

## **MŰVÉSZETI SZEKCIÓ**



## A magánének oktatás pedagógiai szempontú áttekintése

Altorjay Tamás  
Szegedi Nemzeti Színház

**Összefoglalás:** Jelen tanulmányban az éneklés, énekkutatás rövid történeti áttekintése után (a görögöktől a Középkor végéig), a hangképzés, a magán-énekkutatás Újkortól napjainkig nyomon követhető fejlődését foglaljuk össze. A XVI. századtól működő híres énekmesterek énekkutatási tanulmányaiból, megfontolásra érdemes gondolatokat idézünk. Összefoglaljuk a XIX. századtól napjainkig az anatómiai, fiziológiai, pszichológiai, akusztikai tudományos ismereteket, áttekintjük a kísérleti eszközök fejlődését, a legfrissebb kísérleti eredményeket. Végül elemezzük, személyes meglátásainkkal kiegészítve, a napjainkban is vita tárgyát képező énekkutatási kérdéseket (légtámasz, regiszterek, fedés, kiegyenlítés, magánhangzók képzése, művészi formálás, tanár-diák kapcsolat).

**Abstract:** In this study after surveying the singing and vocal training history shortly (from Greeks to the Middle Ages) we continue from the 16th century to the recent days. We cite important ideas and advices of famous teachers. We summarize the development of the anatomical, physiological, psychological, acoustical scientific knowledge, and of the experimental instruments from the 19th century till recent days, as well as the latest scientific results. At the end we analyse, with reporting about our personal opinion, of the most important singing educational questions, till are in the middle of scientific discussions (like breath-support, registers, covering, well-balance, vowel forming, artistic forming, teacher-student connection).

**Kulcsszavak:** hangképzés, kötődés, bizalom, példaadás, személyiség fejlesztés

**Keywords:** voice training, attachment, confidence, setting an example, holistic development of the personality

**1. Történeti áttekintés:** A hangképzés, énekkutatás korai történetéről hézagosak az ismereteink. Az egyértelmű, hogy már az **ókor** Izraelben, a görögöknél és a rómaiaknál is nagy jelentőséget tulajdonítottak az éneklésnek az énekkutatásnak. Felismerték nevelő hatását is. A tudományos kutatás kezdeteit Claudius Galenus (ie. 131-200) római orvos gégevizsgálatai jelentették. A **Középkorban** templomi kórusokban, kolostorokban fejlődött tovább az énekkultúra. A szájhagyomány útján öröklődő egyházi énekek összegyűjtése, lásd gregorián (Nagy Szent Gergely, 540-604) és a kottaolvasás, zenelejegyzés (Guido d'Arezzo, 991-1050) ekkor alakult ki. A XII-XVI század között megerősödött az ún. „csavargó ének” („cantus planus”) világi mozgalom.

Az **Újkor** nagy újdonsága az opera és oratórium műfajok megjelenése. Ezzel párhuzamosan a világi énekkultúrával szemben is ugrásszerűen megnőtt az igény. Sorra íródtak és jelentek meg az énekkutatási, énekkutatási művek. A színpadi énekesek képzését 7-9 évig végezték, napi 3-4 órás időtartammal. Fontosnak tartották a légzés fejlesztését, a hajlékony hangkezelést. Elvárták a növendéktől a jó megjelenést, színpadi érzéket, kifejező erőt, képzelőerőt, zenei érzékenységet. Már ekkor megkülönböztettek teljes (természetes) és csinált (falzett) hangot. A tanár, a tanítás szerepéről idézzük M. Praetoriust (1571-1621): „Az énektanítást leírni nem lehet, de annál fontosabb a tanár, élő példája”. P.F. Tossi (1653-1732) elsőként beszél mell- és fejregiszterről (az énekkhang színben elkülöníthető szakaszai) és azok törésmentes átmenetéről, vagyis a kiegyenlítésről. B. Mengozzi (1758-1800) már három regisztert ismer (mell, közép és fej). Hangsúlyozza a „messa di voce” (tartott hang rugalmasan változtatott hangerővel) és az [á] magánhangzós koloratúra (fürgé

hangcifrázás azonos szótagon) gyakorlásának fontosságát. Európa szerte olasz énekmesterek tanítottak. Gyakran a mester-tanítvány viszony, szülő - gyermek kötődést, alárendeltséget is jelentett. A barokk és a „bel canto” korszakban énekes sztárok voltak a színpadok „királyai”. A XIX. században a felhalmozódott tapasztalatok mellett a tudományos vizsgálatok is megindultak. Manuel Garcia (1805-1906) által kifejlesztett gégetükörrel, amelyet még ma is használnak, lehetővé vált a hangszalagok működés közbeni megfigyelése. Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894) megszerkeszti a rezonátort, és így az összetett, felhangdús zenei hangok vizsgálatának úttörőjévé válik. Megindul a különböző anyanyelvű, nemzeti énekiskolák fejlődése. Morell Mackenzie (1837-1892) angol sebész, az énekhang mell- és fejregiszterét hangrészarálati eltérésként is meghatározza („long reed, short reed”, hosszú és rövid rezgő nyelv). Friedrich Schmitt (1812-1884), német énekes az ún. „Ansatz” elmélet (a hang becsengetése a koponyaüregekbe) kidolgozója. Müller-Brunow (1853-1890), német énekmester kétségbe vonja a különböző regiszterek létét. Kidolgozza a gégében keletkező ún. „primer hang” elméletét, és hangsúlyozza a hang útjában lévő nyitott üregek becsengetésének fontosságát. Hazánkban *Langer János* „Énektan” című műve [14] az első szakirányú tanulmány. Rövid elméleti bevezető után, melyben a természetes hangadás jellemzőit foglalja össze, elsősorban skálagyakorlatokat ismertet. Nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy a század folyamán nagyot változott a színpadi énekesekkel szembeni zeneszerzői elvárás is. Míg a század elején Rossini, Donizetti, Bellini hajlékony, bravúros díszítésekre képes fénytömör hangot vártak el („bel-canto”), addig Verdi, Wagner, Puccini, Richard Strauss kibővített zenekara mellett az énekhanggal szembeni mennyiségi igény került előtérbe.

A XX. században, és korunkban tovább bővült az emberi hangot vizsgáló eszközök kínálata. A röntgen után a réteges röntgen (CT), a mágneses rezonancián alapuló MRI, az ultrahang, mint képalkotó eljárások. A testjáratokon bevezethető száloptikás eszközök (endoscop, rhinoscop). A mechanikus testrengéseket elektromos jellel alakító oszcillográf, glottográf. A hangrögzítés eljutott a viaszhengertől az SD kártyáig. A fül utáni elemzés a különböző számítógépes programokig. A többi tudományterület fejlődése is nagy hatással volt/van az énekpedagógiára (lásd fonetika, fiziológia, fizika, pszichológia). Továbbra is maradtak azonban vita tárgyát képező kérdések, mint a légzéstípusok, a légtámasz, a regiszterek, a vibrato forrása, és a koponyaüregek becsengethetősége. [12, 21]

**2.** Ezen fejezetben **kiemelkedő énekmesterek gondolataiból** válogatunk a XIX. századtól korunkig. Így nyomon követhetővé válnak a fejlődés és az örökzöld témák is. **Giovanni Baptista Lamperti** (1839-1910), olasz énekmester gondolatait William Earl Brown nevű növendéke jegyezte le, és jelentette meg *Vocal Wisdom* címen 1931-ben. A mester óráin 3-4 növendék ült benn, és egymást is meghallgatták. Gondolatai: „*Ha megtaláljuk saját hangunkat magunk, vagy egy mester segítségével, akkor nem kell keressünk egyéb módszert*”. „*Ez egy hosszú út, de megéri*”. „*A képzésnek fegyelmeznie kell, de nem fojthatja el a személyiséget*”. „*Egyéni önkényesség magában, vakbuzgó tudatlansághoz vezet*”. „*Csupán a tárgyyszerűség, szervezett butaságot eredményez*”. „*A nagy egyéniség az, aki ösztönös megérzéssel játszik, de alakítását tudatosan formálja*”. „*Nincs 'bel canto' tanítási módszer. Értelmi, fizikai és érzelmi válaszok az alapjai ennek a régi iskolának*”. [13] **Mathilde Marchesi** (1821-1913) – Londonban működő – híres énekesnő és énekmester gondolatai: „*A kezdőknek 5-10 perces gyakorlás kell, hosszú szünetek után napi 3-4 alkalommal. A gyakorlásra szánt idő fokozatosan növelhető öt perccel fél óráig*”. „*Annak érdekében, hogy fejlődjön a hangerő, a hangterjedelem és a hang kiegyenlítetttsége, és a regiszterek összekapcsolása, a skálákat teljes hanggal kell gyakorolni, de erőltetés nélkül és elkerülve a kiabálást*”. „*A növendéknek egy alkalommal csak egy akadályt kell bemutatni*”. „*A fül utáni tanulás módszere különösen veszélyes*”. „*Ezért a növendéknek a legelső leckétől kezdve az*

elemzés szokását kell ápolni, vagy a gyakorlatok értelmi előkészítését, mielőtt elkezd azokat énekelni”. A hallgatók a pályán tapasztalni fogják, hogy „a ritmus, szöveg, karakter, drámai helyzet elemzésének módszere az éneklés megkezdése előtt, nagy előnyöket ad nekik a többi énekessel szemben”. „Csak kétféle énekiskola van a földön: a jó, amellyel a legjobb eredmények érhetőek el, és a rossz, amellyel az ellenkezője a helyzet. Ezért egészen hibás német, angol, francia vagy olasz iskoláról, vagy stílusról beszélni”. „Ha a gyakorlás okozta hangadó-szervi hibára tekintünk, az teljesen a tanár tehetségének és a diák intelligens fogékonyságának függvénye”. „Minden művészetnek egy technikai-módszertani és egy esztétikai része. Egy énekes, aki nem tud túljutni az első rész nehézségein, sosem tudja a második rész tökéletességét elérni, még ha zseni is”. [15] **Mihályffy Irén** (1882-1950) – Kolozsvárott működő – énekmester gondolatai: „A mai kor gyermekével meg kell szeretetni az éneket”. „Eszerint pedagógus, csakis jól elkészült, gyakorlatot szerzett, csakis ennek a munkának élő, emberszerető – tehetséges zenész legyen, kinek érzékeny megfigyelő képessége és ugyanannyi türelme van”. „Nincs két egyforma gége s két egyszínű hang, tehát akkor mit kezdhetek egy módszerrel, annyi különböző építkezésű gégénéél?” Fontosnak tarja, hogy a tanár képes legyen bemutatni, amire gondol.[22] **Kerényi Miklós György** (1913-1988) budapesti énekmester gondolatai: A hangképzési folyamatot két főszakaszra bontja. A helyes hangadásra való nevelésre – a technika, a hangadás gazdaságossá tétele, edzés, salakosságok kiszűrése – és a művészképzésre. Határozott különbséget tesz a szép hang (testi adottság) és a jó hang (természetességhez visszatalált, kiművelt) között. Az énektanításban kezdettől fogva a technika csiszolását is a zenén keresztül kell megoldani. Marchesi-hez hasonlóan az elemző módszer híve. Szerinte is először a mű szövegével, tartalmával, a zene szerkezetével, a zenei gondolatokkal, szerzői szándékokkal és a mű keletkezési körülményeivel kell foglalkozni, csak utána a technikai megvalósítással. Átélt előadásra csak akkor képes egy növendék, ha megoldatlan technikai nehézségek nem vonják el a figyelmét. Művésszé az válhat, akit képzelőereje, és érzelmi emlékezeti is segíti.[12] **Adorján Ilona** (1911-2004) eleinte Kolozsvárott, majd Budapesten működő énekmester gondolatai: Ahhoz, hogy a tehetség teljes gazdagságában bontakozhasson ki egyéni adottságokra szabott módszer, ún. „*alkalmazkodó módszer*” szükséges. A növendék „*funkcionális hallását*” (hiteles belső hallás) állandóan fejleszteni kell, mert ez az önállóságának feltétele. A feladatoknál a fokozatosságra kell törekedni. A bírálattal is így kell bánni. Mindent pontosan meg kell magyarázni, az okokat feltárni, az összefüggéseket megértetni, állandó visszajelzéssel élni, hogy a belső érzetek kialakuljanak. A növendék igényességét, önbizalmát gyarapítani, a kreativitását, rögtönző képességet kibontakoztatni szükséges. Fontos a tanár-diák kapcsolat, az énekórák jó hangulata.[1] **Richard Miller** (1926-2009) USA-beli énekmester gondolatai: Fontosnak tartja, hogy a növendék személyiségét, ízlését, kulturális háttérét is megismerjük. Az általános – szabad szervi működést lehetővé tevő – technikai elemeken túl a növendék alkati adottságaihoz kell a képzést igazítani. Ezek Mihályffy Irént idéző meglátások. A tanár véleményét a szaktudás, arra alapozott magyarázat és a példaadás hitelesíti.[17] **Janica Chapman** ausztrál énekmester gondolatai: A „*belső énekes*” – az énekes személyiségének megénekelhető elemei – kiértékelése és kiművelése a tanár és a diák közös feladata. A tanár nemcsak ismereteket és szaktudást kell közvetítsen, hanem segítse a növendék értelmi, testi, lelki gyarapodását, különös tekintettel az érzelmi intelligenciára, amely a művészi alkotókészség forrása. Az énektanítás kölcsönös bizalmon alapuló folyamat. Fontos a tanítás folyamán a diák önbizalmát, képzeletét fejleszteni az „*öneredetiségének*” megtartása mellett. A tanári magyarázatok, az érzetek elképzeltetése tudományos ismeretekkel megalapozott, találó és a növendék befogadóképességét figyelembe vevő legyen. A énektanítás egészlegességét, „*holisztikusságát*” hangsúlyozza a szerző, ami egy-egy elem kiragadását, túlhangsúlyozását hibásnak ítéli.[6] **Meribeth Bunch Dayme** USA-beli tudós és énekmester gondolatai: Ha a tanár és a diák kölcsönösen értékelik egymásra találásukat, akkor ez

gyümölcsöző együttműködést eredményezhet. Az énekléshez a bennünk szunnyadó energiák széles skáláját kell mozgósítani többféle módon. Először hagyjuk, hogy játékosan, csupán az éneklés örömeért énekeljen a növendék. Az idegtudományokkal összhangban, nemcsak elemző gondolkodással (központja a bal agyféltekében), hanem érzelmekkel (központja a jobb agyféltekében) is rögzítessük az ismereteket. Az önbizalom forrása a tanárnál és a diáknál is a szorgalmas önfejlesztés, ismeret és tapasztalatszerzés legyen. Több személyiségfejlesztő módszert is ajánl: sport, fitnesz, jóga, Taicsi, Csikung, Alexander technika, meditáció, egyéb lélektani módszerek. A tanár legyen jó kapcsolatteremtő, jártas az éneklési üzletben. Teremtsen jó hangulatot az óráján. Ne csak bíráljon, hanem dicsérjen is. Ismerje, és használja az új segítő eszközöket. Legyen tekintettel a diákok egyéni eltéréseire. A diák tiszta „belső képernyővel” érkezzon az órákra. Legyen nyitott, ne ragaszkodjon minden áron „belső ábrándjaihoz”. Törekedjen összpontosításra, céltudatosságra, jó időbeosztásra.[7]

**3. Legújabb kutatási eredményeket** foglaljuk a továbbiakban össze. N. **Elliot** és munkatársai igazolták, hogy a hangbemelegítés jótékonyan hat, növelve a hangszalagok vérellátását, csökkentve belső súrlódásukat.[9] R. **Edwin** a hangképző tanár szerepét a szülőéhez hasonlítja. Különösen serdülőkorú gyermekeknél fontos táplálkozási és életmódbeli tanácsokkal segíteni a diákokat. Mutálás alatt is javasolja az óvatos hangképzést. Az énektanulmányokat szerepgyakorlatok, köszöntések, állati hangok, indulatszavak gyakorlásával javasolja kiegészíteni. Találó idézet tőle: „*Arra megyünk, amerre a hangod visz*”.[8] D. **Mürbe** és munkatársai követéses vizsgálatukban azt tapasztalták, hogy a többéves hangképzés a beidegzett mozgásokat fejleszti, stabilizálja. Későbbi vizsgálatukban a hanglúktetés (vibratio) alakulását követték nyomon az évek során, és úgy találták, hogy szabályosabbá, fegyelmezettebbé vált.[18,19] B.M.W. **Arboleda** és munkatársai a leggyakoribb testtartási hibákat tekintették át, és ismertettek tartásjavító gyakorlatokat. Mindegyiknél (lordos, katonás, hajlott) a gerincgörbületek túlzottak vagy elégtelenek. Az így keletkező izomfeszültségek károsan hatnak a hangadásra, tehát fontos kiküszöbölésük.[2] **Barnes-Burroughs** munkatársaival USA-ban felmérték az énektanárok eszközhasználatát. A zongora, falitábla, tükör, szemléltető plakát és a hangfelvevő a leggyakoribb. A tapasztalatokat számítógépes programok kidolgozásában tervezik hasznosítani.[5] M. **McHenry** munkatársaival kétféle – egy hét különbséggel végzett – hangbemelegítő gyakorlat hatását vizsgálták. A tornagyakorlatokkal (aerobik) társított bemelegítés a nőknél csökkentette a hangadáshoz szükséges légcsőbeli küszöbnyomást, míg a férfiaknál a felhangdússágot javította.[16] A. **Gish** és munkatársai világhálós kérdőívvel mérték fel USA-beli énekesek bemelegítési szokásait. Az általános időtartam 5-10 perc. A nők rendszeresebben és hosszabban melegítenek. Általános a kvint és oktávus kötött gyakorlatok. Ritkán használnak staccato, messa di voce, nazális és ajakpörgetéses változatokat. Sokan vegyítik izom, légzés és testtartás-javítással a bemelegítést.[11] S. **Ferguson** és munkatársai azt találták, hogy a képzés és a színpadi gyakorlat növeli a mélyebb felhangokat, a hangképet tömörebbé teszi és a hangadást gazdaságosabbá.[10] S.N. **Awan** munkatársaival képzett és képzetlen énekesek hangjának DSI (Dyphonia Severity Index = beszédzavar keménységi mutató) értékét vetették össze, és így is kimutathatónak találták a képzés jótékony hatását. A képzetleneké 4, a képzetekké 6,48 volt. DSI=5 a küszöb érték![3] N. **Siupsinskiene** munkatársaival a kóruséneklés hangterjedelem és hangerő növelő hatását is igazolta.[20] A.D. **Bagnall** munkatársaival az alvásmegvonás hatását vizsgálták beszédhangra. Független bizottsággal hasonlították össze a felvételeket. A hang fáradtságát, érdekességét, fényességét pontoztatták. Azt találták, hogy káros hatása kisebb, ha a vizsgált személy képzett hangú.[4]

**4. A témával kapcsolatos személyes észrevételek:** Egyedül az emberre jellemző a Földön a beszéd, az ún. „második jelzőrendszer” kialakítása, alkalmazása. Az állatvilág is képes „elsődleges jelzőrendszerrel” kommunikálni, de csak az ember képes ennek elvonatkoztatott változatára. A fogalmak, gondolatok, érzések szabályozott rendszerbe foglalására. Az **éneklés a beszéd felfokozott, felnagyított formája**, vagyis minden elemében (dallam, ritmus, hangerő, hangszín) túlnő a hétköznapi beszéd még oly változatos keretein. Ugyanúgy kialakult írásbeli formája is, mint a beszédnek. Az emberi kultúrában feltételezhetően ősidők óta fontos szerepet töltött be. A közösségek ünnepeinek, vallási szertartásainak szerves része volt. Ma is elengedhetetlen része az emberi kultúrának a szöveges zene, vagyis az ének. A népdalok átmeneti háttérbeszorulása után a „világzene mozgalom” ezt is újjáélesztheti. A globalizáció uniformizáló hatása mellett, amely nagy népek és erős gazdaságok kultúra hódításának kedvez, felerősödött kisebb népek önvédelme is népzenei és kulturális kincseik megmentése érdekében. A kórus mozgalom, az oratórium és opera kultúra mellett nő, új énekes műfajok népszerűsége is (musical, rock, blues, jazz stb.). Ezek énektechnikai hagyományai is eltérőek. Gyakran igényelnek az előadótól különleges hanghatásokat, effektusokat. A tehetségkutató TV műsorok elképzelhetetlenek ifjú énekesek bemutatkozása nélkül. A világhálón nem csak számtalan hangfelvétel vált hozzáférhetővé, de számos hangképzési tanfolyamot is népszerűsít. Megnőtt a zene, és így az énekes zene iránti igény. Nem mindegy, hogy korunk ifjú hangtehetségeit hogyan képezzük, hogyan segítjük!

Az énektanulásra jelentkezők hazánkban különböző szinteken fejleszthetik tudásukat. A **felvételi** elengedhetetlen, hiszen szükségesek alapadottságok: képzésre alkalmas hang, hallás, ritmusérzék, zenei fogékonyság, egészség, kellemes fizikai megjelenés. Magasabb szinteken – közép és felsőfokon – már színpadi pályára készülők kerülnek. Az ő felvételüknél szerencsés a többszöri elő-meghallgatás, hisz az énekhang különösen függ a pillanatnyi lelki és fizikai állapottól. A színpadi érzék kipróbálására az énekszámokon kívül kiválóan alkalmazható a versmondás. A saját gyakorlatomban úgy tapasztaltam, hogy különösen középiskolás korban természetesebben közelítik meg a „kicsinyített éneklést”: a beszédet, a szavalatot. A felvételit, eredményétől függetlenül kiértékelés kell, hogy kövesse. Nem távozhat a felvételiző segítő visszajelzés nélkül.

A sikeres képzéshez elengedhetetlen a **jó óra alatti légkör**, a kölcsönös bizalom. A tanár is mutakozzon be, így teheti közlékenyebbé növendékét is, amely személyiségének alaposabb megismeréséhez elengedhetetlen. A magánénekes képzés nemcsak hangképzés, zenei ismeretek bővítése, hanem az **előadói személyiség** kibontakoztatása is. Egy előadónak, legyen énekes, színész, táncos stb. személyiségének kiművelt, egyedi jellemvonásait, értékeit sugárzóan, meggyőzően, hitelesen kell közvetítenie az előadandó mű tartalmi keretei között. A kölcsönös bizalmat természetesen a tanár szakmai tudása, állandó önképzése, személyes énekesi teljesítménye alapozhatja meg. Fontos, hogy a tanár által alkalmazott nyelvezetet, hasonlatokat minél hamarabb megszokja a növendék. A növendéknek nyitottan, rugalmasan kell az új tanácsokat, kéréseket fogadni, kipróbálni. Esetleges előítéleteit, „tévkepzeteit” félretenni. A hangképzés sikeréhez elengedhetetlen a **rendszeresség, a fokozatosság** és a növendék sajátos adottságaihoz való alkalmazkodás. A tanár a dicséret és az építő bírálat arányát az őszinteségen túl a diák pillanatnyi feldolgozókétségéhez finomítsa. Elengedhetetlen, hogy a tanár figyeljen a növendék visszajelzéseire. A korszerű hangfelvevők alkalmazása segíthet az egészséges igényesség, önkritika kialakításában. A tanári útmutatásokon, túl fontos eszköze ez is a növendék „önhallása” tárgyszerűvé neveléséhez. Minél hamarabb szabadul meg a diák saját „fülkürti mámorától” (hangjának félrevezető, megtévesztő érzékelése a fülkürtön át), annál hamarabb tud **önállóan is helyesen dolgozni** a hangjával. Természetesen ehhez **ízlésnevelés** is elengedhetetlen. Ennél szükséges az elemző rugalmasság, hisz műfajok, értékek állandó változásának korában élünk. Kezdetből fogva fontosnak ítélem, a pályára készülő növendékek **szerepeltetését**, a művek művészi

formálásának gyakorlását. Iskolai, intézményi házi hangversenyeken szereplési, idegi terhelési edzettséget szerezhetnek!

Végül néhány örökzöld technikai kérdésre térnék ki. A sokat emlegetett „**támaszt**” szerintem maga a rugalmasan áramoltatott levegő jelenti. Semmilyen kemény, merev, kötött levegőkezelés nem szolgálhatja a hang szabad csengését és a hangrés alatti nyomás hangmagassághoz is hangerőhöz alkalmazandó változtatását. A támasz lefelé irányuló erő kifejtését sugall, amely, amíg a tüdőből a levegő kiáramlásának ellenőrzött, szabályozott voltát jelenti hasznos. Azonban ha a levegő erőszakos lefelé nyomását jelenti, akár a hasfal kitarásával, vagy berántásával, szerintem vitatandó. A hangsúly a rugalmasságon van! A **mélylégzés** jelentősége többirányú. A tüdő alsó részének föltöltése mindenképpen gazdaságos. Több levegő tárolására nyílik lehetőségünk. Másrészt a tüdő felső részének esetleges túltöltésével a nyakon és a gége környékén keletkező előnytelen izomfeszültségek is jobban elkerülhetők. Harmadsorban nyugalmat kölcsönöz a felsőtestnek, amely a rugalmas levegőkezelést, és az idegrendszeri kiegyensúlyozottságot is szolgálhatja! A több évszázados **regiszter** vitát – hány és miről elnevezhető – nyilván én sem vagyok illetékes eldönteni, de az énekhang útjában lévő üregek egyes szakaszaival való azonosításukat hibásnak tartom. A hangszalag működésének eltéréseivel a regiszterek azonosítása sokkal megfelelőbb! Ezek alapján én csak teljes és „hamis” vagy falzett regisztert különböztetnék meg a klasszikus hangképzés szempontjából. További képzési módok is vannak, de ezekről klasszikus értelemben regisztert elnevezni céltalan. Az ún. kevert hang (voix mixte) képzéséhez, amely általánosan elfogadott idea, minden, a hang útjában lévő nyitott üreget, minden hangmagasság képzésébe célszerű és szükséges bevonni. A hang **kiegyenlítése** az egész hangterjedelmen igényli az egyénenként eltérő nehézségeket jelentő átvezető szakaszok kezelését. Ezek görcsös tudatosítása azonban szerintem hibás, mert éppen eltüntetésükön dolgozunk a sokéves hangképzés során. A levegő folytonos, minden hang indítására kiterjedő rugalmas kezelése és a sokat emlegetett fedés kínálkozik megoldásként. Tulajdonképpen „egyregiszterűsíteni” akarjuk a hangot. A teljes hangterjedelmen azonos képzési módot szeretnénk elérni. Ez a többregiszteresítésnél lassabb, de hangzásban minőségibb eredménnyel kecsegtető út. A **fedés** fogalma is félreértésekre adhat okot. Szerintem, ha a hang képzésébe mindig bekapcsoljuk az orr és melléküregeit, tehát nemcsak a nazális mássalhangzók esetén, hanem nazalitás (bántó, eldugult-orros csengés) nélkül a magánhangzók képzésénél is, elkerülhetjük a hang egyenességét, élességét, keménységét. Így megvalósul a gömbölyű, tömören, fegyelmezetten vibráló, tehát fedett, de mégsem „túlfedett”, vagy másként sötétített hangadás.

Természetesen, ezzel a rövid tanulmánnyal e szerteágazó témát nem meríthettem ki, csupán tömör áttekintésre vállalkozhattam!

## Irodalomjegyzék

- [1] Adorján Ilona (1996): *Hangképzés, énektanítás*, Eötvös József Könyvkiadó, Budapest.
- [2] Arboleda, B.N.W., Frederick, A. L.: Considerations for Maintenance of Postural Alignment for Voice Production, *Journal of Voice*, **2008**, Vol.22, No.1, 90-99
- [3] Awan Shaheen N. and †Anysia J. Ensslen (2009): A Comparison of Trained and Untrained Vocalists on the Dysphonia Severity Index, *Journal of Voice*, **2010**, Vol.24, No.1, pp. 1-6.
- [4] Bagnall, A.D., Dorian, J., Fletcher A.: Some Vocal Consequences of Sleep Deprivation and the Possibility of „Fatigue Proofing” the Voice with Voicecraft Voice Training, *Journal of Voice*, **2011**, Vol.25, No.4, 447-461
- [5] Barnes-Burroughs, K., Lan W.Y, Edwards, E, Archambeault N.: Current Attitudes



- Toward Voice Studio Teaching Technology, *Journal of Voice*, **2008**, Vol.22, No.5, 590-602
- [6] Janice L. Chapman (2006): *Singing and Teaching Singing*, Plural Publishing, San Diego, pp. 59-95.
- [7] Dayme, M.B. (2009): *Dynamics of the Singing Voice*, Springer Wien New York
- [8] Edwin, R. (1997): The Singing Teacher as a Vocal Parent, *Journal of Voice*, **1997**, Vol. 11, No.2, pp. 135-137
- [9] Eliot, N., J. Sundberg, Patricia Gramming (1994): What Happens During Vocal Warm-Up?, *Journal of Voice*, **1995**, Vol. 9, No. 1, pp. 37-42
- [10] Ferguson, S., Dianna T. Kenny, and Densil Cabrera (2008): Effects of Training on Time-Varying Spectral Energy and Sound Pressure Level in Nine Male Classical Singers, *Journal of Voice*, **2010**, Vol. 24, No. 1, pp. 39-46
- [11] Gish, A., Kunduk, M., Sims, L., McWhorter A.J.: Vocal Warm-Up Practices and Perceptions in Vocalists, *Journal of Voice*, **2010**, Vol.24, No, 1-10
- [12] Kerényi Miklós György (1985): *Az Éneklés Művészete és Pedagógiája*, Zeneműkiadó, Budapest.
- [13] Giovanni Battista Lamperti (1931): *Vocal Wisdom*, Taplinger Publishing Company, New York.
- [14] Langer János (1870): *Énektan*, Schwertschig és Pietsch, Pest
- [15] Mathilde Marchesi (1931): *Bel Canto a Theoretical and Practical Vocal Method*, Dover Publication, New York
- [16] McHenry, M., Johson, J., Foshea B: The Effect of Special Versus Combined Warm-Up Strategies on the Voice, *Journal of Voice*, **2009**, Vol. 23, No.5, 572-576
- [17] Richard Miller (2004): *Solution for Singers*, Oxford University Press, New York.
- [18] Mürbe, D., Thomas Zahnert, Eberhard Kuhlisch, and Johan Sundberg (2006): Effects of Professional Singing Education on Vocal Vibrato—A Longitudinal Study, *Journal of Voice*, **2007**, Vol. 21, No. 6, pp. 683–688
- [19] Mürbe, D., †Friedemann Pabst, †Gert Hofmann, and Johan Sundberg (2003): Effects of a Professional Solo Singer Education on Auditory and Kinesthetic Feedback—A Longitudinal Study of Singers’ Pitch Control, *Journal of Voice*, **2004**, Vol. 18, No. 2, pp. 236–241
- [20] Siupsinskiene, H. Lycke (2011): Effects of Vocal Training on Singing and Speaking Voice Characteristics in Vocally Healthy Adults and Children Based on Choral and Nonchoral Data, *Journal of Voice*, **2011**, Vol.25, No.4, pp. 177-189
- [21] Szabadyné Békési Magdolna (2002): *I. Szegedi Énekképzés*, Szeged
- [22] Szabadyné Békési Magdolna (2005): *III. Kolozsvár és Ungvár Magánének-Oktatásának Története*, Szeged

## Szerző

Altorjay Tamás: Szegedi Nemzeti Színház. 6720 Szeged, Vaszy Viktor tér 1. Magyarország.  
E-mail: altorjai@gmail.com

## A kottaolvasás készségének vizsgálata

Benedekfi István

Szegedi Tudományegyetem, Zeneművészeti Kar

**Összefoglalás:** A kottaolvasás olyan folyamat, amely átalakítja a speciális vizuális szimbólumokat – a zenei notációt – ritmusokká, hangokká, melyek lehetnek belső (hang nélküli) zenei folyamatok, vagy külső megszólaltatásúak; énekelt vagy hangszeres anyagok (Hodges, 2011). Singer (1983) szerint, amíg 1879 és 1972 között több mint ezer olvasáskutatással kapcsolatos tanulmány született, addig ugyanebben az időszakban a kottaolvasással kapcsolatban kevesebb, mint 250, illetve a kottaolvasással kapcsolatban eddig nem születettek átfogó elméletek.

Tanulmányomban a 6-18 éves korosztály kottaolvasási készségével foglalkozom. Kutatásomnak része a metakogníció és a zenei képességek összefüggéseinek vizsgálata, a különböző kottaolvasási stratégiák feltérképezése. Feltárni szeretném a jó kottaolvasás-stratégiahasználók jellemzőit, a különböző kottaolvasási stratégiák tanításának lehetőségeit.

**Abstract:** Music reading is a process of converting special visual symbols – music notation – into sounds. These sounds may be silent, conceived internally, or they may be produced externally through the voice or musical instruments. From this rather simplistic definition there arises a number of more complex issues to be explored (Hodges, 2011).

According to Singer (1983), between 1879 and 1972 more than one thousand research studies have been dealing with reading, in the same period about the score reading is less than 250, and also about the music reading has not been born global theories. In my study I am dealing with the music reading skills between the ages 6-18. One part of my research is metacognition and the study of the relations of musical skills, and mapping of the different music reading strategies. I would like to explore the characteristics of the expert music-reading strategy users and the different possibilities for the teaching of music reading strategies.

**Kulcsszavak:** kottaolvasás, metakogníció, zeneoktatás, szemmozgásos vizsgálat

**Keywords:** music reading, metacognition, music education, eye-tracking

### Bevezetés

A gyakorlati tapasztalat és a tudományos kutatások egyaránt igazolják, hogy a zene és a zene művelése fontos eszköz lehet a személyiség kiegyensúlyozott fejlődésének. Kodály Zoltán zenei nevelési elképzelései Magyarországon nemcsak a zenei szakképzésben terjedtek el, de megjelentek ének-zene tagozatos általános iskolák, ahol a zenei készségeken kívül és a zenei nevelésen keresztül elsősorban a gyermek személyiségének fejlesztését, képességei kibontakoztatását kívánják segíteni. A hangszeres, vagy énekelt zene által fejlesztett képességek kedvezően befolyásolják a tanulók szocializációját, érzelmi gazdagodását és általános tanulási teljesítményeit. Az ének-zene tagozatos iskolák száma sajnos az utóbbi időben jelentősen csökkent, ugyanakkor az ilyen típusú iskolákban végzett hatásvizsgálatok szerint az intenzív zenei képzés segítségével fejleszthetőek a diákok kognitív, affektív és metakognitív képességei.

### 1. A zenetanulás metakognitív aspektusai

A metakogníció magasabb szintű gondolkodást jelent, amellyel aktívan lehet befolyá-

solni a tanulás közbeni szellemi tevékenységeket, a különböző tanulási stratégiák hatékonyságát. A metakogníció területe az oktatásban olyan fontossá vált, hogy az EARLI-n, (*European Association for Research on Learning and Instruction*), a tanítás-tanulás kutatásának legjelentősebb európai szervezetén belül külön SIG (Special Interest Group) csoport alakult *Metacognition* néven, amely 2012 szeptemberében ötödik alkalommal szervezett konferenciát Milánóban.

A metakogníció kulcsszerepet játszik a sikeres tanulásban, ezért fontos tanulmányozni és úgy fejleszteni a tanulók gondolkodását, hogy a metakogníció segítségével sikeresebben működtessék értelmi képességeiket. Nem kétséges, hogy a metakognitív gondolkodás a tanulás egyik fontos része; a tanulók metakognitív készségei és az iskolai teljesítmény között szoros összefüggés mutatható ki.

Több kérdőíves vizsgálatban is hasonló eredmények születtek az utóbbi időben. A kutatók úgy találták, hogy a diákok részvétele bármilyen művészeti programban pozitívan befolyásolja a metakognitív és kognitív képességeiket. Számos konferenciát rendeztek az utóbbi időszakban ebben a témakörben, egyik legkiemelkedőbb a 2004-ben, New Yorkban szervezett *Learning, Arts and the Brain* konferencia.

A metakogníció és a zenetanulás területeivel kapcsolatos kutatások tartalmazzák az affektív és metakognitív képességek tantárgyi sikerekkel kapcsolatos eredményeit. Hollenbeck (2008) kutatásából kiderült, hogy a középiskolás hangszeren tanuló diákok a többi közismereti tantárgynál is sikeresek, mint például a matematika, az irodalom, az idegennyelvek, vagy természettudományok területén.

Szintén a hangszertanulással eltöltött idő és az általános tanulmányi eredmény között megjelenő kapcsolatra mutat rá Janurik (2010). Az eredményei szerint a zenét tanuló gyerekek tanulmányi átlageredménye magasabb az iskolán kívül hangszert nem tanuló társaikénál, amely különbség szignifikáns mértékű. A zenetanulással eltöltött évek számát és a tanulmányi átlag összefüggéseit tekintve pedig az átlagok szignifikánsan magasabbak azon tanulók esetében, akik négy évet, vagy ennél több időt töltöttek zenetanulással.

A zenetanulás összetett folyamat; része a kommunikáció, hangszeres előadás, bemutatás, a kottaolvasás során összetett zenei szimbólumok megértése, feldolgozása, különböző hangszeres kamaraegyüttesekben, zenekarokban való együttműködés, csapatmunka, improvizáció vagy zenei képzelőerő.

## 2. A kottaolvasással kapcsolatos vizsgálatok

1984-ben Gordon javasolta a *Music Learning Theory* kidolgozását, amely magába foglalta ugyan a kottaolvasás készségét is, de nem mutatott be átfogó elméletet a zenetanulással kapcsolatban. Olyan magyar kutatás, amely kifejezetten a kottaolvasási készség különböző aspektusainak, vagy a kottaolvasási stratégiák feltárásával foglalkozna, eddig még nem született. Ugyanakkor az idegen nyelvű szakirodalomra jellemző, hogy az elmúlt években folyamatosan növekszik a kottaolvasással kapcsolatos vizsgálatok száma.

A kottaolvasás komplex folyamat, legalább két különböző készségből áll: olvasási készségből és mechanikus készségből. Kognitív szempontból a kottaolvasás szintén egyszerre több egyidejű folyamatból áll; a vizuális információk kódolása, motoros válaszok és a vizuális-motoros integráció (*Gudmundsdottir, 2007*). Kutatások szerint a kottaolvasás sikerességét meghatározza az információ feldolgozás és a pszichomotoros sebesség (*Kopiez, Weihs, Ligges, és Lee, 2006*).

A kottaolvasással kapcsolatos vizsgálatok megerősítették, hogy a hangmagasság és ritmus érzékelése szintén különböző folyamatok. E téren a balesetet szenvedett zenészek agyi sérüléseinek vizsgálataival foglalkoztak a kutatók. Egy tanulmányban leírják, hogy egy

hivatásos zenész, aki agykárosodást szenvedett a baleset után a megfelelő hangmagasságban szólaltatta meg a leírt dallamot, viszont a ritmusát már nem tudta kottából bemutatni (Fasanaro et al. 1990).

Ismert tény, hogy a kottaolvasás meglehetősen összetett feladat – a kottaképről közvetített különböző zenei szimbólumok jelentésének értelmezése, majd énekelt, vagy hangszeres bemutatása, előadása. Komoly zenei teljesítményt jelent a kottaolvasás sikeres és folyamatos megvalósítása, amelyet a tapasztalatok szerint kevesen tudnak hiba nélkül megvalósítani még több éves zenei tanulmányok után sem. Hasonlóan az írott szöveg olvasásához, ami automatikusnak tűnik az olvasóknál, a zene előadása írott kottáról szintén automatikusnak tűnik azoknak, akik járatosak a zenei írás-olvasásban, ami lehetővé teszi számukra, hogy összetett zeneműveket játszanak el első látásra. Ugyanakkor ezideig a feltételezett kottaolvasási automatizmusról nem született empirikus tanulmány.

Összetettsége ellenére számos zenésznek sikerül mester szinten elsajátítani a kottaolvasást. Többen arról számolnak be, hogy a szakértői kottaolvasó szint megszerzése nem jelentett tudatos erőfeszítést számukra. Egy vizsgált zongorista állítása szerint, nem emlékszik arra, hogy bármit is tett kitűnő zenei olvasási készségének elsajátítása érdekében és véleménye szerint a legtöbb kiváló kottaolvasási készséggel bíró zenész tudását az életének korai szakaszában szerezte meg, ami számukra nem okozott abban az időben nagyobb megerőltetést (Sloboda, 1978)

A tapasztalatok alapján úgy tűnik, hogy a kottaolvasásban tehetségesnek bizonyult személyek, akiknek nem jelent tudatos erőfeszítést, hogy megtanulják, hogyan kell olvasni a kottát a hangszerjátékban is tehetségesek. Jelenleg kutatás tárgyát képezheti az a kérdés, hogy kottaolvasás folyékonyága mennyire kapcsolódhat össze a zenei tehetség fogalmával, illetve ennek hiánya megegyezik – e a zenei tehetség hiányával is.

Wolf 1976-os tanulmányában javasolta, hogy a szakértői szintű kottaolvasás elsajátítása nem feltétlenül szükséges a zenei előadóművészek számára, mivel a szakirodalom nem jelez szoros összefüggést a hangszeres teljesítmény és a kottaolvasási szint között.

McPherson 1994-es átfogó tanulmányában a zenei képzésben résztvevő ausztrál diákok hangszeres vizsgaeredményeinek és kottaolvasási készségeinek összefüggéseit vizsgálták. Alacsony korrelációt találtak a hangszeres képességek és a kottaolvasási készségek között. Ugyanakkor az évek előrehaladtával a korreláció valamivel magasabb volt a hatodik évfolyamos diákoknál, mint a harmadik évfolyamosoknál.

Úgy tűnik, hogy a kottaolvasási képesség nem feltétlenül fejleszti párhuzamosan a hangszeres képességeket. Feltételezhető, hogy nem lehet jelentős eltérés a két képesség – a hangszeres és kottaolvasó – között.

### **3. A szemmozgásos vizsgálatok alkalmazásának lehetőségei a zeneoktatásban**

A szemmozgás elemzése egyre népszerűbb módszertani eszköz, erre utal, hogy a neveléstudományokkal foglalkozó kutatók, illetve doktoranduszok számára rendezett konferenciákon egyre inkább előtérbe kerül alkalmazásának bemutatása. Legutóbb 2012 júliusában a fiatal kutatók és doktorandusz hallgatók számára regensburgi EARLI Jure konferencián *Using Eye-tracking in Educational Research* címen tartott szakmai műhelyfoglalkozást Tamara van Gog és Halszka Jarodzka, a szemmozgásos vizsgálatok két neves nemzetközi szakértője (Buzás, 2012). Magyarországon Dr. Steklács János a legismertebb szakértője a szemmozgásos vizsgálatoknak, akinek 2010-ben közös cikke is megjelent Janurik Mártával a kottaolvasási és az olvasási készségekkel kapcsolatban.

A szemmozgásos vizsgálatok segítségével egy olvasási feladat megoldása során

nyomon követhetjük a pislogást (blinks), a fixációkat, a fixációk közti ugrásokat, vagyis a szakkádokat (saccade), valamint a pupilla méretének változásait is (pupil dilations). A szemmozgás elemzés nem csupán pedagógiai kutatási eszköz, hanem olyan lehetőség, amivel elősegíthetjük a diákok tanulási fejlődését is. Az eddigi kutatási eredmények azt sugallják, hogy az egyén zenei tudása szignifikánsan befolyásolja a kottaolvasás során létrejött szemmozgásait.

Blattoló zongoristákkal végeztek kutatásokat, akiknél annak ellenére, hogy homofon szólamokat olvasnak, a szakkádok inkább vízszintes mozgásokból állnak, amelyek a basszustól a következő akkord felé vízszintes irányban mozognak. A polifonikus zenénél a függőleges irányú olvasás leginkább a felsőbb szólamokból kiindulva az alsóbbak felé történik. Kutatók úgy találták, hogy a jobb zongoristák gazdaságosabban bánnak szemmozgásaikkal, szemüket a kottán tartva, míg a gyengébbek sokszor szükségtelenül is többször kezeiket nézik kottaolvasás közben.

Érdekes jelenség, hogy hasonlóan a nyelvtanulókhöz, a tapasztaltabb zenészek egységeket olvasnak. Az elme a kulcsszavakból megállapítja a mondatok értelmét, a kevésbé fontos részeket a szem átugorja. Zongoristákat kértek fel blattolásra olyan kottákból, amelyek tartalmaztak néhány hibás hangot. (Sloboda, 1976). Csak másodszori olvasásra javították a hangokat, ez megerősíti azt a tényt, hogy a jobb blattolók inkább nagyobb egységeket olvasnak egyszerre.

A zongorán, vagy egyéb billentyűs hangszeren való játék széleskörű koncentrációt, jó olvasási készséget igényel a játékosoktól. A hangszeresek számára készített kotta nemcsak a zenei szimbólumokat (hang- és ritmusértékek) tartalmazza, hanem gyakran a zongorajátékkal kapcsolatos ujjrendet is. A hangok két egymás alatti kottasorban, violin- és basszuskulcsban helyezkednek el, illetve a zongora billentyűzeten is olvasniuk kell a hangszeren játszóknak, tehát egyidejűleg több különféle dolgot kell olvasniuk.

Ehhez kapcsolódó vizsgálatokhoz az olvasáskutatásban alkalmazott *Stroop* teszt zenei adaptációját alkalmazták 2004-es kísérletükben a londoni University College kutatói annak a bizonyítására, hogy a zenei notációt automatikusan dolgozzák fel a képzett zongoristák. Számokat helyeztek a hangjegyek felé, a résztvevőknek öt hangból álló sorozatokat kellett játszaniuk a számokból kiindulva az ujjakra vonatkoztatva. A zongoristák reakció idejét jelentősen befolyásolta a hangjegy/ szám egyezése, rövidebb idő alatt oldották meg a feladatokat, a nem-zenészeknél az időtartam nem változott. A nem-zenészek analóg feladatainál a zongoristák és a nem-zenészek között szignifikáns volt a különbség a függőlegetől a vízszintes inger-válasz leképezés feladatokban, ahol szintén zongoristák voltak gyorsabbak (Stewart, 2004)

## Következtetések

A Szegedi Tudományegyetem Neveléstudományi Doktori Iskolájának Ph. D hallgatójaként, valamint az SZTE Zeneművészeti Kar zongoraművész-tanáráként nap, mint nap találkozom a kottaolvasási készség fejleszthetőségének témakörével elsősorban a diákjaimmal kapcsolatosan, ugyanakkor személyes vonatkozásban is; mivel a közel tíz éves korrepetitori tevékenységem folyamán a zeneművészeti szakoktatásban, illetve színházi munkakörben elengedhetetlen feltétel a jó kottaolvasó készség megléte.

A jövőbeli kutatásaimnak két célja lehet; alapvető kutatások végrehajtása a kottaolvasás folyamatának jobb megértése érdekében, illetve meghatározni azokat a leghatékonyabb eszközöket, amelyek segíthetik a professzionális kottaolvasók képzését.

## Irodalomjegyzék

- [1] Buzás Zsuzsa: A 2012-es regensburgi EARLI JURE Konferencia (nyomtatásban, Iskolakultúra), 2012.
- [2] D. A. Hodges: The acquisition of music reading skills, *Handbook of Research in Music Teaching and Learning*, 466-471. New York: Schirmer Books, 2011.
- [3] Fasanaro, A. M., Spitaleri, D. L., Valiani, R., & Grozzi, D: Dissociation in musical reading: A musician affected by alexia without agraphia. *Music Perception*, 7 (3), 259-272. 1990.
- [4] [Helga Rut Gudmundsdottir](#): *Pitch error analysis of young piano students' music reading performances*, *International Journal of Music Education* vol. 28. no. 1 61-70, 2010.
- [5] Janurik Márta: *A zenei hallási képességek fejlődése és összefüggése néhány alapképességgel 4-8 éves kor között, Doktori értekezés, Szegedi Tudományegyetem, 2010.*
- [6] [Lauren Stewart](#), [Vincent Walsh](#), [Uta Frith](#): *Reading music modifies spatial mapping in pianists* [Perception & Psychophysics](#) Volume 66, [Issue 2](#), 183-195, 2006.
- [7] Longley, L: *Gaining the arts advantage, lessons from school districts that value arts education: Gaining the arts advantage: Lessons from schools districts that value arts education.* 1-20. Washington, DC: Arts Education Partnership, 1999.
- [8] Singer, Harry: *A critique of Jack Holmes's study: The substrate-factor theory of reading and its history and conceptual relationship to interaction theory.* In *Reading Research Revisited*, 1983.

## Szerző

Benedekfi István: SZTE Zeneművészeti Kar. Békéscsaba, Bem utca 11. 5600, Magyarország.  
[benedekfi.istvan@gmail.com](mailto:benedekfi.istvan@gmail.com)

## A hangszertanulás lehetséges transzferhatásai gyermekkorban

Buzás Zsuzsa

Művészeti és Testnevelési Intézet, Kecskeméti Főiskola Tanítóképző Főiskolai Kar

**Összefoglalás:** Az elmúlt években a pedagógia, a pszichológia és az agykutatás területén számos kutatás foglalkozott a hangszerjáték lehetséges fejlesztőhatásaival. E kutatások alapján elmondható, hogy a hangszertanulás hozzájárul a kognitív és motoros készségek, illetve a kreativitás fejlődéséhez. Kodály Zoltán zenepedagógiai koncepciója szerint a *facimbalom* (xilofon), majd a furulya lehet a gyermekek első hangszere, ugyanakkor a billentyűs és a vonós, vagy egyéb hangszereken való játék szintén hatékony formája lehet a kognitív készségek fejlesztésének.

A művészeti tevékenységek; a tánc, zene, képzőművészet és irodalom az agy különböző területeit aktiválják. A neuromuzikológia eredményei szerint az ének és hangszerjáték nagymértékben fejleszti a két agyfélteke közti aktivitást és kapcsolatot. A kutatások szerint a hét éves kor előtti zenetanulásnak van maradandó hatása az idegrendszerre.

**Abstract:** In recent years, in the fields of pedagogy, psychology and brain research a number of studies have dealt with the transfer effects of playing a musical instrument. On the base of these researches we can conclude that studying an instrument contributes to the cognitive, motor skills and creativity. According to Kodaly's conception of music education, the xilophon, then the recorder could be the children's first instrument, however, the keyboard and the strings, or other instruments can also be an effective form for the development of cognitive skills. In general, the involvement in any form of art (dance, music, visual arts and literature) can activate the different areas of the brain. According to the results of Neuromusicology singing and playing an instrument greatly improves the activity and the connection between the two hemispheres. Research has shown that learning music before the age of seven has a permanent effect on the nervous system.

**Kulcsszavak:** zeneoktatás, Kodály koncepció, neuromuzikológia

**Keywords:** music education, Kodály conception, Neuromusicology

### Bevezetés

Kodály Zoltán zenepedagógiai módszerét a világ számos országában használják a gyermekek zenei nevelésére; ezt a tényt alátámasztja, hogy évről-évre számos külföldi zenepedagógus, hallgató érkezik Magyarországra a módszer tanulmányozásának és elsajátításának céljából. Kodály Zoltán zenei nevelési koncepciója ma a magyar zenei köznevelés alapját jelenti, jelentős szerepe van a szakoktatásban is. Ezek az alapelvek fokozatosan alakultak ki, fogalmazódtak meg és mentek át a gyakorlatba, azután, hogy a zeneszerző figyelme 1925 táján a zenepedagógia felé fordult. A Kodály koncepció célja, hogy már kisgyermekkortól neveljen a zenei készségek megőrzésére, továbbfejlesztésére, ugyanakkor Kodály pedagógiája egészét tekintve több, mint zenepedagógiai módszerek együttese. Egy sajátos életreformpedagógia is abban az értelemben, hogy az esztétikai szempontból igényes együttes éneklés örömeivel hozzájárul a közösségbe szervesen illeszkedő, azt sajátos értékeivel gazdagító egyén tartalmasabb életformájának kialakításához. Kodály módszerére jellemző a népdalkinccsen alapuló vokális kezdés, ami a későbbi hangszeres zenetanulásban is a diákok segítségére

válik. Példa erre Kodály Zoltán *24 kis kánon a fekete billentyűkön* című műve is, ami a kezdeti hangszeres oktatással foglalkozik.

## Hazai vizsgálatok

Kodály zenei nevelési módszerének hatásáról Magyarországon zajlottak az első meghatározó vizsgálatok az 1970-es években. Kokas, majd Barkóczi és Pléh zenetagozatos általános iskolában készült hatásvizsgálata azt mutatta, hogy amíg a zenei nevelés hatására az intelligencia színvonala nem változik, a tanulók kreativitására viszont a zenetanulás fejlesztően hat (*Barkóczi and Pléh, 1982, 18-21*). A nyolcvanas években Laczó Zoltán végzett hasonló vizsgálatokat. E hazai kutatások rámutatnak a zenét tanuló diákok ízlésének, értékítéleteinek stabilitására és a zenei osztályokon belül az egymást segítő, támogató attitűd jelenlétére, mivel a zenei nevelés kimutathatóan hozzájárul az agresszió csökkentéséhez, tapintatosságra, mások elfogadására és odafigyelésére is tanít.

Az óvodáskorú gyermekek, illetve az első évfolyamos tanulók zenei képességével kapcsolatosan igen kevés adattal rendelkezünk, és e korosztály mérésére alkalmas mérőeszköz sem áll rendelkezésre jelenleg (*Janurik, 2010, 14-15*). Az eddigiekben említett felmérések és vizsgálatok elsősorban az ének-zene oktatás, az éneklés transzferhatásaival foglalkoznak. Kodály Zoltán koncepciója szerint a gyermek első hangszere a facimbalom után mindjárt a furulya lehet. A furulya használata leginkább a zenetagozatos általános iskolákra, vagy a zeneóvodai képzésre jellemző. Magyarországon elterjedt gyakorlat, hogy a gyermekek zeneiskolában kezdik meg hangszeres tanulmányaikat harmadik osztályos koruktól kezdve.

A hangszeres zeneoktatás transzferhatásainak vizsgálata több szempontból is indokoltnak és időszerűnek tűnik. Az OECD a világ legfejlettebb országait tömörítő szervezet, bár alapvetően a gazdasági fejlődés támogatására jött létre, egyre nagyobb figyelmet fordít az oktatásra és a kutatásra. Az oktatás kutatásával foglalkozó intézetet tart fenn, és nagy jelentőségű elemző, feltáró programokat finanszíroz. Ezek közül a legismertebb a 2000-ben elindított PISA, amely a tagországokban háromévenkénti ciklussal felméri a tanulók tudását, és adatokat gyűjt a tanulás szempontjából fontos iskolai és társadalmi feltételekről (*Csapó, 2004, 1234*). E PISA felméréseken rendszerint a finn és a japán diákok végeznek az élen. Nem véletlen talán, hogy Japán és Finnország is nagy hangsúlyt fektetnek a művészetoktatásra, a kisgyermekek zenei képzésére. Mindkét országban a hangszeres oktatás is előtérbe kerül. Japánban hagyományosan a szülő gyermekének első zenetanára Shinici Suzuki módszere szerint, aki nagyon fontosnak tartja a zenei nevelésben, hogy a tanár először mindig dicsérje meg növendékeit, és csak azután hívja fel figyelmüket a hibákra (*Hovánszki, 2008, 81*). Finnországban szintén már az óvodai képzésben helyet kap a mindennapos hangszerhasználat.

## 1. Zenei képességek

A hangszerjáték és az éneklés alapvető feltétele különböző zenei képességek megléte. A zenei alapképességek korszerű meghatározására és vizsgálatára az 1990-es évek elején került sor a Szegedi Tudományegyetemen. Erős Istvánné, zenepedagógus alakította ki a *zenei alapképességek modelljét* öt zenei dimenzió: melódia, harmónia, ritmus, hangszín és dinamika elkülönítésével. Belső tagolódásuk által további zenei képességek megjelenítésére nyílt lehetőség. Ugyanakkor, amíg szerepel a modellben a dallamközlés, -olvasás és -írás, a hangzatközlés, -olvasás és -írás, valamint a ritmusközlés, -olvasás és -írás, nem szerepel sem a hangszín-közlés, sem a dinamika-közlés lehetséges metszete, pedig éppen ezek adnák majd

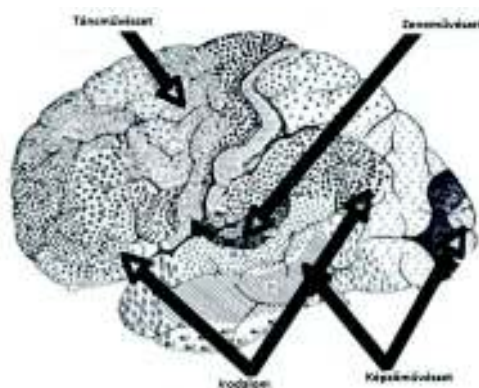


az egyedi, művészi értékét a végterméknek; a felhangzó zeneműnek!

Érdeemes áttekinteni a környezeti és motivációs tényezőket is, illetve a további, nem zenei képességeket. Erre utal O' Neil és Sloboda kilencvenes években végzett kutatásai is, akik szerint a hangszeratanulásban való teljesítményt az első tanulóév után nem csupán a zenei képességtesztek eredményei jósolták be, hanem inkább a kudarcnak való ellenállás képessége.

### 3. Neuromuzikológia

Winner és Sloboda, amerikai kutatók szerint a zenei képesség neurológiailag is jól elkülöníthető más képességektől, született adottság, amihez csak kevés ösztönzés kell, hogy kibontakozzon. A Harvard Egyetem agykutatója, Franz Rauscher 1993-ban publikált arról, hogy Mozart zenéjének hallgatása javítja a térbeli képzelőerőt. A népszerű elmélet hatása megnyilvánult a politikában is, amikor Georgia kormányzója bejelentette, hogy minden Georgiában született gyermeknek juttassanak egy kazettát vagy CD-t, melyen klasszikus zene található. Jelenleg Skóciában van hasonló kezdeményezés, ahol minden újszülötthöz ajándék CD jár, melyen klasszikus, komolyzenei művek mellett skót népdalok és gyermekdalok is helyet kaptak. A Boston Egyetem kutatói „Mozart és a Tanulmányi Képesség Vizsgálata”c. tanulmányukban ugyanakkor megfogalmazzák, hogy elsősorban nem a zene hallgatása, inkább az aktív zenélés járul hozzá a személyiség fejlődéséhez. A művészeti tevékenységek; a tánc, zene, képzőművészet és irodalom az agy különböző területeit aktiválják. Az agykutatás, a neurobiológia és a neurofiziológia, illetve egy új tudományág, a neuromuzikológia eredményei szerint az ének és hangszerjáték nagymértékben fejleszti a két agyfélteke közti kapcsolatot. A dallam feldolgozása inkább a jobb, a ritmus feldolgozása pedig inkább a bal agyféltekében történik. Zenélés közben tehát mindkét agyfélteke aktív, ami az agyféltekék optimálisan kiegyensúlyozott együttműködését biztosítja.



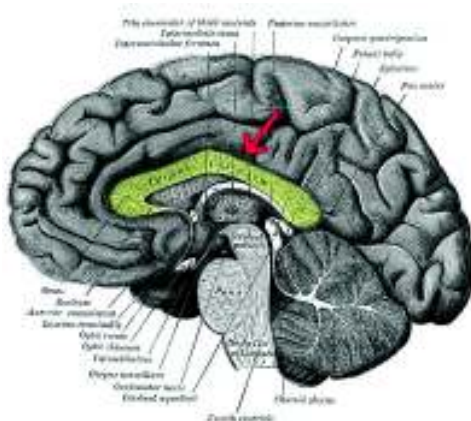
1. ábra: A művészetek és az agyi területek kapcsolata

1995-ben Thomas Elbert, a konstanzi egyetem neurológusa arról számolt be, hogy az agy finom mozgásokért felelős területe nagyobb a zenészeknél, mint azoknál, akik nem zenélnek. Az agykérgi újraszerveződés annál nagyobb mértékű, minél hosszabb ideje zenél az illető. 1998-ban a *Nature* magazinban Pantev arról írt, hogy az agykéreg hangmagasság észleléséért felelős területe 25 százalékkal nagyobb a zenészek esetében.

Azok a gyerekek, akik zeneórákat vesznek, jobb teljesítményt nyújtanak a memóriafeladatokban is. A kanadai McMaster Egyetem kutatói olyan gyerekek agyfejlődését

hasonlították össze, akik jártak, illetve nem jártak zeneórákra. A kutatók megvizsgálták, hogy a gyerekek agya miként reagál a különböző zenei hangokra, és felfedezték: azoknál a kicsiknél, akik rendszeresen járnak órákra, az agyfejlődés eltérő, sőt, gyorsabb. A hangszerek által kiadott hangokra az egy éven át tartó vizsgálat során a gyerekek egyre gyorsabban reagáltak, az agyfejlődésük tehát egyre dinamikusabb lett.

A Harvard Egyetem neurológusai számítógépes képletapogató segítségével kimutatták, hogy a két agyféltekét összekötő rosthálózat, a *corpus callosum* mérete jelentősen megnövekedik a homloklebenyeket összekötő részen olyan zenészeknél, akik a rendszeres gyakorlást hét éves koruk előtt kezdték el. A homloklebeny a mozgáskoordináció központja, a tervezésnek, döntéseinknek székhelye, de ez a terület a felelős alapvető személyiségi jegyeink, motivációink és morálitásunk kialakításáért is.



2. ábra: corpus callosum

A kutatások alapján elmondható, hogy a hangszeres oktatás az egyik leghatékonyabb formája a kognitív készségek fejlesztésének. Ezt elsősorban a *kétezes hangszerek* – a billentyűs és vonós hangszerek teszik legjobban elérhetővé. A sokat gyakorló gyerekek esetében természetesen javul a két kéz mozgáskoordinációja is. Thomas Elbert vizsgálata szerint a hegedűsök ujjainak agykérgi reprezentációjának vizsgálatakor kiderült, hogy a balkéz kisujja által közvetített tapintási információk érzékelésére nagyobb agyterület szolgál zenészeknél, mint nem zenészeknél.

#### 4. A korai kezdés és a zenei képességek kibontakozásának kapcsolata

A zenélés ősi, emocionális élmény. Az élmény, az átélés jelentőségét hangoztatja Csíkszentmihályi Mihály, világhírű pszichológus is, aki szerint a zene *áramlat – élményt* is előidézhet, ha képes valaki a zenét analitikus módon hallgatni. Az élmény és megértés kapcsolatáról elmondható, hogy minél mélyebb zenei réteg tárul fel számunkra, annál inkább gazdagítja érzelmvilágunkat. Fokozottabban jelentkezik azoknál, akik saját maguk is megtanulnak zenélni. Már egy – két éves korban megfigyelhető a gyermek reakciója a zenére, éneklésre, felfedezhető zenei hallása és emlékezete. Kodály Zoltán írásaiban utal arra, hogy a gyermekek zenei képességét mikor érdemes elkezdni: „*Arra a kérdésre, hogy mikor kezdődjék a gyermek zenei nevelése, azt találtam felelni: kilenc hónappal a születése előtt. Első percben tréfára vették, de később igazat adtak. Az anya nemcsak testét adja*

*gyermekének, lelkét is a magából építi fel... még tovább mennék: nem is a gyermek: az anya születése előtt kilenc hónappal kezdődik a gyermek zenei nevelése.*” (Kodály, 1974, 246).

Valóban, a magzat már rendelkezik zenei készségekkel és zenei memóriával. A fogantatás utáni harmadik – negyedik hónapban kifejlődött akusztikai apparátus révén képes a hangok feldolgozására. Minthogy a magzat az őt érő szenzoros ingerek 90% -át akusztikai modalitáson keresztül dolgozza fel, lehetséges, hogy ebben az időszakban ez az agy legfontosabb erőforrása. Az emberi agy nem statikus, hanem folytonosan alakul, fejlődik, ennek köszönhetően képes a környezethez alkalmazkodni. A plaszticitás az első három életév során a legnagyobb mértékű, ezért az ekkor kapott ingerek nagy befolyással bírnak valamennyi képesség további alakulására. Kutatások bizonyítják, hogy a két hónapos csecsemők már különbséget tudnak tenni az egyenletes és szabálytalan ritmus között, illetve képesek az ismert dallamhoz hasonló változat felismerésére.

A zenei csodagyerekekre jellemző, hogy nagyon korán kezdenek tanulni hangszerükön. A korai kezdés és gyors fejlődés máris előnyt jelenthet kortársaikhoz képest. Azok az előnyök, melyet a csodagyerek a korai években szerzett (fellépések, ismertség, rutin) gyakran meghatározóvá válnak. Nem véletlen, hogy a legtöbb csodagyereket a koraérettségnek három klasszikus területétől, a zene, a matematika és a sakk területéről ismerjük.

## Következtetések

A zenei transzferhatások pozitív jellege tehát vitathatatlan. A kutatások szerint a 7 éves kor előtti zenetanulásnak van leginkább maradandó hatása az idegrendszerre. A zenei szenzitív periódus pedig 8 - 10 éves korig tart, a képességek fejlődésének ez a fontos, vissza nem térő időszaka.

Az idén ünnepeljük ország- és világszerte Kodály Zoltán születésének 130. évfordulóját, befejezésül az ő szavait szeretném idézni, aki számos írásában hívta fel a figyelmet a mindennapi zeneoktatás értékére:

*„Az emberiség boldogabb lesz, ha megtanul a zenével méltóképpen élni.”*

## Irodalomjegyzék

- [1] Czeizel Endre, Batta András: A zenei tehetség gyökerei 185-193., Arktisz Kiadó, Budapest, 1992.
- [2] Csapó Benő: A tudásvagyon újratermelése, Magyar Tudomány, 1234. 2004/ 11.
- [3] Hovánszki Jánosné: Zenei nevelés az óvodában, 81. Didakt Kft., Debrecen, 2008.  
<http://www.musicianbrain.com/#index>
- [4] Ilona Barkóczi, Csaba Pléh: Music makes a difference, 18-21. Petőfi Nyomda, Kecskemét, 1982.
- [5] Janurik Márta: A zenei hallási képességek fejlődése és összefüggése néhány alapképességgel 4-8 éves kor között, Doktori értekezés, 14-15. Szegedi Tudományegyetem, 2010.
- [6] Kodály Zoltán: *Gyermeknap beszéd* 1951, In: Kodály: Visszatekintés I. 246. szerk.: Bónis Ferenc, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1974.
- [7] Kodály Zoltán: Visszatekintés I–II. szerk.: Bónis Ferenc, Zeneműkiadó Vállalat, Budapest, 1974.
- [8] Szőnyi Erzsébet: Zenei nevelési irányzatok a XX. században, Budapest, Tankönyvkiadó, 1989.

- [9] Weinberger, N. M.: Music and the Brain: a Broad Perspective. Music Educators Journal, 87, (2), 8–9. 2000.

### **Szerző**

Buzás Zsuzsa: Művészeti és Testnevelési Intézet, Kecskeméti Főiskola Tanítóképző Főiskolai Kar. 6000 Kecskemét, Kaszap u. 6-14., Magyarország. E-mail: [buzas.zsuzsa@tfk.kefo.hu](mailto:buzas.zsuzsa@tfk.kefo.hu)

## Az egyéni képességek és kompetenciák mérése a klasszikus éneklésben

Dudásné Szécsi Edit  
Magánének Tanszék, SZTE Zeneművészeti Kar

**Összefoglalás:** Az éneklés talán a legősibb kommunikációs forma az emberré válás folyamatában, amely tükrözi a testi, lelki és szellemi fejlődésünk összhangját, illetve ezek kapcsolatát. Az egyéni képességek megnyilvánulásának formája a fizikai testalkat, valamint a hangadó szervek tökéletes és harmonikus együttműködése. E képességek művészi szinten történő irányítása az egyik legfontosabb szempont az énekes teljesítmény alapján történő kiválasztásánál.

Az énekes teljesítményének mérhetősége egy olyan mérési rendszer felállítását teszi szükségessé, amely minden énektanítással foglalkozó pedagógus számára elfogadható, egységes elemzési szempontokat tartalmaz. Gyakorlati tapasztalataim alapján jelenleg az elemzési szempontok gyakran szubjektív elbírálás alá esnek. Az éneklés során a testi adottságokon kívül a teljesítmény elbírálásánál fontos szempont lehet a belső indíttatás, beleélő képesség és közvetítő készség is. Az énekművésszé váláshoz vezető út minden énekesnél különböző, de teljesítményüket egy egységes mérési rendszer alapján szükséges megítélni.

**Abstract:** Singing is probably the oldest form of communication in the process of becoming a human being, reflecting strong growth in the inner and outer harmony and interconnection. One form of the individual's ability is the physical constitution, which allows the 'eligible' and the selection for the higher level of an artistic expression. However, our mental and spiritual upbringing is important, as well, the reflection of our inner 'better' world, and the 'desire to share' by the way of our sounds. The willingness to share, coupled with suitable qualifications, may contribute to testing these cognitive abilities. The road leading to a goal is, of course, individually different, but everyone should work on the same parameters for being able to do the freedom of vocalization, recognize and remove the physical and psychological barriers.

**Kulcsszavak:** képességek, kompetenciák, mérés

**Keywords:** skills, competencies, measuring

### Bevezetés

A zene eredetének kérdésére több hipotézist is megvizsgálva arra a következtetésre jutunk, hogy a zene manifesztálódása nem korlátozható egyetlen lehetőség illetve elképzelés köré. A ritmus a beszéd a munkát segítő munkavégzés közben hallatott hangok, munkadalok a hiedelmek, rituálék, melyek a vallás kialakulásával egyidejűek, a természet hangjai vagy akár az alkotott környezetünk hangjai, melyek körülölelik az életünket. Ezek együttesen alkotják a csodát, amit mi zenének hívunk. Ennek egyik megnyilvánulási formája az emberi test alkotta énekhang is.

A testet, mint hangszeret, s annak lehetőségeit a kezdetek óta műveli, fejleszti az ember. Az énekhang, mint hangszeres nyelv sok sajátosságával együtt fejlődött nemesedett az idők során magán hordozva, viselve fejlődési körülményeinek sokszínűségét. A létfenntartás biztonsága miatt egyre fontosabbá váló kommunikáció, azaz a beszéd, harmonikusan kapcsolódott össze a hangadás ezen formájával „beszélő hangokká” válva. A világ nyelveinek sokszínű hangzása

a vokálisok színpompájának köszönhető. Az énekes vokálisok a keményszájpadláson ülnek meghatározott formánsterületeken, biztosítva, a fej rezonáns üregeinek csengését. (Formáns-az emberi hang jellegzetes színét adó, rezonanciás úton felerősített felhangtartomány).

Míg a különböző beszélt nyelvekben megegyező konsonánsok nagyon hasonlóan, illetve csak kis eltérésekben ugyanott képződnek, a vokálisok csengésük elhelyezkedésében, színükben, ejtési idejükben jól hallhatóan elhatárolódnak egymástól s az egyes nyelvekben nagyon eltérőek lehetnek. Ezt azért tartom rendkívül fontosnak, mert bizonyos nyelvi sajátosságok lényegesen befolyásolták az énektechnika fejlődését s annak művészi szintre emelhetőségét. A klasszikus énekhang által megformált művekben a beszéd akusztikailag megszínezi a zenét, értelmezi és gondolatokkal tölti meg a művet, formál és formákat alkot. Az ember mindig arra törekedett, hogy az őt körülvevő élő és mozgásban lévő világról alkotott véleménye kifejezésre jusson, jelen esetben hangot öltjön.

„Ahány ember, annyi hangszer!” Nincs két egyforma ember, azaz hang, akinek a hangképző szervei tökéletes hasonlóságot mutatnának, még egypetűjű ikrek esetében sem. Vannak azonban olyan speciális adottsággal bíró emberek, akiket testi, fizikai teljesítményük jobban predesztinál a művészi hangadás elsajátítására, illetve annak kiművelésére.

Ezeket az adottságokat és azok mérési lehetőségeit igyekszem kutatni, és segíteni ezzel az énekpedagógiában oktató és alkotó kollégáim munkáját.

A beszéd illetve prózai hangadás mérése különböző célterületeket vizsgál. Például: hangintenzitás, akusztikai-fonetikai jellemzők, artikulációs bázis, hangszín beazonosítás, hangindítás időbeli változása stb. Mérési eszközeik: stroboszkópia, laringoszkóp, fiberoszkóp, orr endoszkópia.

Vannak hallás alapú elemzések is, amelyeket fonetikai szakemberek végeznek, akkusztikai-fonetikai analízis spektrogrammok [1] alapján, félauomatikus speciálisan fejlesztett számítógépes rendszereket alkalmazva. A hangképző mesterek, tanárok a hallásukat és a tapasztalat által megszerzett tudásukat használják arra, hogy az oktatásban, fejlesztésben mérhető eredményeket érjenek el.

A klasszikus zenében a szerzők műveikben határozzák meg az énekhangadás technikai tudásszintjét, (a hangadás ambitusát, dinamikai paramétereket, ritmust, stb.) e kötött zenei és gondolati megformáláshoz tartozó érzelmi hangelszíneződést. Különböző mérési területek mérési eszközei lehetnek azonosak, de használatuknak más szempontok alapján kell történnie.

Az Oktatási Minisztérium által előírt kötelező tananyag alapján a klasszikus énektanításban több lehetőség kínálkozik az egzaktabb mérési módszerek kialakítására. A mérések alapján megállapítható lesz az is, hogy a különböző szinteken, (alap, közép, felső) egy adott hangfaji sajátosság mellett, mely zeneművek kiválasztásával lehet a teljesítményt eredményesen mérni, amely elősegíti az énekes dinamikus fejlődését is. Az ifjú előadóművész érezni fogja a művészi hangképzés és beszéd szoros kapcsolatát.

Jelentős szerepe van a tanárok tapasztalatának abban, hogy milyen fejlesztő gyakorlatokat, technikai feladatokat jelölnek ki a különböző képzési szinteken, és milyen módszertani, anyagismereti elvárásokat kívánnak megvalósítani egyénre lebontva az előírtakból.

A művészi hangképzésnek és a beszéd kapcsolatának legfontosabb eleme a levegő, illetve a légzés. A légzőkapacitás folyamatos fejlődésével szintén felmerül a különböző képzettségi szintek mérési lehetősége. Ebben fontos szerepet játszik az énekes testi adottsága. A levegőkapacitás, levegőmegtartás, annak egyenletes adagolása és rezonanciával történő

összekapcsolása versenyszerű teljesítményre ösztönzi a bordaváz és has izmait.

Az előadóművész „hangszertestének” megfelelő karbantartásával, folyamatos edzésével képessé válik a zeneszerző által elvárt technikai szintet, előadásmódot teljesíteni, valamint a légzést művészi szintű hangadássá formálni. Ide kapcsolható az énekhang akusztikai mérési vizsgálata is, hiszen a hallgatók a hangképzési gyakorlataikban összekapcsolják ezeket a funkciókat (támasz, beszéd, rezonancia). A levegőoszlopon „támaszon” tartott egyenletesen áramló, irányított levegőt a rezonátorüregekbe vezetve kapjuk a vokálisok csengéshelyét, itt nyeri el a hang vivőerős teljes szépségét. (A hangszínezet sajátosságát meghatározzák: a hangszalag és gége mérete a nyálkahártya minősége a toldalékcső hossza a rezonátorüregek formája, mérete és egymáshoz való elhelyezkedésük.)

A hang akusztikai mérésével, hangintenzitás, hangszín, levegőkapacitás mérési területeivel már más tudományágak is foglalkoznak, azonban egyik sem abban a relációban, hogy ezek együttesen hogyan tudnának segíteni a teljesítmény alapján történő kiválasztásánál.

Arra kértem a hallgatókat, hogy legjobb tudásuk szerint írjanak nyolc olyan szempontot, amely szerint megítélik őket és a teljesítményüket a tanáraik, illetve, hogy szerintük mi az, ami szerint ezt a teljesítményt mérni kell. Felmérések alapján egymáshoz képest, sok azonos és sok más értékelő szempont szerint állították össze a listát, amely szerintük egy versenyen, vagy vizsgaértékelés során azonosan mérné a teljesítményüket. A felmérés valóban tükrözte a diákok technikai felkészültségét.

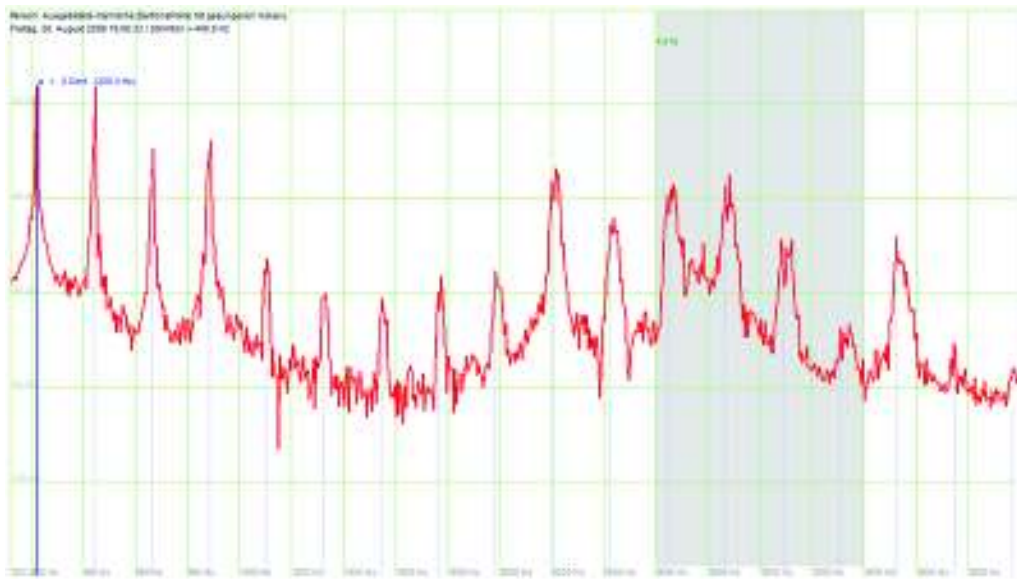
A tanárok és diákok munkáját is jelentősen megkönnyítené, ha a tanulás folyamatába olyan értékrend épülne be, amelyet tudományos mérések támasztanak alá. Nagyon fontos a klasszikus zenei oktatásban is helyesen elsajátítani a tanulás folyamatát, illetve ennek a folyamatnak a megtanítását. A képzésre szolgáló gyakorlatok tematikus építkezési módja lehetővé teszi, hogy alap, közép, felsőbb szinteken a belső hang élményeket helyesen rögzítve tudja memorizálni az előadóművész. Az észleletek és feldolgozott ingerek megjegyzéséhez szükséges emléknym létrejötte segíti a helyes bevésődést. Nagy tehát itt a tanár felelőssége. Ha az idegrendszer és a tanulási folyamatokért felelős agyi területeket az érzékelés több oldaláról egyszerre közelítjük meg, mint látás, írás, beszéd és a hallás, akkor kialakul a zenei emlékezés objektív valósága a tudatban. Ennek a folyamatnak a végén stabilabb tudásszint érhető el, nem beszélve az elsajátítás jelentős felgyorsulásáról.

Gyakorlati tapasztalatom szerint a gyakorlatok rendszeres tanári segítséggel történő beidegzése és ellenőrzése szintén nagyban hozzájárul a tanulási folyamat helyes bevésődéséhez. Látható tehát, hogy egy tanítási módszer, tematika eredményessége, teljesítménye, milyen fontos lehet a kompetencia mérése során.

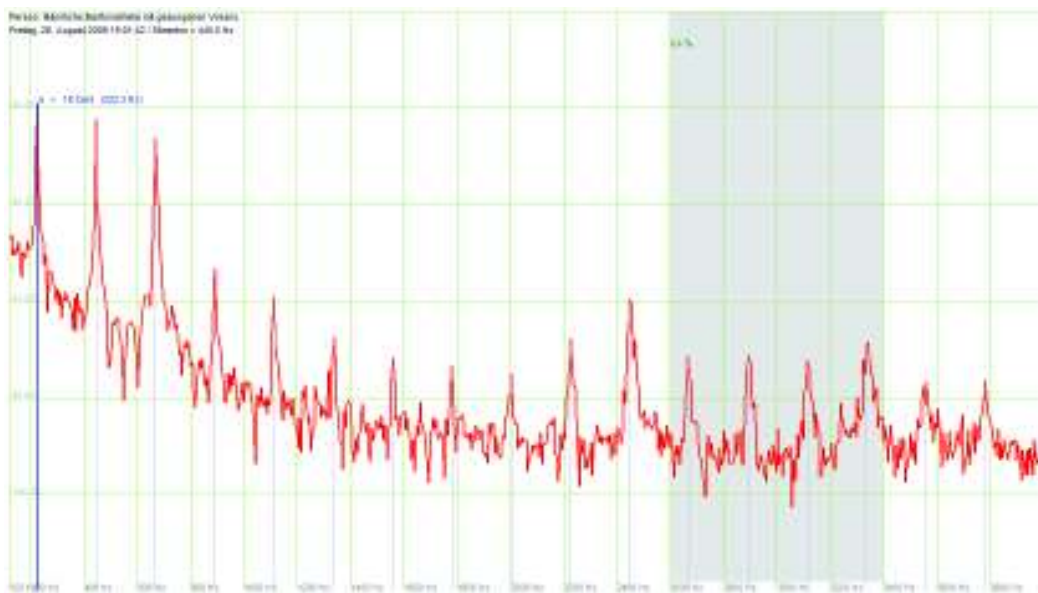
Beszéltem a tehetségről, annak kibontakoztatásáról, fontosságáról, illetve lehetséges mérési eszközeiről. Azonban nem esett még szó az előadóművészről, mint individuumból, a művészi alkotás létrehozójáról. Pedig az igazi titkok itt rejtőznek.

Az, hogy mindez a hangok segítségével létrejöhessen, illetve az ifjú énekművész képessé váljon a zenemű hiteles közvetítésére és tudása folyamatosan gyarapodjon, rendszeres, kontrolált tanulásra van szükség. Azt az utat, amelyen a diák és tanára együtt jár, nem csak a terhek és nehézségek jellemzik, hanem a sikerekből fakadó örömeik is.

**Wikipédia:** Sängerformant, Beispiele (fordítás) [1]

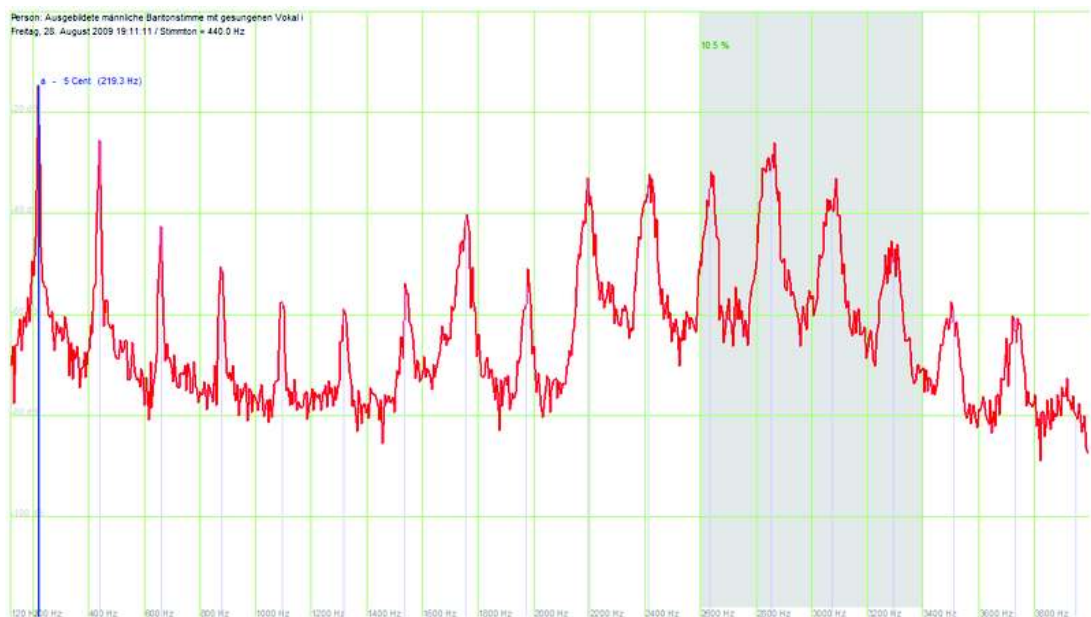


Képzett hangú énekes. „U” vokális



Képzetlen hangú énekes. „U” vokális





Képzett hangú énekes. „I” vokális



Képzetlen hangú énekes. „I” vokális

A következő példák az „i” és az „u” vokálisok frekvenciaspektrumai láthatók, amelyeket két különböző férfi bariton énekel 220Hz hangmagasságban. Az „u” vokálisnak természetesen kevésbé kialakult fehangjai vannak, ezzel szemben az „i” vokálisnak szembetűnően magas fehangjai vannak. Az énekes formáns 2600-3400Hz között lett kiértékelve (ez a diagramon szürke). A spektrális erősséget százalékban adják meg ebben a frekvenciatartományban az összes frekvenciatartományra vonatkozóan. A hangnyomás ingadozása a függőleges tengelyen logaritmikusan dB-ben van ábrázolva, azért, hogy a különböző felhangok felismerhetőek legyenek. Egy 20dB-es különbség egy decimális nagyságrendi különbségnek felel meg 10-es faktorial. A diagramokon látható, hogy a

12.felhang kb. 2860Hz-en a képzett énekesnél mindkét vokálisnál erőteljesen dominál.

A nem képzett énekesnek az „u” vokálisnál szinte semmilyen feltűnő hangnyomás amplitúdója nincs(dB) az énekes formánst illetően (0,4%). Itt a hangnyomás a képzett hangnál kb. tízszer nagyobb (4,4%), a maximum csúcs 2860 Hz-nél, sőt még a 36 dB-t is meghaladhatja, amely 63-as faktorszámnak felel meg.

### **Szerző**

Dudásné Szécsi Edit: Magánének Tanszék, SZTE Zeneművészeti Kar, 6724 Szeged, Kismartoni u. 4. , Magyarország. E-mail: [szecsi-edit@freemail.hu](mailto:szecsi-edit@freemail.hu)

## A gyermek státusza a modern képzőművészetben

Ragó Lóránt

Művészeti és Testnevelési Intézet, Kecskeméti Főiskola Tanítóképző Főiskolai Kar

**Összefoglalás:** A cikk alapvető kérdése az, hogy miképpen jelenik meg a gyermekrajzok vizuális nyelve a Grand art-ban. A válasz azonban további kérdéseket vet fel. Miért éppen akkor következett be az adott fejlemény, mi volt a szellemi háttere, milyen esztétikai szemléleti modellen belül jöhetett létre ez a hatás, mik voltak a keretfeltételek? A deklarált elvi álláspontokhoz viszonyítva konkrétan, hogyan valósult meg ennek a nyelvzetnek a beépítése? Valamint, milyen eltéréseket mutat a gyermek tevékenysége és a művész alkotómunkája? Milyen, a gyermeki tevékenységhez kapcsolódó képzetek közötti eltéréseket találhatunk, továbbá ezeket milyen preconcepciók mozgatják?

Hipotézisem alapja ugyanis az, hogy a gyerekrajzok hatásmechanizmusa a művészetekben alapvetően egy, a művészek, illetve művészetelmélet által konstruált modellen alapszik. A legfontosabb kérdés tehát ezzel kapcsolatban az, hogy a művészek és a művészetelmélet által feldolgozott gyerekkép és az ehhez kapcsolódó, a gyermeket jellemző alkotási tevékenységek leírása mennyire jellemző valóban a gyermek ábrázoló tevékenységére és magukra a rajzokra vagy csak az éppen aktuális művészeti igényeket, elképzeléseket elégíti ki.

**Abstract:** In my presentation I demonstrate the relationship between modern art, modern aesthetics and children's drawings and their creative activities. I will analyze the receptive and integrative situation which allows the interpretation of children's drawings and their creative activities as an independent entity in the modern art. I classify the antecedents of receptive processes, characteristics of the processes and further analogue processes. I highlight with classification the typical behavioural and attitudinal structures, which determine the attitude of modernity. I will present historical, sociological correspondences of the receptive process of children's drawing. My purpose is to question children's drawings as independent artistic pieces of work and to provide a more accurate position of them in contemporary art discourse.

**Kulcsszavak:** modern esztétika, integráció, emancipáció, pluralizmus, konstruált modell, antiművészet

**Keywords:** modern aesthetics, integration, emancipation, pluralism, constructional model, anti-art

### 1. Bevezetés

„A gyermekmotívum megjelenése a képzőművészetben egy lassú folyamat, ami a gyermek „emancipálódásának” kezdetét jelzi”<sup>159</sup>. A Pukánszky Béla és Kiss Endre által is alaposan körbe járt emancipáció lesz az alapja annak a változásnak, ami a gyermek státusában és reprezentációjában bekövetkezik. Az emancipációs folyamat változó intenzitással, de mindvégig jelen volt a modernitásban, aminek fogalmi keretei leegyszerűsítve a szekularizáció, individualizáció viszonylatában alakultak ki. A modernizáció, ami végül is elevezetett a gyermek státusának önállósodásához, egy olyan új entitás, ami a felnőtt számára ismeretlen, feltárára váró terület. A gyermek mint sajátos, a felnőttől eltérő motivációkat,

---

<sup>159</sup> Pukánszky Béla: A gyermek a 19. századi magyar neveléstani kézikönyvekben Iskolakultúra-könyvek 28. Sorozatszerkesztő: Géczi János, Iskolakultúra, Pécs, 2005 15 old

megismerési rendszereket működtető státus, aminek fokozatos felismerése és elismerése, sőt piedesztálra emelése jellemezte azt a hosszú emancipációs folyamatot, ami a modernitás gyermekképét alakította.

## 2. A gyermek reprezentációja a modern művészetben

A modern képzőművészetnek a gyermekrajzokkal kapcsolatos egy-két befogadási momentumát a 19. század második felének és 20. század első felének képzőművészeti gyermek tematikájának egy-két jellegzetességét és a mögöttük húzódó gyermekszemléletet hasonlítom össze. Másképpen fogalmazva, azt vizsgálom, hogy az adott korszak gyermekszemléletének milyen a képzőművészeti reprezentációja, az milyen konkrét formai, kompozíciós szerkezetben jelenik meg. A 18-19. században paradigmaticus filozófiai szemléletváltás jelentős változásokat eredményezett a korszak gyermekszemléletében (a 18. századot nevezik a nevelés századának is). A 19-20. században végbemenő szintén paradigmaticus művészeti, ábrázolási szemléletváltás hasonló változásokat eredményezett a gyermektematika reprezentációjában. A gyermekszemléletet egymással ellentétes, egymással vitatkozó gyermekképek határozták meg, így óhatatlan, hogy a gyermek reprezentációja is eltérő legyen. Az egyik általam érzelmes felvilágosultnak nevezett képtípus *Jean Siméon Chardin: A fiatal tanítónő, Professora tanára, 1736 című képe (1)* (Chardin művészete Denis Diderot számára hivatkozási alapjaként szolgált), ami karakteresen jeleníti meg a felvilágosodás nevelői attitűdjének bizonyos vonásait. A jelenet szekularizált közege azt a hitet erősíti, hogy „lehetséges az ember evilági kiteljesedése”<sup>160</sup> a figurák közötti bensőséges érzelmekkel telített kapcsolata pedig Rousseau érzelmekre alapozott nevelési ideáját jeleníti meg. A gyermek ábrázolásában és az anyával való kapcsolatában a szocializáló, támogató attitűd jelenik meg (DeMause) A gyermek mint gondoskodásra, odafigyelésre méltó személy, aki a maga létében is fontos a felnőtt számára és nem csupán a felnőtt miniatürizált kezdetleges változata, mint a filantropikus mozgalmak „még-nem-ember” gyermekképében. Tágabb értelemben a felvilágosodás optimista nevelési és embereszményébe illeszkedik a jelenet, amikor az eredendően jó gyermeket a felnőtt fokozatosan belevezeti a tágabb emberi közösségbe. A nevelés történhet „az egyéni érdek feltétlen tisztelete”<sup>161</sup> (Peter Locke) mentén vagy a közösségi hasznosság fokozott figyelembe vételével (Martin Luther, Émile Durkheim). Megengedő, orientáló módon, mint J.-J. Rousseau-nál az *Emil, vagy a nevelésről* (Émile ou de l'éducation, 1762) című írásban láthatjuk vagy rigorózus didaktikussággal mint Johann Friedrich Herbartnál olvashatjuk. A képen itt elsősorban a megengedő, orientáló viszonyulás jelenik meg, ezen túl azonban utal egy olyan általános elképzelésre, ami a korszak egészét meghatározta. A nevelés, nevelhetőség abszolutizálása az egész századot meghatározta „A nevelés mindenhatóságába vetett hit a későbbi századokban oly mértékben felerősödik, hogy – egyfajta „egyetemes panacea”-ként – a társadalmi berendezkedés megjobbítását is ettől várják”<sup>162</sup>. A nevelhetőség optimizmusa a felvilágosodás optimista emberképéből ered, amikor az emberi értelem természetes erejébe és az emberiség fejlődésébe vetett hit a gyermeki természet optimista megítéléshez vezet. (2) A gyermek tehát eredendően jó, fogalmazza meg J.J. Rousseau negatív nevelési elméletében. „Eszerint az embergyerek újszülött kori természetes állapotában egyensúly van a szükségletek és az ezek kielégítésére hivatott

---

<sup>160</sup> Pukánszky Béla: A gyermek a 19. századi magyar neveléstani kézikönyvekben Iskolakultúra-könyvek 28. Sorozatszerkesztő: Géczi János, Iskolakultúra, Pécs, 2005 64 old

<sup>161</sup> Mészáros István-Németh András-Pukánszky Béla: Neveléstörténet, Bevezetés a pedagógia és az iskoláztatás történetébe, Osiris Kiadó, Budapest, 2005 102 old.

<sup>162</sup> Pukánszky Béla: A gyermek a 19. századi magyar neveléstani kézikönyvekben Iskolakultúra-könyvek 28. Sorozatszerkesztő: Géczi János, Iskolakultúra, Pécs, 2005 50 old

képességek között,<sup>163</sup> amit csak a későbbi, a gyermek sajátosságaira nem figyelő nevelés borít fel.

A megértő, gondoskodó a gyermek természetes érdeklődésének megfelelő nevelési gyakorlat lehet csak alkalmas a rousseau-i embereszmény megvalósítására aki „boldog, megelégedett embert akar nevelni”<sup>164</sup>.

A rousseau-i és a herbarti hagyományok közül különösen az előbbi hatott termékenyítőleg azokra a reformpedagógiai mozgalmakra, amelyek a 19. század második felében bontakoztak ki. A negatív nevelési elv itt keveredik egyfajta univerzalisztikus elvágódó szemlélettel, ami jelentősen befolyásolta az életreform mozgalmak mentén szerveződő csoportosulások nevelési esztétikai programját (lásd: John Ruskin és William Morris Arts and Crafts Movement vagy Nagy Sándor és Kőrösfői Kriesch Aladár gödöllői iskola). A preraffaelita, szimbolista és szecessziós elemekből összerakott esztétikai kánon foglalta keretbe és közvetítette látható formában ezeknek a kolóniáknak, iskoláknak az elméleti programját. A gyermek alakja hasonlóan a többi szereplőhöz, feloldódik a környezetében, karaktere nem válik élessé, egyedivé, hanem egy idealizáló sémába illesztve a környezet szerves részévé idomul.**(3)** A színek felfokozottsága, világos tonalitása, a figurák határainak tompasága feloldja az individuum határait és egy harmonikus dimenzióba illeszti. A képeken a környezet, mint a megtalált egység és harmónia kulisszája jelenik meg és nem mint a mindennapi harcok közege.**(4)**

A képek komponálásának módját a valami felé tartás kordában tartott dinamizmusa határozza meg, nincsenek szélsőséges mozdulatok vagy ritmusváltások, a figurák mozgása biztos és kiszámított. Az életreform mozgalmak esztétikai kánonja egy olyan gyermekképet közvetít, ami nagymértékben meghatározza a 20. századi gyermekszemléletet és az esetlegesen kapcsolódó különböző művészeti megnyilvánulásokat is. Az ábrázolásokban a gyermek, akinek „elismerik belülről fakadó, spontán önkibontakozásra való képességét, tudásszomját, kreatív fantáziáját, játékos öntevékenységet; s mindezt egy őseredeti, háborítatlan „teljességgel” hozzák összefüggésbe, amely az újszülött gyermek sajátja”<sup>165</sup> a megszelídített természet részeként jelenik meg, ami nem jelent mást mint, hogy egy olyan világot konstruál, ami az alkotó számára „a nyugalom menedéke lehet saját felnőtt világának feszültségekkel teli, hektikus hétköznapijaival szemben (Richter, 1987, 260.)”<sup>166</sup>. Ebben a szemléletben primitív és romantikus jegyek egyesülnek, „a gyermek egyszerre természetes és isteni, aki „a poszt-darwinista természetelvűséget elegyíti a romantika örökségével”<sup>167</sup>

A gyermekkép itt mind formailag mind tartalmilag egy adott szemlélet előzetes elvárásaihoz lett illesztve, aminek a kísérleti és analitikus pszichológia által feltárt gyermekképhez nincs sok köze. Mindazonáltal pontosan jelzi a felnőtt szemléletváltozásait a gyermekképpel kapcsolatban (lásd: Lloyd DeMause pszichogenetikai fejlődésmodellje).

Az életreform mozgalmak másik, a művészettel kapcsolatos toposza a gyermek, mint művész képzete ez a romantikára jellemző rekapitulációs tanból fejlődött ki „a gyermek, mint naiv művész” toposza. Ez az „esztétikai ártatlanság” olyan művészekre gyakorolt hatást, mint Paul Klee és Joan Miró, akik érett festőként is gyermekként akartak alkotni.**(5, 6)**

---

<sup>163</sup> Pukánszky Béla: A gyermek a 19. századi magyar neveléstani kézikönyvekben Iskolakultúra-könyvek 28. Sorozatszerkesztő: Gécz János, Iskolakultúra, Pécs, 2005 64 old

<sup>164</sup> Pukánszky Béla: A gyermek a 19. századi magyar neveléstani kézikönyvekben Iskolakultúra-könyvek 28. Sorozatszerkesztő: Gécz János, Iskolakultúra, Pécs, 2005 66 old

<sup>165</sup> Pukánszky Béla: A gyermek a 19. századi magyar neveléstani kézikönyvekben Iskolakultúra-könyvek 28. Sorozatszerkesztő: Gécz János, Iskolakultúra, Pécs, 2005 36 old

<sup>166</sup> Pukánszky Béla: A gyermek a 19. századi magyar neveléstani kézikönyvekben Iskolakultúra-könyvek 28. Sorozatszerkesztő: Gécz János, Iskolakultúra, Pécs, 2005 40 old

<sup>167</sup> Pukánszky Béla: A gyermek a 19. századi magyar neveléstani kézikönyvekben Iskolakultúra-könyvek 28. Sorozatszerkesztő: Gécz János, Iskolakultúra, Pécs, 2005 37 old

A toposz aztán leszivárgott a köznapi vélemények szintjére is és teljesen általánossá vált, miközben a gyermekrajzokkal foglalkozó nevelési és pszichológiai kutatások egyértelműsítették, hogy a gyerekrajz „bár gyakran művészi értékeket mutat fel, a gyermek nem művész, hiszen tehetsége irányítja őt, s nem ő a tehetségét”<sup>168</sup>. A fenti toposzok tehát, miközben tudományos alapjuk kétséges, igen masszív pedagógiai, művészeti programok szerveződtek körük és nagymértékben meghatározták a 19. század végi művészet, valamint az avantgarde mozgalmak gyermekkel kapcsolatos elképzeléseit, fogalmait. A fentiekkel ellentétes herbartianus gyermekszemléletben a gyermek „a felnőttiségre készülő teremtmény, aki majd a család, a társadalom szűkebb-tágabb közösségi köreinek szövődékébe zokszó nélkül beilleszkedik, akiből könnyen „hasznos állampolgárt” lehet nevelni.”<sup>169</sup> A közösségi viszonyok által meghatározott egyén egy rendbe illeszkedik még akkor is, ha Herbartnál ez az illeszkedés az „erkölcsi belátás” alapján történik. A herbartianus képi reprezentáció egy szilárd belső rendre épít, ami hieratikusan felépített, architektúrájában statikus képi komponálási módban ölt testet, a figurák viszonyrendszere egyértelmű, a gyermekkarakterek tipizáltak a határozott, jó állampolgár ígéretként jelenik meg.(7)

A normatív, közösségi elveket követő gyermekszemlélet extrém megnyilvánulása a totalitárius rendszerek képi reprezentációjában figyelhető meg. A szocialista realizmus és a nemzeti szocialista ábrázolásokban a vulgarizált haszonelvűség ölt testet, ahol az ideális státus vagy etnikum meghatározta tipizálás nyomja rá bélyegét a gyermekfigurákra. Ebben a gyermek egy ideális csavarként funkcionál, a nevelésnek tárgya és nem alanya.(8,9)

A fentiekben a késő modernitásra jellemző gyermekszemléletek képi reprezentációjának főbb vonatkozásait elemeztem, a kortárs gyermekreprezentációra nem tértem ki, hiszen ezt már elsősorban a posztmodern fogalmi kerete határozza meg.

### 3. Ábrák és hivatkozások



1. kép: Jean-Baptiste-Simeon Chardin: Le Beneoicite, 1744 The State Hermitage Museum St. Petersburg Russia

---

<sup>168</sup> Kárpáti Andrea: *Firkák, formák, figurák* – a gyermekrajz fejlődése. Dialóg Könyvkiadó, Budapest. 2001 13 old

<sup>169</sup> Pukánszky Béla: A gyermek a 19. századi magyar neveléstani kézikönyvekben Iskolakultúra-könyvek 28. Sorozatszerkesztő: Gécsi János, Iskolakultúra, Pécs, 2005 94 old



**2. kép: Jean-Baptiste-Simeon Chardin: A fiatal tanítónő, Professora tanara, 1736**



**3. kép: Frank Dicksee: Alysium, 1892**



**4. kép: Emile Munier: A kimenekülés, Scaparea, 1894**



**5. kép: Paul Klee: Férfi fej, Cap de barbat, 1922**



**6. kép: Joan Miro: A kakas, Cocosul, 1940**



**7. kép: Edgar Degas: A Bellelli család, Familia Bellelli 1858, Orsay Museum, Paris**



**8. kép: Adolph Wissel : Család Kahlenbergből, Familia din Khalenberg, 1939**



**9. kép: Boris Iermeevich Vladimírski: Rózsa Sztálinnak, Trandafir cu Stalin 1949**



#### 4. Következtetések

A gyermektematikák kiszélesedése magával hozza és feltételezi is a gyermek mint alak ábrázolási konvencióinak változását, módosulását. A tematikai sokrétűség a figura megjelenítésének sokszínűségét eredményezi. Megjelenik egy uralkodói család tagjaként vagy egy németalföldi kocsmajelenet résztvevőjeként. A figura tehát magán viseli az eltérő közeg, illetve az eltérő ábrázolási cél nyomait megjelenítve annak szociokulturális viszonyait is. A tipizációnak ilyen szociológiai jellegén túl megjelenik különböző mértékben a szubjektum minél karakteresebb visszaadása. Továbbá, az ábrázolthoz fűződő személyes vagy moralizáló, esetleg kétértelmű érzelmi viszony. Az ábrázolás ilyen széles motivációs bázisa a legkülönbélebb vizuális szintaxisokat követelte meg (a korai modernitás konszolidált szekularizációjától a későmodernitás extrém módon szubjektivizált destruktív gyermekábrázolásain keresztül).

#### Irodalomjegyzék

- [1] BAKOS Tamás, BÁLVÁNYOS Huba, PREISINGER Zsuzsa, SÁNDOR Zsuzsa: Vizuális nevelés pedagógiája (Vizuális kultúra III.) Ed.: Balassi Kiadó Budapest, 2000.
- [2] KÁRPÁTI Andrea: *Firkák, formák, figurák – a gyermekrajz fejlődése* Ed.: Dialóg, Budapest, 2001.
- [3] DR. BAKKAY Tiborné: *Az óvodai ábrázolás és kézimunka módszertana*, Budapest, Ed.: Tankönyvkiadó 1991.
- [4] HENRI Foucillon: *A formák élete. A nyugati művészet* [Budapest], Ed.: Gondolat, 1982.
- [5] FEUER Mária: *A gyermekrajzok fejlődéslélektana* Ed.: Akadémiai Kiadó Bp., 2000.
- [6] PUKÁNSZKY Béla: *A gyermek a 19. századi magyar neveléstani kézikönyvekben* Ed.: Iskolakultúra-könyvek nr. 28. Redactor de serie: Géczy János, Ed.: Iskolakultúra, Pécs, 2005.
- [7] MÉSZÁROS István–NÉMETH András–PUKÁNSZKY Béla: *Neveléstörténet.. Bevezetés a pedagógia és az iskoláztatás történetébe* Ed.: Osiris, Budapest 2005.
- [8] GLUD Ádám: *A Madonna-jelenség és a sztárság konstituálódása a posztmodern médiában.* Médiakutató 2009.

#### Szerző

Ragó Lóránt: Művészeti és Testnevelési Intézet, Kecskeméti Főiskola Tanítóképző Főiskolai Kar. 6000 Kecskemét, Kaszap u. 6-14., Magyarország. E-mail: [rago.lorant@tfk.kefo.hu](mailto:rago.lorant@tfk.kefo.hu)

