaji kihívást. A 3. fejezetben elsőként az opera műfajának magyarországi útját követük végig, ezt követően azt vizsgáljuk meg, hogy a hazai magánének tanítás koronként milyen válaszokat adott az így megszületett elvárásokra.

3. Az idegen nyelvű interpretálás és a magyarországi magánének tanítás összefüggései

3.1. Az opera mint műfaji kihívás

3.1.1. Az olasz és a német nyelvű operajátszás

A magyar zenetörténet áttekintése során a hangversenyéletben jól láthatóan kirajzolódott a XVIII. században az előadó-művészet fellendülése. A század vége egyben a zenés színpadi műfaj hazai meghonosodását is jelentette új kihívást teremtve ezzel a nemzeti zenetanítás számára. A század zenei képe Szabolcsi Bence rendszerezése alapján három tényezővel írható le: a városok és rezidenciák általános műveltséget hordozó zenekultúrája, a református iskolák kóruskultúrája, illetve a nemzeti romantikát megtestesítő verbunkos határozza meg azt (Szabolcsi, 1979).

A zenei élet irányításában, fenntartásában a város státusza bírt elsődleges jelentőséggel aszerint, hogy szabad királyi városról vagy mezővárosról van szó. Míg Sopron és Pest zenei életét szabad királyi városi rangjuknak köszönhetően a városi tanács irányította, addig ez a tisztség Győrött, Pécsen, Szegeden, Egerben és Veszprémben püspöki, illetve káptalani hatáskörbe tartozott a saját költségen fenntartott együttesek révén. Ilyen volt Nagyváradon Patachich püspök 1760-1770 között alakított zenekara és saját fenntartású, operát játszó színháza is. Az olasz „dramma per musica” 1637-től már nem csak a főúri paloták és fejedelmi udvarok kiváltsága, hiszen nyilvános színházakban a polgárság is élvezheti a műfajt. Olasz színészek terjesztik Európa szerte. Hozzánk a negyvenes években a barokk virágzása idején jutott el. A javarészt Bécsben élő magyar főurak magyarországi birtokaikon is előszeretettel foglalkoztatták az olasz előadókat. Ők tekinthetők a műfaj legjelentősebb mecénásainak. Eszterháza és Kismartonban gróf Esterházy Miklós színházában elsőrangú művészek előadásában főleg olasz mesterek és Haydn olasz operái hangzottak el a bécsi udvari színházat felülmúló színvonalon. Az 1768-1790 közötti években az Esterházy Levéltár és a Széchenyi Könyvtár szöveggönyveinek tanúsága szerint legalább 41 operát mutattak be (Horlay, 1943).

A Károlyi-család Megyeren építtetett olasz berendezésű színházat, a Batthyány grófok Rohoncon, a Rádayak pedig Pécelen működtettek olasz színházat.

A XIX. század leghalmozottabb olasz opera-támogatói Fáy István gróf és Nákó János gróf voltak. Nákó egy olasz zeneszerző vendégének köszönhetően magyar tárgyú opera is született „Buda libertate” címmel. A magyar főurak legkedveltebb operái a XVIII. századi olasz szerzők, Domenico Cimarosa (1749-1801), Giovanni Paisiello (1740-1816), Giuseppe Sarti (1729-1802) és Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) művei voltak. A Pesten és Budán játszott operák olasz nyelvű előadását az operák szöveggönyvei igazolják.

A magyar daljáték közvetlen műfaji elődei közt csak az iskoladrámák zenés betéteit említhetjük. Kácsor Keresztély (1710-1792) latin nyelvű színműveinek, Billisits Márton (1736-1807) Bakhus című darabjának és Csokonai műveinek betétein kívül az 1790-es évek egyes német operáinak magyar betétszámait azt tükrözik, hogy a külföldi daljátékok példája a verbunkos mozgalommal egyidejűleg ösztönzőleg hatott a magyar énekes színpadra.

Az iskoladrámának azonban a reformációt megelőzően a tanításon kívül nem volt egyéb célja. A drámai cselekmény helyett a klasszikusokat utánzó nyelvezet volt a lényeg. A reformáció bölcselkedő szellemmel újíttotta meg a műfajt, de a közönség kedvezőtlen fogadtatása miatt nem tudott a magyar városokban meggyökerezni. A XVII. században a jezsuiták az iskoladrámában a katolikus vallási érzület megerősítésének eszközét látták. Ennek megfelelően az iskolai színműben megtartották a vallás erkölcsi célzatot anélkül, hogy a pedagógiai vagy a teátrális érdek veszített volna a jelentőségéből (*Horlay, 1943*). A színjátszás nyelve a latin, a magyar, ritkán a német vagy a francia volt. A jezsuita rend 1773-as eltörlését követően a piarista rend vált a hazai iskoladráma egyedüli pártfogójává. Működési tere folyamatosan szélesedett, egyre inkább túlmutatott az iskolai célokra, s gyakorlati tapasztalatait a világi színpad szolgálatába állította.

A magyar színjátszás másik, intézményes előzményének a hazai német színjátszás tekinthető. A németországi színészet a magyarországi megjelenését megelőzően, hosszú fejlődési folyamaton ment keresztül. A budai és pesti német színház a magyar színészet számára közönséget nevelt, és műsoralkotás, játék és színre állítás tekintetében egyaránt mintát adott az első magyar színtársulatnak. A német színház első operaelőadása 1786-ban Giovanni Paisiello (1740-1736) *Die eingebildeten Philosophen* című operája volt, amely 1793-ban a magyar színtársulat első magyar nyelvű operaelőadása lesz. A repertoár hasonló volt a főúri színházak műsorán szereplőhöz. A legkedveltebb művek G. Paisiello, G. Sarti, Giovanni Battista Martini (1706-1784) és Luigi Cherubini (1760-1842) vígoperái voltak. A német színtársulat műsorán a XIX. század első évtizedeiben már olyan művek jelennek meg, amelyek a külföldi premiereket csupán kis késéssel követve a muzsikusokra erőteljesen inspirálóan hatnak, és mintaképeivé válnak a kibontakozó magyar daljáték-irodalomnak. 1791-1797 között bemutatják Mozart *Szöktetés a szerájból*, *Varázsfuvola*, *Figaro házassága* és *Don Giovanni* című operáit. Beethoven *Fidelióját* 1816-ban, Rossini *Sevillai borbélyát* 1820-ban, Weber *Bűvös vadász* című operáját pedig 1822-ben hallhatta német nyelven a közönség.

Az olasz és a német opera közötti rivalizálás a bel canto másodvirágzása idején felerősödik. Rossini, Bellini és Donizetti művei a magyar városi közönséget az olasz opera pártjára állítják. Daniel Auber (1782-1871) és Giacomo Meyerbeer (1791-1864) operái által pedig egyértelművé válik, hogy az olasz és a francia zenével való kapcsolat sokkal közelebbi, mint a német zenéhez fűződő. Ezt a kapcsolatot tükrözi a fiatal magyar operazene is.

3.1.2. A magyar színjátszás és a magyar nyelvű operajátszás megszületése

A színjátszás ügye a felvilágosodás korának és a nemzeti öntudatra ébredésnek kulcskérdésévé válik. A Mindenest Gyűjtemény⁹⁴ 1790-ben kiadott 10. száma veti fel először, hogy az országgyűlés tartama alatt Pesten és Budán heti két-három alkalommal színészek játsszanak. A nyelv ügyének előmozdítására Bessenyei György (1747?-1811) Egy magyar Társaság iránt való jámbor szándék című röpiratában tesz javaslatot a művelt nemzetek mintájára felállítandó játékszín ötletének megvalósítására. Miután az első, egyetemi hallgatókból megalakuló társaság hiába fordult játszási engedélyért a német játékszín kibérlőjéhez, újabb vállalkozásként gróf Ráday Pál (1767-1827) állt az ügy élére, Kazinczy Ferencet (1759-1831) kérve maga mellé a társulat vezetésére. Az 1791-ben játszási engedélyt elnyert társaság törzsgárdáját tíz színész és négy színésznő⁹⁵ alkotta (Horlay, 1943). A műsor rövid idő alatt ismertté vált, ezért az énekes darabok vonzerejére alapozva ilyen darabok játszását határozták el. A vokális színpadi műfaj, a művészi éneklés terén iskolázatlan, a színészmesterségben is alig járatos társulatot komoly nehézségekkel szembesítette. 1796-ig, a színjátszó társaság működésének végéig az énekes játékok színrehozatalának fizetés nélküli fáradhatatlan munkatársa, az énekes táncdarabok kapcsán már említett Szerelemhegyi András volt. A társaság élére kérvényében „minthogy minden nemzetek előtt igen kedves az ének s mivel nyilvánvaló dolog az, hogy a magyar nyelven az énekes játékok sokkal kellemesebbek s értelmesebbek, annak okáért, nemkülönben pedig a nemzeti játék színnek nagyobb előremenetelére, tökéletességére legfőképpen pedig az anyanyelvnek gyarapítására s pallérozására”...”magát ajánlja” (I. 10.). Vállalt feladatai között évi egy nemzeti eredeti énekes játék elkészítése is szerepel.

Az „első magyar opera” azonban nem Szerelemhegyi, hanem Chudy József (1753-1813) Pikkó herceg és Jutka Perzsi című szerzeménye volt, amelyet 1793-ban Budán

⁹⁴ 1789-ben alapított első magyar tudományos népszerűsítő és irodalmi folyóirat

⁹⁵ Kelemen László, Baranyi Balázs, Horváth János, Nemes András, Popovits András, Ráth Pál, Rózsa Márton, Szomor Máté, Ungváry János, Fülöp István, Moór Anna, Termetzky Fanni, Nagy Erzsébet és Nagy Mária leányasszonyok

mutattak be. Zenéjét máig sem ismerjük, de a korabeli kritikák szerint „melódias együgyűségével a szívre hat, harmóniájával a fület is gyönyörködteti” (Szabolcsi, 1979. 64. o.). Szöveggönyve alapján ítélve a német színházban látott minta alapján a bécsi zenés népszínművek keretei közt mozog, és főképp a virtuóz hatású jelenetekben magyar vagy magyaros betéteket alkalmaz. A szerelmi jelenetekben Mozart operáinak tréfás ötletei köszönnek vissza. Az idegen elemek hasonló látványos jelenléte az egész XIX. századon végigkísérte a magyar operát. A század első három évtizedében fel sem vetődött a kétség, hogy a sorra születő daljátékok, amelyek különböző zenei hagyományokat vegyítenek, ne lennének a nemzeti opera első darabjai. Az első, zenéjükkel együtt fennmaradt magyar daljátékok: Mátray Gábor Csernyi György című népszínműve 1812-ből, Ruzitska József Béla futása és Kemény Simon című darabjai 1822-ből, valamint Bartay András Aurelia és Csel című művei 1837-ből és 1839-ből, illetve Rózsavölgyi Márktól a Visegrádi kincskeresők 1839-ből. Ezek a darabok mind magukon viselik az olaszos és németes vonásokat a drámai jelenetekben, a hősies részeknek pedig elengedhetetlen zenei eszköze a verbunkos. Ez a stiláris kettősség még Erkel Ferenc operáiban is érezhető.

A hazai színjátszás ügye a század első évtizedeiben a magyar nyelv kérdéséhez kapcsolódva időről időre új lendületet kapott. A színtársulat vonatkozásában állandó nehézséget jelentett az anyagi támogatás hiánya. Ez a játszóhely keresésében éppúgy megnyilvánult, mint a karmesterek állandósításának sikertelenségében, és a jó énekesek, képzett zenészek társulathoz kötésének kudarcában. A három tényező aktuális változásai határozták meg a honi színjátszás helyszíneit és fő irányait. Az első pesti társaság tagjai Debrecenbe, Nagyváradra, Erdélybe mentek, majd Pestre költözve megalakították a második magyar színjátszó társaságot a német színháztól megörökölt Rondella épületében. Az épület eladását követően 1825-ig Miskolc, majd Székesfehérvár jelentik a magyarországi színjátszás főbb helyszíneit. Ez a korszak Déryné Széppataki Róza (1793-1872) művészetének fénykora is, aki – bár a német színház kecsegtető ajánlással igyekezett szerződtetni – „megmaradt a magyar színész keserű kenyere” mellett hazája szolgálatában és a magyar nyelvű operajátszás fejlesztéséért. A székesfehérvári társulat feloszlását követően Déryné Kolozsvárra szerződött, ahol a magyar közönség mellett a jelentős létszámú németajkú polgárság is lelkesen támogatta a művészetet. Itt nyílt meg az első magyar állandó színház 1821. március 11-én. E színtársulat tagjai tekinthetők a magyar daljáték megalapítóinak, Kolozsvár pedig a magyar opera bölcsőjének.

Erre az időre tehetőek az első operafordítások is. A színészek hazafias indíttatástól vezérelve maguk láttak neki az operák lefordításának. Rossini volt az operaelőadások

legkedveltebb szerzője, érthető hát, hogy az első lelkes, kezdetleges próbálkozások is az ő operáit célozták meg. Pály Elek a Tolvaj szarka és a Sevillai borbély című operákat, Szerdahelyi József az Olasz nő Algírban, Bánthó Sámuel az Otello és a Tancred, Szilágyi Pál pedig az Izabellá című műveket fordította le (*Horlay*, 1943). 1822-1827 között a társulat sorra bemutatta őket, Pesti vendégszereplésüknek is kedvező visszhangja volt. Déryné Kassára távozásával az operajátszásban is Kassa vette át a vezető szerepet. A kassai társág újabb magyarra fordított olasz operát, Saverio Mercadante (1795-1870) *Elisa és Claudio* című művét mutatta be Kolozsvárott. A nyelvterjesztés elsődlegességét vallók vidéki színházépítési terveivel szemben lassanként elfogadottá vált az a nézet, hogy a nemzet színházának Pesten kell létesülnie. 1832-37 között a kassai színház után a budai magyar színészeté lett a vezető szerep. Ebben a periódusban kezdődnek azok viták, amelyek a támogatókat és a színházi közönséget két táborra, opera és balett, illetve dráma pártiakra osztják, és csúcspontjukat az 1840-es években érik el. Az 1830-as években a Tudományos Akadémia is felvette programjába a magyar daljáték ügyét, 1833-ban delegációra bízta a műsoron lévő darabok korrekcióját, 1834-ben a műsor bővítésére, 1836-ban pedig operák beszerzésére hatalmazta fel. A német színpad kiváló zenekarának, kiváló külföldi énekeseinek, nagyszámú balett előadásainak köszönhetően komoly konkurenciát jelentett a budai magyar színház számára. A budai színtársulat helyzetén Déryné és más korábbi kassai énekese Budára szerződése javított. Az 1835-ös évet a balett hátrányára a budai magyar színház operaévének lehet nevezni. Az állandó színház építésének ügyei miatt a budai színház kevesebb támogatást és figyelmet kapott, ezért a régi műsorszámokat tüzték újból műsorra. Új operákat a kassai és a kolozsvári társulat mutatott be, de sikerük és utóéletük elenyésző volt. 1936-ban Rossini operáinak népszerűségét követően Bellini és Donizetti operái tűntek fel. Ezekről az operabemutatókról kevés információval bírunk, a későbbi, Nemzeti Színházbeli előadásokról azonban tudjuk, hogy magyar fordításban hangzottak el. Ezzel lezárult a magyar nyelvű operajátszás hőskora, a magyar színjátszás a Nemzeti Színházban új keretek közt folytatja működését.

3.1.3. Az operajátszás intézményei

A magyar nyelvű színjátszás igénye a felvilágosodás, a nemzeti színház eszméje a reformkor szülte. Megvalósításához a nemzeti függetlenségi mozgalom kibontakozása és a polgári fejlődés megindulása adott társadalmi, gazdasági háttérrel. A magyar nyelvű színjátszás, az állandó magyar társulat és színház megteremtése egyszerre volt a nemzeti és

polgári törekvések célja és követelménye, szerves része a nemzeti és polgári műveltség egységének kialakításáért vívott több évtizedes harcnak. A nemzeti mozgalom és a polgári fejlődés élére álló köznemesi rétegek és értelmiségiek úgy tekintettek a színházszásra, mint a nyelvművelésnek, a nemzeti öntudat elmélyítésének és polgári műveltség megszerzésének fontos eszközére, s mint ilyet, hazafias kötelességnek tartották. Ezért vált nálunk a színház a XVIII-XIX. század fordulóján politikummá, és Európában egyedülálló módon országgyűlési tárggyá. Már az 1790-1791-es országgyűlés által kiküldött tanügyi bizottság is foglalkozott a színház kérdésével, melynek nyomán 1807-ben az alsóház, 1807-ben pedig a felsőház is tárgyalta az ügyet. A nemzeti színházért folytatott politikai harc a reformkorban ért el döntő, sikeres szakaszába. A rendek 1836-ban törvényt alkottak a színházról, melynek eredményeként 1837-ben felépült és megnyílt a Pesti Magyar Színház.

A nemzeti és a polgári gondolkodás összefonódása legeggyértelműbben a magyar nyelv művelésének kérdésében fogalmazódott meg. Általánosan elismert volt a színházszásnak a magyar nyelv megőrzésében, „pallérozásában” betöltött szerepe. A közfelfogást tükrözi Pest megye 1825-ös követutasítása: „kétséget nem szenved, hogy az Anya Nyelv tökéletesítése egy jól rendezett Theatrum által is elősegítettik” (Bayer, 1900. 351. o.). Az elvárásoknak megfelelően a színháznak a nemzet dicsőségét is reprezentálnia kell, s a polgári fejlődés által felzárkóztatni hazánkat a művelt nemzetekhez. A nyelvterjesztés sem pusztán nemzeti funkciót töltött be, a soknemzetiségű országban a magyarosítás, a nemzeti egység, a polgári nemzet megteremtésének eszköze volt. A polgári értelemben vett nyelvi egység irányába mutatott az a követelmény, hogy a magyar színpadon az irodalmi nyelv, a magyar nyelvi norma szólaljon meg.

A reformkor legtöbbet vitatott színházpolitikai kérdése, hogy hogyan és miből hozzák létre és tartásuk fenn a nemzet színházát. A legtöbb európai országban a nemzeti színház királyi alapítású volt, és kincstári költségvetésből finanszírozták. Magyarországon a Habsburg uralkodóház nem támogatta a királyi alapítást, sőt a segélyezést sem. Széchenyi István (1791-1860) 1832-ben megjelent Magyar Játékszínről című röpiratában azt szorgalmazta, hogy részvénytársasági formában teremtsék meg a tervezett intézmény pénzalapját. Tervezete akkor nem talált kedvező visszhangra, de az 1837-ben megnyílt Pesti Magyar Színház bevételi hiányának pótlását, illetve a berendezés, felszerelés bővítését egy részvénytársaság vállalta magára. Az így megnyílt állandó magyar játékszín megyei felügyelet alatt működött, s a részvénytársaság is a közgyűlésnek tartozott számadással. Mivel rövid idő alatt bebizonyosodott, hogy a megye sem szellemi

irányításban, sem anyagilag nem képes egyedül viselni a fenntartás terheit, az intézmény pénzalapját más módon kellett biztosítani. A kínálkozó lehetőségek közül elsőként az önkéntes, egyéni ajánlással⁹⁶ próbálkoztak, majd sikertelensége miatt felmerült a kötelező, országos ajánlás⁹⁷ gondolata. Az országgyűlésen már 1836-ban elhangzott a kötelező ajánlás lehetősége, de mivel a főrendek sokáig kétségbe vonták az országgyűlésnek azt a jogát, hogy művelődési célokra kényszerítő ajánlást szavazhat meg, célt csak 1840-ben ért. A végleges megoldás 1848 márciusában született meg, amikor a rendek az immár országgyűlési felügyelet alá került és közteherviselésre alapozott állami költségvetésből szavaztak meg évi támogatást a Nemzeti Színháznak.

A Pesti Magyar Színházat az országgyűlés 1840-ben emelte az országos – vagy nemzeti – színház rangjára. A nemzeti jelleg akkor vált teljessé, a színjátszás magyar nyelvűségén túl magában hordozta azt az értelmezést is, hogy a színház a nemzeti szellem, műveltség tere, a „nemzeti érzés tolmácsa s a hazai virtus táplálója” (*Kölcsey*, 1960. 1. köt. 639. o.). Az 1840: XLIV. törvénycikk után már azt is kifejezte a „nemzeti” jelző, hogy a színház a nemzet tulajdona, s fenntartásáról, segélyezéséről az ország rendjei gondoskodnak, az országgyűlés akaratától függ, az általa megbízott választmány felügyelete alatt áll, a királynak és kormánynak közvetlen befolyása az intézmény működésére nincs, kivéve a rendőri felvigyázást és a cenzúrát, melyet 1848-ban a forradalom vívmányaként törölnek el.

A színház műsorpolitikai kérdései elsősorban nem az országgyűlésen, hanem a sajtóban kerültek szóba. A liberális követek világosan látták a színház műsorpolitikájának külső támogatás általi meghatározottságát. Deák Ferenc már 1840-ben rámutatott, hogy a többségében német ajkú Pesten a magyar színház pénzügyi okokból kénytelen olyan darabokat műsorára tűzni, amelyek a közönséget vonzzák, a művészi és nemzeti szempontok kényszerű háttérbe szorítása árán. A nyereszkeség megakadályozása is közrejátszott abban, hogy a rendek e kényszerűség megszüntetésére megszavazták az országos segélyt.

Az 1830-as években kibontakozó ellentét az operai és drámai tagozat között a Nemzeti Színház első éveiben kiújult. Ennek háttérében a személyes konfliktusokon túl Kerényi Ferenc tanulmányai nyomán jól kirajzolódva két színházpolitikai koncepció áll. Az egyik nézet a pesti német polgárság és a vármegyei nemesség megnyerését tűzte ki célul. A Német Színház konkurenciáját a bevétel növelését követő önállósodás által

⁹⁶ oblatio

⁹⁷ subsidium

kívánta legyőzni. Ennek érdekében a repertoárban nagyobb részarányt követelt az egyetemes formanyelvű balettnak és operának, valamint a szórakoztató műfajoknak. Jakab István (1798-1876) drámaíró, műfordító és publicista rávilágít a zenei téren megmutatkozó lemaradásunkra, melyen egyfelől egy felállítandó konzervatóriummal kíván segíteni, másfelől a művészi színvonal emelésére a külföldi művészek foglalkoztatását javasolja, míg hazai énekeseinket az olasz nyelv elsajátítására buzdítja (*Horlay*, 1943). Ezzel szemben a nemzeti feladatok hangsúlyozásával a tanítás, az irodalom és a köznevelés terén a másik irányzat a drámát helyezte előtérbe. Eredeti magyar darabok bemutatását szorgalmazták, a színpadi hatás és az irodalmi érték egységét hirdették (*Kerényi*, 1981). „Mi legyünk előbb nemzet, aztán gondolkodjunk művészetről s művészi ízlésünk nemesítéséről” írta Bajza József (1804-1858) költő, színiigazgató, kritikus nagy vihart kavarázó Szózatában 1839-ben. A műsorszerkezet egyensúlyát Bartay Endre (1799-1854) igazgató teremtette meg, aki rögzített szerzői jogrendszerével megnövelte az eredeti drámabemutatók számát, ugyanakkor maga is zeneszerző lévén támogatta az opera műfaját. 1843-ban a Szózat, 1844-ben a Himnusz megzenésítésére írt ki pályázatot és az ő igazgatása alatt (1843-1845) került bemutatásra Erkel Ferenc Hunyadi László című operája is.

A Nemzeti Színház első operaelőadása 1837 augusztusában Rossini Sevillai borbély című operája volt, és ezt az operát adták elő utolsó alkalommal is, mielőtt az Operaház megnyílt. Ez a két Rossini előadás foglalja keretbe azt a korszakot, amelyet a megszülető magyar operák és a döntő túlsúlyban olasz operák bemutatása jellemez a Nemzeti Színház történetében. Az 1820-as évek nagy Rossini-kultuszát követően a bel canto másik két reprezentánsának, Bellini és Donizetti operáinak sorozatos bemutatására került sor. A Magyarországon első ízben Kassán előadott Norma című operát 1837-ben a Nemzeti Színház is felvette műsorába. A címszerepet Déryné énekelte nagy sikerrel. Az opera szövegét Szerdahelyi József fordította. A Nemzeti Színház a következő években még három Bellini operát tűzött műsorára, mindegyiket Szerdahelyi József fordításában. A Norma sikerével azonban csak az Alvajáró sikere vetekedhetett, amelyet 1841-ben mutattak be Deáki Fülöp Sámuel magyar fordításában. Ezt a Puritánok című mű követte, melynek szövegét Egressy Béni fordította. Donizetti operáival a Szerelmi bájjal és a Don Pasquale című vígoperái révén ismerkedhetett meg a fővárosi közönség. A kolozsvári társulat előbb Kolozsvárott, majd a Nemzeti Színházban játszotta magyar nyelven Donizetti néhány kevésbé ismert operáját. Nagy előadásszámok, hosszú szériák jelezték a következő operák sikerét. 1838-1880 között tizenkét Donizetti opera csendült fel az

anyanyelv védelmének szellemében kizárólag magyarul. A művek fordítói Szerdahelyi József, Gyenei Ferenc, Deáki F. Sámuel, Jakab István, Egressy Béni, Böhm Gusztáv, valamint Kuliffay Ede voltak. 1847 és 1875 között Verdi operái jelentették az olasz opera magyar nyelvű előadásainak új korszakát. Tizenkét bemutatott operájából ötöt Egressy Béni fordításában játszottak, a többi fordítását Nádaskay Lajos, Csepregi Lajos, Váradi Sándor, Böhm Gusztáv és Ormai Ferenc készítették. Rossini hazai operabemutatóinak sora 1856-ban a Tell Vilmoossal, majd 1858-ban a Hamupipőkével folytatódott Nádaskay Lajos és Ney Ferenc fordításainak köszönhetően. A Nemzeti Színház operajátszásának utolsó bemutatói Radó Antal fordításában Arrigo Boito Mefistofele című operája, valamint Ponchielli Gioconda című műve voltak 1882-ben illetve 1883-ban.

A német operairodalomból Mozart Don Giovanni és Beethoven Fidelio című operáit tartotta a színház műsorán. A klasszikusok mellett Otto Nicolai (1810-1849), Albert Lortzing (1801-1851) és Friedrich Flotow (1812-1883) operáit játszották.

Az 1840-1848 közötti periódus szinte minden évadára esett eredeti magyar operabemutató. 1839-40-ben Bartay Endrétől A csel, 1840-41-ben Erkel Ferenc Báthory Mária című operája, 1841-42-ben Thern Károlytól a Gizul, 1843-44-ben Erkel Hunyadi Lászlója, 1845-ben újabb Thern opera a Tihany ostroma, valamint Doppler Ferenc Benyovszky című operája 1847-ben (*Szabolcsi, 1979*). Az opera kiemelkedése az énekesjátékból a konfliktus kialakítása útján történt, melyhez meg kellett találni azt a motívumkört, amely alkalmas a magyar szereplők zenei jellemzésére. A nemzeti opera első darabjainak romantikus librettója ingadozott az irodalmi igényű eredetiség és a korábbi prózadrámák felhasználása között. Az eredetinek szánt librettók is valójában ismert motívumok összegzései voltak. Bennük Jósika Erdély-romantikája, a történeti témájú nagyromantika, illetve Kotzube vígjátékai csengenek vissza. Egressy Béni számára sikeres drámák szolgálták a szöveggényv alapjául, aminek köszönhetően az intonációs konfliktus könnyebben megteremtődött ugyan, de a zenei jellemzést leegyszerűsítette a magyar szereplők verbunkossal ábrázolt nemességének, nagylelkűségének és az idegen cselszövők közhelyesebb operai dallamkincsének szembeállítására.

Az 1840-es évek közepére a Nemzeti Színház színpadán annak vezető énekesei által az olasz énekiskola vált uralkodóvá. Élénk vitát váltottak ki azonban a német énekesek vendégszereplései, a kritikusokat az olasz énekiskola ellen hangolva. Különösen az olasz vígoperák stílusát illetően illetve kritika Schodelné Klein Rozáliát, Benza Károlyt, Hollósy Kornéliát és leginkább az olasz származású baritonistát, Reina Jánost. Annak oka, hogy a játékstílus ennyire vitatott, és a vezető énekesek által formált lehetett, egy olyan

operarendező hiánya volt, aki a színpadon Erkelhez hasonló következetességgel képviselte volna a korszerű operaműsor követelményeit.

A műsorpolitikai koncepciók kapcsán már tárgyalt dráma-opera vitáknak személyes konfliktusok, művészi viszályok is bőven szolgáltak alapjául. A Nemzeti Színház elsősorban drámai színészi gárdája továbbra is nehezen birkózott meg a német színház magas színvonalú operaműsora által képviselt versenyhelyezettel. Bajza József igazgató 1837-ben ezért szerződtette a német színház drámai énekesnőjét, Schodelnét, akivel az operatársulat megalakulhatott, de kiugróan magas tiszteletdíja és személye állandó konfliktusforrást jelentett. Az előző pontban felsorolt énekesek meghatározó szerepe és az operabemutatók nagy száma jelzi, hogy az opera műfaja olyan mértékben megerősödött, hogy állandó, új játszóhelyet követelt magának. Az 1867-es kiegyezést követően a város gyors fejlődését sem tudta már követni a megosztott színház. 1869-ben a belügyminiszter utasítására báró Podmaniczky Frigyes vezetésével bizottság állt fel a Nemzeti Színház ügyeinek vizsgálatára. Decemberben egy határozatban mondták ki, hogy a dráma és az opera különválasztása elodázhatatlan. 1873-ban a belügyminiszter által az épület megépítésére kiírt versenytárgyalást Ybl Miklós terve nyerte meg. Az ő tervei alapján kezdték 1875-ben meg az építkezést, amely kilenc évig tartott. A Magyar Királyi Operaház 1884. szeptember 27-én nyílt meg. Az a tény, hogy az ünnepélyes megnyitón Ferenc József császár is részt vett, jelzi az esemény rangját, jelentőségét a magyar történelemben és művelődéstörténetben. Nemzeti jelentőségén túlmenően a magyar opera kultúra emelkedett általa európai színvonalra. A díszelőadáson Erkel Ferenc vezényelte 1865-ben megírt Bánk bán című operájának első felvonását, a Hunyadi László nyitányát, majd Erkel Sándor vezényletével Wagner Lohengrin című művének első felvonása hangzott el.

Az Operaházzal egyidejűleg indultak meg a kezdeményezések a Népszínház felépítésére. Ez a zenés és prózai színpadi műfajok elkülönítésén túl a társadalmi és műveltségi tagozódást is reprezentálta. Az intézmények neveinek jelzőihez híven a kispolgárság a Népszínházat tekintette magáénak, a dzsentrális és az értelmiség a Nemzeti Színházban érezte otthon magát, az arisztokrácia és a bankárság pedig az Operaház falai közt élte társasági életét. A „királyi” Opera rezidencia hiányában udvari funkciót nem tölthetett be, ezért működését intendáns kinevezésével a kormány irányította. Az intendánsi-kormánybiztosi kinevezésekről valójában a kormány- és arisztokrácia-közeli szalonokban döntöttek, aminek következményeképpen az Operaház ügyei belekeveredtek az országos politikába. A dalszínház politikai csatározások céltáblája és eszköze lett a pártok és a sajtó kezében. A politikum ilyen előtérbe kerülése az első négy évtized vezetői

válságait állandósította (Székely, 2001). Az Opera műsorszerkezetét, működését három tényező határozta meg. A politikai érdekeket tükröző intendatúra, az ezzel szoros összefüggésben álló pénzügyi lehetőségek, valamint a mindenkori zenei vezetés szakmai koncepciói.

A pénzügyek terén az opera kezdetektől fogva nehézségekkel küzdött, mert működtetése a tervezettnél jóval többbe került. Évi költségvetésének kezdetben mindössze harminc százalékát tudta a bevételből fedezni. Az állami szubvenció csak 1890-től érte el a korábban előírányzott összeget. Az elkövetkező másfél évtizedben ez a 215 000 forintos támogatás mintegy megnégyszereződött. A támogatás megnövekedésének háttérében a csoportos személyzet bérharcai álltak. Az Operaház kezdeti válságának másik oka az előadások csekély látogatottságában keresendő. A műfajt kedvelő polgári közönség még nem látogatta kellő számban az új színházat, amely tényen hiába igyekeztek a látszat megőrzésének kedvéért szabadjegyek osztogatásával segíteni. A kedvezőtlen nézőtéri arányok, a magas jegyárak és a bérleti rendszer nem kedveztek az alacsonyabb fizetésű rétegeknek. Az arisztokrácia és a pénzoligarchia a műsorrendet is befolyásolta. A magyar opera, Mozart vagy Wagner zenéje nem talált kedvező fogadtatásra. A közép rétegek becsábítására tett kísérletek nem jártak eredménnyel, sem a társulati, sem a műsorpolitika nem tudott jelentősen változtatni a közönség összetételén. A századfordulón bekövetkező műveltségi és ízlésszínvonal gyors emelkedésének eredményeképpen fölnevelkedett egy széles, művészetkedvelő polgári közönség, amelynek köszönhetően az Operaház a XX. század első évtizedeiben már évi kétszázezres nézőszámot ér el.

A színház zenei művészeti vezetésének a repertoár kiválasztása, a művészállomány irányítása, a művészi fegyelem betartatása voltak a fő feladatai. Az intendánsra az intézmény felelős vezetésének, a pénzügyeknek, személyügyeknek az irányítása, továbbá a belügyminiszterrel való kapcsolattartás feladata hárult. Az Opera akkor tudott zeneileg kimagaslóan termékeny időszakokat megélni, amikor az intendáns kellő politikai támogatást élvezve távol nem szólt bele a művészeti ügyekbe. A vezető karmesteri és művészeti igazgatói posztok betöltői sem mindig képviseltek azonos zenei koncepciót. Az 1860-as évek közepéig Erkel Ferenc döntései kikezdehetetlenek voltak. 1866 decemberéig tudott ellenállni a Wagner operák bemutatásának, amelyek ezt követően feltartóztathatatlanul indultak el hódító útjukra. Ezzel egy időben indult az a hivatásos karmesternemzedék, amely a vezénylest, mint az énekléssel és hangszerjátékkal azonos rangú színpadi teljesítményt elismertette, és a karmestert a zenemű művészi interpretálásának legfőbb letéteményesévé avatta (Székely, 2001). Az intendánsok

vendégszerződésekkel igyekeztek erősíteni az Operaház nemzetközi rangját. 1888-tól sorra szerződtették a külföldi karmestereket, elsőként Gustav Mahlert (1860-1911), aki 1888-1891 közt tett eleget Beniczky Ferenc kormánybiztos megbízásának. A külföldi karmesterek⁹⁸ repertoárban, művészi színvonalban, stílusban, énektechnikában egyaránt új perspektívákat nyitottak. A vezetőkarnagyi és művészeti igazgatói cím azonos személy általi betöltése⁹⁹ az Operaház művészi munkájának stabilitását segítette.

Az operaszínpad irányítói az 1860-as évek közepétől úgy határozták meg profiljukat, hogy néhány Offenbach egyfelvonásost és Franz von Suppé (1819-1895) opust leszámítva nem játszanak operettet. Ezzel mintegy deklarálták, hogy operajátszásunk a komoly témák, látványos zenék irányába fejlődik tovább Rossini és Giacomo Meyerbeer (1791-1864) után Wagner művészetének teret engedve. Az 1866-ban mutatták be posztumusz Meyerbeer utolsó operáját, Az afrikai nőt, és ez az esztendő volt az első magyarországi Wagner opera bemutató éve is. A Lohengrin bemutatása színháztörténeti őrsgé váltásnak, a hangadó zenei közvéleményben korszerűnek számított. A Wagner sorozat a Tannhäuserrel folytatódott 1871-ben, melyet A bolygó hollandi bemutatója követett 1873-ban. A Nemzeti Színház falai között még két Wagner premierre került sor, a Rienzi 1874-es és a Nürnbergi mesterdalnokok 1883-as bemutatójára. A Wagner operák bemutatóinak sorában A Rajna kincse következett 1889-ben, melyet 1892-ben a Siegfried követett. A Nibelung gyűrűje először 1893-ban került bemutatásra a Magyar Királyi Operaházban. A bemutató különleges jelentőségét az adja, hogy ez volt az első alkalom, amikor Wagner műve nem német nyelven hangzott el, és a magyar fordítást csak tíz évvel később követték más nyelvek. A wagneri zenedráma, amelyben a zene és az epika minden korábbinál szorosabb kontextusban működik, a műfordítókra páratlanul összetett feladatot rótt.¹⁰⁰ A Trisztán és Izolda 1901-es bemutatója hozta meg Wagner operáinak azt a szenvedélyes sikert, amelyet azok már korábban Németországban és Franciaországban megéltek. A Wagner hősök zenei anyanyelvi hitelességét Anthes György (1863-1922) baritonista és Krammer Teréz (1868-1934) drámai szoprán biztosította (*Tallán*, 1984).

⁹⁸ Josef Rebeck (1891-1893), Nikisch Artúr (1893-1895), Michael Balling (1911), Egisto Tango (1913-1919)

⁹⁹ Erkel Sándor 1884. szeptember -1886. szeptember 30., Gustav Mahler 1888. október 1.- 1891. március 15., Nikisch Artúr 1893. június 1.-1895. augusztus 5., Káldy Gyula 1895. augusztus 20.- 1900. március 31., Mészáros Imre 1900. április 15-1901. szeptember 15., 1907. április 1.- 1913. január 31., Máder Rezső 1901. szeptember 15.-1907. április 7., Kern Aurél 1913. február 1.-1917. június 30., Zádor Dezső 1918. december 1.-1919. július 31., ifj. Ábrányi Emil 1919. szeptember 1.-1920. augusztus 31., Kerner István 1920. szeptember 1.-1921. május 31. (*Székel*, 2001)

¹⁰⁰ Wagner operáinak műfordításai: Lohengrin – Böhm Gusztáv, Tannhäuser – id. Ábrányi Kornél, A bolygó hollandi – id. Ábrányi Kornél, Rienzi – Böhm Gusztáv, A nürnbergi mesterdalnokok – dr. Váradi Antal, A Rajna kincse – dr. Radó Antal, Siegfried – dr. Radó Antal, A Nibelung gyűrűje – dr. Radó Antal és Csiky Gergely,- Trisztán és Izolda – ifj. Ábrányi Emil, Parsifal – Lányi Viktor

Az Opera műsorkínálatának másik tartópillérét az olasz operák jelentették. A Magyar Királyi Operaház első olasz operabemutatója Verdi *Otello* című alkotása volt 1889-ben. Az opera Radó Antal fordításában került színre csakúgy, mint a következő verista olasz komponisták műveinek többsége. Mascagni 1890-ben bemutatott *Parasztbecsület* valamint Leoncavallo 1893-as „*Bajazzók*” és az 1897-ben bemutatkozó *Bohémek* című operáinak magyar szövege is az ő munkája. Umberto Giordano operáit az André Chenier és a *Fedora* képviselték 1897-ben illetve 1920-ban Radó Antal és Várady Sándor fordításában. Puccini térhódítása az Operaház színpadán 1894-ben a *Manon Lescaut* bemutatásával kezdődött. Az előadás a szerző jelenlétében és útmutatásai nyomán született ugyan, de csak három évadot ért meg. Franciásabb, regényesebb és kifinomultabb volt, mint a verizmus előzően nagy népszerűséget elért darabjai, amely értékekre a fővárosi közönség még nem volt fogékony. Az áttörést 1903-ban a *Tosca* hozta meg, már az első estén meghódítva a publikumot. Puccini életműve¹⁰¹ mintegy alapelemévé vált a kor kulturális közegének. 1905 a *Bohémélet*, 1906 a *Pillangókisasszony*, 1912 a *Nyugat lánya*, 1922 a *Triptichon* (Köpeny, Angelica nővér, Gianni Schicci), 1927 pedig a *Turandot* sikerét hozta (*Horlay*, 1943).

A francia operatermést Jules Massenet (1842-1912) operái: a *Lahore királya*, a *Herodiás*, továbbá A navarrai lány képviselték. Ezek a művek azonban, csakúgy, mint Engelbert Humperdinck, Ermanno Wolf-Ferrari, Siegfried Wagner, Charpentier és Richard Strauss művei, nem maradtak meg a repertoáron. Ennek legfőbb okát az operaközönség nagyságával és érdeklődésével nem arányos hatalmas bemutatószámokban kell keresni. A nagy repertoár bekebelezte az újdonságokat.

Az 1884-ben megnyílt Magyar Királyi Operaház repertoárjának közel egyharmadát az 1830-1860 között bemutatott francia operák: Daniel-Francois-Esprit Auber, Giacomo Meyerbeer, Jacques-Fromental Halévy, Charles Gounod, Ambroise Thomas, Léo Delibes és Georges Bizet operái tették ki (*Tallián*, 1984). Vonzerejük a századfordulóra a *Faust* és a *Carmen* kivételével elhalványult, eltűntek a repertoárról. A repertoár második harmadát az olasz hagyaték alkotta. Rossini, Donizetti és Verdi műveinek megszólaltatása azonban a verizmushoz és Wagnerhez alkalmazkodó énekeseket énektechnikailag elbizonytalanította. A XX. század második évtizedében lép fel az az új posztverista generáció, amely a bel cantóhoz társuló énektechnikát ismét magabiztosan birtokolja. A törzsrepertoár utolsó

¹⁰¹ Puccini operáinak műfordításai: *Manon Lescaut* – Radó Antal, *Tosca* – Várady Sándor, *Bohémélet* – Radó Antal, *Pillangókisasszony* – Várady Sándor, *Nyugat lánya* – Várady Sándor, *Köpeny*, *Angelica nővér*, Gianni Schicci – Nádasdy Kálmán, *Turandot* – Lányi Viktor

harmadát a vígoperák és a Singspielek¹⁰² tették ki. Ezek a darabok még a nagyformátumú zeneigazgatók idején sem tudtak tartósan színpadon maradni. Ebbe a műsorcsoporthoz szorultak Hevesi Sándor rendezői reformját megelőzően Mozart operái is. Bánffy Miklós intendatúrája, majd főigazgatósága alatt Hevesi felújította a Szöktetés a szerájból, a Varázsfuvola és a Don Giovanni operákat is. Kezdeményezésére Verdi és Mozart operáihoz új szövegfordítások készültek annak érdekében, hogy a közönség az operát, mint drámát élhesse át. Egisto Tango világhírű karmesterrel együtt az Operaház Verdi-előadásait rendkívüli művészi színvonalra emelte.

A nemzetközi tendenciák mellett az Operaház számára nemzeti feladatként volt jelen a magyar operaműfaj ápolása. Erkel operái közül a Hunyadi László és a Bánk bán örvendett egyértelmű nemzeti elismerésnek. A honi opera bár nagyszámú bemutatót ért meg, csak a legritkábban termett olyan műveket, amelyek több évadon keresztül műsoron maradtak volna. A Bánffy-érában, 1918-ban került bemutatásra Bartók Béla (1881-1945) remekműve, a Kékszakállú herceg vára, amely 1922-ben indult el a nemzetközi siker útján.

Bánffy operaházi korszakának az Osztrák Magyar Monarchia összeomlása vetett véget. 1914-1915-ben az első világháború kitörése az Operát üzemszünetre kényszerítette. A műfaj népszerűségének nyomán 1913-ban megnyílt a Népopera, a mai Erkel Színház. Az őszirózsás forradalom és a Tanácsköztársaság bukását követően szétzilált társulat, nézőtéri botrányok, elbocsátások és munkabeszüntetések nehezítették az intézmény működését. A Klebelsberg Kunó vallás- és közoktatásügyi miniszter és Bethlen István miniszterelnök nevével jelzett politika az Operaháznak kiemelt szerepet szánt a magyar kultúra rangjának demonstrálásában (László, 2014). Az új korszakot, Radnai Miklós igazgatói évtizedét, reformkorszaknak tekinthetjük a társulat, a repertoár, a közönségpolitika és a társadalmi jelenlét szempontjából egyaránt. Az opera műfajának korszakos alkotói, Oláh Gusztáv díszlet- és jelmeztervező, Nádasy Kálmán rendező, Ferencsik János karmester Radnai igazgatása alatt nyertek méltó teret működésüknek. Ugyancsak az ő meghívására érkezett hozzánk Sergio Failoni (1890-1948), a világhírű olasz dirigens, aki nem csupán az olasz és a német repertoár avatott ismerője volt, de új magyar művek ősbemutatói¹⁰³ is fűződnek a nevéhez. Radnai idejében jött létre az Operaház színpadán az a kiváló énekes együttes, amely az operaélet nemzetközi vérkeringésébe is képes volt bekapcsolódni. Külföldön is elismert és keresett énekeseink¹⁰⁴

¹⁰² daljáték

¹⁰³ Kodály Zoltán: Székelyfonó, 1932, Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára (felújítás) 1936

¹⁰⁴ Németh Mária, Pataky Kálmán, Svéd Sándor

mellett olyan neves olasz és német művészek léptek fel Budapesten, mint a karmester Erich Kleiber, Thomas Beecham és Bruno Walter, valamint a tenorista Beniamino Gigli, Giacomo Lauri-Volpi és Helge Roswaenge. Szintén Radnai korszakához fűződik az Operaház bérlet-rendszere, amelynek köszönhetően sikerült a közönség bizalmát visszaszerezni. Műsorpolitikájában az új bemutatóit historizmus hatja át, amely nem a korábban kifejtett pillér-szerzők műveinek kevéssé játszott darabjainak bemutatásában nyilvánult meg. A XVII-XVIII. század korábban mellőzött fejezeteit tárja fel, amikor Gluck Orfeusz című operáját újítja fel 1929-ben Basilides Máriával, Donizetti A csengő című operáját, Pergolesi Úrhatnám szolgáló című operáját, valamint két Händel operát, a Xerxest és a Rodelindát tűzi műsorra. Haydn Patikus, Purcell Dido és Aeneas című műve, majd ezt követően újabb Haydn opera, az Iphigenia következik. Az orosz repertoár 1913-ban jelent meg M. P. Muszorgszkij Borisz Godunov című operájával, melyet 1930-ban újítottak fel. Ezt 1936-ban a Hovanscsina, majd 1937-ben Borogyin Igor herceg című operája követte.

Radnait halála után a korábbi főrendező, művészeti vezető, Márkus László követte az igazgatói poszton. Az 1930-as évek végére, a Radnai által kinevelt fiatal énekes gárda nemzetközi színvonalú társulattá ért össze Székely Mihállyal és Palló Imrével az élén. A zsidótörvények, a kötelező kamarai tagság intézménye és a második világháború előszele, a társulatot és az Opera működési lehetőségeit jelentősen átalakították. A társulattól származása miatt távozni kényszerült a kiváló karmester, Solti György, míg mások a külföldi szerződés lehetőségével éltek. A vendégművészek köre a német és olasz, illetve a semleges államok énekeseire¹⁰⁵ korlátozódott. Az Operaház 1944-45-ös év fordulóján, Budapest ostroma idején valódi menedékhellyé alakult át. A Magyar Királyi Operaház utolsó előadása 1944. december 23-án Mozart Szóktetés a szerájból című operája volt.

Az Opera 1945. március 15-én nyitotta meg újra kapuit. Ünnepeles megnyitó műsorán a magyar zeneirodalom remekművei, Kodály Zoltán Psalmus Hungaricus és Erkel Bánk bánja szólaltak meg. Az újrainduló operaélet igazgatása előbb egy háromtagú direktórium, majd az operaénekes, Komáromy Pál kezébe került. 1946 októberével Tóth Aladár kinevezésével politikailag nehéz, művészi színvonalat, társadalmi jelenlétet illetően azonban ennek ellenére aranykornak tekinthető időszak következett. Failoni halála után az égető karmesterhiányt Tóth Aladár Otto Klemperer német karmester szerződtetésével oldotta meg. Másik tekintélyes karmesterünket, Ferencsik Jánost ebben az időben Bécsben

¹⁰⁵ pl. Jussi Björling, svéd tenor

is foglalkoztatták. A sajtó előszeretettel vádolta meg Klemperert a magyar karmester háttérbe szorításával. Ez a háborúskodás azonban nem ásta alá az operajáró közönség érdeklődését (*Tallián, 1984*). A háború utáni politikai konjunktúra az operába járók körének kibővülését hozta. Az Operaház kultúrpolitikai jelentőségét reprezentálja a Városi Színháznak az Operához csatolása, illetve a Gördülő Opera országjárása. Az 1950-es évekre a társulat régi tagjai mellett az Operaház új csillagokat is kinevelt. Palánkay Klára, Delly Rózsi, Tiszay Magda, Mátyás Mária, Laczkó Mária, Szecsődy Irén, Takács Paula, Závodszy Zoltán, Simándy József, Székely Mihály, és Réti József neve fémjelzi ezt a korszakot. A vasfüggöny mögötti első évtizedben a magyar művészek csak a kelet-európai országokban vendégszerepelhettek, és vendégművészek is többnyire onnan érkezhettek. Az 1956-os forradalmat követően az intézmény elsősorban külföldi vendég énekesek által kapcsolódott be a nemzetközi vérkeringésbe. Giuseppe Di Stefano, Giuletta Simionato, Piero Capuccilli, Luciano Pavarotti, Carelli Gábor, Renata Scotto és mások vendégszereplései rávilágítottak, hogy a szocialista realizmus előadóművészetre vonatkozó esztétikai elvei által irányított produkciók nem állják ki a nemzetközi összehasonlítást. Az 1947-ben bemutatott Benjamin Britten Peter Grimes című operáját leszámítva a klasszikus operarepertoár is a szocialista államok hagyományos és kortárs darabjaival bővült. 1948-ban Muszorgszkij Szorocsini vásár és Borisz Aszafjev Párizs lángjai című operája, 1951-ben Stanisław Moniuszko, 1953-ban pedig Jurij Mejtusz egy-egy műve kerül bemutatásra. A sort 1965-ben Dmitrij Sosztakovics Katyerina Izmajlova, majd Leos Janacek Jenufa című operája folytatta 1973-ban.

Az operai nézőszám az 1969/1970-es évadra 575 ezerre apadt, előadásszámot illetően pedig az 1974/75-ös évad tekinthető a mélypontnak. Az operai látogatottság csökkenésének hátterében az avantgarde alkotások térnyerése, és a magyar opera új irányának, egyes darabjainak modernizmusa állt, amely a hagyományos és az új közönségre egyaránt elidegenítően hatott (*Tallián, 1984*). A kortárs magyar zenedrámák közül Petrovics Emil (1931-2011) *C'est la guerre* (1962) és Szokolay Sándor (1931-2013) *Vérnász* (1964) című operája váltak maradandó, világsikerű alkotásokká.

A művészi színvonal emelése érdekében 1961-ben Lamberto Gardelli kapott meghívást a főzeneigazgatói posztra. A karmesteri pódiumon Ferencsik János ért pályája csúcsára, és színre léptek az Operaház máig aktív vezető karmesterei. Lukács Ervin és Erdélyi Miklós mellett sűrűn vezényelt az operafordítóként is jelentős Blum Tamás, Oberfrank Péter, Medveczky Ádám, valamint Kovács János. Az énekes nívót újabb

külföldi vendég művészek emelték. Mario Del Monaco, Nicolai Gedda, Monserrat Caballé, Tito Gobbi, Placido Domingo és José Carreras is megfordult az Operaház színpadán.

Az 1980-as évek előadás- és létszámcsökkenése valamint a színház állagának végzetes leromlása az intézmény bezárásához vezetett. A játszóhely ideiglenesen – a megújult 100 éves Operaház ünnepélyes megnyitásáig – az Erkel Színházba került át.¹⁰⁶ Az Erkel színház 2013-ra újult meg. Az 1989-es rendszerváltás után az intézmény pénzügyi forrásai jelentősen megfogyatkoztak, a költségcsökkentést létszámleépítéssel, és régebbi előadások felújításával próbálták meg rendezni. Napjainkban a Magyar Állami Operaház jelentős, színvonalas kampányt folytat intézményének imázs-fokozása, a színházlátogatás növekedése, és az opera műfajának népszerűsítése érdekében. A média és a tömegkommunikáció tág síkján, sokrétű szakmai és marketing stratégiával törekszik a közönség széles rétegeinek megnyerésére. Az ifjúság zeneértő és szerető közönséggé nevelését olyan ifjúsági programokkal kívánja elősegíteni, mint az OperaKaland, Operatúra, Hangszerverázs és a Varázslatos Opera. Tematikus évadterveket készít, sokszínű fesztiválokat szervez, elindította az Opera Rádiót, szervezett karitatív tevékenységet folytat, felújította a Gördülő Opera intézményét. Óriásplakátokkal, imázs-filmekkel, internetes reklámokkal és közösségi portálokon hirdetik az Operaház műsorait, bérletsorozatait. A magasan kvalifikált hazai és külföldi operaénekesi gárda folyamatosan frissül a hazai felsőfokú magánénekes képzés fiatal tehetségeivel, és vonzó lehetőséget nyújt a külföldi énekesek számára is. Az eredeti nyelvű – külföldi közönség igényeit is kielégítő – operaelőadásokat magyar nyelvű elektronikus szövegkivetítés segítségével teszi még hitelesebbé.

3.1.4. Az operaelőadások stílusa és nyelve a korabeli hangfelvételek tükrében

A XX. század operai előadó-művészetéről jóval többet és minőségileg is mást tudunk, mint korábbi korokéről. A zeneművek előadásának történetében új fejezetet hozott a hangrögzítés feltalálása, amely által képet alkothatunk az egykori nagy énekesek hangjáról, stílusáról és a kutatásunk szempontjából lényeges nyelvi interpretációjáról. Magyarországon csak kisszámú és rövid stúdiófelvétel készült elsősorban ariák rögzítésével. A rádió heti rendszerességgel közvetített előadásokat az Operaházból, de ezeket csak viaszlemezekről játszották le, így nem maradtak meg az utókor számára. Élő operaelőadások közül csak néhány, Otto Klemperer budapesti működése alatt készült

¹⁰⁶ Ehhez a megoldáshoz folyamodott az Operaház vezetősége a 2017 őszén megkezdett újabb felújítási munkálatok idejére is.

töredékes felvételtől van tudomásunk. A hangfelvételek vizsgálatakor szembesülünk az adott kor énekkultúrájának – még a legmagasabb szinten is – időről időre változó énektechnikai elvárásaival, amelyek sokszor idegenek a hallgató számára, és akár a művészi kvalitások megítélésében is elbizonytalanítanak minket. Különösen a magas női hangok tekintetében lehet ilyen érzésünk, egyrészt a felvételtechnika gyengeségeinek, másrészt annak a ténynek köszönhetően, hogy a női hangok sokkal inkább ki vannak téve a vokális eszmények változásának. Azt is tudnunk kell, hogy a nagyhírű énekesek hangját csak pályájuk kései szakaszából őrzik hangzó dokumentáció, gyakran 25-30 éves pályafutással a hátuk mögött. Az olyan különleges hangú adottságokkal és technikával rendelkező férfi énekesek, mint Palló Imre vagy Svéd Sándor a mély hangok közül a felvételeken még pályájuk utolsó periódusában is teljes értékű reprezentációját adták művészetüknek. Székely Mihály pályáját gazdagon dokumentálják felvételek, melyeknek művészi értéke a szakaszonként eltérő képet mutat. Az 1920-as évek nagy magyar énekesei közül Pataky Kálmán lírai tenorját egy glyndenbourni Don Giovanni felvétel őrzik. A két világháború közötti legnagyobb magyar szopránok, Báthy Anna és Osváth Júlia éneklését a hangok szoros, megszakítás nélküli egymáshoz kötésének, azaz a „legato” éneklésnek az eszménye jellemezte. Ezzel az olasz bel canto alapú énektechnikával – amely a dallamvonal és a hangadás hangszeres folyamatosságát helyezte előtérbe – szemben Orosz Júlia, a háború után pedig Delly Rózszi és Mátyás Mária az énekszólam szinte prózaian direkt deklamálását képviselte. A mély regiszter kemény, fakó színezete a kifogástalan magasságok ellenére még az olasz származású Takács Paula vokális interpetálásán is nyomot hagy. Az olasz stílus 1950 körül Maria Callas fellépésével tért vissza. Az őt megelőző énekesek művészete ezért kevés kivétellel idegen az utókor számára. E kevesek közé tartozott a lírai szoprán, Gyurkovics Mária, aki hangfájának korabeli vokális eszményét technikailag és terjedelmében maradéktalanul testesítette meg. Azonban nem csupán a tökéletes technikája és különleges hangszíne biztosította megkülönböztetett státuszt a magyar énekművészetben Palló Imrének, Basilides Máriának és Székelyhidi Ferencnek. Hangjuk félreismerhetetlenül magyar, eszköztelen nemességgel szól, személyiségükön átszűrve sugározza a kor művészei és esztétái által vágyott eszményi nemzeti karaktert (*Tallián, 2005*).

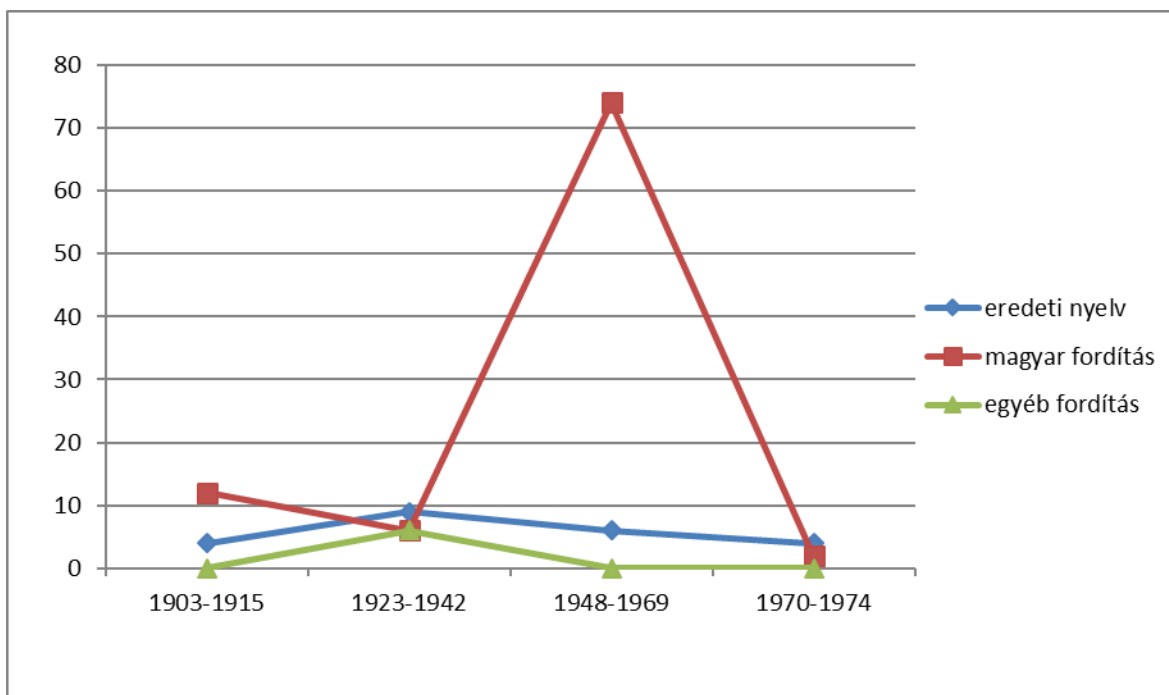
A nyelvi interpretáció vizsgálatában két hanglemez-sorozatra támaszkodtunk. A Hungaroton lemezkiadó „A magyar operaszínpad csillagai” sorozata mellett a nagyszerű és népszerű opera keresztmetszetek felvételeire. Ilyen módon az 1903-1974 között rögzített opera részletek szolgálnak reprezentatív mintául a felvételek nyelvének elemzésére. A

felvételen szereplő áriák adatait a melléklet 1-4. táblázataiban rögzítettük. A táblázat első oszlopában az operaénekesek kronológiai sorrendben, hangfajuk megjelölésével (S=Sopran, Ms=Mezzosopran, A=Alt, T=Tenor, Br=Bariton, B=Basszus) vannak felsorolva. A második oszlopban a zeneszerző és a mű címe, a harmadikban a mű eredeti nyelve, a negyedikben a felvétel nyelve, az ötödikben pedig a felvétel időpontja van feltüntetve. A melléklet 5. táblázata az opera keresztmetszet felvételének időpontját, a mű szerzőjét és címét, a vezénylő karmester nevét, az előadókat, valamint a mű eredeti és a felvétel nyelvét tartalmazza.

Az opera eredeti nyelvű interpretációjának tekintetében jól kirajzolódnak azok a korszakhatárok, amelyek az előzőekben felvázolt a politikai és művelődéspolitikai törekvések jellemeznék. A legkorábbi francia opera-felvétel, F. Halevy operájának francia nyelvű megszólaltatása a vendégművész Vasquez Itália előadásában 1903-ból kuriózumnak számít, mert ez az egyetlen felvétel, amelyen a francia szöveg eredeti nyelven hangzik el. A felvételek készítésének viszonylagos folyamatosságát a világháborúk, illetve a vasfüggöny, majd a nemzetközi kulturális vérkeringésbe bekapcsolódás első jelei tagolják. Ez alapján négy periódus látszik elkülönülni. Az első szakasz 1903-1915 között szolgál mintákkal, a második a Trianon utáni operaéletet reprezentálja 1923-1942-ig. A második világháború alatt nem készültek operarögzítések.

Az 1948-ban kezdődő harmadik időszak a felvételek nyelvében is reprezentálja a szocialista blokk politikai és kulturális elzárkózását. Az 1970-es években felvett részletek már sokkal nagyobb arányban tartalmazznak eredeti nyelvű előadást, jelezve azt a tendenciát, amely az elkövetkező évtizedek máig tartó igénye és törekvése. 1903-1915 között eredeti nyelvű éneklést csak a német szövegű operák esetében tapasztalunk, 1904-ben, 1906-ban és 1908-ban rögzítettek egy-egy német nyelvű felvételt. A periódusban rögzített másik 12 részlet magyar fordításban hangzik el. A második szakaszt is elsősorban a német eredeti nyelvűség jellemzi, 1927, 1928, 1929, 1930 és 1942 a rögzítések dátumai. A szövetségi politikának megfelelően az olasz nyelvű opera áriák egy része is németül hallható az 1923-as, 1927-es és 1928-as felvételeken. Az első olasz nyelvű hangfelvétel 1937-ből származik. 1931-ben került első ízben rögzítésre két francia nyelvű részlet. Az értelemszerűen magyarul felénekelte magyar áriák mellett mindössze hat ária felvétel magyar nyelvű. Az 1948-1970 közötti részletek között csak elvétve találunk eredeti német vagy olasz nyelvűt, ugyanakkor megjelennek az orosz operák magyar nyelvű fordításai 1953-ból, 1957-ből, 1967-ből és 1968-ból. Ez a periódus az olasz operák túlsúlyát hozza, melyet jól szemléltet a 17 magyar nyelvű opera részlet. A német operafordításokat 15, a

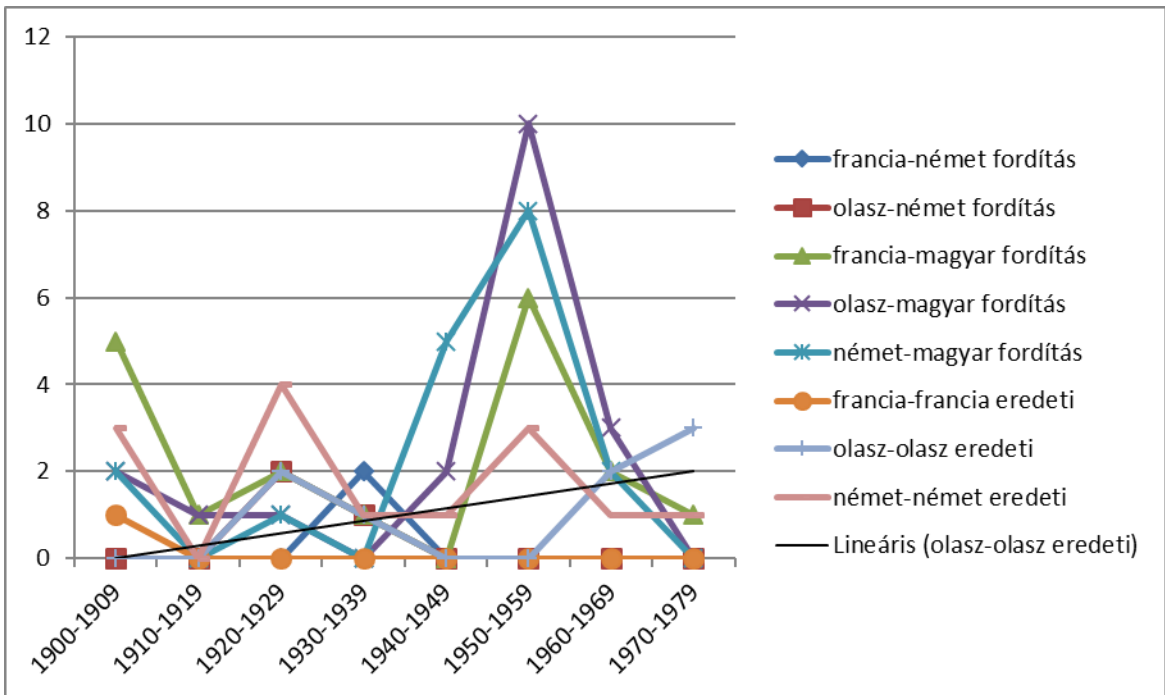
francia szövegek magyar nyelvű interpretálását mindössze nyolc részlet képviseli. A francia nyelv eredeti éneklése a vizsgált 1970 utáni felvételeken sem jelenik meg. A szocialista éra első olasz nyelvű felvételei Verdi operákat rögzítenek, olyan énekesek előadásában, mint Marton Éva vagy Kováts Kolos, akik komoly nemzetközi karrierjüket nyelvtudásukkal támasztották alá.



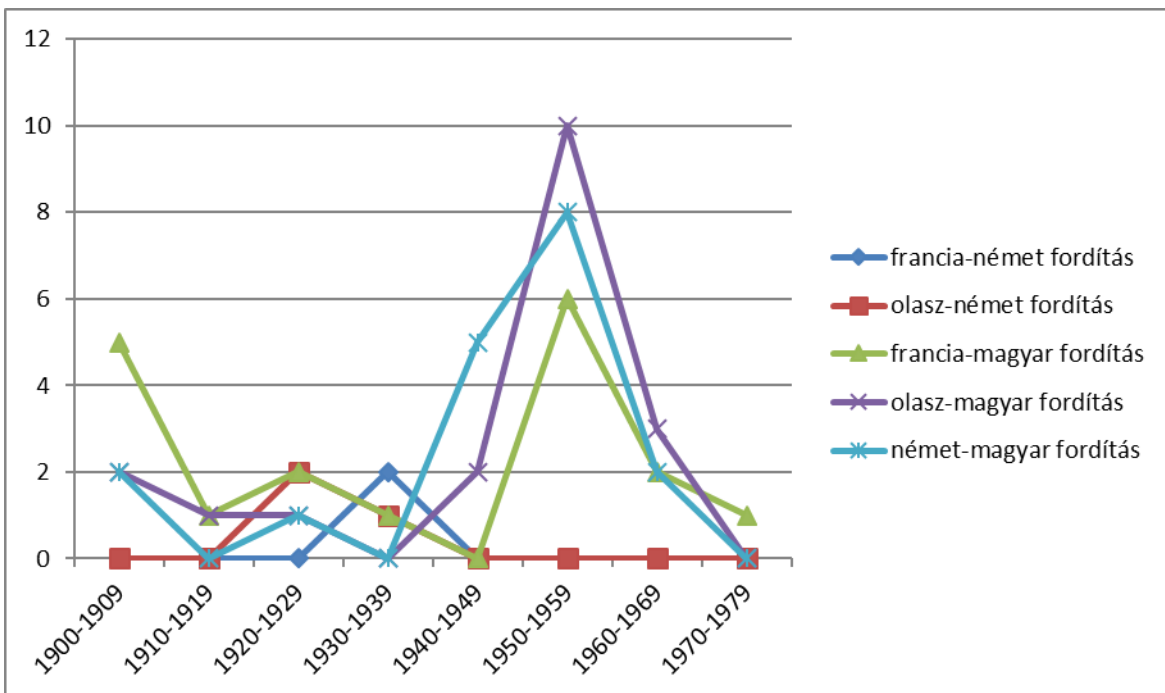
3. ábra: 1903-1974 között eredeti nyelven, magyar fordításban és egyéb fordításban rögzített felvételek

saját szerkesztés (a függőleges tengely mértékegysége a 3-7. ábra esetében mindenkor darabszám, míg a vízszintes tengelyre az idő került években kifejezve)

A 3. ábrán nyomon követhető az eredeti nyelvű előadások számának csekély emelkedése az 1923-1942 közötti periódusban, amely kismértékben meghaladja a magyar és az egyéb nyelvű fordítások számát. Az egyéb nyelvekre lefordított nyelvek száma a második és harmadik szakaszban elhanyagolható. A harmadik szakaszban (1948-1969 között) látványos a magyar nyelvű felvételek csaknem kizárólagossága.

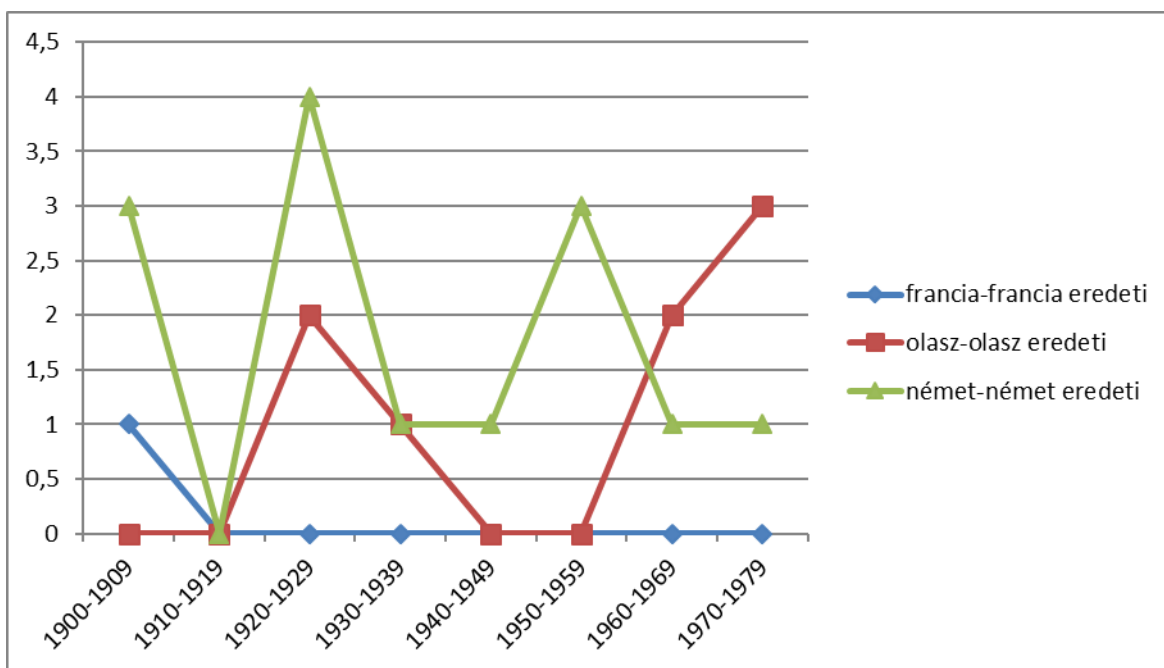


4. ábra: 1903-1979 közötti hangfelvételek megoszlása nyelvek és fordítási irányok szerint saját szerkesztés



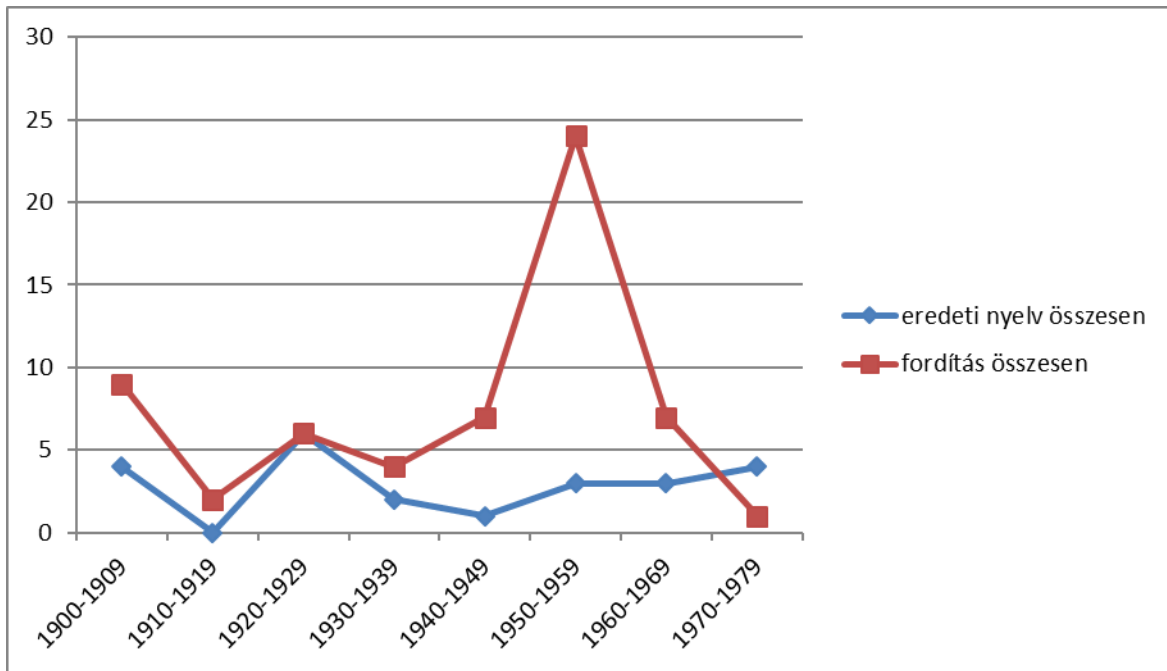
5. ábra: Műfordításban rögzített hangfelvételek nyelvenkénti megoszlása 1903-1979 között saját szerkesztés

A 4. és 5. ábrákról leolvasható az olasz, német és francia nyelvű részletek magyar fordításban hallható felvételének ugrásszerű megemelkedése a harmadik (1948-1969) szakaszban. Az eredetiből fordított részletek közül az olasz nyelvből magyarra fordított áriák száma emelkedik ki, melyet a németről magyarra, majd franciáról magyarra fordított részletek követnek. Ezzel egyidejűleg az olasz eredeti nyelvű felvételek száma elenyésző, emelkedő tendenciát csak az 1970-es évektől mutatnak. Az eredeti nyelven készült felvételek a német nyelv tekintetében oszlanak meg egyenletesen. Az olasz és a francia szövegű anyag német fordításai az 1920-1929 közötti periódusban kulminálnak, csakúgy, mint a német eredeti nyelvű felvételek.



6. ábra: Eredeti nyelvű hangfelvételek számának alakulása 1903-1979 között
saját szerkesztés

A 6. ábrán is szembeűnő a francia nyelvű interpretáció hiánya, az egyetlen 1903-as anyanyelvi énekestől származó felvétel kivételével. A német és olasz nyelvű részletek eredeti nyelvű előadása a szövetségi politikával összhangban a második (1923-1942 közötti) periódusban a legmagasabb. Az olasz eredeti nyelvű éneklés a harmadik és negyedik szakaszban jelentős emelkedést mutat.



7. ábra: Eredeti és fordításban rögzített felvételek összesített száma 1903-1979 között
saját szerkesztés

A magyar fordításban felvett részletek száma a második világháborút követően látványos emelkedést mutat, csúcspontját 1960 körül éri el. A negyedik periódusban megindul a magyar nyelvű fordítások számának látványos csökkenése. Ezzel egyidejűleg az eredeti nyelvű felvételek enyhén emelkedő jelleget mutatnak. (7. ábra)

3.2. A felsőfokú magánénekes képzés intézményi feltételei

3.2.1. A felsőfokú magánénekes oktatás kezdetei. A Zeneakadémia úttörő szerepe a képzésben.

Ahogy az a 2.3.3. alfejezetben a zenetanulás intézményesülésének végigkövetése során látható volt, a reformkori színházi törekvések és az énekes-színész képzés színvonalának javítására tett kísérletek kart karba öltve jártak. A színészek és énekesek képzése a Zeneakadémia első évtizedeiben szervezetileg is többször közös keretek között folyt. Már a Magyar Nemzeti Conservatorium¹⁰⁷ felállításakor is célkitűzés volt a „magyar honfiakból színészeket és színésznőket, az egyházak és színházak hasznára tökéletes hangáskartagokat, énekest és énekesnőket, úgyszintén házi körökben szükséges hangásztanítókat képezni, de egyszersmind azokat életükhöz okvetlenül szükséges egyéb tudományokban is kiidomítani.” (Dés, 1985. 224. o.). A képzéshez tartozó tantárgyak között a hangszeres tárgyakon kívül a „mimika és deklamáció, magyar nyelv stílus és prozódia, olasz nyelv, földrajz és história, természethistoria, és természettan, mitológia és esztétika, számvetés, tánc, vívás és gimnasztika” szerepeltek. A kitűzött cél pedig jelenetek, majd teljes operák magyar vagy olasz nyelvű előadása volt.

A Zeneakadémia szükségességének gondolatával Sándor József kiáltványában találkozunk először 1866-ban a Zenészeti Lapokban, amelyet Ábrányi Kornél szerkesztett (Magyari, 2000). Az országgyűlés is foglalkozott a felsőfokú zenészképzés gondolatával, amely találkozott Liszt Ferenc zenei főiskola alapítására irányuló törekvéseivel. Liszt elképzelései között már konkrét tervek fogalmazódtak meg a tanári kar összetételére vonatkozóan és a szervezési folyamat alatt sokat tartózkodott, koncertezett Magyarországon. Trefort Ágoston közoktatásügyi miniszter támogatását elnyerve Liszt Ferenc lett az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia elnöke, Erkel Ferenc az igazgatója, Ábrányi Kornél pedig a titkári feladatokat látta el. A négy éves képzés 5 kinevezett tanárral és 38 növendékkel indult meg 1875-ben. Kezdetben egy öreg Hal téri épület, majd annak lebontása után 1879-ben a mai Andrássy út és Vörösmarty utca sarkán álló épület adott otthont az intézménynek, és itt rendezték be Erkel és Liszt lakását is. Liszt és Erkel eltérő módon képzelték el a Zeneakadémia rendeltetését és működését. Liszt inkább egyetemes művészi jelleget, Erkel pedig a magyar arculatot kívánta hangsúlyozni. Liszt azonban a tervezett külföldi művészeket nem tudta idekötni (Legány, 1968). Végül a zeneakadémiai

¹⁰⁷ Itt érdemes megemlíteni, hogy a zenei képzésre nem azonos képzési szintekre vonatkoztatva ugyan, Európában Konzervatórium elnevezéssel a következő városokban jöttek létre intézmények: Párizs 1784, Bologna 1804, Milano 1807, Prága 1811, Bécs 1817, Kolozsvár 1819, London 1823, Sopron 1829, Szentpétervár 1862, Moszkva 1883 (Szabadyné, 2005).

oktatás a következő tárgyakkal indult meg: összhangzattan és zeneszerzés, hangszerelés, ellenponttan, zenetörténet, zeneesztétika, magyar prozódia a dalirodalomban,¹⁰⁸ zongoraművészet, a magyar zene gyakorlata. A zeneszerzés minden ágát Robert Volkmann tanította németül, ugyanezen tárgyak oktatói magyar nyelven Ábrányi Pál és Nikolits Sándor voltak, míg zongorát Liszt megérkezéséig emelt óraszámában Erkel tanított. Ábrányi nevéhez fűződik az első magyar nyelvű zeneesztétika könyv megírása. 1880-ban igazgatótanácsot hoztak létre, amely egy végleges intézeti alapszabályzat és a tanszakok bővítését tűzte ki célul. Az akadémia tananyaga és tanári kara ezt követően fokozatosan bővült. Az 1882/83-as tanévben kezdődött el a magánének, a karének, az orgona, a magyar nyelv és prozódia, valamint az olasz nyelv oktatása. A Zeneakadémia történetének első korszaka Liszt Ferenc halálával, majd Erkel ezt követő lemondásával a zeneakadémiai igazgatói állásáról, 1886-ban zárult le.

A Zeneakadémia következő, 1887-1919 közötti periódusát, igazgatójáról elnevezve Mihalovich-korszakként tartja számon a művelődéstörténet. Mihalovich Ödön (1842-1929) Mosonyi Mihálytól tanult zeneszerzést, személyesen ismerte Wagnert, és barátságot kötött Liszttel, akinek pártfogása sokat jelentett a fiatal zeneszerző számára.¹⁰⁹ A kiegyezést követő politikai mozgalmak és a fellendülő nemzeti érzületek nyomán a magyar romantikus műzene virágkorát éli, ugyanakkor Liszt intenzív magyarországi működése az egyetemes művészi értékeket közvetíti. Mihalovich ekkor köteleződik el életre szólóan az európai rangú magyar műzene megteremtésének ügye iránt. 1880-ban az ideiglenes igazgatótanács tagjaként került kapcsolatba a Zeneakadémiával. 1887-ben történt kinevezésével reformintézkedések sora vette kezdetét.

A tanárok kiválasztásában legfőbb vezérelve a Zeneakadémia európai színvonalának biztosítása volt. Kultúrpolitikai elképzeléseinek – miszerint magyarnak és európainak egyszerre kell lenni – a Zeneakadémia szolgált színhelyeül. Ennek érdekében külföldi tanárok sorát hívta meg, ezzel a „germanizáció” vádját vívta ki maga ellen. A problémát az jelentette, hogy ezek a tanárok német nyelven tanítottak, annak ellenére, hogy az akadémia hivatalos nyelve a magyar volt.¹¹⁰ Mihalovich megvédte európai hírű tanárait,

¹⁰⁸ Meg kell jegyeznünk, hogy annak ellenére, hogy ekkor még nincs magánénekes képzés a Zeneakadémián, a zeneszerzés tanulmányokban elengedhetetlennek tartották a magyar dal prozódiajának ismeretét.

¹⁰⁹ Fontosabb művei: 4 szimfónia, „Gyászhangok Deák Ferenc emlékének” 1876, Faust-fantázia 1880, „Athéni Timon” nyitány 1860, 1867, operái: Hagbarth és Signe 1867-1890, Wieland der Schmied 1876-1878, Eliana 1885-1887, Toldi szerelme 1880-1890

¹¹⁰ „Tannyelv. Az akadémia hivatalos tannyelve a magyar. Kitűnő zeneművészek és zenetudósok azonban, kiknek megnyerése az intézetnek kiváló érdekében áll, a vallás és közoktatási minister által a magyar nyelven való előadástól időlegesen fölmentethetnek. Az ily föltétel alatt kinevezett tanárok mellé nyelvi szükség tekintetéből a vallás és közoktatási minister, időről időre magyar nyelven előadó segédtanárokat is nevezhet

akiknek növendék névsora tulajdonképpen a XX. század teljes magyar zenetörténetét jelenti, megteremtve azt, ami a világ számára a magyar zenét jelenti (*Szirányi*, 2010).

Mihalovich intézkedései közt talán a legnagyobb jelentősége a tanárképzés elindításának volt, amelyet először a zongora tanszakon (1890/91-ben), majd a hegedű tanszakon (1901/02-ben) valósított meg. Nagy jelentőségű állomásnak kell tekintenünk a középiskolai énektanításra szóló képesítés és 1909-től a tanítóképzők zenetanári képzésének elindítását. A zeneiskolák helyzete, mint azt a 2.3.3. fejezetben láthattuk, állami felügyelet hiányában még rendezetlen volt. Már a magán zeneiskolák elnevezése is önkényes, különféle címek (líceum, konzervatórium, zenede, akadémia) különböző képzési szinteken, eltérő minőséget, mélységet, más-más arculatot takarnak. A zenetanárképzők többnyire az elemi éneklési készségre tanítókat oktatták, a zeneiskolák célja inkább a zenei pályára nevelés volt. A művészi éneklés tanításának kérdésének vitáit jól példázza Bartalus István és Harrach József csatája a Magyar Pedagógia hasábjain. Bartalus a polgári iskolákban, elemi iskolákban, tanító- és tanárképzőkben „a műéneklést kirekeszteni, mert nagyobb arányokban felkarolva, túlsúlyával megzavarná a harmonikus nevelés úgynevezett lelki egyensúlyát” (*Szabadyné*, 2002. 18. o.). Harrach, az intenzívebb képzés érdekében felteszi a kérdést, hogy tanítsanak azok énekelni, „akik maguk sem tudnak, a hangfejlesztés módszerét praxisból kívánják elsajátítani, tönkretéve sok egészséges orgánomot?” (*Szabadyné*, 2002. 19. o.). A hangképzés tanításának aspektusából nagy jelentőséggel bír a tanítóképzők tanárainak akadémiai képzése.

Mihalovich zeneakadémiai igazgatói működése egyben a színművészet és a zeneművészet szoros kapcsolatát is jelentette, minthogy zeneakadémiai kinevezését megelőzően az Országos Színészeti Iskola igazgatója volt. Az 1887/88-as tanévtől kezdve a két intézmény Országos Magyar Királyi Zene- és Színművészeti Akadémia néven működött 1893-ig. Igazgatói tevékenységének fontos feladatát jelentette az új tanári kar megszervezése, amelynek tagjai állami tisztviselői fizetéssel és nyugdíjjogosultsággal kerültek alkalmazásra. A főtantárgyakat „rendes” tanárok tanították, akik között az 1887/88-as tanévben már Passy-Cornet Adél és Pauli Rikárd neve is szerepelt. Ez a tanév a felsőfokú magánénekes képzés megszületésének időpontja. Ekkortól a koncertéletet a nyilvános hangversenyek mellett házi hangversenyek rendezésével bővült. A színészeti osztály operai növendékeinek énekgyakorlatait és korrepetícióját Erkel Gyula látta el. A

ki.” In: Az országos Magyar Királyi Zeneakadémia ideiglenes alap- és szervezeti szabályai. Nyomtatvány, évszám nélkül (*Legány*, 1969).

magánének tanszakon Maleczky Vilmosné kezdte meg tanári működését (*Moravcsik, 1908*).

A Színészeti Iskolának kezdettől fogva két főosztálya volt: a drámai és az operai, s mindkettő három évfolyammal bírt. A tanári karban ott találjuk a zeneszerző, operarendező, karmester, műfordító Bóhm Gusztávot éppúgy, mint a magyar énekpedagógiai fejezetben tárgyalt Langert és Paulit. Mihalovich 1881-es Színészeti Iskola igazgatóvá kinevezését követően az operai osztály új szabályzata szerint a kezdők az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia magánének tanfolyamára nyertek felvételt, hogy ott sajátítsák el az éneklés, a zongorajáték és a zeneelmélet alapjait. Így az a paradox helyzet állt elő, hogy a magánének tanfolyamot a zeneakadémián sikerrel elvégzők tanultak a Színészeti Iskolában két évfolyamon. Tanult tantárgyaik az operai ének, a színpadi játék, énekszerep-gyakorlat, a színészet elmélete és a mitológia voltak (*Moravcsik, 1907*). 1893-ban az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia különvált a színészképzéstől, de az operai tanfolyamot megtartotta zeneakadémiai keretek között. A következő évtizedekben a magánének tanszak megerősödött, az Operaház énekesi állományának magyar utánpótlásáról is gondoskodott. Az 1908/09-es tanévben hangverseny-ének tanszak létesült, ami a dal- és koncerténeklésben is megalapozta a magasabb szintű képzést. Az operaházi utánpótlást a külföldi énekesek mellett a Zeneakadémián végzett fiatalok jelentették Medek Anna, Haselbeck Olga, Basilides Mária, Némethy Ella, Sándor Erzsí és Budanovits Mária személyében.

Mihalovich átgondolt intézményfejlesztési koncepciójának köszönhetően a Zeneakadémia tantervének bővítésével, a módszeres tanárképzés megteremtésével és ezzel összefüggésben gyakorló iskolai osztályok megszervezésével az 1900-as évek elejére kialakult az oktatás szervezetének az a váza, amely a mintegy negyven évig szinte változatlanul megmaradt és jelentős részében ma is érvényes. Nevéhez fűződik a mai Zeneakadémia épületének átadása is, amely a századforduló magyar építészetének kiemelkedő műemléke. 1918-tól az intézmény a Zeneművészeti Főiskola elnevezést viselte, majd fennállásának 50. évfordulóján, 1925-ben, Liszt Ferenc előtt tisztelegve a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola nevet vette fel.

A Tanácsköztársaság és a II. világháború közötti időszak az Operához hasonlóan a Zeneakadémiát is politikai csatározások színterévé változtatta. Oktatási intézmény lévén, ez nem annyira az oktatás színvonalának romlásában, mint inkább az intézet vezetésének személyi, illetve a tanári kar összetételének változásaiban nyilvánult meg. A politikai nyomás aztán 1949-től kezdődően a művészképzés minőségét is háttérbe szorította. A

szakmai tárgyak rovására ideológiai tárgyakat vezettek be, ugyanakkor megszüntették az egyházzenei tanszakot. Fő képzési céllá a tanárképzés vált, a tömegnevelés érdekében létrehozták a középiskolai énektanári és karvezetői szakot.

Az 1952. évi iskolareformot követően bevezették az egységes ötéves oktatást, amely művésztanári oklevéllel bocsátotta ki a végzősöket. A Mihalovich-korszakban kialakult struktúra, amelynek elemei az előkészítő, az akadémiai és a művészképző osztályok voltak, ezzel az intézkedéssel megszűnt. A hallgatói létszám évről évre erőteljes csökkenést mutatott (*Kertész, 2015*). A korszak egyedüli gyarapodása a zenetudományi tanszak megalakítása volt 1951-ben, ahol olyan jeles tanárok működtek, mint Bartha Dénes, Bárdos Lajos, Kodály Zoltán, valamint Szabolcsi Bence. Az oktatás színvonala az átszervezések ellenére sem csökkent, a zongora-, vonós-, és zenetörténet tanszak mellett a magánénekes képzés is magas színvonalon folyt, az operarendező Oláh Gusztáv, Hoór-Tempis Erzsébet, Maleczky Oszkár, Révhegyi Ferencné és Rösler Endre munkájának köszönhetően.

Az 1967-1989 közötti periódus számos szervezeti változást hozott, melyek közül az első, a főiskolai rangra emelt vidéki szaktanárképzőknek a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola irányítása alá helyezése volt. A szaktanárképzőknek a szakiskolákról történő leválasztásával a képzést Debrecenben, Győrben, Miskolcon, Pécsen és Szegeden három éves főiskolai képzéssé alakították át. Az átszervezés legfőbb indoka az alapfokú tanárképzés egységes felépítésének elve volt. Az átalakításnak a vidéki intézményekre ható szervezeti és oktatáspolitikai vonzatait a 3.2.2. alfejezetben vizsgáljuk. A vidéki tagozatok fölött a budapesti központi tanárképző intézet, illetve annak tanszékei, végeredményben pedig a Zeneakadémia diszponált.

Az 1967-től a Zeneakadémia élén álló Kovács Dénes, hegedűművész vezetői időszakának legfőbb érdeme, a rendkívüli tehetségek számára indított speciális előkészítő osztály. A magas szintű, nemzetközi hírű oktató munka elismeréseként az intézmény 1971-ben egyetemi rangra emelkedett, vezetője pedig rektori címet kapott.¹¹¹ Ujfalussy József, zenetudós rektorsága alatt – aki 1980-1988 között vezette az intézményt – vásárolták vissza a „régizeneakadémia” épületét, ahol azóta a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont működik. Soproni József rektori ciklusa alatt (1989-1994) indult meg a korrepetitor-képzés, újjáéledt az egyházzene tanszék és főiskolai rangot kapott a jazz tanszék.

¹¹¹ Az intézmény neve továbbra is Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. Az elnevezés a köznapi használatban félreértésre adhat okot, amelyet majd a 2000-ben bekövetkező névváltozás tisztáz.

A rendszerváltozás utáni időszak rektorai, 1994-1997 között Lantos István, 1997-2004 között Falvai Sándor, 2004-2013 között Batta András voltak. Ez alatt az időszak alatt a „bolognai képzés”, a doktori képzés DLA programja, valamint a Kodály Intézet önálló egyetemi oktatási egységévé válása és a hangszeres és énekes népzeneiskolák megindítása jelentett komoly működési és szervezési feladatokat az egyetem vezetése számára. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem élén 2013 óta Vigh Andrea hárfaművész áll

3.2.2. A magánénekes képzés vidéki műhelyei a felsőfokú zenei képzés intézményeiben

A 3.2.1. fejezetben azt követtük nyomon, hogy a Zeneakadémia felsőfokú magánénekes képzése milyen válaszokat adott a zenei élet alakulására, ezen belül azokra az új igényekre, amelyeket az opera műfaja teremtett. Azt láttuk, hogy a Zeneakadémia magánénekes képzése, amely közel egyidős a Magyar Állami Operaházzal (Magyar Királyi Operaház), eredendően a „felső kiművelésű” művészeti képzés céljával indult el, megalapozva ezzel a művészeti képzés főváros-központúságát. A vidéki műhelyek megszületése a zeneoktatás alsóbb fokjaiban erőteljesebben gyökerezik, 1952-ig az alap-, és a középfokú képzés, 1966-ig pedig a közép-, és felsőfokú képzés egymással szimbiózisban létezett, a zenetanárok képzése a szakiskolákban zajlott. Az oktatási reformok eredményeként a tanárképzés és a művészképzés viszonya időről időre változott. A zenetanárképzés reformjai a vidék nagyvárosait bekapcsolták a felsőfokú művészképzésbe, kialakítva a művészeti képzés vidéki központjait (*Kucsera és Szabó, 2017*). Az 1. fejezetben definiáltak szerint a magánénekes képzésben, a magánének a hallgató főtárgya és szakja egyben, függetlenül attól, hogy művészképzésről vagy művészetközvetítő képzésről van szó. A magánénekes művészképzés lehetősége a vidéki műhelyek számára azonban csak 1991 után nyílt meg, a kétfokú tanári szak bevezetésével.

Az intézményes zeneoktatás történeti fejlődésében három tényező kölcsönhatása jelent együttes mozgató erőt:

1. A zenetanulási és zenélési kedv – amely a kezdetekkor többnyire egyletek formájában nyilvánul meg – a képzés számára nagy felhajtó erőt képvisel.
2. A koncert- és operaélet, amely a hangszeres és magánénekes képzés elé feladatokat állít.
3. A magánénekes képzés és a zenei élet visszahatása a zenekedvelői, zenetanulói réteg gyarapodására.

A felsőfokú magánénekes képzés intézménytörténetét a zenei képzés átalakulásának különböző stádiumai és az egyes városok zenei életének fejlődése együttesen alakítják. A képzési változások olyan szorosan beágyazódnak Pécs, Szeged, Debrecen, Győr és Miskolc kulturális közegébe, hogy érdemes őket együtt tárgyalni. Ezért lokális vizsgálódásainkat városonként ebben a kontextusban végezzük el.

A) Pécs

A vidéki zenei felsőoktatás vonatkozásában a pécsi felsőfokú zeneművész képzés tekint vissza a legrégebbi múltra. Köztudott, hogy Pécssett alapította meg Nagy Lajos király (1342-1382) 1367-ben az első magyar egyetemet, negyedikként¹¹² a közép-európai régióban. Az itt tanuló diákok Johannes de Muris XIV. századi francia matematikus és zeneteoretikus elmélete által ismerkedtek a „septem artes liberales” sorában a muzsika tudományával is. 1390 körül azonban az egyetem megszűnt, ily módon a modernkori pécsi egyetem nem jogfolytonos utóda, csak szellemi örököse középkori elődének (*Fedeles*, 2011). Pécs kulturális gyökereiért azonban még a római időkhöz vissza kell nyúlnunk. A zenélés első emlékeit nehéz megragadnunk, mivel lejegyzett dallamok nem maradtak ránk. Annyi azonban bizonyos, hogy a kezében khitarát tartó alak domborműves ábrázolása az első tárgyi emlék, amely hangszerábrázolással a zenére utal.

A kereszténység terjedésével, majd a püspöki székhelyé válással egy időben a szertartások részeként megjelentek a liturgikus énekek. Az 1009-ben Szent István által alapított püspökség székesegyházában a gregorián zene és a Guido-féle szolmizálás nyert teret. A zenetanítás ettől kezdve az egyházi élettel szorosan összekapcsolódott. 1230-ban telepedtek le a városban a dominikánusok, az ő közvetítésükkel jutott el Pécsre az orgona, és vált a város hosszú időre organista és orgonaépítő központtá.

1459-1472 között Janus Pannonius volt Pécs püspöke. Mátyás király nevelőjének reneszánsz műveltsége és szelleme a pécsi püspökség falai között is színvonalas zenei életet teremtett (*Nádor*, 1995). A XVI. századi zeneélet másik nagy alakja is Pécshez kötődik. A Baranya megyei Rózsafán született Tinódi Sebestyén, a végvári élet krónikása, históriás énekeivel szórakoztatta a végvárok népét. 1543-ban Pécs török kézre került, 1686-ig elhallgatott a templomi és egyházi ének. A zenei nevelés 1687-től, a jezsuiták megtelepedésétől kapott új lendületet. 1712-ből származik a pécsi zenei életre utaló első írásos emlék, egy szerződés, amely német nyelven íródott, és a káptalan, valamint Wittmann János Mihály organista között kötött. Az akkori püspök Vesztfáliából európai

¹¹² Prága 1348, Krakkó 1364, Bécs 1365

látókörű kultúrigényt hozott magával, korának barokk ízlését érvényesítette rezidenciájának berendezésében és a zene terén is. Ekkor szerveződött pozsonyi mintára a dóm első zenekara is.¹¹³ Ezeknek az idegen országokból leszerződött, több hangszeren játszó muzsikuskoknak köszönhetően színvonalas, lendületes zenei élet alakult ki a XVIII. század folyamán. 1746 újabb fontos lépcsőfok a pécsi zenei képzés útján. Ekkor szentelték fel a papnevelőt, ahol a prebendisták¹¹⁴ laktak, és vasárnap és ünnepnap délben kötelező énekórákon vettek részt. Klimó György, a művelődést támogató barokk szellemű püspök gazdag könyvtár alapítása mellett a zene támogatásának érdekében értékes papmuzsikuskok kinevelését szorgalmazta, és elindította a dóm orgonájának megépítésére vonatkozó terveket. Az egyházi zenélés újjászervezését Dulánszky Nándor (1829-1896) püspöksége idején Glatt Ignác (1885-1918) valósította meg. Énektanítási módszereivel elérte, hogy 8-9 éves fiúk rövid idő alatt elsajátították a kottaolvasás tudományát, és állandó hangképzéssel egységes kórushangzást tudtak produkálni (*Nádor*, 1995).

Mária Terézia (1740-1780) rendelete 1780-ban emelte Pécszet szabad királyi városi rangra. Ezzel a székesegyház eddigi központi szerepe megszűnt, a szabad királyi város plébániatemploma – a várostemplom – került előtérbe, melynek kegyurává Mária Terézia rendelete a várost tette. Ily módon a plébánia fenntartásával együtt a zenéjéről is a városnak kellett gondoskodnia. A dóm ének- és zenekara mellett egy katonazenekar is megkezdte működését, sőt bányászzenekar és két polgári zene együttes is alakult, amelyek táncmulatságokon és egyéb alkalmakon szórakoztatták a polgárokat.

A professzionális muzsikuskok ugyan elsősorban az egyházi zenélés által telepedtek meg a városban, de képzettségük a nyugati zenekultúrát hozta be a városba. Általuk – kis fáziseltéréssel – Bécs zenei arculata rajzolódott ki. A zenélési kedv megnövekedése és a Mária Terézia által 1777-ben kibocsátott Ratio Educationis – amely az esztétikai nevelés részeként az ének- és hangszer-tanítás bevezetését írta elő – együtthatásának eredményeként Kassa, Pozsony és Pest után Pécsen is megszervezték a nemzeti népiskolában a rajz- és énekkutatást. Az 1788-ban megnyíló pécsi zeneiskola első tanára, a cseh származású Svoboda Gáspár lett, aki németül, latinul és néhány év elteltével magyarul is beszélt. Az induló növendéklétszám 20 fő volt, 10 normáliskolás, 2-3 tanítóképzős és 7 gimnazista.

1786-tól a városi jegyzőkönyvek már rendszeresen közölnek színtársulatok működésével kapcsolatos adatokat. A vándortársulatok többségében német nyelvű műsora

¹¹³ Összetétele: karvezető, orgonista, két trombitás, egy olyan muzsikusk, amelyik az éppen szükséges hangszeren játszott, tenorista, altista, basszista, (felölt énekesek), valamint két fiú szoprán.

¹¹⁴ zsolozsmázó papok

szép számmal tartalmazott zenés darabokat és operákat is (*Márfi*, 1992). 1822-ben játszott Pécssett az a színtársulat, amelynek Déryné Széppataky Róza is tagja volt. „Naplójában így írt pécsi élményeiről: „Elmentünk Pécsre. Ott csakugyan mindnyájan jobban szeretttük tölteni a telet, mert ott igen műértő közönség volt, mely igen szeretett színházba járni és sok muzsikaértő volt. Itt muzsika-kar is működött, a társaság szaporodott is énekes tagokkal. Itt elememben voltam. Több úri házzal csakhamar megismerkedtem; mindenütt volt zongora. Mindenütt énekléssel töltöttük az időt. (...) Operákat is gyakran lehetett előadni, mert a püspöki zenekar tagjai közt képzett muzsikusokat találtunk.” (*Nádor*, 1995. 27. o.). Fennmaradt opera plakátok tanúsítják, hogy Josep Kurt, majd August Karlitzky társulatának köszönhetően Mozart, Rossini, Weber operái mellett Bellini Norma című operáját is többször hallhatta a pécsi közönség. Az operaestek egyre népszerűbbek lettek, a polgárisodó zenei életnek pedig megszülettek az első helyi reprezentánsai (*Márfi*, 1992). A XIX. században meggazdagodó pécsi polgárság művészetpártolásának köszönhetően a belváros jómódot sugárzó házai – köztük az „Elefántos ház”, illetve a „Hattyú” vendégfogadó – gyakran adtak helyszínt a vándortársulatok számára. Az első kőszínház 1840-ben épült meg, az első hat évben német társulatok játszottak benne. 1846-ban úgy határozott a város, hogy csak magyar társaságok vehetik bérbe. 1887-ben nyári színekör részére 1200 fő befogadására alkalmas deszka épületet emeltek (*Nádor*, 1995). A reformkor végén olyan személyiségek adtak jelentős impulzust a város zenei fejlődésének, mint a székesegyház Bécsből érkező - oratóriumot és operát egyaránt komponáló, valamint konzervatóriumi igazgatói múlttal bíró – új karnagya Hözl Szeráf Ferenc és a városban koncertező Liszt Ferenc.

A közösségi éneklés élményét a dalárdák nyújtották. Elsőként a székesegyházi énekesekből álló baráti körből alakult meg 1847. január 1-jén a Pécsi Dalárda. Példáján felbuzdulva olyan további kórusok is alakultak, mint a Pécsi Női Dalegylet, a Pécsbányatelepi Dalárda és a Pécsi Dalkoszorú.

A város zenekari igényeit a katonazenekarok elégítették ki. Ők azonban nem illeszkedtek be szorosan a város folyamatos zenei életébe, mivel csak ideiglenesen állomásoztak ott, szerepük is csak átmeneti lehetett. A szimfonikus zenekar és az ennek alapját biztosító zenekedvelő egyesület létrehozásának terve 1894-ben született meg. A Pécsi Zenekedvelők Egyesülete 1895-ben alakult meg, karnagya Löhr Vilmos (1837-1920) lett.

Az 1895. év meghatározó jelentőségűnek tekinthető Pécs zenei krónikájában. Ebben az esztendőben épült fel a Pécsi Nemzeti Színház, az egyesület pedig ekkortól

kezdve – 1950-es megszűnéséig – magára vállalta a város zenei életének irányító szerepét. A régi és újonnan alakult dalárdák különböző társadalmi igényeket elégítettek ki, az ifjúság zenei nevelésének fontossága a zeneoktatásban indított el megújulási folyamatokat. A kórus (Pécsi Dalárda), zenekar (Pécsi Zenekedvelők Egyesülete), színház (Pécsi Nemzeti Színház) hármasa folyamatos motivációt, elvárásokat jelentettek az opera műfaja és zeneoktatás számára. A színházban már az első évadtól sor került opera előadásokra, az első három hónapban négy operabemutatót is láthatott a pécsi közönség, köztük Leoncavallo Bajazzók, Gounod Faust című operáit. A Zenekedvelők Egyesületének Zenekara és a Pécsi Dalárda a város egyéb kórusaival együttműködve nagyszabású koncerteket adott a Nemzeti Színházban. A Zenekedvelők Együttese által 1904-ben egy Pécsen felállítandó zenekonzervatórium érdekében elindított mozgalmát 1908-ban koronázta siker. A következő évtizedekben az „egytanítás” zenetanoda reformjaként a hangszerjáték és a szolfézstanulás különvált, az iskola folyamatosan növekvő létszámú művésztanári állománya által bekapcsolódtak a város zenei életébe. Az első világháború, majd az 1918 szeptemberében bekövetkezett szerb megszállás alatt a lakosság zenetanulási és koncert-látogatási kedve jelentősen alábbhagyott.

Az első világháborút követő korszak legpozitívabb változásai a zenei képzéshez kapcsolódtak. Az énektanszak tanárává Kürschnerné Kalliwoda Olgát nevezték ki, aki tanulmányait Brünnben, Bécsben, illetve a budapesti Zeneakadémián végezte. Évtizedekig volt aktív szereplője a pécsi hangversenyéletnek, pedagógiai munkássága neves tanítványaiban él tovább.¹¹⁵

A háború utáni konszolidálódás jeleként Asszonyi László és Kürthy György színház igazgatósága alatt ismét előtérbe került az operajátszás, a magyar dalművek mellett a Trubadúr és a Bajazzók bemutatójára is sor került. A városban olyan neves külföldi és budapesti énekesek koncerteztek, mint a finn Helge Lindberg vagy Basilides Mária. Nagy köztiszteletnek örvendett a Pécsen élő művészházaspár, a norvég származású Astri Kalseth és Sztérényi József. Énekiskolájukban német alapozottságú módszertanukkal kiváló énekesek sorát nevelték ki. A Pécsi Dalárda, a Pécsi Zenekedvelők Egyesülete Zenekara és a Nemzeti Színház együttműködéseként hangzott el 1929-ben Kacsóh Pongrác János vitéz című daljátéka. Az 1930-as évek legjelentősebb operaelőadásait fővárosi vendégművészek közreműködésével, Komor Vilmos vezényletével tartották a Nemzeti Színházban. Az 1937-1945 közötti időszakot ellentmondásosság jellemezte. Elindult, majd a zenekar

¹¹⁵ Többek között Ernster Dezső, világhírű basszista, a berlini Operaház és a New York-i Metropolitan operaház szólistája volt.

válsága miatt hamarosan el is halt a Szabadtéri Ünnepi Játékok kezdeményezés. A színházban néhány ősbemutató változó színvonala és értéke mellett továbbra is rendszeresnek voltak mondhatók a budapesti vendégénekesekkel bemutatott operaelőadások. Az Éneklő Ifjúság mozgalom és a zenei nevelés intézményes fejlesztésének igénye a városi zeneiskola újabb átszervezését eredményezte. A városi zeneiskola élére így került Takács Jenő (1902-2005) világhírű zeneszerző-zongoraművész. 1943-ban a zeneiskolában megindult a fa- és rézfúvós hangszerek oktatása, továbbá az énekes növendékek létszámának emelkedése új tanár, Höfler Mária alkalmazását tette szükségessé 1945 után a zenei nevelés Pécsen Kodály Zoltán szellemében az Agócsy László által kidolgozott módszerek és részletek alapján folyt. (Nádor, 1995)

A pécsi operakedvelő közönség igényeit a második világháborút követő években a budapesti MÁV Szimfonikusok és az Operaház énekesiből alakult ún. Gördülő Opera előadásai elégítették ki. Az önálló pécsi opera bemutatkozására 1959 őszeig kellett várni. A zeneiskolában folyó oktatás bizonyosságul Monteverditől Mozartig címmel operamatinét rendeztek, májusban pedig a Pécsi Állami Zeneiskola és a Pécsi Nemzeti Színház közös produkciójaként Horváth Mihály vezényletével bemutatták Puccini Tosca című operáját.

A pécsi felsőoktatásban jelentős esemény volt a Pécsi Pedagógiai Főiskola – későbbi Tanárképző Főiskola – és a Janus Pannonius Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának megnyitása 1948-ban. A város zenei életét a következő évtizedekben számos nagyjelentőségű zenei kezdeményezés és esemény tekintetében meghatározta az így létrehozott ének-zene tanszék, élén Hegyi Józseffel. A zenekonzervatórium, amelynek élére Antal György került, 1950. január 1-től az államosítást követően a Pécsi Állami Zeneiskola néven folytatta tevékenységét.

1952 szeptemberétől a Minisztertanács 68/1952. számú rendelete alapján a pécsi alapfokú zeneoktatás a Liszt Ferenc Állami Zeneiskolában, a középfokú az Erkel Ferenc Zeneművészeti Szakiskolában folytatódott. 1967-től a középfokú oktatás a Művészeti Szakközépiskola feladata lett, a felsőfokú tanárképzés pedig a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zene- és Énektanárképző Szak Pécsi Tagozatán kezdődött meg.

A zenei profilú felsőoktatási intézmények és a város zenei intézményeinek összefogásából olyan nagyszabású produkciók születtek, mint Kodály műveinek, a Székelyfonónak, a Psalmus Hungaricusnak vagy Händel Messiás című oratóriumának bemutatása. A produkciókban részt vevő Antal György vezette Liszt Ferenc Kamarakórus évtizedekig meghatározó tényezője volt a pécsi koncertéletnek. A pécsi opera megszületéséhez vezető út jelentős állomása volt a Varázsfuvola koncertszerű bemutatása

operaházi és pécsi magánénekesek közreműködésével. Az operajátszás megszervezése Breitner Tamás (1929-1991) nevéhez fűződik, aki az 1956-ban megalakuló Filharmonikus Zenekar első karmesteri posztját töltötte be. Az önálló pécsi operatársulat 1959-ben Verdi Rigoletto című operájával mutatkozott be, Paulusz Elemér vezényletével, Németh Antal rendezésében. A színházi műsorpolitika egyrészt az operairodalom alampéldáira épített, másrészt az igényesebb operarajongók megnyerése érdekében meg kellett teremteni a repertoár másik, rendhagyó ágát¹¹⁶. A fővárosi művészek¹¹⁷ mellett bemutatkozott és elindult pécsi pályafutása Bolla Tibor, Cser Tímea, Marczis Demeter operaénekeseknek és Horváth Zoltán rendezőnek is. Paulusz 1969-ben bekövetkezett lemondását követően Nagy Ferenc kapott felkérést a zeneigazgatói állás betöltésére. Karmesteri éveit olyan jelentős bemutatók jellemezték ugyan, mint Szőnyi Erzsébet Oscar Wilde drámája nyomán komponált egyfelvonásos operája Firenzei tragédia címmel. Az 1970-es távozását követő időszak a pécsi operatársulat működésének átmeneti mélypontjának tekinthető (Nádor, 1995). A színház 1986-ban átépítés miatt 5 évre bezárta kapuit, 2011-ben újabb felújításokra került sor. A színház jelenlegi zeneigazgatója Gulyás Dénes, Kossuth-díjas, Liszt Ferenc-díjas, érdemes és kiváló művész, aki énekesként a világ nagy operaházaiban és valamennyi hazai operatársulattal bíró színházban működött. 1995 óta a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem oktatója, a pécsi operajátszás megújítója. Személye a Pécsi Egyetem operaénekes master képzés és az operajátszás gyakorlata közt élő híd szerepét valósítja meg.

A felsőfokú zenetanárképzés az 1966-os átszervezést követően 90 fős hallgató létszámmal indult meg Antal György igazgatásával. A zeneiskolai tanárképzés és a zenekari hangszerjátékos képzés értelemszerűen nagyobb hangsúlyt kapott, mint az előadóművészek képzése. A város zenei életébe elsősorban együttesei (énekkar, zenekara) révén kapcsolódott be. A tanárképzés húsz esztendeje alatt a pécsi tagozat kiépítette azokat a kapcsolatokat, megkereste azokat a lehetőségeket, amelyek a zenetanárképzés hosszú távú bázisai lehetnek. A nemzetközi Jeuness Musicales mozgalom magyarországi állomásaként létrejött a Pécsi Nemzetközi Ifjúsági Tábor, testvérkapcsolatok alakultak ki a finnországi Lahtival, a genfi Academicum Musicummal és a rotterdami Konzervatóriummal. Az eszéki zenészképzéssel máig fennálló szoros koncert- és tanulmányi kapcsolat kezdetei is erre a periódusra tehetőek. A Liszt Ferenc Zeneművészeti

¹¹⁶ Claudio Monteverdi: A könyörtelenek bálja, Gian Carlo Menotti: Médium, D. Sosztakovics: Kisvárosi Lady Machbeth, Leos Janacek: Jenufa, Händel: Julius Caesar

¹¹⁷ Simándy József, Komlóssy Erzsébet, Jámbor József, Takács Paula

Főiskola Zeneiskolai Tanárképző Intézetének Pécsi Tagozatán ének szakán 22 fő szerzett diplomát. Az 1986/87-es tanévben az I. és a II. évfolyamon 1-1 fő, a III. évfolyamon 3 fő folytatott tanulmányokat. A magánének főtárgy oktatója 1961-től kezdve Balla Mária volt (Fülep, 1988).

A pécsi felsőfokú zeneoktatás 1998-ban nyerte el mai intézményi kereteit. A Zeneművészeti Intézet a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Pécsi Tagozata státuszát elhagyva, ekkor integrálódott a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karába. Az ország egyetlen felsőfokú zenei és képzőművészeti képzést integráltan folytató intézményeként jelentős tudományegyetemi háttérrel bír. A Zsolnay Negyedben otthont kapott intézetben az énekes, hangszeres és elméleti képzés inspiráló szellemi közegben folyik. Vas Bence intézetigazgató koncepciójának megfelelően az oktató állomány összetételében fontos szempont az aktív művésztanári koncepció. A kiemelkedő felkészültségű hallgatók rendszeres résztvevői a Pannon Filharmonikusok zenekari koncertjeinek. A magánénekes hallgatók az egyetemi szimfonikus zenekar kíséretében a Kodály Központban egy-egy opera előadásával vizsgáznak. A zenekari zenész és a magánénekes képzés közös tanszék keretein belül folyik, melynek vezetője Kocsár Balázs. A felsőfokú magánénekes tanárképzés Tanárképző Főiskolai Kar, majd az 1996-ban megalakuló Művészeti Kar keretei között a következő főtárgy tanárok tanítottak: Bukszár Márta (1987-2006), Váradi Marianna (1995-), Massányi Viktor (1995-1997), Jani Gabriella (1993-2005), Kincses Veronika (2003-2007), Meláth Andrea (2007-2012), Kertesi Ingrid (2007-2012). A tanszék jelenlegi magánének tanárai: Tokody Ilona (2012-), Wiedemann Bernadett (2012-) és óraadóként Bazsinka Zsuzsanna (2014-), valamint Muskát András (2015-).

B) Debrecen

A debreceni magánénekes képzés gyökerei a cívisváros zeneoktatásának kezdeteihez nyúlnak vissza. A XVI. századi iskolai színjátékok előadása során már intézményes formában világi tantárgyként szerepelt az énekoktatás, a református kollégiumi iskolák sorában pedig Maróthy György tevékenysége nyomán a többszólamú éneklés gyakorlata jelzi az énekoktatás szükségszerű voltát.

A Debreceni Zenede megalakulását az országos tendenciákhoz hasonlóan a XIX. század elején felpezsdülő intézményes zenetanulás iránti megnövekedett igény és a hangversenytermekben és színpadokon egyre nagyobb teret nyerő előadóművészet és koncertélet sürgette. 1841-ben a város „zeneértői szükségét érezték, hogy egyesüljenek s a zene művelését biztos alapra fektessék” (Baranyi, 1936-37), az e célból megrendezett jótékonyági koncert bevétele szolgált a Hangász Egyesület működésének pénzügyi

alapjául. A szabadságharc bukása a debreceni intézményes zenei életet a Kollégium falai közé szorította, illetve szórványosan, magán zeneiskolákba kényszerítette. 1860-ban a Kollégiumban rendezett ünnepségen Farkas Ferenc vaskereskedő felvetésére fogadták el a zeneiskola gondolatát, melynek működtetésére 12 000 forintot adtak össze a város iparos céhei. A Debreceni Zenede 1862. november 3-án nyitotta meg kapuját a főutcai Degenfeldházban, Komlóssy Lajos igazgatóságával, iskolaalapítói közt több Hangász Egyesületi taggal (*Baranyi, 1936-37*). Az iskola tanrendszerében nagy szerepet kapott az énekes alapú kezdőtanítás, amely elv később Kodály Zoltán zenei nevelési koncepciójának is alapelemét képezte.

Farkas Ferenc mecénatúrája a zenei élet felvirágoztatása mellett a színházi élet intézményesítését is megteremtette. A Péterfia utcán 1861-ben felépült az első kőszínház, amelyben Reszler István (1831-1874) igazgatósága alatt a népszínművek mellett a dalművek is nagyszámban helyet kaptak, megalapozván ezzel az opera műfajának népszerűsítését (*M. Lázár, 1975*). 1865. október 7-én megnyílt a városi állandó színház, a Csokonai Színház, mely napjainkban Csokonai Nemzeti Színház néven működik.

A Debreceni Zenede első éveiben az Magánének tanszak jelentős tanárai: Gáspár Ignácz, Pozorszky Ágoston és az egykori Bellini tanítvány, Ridleyné Mazell Emilia voltak. A tanszak fejlődését az óraszámok növekedése, illetve az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia tantervéhez való illeszkedéshez szükséges változtatások minimális mértéke igazolja. A képzés hat osztályra osztatott, érdekessége volt a leánynövendékek számára tartott „szavalati tanfolyam”, ahol a helyes szövegkiejtést, értelmes és átélt előadást sajátíthatták el (*Drumár, 1913*). Ez a tárgy a mai „Színpadi mozgás és beszédtechnika” elnevezésű kurzus elődjének tekinthető.

A színház virágzó korának, az 1860-as évek második felének népszerű dalműveit koruk legjelentősebb énekesei, Térei Antónia, Ódry Lehel, Blaha Lujza adták elő. Távozásukkal a debreceni operaélet hanyatlásnak indult.

A Zenede intézménytörténetében az 1883-1919 közötti időszakot Simonffy Emil (1847–1919) vezetése alatt a folyamatos fejlődés jellemezte. A növendéklétszám 300 fölé emelkedett, ehhez igazodva a tanári létszám is gyarapodott. 1895-ben a Zenede saját épületet kap, a Vár utcára költözik, majd 1912-ben a város tulajdonába került át. A fenti periódusban 2410 növendék végzett a Zenedében, közülük 14 hölgy szerzett tanári vagy művészi oklevelet. Az 1919-1923 közötti Interregnumot követő időszak legjelentősebb magánének tanára – a Zeneakadémia történetében már említett – Hoór-Tempis Erzsébet (1899–1981) volt (*Baranyai, 1936-37*). 1925-től 1947-ig általa vált a Zenede a debreceni

énekes utánpótlás kiapadhatatlan iskolájává. Bár a magánénekes növendékek száma csökkent, tanítványai olyan színvonalat képviseltek, amely a színpadon és a katedrán is minőséget jelentettek. Gencsy Sári, Hankiss Ilona, Kóréh Endre, Mátyás Mária, Domahidy László, Papp Júlia neve máig ismert (*Straky*, 1987). Hangképző tanárként pedig Somfalvy Istvánnét, aki a jelenlegi Zeneművészeti Karon tanított az 1960-as években, valamint Kaposi Margitot kell megemlíteni, aki a Zeneakadémia tanára volt és napjainkban is aktívan foglalkozik énekesekkel.

Az 1910-től megélénkülő debreceni operaélet Kardoss Géza Csokonai Színház-beli igazgatósága alatt teljeseedett ki. Operaestekkel, vendégművészek meghívásával és önerőből bemutatott előadásokkal szerzett az opera műfajának debreceni híveket. Hoór-Tempis Erzsébet működésének eredményeit az évenként bemutatott operaelőadások mutatták, melyek esetenként telt házat vonzottak a Csokonai Színházba, máskor csak egy-egy felvonás, vagy részlet erejéig adtak lehetőséget az énekes növendékek számára a színpadi játék elsajátítására. A műsoron Mozart, Haydn, Gluck operák mellett Gounod, Mascagni, Puccini, Verdi és Offenbach művei szerepeltek. 1934-ben illetve 1937-ben Horváth Árpád, a Csokonai Színház igazgatója a Hány János és a Székelyfonó bemutatását tűzte célul. A produkcióban az énekes növendékek mellett a zenetanárokkal megerősített 100 tagú MÁV Filharmonikus Zenekar és a 11. hajdúezred vett részt, a kórust a Szent László Dalegylet énekelte (*Mohos*, 2012).

Horváth Árpád távozását követően az Operaházból meghívott vendégművészekkel igyekeztek a magas színvonalú operajátszást biztosítani, az állandó, debreceni kötődésű társulat kiépítése a második világháborút követő gazdasági újjáépítéshez társuló zenei újjáépítés részét képezte. Budapest mellett a vidéki színházak opera- és koncertéletének fellendítését önálló zenei együttesek, koncertzenekarok megalakulása egészítette ki. Az ország kulturálisan kevésbé fejlett részein, a Budapesten megalakult Gördülő Opera népszerűsítette a műfajt, nevelve közönséget az opera számára. Az így megerősödő közönségigényt Debrecenben az 1952-ben megalakult önálló operatársulat elégítette ki. Az újonnan születő társulat fontos misszióként tekintett a várostól távol élők kulturális igényeinek kiszolgálására, művészi ízlésének formálására is. A Gördülő Operával kötött szerződés szerint tájelőadásokkal járták az ország észak-keleti régióit.

Kodály közösségi nevelést zenével megalapozó és annak a tanuló éveket végigkísérő szerepével kapcsolatos elképzelései a negyvenes évek második felétől kezdve fokozatosan bevezetésre kerültek a debreceni zeneoktatásban. Az énekközpontú iskola eszményét elsőként Gulyás György (1916–1993) valósította meg 1946-ban a békéstarhosi

iskola-kollégium formájában. Az 1948-as iskolareformot követően a hivatásos zenészképzés is új keretet kapott, a vidéki városok zeneéletének központosítására irányuló törekvések fontos elemévé vált a Debreceni Zenede állami kezelésbe vétele is 1950-ben. A Zeneiskola és a Szakiskola 1952-ben bekövetkezett kettéválását követően az 1955/56-os tanévben a Zeneiskola felvette az egykori zenedei igazgató nevét, így Simonffy Emil Állami Zeneiskola néven működött tovább Szondy László igazgatásával. A szakiskola élén Gulyás György – az 1954-ben megszüntetett békéstarhosi iskola irányítása után – az énekes alapműveltséget adó iskola megvalósítását tűzte ki célul. Az 1952-től Debreceni Zeneművészeti Szakiskola néven működő intézmény 1957-ben felvette Kodály Zoltán nevét. Gulyás György iskolateremtő tevékenysége mellett a Debreceni Kodály Kórus 1955-ös megalapításával, az egyetlen vidéki professzionális énekkart hozta létre, a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának magánénekes és elmélet szakos hallgatói számára azóta is folyamatos magas művészi színvonalú szakmai terepet jelent a képzés és az elhelyezkedés terén egyaránt.

Az 1966/67-es tanévben a középfokú zeneoktatás két részre szakadt. Az addig szakiskolai keretben történő tanárképzés főiskolai rangra emelkedett, a szakiskola pedig zeneművészeti szakközépiskola címen külön vezetés alá került. Előbbi a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zeneművészeti Főiskola Zene- és Énektanárképző Szak Debreceni Tagozataként Gulyás György főiskolai tanár, utóbbi pedig Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola néven Straky Tibor (1926-2011) igazgatósága alá került. Az új konstrukcióban a korábbi tanári gárda művészi tőkéje tovább kamatozott, a két intézmény közti szoros kapcsolat nem csak a tanítási gyakorlatok rendszerének köszönhető, szinte minden tanszakon – így a magánénekesen is – gyakori a két intézményben azonos tanárok által megvalósuló egyidejű oktatás, illetve a szakközépiskolában megszerzett tapasztalatok átemelése a magasabb szintű oktatási egység munkájába (Straky, 1987).

A vidéki főiskolai tagozatok felett a budapesti Zeneiskolai Tanárképző Intézet diszponált, a magánénekes tanári oktatás különböző elnevezésekkel, eltérő intenzitással működött és csak 1976-ra vált rendszeressé mind a hat tagozaton. A Debreceni Tagozat igazgatója ekkor Kedves Tamás lett. Időközben a tanszak elnevezése a zeneiskolákban meglévő magánénekes szak jellegével összhangban „magánénekes” tanári szakká változott, budapesti tanszékvezetőjévé Králikné Rosner Melániát nevezték ki. Bár a tanszak fő profilja az alsófokú magánénekes tanár képzés volt, a zeneiskolai tanárképzés húsz éve alatt számos olyan magánénekes került ki az intézményből, akik később professzionális

kórusokban (Kodály Kórus, Magyar Rádió Énekkara, Nemzeti Énekkar, Magyar Állami Operaház Kórusa, Csokonai Színház Kórusa) kamatoztatták itt megszerzett tudásukat. Az operaszínpadokra és a koncertpódiumokra jogosító diplomákat ekkor még kizárólag a Zeneakadémia opera szakán szerezhették meg a legkiválóbbak. Az 1986/87-es tanévben a debreceni magánének tanszéken, az I. évfolyamon 5 fő, a II. évfolyamon 5 fő, a III. évfolyamon 1 fő tanult. A tárgyalt periódusban 46 hallgató szerzett magánének tanári diplomát. A tanszék főtárgy tanárai 1966-tól Somfalvy Istvánné, 1973-1976 között Poták Fridolin, 1973-1997 között Zádor Endre, 1974-2010 között Raicsné Szerdahelyi Éva, 1976-tól az iraki származású Selva Samlian, 1976-1992 között Szterszky Adrienne voltak (*Fülep*, 1988).

A tanárképzés minőségében jelentős változást hozott a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Egyetemi Tanácsának azon döntése, amelynek nyomán a kétlépcsős tanárképzés bevezetésre került. A magánénekesek előtt is megnyílt az egyetemi szintű képzés lehetősége, a Zeneakadémián tett felvételi vizsgát követően, közös főtárgyi és záróvizsgák rendszerével. Az első egyetemi képzésen végzett magánénekes hallgató 1991-ben tett záróvizsgát. A Magánének Tanszék 1989-ben vált a felsőoktatási intézményekben hagyományos szervezeti egységgé. Tanszékvezetői megbízást Raicsné Szerdahelyi Éva kapott, aki 2005-ig állt a tanszék élén.

Az intézménynek – amely 1990 és 1998 között a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Debreceni Konzervatóriuma néven működött – kiemelkedő tanáregyénisége volt a Kárpátaljáról származó Zádor Endre, aki szerteágazó tanári tevékenységének köszönhetően Ukrajnában éppúgy nevelt híres énekeseket, mint áttelepülése után Magyarországon. Egykori magánénekes hallgatói a Csokonai Színház magánénekesei egyaránt mesterüknek tekintették. A Magánének Tanszék jelenlegi vezetője, Mohos Nagy Éva szintén az ő növendékeként szerzett énekművész-tanár diplomát. Módszertani munkái aktualitásukból mit sem veszítve generációk számára nyújtanak szakmai útmutatást.

Az intézmény életében különösen mozgalmas időszakot jelentett az egyetemi integrációs folyamat, amelynek szervezeti lebonyolítása Duffek Mihály dékán nevéhez fűződik. Az intézmény 2017 őszeig az ő dékáni vezetése alatt működött. 1998-ban a Debreceni Egyetemi Szövetséghez kapcsolódott, majd 2000. január 1-től a Debreceni Egyetem részeként 2006-ig viselte a Debreceni Egyetem Konzervatóriuma nevet. A tanszék 2006 óta a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának Magánének Tanszéke. A kétciklusú bolognai oktatási rendszerbe történő betagozódás előfeltételeként lezajlott akkreditációs folyamatokat követően 2007-ben elindult a klasszikus ének előadóművész

(BA), majd 2010-ben a klasszikus énekművész (MA) szak két szakiránya: az operaének, valamint az oratórium- és dalének szakirány. Az új kihívások új gondolkodásmódot, megújuló szakmai koncepciót és ennek érdekében új megoldásokat kívánnak.

A 2005 óta a tanszék élén álló Mohos Nagy Éva egyetemi tanár, operaénekes, a Csokonai Színház Örökös Tagja, a debreceni énekes utánpótlás felsőfokú kinevelése érdekében a debreceni operajátszás fénykorának példájához nyúl vissza. A Rubányi Vilmos nevével fémjelzett korszak alatt lett Debrecennek repertoár operája, amely az énekesek számára folyamatos szakmai fejlődési lehetőséget, művész és színházi vezető számára egyaránt perspektivikus gondolkodást eredményezett. Az összekovácsolódott opera társulat magas színvonalú előadásokat élt meg, aminek eredményeként a Magyar Televízió is Debrecenből közvetítette első opera előadását, illetve a Magyar Rádióban is rendszeresen hallhatóak és ezáltal országosan ismertté válhattak a debreceni énekesek. Vezető énekesei közül Marsay Magda, Czakó Mária, Hankiss Ilona, Varga Magda, Tibay Kriszta, Virágos Mihály, Gázsó János, Oszvald Gyula, Bartha Alfonz, Korondy Gyögy, Karnausz Tibor, Tóth József, Bán Elemér, Neményi Lili és Tréfás György neve emelkedik ki. (*M. Lázár, 1975*) Az operalátogató törzsközönség a népszerű operák mellett a modern operákat is nagy érdeklődéssel fogadta. Petrovics Emil *C'est la guerre* és *Lysistraté* című operáit az 1980-as években láthatták. 2015-ben, 2016-ban és 2017-ben pedig Petrovics Emil Énekverseny megrendezésére került sor a XVII. Ifjú Zeneművészek Nyári Akadémiájának programjaként. A Csokonai Színház egykori ifjúsági tájelőadásai és a Magánének Tanszéknek a Zeneművészeti Kar együtteseivel közösen létrehozott ifjúsági előadásai az opera műfajának megkedveléséhez járulnak hozzá.

Az énekes hallgatók színpadi mozgásának és beszédtechnikájának csiszolására már a művészképzést megelőzően irányult kurzus, melyet Varga Magda operaénekes, a Csokonai Színházból nyugdíjba vonulva, a szolfézs-zeneelmélet szakos hallgatók hangképző tanára tartott. Nagysikerű vizsgálóelőadásokat rendezett, amelyek városszerte nagy érdeklődésre tartottak számot. Az 1990-es évek kezdetén végzett magánénekes hallgatók jelentős része került később operaszínpadra, illetve szerzett egyetemi szintű énekművész-tanár diplomát.

Az operaénekes képzés színpadi vonatkozásai az operaénekes mester szakirány 2010-es elindulását követően kerültek ismét előtérbe. Miske László Jászai-díjas színművész, a Csokonai Színház művésze tanítja színészmesterségre a leendő operaénekeseket. A tanszék hallgatóinak bevonásával G. Donizetti Szerelmi bájital című vígoperáját és Mozart Don Giovanni operáját Debrecenben, Szatmárnémetiben,

Nagyváradon, Nagykárolyban, valamint Kolozsváron mutatták be. A tanszék hallgatói a Csokonai Színház Kórusának folyamatos utánpótlását jelentik, a legkiválóbbak közül pedig sokan a debreceni, vagy más vidéki színházak színpadain, a Magyar Állami Operaházban vagy külföldi operaszínpadokon kapnak lehetőséget.

Az énekművészet nemzetközi gyakorlatában kialakult versenyhelyzetben a tanár- és művészképzés színvonalának emelése érdekében az eredeti nyelvű éneklés igénye a Debreceni Egyetemen is egyre nagyobb hangsúlyt kap. Az idegen nyelvű interpretáció tantárgy tanítására kapott felkérést 2008-ban Csengery Adrienne, aki a Magyar Állami Operaház és a Münchener Operaház szólistájaként és dalénekesként széles eredeti nyelvű repertoárt birtokol, és több nyelvet beszél. 2015 januárjától a kurzust Ujvárosi Andrea, majd a 2016/17-es tanévtől Francesca Provvissionato vette át.

A Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának Magánének Tanszékén 2007 óta Mohos Nagy Éva mellett Massányi Viktor (2011-2013), Ujvárosi Andrea (2002-), Francesca Provvissionato (2013-2014, 2016-), Hruba Edith (2014-) és Magyar Gabriella (2016-) látnak el főtárgy tanári feladatokat (*Ujvárosi*, 2017).

C) Szeged

A szegedi zenei élet első emlékei a XV. századból származnak. Az 1720-ban letelepedett kegyesrendi szerzetesek rendházának könyvtárában találta meg Lugosi Döme (1888-1945) színháztörténész 1928-ban azt a pergamen lapot, amely egy elpusztított Mátyás-Graduale¹¹⁸ 240. lapja. Mátyás király szegedi tartózkodása alatt adományozta a hatalmas misekönyvet a szegedi egyházak támogatására. A zenei vonatkozású tárgyi emlékek közül kiemelkedik még a Somogyi-könyvtár egyetlen kódexe 1492-ből, amely már liturgikus hangjegyeket is magában foglal, és így a város egyházhoz kötődő zenei életéről tanúskodik. Az egyházi zene szegedi fejlődése Nádasdy László gróf (1662?-1729?) csanádi püspök nevéhez fűződik. Kezdeményezésére már 1722-ben kilenctagú templomi zenekar alakult, amely „városi zenekar” néven szerepelt, mivel az egyházi zenén kívül szórakoztató zenét is szolgáltatott a nyilvános ünnepek és táncmulatságok alkalmával. A kegyesrendiek szemináriumában a vallástudományok és szaktudományok tanításán kívül a papjelölteket drámaszerzésre, azonfelül hangszerjátéokra és zeneszerzésre is tanították. Nyomatott színlapok őrzik annak emlékét, hogy egyidejűleg a gimnáziumnak már énekkara is volt. A hangszeres tanítás kezdetei is erre az időre tehetők. A városi zenekar tagjai már 1724-ben külön lakást kaptak, melyek egy épületben voltak kiutalva. Az

¹¹⁸ Mátyás király könyvtárának legdíszesebb kötete, feltehetően az 1480-as években készült. (*Lugosi*, 1929)

épület hivatalos elnevezése Muzsikusok Quartély Háza volt, ezzel adva meg a zenedei jelleget. Ily módon a zeneoktatás a város által fenntartott egyházi zenekar tagjainak magánvállalkozásaként működött hosszú időn keresztül (*Lugosi, 1929*). Az intézményes zeneoktatás megszervezésével kapcsolatban meg kell említeni, hogy az egyetem megalapításának és a zeneiskola létrehozásának ügye már a város 1827. évi feliratában együtt jelenik meg. Ez a terv azonban nem valósulhatott meg, a szervezett zeneoktatás civil kezdeményezésre, indult el. A Szegedi Belvárosi Casino 1835-ben hozta létre a Hangászati Egyesületet, amely kettős célt tűzött maga elé. Egyrészt a városi zenekartól független polgári zenekar megteremtését, másrészt a zenészutánpótlást kinevelő zeneiskola megalapítását és működtetését. Tirnauer György kórusvezető, zeneszerző 1836-ban részvényes alapon alapította meg a Hangászati Pártfogó Egyesületi iskoláját. Az így létrejött Szegedi Hangászat Oskola működését a Grün János által 1838-ban nyomtatott alapszabályok máig pontosan tükrözik. Az első szegedi zenei hangverseny ideje bizonytalan, a város zenekedvelő közönsége 1880. november 25-én élvezhette első ízben megfelelő hangversenyteremben két zenekar és a gimnáziumi énekkar koncertjét (*Lugosi, 1929*).

Az 1848/49-es szabadságharc bukását követően a kulturális élet lassan indult meg Szegeden is, a zeneiskola működése háttérbe szorult. A Hangászat Oskola egyesületi jellege 1864-től megszűnt, átmenetileg Jámbori Jakab magániskolájaként működött, akitől a megoldatlan gazdasági és személyi problémák miatt 1873-ban a város vette át a zenedét. A városvezetés halogató hozzáállása miatt átmenetileg a magán-zeneoktatás nyert nagyobb teret. A végül 1876-ban újjászervezett városi zenede jövője terveit az 1879-es nagy árvíz mosta el. Szeged újjáépüléséért Liszt Ferenc Kolozsvárott, Budapesten és Bécsben koncertezett. Ferenc József, Kossuth Lajos és Jókai Mór egyaránt kifejezték együttérzésüket.

Az újjáépülő városban az oktatási intézmények sorra álltak talpra. Új zeneiskola azonban nem épült, az újjászervezett Városi Zenede 1880-ban nyitotta meg kapuit. A zenede élére Langer Viktor¹¹⁹ zeneszerzőt nevezték ki. Az újra alapított zenede első, 1880/81-es tanéve 111 növendékkel és ötfős tantestülettel indult. Az iskola tanítványainak egyike volt a primás-zeneszerző Dankó Pista is. 1882-ben a Városi Zenedét Szeged Szabad Királyi Város Köztörvényhatósága felvette az általa felvett intézmények sorába. 1883-1903 között a Zenede élén Szögedi (Roth) Endre, a Szegedi Dalárda megalapítója állt.

¹¹⁹ művészneven Tisza Aladár

Igazgatása alatt a zeneiskola működése stabilizálódott, szervezetileg kiépült, tanári létszáma emelkedett. Az oktatott hangszerek közt megjelenik a fuvola és a cimbalom, a tanári karban pedig megjelennek az első énektanárok Hegedűs Róza és Ladányi Mária személyében (*Gévayné és Kerekné, 2013*).

A Zenede életének 1904-1935 közötti Király-König Péter nevével fémjelzett korszaka a tanári kar ismert művészekkel történő bővítésével és az óraszámok növelésével a zeneoktatás színvonalának emelését eredményezte. A fenntartási nehézségek és az épületgondok folyamatosan jelen voltak az intézmény életében. Az előkészítő évre hat osztály tananyaga épült, a tehetségesebbek kiművelési, illetve akadémiai osztályokban tanultak tovább. Ez utóbbiak felvételizhettek a Magyar Királyi Zeneakadémiára, de tanulmányaikat továbbra is folytathatták Szegeden, ugyanakkor vizsgáikat a Zeneakadémián tették le. A képzés szerkezete és tartalma révén közvetlenül kapcsolódott a Zeneakadémia képzéséhez, így a megszerzett tanári, vagy művészi oklevél az ottanival azonos értékű volt. A zeneiskolai elnevezés tehát nem azonos a mai intézmény megnevezéssel. A tananyag reformjának a Zeneakadémia gyakorlata alapján történő bevezetése, a felvételi vizsgák kötelezővé tétele egyaránt a képzés színvonalának emelését célozták. Az évente kiadott értesítők alapján jól látható a fokozott törekvés a magyar szerzők műveinek megszólaltatására. Az 1930/31-es tanévben például a harmadik évfolyamtól kezdődően 293 magyar művet játszottak az intézmény hallgatói (*König, 1931*).

Az állami és városi finanszírozású zeneiskola mellett működött 1925-1934 között dr. Baranyi János (1891-1971) híres magán zeneiskolája. A Baranyi Magán Zeneiskola tevékeny részt vállalt Szeged élénk zenei életében. Volt olyan évad, amikor 64 magyar és 39 külföldi művészt hallhatott a szegedi zeneszerető közönség. Az 1919-ben létrejött Szegedi Filharmonikus Egyesület Zenekara olyan vendégművészeket hívott meg, mint Hubay Jenő, Bartók Béla, Dohnányi Ernő vagy Basilides Mária. Lugosi Döme 1929-ben a vallás- és közoktatásügyi miniszterhez összeállított jelentése alapján Szeged kórusmuzsikájáról is képet kapunk. A tárgyalt időszakban 8 énekkar és dalárda működött a városban, köztük a szegedi tisztviselőkből alakult Szegedi Dalárda, a hivatalnokokat, kereskedőket és iparosokat összefogó Szegedi Visszhang Dalkör és a Szegedi Polgári Dalárda. Énekkarba tömörültek a dalos kedvű munkások, és vasutasok továbbá a postatisztviselők is. Saját énekkara volt a református egyháznak és a Magyar Királyi Ferencz József Tudományegyetemnek is.

A Városi Zeneiskola életének 1935-1944 közötti időszakát dr. Belle Ferenc igazgatása idején az anyagi feltételek javítására – elsőként is az épület gondok megoldására –, valamint a zeneoktatás korszerűsítésére irányuló törekvések határozták meg (*Belle*, 1936). A magánének oktatás Belle igazgatósága idején Dr. Annauné Antos Ilona és Dr. Ocskay Kornélné Hilbert Janka feladata volt.

A második világháborút követően az orosz városparancsnokság védelme alá helyezett zeneiskolába 372 – köztük 88 énekes – tanuló iratkozott be. A következő tanévben számuk a főtanzakosok tekintetében 588-ra, az előkészítőkre vonatkozóan pedig 173-ra emelkedett. A konzervatóriummá történő átalakulás előkészületeként megváltoztak a tanulók értékelésének szempontjai. Az ország többi zeneoktatási intézményétől eltérően a tananyag művészi szempontból is megfelelő teljesítése index kiadásával járt. Aki nem érte el ezt a szintet, csak bizonyítványt vehetett át (*Gévayné és Kerekné*, 2013). A tantestület tagjai közt Dr. Ocskay Kornélné mellett Kertész Mária és Tölgyesiné Renyé Anna énektanárok neve szerepel 1944 és 1947 között.

Az 1946 szeptemberétől a konzervatóriumi típusú oktatás jellemzőjeként a zenei pályára készülők számára az akadémiai tagozat, a műkedvelők számára pedig a zeneiskolai tagozat keretei közt folyt a képzés. A zenész utánpótlás számára elsősorban az operakórus, a zenekar, valamint a Szegedi Szabadtéri Játékok jelentettek kihívást. A Szegedi Állami Zenekonzervatórium igazgatói posztját előbb Dr. Baranyi János, majd Budapestre távozását követően az 1949/50-es tanévtől Kollár Pál zongoraművész, majd felesége, Kollárné Gál Klára töltötte be. Az ének tanszak iránt már az induláskor hatalmas érdeklődés mutatkozott. Luigi Renzi, olasz énekmester szerződtetése csaknem száz felvételizőt vonzott az intézménybe. A korábban a római Santa Cecilia Konzervatóriumban tanító mester által az olasz bel cantóhoz kötődő énektechnika jutott el első kézből a szegedi diákokhoz. A tanszék tanárai közt Littasy György mellett olyan későbbi zeneakadémiai tanárok neve is szerepel, mint Walter Margit vagy Kutrucz Éva. A debreceni operajátszáshoz hasonlóan a szegedi énekes képzésnek is hagyományteremtő eleme volt a tanév végén a színházban megszólaltatott opera keresztmetszet. Különösen emlékezetes produkcióként az 1956-ban a rádió által is közvetített Varázsfuvola előadást említik az iskola történetében (*Gévayné és Kerekné*, 2013).

A Minisztertanács 68/1952. számú rendelete alapján a szegedi alapfokú zenei oktatás a Liszt Ferenc nevét felvevő zeneiskolában, míg a Szegedi Állami Zeneművészeti Szakiskola a jogelőd Állami Zenekonzervatórium tanári karával működött 1966-ig. A magánének tanszak tanárai Szathmáry Margit és Kutrucz Éva voltak.

Az 1966-ban országosan főiskolai rangra emelt tanárképzés Szegeden is a tanári kar két részre választásával járt. A tanári kar egy része a Tömörkény István Gimnázium és Zeneművészeti Szakközépiskola állományába, a másik pedig az újonnan megalakult Zeneiskolai Tanárképző Intézet tantestületébe került. A Zeneiskolai Tanárképző Intézet Szegedi Tagozatának igazgatói posztját 1966-tól 1972-ig Báthory Sándor, 1972-től 1976-ig Kedves Tamás, 1976-tól 1990-ig pedig Weninger Richárd töltötte be. A magánének tanszék főtárgy tanárai T. Renyé Anna, majd Karikó Teréz, Sinkó György és Berdál Valéria voltak. A tanszék budapesti központú intézetének vezetője 1986-1988 között K. Rosner Melánia főiskolai tanár volt. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zeneiskolai Tanárképző Intézetének Szegedi Tagozatán 27 fő szerzett magánének tanári diplomát. Az 1986/87-es tanévben I. évfolyamon 1 fő, II. és III. évfolyamon 2-2 fő tanult (*Fülep, 1988*). Az intézmény szakmai életének folyamatos inspiráló tényezői Szegeden is a város zenei együttesei. A Szegedi Nemzeti Színház ének- és zenekara, a Szegedi Szimfonikus Zenekar nagy létszámban foglalkoztatja az intézmény végzőseit.

1990-ben a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tagintézményeként konzervatóriummá alakuló debreceni és szegedi tagozat eltérő utat járt be. Míg a debreceni zeneművészeti szakközépiskola továbbra is önálló intézményként – a Debreceni Konzervatóriumtól függetlenül – működött, addig Szegeden a konzervatóriumi formával a közép- és felsőfokú zenei oktatás ismét egy intézmény keretei közé került. Az új intézmény élén továbbra is Weninger Richárd állt. A már meglévő zenei együttesek sorába új formációként 1990-ben lépett a Vaszy Viktor Operastúdió. A neves operakarmester egykori énekesei, Berdál Valéria és Sinkó György, valamint egykori főrendezője, Horváth Zoltán biztosították műhelyének magas színvonalát. A mintegy harminc énekesből álló stúdió színpadra vitte Mozart operái mellett Menotti két egyfelvonásosát, a Telefont és az Amal és az éjszakai látogatókat.

Az 1983-ban hegedű és cselló szakokon megindult egyetemi képzés jogát a Konzervatóriummá alakulás éveiben további 15 szak kapta meg. Kezdetben – Debrecenhez hasonlóan – a felvételi és év végi vizsgák, valamint a diplomavizsgák helyszíne a Zeneakadémia volt. A későbbiekben ez a kööttség az egyetemi szintű oktatás jogával bíró intézményvezető oktatójának meghívására módosult.

A felsőoktatásban az 1990-es években megindult integrációs folyamat jelentős állomásaként a Szegedi Konzervatórium is levált a Zeneakadémiáról és a Szegedi Felsőoktatási Szövetség tagja lett. 2000. január 1-től alapító tagként belépett a Szegedi Tudományegyetem szervezeti egységeinek sorába, később önálló karrá alakult.

A Magánének Tanszék 1987-2012 közötti periódusának főtárgy tanárai Altorjay Tamás, Andrejcsik István, Bálint Zsuzsa, Berdál Valéria, Busa Tamás, Sinkó György, Szécsi Edit és Temesi Mária voltak. A tanszék élén 1997 óta Temesi Mária áll. Magánének főtárgyat közel húsz éve Andrejcsik István és Szécsi Edit oktatnak még. Az idegen nyelvű beszédgyakorlat tantárgyat 2006 óta Csengery Adrienne tanítja. Az intézmény Opera stúdiója, amely 2010 óta az énekművész, rendező Bárdi Sándor nevét viseli, 2008 óta a következő operákat mutatta be Toronykőy Attila rendezésében: Rimszkij-Korszakov: Szadko, Haydn: Az énekesnő, Schubert: A házi háború, Ravel: A gyermek és a varázslat, Mozart: A színingazgató, Bartók: A kékszakállú herceg vára, Iván Sára: Ez történt Bécsben, Gluck: A rászédett kádi, Mozart: A kairói lúd, Ravel: Pásztoróra, Mozart: Varázsfuvola, Offenbach: Kékszakáll. (*Gévayné és Kerekné*, 2013).

D) Győr

Győr zenei életének kezdetei a Szent István által alapított székeskáptalan történetében lelhetőek fel. A püspök a gondjaira bízott nagy területen nem nélkülözhetette a segítők munkája végzésében. Az erre a célra hívott segítők alkották a káptalanát. Szervezete a XII.-XIII. századtól épült ki. A XII. század közepén már állt a Szent Adalbertől elnevezett győrhegyi prépostság 4 kanonokjával. A négy oszlopos kanonok között a prépost, az olvasó- és az ör- mellett ott találjuk az éneklőkanonokot is. A tatárjárás és tűzvészek akadályozták a kanonokok¹²⁰ letelepedését, de a XIV-XV. századra a megsokasodott feladatok miatt már mesterkanonokok látták el a különböző tisztségeket. A káptalani jegyző mellett már templomgondnokról, székesegyházi szónokról, karigazgatóról,¹²¹ aléneklőről¹²² és orgonistáról is szólnak írott emlékek. A káptalani iskolákban ők végezték az ének és zene tanítását (*Bedy*, 1938).

A török uralom megszűnését követően a XVII-XVIII. században a jezsuiták kezdték fokozatosan kiépíteni iskolahálózatukat. A jezsuita kollégiumok a tanulás mellett vonzáskörzetükben a művelődés központjaivá is váltak. A jezsuiták győri gimnáziumát 1626-ban Dallos Miklós győri püspök alapította, amely 1627-ben kezdte meg az oktatást. Az iskolában a Ratio studiorum¹²³ előírásai szerint oktattak, a valláserkölcsei nevelésre elsősorban a passió és misztériumjátékokat, a szentek és mártírok életét bemutató iskoladrámákat használták fel. A jezsuita rend közel másfél évszázados hitéleti, szellemi-

¹²⁰ bizonyos egyház (templom) szolgálatára rendelt papság névjegyzékében (kánonjában) név szerint szereplő szent szolgálatot teljesítő személy a kora középkorban

¹²¹ regens chori

¹²² subcantor=succentor

¹²³ Ratio Studiorum Societatis Jesu: a jezsuita iskolák 1599-ben bevezetett, 1773-ig érvényes tanulmányi szabályzata

kulturális működésének köszönhetően a magyarországi viszonyokhoz képest már korán megjelent a színművészet. A legrégebben ismert jezsuita iskoladrámát 1640-ben adták elő Ignatius Victor címmel. A XVII. század közepétől folyamatosan tartottak iskolai színjátékokat. Az előadások nyelve a latin volt, de előfordultak magyar, vagy magyarra fordított előadások is.

A világi színjátszás a XVIII. század közepétől a nyugati régiókból érkező német vándortársulatok által hódított teret, mivel Győr lakosságának jelentős része németajkú volt. Az első előadásokat a Fehér Bárány fogadó nagytermében tartották, a jezsuita rend felosztatását követően pedig a kollégium refektóriumát¹²⁴ alakították át színházzá. A névtelen vándorkomédiások már néhány évtizede népszerűek voltak, de név szerint elsőként a linzi Brenner Jakab színigazgató mesejátékai 1752-ből és Piloty Ignác társulatának francia szalonjátékai 1754-ből maradtak fenn. Hamarosan két ideiglenes nyári játékszínt is építettek, 1768-ban és 1785-ben Berner Félix színi igazgatása alatt. Az első kőszínházat Reinpacher József építette 1798-ban Győrszigetre, az országban harmadikként. Ez az épület 1927-es lebontásáig adott otthont a német majd a magyar színjátszásnak. A műsor jelentős részét látványos romantikus színművek töltötték ki. A prózai előadások mellett számos operaelőadás is elhangzott (I. 11.).

A magyar nemzeti színeszt Benke József színtársulatának 1811-ben történt bemutatkozásával vált számottevő tényezővé. A XIX. század elején kialakult Bécsből kiinduló színi-utak Pozsonyt érintve Győrön is keresztülhaladtak. A város, fekvésének köszönhetően elosztó, befogadó és közvetítő szerepet töltött be, eldöntve, hogy a vándortársulatok melyik színi állomáson kapnak játéklehetőséget (*Márfi*, 2007). Benke József és Balogh István vezetésével a pesti rondellai színi társaságból toborzott színészek tartottak magyar előadásokat, 1818-ig szám szerint 46-ot. Kilényi Dávid színtársulata 1824/25-ben, 1836-ban, és 1847/48-ban is eljutott a városba. Az első időszakban a társulat tagjai között Déryné Széppataky Róza is játszott a városban. Ruzitska József operáját, az első ismert zenéjű és szövegű magyar operát Béla futása címmel 1824-ben, három évvel a kolozsvári ősbemutatót követően mutatták be. A reformkorban számos emlékezetes produkció tette a győri színjátszást országosan ismertté. Bécs és Pozsony népszerű színigazgatói váltották egymást, 3-4 évadot is tartva a városban. Itt kezdte pályafutását Ferdinand Raimund (1790-1836) osztrák drámaíró és költő, és nagy sikerrel lépett fel társulatával Mozart Varázsfuvolájának szövegírója, Emanuel Schikaneder (1751-1812) is.

¹²⁴ lat. reficio=megújít, felfrissít szóból: ebédlőterem

A magyar drámairodalom klasszikusai is megfordultak és alkottak a városban. Köztük Katona József, Kisfaludy Sándor, Kisfaludy Károly és Szigligeti Ede. Meghatározó jelentőséggel bírt a város két, a színjátszást pártoló egyesülete, a Színházépítő Egylet és a Magyar Színészbiztosító Egylet (Márffy, 2007).

A győri intézményes zeneoktatás az 1848/49-es szabadságharc és az azt követő Bach-rendszer nyomán csak az 1860-as években vett lendületet. Richter Antal egyházi karnagy 1846-os férfi dalegylet és zeneiskola alapító kezdeményezését 1861-ben Győri Dalkör néven követte újabb próbálkozás, melyeknek értékes elemei végül az 1862-ben egyesületi alapon meginduló ének- és zeneiskolában – Ének- és Zeneegylet néven – keltek életre. A tiszteletbeli elnökök között szerepelt Erkel Ferenc, Mosonyi Mihály és Ábrányi Kornél is. Az oktatás énekre, zongorára és hegedűre terjedt ki, a képzési szintek előkészületi és felső osztályokra tagolódtak. A karigazgató Böhm Gusztáv lett, az iskola elvégzésére 128 tanuló jelentkezett. Az intézet által szervezett zenei rendezvények Gócs Ede, volt győri színigazgató működése alatt váltak eredményessé. 1864-ben G. Verdi Ernani című operájának bemutatása korszakalkotó jelentőséggel bírt. A produkció sikerének érdekében a zeneiskola oktatási rendjén belül a szereplők és növendékek ingyenes olasz nyelvtanulásban részesültek (Lengyel, 1962). Anyagi természetű gondok, generációs és nemzetiségi eltérések hívták életre a Győri Műkedvelők Ifjúsági Dalkörét, amely Friedrich von Flotow Stradella című operájának bemutatásában már oszlopos szerepet töltött be. Új fordulat 1886-ban következett be, amikor a közgyűlés egy ének- és zene konzervatórium alapítását is elhatározta. 1889-ben 27 tanulóval kezdődött meg az oktatás, amely létszám 1892-re 62-re emelkedett. Erre az időszakra tehetőek a zeneiskolai önállósodás kezdeti törekvései. Győr városa fokozza anyagi támogatását, a választmány a tanári szakmai színvonal emelése érdekében a különböző szakok munkájának irányítását egy tanár kezébe adja, akinek a számára zeneakadémiai végzettséget ír elő. Az első önálló zeneiskolai igazgató Franek Gábor székesegyházi karnagy lett. Működtek a városban magán zeneiskolák is, de a tandíjmentességre csak a zeneiskolában nyílt lehetősége a szegényebb sorsú növendékeknek. A városi koncertek a kezdetektől alkalmi helyszíneken kerültek megrendezésre. A Kereskedelmi Gyűlde, a Lloyd szálló nagyterme vagy a Fehér Hajó szálloda nem voltak alkalmas hangverseny helyszínek, és az oktatás céljára sem álltak rendelkezésre megfelelő helyiségek. A zeneegylet hangversenytermének felavatására végül 1920. január 27-én került sor. A zeneiskola átszervezését Hermann László igazgató hajtotta végre, akinek működése alatt a tantestületben jelentős változások történtek. Éneket Neuman Gerhardné kezdett tanítani, akit Pokorny Margit követett. A zeneiskola

finanszírozásának nehézségei már 1923-ban elindították a városi kezelésbe vételére irányuló lépéseket. Elsőként az intézmény elnevezésében következett be változás, amennyiben az államilag engedélyezett magán-zeneiskola címet használhatta. A döntő változás csak 1946 elején következett be, amikor dr. Velsz Aladár polgármester kezdeményezésére a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium életre hívta a Győri Állami Zenekonzervatóriumot (Lengyel, 1962). A tantestület az újvidéki konzervatórium tanári karából egészült ki, éneket ekkor Höfler Mária tanított. Az 1946/47-es tanév 480 tanulóval, az 1947/48-as pedig már 633 növendékkel indult. A tanári karban ott szerepel Walter Margit, későbbi zeneakadémiai magánének tanár neve is. A konzervatórium életében új tevékenységként jelent meg az Énektanárképző és Alsófokú Zenetanárképző Tanfolyam az 1951/1952-es tanévben. A 68/1952. sz. minisztertanácsi rendelet értelmében, Győrben is kettévált az alap és középfokú zeneoktatás, Győri Állami Zeneiskola, illetve Zeneművészeti Szakiskola elnevezéssel. A zeneiskola önállóan folytatta tovább működését, amely az alsófokú zeneoktatáson kívül a nem szakképzés jellegű zenei továbbtanulásra is kiterjedt. A Zeneművészeti Szakiskola feladata az alsófokú zenei tanulmányokat végzett, tehetséges gyermekek zenei továbbképzése, hivatásos pályára való középfokú előkészítése és egyben alsófokú zeneiskolai tanárok képzése lett.

A győri felsőfokú zenei oktatás 1966-tól az Állami Zeneművészeti Szakközépiskolával közös épületben, de – a többi vidéki intézménnyel azonos státuszban – önállóan, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zene- és Énektanárképző Szak, majd a Zeneiskolai Tanárképző Intézet Győri Tagozatán folytatódott. Az intézmény élén Németh Gusztáv állt. Győr zenei intézménytörténete a már tárgyalt vidéki városok zeneoktatásának fejlődéséhez hasonlóan, szintén szoros kapcsolatban, kölcsönhatásban áll a város zenei együtteseivel. Az 1946-ban alakult Győri Filharmonikus Zenekar mellett az 1958-ban Szabó Miklós által alapított Győri Leánykar művészi teljesítményéhez is nagyban hozzájárulnak. A tanárképzés 1966-1986 közötti periódusában 14 fő szerzett magánének diplomát, az 1986/87-es tanévben az I. évfolyamon 1 fő, a II. és a III. évfolyamon 2-2 fő végzett magánének tanulmányokat. Magánének főtárgyat Németh Zsuzsa, Hoffer Mária, Horváth J. Kálmán, Kovács I. Brigitta, Bakos Márta, valamint Schmiedt Annamária oktattak.

Az intézmény 1996-ban integrálódott a győri Széchenyi István Főiskolához, amely 2002-ben vált egyetemmé. A Széchenyi István Egyetem szervezeti átalakításával a Zeneművészeti Intézet a győri származású világhírű hegedűművész, Varga Tibor (1921-2003) nevét vette fel. Az intézetigazgatói posztot 2006 óta Ruppert István tölti be. Az

intézmény hagyományosan zeneiskolai tanárokat, valamint zenekari és kamaramuzsikuskokat, képez. A bolognai rendszer elindulásával először BA alapszakok, majd tanári master szakok indultak. 2013 óta az osztatlan tanárképzési rendszer is elindult. A magánénekes képzés nem önálló tanszéki formában, hanem a Szólóhangszerek Tanszék keretein belül működik, ahol 1987-2014 között Németh Judit, 2014-től pedig Szabó Magdolna lát el magánénekes főtárgy tanári feladatokat.

E) Miskolc

Miskolc és a zene kapcsolatának első nyomai a XVI. századra nyúlnak vissza. 1525-ben már név szerint említenek egy orgonistát az avasi templom szolgálatában. A hangszeres zenét a vásári mulattatók, síposok, lantosok, tárogatók képviselték rendszeresen. Az egyházi, felekezeti iskolákban diákdalárdák működtek (*Bócz, 1997*).

Miskolc polgárait a Benke József vezetésével érkező kolozsvári társulat ismertette és szerettette meg a színjátszással. 1815-ben tett látogatásukat követően 1819-ben el is kezdték építeni, 1823-ban pedig Éder György igazgatásával meg is nyitották az ország második kőszínházát. 1843-ban tűz martalékává vált, csak 1857-ben kezdte újból működését. Déryné Széppataki Róza neve, aki már a kőszínház felépülését megelőzően is nagy sikereket aratott a zenés színpadi művekben, éppoly szorosán kötődik Miskolchoz, mint a miskolci születésű Jókainé Laborfalvi Rózáé. Egressy Béni itt járt iskolába, és lépett bátyját követve a színi pályára. A Miskolci Nemzeti Színháznak története során – az előszínházzal¹²⁵ együtt – több mint 80 igazgatója volt (*Dobrossy és Gyarmathy, 2007*).

1874. szeptember 26-án megalakult a Miskolci Daláregylet, az első miskolci kórus. A hangszeres muzsikálás elsőként egy műkedvelő zenekar keretein belül folyt, amely 1869-es megalakulását követően kisebb-nagyobb megszakításokkal és eltérő intenzitással működött. A város zenei életét az 1869-ben alakult Zenekedvelők egyesülete fogta össze. A századfordulón megélénkülő hangversenyéletet az 1921-ben megalakított Miskolci Filharmóniai Társaság szervezte. Az 1911-ben szerveződött Miskolc-Diósgyőr Vasgyári Kamarazene Egyesület működését a Diósgyőr-Vasgyári Zenekar, a Bányász Zenekar, a MÁV Fúvós Zenekar és néhány rövidebb ideig működő együttes tevékenysége követte.

A megnövekedett zenélési kedvet 1897-ig magán zenetanítás szolgálta ki. Klima Mihály zenetanár is magánkezdeményezésként indította el vállalkozását Miskolczi Conservatórium néven. Száz főnél is nagyobb növendék létszáma igazolta az intézményes zenetanítás iránti megnövekedett igényt. Az iskola működtetéséhez Klima városi segélyért

¹²⁵ Az egykori Korona-fogadó kocsiszíkjében, majd a Sötétkapu melletti csizmadiaszín alkalmi színpadán tartottak alkalmanként előadásokat.

folyamodott, ám a támogatást csak az oktatás céljait szolgáló helyiséget kapott és a sorozatos konfliktusokból hamarosan bebizonyosodott, hogy a zenetanítás intézményes kereteit magának a városnak kell megteremtenie. 1901. október 1-én kezdődött meg a tanítás a Városi Zeneiskolában, Lányi Ernő, az egri székesegyház korábbi karnagyának igazgatásával. A zeneiskola nyitó évében 121 fővel hegedű és zongora szakokon indult el, a tananyagot nyolc évfolyamra osztották el. Grosz Ernő igazgatósága alatt a tantervet az állami tantervhez hasonlóan kívánták átalakítani. A zongora és hegedű hangszeroktatás mellett melléktárgyként bevezették a zeneelmélet, összhangzattan, karének, zenetörténet, szavalás és az olasz nyelv tantárgyakat. A Zeneakadémiával fennálló szoros szakmai kapcsolat részeként az iskola vállalta a növendékek vizsgákra történő felkészítését. Az első világháború évei alatt a zeneiskolai élet is mindennapos gondokkal küzdött. Nyilvános előadásokat nem rendeztek, de a karének és a vonós tanszaki munka eredményességét jelzi többek között Haydn „Teremtés” című oratóriumának részleteinek előadása. 1919-ben szervezte meg Koller Ferenc – későbbi igazgató – azt a zenekari osztályt, amelyből a már említett Filharmóniai Társaság kialakult. 1927-ben új zeneiskola, a Walder György által tervezett Zenepalota nyitotta meg kapuit. Az ünnepélyes felavatással egyidejűleg a Miskolc városi Zeneiskola elnevezést Miskolc Városi Hubay Jenő Zeneiskola névre változtatták. Tanári és növendékszám tekintetében a legnépesebb vidéki zeneiskolaként indult meg a tanítás 1928-ban. A második világháborúig több mint 10000 növendék tanult falai között. Az 1952-es strukturális változtatások értelmében az alapfokú zeneoktatás az Egressy Béni nevét felvevő Állami Zeneiskolában, 1978-ig a Zenepalotában folytatódott.

A közép- és felsőfokú oktatás a Bartók Béla Zeneművészeti Főiskola Zene- és Énektanárképző szak miskolci tagozatán folyt. Ez az elnevezés változott a későbbiekben a vidéki tagozatokkal egységesítve Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zeneiskolai Tanárképző Intézet Miskolci Tagozata névre. A szakközépiskolai oktatás intézményi keretét a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola jelentette (I. 12.).

A zeneiskolai tanárképzés 20 éve alatt (1968-1988) a miskolci tagozat előtt a zenetanulás és oktatás iránti felsőfokú igény kielégítésén túl az egyetlen miskolci humán felsőoktatási intézménnyel szemben támasztott elvárások teljesítésének feladata is állt. A kulturális közigazgatás mellett a sajtó és a tömegkommunikáció is várta a megfelelő szakembereket. Ezeknek a szempontoknak megfelelően alakították ki a tagozat tanszaki összetételét. A hárfá és a cimbalom kivételével valamennyi zenekari hangszer-játékot oktatták, a zongora, a magánének, és a zeneelmélet oktatás is főtárgyi keretek közt folyt (Fülep, 1988). A Miskolci Szimfonikus Zenekar előzményeként a Diósgyőr-Vasgyári

Zenekart, a Miskolci Nemzeti Színház zenekarát és a Liszt Ferenc Filharmonikus Zenekart egyaránt meg kell említeni, amelyből közvetlenül alakult a Miskolci Szimfonikus Zenekar 1963. november 1-jén. A miskolci tagozat és a zenekar kapcsolata a tanárképzési periódusban megszilárdult. A miskolci tagozat élén a kezdetekkor Laczó Zoltán, az időszak végén pedig Tóser Dániel állt. Magánének főtárgyat Németh Zsuzsa és L. Pekker Zsuzsanna tanítottak. A fenti időszakban 11 fő szerzett magánénekes diplomát, az 1986/87-es tanévben mindössze 1 magánénekes hallgató tanult a tanszakon.

A felsőfokú zenetanárképzés történetének újabb jelentős állomása volt az intézmény integrálódása a Miskolci Egyetemhez 1997-ben. Az intézmény azóta viseli a Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézet nevet. Az intézet igazgatója 2005 óta Sándor Zoltán. A magánének oktatás az Elméleti Tanszék keretei közt folyik. A Miskolci Egyetemen a következő magánének főtárgy tanárok tanítottak: L. Pekker Zsuzsanna 1968-1998, Sztítás Mariann 1998-ig és jelenleg, Szabó Emma 2000-ig, Kovács Brigitta 1998-2010, Schultz Katalin 2000-2010, Boross Géza 2000-2004, Magyar Gabriella 2004-2014, Szüle Tamás pedig 2011-2015 között. Schmiedt Annamária 2009 óta, Csereklyei Andrea pedig 2014 óta az intézet magánének főtárgy tanára. Sztítás Mariann és Simonné Balogh Emese óraadó tanárként dolgoznak a tanszéken.

Miskolc zenei felsőoktatásának életében a színház inspiráló hatása nem markánsan nyilvánult meg, annak ellenére, hogy a Miskolci Nemzeti Színházban a kezdetektől rendszeresen folytak operaelőadások. Sebestyén Mihály igazgatása (1920-1939) idején a Magyar Királyi Operában fellépő világhírű művészek jelentős része megfordult Miskolcon is. Ennek háttérében egyfelől az általános elszegényedés, másfelől a mozi, a rádió és a hangosfilm konkurenciája áll. Az operettet preferáló tömegízlés és az állandósult fizetési hátralékok okozta kényszerhelyzetet Sebestyén egy szerződéssel oldotta meg, amely a fővárosban vendégszereplő művészeket miskolci fellépésre kötelezte. Az 1920-as évektől 1939-ig a színház története a Sebestyén családnak köszönhetően egy vidéki viszonylatban páratlan operaciklust tudhat magáénak, amelyben az első három hónapban 25, az induló két évben 100 operaelőadást tartottak. A budapesti operatársulat mellett többek között Leo Slezák (1873-1946), Georgy Baklanov (1881-1938), Teiko Kiwa (1902-1983), Németh Mária (1897-1967) és Sándor Erzsébet (1885-1962) is fellépett a miskolci közönség előtt (Csanálossy, 2006). Emellett olyan kiváló hangszeres szólisták koncerteztek a városban, mint Reményi Ede (1828-1898), Hubay Jenő (1858-1937), Bronislaw Huberman (1882-1947) és Jan Kubelik (1880-1940) hegedűművészek, Dohnányi Ernő (1877-1960), Eugen D'Albert (1864-1932) és Nikita Magaloff (1912-1992) zongoraművészek. Az 1950-es

években néhány évig volt a színháznak operatagozata is, a miskolciak megrendelésére írta például Petrovics Emil *Lysistrate* című, 1962-ben bemutatott operáját. A kortárs zene értékeinek bemutatására, szerzők és előadók szerepeltetésére teremtett lehetőséget az 1976-ban Selmeczi György által alapított Miskolci Új Zenei Műhely. Az 1990-es évektől ismét megélénkülő operaéletet Kesselyák Gergely operatagozat alapítása 1997-ben, majd a Miskolci Operafesztivál elindítása 2001-ben emeli vissza a hazai és a nemzetközi opera vérkeringésébe. A Bartók Plusz Operafesztivál az Európai Unió és Kelet-Közép-Európa országainak meghatározó operaszemléjévé vált. A városban és a térség más helyszínein tartott irodalmi, képzőművészeti és multimédiás rendezvények magas színvonalú zenei és színházi élményekhez juttatják az érdeklődőket.

A vidéki felsőfokú magánénekes oktatás történetének ismertetésekor azokat a közös és eltérő fejlődési sajátosságokat, lokális feltételeket vettük sorra, amelyek a pécsi, debreceni, szegedi, a győri és a miskolci magánénekes képzést meghatározzák. A zenetanítás iskolai keretek közötti szervezett megindulásának Pécs, Szeged, Győr történetében kora középkori egyházi formáival találkoztunk. Debrecen és Miskolc vonatkozásában a XV-XVI. századból származnak az első zenetanításra vonatkozó emlékek. Az intézményesülés terén olyan meghatározó jelentőséggel bíró történelmi és oktatáspolitikai kulcspontok jelölték ki a magánénekes képzés időszakosan közös útját, mint a *Ratio Educationis*, a reformkori országgyűlési és városi határozatok, a 68/1952. számú Minisztertanácsi rendelet, majd a centralizált főiskolai zeneiskolai tanárképzés bevezetése 1966-ban. A rendszerváltást követő években a vidéki felsőfokú zeneoktatás a budapesti Zeneakadémiához eltérő mértékben kapcsolódott, illetve saját városainak felsőoktatási intézményeihez más-más struktúrában és ütemezéssel integrálódott.

Az iskoladrámák valamennyi városban a színpadi zenés műfaj előfutárainak tekinthetők és megfelelő zenei képzést feltételeztek. A magyar operajátszás megszületése, a zenés színpadi műfaj hazai meghonosodása a nemzeti zenetanítás számára új feladatokat, egyszersmind új lehetőségeket teremtett. Az operaszínpad, a hangversenypódiumok mindenkor megújuló kihívást jelentenek a magánénekes képzés számára. Az egykor idegen alapú operakultúra és módszertan a magánénekes tanításában koronként megújuló megoldásokat vár el az énekestől és mesterétől egyaránt, amelyet az intézményi háttérrel alkotott kontextusban szükséges megvizsgálni. Ez indokolja, hogy a vidéki magánénekes képzés történetét a zeneakadémiai magánénekes képzés vizsgálatával azonos módon, a képzési (iskolai), interpretációs (operaszínpad, koncertpódium) és személyi (tanári)

feltételeinek hármasként végeztük el. A képzés tantárgyi és személyi feltételeit az 5. fejezetben elemezzük.

4. A kutatás módszertanának jellegzetességei

4.1. Az empirikus vizsgálat koncepciója

A disszertáció empirikus fejezeteinek legfontosabb célja, hogy az eredeti nyelvű éneklés megítélésében, alkalmazásában jelenlévő – az elméleti fejezetben felvázolt – viták, állásfoglalások hazai vetületét tárja fel. A magánénekes felsőoktatási gyakorlatban vizsgáltuk meg az eredeti nyelvű éneklés tanári, tantárgyi, intézményi feltételeit egyfelől, másfelől a hallgatói oldalról térképeztük fel a nyelvi, zenei felkészültséget, a problémára irányuló affinitást. A szakirodalom a témában nem tartalmaz kutatómódszertani előzményeket, így saját módszertani megoldásként a vizsgálatokat kétféle technikával végeztük el. A képzés tanári, intézményi komponensének elemzését tanári interjúk készítését követően kvalitatív módon, míg a hallgatókról kérdőíves lekérdezés formájában nyert információkat kvantitatív módszerekkel dolgoztuk fel.

Arra a kérdésre kerestünk választ, hogy melyek azok a tényezők, amelyek meghatározzák az idegen nyelvű interpretáció problematikáját. Az eredeti nyelvű éneklés történetileg determinált tradíciói hogyan viszonyulnak napjaink gyakorlatához? Milyen összefüggés van a főtárgy tanári előképzettség, irányultság és az alkalmazott gyakorlat között? Tanári és hallgatói megítélésben mi az eredeti nyelvű interpretáció helye, szerepe a magánénekes képzésben? Énektechnikai iskolák milyen relációkat mutatnak a téma kezelésében? Milyen koncepciók léteznek az eredeti nyelvű éneklés tökéletesítésére? Az oktatói szakmai/nyelvi kompetenciák mennyiben tekinthetők kielégítőnek? Milyen hallgatói elvárások vannak az interpretációs képzés vonatkozásában? A hallgatók nyelvtudása hogyan hasznosul az idegen nyelvű éneklésben? Milyen minőségi változáson megy keresztül a képzésnek köszönhetően? Mely képzési területek, milyen fontossággal kezelik a feladatot? Mennyiben határozza meg a hallgatók szociokulturális háttere a vokális idegen nyelvhasználatot? Az eredeti nyelvű éneklés tökéletesítésére milyen módszerek, elméletek léteznek? Kijelölhetnek-e ezek új, egységesülő képzési irányvonalakat?

A vizsgálat terepe a teljes magyar magánénekes felsőoktatás volt. A tanári interjúkat és a hallgatói lekérdezéseket az ország hat ilyen profilú intézményében végeztük el. Így reményeink szerint a kutatási eredmények általános hazai tendenciákat rajzolnak meg. Ezen túlmenően a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának, a Szegedi Tudományegyetem Zeneművészeti Karának, a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kara Zeneművészeti Intézetének, a Széchenyi István Egyetem Művészeti Kara Varga Tibor Zeneművészeti Intézetének, valamint a Miskolci

Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézetének oktatói és hallgatói körében folytatott felmérés az intézmények képzési feltételeinek és koncepcionális sajátosságainak feltárására is módot adott. A tanári interjúk által pedig megrajzolhatók lettek az egyes intézmények magánének tanárainak a felsőfokú magánénekes képzés kezdetéig visszanyúló oktatói kapcsolathálózati térképei.

4.2. Oktatói interjúk

A vizsgálatba bevont intézmények oktatóival készítendő interjúk alanyainak kiválasztásánál az intézmény nagyságát, a magánénekes hallgatói létszámot és a fogadóképességet kellett figyelembe vennünk. Fontos szempont volt továbbá az is, hogy lehetőség szerint a Magánének Tanszék vezetőjét tudjuk megnyilatkoztatni, hogy az oktatói beosztás minél több szintet reprezentáljon, illetve, hogy a tapasztaltabb és fiatalabb generáció is képviselje magát. Az interjúalanyokat három dimenzióban határoztuk meg kódolásuk során. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemről (LFZE), a Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karáról (DE-ZK), a Szegedi Tudományegyetem Zeneművészeti Karáról (SZTE-ZK) a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Karáról (PTE-MK), a Széchenyi István Egyetem Művészeti Karáról (SZE-MK) és a Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézetéből (ME-BBZI) kilenc magánénektanár tett eleget felkérésünknek. Az interjúkat 2017 januárjában rögzítettük. Az interjúalanyok a beszélgetés során rendkívül készségesek voltak. Ugyanakkor a strukturált kérdéssor következetességeit és az interjú időkereteit esetenként nehezen tolerálták és a képzésre vonatkozó kérdések tekintetében konkrét információkkal nem kiegyenlített pontossággal szolgáltak. A magánének tanárokkal készített interjúkat a CD melléklet tartalmazza.

Az interjúvázlatot a következő kulcspontok köré építettük fel:

1. A főtárgy tanár (interjúalany) tanári-művészi bemutatása

Ezek a kérdések az interjúalany saját zenetanulására, magánének tanulmányaira irányulnak. A hangszertanulás és az énektanulás körülményei, keretei, a zenei felkészültség és az énekes szakmai tudás összefüggéseiről szolgálnak információval. A zene szerepe a családi életben a művészi, szociális indítást világítja meg. Az énekes tanulmányokra és főtárgy tanári tradíciókra vonatkozó adatok, „énekes iskolához” való viszonyulást jelezhetnek. A tanári és művészi pálya alakulásával kapcsolatos kérdések a tanári attitűd megértését segítik, ugyanakkor az interjúalanyok spontán megnyilvánulásaira is lehetőséget adnak.

A tanár személyét a központba állító kérdéskör második részében a nyelvekhez fűződő viszonyára vagyunk kíváncsiak. Rákérdezünk nyelvtudására, nyelvi tanulmányaira, idegen nyelvekkel való kapcsolatára. A kérdések fókuszában a hallgató korban megtapasztalt idegen nyelvű éneklésre vonatkozó főtárgy tanári nézetek, illetve az eredeti nyelvű éneklés akkori intézményi gyakorlata áll.

2. A jelenlegi oktatási intézmény (oktatási egység) bemutatása

Az intézmény oktatói állományának, összetételének, infrastruktúrájának jellemzése. Az intézmény történetének meghatározó állomásai hogyan alakították a képzési formákat, szinteket, szakokat? Hogyan hatottak ezek a hallgatói és oktatói összetételre? Hogyan lehet jellemezni az intézmény oktatóinak nyelvi kompetenciáját?

3. Az intézmény hallgatóinak bemutatása

A kérdések arra keresnek választ, hogy van-e, és ha igen, milyen összefüggés a hallgatók szociokulturális háttere, szakmai felkészültsége, valamint nyelvi kompetenciái között. Az idegen nyelv tanulásának hasznáról, presztízsről, pályaképben betöltött szerepéről a hallgatói mobilitás, a külföldi verseny részvételek, vendégszereplések, diploma utáni elhelyezkedés tükrében kívánunk képet alkotni.

4. Az eredeti nyelvű éneklés intézményi tradíciói, szokásai

A kérdéssor az idegen nyelvű interpretáció jelenlétének longitudinális változásaira épül. Vizsgálja az énekes repertoár nyelvi összetételének alakulását az egyes intézmények gyakorlatában. Az eredeti nyelvű éneklés tökéletesítésének tantárgyi kereteit, óraszámait, tanári személyi feltételeit térképezi fel. Tájékozódik a felől, hogy az adott oktatási egységben van-e idegen nyelvű interpretáció (vagy hasonló elnevezésű) tantárgy, vagy beépül-e más tantárgy tartalmi elemei közé, esetleg hiányzik az ilyen irányú képzés. A tantárgy oktatási múltjáról, oktatóiról, alkalmazott módszereiről tájékozódik. Az eredeti nyelvű éneklés kérdésében különös hangsúlyt kap a főtárgy tanári állásfoglalás. Az interjú alany személyes véleményén túl az általános hallgatói és tanári véleményekre is rákérdezünk. Kérdéseinkkel az eredeti nyelvű éneklés hazai megítélésében tapasztalható átalakulások jeleit, okait kutatjuk. Informálódunk arról, hogy a főtárgy tanárok látóterében szerepelnek-e más, azonos profilú intézmények képzési sajátosságai, vannak-e ilyen irányú külföldi tapasztalataik, mennyire nyitottak az idegen nyelvű képzés módszereinek, kereteinek továbbfejlesztésére.

5. A hallgatók nyelvi kompetenciái

Az utolsó kérdésblokk alapján a hallgatók idegen nyelv tudásának tanári megítéléséről szerzünk ismereteket. Az intézményes nyelvoktatás óraszámairól, kötelezettségeiről, kereteiről kapunk képet. Az idegen nyelv általános, vagy szakmai jellege, a tárgyat oktató tanár képzettségének nyelvi/szakmai dominanciájára szintén irányulnak kérdések. A nyelvórák hasznosságát a főtárgy tanár nézőpontján keresztül nézzük meg. Célzott kérdésekkel vizsgáljuk meg a hallgatók nyelvi képzésében és a nyelvek preferenciájában nyomon követhető tendenciákat.

4.3. A kérdőíves vizsgálat bemutatása

A hallgatói lekérdezés mintasokaságát a magyar felsőfokú magánénekes képzés 2016/17-es tanévének hallgatói állománya alkotta. A LFZE és az öt vidéki intézmény (DE-ZK, SZTE-ZK, PTE-MK, SZE-MK, ME-BBZI) 152 magánénekes hallgatója körében elküldött űrlapot 90 hallgató töltötte ki. Ez az elemszám ugyan behatárolja a kutatási eredmények mindenkori relevanciáját, de a lehetőségeknek megfelelően teljes hazai hallgatói populációt lefed. Az arány kifejezetten jónak mondható az önkitöltős kérdőívek átlagos kitöltési arányához képest. A kérdőívet Google űrlap formájában kapták meg, ami biztosította az anonimitást. A kitöltését megkönnyítette, hogy mobiltelefonról is el lehetett végezni, az 50 kérdés megválaszolása maximum 10 percet vett igénybe (4. melléklet). A kapott adatokból SPSS adatbázist generáltunk, az elemzés során az SPSS 19. programot használtuk. A kutatási adatbázis a későbbiekben Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis néven szerepel disszertációnkban.

A kérdéscsoportok szerkezete a tanári interjúk analógiájára épült, de a hallgatói mentalitást, életformát figyelembe véve elsősorban feleletválasztós, zárt kérdések formájában kívánt információhoz jutni. A több opciót kínáló feleletválasztós kérdések (pl. 34. 42.), vagy a felkínált válaszok lineáris skálán való értékelése (pl. 39.), nagyobb válaszadási aránnyal bíztattak, mint a kifejtős nyitott kérdések. Ezért mindössze egy kérdés esetében (22. Külföldi tanulmánya/tartózkodása során milyen tapasztalatokat szerzett az eredeti nyelvű interpretáció képzésben betöltött szerepéről?) kértünk hosszú szöveges választ.

A kérdőív első kérdéscsoportja (1-5.) a hallgató nemére, életkorára, intézményére, szakára, képzési szintjére és évfolyamára vonatkozott. Ezek az adatok, a többi válasszal együtt a kutatási adatbázisban kerültek rögzítésre.

A kérdőív megszerkesztésekor nagy hangsúlyt kapott a demográfiai és szociokulturális változók feltárása, amelyekre a 6-9. kérdések irányultak. Ehhez a kérdésblokkhoz kapcsolódik a nyelvi környezetről való tájékozódás is (10-12.).

Mivel a zenetanulás körülményeit, módjait meghatározónak véljük a szakmai felkészültség tekintetében, a tanári interjúk mintájára itt is tettünk fel a hangszertanulásra és énektanulásra vonatkozó kérdéseket (13-19.).

Az idegen nyelv használat prózai és vokális fejlesztésének kapcsán természetesen felmerült a hallgatói mobilitás kérdése. A külföldi tanulmányok alatt szerzett tapasztalatokra a 20-22. kérdések vonatkoztak. Arra voltunk kíváncsiak, hogy a külföldi tartózkodás mennyiben járult hozzá a nyelvtudás fejlődéséhez, annak mely részét, milyen mértékben fejlesztette.

Ahogy a tanári interjúk készítésekor is szándékunk volt a nyelvtudás, nyelvtanulás és az eredeti nyelvű éneklés közötti viszony feltérképezése, úgy ez hallgatói aspektusból a kérdőíves módszernek köszönhetően kvantitatív módszerrel jól megragadható eredményekkel biztatott. A 23-24. kérdések a hallgatók nyelvtudásáról, a 24-32. pedig az intézményi nyelvi képzés formáiról, tantárgyi kötelezettségeiről várt információt.

A kérdőív legterjedelmesebb, legfajszúlyosabb kérdésblokkja az idegen nyelvű interpretáció jelenlétéről a képzésben, tantárgyi kereteiről, megvalósulásáról, szerepéről, fontosságáról, informált a hallgatói megítélés alapján. A 35-38. kérdések a képzés formai részére, míg 39-42. kérdések a tartalmi elemekre koncentráltak. A válaszok alapján a tantárgyat központi kérdéseivel, alkalmazott technikáival, hasznosságával tudtuk jellemezni. Az eredeti nyelvű interpretációról alkotott hallgatói vélemények kulcsfontossággal bírnak munkánk szempontjából. A 42-43. kérdések a témában való állásfoglalásra és a képzés perspektíváinak keresésére adtak lehetőséget. Arra való tekintettel, hogy idegen nyelvű interpretációs képzés nem minden intézmény esetében épül be a tantervbe, ennek hiánya esetén a válaszadást a 44. kérdésnél kértük folytatni. Az idegen nyelvű interpretáció tárgy hiányából fakadó hátrányok megfogalmazásait a 45-46. kérdések válaszadásaiban vártuk. A nyelvtanulást, valamint a vokális nyelvhasználatot érintő kérdések mindegyikében külön kezeltük az éneklésben leggyakrabban előforduló nyelveket (angol, német, francia, olasz, spanyol), annak érdekében, hogy minél differenciáltabb képet nyerjünk és a nyelvek preferenciáiról pontosabb információkhoz jussunk. Az eredeti nyelvű éneklés gyakoriságáról a 47. kérdés által kaptunk választ.

Záró kérdéseinkkel arról tudakozódtunk, hogy a hallgatók nyelvtudásának milyen területeit, milyen mértékben fejleszti az eredeti nyelvű éneklés. Ezzel mintegy visszacsatolódtunk az éneklés és a nyelvtudás kölcsönhatásának alapfelvetéséhez. Az utolsó kérdéssel a tanári kompetenciák értékelésére kértük a hallgatókat.

4.4. A kutatás hipotézisei

Hipotéziseinket három csoportra bontottuk. Egyfelől a hallgatókra, másfelől az oktatókra, harmadrészt az intézményekre vonatkoztathatjuk azokat.

A hallgatói csoportra vonatkozóan a következő hipotéziseket fogalmaztuk meg:

1. A hallgatók demográfiai és szociális háttere a zenetanulás és nyelvtanulás lehetőségeit és formáit alapvetően befolyásolja. A hallgatók szociokulturális háttere (településtípus, szülők iskolai végzettsége, anyagi tőke) alakítja a zenei és nyelvi tőke mutatóit.
2. A hallgatók igénye az idegen nyelvű interpretációs képzés irányába erőteljesebb a jelenlegi tantárgyi keretknél.
3. Az egyes életkori csoportokban eltérő a tanult nyelvek mintázata. A fiatalabbak esetében az angol nyelv dominanciája jellemző, ami a szakmai elvárásoktól távolabb esik.
4. Az idegen nyelvi tőke nagyobb mértéke a nyelvhasználat szélesebb spektrumát eredményezi nem csak a szabadidős, hanem a szakmához köthető területeken is.
5. A hallgatói nyelvtudás hasznosul az eredeti nyelvű éneklésben. Az idegen nyelvek tanulása az eredeti nyelvű éneklés minőségében megmutatkozik.

Az első négy hipotézist a kérdőíves kutatás segítségével vizsgáljuk meg, az ötödik feltevésünkre az oktatói interjúktól várunk igazolást.

Az oktatókkal kapcsolatban a következő hipotéziseket fogalmaztuk meg:

1. Az eredeti nyelvű interpretáció jelenlegi gyakorlata a mindenkori főtárgy tanári tradíciók markáns lenyomatát mutatja. Az idegen nyelvű éneklés szokásai az énektechnikával együtt öröklődnek tovább.
2. Az eredeti nyelvű éneklés, és megítélésének változatai történeti csomópontokat jelölnek ki, amelyek visszatükröződnek a főtárgy tanári állásfoglalásokban.
3. Várakozásaink szerint a pályafutását külföldön is kiteljesítő művésztanár nagyobb jelentőséget tulajdonít az eredeti nyelvű interpretálásnak és jobban motiválja hallgatói nyelvi fejlődését. Azt is feltételezzük továbbá, hogy a főtárgy tanár magas szintű szakmai kvalifikációja a nyelvi tőke gazdagítását és a hallgatói mobilitást preferálja.

4. Az oktatók idegen nyelvi kompetenciájának megítélése a mesterszakos diákok esetében kedvezőbb.

Az oktatókra vonatkozó első, második és harmadik hipotézist az interjúk kutatás segítségével, míg az utolsó előfeltevést a kérdőíves kutatás segítségével igyekszünk bizonyítani.

Az intézményekkel kapcsolatban három hipotézist fogalmaztunk meg, amelyek közül az első és a harmadik hipotézist kvantitatív, míg a második hipotézist kvalitatív eszközökkel szeretnénk igazolni.

1. Az énekes repertoár idegen nyelvű hányada a mesterszakokkal bíró intézményekben magasabb, mint ott, ahol csak klasszikus ének alapszak van.

2. Magasabb képzési szinthez magasabb nyelvi követelmények tartoznak, amelyek egy második nyelvvizsga megszerzésében vagy kötelező szakmai nyelv tanulásában mutatkoznak meg.

3. A tanult nyelvek mintázatai nem illeszkednek a nyelvi interpretációs szakmai elvárásokhoz.

Az értekezés 1. táblázata az általunk felállított hipotéziseket foglalja össze.

1. táblázat: Az értekezés hipotéziseinek táblázatos összefoglalása

<i>Kikre vonatkoznak a hipotézisek?</i>	<i>Milyen technikával igazolnánk?</i>	<i>Hipotézisek tartalma</i>
hallgatók	kvantitatív technika	a hallgatók demográfiai és szociális háttere a zenetanulás és nyelvtanulás lehetőségeit és formáit alapvetően befolyásolja
		a hallgatók igénye az idegen nyelvű interpretációs képzés irányába erőteljesebb a jelenlegi tantárgyi keretekenél
		az egyes életkori csoportokban eltérő a tanult nyelvek mintázata
		az idegen nyelvi tőke nagyobb mértéke a nyelvhasználat szélesebb spektrumát eredményezi nem csak a szabadidős, hanem a szakmához köthető területeken is
	kvalitatív technika	a hallgatói nyelvtudás hasznosul az eredeti nyelvű éneklésben
oktatók	kvalitatív technika	az eredeti nyelvű interpretáció jelenlegi gyakorlata a mindenkori főtárgy tanári tradíciók markáns lenyomatát mutatja
	kvalitatív technika	az eredeti nyelvű éneklés, és megítélésének változatai történeti csomópontokat jelölnek ki, amelyek visszatükröződnek a főtárgy tanári állásfoglalásokban
	kvalitatív technika	várakozásaink szerint a pályafutását külföldön is kiteljesítő művésztanár nagyobb jelentőséget tulajdonít az eredeti nyelvű interpretálásnak, és jobban motiválja hallgatói nyelvi fejlődését, inkább preferálja a hallgatói mobilitást, a nyelvi tőke gazdagítását
	kvantitatív technika	az oktatók idegen nyelvi kompetenciájának megítélése a mesterszakos diákok esetében kedvezőbb
intézmények	kvantitatív technika	az énekes repertoár idegen nyelvű hányada a mesterszakokkal bíró intézményekben magasabb
	kvalitatív technika	a tanult nyelvek mintázatai nem illeszkednek a nyelvi interpretációs szakmai elvárásokhoz
	kvantitatív technika	magasabb képzési szinthez magasabb nyelvi követelmény, nyelvvizsga, szakmai nyelv társul

5. A felsőfokú magánénekes képzés oktatói és tantárgyi feltételei

A felsőfokú magánénekes képzés oktatói és tantárgyi feltételeinek feltérképezésére az interjúkészítés technikáját választottuk. Jelen fejezetben arra vállalkozunk, hogy az intézményi tradíciók, képzési feltételek sajátosságait a 4.2. fejezetben bemutatott vázlat mentén, jellemzően kvalitatív eszközökkel próbáljuk megragadni. Az interjúalanyok kódolását a kiválasztás szempontjai alapján három dimenzióban végeztük. Az oktatói hierarchia síkján professzor, docens, adjunktus, művésztanár és óraadó meghatározásokkal jelöltük alanyainkat. Az idő aspektusában felsőoktatásban, illetve az adott intézményben eltöltött évek szerint definiáltuk őket: több mint 20 év intézményi tapasztalat, 10-20 év közötti intézményi tapasztalat, kevesebb mint 5 év intézményi tapasztalat időtartamokkal. A regionális dimenzió szerinti kódolemet pedig az intézmény neve adta. Az idézett interjúrészletek után az interjúalanyokat 1-9. sorszámmal jelöljük, ahol az 1. sz. interjúalany: professzor, több mint 20 év intézményi tapasztalat, DE-ZK, a 2. sz. interjúalany: professzor, több mint 20 év intézményi tapasztalat, SZTE-ZK, a 3. sz. interjúalany: docens, 10-20 év közötti intézményi tapasztalat, a 4. sz. interjúalany: művésztanár, több mint 20 év intézményi tapasztalat, SZTE-ZK, az 5. sz. interjúalany: adjunktus, 10-20 év közötti intézményi tapasztalat, PTE-MK, a 6. sz. interjúalany: óraadó, kevesebb mint 5 év intézményi tapasztalat, PTE-MK, a 7. sz. interjúalany: óraadó, kevesebb mint 5 év intézményi tapasztalat, DE-ZK, a 8. sz. interjúalany: művésztanár, kevesebb mint 5 év intézményi gyakorlat, SZE-MK, a 9. sz. interjúalany: tanársegéd, kevesebb mint 5 év intézményi tapasztalat, ME-BBZI. Tisztában vagyunk azzal, hogy az interjúk csak részben reprezentálhatják a teljes felsőoktatási magánénekes tanári állományt (25 fő), mégis úgy véljük, hogy a kapott kép alkalmas a témánkat érintő tanári hagyományok, motivációk és a művészi, egyben tanári attitűd szerepének bemutatására. (Az interjúk vázlata a 2. mellékletben található.)

5.1. A főtárgy tanár

A kérdéssor elején szereplő kérdések, amelyek az oktató zenetanulásának személyes vonatkozásait tárták fel, azt célozták, hogy általuk árnyaltabb képet kapjunk a tanár zenei felkészültségéről, valamint a művészi pálya kiteljesedésének és a zenei képzés többirányúságának, a képesítés fokának, irányának összefüggéseiről. Arra is kíváncsiak voltunk, hogy a zenetanulás keretei, formái hogyan határozták meg a művész-tanár pályaképét. Azt is fontosnak tartottuk megtudni, hogy a zene családban betöltött szerepe hogyan viszonyult a pályaválasztáshoz.

A megkérdezett tanárok mindegyike tanult zongorázni, és közülük hárman zongoratanári diplomát is szereztek.

„Egy hangszeres zenei képzettség szól belőlem a színpadon, a zongorista múlt. Zongorából érettségiztem a Tömörkény Istvánban és mellette tanultam éneket.” (2. sz. interjúalany)

„Hat éves koromban kezdtem zongorázni tanulni, zeneiskolában, Budapesten. Alsófokú zongoratanári és szolfézstanári diplomát is szereztem belőle Szegeden.” (1. sz. interjúalany)

„Hat éves voltam, amikor elkezdtem zongorázni, és 20 éves voltam, amikor zongorából diplomáztam.” (7. sz. interjúalany)

Valamennyien 6-7 éves korukban kezdték a hangszeres zenetanulást, érdemes megemlíteni, hogy egy esetben nem a zongora, hanem a cselló volt a primer hangszer, és voltak, akik második hangszerként választották a csellót vagy a klarinétot. Ennek talán abban az összefüggésben lehet jelentősége, hogy a „legato” énektechnika vezérgondolata a – módszertani fejezetben említett – kötött éneklés, amit gyakran a vonós hangszerek kezelésének analógiájával szemléltetünk. Ugyancsak fontos szerepe lehet a zenei töke gazdagodásában a zenelmélet-szolfézs szakos elméleti képzésnek és a kóruséneklésnek.

„A kecskeméti Kodály Zoltán Ének-zenei Általános Iskolában jártam a nyolc osztályt, ahol már csellóztam második osztálytól. Illetve, mivel a kóruskultúra ott eléggé fontos volt, kórusban is énekeltem már egész kicsi gyerekkorom óta. Ezután ugyanannak az intézménynek a szakközépiskolájában, a Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskolában folytattam csellistaként a tanulmányaimat, tehát csellóval érettségiztem. Volt arról szó, hogy esetleg továbbtanulok, de aztán végül az éneklés, vagy a kóruséneklés és az éneklés győzött. De nagyon hasznos volt, mert kamaráztam, zenekaroztam, tehát minden, ami a hangszer tanulással, illetve ezzel párhuzamosan a kóruséneklésben zajlott, az nagyon hasznos volt.” (9. sz. interjúalany)

A hangszer tanulása és a magánének tanulása is szinte kivétel nélkül zeneiskolai keretek között indult el, de nem követte egyértelműen szakközépiskolai folytatás. Az első magánénekes inspirációt jellemzően a zongoratanárok adták. Az interjúválaszok egyértelműen megerősítenek abban a feltételezésünkben, hogy a magánének az a zenei főtárgy, amely leginkább függvénye a fizikai adottságoknak, készségeknek, ennek következtében a legkevésbé kötött intézményi keretekhez, és fejlesztése sem feltétlenül illeszkedik a hagyományos nyolc osztályos iskolarendszer életkori paramétereire.

„Hosszú ideig nem tanultam énekelni, mert nem engedtek a szüleim. De amikor a tanárképzőt végeztem Szegeden, kötelező énekünk volt. Sinkó György, a Szegedi Színház érdemes művésze, basszistája tartotta és már első alkalommal azt kérdezte, hogy: Mondja, maga miért zongorázik, miért nem énekel?” (1. sz. interjúalany)

„A zongoratanárnőm biztatására jelentkeztem a győri Zeneművészeti Szakközépiskolába, felvettek ének szakra.” (5. sz. interjúalany)

„A magánéneket zeneiskolában kezdtem el, Márta néninél. A konzervatórium teljesen kimaradt, mert egy sima gimnáziumban érettségiztem.” (3. sz. interjúalany)

„Éneket magánúton tanultam két évig. Benne volt a második év, amikor már a Honvéd Kórus tagja voltam, és utána jött a Zeneakadémia. Magánúton készültem fel a felsőfokú tanulmányaimra.” (4. sz. interjúalany)

A zenének a családban betöltött szerepével kapcsolatban megtudtuk, hogy hivatásszerűen egyik főtárgy tanári családban volt jelen, de a zene szeretete, hangszeres vagy énekes gyakorlása a mindennapi élet része volt.

„Nálunk a zene a családban mindig ott volt, édesanyám állandóan énekelt. Úgy gondolom, az ő muzsikálása, éneklése nagyon meghatározó volt abban, hogy énekes lettem. A testvérem pedig szintén zenész lett, a Budapesti Fesztiválzenekar tubaművésze.” (6. sz. interjúalany)

„Még meg sem születtem, édesanyám már énekelt nekem. Óvónő volt, mandolinozott, hegedült. Beleszülettem a zenébe, és az életem a zene azóta is.” (2. sz. interjúalany)

A komolyabb zenei tanulmányokat több családban is a politikai, gazdasági helyzet hiúsította meg. Érdekesen színezi a képet az olasz származású tanárnő által leírt – ugyanerre a korszakra vonatkozó – szociokulturális közeg.

„Apai nagyapám hegedülni tanult, zongorázni is tudott. A háború sajnos nagyon sok ilyen sorsot kettészelt, és nem folytathatta igazából a zenei tanulmányait, elment tanárnak. Kifejezetten zenész senki nem volt, a szüleim tanultak gyerekkorukban egy-két évet zongorázni.” (9. sz. interjúalany)

„Nagyapámnak volt egy zenekara, ahol gitározott. Folyamatosan koncerteztek a helyi szórakoztató helyiségekben. Édesapám pedig csellózni tanult, de ő sem ment ezzel sokra. Egyiküknek sem hivatása ez.” (5. sz. interjúalany)

„Apukám viszont professzor, modenai. Az apukám anyukája zongorázott, van diplomája is, a testvére énekelt. Akkor vívtak, az első lány zongorázott, a második csellózott, a harmadik hegedült, a negyedik szegény apukám volt, aki '39-ben született, és

pontosan akkor volt a háború, ezért kimaradt a zenei életből. Az ötödik zongorázott.” (7. sz. interjúalany)

A zenélés és az éneklés olykor a hitélettel fonódott össze, máshol a közös zenélés a családi összetartozás megélésének fontos tere volt.

„Édesapám hitből és hobbiból kántorkodott.” (1. sz. interjúalany)

„Édesapám nővére templomi énekkarban működött.” (4. sz. interjúalany)

„Az én családom nagyon zenecentrikus. Az orvosok is tudnak orgonálni és kórust vezetni, a zene mindenki életében fontos szerepet tölt be. Gyerekként, ha volt egy nagy esküvő a családban, (...) ott álltunk 50-en az oltár mellett, és négy szólamban énekeltünk. Nálunk mindig is fontos volt az éneklés maga, de nem professzionális szinten, hanem az éneklés szeretetéből fakadóan.” (3. sz. interjúalany)

A főtárgy tanárokkal készített interjúk első kérdéscsoportja szándékaink szerint a megkérdezett beszélgetésre való ráhangolódását segítette. Azt tapasztaltuk azonban, hogy az interjúalanyok többségénél a magánének tanulmányokra és a pályafutásra irányuló kérdéseket követően már egyértelműen kirajzolódtak azok a prioritások, amelyek az interjúalanyok énektanári tevékenységét alapjaiban meghatározzák.

A győri és a miskolci tanárnők pályaképében a kezdetektől a tanári tevékenység dominál, az előadóművészet inkább kiegészíti a tanári munkát. Ugyanakkor éppen ők járták be az intézményes magánének tanulás legtöbb fokát, a felsőfokú képzésben. A magánének tanulást a felsőfokú zeneelmélet-karvezetés szaka, illetve a LFZF Tanárképző Intézetének Budapesti Tagozata követte. Az énekművész-tanári diploma megszerzése már a felnőttkorra tolódott. Ők azok, akik a tanári pályájuk során szinte pontosan lekövetik azt az intézményi útvonalat, amelyen saját tanulmányaikat is folytatták. Az énektechnikai, tanári felkészültségük több csatornán gyarapodott, az idegen nyelv használata elsősorban a tanári munka során kerül fókuszba.

Az interjúalanyok jelentősebb hányada, már tanulmányai alatt, vagy röviddel a végzés után elindult a művészi pályán. A művészi komponens ezekben az esetekben időrendben és fajsúlyában is megelőzte a tanárit. Ezeknél a karriereknél a versenyeket és a vendégszerepléseket hipotéziseinkben meghatározónak várjuk az eredeti nyelvű éneklés megítélésének, szerepének tekintetében.

„A Zeneakadémiára 19 évesen kerültem be. Elvégeztem az operatanszakot, művésztanár, koncerténekes és operaénekesi diplomát kaptam. Ezt követően, 1989-ben, bekerültem az Operaházba. Közben Németországba is szerződtek a karlsruhe-i Badische Staatstheaterhez. (...) Majd Lipcsébe is szerződtem, ezt követően pedig az Esseni

Operaházhoz kerültem. (...) Franciaországban, Luxemburgban, Svédországban is énekeltem, nagyjából 80 szerepet. A Zeneakadémia alatt is voltam nemzetközi versenyeken. Különdíjas voltam Belgiumban, a Bel Canto versenyen második díjas lettem. A pályám úgy alakult, hogy közben a tanítást is elkezdtem. A művészeti pályám sem fejeződött be, de a hangsúly inkább áttevődött a tanításra és a kórusmunkára.” (6. sz. interjúalany)

„Mikor másodjára sem vettek fel a Zeneakadémiára, a sors pontosan azt akarta, hogy én, aki zongoráztam hat éves koromtól, abból is diplomáztam, ne kerüljek Szegedről Budapestre, hanem a komoly nemzetközi karriert visszahozhassam a szülővárosomba. (...) Ott van dolgom, a saját szülővárosomba kellett visszahoznom azt a tudást, amit számtalan – Európától Amerikáig, Ázsiáig, Afrikáig együttesbeli produkcióban, operaszerepben megtapasztaltam.” (2. sz. interjúalany)

„Mire végeztem, már három szerepem volt az Operában. (...) Úgyhogy úgy vettem át a diplomámat, hogy a következő évadra három szerepből is ki voltak tűzve előadásaim. (...) Ausztrálián kívül nincs olyan földrész, vagy Európában olyan ország, ahol ne énekeltem volna.” (3. sz. interjúalany)

Két másik karrier szorosan kötődik a jelenlegi anyaintézet székhelyéhez. Azoknak a városoknak (Szeged, Debrecen) a színházaiban kezdték és részben jelenleg is gyakorolják operaénekesi hivatásukat, ahol a magánének főtárgyat tanítják. A tanítást, művészi pályájuk tetőpontján – 30/40 éves korban – kezdték el. Általánosságban elmondható, hogy a tanári pályán – kevés kivétellel – a negyvenes életéveikben indulnak el az énekművészek. Erre az időszakra már kellően fel vannak vértézve azokkal az énektechnikai és színpadi eszközökkel és tapasztalatokkal, amelyek a tanításhoz szükséges kompetenciák nagy részét képezik. Feltételezzük, hogy ennek a profilmódosításnak egyszerűen az az oka, hogy pályafutásuk olyan szakaszába lépnek, amelyben egyéni pályaképük perspektíváit az éneklés biológiai, fiziológiai követelményeihez kell igazítani. A kétféle tevékenység évekig jól kiegészíti, táplálja egymást, míg nagyjából a 60. év után a tanári tevékenység válik egyedülivé.

Az interjúk elemzésekor feltűnik, hogy már szakközépiskolai szinten is, és az intézményes tanulmányokat követő magán tanulmányok kapcsán is felmerülnek olyan iskolateremtő főtárgy tanári nevek, amelyekkel a modern énektechnikai módszertanok kapcsán találkoztunk.

„Így bekerültem a konzervatóriumba Budapestre, Kerényi Miklós György tanár úrhoz. Nagyon szerettem a tanáromat, és úgy éreztem, jó, ha ott maradok, ezt az élet is igazolta. (...) Kerényi Miklós Györgynek Szamosi Lajos volt az énektanára, de hosszú ideig

tanult Olaszországban és Berlinben is. Nagyon sok külföldi tanára is volt, úgyhogy mind a két énekiskolát nagyon jól ismerte.” (8. sz. interjúalany)

„Elmentem Róth Márta tanárnőhöz éneket tanulni, és az ő unszolására jelentkeztem a karvezetés szak helyett a Semmelweis utcai Tanárképzőbe.” (3. sz. interjúalany)

„Adott az élet az összes jó mesterem mellé még egy olyan mestert, Adorján Ilona nénit, akitől a szájpada-technikát, az összes alsó és felső, középső hangkezeléseket, mértani rendszerben kiépített technikai tudást tanultam meg, amit húsz éve tanítok a növendékeimnek.” (2. sz. interjúalany)

Kerényi Miklós György a 8. sz. interjúalany, Róth Márta a 2. sz. interjúalany, Adorján Ilona pedig a 2. sz. interjúalany volt tanulmányai valamely szakaszában mestere.

A szakközépiskolai és tanárképzős évekből olyan főtárgy tanárokat idéztek meg az interjúalanyok, akiket egy-egy intézmény vagy operatársulat arcukat teremtoiként tartunk számon.

„Berdál Valéria volt a szakközépiskolai tanárom, később a főiskolán Sinkó György, a Szegei Nemzeti Színház érdekes művésze. Olasz képzettségű tanáraim voltak. A technikai alapokat Berdál Valériától kaptam, akinek Luigi Renzi volt a tanára, ugyanúgy Sinkó Györgynek is.” (2. sz. interjúalany)

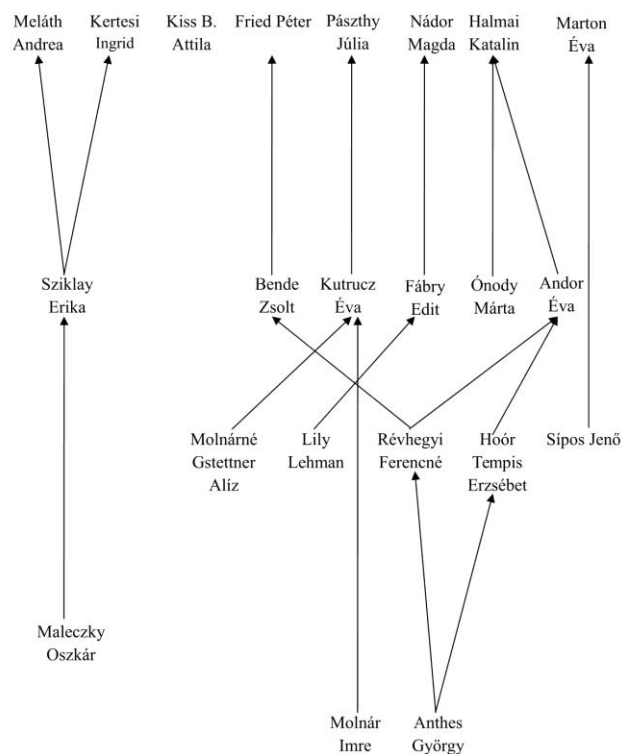
„Sinkó György tanított Szegeden a zongora és a magánének szakon is. Sinkó György tanár úr tanára olasz volt, aki még a háború előtt tanított Budapesten. (...) Abszolút olasz iskolát tanított, és ő alapozta meg a hangképzéssel a Szegei Nemzeti Színház társulatát. Nála végzett Berdál Valéria is és nagyon sok tanár. (...) A szakiskolát Fábry Editnél végeztem a Bartók Szakközépiskolában.” (1. sz. interjúalany)

A fenti nyilatkozatok által már körvonalazódni látszanak azok a mester-tanítvány kapcsolatok, amelyek énekes iskolákként a hazai magánénekes felsőoktatásban továbbélnek.

Azt is észre kell vennünk, hogy a budapesti tanárképzőben eltöltött magánénekes évek – főtárgy tanári vagy korrepetitori érintettség okán – az oktatói állomány másik jelentős részét érintik. Ezek a hallgatói tapasztalatok három különböző felsőoktatási intézményben is képviselve vannak. (SZE-MK, ME-BBZI, LFZE) Azok az interjúalanyaink, akik itt tanultak erőteljesen kötődnek a szolfézs-zeneelmélet szakhoz, illetve a tanári továbbképzés újabb útjait is bejárták. A későbbiekben azt is megfigyeljük, hogy a nyelvi interpretáció megítélésében milyen álláspontot képviselnek.

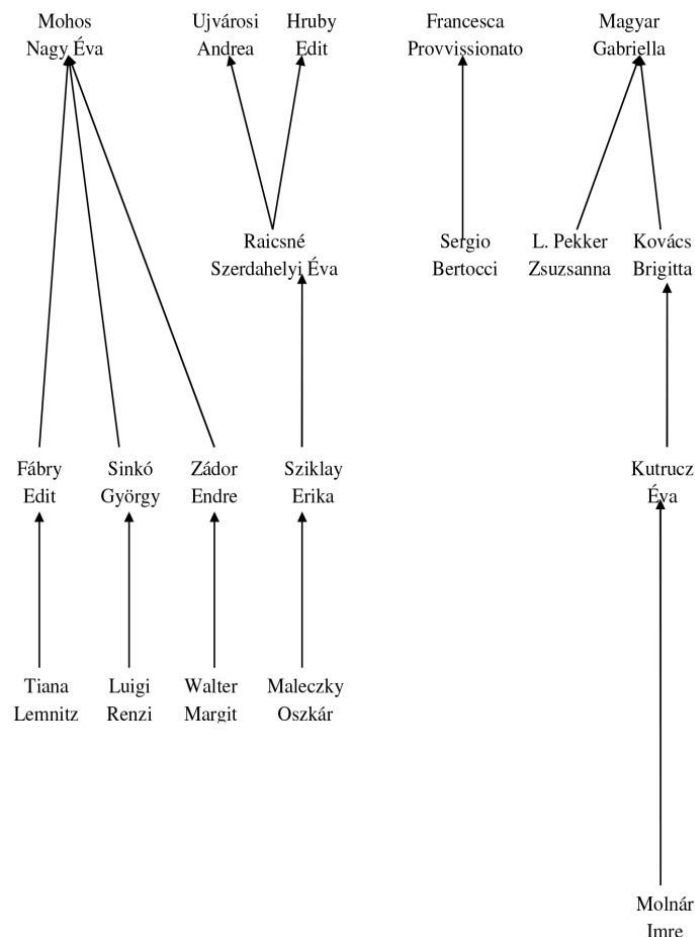
5.2. Intézményi kapcsolathálózati térkép

Ezek a szemléletesen kibontakozó összefüggések arra ösztönöztek minket, hogy a magánének tanárok felmenő tanárainak névsora alapján kutatásunkkal a kezdetekig nyúljunk vissza. A teljes tanszéki állományra vonatkozóan is fogalmaztunk meg kérdéseket, így az összes főtárgy tanárra vonatkozóan folytathattunk kutatást a tanári vérvonal megrajzolásához. Ennek eredményeként készítettük el a jelenkori magánénekes felsőoktatási intézmények intézményenkénti kapcsolathálózati térképeit, amelyeket a 8.-13. ábrák tartalmazzák.



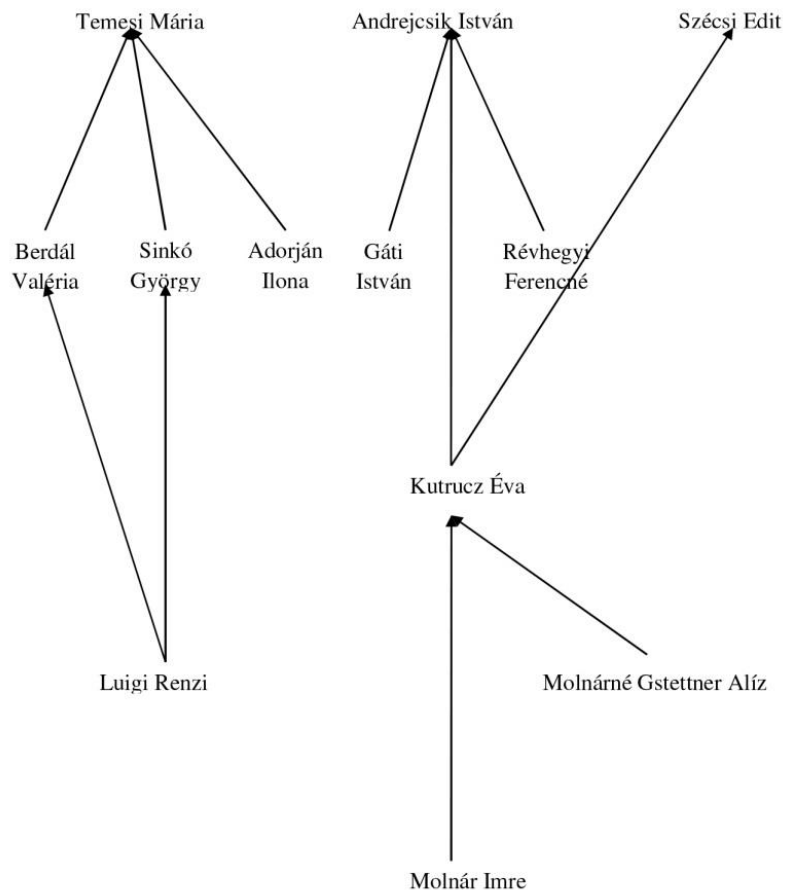
8. ábra: A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem magánék tanári családfája a 2016/17-es tanévben

A LFZE oktatóinak kapcsolathálózati térképén (8. ábra) jól kitapintható az a vonulat, amely a Magyar Királyi Zeneakadémia korai oktatói állományának képviselőitől, Anthes Györgytől, Molnár Imrétől és Maleczky Oszkártól kezdődően Molnárné Gstettner Alíz, a német Lily Lehman, Révhegyi Ferencné és a debreceni tanári kötődésű Hoór Tempis Erzsébet munkásságán keresztül vezet a mai magánék tanári karig. A tanári állomány következő generációjában pedig ott találjuk a szegedi vonatkozású Fábry Edit és Kutrucz Éva nevét is. A jelenkori magánék tanárok nagy múltú, nemzetközi művészi karriert befutott énekesek, akik Sipos Jenő, Sziklay Erika, Bende Zsolt, Ónody Márta és Andor Éva növendékei voltak.



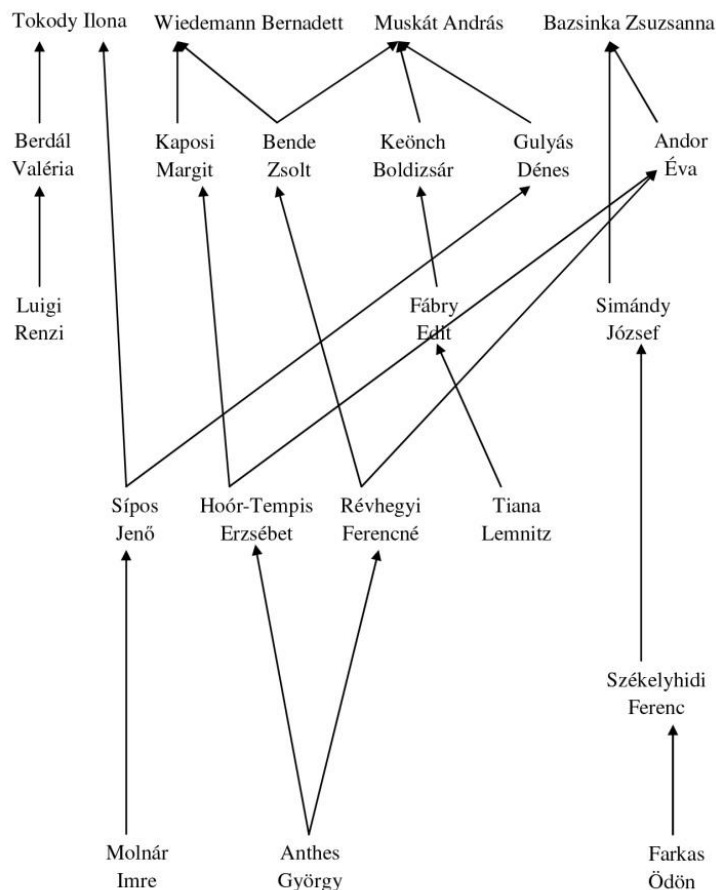
9. ábra: A Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának magánének tanári családfája a 2016/2017-es tanévben

A DE-ZK Magánének Tanszéke, a 9. ábrán követhetően, szintén visszavezethető a Zeneakadémia hőskoráig. Kutrucz Éva személyén keresztül Molnár Imre munkássága tekinthető a magánénekes képzés kiindulópontjának itt is. A tanszékvezető Mohos Nagy Éva tanári felmenői között a szegedi tanulmányok révén szerepel a német szoprán, Tiana Lemnitz, az olasz Luigi Renzi és a később a Zeneakadémián oktató Fábry Edit valamint a szegedi énekes generációkat a művészi pályán elindító Sinkó György. A jelenlegi magánének tanárok között ketten is vallhatják magukat Sziklay Erika tanári örökösének Raicsné Szerdahelyi Éva által. Francesca Provvissionato pedig olasz nemzetiségű tanárának köszönhetően az olasz iskolát nem csak nyelvében képviseli.



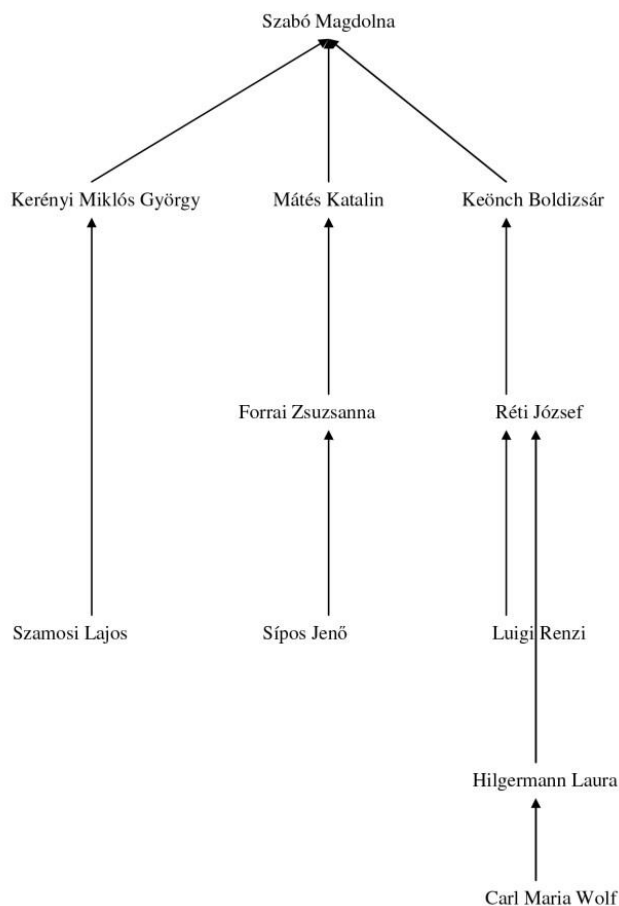
10. ábra: A Szegedi Tudományegyetem Zeneművészeti Karának magánének tanári családfája a 2016/17-es tanévben

A SZTE-ZK magánének tanárainak kapcsolati hálóját a 10. ábrán mutatjuk be. A tanári ősök között szintén megtaláljuk Molnár Imre nevét, a Zeneakadémián végzett magánének tanároknak köszönhetően pedig Luigi Renzi, Kutrucz Éva és Révhegyi Ferencné is szerepelnek a tanári felmenők között. Érdeemes megjegyezni, hogy Luigi Renzi és Sinkó György a debreceni tanszékvezetőnek és a szegedi tanszékvezető, Temesi Máriának egyaránt tanárai voltak.



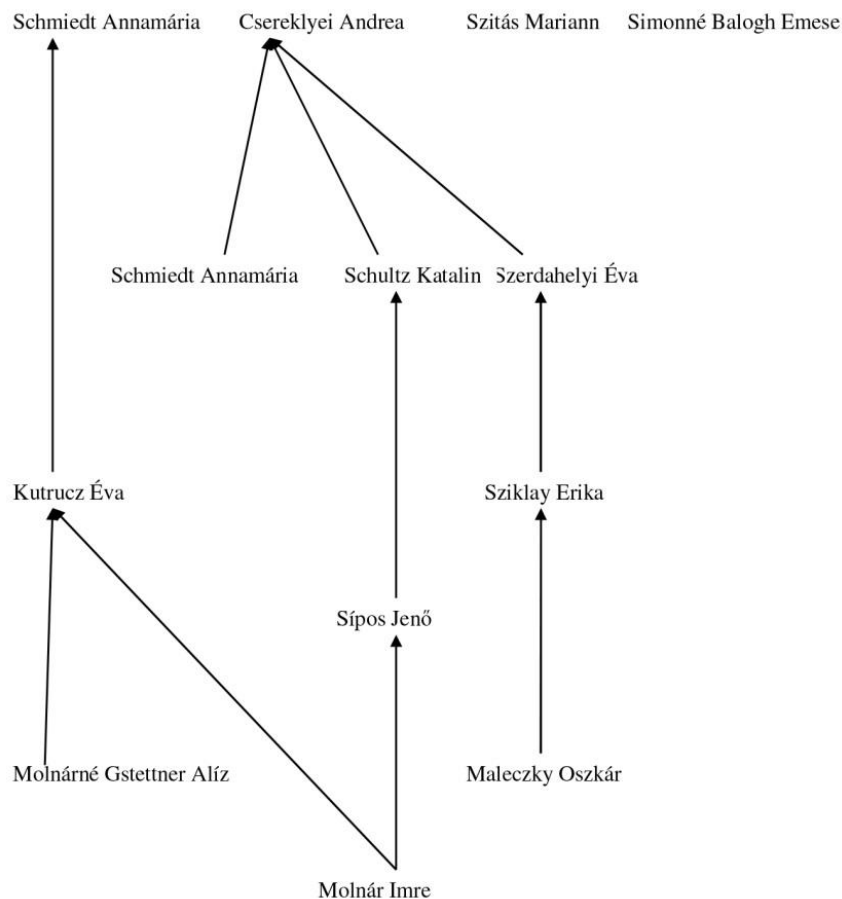
11. ábra: A Pécsi Tudományegyetem Zeneművészeti Intézetének magánének tanári családfája a 2016/2017-es tanévben

A 11. ábrán, a PTE-MK magánének tanárainak családfáján az oktatói kapcsolatrendszer további országos kötődéseit láthatjuk. A legtávolabbi ősök ebben az esetben is a felsőfokú magánének tanítás zeneakadémiai kezdetéig nyúlnak vissza (Molnár Imre, Anthes György), Farkas Ödön személyében pedig a magyar énekmetodika egyik első alakja reprezentálódik. Hoór Tempis Erzsébet és Kaposi Margit révén a debreceni, Luigi Renzi, Tiana Lemnitz és Berdál Valéria által a szegedi műhelyek, Simándy József, Andor Éva, Keönch Boldizsár, Bende Zsolt és Gulyás Dénes oktatói tevékenységének köszönhetően pedig a Zeneakadémia tanári vonulata jelenik meg.



12. ábra: A Győri Széchenyi István Egyetem Varga Tibor Zeneművészeti Intézetének magánének tanári családfája a 2016/2017-es tanévben

A SZE-MK magánének tanári feladatait egy főtárgy tanár látja el. Szabó Magdolna tanulmányainak egyik ágán a 2.3. fejezetben tárgyalt Kerényi Miklós Györgyön keresztül a metodikus Szamosi Lajoshoz köthető. Mátés Katalin irányába haladva Sípos Jenőhöz, a Zeneakadémia tanárához, míg Keönch Boldizsár tanári vérvonalát követve olasz (Luigi Renzi) és osztrák származású tanári felmenőkhöz jutunk el. (Hilgermann Laura, Carl Maria Wolf) (12. ábra).



13. ábra: A Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézetének magánének tanári családfája a 2016/2017-es tanévben

A ME-BBZI magánének tanárait a 13. ábrán ábrázoltuk. Oktatói ősöknek ebben az esetben is Molnár Imre, Maleczky Oszkár és Molnárné Gstettner Alíz tekinthetők. Schmidt Annamária tanárai által a zeneakadémiai főtárgy tanári vonal él tovább, míg Csereklyei Andrea személyében a zeneakadémiai és a debreceni oktatói örökség ötvöződik.

5.3. Főtárgy tanár és a nyelvek

A strukturált interjú főtárgy tanári vonatkozásait feltáró kérdésblokk második csoportja, az oktató nyelvekhez fűződő személyes viszonyáról tájékozódott. Megkérdeztük, milyen nyelven/nyelveken beszél, milyen szinten birtokolja azt. Rákérdeztünk nyelvvizsgájának fokára, valamint arra, hogy milyen keretek között sajátította el az adott nyelvet/nyelveket.

A kilenc tanárból heten rendelkeznek középfokú komplex nyelvvizsgával, ketten angol, öten pedig német nyelvből. A nyelvvizsgával nem rendelkezők is a német nyelvet bírják leginkább, megítélésük szerint középfokon. Az angol, három tanárnál nincs a legalább alapfokon beszélt nyelvek között. Az orosz nyelv négy tanár nyelvtudásában szerepel alapfokon. Olaszul, az anyanyelvű tanárnőt leszámítva heten beszélnek legalább alapfokon. A francia nyelv áll az utolsó helyen, öten nyilatkoztak úgy, hogy a francia repertoár kiejtéséhez szükséges minimális szinten birtokolják.

A nyelvtanulás kereteit illetően általánosan megfogalmazható, hogy az intézményes nyelvtanulás csak az angol nyelv esetében járt nyelvvizsgával. A német nyelvet magánúton, elsősorban a doktori fokozat megszerzésének előfeltételeként, illetve jellemzően a külföldi tartózkodás alatt sajátították el. Az olasz nyelv, annak ellenére, hogy gazdag vokális irodalma van és az énekes felsőoktatásban tanítják, mégsem jutott el senkinél a nyelvvizsga szintre. Az orosz nyelv három tanárnál is érettségi tárgy volt, de úgy tűnik a tanári ambíciók ebből a nyelvből – az uralkodó trendeknek megfelelően – nem mozdultak el a nyelvvizsga irányába. Itt érdemes néhány szót ejtenünk a kutatásba bevont oktatók életkoráról. A megkérdezettek 1948 és 1971 között születtek, a legfiatalabb tanár már a rendszerváltással egy időben érettségizett. Jól látható, hogy az ezt követő időszakban születtek a már említett intézményes nyelvtanulást követő angol nyelvvizsgák.¹²⁶

A „Tanári és művészi pályáján hogyan kamatoztatja idegen nyelvi tudását/tanulmányait?” kérdésre érkező válaszoktól azt vártuk, hogy megvilágítják a személyes tanári attitűdöt az idegen nyelvtudás értékeit illetően.

Azt tapasztaltuk, hogy a kép rendkívül színes. Itt maradéktalanul érvényesülnek azok a prioritások, amelyek mind a művészi, mind a magánének tanári koncepciót meghatározzák. A válaszadók egy része a szakma egyértelmű velejárójának és

¹²⁶ A magánének tanulás speciális természetéből fakadóan a tanulmányi időszak és a diploma szerzés időpontja nem mindig áll szinkronban az életkorral.

követelményének tekinti a nyelvtudást, a kommunikáció és művészi produkció szempontjából egyaránt.

„A legelső élményem viszonylag korai külföldi fellépésem kapcsán volt. Nemzetközi gárda volt abban az oratóriumban, amiben énekeltem. Akkor döbbsentem rá, hogy amikor az ember kilép innen Magyarországról, muszáj tudni valamit. Legalább egyet, de inkább kettőt vagy hármat beszélni, vagy legalábbis érteni. Ne menjünk messzebb! Ha az ember találkozik egy idegen nyelvű karmesterrel vagy korrepetitorral, muszáj érteni. Vagy elmegy meghallgatásra, nagyon fontos egy minimális, közlekedni tudó nyelvtudás.” (9. sz. interjúalany)

„A versenyeken abszolút, a művészi pályámon pedig Németországban elég sok évadot eltöltöttem, ott bizony kamatoztattam. (...) Már az Operaházban is jellemző, a nagy nemzetközi gárda mind karmesterekben, mind rendezőkben. Fordítanak, ha kell, de az ember akkor érzi magát igazán partnernek, ha megérti, amit mondanak.” (6. sz. interjúalany)

„Amikor a Szegedi Nemzeti Színházhoz kerültem, még napirenden voltak a 3-4 hetes turnék, német nyelvterületre elsősorban. Oda mindig egy-két operát eredeti nyelven vittünk. Így énekeltem franciául például a Carmen három szerepét, Moralest, Zunigat, Escamillot.” (4. sz. interjúalany)

Ettől jelentősen eltér az a tanári nézet, amely az énektechnika elsődlegességét, mindent meghatározó szerepét hirdeti. Ezek a megnyilvánulások tükrözik az elméleti részben ismertetett viták érvényesülését napjainkban is.

„Gerhard Khayrri németül tanított, de neki sem az volt a legfontosabb, pontosan hogyan ejtek, hanem hogyan vezetem a levegőmet és hova. Énektechnikát tanított. Az, hogy olaszul megtanultunk egy szerepet, és olaszul énekeltem az Abigélt Budapesten, természetes volt. De az nem annyira nehéz. Elsősorban azért, mert annyira régi nyelven íródtak a Verdi és olasz operák, hogy a mostani olaszok alig értik. Azt meg lehet tanulni a nélkül is, hogy valakinek diplomája van olaszból.” (1. sz. interjúalany)

Egészen más aspektusát ragadja meg a kérdésnek az a művész, akit egy németországi Kékszakállú herceg vára c. operabemutató főszerepére hívtak előénekelni, és hosszú külföldi karrierjét köszönhette nyelvtudásának és nyelvi készségeinek.

„Kiálltam a színpadra és közöltem németül, hogy ki vagyok, miért és honnan jöttem, és van egy olyan bökkenő, hogy csak magyarul tudom a Kékszakállút. De nem volt gond, kértek bizonyos helyeket. (...) Utána felbolydult az egész ház, engem választottak. (...) Még aznap szereztek hozzám egy német coach-ot, átolvastuk németül a Kékszakállút

egy csütörtöki napon. Mikor hétfő reggel visszarepültem Stuttgartba, oda-vissza tudtam az egész darabot németül. A premier után az intendáns úgy mutatott be mindenkinek, hogy: „Unsere Fenomen, Frau M.!” Ennek köszönhetően utána még három évig jártam Stuttgartba.” (3. sz. interjúalany)

5.4. Főtárgy tanári kapcsolati hálózat – magánének tanári felmenők

A főtárgy tanári kapcsolathálózat ismeretében még inkább relevánsnak véljük a főtárgy tanári felmenők nyelvi kompetenciáira, illetve idegen nyelvi interpretáció kérdésében képviselt álláspontjára vonatkozó válaszokat. A felmenő főtárgy tanárok nyelvi és módszertani elgondolásai, a jelenlegi oktatói kar örökségét jelentik. A vizsgálatba bevont felsőfokú intézmények jelenlegi oktatói állománya jól visszakövethetően az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia első énekmestereinek tanári leszármazottjaiként is értelmezhető. Ehhez a tájékozódáshoz, a kutatásunk során elkészített tanári családfa nyújt segítséget, amelyen a LFZE tanárait a kezdetektől napjainkig ábrázoltuk. A családfát az 1. melléklet tartalmazza¹²⁷.

A közvetlen tanári felmenők nyelvtudásáról általánosságban elmondható, hogy a német nyelv volt minden esetben az első számú nyelv. A zeneakadémiai magánének tanárok két-három generációval korábbi tanárai ezen felül gyakran két nyelvet is bírtak. A Németországból hazaköltözött Róth Márta mellett Révhegyi Ferencné is anyanyelvi szinten birtokolta a német nyelvet. Kutrucz Éva, Fábry Edit szintén a német nyelvet preferálták. Andor Éva és Bende Zsolt emellett angolul is beszélt. Sziklay Erika, Keönch Boldizsár és egykori tanára, Kerényi Miklós György ezeken felül az olasz és a francia nyelvben is járatos volt. A több interjúban is megnevezett olasz énekmester, Luigi Renzi, 1949-1953 között volt a Zeneakadémia tanára. A nem a Zeneakadémián végzett interjú alanyok főtárgy tanárai közül a kárpátaljai származású Zádor Endre oroszul és németül, Szerdahelyi Éva pedig olaszul és németül beszélt. Az oktatói összetételre vonatkozó kérdések alapján kirajzolódott teljes magánénekes állomány nyelvi felmenőit a családfák segítségével már nyomon tudjuk követni.

A felmenő főtárgy tanárok nyelvi és módszertani elgondolásai, a jelenlegi oktató kar örökségét jelentik. Ezért tartottuk sokatmondónak az eredeti nyelvű éneklés főtárgyi szokásainak és tantárgyi hagyományainak felidézését. Azt kellett azonban látnunk, hogy

¹²⁷ A családfa adatainak egy részét Szirányi Gábor, a LFZE történetének kutatója, (főtanácsos, könyvtárigazgató-helyettes) bocsátotta rendelkezésünkre.

főtárgy tanár nyelvismerete nem minden esetben jelentette az idegen nyelvű éneklés egyértelmű pártolását.

„Sinkó tanár úr azt mondta, hogy az anyanyelv tisztelete, és hogy a közönség az anyanyelvén megértse az operákat, nagyon fontos.” (2. sz. interjúalany)

„A konzervatóriumban csak az utolsó évben énekeltünk eredeti nyelven. Kerényinél az volt a hagyomány, hogy először a saját nyelvünkön énekeljünk el valamit. Nyilván ő is tudta, hogy a szerző nem arra írta, de úgy gondolta, hogy úgy tudunk először is helyesen skálázni. A saját hangzókészletünkön kell, hiszen más egy olasz „a” vagy egy „á”. Mindig mondta, hogy elsősorban a sajátunkon, és utána jön az, hogy idegen nyelven oldjuk meg ezeket a feladatokat.” (8. sz. interjúalany)

Az énektechnika „mindenek felettisége” és a minél közvetlenebb élményszerzés igénye tehát többeknél felülírta az eredeti nyelvi elvárásokat. A magánének tanárok tudását, hitelességét azonban kétségtelenül gazdagította. A tanárok nagy része beépítette főtárgy óráiba.

„Sándor Judit nagyon jól tudott németül. Olaszul, németül biztos, hogy nagyon jól tudott. Igazából ott, zeneakadémista, képzőskoromban talákoztam ennyire intenzív nyelvi igényességgel, hogy hogy ejtjük, hogy pontosan mit jelent. Ez nekem nagyon meghatározó volt például az ő óráin, hogy szóról szóra megmondta, mi mit jelent, és tudni kellett. Még akkor is, ha esetleg nem minden tanárom beszél minden egy nyelvet, amit tanít, de ez mindenkinél nagyon hangsúlyos volt, és ennek azért nagyon örülök.” (9. sz. interjúalany)

„Róih Márta egyáltalán nem örült annak, hogy zeneiskolában mindent magyarul kellett énekelni. Ő, amit lehetett, például a Mozart dalokat eredeti nyelven tanította, mert a szerző arra a nyelvre írta a dallamot is!” (3. sz. interjúalany)

5.5. Nyelvi interpretációs tradíciók

Az énekes nyelvhasználat – jelenlegi magánének tanárookra vonatkozó – egykori gyakorlatáról alkotható teljes kép megrajzolását a főtárgy tanári szemlélet mellett az idegen nyelvű interpretációs képzés intézményi léte, vagy hiánya határozta meg. A válaszok nyomán kibontakozó kép azt mutatja, hogy idegen nyelvű interpretációs gyakorlat, ilyen tantárgyi formában nem létezett.

„Hallgató koromban egyáltalán nem volt idegen nyelvű interpretációs képzés.” (8. sz. interjúalany)

„Nem volt. Olaszóra volt, sima nyelvóra.” (3. sz. interjúalany)

„Nálunk Olaszországban igazából nem volt idegen nyelvi beszédgyakorlat. Körülbelül tudtuk, hogy hogy kell kiejteni a francia vagy német darabokat, de inkább olaszul énekeltünk mindent.” (7. sz. interjúalany)

Az eredeti nyelvű éneklés tartalmát a Zeneakadémián az opera tanszak bizonyos órái fedték le „Idegen nyelvű szerepgyakorlat” vagy „Idegen nyelvű énekgyakorlat” elnevezéssel.

„A Zeneakadémián volt idegen nyelvű szerepgyakorlat. V. P. karmester tanította.” (2. sz. interjúalany)

„Volt idegen nyelvű énekgyakorlat, amit M. P. tartott, ő foglalkozott a kiejtéssel (...)” (5. sz. interjúalany)

Abból, hogy ezeket a tárgyakat nem főtárgy tanárok vagy nyelvtanárok oktatták, hanem korrepetitorok, kitűnik, hogy elsősorban a zenei interpretáció tökéletesítésének mentén szolgálták a helyes kiejtést.

Azt látjuk, hogy az első diplomájukat nem a Zeneakadémián megszerzett tanárok idegen nyelvű interpretációs képzése ettől eltérő elgondolás és forma szerint folyt.

„A főiskolán, amit nagyon szerettem a Semmelweis utcában, különböző dalirodalmak voltak. Volt spanyol, orosz, német nyelvű dalirodalom. Ez a tanári gárdának volt köszönhető, mert ott volt A. K. zongorakísérő, aki orosz anyanyelvű (...), segített a szövegmondásban, a repertoárt kicsit megismertük. Volt spanyolnyelvű dalirodalom, amit M. T. U. tartott nekünk. H. G. K. csinálta a német dalirodalmat. Ebbe a dalirodalomba épült bele az idegen nyelvi éneklés, és a főtárgy órákon ugyanúgy zajlott.” (9. sz. interjúalany)

„R. Á.-hoz jártunk olaszt tanulni. Nála is az volt még a módszer, hogy vittük a darabokat, az olasz nyelvű áriákat és dalokat, és azokat veséztük ki a kiejtést, tartalmat.” (3. sz. interjúalany)

„Volt, aki orosz, volt, aki német dalirodalmat tanított. Mindent eredeti nyelven tanultunk, de mindent először lefordítottunk, teljesen, szóról-szóra. Sőt még árnyalatokat is megbeszéltünk.” (8. sz. interjúalany)

A fent leírt képzési koncepció is a zenéből indul ki, de mivel anyagául a dalirodalmat jelölte ki, még inkább alkalmas a zene és a nyelv közös elemeinek megragadására, tudatosításával pedig az idegen nyelvű interpretáció tökéletesítésének készségi szintű fejlesztésére.

5.6. Intézményi feltételek

Az intézményi háttér jellemzését nehezítette, hogy az interjúalanyok közül csak hárman oktatnak jelenlegi intézményükben öt évnél hosszabb ideje. Az intézmények oktatói állományáról, képzéseiről és az idegen nyelvi képzés tekintetében azonban értékelhető információkkal szolgáltak.

A legnagyobb magánének tanári karral, kilenc főtárgy tanárral (Meláth Andrea, Marton Éva, Pászthy Júlia, Nádor Magda, Halmai Katalin, Kertesi Ingrid, Kiss B. Attila, Fried Péter) és egyedülállóan magas óraszámot ellátó nagy létszámú korrepetitori gárdával a LFZE bír. Tanári létszám tekintetében a DE-ZK követi, három főállású oktatóval (Mohos Nagy Éva, Hruby Edith, Ujvárosi Andrea) és két óraadóval (Francesca Provvissionato, Magyar Gabriella). A PTE-MK a harmadik a sorban, ahol három főállású (Tokody Ilona, Wiedemann Bernadett, Muskát András) és egy óraadó tanár (Bazsinka Zsuzsanna) tanít. A SZTE-ZK-n hárman oktatnak főállásban (Temesi Mária, Szécsi Edit, Andrejcsik István). A ME-BBZI-ben két főállású (Schmiedt Annamária, Csereklyei Andrea) és két óraadó tanár (Szitás Mariann, Simonné Balogh Emese) működik. A SZE-MK-n Szabó Magdolna tanít magánéneket. A 25 oktató közül Budapesten ketten, Debrecenben, Szegeden és Miskolcon 1-1magánének tanár szerzett doktori minősítést, illetve ketten vesznek részt doktori képzésben.

Az intézményi struktúrák tekintetében elmondhatjuk, hogy a LFZE, a DE-ZK és a SZTE-ZK önálló magánének tanszékkel rendelkezik. A PTE-n és a SZE-n a zeneművészeti oktatás a Művészeti Karon belül, más hangszerekkel összevont formában történik. A pécsi egyetemen Zenekar és Magánének Tanszék, Győrben pedig Szólóhangszerek Tanszék működik.

„Azért szervezték át, mert az operatanszak év végi vizsgáján elhangzik egy egész opera, amit az egyetem saját zenekara kísér, illetve vannak sima zenekari hetek is, amiben a mi énekeseink is benne vannak.” (5. sz. interjúalany)

Miskolcon a magánénekes képzés a Bartók Béla Zeneművészeti Intézetben belül, a Zeneelmélet Tanszék keretei között folyik.

A képzési szinteket, formákat illetően a legszélesebb kínálatot a DE-ZK és a SZTE-ZK nyújtja. Ezekben az intézményekben valamennyi képzési szint, forma és szak megtalálható. Alapképzés (BA), mesterképzés (MA) opera, valamint dal- és oratórium szakirányon, illetve művész tanári mesterképzés mellett, osztatlan tanári mesterképzés is folyik. A PTE-MK szintén rendelkezik ezekkel a képzésekkel, de a 2016/17-es tanévben például nem indított dal- és oratórium master szakot, mert a tanári kapacitások a két

művészi mester szak egyidejű indítását nem teszik lehetővé. ME-BBZI és a SZE-MK nem akkreditáltatta a mesterképzést, csak BA és osztatlan tanárképzés folyik. A LFZE-en a művészképzés adja meg az intézmény fő profilját, a bolognai rendszernek megfelelően alapképzés (BA) és opera, valamint dal- és oratórium szakirányú mesterképzés (MA) formájában.

A tanári állomány nyelvi felkészültségéről a megkérdezettek megítélésében a következő képet kaptuk.

„Amit én hallok, a növendékeken érződik, hogy mindenki munkálkodik a jó kiejtésért. (...) Eleve meghatározónak tarom, hogy K. B. (tanszékvezető) mind olaszban, németben, angolban és szerintem más nyelvekben is nagyon jó.” (6. sz. interjúalany)

„Nem tudom, hogy az énekes tanárainknak milyen a nyelvtudása.” (...) Most nem mondom, hogy bizonyos hallgatóknak az x nyelven éneklése felismerhetetlen (...)!” (9. sz. interjúalany)

„Olyan, mint az országé, hogy maga után némi kívánni valót. De szerintem nem csak nálunk van így.” (4. sz. interjúalany)

A tanári vélemények a kérdésben óvatos értékeléseket mutatnak, melyek alapján úgy tűnik, a LFZE kivételével egy-egy oktató legfeljebb két nyelvben jártas. A francia nyelv terén mutatkoznak a legnagyobb hiányok. A tanárok nyelvi kompetenciáiról a hallgatói lekérdezések a 6. fejezetben szolgálnak majd információkkal. Említésre méltó, hogy a főtárgy tanári nyelvtudással szemben többen kiemelik a korrepetitorok nyelvi kompetenciáinak hasznosságát.

„Igyekszünk olyan korrepetitorokat is felvenni – legutóbb P. A. került be hozzánk, aki az idegen nyelvi szeregyakorlatot is tanítja.” (3. sz. interjúalany)

„Két korrepetitorom közül az egyik beszél mindenféle szláv nyelven. Imádja bogarászni, ő egy ilyen „nyelvész típus”. Hihetetlen szintekig néz, kérdez utána, vagy hogyha nyelvi finomságokat nem tud, akkor képes felhívni valakit az ügy érdekében, aki mondjuk a nyelvészetben jártasabb. Nagyon jól beszél németül, angolul viszont ő sem tud. A. G.-nek zseniális a nyelvtudása: francia, angol, olasz, német. Egyébként egy korrepetitornak szerintem ez hihetetlen előny.” (8. sz. interjúalany)

A nyelvtanulás és nyelvhasználat intézményi hátterének mozgatóit jól megfoghatónak tartottuk a hallgatói mobilitás, illetve külföldi versenyeken és fellépéseken történő részvétel kérdéseivel. A hallgatói mobilitás elsősorban az Erasmus program kereteiben érhető tetten, ez alól csak a LFZE hallgatói képeznek kivételt.

„Ami még nálunk nagyon jó, hogy Birminghamben is van egy bizonyos Wienegarten ösztöndíj lehetőségünk. Ez egy fantasztikus dolog, 10 ezer fontos ösztöndíj. Az Erasmusnál az a helyzet, hogy a szülőnek majdnem annyival kell támogatnia a csemetéjét, mint amennyi az Erasmus díja. A Wienegarten ösztöndíj viszont prima lehetőség.” (3. sz. interjúalany)

Az Erasmus ösztöndíj lehetőségével is elsősorban a budapestiek és a szegediek élnek, a többi nem fővárosi intézmény esetében a külföldi részképzés csak szórványos. Jellemzően olyan külföldi iskolákat választanak, ahol a magánénekesség valamilyen speciális területén kaphatnak elmélyültebb képzést – úgy, mint a régi zene Hollandiában –, vagy ahol az énektanár személye jelent vonzerőt.

„Nálunk az Akadémián Európa majdnem minden egyetemével van ez a lehetőség. Nekem most két növendékem is ment az idén. Az egyik oratórium szakos most jött haza Hágából, de ő megszállottan régi zenés, és a hangja is arra predesztinálja legjobban. A legtöbbet Németországba mennek, Olaszországba már nem annyira.” (3. sz. interjúalany)

A szegediek szintén a német, az osztrák és az olasz ösztöndíjas lehetőségeket preferálják.

„Az egyik saját növendékem most van kint Olaszországban, Pármában. Korábban is voltak növendékeim.” (4. sz. interjúalany)

„...Grazban a Hochschule für Music und Darstellen Kunst-ban és Münchenben a Richard Strauss Konzervatóriumban tanultak.” (2. sz. interjúalany)

Pécsett, Győrben, Miskolcon nincsenek konkrét ismeretek magyar ösztöndíjas hallgatókról. Debrecenben a 2017/18-as tanévben egy osztatlan tanárképzős hallgató vállalkozott dél-koreai résztanulmányokra. Az osztatlan tanárképzésben feltételezésünk szerint egészen más hozadéka lehet a hallgatói mobilitásnak, erről azonban a képzési forma rövid múltja miatt még csak prognózis szintjén gondolkozhatunk.

A hallgató mobilitás legfőbb motivációjaként minden énektanár a nyelvtanulást, a kultúra megismerését, a világ megismerését, valamint a kapcsolatok és lehetőségek feltérképezések lehetőségét fogalmazta meg.

A külföldi tanulmányok hasznáról, jelentőségéről azonban erősen megoszlanak a tanári vélemények.

„Az is igaz, hogy van tanár, aki ezt nem annyira favorizálja, mert úgy gondolja, hogy a növendék tanuljon inkább nála. Én azt mondom, hogy legyen minél szélesebb a látóköre.” (4. sz. interjúalany)

„Én mellette is vagyok, pontosan azért, mert az önállósulásukban segíti, és hogy rádöbbenjenek, hogy mennyivel jobb itthon. Valamelyest az egyéniségük egy picit előtérbe kerül, kinyílik.” (3. sz. interjúalany)

„Nem lehet két-három hét alatt behozni azokat a hiányosságokat, amiket két-három-négy év alatt valaki nem tanul meg. (...) Úgy gondolja mindenki, hogy ha elmegy külföldre, ott kolbászból van a kerítés, (...) aztán meglátja, hogy hány ezer tehetséges ember tengődik ott (...)” (1. sz. interjúalany)

„Nem gondolom, hogy fél év alatt, jelentene valami mást is, mint, hogy a kultúrát, más népeket, nyelvet, más követelményeket, elvárásokat megismerni. Az éneklés pedig speciális dolog ebből a szempontból. Nem egy énektechnika van, nem egyféleképpen lehet énekelni, és ha egy mást tanító emberhez kerül, rosszabbul jár, mintha itthon marad.” (5. sz. interjúalany)

A tapasztalatszerzést egyértelműen pozitívnak ítélik meg, de elsődlegesen a nyelvtanulás és a kultúrák terén. Az énekes képzés szakmai vetületét szem előtt tartva, azonban már komoly ellenvetésekkel szembesülünk. E tekintetben úgy látjuk, tanári generációtól függetlenül léteznek megengedőbb nézetek, amelyek a hallgató személyiségének kibontakozásában nagyobb művészi fejlesztő erőt látnak, mint amekkora veszélyt az énektechnikai előrelépés esetleges hiánya jelenthet. A másik oldalt, az énektechnika prioritását és hosszú távú csiszolását képviselők jelentik.

A hallgatói mobilitás hazai oldalán elsősorban a környező országokból fogadnak hallgatókat az intézmények. Részben a földrajzi elhelyezkedésnek köszönhetően Miskolcon szlovákiai, Győrben és Szegeden erdélyi, Debrecenben kárpátaljai, illetve Szegeden és Pécsen délvidéki – jobbára magyar anyanyelvű - hallgatók tanulnak leggyakrabban.

A külföldi hallgatók létszáma a LFZE Magánének Tanszékén a legmagasabb.

„Tavaly a 10 növendékemből 5 külföldi volt. Három japánom volt, egy mexikói és egy ciprusi.” (3. sz. interjúalany)

Új tendenciaként az ázsiai növendékek a művészképzéssel rendelkező vidéki egyetemeken, Debrecenben, Szegeden és Pécsen is megjelentek, de létszámuk és szakmai súlyuk még nem mondható jelentősnek.

„Nem magyar anyanyelvűek elsősorban Kínából jönnek. Most az ének tanszakon van három, tehát körülbelül 10%-os az arányuk.” (4. sz. interjúalany)

„Jelentkezett már három-négy kínai, de nem voltak sem zeneileg, sem technikailag azon a szinten, hogy az egyetemi képzésben érvényesülhessenek.” (1. sz. interjúalany)

Az ének tanszékek külföldi vendégszerepléseinek és versenyeredményeinek megkérdezésétől egy még teljesebb kép kirajzolódását reméltük. A nem fővárosi tanszékek esetében itt is a földrajzi meghatározottságot láttuk igazolódni a vendégszereplések irányát tekintve.

„Nekünk Horvátországban, Eszéken van kapcsolatunk. Szoktak kimenni a gyerekek kurzusokra, ahol egész operákat tanulnak be.” (5. sz. interjúalany)

„Elég gyakoriak, mert úgy gondolom, itt vagyunk a határ mellett, kicsi tanszék vagyunk, és a nagyváradi is kicsi tanszék. Elég szoros kapcsolatot ápolunk. Nagy örömmel megyünk Nagyváradra, Nagykárolyba évek óta operákat, ifjúsági előadásokat játszani. Elsősorban magyar nyelvű előadásokat a kint élő magyar gyerekeknek.” (1. sz. interjúalany)

„A Kolozsvári Nemzetközi Diák Operafesztiválon 2009-ben, 2010-ben, 2012-ben és 2014-ben is voltunk bemutatkozni.” (2. sz. interjúalany)

Távolabbi úti célokat csak a pécsiek tudtak – a jelentős kórusélet miatt – kitűzni, ahol a magánénekes hallgatók kóruséneklés és szóló szinten szerepeltek. Ezt leszámítva elmondhatjuk, hogy a külföldi vendégszereplések sem a művek eredeti nyelvű interpretációja, sem pedig az idegen nyelvű kommunikáció szintjén nem játszanak szerepet a hallgatók nyelvi fejlődésében.

A külföldi versenyeken való részvétel és sikerei valamivel közelebb vihetnek a motivációk és az interpretációs eredményesség megítéléséhez, mivel a versenyeken egyértelmű elvárás az eredeti nyelvű éneklés.

Nem volt meglepő az a felismerés, hogy a versenyek színterei ugyanazok a régiók, ahova a képzési és előadói partnerkapcsolatok révén egyébként is eljutottak a hallgatók. A szegediek közül a Novi-Sad-i (Baracska Judit) és a Spoleto-i (Cser Krisztián) Énekversenyen lettek nagydíjasok, a pécsiek az eszéki Lav Mirski verseny és a komáromi Lehár Énekverseny döntőjében végeztek szép eredménnyel. A debreceniek a Bihar-Bihar Énekversenyen (Kriszta Kinga, Fülep Máté, Rendes Ágnes, Lévai Enikő) több alkalommal végeztek az élen. Az utóbbi évek legnagyobb külföldi sikereit a finnországi (Balczó Péter) és a grazi (Haja Zsolt) versenyeken érték el¹²⁸. A nem művészképzésre orientált kisebb tanszakok eredményei jóval szerényebbek, a részvételi arány elenyésző.

A versenyeken való csekély részvétel és a közeli helyszínek, regionális versenyek kiválasztása egyértelműen anyagi okokra vezethető vissza.

¹²⁸ A versenyeredmények listáján csak a DE-ZK archívumában elérhető nevek szerepelnek.

„Nemzetközi versenyre eljutni nagyon nehéz, sok pénzbe kerül. A gyerekeink dolgoznak a színházban is azért, hogy kiegészítsék az ösztöndíjukat, másként nem tudnak megélni.” (1. sz. interjúalany)

„Nem igazán járnak külföldre. Nem szeretik a versenyeket. Aki szeretné, nincs pénze arra, hogy az útiköltséget és a kinti zongoristát fedezze. Az ilyen versenyeken (Francisco Vinas Énekverseny) nem a zeneakadémisták nyernek, hanem, akik már 2-3 éve a pályán vannak. Épp ezért a növendékeinknek nem igazán van meg az a motivációjuk, hogy az ilyen drága versenyekre menjenek, az félmillió forint: útiköltség, szállás, nevezési díj, zongorista díja.” (3. sz. interjúalany)

A hallgatók diploma utáni elhelyezkedéséről azzal a céllal érdeklődtünk, hogy a magánénekes képzés szakmai beteljesedéséről, presztízsről és ennek kapcsán az esetleges külföldi munkavállalásokról informálódjunk. Ezek az interjúrészletek jól láttatják a végzős hallgatók elhelyezkedési alternatíváit.

„Nálam tavaly pont olyan diplomázó volt, aki már idősebb és már tanít. Tulajdonképpen a végzettséget igazoló papír kellett neki. (...) A jobb adottságúakkal már ilyesmit megcélzunk, hogy profi énekkarba felvételizni, ha nem is szólistaként, vagy tanári állást betölteni.” (9. sz. interjúalany)

A művészetközvetítő és alapfokú magánénekes képzési profilú győri és miskolci tanszékek feladata elsődlegesen a tanári pályára állítás, vagy a pályán már tapasztalatokat szerzett tanárok szakmai megerősítése, illetve a professzionális kórusokban való elhelyezkedésre történő felkészítése. A Nemzeti Énekkar, a Honvéd Férfikar és a színházi operakórusok számítanak a kiemelt célintézményeknek. Az operatagozatos színházak kórusai Szegeden és Debrecenben evidens felvevő helyei a pályakezdő magánénekeseknek.

„Szoros kapcsolatban állunk a város professzionális együtteseivel, és a végzett hallgatók ott kapnak állást. (...) Sokan a Csokonai Színház kórusában, a Kodály Kórusban és a régió zeneiskolaiban helyezkednek el. Külföldre is menetek már, (...) de nagyon nehéz.” (1. sz. interjúalany)

„Szegeden itt a színház. (...) Fantasztikus, példaértékű kölcsönműködés van az Operával, mind a szimfonikus-, a hangszeres-, és operaképzésünkben átjárás van az Operával. Alkalmazzák az énekeseinket.” (2. sz. interjúalany)

A művészképzés alap és mester fokával bíró debreceni, szegedi és pécsi tanszékekről jó eséllyel kerülnek be a végzettek akár az Operaház kórusába, vagy indulhatnak el szólistaként valamelyik vidéki színházban vagy az Operaház színpadán.

„Volt olyan opera az Armel Fesztiválon, ahol a két szereposztásban kilenc növendékemmel voltam együtt a színpadon. Az jó arány, azt hiszem.” (4. sz. interjúalany)

A LFZE énektanszékének jól megfogalmazott célja a hazai és nemzetközi operaénekes utánpótlás kitermelése.

„H. L. például most fog végezni operaszakon, neki két szerepe van az idei évadban is az Operaházban. (...) Az énekesnek nemzetközivé kell válnia már az első BA-s osztályától kezdve.” (3. sz. interjúalany)

5.7. Az idegen nyelvű interpretáció gyakorlata

A negyedik kérdésblokkban elhangzott kérdésekkel már koncentráltan fordultunk az idegen nyelvű interpretáció jelenlegi intézményi gyakorlata felé. Az intézmények interpretációs hagyományai és a jelenlegi követelmények, szokások közötti kapcsolatról a vizsgákon elhangzó művek nyelvi arányai, valamint az eredeti nyelvű éneklés tantárgyi lefedettsége alapján kaptunk képet. Azt tapasztaltuk, hogy a művek eredetiben történő megszólaltatása – a nemzetközi tendenciákkal egybevágóan – valamennyi intézményben már egyöntetű igény.

„Nálunk mindent kötelező eredeti nyelven énekelni, legyen az spanyol vagy török, bármi. De mindig kötelező magyart is énekelni, Kodályt, Bartókot. illetve 20. századi magyart.” (5. sz. interjúalany)

„Régen kevesebbet énekeltek idegen nyelven. (...) Így nyilván megsokszorozódott az idegen nyelvű dalok, áriák, művek előadása. Ami azért jó, mert kinyílt a világ, de ennyi.” (1. sz. interjúalany)

„A koncerteken és a vizsgákon is mindent eredeti nyelven énekelnek.” (8. sz. interjúalany)

A főtárgy tanárok hallgatói múltja és a vokális zene direkt közvetítésének szempontja némiképp színezi a képet.

„Ez onnan jöhetett, hogy mindegyikünk a Zeneakadémián végzett, és amikor oda jártunk, akkor is mindent már az eredeti nyelven kellett énekelni.” (5. sz. interjúalany)

„Az én tantervemben – amit 1997-ben kellett megírnom – az egyetemet kezdőknek fele-fele arányban kell magyar és eredeti nyelven tudni a darabot, és meg kell felelniük a nemzetközi kívánalmaknak is. A közönségnek is fel kell nőni ahhoz, hogy az írás segítségével megértse az abban a pillanatban történt recitativók vagy áriák történetét.” (2. sz. interjúalany)

A képzésben egyértelmű tehát az eredeti nyelvű éneklés követelménye, a koncertek és előadások nyelve azonban, a közönség korosztálya vagy a rendezői koncepció függvényében sok esetben a magyar.

Az idegen nyelvű interpretáció tantárgyi jelenlétének térképe, a művész és a tanárképzés előbbieken már megtapasztalt differenciálódását mutatja. Miskolcon és Szegeden nincsen ilyen képzés, Budapesten, Debrecenben, Pécsen és Szegeden némileg eltérő elnevezéssel és formában oktatják az idegen nyelvű interpretációt.

„Nálunk Cs. A. tanítja most már tizedik éve. A. oroszul és franciául is magas szinten beszél, mivel nyelvtanár volt az édesanyja.” (2. sz. interjúalany)

„2006-ban lett bevezetve, amikor a mesterszakok megszülettek. Cs. A.-ról mindenki tudja, hogy az országban az egyik legjobb, legtöbb nyelven éneklő és gyakorló művész.” (1. sz. interjúalany)

A szegedi és a debreceni tanszékeken tehát ugyanaz, a több nyelvet magas szinten bíró művész teremtette meg a tantárgy oktatásának hagyományait. A debreceni képzésben nyelveket szintén beszélő és művészi pályát bejárt főtárgy tanárok vették át a helyét.

A PTE-MK más struktúrában oldja meg az idegen nyelvű interpretációs képzést, nyelvekre, nyelvcsoportokra specializálódik.

„Nem mindig ugyanaz tanítja, jelen esetben az eszéki egyetem énektanszak vezetője tartja a szlovák, orosz témakört. Ez így szokott változni, minden nyelvhez más tanár van. Inkább zenész képzettségűek, vagy a saját anyanyelvükön tartják az órákat.” (5. sz. interjúalany)

„Tavaly besegítettem némettel.” (6. sz. interjúalany)

A LFZE Magánének Tanszékén a tanszékvezetői koncepció a saját idegen nyelvű interpretációs tapasztalatait örökítette át a képzésbe. Itt elsősorban magas nyelvi és zenei képzettségű korrepetitorok munkájára alapozódik az oktatás.

„Három éve megkértem A. K.-t, hogy tartson orosz dalirodalmat, és az angolra, németre, olaszra, franciára P. A.-t. De egyébként minden korrepetitornak van német vagy angol végzettsége, majdnem mindegyik doktorival is rendelkezik. Arról nem is beszélve, hogy félévente jönnek hozzánk külföldről kurzust tartani.” (3. sz. interjúalany)

A képzés időtartamát és a képzés jogosultjait illetően ugyancsak vannak eltérések. Budapesten és Pécsen csak az opera szakirányú mesterképzés része, bár a LFZE-n mindenki számára nyitott az órára járás lehetősége. Szegeden az alapképzés hallgatóira, Debrecenben pedig épp ellenkezőleg az osztatlan tanárképzős valamint a mesterképzős

hallgatókra vonatkozik. Az óraszám mindenhol heti kettő, az adott képzési szint valamennyi évfolyamán.

A képzés módszerei, a kurzust vezető oktatók előképzettségéhez, zenei szakterületéhez igazodnak.

„A. elsősorban abban tud segíteni – ahogy K. is, ha orosz áriáról vagy dalról van szó –, hogy lefordítja a szöveget, utána megnézik a kiejtést. A.-nál az olaszban a hangsúly, ami nagyon fontos, ahogy a franciánál is, csak az olasz lejtés annyira egyedi és más, mint minden más nyelvnél. (...) Mik azok az alapvető stílusjegyek, ami az adott nyelvre jellemző, ezt adja át a gyerekeknek.” (3. sz. interjúalany)

„(...) leülnek, elolvassák a szöveget, eléneklik kétszer-háromszor, tehát kvázi együtt tanulják meg.” (5. sz. interjúalany)

„(...) Cs. A.-nek volt egy jegyzete, minden nyelvre kidolgozta az alapokat. Az meg is van nekem.” (1. sz. interjúalany)

„Dalokat, operarészleteket, mindent lehet hozzá vinni, amiket vállal: német, olasz, angol, francia, orosz. Ez nagyjából át is fogja azt a vokális repertoárt, amire az európai kultúra bázisa alapul.” (4. sz. interjúalany)

„Minden tanulandó darabot hoznak – oroszul nem, de amilyen nyelveken én tudok –, és akkor nézzük, olvassuk, először el kell mondani prózában, aztán lefordítjuk, hogy mi mit jelent, hogy kell hangsúlyozni, és milyen a ritmus. Próbálunk egy picit énekelni, mert ez egy kicsit más, amikor majd énekelni kell, mint amikor beszélünk csak.” (7. sz. interjúalany)

A módszer, amint láttuk sokféle lehet: a szövegkiejtésre koncentráló, a fordítást és szövegértést hangsúlyozó, a hangsúlyviszonyokat tudatosító, a nyelvi stílusjegyek megragadó, az énekelt nyelv sajátosságait a középpontba állító. Ezen változatos módszerek komplex alkalmazásának leírásával sehol sem találkoztunk.

A módszereknek éppen ez a többfókuszossága indokolta, hogy a főtárgy tanároktól megtudjuk, ők maguk hogyan építik be főtárgy óráikba az eredeti nyelvű éneklést, módszerük kialakításában használnak-e szakirodalmat.

A válaszok alapján általánosan elmondható, hogy a tantárgy módszertanára vonatkozó szakirodalmat egyik oktató sem használ. Segédeszközként legfeljebb szótárakat, videó megosztó portálokat vesznek igénybe. Valamennyien abból a tapasztalatból építkeznek, amelyet művészi és tanári pályájukon megszereztek. A módszerek vonatkozásában a korrekt kiejtés, a szó szerinti szövegértés, az adott nyelv kiejtési és nyelvtani sajátosságainak tudatosítása a legfontosabb elemek. A módszerek változatossága,

elmélyültsége és következetessége, a nyelvtudás preferálásának analógiájára széles skálán mozog.

„Akadémikus, hibátlan dallamvezetést és hangképzést, a használható énektechnikát tanítom, és a dalokon keresztül, mikor odakerülünk, akkor foglalkozunk. De tudom, hogy van egy tárgy, ahova elviszik külön, és ahol csak azzal foglalkoznak. (...) Egy team dolgozik itt.(...) Egy ember nem tudja megtanítani.” (1. sz. interjúalany)

„Különösebben nincs módszerem, egyszerűen csak szigorú vagyok abból a szempontból, hogy mindenkinek mindent szó szerint le kell fordítani háttérkutatót kell végezni (...) Mindenkit arra buzdítok, hogy saját magától keresgéljen.” (5. sz. interjúalany)

„Fejtsük meg, miként inspirálta a szöveg a zeneszerzőt, hogy igyekezett azt a szöveget a zene által érzelmgazdagabbá, kifejezőbbé tenni.” (4. sz. interjúalany)

„Igyekszem jól tanítani vagy jól mondani, és addig javítgatom, amíg az nem olyan, mint ahogy én azt Walter Moore-tól tanultam.” (9. sz. interjúalany)

A hangszeres és magánénekes képzés személyes jellegében különbözik minden más tudományterületi és művészeti képzéstől. Egyetlen más területen sem jellemző a tanár-diák viszony szigorúan kétszemélyes képlete. A magánénekes órák négyszemközt (korrepetitor jelenlétében hatszemköztire bővülő) intim légköre sokkal inkább – ahogyan az interjúrészletekből is kitűnik –, a szülő-gyermek viszonyhoz hasonlít, de még inkább nevezhető mester-tanítvány kapcsolatnak. A művész-tanárok úgy alakítják az énekeseket, mint a hangszerkészítő a hangszerét. Képzésük komplex, amelyben a főtárgy tanár a meghatározó komponens. Ezért kértük az interjú alanyokat saját állásfoglalásuk megfogalmazására az eredeti nyelvű éneklés szükségességének megítélésében.

A tanárok megközelítően azonos arányban nyilatkoztak a művek eredeti nyelvű előadásának kizárólagossága mellett, és nagyjából ugyanennyien fogalmaztak meg ennél differenciáltabb álláspontot.

„Most már szerintem 2017-ben muszáj az eredeti nyelven énekelni. A zene nem csak európai, hanem interkontinentális.” (7. sz. interjúalany)

„Aki ma beül egy dalestre, tisztában van vele, hogy Schubertet vagy Mahlert németül fog hallgatni, és Debussyt meg Ravelt franciául.” (3. sz. interjúalany)

„Egyébként úgy gondolom, hogy az általános műveltséghez az is hozzátartozik, hogy az ember ne riadjon meg attól, ha németül hall valami vagy olaszul, vagy ne adj isten franciául hall valamit, az is legyen egy élmény, egy része a művészetnek. (...) Arra a prozódia születt a zene, azokkal a gondolatokkal, azokra a szavakra születik meg a

zene. A frazeálás nem mindegy. Nagyon kevés az olyan magyar fordítás, ami egy az egyben azt a frazeálást hozza, mint az eredeti.” (9. sz. interjúalany)

„De a szavak értéke is még önmagában nem az, hogy az egész nyelv ízét, a vonzatok szerepét megérti. Ahogy mondtam, azt a bizonyos szöveget, amit énekelsz, anyanyelvi szinten kell értened. (...) Dalokat valóban csak eredeti nyelven lehet és érdemes énekelni.” (4. sz. interjúalany)

„Szükséges, de nem kell túldimenzionálni. (...) A közönségnek meg nagyon nem mindegy, hogy azt mondja: „édesapám” vagy „padre”. (1. sz. interjúalany)

Az árnyaltabb megközelítések leginkább az eredeti nyelvűség minden műfajra kiterjesztésével kapcsolatban fogalmazzak meg ellenérzéseket, azaz elsődlegesen a dal műfajában tartják indokoltnak. A dalban ugyanis a zene és a nyelv közös paraméterei még szorosabb kontextusban feltételezik kölcsönösen egymást. Az opera előadásában különösen fontos a cselekményt előrevivő recitativo szövegének megértése, ezért bizonyos tanárok ebben a magyar nyelvet preferálják, míg az érzelmi állapotot megjelenítő áriák nyelvét eredeti nyelven részesítik előnyben.

Az interpretációs kihívások befogadói (közönségigény) oldala mellett a tanári szemléletet éppen a korábban megfogalmazott „mesteri” attitűd határozza meg, amely az énekessé válás fontos elemeként fogalmazza meg a művészi kifejezés tökéletesítését.

„Az is biztos, hogy ha nem eredeti nyelven énekelnének, a színpadi és az előadási kultúrájuk többet, jobban fejlődne.” (5. sz. interjúalany)

5.8. Nyelvi képzés az intézményekben

Az utolsó kérdésblokkban az intézményekben folyó nyelvi képzést vizsgáltuk. Számba vettük az oktatott nyelvek körét, óraszámát, a képzés időtartamát, valamint a kurzust záró beszámolási kötelezettségeket. Meglepetten tapasztaltuk, hogy a nyelvórák kötelező jelleggel, de még fakultatív lehetőségként sem szerepelnek több intézményben. Pécsen semmilyen nyelvi képzés nincs, Győrben pedig jelentős vívmányként az olasz nyelvtanulást fakultációként sikerült elérhetővé tenni a magánénekes hallgatók számára. Debrecenben az olasz és a német nyelv valamelyike, Miskolcon pedig kifejezetten az olasz nyelv kötelező az alapképzésben és az osztatlan tanárképzésben. Szegeden az olasz nyelvet oktatják kötelező jelleggel, de a tudományegyetemi forma kereteit kihasználva, bármilyen oktatott nyelvet felvehetnek a hallgatók. A nyelvórákat mindenhol heti rendszerességgel két órában tartják. Budapesten az olasz és a nyelv is kötelezően része a képzésnek, heti két, illetve egy óra keretében. A záró követelmények között sehol nem említették a szigorlatot.

A nyelvi képzés tartalmát illetően az estleges „szakmai nyelv” elnevezés ellenére, mindenhol normál jellegű. Ez megnyilvánul mind az oktató képzettségének irányultságában, mind az oktatott anyag összetételében, tananyagában.

„(...) kizárólag nyelvtanárok tanítják, a zenei kapcsolódás nem feltétel.” (4. sz. interjúalany)

Enyhén eltérő törekvéseket csak a SZTE-ZK és a LFZE esetében láthatunk.

„(...) olyan könyvből tanulnak, amit Olaszországból rendelt a tanárnő, a zeneszerzők életét, operarészleteket, ó-olasz kifejezéseket tartalmaz.” (2. sz. interjúalany)

„(...) Nyáron kellett egy új olasztanár, ott voltam az állásinterjún, és kérdeztem, kinek milyen köze van a zenéhez, és igyekeztünk olyat felvenni, aki az opera világában is jártas, és valamilyenfajta zenei képzésben részesült ilyen szempontból.” (3. sz. interjúalany)

Ezeknek az ismereteknek a birtokában kiemelt jelentősége van annak, hogy a megkérdezett tanárok milyenek ítélik meg a hallgatók nyelvtudását.

„Nagyon kevés kivétellel igazából nem elégséges.” (9. sz. interjúalany)

„Nem jónak. Még mindig azt hiszem, hogy országos probléma ez.” (4. sz. interjúalany)

„Nagyon nagy a szórás. (...) van, aki 3-4 nyelv birtokában van. Nem is akárhogy: kettőt felsőfokon, kettőt középfokon tud, és még csak egy éve érettségizett. Van, akit semmilyen nyelvvizsgálóval, és a harmadik év elején könyörgünk neki, hogy április az utolsó időpont, amikor elmehet nyelvvizsgázni.” (3. sz. interjúalany)

Az a jelenség, hogy a nyelvvizsgák hiánya a diplomák kiadását akadályozza, még mindig megfigyelhető.

„Rendkívül sok nyelvvizsga marad bent nálunk is ezért, vagy ezért nem tud valaki BA-ról átmenni MA-ra.” (8. sz. interjúalany)

„Vannak bennrekedt diplomák a nyelvvizsga miatt. Amikor én a Zeneakadémiára kerültem, egy teljes évfolyam volt, akik közül egy sem tudott továbbmenni, egy sem kapta meg a diplomáját. Minden évben sajnós van egy vagy maximum kettő, aki emiatt évet halaszt.” (3. sz. interjúalany)

A hallgatói nyelvtudás megítélésében kirajzolódott negatív kép kialakulásában, az interjúk alanyai egyértelműen az iskolai nyelvoktatás felelősségét látják.

„Igazából ezt a gimnáziumban el kellene intézni. Nem lenne szabad a gimnáziumból kiengedni embert, hogy ne tudjon nyelvet.” (5. sz. interjúalany)

„Nem tudom, honnan lehetne indítani a dolgot, de hasznos lenne, ha sokkal nagyobb hangsúlyt kapna iskolai tanulmányok során a nyelvoktatás és a nyelv megtanulása.” (4. sz. interjúalany)

Arra vonatkozóan is szerettünk volna összefüggéseket feltárni, hogy az eredeti nyelvű éneklés tekintetében leírt irányvonalak befolyásolják-e a tanárokat a nyelvi képzések megítélésében, vagyis igazolódik-e az – az időközben kialakult – feltételezésünk, hogy az eredeti nyelvű éneklést fenntartással kezelő énektanárok kevésbé tartják fontosnak a nyelvtanulás problematikáját. Egyöntetűen beigazolódott, hogy a nyelvoktatás, az idegen nyelv jelentőségét és szakmai szerepét minden főtárgy tanár megkérdőjelezhetetlennek tartja. Erről tanúskodnak azok a megnyilatkozásaik, amelyekkel a nyelvórák hasznosságát véleményezik.

„A hasznossága nyilván attól függ, milyen indíttatású a növendék, de nagyon lényeges.” (4. sz. interjúalany)

„Ott látom, hogy ha kiadom, hogy jövő órára tudja, fordítsa le, tudja, hogy mit énekel. Kicsit a „papagájképző” szindrómából kiléptünk.” (1. sz. interjúalany)

„Hasznosnak hasznos, mert addig is gyakorolják, az alatt a rövid idő alatt is ott ülnek, és használják a nyelvet így vagy úgy. De ettől a résztől se az idegen nyelvű éneklésük nem fog megváltozni, se pedig a nyelvvizsgára való felkészítésük.” (3. sz. interjúalany)

„A kiejtést tőlem tanulják szerintem” (9. sz. interjúalany)

A nyelvoktatás jelenlegi sikerességéről tehát egységesen szkeptikusan nyilatkoznak az oktatók. Erős kritikával élnek az idegen nyelvek preferenciáinak változásaival kapcsolatban is. A rendszerváltás követő időszak meghozta a kötelezően tanított orosz nyelv hegemoniájának megszűnését, az első számú idegen nyelvvé az angol lépett elő, miközben a német megtartotta második helyét. Az olasz és a francia nyelv tanulása csak második számú nyelvként volt jellemző, míg az orosz tanulás teljesen háttérbe szorult. A XXI. század elején ezek a tendenciák felerősödtek, az orosz nyelv egyéb idegen nyelvek mellett kuriózzummá vált, Kína gazdasági térnyerésével párhuzamosan pedig szórványosan megjelent az érdeklődés a kínai nyelv tanulása iránt.

„A normál életben az angol, utána a német. Régen, amikor kicsi voltam, a német volt fontosabb, gondolom itt is. Most meg az angol preferáltabb nálunk is.” (7. sz. interjúalany)

„Az angolt azért tanulja mindenki, mert könnyelv. (...) Angol, német, olasz, francia, ez így jön. (...) Aki nagyon énekes akar lenni, az tanul meg olaszul. Oroszt azért tanulnak, mert imádnak azon énekelni, de nem tudják még csak elolvasni se.” (3. sz. interjúalany)

„Megjelent a kínai az egyetemen. Tőlem tavaly jártak lányok kínai órára, aztán előadták a tudományukat énekórán (...) Nagyon élvezték, de ez kis százalék.” (9. sz. interjúalany)

A vokális irodalom gerincét képező nyelvek – úgy, mint az olasz, a német, a francia, az orosz és végül az angol – énekes és kommunikációs használata jelentős eltéréseket mutat.

„Kommunikáció szempontjából nagyon jó, hasznos, és tanulja meg mindenki. De nem ártana, ha az olasz, német, francia, orosz is valamilyen szinten ott lenne a tarsolyukban.” (4. sz. interjúalany)

„Nyilván az olasz és a német a legfontosabb, attól függ, hogy valaki inkább az opera vagy inkább dal és oratórium irányába megy. Nagyjából hasonló arányban kell tudni, illetve fordul elő ez a két nyelv.” (9. sz. interjúalany)

A globalizációs folyamatoknak köszönhetően az angol nyelv egyeduralmúvá válásával (Kozma, 2009) olyan módon alakult át a nyelvek tanulmányozásának hierarchiája, hogy a világban való közlekedés és kommunikáció céljából tanult nyelvek és a vokális zenei nyelvek között minimálisra szűkült a közös felület.

Az idegen nyelvű képzés hiányosságainak okainak feltárásától a megoldási lehetőségek megfogalmazódását is reméljük. Előfeltevésünk alapján, a széleskörű nemzetközi tapasztalatokat szerzett művészek, az oktatói pályájukon is képesek alkalmazni a követésre méltó módszereket. Ez a feltevés a saját művészi pályához fűződő gyakorlat bizonyos elemeinek beépítésére tett javaslatok alapján igazolódott, de oktatóként semmilyen külföldi intézmény idegen nyelvi interpretációs képzéséről nem rendelkeztek integrálható ismerettel. A külföldi zenés színházak gyakorlatából vett mintának tekinthető az anyanyelvi tanárok, korrepetitorok alkalmazása.

„Például Németországból több nemzetből voltak korrepetitorok, eleve anyanyelvű korrepetitoraik voltak” (6. sz. interjúalany)

A külföldön tartott kurzusok inkább a hallgatók nyelvtudásának megkerülhetetlen igényében erősítették meg az énektanárokat. A moszkvai vagy pekingi tapasztalatok inkább azt a tényt támasztották alá, hogy az eredeti nyelvű éneklés képessége világszerte elvárás, amely a nyelvtudás magasabb szintjét feltételezi több nyelv esetében is.

„Ahogy ezek a kínaiak eljöttek az énekórára a német dalokkal és az olasz szöveggel úgy, hogy minden egyes szöszről tudták, hogy mit jelent! Én még ilyen felkészültséget életemben nem láttam” (9. sz. interjúalany)

Az idegen nyelvi interpretációs képzés hiányosságai – amint láttuk –, a nyelvi képzés és az eredeti nyelvű éneklés módszertanának kiforratlanságából fakadnak. Az interjúk tanulságai alapján elmondható, hogy a probléma hátterében az áll, hogy a két terület nem korrelál egymással. A főtárgy tanárok hiányolják a nyelvi órák szakmai jellegét, nem látják a két terület közötti átjárhatóságot.¹²⁹

„Legyen valami kapcsolat. Mert egy kicsit úgy érzem, hogy van az olaszóra meg az énekóra vagy a németóra meg az énekóra. De tulajdonképpen ez össze kéne, hogy a fejükben kapcsolódjon. Mert a kettő valahogy összeér, tehát az egyik a másikért van, az egyik a másiktól profitál.” (9. sz. interjúalany)

A nyelvi kompetencia növelésére különböző törekvéseket láttunk. Az anyanyelvi tanárok bevonása a képzésbe, a nyelveket magas szinten birtokló főtárgy tanárok, korrepetitorok alkalmazása és a dalirodalmak nyelvenkénti felosztása, valamint a zenei kötődésű szakirodalom feldolgozása a nyelvi órákon, olyan megközelítései a feladatnak, amelyek akár egy komplex interpretációs képzés integrációs elemei lehetnek. A hallgatói nézeteket a 6. fejezetben a kérdőíves lekérdezés kiértékelésekor tárjuk fel.

5.9. A kvalitatív eredmények összefoglalója

A tanári interjúk kvalitatív elemzésének összegzéseként megfogalmazhatjuk, hogy a magánének tanítás történeti tradíciói, az oktatókra vonatkoztatott 1. hipotézisünkben feltételezett módon, erőteljesen magukon viselik a főtárgy tanári tradíciókat. Az énektechnikai iskolákhoz kapcsolódó nyelvi prioritások és beállítódások tovább öröklődnek. A magyar magánénekes felsőoktatói állomány, a magánék tanítás hőskorának három legjelentősebb mestere, Molnár Imre, Anthes György, valamint Farkas Ödön tanári örökségét viszi tovább. Maleczky Oszkárt és Luigi Renzit szintén joggal tekintheti több generáció is főtárgy tanári ősének.

Az oktatókkal kapcsolatban megfogalmazott 2. hipotézisünk szintén igazolást nyert. Az interpretációs hagyományok intézményi és főtárgy tanári aspektusát szükségszerűen módosítják az eredeti nyelvű éneklés megítélésének változásai. Interpretációs szempontból a legmarkánsabb csomópontnak a rendszerváltozás tekinthető a tanárok művészi pályáján,

¹²⁹ Érdekes javaslatként fogalmazódott meg egy „libretto” nevű tantárgy bevezetése, amely a nyelvi óra keretei közt az eredeti nyelvű librettokon és dalszövegeken keresztül ismerkednének a vokális zeneművekkel.

amely visszatükröződik az intézményi követelményrendszerek, illetve tantárgyi feltételek 1990-es évekre tehető megváltozásában is.

Az az oktatókra vonatkozó 3. előfeltevésünk nem igazolódott, miszerint a főtárgy tanárok tudományos felkészültsége és művészi előélete a nyelvi tőke gazdagítását magától értetődően preferálja és a hallgatói mobilitást ösztönzi. A differenciált főtárgy tanári magatartásnak a szakmai mellett erősen személyes, művészi komponensei is vannak.

Az oktatókkal készült interjúk alapján a hallgatói csoportra is vonatkoztattunk hipotézist. A hallgatói nyelvtudás – várakozásainkkal ellentétben – nem hasznosul maradéktalanul az eredeti nyelvű éneklésben. Ennek oka az oktatói interjúk alapján a tanult nyelvek köre – amely nem fedi le a vokális irodalom gerincét alkotó nyelveket –, illetve a zenei kapcsolódások módszertani hiánya.

6. Magánénekes hallgatók a felsőfokú képzésben

Jelen fejezet célja, hogy a magánénekes hallgatókról minél teljesebb képet rajzoljunk meg. A demográfiai és szociokulturális háttér jellemzésére két eltérő módszertani technikát alkalmazunk. Az oktatókkal készített interjúk számos olyan információt tartalmaznak a hallgatókra vonatkozóan, amelyek a hallgatói lekérdezések során nem kerültek felszínre, vagy statisztikailag nehezen megragadhatóak, ezért az első alfejezetben ezeket az interjúrészeket kvalitatív módszerrel dolgozzuk fel. Ezt követően a kérdőíves lekérdezés alapján készített Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis adatainak kvantitatív elemzését végezzük el. A 6.2. fejezetben a felsőfokú magánénekes képzés hallgatói populációjának zenei és nyelvi képzettségét, a 6.3. fejezetben pedig a nyelvi képzés és a vokális idegen nyelvű interpretáció kapcsolatát mutatjuk be, szintén a kvantitatív elemzés technikájával.

6.1.1. A társadalmi és szociokulturális háttér a kvalitatív adatok tükrében

A felsőfokú magánénekes képzés hallgatói oldalról történő vizsgálatának kiindulópontját az az előkép alkotja, amelyet az oktatókkal készített interjúk alapján a hallgatók szociális és kulturális háttére, valamint szakmai felkészültsége és nyelvi kompetenciái között megrajzolódni láttunk.

Általánosnak tekinthető az a tanári vélemény, hogy kulturális értékek széleskörű integrálása, a szakmai önfejlesztés igénye korántsem tekinthető természetes hallgatói mentalitásnak.

„A kultúra nagyon gazdag. Vannak dolgok, amik nagyon-nagyon szépek, mélyek, de itt az egyetlen, ami az utolsó „lépcső”, ennek nincs konkrét megnyilvánulása.” (7. sz. interjúalany)

„Erről nem tudok túl rózsás képet festeni. Nem csak az előképzettség meg a fölkészültség miatt, hanem egyáltalán az érdeklődés miatt. (...) Nagyon kevés az olyan hallgató, aki meglehetősen rendszerességgel jár színházba, operába, koncertre, bárhova.” (4. sz. interjúalany)

„A mai generáció szülei nem a klasszikus zenén nevelkedtek, és attól, hogy minden rendelkezésre áll egy gombnyomásra, ezért talán nem is alakul ki bennük ideje korán a túlzottan valami felé való érdeklődés vagy kutatás.” (3. sz. interjúalany)

A nem budapesti intézmények hallgatóinak koncertlátogatói aktivitását vagy annak hiányát az oktatók csak kis részben kapcsolják össze az intézményi településtípussal.

„Pécs azért nem Budapest, kisebb a lehetőség koncertekre menni, de amint tehetik, mennek. (...) Pécs eleve kultúrváros, a Zsolnay-negyed, ahol tanulunk, telis-tele van kiállításokkal, kortárs művészek alkotásaival. Aki ebben részesülni szeretne, megkapja a lehetőséget.” (6. sz. interjúalany)

„Most nagyon őszinte leszek: nyilván Miskolc és vonzáskörzete tudjuk, hogy valamilyen szinte – és ne általánosítsunk –, de periférikus. (...) Azt látom, hogy nagy bennük a tudásvágy, de nincs meg az a zenei háttér, zenei képzettség és a nyelvi végképp nincs. Egyébként általános műveltséget sem érzek.” (9. sz. interjúalany)

A nyelvtudás mértékét szintén nem kötik egyértelműen a család vagy a diák anyagi helyzetéhez, de azt többen is megfogalmazzák, hogy a hallgatói munkavállalás sok esetben elkerülhetetlen a tanulmányok finanszírozásához.

„Vannak szegény gyerekek, tudom, hogy vannak. tudom, hogy ügyeskednek, hogy minden megszülessen.” (1. sz. interjúalany)

„Ma már rengeteg olyan gyerek érkezik, akinek a szegedi megélhetését is elő kell teremnie, akár színházi statisztaként vagy kórustagként is.” (2. sz. interjúalany)

A hallgatók szociális háttérének, szakmai felkészültségének és nyelvtudásának összefüggésében, a tanári megítélések a zenei előképzettséget, valamint az általános közismereti tájékozottságot és műveltségi szintet – beleértve a nyelvtudást is – tekintik a legmeghatározóbb tényezőnek.

Az elméleti és hangszeres zenei előzmények hiánya gyakran abból adódhat, hogy a magánének tanulás sok esetben magánúton, vagy nem a teljes alapfokú zeneiskolai vagy szakközépiskolai képzés kereteiben és időtartamában történik. A felsőfokú zenei képzésnek nem feltétele a zenei érettségi, a felvételi eredményben középiskolai érettségi eredmények nem játszanak szerepet, a felvételi vizsgán nyújtott teljesítmény kizárólagosan meghatározó.

„A kulturális háttérük teljesen vegyes. Érkeznek olyanok, akik soha életükben nem jártak konzervatóriumba sem. (...) Magántanárhoz jártak énekelni, felkészültek énekből, elértek egy minimális szintet szolfézsból, és sajnos ilyenkor belefutok zenei problémákba.” (5. sz. interjúalany)

„Nagyon soknak nincs olyan zenei előképzettsége, mint kellene. (...) Nagyon preferálok azt, hogy jók legyenek a hangszeres játékban, ha abban fellelhető a muzikalitás nyomai, az az éneklésben is mindig ott lesz.” (8. sz. interjúalany)

„Az ember elkezd beszélgetni velük, hogy elváltak a szülők, nem volt otthon hangszer, igazából ő nem is találkozott még idegen nyelvű darabbal, neki tulajdonképpen

nem tudja miért, de nehéz a szövegértése, ő egy kicsit diszlexiás. (...) nyilván nem elmélet szakosokat képzünk az ének szakon, de egy minimális zongoraismeret (...) Szerintem eszméletlen fontos lenne, hogy mindenki valamiféle alapképzésen valamiféle hangszert vegyen a kezébe, teljesen mindegy, hogy mit. Ez a kulturális háttérén is múlik.” (9. sz. interjúalany)

A családi háttér szerepe azért különös jelentőségű a magánénekes hallgatók teljesítménye szempontjából, mert a hangszerét a „testén belül hordva”, a lelki megnyilvánulásai, szorongásai, kibillenései a hangján is tükröződnek.

„Egész megdöbbenő, hogy ma már tulajdonképpen egy pszichológust ugyanúgy lehetne alkalmazni napi 8 órában, mint egy főtárgy tanárt, mert a gyerekeknek egész elképesztő gyermekkoruk volt. (...) Nagyon nehéz feladatunk van: nyolc növendékből négy biztos, hogy valamilyen módon sérült.” (3. sz. interjúalany)

Az otthonról hozott szellemi és kulturális tőke a művészi individuummal egyidejűleg formálódik a képzés ideje alatt. Az oktatói vélemények ebben a tekintetben sokkal nagyobb jelentőséget tulajdonítanak az egyéni motivációknak, mint a szociokulturális közegnek.

„Aki igazán elhivatott, vagy ráébred 18 évesen, amikor felvételizik, és, mondjuk, a főiskolán találkozik különböző tárgyakkal, zenével, zeneirodalommal, akkor belendül, szárnyakat kap, és elkezd dolgozni, akkor azért láthatók eredmények.” (9. sz. interjúalany)

„Talán nem a szociális indíttatásuk vagy az otthonról hozott minták miatt teszik, hanem maguktól rájönnek (az elméleti tárgyak és a nyelvtanulás fontosságára).” (8. sz. interjúalany)

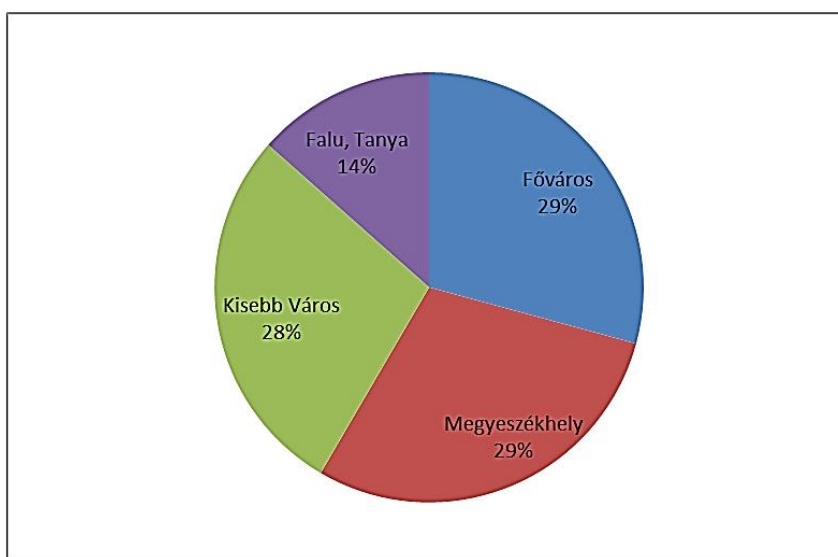
6.1.2. A magánénekes hallgatók társadalmi háttere a kvantitatív adatok fényében

Kvantitatív elemzésünk első lépéseként a kérdőíves kutatásban résztvevő hallgatók demográfiai és szociokulturális jellemzőit tekintjük át. Ahol lehetőségeink megengedik, saját adatainkat országos vagy regionális adatokkal hasonlítjuk össze. Mivel az adatbázis elemszáma alacsony, leginkább százalékos eloszlásokat és átlagokat használunk.

A minta nemek szerinti megoszlása a következő arányokat mutatja: a válaszadók 24,7%-a férfi, 75,3%-a nő. A nők aránya, amint látjuk, magasabb, mint az országos átlag, ami 51,7% a KSH szerint a 2016/17-es tanévben (I. 13.). Ennek hátterében az állhat, hogy a felsőfokú művészeti képzésben általában véve is nagyobb arányban vesznek részt nők. A megkérdezettek átlagéletkora 25,4 év, a minimum érték 19 év, a maximum 59 év. A magánénekes képzés intézményi feltételeinek kapcsán már említettük, hogy a felsőfokú

magánének tanulás nem feltétlenül kötődik középfokú zenei tanulmányokhoz, ezért sok esetben gimnáziumi érettségit követően, akár több éves felkészülés, vagy akár eltérő irányú diploma megszerzése is megelőzheti a felsőfokú énekes tanulmányokat. Ez lehet az oka az átlagnál magasabb életkori aránynak és a hallgatói életkor kitolódásának. Emellett másik fontos magyarázó tényező, hogy a bolognai rendszer bevezetésével a már pályán lévő tanárok és művészek újabb kihívások elé kerülve, felnőttkorban igyekeznek megszerezni master szintű diplomájukat.

A megkérdezettek települési típusának megoszlását a 14. ábra mutatja be. Ahogy az ábráról leolvasható, a legnagyobb csoportokat a fővárosiak (29%) és a megyeszékhelyen élők (29,5) alkotják. A legkisebb csoport a faluról, tanyáról érkezetteké (14%), kisebb városból pedig a kitöltők 28%-a érkezett. Ez a megoszlás a 2012 Magyar Ifjúság országos adatbázis hallgatói almintájával összevetve jelentős százalékos eltérést mutat. A hallgatói megoszlás a felsőoktatás egészében kevésbé polarizálódik, mint mintánkban, ott a faluról és a kisebb városból érkezők nagyobb (26,1%-os, illetve 37,2%-os) arányban képviselik magukat a hallgatói populációban (Bocsi et al., 2017). Ezt az arányeltolódást azzal magyarázzuk, hogy a falvakban, tanyákon és kistelepüléseken folyó művészeti képzés infrastrukturális háttere kevésbé kiépített, a zenetanulás intézményes feltételei a nagyobb városokhoz, illetve a fővároshoz köthetők leginkább.

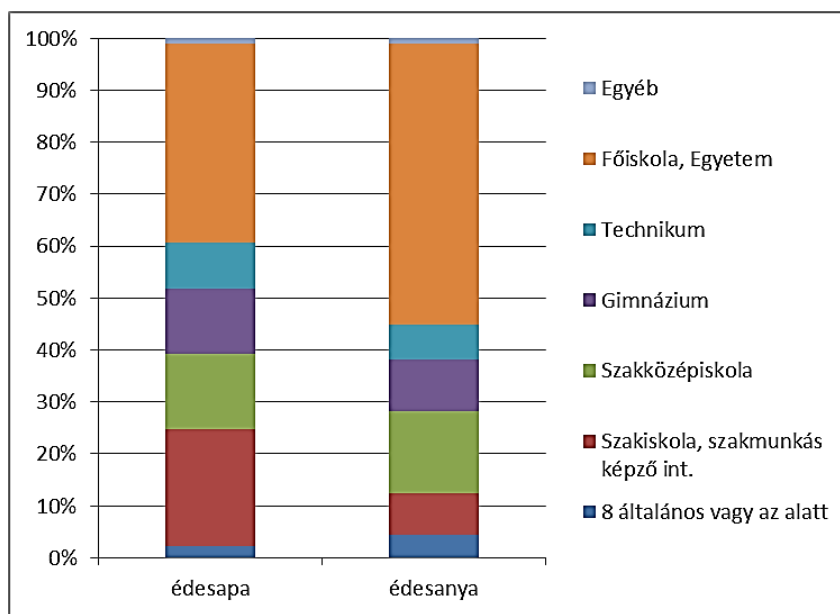


14. ábra: A magánénekes hallgatók településtípus szerinti megoszlása

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, százalékban megadva, N=90)

Következő lépésben a hallgatók szüleinek iskolai végzettségét vizsgáltuk meg. (15. ábra) Azt a figyelemreméltó eredményt kaptuk, hogy az apáknál és az anyáknál egyaránt a

főiskolai és egyetemi végzettséggel bíró szülők alkotják a legnagyobb csoportot. (Ennek értéke az anyáknál 53,9, az apáknál 38,2.) A Eurostudent V. mintájában ezzel szemben a középfokú végzettség dominál, diplomával az apák 33%-a, az anyáknak pedig 39,1%-a rendelkezik (Garai és Kiss, 2014). A magánénekes hallgatók között felülreprezentáltak a magasabb státuszú családokból érkezők. Az alacsony végzettségű anyák aránya mindössze 4,5%, az apáké 2,2%.



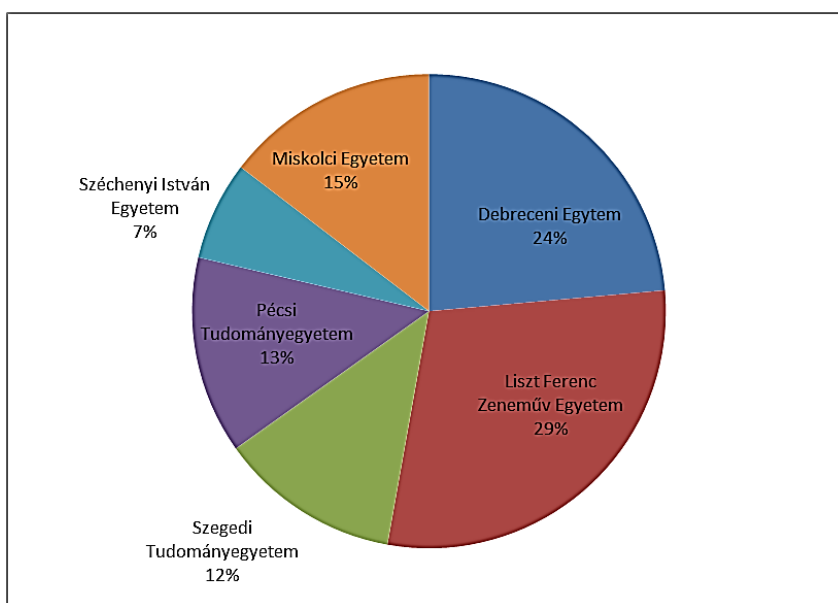
15. ábra: A magánénekes hallgatók szüleinek iskolai végzettsége

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, százalékban megadva, N=90)

A kérdőív egy külön blokkja foglalkozott a hallgatók nyelvhasználatával. Rákérdeztünk a megkérdezettek anyanyelvére, mivel arra számítottunk, hogy a kérdőívet nálunk tanuló külföldi vagy vegyes nyelvi környezetből érkezők is kitöltik. A lekérdezés során egy hallgató nyilatkozott úgy, hogy horvát anyanyelvű, a családban használt többnyelvűségről 10,1% számolt be, 12,4%-uk pedig vegyes nyelvű lakóközösségből érkezik. Kérdésfelvetésünk háttérében az a feltevés állt, hogy a mindennapok során több nyelvet használók között nagyobb nyelvi affinitást tapasztalunk, amely a nyelvvizsgák számában is megnyilvánul.¹³⁰

¹³⁰ Elemzésünk során a tartós fogyasztási javakból indexet képeztünk, azonban ezt csak a későbbiekben fogjuk felhasználni, mivel más kutatásokkal nem egyezett meg a kérdésblokkunk. Ez a kérdésblokk 10 darab tartós fogyasztási cikket tartalmazott (ház/lakás, nyaraló, autó, mosogatógép, szárítógép, klíma, televízió, személyi számítógép, okostelefon, tablet/laptop). Az indexbe kettes értékkel számoltuk a „több van” válaszlehetőséget, eggyel az „egy van” válaszlehetőséget, és nullával, ha a hallgató nem rendelkezett az adott fogyasztási cikkel. Elemzésünk későbbi szakaszában a hallgatókat kb. 33%-os csoportokra bontottuk (alacsony, közepes és magas anyagi tőkével bíró almintá), s így történtek az összevetések.

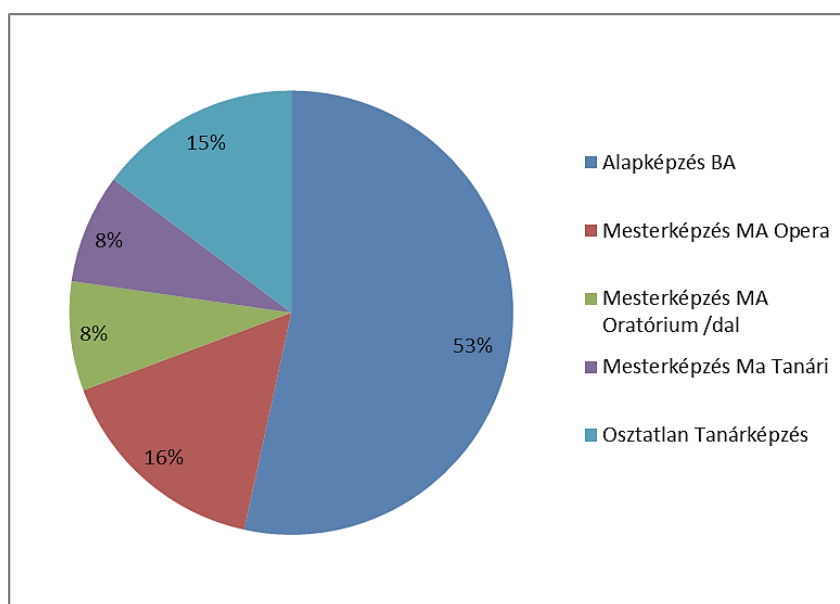
Elemzésünknek egy fontos szálát képezi az intézmények képzési struktúrájának összehasonlítása. Korábban a kvalitatív eredményeink rámutattak a képzési szerkezet eltéréseire. Lekérdezésünk során a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemet és a fővároson kívüli zenei felsőoktatási intézményeket kerestük fel. A LFZE hallgatói körében 50, a PTE-MK és a SZTE-ZK magánénekesei között 26-26, a DE-ZK és a ME-BBZI hallgatói számára 21-21 kérdőívet küldtünk szét, míg a SZE-MK 8 hallgatójától vártunk kitöltést. A 152 kitöltési felkérésre 90 válasz érkezett. Az egyes intézmények mintánkban való részvételét a 16. ábra mutatja be. A kitöltési arányokról elmondhatjuk, hogy a debreceni hallgatók 100%-os arányban töltötték ki, a legalacsonyabb kitöltési arány a PTE-MK és a SZTE-ZK hallgatóitól érkezett.



16. ábra: Az Idegen Nyelvű Interpretációs Kérdőív kitöltőinek intézményi megoszlása

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, százalékban megadva, N=90)

A képzési szintek és szakok szerinti megoszlást a 17. ábra szemlélteti. Látható, hogy a válaszadók legnagyobb százaléka a magánének alapképzésben vesz részt. A hallgatói megoszlásnak megfelelően, a legkisebb hányaddal az MA oratórium és az MA tanári szakos hallgatók vettek részt a kutatásban. A szakonkénti és szintek szerinti megoszlásban tükröződik a vizsgált intézmények már tárgyalt képzési szerkezete. A LFZE-n jelenleg nem tanul osztatlan magánének tanárképzés szakos hallgató, a SZE-MK-n és a ME-BBZI-n pedig nincs magánének művészképzés. Alapképzés a vizsgált intézmények mindegyikében folyik, ez mindenképpen indokolja a BA képzésben résztvevő hallgatók magas kitöltési arányát.



17. ábra: Az Idegen Nyelvű Interpretációs Kérdőív kitöltőinek szakok és képzési szintek szerinti megoszlása

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, százalékban megadva, N=90)

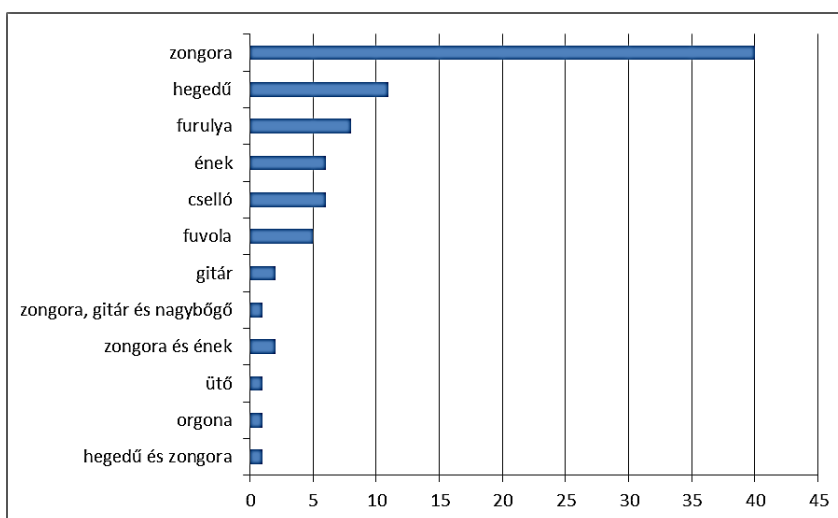
6.2. A magánénekes hallgatók zenei és nyelvi képzettsége

6.2.1. Zenei képzettség

A szakmai felkészültség alapos megközelítéséhez elengedhetetlennek tartjuk a zenetanulás kezdeteinek, irányainak és módjainak vizsgálatát. A hangszeres zenetanulás, mint az a tanári interjúkban is megfogalmazódott, a megalapozott szakmai tudásnak fontos elemét képezi. A zenetanulás kezdete átlagosan 8,8 év, de a legkorábbi, 3 éves és a legkésőbbi, 27 éves életkor nagyon szélsőséges eredményt mutat. Úgy véljük, magyarázattal ismét az a tény szolgálhat, hogy a zenetanulás iránti vágy sok esetben csak a felnőtté válás idején, olykor már felnőttkorban alakul ki.

Úgy gondoljuk, hogy fontos ismernünk a választott hangszereket és a tanulás kezdetét, mert ezek a tényezők az oktatói komponens vizsgálatok is jelentőséggel bírtak. Ahogyan azt a 18. ábráról leolvashatjuk, a leginkább preferált hangszer a zongora, amelyet 40 hallgató jelölt meg első hangszerként. A hegedűről 11, a furulyáról 8, a csellóról és énekről 6-6, a fuvoláról 5, a gitárról 2, a zongora és az ének tanulás együttes kezdetéről pedig 2 hallgató nyilatkozott. Orgona, ütős hangszerek, nagybőgő első hangszerként további 1-1 hallgatónál jelentkezett. A vonós hangszerek preferenciája az énekes hallgatók hangszerválasztásában jól látható, ami ismét alátámasztja a „legato” éneklés és a vonós

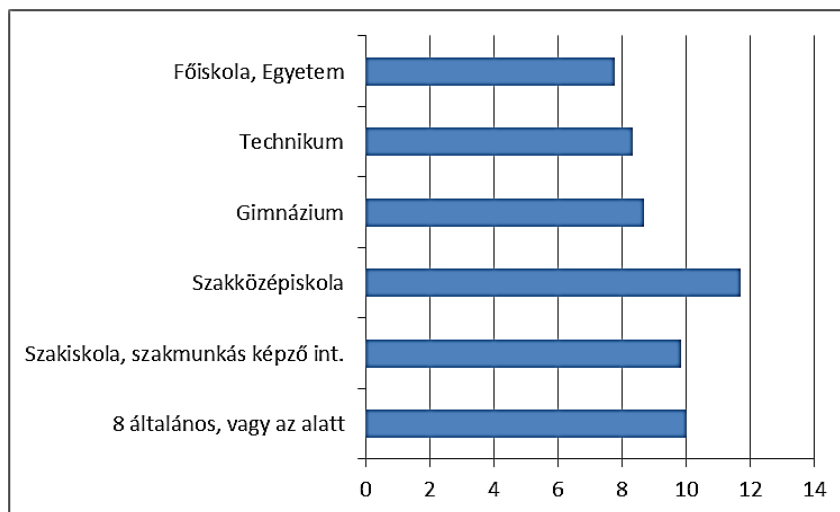
hangszerek használatának énektechnikai szemléltetésének indokoltságát. Megemlíthetjük még a fúvós hangszerek magasabb arányát, ami a fúvós és az énekes légzés és támaszerzet alkalmazásának rokon vonásait erősíti a technikában.



18. ábra: Kezdőhangszerek a zenetanulásban

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90, főben megadva)

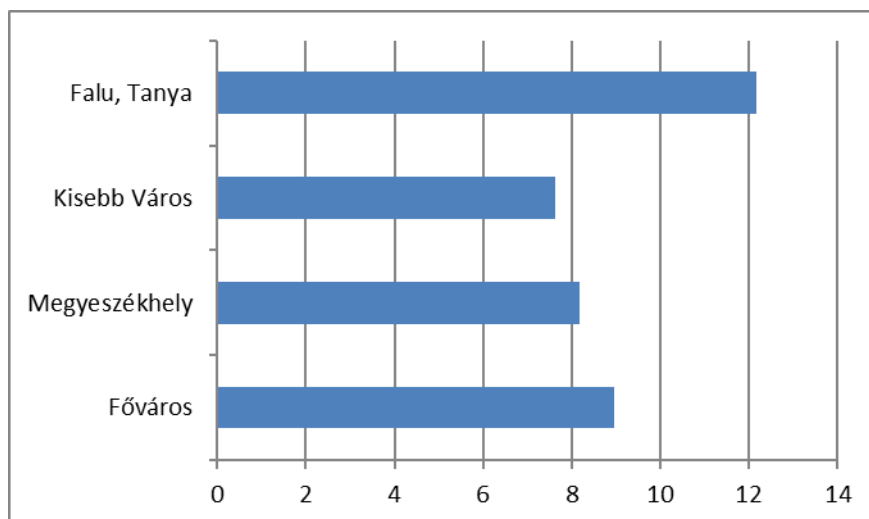
Azt is megvizsgáltuk, hogy a háttérváltozók közül melyek alakítják a hangszertanulás kezdetének életkorát. Sajátos rajzolatot találtunk az anya iskolai végzettsége és a hangszertanulás kezdete esetében. (19. ábra) Azt tapasztaltuk, hogy az egyetemi vagy főiskolai végzettséggel rendelkező anyák gyermekei korábban (8 éves kor alatt) kezdik el a zenetanulást, míg a szakközépiskolát végzett anyák esetében ez a 12 éves korra tolódik ki. A magasabb iskolai végzettséghez magasabb szintű szociokulturális háttérrel társíthatunk, amely a hangszertanulás feltételeit nagyobb eséllyel teremti meg. A szakközépiskolát végzett anyák esetében ennek a háttérnek, illetve a zenetanulás presztízsének hiánya állhat.



19. ábra: Az anya végzettségének és a hangszer tanulás életkorának kapcsolata

(Idegen nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90, életkorban megadva)

További lényeges összefüggés tárható fel a zenetanulás kezdete és a településtípus között, amelyet a 20. ábra mutat. Legkorábban, 8 éves kor körül a kisebb városokban élők kezdik el a zenetanulást, míg a faluról, tanyáról érkező gyermekek zenetanulásának kezdete a 12 év. Azt látjuk, hogy a kisebb létszámú faluról vagy tanyáról érkező hallgatói csoport, a zenetanulást is később kezdte meg. Ennek okát szintén a művészeti képzés infrastruktúrájának hiányosságában fogalmazzuk meg. Ugyanakkor az is feltűnhet, hogy a kisebb városokban korábban kezdenek a gyermekek zenét tanulni, mint a megyeszékhelyeken, vagy akár a fővárosban. Véleményünk szerint ennek háttérében a zenetanulás, mint a magasabb státuszú társadalmi csoportok életmódjának követése, vagy pedig a kisebb települések intézményeinek személyesebb kapcsolati hálója állhat.



20. ábra: A településtípus és a zenetanulás kezdetének kapcsolata

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90, életkorban megadva)

A zenetanulás kereteire vonatkozó válaszokból a következő kép bontakozik ki: ének-zene tagozatos általános iskolába a válaszadók 40,4%-a, míg normál képzésű általános iskolába 59,6%-a járt. Az alapfokú zenei képzés tehát nem kötött ének-zene tagozathoz, gyakoribb az általános iskola melletti zeneiskolai hangszerstanulás. Középfokú zenei képzésben már nagyobb arányban részesültek zenei szakközépiskolai keretek között. A hallgatók 77,3%-a járt zeneművészeti szakközépiskolába, 22,7%-a pedig nem. Ebből arra következtethetünk, hogy a középfokú zenei tanulmányok már jellemzően szakiskolai keretek között folytak, de arról nincs információnk, hogy magánénekesként vagy hangszeresként, illetve arról sem, hogy 2 vagy 3 éves szakmai képzésben vettek részt, vagy érettségit követően szakmai 5. évre jártak.

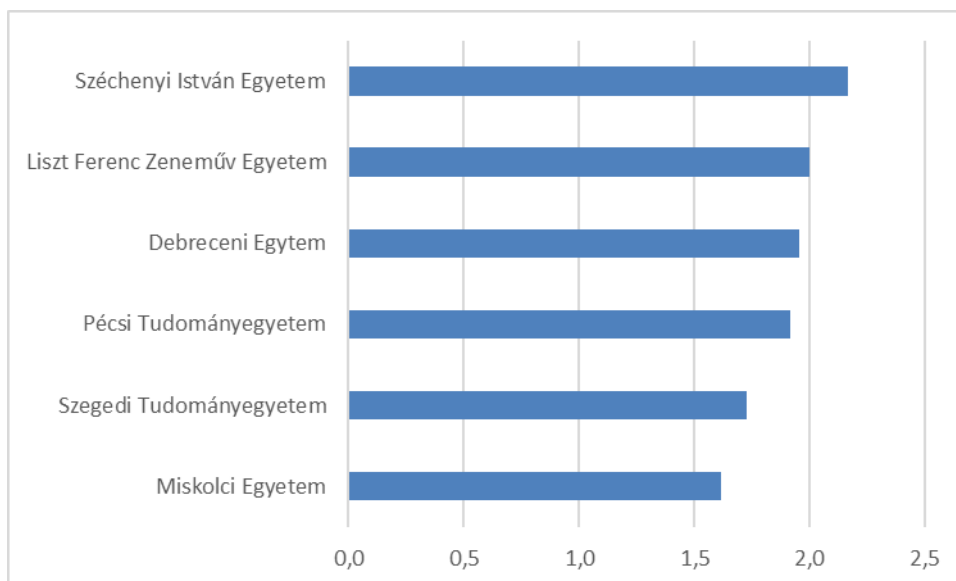
A hangszeres zene tanulásának kereteiről jellemző képet nyújt az az arány, ami szerint a hallgatók 68,5%-a intézményes formában, és csak jóval kisebb hányada, 7,9%-a tanulta magánúton a hangszerjátékot. A hangszer magánúton és intézményes keretek között is tanult hallgatók aránya is mindössze 23,6%. Valószínűsíthetően ők azok, akik később, a magánének tanulás kötelező tantárgyaként kezdték el a hangszerstanulást – elsősorban zongorát – és a felsőfokú tanulmányokra való felkészülés alatt képezték magukat magánúton.

A magánének tanulás formái is hasonló arányokat mutatnak. Itt a magánúton tanulás aránya kicsivel magasabb, 10,2%, a magánúton és intézményes keretek között folytatott tanulás aránya 33%, az intézményes magánének tanulás aránya kisebb a

hangszeresnél, 56,8%. Ezek az eredmények is a magánénekes képzés speciális jellegét igazolják. Az a sajátosság, hogy az énektanulást – a fiziológiai, biológiai érési folyamatoknak köszönhetően – a többi hangszerhez mérten későbbi életkorban ideális megkezdeni, indokolja, hogy a leendő énekes magánúton tanulva válasszon mestert magának. Mivel a művészeti képzés tartalma és végeredménye direkt módon nehezen megfogalmazható, az árnyékkoktatás szerepe is egészen más, mint a tesztekkel, vizsgákkal mérhető kompetenciáké. A magánúton vagy intézményesen oktató mester nem vizsgákra, hanem az előadóművészi pályára készít fel. Ezért is véltük meghatározónak szerepét kutatási témánk szempontjából. (5. fejezet)

Arról is megkérdeztük a hallgatókat, hogy a családjukban foglalkoznak-e mások is zenével. A családoknak 55,1%-ában zenélnek mások is, 44,4%-ában, nem. A családi zenélés tehát nem tekinthető egyértelmű pályaaorientációs tényezőnek.

A zenei képzettség feltérképezése (14. kérdés) során a tanult hangszerek számából indexet képeztünk, amelyet nemek szerinti, intézményenkénti, képzési szintenkénti és az anyag tőke szerinti összehasonlításban is megvizsgáltunk. A hangszertudás index a nemek tekintetében csekély eltérést mutat a férfiak javára (2,18) a nőkkel szemben (1,8). Az intézmények szerinti megosztásban (21. ábra) azt a figyelemre méltó eredményt találtuk, hogy a két művész mesterképzést nem folytató intézmény hallgatóinak hangszertudás indexe alkotja az intervallum szélső értékeit, ők játszanak a legtöbb illetve a legkevesebb hangszeren. A hangszertudás index a SZTE-MK-nak magánénekes hallgatói között a legmagasabb (2,16) és a ME-BBZI-ben a legalacsonyabb (1,61). Ennek lehetséges okaként felmerülhet a földrajzi elhelyezkedés, esetleg a hallgatói összetétel településtípus szerinti megoszlása.



21. ábra: A hangszertudás indexének intézményenkénti megoszlása

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90)

A hangszertudás indexének a településtípus háttérváltozójával történő összevetésekor azonban csak azt tudtuk igazolni, hogy a falvakból és tanyákról érkező hallgatók esetében a legalacsonyabb (1,75), és a megyeszékhelyről származók esetében a legmagasabb (2).

A képzési szintekre vonatkozóan ugyancsak érdekes eredmény, hogy a két szélső póluson épp a tanári szakok helyezkednek el. A hangszertudás legmagasabb értékű indexe az osztatlan tanár szakos hallgatókhoz (2,3), míg a legalacsonyabb értéke (1,28) a tanári mesterképzés szakos hallgatókhoz társul. A BA és a művészi MA képzések hallgatóinak hangszertudás indexe 1,7 körüli értéket vesz fel, ami nem éri el a hangszeres tudás 1,89-es átlagát.

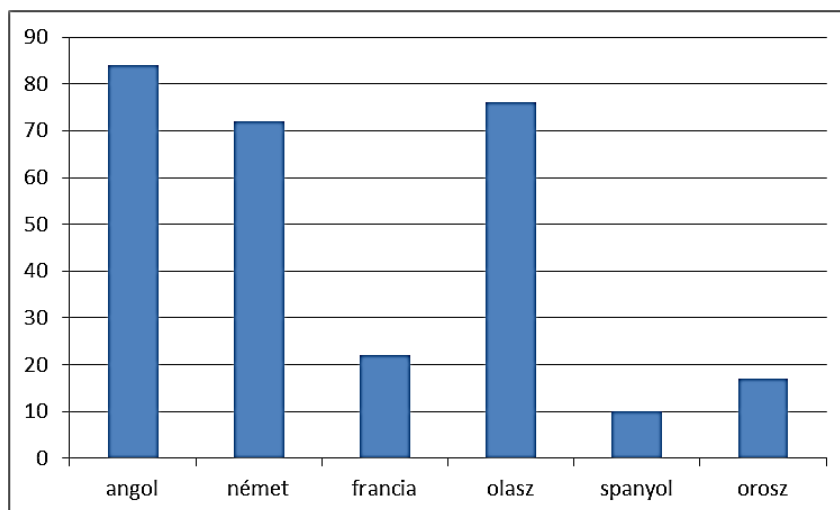
Az anyagi csoportokkal történő összevetésben egyértelműen tetten érhető, hogy a nagyobb anyagi tőke több hangszeren történő játék elsajátítását teszi lehetővé. Az első két csoporttal szemben (alacsony anyagi tőke indexe: 1,7 és közepes anyagi tőke indexe: 1,89), a hangszertudás index érték itt 2,16. Ennek oka a hangszeres képzés speciális eszközigényét figyelembe véve könnyen belátható.

A hangszertudás indexét végezetül a hallgatók zenei biográfiájának különböző formáival vetettük össze. Erre vonatkoztak kérdőívünk 15., 16., 17., 19., kérdései. A hangszertudás index és a családban zenélés kapcsolatában azt látjuk, hogy a zenével foglalkozó családok esetében valamivel erőteljesebb a hangszertanulás iránti motiváció, ezt

a magasabb hangszertudás index (zenéltek: 2,00, nem zenéltek: 1,81) jelzi. A hangszeres játék és a tanulás kereteit illetően az ének-zene tagozat esetében nem (1,94 - 1,86), de a szakközépiskolai tanulmányoknál jól érzékelhető a hangszerek nagyobb száma (1,94 - 1,75). A hangszertudás index azonban egyértelműen azoknál a hallgatóknál a legmagasabb, ahol a hangszeres zenetanulásnak intézményes és árnyékoltatási keretei is vannak (2). A hangszertanulás kezdeteit szintén összevetettük a hangszerek számából képzett indexszel. Azt tapasztaltuk, hogy azok a hallgatók, akik korábban (8 éves korig) kezdték hangszeres tanulmányaikat (2), több hangszeren játszanak, mint azok, akik 8 éves koruk után kezdték a hangszerjátékot (1,78). Ennek szakmai háttérében részben a korábban említett magánénekes képzéshez kapcsolódó kötelező zongora tanulás áll. A hangszertanulás lehetőségeit a szociodemográfiai státusz alakítja, a hangszeres tudás a zenéhez köthető háttérváltozókkal kapcsolatban van. Ezek a beállítottságok, a családi háttér összetevői egymást hatását felerősítik.

6.2.2. Nyelvi képzettség

A harmadik kérdéscsoportban a magánénekes hallgatók nyelvi képzettségéről kívántunk képet kapni. A tanult nyelvek vonatkozásában a 22. ábrán látható módon egyértelműen kirajzolódik az angol nyelv prioritása. Ez az adat összhangban áll azzal az információval, amelyet a megkérdezett oktatóktól kaptunk. Mindössze hat hallgató nem tanult sohasem angolul. Németül 72, olaszul 76, franciául 22, oroszul 17, spanyolul pedig 10 hallgató tanult. A német és az olasz nyelv magas tanulási arányát ahhoz a tényhez kötyük, hogy a vokális irodalom jelentős része ezeken a nyelveken íródott. Ezek a nyelvtanulási adatok összhangban állnak azokkal az országos mérési eredményekkel (*Veroszta*, 2016), amelyek szerint a felsőfokú művészeti és művészetközvetítő képzésben tanulók legalább alapszintű nyelvismerete az angol (98,5%) és az francia (25,3%) nyelvek vonatkozásában az országos átlag (94,8% és 18%) felett áll.

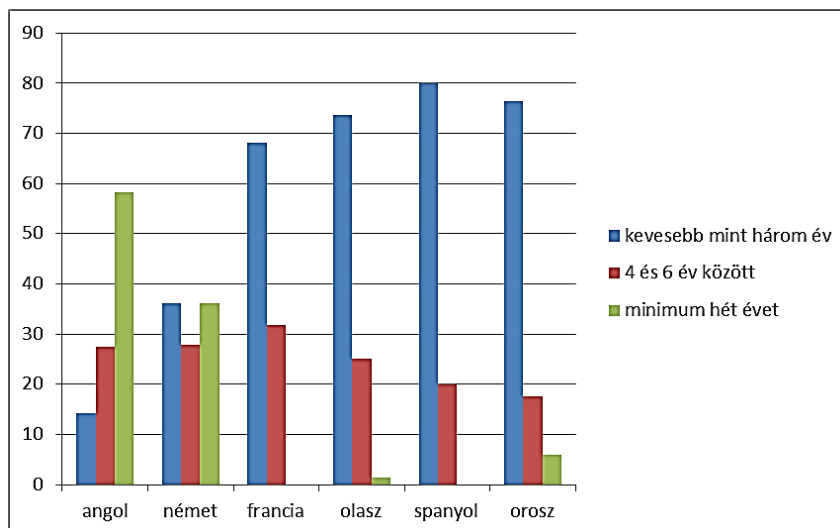


22. ábra: A leggyakrabban tanult idegen nyelvek

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90, főben megadva)

A nyelvtanulás időtartama a nyelvek összehasonlításában sajátos ábrázatot mutat. A 23. ábrán azt láthatjuk, hogy a leghosszabb időt az angol (58,3%) és a német (36,1%) nyelvek tanulásával töltötték eddig a megkérdezettek. Több mint 7 éven keresztül tanult még orosz nyelvet a hallgatók 5,9%-a, és csupán 1,3% mondta, hogy legalább 7 évig foglalkozott az olasz nyelvvel. Franciául és spanyolul senki sem tanult ilyen hosszú ideig. A 4-6 év közötti intervallumban tanult nyelvek kiegyenlített képet mutatnak, legtöbbször (31,8%) franciául, legkevesebben (17,6%) oroszul tanultak ennyi ideig.¹³¹ Szemléletesen kirajzolódik az is, hogy az énekes irodalomban szintén gyakran használt nyelveket, a franciát, olaszt, spanyolt, oroszot a legtöbbször kevesebb, mint három évet tanulták.

¹³¹ A tanulási idő intervallumának szakaszolása az esetleges intézményes tanulásokhoz kívánt igazodni. Az első szakasz „kevesebb mint három év” a BA képzéshez igazodhat, a „4 és 6 év között” az általános és középiskolához, a „minimum 7 év” pedig képzési szinttől független nyelvtanulási időt jelez.

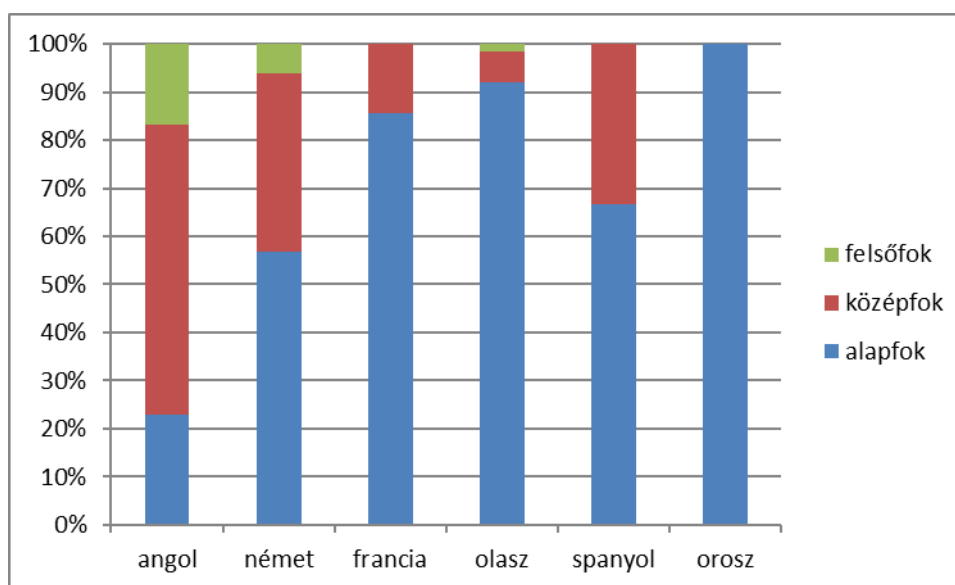


23. ábra: A nyelvtanulás időtartama a nyelvek összehasonlításában

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90, százalékban megadva)

Ezek az adatok arra engedtek következtetni, hogy az éneklésben használt nyelvek tanulása a felsőfokú képzés ideje alatt kerül előtérbe, míg az angol nyelvtudás megszerzése a korábbi tanulmányi évekre tehető. Erre vonatkozó további információt a nyelvtanulás időtartamának életkor függvényében való vizsgálatától vártunk. Azt tapasztaltuk, hogy az angol nyelv a 24-25 évesek között a legrégebb ideje tanult nyelv (61,9%) és ugyanerre a korcsoportra jellemző német nyelv (47,1%) leghosszabb ideje tanulása is. A 19 és 23 év közöttiek és a 26 év felettek közel azonos arányban (32%) tanulják a németet több mint 7 éve. Az olasz nyelv tanulása csupán a 26 éven felüliek 3,6%-ánál éri el a 7 évet, a két fiatalabb korosztályra közel 70%-os arányban a három évnél rövidebb nyelvtanulás jellemző. Az éneklésben szintén gyakran használt orosz nyelv tanulásának életkorral összefüggő vizsgálata sajátos mintázatot mutatott. A 26 éven felüliek 60%-a kevesebb, mint 3 évig, 30%-a 4 és 6 év között, míg 10%-a legalább 7 évig tanulta a nyelvet. A fiatalabb korcsoportokban senki sem tanulta 3 évnél hosszabb ideig. A francia és a spanyol nyelv tanulása egyik korosztály esetében sem érte el a 7 évet, mindkét nyelvet jellemzően 70% körüli arányban tanulják kevesebb, mint 3 évig, 30% pedig 4 és 6 év között. Ezek az arányok jelzik, hogy az olasz, a francia és a spanyol nyelvtanulás a felsőfokú magánénekes hallgatók felsőfokú képzése idejére tehető. Ennek kereteit a későbbiekben vizsgáljuk. Az orosz nyelv ettől eltérő tanulási arányát minden bizonnyal a kiegészítő diplomát megszerző, már pályán lévő énekesek módosítják.

A vokális interpretációban leggyakrabban használt nyelvek tanulásának vizsgálatát a nyelvtudás szintjének lekérdezésével folytattuk. Elsőként arra voltunk kíváncsiak, hogy a hallgatók milyenek ítélik meg saját nyelvtudásokat. A kapott eredményeket a 24. ábrán ábráztuk, amely jól szemlélteti, hogy középfokon és felsőfokon is az angol nyelvet birtokolják leginkább a hallgatók saját megítélésük szerint. Az orosz nyelvtudását mindenki alapfokúnak ítéli, és felsőfokú nyelvtudásról csak a német (7%) és az olasz (2%) esetében nyilatkoznak. Franciául a nyelvet tanulók 15%-a, olaszul 7%-a, spanyolul pedig 23%-a tud középfokon saját megítélése alapján.



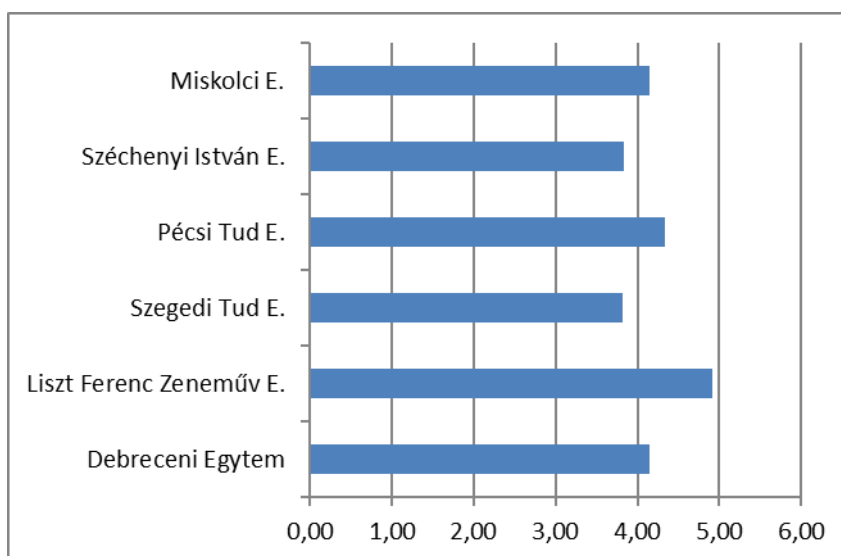
24. ábra: A nyelvtudás szintje saját megítélés alapján

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, $N=83$, $N=65$, $N=14$, $N=64$, $N=6$, $N=9$,
százalékban megadva)

A hazai vizsgálatok a hallgatói nyelvtudás eltérő aspektusaira helyezik a hangsúlyt. A Eurostudent V. kutatásban a hallgatói nyelvismeret mértékét a hallgatók szintén saját maguk ítélték meg. A megkérdezettek 52%-a nyilatkozott úgy, hogy 1 nyelvet, 17%-a pedig úgy, hogy 2 vagy több nyelvet ismer jól. A nyelvek közül az angolt 22,2% jól ismeri, 74,8% pedig ismeri. A német nyelvet 71%, a franciát 20%, az olaszt 18%, a spanyolt és az oroszot pedig 15%-15% ismeri valamilyen szinten (Garai és Kiss, 2017). Ezek a vizsgálati eredmények kérdésfeltevésüknek köszönhetően nem megfeleltethetők ugyan a mi vizsgálati paramétereinknek, de segítenek a hallgatói nyelvtanulás árnyaltabb megközelítésében.

A nyelvtudás egyéb változókkal való összevetésére indexet képeztünk. A hat nyelvből a válaszadóknak saját bevallás alapján kellett megbecsülniük a nyelvtudásuk szintjét. A felsőfokú nyelvtudás egy adott nyelvből három pontot ért, a középfok kettőt, az alacsony pedig egyet. Ennek segítségével becsültük meg az egyes hallgatók nyelvtudását. Az így kapott nyelvtudás index átlaga 4,33 lett. Ez azt jelenti, hogy a hallgatók átlagosan legalább két nyelvet bírnak középfokon, vagy egy felsőfokú és legalább egy középfokú nyelvtudással rendelkeznek.

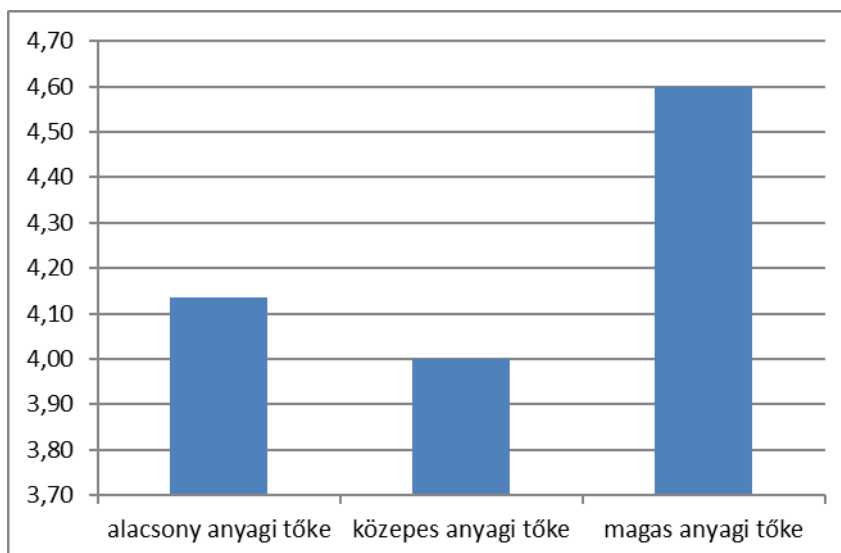
A kapott nyelvtudás index alapján a nyelvtudás mértékét intézményi lebontásban is elemezni tudtuk. A nyelvtudás vizsgálatba bevont intézmények szerinti megoszlását a 25. ábrán követhetjük nyomon. Az intézmények között a LFZE áll az első helyen, közel 5 értékkel, ezt követi a PTE-MK, majd a DE-ZK és a ME-BBZI, a legalacsonyabb érték (3,8) SZE-MK és a SZTE-MK hallgatóihoz tartozik.



25. ábra: A nyelvtudás index értéke intézményenként

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90)

A képzett index segítségével a nyelvtudást már össze tudtuk mérni további háttér változókkal is. Az alacsony elemszámok most sem adtak lehetőséget a szignifikáns különbségek megragadására, de az anyagi tőkére vonatkozóan a 26. ábrán markánsan kirajzolódik az anyagi tőke és a nyelvtudás kapcsolata. A magas anyagi tőke értékhez tartozó nyelvtudás érték a legmagasabb: 4,6. A magasabb anyagi státuszú hallgatók nyelvtanulásának feltételei jobban biztosítottak.



26. ábra: A nyelvtudás index értéke az anyagi tőke szerint

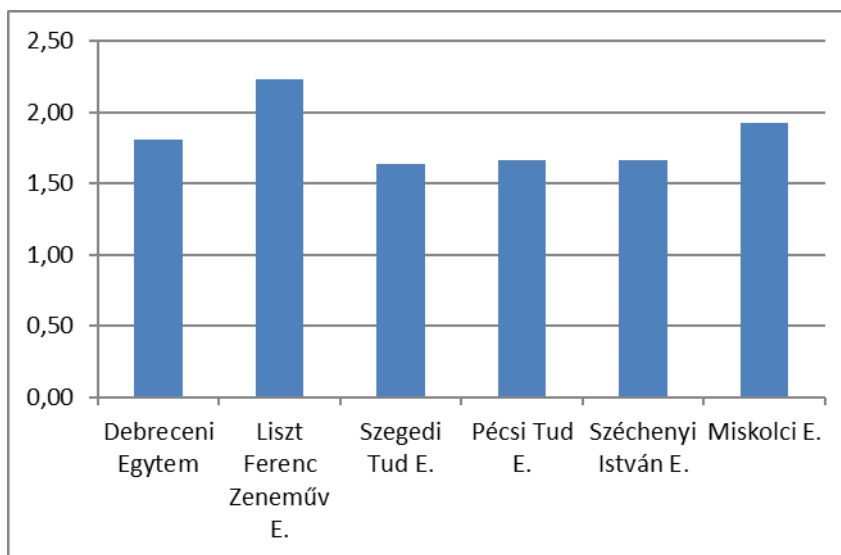
(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90)

A nyelvtudás fokát a nyelvvizsgák típusára és szintjére irányuló kérdésekkel mértük fel. A tanulmányozott nyelvekből szerzett vizsgákból újabb indexet képeztünk úgy, hogy a felsőfokú nyelvvizsga három, a középfokú nyelvvizsga kettő, az alacsony fokú nyelvvizsga pedig egy pontot ért az indexben. A kapott érték a nyelvtudás indexéhez képest, sokkal rosszabb eredményt mutatott. A hallgatói minták átlagértéke 1,89 volt, ami önmagában is figyelemreméltó adat. Ez az érték azt jelzi, hogy a hallgatók átlagának egy nyelvből sincs középfokú nyelvvizsgája. A nyelvvizsga index és a saját megítélésű nyelvtudásból alkotott nyelvtudás index diszkrpanciája pedig a nyelvtanulás hatékonyságával kapcsolatban vet fel kérdéseket. A frissdiplomásokkal 2015-ben készült felmérések tanúsága szerint a végzetek 70%-ban a nyelvvizsgát jelölték meg a késedelmes diplomaszerezés okaként. A művészeti és tudományterületi megoszlás alapján a művészeti és művészetközvetítői képzésben visszatartott diplomák aránya még ennél is magasabb, 76,3% (Veroszta, 2016). Ez az arány jól tükrözi a tanári interjúk elemzésekor az 5. fejezetben már említett értékeléseket és véleményeket.

Mintánk 30%-a még nem rendelkezik középfokú nyelvvizsgával, a BA képzésű hallgatókra szűkítve ez az arány nagyobb, 36,2%. Ha a nyelvvizsga indexét képzési szintenként vizsgáljuk, a legmagasabb átlagokat a mesterképzéses hallgatók esetén találjuk (opera MA-2, oratórium-, dal MA-2,28, tanári MA-2,85), míg a legalacsonyabb átlaggal az osztatlan tanárképzésben (1,38) résztvevő diákok bírnak. Az alapképzésben résztvevők

nyelvvizsga indexe magasabb (1,85), aminek az lehet a magyarázata, hogy a lekérdezettek többsége a képzési ciklus vége felé közeledve sürgetőbbnek érzi a diplomához szükséges nyelvvizsga megszerzését, mint a felfutóban lévő osztatlan tanárképzés alsóbb évfolyamú hallgatói. Az MA képzésben résztvevő hallgatók magasabb nyelvvizsga indexe életkorukból, a nyelvtudásra fordított hosszabb időtartamból természetesen adódhat. Kutatásunk arra nem adott lehetőséget, hogy a pontos képet kapjunk arról, hogy a mesterképzéses hallgatók melyik képzési ciklusban szerezték nyelvvizsgájukat. Fontosnak tartjuk ugyanakkor megjegyezni, hogy a magánénekes mesterszintű felsőoktatásban nem kötelező a második nyelvvizsga megszerzése.

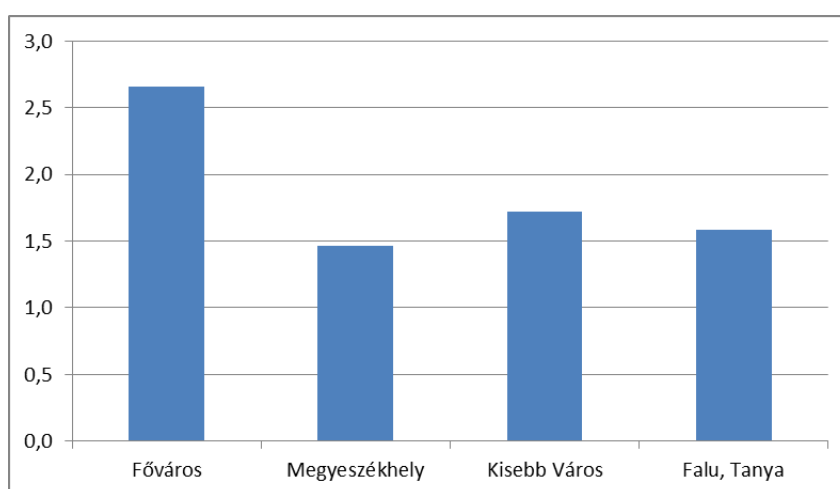
A 27. ábrán látható intézményenkénti összehasonlítás alapján újabb adalékokat találunk a nyelvtudás és a nyelvvizsga eltéréseire vonatkozóan. Az intézmények sorrendje a nyelvvizsga index értékek tükrében némileg módosítja a nyelvtudás index által megrajzolt képet. A nyelvvizsgák száma és foka szerint is a LFZE hallgatói bírnak leginkább nyelveket, de az intézmények további sorrendje: ME-BBZI, DE-ZK, PTE-MK, SZE-MK, SZTE-ZK. A LFZE magánénekes hallgatóinak nyelvvizsga index értéke 2,25, ami 2,65 értékkel alacsonyabb, mint a nyelvtudás index értéke. A többi intézmény esetében is 2,3 érték körül van az eltérés, a nyelvtudás index és a nyelvvizsga index között. A saját megítélésű nyelvtudásról a hallgatókban kialakult kép a pécsi kitöltők esetében áll a legtávolabbi a nyelvvizsgával igazolt tudástól.



27. ábra: A nyelvvizsga index értéke intézményenként

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90)

A nyelvtudás és a demográfiai háttér lehetséges kapcsolatát is fontosnak tartottuk feltárni. A nyelvvizsga index és a település típus összevetésében azt tapasztaltuk, hogy a legmagasabb nyelvvizsga index értékkel a fővárosiak, míg a legalacsonyabbal a megyeszékhelyen élők rendelkeznek. Ezt egyrészt azzal indokolhatjuk, hogy a nyelvtanulás infrastrukturális háttére intézményi és magánúton tanulás tekintetében is gazdagabb a fővárosban. A faluról és tanyáról érkezett hallgatók vonatkozásában figyelemre méltó, hogy nyelvtudásuk nem marad el a városból érkezőkétől. Ennek oka vélhetően az, hogy középfokú tanulmányaikat már gimnáziumban, szakközépiskolában folytatták (28. ábra).

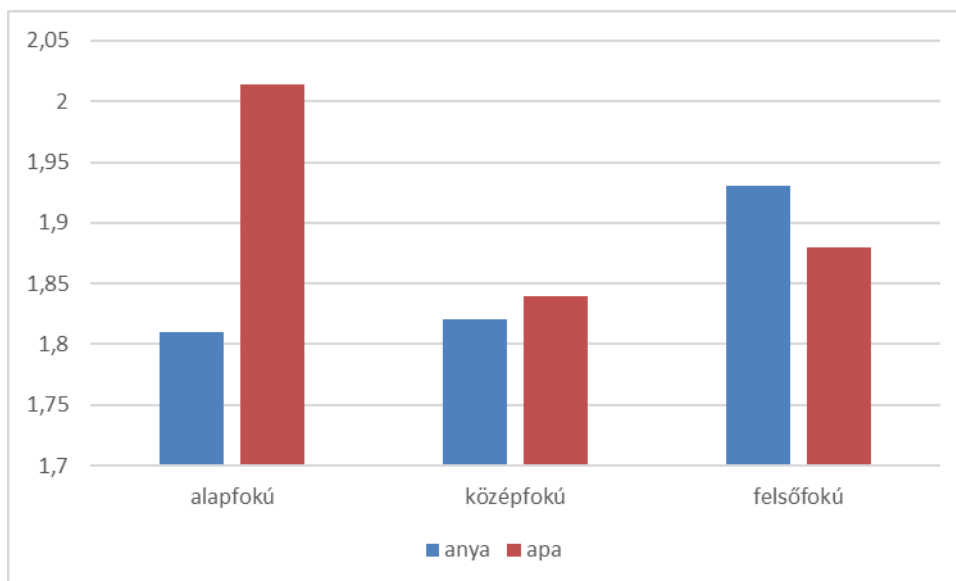


28. ábra: A nyelvvizsga index értéke településtípusonként

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90)

A hallgatók zenetanulásának kezdetéről azt állapítottuk meg, hogy a magasabb végzettségű anyák gyermekei korábban kezdik meg a hangszeres zenetanulást. Ebből kiindulva a szociokulturális háttérnek a szülői vetületét érdemesnek tartottuk a zenei és nyelvi képzettséggel együttesen is megvizsgálni. A szülők képzettségét nemenként vetettük össze a korábban képzett hangszer tudás indexszel, illetve a nyelvvizsga és a nyelvtudás indexével. A 29. ábráról azt olvashatjuk le, hogy a magasabb végzettségű anyák gyermekei több hangszeren játszanak (1,93), mint az azonos státuszú apák gyermekei (1,88), viszont az alacsony státuszú apák gyermekeihez tartozó hangszer indexek magasabbak (2,04), mint az azonos végzettségű anyák gyermekeinek esetében (1,81).¹³² Ezeknek a mutatóknak a háttérét vélhetően kvalitatív technikával lehetne feltárni.

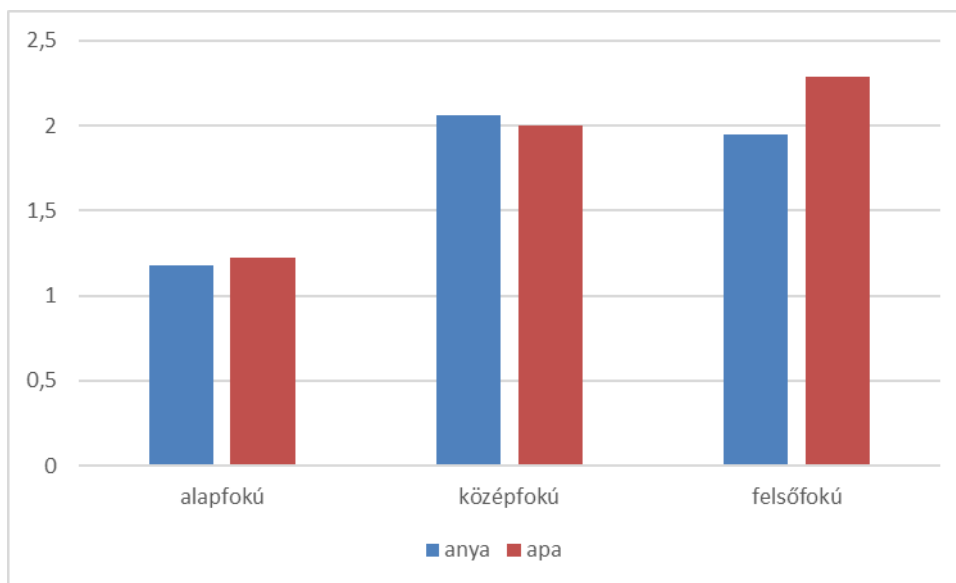
¹³² Ebben az esetben a szülők iskolai végzettségét három értéket felvevő változóvá alakítottuk (alapfok, középfok, felsőfok).



29. ábra: A hangszertudás indexének és a szülők iskolai végzettségének kapcsolata

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90)

A nyelvvizsga index és a szülők végzettségének vizsgálatakor azt látjuk, hogy a nyelvvizsga indexe illeszkedik a szülők iskolai végzettségéhez. Az alsófokú iskolai végzettséghez 1,22 (anyák) és 1,24 (apák) nyelvvizsga index, a középfokú végzettséghez pedig 2,06 (anyák) és 2 (apák) nyelvvizsga index járul. Meg kell említeni, hogy a magasabb iskolai státuszú apák gyermekei nagyobb nyelvvizsga index értékkel (2,29) rendelkeznek, azaz egyértelműen több nyelvből és/vagy magasabb szintű nyelvvizsgálással bírnak, mint a magas státuszú anyák gyermekei (1,95). Ezeket az összevetéseket a 30. ábra mutatja be.



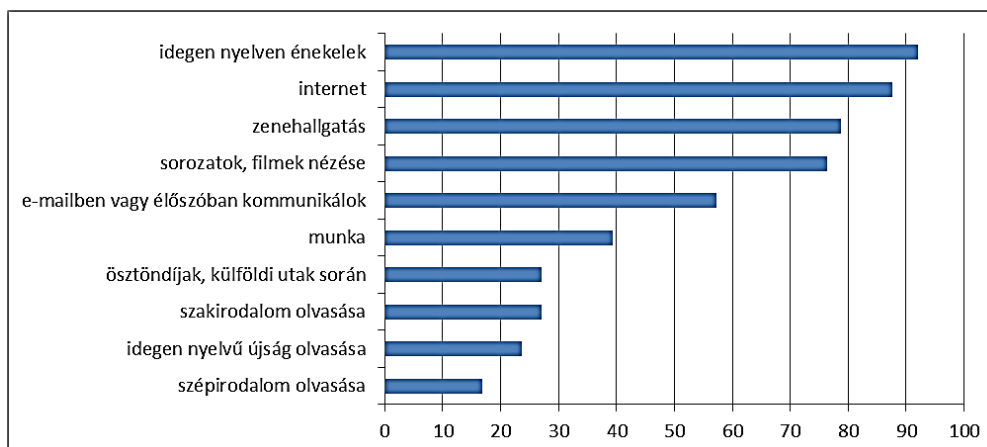
30. ábra: A nyelvvizsgák indexének és a szülők iskolai végzettségének kapcsolata

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90)

A magánénekes hallgatók idegen nyelvtudásának felmérése, a nyelv használatának összefüggésében nyer értelmet. A lekérdezés részeként arról kérdeztük a hallgatókat, hogy milyen célból, milyen módokon használják az idegen nyelveket. A 31. ábrán szembeötlően kirajzolódik, hogy az idegen nyelvek felhasználásának legmeghatározóbb területe az idegen nyelvű éneklés, amelyet több mint 90%-ban jelöltek meg a hallgatók. Ezt követi csak az internet használat és az idegen nyelvű zene hallgatása. Az idegen nyelven történő írásbeli vagy szóbeli kommunikáció, a hallgatók 60%-ára sem jellemző. Ez az adat szintén indokolja, hogy az idegen nyelvű interpretáció nyelvi gyakorlatát a nyelvi képzéstől függetlenül is górcső alá vegyük majd a 6.2.3. alfejezetben.

Khi-négyzet statisztikával megvizsgáltuk a nyelvtudás indexének alapján kialakított két csoport (N=31 és 59) idegennyelvű tevékenységeinek spektrumát ($p \leq 0,05$).¹³³ Két tevékenység esetén találtunk szignifikáns kapcsolatot (e-mailben és előszóban kommunikálok (sig.: 0,001), idegen nyelven szakirodalmat olvasok (sig.: 0,032). A különbség tehát nem minden esetben volt megragadható, de ki tudtuk mutatni azoknak a tevékenységeknek a körét, amelyek inkább köthetők a magasabb nyelvi indexszel rendelkező hallgatókhoz.

¹³³ Arra törekedtünk, hogy két azonos nagyságú csoportot alakítsunk ki. Az index által felvett értékek akkor adták ki a két, leginkább elemezhető csoportnagyságot, ha az alacsony nyelvtudású csoportba 0 és 3 közötti értékkel vontuk be a hallgatókat, négyes értéktől pedig a magas nyelvtudású csoportba kerültek.



31. ábra: Az idegen nyelvek felhasználási területei

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90, százalékban megadva)

A hallgatók társadalmi háttérének elemzésekor a családok nyelvi összetételére is rákérdeztünk. Azt feltételeztük, hogy a családban több nyelvet beszélők, illetve a vegyes nyelvi környezetből érkezők közt nagyobb arányban lesznek nyelvvizsgával bírók. Az adatok értékelésekor arra a megállapításra jutottunk, hogy abban az esetben, ha a családban több nyelvet beszélnek, a nyelvtudás indexe magasabb, ugyanakkor ez a többlet tudás a nyelvvizsgák számát nem emeli.¹³⁴ Ha viszont a lakóközösségben beszélnek több nyelvet, annak hatása a nyelvvizsga indexében is megmutatkozik.¹³⁵ Ennek határozott okát nem tudjuk, csak feltételezhetjük, hogy a határon túli magyar hallgatók a lakóközösségükben beszélt nyelvből tettek nyelvvizsgát, vagy épp az anyaországi tartózkodás teremtett számukra új tanulási lehetőségeket. Ezeket az eltéréseket az alacsony elemszámok miatt óvatosan kell kezelnünk.

A hallgatói mobilitásról szintén azt feltételeztük, hogy hozzájárulhat a nyelvtudás szintjének emeléséhez. A válaszadók közül 10 hallgató vett részt külföldi képzésben. Arra vonatkozóan kértük a kitöltők értékelését, hogy nyelvtudásuk mely területe, milyen mértékben fejlődött a külföldi tanulmányok alatt. A nyelvtudás nyolc aspektusát (szókincs, kiejtés, kommunikáció, nyelvi magabiztosság, írás, olvasás, intonáció, szövegértés) soroltuk fel és a válaszadókat arra kértük, hogy határozzák meg, hogy milyen mértékben fejlesztette ezeket a területeket a külföldi képzés. A válaszlehetőségek (nem fejlesztett,

¹³⁴ Kilenc hallgató érkezett többnyelvű családból. Az ő nyelvtudásuk indexértéke 5,3 volt, míg a többi hallgatóé 4,3. A nyelvvizsga indexének értéke 1,7 és 1,9.

¹³⁵ 11 hallgató érkezett többnyelvű lakókörnyezetből. Nyelvtudásuk indexértéke 5,7 volt, míg a többi hallgatóé 4,1. A nyelvvizsga indexének értéke 2,3 és 1,9.

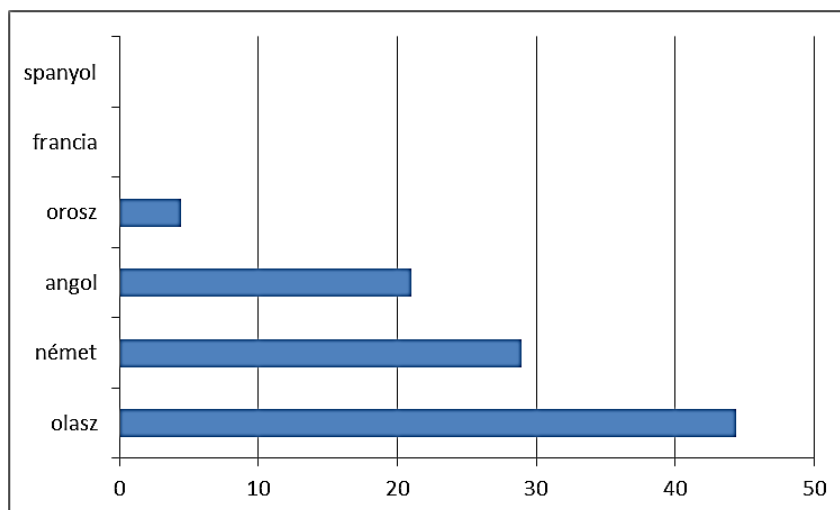
közepesen fejlesztette, jelentősen fejlesztette) közül a nyelvi magabiztosság fejlődését ítélték meg a legjellemzőbbnek, az írás és az olvasás fejlődését pedig a legcsekélyebbnek.

A kiejtés és a szókincs fejlődését szintén sokan választották, ami autentikus nyelvi környezetben bővítve még nagyobb jelentőséggel bír.

A külföldi tanulmányok alatt az eredeti nyelvű interpretáció képzésben betöltött szerepéről szerzett tapasztalatokról szöveges válaszban kértük a hallgatók véleményét. Egyöntetűen megfogalmazták, hogy mindent eredeti nyelven énekeltek. „Nehezünkre esik nem anyanyelvünkön megtanulni és használni. Ha mégis, csodabogár vagy, pedig a 21. században élünk.” A speciális nyelvórákat, illetve az idegen nyelvű szerep tanulás prózai megközelítését többen kiemelték.

A nyelvhasználat teljes körű feltérképezésére a tantárgyi keretekre vonatkozóan is fogalmaztunk meg kérdést. A válaszokból kirajzolódó kép alapján elmondhatjuk, hogy a hallgatók döntő többségében (95,3%) a főtárgy órák keretében, kisebb arányban a kamaraének (82,6%) és korrepetíció (80,2%) órákon használják az idegen nyelvet. Az a feltételezésünk, hogy más idegen nyelvek tanulásakor is jelentősen hasznosítják adott nyelvből már meglévő tudásukat, nem igazolódott, mindössze 31,8% nyilatkozott úgy, hogy más nyelvből is hasznát veszi a tanultakat.

Miután megnéztük, hogy a magánénekes hallgatók milyen nyelvi képzettséggel rendelkeznek, és milyen területeken használják azt, indokoltá vált a nyelvi képzés intézményi feltételeinek vizsgálata is. Elsőként a vokális interpretáció során leginkább megjelenő nyelvek intézményi keretek között tanulását vizsgáltuk és ábrázoltuk a 32. ábrán. Az olasz (44,4%) és a német nyelv (28,9%) intézményi tanulása a legnagyobb arányú, oroszul 4,4% tanul, franciául és spanyolul egyetlen hallgató sem. Ez az arány az olasz és a német nyelv vonatkozásában indokolt, a francia és az orosz nyelv esetén azonban – az énekes irodalom nyelvi összetételét figyelembe véve – feltűnően alacsony.



32. ábra: Az éneklésben használt idegen nyelvek intézményes nyelvtanulása
(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90, százalékban megadva)

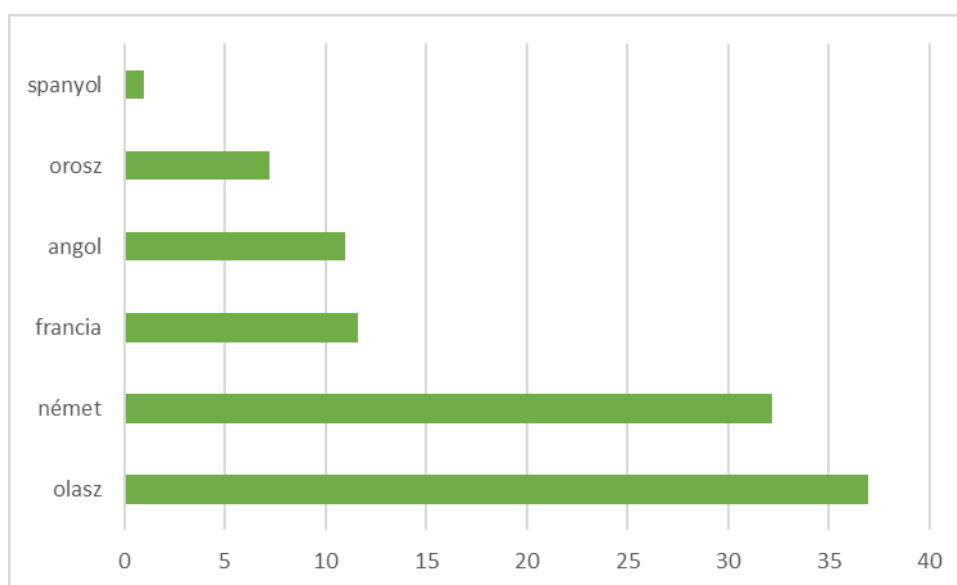
A nyelvtanulás intézményi formáiról a nyelvórák száma, kötelező vagy választható jellege, valamint óraszámait által tájékozódunk. A válaszadók 67,1%-a nyilatkozott úgy, hogy kötelező jelleggel tanul valamilyen idegen nyelvet.¹³⁶ A nyelvek közül az angolt 17 hallgató, a németet 26, az angolt 17, az oroszot pedig 5 válaszadó tanulja az intézményben. Az oktatói interjúkból kirajzolódott intézményi nyelvtanulás feltételei ismeretében az intézményen kívüli nyelvtanulás mértékére is kíváncsiak voltunk. A hallgatók 58,4%-a nem, 41,6%-a viszont tanul magánúton valamilyen nyelvet. Ennek háttérben véleményünk szerint éppen a saját megítélésű nyelvtudás és a nyelvvizsga index értékben is tükröződő nyelvi eredményesség közti jelentős különbség áll. Az intézmények mindegyikében csak gyakorlati jeggyel zárul a nyelvi képzés, egyedül a BA diploma feltételül szolgáló középfokú nyelvvizsga tekinthető kötelező ösztönző erőnek.

A magánúton történő nyelvtanulásról intézményi összehasonlításban úgy találtuk, hogy a LFZE hallgatóinak körében a legjellemzőbb. Egyéb változókkal is megnéztük a lehetséges összefüggéseket, de azt láttuk, hogy sem a településtípus, sem a nemek megoszlása, sem a képzési szint nem befolyásolja a nyelvtanulás formáját, és nem találtunk jól interpretálható különbséget a szülők végzettsége valamint az anyagi tőke vonatkozásában sem.

¹³⁶ A nyelvórák számának és a kötelező vagy fakultatív jellegű nyelvórák adatainak megbízható feldolgozását a „kötelező jelleg”, illetve a „szakmai”, „normál” nyelv pontatlan értelmezéséből eredő ellentmondásos hallgatói válaszok nem teszik lehetővé.

6.2.3. Idegen nyelvű interpretáció és nyelvi képzés

Az idegen nyelvű vokális interpretáció során használt nyelvek gyakoriságát a 33. ábrán szemléltetjük. Ez az ábra tükrözi leginkább azokat a kihívásokat, amelyekkel a magánénekes képzés nyelvi területeinek meg kell küzdenie. A hallgatók idegen nyelvű repertoárjának megoszlásáról a következő kép rajzolódott ki: A tanult vokális anyag legnagyobb hányadát az olasz nyelvű művek alkotják, 37%-kal. A németül tanult darabok aránya 32,2%. Ezt követi a francia 11,7%-kal és az orosz 7,2%-kal. Az angol énekes irodalom az eredeti nyelvű énekes irodalom 11%-át teszi ki, legkevesebbet spanyolul énekelnek a magánénekes hallgatók. Ezek az arányok különleges megvilágításba kerülnek a 32. ábrán feltüntetett intézményes nyelvoktatás nyelvi megoszlásának ismeretében. Az angol nyelvű darabok aránya a repertoárban mindössze 11%, ez nem indokolja az angol nyelv tanulásának magas (22%) arányát. Elsődleges oka minden bizonnyal a nyelvvizsga megszerzése a középiskolai nyelvi tanulmányok tovább folytatásával. A német nyelv esetében már hiány mutatkozik a nyelvi képzésben, mivel német nyelvrát csak a hallgatók 28%-a kap, miközben a repertoárnak egyharmadát jelentik a németül előadott darabok. Az orosz nyelv intézményes tanulási lehetőségei (4%) sem tekinthetők elégségesnek, mivel az orosz, a repertoárban ennél nagyobb arányban (7,2%) van jelen. Spanyolul és franciául senki sem tanul intézményesen. Az intézményi nyelvtanulás és az interpretált nyelvek közti ellentmondás a francia nyelv tekintetében a legszembetűnőbb, amelyet az éneklés során 11,6%-os arányban használnak a megkérdezett magánénekesek.



33. ábra: Az idegen nyelvű interpretáció során használt nyelvek

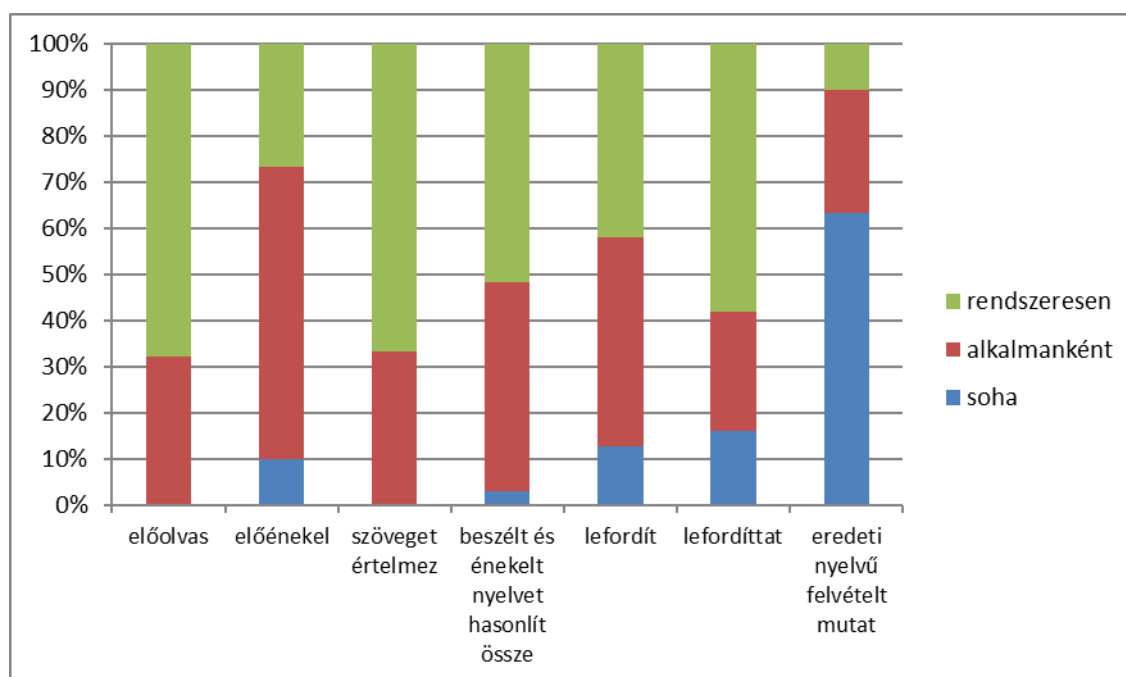
(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90, százalékban megadva)

Az idegen nyelvű interpretáció tökéletesítésében a nyelvórák mellett az idegen nyelvű interpretációs órák adhatnak lehetőséget az énekes nyelvi kompetenciák fejlesztésére. A fogalmi keretek között az 1.4. fejezetben tisztázott módon itt azokra a tantárgyakra vonatkoztattuk a kérdéseinket, amelyek az idegen nyelvű interpretáció tökéletesítését a képzési keretek között speciálisan célozzák. A következőkben ezeknek a tantárgyaknak a sajátosságait vizsgáltuk meg. Arra a kérdésünkre, hogy van-e a hallgatóknak ilyen elnevezésű, vagy tartalmában ezt lefedő órájuk, a hallgatók 59,3%-a válaszolt igennel, 33 hallgató tanul ilyen tárgyat. A tantárgyi megnevezések sokfélék: idegen nyelvi beszédgyakorlat, idegen nyelvű interpretációs gyakorlat, idegen nyelvű szerepgyakorlat, olasz operaszöveg, orosz dalirodalom, idegen nyelvű korrepetíció, idegen nyelvű beszédgyakorlat. A tantervi hálóban – amint a tanári interjúkból már láttuk – a legváltozatosabb időtartamban szerepel a képzés, 1 és 8 félév közötti változatokban. A kizárólagosan tanárképzést folytató intézmények (ME-BBZI, SZE-MK) hallgatói nem részesülnek ilyen képzésben.

A tantárgy módszertani sajátosságait úgy fogalmazzuk meg, hogy egy 1-5 fokozatú skálán értékeltettük a leginkább jellegzetes lehetséges tartalmakat: kiejtés, jelentés, szövegértelmezés, zene és szöveg közös elemeinek megragadása. A hallgatók szerint az idegen nyelvű interpretációt fejlesztő tantárgy gyakorlatának fókuszában első helyen 4,77 értékkel a kiejtés áll, ezt követi a szövegértelmezés (4,33), majd a szöveg jelentése (4,27), végül a zene és a szöveg közös elemeinek megragadása (3,93).

A tantárgy oktatóinak módszertani technikáit 7 lehetséges választási lehetőséggel fedtük le. (előolvas, előénekel, szöveget értelmez, beszélt és énekelt nyelvet hasonlít össze, lefordít, lefordíttat, eredeti nyelvű felvételt mutat.) Ezeket kellett a kitöltőknek alkalmazásának gyakorisága (rendszeresen, alkalmanként, soha) alapján jellemezni. A leggyakrabban alkalmazott technikának az előolvasás és a szövegértelmezés bizonyult. A beszélt és az énekelt nyelv összehasonlítását 52%-ban végzik el rendszeresen a tárgyat oktató tanárok. A szöveg lefordításának és a hallgatók általi lefordíttatásának gyakorisága ismét a tanári nyilatkozatokkal áll összhangban, miszerint az oktatók jobban preferálják az önálló hallgatói fordító munkát. A 34. ábráról világosan leolvasható, hogy a szövegértelmezés egyetlen oktatói gyakorlatból sem hiányzik. Az is szembeűnő, hogy az eredeti nyelvű felvételekkel történő illusztrálás csak 11%-ban rendszeres, 63%-ban pedig sosem élnek az oktatók ezzel a módszerrel.

Az idegen nyelvű interpretáció oktatásában a kiejtés centrális helyzete (4,77-es érték) jól érzékelhető ugyan, de az 1.6.4. fejezetben felsorolt énekelt nyelvi sajátosságok beszéddel történő összehasonlítása csak a tárgyat oktató tanárok felénél rendszeres gyakorlat. Az énekelt nyelv specifikumainak anyanyelvi előadók általi illusztrálása szintén nem jellemző módszertani technika. Ezek az értékek számunkra azt mutatják, hogy az eredeti nyelvű interpretáció oktatásának középpontjában ugyan a nyelv hangzó oldala áll, de a módszertani eszközök tovább bővíthetők. Az idegen nyelvek és a magyar nyelv szöveg-dallam viszonyait illetően (1.6.3. és 1.6.4. fejezetek) az mondható el, hogy bár a szöveg jelentésének és értelmezésének fontos szerep jut a tárgy metodikájában, az idegen nyelvű és a magyar szöveg 1.6.2. fejezetben megragadott közös paramétereinek tudatosítása nem jellemző. Ez a hiányosság megítélésünk szerint az eredeti nyelvű éneklés minőségét jelentősen befolyásolja.



34. ábra: Az idegen nyelvű tantárgy oktatói technikái

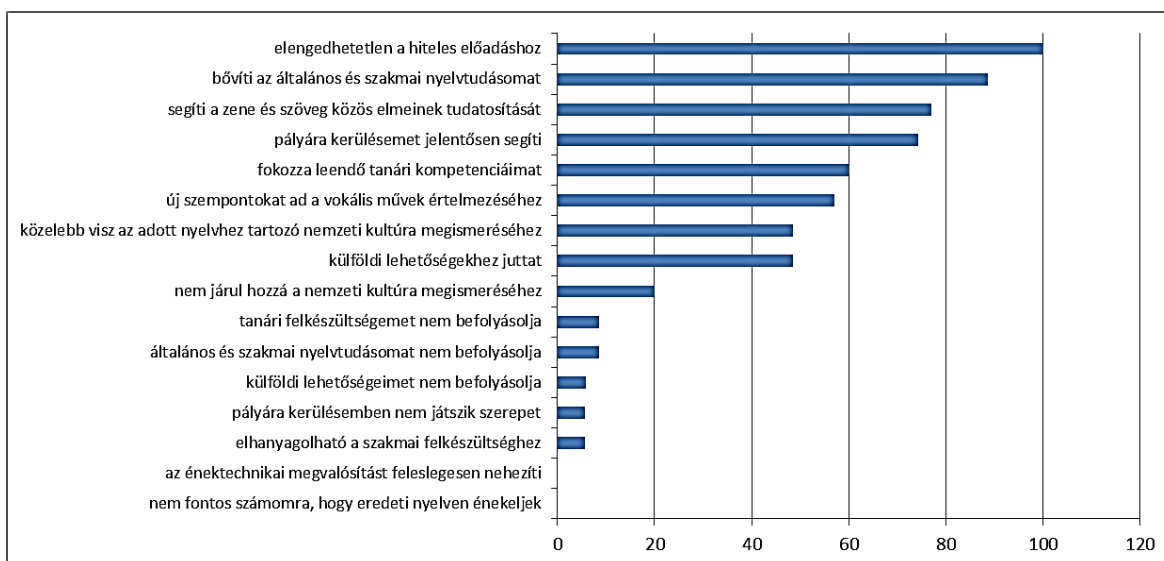
(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=33, százalékban megadva)

Az idegen nyelvű interpretációs tantárgy hallgatói megítélésének feltárására három kérdés irányult. Arra a kérdésünkre, hogy mennyire találják hasznosnak a tárgyat, a hallgatók 72,4%-a 1-5 fokozatú skálán 5-ös, 21,2%-a pedig 4-es értékelést adott. A tárgy hasznosságának értéke átlagosan 4,6 lett. Az értékeket intézményi összehasonlításban

megvizsgálva azt láttuk, hogy a leginkább hasznosnak a DE-ZK magánénekesei (5), legkevésbé hasznosnak pedig a PTE-MK hallgatói (4,33) ítélték a tárgyat. Képzési szintek relációjában érdekes eredmény lehet, hogy az osztatlan tanárképzés hallgatói értékelték a legmagasabbra (5) a tantárgy hasznosságát. Ezeknek a mutatóknak a háttérében azok a képzési sajátosságok állnak, amelyeket az oktatói interjúk alapján feltártunk. Azaz Pécsen az eredeti nyelvű interpretációt többnyire anyanyelvi tanárok bevonásával tömbösített formában oldják meg, Debrecenben pedig a többi intézménytől eltérő módon, nem az alapképzéses, hanem az osztatlan tanárképzős hallgatók kapnak ilyen képzést.

Az idegen nyelvű interpretáció képzésben betöltött szerepének hallgatói minősítésétől újabb adalékokat vártunk az eredeti nyelvű éneklés témakörében felmerülő vitás szakmai kérdések feldolgozásához. A hallgatói értékeléseket a 35. ábra tartalmazza. A hosszabb szöveges értékelések az eredeti nyelvű éneklés megítélésének különböző aspektusait és szerepét kínálták válaszlehetőségül. A kitöltők több választ is megjelölhettek. A válaszadók 100%-a nyilatkozott úgy, hogy az eredeti nyelvű éneklés elengedhetetlen a hiteles előadáshoz. Ez az arány hangsúlyos reflexiónak tekinthető az elméleti részben felvázolt vitákra. Ugyancsak kulcsfontosságú információnak tekinthető, hogy a hallgatók közül senki sem gondolta úgy, hogy az előadott mű énektechnikai megvalósítását feleslegesen nehezítené az eredeti nyelvű interpretálás. A felkínált válasz lehetőségek közül a legnagyobb arányban azokat jelölték meg, amelyek a nyelvi kompetenciák fejlesztésére vonatkoztak. A hallgatók 88,6%-a nyilatkozott úgy, hogy a képzés bővíti az általános és szakmai nyelvtudását, 77,1%-a pedig a zene és a szöveg közös elemeinek tudatosítását jelölte meg a tantárgy fontos szerepeként. Kíváncsiak voltunk arra is, hogy a tantárgy közelebb viszi-e a hallgatókat az adott kultúrához. 17 hallgató ítélte meg úgy, hogy a tárgy hozzájárul adott nemzeti kultúra megismeréséhez, 7 kitöltő szerint a tantárgy nem játszik abban szerepet. A pályára kerülés lehetőségeinek elősegítését a megkérdezettek 74,3%-a várja ettől a képzéstől, és csak hárman gondolják úgy, hogy a pályára kerülésükben nem játszik szerepet. A külföldi lehetőségekhez jutás esélyét ugyanakkor csak a hallgatók fele reméli a képzéstől. A tanári kompetenciák fokozását 20-an jelölték meg, ami mögött a nagyszámú osztatlan tanári képzésben résztvevő kitöltőket sejtjük, akiről a feltételezzük, hogy a képzésben széleskörű szakmai felkészítés fontos elemét látják.¹³⁷

¹³⁷ Az idegen nyelvű interpretáció képzésben betöltött szerepét megvizsgáltuk a nyelvtudás indexének segítségével (alacsonyabb és magasabb nyelvi indexszel bíró hallgatók) is. Ennek során keresztábrás technikát használtunk (khi-négyzet statisztika, $p \leq 0,05$). Egyetlen esetben találtunk kapcsolatot – a magasabb



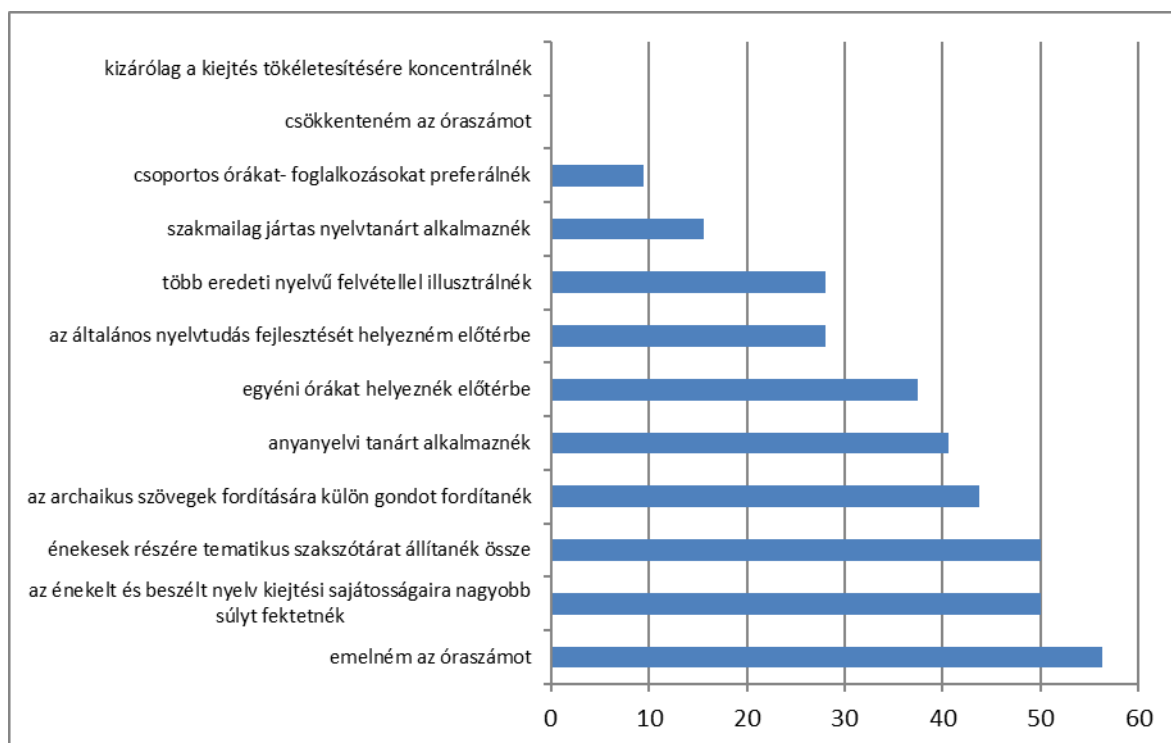
35. ábra: Az idegen nyelvű interpretáció képzésben betöltött szerepe

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=33, százalékban megadva)

Az idegen nyelvű interpretációs képzésben résztvevő hallgatókat végül arra kértük, hogy válasszák ki azokat a képzési paramétereket, amelyeken változtatnának. Több válasz is megjelölhető volt. Ahogyan a 36. ábrán látható, a válaszok a képzés óraszámaira, órai létszámára, oktatóira és tartalmi elemeire orientáltak. A hallgatók legnagyobb hányada a képzés óraszámát emelné (56,3%), senki sem csökkentené. Vélhetően a képzés struktúrájának intézményenként erősen eltérő jellegéből adódóan, a hallgatók egy kis része (9,4%) a csoportos órákat preferálná, nagyobb hányada (37,5%) pedig az egyéni órákat helyezné előtérbe. Az alkalmazott oktatói technikák terén a legnagyobb igényt az énekelt és a beszélt nyelv sajátosságainak hangsúlyosabb megközelítésére (50%), valamint az énekeseknek szóló tematikus szakszótár összeállítására (50%) jelzik a válaszok. Az anyanyelvi tanárok alkalmazását 40,6%-ban, a szakmailag jártas nyelvtanár bevonását a képzésbe pedig 15,6%-ban tartják alkalmasnak a képzés színvonalának emelésére. A képzés tartalmi oldalát illetően fontosnak tartjuk még kiemelni, hogy az archaikus szövegek fordításának problematikáját a hallgatók váratlanul nagy arányban (43,8%) hangsúlyosabban kezelnék. Ez a módszertani problémafelvetés a tanári interjúkban nem hangzott el. Az is elgondolkodtató, hogy a digitális technika fájlmegosztóinak világában az eredeti nyelvű felvételekkel történő illusztrálást a kitöltők 28,1%-a kevésnek tartja. Úgy

indexszel bíró hallgatók az „új szempontokat ad a vokális művek értelmezésében” választ nagyobb arányban választották (sig.: 0,040). Az elemszámok alacsony volta miatt ez az érték inkább csak jelzésértékű lehet.

gondoljuk, hogy a számok mögött az irányított, tanári magyarázatú zenehallgatás igénye húzódik meg.¹³⁸



36. ábra: Az idegen nyelvű interpretációs képzés változtatásának javasolt elemei

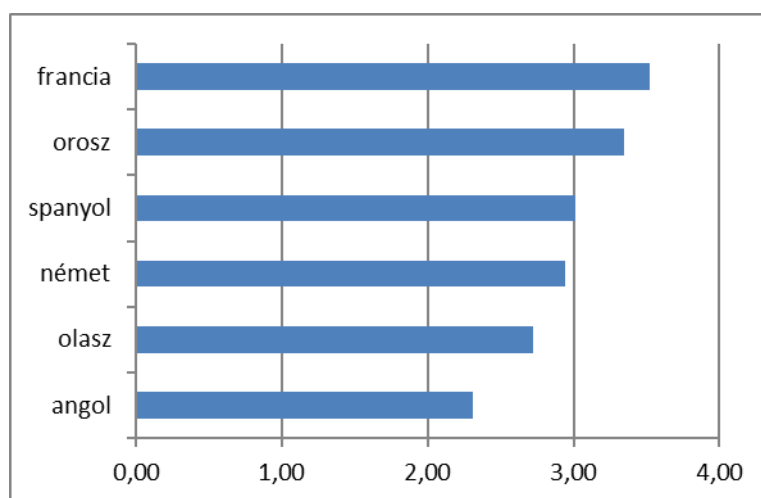
(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=33, százalékban megadva)

Ahogy az előzőekben felmértük, a megkérdezett hallgatók közül csak 33-an kapnak valamilyen tantárgyi megnevezés alatt idegen nyelvű interpretációs képzést. A képzésben nem részesülőkötől azt kérdeztük meg, hogy a képzés hiányának érzik-e hátrányát. A válaszadók 27,9%-a a „nem” választ jelölte meg, ami vagy azt jelenti, hogy a normál nyelvi képzést kielégítőnek ítélik meg az eredeti nyelvű énekléshez, vagy azt, hogy nem énekelnek olyan arányban eredeti nyelven, mint az „igen” választ megjelölők. A válaszadók 41,2%-a nyilatkozott úgy, hogy hátrányosan érinti a tantárgy hiánya. Az „egyéb” opció alatt szövegesen kifejtett indoklások között az érthető szövegmondás, a mondandó mélységének átadása, a szövegértelmezés, bizonyos nyelvek (francia, orosz)

¹³⁸ Az idegennyelv tudása alapján elkülönített hallgatói csoportok változtatásra irányuló javaslatait is összehasonlítottuk (khi-négyzet statisztika, $p \leq 0,05$). Egyetlen esetben találtunk szignifikáns kapcsolatot („az általános nyelvtudás fejlesztését helyezném előtérbe” – sig.: 0,006). Ennek választása a magasabb nyelvtudással bíró diákok között magasabb arányú volt, ami arra utal, hogy a nyelviileg kvalifikáltabb hallgatók az idegen nyelvű interpretációs tárgyak nyelvtudásra való visszahatását és a fokozottabb tantárgyi koncentrációt helyeznék előtérbe.

intézményes tanulásának hiánya és az énekes irodalom preferált nyelveinek (német, olasz) alaposabb elsajátítása iránti igények fogalmazódtak meg.

A következőkben arra is rákérdeztünk, hogy melyik nyelvből, milyen mértékben érzékelik az eredeti nyelvű interpretációra vonatkozó képzés hiányát. Ötfokozatú skálán kellett értékelniük az egyes nyelvek eredeti nyelvű énekléskor tapasztalt, képzésből fakadó hátrányát. A válaszokat a hat nyelvre vonatkozóan a 37. ábra szemlélteti. Legkevésbé az angol nyelvet illetően érzik a hallgatók a tantárgy hiányát (3,52). Ez könnyen megérthető, egyfelől mert a vokális irodalomnak csak kisebb hányadát alkotják az angol nyelvű művek, másfelől az angol nyelv, amint korábban láttuk, a legtöbbször által tanult és tudott nyelv. A spanyol nyelvű vokális irodalom jóval szerényebb, a képzés hiányát mégis sokan jelentősnek tartják a megkérdezettek közül, 3-as értéket kapott. Az olasz nyelv terén tapasztalt hiány 2,7-es, a német nyelvben jelentkező hátrány 2,9-es értéket vett fel. Ezek az értékek egyértelműen jelzik az idegen nyelvű interpretációs képzés iránti igényt. A legkiugróbb értékeket a francia (3,52), majd az orosz nyelv (3,34) képzésbeli hiánya kapta, amely értékek összhangban állnak az intézményes nyelvtanulás nyelvenkénti kereteiről a 32. ábrán bemutatottakkal.

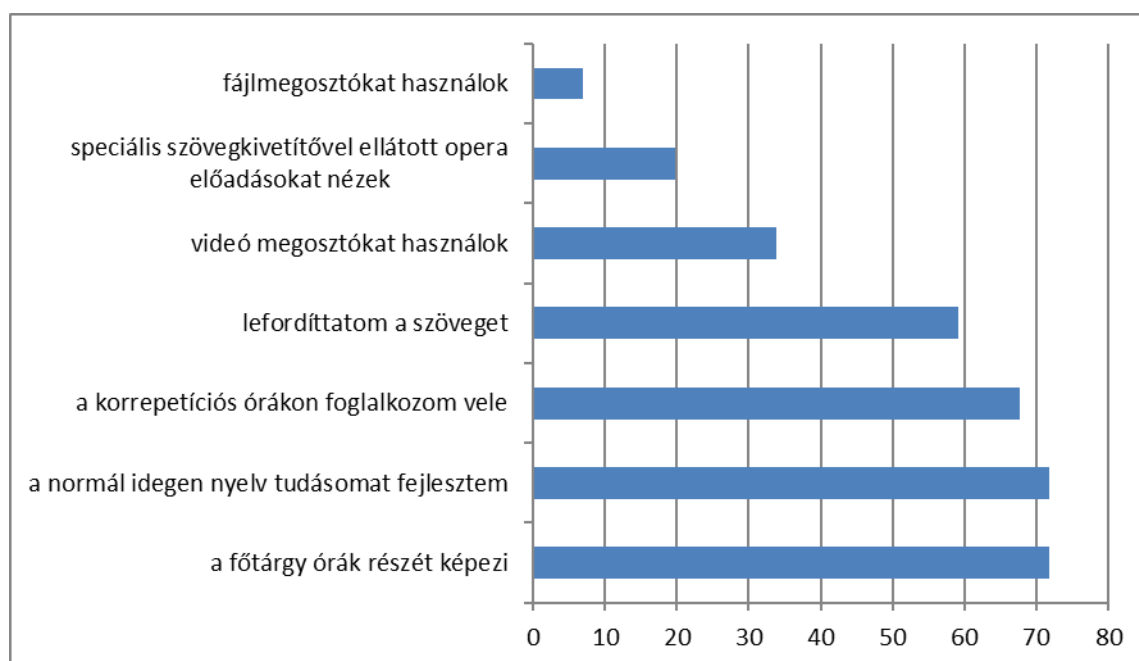


37. ábra: Az idegen nyelvű interpretációs tantárgy nyelvek szerinti hiánya

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=68, ötfokozatú skálával mérve)

Fontosnak véltük megtudni, hogy akiknél nincs ilyen tantárgy, azok hogyan igyekeznek fejleszteni eredeti nyelvű éneklésüket. A felkínált szöveges alternatívákra adott válaszok megoszlásait a 38. ábrán követhetjük nyomon. Ahogyan azt láthatjuk, a kitöltők legnagyobb hányada (71,8%), a főtárgy órák keretén belül igyekszik a nyelvi tökéletesítésre, ami összecseng azokkal az interjúban megfogalmazott főtárgy tanári

törekvésekkel, amelyek a főtárgy órák anyagába építik be az eredeti nyelvű éneklés tökéletesítését. Ugyanilyen mértékben (71,8%) látják a hiánypótlás lehetőségét az intenzívebb nyelvtanulásban. 59,2% mondta azt, hogy segítséget kér a szövegek lefordításában, és 67,6% gondolja úgy, hogy a korrepetíciós órák adnak lehetőséget az idegen nyelvű interpretáció fejlesztésére. A digitális technika lehetőségeivel nem élnék számottevő mértékben a válaszadók. Ez némileg ellentmondásban van azzal a tanári tapasztalattal, hogy a hallgatók előszeretettel utánozzák le, „lefülek” nagy énekesek felvételeit.

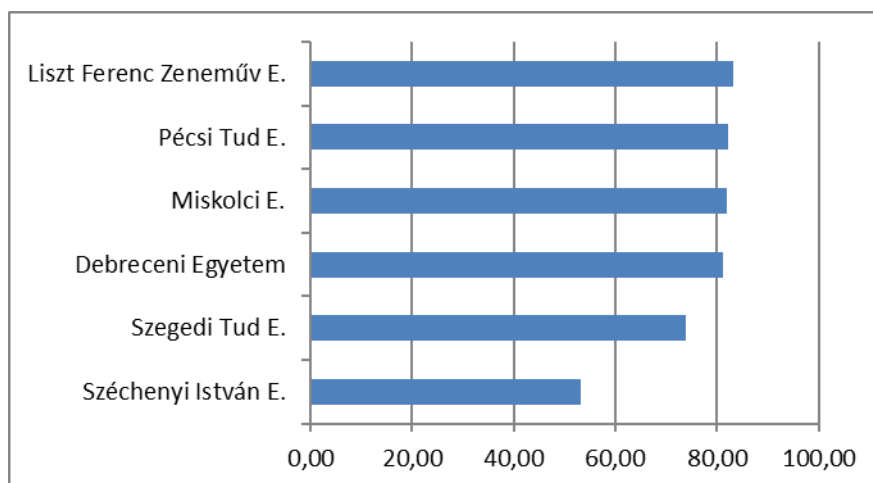


38. ábra: Az idegen nyelvű interpretáció fejlesztéseinek módjai

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=57, százalékban megadva)

Az előzőekben körüljártuk a magánénekes hallgatók nyelvi és interpretációs képzésének paramétereit. Ezeknek a jellegzetességeknek az ismeretében különösen hangsúlyos megvilágításba kerül most már a hallgatók által énekelt vokális repertoár összetétele. A megkérdezett magánénekes hallgatók repertoárjának 79,3%-át alkotják – a kitöltők saját százalékos meghatározása alapján – az eredeti nyelven énekelt művek. Az eredeti nyelvű repertoár intézmények szerinti eloszlását a 39. ábra mutatja. A művek eredeti nyelvű előadása a LFZE magánénekeseit jellemzi leginkább (83,3%), de minimális eltéréssel követi a PTE-MK, a ME-BBZI, a DE-ZK is, 82% körüli aránnyal. A SZTE-ZK hallgatói 73,77% arányban, a SZE-MK énekesei pedig 53%-ban éneklék a repertoárjukat

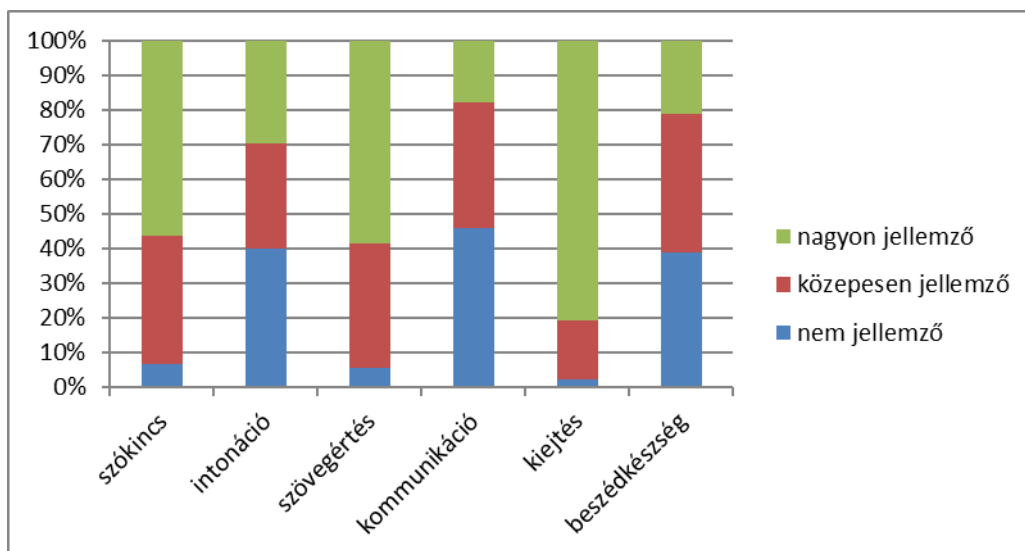
eredeti nyelven. A kapott százalékos eredmények megfelelnek azoknak a tanári koncepcióknak, amelyeket az 5. fejezetben feltártunk.



39. ábra: Az eredeti nyelvű repertoár intézményenként

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90), százalékban megadva)

Azt feltételeztük, hogy az eredeti nyelvű éneklés visszahat a magánénekes hallgatók nyelvismeretére és fejleszti a nyelvi készségeket. Ebből a feltevésből kiindulva, arra kértük a kitöltőket, hogy ötfokozatú skálán osztályozzák az eredeti nyelvű éneklés reflektív hatását. A hallgatók megítélésében ez az érték átlagosan 4,2, ami igazolta várakozásunkat, de még nem adott választ arra, hogy milyen hatásmechanizmussal működik ez a visszahatás. Ezért a nyelvtudás 6 elemét egyenként kiválasztva (szókincs, intonáció, szövegértés, kommunikáció, kiejtés, beszédkészség) kellett a nyelvtudás területeinek fejlődését 3 fokozattal minősíteni (nem jellemző, közepesen jellemző, jellemző). A 40. ábrán szemléletesen kirajzolódik az idegen nyelvű éneklés erőteljes visszahatása a kiejtés fejlődésére, erről a hallgatók 80,7%-a számolt be. Ugyancsak nagy arányban találták jellemzőnek a szókincs (56,2%) és a szövegértés (58,4%) fejlődését. A nyelvtudás többi területén azonban kevésbé jellemző a fejlesztő visszahatás. Az intonáció, a kommunikáció és a beszédkészség terén mintegy 40% érzi úgy, hogy egyáltalán nem fejlődött a nyelvtudása az eredeti nyelvű éneklés kapcsán. Ez az arány a kötetlen, többségében szóbeli nyelvi megnyilvánulást feltételező kommunikáció és beszédkészség vonatkozásában indokolt is, de az intonáció fejlődésének hiánya azt jelzi, hogy a képzésben a beszéd és a zene közös paraméterei nem tudatosodtak kellően.



40. ábra: Az eredeti nyelvű éneklés visszahatása a nyelvismeretre

(Idegen Nyelvű Interpretációs Adatbázis, N=90, százalékban megadva)

A hallgatói lekérdezés utolsó elemeként a hallgatóktól a képzésbe bevont oktatók kompetenciájának értékelését kértük, ötfokozatú skálán. A hallgatói átlagos megelégedettség értéke 4.38 volt. Ez az érték más hasonló jellegű előzetes kutatások hiányában csak kiindulópontot jelenthet a későbbi vizsgálatokhoz. A képzési szintek összehasonlításában azonban arra az eredményre jutottunk, hogy a klasszikus ének alapképzésben valamint a tanári mesterképzésben és az oratórium-, dal mesterképzésben tanuló diákok megítélése a képzésben részt vevő tanárokról 4,28 körüli értéket vett fel, míg az osztatlan tanárképzés szakos hallgatók 4,5-re értékelték a tanári kompetenciákat. Leginkább az opera mesterképzés hallgatói mutatkoztak elégedettnek, a képzésbe bevont oktatók hozzáértésének értéke az ő esetükben 4,71 volt. Ebben a mintázatban tükröződik az opera MA szakos hallgatók idegen nyelvű interpretációjának – a tanári interjúkban (5. fejezet) is kirajzolódott – több irányú fejlesztése (idegen nyelvű szerepjáték, korrepetitorok a LFZE-n), amely az oktatói kompetenciák magasabb értékelése mögött állhat. Az osztatlan tanárképzés szakos hallgatók esetében a DE-ZK magánének szakos hallgatói emelheték a kapott értéket, akik a többi intézménytől eltérően szintén tanulnak idegen nyelvű interpretáció tantárgyat.

6.3. A kérdőíves kutatás eredményeinek áttekintése

A hallgatói kérdőíves lekérdezés kvantitatív vizsgálati eredményeinek összefoglalásaként megfogalmazhatjuk, hogy a hallgatókra vonatkoztatott hipotéziseink

jelentős mértékben igazolódtak, a kapott adatok fényében azonban számos tekintetben módosítanunk kellett az összefüggések feltárásainak irányait.

1. Kutatási eredményeink egyértelműen igazolták azt a hallgatók vonatkozásában elsőként felállított hipotézisünket, hogy a magánénekes hallgatók demográfiai és szociális háttere alapvetően befolyásolja a zenetanulás és a nyelvtanulás lehetőségeit. A szociokulturális háttér jelentős hatással van a zenei és nyelvi tőke mutatóira. A faluról vagy tanyáról érkezők esetében a zenetanulás kezdete, a zenei képzés infrastruktúrájának szerényebb kiépítettségének köszönhetően jóval későbbre (12 év fölé) tolódott ki, mint a városi hallgatók esetében. A vizsgált hallgatói populációnak is csak csekély hányadát (14%) alkotják a faluról vagy tanyáról érkezők. A lakóhely településtípusa várakozásainknak megfelelően differenciálta a nyelvtanulási lehetőségeket, a fővárosiak sokkal nagyobb arányban rendelkeznek nyelvvizsgával. Ugyanakkor a faluról vagy tanyáról érkezők nem maradnak el nyelvvizsgák számában a megyeszékhelyeken, vagy kisebb városokban élőkötől. Ennek okát a középiskolai és egyetemi tanulmányok által kínált nyelvtanulási lehetőségekben láttuk.

A szülői végzettség tekintetében azt láthattuk, hogy a magánénekes hallgatók körében felülreprezentáltak a magasabb státuszú családokból érkezők, az országos átlaghoz képest jóval magasabb az egyetemet vagy főiskolát végzett szülők aránya. Kiemelésre érdemes az a felismerésünk, hogy a magasabb iskolai végzettségű anyák esetében a zenetanulás kezdete korábbra tehető.

Ugyancsak meghatározónak véltük hipotéziseinkben az anyagi tőke szerepét. Az a feltevésünk, miszerint a magasabb anyagi tőke elősegíti a zenei és a nyelvi tanulmányokat, a nyelv vonatkozásában igazolást nyert. A magasabb anyagi státuszú családok gyermekei nagyobb nyelvvizsga indexszel bírnak, több nyelvből, magasabb szinten tettek nyelvvizsgát. A nyelvi és a zenei tanulmányok vonatkozásában egyaránt azt feltételeztük, hogy a magánúton folytatott tanulmányokat az anyagi háttér lehetőségei befolyásolják, ilyen összefüggést azonban nem tudtunk kimutatni. A magánénekes magánúton történő tanulásáról azt fogalmazzuk meg, hogy nem függ az anyagi tőkétől, inkább szakmai szempontok befolyásolják. A magánúton folyó nyelvtanulás nem mutatott releváns kapcsolatot egyetlen vizsgált háttérváltozóval sem.

Az a feltételezésünk, hogy a vegyes nyelvi környezetből illetve a lakóközösségében több nyelvet beszélő hallgatók nyelvi fogékonysága a nyelvvizsgák számát növeli, csak a nyelvtudás indexének magasabb értékében igazolódtott, a nyelvvizsgák számában, nem.

2. Második feltevésünkben arra számítottunk, hogy a hallgatók igénye az idegen nyelvű interpretációs képzés irányába erőteljesebb a jelenlegi tantárgyi keretknél. Azt tapasztaltuk, hogy a hallgatói igények magasabbak erre a képzésre, mint a jelenlegi gyakorlat. A válaszok azzal támasztották alá feltételezésünket, hogy az idegen nyelvű interpretációt nem tanulók csaknem fele érzi hiányát az ilyen jellegű képzésnek és a képzésben részesülők nagyobbik hányada emelné az óraszámot, továbbá a képzés egyes elemeit erősítené. A nyelvi készségek attribútumait vizsgálva azt láttuk, hogy az idegen nyelvű éneklés nyelvi kompetenciákra való visszahatása a kiejtés, a szókincs és a szövegértés területén igazolódott legerőteljesebben.

3. Harmadikként a nyelvi preferenciákról azt fogalmaztuk meg hipotézisünkben, hogy egyes életkori csoportokban eltérő mintázatot mutatnak. Ez a várakozásunk teljesült, mivel egyértelműen kirajzolódott, hogy a fiatalabb korcsoportok nyelvtudása döntően a szakmai elvárásoktól távolabb eső angol nyelvre koncentrált, orosz nyelvet egyáltalán nem, spanyolt minimálisan, olaszt, franciát és németet jóval kisebb arányban és kevesebb ideje tanulnak. A 26 évnél idősebbek között viszont az olasz, a francia és a spanyol nyelvek esetében minimális a nyelv tanulásával már eltöltött idő, a németet és az orosz nyelvet tanulják többen és hosszabb ideje.

4. Negyedik hipotézisünkben azt állítottuk, hogy az idegen nyelvi tőke nagyobb mértéke a nyelvhasználat szélesebb spektrumát eredményezi nem csak a szabadidős, hanem a szakmához köthető területeken is. A hallgatói mobilitás és a nyelvi tőke összefüggéseinek igazolására az alacsony elemszámok nem adtak lehetőséget. Feltételeztük, hogy az idegen nyelven folytatott szabadidős tevékenységek (olvasás, filmezés, internetezés, zenehallgatás) összefüggést mutathatnak a nyelvi tőke mutatóival. Ezekkel azonban semmilyen kapcsolatot nem tudtunk kimutatni. A nyelvtudás csupán a szakirodalom olvasása és a kommunikáció területén jelentett láthatóan többlet hasznosulást, illetve abban, hogy magasabb nyelvi indexszel bíró hallgatók a vokális művek speciális szempontú megközelítését nagyobb igénnyel várták el az idegen nyelvű interpretációs képzéstől.

Az intézménnyel kapcsolatos hipotéziseink a kérdőíves vizsgálattal részben nyertek igazolást.

1. Azt a hipotézisünket, amelyben az énekes repertoár magasabb hányadát vártuk a mesterszakkal bíró intézményekben, a kutatásaink részben igazolták. A LFZE hallgatóinak repertoárjában 83,3% az eredeti nyelven énekelt művek aránya, ettől kevéssel marad el a

PTE-MK, ME-BBZI és a DE-ZK (82%). A legkisebb arányban az énekes mesterképzéssel nem rendelkező SZE-MK énekesei éneklék repertoárjukat eredeti nyelven.

2. Az a feltételezésünk, hogy a magasabb szintű képzéshez magasabb nyelvi követelmények társulnak, nem nyert igazolást. A magasabb képzési szintekhez nem kapcsolódott hosszabb időtartamú képzés, a mesterképzésnek nem szükségszerűen része a további idegen nyelvtanulás, a második nyelvvizsga megszerzése. A nyelvi képzés egyik intézményben sem zárul nyelvvizsgával, a nyelvi tanulmányokat gyakorlati jegy zárja le. A szakmai nyelvek és a normál nyelvi képzés határai elmosódtak.

3. Azt is feltételeztük, hogy a tanult nyelvek mintázatai nem állnak összhangban az eredeti nyelvű vokális interpretációs elvárásokkal. Ezt az állításunkat több aspektusból is megerősítettük. Az eredeti nyelvű éneklés felhasználási területei és az énekelt repertoár összetétele kétséget kizáróan reprezentálták, hogy a saját énekesi gyakorlatban használt nyelveket (olasz, német, francia, orosz, angol és kisebb arányban spanyol), nem fedi le a hallgatók nyelvtudása. Azt is látnunk kellett, hogy az intézményes nyelvi képzésen belül ezek a nyelvek nem kapnak a vokális irodalomban betöltött súlyukhoz méltó szerepet. A francia, az orosz és a spanyol nyelv intézményes képzése szórványosnak tekinthető.

A kérdőíves kutatással az oktatókra vonatkozó 4. hipotézisünkre is vártunk igazolást. Azt állítottuk, hogy az oktatók idegen nyelvi kompetenciájának megítélése a mesterszakos diákok esetében kedvezőbb, mint az alapképzésben és az osztatlan tanárképzésben részt vevő hallgatók körében. Ez a hipotézisünk az opera MA mesterképzésben részt vevő hallgatók esetében egyértelműen beigazolódott, ahol az elégedettségi érték 4,71 volt. Más mesterképzésű hallgatók vonatkozásában ez a várakozásunk nem teljesült. Ennek okát abban látjuk, hogy az opera MA szakos hallgatók idegen nyelvű interpretációs képzése több intézményben is a korrepetitorok és karmesterek, valamint anyanyelvi tanárok bevonásával történik.

7. Összegzés

Disszertációnk záró fejezetét fontosnak tartjuk azzal a gondolattal kezdeni, hogy az idegen nyelvű interpretáció témakörében folytatott kutatásaink hazai és nemzetközi vonatkozásban egyaránt hiánypótló jellegűnek tekinthetők. A problémakör rendkívül sokrétű, szakirodalmi feldolgozottsága erős eltéréseket mutat, amely megmutatkozik mind a vizsgálatba bevont diszciplínák spektrumát, mind pedig a vizsgálat tárgyát és mélységét illetően. A vokális interpretáció témájának ez az interdiszciplináris jellege kínálta a többirányú megközelítést, ugyanakkor azzal a veszéllyel fenyegetett, hogy éppen a cím megfogalmazásában tükröződő szándék fog csorbát szenvedni. Alapvető célkitűzésünk az volt, hogy az idegen nyelvű interpretáció – amit az eredeti nyelvű éneklés szinonimájaként használtunk – hazai gyakorlatát a magánénekes felsőoktatás jelenében vizsgáljuk meg. Ehhez azonban megkerülhetetlennek tartottuk a vokális interpretáció zenetörténeti változásainak és a magánénekes képzés fejlődésének egyetemes és hazai útját végigjárni. A magánénekes képzés professzionalizálódásának napjainkig ívelő zenei, intézményi és képzési háttéréről nem készültek összefoglaló munkák. Ez a tény már önmagában is indokoltá teszi a dolgozat terjedelmesebb elméleti megalapozottságát.

Az idegen nyelvű interpretáció, véleményünk szerint, a vokális előadás kitüntetett figyelmet érdemlő területe. Legfőbb sajátosságát az adja, hogy az énektechnikai megoldásokat az énekesnek nem csak saját anyanyelvén kell tudni megvalósítani. Ugyanakkor a közönséggel interakcióba lépve, befogadói elvárásoknak is meg kell felelnie. Az eredeti nyelvű éneklés témakörében különböző intenzitással felmerülő vitás kérdések alapját ezek a kölcsönös elvárások adják. A vokális interpretáció négy fő alkotóelemének – 1. a közönség nyelvismerete, elvárása 2. műfaji kihívás 3. az énekes (előadóművész) 4. a képzés – kontextusában tártuk fel az idegen nyelvű interpretáció problémakörében gyakori vitákat és érveket. Ezeknek a komponenseknek az időbeli változásaira építettük a disszertáció elméleti fejezeteit, és ez az értelmezés adott lehetőséget később az empirikus egység tagolására is.

A dolgozat fogalmi keretei közt az első fejezetben szükségszerűnek láttuk a felsőfokú magánénekes képzés elhelyezését. A kutatás során használt kifejezések: főtárgy tanár, főtárgy óra és a hozzájuk kapcsolódó jelentések így nyertek értelmet. A képzési struktúra specifikumainak ismerete az empirikus fejezetek megértéséhez volt megkerülhetetlen. A kutatási téma lehetséges neveléstudományi aspektusa így nyilvánvalóvá vált. Az értekezésben alkalmazott nevelésszociológiai attitűd a nyelvi tőke

és a zenei tőke gyarapítására az eltérő társadalmi háttérű családokban különböző stratégiák figyelhetők meg, és ezek a felhalmozási útvonalak a formális intézményeket is érintik.

Azt is kifejtettük, hogy a vokális zenei műfajokban a nyelv és a zene egyidejűleg, együttesen hat a befogadóra, a kétféle kommunikáció szétválaszthatatlanul közvetíti a színpadi zenei tartalmat. Ez kettős hatásmechanizmus indokolta, hogy a fogalmi keretek között a nyelv és a zene közös paramétereit az énekes interpretáció középpontba állításával közelítsük meg. A zene és a beszéd kapcsolatát kutató neurolingvisztika, pszichológia, gyógypedagógia és egyéb társtudományok gazdag ismeretanyagot halmoztak fel, ezek az interdiszciplínák azonban nem érintették a zene és nyelv összefüggésének közös elemeit, amelyeket mi kiemelten fontosnak tartottunk a vokális előadás tökéletesítése szempontjából. A gondolatmenetünket összefogó fogalmi keretek sorában ezért hangsúlyos szerepet kapott a nyelv és zene fonetikai, akusztikai összefüggéseinek feltárása. Az éneklés fiziológiai megközelítéséhez az artikulációs fonetikai, ezen belül az akusztikai fonetikai ismeretek nyújtottak információt. A nyelvek artikulációs bázisához tartozó hangszervi állások és hangsajátosságok a nyelv hangjainak képzésére sajátosan alakulnak ki. Ezeknek a sajátosságoknak köszönhető az adott nyelv keretében állandósult hangrendszer. Az éneklés során előálló akusztikai változások a különböző nyelvek esetében eltérő hangképzési technikákat helyeznek előtérbe. A hangzásélmény minél tökéletesebb megközelítése azonban, az eredeti nyelvű éneklés fejlesztésének csak részterülete. A nyelv és a zene közös elemeit a nyelvileg is hiteles előadás alapvető összetevőjeként értelmeztük, amelyek tudatos használata elengedhetetlen az eredeti nyelvű interpretáció során. A beszéd-, és az énekhang alaptulajdonságainak (magasság, szín, erő, idő) fogalmi definiálásával a vokális irodalom leginkább preferált nyelveinek sajátosságait a magyar nyelv jellegzetességeiből kiindulva jártuk körül, a zene és a nyelv közös rendező elveinek (dallam, hangsúly, fokozás, dinamika, tempó) megvizsgálásával. Az éneklés során megnyilvánuló specifikus megközelítéssel a téma módszertanához kívántunk új szempontokat nyújtani.

A beszéd és ének akusztikai, fonetikai és nyelvi sajátosságainak összefüggései jelentettek kiindulópontot az énekes hangképzés fejlődéstörténetének bemutatására a disszertáció második fejezetében. Az egyetemes művelődéstörténet összefüggéseiben követtük végig az ének és a beszéd kapcsolatát a vokális műfajokban. A dallam és a szöveg hierarchikus viszonya az évszázadok során folyamatosan alakult, közös paramétereik váltakozó dominanciája határozott meg műfajokat, korstílusokat. Az ókori kultúrákban a zene társadalmi szerepe írta elő a prioritásokat. A IX. század kolostori iskolái hoznak

változást az éneklésnek a szöveg ritmusa által meghatározott rendjébe, a zene és a szöveg egyenrangú kettősét teremtve meg. A XIV. századi „Ars nova” irányzat kiteljesedése a dallam uralmát hozta el a szöveg felett, aminek eredményeképp egészen a XVI. századig háttérbe szorul a szöveg. A két komponens kiegyenlítődsét az opera műfajának megszületése hozza meg a XVI. század végén. Ez a műfaj jelenti az első, napjainkig érvényesülő kihívást a vokális interpretáció számára. Az opera műfajának történetében régiók és korok eltérő hangsúlyokkal kezelik a szöveg és a zene viszonyát, különböző énekesi kvalitásokat elvárva ez által korok és napjaink énekeseitől egyaránt. A kifejező énekbeszéd, a dallamgazdag ária, a deklamáló stílus vagy a szövegalapú dallamos zene más és más feladatok elé állítják az interpretáló művészt. Ez a tény tette indokolttá a részletes műfaji áttekintést, amely a beszéd- és hangképzés feladatait a megszülető énekpedagógia számára kijelölte. A beszédtechnika és énektechnika módszertani változásainak elemzésekor célunk nem a hangképzés és énektanítás módszertanának teljeskörű elemzése volt, vizsgálatunk gerincét az ének és beszéd kapcsolatára koncentrált nyelvi interpretáció alkotta. Ezt a gondolati szálát követtük nyomon az utánpótláson alapuló, gyakorlati módszerekre épülő metodikák, majd az 1602-ben napvilágot látott első írásos módszertani munka megjelenését követő átfogó, rendszerező énekpedagógiai munkák ismertetése során is.

Az idegen nyelvű interpretáció problematikája már a kérdésfelvetés szintjén is a magyar történelmi sajátosságokban gyökerezik. A magyar kultúrában, ezen belül a zenekultúrában újra és újra felmerül a nemzeti és nyugati orientációjú kettősség, amely a zenei műfajok fejlődését és ezzel együtt a vokális műfajok nyelvét természetesen meghatározza. A XVIII. század végére az ország nemessége két táborra szakad. A verbunkos zene új eszmeiséggel a nemzeti öntudatra ébredés – köznemesek által támogatott – kifejezőjévé válik, míg a főúri rezidenciák az olasz és a német klasszikus zene, legfőképpen az opera előtt tárnak kapukat. A zenei élet olasz és német irányultságának megfelelően a XVIII. század zenepedagógusai is többnyire német, olasz és cseh hatásokat érvényesítenek. A magyar énekpedagógia intézményesülésének elemzése során is ezt a kettős jelleget kísértük végig. Ennek a folyamatnak a legjelentősebb állomásaiként az 1727-ben megnyílt első magán zeneiskolát, majd az 1777-ben kiadott Ratio Educationis nyomán elinduló kötelező zenei képzést és az 1836-ban alakult Zeneiskola Pest-Budai Hangászegyletet kellett megemlítenünk. Az énektanítás professzionalizációjának első állomásaként Langer János tevékenységét emeltük ki, akinek az első jelentős énekpedagógiai munkát köszönhetjük. A magyar énekpedagógia XX.

századi alakjainak tevékenységét szintén a nyelvi interpretáció primer szempontjából tanulmányoztuk, amely az empirikus fejezetek tanári kapcsolathálózati térképeiben nyerte el jelentőségét.

A disszertáció harmadik fejezetében az idegen nyelvű interpretációt kontextuális megközelítésben, az operának, mint műfaji kihívásnak és a magánénekes képzés intézményrendszerének összefüggésében vizsgáltuk meg. A XVIII. századi hazai előadóművészet fellendülése a zenés színpadi műfaj hazai meghonosodását is magával hozta. Az opera műfaja olasz színészek által jutott el Magyarországra az 1740-es években, a barokk virágzása idején. A hazai német színjátszás pedig német nyelvű operaelőadásaival az opera intézményes előzményének tekinthető. Az olasz és a német hatás a zeneértő közönség nevelésében és a zenei képzésben éreztette hatását, a német színház pedig az első magyar színtársulatnak szolgált mintául. Az első magyar daljáték megszületése a felvilágosodás korának nemzeti öntudatra ébredésével vált fontos kérdéssé. A műfaj fejlődése, amint láthattuk elválaszthatatlanul kötődött a reformkori törekvésekhez. A XIX. század első évtizedeiben mutatták be az első magyar nyelvre fordított operákat, amely koncepció a későbbi korokban is a nemzeti identitás megnyilvánulásaként jelent meg. A magyar nyelvű színjátszás a reformkornak az a törekvése, amely a színpadi zenés műfajban is a sajátosan magyart kívánta megteremteni, aminek eredményeként az 1840-1848 közötti periódus szinte minden évadára esett eredeti magyar operabemutató. Az operajátszás intézményeinek és műsorpolitikájának tárgyalása során kirajzolódtak azok az erővonalak, amelyek az idegen nyelvű és az anyanyelvű interpretáció speciálisan magyar sajátosságait meghatározzák. Ezt a művelődéstörténeti szálát vezettük végig az olasz operák megjelenésétől a német színház működésén át, a Nemzeti Színház, majd a Magyar Királyi Operaház és végül a Magyar Állami Operaház napjainkig tartó intézményi vizsgálata során. A fejezet záróakkordjaként egy rövidebb empirikus egységgel kísérletet tettünk arra, hogy a magyarországi legkorábbi hangrögzítések segítségével képet alkossunk a XX. század neves magyar énekeseinek felvételei által az 1903-1979 közötti periódus nyelvi interpretációs gyakorlatáról. Az eredeti nyelvű éneklés szokásai a történelmi és politikai változásokkal összhangban alakultak. Az 1970-es években megindult az eredeti nyelvű előadások számának kismértékű emelkedése, amely tendenciát a disszertáció további fejezeteiben láttuk kibontakozni.

A magánénekes képzés felsőoktatási intézményrendszerének jellemzését a hazai operajátszáshoz szorosan kötődő Zeneakadémia magánénekes képzésének történeti áttekintésével indítottuk. Az a tény, hogy a színész és énekes képzés a prózai és zenés

színjátszáshoz hasonlóan a tanulmányok során több periódusban mutatott átfedést, lehetőséget adott a beszédtechnikai és énektechnikai képzési azonosságok kiemelésére. Az intézménytörténet háttérében kirajzolódtak azok a főbb csomópontok, amelyek a vidéki zenei felsőoktatási intézmények strukturális változásaival rokonságot mutatnak, illetve meghatározták azokat. Az 1952-es iskolareform a Zeneakadémia kizárólagos képzési keretei közé helyezte a felsőfokú művésztanári képzést, az alap és felsőfokú zeneoktatást pedig kettéválasztotta és zeneiskolai, illetve szakiskolai keretek közé helyezte a vidéki oktatásban. Az 1966-1989 közötti szervezeti változások az alapfokú tanárképzés egységesítésének szándékával Debrecenben, Győrben, Miskolcon, Pécsen és Szegeden főiskolai képzést alakítottak ki, a Zeneakadémia felügyeletével. A rendszerváltást követő években ezek az intézmények saját városaik felsőoktatási intézményeibe eltérő struktúrában integrálódtak.

A fővároson kívüli zenei felsőoktatási intézmények sorában a pécsi, a debreceni, a szegedi, a győri és végül a miskolci magánénekes képzés történetét mutattuk be. Pécs, Szeged és Győr történetében az intézményes zenetanulás gyökerei a kora középkori káptalani iskolákhoz kötődnek. A zenei képzés és a zenei élet is a székesegyházak szellemi és szervezeti irányítása alatt működött. A professzionális muzsikusok is elsősorban az egyházi zenélés által telepedtek meg ezekben a városokban, de képzettségük révén a nyugati zenekultúrának adtak hazai teret. A szabad királyi városi rang a városok zenei életét is a városi tanácsok kezébe tette le, a zenei képzés intézményesülésének katalizátorai pedig a zenei egyesületek lettek. Győr és Miskolc intézményes zenei képzésében a jezsuita rend játszotta legfontosabb szerepet, szellemi-kulturális tevékenységüknek köszönhetően jelent meg a színművészet is, iskoladramák formájában. A debreceni énekes zenei képzés kezdeteiről szintén a XVI. századi iskoladramák tanúskodnak a Debreceni Református Kollégium falai között. Ez a műfaj tekinthető a zenés színpadi műfaj – az opera – előfutárának, amely az 1700-as évek második felében vándor színtársulatok előadásában valamennyi városban megjelenik. A XIX. század első évtizedeiben felélénkülő koncertélet és a nyomában járó intézményes zenetanulás iránti megnövekedett igény a vidéki városokban zeneiskolákat hívott életre, az operajátszásnak pedig megteremtette a maga szintereit. Az intézménytörténeti, képzési összefoglalásunkban – a zeneakadémiai magánénekes képzés vizsgálatával, azonos gondolatmenettel – feltártuk az öt vizsgált város képzési (iskolai), interpretációs (operaszínpad, koncertpódium) és személyi (tanári) feltételeinek hármas egységét, amelyben megkülönböztetett figyelmet szántunk az interpretációs kihívások képzésre gyakorolt kihívásainak.

Disszertációnk első fejezetei az idegen nyelvű interpretáció kérdéskörét elméleti síkon járták körül. A téma kutatásának újszerűsége megkívánta, hogy a problémát tágabb perspektívából közelítve részletesebb elméleti háttér megrajzolásával helyezzük el a kutatási palettán. A nyelvi interpretáció problematikájának empirikus síkja már lehetőséget kínált a vizsgálati nézőpont szűkítésére, ami az idegen nyelvű interpretációt a gyakorlatban elemezte.

Vizsgálatunkba a teljes magyar magánénekes felsőoktatás szereplőit bevontuk, a magánénekes képzés oktatói és tantárgyi komponenséről az ország hat felsőfokú magánénekes képzést végző intézményének oktatóival készített interjúk elemzése, a hallgatói komponensről pedig a kérdőíves lekérdezések által tudtunk képet alkotni. A negyedik fejezetben ezeket a kutatás módszertani jellegzetességeket rögzítettük, valamint megfogalmaztuk a kutatásunk hipotéziseit.

Kutatásmódszertani előzmények hiányában saját módszertani megoldásként kétféle technikát alkalmaztunk vizsgálatunkban. Az interjúk elemzését kvalitatív módszerekkel végeztük el az ötödik fejezetben, a hallgatói kérdőívek eredményeit pedig a hatodik fejezetben kvantitatív módszerekkel dolgoztuk fel.

Az oktatókkal készített interjúktól azt vártuk, hogy személyes hallgatói, művészi és tanári pályájuk megrajzolja azt a keretet, amiben oktatói tevékenységüket – elsősorban az eredeti nyelvű éneklés tekintetében – el tudjuk helyezni. Azt feltételeztük, hogy magánénekes tanulásuk tanári és módszertani, valamint intézményi tradíciói erősen rányomják bélyegüket jelenlegi oktatói gyakorlatukra. Erre vonatkozó hipotézisünk megerősítést nyert, csakúgy, mint az a feltevésünk, hogy az énektechnikai iskolákhoz kapcsolódó nyelvi prioritások tovább öröklődnek. Ezért bírt különösen nagy jelentőséggel számunkra az cél, hogy az oktatói interjúk és saját egyéb kutatásaink alapján összeállítsuk a magyarországi felsőfokú magánénekes képzés intézményenkénti oktatói kapcsolathálózati térképeit. Ezt kutatásunk jelentős eredményének tekintjük. Az intézményi családfák ismeretében elkészítettük azt a családfát is, amely révén a jelenkori magánénekes oktatói kart az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia énekmestereinek leszármazottjaként értelmezhetjük. Az oktatók nyelvekhez és az idegen nyelvű interpretációhoz fűződő viszonyát várakozásunknak megfelelően módosították az eredeti nyelvű éneklés megítélésének időbeli változásai. A rendszerváltozás markáns határvonalat húzott a magyar nyelvű fordításban vagy eredeti nyelven megszólaló előadások közé. A vokális művek eredeti nyelvű interpretációjának képessége az oktatók irányából már egyértelmű követelményként jelenik meg, alkalmazásának kizárólagosságáról azonban

sokkal differenciáltabbak a vélemények. A tudományos felkészültség, valamint a magas színvonalú művészi előélet várakozásainkkal ellentétben nem ösztönzi magától értetődően a hallgatói mobilitást és a nyelvtudás gazdagodását. Az oktatói nyilatkozatok tükrében az a feltételezésünk sem igazolódott, hogy a hallgatók nyelvtudása az intézményi nyelvtanulás eredményeként az eredeti nyelvű éneklésben is megmutatkozik. Ennek fő okát az oktatók jelentős része az intézményi nyelvtanulás és a vokális nyelvi igények inkompatibilitásában látta.

A hatodik fejezetben elemzett hallgatói kérdőívek összeállításakor az volt az elsődleges célunk, hogy az idegen nyelvű interpretáció képzési feltételeiről, szokásairól és alkalmazott módszereiről alkothassunk képet. Ahhoz, hogy az eredeti nyelvű éneklés gyakorlatának képzési elemei és a hallgatói tényező közötti összefüggéseket feltárhassuk, meg kellett tudnunk, kik ők. Demográfiai és szociokulturális háttérük vizsgálata már önmagában is jelentős eredményeket hozott. Adatbázisunk alacsony elemszáma leginkább százalékos eloszlások és átlagok használatát tette lehetővé és hasonló jellegű kutatások eredményeivel sem állt módunkban összevetni eredményeinket. A vizsgált hallgatói populációról a tudományos és művészeti felsőoktatási adatokkal összevetve megállapítottuk, hogy nagyobb arányban vannak köztük nők, a faluról és tanyáról érkezők aránya jóval alacsonyabb, mint a más felsőoktatási területen tanulóké, zenetanulásuk pedig jóval később kezdődött el, mint szaktársaiké. A szociokulturális háttér vizsgálata során feltűnt, hogy az országos átlaghoz képest a magasabb státuszú családból érkezők felülreprezentáltak a szülői végzettség tekintetében. Az anyagi tőke változóját a zenei és a nyelvi tanulmányok lehetőségeinek összehasonlítására vontuk be vizsgálatunkba.

A tanári interjúk logikai felépítését követve tájékozódunk a hallgatók zenei és nyelvi képzettségéről. Kiemelt jelentőséggel számunkra a nyelvi felkészültség és az intézményi nyelvtanulás bírt, ezeket az információkat vetettük össze a tanári interjúkban megfogalmazott véleményekkel. A hallgatói nyelvismeretre vonatkozó eredményeink alátámasztják azokat az állításokat, hogy a magánénekes hallgatók az angol nyelvben a legjáratosabbak, ezt a német nyelvtudás, majd az olasz nyelv ismerete követi. Ezek mellett a nyelvek mellett a vokális művek előadásakor jelentős arányban kell használniuk a francia, az orosz és esetenként a spanyol nyelvet. A nyelvek intézményes tanulásának feltételeit megvizsgálva azt tapasztaltuk, hogy a nyelvi képzés nincs szinkronban az eredeti nyelvű éneklésben használt nyelvek körével. A francia nyelv tanulása a repertoárban elfoglalt jelentős pozíciója ellenére egyik intézményben sem, az orosz nyelv pedig csak korlátozottan biztosított. A nyelvtudás mértékének egyéb változókkal való összevetésére

indexeket hoztunk létre. A saját megítélés alapján kialakult nyelvtudás index és a nyelvvizsgával dokumentált nyelvvizsga index értékei jelentős különbségeket mutattak. A nyelvvizsga és nyelvtudás indexeket intézményi összehasonlításban is megvizsgáltuk. A nyelvi képzés intézményes formáiról az a kép alakult ki, hogy a nyelvtanulás kötelező jellege nem kapcsolódik a magánénekes igényekhez, a hallgatók több mint fele az angolt tanulja kötelező nyelvként.

Az idegen nyelvű interpretáció tantárgyi keretei csak bizonyos intézményeket és képzési szinteket érintenek. A kizárólag tanárképzési profilú intézményekben nincs az eredeti nyelvű éneklés tökéletesítésére irányuló tantárgy, a művészképzést és tanárképzést egyaránt folytató intézményekben pedig különböző elnevezésekkel, képzési idővel és képzési szintekre vonatkoztatva zajlik a képzés. Igazolódott az a hipotézisünkben megfogalmazott állítás, hogy a hallgatók a jelenleginél nagyobb arányban igénylik az idegen nyelvű interpretáció tantárgyi jelenlétét. A tárgyat nem tanulók számára a legnagyobb hátrányt az énekléskor használt, de nyelvi képzésben nem tanult nyelvek (olasz, francia, orosz) ismeretének hiánya jelenti. A képzésben részesülők az óraszámok növelésével, anyanyelvi tanárok képzésbe történő bevonásával, archaikus szövegek lefordításának hangsúlyosabb kezelésével, valamint tematikus szakszótárak összeállításával emelnék az idegen nyelvű interpretációs képzés színvonalát. Úgy véljük, hogy az eredeti nyelvű éneklés fejlődése szükségszerűen visszahat az interpretáció során használt nyelvek ismeretére. Vizsgálati eredményeink szerint azonban a hallgatók leginkább a kiejtés területén találják jelentősnek az idegen nyelvű éneklés reflektív hatását. Az intonáció terén csak csekély mértékben érzékelik a fejlesztő visszahatást, amit a beszéd és zene első fejezetben tárgyalt közös paraméterein alapuló tudatos használatának hiányával magyaráztunk. Az a komplex szemlélet, amely a nyelv hangzó oldala mellett annak rendszerére, logikájára épül, nem jelenik meg a hallgatói elvárásokban, a képzés oktatói és intézményi oldalán pedig módszertanában és kurrikulumában még kiforratlanul van jelen.

A disszertáció kutatási eredményeinek összegzése lehetőséget ad arra, hogy a lehetséges további kutatási irányokat és vizsgálati módszereket átgondoljuk. Jelen munka az idegen nyelvű interpretáció problematikáját a téma első megközelítéseként szükségszerűen csak tág nézőpontból vizsgálhatta meg. A téma globális felvetését és elméleti megalapozását követően úgy véljük, hogy a jövőben lehetőség nyílhat az empirikus vizsgálatok körének bővítésére. A kérdőíves hallgatói lekérdezések elemzése során úgy láttuk, a következőkben indokolt lehet a hallgatói kompetenciákat azokkal a

tényezőkkel összefüggésben is megvizsgálni, amelyek a tanári interjúk során előtérbe kerültek. Ezek alapján rákérdezhetünk a hallgatók művelődési/kulturális és szabadidős szokásaira, amelyeket kulturális tőkeként egyéb zenei és nyelvi kompetenciákkal vethetünk össze. Ezt a kutatási tapasztalatot reményeink szerint egy más alkalommal majd felhasználjuk. Az interpretációs szokások és hagyományok intézményi képzési gyakorlatának vizsgálatára terveink között szerepelt egy olyan felmérés is, amely az eredeti és magyar fordításban énekelt művek arányát a vizsga- és záróvizsga jegyzőkönyvek alapján dokumentálja. Ez az elképzelés azonban személyiségi jogi és adatvédelmi megfontolások miatt nem valósulhatott meg. Kutatási témánk legteljesebb kibontását pedig az idegen nyelvű interpretáció módszertanának kidolgozását megalapozó – a zene és a szöveg közös elemeire épülő – zenei-nyelvi kompetenciákat vizsgáló teszt összeállítása jelenti majd a tudományos munka tervezett folytatásában.

FELHASZNÁLT IRODALOM

Abonyi Géza (1936): Az élő-szó szépíróiról. In: Peregriny János (szerk.): *Az Országos Királyi Magyar Zeneakadémia Évkönyve 1935-36. tanév.* A Zeneakadémia kiadása, Budapest.

Abonyi Tivadar (1943): Beszéd-mozdulat-és stíluskérdések. In: Isoz Kálmán (szerk.): *Az Országos Királyi Magyar Zeneakadémia Évkönyve 1942-43. tanév.* A Zeneakadémia kiadása, Budapest.

Adorján Ilona (1996): *Hangképzés és énektanítás.* Eötvös József Könyvkiadó, Budapest.

Aniruddh, D. Patel – Edward, Gibson – Jennifer, Ratner – Mireille, Besson – Philip, J. Holcomb (1998): Processing Syntactic Relation in Language and Music. An event-Related Potential Study. In: *Journal of Cognitive Neuroscience.* **10.** 6. sz. Massachusetts Institute of Technology. 717-733.

Aniruddh, D. Patel (2003): *Rythm in Language and Music-Parallels and Differences.* The Neurosciences Institute, San Diego, California.

Appelman, D. Ralph (1986): *The Science of Vocal Pedagogy.* Indiana University Press, Bloomington.

Bajza József (1899): Szózat a pesti magyar színház ügyében. In: *Bajza József összegyűjtött munkái,* 5. kötet. Budapest.

Balázs Géza (2007): *Szöveg antropológia.* Berzsenyi Dániel Főiskola Művelődéstudományi és Kommunikáció Tanszék, Szombathely.

Bana József – Márfi Attila (2007, szerk.): *Források és ritkaságok a győri színjátszás történetéből a 17. század elejétől 1849-ig,* Győr Megyei Jogú Város Levéltára, Palatia Nyomda és Kiadó, Győr.

Baranyi János dr. (1936-37, szerk.): *Debrecen szabad királyi város zeneiskolájának évkönyve fennállásának 75. évfordulója alkalmából 1936-37.* Debrecen.

Barry, William J. – Andreeva, Bistra – Koreman, Jacques (2009): Do rhythm measures reflect perceived rhythm? *Phonetica,* **66.** 78-94.

Bayer József (1900): Nemzeti játékszín, mint közügy 2. In: *Budapesti Szemle.* 101. kötet.

Bedy Vince dr. (1938): *A győri székeskáptalan története.* Győregyházmegyei Alap Nyomdája, Győr.

Belle Ferenc dr. (1936): *Szeged Szabad Királyi Város Zeneiskolájának 1935-36. tanévi értesítője.* Széchenyi Nyomda, Szeged.

Benyovszky Károly (1928): Olasz operatársulatok Pozsonyban a XVIII. század közepén. *Zenei Szemle,* **XII.** I.-II. sz.

Besson, Mireille – Schön, Daniele (2003): An empirical comparison between Language and Music. In: *Annals New York of Sciencis.* CNRS-Marseilles 232-258.

- Blaskó Zsuzsa (2002): *Kulturális reprodukció vagy kulturális mobilitás?* Szociológiai Szemle, **23.** 2. sz. 3-27.
- Bloothoof G. – Plomp R. (1986): The sound level of the singer's formant in professional singing. *Acoust, Soc, Am*, **79.** 6. sz. 2028-2033.
- Bócz Sándor (1997): Miskolc zenei életéről. In: Dobrossy István (szerk.): *Miskolc a millicentenárium évében 2.* Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Levéltár, Miskolc.
- Bocsi Veronika – Karasszon Dezső – Pusztai Gabriella (2012): Zeneértő hallgatók a felsőoktatásban. *Mediárium*, **6.** 1-2. sz. 33-49.
- Bocsi Veronika et al.: *Az egyetem peremén.* Különleges bánásmód, megjelenés alatt
- Bocsi Veronika – Ujvárosi Andrea (2018): Musical and Language Proficiency of Students Majoring in Singing. In: *Practice and Theory in Systems of Education*, Vol. 12. **2017.** 2. sz. 74-88.
- Bolla Kálmán – Papp Ferenc – Páll Erna (1977): *A mai orosz nyelv.* Tankönyvkiadó, Budapest.
- Bourdieu, Pierre (1978): *A társadalmi egyenlőtlenségek újratemelődése.* Gondolat, Budapest.
- Brauer, Gerd (2001, ed.): *Pedagogy of language learning in higher education.* Ablex Publishing, London.
- Brockhaus-Riemann (1983): *Zenei Lexikon I. II. III. kötet.* Zeneműkiadó, Budapest.
- Brown, Oren (1996): *Discover Your Voice. How to Develop Healthy Voice Habits.* Volume 1. Cengage Learning, Boston.
- Bruckner Adrienne (1999): *Énekelj jól!* Kodály Intézet, Kecskemét.
- Budai László dr. – Radványi Tamás dr. (1985): *Angol nyelvtan a középiskolák számára.* Tankönyvkiadó, Budapest.
- Burwell, Kim (2006): On musicians and singers. An investigation of different approaches taken by vocal and instrumental teachers in higher education. *Music Education Research*, **8.** 3. sz. 331-347.
- Cahn, Janet E. (1990): *Generating expression in synthesized speech.* Technical Report, Boston MIT Media Lab.
- Chapman, Janice L. (2006): *Singing and Teaching Singing. A holistic Approach to Classical Voice.* Plural Publishing, San Diego.
- Chikán Ildikó (2001): *A magyar nyelv sajátosságai.* Intézeti Szemle, **2001.** 1. sz. 22-37. <http://epa.oszk.hu/02400/02431/00006/pdf/toc.pdf>
- Clark, Mark Ross (2002): *Singing, acting and movement in opera: a guide to singer-getics.* Indiana University Press, Bloomington.
- Cumming, Ruth E. (2011): Perceptually informed quantification of speech rhythm in Pairwise Variability Incides. *Phonetica*, **68.** 256-277.

Csanálossy Béla (2006): *Miskolc művelődési élete az 1930-as években a Reggeli Hírlap tükrében.* Új hegyvidék, 2006. 2. sz. 92-97.
<http://epa.oszk.hu/01400/01469/00004/pdf/092.pdf>.

Csiky János (1912): *Hangképzés.* Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkiadása, Budapest.

D. Magyari Imre (2000): *Futamok egy iskoláról. Százhuszonöt éves a Zeneakadémia. Európai utas folyóirat, 11. 4.1. sz.*

Deák László (2002/2003): *Bevezetés a „zene mint nyelv” szemiológiai leírásához, a zene nyelvi szintjeinek leírása.* Kézirat, ELTE BTK Mai Magyar Nyelvi Tanszék, Budapest.

Deák László (2003/2004): *Bevezetés a „zene mint nyelv” szemiológiai leírásához, a zene nyelvi szintjeinek leírása II. rész.* Kézirat, ELTE BTK Mai Magyar Nyelvi Tanszék, Budapest.

Deme Andrea (2014): *Formant strategies of professional female singers at high fundamental frequencies.* In: Fuchs, Susanne – Gricce, Martine – Hermes, Anne – Lancia, Leonardo – Mücke, Doris (eds): *Proceedings of the 10th International Seminar on Speech Production Cologne (issp).* Köln. 90-93.

Denbow, Signe (1994): *Teaching French to singers: Issues and Objectives.* In: *The French review.* 67. 3., Published by American Association of Teachers of French. 425-431.

Dés Mihály (1985, szerk.): *Reformkori országgyűlések színházi vitái (1825-1848).* Magyar Színházi Intézet, Budapest.

Dibben, Nicola (2006): *The socio-cultural and learning experiences of music students in a British University.* *British Journal of Music Education,* 23. 1. sz. 91-116.

Diós István (1998, főszerk.): *Magyar katolikus Lexikon.* Szent István Társulat, Budapest.

Dobrossy István – Gyarmati Béla (2007, szerk.): *Legendák, anekdoták, emlékek a miskolci színháztörténetéből.* Nazar Bt., Miskolc.

Dobszay László (1984): *Magyar zenetörténet.* Gondolat Kiadó, Budapest.

Drumár János (1913): *A debreczeni Zenede története 1862-1912.* Debreceni Zenede, Debrecen.

Duffek Mihály (2009): *Bizonytalan bizonyosságok... Helyzetkép az átalakuló magyar zenei felsőoktatásról.* In: Szilágyi N. Zsuzsa (szerk.): *Zeneoktatásunk.* Argumentum Kiadó, Budapest.

Dusa Ágnes Réka (2015): *A nemzetközi hallgatói mobilitás értelmezése eredményességi szempontból.* In: Pusztai Gabriella – Kovács Klára (szerk.): *Ki eredményes a felsőoktatásban?* Partium – PPS – ÚMK, Nagyvárad – Budapest, 25-41.

Eősze László (1962): *Zoltán Kodály: His life and work.* Translation István Farkas and Gyula Gulyás, London.

Farkas Ödön (1907): *Az énekhang.* Pesti Kny., Budapest.

- Fedeles Tamás (2011): „Eztán Pécs tűnik szemünkbe.” *A város középkori története 1000-1526*. Pécs.
- Feld, Steven – Fox, Aaron (1994): Music and Language. In: *Annual Review of Anthropology*. **23**. 25-53.
- Fischer Sándor (1966): *A beszéd művészete*. Gondolat, Budapest.
- Fülep Tamás (1988, felelős szerk.): *A zeneiskolai tanárképzés 20 éve – A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tanárképző Intézetének Évkönyve*. Miskolc.
- Gábor Emőke Blanka (2013): A Sapientán végzett fiatalok elhelyezkedése a romániai munkaerőpiacon. In.: Kötél Emőke – Szotál Szilvia (szerk.): *Hagyomány és jövőkép. Anyanyelv(ek) – oktatáspolitikai stratégiák – karriertörekvés*. Balassi Intézet Márton Áron Szakkollégium, Budapest, 251-277.
- Gádor Ágnes – Szirányi Gábor (1997): *A Zeneakadémia*. M és Goldprint Kft., Budapest.
- Gádor Ágnes – Szirányi Gábor (2000, szerk.): *Nagy tanárok, híres tanítványok*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest.
- Garai Orsolya – Kiss László (2014): Eurostudent V. – magyarországi eredmények. In: *A felsőoktatás szociális dimenziója. A Eurostudent V. magyarországi eredményei*. Educatio Társadalmi Szolgáltató Nonprofit Kft., Budapest.
- Gelencsér Ágnes – Körtvélyes Géza – Staud Géza – Székely György – Tallián Tibor (1974): *A Budapesti Operaház 100 éve*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Gévayné Janurik Márta – Kerekné Fekete Éva (2013): *A Zenedétől a Zeneművészeti Karig. Triola Művészetpalántákért és Oktatóikért Alapítvány*, Szeged.
- Giday Kálmán (1982): Szeged reformkori életéhez. In: *Szegedi könyvtári műhely*. 4. sz.
- Gifford, P. Owen (1960): *The singer and foreign languages*. University of Washington, D.C., Washington.
- Gordon Győri János (2008): *Tömegoktatás és kiegészítő magánoktatás-ipar*. Educatio, **2008**. 2. sz. 263-274.
- Gósy Mária (2004): *Fonetika, a beszéd tudománya*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Gósy Mária (2007): A semleges magánhangzó: A funkció, a kiejtés és az akusztikum összefüggései. In: *Beszéd és beszédtudomány*. Magyar Tudomány. **2007**. 1. sz. 50-54.
- Gülke, Peter (1979): *Szerzetesek, polgárok, trubadúrok*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Hegedűs András (1977): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zeneiskolai Tanárképző Intézet Győri Tagozatának története*. Pécs.
- Hirschberg Jenő – Hacki Tamás – Mészáros Krisztina (2013, szerk.): *Foniátria és társtudományok. A hangképzés, a beszéd és a nyelés élettana, kórtana, diagnosztikája és terápiája*. I. kötet. ELTE Eötvös Kiadó Kft., Budapest.
- Honbolygó Ferenc (2009): *A beszéd prozódiai jellemzőinek észlelése*. Doktori disszertáció. ELTE, Budapest.

- Horlay Magda (1943): *Olasz operák Magyarországon 1793-1943*. Horlay Magda, Budapest.
- Hrubos Ildikó (2012): A társadalmi egyenlőtlenségek új szinterei a felsőoktatásban. *Iskolakultúra*, **22**. 1. sz. 57-62.
- Hunyadi László (1981): Nyelv és zene. In: Gráfik Imre – Voight Vilmos (szerk.): *Kultúra és szemiotika*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Isoz Kálmán (1932): A rendszeres zeneoktatás megindulása Budapesten. In: *História*. Pest-Budai Emléklapok, 3-4. füzet.
- Ittész Mihály (2004): Zoltán Kodály 1882-1967: Honorary President of ISME 1964-1967. *International Journal of Music Education*, **22**. 2. sz. 131-147.
- Janice L. Chapman (2006): *Singing and Teaching Singing. A Holistic Approach to Classical Voice*. Plural Publishing, San Diego.
- Je. A. Brizgunova (1969): *Zvuki i intonacija russzkoj recsi*. Moszkva.
- Jelinek Gábor (1991): *Út a természetes énekléshez*. Akkord kiadó, Budapest.
- Karácsony Lajos – Tálasi Istvánné (1992): *Német nyelvtan a középiskolák számára*. Tankönyvkiadó, Budapest.
- Karakai Imre (2013): *Francia nyelvtan magyaroknak*. <http://frantan.elte.hu/dokk/Karakai.nyelvtan.pdf>.
- Kedves Tamás (2004, szerk.): *A magyar zeneművészetért. Válogatott írások és képek Gulyás György hagyatékából*. Csokonai Kiadó, Debrecen.
- Kerényi Ferenc (1981): *A régi magyar színpadon 1790-1849*. Budapest.
- Kerényi Miklós György (1985): *Az éneklés művészete és pedagógiája*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Kertész Attila (2015): A magyarországi zeneoktatás, hangszeres képzés és énekoktatás vázlatos története. In: dr. habil. Vas Bence (szerk.): *Zenepedagógia*. Pécsi Tudományegyetem Zeneművészeti Intézet, digitális kiadvány.
- Kiss Jenő (2009): *A tudományos nyelvek, az anyanyelv és az értelmiségi elit*. Magyar tudomány, **1**. 67-74.
- Klaudy Kinga (2007): *Nyelv és fordítás*. Tinta Tankönyvkiadó, Budapest <https://www.scripd.com>.
- Kocsány Piroska (2002): *Téma, réma és szöveg: kérdések*. Officina Textologica 7. 9-18. http://mnytud.arts.unideb.hu/ot/7/ot7_04Kocsany.pdf.
- Kodály Zoltán (1964): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II*. Sajtó alá rendezte: Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest.
- Kodály Zoltán (1974): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I*. Sajtó alá rendezte: Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest.

Kohári Anna (2016): A beszéd ritmusa. In: *Fonetikai olvasókönyv*. ELTE Fonetikai Tanszék, Budapest, 119-130.

http://fonetikaitanszek.hu/e_jegyzet/10_18425_FONOLV_2016_10_KOHARI.pdf.

Koltai Tamás (1990): *Az opera-per*. Szabad Tér Kiadó, Budapest.

Kozma Tamás (2009): *Az összehasonlító neveléstudomány alapjai*. Lyceum Kiadó, Eger.

Kölcsey Ferenc (1960): Játékszín. In: *Kölcsey Ferenc összes művei*. Budapest.

König Péter (1931): *A Szegedi Államilag Segélyezett Városi Zeneiskola Értesítője 1930-1931*. Szeged Városi Nyomda és Könyvkiadó R.-T., Szeged.

Kucsera Tamás Gergely – Szabó Anna (2017, szerk.): A felsőfokú művészeti képzés Magyarországon. In: *Fundamenta Profunda 2.*, Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, Budapest.

Lange Irén (1999): *A magyar nyelv sajátosságai hagyománytörő lingvisztikai szemszögből*. <http://www.betonopus.hu/notesz/lange-magyar-nyelv.pdf>.

Langer János (é.n.): *Énekiskola*. Táboroszy Nándor, Budapest.

László Ferenc (2014): A Bánffy-korszak. In: Devich Márton (szerk.): *Az Operaház története. Kezdetektől napjainkig*. Helikon, Budapest.

Lazicziusz Gyula (1978): *Fonetika*. Tankönyvkiadó, Budapest.

Legány Dezső (1969): Erkel és Liszt Zeneakadémiája (1875-1876). In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*. Budapest.

Legány Dezső (1973): Erkel és Liszt Zeneakadémiája (1876-1877). In: Bónis Ferenc (szerk.): *Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla Emlékére*. Zeneműkiadó, Budapest.

Lehmann, Lilli (1902): *Meine Gesangkunst*. Verlag der Zukunft, Berlin.

Lengyel Alfréd dr. (1962): *A győri zeneoktatás száz éve*. A Győr-Sopron Megyei Tanács VB Művelődésügyi Osztálya, Győr.

Ligeti Ármin dr. (1937): *Az énekhangok romlásának okai*. Novák Rudolf és Társa Tudományos Könyvkiadóvállalat és Orvosi Szakkönyvkereskedés, Budapest.

Lugosi Döme (1929): A szegedi zenekultúra története. In: *Muzsika*. I. 11. sz. 10-51.

Lundy D., S. – Roy S. – Casiano, R. R. – Xne, J. W. – Evans, J. (2000): Acoustic Analysis of the Singing and Speaking Voice in Singing Students. *Journal of Voice*. 14. 4. sz.

M. Lázár Magda (1975): A debreceni opera története. In: Brener János (szerk.): *Debrecen zenei élete a századfordulótól napjainkig*. Debrecen.

Márfi Attila (1992): *Pécs szabad királyi város német és magyar színjátszásának forrásai a Baranya megyei Levéltárban (1727-1884)*. Budapest.

Melton, Joan (2010): *Singing in Musical Theatre: The Training of Singers and Actors*. Skyhorse Publishing, New York.

Milanov, Rila – Pietilä, Päivi – Tervaniemi, Mari – A. A. Esquef, Paulo (2010): Foreign language pronunciation skills and musical aptitude. Study of Finnish adults with higher education. In: *Learning and Individual Differences* 56-60.

Miller, Richard (1986): *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. Shirmer Books, New York.

Mohos Nagy Éva (2011): *A magyar énekpedagógia születése és történelmi fejlődése a reformkortól napjainkig*. Egyetemi Kiadó, University Press, Debrecen.

Mohos Nagy Éva (2012): A debreceni operatársulat születése és fejlődése. In: *Debreceni Szemle*, **2012**. 1-2. sz. 41-45.

Moiret Lujza (1937): *A hangképzés reformja*. Rózsavölgyi és társa, Budapest

Molnár Géza dr. – Szabados Béla (1905): *30 Énekgyakorlat a magyar szöveg tiszta kiejtésére*. Rózsavölgyi és társa, Budapest.

Molnár Imre (1954): *A magyar hanglejtés rendszere. A magyar énekbeszéd recsitatívóban és ariozóban*. Zeneműkiadó Vállalat, Budapest.

Molnár Imre dr. (1942): Beszéd, ének - magyar beszéd, magyar ének. In: Isoz Kálmán (szerk.): *Az Országos Királyi Magyar Zeneakadémia Évkönyve 1941-42. tanév*. A Zeneakadémia kiadása, Budapest.

Molnár Imre dr. (1942): *Eufonetika*. Kis Akadémia, Budapest.

Molnár József (1986): *A magyar beszédhangok atlasza*. Tankönyvkiadó, Budapest.

Moore, Derek G. – Burland, Karen – W. Davidson, Jane (2003): The social context of musical succes: a developmental account. *British Journal of Social Psychology*. **2003**. 94. 529-549.

More, Gwen (2013): Musical value, ideology and unequal opportunity: backgrounds, assumptions and experiences of students and lectures in Irish higher education. Thesis. *Institute of Education, University of London*.

Moravcsik Géza (1908): A zeneakadémia és a színészeti iskola egyesítése. In: *Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve (1875-1907)*. Zeneakadémia, Budapest.

Moravcsik Géza (1914): Maleczky Vilmosné. In: *Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve 1913/14*. Budapest.

Móritz György (1991): *Olasz nyelvkönyv*. Tankönyvkiadó, Budapest.

Nádor Magda (2000): *Az erő a nyugalomban rejlik*. Magánkiadás, Biadrukt Bt., Etyek.

Nádor Tamás (1995): *Pécs zenekronikája*. Szerk.: Szirtes Gábor, Pécs Megyei Jogú Város Önkormányzata, MATÁV Rt. Pécsi Igazgatósága, OTP Baranya Megyei Igazgatósága, Pécs.

- Nagy Adorján (1947): *A beszédtechnika vezérfonala*. Budapest.
- Nagy Adorján (1964): *Színpad és beszéd*. Szerk.: Belia György, Magvető Kiadó, Budapest.
- Nagy Ignác (1844): *Magyar titkok*. Hartleben, Pest.
- Nardo, Davide – M. Reiterer, Susanne (2009): Musicality and phonetic language aptitude. In: Dogil G – Reiterer S. (eds.): *Language talent and brain activity*. Trends in applied linguistics, Publisher: Mouton De Gruyter, Berlin-New York 213-255.
- Nyüsti Szilvia – Veroszta Zsuzsanna (2015): A felsőoktatási életútra ható intézményi tényezők. In: Pusztai Gabriella – Kovács Klára (szerk.): *Ki eredményes a felsőoktatásban?* Partium – PPS – ÚMK, Nagyvárad – Budapest, 118-132.
- Oats, J. M. – Bain, B. – Davis, P. Chapman J. – Kenny D. (2005): Development of an Auditory – Perceptual Rating Instrument for the Operatic singing voice. *Journal of Voice*. **19**. 4. sz.
- Pap János (2000): Hangszerlélek. Canto ergo sum. *Természet világa*, **131**. 6. sz. 19-20. <http://www.termeszenvilaga.hu/tv2000/tv0006/hang.html>.
- Pap János (2002): *Hang-ember-hang*. Tudományegyetem sorozat, Vince kiadó, Budapest.
- Papp Ferenc (1979): *Könyv az orosz nyelvről*. Gondolat, Budapest.
- Pauli Rikárd (1895): *Az énekművészetéről*. A szerző saját kiadása, Budapest.
- Peckham, Anne (2006): *Vocal Workouts for the Contemporary Singer*. Berklee Press, Boston.
- Pierce, J. R. (1992): *The science of musical sound*. W. H. Freeman and Co., New York.
- Pusztai Gabriella (2015): Tőkeelméletek az oktatáskutatásban. In: Varga Aranka (szerk.): *A nevelésszociológia alapjai*. Pécs, PTE BTK Neveléstudományi Intézet, Romológia és Nevelésszociológia Tanszék, Wlislocki Henrik Szakkollégium. 137-160.
- Pusztai Gabriella et al. (2014): *Pedagógusjelöltek oktatásszociológiai vizsgálata*. Debrecen, CHERD Hungary.
- Réti M. (2009): Az árnyékoktatás. In: *Szárny és teher. A magyar oktatás helyzetének elemzése. Háttéranyag*. 17-21. <http://mek.oszk.hu/07900/07999/pdf/szarny-teher-oktatas-hatteranyag.pdf>.
- Róth Márta (1991): Gondolatok az énektanításról. In: *Módszertani füzetek*. **1991**. 1. sz. Magyar Zeneiskolák és Művészeti Iskolák Szövetsége.
- Russel-Smith, Geoffry (1967): Introducing Kodály Principles Into Elementary Teaching. In: *Music Educators Journal*, **54**. 3. sz. 43-46.
- Sadolin, Catherin (2000): *Complete Vocal Technique*. Shout Publishing, Sidney.
- Schmidt József (1923): *A nyelv és a nyelvek*. Athenaeum, Budapest.

- Sík József (1912): *Elméleti és Gyakorlati énekiskola. Elméleti rész.* Rozsnyai Kiadó, Budapest.
- Sonkoly István dr. (1962): A zenepedagógia száz esztendeje zenei folyóirataink tükrében. *Parlando*, **1962.** 10. sz.
- Straky Tibor (1987, szerk.): *Évkönyv a debreceni intézményes zeneoktatás 125. évfordulójára.* Magánkiadás, Debrecen.
- Sundberg, Johan (1977): The acoustics of the singing voice. In: *Scientific American*, **236.** 3. sz. 82-91.
- Szabadyné Békési Magdolna (2002): *A magánének-oktatás története Magyarországon a kezdetektől 1948-ig, I. kötet, A szegedi énekoktatás.* Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged.
- Szabadyné Békési Magdolna (2003): *A magánének-oktatás története Magyarországon a kezdetektől 1948-ig, II. kötet, Sopron és Székesfehérvár magánének-oktatásának története.* Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged.
- Szabadyné Békési Magdolna (2005): *A magánének-oktatás története Magyarországon a kezdetektől 1948-ig, III. kötet, Kolozsvár és Ungvár magánének-oktatásának története.* SZTE Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged.
- Szabadyné Békési Magdolna (2006): *A magánének-oktatás története Magyarországon a kezdetektől 1948-ig, IV. kötet, Veszprém és Kaposvár magánének-oktatásának története.* SZEK Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó, Szeged.
- Szabolcsi Bence – Tóth Aladár (1965): *Zenei Lexikon I-III. átdolgozott kiadás.* Főszerk.: Bartha Dénes, Zeneműkiadó, Budapest.
- Szabolcsi Bence (1974): *A zene története.* Zeneműkiadó, Budapest.
- Szabolcsi Bence (1979): *A magyar zenetörténet kézikönyve.* Sajtó alá rendezte: Bónis Ferenc, Zeneműkiadó, Budapest.
- Szalai Enikő (1995): *Interrelations of emotional patterns and suprasegmentals in speech.* Studies in Applied Linguistics 2.
- Szamosi Lajos (1990): *A szabad éneklés útja.* Szerk.: Dr. Popper Péter, Relaxa Kft., Budapest.
- Szamosujvári Laura (1977): *A Győri Leánykar története.* Universitas-Győr Nonprofit Kft., Győr.
- Szatmári Endre (1975): A debreceni zeneoktatás története. In: M. Lázár Magda – Straky Tibor – Szatmári Endre (szerk.): *Debrecen zenei élete a századfordulótól napjainkig.* Debrecen Megyei Városi Tanács KB. Művelődésügyi Osztálya, Debrecen. 7-107.
- Székely György (2001): *Magyar színháztörténet 1873-1920.* Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Budapest.
- Szirányi Gábor (2010): Mihalovich Ödön és a felsőfokú magyar zeneoktatás. *Parlando*, **2010.** 1. sz.

- Tallián T. (2005): A Magyar Állami Operaház és a hazai operajátszás története. In: Gajdó Tamás (szerk.): *Magyar Színháztörténet 1920-1949*. Magyar Könyvklub, Budapest.
- Tallián Tibor (1984): Intézménytörténet 1884-1911. In: Staud Géza (szerk.): *A Budapesti Operaház 100 éve*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Tari Lujza (2005): A Hangászegyleti Zenede (1839-1867) és a Nemzeti Zenede (1867-1890). In: Tari Lujza – Sz. Farkas Márta (szerk.): *A Nemzeti Zenede*. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, Budapest.
- Till Géza (1985): *Opera*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Tóth Aladár (1929): Mihalovics Ödön. *Zenei Szemle*, **1929**. 2. sz. Budapest.
- Tranquillus, Gaius Suetonius (1975): *A caesarok élete*. Magyar Helikon, Budapest.
- Ujvárosi Andrea (2015): A magyar és az orosz énekhangzás összehasonlító vizsgálata. *Parlando*, **2015**. 3. sz.
- Ujvárosi Andrea (2016a): Nyelvi és hangképzési sajátosságok kapcsolata az énekhangképzéssel. *Parlando*, **2016**. 3. sz.
- Ujvárosi Andrea (2016b): Az éneklés alapfogalmainak meghatározása napjaink énekpedagógiájában. In: Lácza Magdolna – Bocsi Veronika (szerk.) *Multikulturális Műhely Tanulmányok 4*. Kolonel D Kft., Debreceni Egyetem Gyermeknevelési és Felnőttképzési Kar, Esélyteremtő és Tehetséggondozó Multikulturális Műhely, Hajdúböszörmény. 80-87.
- Ujvárosi Andrea (2017): Az eredeti nyelvű éneklés gyakorlatának kérdőíves vizsgálata a magyarországi felsőfokú magánénekes képzésben. *PedActa*, **7**. 2. sz.
- Ujvárosi Andrea (2018): Tantermek, dobogók, operaszínpadok. Tanár- és művészképzés a Magánénekes Tanszék történetében 1966-2016. In: Várad Judit (szerk.) *50 éves a zenetanárképzés Debrecenben*, Debreceni Egyetem, Debrecen, megjelenés alatt.
- Ujvárosi Andrea (2018): A magánénekes felsőoktatási képzésben résztvevő hallgatók zenei és nyelvi képzettsége egy kérdőíves kutatás tükrében. *Neveléstudomány*, megjelenés alatt.
- Ujvárosi Andrea (2018): Az eredeti nyelvű éneklés gyakorlatának magánénekes főtárgy tanári aspektusai. In: Buda András (szerk.) *X. Kiss Árpád Emlékkonferencia tanulmánykötet*, Institute of Educational Studies and Cultural Management, Debrecen, megjelenés alatt.
- Váginé Gödel Hilda (2004): *Daloljatok. A hangnevelés művészete*. Horváth György kiadása, Budapest.
- Vavrinecz Mór (1903): *Az énektan elmélete*. Felelős kiadó: Mutschenbacher Gyula, Nagyszombat kiadó.
- Vennard, William (1967): *The Mechanism and the Technic*. Carl Fischer LLC., New York.
- Veroszta Zsuzsanna (2013): A mesterképzésig juttató erők – A felsőoktatási bachelor-master átmenet szelekciós tényezőinek feltárása. In.: Garai Orsolya – Veroszta Zsuzsanna

(szerk.): *Frissdiplomások 2011*. Educatio Társadalmi Szolgáltató Nonprofit Kft., Budapest, 9-37.

Veroszta Zsuzsa (2016): *Frissdiplomások 2015*. Oktatási Hivatal Felsőoktatási Elemzési Főosztály, Budapest.

Zolnai Klára (1932): *A magyarországi olasz nyomtatványok (1699-1918)*. Budapest.

Тэйлор, Ч. А. (1976): *Физика музыкальных звуков. Лёгкая Индустрия, Москва* (In English: C. A. Taylor *The Physics of Musical Sounds*). The English University Press Ltd., London.

INTERNETES HIVATKOZÁSOK

1. <http://www.nefmi.gov.hu/felsooktatas/kepzesi-rendszer/alapkepzesi-szakok-kkk>
2018. 04. 23. megtekintés
2. <http://www.nefmi.gov.hu/felsooktatas/kepzesi-rendszer/mesterkepzesi-szakok-kkk>
2018. 04. 23. megtekintés
3. <https://www.felvi.hu/pubbin/dload/felsooktatasimuhely/EurostudentVIgyorsjelentes.pdf>
2018. 02. 13. megtekintés
4. <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/pannon-pannon>
2018. 01. 21. megtekintés
5. http://www.tatikazene.hu/doktar/tatizsak_cikkek/a_zene_mint_osi_nyelv.pdf
2017. 03. 13. megtekintés
6. http://rmpsz.ro/uploaded/tiny/files/eokt/03_abetesedfejlesztasA9s/06fejlesztesszinta_ma102135pdf
2017. 03. 13. megtekintés
7. http://idegennyelvor.blog.hu/2009/07/03az_angol_maganhangzok
2018. 02. 03. megtekintés
8. <https://www.arcanum.hu>
2018. 01. 20. megtekintés
9. www.tankonyvtar.hu/tartalom/magyarneprajzi-lexikon/ch14.html
2017. 03.13. megtekintés
10. <http://mek.oszk.hu/07200/07273/html/>
2017. 09. 02. megtekintés
11. <http://www.gyoriszinhaz.hu/a-szinhaz/a-sz%C3%ADnh%C3%A1z-t%C3%B6rt%C3%A9nete>
2017. 06. 03. megtekintés
12. <http://www.bbzi.uni-miskolc.hu/>
2017. 06. 05. megtekintés
13. https://www.ksh.hu/docs/hun/xstadat/xstadat_eves/i_zoi008.html
2017. 08. 22. megtekintés

ÁBRÁK JEGYZÉKE

1. ábra: A beszéd, a zenekar és egy énekes hangsugárzási energiájának frekvenciafüggése	28
2. ábra: Az alaphang és az első formáns helyzetének hatása a hang intenzitására	29
3. ábra: 1903-1974 között eredeti nyelven, magyar fordításban és egyéb fordításban rögzített felvételek	96
4. ábra: 1903-1979 közötti hangfelvételek megoszlása nyelvek és fordítási irányok szerint	97
5. ábra: Műfordításban rögzített hangfelvételek nyelvenkénti megoszlása 1903-1979 között	97
6. ábra: Eredeti nyelvű hangfelvételek számának alakulása 1903-1979 között	98
7. ábra: Eredeti és fordításban rögzített felvételek összesített száma 1903-1979 között	99
8. ábra: A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem magánének tanári családfája a 2016/17-es tanévben.....	147
9. ábra: A Debreceni Egyetem Zeneművészeti Karának magánének tanári családfája a 2016/2017-es tanévben	148
10. ábra: A Szegedi Tudományegyetem Zeneművészeti Karának magánének tanári családfája a 2016/17-es tanévben	149
11. ábra: A Pécsi Tudományegyetem Zeneművészeti Intézetének magánének tanári családfája a 2016/2017-es tanévben	150
12. ábra: A Győri Széchenyi István Egyetem Varga Tibor Zeneművészeti Intézetének magánének tanári családfája a 2016/2017-es tanévben.....	151
13. ábra: A Miskolci Egyetem Bartók Béla Zeneművészeti Intézetének magánének tanári családfája a 2016/2017-es tanévben	152
14. ábra: A magánénekes hallgatók településtípus szerinti megoszlása.....	177
15. ábra: A magánénekes hallgatók szüleinek iskolai végzettsége	178
16. ábra: Az Idegen Nyelvű Interpretációs Kérdőív kitöltőinek intézményi megoszlása .	179
17. ábra: Az Idegen Nyelvű Interpretációs Kérdőív kitöltőinek szakok és képzési szintek szerinti megoszlása.....	180
18. ábra: Kezdőhangszerek a zenetanulásban.....	181
19. ábra: Az anya végzettségének és a hangszerstanulás életkorának kapcsolata	182
20. ábra: A településtípus és a zenetanulás kezdetének kapcsolata.....	183
21. ábra: A hangszer tudás indexének intézményenkénti megoszlása	185
22. ábra: A leggyakrabban tanult idegen nyelvek	187

23. ábra: A nyelvtanulás időtartama a nyelvek összehasonlításában	188
24. ábra: A nyelvtudás szintje saját megítélés alapján	189
25. ábra: A nyelvtudás index értéke intézményenként	190
26. ábra: A nyelvtudás index értéke az anyagi tőke szerint.....	191
27. ábra: A nyelvvizsga index értéke intézményenként	192
28. ábra: A nyelvvizsga index értéke településtípusonként.....	193
29. ábra: A hangszertudás indexének és a szülők iskolai végzettségének kapcsolata.....	194
30. ábra: A nyelvvizsgák indexének és a szülők iskolai végzettségének kapcsolata	195
31. ábra: Az idegen nyelvek felhasználási területei	196
32. ábra: Az éneklésben használt idegen nyelvek intézményes nyelvtanulása	198
33. ábra: Az idegen nyelvű interpretáció során használt nyelvek	199
34. ábra: Az idegen nyelvű tantárgy oktatói technikái	201
35. ábra: Az idegen nyelvű interpretáció képzésben betöltött szerepe.....	203
36. ábra: Az idegen nyelvű interpretációs képzés változtatásának javasolt elemei.....	204
37. ábra: Az idegen nyelvű interpretációs tantárgy nyelvek szerinti hiánya	205
38. ábra: Az idegen nyelvű interpretáció fejlesztéseinek módjai	206
39. ábra: Az eredeti nyelvű repertoár intézményenként	207
40. ábra: Az eredeti nyelvű éneklés visszahatása a nyelvismeretre	208

TÁBLÁZATOK JEGYZÉKE

I. A disszertáció táblázatainak jegyzéke

1. táblázat: Az értekezés hipotéziseinek táblázatos összefoglalása.....137

II. A melléklet táblázatainak jegyzéke

1. táblázat: A Magyar Operaszínpad Csillagai 1.-Hungaroton LPX 12640-42.....233

2. táblázat: A Magyar Operaszínpad Csillagai 2.-Hungaroton LPX 12004-06.....234

3. táblázat: A Magyar Operaszínpad Csillagai 3.-Hungaroton LPX 12240-42.....235

4. táblázat: A Magyar Operaszínpad Csillagai 4.-Hungaroton LPX 12668-70.....237

5. táblázat: Hungaroton-operakeresztmetszetek.....238

TÁBLÁZATOK

1. táblázat: A Magyar Operaszínpad Csillagai 1.-Hungaroton LPX 12640-42

Név, hangfaj	Felvett mű	A mű eredeti nyelve	A felvétel nyelve	A felvétel éve
Alpár Gitta, S 1903-1991	G. Rossini: Der Barber von Sevilla-Kavatine von Rosine	olasz	német	1928, lemezfelvétel
Anday Piroska, A 1903-1977	G. Bizet: Carmen-Habanera	francia	német	1931, lemezfelvétel
Anday Piroska, A	C. Saint-Saëns: Samson und Delilah-Rachearie	francia	német	1931, lemezfelvétel
Angerer Margit, S 1903-?	G. Puccini: Madame Butterfly-Entree	olasz	német	1930, lemezfelvétel
Arányi Dezső, T 1859-1923	Goldmark K.: Königin von Saba-Arie von Assad	német	német	1904, lemezfelvétel
Basilides Mária, A 1886-1946	C. Saint-Saëns: Samson und Delilah-Frühlingsarie	francia	német	1928, lemezfelvétel
Basilides Mária, A	G. F. Händel: Xerxes-Largo	olasz	olasz	1928, lemezfelvétel
Eggerth Márta, S 1912-2013	G. Puccini: Bohème-Valse di Musetta	olasz	olasz	1937, lemezfelvétel
Erdős Richárd, B 1881-1912	F. Halévy: A zsidónő-Brogni bíboros áriája	francia	magyar	1907, lemezfelvétel
Fodor Aranka, A 1885-?	G. Bizet: Carmen-kártyaária	francia	magyar	1907-08, lemezfelvétel
Gábor Arnold, Br ?-?	G. Verdi: Don Carlos-Posa halála	olasz	német	1923, lemezfelvétel
Gábor József, T 1878-1929	Lehár F.: Friderike-Lied	német	német	1928, lemezfelvétel
Gyenge Anna, S 1890-?	G. Bizet: Carmen-Micaela áriája	francia	magyar	1928, lemezfelvétel
Halmos János, T 1887-1961	Erkel F.: Bánk bán-Hazám, hazám	magyar	magyar	1930-33, lemezfelvétel
Halmos János, T	Poldini E.: Farsangi lakodalom-Dal	magyar	magyar	1930-33, lemezfelvétel
Hilgermann Laura, A 1867-1937	Wagner: Tristan és Isolde-Monologe von Bragäne	német	német	1906, lemezfelvétel
Kálmán Oszkár, B 1887-1971	W. A. Mozart: A varázsfuvola-O Isis és Oziris	német	magyar	1929, lemezfelvétel
Környei Béla, T 1875-1925	P. Mascagni: Paraszttünet-Bordal	olasz	magyar	1915, lemezfelvétel
Környei Béla, T	E. d'Albert: A hegyek alján-Pedro áriája	német	magyar	1909, lemezfelvétel
Kornai Richárd, B 1870-?	G. Rossini: A sevillei borbély-Rágalomária	olasz	magyar	19.. ???
Krammer Teréz, S 1868-1934	Erkel F.: Bánk bán-Melinda áriája	magyar	magyar	1909, lemezfelvétel
Medek Anna, S 1885-1960	R. Wagner: Tannhäuser-Csarnokária	német	magyar	1908, lemezfelvétel
M. Szoyer Ilonka, S 1880-1956	Ch. Gounod: Rómeó és Júlia-Keringő	francia	magyar	19.. ???
Németh Mária, S 1899-1967	Goldmark K.: Königin von Saba-Arie von Sulamith	német	német	1928, lemezfelvétel
Németh Mária, S	G. Puccini: Turandot-Nagyária	olasz	német	1927, lemezfelvétel
Ney Bernát, Br 1863-1938	Flotow: Márta-Sördal	német	magyar	1907, lemezfelvétel
Ney Dávid, B 1842-1905	G. Meyerbeer: A hugenották-Marcell áriája	francia	magyar	1905, lemezfelvétel

Ney Dávid, B	Erkel: A Magyarok Istene (dal)	magyar	magyar	1905, lemezfelvétel
Pataky Kálmán, T 1896-1964	G. Verdi: Rigoletto-Herceg áriája	olasz	olasz	1927, lemezfelvétel
Pataky Kálmán, T	W.A. Mozart: Così fan tutte-Ferrando áriája	olasz	olasz	1927, lemezfelvétel
Pilinszky Zsigmond, T 1884-1960	R. Wagner: Lohengrin-Búcsú	német	német	1930, lemezfelvétel
Radnai Erzsé, Ms 1901-1983	J. Massenet: Cid-Chiméne áriája	francia	magyar	1928, lemezfelvétel
Réthy Eszter, S 1912-2004	Lehár F.: Zigeunerliebe-Csardas	német	német	1942, lemezfelvétel
Rózsa S. Lajos, Br 1879-1922	Erkel F.: Bánk bán-Bordal	magyar	magyar	1912, lemezfelvétel
Rózsa S. Lajos, Br	Ch. Gounod: Faust-Valentin imája	francia	magyar	1912, lemezfelvétel
Sándor Erzsé, S 1885-1962	Delibes: Lakmé-Csengettyűária	francia	magyar	1906, lemezfelvétel
Sándor Erzsé, S	G. Verdi: La traviata-Violetta áriája	olasz	magyar	1929, lemezfelvétel
Szabó Ilonka, S 1911-1944	Delibes: A cadizi lányok	francia	magyar	1938, lemezfelvétel
Szabó Lujza, S 1904-1934	W.A. Mozart: Die Zauberflöte-O zittre nicht	német	német	1929, lemezfelvétel
Szabó Lujza, S	Erkel F.: Hunyadi László-La Grange-ária	magyar	magyar	1931, lemezfelvétel
Szamosi Elza, S 1884-1924	J. Thomas: Mignon-Mignon áriája	francia	német	1908, lemezfelvétel
Székelyhidi Ferenc, T 1885-1954	Kodály Z.: Verbunk és Siralmas volt	magyar	magyar	1929, lemezfelvétel
Szende Ferenc, B 1887-1962	F. Schubert: Der Doppelgänger	német	német	1927, lemezfelvétel
Takács Mihály, Br 1861-1913	G. Verdi: La traviata-Germont áriája	olasz	magyar	1907, lemezfelvétel
Vasquez Itália, S 1869-1945	F. Halévy: Le juive-Ráhel áriája	francia	francia	1903, lemezfelvétel
Venczell Béla, B 1882-1945	G. Verdi: Nabucco-Zakariás imája	olasz	magyar	1910, lemezfelvétel
Zádor Dezső, Br 1870/73-1931	R. Wagner: Tannhäuser-Wolfram dala	német	német	1908, lemezfelvétel

2. táblázat: A Magyar Operaszínpad Csillagai 2.-Hungaroton LPX 12004-06

Név, hangfaj	Felvett mű	A mű eredeti nyelve	A felvétel nyelve	A felvétel éve
Báthy Anna, S 1901-1962	G. Verdi: Otello-Fűzfádal és Ave Maria	olasz	magyar	1954, rádiófelvétel
Budanovits Mária, A 1889-1976	G. Bizet: Carmen-Kártyaárnia	francia	magyar	1957, rádiófelvétel
Ernster Dezső, B 1898-1981	R. Wagner: Götterdämmerung-Hagen monológja	német	német	1959, lemezfelvétel
Fodor János, Br 1906-1973	M. Muszorgszkij: Borisz Godunov-Varlam dala	orosz	magyar	1953, lemezfelvétel
Halász Gitta, S 1896-1968	W. A. Mozart: Don Giovanni-Zerlina áriája	olasz	magyar	1955, rádiófelvétel
Hámory Imre, Br 1909-1967	A. Ponchielli: Gioconda-Barnaba monológja	olasz	magyar	1957, rádiófelvétel
Koréh Endre, B 1906-1960	W. A. Mozart: Die Entführung aus dem Serail-Ozmin áriája	német	német	?, lemezfelvétel
Laczó István, T 1904-1965	G. Verdi: Otello-Otello monológja	olasz	magyar	1955, rádiófelvétel

Lendvai Andor, Br 1901-1964	P. Leoncavallo: Bajazzók-Prológ	olasz	magyar	?, lemezfelvétel
Losonczy György, Br 1905-1972	R. Wagner: A nürnbergi mesterdalnokok-Sachs monológja	német	magyar	1956, rádiófelvétel
Maleczky Oszkár, Br 1894-1972	R. Wagner: A Rajna kincse-Alberich monológja	német	magyar	1956, rádiófelvétel
Neményi Lili, S 1908-1988	G. Puccini: Bohémélet-Keringő	olasz	magyar	1953, lemezfelvétel
Németh Anna, A 1908-1990	G. Bizet: Carmen-Habanera	francia	magyar	1953, lemezfelvétel
Némethy Ella, Ms 1895-1961	R. Wagner: Lohengrin-Ortud átka	német	magyar	1948, élő felvétel
Osváth Júlia, S 1908-1994	W. A. Mozart: Figaro házassága-Grófné áriája	olasz	magyar	1955, rádiófelvétel
Orosz Júlia, S 1908-1997	Ch. Gounod: Faust-Ballada és Ékszerária	francia	magyar	1966, rádiófelvétel
Palló Imre, Br 1891-1978	M. Muszorgszkij: Hovanscsina	orosz	magyar	1953, lemezfelvétel
Relle Gabriella, S 1902-1975	Halévy: A zsidónő-Ráhel áriája	francia	magyar	1957, rádiófelvétel
Rösler Endre, T 1904-1963	Kodály Z.: Székelyfonó-El kéne indulni	magyar	magyar	1957, lemezfelvétel
Sárdy János, T 1907-1969	R. Wagner: A nürnbergi mesterdalnokok-Dávid monológja	német	magyar	1949, élő felvétel
Svéd Sándor, Br 1906-1979	G. Verdi: Macbeth-Macbeth áriája	olasz	magyar	1965, rádiófelvétel
Szabó Miklós, T 1909-1999	Goldmark K.: Sába királynője-Asszád áriája	német	magyar	?, rádiófelvétel
Szedő Miklós, T 1898-1978	G. Puccini: Tosca-Levélária	olasz	magyar	?, lemezfelvétel
Székely Mihály, B 1901-1963	G. Verdi: Don Carlos-Fülöp áriája	olasz	magyar	1962, rádiófelvétel
Závodszy Zoltán, T 1892-1976	R. Wagner: Trisztán és Izolda-Trisztán monológja	német	magyar	1958, rádiófelvétel

3. táblázat: A Magyar Operaszínpad Csillagai 3.-Hungaroton LPX 12240-42

Név, hangfaj	Felvett mű	A mű eredeti nyelve	A felvétel nyelve	A felvétel éve
Bencze Miklós, B 1911-1992	O. Nicolai: A windsori víg nők-Bordal	német	magyar	1954, lemezfelvétel
Birkás Lilian, S 1916-2007	J. Massenet: Manon-Manon áriája	francia	magyar	1958, rádiófelvétel
Czanik Zsófia, S 1920-1998	G. Verdi: Aida-Aida áriája	olasz	magyar	1953, lemezfelvétel
Delly Rózsi, Ms 1912-2000	R. Wagner: Trisztán és Izolda-Szerelmi halál	német	magyar	1957, rádiófelvétel
Eszenyi Irma, Ms 1922-2000	G. Verdi: A végzet hatalma-Rataplan	olasz	magyar	1959, lemezfelvétel
Gencsy Sári, S 1924-2008	L. Delibes: Lakmé-Lakmé áriája	francia	magyar	1955, rádiófelvétel
Gyurkovics Mária, S 1913-1973	J. Offenbach: Hoffmann meséi-Olympia áriája	francia	magyar	1955, rádiófelvétel
Jámbor László, Br 1911-1995	R. Wagner: A bolygó Hollnadi-Hollandi monológja	német	magyar	1966, lemezfelvétel
Járay József, T 1913-1970	P. Mascagni: Parasztbecsület-Siciliana	olasz	magyar	1940?, lemezfelvétel

Joviczky József, T 1918-1986	E. D'Albert: A hegyek alján-Farkas-legenda	német	magyar	1958, rádiófelvétel
Katona Lajos, Br 1913-1995	G. Donizetti: Don Pasquale-Pasquale áriája	olasz	magyar	1958, rádiófelvétel
Kishegyi Árpád, T 1922-1978	W. A. Mozart: Szöktetés a szerájból-Pedrillo áriája	német	magyar	1959, rádiófelvétel
Koltay Valéria, S 1925-1998	W. A. Mozart: Szöktetés a szerájból-Blonde áriája	német	magyar	1959, rádiófelvétel
Komáromy Pál, Br 1892-1966	Kodály Z.: Hány János-Bordal	magyar	magyar	1941, rádiófelvétel
Külkey László, T 1926-2011	Erkel F.: Hunyadi László-V. László áriája	magyar	magyar	1957, rádiófelvétel
Litassy György, B 1912-1996	G. Donizetti: Lammermoori Lucia-Raimondo áriája	olasz	magyar	1952, rádiófelvétel
Mátray Ferenc, T 1922-2003	Cornelius: A bagdadi borbély-Nureddin áriája	német	magyar	1956, rádiófelvétel
Mátyás Mária, S 1924-1999	Ch. Gounod: Faust-Ballada és Ékszerária	francia	magyar	1953, lemezfelvétel
Páka Jolán, S 1920-2005	G. Meyerbeer: A hugenották-Apród dala	francia	magyar	1950-55?, rádiófelvétel
Palánkay Klára, Ms 1921-2007 Nagypál László, T 1915-1981	M. Muszorgszkij: Borisz Godunov-Szökőkút-jelenet	orosz	magyar	1954, rádiófelvétel
Palócz László, Br 1921-2003	G. Rossini: Tell Vilmos-Tell áriája	olasz	magyar	1967, rádiófelvétel
Raskó Magda, S 1919-2002 Svéd Sándor, Br 1906-1979	W. A.: Mozart: Don Giovanni-Kettős	olasz	magyar	1954, lemezfelvétel
Reményi Sándor, Br 1915-1980	Goldmark K.: Sába királynője-Salamon áriája	német	magyar	1953, rádiófelvétel
Rigó Magda, S 1910-1985	Goldmark K.: Sába királynője-Sába áriája	német	magyar	1957, rádiófelvétel
Sándor Judit, Ms 1923-2008	W. A. Mozart: Don Giovanni-Elvira áriája	olasz	magyar	1957, rádiófelvétel
Simándy József, T 1916-1997	L. van Beethoven: Fidelio-Florestan áriája	német	magyar	1970, rádiófelvétel
Szecsődi Irén, S 1917-2001	Goldmark K.: Sába királynője-Szulamith áriája	német	magyar	1953, rádiófelvétel
Takács Paula, S 1913-2003	G. Verdi: A trubadúr-Leonóra áriája	olasz	magyar	1953, rádiófelvétel
Tiszay Magda, A 1919-1989	M. Muszorgszkij: Hovanscsina-Márfa dala	orosz	magyar	?, rádiófelvétel
Udvardy Tibor, T 1914-1981 Tiszay Magda, A	P. I. Csajkovszkij: Anyegin-Lenszkij áriája	orosz	magyar	1958, rádiófelvétel
Vámos Ágnes, S 1929-	Kacsóh P.: János vitéz-Iluska dala	magyar	magyar	?, rádiófelvétel
Várhelyi Endre, B 1924-1979	G. Donizetti: A csengő-Annibale áriája	olasz	magyar	1965, rádiófelvétel
Vári-Weinstock Miklós, T 1922-1981	G. Donizetti: Szerelm bájital-Nemorino románca	olasz	olasz	1955?, lemezfelvétel
Warga Livia, S 1913-1988	A. Borogyin: Igor herceg-Jaroszlavna áriája	orosz	magyar	1953, rádiófelvétel

4. táblázat: A Magyar Operaszínpad Csillagai 4.-Hungaroton LPX 12668-70

Név, hangfaj	Felvett mű	A mű eredeti nyelve	A felvétel nyelve	A felvétel éve
Ágay Karola, S 1927-2010	Ny. Rimszkij-Korszakov: Aranykakas-Naphimnusz	orosz	magyar	1968, rádiófelvétel
Ágay Karola, S László Margit, S Réti József, T	W. A. Mozart: A színingazgató-Terzett	német	magyar	1963, rádiófelvétel
Barlay Zsuzsa, A 1933-	G. Rossini: Olasz nő Algírban-Isabella áriája	olasz	magyar	1971, rádiófelvétel
Bartha Alfonz, T 1929-2013	G. Donizetti: Don Pasquale-Szerenád	olasz	magyar	1959, rádiófelvétel
Bartha Alfonz, T	G. Verdi: Falstaff-Fenton áriája	olasz	magyar	1960, rádiófelvétel
Bende Zsolt, Br 1926-1998	G. Verdi: A végzet hatalma-Melitone jelenete	olasz	magyar	1962, rádiófelvétel
Bende Zsolt, Br	Ch. Gounod: Faust-Valentin imája	francia	magyar	1967, rádiófelvétel
Bódy József, B 1922-1985	M. Muszorgszkij: Borisz Godunov-Pimen monológja	orosz	magyar	1957, rádiófelvétel
Carelli Gábor, T 1915-1999	A. Boito: Mefistofele-Faust áriája	olasz	olasz	1961, lemezfelvétel
Dene József, Br 1938-	W. A. Mozart: Don Giovanni-Regisztrária	olasz	magyar	1964, lemezfelvétel
Déry Gabriella, S 1933-2014	G. Verdi: Un ballo di maschera-Amélia áriája	olasz	olasz	1974, lemezfelvétel
Déry Gabriella, S	G. Rossini: Tell Vilmos-Mathilde áriája	olasz	magyar	1964, rádiófelvétel
Dunszt Mária, S 1936-1994 Barlay Zsuzsa, A	P. Mascagni: Parasztsücsület-Santuzza áriája	olasz	magyar	1961, lemezfelvétel
Faragó András, Br 1919-1993	Erkel F.: Bánk bán-Bordal	magyar	magyar	1969, lemezfelvétel
Faragó András, Br Szőnyi Olga, Ms	R. Wagner: A walkür-Kettős	német	magyar	1970, élő felvétel
Geszty Szilvia, S 1934-	W. A. Mozart: Die Zauberflöte-Der Hölle Rach	német	német	1965?, rádiófelvétel
Házy Erzsébet, S 1929-1982	G. Puccini: Bohémélet-Mimi áriája	olasz	magyar	1967, rádiófelvétel
Házy Erzsébet, S Dene József, Br	G. B. Pergolesi: Az úrhatnám szolgáló-Kettős	olasz	magyar	1964, rádiófelvétel
Ilosfalvy Róbert, T 1927-2009	G. Rossini: Tell Vilmos-Arnold áriája	olasz	magyar	1963, élő felvétel
Komlóssy Erzsébet, A 1933-2014	M Muszorgszkij: Hovanscina-Márfá dala	orosz	magyar	1967, rádiófelvétel
Kónya Sándor, T 1923-2002	R. Wagner: Lohengrin-Grál-elbeszélés	német	német	1959, rádiófelvétel
Kónya Sándor, T	R. Wagner: Die Meistersinger...-Versenydal	német	német	1959, rádiófelvétel
László Margit, S 1931-	D. Cimarosa: A titkos házasság-Carolina áriája	olasz	magyar	1964, rádiófelvétel
Melis György, Br 1923-2009	G. Verdi: Nabucco-Nabucco áriája	olasz	magyar	1969, rádiófelvétel
Moldován Stefánia, S 1929-2012	G. Puccini: Manon Lescaut-Ékszerária	olasz	magyar	1966, rádiófelvétel
Radnay György, Br 1920-1977	G. Verdi: Falstaff-Becsületmonológ	olasz	magyar	1960, rádiófelvétel
Réti József, T 1925-1973	G. Rossini: Ory grófja-Cavatina	francia	magyar	1960, élő felvétel

Szalma Ferenc, B 1923-2001	C. M. von Weber: A bűvös vadász-Bordal	német	magyar	1959, rádiófelvétel
Szönyi Olga, Ms 1933-2013	G. Verdi: Don Carlos-Eboli áriája	olasz	magyar	1957, rádiófelvétel

5. táblázat: *Hungaroton-operakeresztmetszetek*

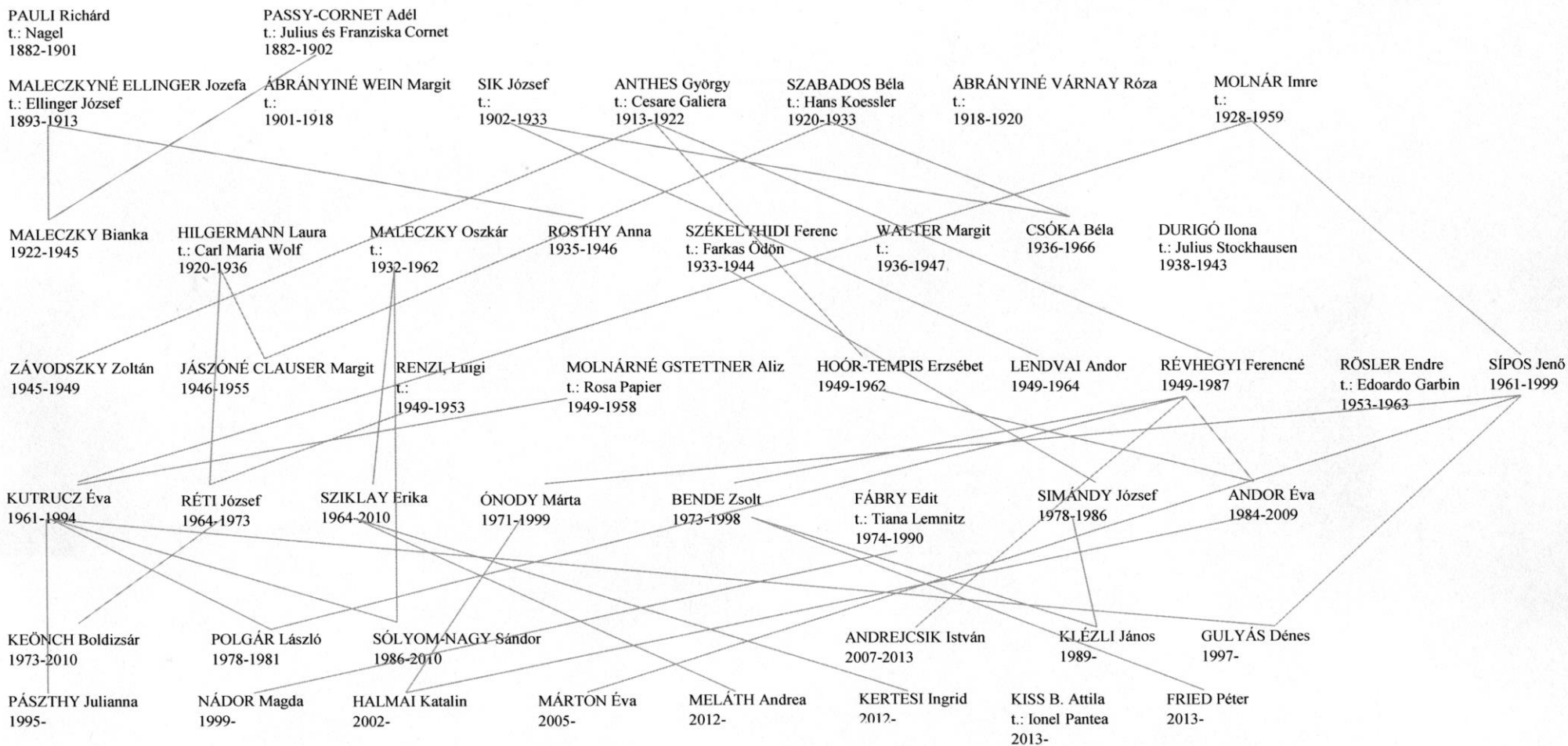
A felvétel keletkezésének ideje	Szerző, cím	Karmester	Főbb szereplők	Eredeti nyelv	Felvétel nyelve
1948 MÁO, élő felvétel	R. Wagner: Lohengrin	Otto Klemperer	Simándy József, Rigó Magda, Némethy Ella, Jámbor László	német	magyar
1948 MÁO, élő felvétel	W. A. Mozart: Don Juan	Otto Klemperer	Losonczy György, Osváth Júlia, Orosz Júlia, Székely Mihály	olasz	magyar
1949 MÁO, élő felvétel	L. van Beethoven: Fidelio	Otto Klemperer	Báthy Anna, Rösler Endre, Székely Mihály, Mátyás Mária	német	magyar
1949 MÁO élő felvétel	R. Wagner: A nürnbergi mesterdalnokok	Otto Klemperer	Osváth Júlia, Losonczy György, Székely Mihály, Simándy József	német	magyar
1952-55	G. Verdi: Rigoletto	Fr. Mollinari-Pradelli, Kórodi András	Svéd Sándor, Gyurkovics Mária, Simándy József, Tiszay Magda	olasz	olasz, magyar
1960	G. Puccini: Bohémélet	Erdélyi Miklós	Házy Erzsébet, László Margit, Ilosfalvy Róbert, Melis György	olasz	magyar
1960	G. Puccini: Turandot	Lukács Miklós	Takács Paula, Simándy József, Orosz Júlia, Antalfy Albert	olasz	magyar
1960	R. Wagner: Lohengrin	Lukács Miklós	Závodszy Zolrán, Czánik Zsófia, Delly Rózi, Jámbor László	német	magyar
1962	W. A. Mozart: Don Juan	Kórodi András	Melis György, Mátyás Mária, Moldonván Stefánia, Bartha Alfonz, László Margit	olasz	magyar
1962	G. Puccini: Tosca	Lamberto Gardelli	Mátyás Mária, Simándy József, Palócz László	olasz	magyar
1962	G. Verdi: A trubadúr	Lamberto Gardelli	Déry Gabriella, Simándy József, Tiszay Magda, Palócz László	olasz	magyar
1964	G. Verdi: Álarcosbál	Lamberto Gardelli	Takács Paula, Tiszay Magda, Ilosfalvy Róbert, Radnay György	olasz	magyar
1964	G. Verdi: Aida	Kórodi András	Déry Gabriella, Kónya Sándor, Komlóssy Erzsébet	olasz	magyar
1965	G. Bizet: Carmen	Ferencsik János	Komlóssy Erzsébet, Szönyi Ferenc, László Margit	francia	magyar
1965	G. Puccini: Manon Lescaut	Erdélyi Miklós	Házy Erzsébet, Ilosfalvy Róbert	olasz	magyar
1966	G. Puccini: Pillangókisasszony	Vaszy Viktor	Orosz Júlia, Ilosfalvy Róbert, Komlóssy Erzsébet	olasz	magyar
1968	G. Donizetti: Lammermoori Lucia	Kórodi András	Ágay Karola, Simándy József	olasz	magyar
1972	W. A. Mozart: A varázsfuvola	Erdélyi Miklós	Ágay Karola, Réti József, Gregor József, László Margit	német	magyar
1972	G. Verdi: Don Carlo	Kórodi András	Albert Miklós, Kováts Kolos, Sudlik Mária, Erce Margit	olasz	olasz
1972	G. Verdi: La forza del destino	Kórodi András	Marton Éva, Kováts Kolos, Karizs Béla, Erce Margit	olasz	olasz
1974	Ch. Gounod: Faust	Lukács Ervin	Korondy György, Sass Sylvia, Miller Lajos, Kalmár Magda	francia	magyar

MELLÉKLETEK JEGYZÉKE

1. melléklet: A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem magánének tanári családfája.....	240
2. melléklet: A tanári interjúk kérdésvázlata.....	241
3. melléklet: CD melléklet – Tanári interjúk.....	242
4. melléklet: Idegen nyelvű interpretációs kérdőív.....	243

MELLÉKLETEK

1. melléklet: A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem magánének tanári családfája (Szirányi Gábor által gyűjtött adatok felhasználásával)



2. melléklet: A tanári interjúk kérdésvázlata

1. A főtárgy tanár

Kérem, mutassa be röviden pályafutását! Hogyan kezdett el zenét tanulni? Hány évesen, milyen hangszeren/ hangszereken? Hány évig tanult hangszeres zenét? Milyen keretek között? (ének-zene tagozat, zeneművészeti szakközépiskola, magánút) Milyen keretek között tanulta a magánéneket? (zeneiskola, szakközépiskola, magánút). A családban foglalkozott-e más is zenével, ha igen, milyen szinten? Kik voltak a főtárgy tanárai? Kik voltak a főtárgy tanárának felmenői? Meséljen zenei pályafutásának alakulásáról! Milyen intézményekben tanult, milyen munkahelyeken dolgozott?

2. Nyelvtudás

Milyen nyelven/ nyelveken beszél? Milyen nyelvet, milyen szinten bír saját megítélése szerint? Milyen típusú, milyen szintű nyelvvizsgája van? Milyen keretek között tanulta az idegen nyelveket? Milyen nyelveket tanult intézményes keretek között? Főtárgy tanárának/ tanárainak milyen nyelvi előképzettsége volt? Tanára hogyan viszonyult az eredeti nyelvű énekléshez? Hallgató korában milyen hagyományai voltak az eredeti illetve magyar nyelvű éneklésnek? Hallgatóként vett-e részt idegen nyelvi interpretációs képzésben? Mi volt ennek a tárgynak az elnevezése? Esetleg milyen más képzésbe épült be? Tanári és művészi pályáján hogyan kamatoztatja idegen nyelvi tudását/ tanulmányait? (szerepek, ösztöndíj, turné, külföldi karrier)

3. Intézményi feltételek

Kérem, meséljen jelenlegi oktatási intézményének történetéről! Hogyan jellemezné tanári állományát, infrastruktúráját? Milyen szakok, képzési formák, szintek, milyen hallgatói létszámmal működnek intézményében? Milyennek ítéli az oktatók idegen nyelv tudását?

4. Zenei és nyelvi képzettség

Hogyan ítéli meg a hallgatók kulturális háttérét, zenei és nyelvi előképzettségét? Lát-e és ha igen, milyen összefüggéseket a hallgatók szociális háttére, szakmai felkészültsége és nyelvi kompetenciái között? Mennyire jellemző a hallgatói mobilitás intézményében? Mi tekinthető a legfőbb motivációnak? Tanulnak-e az intézményben külföldi hallgatók? Mennyire jellemzőek a külföldi fellépések a magánénekes tanszék életében? Vannak-e külföldi versenyeredményeik? Milyen visszajelzései vannak a hallgatók diploma utáni

elhelyezkedéséről? Mi a véleménye az elmúlt évek képzési formákat érintő változásainak a hallgatókra gyakorolt hatásáról? Hogyan befolyásolta ez a szakmai felkészültségüket?

5. Az idegen nyelvű interpretáció

Milyen tradíciói vannak intézményében az eredeti illetve a magyar nyelvű éneklésnek? A koncertek, vizsgák műsorában milyen az idegen nyelvű és a magyar fordításban énekelt művek aránya? Változott-e ez az arány az utóbbi években? Van-e az intézményben idegen nyelvű interpretáció oktatás? Kérem, mutassa be! Mikor vezették be? Milyen óraszámban, hány félévig, kik, milyen képzettséggel tanítják? Kikre vonatkozik ez a képzés? Milyen módszerekkel tanítják intézményében a tárgyat? Mi a véleménye az eredeti nyelvű éneklés szükségességéről? Van-e jelentősége az idegen nyelvek preferenciájának? A főtárgy órájába beépíti-e az eredeti nyelvű éneklést? Hogyan? A módszer kialakításához használ-e szakirodalmat? Amennyiben nincs ilyen tantárgy, érzi-e ennek hiányát? Milyen hallgatói és tanári véleményeket ismer a kérdéssel kapcsolatban? Véleménye szerint változott-e az idegen nyelvű éneklés helyzete, megítélése Magyarországon az elmúlt évtizedekben? Ennek milyen jeleit tapasztalja? Van-e rálátása más intézmények ilyen irányú képzésére? Ismeri azok sajátosságait? Külföldi képzésekkel összehasonlítva milyen eltéréseket lát?

6. A hallgatók és a nyelv

Milyennek ítéli meg a hallgatók nyelvtudását? Az intézményében milyen nyelveket, milyen óraszámban, milyen kötelezettséggel, milyen keretek közt tanítanak? A tantervi hálóban a nyelvek szakmai vagy általános elnevezéssel szerepelnek? Milyen képzettségű tanár tanítja? Hogyan ítéli meg a nyelvórák hasznosságát az énekes képzés szempontjából? Változott-e és hogyan a hallgatók nyelvi képzése az utóbbi években? Tapasztalt-e változást a nyelvek preferenciájában?

7. Van-e még a beszélgetéshez kapcsolódó észrevétele, ide vonatkozó gondolata?

8. Köszönöm a beszélgetést!

3. melléklet: CD melléklet – Tanári interjúk

4. melléklet: Idegen nyelvű interpretációs kérdőív
Anonim hallgatói kérdéssor

1. Kérem adja meg a nemét!

- férfi
- nő

2. Kérem adja meg az életkorát!

3. Kérem adja meg az intézmény nevét, melynek hallgatója!

- Debreceni Egyetem
- Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
- Szegedi Tudományegyetem
- Pécsi Tudományegyetem
- Széchenyi István Egyetem
- Miskolci Egyetem

4. Kérem adja meg, hogy milyen képzési szint hallgatója!

- alapképzés BA
- mesterképzés MA - opera
- mesterképzés MA - oratórium/dal
- mesterképzés MA - tanári
- osztatlan tanárképzés OT

5. Kérem adja meg, hogy hányadik évfolyamra jár!

- | | | | | | | | | |
|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|
| BA I. | BA II. | BA III. | MA I. | MA II. | OT I. | OT II. | OT III. | OT IV. |
| <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> | <input type="radio"/> |

6. Milyen településen van az állandó lakóhelye?

- főváros
- megyeszékhely
- kisebb város
- falu, tanya

7. Kérem adja meg az édesapja/nevelőapja iskolai végzettségét!

- nyolc általános vagy az alatt
- szakiskola/szaktanulmányképző
- szakközépiskola
- gimnázium
- technikum
- főiskola vagy egyetem
- egyéb

8. Kérem adja meg az édesanyja/nevelőanyja iskolai végzettségét!

- nyolc általános vagy az alatt
- szakiskola/szaktanulmányképző
- szakközépiskola
- gimnázium
- technikum
- főiskola vagy egyetem
- egyéb

9. Kérem adja meg, hogy milyen tartós fogyasztási eszközök vannak a háztartásában!

	nincs	egy darab van	több is van
ház, lakás	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
nyaraló/telek	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
autó	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
mosogatógép	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
szárítógép	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
klíma	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
televízió	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
személyi számítógép	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
okostelefon	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
laptop/tablet	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

10. Melyik nyelvet tekinti az anyanyelvének?

- magyar
- Egyéb: _____

11. A családjában egy vagy több nyelvet beszélnek a mindennapok során?

- egy nyelvet használnak
- több nyelvet beszélnek

12. Lakóközösségében egy vagy több nyelvet beszélnek?

- egy nyelvet beszélnek
- vegyes nyelvi környezetből érkezem

13. Hány évesen és milyen hangszeren kezdett zenélni?

Saját válasz: _____

14. Milyen hangszereken/hangszereken játszik?

- zongora
- orgona
- hegedű
- brácsa
- cselló
- bőgő
- harmónika
- fuvola
- oboa
- klarinét
- fagott
- kürt
- trombita
- harsona
- tuba
- furulya
- szaxofon
- ütős hangszerek
- gitár
- Egyéb:

15. Járt-e ének-zene tagozatos általános iskolába?

- igen
- nem

16. Járt-e zeneművészeti szakközépiskolába?

- igen
- nem

17. Milyen keretek között tanulta a hangszeres zenét?

- magánúton
- intézményes keretek között
- magánúton és intézményes keretek között

18. Milyen keretek között tanulta a magánéneket?

- magánúton
- intézményes keretek között
- magánúton és intézményes keretek között

19. A családjában foglalkozik-e/foglalkozott-e más is zenével?

- igen
- nem

20. Vett-e már részt hallgatói mobilitásban? Nemleges válasz esetén ugrás a 23. kérdésre!

- igen
- nem

21. A nyelvtudásának milyen részét fejlesztette a külföldi tartózkodás?

	nem fejlesztette	közepesen fejlesztette	jelentősen fejlesztette
szókincs	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
kiejtés	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
kommunikáció	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
nyelvi magabiztosság	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
írás	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
olvasás	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
szövegértés	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
vokális interpretáció	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

22. Külföldi tanulmánya/tartózkodása során milyen tapasztalatokat szerzett az eredeti nyelvű interpretáció képzésben betöltött szerepéről?

Saját válasz: _____

23. Milyen nyelveket tanult eddig és hány évig?

	0-3 év	4-6 év	7-9 év	10-12 év	13-15 év	16-18 év	19-21 év	több mint 22 év
angol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
német	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
francia	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
olasz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
spanyol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
orosz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
egyéb	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

24. Milyen szintű nyelvismerete van az adott nyelvekből a saját megítélése szerint?

	alapfok	középfok	felsőfok
angol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
német	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
francia	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
olasz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
spanyol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
orosz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
egyéb	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

25. Milyen nyelvvizsgái vannak? Jelölje meg a típusát!

	szóbeli	írásbeli	komplex
angol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
német	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
francia	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
olasz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
spanyol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
orosz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
egyéb	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

Milyen nyelvvizsgái vannak? Jelölje meg a nyelvvizsga szintjét!

	alapfok	középfok	felsőfok
angol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
német	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
francia	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
olasz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
spanyol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
orosz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
egyéb	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

26. Milyen módokon használja az idegen nyelv tudását? Több választ is megjelölhet.

- internet
- sorozatokat, filmeket nézek
- zenehallgatás
- e-mailben vagy élőszóban kommunikálok

- szakirodalmat olvasok
- szépirodalmat olvasok
- idegen nyelvű újságokat, magazinokat olvasok
- idegen nyelven énekelek
- ösztöndíjak, külföldi utak során
- munka során
- Egyéb: _____

27. Jelenlegi intézményében milyen nyelvet vagy nyelveket és milyen képzésben tanul?

	szakmai nyelvi képzésben veszek részt	normál nyelvi képzésben veszek részt
angol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
német	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
francia	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
olasz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
spanyol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
orosz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
egyéb	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

28. Van-e kötelező jellegű nyelvvoktatás az intézményében?

- igen
- nem

29. Ha igen, akkor melyik nyelv az?

Saját válasz: _____

30. Heti hány nyelvórája van?

	1	2	3	4	5	6	7	8
angol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
német	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
francia	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
olasz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
spanyol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
orosz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
egyéb	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

31. Hány féléven keresztül tanulja az adott nyelvet az intézményében?

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
angol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
német	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
francia	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
olasz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
spanyol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
orosz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
egyéb	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

32. Hogyan zárul a nyelvi képzés az intézményben?

	gyakorlati jegy	kollokvium	szigorlat	záróvizsga	nyelvvizsga
angol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
német	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
francia	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
olasz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
spanyol	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
orosz	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
egyéb	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

33. Az intézményes kereteken kívül tanul-e nyelvet?

- igen
 nem

34. Milyen tantárgyi keretek között használja az idegen nyelvű interpretációt? Több választ is megjelölhet.

- főtárgy
 korrepetíció
 kamaraének
 kórusének
 másik idegen nyelv tanulásakor
 Egyéb: _____

35. Van-e külön tantárgyuk, ami az idegen nyelvű interpretáció elsajátítását/tökéletesítését célozza? Nemleges válasz esetén ugrás a 44. kérdésre!

- igen
 nem

36. Mi a neve ennek a tárgynak?

Saját válasz: _____

37. Hány féléves?

- 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

38. Milyen nyelveket érint? Több választ is megjelölhet.

- angol
 német
 francia
 olasz
 spanyol
 orosz
 Egyéb: _____

39. Mi jellemző az adott tárgyra? Osztályozza egytől ötig!

Kiejtésre fókuszál:

	1	2	3	4	5	
egyáltalán nem jellemző	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	teljes mértékben jellemző

Mi jellemző az adott tárgyra? Osztályozza egytől ötig!

Jelentésre fókuszál:

	1	2	3	4	5	
egyáltalán nem jellemző	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	teljes mértékben jellemző

Mi jellemző az adott tárgyra? Osztályozza egytől ötig!

Szövegértelmezésre fókuszál:

	1	2	3	4	5	
egyáltalán nem jellemző	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	teljes mértékben jellemző

Mi jellemző az adott tárgyra? Osztályozza egytől ötig!

Zene és szöveg közös elemeit ragadja meg:

	1	2	3	4	5	
egyáltalán nem jellemző	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	teljes mértékben jellemző

40. Milyen technikákat használnak a tárgy oktatói?

	soha	alkalmanként	rendszeresen
előolvas	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
előénekel	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
a szöveget értelmezi a beszélt és az énekelt nyelv kiejtésének különbségeire hívja fel a figyelmet	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
lefordítja	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
lefordíttatja	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
eredeti nyelvű felvételt mutat	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
egyéb	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

41. Mennyire találja hasznosnak az adott tárgyat? Kérem osztályozza egytől ötig!

	1	2	3	4	5	
egyáltalán nem jellemző	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	teljes mértékben jellemző

42. Mi a véleménye az idegen nyelvű interpretáció képzésben betöltött szerepéről? Több választ is megjelölhet.

- elengedhetetlen a hiteles előadáshoz
- elhanyagolható a szakmai felkészültséghez
- pályára kerülésemet jelentősen segíti
- pályára kerülésemben nem játszik szerepet
- külföldi lehetőségekhez juttat
- külföldi lehetőségeimet nem befolyásolja
- bővíti az általános és szakmai nyelvtudásomat
- általános és szakmai nyelvtudásomat nem befolyásolja
- közelebb visz az adott nyelvhez tartozó nemzeti kultúra megismeréséhez
- nem járul hozzá a nemzeti kultúra megismeréséhez
- fokozza a leendő tanári kompetenciámat
- új szempontokat ad a vokális művek értelmezéséhez
- segíti a zene és szöveg közös elemeinek tudatosítását
- nem fontos számomra, hogy eredeti nyelven énekeljek
- tanári felkészültségemet nem befolyásolja
- az énektechnikai megvalósítást feleslegesen nehezíti
- Egyéb: _____

43. Mit változtatna az interpretációs képzésen? Több választ is megjelölhet.

- emelném az óraszámot
- csökkenteném az óraszámot
- anyanyelvi tanárt alkalmaznék
- szakmailag jártas nyelvtanárt alkalmaznék
- az általános nyelvtudás fejlesztését helyezném előtérbe
- az archaikus szövegek fordítására külön gondot fordítanék
- az énekelt és beszélt nyelv kiejtési sajátosságaira nagyobb súlyt fektetnék
- énekesek részére tematikus szakszótárat állítanék össze
- több eredeti nyelvű felvétellel illusztrálnék
- egyéni órákat helyeznék előtérbe
- csoportos órákat/ foglalkozásokat preferálnék
- kizárólag a kiejtés tökéletesítésére koncentrálnék
- Egyéb: _____

44. Ha nincs ilyen tantárgya, akkor hogyan fejleszti az idegen nyelvi éneklés készségét? Több válasz is lehetséges.

- a főtárgy órák részét képezi
- a korrepetíciós órákon foglalkozom vele
- a normál idegen nyelv tudásomat fejlesztem

- fájlmegosztókat használók
- videómegosztókat használók
- speciális, szövegkivetítővel ellátott operaelőadásokat nézek
- lefordítatom a szöveget
- Egyéb: _____

45. Érzi-e hátrányát annak, hogy nincs ilyen képzés a tantervben? Kérem indokolja választát az "Egyéb" opció alatt!

- igen
- nem
- Egyéb: _____

46. Az idegen nyelvű interpretáció vagy azt lefedő tantárgy hiányát milyen mértékben érzékeli az alábbi nyelvek esetében?

Angol:						
	1	2	3	4	5	
egyáltalán nem jelent hátrányt	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	nagyon nagy hátrányt jelent
Német:						
	1	2	3	4	5	
egyáltalán nem jelent hátrányt	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	nagyon nagy hátrányt jelent
Francia:						
	1	2	3	4	5	
egyáltalán nem jelent hátrányt	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	nagyon nagy hátrányt jelent
Olasz:						
	1	2	3	4	5	
egyáltalán nem jelent hátrányt	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	nagyon nagy hátrányt jelent
Spanyol:						
	1	2	3	4	5	
egyáltalán nem jelent hátrányt	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	nagyon nagy hátrányt jelent
Orosz:						
	1	2	3	4	5	
egyáltalán nem jelent hátrányt	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	nagyon nagy hátrányt jelent

hátrányt

jelent

47. A saját énekes repertoárjának hány százalékát teszi ki az eredeti nyelvű éneklés? Nyelvenkénti megoszlásban? (olasz, német, orosz, francia, angol, spanyol)

olasz: _____

német: _____

orosz: _____

francia: _____

angol: _____

spanyol: _____

48. Véleménye szerint mekkora hatással van az eredeti nyelvű éneklés a nyelvi készségeire és nyelvismeretére? Kérem osztályozza egytől ötig!

	1	2	3	4	5	
nincs hatással	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	nagyon nagy hatással van

49. Milyen területeit fejleszti a nyelvtudásának az eredeti nyelvű éneklés?

	nem jellemző	közepesen jellemző	jellemző
szókincs	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
intonáció	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
szövegértés	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
kommunikáció	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
kiejtés	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
beszédképesség	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>
egyéb	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>

50. Mennyire tartja kompetensnek az eredeti nyelvű éneklés területén a képzésbe bevont oktatókat? Kérem osztályozza egytől ötig!

	1	2	3	4	5	
nyelvismeret nélküli	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	<input type="radio"/>	nyelvileg és szakmailag kifejezetten jól képzett

Köszönjük a válaszadást!

Absztrakt

Az énekpedagógiai kutatások a tudományos és a művészi arculat kettősségét viselik magukon. Az énektechnikai módszertani kérdések komplex megközelítése a magánénekes kutatásokat a társtudományokkal való együttműködés mentén vezeti. A magánénekes pedagógiai kutatások másik vonulata az előadás művészi szempontjaira fókuszál a különböző nemzetek és korok sajátosságainak vizsgálatával. A huszadik század vokális zenéje új műfajokkal bővült, kulturális és oktatáspolitikai hagyományoktól függően eltérő művészi és képzési feladatok vetett fel. Az idegen nyelvű interpretáció problematikája a kelet-közép-európai régió magánénekes képzésének vált sajátos jellemzőjévé. A vokális előadásnak a szöveg a dallammal azonos fontosságú természetes eleme, mivel a nyelv és a zene kétféle kommunikációval együttesen hat a befogadóra. A magánénekes képzés nyelvi aspektusait az a nemzetközi elvárás állítja előtérbe, amely a hiteles eredeti nyelvű éneklést a szakmai felkészültség természetes elemének tekinti. A zenei felsőoktatásban tanulóakra irányuló kutatások több területre is fókuszálnak, azonban ezek között az idegen nyelvű interpretáció kérdéskörét nem találjuk. Jelen értekezésben két kérdésre kerestünk választ. Elsőként azt vizsgáltuk, hogy milyen tényezők határozzák meg a vokális interpretáció nyelvének megválasztását. Erre a kérdésre a zene-, kultúr- és művelődéstörténeti előzmények hatásának vizsgálata és az énekképzés intézményi és képzési változásainak feltárása ad magyarázatot az elméleti egységben. Második kérdésfeltevésünk által a mai magyar magánénekes felsőoktatás keresztmetszeti képét kívántuk megrajzolni. Azt kutattuk, hogy a hazai felsőfokú magánénekes képzésben jelenleg milyen intézményi, személyi és kurrikuláris összetevői léteznek az eredeti nyelvű éneklés tökéletesítésének, illetve ezek a komponensek hogyan alakítják az eredeti nyelvű éneklés szokásait és minőségét. Ezen felül a hazai hallgatói populáció művészeti felsőoktatási szereplőinek az Eurostudent és DPR kutatásokból részben megismert szociokulturális háttérének képét igyekeztünk teljesebbé tenni. A téma interdiszciplináris jellege miatt az elméleti keretek között az idegen nyelvű interpretáció oktatáspolitikai, nevelés- és oktatásszociológiai, akusztikai, fonetikai továbbá nyelvészeti aspektusait is felvázoltuk. Értekezésünk empirikus vizsgálati terepét a hazai zenei felsőoktatás intézményei jelentették. Vizsgálatainkat két módszertani technikára alapoztuk. A magánénekes felsőoktatás oktatói állományának körében strukturált interjúkat készítettünk, a hallgatókat pedig kérdőíves lekérdezéssel vizsgáltuk az ország hat ilyen profilú intézményében. Az oktatói interjúk elemzésekor arra voltunk kíváncsiak, hogy az énekes repertoár nyelvének

megválasztásában milyen szerepe van a magánének főtárgy tanárnak, hogyan érvényesülnek a kérdésben a tradíciók, illetve hogyan jutnak érvényre a nyelvi interpretáció tökéletesítését szolgáló módszertani tendenciák. A tanári interjúk kvalitatív elemzésének összegzéseként megfogalmaztuk, hogy a magánének tanítás történeti tradíciói erőteljesen magukon viselik a főtárgy tanári hagyományokat, az idegen nyelvű éneklés szokásai az énektechnikához kapcsolódó nyelvi prioritásokkal együtt öröklődnek tovább. Szemléletesen kirajzolódtak azok az oktatói és intézményi aspektusváltások is, amelyek az eredeti nyelvű éneklés megítélésének történelmi és politikai változásaihoz (pl. rendszerváltozás) köthetők. Az interjúk alapján elkészítettük az egyes intézmények magánének tanárainak kapcsolathálózati térképeit is. A hallgatói lekérdezés mintasokaságát a magyar felsőfokú magánénekes képzés 2016/17-es tanévének hallgatói állománya alkotta. Vizsgálatunk során teljeskörű lekérdezést terveztünk, a válaszadás aránya kb. 60% volt. A kapott adatokból SPSS adatbázist generáltunk, az elemzés során az SPSS 19. programot használtuk. Mivel az adatbázis elemszáma alacsony, leginkább százalékos eloszlásokat és átlagokat használtunk. A kérdőíves kutatás kvantitatív elemzése egyértelműen reprezentálta a magánénekes hallgatóknak a nyelvi interpretációs képzésre irányuló erőteljesebb igényét. A képzés preferált tartalmi elemei közt ott találjuk a nyelv hangzó oldalának fejlesztésén túl a tudatos nyelvhasználatot is. A hallgatókkal készített kérdőíves kutatás a tanári interjúkkal összhangban mutatott rá az eredeti nyelvű interpretációs képzés legjelentősebb hiányosságára: Az idegen nyelvi képzés és az idegen nyelvű interpretációs elvárások nem korrelálnak egymással. Hiányzik a nyelvi órák szakmai jellege, nincsenek módszertani kapcsolódások, továbbá az intézményesen tanult nyelvek köre nem fedi le a vokális interpretáció során leggyakrabban használt nyelveket (olasz, német, francia és orosz). Leíró, feltáró vizsgálataink azokhoz az elméleti keretekhez kötődtek, amelyek a nyelvet és a zenét közös paramétereik alapján állították középpontba. Ehhez kapcsolódóan a magyar és az idegen nyelvek sajátosságainak tudatosítását az eredeti nyelvű éneklés kulcskérdéseként értelmeztük. Empirikus vizsgálatunk arra mutat rá, hogy a magánénekes hallgatók nyelvtudása nem felel meg a szakmai kihívásoknak. A kiejtésben, a szövegértésben, a szókinésben, a beszédkésztségben és az intonációban megnyilvánuló nyelvtudás nem hasznosul az eredeti nyelvű éneklésben, és az idegen nyelvű éneklés reflektív hatása sem érvényesül a nyelvtudás tökéletesítésében. Ez a komplex szemlélet nem jelenik meg a hallgatói elvárásokban, és a képzés intézményi oldalán is csak módszertanilag és kurrikulárisan kiforratlanul jelentkezik.

Abstract

Researches in Music Pedagogy bear the duality of a scientific and artistic images as well. The complex approach to the methodological questions of singing technique is leading the soloist researches along the cooperation with its co-sciences. Another line of pedagogical research of the solo singers focuses on the artistic aspects of the presentation by examining the specialties of different nations and ages. The vocal music of the twentieth century was expanded with new genres and depending on cultural and educational traditions it raised different artistic and educational tasks. The problems of singing in the original language has become a special feature of the soloist training in the Central and Eastern European region. The linguistic aspects of the soloist training is put to test by the international expectation that regards the authentic original language singing as a natural part of professional efficiency. Researches about the students of musical higher education focus on more areas, however, we do not find the issue of foreign language interpretation among them. In this present paper we are looking for the answers for two questions. First, we examined what factors determine the choice of the language of the vocal interpretation. The answer can be found in the examination of the effect of music-, culture and cultural history antecedents and also in the exploration of the institutional and training changes of singing training in the theoretical unit. Our second goal is to give an overview of today's Hungarian higher education students' population. We examined institutional, personal and curricular components for perfecting the original language singing and how these components form the habits and quality of the original language singing. Furthermore, we wanted to give a more complete picture of the socio-cultural background of the Hungarian higher education students' population known partly from Eurostudent and DPR researches. For the interdisciplinary nature of the topic we outlined education politics, education sociology, acoustics, phonetics and linguistic aspects of the foreign language interpretation. The empirical study field of our dissertation were the institutions of music in higher education in Hungary. Our researches were based on two methodological techniques. Among the higher education instructors of solo singers we made structured interviews and students from six higher educational institutions with this profile were the respondents of our questionnaire. While analysing the interviews with the instructors we were curious to see the role of a solo singing teacher, how traditions prevail and how methodological tendencies serving the perfection of linguistic interpretation are enforced. As a summary of the qualitative analysis of the instructors' interviews we concluded that

the historical traditions of solo singer teaching much bear the traditions of the main subject and the habits of foreign language interpretation are inherited together with the linguistic priorities attached to the singing technique. Those instructorial and institutional shifts of aspects clearly showed the changes of judgement of foreign language interpretation that can be connected to historical milestones (e.g. change of the regime). On the basis of the interviews we made an outline of the soloist instructors' network maps as well. The pattern of the students' survey was the student population of the Hungarian higher education majoring in Soloist training in the term 2016/17. During our research we planned to have a full survey of the population with a 60% response rate. From the answers a database was created with the help of SPSS 19 Programme. Since the database element number was low, mostly percentages and averages were used. The quantitative analysis of the research unequivocally represented the stronger demand of students for the training of linguistic interpretation. Among the preferred elements of the training we can find the development of the linguistic side of the language and the conscious use of language as well. The questionnaire research was in accordance with the interviews made with the instructors showing the most significant deficiency: foreign language training and the expectation of the foreign language interpretation do not correlate with each other. The professional nature of the language lessons is missing, there are no methodological links and the languages studied institutionally do not cover the most commonly used languages of vocal interpretation (Italian, German, French and Russian). Our descriptive, exploratory studies were related to those theoretical frameworks that centered around the common parameters of language and music. In connection with this, the awareness of the specialties of Hungarian and foreign languages was interpreted as a key question of original language singing. Our empirical research showed that the language efficiency of the solo singer students do not meet the professional expectations. Pronunciation, comprehension, vocabulary, command of language and intonation does not utilise in original language singing and the reflective effect of foreign language singing does not prevail in perfecting the knowledge of a language either. This complex attitude does not appear in the students' expectations, and in the instructor and institution side of the training it is only presented immaturely in the methodology and the curriculum.