

OKTATÁSI ÉS KUTATÁSI MINISZTERIUM
MAROSVÁSÁRHELYI MŰVÉSZETI EGYETEM
DOKTORI ISKOLA

DOKTORI DOLGOZAT (REZÜMÉ)

A musical műfajának esztétikai és pedagógiai vetületei

Témavezető:

Kékesi Kun Árpád, dr. habil., PhD, egyetemi tanár

Doktorandusz:

Strausz Imre-István

2015

Bevezető

„Hogy a musical több a hagyományos művészeti ágak összegeződésénél, abban döntő szerepe van a kreativitásnak, a művek előadói, rendezői, koreográfiai stílusának, a művészek összetett képzésének, az előadások dinamikájának.”

(Miklós Tibor)

Doktori értekezésünk a színházművészet, zeneművészet és táncművészet határterületein mozog, ezek felől elemezve a musical műfajának esztétikai és pedagógiai aspektusait. Teszi mindezt úgy, hogy a különböző kutatómódszertani eszközök felhasználásával igyekszik betekintést nyújtani a tárgyalandó téma, különböző vetületeibe, melyekben helyet kapnak: zenedramaturgiai kérdések, esztétikai alapismeretek és nem utolsósorban, személyes tapasztalatok is. Mindemellett, a zenés színpadi ismeretekeken keresztül az értekezés fontos tárgykörének tekinti, a musical szerepek megformálásának pedagógiai kérdéseit és a korrepetitor munkáját is. Továbbá olyan alternatív zenepedagógiai módszerek, irányzatok után kutat, amelyek termékenyen alkalmazhatók a színész, a bábszínész és a koreográfus kreatív ének-zenei képzésében.

Dolgozatunk gondolatmenete tehát azt a pedagógiai és gyakorlati jellegű orientációt követi, amelyet több éves pedagógiai munkánk során alakítottunk ki. Így ebben a kontextusban elmondhatjuk, hogy a tárgyalásra kerülő fejezetek ebből az ideából táplálkozva igyekeznek demonstrálni az általunk fontosnak ítélt gyakorlati megállapításokat, melyeket szükségszerűen néhány elméleti jellegű magyarázattal is kiegészítünk. Jelen értekezésünk célja tehát olyan pedagógiai struktúra létrehozása, amely a musical műfajának szélesebb körű megismerését, a különböző művészeti területeken (színházművészet, bábművészet, táncművészet) való alkalmazhatóságát helyezi előtérbe, figyelembe véve e területek, egyedi sajátosságait és vonásait.

A musical napjainkban egyre nagyobb közönségnek örvendő zenés színházi műfaj, amely nemcsak a színházak repertoárjában van jelen, hanem a különböző zenés színházi oktatással foglalkozó intézmények tanrendjében is. Ha azonban a műfaj adta lehetőségeknek tárházára gondolunk, meg kell állapítanunk, hogy elenyészően csekély azon elméleti írásoknak és tanulmányoknak a mennyisége, amely az említett műfaj

kérdéseivel foglalkoznak. A különböző zenés színházi művekhez mérten (opera, operett stb.) a musical műfajának zenetudományi elemzéséből lényegesen kevesebb munka íródott. E tény azzal is magyarázható, hogy a műfajjal kapcsolatos ambivalens és sok esetben averzív jellegű érzések meghatározó jelleggel bírtak, mind a komolyzenével foglalkozó tudósok, mind pedig a zenés színházi szakemberek körében egyaránt. Ugyanezt a ténymegállapítást igazolja az általános nézet is, mely szerint a könnyűzenei műfaj – jelen esetünkben a musical –, olyan zenei formanyelvet használ, amely entitásából fakadóan a sikerre, a showra, a produktum eladhatóságára koncentrálnak, és ily módon nincs köze a komolyabb hangvételi zenei alkotásokhoz. Ebben a kontextusban megállapítható tehát, hogy a műfajjal foglalkozó írások nagy része elsősorban népszerűsítő jellegű, kevés az a tanulmány, amely a műfaj történeti megírásán túl annak zenei nyelvezetével, stílusával és legfőképpen belső struktúrájával is foglalkozik. Ebből a gondolatból kiindulva értekezésünk első fejezetének célja, hogy a színházi kultúra e sajátos területének néhány alapvető kérdését felvesse, vizsgálat tárgyává helyezze, valamint olyan következtetéseket igyekezzen megfogalmazni, amely a pedagógiai és gyakorlati munkában úgy esztétikai, mint pedagógiai szempontból hasznosnak bizonyulnak.

I. A musical

A zenés színházi műfajok zenei habitusának szerkezetét tanulmányozva, a musical formai fejlődésének egységesítő és ugyanakkor egységbontó törekvéseiből kell kiindulnunk. Mindez azért is fontos, mert a zenés színpadi művek válfajainak stíláriális különbözőségei, valamint konstans változásai nagymértékben befolyásolták a műfaj fejlődését. Ahhoz, hogy érdemben tudjuk vizsgálni a műfaj színes palettáját, és megértsük annak bonyolult rendszerét, rá kell világítanunk néhány olyan zenei (strukturális) és formai összetevőre, amely a műfaj összetettségét jellemzi.

I.1. A musical definiálásának premisszái, stíláriális és esztétikai alapkérdései

a) Forma és műfaj kapcsolata

Ha a formából indulunk ki meg kell állapítanunk, hogy a zenei struktúra teljes egészére vonatkozik, amely magába foglalja mindazon alkotóelemeket, amelyek a zenei alkotás során létrejönnek, formálódnak, alakulnak. Míg a forma elsősorban a zenei gondolatok horizontális és vertikális sorrendjét, valamint egymáshoz való viszonyát, összefüggéseit és azok kombinációs lehetőségeinek végtelenségét tartja konstrukciós elvnek, addig a műfaj

egyfajta megnyilvánulási keretet biztosít mindezen törekvéseknek. Ebben az értelemben a forma és műfaj esztétikai viszonya egyfajta kölcsönös feltételezettségi érintkezésbe kerül, ahol is a művészi forma az alkotást magát, mint egészet jelenti. Mégpedig annak az alkotásnak a teljességét, amelynek a felépítésében a művészi kifejezőeszközök különböző típusai nagy jelentőséggel bírnak. Ha abból az alapfeltevésekből indulunk ki, hogy a musical a különböző zenés színházi műfajok (opera, revü, burleszk, operett, vaudeville stb.) stiláris elemeit zenei szerkesztésében (formaalkotásában) felhasználja, akkor egyfajta *integrációs zenei formaalkotás* figyelhető meg a műfajon belül. Ez azért is érdekes, mert az integrációs folyamat hozadékaként a szabadság és rend dialektikája juthat kifejezésre. A szabadságot, a különböző zenés színházi műalkotások integrációja adja, míg a rend a formanyelv kialakításában játszik fontos szerepet, így a két ellentétes pár kölcsönhatásában alakul ki az a tendencia, amely az adott kompozícióban ilyen vagy olyan mértékben érvényesül. Mindez tehát arra a következtetésre ad lehetőséget, hogy a musical elsősorban egy szabadformai műfaj, amely a különböző stiláris elemek ötvözésével a műfaj folyamatos fejlődését és megújulását hivatott szolgálni, nyitottsága eredményeképpen pedig a kötöttségektől való eltávolodás lehetőségével egzisztál.

b) Zenei alkotóelemek és arányuk

A prózai színháztól eltérően a zenés színház kommunikációs modelljét a zenei elem is gazdagítja. Így értekezésünk következő állomása a zenei alkotó elemekre és összetevőkre irányul. Mielőtt azonban mélyrehatóbban vizsgálánánk témánk alapgondolatát – zenei alkotóelemek és arányuk a musicalben –, tisztáznunk kell azt, hogy az elkövetkezőkben azon zenei „alakzatokat”, kisebb és nagyobb formai elemeket vesszük alapul, amelyek a musical zenei struktúráját nagy általánosságban áthatják. Így annak esztétikai minőségét is megérthetjük, ugyanis „[...] a mű struktúráinak tanulmányozása [...] kezünkbe adhatja annak az esztétikai érzelemnek a kulcsát, amely kiváltja és ugyanakkor fel is kínálja számunkra valamely lehetséges érzelem sémáját” (Umberto Eco, 1976: 176). Az értekezés a következő tárgyköröket határozza meg vizsgálódásának tárgyaként:

- nyitány
- klasszikus nyitány
- látens nyitány
- rövid, entrance jellegű nyitányok

- prológus
- opening act
- zenei közjátékok, melodramatikus részek
- entrance
- dalok
- átvezető zenei szegmensek
- kisebb és nagyobb együttesek

c) A történet, librettó

A librettó a zenés színházi alkotások azon textusa, amely építkezésében bizonyos dramaturgiai szabályokat követve az énekes és táncos (balett) műformák szöveganyagát tartalmazza. Akár csak a drámában, a librettó szerkezetében is megtalálhatóak azon elemek, melyek révén a történet összeáll: cselekmény, tér-idő viszonyok, jellemek/karakterek, jelenetek, dialógus, monológ, stb.. Amikor a zenés színházi alkotások kapcsán librettóról beszélünk, fontos megjegyeznünk azt a releváns tény, melyben a prózai darabok szövegeknyvétől eltérnek, ez pedig a zeneiség, vagyis a librettó textusa a zeneiséget kell, hogy szolgálja. A zenés színházi alkotások librettói tehát igénylik a textus transzformációját, mely által egy új, sajátos nyelvezettel rendelkező korpusz ölt testet. A transzformációs folyamatban a nyelvi jelek (morfémák, szintagmák, valamint az ezekből létrejövő nagyobb egységek) pontos megfeleltetése a zenei jeleknek (hangjegyértékek, hangközök stb.) egy nélkülözhetetlen szempont. Itt főleg az operák librettóira utalunk, melyekben a szöveg és a zenei szerkezet kapcsolata kulcsfontosságú. A librettó, a musical egyik legfontosabb jegye, amelyben az adott drámai szituációk szabják és alakítják a dalok, zenei számok helyét, jellegét és szerepét az adott művészi alkotásban. „A musical szövegeknyvírói számos esetben használnak fel világirodalmi anyagot és motívumokat: klasszikus vígjátékokat, satírákat, Shakespeare, Plautus, Voltaire, Nestroy, Dickens és Shaw drámáit és regényeit; Marcel Pagnol, Molnár Ferenc, Eugene O’Neill, Thornton Wilder kortársi epikus és drámai műveit [...]” (Miklós Tibor, 2002: 12).

d) Tánc

Amikor a musicalek táncvilágáról beszélünk, meg kell állapítanunk, hogy mint minden más komponense e műfajnak, ez is a lehetőségek sokszínűségéről árulkodik, mégpedig azokról a variábilis tényezőkről, melyek a különböző táncstílusok (klasszikus balett, jazz,

modern tánc, sztepp stb.) ötvözésén keresztül jön létre. Tárgyát tekintve lehet narratív jellegű, szimbolikus, de ugyanakkor teljesen ellentétes stílust is magára ölthet, így formálva és alakítva saját egyedi világát. A dinamikus mozdulatsorok, a széles skálájú térhasználat (különböző formációk térbeli elrendezése), a tánczenei komplexitás mind olyan alkotóelemei a musical táncnak, melyek a tánc látványvilágán túlmutatva, a színész és táncos részéről összetett szakmai felkészültséget, valamint flexibilis mozgáskultúrát igényelnek. Zenei értelemben minden musical táncmomentum egy pontosan – a zeneszerző által – meghatározott zenei struktúrával rendelkezik. Amikor a strukturáltságról beszélünk, azon szerkezeti egységekre gondolunk, melyek a belső szerkezeti felépítés (a tánc részek belső zenei struktúrája) mellett, a darabban betöltött funkcionalitást (dramaturgiai szempontból) is meghatározzák. Így ebben a kontextusban elmondható, hogy a zenei konstruálás egy nagyon szigorú szabályrendszernek megfeleltetett zeneszerzői munkát igényel, figyelembe véve a táncművészeti ismereteket, stílusismeretet és nem utolsósorban a színpadi ismereteket is.

e) Karakterek, szerepek

A musical karakterei rendkívül összetettek és színesek. Ha abból indulunk ki, hogy ki „alkalmas” a musical karaktereinek és szerepeinek megformálására, meg kell állapítanunk, hogy a műfaj komplexitásából fakadóan a musical szereplőinek nagyfokú szakmai sokoldalúsággal kell rendelkezniük: ez vonatkozik a magas fokú színészi képzettségre, valamint a tánc- és énektudásra egyaránt. „Egy-egy musical szerepeit kiosztani annyi, mint univerzális előadói tehetséget követelni. A színésznek tudnia kell beszélni, énekelni és táncolni, továbbá a pantomimhez, az akrobatikához is értenie kell” (Miklós Tibor, 2002: 12). Látjuk, hogy a követelmények skálája összetett, koncentrált és kreatív tudást igényel a színésztől, mint a musicalben szereplő egyéntől, így az intézményes oktatás keretein belül teret kell biztosítani mindezen komponensek fejlesztésére és gyakorlására.

I.1.2. A zene polifunkcionális és dramaturgiai jellege a musicalben

Hogy a zene milyen szerepet játszik, vagy tölt be a musicalben, azt abban a széleskörű jelentésrendszerben kell keresnünk, melyben maga a műfaj létezik és alakul. Az ilyen és ehhez hasonló kérdés megválaszolása, természetesen nem egyszerű feladat, mégis nélkülözhetetlen részét képezi témánk szélesebb körű megismerésének. Vizsgálódásunk során olyan kérdések feltevésére és megválaszolására törekszünk, melyek a téma

zeneesztétikai és emocionális komponensein túl annak belső felépítésével és struktúráinak összefüggéseivel is foglalkoznak.

I.1.2.1 A zene mint az érzések, érzelmek kifejezésének eszköze

Amikor a zene és az érzelem kapcsolatáról beszélünk fontos megállapítanunk azt, hogy viszonyrendszerük kétoldalú (kapcsolaton alapszik): az érzelem kifejezhető a zenében, a zene pedig képes hatni az érzelmre; így sokszínűsége, sokfélesége, valamint szignifikáns jellemzősége révén, bensőséges szerkezetté alakul. Ez a kettősség arra ad lehetőséget, hogy a zenei folyamatban ne csupán az emocionális úton megszerzett, kizárólag az érzéseinkre gyakorolt hatást vizsgáljuk (habár ez is fontos), hanem annál inkább annak belső, organikus szerkezetét, amelyben a létrejövő primer zenei jelenségek egyedi volta figyelhető meg. Pedagógiai szempontból e belső kutatások döntő fontosságú szerepet játszanak. Nemcsak azért, mert része az intellektuális munkánknak, hanem azért is, mert mindennemű alkotói tevékenység önmaga után vonja a megismerés, a kutatás, a feltárás mechanizmusainak folyamatát.

a) A hang

Amikor a hangot, mint az érzések kifejezésének egyik komponensét vizsgáljuk, abból kell kiindulnunk, hogy minden zenei műalkotás alapanyaga, amely tulajdonságai (szín, magasság, erő, időtartam) révén, számos funkciót tölthet be. Továbbá hozzá kell tennünk azt is, hogy jelen értelmezésünkben nemcsak vokális, éneklést betöltő mivoltát jelöli, hanem tágabb értelmet nyer, és így olyan jellege is előtérbe kerül, mint különböző hanghatások, hangkulisszák, stb.. Értekezésünk tárgya tehát nem a hang technikai definíciójára irányul, hanem arra, hogy lehetőségei által (színházi és zenei) megértsük a műalkotásban betöltött dramaturgiai szerepét, valamint érzéseket megfogalmazó affinitását.

b) Dallam

A korábbiakban azt mondtuk, hogy a hang a zene azon eleme, mely különböző szerepvállalásai révén képes az érzelmek affinitásának megfogalmazására. Akkor mindehhez azt is hozzá kell fűznünk, hogy a zene, majdhogynem, centrális komponense pedig: a dallam. Ha a zenei formákból indulunk ki, akkor azt kell megállapítanunk, hogy a dallam, a legkisebb és ugyanakkor a legegyszerűbb megvalósulási forma, mely összetevői

által válik komplex egésszé. E szerint nem csupán arról van szó, hogy magasabb és mélyebb hangok összessége alkotja a tehát a dallamot, hanem ellenkezőleg: egy belső szabályrendszerben meghatározott logikai elv dönti el az egyes hangok közötti viszonyrendszert, melyből a dallam kialakítja saját karakterét és habitusát. Belső mozgását tehát olyan erős kohézió határozza meg, melyben a hangok alakulása egyfajta szisztematikus rendszerben fejlődik és alakul ki.

c) Ritmus

Amikor a ritmikai struktúrák belső reprezentációjának vizsgálatára törekedünk, abból az általános elvből indulunk ki, hogy a ritmus az a jelenség, mely teljes mértékben áthatja a zene folyamatát, így olyan területek aktivizálására is képes, mint a kognitív szerkezetek elrendezése, mely a zenei formaalkotásban nyilvánul meg (különböző formai egységek periodikus váltakozása), illetve az affektív kapcsolatok létrehozása, mely az emóciók közvetítéséért felelős. A ritmus tehát – e bipoláris tevékenység által – képessé válik olyan polifunkcionális és zenedramaturgiai folyamatok létrehozására, mely a zenés színházi alkotások struktúrájában fontos szerepet tölt be. Önálló képessége és primer vitalitása által szilárd bázist képez a zeneművek felépítésében, de kifinomultságához, konstitutív jellegéhez, szorosan kapcsolódnak olyan más organikus elemek is, mint tempó, dinamika, különböző ritmikai alakzatok, melyek színesebbé és sokrétűbbé teszik a pusztán szerkezeti tartópilléreként jelentkező ritmikai vázat.

I.2.2. A zene, mint a cselekmény kibontakoztatásának eszköze

Amikor a zene azon polifunkcionalitásáról beszélünk, mely a cselekmény előrevetítésében játszik szerepet, akkor először abból kell kiindulnunk, hogy megkíséreljük körülhatárolni, mit is jelent a cselekmény, mint fogalom jelen értekezésünkben.

(1) Elsőként a cselekmény elmesélésének, illetve az elmesélt cselekmény ábrázolhatóságának lehetőségével foglalkozunk. Mint tudjuk, a színpadi reprezentációban a cselekmény elmesélésére két formai megoldás kínálkozik: a közvetlen, illetve a közvetett forma. Míg az első esetben teljes mértékben láthatóvá válik a cselekmény kibontakozása, addig az utóbbiban a szereplők mesélik el azt. A közvetett formai megoldás esetében a zenés színházi alkotás elsősorban a recitatív, deklamáló zenei részeket, valamint a szereplők dalainak (szólók, duettek) tárházát használja eszközként a cselekmény előrevetítésének, vagy a helyzet kibontakoztatásának érdekében. Az említett megoldási

lehetőség másik aspektusa a közvetlen cselekménymesélés technikája, melynek során egészében tárul elénk a cselekmény kibontakozása. A zenés színházi alkotásokban elsősorban a táncos részek zenei anyagai alkalmazzák ezt a lehetőséget, hiszen ezek esetében nem áll rendelkezésre a prózai szöveg, így a cselekmény előrevetítése a zenei anyag atmoszférájára, valamint a koreográfia megkomponálására irányul.

(2) Egy másik, a cselekményhez szorosan hozzákapcsolódó aspektus a főszereplők cselekményszálainak, illetve a mellékszereplők íveinek a zenei kibontakoztatása, mely a cselekmény előrehaladásában is fontos szerepet játszik. Zenei szempontból ez azt jelenti, hogy a különböző dalok, áriák stb., a dramaturgia folyamatát követve egyre dúsulnak, színesebbé válnak. Ha figyelemmel kísérnénk egy szereplő dalanyagának fejlődéstörténetét (a belépőtől az utolsó zenei számig), számos érdekes dologra bukkanhatnánk, hiszen a dalok helye, funkciója, atmoszférája a szerep érzelmi világával alakul és fejlődik.

(a) A narráció, mint elbeszélés:

Ha abból indulunk ki, hogy a narráció egyfajta közlés, melynek középpontjában valamely történet elbeszélése áll, akkor a narrátort egyfajta elbeszélő alanyként értelmezhetjük, akinek közlésmódjai különféle típusokat hozhatnak létre. Számunkra ez azért is érdekes, mert a zenés színházi alkotások, és köztük a musical is számos esetben alkalmazza a narráció eszközét, a történet elmesélésére, illetve különböző emóciók, hangulati elemek megteremtésére. Az értekezés tehát Gérard Genette, narrátor tipológiáját veszi alapul, aki két alapvető narrátor típust különböztet meg: „1. a narrátor nem részese az elbeszélte történetnek, 2. a narrátor maga is a történet egyik szereplője” (Maár Judit, 1995: 32).

(b) A dialógus:

A dialógus a narrációval ellentétben egy egészen másfajta közlési attitűdöt érvényesít, amely a kommunikatív viszonyokban keresendő. „A narrációban a hangsúly az elbeszélte történetben, a közleményen van és nem a narrátor – címzett kommunikatív viszonyán. A dialógusban viszont elsődleges a beszélő alanyok kommunikatív kapcsolata s az, hogy a dialogizálásban minden résztvevő aktív” (Maár Judit, 1995: 36). Érthetővé válik tehát, hogy a dialógus legfontosabb feltétele nem más, mint az üzenet oda-vissza áramlása a partnerek kommunikációjában. Ez azért is fontos tényező, mert a dialogizálás számos esetben történetalkotó és eseménylétrehozó funkcióval telítődik, így ebben a kontextusban jogosan nevezhető a cselekmény-kibontakoztatás azon eszközének, mely nem csupán az

információátadásban nyilvánul meg, hanem fontos szerepe van a szituációk és helyzetek létrehozásában is.

I. 2 A musical pedagógiai aspektusai – musical tipológia

Mindezidáig a musical műfajának belső strukturáltságát tűztük ki értekezésünk origójának; a következőkben a műfaj pedagógiai aspektusait vizsgáljuk a színész (énekes) zenei nevelésének tükrében. Jelen elmélkedésünk célja olyan pedagógiai struktúra létrehozása, amely a musical műfajának szélesebb körű megismerését, a különböző művészeti területeken (színművészet, bábművészet, táncművészet) való alkalmazhatóságát helyezi előtérbe, figyelembe véve e területek egyedi vonásait. Így tehát gondolatmenetünket két fontos szempontnak a figyelembevételével kívánjuk körüljárni, mégpedig azon pedagógiai célkitűzésekre alapozva, amelyek a színész (énekes) zenés színházi oktatásán keresztül jutnak érvényre. Továbbá kísérletet teszünk bizonyos kézenfekvő típusok felsorakoztatására, amelyek elsősorban pedagógiai jellegük által jutnak majd érvényre. A tipológiai rendszer felállításakor nem törekszünk a kronológiai, fejlődéstörténeti kategóriák felsorakoztatására, hanem annál inkább az oktathatóság, valamint annak pedagógiai vetülete a fontos, így értekezésünket ezeknek a szempontoknak a tükrében vizsgáljuk.

I.2.1 Zenei képességek és készségek fejlesztése a musicalen keresztül:

Az eredményes munka érdekében ismernünk kell a színész (énekes) hallgatók egyéni zenei adottságait és ezekből kiindulva kell megszerveznünk későbbi munkánk forgatókönyvét, ugyanis csak hosszú és következetesen megvalósított tevékenység eredményeként (folyamatosság, rendszeresség és fokozatosság) juthatunk el eredményes munkához. A témában meghatározott készségek és képességek fejlesztését a következő területek aktivizálásával képzeljük el:

- *Ritmikai készségek fejlesztése*
- *Dallami és éneklési készségek fejlesztése*
- *Reproduktív képzelet fejlesztése: a) zenei manipuláció, b) improvizáció*

I.2.2. Musical típusok a színész-, bábszínész- és koreográfus hallgatók zenei nevelésének tükrében

Mint minden zenei műfajban, így a musical darabok között is találunk minőségi különbségeket. Vajon mi alapján kategorizálhatnák őket? Válaszadásunkkor arra a szempontra figyelünk, hogy a különböző szakokon milyen musical típusok szolgálhatnak segítségül a zenés színházi oktatás területén. Így ebben a kontextusban hat olyan típust járunk körbe, melyek alkalmasnak bizonyulnak a fentebb említett szakok zenés színházi oktatására.

a) Mesemusical

A mesemusical a különböző meséket felölelő, elsősorban (de nem kizárólagosan) a gyerekek szórakoztatására írt zenés kompozíciók csoportját jelöli, így pedagógiai szempontból alkalmasnak bizonyul a bábszínész- és színészhallgatók, zenés színházi oktatására. Ez esetben pedagógiai célkitűzésünk a játékra, játékosságra, valamint a sokrétű karakterek (szerepek) felvonultatására fókuszál, melyek a mesemusicalokban nagymértékben megtalálhatóak.

b) Bábmusical

A mesemusicallel ellentétben, a bábmusical nem feltétlenül a klasszikus értelemben vett meséket dolgozza fel, hanem sokkal szabadabban kezeli az alaptörténet kiválasztását, így lehetőségei (ezáltal) megsokszorozódnak. Fontos megjegyeznünk, hogy a bábmusical esetében a báboperával ellentétben, ahol a színpadon egyszerre van jelen bábszínész, báb és operaénekes, itt a színész és a báb közös koprodukciójáról van szó úgy zenei, mint prózai értelemben egyaránt.

c) Tánc musical

Amikor a tánc musicalról beszélünk, le kell szögeznünk, hogy azon musicalek tárházát értjük, amelyek a koreográfushallgatók zenés színházi oktatásában, mint alternatív lehetőségek helyet foglalnak. Mindehhez hozzá kell tennünk azt is, hogy értekezésünk e pontján nem a vokalitás, az éneklési készségek fejlesztését tartjuk szem előtt, hanem a táncot magát, mint a koreográfus szakprofiljának éltető elemét. Így ebben az értelemben azon musical példákkal élünk, melyek a koreográfushallgatók zenés színházi oktatásában jól beilleszthetők és alkalmazhatók úgy vokális, mint mozgás területen egyaránt.

Nagyszerű példának bizonyul a *Macskák* című musical, amely zenei struktúráját figyelembe véve a mozgásvilág sokszínű lehetőségeit tárhatja elénk, továbbá olyan gazdag dallami és ritmikai világgal rendelkezik, mely alkalmassá teszi a pedagógiai munkára.

d) „Színészbarát” musicalek (életrajzi adaptációk, regény adaptációk, musicalopera stb.)

A „színészbarát” musical megnevezés olyan gyűjtőfogalmat jelöl, amelyben azon musical típusok foglalnak helyet, mint életrajzi adaptációk, regényadaptációk, musicalopera stb.. Joggal tevődik fel a kérdés, hogy miért „színészbarát” musicalnek nevezzük ezeket, hiszen, ha külön-külön értelmezzük őket, akkor mindegyik sajátos és egyedi struktúrával rendelkezik. Válaszadásunkkor arra a megállapításra alapozunk, hogy az említett musical típusok olyan drámai anyagok felhasználásával, valamint szerepek sokrétűségével rendelkeznek, melyeket a színész zenés színházi oktatásában alkalmasnak ítélünk.

II. Színész – zenés színészmesterség. Pedagógiai alternatívák a zenés színházi oktatásban

Előző fejezetünkben a musical műfajának azon strukturális komponenseivel foglalkoztunk, melyek a műfaj belső szerkezeteire összpontosítottak. A következőkben a színész-bábszínész-koreográfus hallgatók és a zene tárgykörét járjuk körül, azon pedagógiai célkitűzések figyelembevételével, melyek a pedagógiai gyakorlatban, valamint a művészeti oktatásban fontos szempontnak bizonyulnak.

II. 1. A zenés színházi oktatás szerepe és fontossága a színészképzésben

Ahhoz, hogy érdemben tudjuk vizsgálni a zenés színházi oktatás szerepét és fontosságát a színészképzésben, meg kell értenünk a saját struktúráját, működését, az egyes művészeti területekre gyakorolt habitusát. A rendkívül szerteágazó és több oldalról is megközelíthető témakörnek azon fontos szegmensével kell foglalkoznunk, amely pontosan körülhatárolja a zenés színházi oktatás helyét, szerepét és fontosságát a színészképzésben.

A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem oktatási profilját figyelembe véve elmondható, hogy művészetoktatási struktúrája elsősorban a prózai színész képzésére fókuszál, ez határozza meg oktatási rendszerének arculatát és alapcélkitűzéseit. Ezen oktatási keretek között zajló zenés színházi oktatás, a különböző specifikus diszciplínák (ének, színészmesterség, zenés színészmesterség, tánc) oktatása révén jutnak kifejezésre, figyelembe véve az intézményes oktatás irányát és alapelveit; a tantárgy, illetve a tantárgy háttérben levő tudományos fejlődést; valamint mindazon „jelenségeket”, változásokat, amelyek meghatározzák a zenés színház alakulását a színházművészet különböző területein. Amennyire fontos hangsúlyozni a zenés színházi oktatás helyét az oktatási folyamatban, annyira szükséges rávilágítani szerepére is. Ha abból a megállapításból indulunk ki, hogy a zenés színházi oktatás helye a tantárgyrendszerű oktatás, szervezési formáira épül, akkor elsődleges szerepe a tantárgy szisztematikus és elmélyült oktatásában tükröződik. A diszciplináris tantárgy (zenés színészmesterség, ének, tánc), jól meghatározott pedagógiai szempontokat követve lehetőséget teremt a zenés színházi alkotómunka gyakorlására, az oktatásban rejlő potenciál feltárására, a zenés színházi alpműveltség megteremtésére, valamint az alapvető zenés színpadi technikák elsajátítására.

II. 2. A zenés színházi oktatás célrendszere és funkciói a színművészeti képzésben

A zenés színházi oktatás elsődleges célja, hogy a hallgató az elsajátított ismeretanyagot (különböző diszciplínákon keresztül) aktívan és koherensen alkalmazza a későbbi zenés színpadi alkotómunka folyamatában. A következőkben a zenés színházi oktatás konkrétabb céljait, feladatait és azok megvalósítását segítő tevékenységformákra fókuszálunk.

II. 2. 1. A zenés színházi oktatás feladatai

Amikor a zenés színházi oktatás feladatairól beszélünk, akkor azon fontos komponenseket említjük, amelyek a tartalmas pedagógiai munka színtereit képezik a színész-, bábszínész- és koreográfus hallgatók zenés színházi nevelésében. Így ebben a kontextusban egyfajta előmunkát jelentenek ezek a feladatok, melyek a későbbi (színpadi) munkában jutnak érvényre. A következőkben megpróbáljuk összefoglalni azon fontosnak ítélt feladattípusokat, melyek nélkülözhetetlenek bizonyulnak a zenés színházi alkotómunkában:

- *hallásfejlesztés*
- *zenei képességek és készségek tárházának tervszerű fejlesztése*
- *zenei ismeretközlés feladatai*
- *rendezői instrukció mentén végzett munka megtapasztalása*
- *zenés színházi műfajokkal való ismerkedés*
- *a zenés színházi alkotómunka fázisainak megtapasztalása az asztali próbáktól az előadás színreviteléig*
- *partnerrel való munka.*

II.2.2. Célok és feladatok megvalósítása különböző tevékenységformákon keresztül

A tevékenységformák azon komponensei az oktatási folyamatnak, amellyel a hallgató a mindennapi munkája során találkozhat. Így egyfajta előkészítése, permanens gyakorlási lehetősége a színpadi alkotómunkának. A tevékenységformák megtervezése és szervezése a pedagógus feladata, általa jön létre, és valósul meg a tevékenység célja.

- *Rendszeres énekes és vokális tréning*
- *Mozgás – ének tudatos összehangolása*

- *Zenei és színpadi improvizációs készség fejlesztése*
- *Zenehallgatás*

II. 3. Pedagógiai elvek – A zenés színházi oktatás alternatív pedagógiai struktúrája, az ének-zene¹ tantárgy keretein belül

A dolgozat előbbi fejezete már kifejtette azt a kapcsolatrendszert, amely a zenés színházi oktatás helyét, szerepét, valamint fontosabb funkcióit jellemezték és fogalmazták meg az oktatási rendszer foglatában. Mostani alfejezetünk címe viszont arra utal, hogy az általunk definiált zenés színházi oktatás milyen strukturális és tantárgyi (ének) keretek között valósul meg, illetve jön létre. Ha abból indulunk ki, hogy a színművészeti képzésben korszerű szakmai műveltséggel rendelkező színészek képzésére törekszünk, illetve az oktatási cél olyan színházi műveltségű szakemberek képzését jelöli meg, akik felkészültek a különböző színpadi tevékenységek elvégzésére, akkor mindebből világosan következik, hogy a KIT? kérdés a szakmai orientációban ölt testet. Vagyis abban, hogy az adott oktatási struktúrában mely szakmai profilú osztályok vesznek részt. E tények ismerete pedagógusi munkánk szempontjából azért válik fontossá, mert az érintett területeken – értem ezalatt a különböző szakirányú osztályokat – minden esetben differenciáltan szükséges meghatározni az oktatási anyag tartalmát. Így tehát az említett osztályok tartalmi elrendezésekor, mely a tananyag megválasztásában (MIT?) jut érvényre, a sajátossági jellemzők (profil) figyelembevétele lényegi szempontot jelent. Mindebből világosan látszik tehát, hogy a szakmai orientáltság nagymértékben befolyásolja a tananyag megválasztásának aspektusait. Amennyiben tudatosítottuk e szempontokat, illetve azt, hogy milyen tartalmak segítségével kívánjuk megvalósítani, válaszolnunk kell arra a kérdésre is, hogy mely módszerek (HOGYAN?) igénybevitelével tesszük eredményessé munkánk folyamatát. Ezen oktatási stratégiák a tanítás-tanulás folyamatának állandó résztvevői, komponensei, melyeket a pedagógus a különböző célok elérése érdekében határoz meg. E gondolatokból jól láthatóvá válik, hogy az oktatási folyamat mennyire soktényezős, bonyolult rendszer; mégis azt gondoljuk, hogy munkánk

¹ A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem tantárgyrendszerében e diszciplína csupán csak, az *ének* megjelöléssel szerepel. Tárgyalandó témánk szempontjából azonban, mi kiegészítettük még egy fontos komponenssel, ez pedig a *zene*. Ennek szükségességét abban látjuk, hogy az általunk meghatározott pedagógiai programban, az ének oktatását, nem a hagyományos oktatási rendszerben képzeljük el, hanem annál inkább egy tágabb értelmezést nyújtunk a számára, melyben más komplementer elemek (mozgás, színészet, stb.) is szerepet játszanak.

eredményessége érdekében fontos az ehhez hasonló kérdések boncolgatása is. Mivel értekezésünk nem az oktatási folyamat didaktikai feladatait tűzte ki céljának, így további gondolatmenetünk, a korábban említett tárgy (ének-zene) tartalmi oldalára fókuszál, vagyis arra, hogy az említett tantárgy keretei között milyen pedagógiai alternatívák húzódnak meg. Az alábbi táblázat a fentebb megfogalmazottak értelmében, arra mutat rá, hogy hogyan képzeljük el az említett tantárgy szerkezeti jellegét.

<i>Év</i>	<i>Tartalmi elnevezés</i>	<i>Szemeszter</i>	<i>Alapkompetenciák</i>
I. év	Kreatív ének-zene	Test zene	✓ zenei élmény iránti fogékonyság
		Tárgy zene	✓ énekes előadókészség ✓ a test hangszerként való kezelése
II. év	Előtanulmányok Az alkotófolyamat gyakorlásalapú megtapasztalása	Aktív énekes és hangszeres tevékenység	✓ zenei kifejezőképesség ✓ énekes és hangszeres előadó képesség ✓ színpadi és zenei nyelvezet kialakítása
		III. év	Szerep tanulmány Zenés szerep előtanulmány Nagyobb lélegzetvételi alkotások

(a) Kreatív ének-zenei gyakorlatok (I. év)

Amikor a kreatív ének-zenei gyakorlatokat, az I. év tartalmi anyagként értelmezzük, akkor a következő, Ruszt József által megfogalmazott pedagógiai gondolkodásmódból táplálkozunk. „Minden valamire való pedagógus ismeri a kezdés dilemmáját. A legegyszerűbb dolgokat is csak úgy lehet tanítani, ha az ember valamelyest ismeri azt, akit tanít [...]” (Ruszt, 2011: 168). Ennek értelmében tehát, az I. évet a megismerés, az önfeledt játék megtapasztalásának színtereként határozzuk meg az említett tárgy (ének-zene) keretei között. A fentebb jellemzettek alapján a következő célkitűzéseket fogalmazhatjuk meg a tantárgyat illetően:

- ✓ egyedi és egyéni alkotókészség felébresztése
- ✓ a kreatív gondolkodásmód igényének kialakítása
- ✓ az egyén és csoport dinamikájának megtapasztalása
- ✓ koncentrációkészség fejlesztése

- ✓ az improvizációs készség fejlesztése
- ✓ a tudatos építkezés, szerkesztés megtapasztalása különböző tevékenységformákon keresztül
- ✓ színpadi és zenei nyelvezet kialakítása
- ✓ beszéd-, zene-, mozgástechnikák összekapcsolása
- ✓ a test hangszerként való felhasználása

(b) Előtanulmányok az alkotói folyamat gyakorlatalapú megtapasztalására (II. év)

A képzési idő második szakaszában az alkotói folyamat gyakorlatalapú megtapasztalását tűzzük ki célunknak. Ez azt jelenti, hogy az első év folytatásaként a különböző muzikális tevékenységeket egy konkrétabb zenei környezetbe helyezzük. Ennek a gondolkodásmódnak egyik lehetséges variánsa a „zenekarban” való játékmód megtapasztalása. A hallgatók zenélés iránti motivációjának felkeltése a pedagógiai folyamat azon aspektusa, mely minden zenei tevékenységben fontos szerepet kell, hogy betöltsön. Ebben az értelemben tehát olyan tevékenységformát igyekszünk létrehozni, melyben a zenélés iránti motiváció belsővé válhat. Ennek lehetséges variánsa, ha a hallgató saját maga tapasztalja meg a muzsikálás esszenciáit. Így gondolkodásmódunk kiindulópontját egy Murray Schaffer által megfogalmazott ideában gondoljuk el: „[...] a hangzás csak akkor teremt átélt muzikális tapasztalatot, ha valaki maga is létrehoz zenei hangokat, csak akkor tanul valamit a zenéből, ha valamilyen formában maga is zenél” (Schaffer, 1972: 5).

(c) Szereptanulmány (III. év)

Az oktatási ciklus utolsó részében elérkezünk a zenés szereppel való munka „kísérletezéséhez”. E ciklus tartalmának célkitűzései interdiszciplinaritást feltételeznek a színészmesterség tantárgy elvárásaival. Olyanokra gondolunk, mint:

- ✓ színpadi helyzetben való gondolkodásmód kialakítása a zene koherenciájával
- ✓ személyes színészi önkifejezési eszközök feltárása egy adott dal interpretációjában
- ✓ színpadi szerep tanulmányozása stb.

Ezen oktatási szakasz lényege a különböző típusú elemzési módszerek megismerése, majd aktív használata a szerepfómálás folyamatában. E szakasz direktívája az eddig elsajátított zenés színházi feladatok (zenei ismeretközlés, zenei gondolkodásmód, elméleti és

gyakorlati összefüggések feltárása) tudatos alkalmazásában, valamint egyéni gondolkodásmód kialakításában határozható meg.

II. 3. 1 A zenés színházi alkotómunka tartalmi oldala a zenés szerep tükrében

A színpadi folyamat kialakítása, a szerep egészének megformálása és kidolgozása más és más aspektussal telítődik a prózai, illetve a zenés színház esetében. Értekezésünk tehát arra a jelenségre fókuszál, hogy a zene és színház szerves együtt jelentkezése, szoros összefonódottsága a tárgyalt zenés színházi műfaj (musical) keretei között milyen attitűddel rendelkezik; és mindez hogyan alakítja a zenés szerep megformálásának arculatát. Mivel témánk a musicalt, mint zenés színházi műfajt tűzte ki értekezésének kiindulópontjaként, a továbbiakban a színész alkotómunkájának folyamatát – mely elsősorban a zenés szerep formálására irányul –, e műfaj miliójében értelmezzük. Tesszük mindezt úgy, hogy értekezésünket a gyakorlatból leszűrt tapasztalatok megfogalmazására irányítjuk, valamint a zene felől közelítve (gyakorlatok sorozatai) igyekszünk megragadni a tárgyalandó téma azon szegmenseit, melyeket munkánk szempontjából fontosnak ítélünk.

II. 3.1.1 Az alkotófolyamat premisszái a zenés szerep megismerésének fényében

Amikor a zenés szerep tanulmányozásakor az általános szakmai ismereteket és készségeket határozzuk meg kiindulópontnak, akkor fontos megjegyeznünk, hogy az alkotófolyamat (próba-folyamat) azon fázisáról beszélünk, mely az analitikus elemzés során az immanencia kutatását, a jelenségek lényegi voltát, a kreatív impulzusok iránti fogékonyság megteremtését határozza meg origónak. E folyamat direktívája pedig nem más, mint a zenei struktúra oldaláról megismerni a szerep „partitúrába zárt” érzelmi és értelmi aspektusait azon ismeretek és készségek igénybevételeivel, melyet a színészhallgató a különböző stúdiumok etapjaiban elsajátított, úgymint zenei ismeretközlés, zenei gondolkodásmód, elméleti és gyakorlati összefüggések feltárása stb.. Értekezésünk e pontján tehát olyan feladattípusok megjelölésére törekszünk, melyek fontos szerepet játszhatnak a színész zenével folytatott munkájában.

(a) A „hallgatás” rejtélye

Talán furcsának tűnik az alcímben megjelölt gondolat, mégis – zenés színházi perspektívából nézve – lényegi szempontnak határozható meg. Annál is inkább, mivel a zenés színházi alkotások legjellemzőbb arculata a zenében ágyazva fogalmazódik meg;

ugyanúgy a hallgatás, mint a zene megértésének kulcsa, hasonlóan fontos szerepet tölt be a megfigyelés aktusában. Didaktikai és pedagógiai szempontból mindez azt feltételezi, hogy a tervezésre kerülő anyag (esetünkben egy dal felfedezése, felfedeztetése) folyamatában olyan célokat és tevékenységformákat szorgalmazzunk, melyek az említett területet minél variáltabb aspektusban tünteti fel. Olyanokra gondolunk, mint:

- ✓ a zenés szerep megformálása differenciált feladatokon keresztül
- ✓ más területeken elsajátított ismeretek, készségek aktiválása a dramatikus tevékenységben
- ✓ a kísérletezés, mint alkotói módszer aktivizálása
- ✓ önkifejezés lehetőségének megteremtése

(b) A partitúra zárt világa – zenei információk feldolgozása

A megismerési folyamat egy másik vetülete, mely a zenei struktúra oldaláról közelítve igyekszik megfejtetni azon zenei törekvéseket és történéseket, melyek a „partitúrába zárt szerep” különböző aspektusait kutatja, a zenei információk feldolgozásában ölt testet. Jogosan tevődhet fel a kérdés, hogy miért van a színésznek minderre szüksége? Nem elégséges-e az az információ, mely a korrepetíciós szobában elhangzik? A fentiekre szokatlan módon csak egy újabb kérdéssel válaszolhatunk: ismernie kell-e a színésznek a szöveggönyvben megjelölt információk tárházát? Értelmeznie kell-e azokat munkájának folyamatában? A „kérdés-válaszból” világosan kitűnik: igenis, szükség van az ilyen jellegű értelmezésre, ugyanis számos esetben olyan lényegi információk fogalmazódnak meg egy-egy partitúrában, melyek alapvetően hozzájárulnak a szerep későbbi megfogalmazásához.

II. 3.1.2 Az elemző szakasz (részletező elemei) a zenés szerep megismerésének folyamatában

Az alkotómunka folyamatának további elemzése érdekében azon differenciált aspektusokat igyekszünk körbejárni, melyek direktívája a szerep alaposabb megismerését határozza meg a zenés színházi alkotásokban. Így tehát a következő területek vizsgálatát határozhatjuk meg:

- ✓ Karakterek, szerepek és hangfajták a musical műfajában
- ✓ A zenés szerep formálásának aspektusai a vokális munka felhasználásával

III. A korrepetitor munkája

Értekezésünk utolsó fejezetében egy olyan terület bemutatását tűzzük ki, mely a korábban megfogalmazott zenés színházi gondolkodásmódhoz szorosan illeszkedik, ez pedig: a korrepetitor munkája. Fejezetünk e részében tehát megkíséreljük összefoglalni mindazon feladatokat, pedagógiai tevékenységeket, amelyek a korrepetitor munkájához tartoznak.

III. 1. Az egyetemi korrepetíció

Ahhoz, hogy érdemben tudjuk vizsgálni az egyetemi keretek között végbemenő korrepetíciós tevékenységet, meg kell értenünk saját struktúráját, működését. Az egyetemen folyó korrepetíciós munka a zenés színházi oktatás része. A hallgató itt sajátítja el, és tanulja meg mindazon technikai megoldásokat, eljárásokat, amelyeket a zenés színházi alkotómunka folyamatában hasznosítani tud. Egyfajta alapozás, felkészülés ez, a zenés színpadi alkotófolyamat mechanizmusainak és törvényeinek megismerésére. A pedagógiai folyamat átláthatósága, valamint a céltudatos, permanens tervezés érdekében, a korrepetíciós tevékenység szakaszokra bontása világosabbá teszi e munka szerteágazó és nem egy esetben bonyolult struktúráját:

- Analizáló szakasz
- Orientációs szakasz
- Előkészítő időszak
- Elmélyítés, fejlesztés időszaka

III. 2. A táncórák korrepetíciója

Mindezidáig az egyetemen végbemenő korrepetíciós tevékenység azon aspektusával foglalkoztunk, mely a színész (énekes) korrepetálásának különböző etapjait járta körbe, azonban, ha tovább vizsgálódunk e tevékenységforma színes arzenáljában, akkor néhány gondolat erejéig feltétlenül említenünk kell a táncórák korrepetálását is. Annál is inkább, mivel munkánk egy másik, lényegesen fontos momentumát jelenti, így jelen alfejezetünkben ezt kívánjuk röviden demonstrálni.

A táncórák zenei kíséretének szakirodalmáról (módszertani leírás) lényegesen kevés információval rendelkezünk. E tény azzal is magyarázható, hogy míg a hangszeres és vokális korrepetíció némileg helyet kap a felsőoktatási (egyetemi képzés) rendszerben,

addig a tánc, zenei kísérete mint szakmai terület hiányzik, mégis, fontossága nélkülözhetetlen a művészeti oktatás (táncművészet) területén. Mindehhez azonban hozzá kell fűznünk azt is, hogy e hiányosság nem csupán a képzési folyamat strukturáltságának a hozadékaként jelentkezik, hanem annál inkább e tevékenységforma egyediségének vitalitásában keresendő. Mivel a tánc, zenei kíséretének kialakítása, illetve megtervezése majdhogynem minden esetben individuális munkaformát kíván (mely nagymértékben függ az oktatói program minőségi faktoraitól) az ezzel foglalkozó szakemberektől, így lehetetlen egy egységes kategóriai rendszerbe beépíteni. Ez a fajta specifikum, mely a tánc, zenei kíséretét meghatározza, elsősorban a különböző tánciskolák jól strukturált módszereinek (Vaganova, Cecchetti, stb.), másodsorban pedig a tánctanárok személyiségének, illetve metódusainak a függvénye.

III. 2. 1 A klasszikus tánc (balett) korrepetíciója

A hagyományos balett óra pontos, céltudatos és átgondolt struktúrával rendelkezik, melyben a gyakorlatokat olyan precíz és tudatosan megkomponált alkotóelemek tartják össze és határozzák meg, mint a gyakorlat ütembeosztása, ütemszáma, karaktere és nem utolsósorban a gyakorlat nehézségi foka. Mielőtt azonban részletesebben vizsgálnánk e komponensek hatását a korrepetíciós tevékenységre, fontosnak tartjuk néhány olyan alapfogalom ismertetését, melyek nem csupán az említett téma szoros tartozékai, hanem a klasszikus balett oktatás azon kifejezései, melyek ismeretei a korrepetítori tevékenység vonatkozásában nélkülözhetetlenek bizonyulnak. E kontextusban tehát az értekezés a következő tárgyköröket tekinti kiindulópontnak:

- *A rúd és a rúdgyakorlatok*
- *Középgyakorlatok*
- *A preparáció fogalma*
- *Hogyan számoljunk?*

III. 2. 2 Történelmi társastáncok korrepetíciója

A történelmi társastáncok elsajátítása a színpadi gyakorlat nélkülözhetetlen etapja mind a színészhallgatók, mind pedig a koreográfus hallgatók esetében. Annál is inkább, mivel az adott témával való munka, alkalmat teremt a stílusismeret gyakorlására (egyik vagy másik darabban hogyan és mily módon kell részt venniük), az ízlés fejlesztésére, valamint a

különböző korszakok jellegzetességeinek a megismerésére. Értekezésünk e pontján arra teszünk kísérletet, hogy néhány példán keresztül igyekezzünk röviden demonstrálni azt a színes palettát, mely a történelmi társastáncok világát felöleli.

III. 2.3. A színpadi és karaktertáncok korrepetíciója

Ha munkánk szemszögéből közelítünk a fentebb értelmezett tánc kategóriákra, akkor azt mondhatjuk, hogy a karaktertáncok szerepe és funkcionalitása a balett oktatás színterein (koreográfushallgatók képzésében), míg a színpadi táncokkal való foglalkozás a színészek és bábszínészek képzésében jut kifejezésre. Számunkra azonban nem a táncok képzésben való elhelyezése a fontos, hanem annak belső szerveződése, vagyis az, hogy a fentebb jelölt kategóriák milyen táncokat foglalnak magukba, illetve mit jelent mindez az ezzel foglalkozó szakember munkájában.

III.3. Színházi korrepetíció

A színházi korrepetíció az egyetemi oktatástól eltérően kissé másképp történik. Sokkal szerteágazóbb abból fakadóan, hogy a társulaton túl meg kell ismerkedni a darab rendezőjével, karmesterével, koreográfusával, és még sok olyan apró részlettel, amelyekkel az egyetemi körülmények között ritkán találkozunk. Az értekezés fontosnak tartja bemutatni azon munkafolyamatokat, amelyek nélkül nem jöhet létre zenés színházi előadás.

Összegző gondolatok

Jelen értekezésünk gondolatmenetét azon pedagógiai és gyakorlati jellegű orientációban képeltük el, amelyet több éves pedagógiai munkánk során alakítottunk ki. Így tehát egy olyan pedagógiai gondolkodásmód bemutatása volt a cél, amely a musical műfajának szélesebb körű megismerését, a különböző művészeti területeken (színházművészet, bábművészet és táncművészet) való alkalmazhatóságát helyezte előtérbe, figyelembe véve e területek egyedi sajátosságait és vonásait.

Értekezésünk kiindulópontja a musical műfajának premisszáira, stiláris és esztétikai alapkérdéseire fókuszált, mintegy tágabb perspektívából láttatva a műfajban rejlő variábilis lehetőségeket. Ennek értelmében első fejezetünk a műfaj azon strukturális elemeinek a vizsgálatával foglalkozott, melyek a belső szerkezeti összefüggésekre

igyekeztek rávilágítani. Ezzel párhuzamosan a második fejezetben arra igyekeztünk rávilágítani, hogy az általunk meghatározott pedagógiai gondolkodásmód, hogyan illeszkedik a művészeti oktatásban helyet foglaló zenés színházi struktúrához. Ennek értelmében az ének-zene tantárgyat határoztuk meg origónak, majd pedig a különböző profilú osztályok figyelembevételével egyfajta alternatívát kínáltunk a zenés színházi oktatást illetően. Azonban fontos hozzáfűznünk mindehhez, hogy ez a fajta útkeresés, mely munkásságunknak nagy részét kitölti, nem általánosítható, csupán lehetőséget kínál a zenés színházi oktatást illetően. Az említett részek mellett, az utolsó fejezet a korrepetitor munkáját követi végig az egyetemen, illetve a színházban betöltött funkcionalitásának fényében.

Összegezve megfogalmazhatjuk, hogy jelen értekezésünk a tanítás-tanulás égisze alatt született, vagyis annak a permanens munkafolyamatnak az eredményeként, melynek mozgatórugói a hallgatóim voltak és reményeink szerint lesznek a továbbiakban is. Végül gondolatainkat Riedl Frigyes szavaival zárjuk, mintegy mottóként a további munkánkra nézve.

„A tanítást úgy fogom fel, hogy az bármilyen fokon is, közös munka. Sőt: azt hiszem, hogy a tanítás a barátságnak egy neme, egy különös, eszményi fajtája.”

Riedl Frigyes

BIBLIOGRÁFIA

- Angi István, 2005: *Zeneesztétikai előadások II. kötet*, Kolozsvár, Scientia Kiadó
- Angi István, 2003: *A zenei szépség modelljei*, Kolozsvár, Polis Könyvkiadó
- Appia, Adolph, 2012: *Zene és rendezés* (Jákfalvi Magdolna ford.), Budapest, Balassi Kiadó
- Arisztotelész, 2004: *Poétika* (Sarkady János ford.), Szeged, Lazi Könyvkiadó
- Arnheim, Rudolf, 1979: *A vizuális élmény. Az alkotó látás pszichológiája* (Szili József és Teller Gyula ford.), Budapest, Gondolat Kiadó
- Balázs István, 2005: *Zenei lexikon*, Budapest, Corvina Kiadó
- Banu, Georges, 2012: *A beszéd-től az énekig*, Kolozsvár, Koinónia Kiadó
- Benkő András, 1986: *Zenei Kislexikon*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó
- Birta – Székely Noémi, 2008: *Tanárok pedagógiai műveltsége*, Kolozsvár, Ábel Kiadó
- Bolvári – Takács Gábor (szerk.), 2009: *Táncművészet és Tudomány*, Budapest, MTF és Planetás Kiadó
- Bottomer, Paul, 2001: *Tánciskola*, Budapest, József Műhely Kiadó
- Boyden, Matthew, 2009: *Az opera kézikönyve* (Balázs István szerk.), Park Könyvkiadó
- Buda Béla, 1986: *A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei*, Budapest, Animula Kiadó
- Blackwood, Alan, 1994: *A világ zenéje* (Kiss Tamás és T. Pál Anna ford.) Budapest, Origo Könyvek
- Csehov, Mihail, 1997: *A színészhez. A színjátszás technikájáról*, Budapest, Polgár Kiadó
- Csepei Tibor, 1973: *Táncritmus Kislexikon*, Budapest, Editio Musica
- Csillagné dr. Gál Judit – Kerecsényi László, 1993: *Ének – zene tanítása*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó
- Denizeau, Gérard, 2009: *A zenei műfajok képes enciklopédiája*, Budapest, Rózsavölgyi és Társa Kiadó
- Dietel, Gerhard, 1996: *Zenetörténet évszámokban I., A 2. századtól 1800-ig*, Budapest, Springer Hungarica Kiadó Kft.

- Dietel, Gerhard, 1996: *Zenetörténet évszámokban II., 1800-tól napjainkig*, Budapest, Springer Hungarica Kiadó Kft.
- Dobszay László, 2012: *A forma – fogalom problematikája* (In. *Magyaz Zene*, I. évfolyam, 3.szám)
- Erős Istvánné, 1993: *Zenei alapképesség*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- Falus Iván, 1998: *Didaktika*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó
- Ferenczi Gyula-Fodor László, 1997: *A pedagógia tudományelméleti alapjai*, Kolozsvár, Stúdium Könyvkiadó
- Fischer-Lichte, Erika, 2009: *A performativitás esztétikája* (Kiss Gabriella ford.), Budapest, Balassi Kiadó
- Gál György Sándor, 1960: *Út a muzsikához*, Budapest, Zeneműkiadó Vállalat
- Gembris, H., 2002: *The development of musical ability*, In: Colwell, R. és Richardson, C. (szerk.): *The new handbook of research on music teaching and learning*, New York, Oxford University Press
- Goldbeck, Fred, 1964: *A tökéletes karmester*, Budapest, Zeneműkiadó
- Grotowski, Jerzy, 1999: *Színház és rituálé*, Budapest, Kalligram Kiadó
- Hanslick, Eduard, 2007: *A zenei szép* (Csobó Péter György ford.), Budapest, Typotex Kiadó
- Harnoncourt, Nikolaus, 1988: *A beszédszerű zene* (Péter Judit ford.), Budapest, Editio Musica
- Haupt, Evemarie, 2006: *Hangterápia elméletben és gyakorlatban*, Budapest, Holnap Kiadó
- Hilton, Wendy, 1981: *Dance of Court & Theater. The French Noble Style 1690-1725*, London, Dance Books Ltd.
- Humphrey, Doris, 2000: *A koreografálás művészete*, Budapest, Planetás Kiadó
- Ivanovszkij, P. N.: *Történelmi Társas Táncok* (kézirat), Budapest
- John Henry van der Meer, 1988: *Hangszerek az ókortól napjainkig* (Karasszon Dezső ford.), Budapest, Zeneműkiadó
- Kalinak, Kathryn, 2014: *Filmzene* (Rácz Judit ford.), Budapest, Rózsavölgyi és Társa Kiadó
- Kerényi Miklós György, 1998: *Az éneklés művészete és pedagógiája*, Budapest, Magyar Világ Kiadó

- Kesztlér Lőrinc, 2000: *Zenei alapismeretek*, Athenaeum Kiadó
- Knausz Imre-Karlowits-Juhász Orchidea, 2009: *A tanítás mestersége*, Educatio Társadalmi Szolgáltató Nonprofit Kft.
- Koegler, Horst, 1977: *Balett-lexikon*, Budapest, Zeneműkiadó
- Kokas Klára, 1992: *A zene felemeli a kezeimet*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- Kovács Gábor, 2002: *Reneszánsz táncok*, Budapest, Garabonciás Alapítvány
- Kovács Gábor, 1999: *Barokk táncok*, Budapest, Garabonciás Alapítvány
- Kratus, John, 1991: *Growing with Improvisation*, In: Music Educators Journal 78/4
- Maár Judit, 1995: *A drámai és az elbeszélő szöveg szemantikai vizsgálata*, Budapest, Akadémiai Kiadó
- Merényi, Zsuzsa, 1977: *Az improvizáció a táncpedagógiai gyakorlatban*, In: Tánctudományi Tanulmányok 1976-76 (Kaposi Edit, Pesovár Ernő szerk.), Budapest, Kiadó: A Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata
- Michels, Ulrich, 2003: *Atlasz Zene* (Gádor Ágnes ford.), Budapest, Athaeneum Kiadó
- Miklós Tibor, 2002: *Musical*, Budapest, Novella Kiadó
- Molnár Antal, 1927: *A zenei ritmus alapfogalmai (Elemi ritmika)*. Budapest, Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkiadó
- Molnár Antal, 1971: *Gyakorlati Zene-Esztétika*, Budapest, Zeneműkiadó
- Noverre, J.G, 1955: *Levelek a táncról* (Benedek Marcell ford.), Budapest, Tudomány és Ismeretterjesztő Kiadó
- Pavis, Patrice, 2000: *Színházi szótár*, L'Harmattan Kiadó
- Peggy van Praagh – Peter Brinson, 1967: *A koreográfia művészete*, Budapest, Színháztudományi Intézet és a Népművelési Propaganda Iroda közös kiadványa
- Ruszt József, 2011: *Színészdramaturgia, A színtanoda*, Budapest, Hevesi Sándor Színház
- Sárosi László, 2010: *Kreatív zenei gyakorlatok*, Pécs, Jelenkor Kiadó
- Schafer, Murray, 1972: *Schöpferisches Musizieren*, Wien, Universal
- Schohn, Roland, 1990: *A bábszínház sajátosságai*, In: Ember és báb (Tömöry Márta szerk.), Budapest, Műsák Közművelődési Kiadó
- Szabolcsi Bence, 2003: *Szabolcsi Bence válogatott írásai*, (Wilhelm András szerk.), Budapest, Typotex Kiadó

- Szabó Csaba, 1977: *Hogyan tanítsuk korunk zenéjét?*, Bukarest, Kriterion Könyvkiadó
- Szenczi Árpád, 2000: *Neveléstani alapkérdések*, Budapest, Eötvös József Kiadó
- Székely György, 1963: *Színjátéktípusok leírása és ellemzése*, Budapest, Színházi Tanulmányok
- Széll Rita, 2001: *Régi táncok iskolája. A francia reneszánsz*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó Rt.
- Szilágyi Gábor, 2013: *Stephen Sondheim színháza*, Budapest, Viva la Musical!
- Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin Szergejevics, 1988: *A színés munkája. Egy színövendék naplója, I. és II. rész*, Budapest, Gondolat Kiadó
- Till Géza, 1985: *Opera*, Budapest, Zeneműkiadó
- Thoroczky Miklósné, 2013: *Beszédtechnikai gyakorlókönyv*, Budapest, Holnap Kiadó
- Umberto Eco, 1976: *A nyitott mű*, Budapest, Gondolat Kiadó
- Zrinszky László, 2006: *Nevelélmélet*, Budapest, Műszaki Kiadó
- Vaganova, Agrippina Jakovlevna, 1951: *A klasszikus balett alapjai*, (Albert Éva ford.), Budapest, Révai-Nyomda Kiadó
- Vályi Rózsi, 1969: *A táncművészet története*, Budapest, Zeneműkiadó
- Vekerdy Tamás, 1988: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint. Lélektani elemzés*, Budapest, Gondolat kiadó
- Vitányi Iván, 1969: *A zene lélektana*, Budapest, Gondolat Kiadó
- Weber Kristóf, 2005: *Alkalmazott zene*, Pécs, PTE Művészeti Kar kiadványa
- Wigman, Mary, 2008: *A tánc nyelve – a tánc formái*, In: *Táncpoétikák* (Fuchs Livia szerk.), Budapest, L'Harmattan Kiadó

Partitúrák:

- Alen Menken – Howard Ashman and Tim Rice, 1994: *Beauty and The Beast*, New York, Music Theater International
- Alain Boubil and Claude – Michel Schönberg: *Les Misérables*, New York, Music Theater International
- Andrew Llyold Webber – T.S.Eliot, 1982: *Cats*, Piano Conductor score

- Andrew Lloyd Webber – Tim Rice, 1977: *Evita*, Piano and vocal score, New York, Rodgers and Hammerstein Theater Library
- Frederick Löewe – Alan Jay Lerner, 1969: *My fair Lady*, New York, Musik Theater International
- Jerom Kern – Oscar Hammerstein 2nd: *Show Boat*, piano and vocal score, New York, T.B.Harms Company
- John Kander – Fred Ebb, 1998: *Cabaret*, Piano Conductor score
- Michael John LaChiusa, 2007: *Bernarda Alba*, piano and vocal score, Lincoln Center Theater, New York
- Richard Rogers – Oscar Hammerstein 2nd: *The Sound of Music*, New York, Williamson Music I.N.C
- Robert Lopez – Jeff Marx, 2003: *Avenue Q*, Piano Conductor score, orchestrated: Stephen Oremus
- Sylvester Lévy – Michael Kunze, 2008: *Rebecca*, Klavierauszug, Wien