

# Dr. Miháltz Gábor: A klarinétjáték módszertana

## Tartalomjegyzék

1. Bevezetés . . . . .	2.
2. Technika . . . . .	9.
3. Gyakorlás . . . . .	11.
4. Skála, etűd, darab . . . . .	18.
5. Testtartás . . . . .	26.
6. Kéztartás és ujjmozgás . . . . .	28.
7. Anzatz: befúvásmód . . . . .	31.
8. Levegőkezelés. . . . .	39.
9. Hangindítás. . . . .	46.
10. A szép klarinéthang . . . . .	58.
11. Hangképzés . . . . .	64.
12. Legato . . . . .	65.
13. Artikuláció . . . . .	68.
14. Hangerő . . . . .	70.
15. Hangsúlyozás . . . . .	76.
16. Intonáció . . . . .	81.
17. Vibrató . . . . .	84.
18. Iskolaváltás a klarinétjátékban . . . . .	90.
19. Utószó . . . . .	96.
Szakirodalom . . . . .	98.

# 1. Bevezetés

A hangszeres módszertani munkák - függetlenül attól, hogy címükben szerepel-e a "módszertan" kifejezés - vagy a hangszerjáték egy-két részterületére koncentrálnak, vagy több jelentős területet fognak egybe. Az utóbbi esetben a tágabb értelemben vett módszertan egyrészt tárgyalja a hangszerrel kapcsolatos minden fontos tudnivalót, úgymint hangszer történet és -leírás, hangszerakusztika, speciális zenepszichológia, hangszerjátékkal kapcsolatos fiziológia, hangszerkarbantartás ill. -javítás stb; másrészt pedig foglalkozik a szóbanforgó hangszer *tanításának módszereivel*, továbbá a hangszer megszólaltatásától kezdve a *hangszerjáték* minden olyan kérdését sorra veszi amely végső soron a művészi kifejezés célját szolgálja.

E két utóbbi terület olyannyira más nézőpontból tárgyalandó, hogy érdemes külön meghatározással illetni: a "hogyan tanítsunk klarinétozni?" kérdésre a klarinét-didaktika, míg a "hogyan klarinétoz(z)unk?"-ra a klarinét módszertan (metodika) ad választ. A didaktika és metodika elválasztása természetesen csak elméletben lehetséges. A két terület minduntalan összeér, ill. egymást kölcsönösen feltételezi: a klarinétozás tanítása megköveteli a klarinétjáték módszereinek az ismeretét. Csakis magas szintre eljutott, tudatos muzsikus képes - bármely fokon - jól tanítani, ill. a didaktika alapos ismeretével válhat valaki sajátmaga eredményes tanárává, azaz érett művésszé.

Jelen módszertanunk a "hogyan klarinétoz(z)unk" kérdésre igyekszik - a lehetőségeket tekintetbe véve - kimerítő választ adni, mégpedig főiskolai hallgatók számára. A didaktika területére csak azoknál a témáknál fogunk átnyúlni, ahol nem a kezdő, hanem a felső fokon tanulók számára vannak szükségesnek tartott mondanivalóink. (Pl. gyakorlás, etűdök stb.)

Felmerül azonban a kérdés: szükséges-e egyáltalán tanulni hangszerünk módszertanát ahhoz, hogy zenei tanulmányaink felsőfokának megkoronázása-

ként - nyugodt szívvel - átvehessük diplománkat? A kérdés valóságos és kétféle tanártípus kétféle választ ad rá.

Az egyik azt mondja: "Én minden egyes órámon, amelyen növendékeimet a hangszeren való játékra oktatom, egyúttal módszertant is oktatok. Micsoda ötlet hangszerről és zenéről úgy beszélni, hogy nincs is kezünkben az instrumentum! És különben is: én mindenképp előtt zenét tanítok, illetve a hangszer hangja által megformált zenét, nem pedig holmi elvont elméletet. Klarinétozásról beszélni a klarinét megszólaltatása nélkül, - ez nem az én világom! Csinálni kell, nem pedig beszélni róla!"

Nagyon érdekes jelenség, hogy azon tanárok többsége, akik nagyjából a fenti módon elutasítják a módszertant, mint tantárgyat, készséggel elmerülnek - előszóban - bármilyen hangszeres módszertani vitában. Ezeknek a kollégáknak az esetében tehát nem gyanakodhatunk valamiféle tudásbeli hiányosságra, inkább csak a "gyakorló muzsikus" büszkesége beszél belőlük.

Lássuk hát a módszertan tanítása mellett szóló érveket:

Az nyilvánvaló, hogy csak egy jelentős hangszeres tanulási periódus után érdemes a módszertanra sort keríteni. A felsőfokú tanulmányok már fúvósoknál is legalább nyolc év hangszeres előzményt feltételeznek, tehát megtörtént a szükséges "alapozás". Ebben a - mondjuk - nyolc évben a tanuló kezdetben kizárólag a tanára utasításait követi, később - egyénenként különböző szinteken - fokozatosan elszakad a tanárától, mint tudásának egyetlen forrásától. Mindazonáltal mondhatjuk, hogy hangszeres játékában túlteng az ösztönösség, illetve az utánzási összetevő. Felsőfokú tanulmányai során azonban legalábbis el kell kezdenie az önálló út keresését, mely a művészi érésnek egyetlen útja. Természetes, hogy volt tanáraink kitörölhetetlen nyomot hagytak muzsikusi egyéniségünkön, de mégsem vagyunk az ő másolatuk. Minden leendő zeneművésznek meg kell találnia - minél előbb, annál jobb - a saját adottságainak legmegfelelőbb hangszertechnikai megoldásait, illetve saját egyéniségének legmegfelelőbb zenei megfogalmazásait. A főiskolai tanár

amikor az órán eljátszik egy darabot növendékének, vagy akár csak elmagyaráz neki egy zenei megoldást, lényegében ugyanazt teszi mint közép és alsó fokon tanító kollégái: a saját megoldását kínálja példaként. És ez így rendjén is van. A módszertan órán azonban ettől lényegesen különböző történik: A tárgy oktatója az ismert - de általa nem mind használt - megoldásokat, mint különböző lehetőségeket *rendszerelve* tárja hallgatói elé. A hallgató módszerbeli ismerete - az addig szinte kizárólagos gyakorlatiak mellett - elméletileg is gazdagodik és ezzel jelentős lépést tehet saját játékának tudatosítása felé. Azzal, hogy rendszerezi hangszeres tudását, képes lesz munkáját a továbbiakban egyre önállóbban végezni, és képes lesz elméleti megfontolások alapján újítani eszköztárán. A módszertan rendszerez, egyúttal fogalmakat tisztáz, ami pedig lehetővé tesz egy magasabb szintű probléma-megoldást.

A hangszerjáték elméleti megerősítését szolgálják az alsó és középfokból - érthetően - hiányzó olyan ismeretek, mint például az emberi test zenélés szolgálatába állított részeinek tanulmányozása - fúvósok: tüdő! -, vagy a gyakorlás tudatos fejlesztéséhez nélkülözhetetlen zenepszichológiai ismeretek, vagy hangszer-akusztikai alapfogalmak. Hát hogyan legyen valaki diplomás klarinétművész akár anélkül is, hogy nem ismeri hangszerének történetét, korábban senki nem ismertette vele hangszerének három évszázados irodalmát? Ezek mind a hangszeres metodika témái, s könnyen lehet, hogy önszorgalomból sohasem találkozna velük az ifjú diplomás.

A hangszeres módszertan tehát nélkülözhetetlen minden muzsikuss számára, a hangszeres tanárnak pedig egyenesen kötelessége az avval való aktív foglalkozás.

Nem módszertan ellenes kollégáinknak adunk azonban engedményt, ha megállapítjuk, hogy a fúvós módszertannak vannak bizonyos korlátai. Ezek elsősorban a kísérleti-megfigyelési módszerek tökéletlenségéből fakadnak. Nehezen képzelhető el, hogy egy klarinétművész-tanár, amikor módszertant oktat ne a saját pályájának tapasztalatai legyenek számára elsősorban a

mérvadóak, bár nyilvánvalóan tud más kollégáknak az övétől többé-kevésbé eltérő klarinétozási elveiről. Kinyitja a televíziót és - esetleg megdöbbenve - látja, hogy nagyhírű zenekarok klarinétosai lényegesen más száj- és mondjuk hangszer tartással játszanak, mint a saját országában többé-kevésbé egy iskolához tartozó kollégáival egyetemben ő maga is. Nem tud mást tenni, kénytelen megállapítani: úgy látszik, *többféleképpen lehet jól klarinétozni*. Ez a felismerés, akármilyen nyomasztó is, nem szükséges, hogy módszertani elveiben ingassa meg. Mint a későbbiekben még részletesen kifejtjük, minden hangszerjátékosnak a saját hangszer-technikai megoldásai egy önálló, egységes rendszert alkotnak. Ebben a rendszerben a hangszerjáték különböző összetevői egymástól elválaszthatatlanok és mindegyik a játékos alkati adottságait követi. Ebből a rendszerből egy alkotóelemet kiemelni és önmagában vizsgálni, csak korlátozott mértékben lehet. Az alkotóelem próbája mindenképp a teljes egészben való működőképessége.

Egy klarinét-módszertan szerzője tapasztalati úton, bizonyos kutatás, valamint a szakirodalom alapján teszi megállapításait.

A "kutatás" szót tulajdonképpen illene idézőjelek közé tenni. Tárgyilagosan megállapíthatjuk, hogy "tudományunk" egyelőre nélkülözi az igazán tudománynak kijáró ismérveket. Mindenekelőtt hiányzanak eszköztárából az egzakt vizsgálati módszerek. A "kutatók" maguk a klarinétosok, akik - mondjuk ki őszintén - inkább művészek, mint tudósok. Legyen a klarinétos bármilyen alapos ismerője is hangszerének, rendelkezék akármilyen jó elméleti hajlamokkal is, megállapításainak forrása szinte kizárólag a közvetlen tapasztalat. Megfigyeléseit elsősorban saját magának a hangszerével kialakított kapcsolatára irányozza. Természetesen más kollégák játékát is árgus szemekkel és nyitott fülekkel figyeli, de az így szerzett benyomásait már nem tudja olyan határozott megállapításokká formálni, mint ahogy a saját játékával kapcsolatban képes rá.

A leghatásosabb tudományos módszer, a kísérletezés egyik zenei megfelelője a gyakorlás. A hangszerjátékos minden technikai megoldást azonnal hallásával ellenőriz és ha figyelemmel, "ésszel" gyakorol, megállapítások sorozatát raktározza közben el.

Hasonló, de már nem ilyen jó hatásfokú "kísérletezés" maga a tanítás is. A tanár megfigyeli növendéke játékát, megfigyeléseit összeveti saját hangszeres tapasztalataival, ezek után megoldást ajánl a - szerinte - jobb kivitelre, végül pedig meghallgatja növendéke újabb előadását. Az elmondott "kísérlet" azonban hibaforrásokat rejt: A tanár csak hallási és látási ingerekre támaszkodik véleményalkotása közben, vagyis növendéke tapintási, mozgási érzeteiről nem szerezhet közvetlenül tudomást, megoldási javaslata ennél fogva saját tapintási, mozgási emlékeire támaszkodik, bízván abban, hogy azok megközelítőleg fedik növendéke hasonló érzeteit, végül pedig képtelen egzakt módon ellenőrizni, hogy növendékének új verziója milyen mértékben támaszkodik megoldási javaslatára.

Nem akarjuk azonban azt állítani, hogy a zenei gyakorlatban kizárt az objektív kísérlet lehetősége. A zenepszichológia és a zenei akusztika egy csomó egzakt kísérlete kitűnő példákat adhatna a hangszeres módszertanok tudományosabb igényű kidolgozásához. Az 1970-es években Meizl Ferenc - e tanulmány szerzőjének, nála 20 évvel idősebb, nagyra becsült tanár-kollégája, - felvetette a klarinétjáték szájüregben történő - kívülről láthatatlan - folyamatainak röntgen készülékkel történő vizsgálatát. Egy - sajnos kiadatlan - kis tanulmányt készített a tervezett vizsgálatról, melyben le is kottázta a több klarinétos, mint vizsgálati alanyok által játszandó azonos feladatokat. Az elkészítendő röntgen-felvételekből szándékozott azután azokra a kérdésekre választ kapni, hogy pl. mi a nyelv szerepe a regiszter-váltásnál, az intonáció korrigálásánál; ki hol képezi a "dupla-nyelv" második hangindítását, és így tovább. Valóban tudományosan értékelhető kísérletei egyszerű ponton hiúsultak meg: egyetlen klarinétos sem engedte, hogy a kísérlethez akkor még szükséges

kontrasztanyagot a nyelvébe injekciózzák. Ma a sokkal fejlettebb orvosi radiológia eszközeivel érdemes lenne újra próbálkozni hasonló kísérletek lefolytatásával.

Mindaddig azonban, amíg valóban tudományos módszerek nem kerülnek alkalmazásra, hangszeres módszertanunk alapvetően továbbra is a közvetlen tapasztalásokra támaszkodhat.

A saját tapasztalatokon és kísérleteken túl természetesen támaszkodhatunk mások - hozzánk hasonló módszerekkel szerzett - megállapításaira is. A tudományok fejlődése ma a világban elképzelhetetlen a szakirodalom naprakész ismerete nélkül. A mi területünknek ugyan nincsenek és talán soha nem is lesznek olyan gyorsan fejlődő elméletei, mint a legtöbb "igazi" tudománynak, hiba lenne azonban lemondani kollégáink világszerte gyűjtött tapasztalatainak megismeréséről.

A szorosán vett klarinétjáték módszertan szakirodalma nemzetközi viszonylatban is eléggé szegényes. Míg hangszer történettel számos jónevű szerző igazán tudományosnak nevezhető megannyi publikációja foglalkozik, addig alig akad egy tucatnyi forrásmű, mely a klarinétozás mikéntjéről szól.

Ilyen értékes munkák mindenekelőtt a szöveges résszel kiadott klarinét-iskolák. Karl Baermann iskolájából a 19. század virtuóza szól hozzánk, Klosé iskolájából maga a francia rendszerű klarinét megalkotója, és így tovább. Érdekes megállapításokat tartalmaz a 20. század első felének híres angol klarinétművész-tanára, Frederick Thurston kis füzeté; az ugyancsak brit G.Rendall rendkívül alapos, bár nem minden klarinét-témával foglalkozó könyve, vagy kortársaink, mint Jack Brymer, vagy Guy Dangain klarinétról szóló könyvei. Magyarországon - tudomásunk szerint - nem ismertek két amerikai klarinétos, Keith Stein és W. H. Stubbins kitűnő munkái. A kevés számú könyv alakban megjelent klarinét-szakirodalom kiegészül még különböző országok egyre gyarapodó számú zenei szaklapjaiban megjelent tanulmányokkal. Nagyon tanulságosak azok az amerikai klarinétosok által írt -

főleg didaktikai megközelítésű - cikkek, melyeket összegyűjtve Woodwind Antology címmel adtak ki. Magyar klarinétos szakirodalmat csak kettőt ismerünk: A Tanárképzők számára készült és 1971-ben kiadott "Fafúvós Hangszerek Tanításának Módszertana" kötetben Meizl Ferenc írt hangszerünk-ről, Balassa György pedig 1973-ban jelentette meg a zeneakadémisták számára Klarinét Módszertanát.

Jelen módszertanunk igyekszik megállapításait a szakirodalommal alátámasztani, ugyanakkor jelezni fogjuk a miénktől eltérő véleményeket is. Ahol lehetségesnek hisszük, ott megmutatjuk a többféle jó megoldás lehetőségét.

Az alkati adottságok nagy mértékben meghatározzák a klarinétozás egyes összetevőinek végleges kialakítását. Módszertanunkban, miközben a legjobbnak tartott módszert ajánljuk az egyes részproblémák megoldására, olyan középarányost fogunk meghatározni, amelytől lehetségesnek tartjuk kisebb-nagyobb mértékben eltérni. Nem hisszük, hogy egy személyben lehetséges egyesíteni az összes ajánlott ideális megoldást, ez a "minta-klarinétos" csak elméletben létezik. Hangszeres tanárként tapasztaljuk, hogy minden növendékünk más és más megoldást talál szájtartásra, stb.-re, és -meggyőződésünk, hogy - a jó tanárnak nem szabad megváltoztatni (elrontani) azt, ami működik, csak éppen nem "előírással" formában.

Néhány szó még a klarinét módszertan terminológiájáról: "Tudományunk" még nem érkezett el abba a stádiumba, mint sok, jelentős múltú diszciplína, melyeknek szakkifejezései akár magyar nyelven, akár a nagy világnyelveken minden szakember számára ugyanazt jelentik. Közismert az a zavarodottság, amely pl. a klarinéthangról oly gyakran vitázó játékosok között fellép. Talán soha nem is fogunk megegyezni abban, hogy pl. ki mit ért "sötét", vagy "karcsú", vagy "üres" hangon, nem beszélve a "pudvás" szerintünk rendkívül kifejező, de lehet, hogy lefordítva érthetetlen magyar szóról.



Az általánosan elfogadott kifejezéseket fogjuk használni, de bizonyos esetekben ajánlani fogunk új elnevezéseket, máskor pedig olyan szavakat, amelyeket a több hasonló jelentésű közül a legtalálóbbnak tartunk. Olyannal is fog találkozni az olvasó, hogy egy közismert kifejezésnek bővebb, vagy éppen szűkebb területű érvényességét fogjuk javasolni.

## 2. Technika

Stubbins "három T"-jéből (Tone, Technique, Tonguing) (Stubbins, 193. o.), mint a klarinétozás legfontosabb alkotóelemeiből az első kettő fontosságát nem vitatjuk. (A harmadik legyen inkább a muzikalitás.) A technika azonban szerinte is, mint a klarinétosok többségének általános felfogása szerint is, gyakorlatilag egyet jelent a manuális technikával. Jobb esetben oda sorolódik még a nyelvtechnika, ami alatt természetesen a gyors staccato-t - értsd: repetáló képességet - értik.

Ha a dolgot kritikusan megvizsgáljuk, hamar belátható, hogy a technika sokkal többet jelent, mint amit a mindennapi szóhasználatban. A klarinétozás technikája mindazon eszközöket magába foglalja, amelyek zenei céljaink megvalósításában segítségünkre vannak. Ennek megfelelően ismernünk kell a *légzés technikáját*, amelynek tökéletesítése eredményezi a jó kötést, dinamikai változatosságot, meg még egy csomó más fontos dolgot; a *nyelv technikáját*, amely lehetővé teszi a pontos hangindítást-, befejezést, a gyors hangrepetálást, stb.-t, az *ujjak technikáját*, amely elsősorban az egyenletes játékmód, és csak utána a gyors játék megvalósításának az eszköze, de ha igazán következetesek vagyunk, magáról az anatzról is tulajdonképpen mint a hangképzés eszközéről,

más szóval a *hangképzés technikájáról* beszélhetünk. Mindezeket külön-külön tárgyaljuk a maguk helyén.

A klarinétos egész pályája a – most már tágabb értelemben vett - technikai eszközök fejlesztése egyik oldalon, míg a másik oldalon a zenei kifejezőképesség, stílusismeret fejlesztése, ill. a repertoár bővítése áll. A két oldal szorosan összefügg, egymást segítve fejlődik. Dobszay László felhívja a figyelmet a *technika és művészet szoros egységére*: "A technika nemcsak abban fejeződik ki, hogy valaki gyorsan zongorázik, hanem hogyha leüt egyetlen halk hangot, az pontosan az a hangszín, hangerő, hangminőség lesz, amit a zenemű az adott ponton megkíván. Ebben a percben ez az ő technikája, és egyben ez az ő művészete." (Dobszay, 70. o.)

A technika fejlesztéséről szólva meggyőződésünk, hogy csakis az eszköztár teljes egésze fejleszthető. Minden klarinétosban - bármely szinten - *a technikai eszközök egy teljes rendszert* alkotnak. Ennek a rendszernek az egyes elemei - legyenek azok egymástól akár lényegesen eltérő fejlettségűek is - egymással össze vannak kapcsolódva.

Gyakran tapasztaljuk, hogy szinte mindenki van a fejlődésben többé-kevésbé elmaradott technikai területek. Egyik klarinétos a nyelvvel küszködik, a másik az anatómiájával nem boldogul, a harmadiknak az ujjai nem akarnak úgy mozogni, ahogy szeretné, és így tovább. Nyilvánvaló a megoldás: arra a területre kell összpontosítani, amelyik elmaradt a többitől. Sokan nem veszik azonban észre, hogy a technika egyes részterületei mennyire összefüggenek egymással: ha sikerül egy merev fejtartást feloldani, gyakran a nyelv is "megoldódik", a rossz kéztartás ugyan nyilvánvalóan oka az egyenetlen játéknak, de egy staccato futam is könnyebben "kijön" laza kézzel. A legnehezebb a régi rossz beidegződésektől megszabadulni. Erre a jelenségre a zenei pszichológia nagyon korrekt magyarázatot nyújt: a mozgássorok beidegződése az agynak a tudatalatti területén ment végbe, a rossz mechanizmus ugyanúgy, mint a helyes "belénk ivódott", sőt a kettő összekapcsolódott. A

rosszat jóval felcserélni annyit jelent, mint az egész környező területet kicserélni. Az igazi és már korán megnyilvánuló hangszeres tehetség nemcsak arról ismerhető fel, hogy gyorsabb a fejlődése a többiekénél, hanem ez a fejlődés gyakorlatilag egyenes vonalú: nincsenek benne kitérők, megtorpanások. Minden egyes szinten szerzett technikai tudás változatlanul továbbvihető a következő szintre, nem kell egyes elemeket újakkal helyettesíteni, nem kell átállítani egyik mechanizmust sem. Ideális, de nagyon ritka jelenség. A többségnek meg kell tanulnia a felejtést, az idegi programozás átírását. Hogy hogyan, arról a "gyakorlás" fejezetben lesz szó.

### **3. A gyakorlás**

A hangszeren való játék elsajátítása, továbbfejlesztése és karbantartása gyakorlással valósítható meg. Nyelvünkben a fogalomra használt kifejezés azt a jelentést hordozza, hogy folyamatosan végzünk egy már elsajátított tevékenységet, amit tökéletesíteni akarunk. A német "üben" ugyanezt jelenti, a francia "travailler" inkább arra helyezi a hangsúlyt, hogy "munkálkodunk" valaminek az elsajátításán. A másik francia ige, az "étudier" pedig azt fejezi ki, hogy megtanul, begyakorol valamit az ember.

A hangszeren való játék elsajátítása egy bonyolult pszichológia folyamat eredménye, melynek során feltételes reflexek sorozata alakul ki és rögződik a tanuló idegrendszerében. Kezdetben a látási és hallási ingerekhez tapintási ill. mozgási érzetek társulnak (szenzomotoros koordináció), majd ezek fejlődésével automatikus mozgássorok alakulnak ki. A hangszeres gyakorlás célja minél több, minél könnyebben lefutó és minél sokoldalúbban felhasználható ilyen mozgássor (dinamikus sztereotípiá) kiépítése és karbantartása.

A feltételes reflexek a gyakorlás folyamán az agy kéregalatti struktúráiban raktározódnak el, ezért előhívásuk automatikus de ugyanakkor nehezen

törlődnek. Ez a tény teszi olyan fontossá a gyakorlás mikéntjét, ugyanis a helyes, gazdaságos mozgások mellett a helytelen mechanizmusok is mélyen berögzülnek. A helytelen és hangszerjáték szempontjából nagyon káros jelenségek egyike a tanulás kezdeti korszakában (irradiációs szakasz) még érthető görcsösség indokolatlan fennmaradása. Ilyen szinte mindennapos rossz szokás a klarinétosoknál pl. a bal váll felhúzása: a helyes légzést, a könnyed ujjmozgást feltétlenül zavarja, de a váll görcsössége továbbterjedhet egyéb területekre is. A másik jellemző példa a jobb kéz merevsége: a kezdetben elkerülhetetlen görcsösséget, amely a hangszer tartásából fakad, minél hamarabb fel kell oldani, és arra törekedni, hogy a jobb kéz hüvelykujj feszítettsége ne akadályozza a többi ujj laza mozgását. Nem csak a kezdő időkből maradnak fenn görcsösségek: Amikor egy addig nem begyakorolt mozgássort kell elsajátítani, a magas fokon játszónál is adódhatnak feszültségek. Arra kell törekedni, hogy a minél hamarabb eltűnjenek ezek és a könnyedén végrehajtott mozgássor rögzüljön.

Nem lehet elégszer felhívni a figyelmet az izmok feszítettség nélküli, laza működésére. Több fúvós módszertan szerzője külön fejezetet szentel e témának (Ricquier: Az ellazulás, 89. o. Stein: Relaxation, 16. o. Koch: Gymnastische Lockerungsübungen, 4. o.), de érdemes elolvasni Jehudi Menuhin hegedű-módszertan könyvének "Általános előgyakorlatok" c. fejezetét is, melyben a világhírű művész 15 oldalt szentel a laza testtartás és izommunka tárgyalásának. (Menuhin, 16. o.)

A hangszerjáték egyik alapelve a gazdaságosság: minél kisebb erőfeszítés, minél nagyobb hatékonyság. Nem csak a muzsikus fáradékonyságát lehet ezzel kivédeni, de a játékba fektetett energia is jobban hasznosul a művészi cél érdekében.

A muzsikusnak - legyen az kezdő tanuló, vagy professzionális művész - a felsorolt elveket, célokat és nehézségeket feltétlenül figyelembe kell vennie

pályáját végigkövető gyakorlása folyamán. Ki kell alakítania hatékony gyakorlási módszerét, melyhez néhány gyakorlati tanácsot tudunk adni.

*A gyakorlás ideje.* A legalapvetőbb szabály, hogy szigorúan minden nap kell gyakorolni. David Ojsztrah-nak tulajdonítják a következő megállapítást: "Ha egy napot kihagyok, én magam már észreveszem, ha kettőt, észreveszik a kritikusok, és ha hármát, észreveszi a közönség." Az állandóságra szükség van egyrészt a még berögzülés folyamata alatt álló feltételes reflexeink kiépülésére, másrészt a már kiépített reflexek gyors lefutási idejének fenntartására, harmadrészt pedig a hangszerjátékban résztvevő izmok edzésére. Mivel a muzsikusság egész pályája folyamán találkozunk új művekkel, az első cél a nagy gyakorlással rendelkezőre is érvényes, vagyis mindhárom nyilvánvalóan mindenkire.

Meg kell említeni, hogy a *zenekari próba* nem minden szempontból számítható gyakorlásnak. Egy zsúfolt próbarendű napon is szüksége van a muzsikusságnak olyan egyéni munkára, amely során minden gyakorlási célját el tudja érni: bemelegítés, új anyag tanulása, ismétlő gyakorlás stb.

*Napszakok* tekintetében már nagy különbségek lehetnek az egyéni munkarendtől függően. Sokan esküsznek a kora reggeli rendszeres gyakorlásra. Ennek két előnye van: a mindig szabad időpontra rögzített gyakorlás biztosan nem marad el, továbbá rendszeres, egészséges életmódra is ránevel. Hátránya, hogy izmaink és ízületeink lassabban állnak rá a normális használatra a korai órákban.

*A gyakorlás időtartamában* igen nagy egyéni eltérések tapasztalhatóak. A kérdést meghatározó tényezők: a játékos fejlettségi szintje, a gyakorlandó anyag mennyisége, a gyakorlási módszer hatékonysága, továbbá a játékos fizikai és szellemi kondíciója. A legelső és az utolsó erősen összefüggenek: egy kezdő klarinétos még nem képes hosszabb időt koncentrálni a számára szokatlan feladatra és izmai sem bírnak hosszabb megterhelést. Beszéljünk azonban most felnőtt és jó pár éve klarinétosóról:

Az az ideális, ha minden nap olyan vegyes anyagot teszünk be gyakorlási tervünkbe, amely már mennyiségénél fogva meghatározza munkaidőnket. Ez az anyag a jól bevált gyakorlási "menü": skála, új és régi etűdök, új és régi darabok, esetleg zenekari és kamarazenei szólamok. (A skálázással, valamint az etűdök és darabok játszásával a következő fejezetben foglalkozunk.) Saját véleményünk szerint ehhez az anyaghoz szükséges - és normális körülmények között elégséges is - napi három óra gyakorlás. Nem normális körülmények alatt pl. egy váratlan, vagy különleges feladatot értünk. Dangain a versenyre készülőknek napi öt óra gyakorlást javasol (Dangain, 71. o.) A napi gyakorlási időt legfeljebb két részletre bonthatjuk, ha jobban szétaprózzuk csökken a hatékonysága. A Dangain által javasolt 45 perces gyakorlási szakaszokkal (Dangain, 71. o.) úgy értünk egyet, ha azok között csak maximum 10 perces pihenők vannak.

*A gyakorlási módszer hatékonysága* az a tényező, amely nem csak a napi munkaidőt, de tulajdonképpen - adottságai mellett - a játékos minőségét, végső soron sikerességét is meghatározza. A zenetanár sokrétű feladatai között ezért foglal el kiemelkedő helyet az, hogy tanítványát *megtanítsa tanulni*, vagyis gyakorolni.

Nagyon sok múlik mindjárt a játszandó zene vizuális, vagy auditív megközelítési módján. Ha módszerünk az, hogy "nekiesünk" a kotta játszásának az első hangtól az utolsóig, könnyebben elveszhetünk a részletekben, mintha először hangszer nélkül átolvassuk belső hallásunk segítségével. Utóbbi módon képet kapunk az egészből: tempókról, stílusról, karakterekről; ugyanakkor máris megtervezhetjük a részletekbe menő gyakorlásunk területeit, módszereit. Ezután jöhet egy, az előírt tempónál lassabb - ha szükséges, jóval lassabb - lapról olvasási kísérlet, amivel két célt érünk el: Fejlesztjük blattolási képességünket és belső hallásunk által vezetve megszólaltatjuk a zenét. Ez a megszólaltatás már - a tempó kivételével - közelítse meg az előírásokhoz hű előadást, vagyis vegye figyelembe a dinamikai, artikulációs, stb. jeleket, nem beszélve a hanghűségről.

Csak ezután következzen a részletekben történő gyakorlás, amely most az esetleges technikai nehézségek leküzdését tűzze ki célul. Kiemeljük környezetéből a kigyakorlandó részt, megkeressük a nekünk nehézséget okozó elemeket és ha szükséges, akár két hangot is külön gyakorlunk. Az elemek gyakorlása mindig lassan kezdődjön, miközben figyelünk a kéz, kar, száj, nyelv stb. laza, harmonikus együttműködésére. Csak az ilyen mozgássor gyorsítható fel! Amikor az egyes elemek megközelítőleg tempóban jól játszhatók, kezdjük visszailleszteni őket környezetükbe megint csak jóval lassabb tempóban. A nehéz elemek kigyakorlása akkor volt sikeres, ha problémátlanul kapcsolódnak egymáshoz, ill. a technikailag nem nehéz szomszédos részletekhez. Ha az első ilyen részletekben történő kigyakorlás után a visszaillesztés még nehezen megy, ne erőltessük a végleges tempót! Maradjunk meg egy olyan tempónál, amelyben még könnyedén le tudjuk játszani a részt. Másnap semmi esetre se kezdjük az ominózus nehéz rész gyakorlását ott, ahol előző nap abbahagytuk, hanem újra elemeire bontva lassan kezdjük gyakorolni! Megint csak addig emeljük a tempót, amíg könnyedén tartani tudjuk. A nehéz részek kigyakorlását nem szabad siettetni, és túl sokáig egy részt sem szabad gyakorolni. Észrevehető az a fázis, amin nem tudunk továbblendülni, ilyenkor ott kell hagyni a területet, és egy másikkal kell foglalkozni. Mindaddig, amíg a technikailag nehézséget jelentő területeket nem tudjuk elfogadhatóan lejátszani, a mű többi, könnyebb részét nem szabad "játszogatni", vagyis a tökéletesítés igénye nélkül ismételtetni. Könnyen ellaposodik a darab, viszonyunk hozzá érdektelenné válik. Ugyanakkor ne essünk abba a hibába, hogy csak a nehéz részeket tekintjük kihívásnak, és ami technikailag könnyű, az nem is vonzza érdeklődésünket.

A technikai nehézségek legyőzése csak az első lépés a darab végső megszólaltatása irányában. Utána kell a tempó jó megválasztásával, a hangok hosszúságának a darabhoz illő beállításával, a dinamikai szintek tudatos megtervezésével, a tempóváltások és agogikák stílusos mértékű, de hatásos

alkalmazásával, és a témák karakterisztikus megformálásával élővé tenni a darabot. A felsorolt szavakba önthető - ezért tanítható - feladatokon túl kell még valami, ami művészi élménnyé teheti a kotta reprodukcióját: a játékosnak érzelmileg azonosulnia kell a darabbal. Ez az a szint, amikor már nem kottakép és előírások a dominálóak: a zeneszerző és az előadó közös produktumaként a tiszta hangzó zene teremődik meg.

A végeredmény sikerességét nehéz hallgatóság nélkül lemérni. Nem helyettesíti a publikumot, de azért nagyon sokat segít, ha gyakorlásunk végső fázisában egy lehetőség szerinti jó hangfelvételt készítünk játékunkról és visszahallgatjuk azt. Közismert jelenség, hogy a játékos maga mást hall, mint a külső hallgató. Ez egyrészt abból adódik, hogy a klarinét hangját mi a fogainkon és koponyánkon keresztül is halljuk, a hallgató pedig csak a levegő (hangszigetelő!) közegén keresztül. Amit mi elegendőnek hallunk, az lehet, hogy kívülről nem az. Másrészt pedig gyakran követi el a még erre nem eléggé figyelő játékos azt a hibát, hogy amit eltervezett magában, azt nem elég kritikus füllel hallgatja játéka közben. Ez az a bizonyos anticipáló és kontrolláló hallás szoros összhangjának követelménye. (Egy közismert zenei aforizma: az amatőr zenész azt hallja, amit szeretne hallani, a professzionális pedig azt, amit játszik.) Gyakran jó eredményt hoz annak a tanácsnak a megszívvelése, hogy a játékos kicsit túlozza el zenei eszközeinek a mértékét: adott pillanatban egy nagyobb crescendo, egy kicsivel hosszabb fermata, vagy generál pauza stb. igazán hatásos lehet, természetesen a jó ízlés határain belül.

A hangfelvevő berendezésen kívül van még két gyakorlást segítő technikai eszköz: a metronóm és a hangoló műszer.(Utóbbira az intonációról szóló fejezetben bővebben kitérünk.) A metronóm használata régi muzsikusi viták kedvelt témája. Ellenzői a játék elgépiesedésétől akarják kollégáikat (tanítványaikat) megóvni. Félelmük csak akkor indokolt azonban, ha bárki a fejletlen vagy hiányzó belső ritmusérzékét próbálja metronómmal helyettesíteni. Dagain egyenesen a muzsikusi elengedhetetlen munkatársának nevezi.



(Dangain, 71. o.) A ma már nagyon fejlett technikájú kis eszköz nagyon hasznos néhány fajta ellenőrző feladatra:

Segít az egyszer jól beállított tempó megtalálásában, illetve a változó tempójú tételeken belül az azonos tempók beállításában.

Segít a bonyolult ritmikájú területek pontosságának ellenőrzésében.

Nehéz technikai feladatok gyakorlásakor biztosítja a fokozatos tempó-gyorsítást. Nagyon hasznosan lehet használni pl. a hang-repetálás gyorsításának gyakorlásában.

Hiba metronóm "kísérettel" végigjátszani egy darabot, de még nagyobb hiba lemondani ennek az eszköznek a fentebb vázolt, és még bővíthető alkalmazásáról.

A gyakorlás - az elmondottak szerint - tehát egy igen bonyolult, nehéz feladat. Teljes figyelmet követel. Nemcsak azért, hogy rövid idő alatt eredményes legyen, hanem azért is, hogy a játékos elkerülje a figyelmetlen gyakorlás folyamán sajnos ugyanúgy rögzülő hibákat. A hibák pedig halmozódnak és egyre kevesebb sikerrel lehet azokat kijavítani. Amikor a gyakorlás már a hibák kiiktatásával telik el, bár nem reménytelen, de igen kis hatékonyságú a munka. A koncentrált gyakorlásnak külső és belső feltételeit biztosítani kell a hatékonyság érdekében. Külső feltétel a nyugodt környezet, megfelelő hőmérsékletű és páratartalmú, jó levegőjű, jó akusztikájú, viszonylag nagy terem (szoba); belső pedig a jó fizikai és szellemi állapot (alkohol kizárva!), kitartó és türelmes munkakedv. A nyugósen, csak kötelességből, de nem tanulni vágyással végzett munka majdhogynem eredménytelen. "Rossz napjainkon" - ellentmondva a mindennapos gyakorlásról írottakkal - inkább mozogjunk egyet a szabadban, mint kínozzuk magunkat az amúgyis kétes hatékonyságú gyakorlással.

## 4. Skála, etűd, darab

Hangszeres zenepedagógiánk minden szintjén hagyományos gyakorlat a készségfejlesztés e három eszközének alkalmazása. Lássuk, hogy melyik milyen szerepet játszik a hangszeren való tanulás nehéz folyamatában.

A *skálák* gyakorlása első pillantásra úgy tűnik, hogy a hangnemekkel való ismerkedés célját szolgálja. Nem kétséges, hogy az európai zene több évszázadának alapja a dúr-moll rendszer, amit a leendő muzsikusként jól kell ismernie. A különböző hangnemek azonban különböző fogáskombinációkat kívánnak meg a hangszeren. A gyakorlásról szóló fejezetünkben említett dinamikus sztereotípiák tipikus formái a skálák és azok hangjaiból képzett különféle formációk (hármás-, négyes-hangzatok, hangközök, stb.). Ezeket, mint az európai zene alapelemeit a muzsikusként fölényesen kell tudnia játszani, gyakorlatilag végtelen számú kötésmódbeli, ritmikai, tempó-, hangerő- stb. változatokban. A skálák tehát mialatt zeneelméleti ismeretanyagok, a muzsikusi technikai készségfejlesztő anyagai is egyúttal. A hangnemek játéka különböző manuális feladatai jó néhány évre ellátják gyakorolni valóval a hangszeren tanulót, sőt - azt lehet mondani, hogy - egész muzikus-életében csiszolhatja, tökéletesítheti az egyszer megszerzett tudását.

Van még két hasznos "mellékterméke" a hangnemekben való hangszeres jártasságnak: Nagy biztonságot ad a művek kotta nélkül való eljátszásában. Aki tud egy darabot, az hangról-hangra hallja belső hallásával, így a jól kigyakorolt skála-elemeket már könnyedén össze tudja illeszteni a darab egyedi rendje szerint, hiszen végső soron minden mű ugyanazokból a "téglákból" épül fel. A hangnemek fölényes játéka ugyanakkor nagymértékben megkönnyíti a transzponálást is, amely feladatot a klarinétosok ki nem kerülhetnek.

A skálázás tehát hangnem-gyakorlás, a dúr-moll rendszer alapelemeinek kigyakorlása, ám felfogásunk tovább bővíti alkalmazási körét: A mindennapos

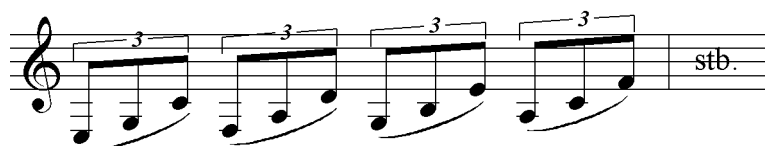
skálázás kiváló lehetőség magának a *klarinétjátéknak* a folyamatos és állandó *továbbfejlesztésére*. A gyakorlásról szóló fejezetben említjük a hibás beidegződések kiküszöbölésének nehézségeit. Nem hisszük, hogy lenne olyan isten-áldotta hangszeres tehetség, aki ne találna mindennapra való csiszolnivalót klarinétozásában, ami azonban egyet jelent a - mégoly apró - hibák kijavításával. Ezeknek a - kinél apróbb, kinél nagyobb - rossz beidegződéseknek a kicserélése hajlékonyabban, könnyebben használható új mechanizmusokra a leghatékonyabban a skálázás folyamán vihető végbe. Ekkor lehet visszanyúlni az alapokhoz, csak egy-egy részletre maximálisan odafigyelve játszani. Ennek az újratanuló munkának az anyaga lehet akár egyetlen hang (pl. szájtartás korrigálása, hangindítás és repetálás gyakorlása), két hang (pl. trilla, tremoló gyakorlása), vagy egy néhány hangos skála-töredék (pl. nehéz fogáskombinációk tökéletesítésére használt "ujjgyakorlat"), de akár a teljes hangterjedelmet átívelő hármashangzat (pl. intonáció, legato gyakorlása), vagy egy teljes hangsor (pl. kötésmódok csiszolása) is.

Az eddigiekből következik, hogy a skálázást minden egyes klarinétos saját szintjéhez, és feladataihoz egyénileg igazított munkamódszerrel képzeljük el. Csak egy szabály érvényes mindenkire: feltétlenül kotta nélkül kell skálázni. Ezzel kiküszöböljük a kottaolvasáskor megszokott látási ingert, tehát teljes figyelmet szentelhetünk a hallási képzeteknek, ami a kívánatos auditív dominanciáját biztosítja zenélésünknek.

A kezdő egy jó ideig elbajlódik a hangnemek helyes eljátszásával. Ekkor kell megtanulnia magukat az alapskálákat, kiegészítve a dúr és moll elsőfokú hármashangzattal, ötödik fokú domináns és hetedik fokú szűkített szeptimmel, valamint legalább egy terc-szekvenciával minden hangnemben. Minden szinten ajánlatos a hangok megszólaltatásában maximális minőségi igénnyel élni, tehát a skálázás az első években - miközben a hangnemek ismeretére koncentrálnak - már egyúttal a korrekt klarinétozás elsajátításának a módszere is. A tanár itt tud külön a levegőkezeléssel, külön a hangindítással stb.-vel foglalkozni.

A haladó klarinétos, ahogyan egyre otthonosabban mozog a hangnemekben, úgy gazdagítja skálázását, egyrészt az anyag bővítésével (hangköz-szekvenciák fel oktávig, motívum-szekvenciák, stb.), másrészt egy olyan önállósodási útra lép, amelyen a tanári követelményektől független egyéni módszereket alakít ki.

Két ajánlott motívum-szekvencia, melyeket minden hangnemben a lehetséges teljes hangterjedelemben, és természetesen visszafelé is kell játszaniuk:



Az ideálisról alkotott elképzelésünk az, hogy minden professzionális klarinétos a maga igényei és adottságai szerinti egyéni módon skálázik, minden nap legalább háromnegyed órát. Ez egyúttal hangszer-, kéz-, száj-bemelegítés, nád-befújás is, és magában foglal egy, mondjuk 10 perces hangképzést is (lásd ott).

Az *etűdök* fontosságát egyes kollégák - a legnagyobb megdöbbenésünkre - vitatják. Úgy gondolják, hogy zenét tanulni a zeneműveken keresztül kell, minden más csak unalmas, lélekölő, igazi muzsikustól távol álló feladat, sőt nem csak felesleges, de ártalmas is. Muzsikus szemszögből az álláspont majdnem hogy érthetetlen. Mert hogy a technikai nehézségek megoldása minden szinten komoly erőfeszítést kíván a hangszerestől, ez köztudott. Hogy ezt a munkát kitartóan, önfegyelemmel, a legjobb megoldásokat állandóan kutatva kell végezni, az is nyilvánvaló. Hogy ez a munka nem "örömzenélés", - bár véleményünk szerint különben is csak a műkedvelő szokott "örömzenélni" - az a

hangszerén professzionális szintre eljutott muzsikuss számára vitán felül álló. Ha pedig ez az etűdökkel szembeni averzió egy-egy muzsikusból még tanulóidejéből származik, azt éppen meg lehet érteni, de helyeselni semmiképpen nem. Legkevesbé zenetanároktól várható el ez a negatív álláspont, akiknek az etűdök pedagógiai jelentőségével feltétlenül tisztában kell lenniük.

Mivel érvelhet hát az, aki ragaszkodik az etűdök tanításának, ill. gyakorlásának módszeréhez?

Láttuk, hogy a skálázás a hangnemek megtanulása mellett, ill. azon keresztül a hangszerjáték alapjait gyakoroltatja. Ahhoz, hogy az így elsajátított nagyon sokféle zenei alapelemet tetszőleges sorrendben, formában és tetszőleges hajlékonysággal tudja a muzsikuss alkalmazni, be kell illeszteni azokat különböző zenei szituációkba. Ilyen zenei szituációkkal szolgálnak természetesen a - mondjuk most így - hangverseny-darabok is. Ezekkel a darabokkal, mint zenetanulást segítő anyagokkal azonban csínján kell bánni. Először is azért, mert ha a zenetanuló a skálaelemeket egy majd általa egyszer hangversenyen előadandó műben használja először - nyilvánvalóan kezdetlegesen -, előfordulhat, hogy a művel kapcsolatban rossz beidegződéseket rögzít, azok pedig erősen zavarni fogják későbbi magasabb fejlettségi szintjén a mű hiteles megszólaltatásában. Másik fenntartásunk a hangverseny-darabokkal szemben, hogy azok - mivel nem pedagógiai céllal íródtak - általában több, sokrétűbb zenei feladatot adnak a tanulónak, mint amit fejlődési szintje megengedne, így nem tud egy-egy részfeladatra kellőképpen koncentrálni.

A fentiekből következik a megoldás: A zenetanuló újabb és újabb zenei feladatait speciális darabokban - etűdökben - kell, hogy megoldja és kigyakorolja. Ezzel folyamatosan bővíti eszköztárát, ami egyre magasabb igényű hangverseny-darab technikailag problémátlan előadását teszi számára lehetővé.

A hangszerjáték technikai összetevői elválaszthatatlanok a zenei kifejezéstől. (Lásd: "Technika" fejezet.) Az egyszerűség kedvéért azonban beszélhetünk ún. "technikai", ill. "zenei" etűdökről.

A *technikai etűdök* egy-egy kifejezetten manuális, vagy pl. nyelv-technikai feladat megoldását és gyakoroltatását tűzik ki célul. A hangszeren tanuló megteheti, hogy ezekben a számára új és nehéz etűdökben egy-egy speciális feladatra koncentráljon, ezért erőfeszítései hamar meghozzák a kívánt eredményt. A technikai etűdök - ha nem is túlságosan, de - állíthatnak a meglévő szintnél magasabb technikai követelményt a tanuló elé. Ezzel a helyesen időzített szintemeléssel a tanuló várhatóan jól meg fog birkózni, örömét fogja lelteni a haladásban, ha pedig valamit mégiscsak tökéletlenül sikerült megoldani, "csak egy etűd" látja kárát. Később egy másik hasonló technikai feladatot adó etűdben valószínűleg több sikere lesz és így végeredményben az előző próbálkozása sem volt hiábavaló.

A *zenei etűdök* a zenei szituációk megismerésére és elsajátítására valók. Általában zenei stílus-gyakorlatok. Ezek az etűdök természetesen sokkal összetettebb feladatot jelentenek, mint a technikaiak, hiszen lehetnek benne a megfelelő helyen pl. trillák, staccato futamok, stb., amelyeket egy-egy trilla, vagy staccato etűd kizárólagosan gyakoroltat. Az a helyes tehát, ha a zenei etűdök technikai szintje nem haladja meg a tanuló pillanatnyi szintjét. Ideális esetben a nemrégiben kigyakorolt technikai feladatot az éppen következő zenei etűd szituációiban alkalmazza először a tanuló. Így kisebb annak veszélye, hogy a technikai feladat "uralja" a zenei etűdöt, gátolván annak muzikális megvalósítását.

Az etűdök "technikai" és "zenei" kategóriákba sorolása természetesen inkább csak elméletileg lehetséges. P. Jean-Jean klarinétetűdjei (Études Progressives Mélodiques) pl. következetesen felváltva hol technikai, hol zenei jellegűek, ki állítaná azonban, hogy a technikaiak is nem egytől-egyig a szerző jellegzetes stílusát képviselik-e, tehát zeneiek is egyúttal. Vagy mondjuk egy

végig arpeggio-ban megírt etűd hangzat-tanulmány, tehát zenei, vagy kötésgyakorlat, tehát technikai etűd-e inkább?

Meg kell jegyeznünk, hogy a fentebb jobb híján talált elnevezés, ti. "hangverseny-darab" nem valami egzakt kategória. Tudjuk, hogy vannak ún. "iskola-versenyművek", amelyek nyugodtan szolgálhatnak pedagógiai célokat, és ugyanúgy vannak remekmű-etűdök, amelyek amellet, hogy megfelelő szinten játszva a tanulást szolgálják, a koncertélet megbecsült darabjai is. Mindez azonban nem változtatja meg mondandónk lényegét.

Végül még egy érv a rendszeres etűd-tanulás mellett. Míg a hangverseny-darabokat jelentőségüknek megfelelően alapos előkészítéssel, műelemzéssel, ill. magától értődően (legalább) zongorakísérettel tanulja a zenetanuló és hangversenyen mutatja be az interpretáció kiforrott állapotában, addig az etűdök tömkelegét kell megtanulnia, jobbára csak az órára - esetleg vizsgára - szánva azokat. Azzal ugyanis, hogy etűdök nagy számát tanulja meg elfogadható szinten, hivatásos muzsikus életének nagyon fontos feladatára készül fel: megtanul gyorsan tanulni, vagyis lapról olvasni. Nem kell hangsúlyozni, hogy a jó laprólolvasási készség mennyire fontos egy fúvós életében, hiszen a zenekarban egy-két nap alatt kell szólamát koncertképesen megtanulnia. Az elmondottakból következik az a véleményünk is, hogy az etűdöket felesleges kotta nélkül megtanulni.

A *darabok* játszása egész tevékenységünk végcélját testesíti meg. A skálákon és etűdökön keresztül jutunk el arra a hangszeres készségszintre, ami lehetővé teszi a darabok *zenei indíttatású előadását*. Addig, amíg egy hangverseny-darab technikai szintjét el nem érjük, nem szabad a műhöz "hozzányúlni". Jaj annak a - mondjuk - versenyműnek, amelyben a zenetanuló először találkozik egy bizonyos technikai problémával! Ha ezt a versenyművet az említett technikai feladat "etűdjének" tekinti, a kigyakorlás folyamán valószínűleg elvész, de legalábbis megfárad a zenei tartalom. Különösen igaz ez

a megállapítás a zeneirodalom néhány kiemelkedő művére, mint amilyen pl. Mozart klarinétversenye.

A megfelelő technikai szint feltétele egy adott mű előadásának, de önmagában még nem elegendő. Mit kell hát még elsajátítania a zenét tanulónak ahhoz, hogy hiteles előadóművésszé váljék? Ezt a kérdést csak részben tudjuk megválaszolni. Az előadói szuggesztivitás ugyanis, amely a zenei tehetség legmagasabb szintje, örök titok marad.

Van azonban a hangszeres technikai tanulmányokon túl valami, ami elsajátítható: a zeneszerző és kora, valamint természetesen az adott mű alapos ismerete. Egy jelentős szerző jelentős művéhez csak úgy szabad közelíteni, ha a szerző stílusát már jól ismerjük. Ehhez a célhoz egyetlen út vezet: a minél több zenehallgatás. Egy Brahms klarinét-szonátával történő legelső próbálkozás előtt sokszor meg kell hallgatni szimfóniáit, vonósnégyeseit, zongoraműveit és főleg hegedű és cselló szonátáit. Magának a klarinét-szonátának a meghallgatását természetesen a leginkább ajánljuk és lehetőleg minél több előadótól, de meggyőződésünk szerint abban a pillanatban, amint elkezdjük a darab játszását, már nem szabad a többiekét hallgatni. Ettől kezdve a saját interpretációnkat kell kialakítanunk, amiben csak zavar a mégoly híres kolléga játéka. A zenei előadó művészet kétségtelen létjogosultságát az egyszer megírt zenemű végtelen sok egyéni interpretációja adja meg, és nem lehet megoldás a “nagy öreg” másolása. Az egyéni előadás azonban nem jelenti a művel való korlátlan szabadság jogát. A szerző és stílusa ismerete és tisztelete ezért feltétlen kötelességünk.

Maradjunk a Brahms-szonáta példájánál. Túl vagyunk egy csomó zenehallgatáson, fülünkben cseng a Német Requiem szerzőjének szenvedélytől izzó, de mégis szemérmes és csak Mozartéhoz hasonlíthatóan őszinte muzsikája, és már többször hallgattuk a szonátát kottával a kezünkben. Olvassuk el többször a művet, belső hallásunkkal követve a zongora és klarinét csodálatos párbeszédét. Ha tehetjük, üssük le zongorán a legjellemzőbb részek akkordjait, de mindenképpen értsük meg a mű szerkezetét, hangnemi modelljét. Ezután



jöhet a várva várt nagy pillanat, ami először külön a szólam lejátszása, de minél hamarabb zongorával együtt való alapos próbálása legyen. Zongoristánk ne egy rutinos "vén róka", inkább egy velünk azonos szinten levő kollégánk legyen, aki velünk együtt indul erre a nagy felfedező kalandra, és alig várja, hogy velünk együtt alakíthassa ki a művel kapcsolatos felfogását.

Sok klarinétos problémája a hiteles tempók megtalálása. Erre nézve a szerzők utasítása nem mindig pontos, (pl. Brahms Esz-dúr szonáta II. tétel: Appassionato, ma non troppo allegro) és a szavakkal jelzett tempó egyébként is csak egy megközelítés. Tapasztalatunk szerint még a metronóm jelek sem mindig megbízhatóak, illetve ahány muzsikos, annyiféleképpen tartja be azokat. Sokkal jobban tesszük, ha tempóinkat megpróbáljuk a zene kifejezésének szolgálatába állítani és ha ez sikerül, senki nem fogja rajtunk számon kérni a kotta metronóm-jelzéseit. A tempók egymáshoz való viszonya –egy tételen, ill. az egész művön belül – sokkal kritikusabb, mint a tempók abszolút értéke. A (pl. Brahmsnál szükséges) tempóingadozásokat olyan módon kell előre beállítani, hogy koncerten éppen a szükséges mértékűek legyenek, és úgy hassanak, mintha ott rögtönöznénk a darabot.

A darabok dinamikájának beállításáról a "Hangerő" c. fejezetben részletesen írunk.

Az előadás megtervezése magába kell, hogy foglalja a levegővételeket is, amelyeket nyugodtan írjunk be a kottába ceruzával.

Elhagyva most már a Brahms-szonátát, amit senki sem játszik kívülről, fel hívjuk a figyelmet a kotta nélkül való játék fontosságára. Versenyműveket feltétlenül, de olyan koncert-darabokat is játszunk kotta nélkül, amelyek nem kifejezetten kamaraművek. Aki igazán jól tudja a játszandó darabot, annak nincs szüksége koncerten a kottára, sőt anélkül sokkal jobban tud a hangzó muzsikára koncentrálni. Sokan félnek ettől, de azok akik megszokták, csak az előnyeiről tudnak beszámolni.

## 5. Testtartás

A klarinétosok egy kis büszkeséggel állapíthatják meg, hogy hangszerük az összes többi között az egyik legtermészetesebb testtartást igényli. Gondoljunk a fuvola, a fagott vagy a hegedű féloldalas, vagy az oboa kicsit kényelmetlenül magas tartására. Ezt a szerencsés helyzetet azonban a klarinétosnak maximálisan ki kell használnia, nincs mentség a természetestől eltérő tartás kialakítására. Miből is áll tehát ez a természetes tartás?

*A törzset* - minden erőltetettségtől mentesen - egyenesen tartjuk. Dagain még azt is javasolja, hogy "a jó, egyenes állás elérése érdekében javaslok egy fal segítségét, például így: a hangszeres nyomja magát fejfel és lábbal olyanformán a falhoz, mintha azt akarná, hogy mérjék meg a testmagasságát. Ennek a gyakorlatnak az ismétlése olyan tökéletes kiállást fog eredményezni, amely megkönnyíti játékát és egyfajta méltóságteljes külsőt is kölcsönözni fog neki." (Dagain, 17. o.) Csak azért nem támogatjuk ezt a javaslatot, mert a falhoz meglehetősen mereven lehet csak szorosan odaállni, inkább Thurston-nak adunk igazat, aki azt mondja: "állj egyenesen, teljesen laza testtel..." (Thurston, 1. o.) Klosé mesterrel azonban már nem értünk egyet abban, hogy "kidomborított mellkassal" (Klosé, 15. o.) kell állni. Amellett, hogy a hangszer tartása ezt nem is igazán teszi lehetővé, az ilyen tartásra való törekvés szintén okozhat egyfajta merevséget. A "beesett" vállakat természetesen igyekezni kell kiegyenesíteni. Meizl egy "kissé előretolt felsőtest"-et javasol (FHTM. Meizl, 104. o.). Ezt nem ellenezük, mindaddig a pontig, amíg ez a tartás nem veszélyezteti a test stabilitását.

Játék közben illik nyugodtan állni (nem hajlongani, ide-oda lépegetni, *horribile dictu*: térdel rugózni) és ennek a pozíciónak az úgynevezett kisterpesz ad kellő stabilitást. A Klosé által javasolt kicsit előretolt jobb láb (Klosé, 15. o.) ellen nem lehet különös kifogásunk, ha az nem megy át lépegetésbe. Ide tartozik még a felsőtestnek mostanában egyre divatosabb túlzó mozgatása, lengetése. A

nyugodt, laza testtartás nem zárja ki a zenére történő kisebb mozgásokat, de borzalmas látvány (és a partnernek zavaró is), ha a játékos testével állandóan a taktust vezényli, vagy az *espressivo*-t széles mozdulatokkal akarja alátámasztani (helyettesíteni?).

Néhány szó az ülve való játékról. A klarinétosok túlnyomó többsége zenekari muzsikusként működik, vagyis élete nagy részében ülve játszik. Miközben ez a tény minden valaha élt kollégánk előtt közismert, a metodika szerzők meglepően egyöntetűek abban, hogy a klarinétozást elsősorban mint állva végzendő tevékenységet írják le. Minden klarinéttanár - az alapoktól a felsőfokú diplomáig - növendékeit állva játszatja, és a klarinétverseny szólistája is természetesen állva játszik. Nyilvánvalóan az álló pozíció az ideális. Az a kérdés azonban, hogy szabad-e ülve játszani, fölösleges és teoretikus. Az ülő játékos az álló pozíciót utánozva egyenes derékcal a szék első részére ülve, vagyis nem hátradőlve, pláne nem átvetett lábakkal játsszon. Gyakori rossz szokás még a hangszer térdre támasztása, sőt egyesek a két térdük közé fújnak, ami nemcsak lefojtja a hangszer hangzását, de néhány hang intonációját is rontja.

A *könyök* helyzete már összefügg az ujjak hosszával, de kielégítő az a tanács, hogy könnyedén tartsuk el kissé a testtől. (Módszertanunkban, ha csak lehet, kerüljük a mértékegységek használatát. A bevezetőben említett "középarányos" elve nem engedi a centikben, milliméterekben való meghatározásokat. A könyöknek a testtől való távolságára pl. ahány szerző, annyi centimétert ajánl.) Klosé megfogalmazása: "A karok ne legyenek feltartva, inkább a test mellé *ejtve*" (Klosé, 15. o.) jó tanács annak a sajnos sok klarinétosnak, akik az egyik - többnyire a bal - vállukat felhúzzák nagy igyekezetükben.

## 6. Kéztartás és ujjmozgás

Alapszabály: a hanglyukakat ujjbeggyel fedjük le, miközben az enyhén ívesen tartott ujjak nem törhetnek be az utolsó ízületnél. Ha egy klarinétosnak nagyon hosszúak az ujjai, szabályunkat csak úgy tudja betartani, ha csuklója a kívánatosnál jobban betörik. Ez azonban ujjai mozgásának könnyedségét veszélyezteti, ugyanis az ujjakat mozgató inak a csukló felső részén vezetnek át az alkar izomzatához. Hosszú ujjú klarinétosnak ezért tilos a könyökét feltartania! Az utolsó ujjízület betörése - gyakran párosulva az ujjhegy elfehéredésével - vagy gyenge ujjat, vagy még inkább görcsös szorítást jelent, ami mindenképpen kerülendő. Vigyázat, a hangszer párnáinak elégtelen takarása könnyen kiválthatja a kézszorítás reflexét, ami aztán sajnos tartós szokássá alakulhat!

Külön kell beszélni a kisujjakról, mivel azok a többivel ellentétben nem hanglyukat takarnak, ugyanakkor a legtöbb billentyűt kezelik. Kezdőknél szinte "szabály", hogy használaton kívüli kisujjaikat begömbítik. Ezzel szemben könnyedén a kezelendő négy-öt billentyű fölött, azokhoz közel kell tartani, hogy szükség esetén bármelyiket könnyen elérjék.

A jobb kéz helyzete elég problémás, mivel a jobb hüvelykujj tartja a hangszer súlyát. Miközben jobb hüvelykujjunk komoly munkát végez a hangszer állandó tartásával, a többit - amennyire lehet függetlenül - lazán mozgassuk. Annak érdekében, hogy a jobb kéz ujjai ne görbüljenek be túlságosan, arra kell törekedni, hogy a hüvelykujjnak minél inkább a vége kerüljön a támaszték alá. A fizika törvényei azonban könyörtelenek szegény játékosunkkal: minél kijebb helyezi el hangszerét hüvelykujján, annál nehezebb lesz azt tartani. A kompromisszumos pont valahol az ujj utolsó ízületén túl, de ahhoz közel fog kialakulni.

Tartsuk ujjainkat közel a hangszerhez és mindegyiket a megfelelő lyuk ill. billentyű fölött. Az ujjak mozgásával kapcsolatban - mint sok mással is - nagyon fontos tanács a gazdaságosság. A felesleges mozgás nemcsak energiát pocsékol, időt is. Meizl tanácsát: "Billentésünk legyen határozott, erőteljes, de nem merev" (FHTM. Meizl, 105. o.) nem tudjuk teljes mértékben támogatni. Először is a klarinéton az ujjak mozgásának nincs szerepe a hangképzésben (a hangmagasság korrigálása nem ide tartozik), ezért a zongorajáték "billentés" szavát nem érdemes átvenni, az "erőteljes" kifejezés pedig félő, hogy félreértésekre ad okot. A laza tartás ill. laza mozgás véleményünk szerint egyáltalán nem jelent bizonytalanságot, vagy határozatlanságot, csak a (Meizl által is helytelennek tartott) merevség ellentétét.

A balkéz mozgását az nehezíti meg, hogy kezeli a nyakhangokat és a váltóbillentyűt. Míg a jobb kéz csak a ritkán használt két felső trillabillentyű eléréséhez kénytelen alaphelyzetéből kimozdulni, a balkéz a fisz'-gisz'-a' lépést jellegzetes "horgolással" tudja csak megoldani, vagyis a csuklónak szükségszerűen mozognia kell, mint ahogyan a fisz'-a' lépésnél is. A b'-e' lépés a hangszerstanulás kezdetén egyenesen megoldhatatlannak tűnik.

*Az ujjtechnika* fejlesztése párhuzamosan kell, hogy haladjon a hangszer tanuló zenei fejlődésével, ami - tudjuk - soha véget nem érő folyamat. Képzett, professzionális muzsikusként is mindig talál csiszolnivalót ujjmozgásán, illetve új művek megtanulása során gyakran találkozik manuálisan kigyakorolni valóval. Nagyon fontos alapelv, hogy csak az olyan ujjtechnika fejleszthető, amely nem rejteget régi, rossz beidegződéseket, bár kétségtelen, hogy ezen a téren is határt szabhat bizonyos alkati adottság. Sietünk azonban kijelenteni, hogy ez az adottság nem definiálható a kéz méretei segítségével. Számos példa bizonyítja, hogy egyaránt kiváló ujjtechnika fejleszthető ki kicsi, nagy, széles vagy keskeny kézzel, illetve vékony vagy vastag ujjal. Az ujjak fürgesége még azzal sincs szoros kapcsolatban, hogy a szóban forgó klarinétos az élet egyéb területén ún.

"manuális" típusú alkat-e. Tudomásunk szerint a jobb- és balkezesség semmi előnyt, vagy hátrányt nem jelent.

Köztudott, hogy a jó ujjtechnika mennyivel realisabb cél a játékosok többsége számára, mint pl. a szép hang elérése.

## 7. Ansatz: befúvásmód

A magyar fúvósok - történelmi okok miatt - a német eredetű anatz szót használják egyik legtöbbit vitatott módszertani témájuk megjelölésére. A német "Ansatz" szó az "ansetzen = ráhelyez, odailleszt" igéből származik, tehát a fúvókának a szájhoz illesztését jelenti. A francia megfelelőjét Dangain pontosan ugyanígy határozza meg: "L'embouchure: C'est la façon d'emboucher le bec." (Dangain,18.o.) Vagyis: az embouchure a fúvóka szájhoz illesztésének módja. Magyarul többnyire a *szájtartás* szóval fordítjuk minkét idegen kifejezést, ami jelentését egy kissé leszűkíti: azt sugallja, hogy a hangképzés azon múlik, hogyan tartjuk a szájunkat. Nem akarjuk a meggyökeresedett anatz szót kiiktatni a használatból, de szeretnénk a "szájtartás"-nak egy szűkebb, az "anzatz"-nak pedig egy tágabb értelmű felfogását bevezetni, amely utóbbira legtalálhatóbb magyar szó a *befúvásmód*.

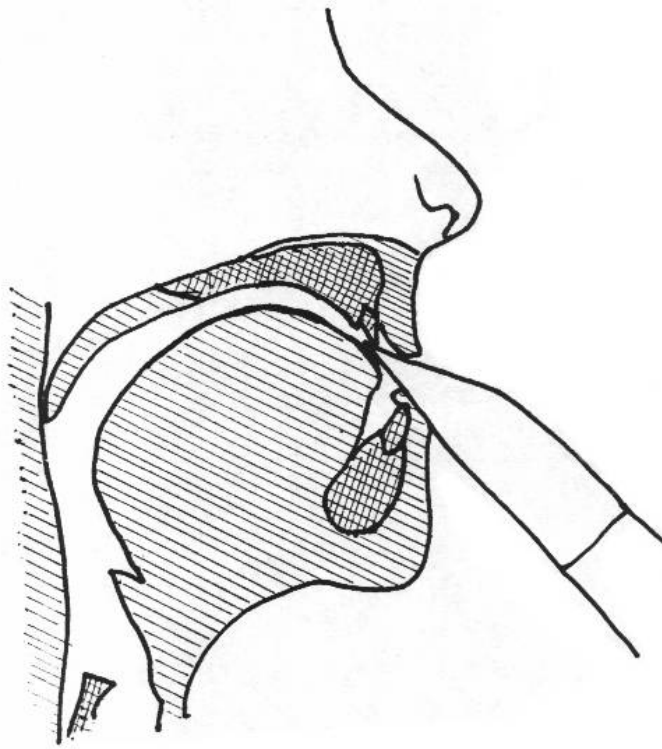
Lássuk, hogy az "anzatz : befúvásmód" témaköre felfogásunk szerint miket foglal magába.

Ide tartozik először is a szorosan vett *szájtartás*, vagyis a fogsoroknak és az ajkaknak a fúvókához való illeszkedése, az arc és az állkapocs izmainak a fúvás érdekében kifejtett működése. A befúvásmódhoz soroljuk azonban a fúvás közben nem látható *nyelv helyzetét és munkáját*, a testtartás elemzésénél szándékosan kihagyott *fejtartást* szoros kapcsolatban a *hangszerttartással*, sőt még a rekeszizomtól a torkon át a fúvókáig tartó *levegővezetést* is. (A felsorolt összetevők együtt tulajdonképpen magát a hangképzést jelentik, mivel azonban a hangképzés szó már foglalt egy mindennapos gyakorló tevékenység megjelölésére, azért maradjunk a tágabb értelemben vett anatz, vagy még inkább a befúvásmód kifejezésnél.)

Nagyon nehéz a befúvásmódot összetevőire szétbontani, ugyanis ezek egy nagyon szoros rendszert alkotnak. A módszertannak azonban nincs más választása, muszáj - egy sajnos nem tökéletes sorrendben - külön-külön tárgyalnia összetevőit.

A *hangszer tartását* minden szaktanulmány a testtel alkotott szögével jellemzi. Sokkal egyértelműbb azonban, ha a *hangszer és az arc síkja* által bezárt szögről beszélünk. A szerzők ugyan teljesen egybehangzóan egy egyenesen előrenéző fejtartást írnak elő, de egyrészt ez egyéni tartáshibák miatt nem mindig valósul meg, másrészt pedig a játék közben megengedhető kisebb fejmozgásokat a hangszernek úgy kell követnie, hogy a hangképzés stabilitásának egyik alapvető biztosítója, a klarinétnak a szájhoz illesztése - ezen belül a hangszer-arc szög - abszolút változatlan maradjon. Mekkora legyen hát ez a szög? Klosé szerint: "a klarinétot inkább közelítsük a testhez, mintsem túlságosan felemeljük." (Klosé, 16. o.) Mind Thurston (Thurston, 2. o.), mind pedig Dangain 40°-os szöget ajánl (Dangain, 18. o.), ami jónak tűnik. A Meizl által ajánlott 45°-ot (FHTM. Meizl, 104. o.), mint maximumot elfogadhatjuk, de a néhány játékos által alkalmazott magasabb hangszertartást nem tudjuk összeegyeztetni hangképzési elveinkkel, legalábbis a ma általános francia fúvókatípusok használói számára. Hogy jön ide a fúvóka típusa? Nos, a hangszer és az arc síkja által bezárt szöget alapvetően a fúvóka lehúzásának a hossza dönti el. Az alsó fogsornak - a kissé ráhúzott alsó ajakkal együtt - minden fúvókán csak egyetlen ideális alátámasztási pontja lehet. Ez az a pont, ahol az alátámasztás még éppen befolyásolni tudja a nád rezgését: kicsit lejjebb a lehúzás minimális (vagy megszűnt) nyitása miatt már nem tudja, kicsit feljebb viszont túlságosan is tudja befolyásolni. Utóbbi esetben a klarinétos - elkerülendő a fojtott, kis hangot - kénytelen a nád alátámasztási nyomását oly mértékben csökkenteni, hogy az eredmény egy irányítatlan, csúnya, "üres" hang lesz. (Gyakori eset a több órán keresztül nagy hangon játszani kénytelen





1. ábra

könnyűzenészeknél: a száj nehezebben fárad el a csökkent, vagy semmilyen alsó támással, hangszínük azonban igen távol áll a klasszikus zenében elfogadhatótól.) A hangszertartás tehát nagyon erősen befolyásolja a létrejövő hang minőségét és nem csak az a szerepe, mint Klosé véli, hogy "Ez a pozíció nagyobb stabilitást ad a hangszernek" (Klosé, 16. o.)

Azt mondtuk, hogy az alsó fogsorra kissé ráhúzzuk a ajkunkat. Igen, de mit jelent az, hogy kissé? Ez a szájtartás egyik legnehezebb kérdése. Nem tudunk jobb tanácsot adni, mint a hangeredmény nagyon kritikus figyelemmel követése mellett végzett kísérletezést. Vastag ajkú klarinétosnak jobban kell ügyelnie arra, hogy ajka ne fojtsa le a nád rezgését, tehát kevesebbet húzzon belőle fogaira, a vékony ajkú pedig enyhén csücsörítve tud képezni egy párnát a nád rugalmas alátámasztására. (Lásd később: "mosolygó" szájtartás)

A nád megtámasztási nyomásának erősségét szintén úgy lehet beszabályozni, ha figyeljük a létrejövő hang színét, erősségét és magasságát. Zeneiskolai tanárok gyakori gondja, hogy a kezdő klarinétos növendék egy-két év megelőző furulya-tanulás alatt beidegződött nulla-alátámasztását nehezen tudja módosítani. A nád alsó megtámasztásának túlzott erősségére - amit egyszerűen szorításnak nevezünk - következtethetünk (a nehezen induló, fojtott

és magasan intonáló hangon kívül) az alsó ajak fájdalmas berágódásából is. Ez a berágódás legfeljebb hosszú gyakorlás-kihagyás után tekinthető normálisnak az újrakezdés utáni néhány napon.

A nád megfelelő alátámasztását természetesen a felső fogsor ellentétes irányú nyomásával együtt lehet csak létrehozni. A kérdéssel kapcsolatban elterjedt egy olyan - szerintünk téves - felfogás, amely szerint a fúvókát a felső fogsorhoz kell támasztani. Stein kedvenc kifejezése, hogy a fúvókát "a felső fogak mögé kell lerögzíteni (*anchor*)". (Stein, 13-14. o.) Ha elgondolkozunk azon, hogy ezt az állítólagos támaszt mi hozná létre (talán a hangszer tartó jobb kéz és a fejet tartó nyakizmok külön munkája?), máris kiderül a vélekedés tarthatatlansága. Stein tagadja, hogy a nádra gyakorolt nyomás létrehozója a két fogsor, ill. állkapocs lenne. Ő ezt "satuszerű állkapocs-harapás"-nak nevezi, és azt állítja, hogy "a munka nagy részét az ajkaknak kell vállalniuk"(Stein, 12. o.) A fogak szerepéről ezt írja: "A fogak egy másodlagos tartó vonal határozott célját szolgálják, amire az ajkak támaszkodnak és csak különleges fáradtság vagy végszükség hívhatja azokat segítségül egy megnövelt alátámasztáshoz." (Stein, 13. o.) Mikor "ajkak"-ról beszél, elárulja, hogy dupla ajkas szájtartásban gondolkodik.

Hol legyen a felső fogsor helye a fúvókán? Ezt a kérdést nem milliméterek megadásával fogjuk megválaszolni. Az előrenéző fej és a megfelelő szögben tartott klarinét, valamint az ideális helyen alátámasztó alsó fogsor már automatikusan kijelölik a felső támasz helyét. Csak egy jó tanácsot kell még megszívlelnie a klarinétosnak: ha felső fogsorát nagyon előretolja, állkapcsai oly mértékben kinyílnak, hogy sem a "szelelés"-mentes ajkzáródás, sem pedig a kényelmesen hangot indító nyelv helyzet nem lesz megvalósítható. A két fogsor egymáshoz való viszonya tehát szükségszerűen úgy alakul, hogy az alsó legalább a "ráharapás", de az is lehet, hogy a "buldog-harapás" helyzetéig előretolódik. (Lásd: 1. ábra)

A szájartás három mozzanata maradt még hátra:

a) a *felső ajak* minden feszítés nélkül lezárja a szájsarkaknál levő kis réseket, b) a mimikai izmok minimális mértékű *mosolygó* formát adnak a száj körüli területnek, c) a pofák izmai pedig gondoskodnak arról, hogy *ne fúvódjon fel* az arc.

A "mosolygó" szájartás ajánlása a mimikai izmok ideális pozíciójának legjobb megközelítése, de csak, ha eléje tesszük a "minimális mértékű" jelzőt. A két szélsőséges rossz - vagyis egyrészt a körkörös izmok túlzott összehúzódása révén keletkező "csücsörítés", másrészt az előzővel ellentétes irányú izmok dominanciája által keletkező "feszített" szájartás (Stein: "fültől fülig terjedő vigyor" [Stein, 13. o.] - között találunk rá az arany középutra. Az alsó ajak és az állcsúcs közötti terület helyes megformálására a "kisímítés" szó a legtalálhatóbb. Így elkerülhetjük a felszaladó állcsúccsal képzett "barackmag" forma létrejöttét, amely tompa, nehezen irányítható hangot eredményez:



2. ábra

A nagyon erős nádon játszóknak rászoknak egy erőteljesebb szájkörüli és állkapocs-izom munkára. Amellett, hogy az életkorral haladva fennáll annak a veszélye, hogy izmaik már nem lesznek képesek a begyakorolt erőteljesebb munkát fenntartani, ez a fúvásmód nem is eredményezhet olyan hajlékony, simulékony játékot, mint amit a közepes erősségű izommunka révén el lehet érni. Inkább adunk igazat Stein-nek abban, hogy "az ajak körüli terület puha és rugalmas legyen fúvás közben" (Stein, 14. o.), mint azoknak, akik intenzívebb szájizom-munkára bíztatnak.

A szájtartásról elmondottakra különösen érvényes a bevezető fejezetben említett "középarányosság elve". Tanácsaink - nagyon jól tudjuk - egyrészt csak igen nehezen írhatják le a szájtartás rendkívül érzékeny finom árnyalatait, másrészt pedig a konkrét egyénre sohasem alkalmazhatóak 100%-osan. Hogy *milyen mértékű* legyen az ajak fogra hajtása, a nád-támasz erőssége, a szájizmok szét-, ill. összehúzása, az alsó fogsor előretolása, stb. azt - nem győzzük hangsúlyozni - csak a klarinétos maga - tanári segítséggel, vagy anélkül - tudja kikísérletezni.

A fúvós-hangszeres pedagógia vitatott kérdése az "anzatz-átállítás". Valószínűleg igaz az az általános vélemény, hogy az átállítás annál kétségesebb kimenetelű, minél régebben alakult ki a szájtartás. A berögzült száj-, arcizom-, nyelv-, stb. munkát veszélyes vállalkozás gyökeresen megváltoztatni.

Vizsgáljuk meg az anzatz-átállítás szempontjából két szélsőséges "típus" esetét: Az elsőben olyan klarinétosról van szó, akinek adottságai kevésbé szerencsések a hangképzés összetevői tekintetében. Tanára segítségével a hangszertanulás kezdetén ügyel-bajjal kialakított szájtartást véglegesen rögzíti, és mivel nem érzi olyan jól a hangképzés rendszerét, ezért azon nem igen tud módosítani. (A dolog háttérében valószínűleg egy gyengébb hangszín-érzékenység is áll.) A másik - sokkal szerencsésebb - típus kezdő korában szinte azonnal rátalált a jó szájtartásra, az évek során pedig zenei igényének

fejlődésével párhuzamosan tudja anozatát finom módosításokkal a követelményekhez igazítani. Ez az a klarinétos, aki - ha akarja - akár felfelé fordított fúvókával is tud játszani, "érzi az anyagot" és akár tanári utasításra, akár saját indíttatásból könnyedén tud változtatni befúvásán. Az ilyen adottság birtoklása a pillanatnyilag adott nádhoz való szükségyszerű állandó alkalmazkodás terén is óriási előny azokkal szemben, akik az ideális nádat keresik kétségbeesetten, vagyis azt az egyetlen fajta és mindig azonos tulajdonságú nádat, amely alkalmazkodni képtelen szájtartásukat ideálisan kiszolgálja. (Sajnos, ilyen nád nem létezik.)

Amikor "típusokról" beszélünk, természetesen a csak elméletben létező végleteket igyekszünk jellemezni. Senki ne gondolja, hogy - mivel az első típusba tartozónak véli magát - reménytelen vállalkozás befúvásán javítani, ugyanakkor a jó száji adottságúnak is örökké figyelemmel kell követnie befúvása állapotát, mert az akár el is romolhat, ill. azért, mert mindig lehet rajta csiszolnivalót találni. Fontos azonban kijelenteni, hogy a befúvás módosítása csak egy bizonyos fokú *tudatosítás* segítségével lehet sikeres. Aki jól ismeri anozatának látható (tükör!), valamint csak érzés által követhető finom alkotóelemeit és ezt a tudatosítást folyamatos megfigyeléssel fejleszti, az bátran kísérletezhet módosításával.

Ejtsünk még néhány szót arról a Magyarországon már nem használt (utolsó képviselője Radanovits Géza, a Rádiózenekar gyönyörű hangú első klarinétosa volt) szájtartási gyakorlatról, amelyben a játékos a felső fogsorára is ráhúzza az ajkát. Thurston véleménye erről: "Nem szól semmi ellene, bár a másik mód általánosabban ajánlható..." (Thurston, 3. o.) Gabucci viszont kijelenti, hogy csak a dupla ajkas móddal lehet igazán utánozni az énekhangot, ami szerinte a klarinétos igazi célja. (Gabucci) Tom Ridenour összefoglaló tanulmányt jelentetett meg a dupla-ajkas anozat, vagy ahogy ő nevezi, a "French embouchure"-ról. Szerinte az USA-ban a legjobb előadók és tanárok nagy része ezzel a "francia szájtartás"-sal játszik, bár azt is megállapítja, hogy ma már a

kezdőket szinte 100%-osan a szimpla ajkas módszerre tanítják. Saját koncepciónk nem lévén erről a témáról, idézzük Ridenour cikkének összefoglaló részét: "Végeredményben a francia szájtartás a hangképzésnek valóban életképes alternatív módja azok számára, akik keresik saját játékuk továbbfejlesztési útjait, de lehet tanítási technika is, amely segít kezelni a mélyen megrögzült szájtartási problémákat. Azt is mondhatjuk, hogy túl a technikán, a játékos vonzódni fog azon előadási módszerekhez, melyek hatékonyabban segítik belső zenei elképzelései részletekben gazdag, hű tolmácsolásában.... A "French embouchure" hangképzési jellemzői segítik csökkenteni a zenei elképzelés és a megvalósulás közötti távolságot." (Ridenour, 15. o.) Stubbins szintén alaposan foglalkozik a "double-lip" szájtartás kérdésével. (Stubbins, 197-198. o.)

A jó szájtartást sok szerző a legfontosabbnak tartja. Magunk óvakodunk fontossági sorrendet felállítani a klarinétozás összetevői között, már csak azért is, mivel hangsúlyozzuk az egyes összetevők között kialakítandó harmonikus egyensúlyt. Azt azonban elismerjük, hogy jó szájtartás nélkül nincsen eredményes klarinétjáték.

*A nyelv helyzetének* hangképző szerepéről a hangszín tárgyalásánál van még szó. A befúvásmód témájához szorosan tartozik azonban a torok és a nyelv által megformált légcsatorna kialakítása. A fizikai áramlástan egyik tétele szerint a keresztmetszet fordítottan arányos az áramlás sebességével. Ebből számunkra a következő tanulság szűrhető le: egy lazán feldomborodó nyelvtartás a fúvóka felé fokozatosan szűkülő csatornát alkot, amivel a levegő áramlását felgyorsíthatjuk annak érdekében, hogy a nád könnyen, biztosan rezgésbe jöjjön. (lásd: 1.ábra) A leszorított nyelv (lásd: "öblösítés") által képzett üreg ugyanakkor hirtelen lelassítja a légáramot, csökken a rekesz-támasz hatékonysága, nehezebben jön rezgésbe a nád. A leszorított nyelv más hátránnyal is jár: könnyen "beszorulhat" a torok, pedig ott még nem előnyös, ha a légcsatorna elszűkül. A torkot lazán nyitva kell hagyni a levegőáramlás

számára. A beszorult torok, a leszorított nyelv, ill. a nyelvnek a nyelvtőből kiinduló működése jól látható kívülről is: az így fújó klarinétosnak leszalad az "ádámcsutkája", megdagad a nyaka és nyelv-indításait is figyelemmel lehet követni a nyakán. A hang biztos, könnyed megszólalása szempontjából tehát a szájtartás eddig tárgyalt összetevőivel együtt kell kialakítani az ideális levegőcsatornát. Ezek természetesen csakis úgy működhetnek együtt optimális hatásfokkal, ha a mélyre vett levegőt jól meg tudja támasztani rekeszizmokkal a játékos.

A befúvásmód karbantartására és továbbfejlesztésére egyik nagyon hasznos módszer a levegő-indítással való gyakorlat. A levegő-indítás ugyanis nagyon alkalmas indikátora az anatznak. Akár a szájtartásunk nem jó, akár a levegőtámaszunk, vagy esetleg a torkunk szűkült el, nem fog könnyedén indulni a hang, illetve az eleje másként fog szólni, mint a folytatása akkor, ha a hangot a nyelv segítségével nélkül indítjuk el.

## 8. Levegőkezelés

A "levegőkezelés" szót találjuk a legszerencsésebb kifejezésnek a fúvós-hangszeres metodika egyik - ha nem a - legfontosabb témájának megjelölésére. Magába foglalja mind a be-, mind a kilégzést ugyanúgy, mint a levegőcsatorna kialakítását. (Angol megfelelője: breath control. Németül és franciául a légzés [Atmung, respiration] szót használják, amely nem jelzi a speciális felhasználást).

Számos módszertan ezekből csak a belégzéssel foglalkozik, és azzal is alig. Dangain - meglepő módon - szót sem ejt a légzésről. Baermann rendkívül találó meghatározással kezdi a "A légzésről" c. fejezetét: "A légzés olyan a fúvósoknak, mint a hegedűsöknek a vonóvezetés". (Baermann, 29. o.) A folytatás azonban csalódást okoz: egy szó sincsen arról, hogy - miként a vonó nyomásával és sebességével - a levegőnyomás változtatásával irányítani tudjuk

hangképzésünket a klarinéton, tehát Baermann analógiája csak arra utal, hogy a levegő - mint a vonó - kelti az alaprezgést. Thurston ezt írja: "Az legyen a cél, hogy olyan természetesen és ösztönösen vegyünk levegőt, amennyire az lehetséges...Hiba lehet túl sok figyelmet szentelni arra játék közben." (Thurston, 6. o.) Brymer nem ír könyvében a légzésről szóló külön fejezetet, de a hangképzésről szólóban röviden kitér rá. Bár használja a "légoszlop" kifejezést és a rekeszizmot is említi, de mintha ő maga sem lenne tisztában ezeknek az igazi szerepével. Ewald Koch igen nagy jelentőséget tulajdonít a légzésnek. (Koch, 16. o.) A levegőkezelés legjobb megközelítését Stein-nél és Michel Ricquier könyvében találtuk meg.

Csodálatos ajándéka a természetnek, hogy légzőszervünk, a tüdő, a körülvevő izmokkal, valamint a levegő járata, olyan kitűnően tud egy művészi kifejezésmód szolgálatára állni. Ezt az ún. "alkalmazott légzést" azonban - szemben az élettani légzéssel - tanulnunk kell. Meg kell tanítani megfelelő izmainkat egy bonyolult munkának az elvégzésére, mégpedig úgy, hogy közben a tüdő folyamatosan el tudja látni eredeti funkcióját, a test oxigénnel történő ellátását is. A helyes levegőkezelés tanulását legjobb a hangszer első kézbevétele előtt elkezdeni és ahogy fejlődik hangszerkezelésben a kezdő klarinétos, úgy kell fejlesztenie - Thurston idézett véleményével ellentétben - *tudatos levegőkezelését* is.

### **Belégzés.**

Szinte minden fúvós szakirodalom a szájszegletet jelöli meg egyedül olyan helyként, ahol a levegőt be kell szívnia a játékosnak. (Ez alól az egyedüli kivétel Koch) (Koch, 16. o.) Két szempontból is érthetetlen a dolog. Először is az élettani légzés primér be- és kimeneti nyílása az orrlyuk, amely ilyenformán a legalkalmasabb erre a feladatra. Másodszor: a fúvós játék egyik fontos követelménye a minél gyorsabb és hangtalanabb levegővétel. Miért kellene kizárólag a pillanatra ellazított szájsarkokra bízni ezt a feladatot, ahelyett hogy összekötnénk az egyidejűleg az orron keresztül is történő belégzéssel? Nem,



hogy ellene nem szól semmi, de legalább három érv mellette. A levegő így sokkal nagyobb keresztmetszetű nyíláson áramolhat be, tehát gyorsabban több levegő szívható be, továbbá a gyakran hallható sistergő-sziszegő kísérelő hangok nélkül. A két nyílás összekapcsolása ugyanakkor egy további előnyt is hordoz: csak úgy tud egyesülni a két irányból belépő levegő a garatnál, ha a lágyszájpadot lezáró csap kinyílik, ami viszont a lágyszájpad ellazításával valósítható meg. Miközben örökké a nyitott torok előnyeit hangoztatjuk, elfelejtjük, hogy ezt az egész terület ellazításával tudjuk csak létrehozni? Stein a szájüreg lágyszájpad részének a kinyitására az ásítás hasonlatát hívja segítségül. (Stein, 21. o.) Próbáljunk csak nagyot ásítani és mindjárt megérezzük, hogy az csak egyszerre orron és szájon keresztül lehetséges. Bátran kapcsoljuk tehát össze arcunk két nyílását a jobb belégzés érdekében.

Minden fúvós módszertan egyetért abban, hogy helyesen a tüdő alsó részébe vesszük a levegőt. Ezt a belégzés fajtát hasi légzésnek, mélylégzésnek, vagy rekeszizom-légzésnek nevezik, szemben a fúvós szempontból helytelen felső, vagy váll-légzéssel ill. a középső, vagy mellkasi légzéssel. A mélylégzésnek két jelentős előnye van a többivel szemben: Egyrészt a tüdő lefelé szélesedik, tehát az alsó részében a legnagyobb a térfogata, másrészt pedig a benne levő levegő nyomása itt irányítható leghatásosabban, hála a rekeszizomnak ill. a has- és alsó bordaizmoknak.

A szájréseken és orrnyíláson át a levegő a nyitott torkon keresztül a tüdő alsó részét tölti meg, miközben a has előredomborodik és a mellkas szegycsontig terjedő alsó része jól kitapinthatóan és érezhetően *körben* kitágul. Stein nagyszerű hasonlata szerint úgy kell éreznünk, mintha nem is levegő, hanem víz töltené meg tüdőnk alsó részét. Néhány sorral később arra figyelmeztet, hogy a beszívott levegő nem kell, hogy az egész légcsatornát túltelítse egészen fel a fúvókáig. (Stein. 18. o.)

A belélegzett levegő mennyisége vita tárgyát képezi. Baermann szerint olyan sokat kell belélegeznünk, hogy bőségesen elegendő legyen a következő

levegővételi helyig.(Baermann, 29. o.) Stein arra hívja fel a figyelmet, hogy a klarinétozni tanuló attól fél, hogy nem lesz elég levegője és ezért is emeli fel egész mellkasát és vállait. Azt javasolja, hogy a beszívott levegő *mennyisége* helyett annak *mélységére* kell figyelmet szentelni. (Stein, 18. o.) Ez a kétféle vélekedés nem mond egymásnak ellent, de jól mutatja a régi és az új felfogás közötti hangsúly-különbséget. Magunk az utóbbit erősítjük meg, megtoldva egy észrevétellel: megdőlt az a régi keletű vélekedés, amely szerint csak a széles és domború mellkasú ember az ideális fúvós típus. Számtalan tapasztalat igazolja, hogy az ilyen testi alkatú, de helytelen légzési technikával játszó klarinétost akár hangerőben, akár hangintenzitásban túlszárnyalja vékony felépítésű, de kitűnő levegőkezeléssel játszó kollégája. A téves elképzelés egyrészt onnan fakad, hogy mivel a domború mellkasban sokkal több levegő fér el, mint a laposban, a több levegőjű - a régi felfogás szerint - csakis jobb fúvós lehet. Másrészt pedig az énekesek analógiáján alapul a vélekedés, márpedig a fúvós hangszer rezonátora nem a mellkas, mint az énekeseknél, hanem a hangszertest és a benne levő levegő.

Steinnek a levegő mélységére történő figyelmeztetéséhez hasonlóan, de egy kicsit más hangsúllyal fogalmazza meg hasznos tanácsát Pehl András: "A levegővételt ne a szájra, hanem az övtájra koncentráljuk" (FHTM. Pehl, 38. o.)

Lássunk néhány hasznos gyakorlatot, amelyek a levegővétel helyét segítik megéreztetni:

1.) Feküdjünk le, a karunkat tartsuk a test mellett. Az ilyen pozícióban vett levegő automatikusan a tüdőnk alsó részébe megy. A gyakorlat hátránya, hogy övtájékunk csak egy irányba - előre - tágul.

2.) Széken egyenes derékkal ülve fogjuk meg a szék ülőlapjának a szélét. Ha így mély levegőt veszünk, vállunk nem tud felemelkedni, ezért a megfelelő hely tágul ki.

3.) Hajoljunk előre a széken és fogjuk meg a szék lábát. Az ebben a pozícióban végzett belégzés ahhoz segít hozzá, hogy megérezzük az oldalirányú és a hátra felé történő tágulást.

4.) Ha az előző három gyakorlattal sikerült megérezni a mélylégzést, folytassuk a gyakorlatot egy stabil kisterpeszben állva. Levegővétel közben ellenőrizzük a körkörös tágulást úgy, hogy nyitott tenyerünket kétoldalt, közvetlen a bordák alá helyezzük. A hüvelykujjunk hátra, a többi ujjunk előre irányuljon.

Az eddigiek a mélylégzésnek még nem fúvós változatai, ugyanis irányítatlan hasizommal végeztük. Próbáljuk meg most ugyanoda venni a levegőt, de feszes hasizommal. Ezzel előkészítjük a levegőtámasz kialakítását.

### **A kilégzés, a levegőtámasz képzése.**

A belégzéshez olyan közvetlenül kapcsolódik a *támasz* létrehozása, hogy attól tulajdonképpen elválaszthatatlan. A levegő beszívásakor a megfelelő izmok nem ellazulnak, mint ahogyan első pillanatban gondolnánk, hanem egy kitágító munkával helyet csinálnak a levegőnek. Erről könnyen meggyőződhetünk akkor, ha megfigyeljük, hogy mi történik a mélyre vett és *visszatartott levegő*vel akkor, ha ellazítjuk övtájunkat. Nos: a nyitott torkon és szájon át egy pillanat alatt elszökik a levegő. A fúvós módra vett levegőhöz szükséges izommunkát jól érzékelteti Ricquier kísérlete: falhoz támaszkodva vegyünk mélyre levegőt feszes hasizommal, mialatt valaki az öklével próbálja megakadályozni hasfalunk előreugrását: ha jól vettük a levegőt, nem fogja tudni megakadályozni hasunk kidomborodását. (Ricquier, 24. o.)

Stein víz hasonlata tulajdonképpen már magának a támasznak az érzékeltetése. A kulcs-szó a visszatartás. A mélyre leszorított és a torok és a száj zárása nélkül visszatartott levegő a kiindulója a támasznak. Stein nagyon jó gyakorlatot javasol erre a visszatartásra: tegyünk egy üveglapot, pl. tükröt a szájunk elé, és látni fogjuk a párasodásból, ha "szökik" a levegőnk. Közben természetesen ügyelni kell az állandóan nyitott torokra. (Stein, 20. o.) Ez még

nem a kilégzés, ill. a hangszer fújása, de annak közvetlen előzménye. Anthony Gigliotti a következő gyakorlatot ajánlja: A leszorított levegőt visszatartva olvassunk fel hangosan és normális hangon egy szöveget. Kezdő klarinétos lehet, hogy csak pár szót tud és azt is fojtott hangon, de jó támasszal játszó már hosszabb szöveget képes felolvasni. (W.A. Hegvik, 183. o.) Úgy gondoljuk, hogy a kísérlet a pianissimo fújás imitációjának felel meg.

Valami hiányzik azonban az életszerű helyzethez. Kell ugyanis egy "fék", aminek az ellenállását le kell, hogy győzzék a levegőtámaszt létrehozó izmok. Még mindig hangszer nélküli gyakorlat: fújuk a visszatartott levegőt lassan, de intenzív vékony sugárban egy nagyon szűk ajakrésen keresztül. Ugyanezt a gyakorlatot lehet sétálva is végezni. Tanárkollégáknak ajánljuk: kérjék meg tanítványaikat, hogy a klarinétóra jövet lépésütemmel irányított légzés-gyakorlatot végezzenek: először négy ütem be és négy ütem kilégzés, azután két ütem be és hat ütem kilégzés, végül egy ütem be és hét ütem kilégzés. A kilégzés kis ajakréssel történjen. Tapasztalni fogják, hogy növendékeik jó légzéssel fognak majd az órán játszani.

Hasonló gyakorlat egy papírlap függőleges falon való megtartása levegőárammal. Lehet versenyezni is: ki tudja tovább az intenzív légáramot fenntartani. Saját találmányunk a "kottalapozó verseny": A kottaállvány előtt állva egy erőteljes, gyors levegősugárral fordítsuk el a kotta lapjait. Ha sikerül, álljunk kicsit távolabb. Az győz, aki a legtávolabbról képes lapozni a kottát. A vékony, sokáig tartó levegőáram a rekesz-támasz egyenletes munkáját és a gazdaságos levegő-felhasználást gyakoroltatja, a hirtelen erős sugár pedig a rekesz munka erősségét, és a jól kialakított levegőcsatornát teszteli. Ezekon túl mind a két gyakorlat az egyik legfontosabb dolgot, a lent megtámasztott, de előre a hangszerbe irányuló levegőáram képzését érzékelteti. Egyik gyakorlatot sem lehet ugyanakkor elszorult torokkal, leszorított nyelvtővel, vagy pláne nem felfújt arccal sikeresen elvégezni.

Eljutottunk hát oda, hogy már "csak" a hangszer megfújása következik. Az anasztáz-ról és a nyelvhasználatról mondottak betartásán túl szükséges még valamivel kiegészíteni tanácsainkat, ami nagyon hasznos útbaigazítást ad, bár lehet, hogy a kezdő még jó ideig nem fogja érteni, mire is akarjuk rávezetni. Azt kell ugyanis javasolnunk növendékünknek, hogy a levegőt ne a fúvóka nyílásába, hanem egyenesen előre a hangszerbe fújja. Van, aki úgy fogalmaz, hogy a hangszer túlsó végén levő tölcséren keresztül kell a levegőt kifújni, Stein szerint egyenesen a hangszeren túl több lábnyira. (Stein,22.o.) Legyünk azonban tisztában vele, hogy ezek a tanácsok bármilyen helyesek is, csak egy érzés keltésére valók, nem valóságosak. Kísérletek igazolják, hogy magában a hangszertestben igen lassú fújás közben a levegőáramlás. Stein is elköveti azt a hibát, hogy a valóságos légoszlop meghosszabbításáról beszél, amikor a fenti tanácsát adja. Beszélhetünk légoszlopról, amely a rekeszizomtól a nád hegyéig tart és légoszlopról, amely a hangszerben rezgést végez. A kettőt nem szabad egyként felfogni.

Szeretnénk tisztázni még egy gyakori jó tanács értelmezését. Azt szoktuk mondani növendékeinknek, hogy sok levegővel fújjanak. Vigyázat! Nem jókora levegővételre buzdítunk ilyenkor! Stein is arról panaszkodik, hogy növendékei teleszívják magukat levegővel, és a hangszert mégis "éheztetik" (Stein, 20. o.) A sok levegővel fújás is csak egy érzés. Azt jelenti, hogy ne fékezzük le a levegőt a torok szűkítésével, ne lassítsuk le a levegőáramot az "öblösített" szájüregben és ne szorítsuk a nádat szájunkkal a minimális szükségesnél jobban, vagyis engedjük rezegni a nádat. Aki "sok" levegővel fúj, annak sem fogy több levegője. A hangszertestbe való fújás és a sok levegővel való fújás tulajdonképpen ugyanannak az elérendő érzésnek a különböző megközelítései.

Meg kell jegyezni, hogy ennek az utóbbi két helyes tanácsnak a megszívlelése néha kissé túlzottan sikerül: a klarinétos minimális szájnyomás mellett maximális levegőt akar a hangszerébe fújni és közben a fúvóka mellett "szökik" a levegő. Mikrofon közelében zavaró mértékű is lehet a szökő levegő

sistergése. Egy kis odafigyeléssel hamar le lehet szokni erről a - véleményünk szerint - nem súlyos hibáról. Egészen kiváló klarinétművészt is hallottunk már néha ki-kiszökő levegővel játszani. Mindenestre a hibát görcsösen összeszorított ajkakkal korrigálni aránytalanul nagyobb hiba lenne.

A levegőáramot tehát egyenesen előre kell irányítani, ami a szájartásnál elemzett nyelvhelyzetet is érinti. A nyelv alakítja ki a szájban azt a csatornát, amely a levegőáramot a fúvóka nyílásához vezeti. Nem ismételjük a szájartásról szóló fejezet ide vágó megállapításait, de kiemeljük annak fontosságát, hogy a fentebb tárgyalt nyitott torok és laza lágy-szájpadlás csak laza nyelvvel együtt funkcionál.

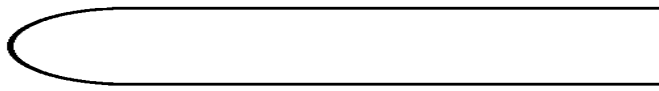
## 9. Hangindítás

A módszertanok kedvenc témája a hangindítás. Thurston nagyon praktikusán, miután leírta részletesen a szájartást, elmagyarázza a levegővételt és a kezdő klarinétossal máris megfújatja a hangszert (Thurston,2.o.) Dagain a hangindítás tárgyalását a nyelv-indítással kezdi (Dagain,18.o.). Mivel nem didaktikát készítünk, nem akarjuk eldönteni a sorrend kérdését. Azt azonban hangsúlyoznunk kell, hogy hiba a hangindítást azonosnak tekinteni a nyelv-indítással, sőt a staccato-val, mint ahogy sokszor hallani klarinétosoktól. Legszívesebben minden klarinéttanár tantermében nagy betűkkel kiíratnánk egy plakátra: A HANGOT NEM A NYELV, HANEM A LEVEGŐ INDÍTJA EL! A fentebb részletezett helyes szájartás, a megfelelően kialakított légcsatorna és a jó levegőtámasz tökéletesen elegendőek ahhoz, hogy a klarinéthang létrejöjjön és változatlan minőségben szóljon egészen a levegőáram megszakításáig.

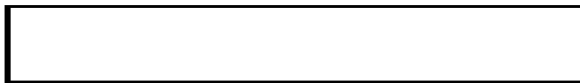
### **Nyelv-indítás.**

A megfelelő helyzetű nyelv közreműködése a hangindításban "csak" annyi, hogy a jó mechanizmussal megszólaló hangnak egzakt indító formát ad, illetve a repetálását is lehetővé teszi.

A levegővel való indítás képe:



A nyelv-indítás képe:



Más kérdés - megint didaktikai - hogy az egzakt hangkezdéshez szükséges nyelv-indítást mikor kezdjük tanítani. Nyilván minél hamarabb, annak érdekében, hogy a nyelv eleje megtanulja a nád-közeli pozíció elfoglalását és fenntartását.

Rendkívül gyakori hiba kezdőknél, hogy a nem elégséges levegőtámasz és levegősebesség okozta hangindítási nehézséget *túlzó nyelvmunkával* igyekeznek ellensúlyozni. Ez a hangszertanulás kezdeti korszakából visszamaradt rossz beidegződés még főiskolás hallgatók között is sok gondot okoz. (Az eltúlzott nyelvmunka másik oka egy régi iskola felfogásában keresendő, de erről később még részletesen írunk.) Régi, de ma is általános rossz szóhasználat a "nyelv-ütés". A "slap-tongue"-szerű különleges hangeffektusok képzésétől eltekintve a nyelv soha nem üti a nádat!

A pontos és jól kezelhető hangindítás a *nyelv végének* segítségével történik. Azért nem a hegyéről beszélünk, mert akkor bárki úgy gondolhatná, hogy a nyelv csúcsa érintkezik a nád felső peremével. (Egy tanár-kolléga - hallomásunk szerint - egyébként így is tanítja a nyelv-nád érintkezést: "a nyelved hegyével érezz egy vékony szőrszálat". Ez helytelen instrukció.) Valójában a nyelv felső néhány millimétere találkozik a nád végének alsó néhány milliméterével. Ez az érintkezés a nyelvvel való hangindítás alaphelyzete. Nincs szó a nádra irányuló nyelv-nyomásról! Vitatott kérdés, hogy ebben az alaphelyzetben érintheti-e a nyelv hegye az alsó ajak fogsorra húzott

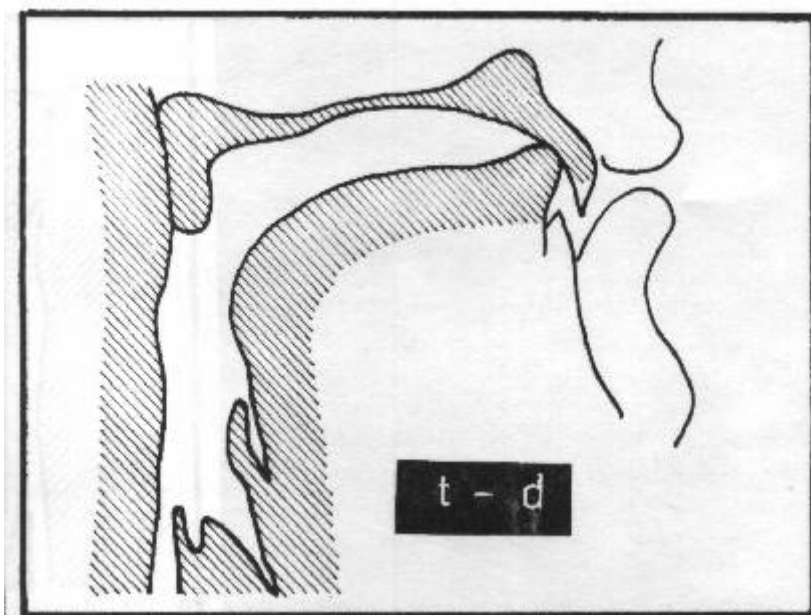
részét és/vagy az alsó fogsort. Valószínűleg a nyelv mérete adja meg a választ. Elképzelésünk szerint a nagyon gyors repetálásra képes nyelv vége szabadon mozog.

A megfelelő anszatz beállítása, valamint a légoszlop-nyomás létrehozása *mindig* meg kell, hogy előzze a hangindítást. Ezután a nyelv vége elmozdul (nem elrugaszkodik!) a nádtól, csak éppen annyira, hogy hagyja azt a légáram által rezgésbe jönni. Ez az elmozdulás inkább hátra, mint lefelé történik, és a nyelv közepe - pláne a töve - nem vehet részt benne. Ez utóbbi - legalábbis kezdőknél gyakori - hibának kívülről is látható jele van: mozog a játékos toroka. Még nagyobb hiba, ha a játékos a hangindításkor az állát is mozgatja. A.H.Drake figyelmeztetése egyértelmű: "Semmilyen mozgásnak nem szabad soha észrevehetőnek lennie kívülről, mialatt nyelvünket használjuk. Egy külső szemlélőnek, a klarinétostól egy hangszigetelő üveg mögött külön állva, nem szabad tudnia megmondani, hogy vajon a játékos legato játszik-e vagy nyelvét használja."(W.A. Drake, 156. o.) Mindaddig, amíg újra szükségünk nincs a nyelvre (vagyis hosszabb hang, ill. legato játéka alatt), az az idítés előtti alaphelyzet közvetlen közelében marad.

Külön fejezetet érdemelne az a sokféle ajánlott szótagocska, mellyel a nyelv-indítás mechanizmusát igyekeznek megérttetni a különféle iskolák és szerzők (ti, tu, tü, ta, da, di, du, stb.). Valamennyire valóban szükség van erre a segítségre, sietünk azonban leszögezni, hogy az ilyen vagy olyan szótagnak csak mint egyfajta *megközelítésnek* lehet létjogosultsága, vagyis a nyelv-indítást semmiképpen nem tekinthetjük a beszédben kimondott bármilyen szótag pontos megfelelőjének.

Kezdjük a segédszótagok mássalhangzójával: legtöbbször a "t" ilyen. A "t" képzése elég jól megközelíti a klarinétos nyelve végének helyzetét és mozgását, de semmiképpen nem azonos azzal. Lásd: 3. ábra (Molnár, 67. o.)





3. ábra

A nyelv végét a nádhoz lejjebb kell hoznunk, mint a "t" képzésekor, és amikor egy valóságos "t"-t kiejtünk, egy elpattanó és - legalábbis a magyar nyelvben - túl kemény nyelvmozgást produkálunk, ami a modern klarinétozásban elfogadhatatlan. Széles körben elterjedt az a hiedelem, hogy a "t" mássalhangzót a keményebb hangindításra használjuk, míg a lágyabbra a "d"-t. Először is felfogásunk a nyelvnek nem tulajdonít többféle szerepet a hangindításban. Másodszor pedig, aki emlékszik még az iskolában a hangtanról tanultakra, az tudja, hogy a "d" hangzó a "t"-nek - hangszalagok közreműködésével képzett - zöngés párja, vagyis szóba sem jöhet, mint hangindítást érzékeltető mássalhangzó. Érthetetlen, hogy az egyébként nagyon alapos Stubbins a hangindításhoz csak két szócskát említ, a "du"-t, és a "hu"-t. Az utóbbi természetesen a levegővel való indítást jelképező szócska. (Stubbins, 209. o.)

Mi a helyzet a szótagocskák magánhangzóival? Ebben a kérdésben jó segítséget ad egy tudomány-terület, a fonetika. A magyar magánhangzók a következő sort alkotják: á, a, o, u, (mély, un. velárisok), e, é, í, ő, ú (magas, un. palatálisok). Ha jól figyelemmel követjük ennek a hangzósornak a kimondását, a hátrahúzott és leszorított nyelvhelyzettől kiindulva fokozatosan az előretolt és feldomborodó nyelv helyzete felé haladunk: 4. ábra (Molnár, 21. o.)

Hang	Hang- rend	Ajaknyílás	Ajakműködés	Állkapocs nyitásszöge	Nyelvhát első része	Nyelvhát hátsó része
á	mély	legtágabb	Aj akrés (illabiális)	igen nyílt	majdnem lapos	legalsó állás
a	mély	tágabb	Ajakkerekítés (labiális)	Nyílt	majdnem lapos	alsó állásba emelkedik
o	mély	szűkebb	Ajakkerekítés (labiális)	félig zárt		középső állásba emelkedik
ó	mély	szűkebb a rövidnél	Ajakkerekítés (labiális)	félig zárt		középső állásnál kissé feljebb
u	mély	legszűkebb	Ajakkerekítés (labiális)	Zárt		felső állásba emelkedik
ú	mély	legesleg- szűkebb	Ajakkerekítés (labiális)	Zárt		felső állásnál kissé feljebb
e	magas	tágabb	Aj akrés (illabiális)	Nyílt	alsó állásba emelkedik	lelapul
é	magas	szűkebb a rövidnél	Aj akrés (illabiális)	félig zárt	középső állásnál kissé feljebb	
i	magas	legszűkebb	Aj akrés (illabiális)	Zárt	felső állásba emelkedik	
í	magas	legesleg- szűkebb	Aj akrés (illabiális)	Zárt	felső állásnál kissé feljebb	
ö	magas	szűkebb	Ajakkerekítés (labiális)	félig zárt	középső állásba emelkedik	
ő	magas	szűkebb a rövidnél	Ajakkerekítés (labiális)	félig zárt	középső állásnál kissé feljebb	
ü	magas	legszűkebb	Ajakkerekítés (labiális)	Zárt	felső állásba emelkedik	
ű	magas	legesleg- szűkebb	Ajakkerekítés (labiális)	Zárt	felső állásnál kissé feljebb	

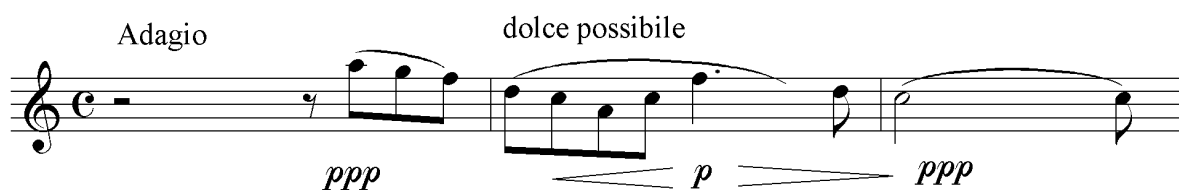
4. ábra

A mély magánhangzókat eleve ki kell zárunk a szóba jöhető megoldásokból, mivel azoknál lehetetlen a nyelv hegyét elől tartani. (A sötét hang kialakítását minden másnál fontosabbnak tartók ajánlanak helytelenül egy szájüreg öblösítő "u", vagy "a" hangzót.) A magasak közül az "e" kiejtése még mindig túlságosan lapos nyelvet kíván. Az "é"-nél már feljebb domborodik a nyelv, de a nyelv eleje igazán csak a három utolsó hangzó esetében kerül annyira előre, hogy célunknak megfeleljen. Válasszunk hát ezekből: Az "í" nyelv helyzet tekintetében nagyon jó, sőt még a mosolygó szájformát is segít kialakítani. Az "ő" nyitottabb hangrése miatt nem ajánlható. Az "ű" hangzó szintén jó nyelv helyzet mellett a "csücsörítő" szájforma felé viszi a játékost,

ennek ellenére nem szabad ezt a megoldást elvetni. Előnye, hogy ez a hangzó érzékelteti legjobban a szűkülő levegőcsatornát és a levegőáramnak a hangszer felé irányítását. Nem véletlen, hogy a francia metodikák a "tu" (kiejtve "tü") szócskát ajánlják. A két legjobb, tehát a "tí" és a "tű" alternatívákként, vagy még inkább egymás keverékeként jól szolgálhatják a személyre szabott megoldások kialakítását.

### Levegő-indítás.

Vannak zenei szituációk, amikor nem szükséges - vagy nem is kívánatos - az induló hang elejének pontos formát adni. Ez az a bizonyos "semmiből megszólaló", anyagszerűtlen hang. Egyik tipikus példája Csajkovszij VI szimfóniájában:



Az ilyen típusú hangindítást a nyelvhegy közreműködése nélkül, tisztán levegővel valósítjuk meg. Már az alaphelyzet más, mint a nyelv-indításnál, ugyanis a nyelv hegye nem érintkezik a náddal. Először kialakítjuk a belső hallással elképzelt hang magasságának megfelelő szájtartást a megfelelő alsó ajak-támasszal, utána rekeszizommal fokozatosan növeljük a levegőnyomást addig, míg meg nem szólal a hang.

A levegő-indítást helytelenül hívják egyesek "h"-val indításnak. A magyar nyelvben a h-hang képzése a szájpaddlás hátsó részén leszűkített légcsatornával történik, ami a klarinétozás szempontjából feltétlenül helytelen.

A levegő-indításról, mint gyakorlási módszerről a hangképzés, valamint az intonáció tárgyalásánál bővebben szólunk még.

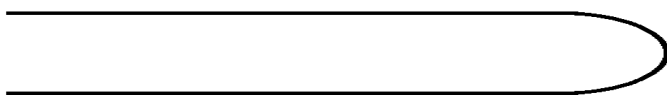
Magasan képzett, stabil de rugalmas szájtartással és kiváló levegőtechnikával rendelkező klarinétosnak mindenképpen zenei eszköztárába kell illesztenie ezt a fajta hangindítást.

### **A hang befejezése.**

Ritkábban szóba jövő téma, pedig mind metodikai, mind pedig művészi nézőpontból megéri a közelebbi vizsgálatot. Leegyszerűsítve a kérdést, kétféle hangbefejezés használatos: nyelv segítségével és anélkül. Az első úgy történik, hogy a nyelv vége visszamozdul az indítás előtti alaphelyzetébe, amivel leállítja a nád rezgését, a második megoldásnál pedig az ember egyszerűen megszünteti a légoszlop nyomását. Sokak szerint a második alkalmazása a gyakoribb, egyesek a nyelvvel való hanglezárást nem is tartják szépnek. Véleményünk az, hogy mind a két hanglezárás-típusnak fontos szerepe van a megfelelő zenei szituációkban.

Frázisok végénél, különálló, folytatást nem kívánó hangoknál - függetlenül azok hosszúságától -, továbbá levegővétel előtt általában a hangnyomás megszüntetése a jó megoldás.

Ez a nyelv nélküli hangindításhoz hasonló "legömbölyített" formát ad a hanglezárásnak:

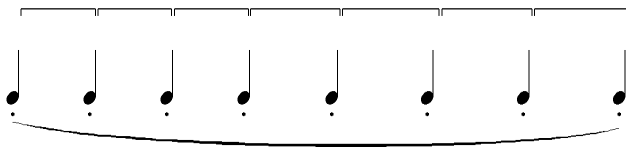


Nagyon magas fokú hangkezelési technika kell azonban ahhoz, hogy egy dallam nem kötött hangjait úgy tudjuk ezzel a módszerrel befejezni, hogy minden következő hangindítás folytatni tudja az előző hang erősségét és színét, felesleges hangsúlyok nélkül. A dallamformálás elsődleges eszköze a levegő, amivel a dallamívet fel tudjuk "rajzolni". A hangok indítási és befejezési módja által válik azonban a szerző stílusa, a játszott rész karaktere jellegzetessé. A zenei szövet tagolásának kényes feladatában a nyelvvel történő hanglezárás legalább olyan gyakran, ha nem gyakrabban alkalmazandó, mint a

levegőnyomás leállításának technikája. Valószínű, hogy a nyelvvel való hangbefejezés azért találkozik sokak ellenvéleményével, mert kivitele sokkal tökéletesebb mechanizmust igényel. Csak akkor záródik a hang a legcsekélyebb hangmagasság és hangszín-változás nélkül, ha a játékos kizárólag a nyelve legvégét mozdítja vissza a nádra, mégpedig annak abszolút közeléből. Ahogy a hang indításakor, úgy lezárásakor sem jöhet létre semmiféle pattanó kísérelőhanghatás. A nyelv-lezárás tipikus esete: a frázison belüli szünetek csak abban az esetben nem tördelik szét a dallamot, ha levegővel végig dolgozunk, miközben nyelvünk meg-megszakítja és újraindítja a hangok sorozatát. Például Kramar Esz-Dúr koncert III. tételének rondótémája is így lesz jól megoldva:



Nem vitatható, hogy *portato* játékban a nyelv zárja a hangokat, ugyanis minden hang vége egyúttal a következő hang eleje is egyben:



Ebben rejlik a portato gyakorlás nagyszerű nyelvtechnika-, és ugyanakkor rekesztámasz-fejlesztő lehetősége: a tökéletesen kivitelezett portato-hoz nagyon kicsi nyelvmozgás de intenzív levegőmunka szükséges.

### **Staccato**

Klarinétosok között talán a leggyakoribb beszédtema. A gyors staccato játéknak képessége szinte misztikus glóriát von alkalmazója feje köré. Ennek ellenére vesszük a bátorságot és kijelentjük: a klarinétosok nagy többsége helytelen értelemben használja a "staccato" szót.

"Staccare" olaszul "elválasztani", staccato ennek megfelelően *elválasztott* játékmódot jelent. Olyan játékmódot, amelyben az egymást követő hangokat

kisebb-nagyobb *szünetek* választják el. Jele a hang fölé, vagy alá tett pont (vagy ék). Staccato tehát lehet negyed, sőt fél kotta is, amiből nyilvánvalóan következik, hogy a staccato játékmód nem jelent egyben gyors tempót, de tempótól és hangértéktől független rövid hangot sem. A pont a hangok értékét megrövidíti, annak érdekében, hogy *elváljanak* egymástól, de a staccato tizenhatod, nyolcad, negyed, stb. mindegyik más hanghosszúságot (-rövidséget) jelent. Van, aki meghatározza, mennyivel rövidíti meg a pont az értéket, mi ezt nem tartjuk szabályba foglalhatónak. A hangok hosszúságát - akár van rajta pont, akár nincs - a zeneszerző stílusa és az éppen szóban levő terület karaktere határozza meg. Megjegyezve, hogy a szerzők hanghosszúság-jelölése nem mindig megbízható, vagyis az imént említett zenei karakter elsőbbséget élvez a notációval szemben, a hanghosszúság jelöléseiben a következő sorrendet tartjuk érvényesnek:

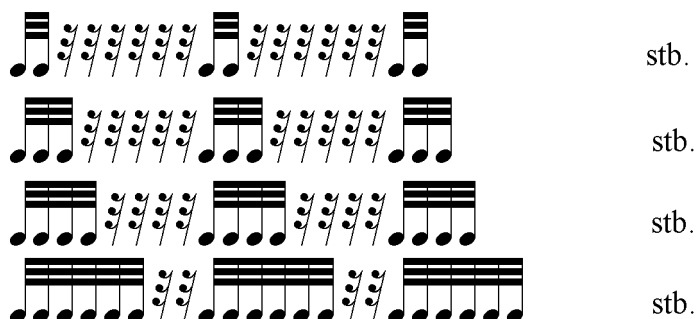
Leghosszabb:     legato  
                          portato  
                          non legato  
                          staccato

Legrövidebb:     rövid staccato

A másik igen elterjedt téveszme ill. helytelen gyakorlat az, hogy a staccato-t egyszersmind keményebb hangindításnak tartják, ill. játsszák. A téveszme egy régebbi játékstílus tartozéka (lásd később), a gyakorlat pedig - ahogy a nyelvindításnál már írtuk - a nem elégséges levegőáram következménye. A staccato-játék tehát tulajdonképpen a hangindítás-hangbefejezés témakörébe tartozik. Amikor a klarinétos köznyelv arról beszél, hogy valakinek gyors, vagy lassú staccato-ja, valójában a hangindítás ismétlési - *repetálási* - képességére gondol.

Az igazi nehéz feladat a nyelv-indítás repetálásának a felgyorsítása. Erre alapvetően kétféle módszer ismert. Az egyik a hang lerövidítésében látja a megoldást: ha gyorsan vissza tudjuk helyezni nyelvünk végét a nádra, hamarabb

újraindíthatjuk a hangot. Ez elméletben stimmel, de a gyakorlat azt mutatja, hogy a gyors lezárás erőltetése hamar görcsös nyelvmozgást vált ki. Gyakorlási sémája:



A másik - szerintünk sokkal eredményesebb - gyors repetálást gyakoroltató módszer a portato-ból indul ki. Elgondolása azon alapul, hogy gyors repetálásra csak a nádhoz nagyon közel, lazán apró mozdulatokat végző nyelvhegy képes. Ez ugyanaz a kíváncsi, mint a szépen kivitelezett portato-nál is. Lassú hangok portato játékát gyakoroljuk tehát először, és fokozatosan gyorsítuk a tempót - ügyelve a nyelv lazaságának megtartására. Mivel a portato hang indítása és befejezése ugyanaz a nyelvmozdulat, egy bizonyos sebességnél már nem fogunk hallani lényeges különbséget a felgyorsított staccato-tól, hiszen gyors tempóban a staccato hangok közötti elválasztás is szinte a nullára csökken. Másszóval: gyors tempóban a staccato is hangindítások sorozata lesz. Igényes és jó nyelvi adottságú klarinétos játékát hallgatva természetesen még viszonylag gyors tempóban is meg tudjuk különböztetni a staccato-t a portato-tól. A klarinétosok ideálja, a "gyöngy-staccato" elsajátítása azonban a jó adottságúaktól is sok munkát kíván.

Adottságról beszélünk és letagadhatatlan, hogy magas szinten játszó, tehát jó adottságú klarinétosok között jelentős eltérés mutatkozik a hang-repetálás felgyorsításának képességében. Véleményünk szerint egy 120-as metronom-számú, normál allegro tempó tizenhatodainak repetálása minden átlagos nyelvi adottságú számára elérhető cél, amivel nem akarjuk azt is állítani, hogy azonos mennyiségű gyakorlással. A jó indítási mechanizmus - benne a helyes

levegőadagolás - elsajátítása és tökéletesítése azonban úgyszólván csodákat tehet. Ismert jelenség a "fehér folt", vagyis egy olyan tempó-terület, ami alatt és felett működik a repetálás, de éppen ott nem. Javasolható ezt a területet metronóm segítségével óvatosan megközelíteni, és a kialakult nyelvi ügyetlenséget lépésről lépésre feloldani, az erőltetés szigorú elkerülésével.

A következő gyakorlatsor az egyszerűtől a bonyolultig, ill. a legato-tól a staccato-ig vezető út követését tűzi ki célul:

The image displays six systems of musical notation, each consisting of three staves. The first two systems show a legato exercise starting with a half note followed by eighth notes, then quarter notes, and finally sixteenth notes, all connected by a slur. The next three systems show a staccato exercise with the same rhythmic patterns, but with dots under the notes indicating a short, detached articulation. The final system shows a more complex exercise with a slur over the first half and staccato articulation for the second half.

Természetesen a gyakorlatokat fokozatosan gyorsuló tempóban, továbbá különböző oktávokba, ill. minden hangnembe transzponálva kell játszani.



## **Dupla-nyelv.**

Elsajátítását elsősorban azoknak ajánljuk, akik komoly gyakorlási idő után sem tudták azt a bizonyos normál allegro repetálást elérni, de rajtuk kívül is minden klarinétes nyereséggel gyakorolhatja. Tapasztalatunk azt a véleményt erősíti meg, hogy a dupla gyakorlása javítja a szimpla sebességét, valószínűleg azzal, hogy segít a nyelv feldomborodó helyzetének kialakításában.

A "dupla-nyelv" sajnos csalóka kifejezés; bár lenne két nyelvünk, mint ahogy pl. az ütőhangszeresek két kézzel fantasztikus gyors hangrepetálásra képesek. A dupla-nyelves indítás azon alapul, hogy az elsőt - ahogy a "szimplánál" - a nyelv eleje a nádon, a másodikat a nyelv háta a szájpadlason indítja. Megközelítő szócskákkal: ti-ki. Arra kell törekedni, hogy a "ki" képzési helye minél előbbre kerüljön és ne legyen "magyarosan" kemény. Sokat segít, ha a gyakorlás folyamán időnként felcseréljük a szótagokat és a "ki" lesz az első indítás. Állítólag van olyan klarinétes, aki a szimpla indítással azonos minőségű duplát fejlesztett ki, de a dupla minőségben általában lemarad. Aki nem jut el sem minőségben, sem indítási sebességben a kívánt szintre, az is jól tudja dupláját alkalmazni a zenekari tutti repetálásoknál (pl: Csajkovszkij V. szimfónia I. tétel), ugyanis dupla-indítással sokkal kevésbé fáradékony a nyelv, mint szimplával.

## 10. A szép klarinéthang

A klarinétos társadalom három kategóriában jellemzi tagjait: a hangja, a technikája valamint a muzikalitása alapján. A három alapvető adottság közül a szép hang kiemelkedő fontosságú. Lehet bármilyen virtuóz, bármilyen szuggesztív előadó, akinek nincs igazán szép hangja, azt nem tekintik komplett klarinétművésznek. Az is előfordul, hogy egy gyönyörű hang “észrevétlenné” teszi a kevésbé tökéletes technikai megoldásokat. A zenekari klarinétszólók többsége technikailag nem nehéz, hatásos előadásuk - intonációs, ritmikai és dinamikai követelményekről most nem beszélve - nagymértékben a hang szépségén múlik.

Milyen is tulajdonképpen a szép hang? Ezt rendkívül nehéz szavakkal kifejezni.

Baermann szerint: ”Akkor szép a hang, ha telt, vibráló, fémes, világos a hangzása és minden hangerőben és fekvésben megtartja ugyanezt a karakterét, a legerősebb játéknál sem veszti el szépségét és nem kelt kellemetlen hatást sívító élességével; olyan kifejező és simulékony legyen, hogy a legfinomabb részeket minden árnyalatban könnyedén formálni tudja, egyszóval, hasonlítson a legszebb női hangra.” (Baermann, 33. o.)

Saját véleményünket bátortalanul fogalmazzuk meg. Egyrészt azért, mert a zene birodalmában a szavak közismerten másodlagos értékűek, másrészt azért is, mert hangszerünk különleges képességekkel rendelkezik egészen eltérő színek létrehozásában, szélsőséges karakterek megjelenítésében. Jobban tesszük, - ha már mindenképpen hangjának leírására vállalkozunk - ha a különböző regisztereket külön jellemezzük. A chalumeau regiszter meleg, bársonyos, telt hangja a komoly, sőt komor, méltóságteljes hangulatok kifejezője. Az “igazi” klarinétregiszter fényesen (de nem élesen), messzehangzóan szól, minden jelentős versenyműben itt mutatja meg a témát a szólóhangszer. A magas

regiszter átható, harsány hangszíne nagyon kedvez az ironikus, játékos zenei részleteknek, de egy magas klarinét-sikoly vérfagyasztó hatású is lehet. Ha hangszín-vizsgálódásunkat kiterjesztjük a hangszer család többi tagjára is, még gazdagabb lesz leltárunk: a basszusklarinét alsó regisztere sejtelmesen szól, a felső regisztere meg - úgy, ahogy a basszetcürt teljes hangterjedelme - fátyolos, tompa hangjával hatásosan kifejezi a zene gyászos, panaszos mondanivalóját. Az Esz és D klarinétok a modern nagyzenekarban nélkülözhetetlenek rikító, ironikus, vagy fájdalmas effektusok létrehozásában.

Gyakran hallani vitát arról, hogy a sötét, vagy a világos klarinéthang-e a szebb. Ez a kérdés a németes-franciás hang formájában is elhangzik. Véleményünk szerint a sötét hang szép, ha az nem mesterséges úton jön létre, nem "sötétítés", vagyis a szájüreg "öblösítése" révén (ennek veszélyeiről az anasztáz tárgyalásánál van szó), hanem a hangszer és játékos természetes adottsága által. Ugyanakkor a világos hang önmagában semmi rossz jelentéssel nem bír, egy ilyen hang birtokosa képes lehet ugyanolyan színgazdagsággal játszani, mint az a kollégája, akinek adottságai egy sötétebb hang kialakítását segítik elő. A modern klarinétozásról kialakított elképzelésünk a feldomborított nyelv helyzetet pártfogolja, ami sok hangkezelési előnye mellett kétségtelenül egy világosabb hangot hoz létre, legalábbis a leszorított, "öblösítő" nyelv helyzet által képzett, mesterségesen sötétített hanghoz viszonyítva. Ez utóbbi módszerrel azonban a hang kezelése sokkal nehezebbé válik, mind kötés, indítás, mind pedig intonáció tekintetében.

Eléggé elterjedt vélemény, hogy a szép hang a szájüreg felépítésének függvénye, és mint ilyen egy kész adottság. Pap Jánostól tudjuk, hogy a vokális traktus rezonanciájának hatása a megszólaló hangra vita tárgyát képezi az akusztikusok között is, (Pap, 179. o.) bár újabb kutatások igazolni látszanak a fúvósok ilyen irányú megfigyeléseit. (Pap János szóbeli közlése). A klarinéthang létrejöttét akusztikailag röviden így írhatjuk le: a levegőáram rezgésbe hozza a nádat (generátor) és az így keletkezett alaprezgést a hangszer test és a benne

kényszerrezgést végző levegő (rezonátor) erősíti fel. A hang minőségét eszerint alapvetően négy tényező határozza meg: a nád rezgését befolyásoló szájtartás, a levegőáram intenzitása, a nád és fúvóka kiképzése és a hangszer felépítése. A klarinétos befúvásmódja nyilvánvalóan a legfontosabb tényező, de nem biztos, hogy a testi felépítés lényeges eleme a hangképzésnek. Inkább tartjuk annak a rövidesen tárgyalásra kerülő ún. "hangigény"-t.

A hangminőséget befolyásoló tényezők között említettük a *levegőáram intenzitását*. Itt most csak annyit jegyzünk meg, hogy hiába szép színű egy hang, ha erőtlen, kifejezéstelen, akkor maga a klarinétjáték nem fog tetszeni a hallgatóságnak. (Továbbiakat lásd: levegőtámasz, hangerő.)

A *nád kiképzése* - mindennapos tapasztalatunk bizonyítja - meghatározó jelentőségű a hang minősége szempontjából. Most ahelyett, hogy egy alapos nádfaragási útmutatót közölnénk, csak arra hívjuk fel a figyelmet, hogy minden klarinétosnak előbb-utóbb meg kell tanulnia fúvókájához és anszatz-ához igazítania mindenkori nádját. Kényelmes, de terméketlen álláspont egy életen keresztül a nádatokat okolni elégtelen hangminőségünk miatt.

A *nád erősségének* szenteljünk azonban egy kis figyelmet. Sokan esküsznek az erősebb nádakra. Úgy tartják, hogy azokkal nagyobb hangerőt, intenzívebb hangot tudnak létrehozni, sőt szebbet is. A nagyobb hangerővel kapcsolatos kételyeinknek a megfelelő fejezetben adunk hangot. Itt csak kiegészítjük néhány szóval: Az erősebb nádhoz nem csak nagyobb levegő-, de nagyobb ajaknyomás is szükséges. A megnövelt nádtámasztás jobban csillapítja a nád rezgését, aminek elkerülhetetlenül a felhangok száma látja kárát. Amit tehát nyerünk a réven, elveszítjük a vámon. A klarinéthang megítélése nem lehet annyira szubjektív, hogy ne ismerjük el: éppen a gyengébb nád szól színesebben, melegebben, hajlékonyabban. Mielőtt félreértést okoznánk, sietünk leszögezni, hogy a közepes erősségű nádatokat tartjuk minden szempontot figyelembe véve optimálisnak és csak az annál erősebbek ellen ágálunk. A közepes erősségű nádon bőven van lehetőségünk intenzív levegő-támasszal

fújni, elég nagy hangot produkálni, ugyanakkor könnyedén indítani és pianissimo-ban is élő hangon muzsikálni.

Az mindenesetre biztos, hogy a hangminőség megítélésében maguk a klarinétosok a legilletékesebbek. Ők azok, akik mások klarinéthangját és sajátjukat is olyan érzékeny fülekkel hallgatják, hogy más területen dolgozó muzsikus társaiknál (a karmestereket is beleértve) sokkal több hangjellemzőt tudnak megkülönböztetni, nem beszélve a laikusokról. Azt tanácsoljuk ifjú – és kevésbé ifjú – kollégáinknak, hogy egy hangszer, egy fúvóka, vagy akár egy nád kipróbálásakor feltétlenül támaszkodjanak - lehetőleg több - más klarinétos véleményére. Ez különösen ajánlatos abban a korban, amikor még nem alakult ki végleges hangképzésük, még keresik saját hangideáljukat. Tanácsunknak egyszerű a magyarázata: az ember - miközben játszik a hangszerén - nem ugyanazt a hangot hallja, amit mások. A fogaink és koponyacsontunk egy ún. “testhangot” továbbít belső fülünk hallószervéhez, amely egészen más frekvenciákkal jellemezhető, mint a hangszerből a levegő közegén át a hallgatóhoz jutó ún. “levegőhang”. Mi, játékosok a kettő keverékét halljuk, tehát a tiszta levegőhang minőségének - ugyanúgy erősségének - megítélését a tőlünk pár méterre figyelő kollégákra bízhatjuk. Gyakori panasz egy nádra pl. hogy “zizeg” (egy növendékünk úgy mondta, hogy “zsí”-s a hang). Nos, az esetek nagy részében ez a zizegés nem jut el a hallgatóhoz, sőt lehet, hogy a hallgató kolléga éppen a játékos által zizegőt fogja színesnek találni, a nem zizegőt viszont tompának, színtelennek.

Minden magasabb szinten játszó klarinétos hordoz magában valami belső elképzelést, amit *hangideálnak* nevezünk. Mik lehetnek ennek a titokzatos dolognak a gyökerei?

Legtávolabbról elindulva, létezik egy nemzeti iskola, amely vagy maga egy zenei kultúrkör (pl. a német), vagy annak része (pl. az osztrák a németnek). A hangideál egyik alapvető meghatározója az a hangszertípus, amelyet a szóban forgó nemzeti iskola használ. Ez utóbbi alapján mindjárt kétfelé osztódik a

klarinétos világ: a boehm rendszert és a németet használókra. A dolog azonban nem ilyen egyszerű. A németek által favorizált hangszerek mások, mint a Bécsben kizárólagos egyeduralmú klarinétok. A boehm rendszeren belül pedig más típusokat kedvelnek a franciák, mást az angolok és megint mást az amerikaiak. A nemzeti iskolákat a nagy klarinétos egyéniségek formálták ki és formálják folyamatosan. Ez utóbbi jelenség következménye az, hogy a hangideál egy nemzeti iskolán belül sem nem egységes, sem pedig időben nem állandó. Ma Franciaországban például egészen más hangon fújnak, mint akár csak néhány évtizeddel ezelőtt.

E szerteágazó ízlés - azt gondolhatnánk - élesen elválasztja az egyes irányzatokat követő klarinétosok hangját. Megfigyelhető azonban egy olyan jelenség, amely az eddig leírtakkal ellentétes irányú tendenciát mutat. A hangszergyárok legjobbjai lázasan dolgoznak egy olyan klarinét kifejlesztésén, amely a két uralkodó rendszer előnyeit egyesíti magában. A németek már nem fújnak olyan keskeny és hosszú lehúzású fúvókán, mint régebben, és érdekes módon a leghíresebb francia nádcég németes típusú nádat is gyárt. Korunkban a zene területére is betört globalizáció hatására a nemzeti iskolák markáns jellemzői összemosódni látszanak, helyüket a klarinéthangban is egy bizonyos világdivat kezdi elfoglalni. Érthető a jelenség: ma egy saját hangideálját kialakítani szándékozó ifjú klarinétos az egész világon keresheti példaképét.

A hangideál tehát utánczason alapul? Részben igen. A tanár munkájának az eredménye? Az is, de még valami: Egy olyan - úgy látszik - velünk született képességünk, amely bennünket különböző mértékben tesz *érzékeny* hangszerünk hangzására. Ez a képességünk hasonló a muzikalitáséhoz: csak a bennünk csírájában meglévőt tudjuk valójában kifejleszteni.

Tételezzük fel, hogy klarinétosunkban megvan a szép hang iránti igény, érzékenység és módja van jelentős művészeket hallgatva alakítani saját hangját. Ekkor már "csak" az elképzelésének legjobban megfelelő hangszert, fúvókát és végül, de nem utolsósorban nádat kell találnia. Hogy fog hangszere ezek után

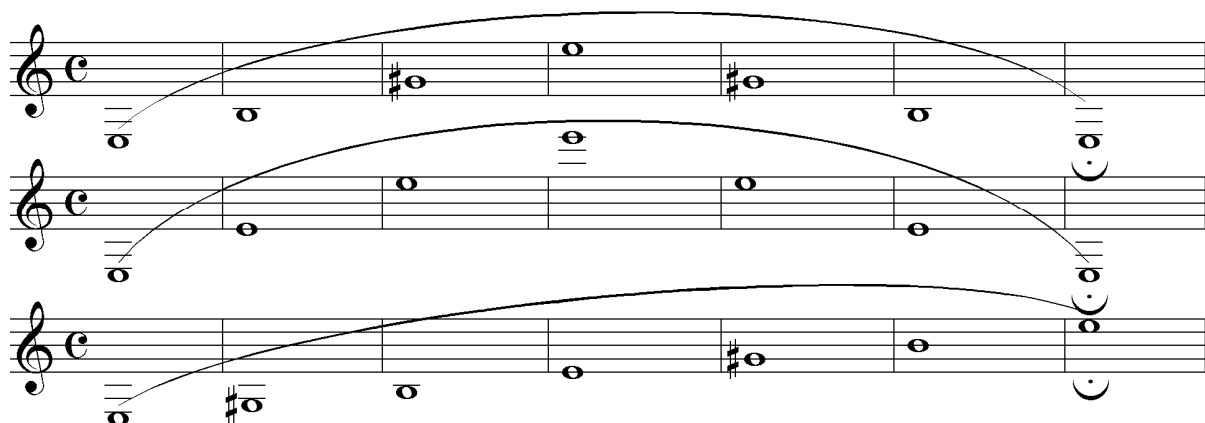
hangzani? Mint mestere, mint klarinétos-ideálja hangja? Egy kicsit persze úgy is, de még inkább a *saját egyéni klarinéthangján* fog muzsikálni. Bizonyításra cseppet sem szorul az a megállapítás, hogy minden klarinétos a többiekétől többé-kevésbé megkülönböztethető hangon játszik. Ezen nem módosít jelentősen az sem, ha fúvókát cserél és - mint minden kollégája - örökké újabb és újabb nádakon játszik.

## 11. Hangképzés

Ahogy láttuk, a hang képzésének eszközei a megfelelő hangszertartás, szájtartás, levegőcsatorna kialakítás és levegőtámasz. Ezek azonban nem alakulnak ki máról holnapra. Még a kiugróan jó hangadottságokkal rendelkező klarinétosnak is egyrészt állandóan fejlesztenie kell a hanggal való bánás technikáját, másrészt állandóan gondoznia kell hangminőségét. Ezeknek mindennapos gyakorlása a *hangképzés*, amelynek régi fúvóstanárok gyakorlatában a “kitartott hang” fújása volt a legalkalmasabbnak tartott módszer. Kétségtelen előnyei mellett azonban a kitartott hang hátrányokkal is jár: ha egy levegővételre egyetlen hosszú hangot tartunk ki, azzal különálló hangok képzését gyakoroljuk be. A modern klarinétozás ideálja a regiszterek közti különbségek csökkentése. Ennek érdekében ma egy klarinétosnak *arra kell törekednie*, hogy a különböző magasságú hangokat *azonos szájtartással* játssza. Ha egy levegővétellel legalább két oktávot ívelünk át lassú tempóban játszott hangokkal, azzal több fontos dolgot is gyakorolunk egyszerre: a tiszta hangközök (kvart, kvint, oktáv) segítik a korrekt intonációt, a legato játékmód kötéstechikánkat fejleszti, ügyelhetünk a változatlan szájtartásra és erősítjük anasztunk állóképességét. Mindeközben természetesen figyelünk a levegőtámaszra és a hangminőségre is. Ajánlatos a dinamikát is változtatni: egyszer végig forte, máskor végig piano, megint máskor crescendo-decrescendo fújhatjuk a hangképző gyakorlatunkat. Még egy hasznos tanács: hangképző gyakorlatainkat kezdjük időnként levegő-indítással. Ahhoz, hogy az első hang már megszólalása pillanatában ugyanaz legyen hangszínben, teltségben, hangerőben és intonációban mint az egész gyakorlat, a szájtartás előre beállítására van szükségünk. A szájtartás helyes beállításának legjobb visszajelzője a levegő-indítás: ha indulásnál még nincs készen, vagy hibás a szájtartás (pl. szorítás, stb.), nem fog problémátlanul indulni a hang.



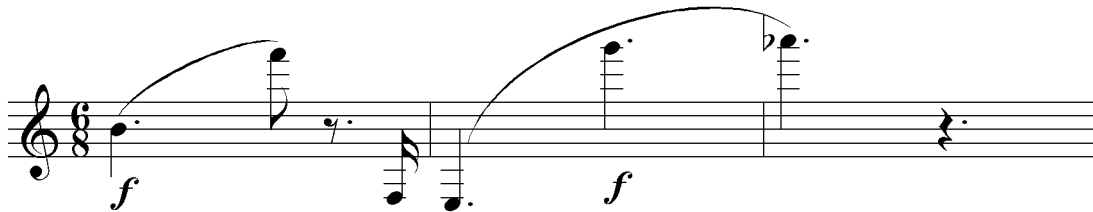
Néhány ajánlott megoldás:



## 12. Legato

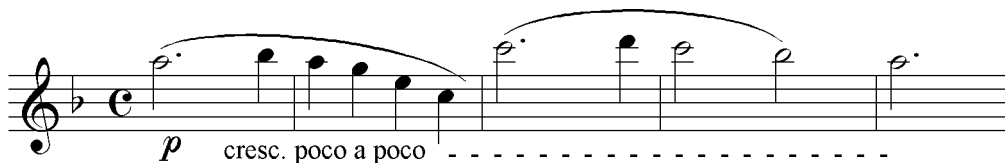
A klarinétnak van egy csak rá jellemző tulajdonsága: az egymás után kötve játszott hangok nem olvadnak össze (mint pl. legszebben az énekhangnál), hanem - jobb kifejezés híján azt mondhatjuk - lépcsőket alkotva követik egymást. (A dolognak valószínűleg van akusztikai magyarázata.) Ez a tulajdonsága teszi olyan briliáns hangzásúvá a futamokat, arpeggio-kat. Ugyanakkor a játékosnak nagyon meg kell dolgoznia annak érdekében, hogy egy lassú áradó melódiát tökéletes legato-nak lehessen hallani. Ez - pontos ujjmozgást feltételezve - nagyrészt a levegőkezelésen és a laza, nyitott torkon múlik, de (kivált nagyobb hangközök kötésénél) az is elengedhetetlen, hogy a játékos pontosan előre hallja magában a következő hangot. A nagyobb *hangközök felkötésénél* az alsónak levegővel történő intenzívebb megtámasztását szoktuk javasolni annak érdekében, hogy a felső “ne ugorjon ki”. Még nehezebb, ha ez a felső hang még a magas regiszterre is esik (c''-től felfelé). Gyakori rossz beidegződés ennek a problémának olyan “megoldása” (megkerülése), hogy a játékos a felső hangot halkabban, vagy - ahogyan a régi iskola tanította - feszítettebb szájtartással fújja meg. Jó mechanizmussal

tökéletesen fel lehet kötni bármilyen nagy hangközt anélkül, hogy a felső hang “kiugrana”, vagy elszűkülne. Weber már a 19.sz. elején tudhatta ezt, különben nem írt volna le Esz Dúr klarinétversenyében (II. tétel 55-57. ü.) ilyen lépést:



Különösen nehéz helyek a regisztereken átlépő kötött hangok. Az a'-h' lépés ujjtechnikailag is, kötés szempontjából is nehéz feladatot ad a még gyakorlatlan játékosnak. (Vigyázat: a nem tökéletesen takaró e-h', ill. f-c' lyuk párnája nagyon megnehezíti a kötést!)

Beethoven Coriolan nyitányában a c'''-d'''-c''' szép kötése gyakorlott klarinétos számára is különleges feladat:



Beethoven 8. szimfóniája menüettjének triója a professzionális klarinétos anasztázának, levegőkezelésének, legato-staccato technikájának és nádjának a próbája:



Egyik idézett szóló kötése sem valósítható meg az ajánlott módszer: intenzív levegő, nyitott torok és anticipáló belső hallás nélkül.

A nagy hangközök *lefelé kötéséről* már nem nyilatkozunk olyan optimistán, mint a felfelé kötésről. Nem véletlen, hogy a felsőfokú etűdök közül jó néhány kitartóan gyakoroltatja az ilyen lépéseket (pl. R.Jettel, D'Elia), és ennek a munkának eredményeként a klarinétos majdnem minden nagy lekötést jól, vagy elfogadhatóan meg tud oldani. A magunk részéről kényes szólókban, mint pl. R.Strauss Hősi élet-jében, inkább a nyelv alig észrevehető segítségét ajánljuk a biztonság kedvéért. A dallamvezetés töretlen íve így biztosan nem sérül, ugyanakkor elkerüljük a “gikszer” veszélyét:

The image shows a musical score snippet consisting of two staves. The top staff is in treble clef, 2/4 time, and contains a melodic line with a triplet of eighth notes. Above the staff, the text "zart, ausdrucksvoll" is written. The bottom staff is also in treble clef and contains a bass line with a triplet of eighth notes. Dynamic markings include "pp" at the beginning of the bottom staff, "f" at the start of the triplet, "dim." with a dashed line indicating a gradual decrease in volume, and "pp" at the end of the triplet. A slur connects the two staves, indicating a continuous melodic line.

## 13. Artikuláció

A jó klarinétos egyik legalapvetőbb ismertetőjegye az artikuláció fölényes kezelése. Kezdkénél a fő feladat a nyelvindítás és ujjmozgás összehangolása. Minél magasabb szinten áll a klarinétos, annál differenciáltabb az artikulációs technikája. Ez az általánosan elfogadott vélemény lehet az oka annak, hogy Stubbins a nyelvhasználatot a klarinétozás három legfontosabb összetevője egyikének tartja (a három "t": tone, technique, tonguing) (Stubbins, 193. o.).

A különböző kötésmódok létrehozásának módjáról a hang indításánál, ill. befejezésénél volt már szó. Alkalmazásuk elsősorban stílusérzék kérdése. Az éppen játszott darab szerzőjének stílusa, valamint a művön belüli zenei karakterek határozzák meg, hogy a nyelv hegye mennyi ideig akadályozza a nád rezgését két hang között, másképpen szólva, milyen hosszú szünetek választják el az egyes hangokat egymástól. Művelt játékos az ilyenformán kialakított hanghosszúságok ezernyi változatát képes a megfelelő helyen alkalmazni.

Mivel a 18. században még nem volt általános az artikuláció jelölése, a kottakiadótól, ill. a játékostól függ, mely hangokat köti össze. Ez a helyzet még a 19. század elején is fennáll néhány zeneszerzőnél, így pl. Weber klarinétműveit ma ahány szólista, annyiféle kötéssel játssza. A ma korszerűnek tartott "Urfassung" kiadások sajnos teljesen rá is bízzák a játékosra az artikulációt, aminek eredménye sok értelmetlen, önkényes megoldás. Véleményünk szerint éppen Weber esetében kiváló támpont ebben a kérdésben a világhírű szólista, Carl Baermann játéka alapján készült kiadás. Több mint valószínű, hogy kötésmódjait nemcsak korhűen, de - édesapja, Heinrich Baermann révén - a szerző jóváhagyásával alakította ki. Ennek ellenére lehet rajtuk változtatni egyéni elképzelés alapján, ill. játéktechnikai okok miatt. Ha egy staccato futam könnyed kijátszása valakinek gondot okoz, segíthet magán úgy, hogy bizonyos hangcsoportok első két hangját összeköti. Pl. Weber Esz-dúr koncert I. tétel 133-134. ütem:



Az artikuláció azonban nem válhat az egyénieskedés eszközévé. Csak azért staccato játszani például egy nyilvánvalóan legato futamot, hogy a játékos csillogtathassa nyelvtechnikáját, rossz ízlésre vall. A 19. sz. közepe óta íródott művek kötőmód jeleit pedig már szigorúan be kell tartani, mert azok már bizonyosan a szerzők elképzeléseit tükrözik.

A 18. századra és a 19. század elejének játékstílusára alkothatunk egy szabályt: a staccato hangot megelőző kötött hangnak rövidnek kell lennie, akár jelölve van, akár nincs. Technikailag ez úgy valósítható meg, hogy a kötőív staccato-hang előtti utolsó hangját kis nyelvhegy mozgással zárjuk, és ebből a nyelv helyzetéből indítjuk a rövid hangot. Így érezzük el azt, hogy nemcsak a staccato-hang után, de előtte is egy kis szünetecske képződik. Weber f-moll klarinétverseny 262-263. ütemében pl. így lesz pregnáns ez a menet:



Ennek a gyakori artikulációs képletnek a pontos kijátszásához egyébként hasznos tanács egy tenuto elképzelése az első kötött hangra.

A kötőív alatti tenuto jelek szintén portato jelentsűek, de itt két dologra gyanakodhatunk: vagy csak felhívja a figyelmet a nagyon hosszú indított játékmódra, vagy pedig ezen túlmenően még hangonként egy bizonyos hangsúlyozást is megkíván, mint pl. Csajkovszkij VI. "Patetikus" szimfónia I. tételben:



## 14. Hangerő

Dinamikai skála tekintetében a klarinét rendkívüli adottságokkal rendelkezik. Ha a basszusklarinét hangerő sávja több mint 40 Db. szélességű (Pap, 176. o.), akkor az A és B klarinétoké sem lehet sokkal szűkebb. (A fuvoláé 15-20 Db.!) (Pap, 164. o.) Egy jó klarinétos a szinte hallhatatlan pianissimo-t is meg tudja szólaltatni, de fortissimo-ja is kielégítő nagyságú. Ami azonban hangszerünket igazán fafúvós társai fölé emeli e tekintetben, az az a képessége, hogy a hangerő árnyalatok minden regiszterben jól kezelhetőek rajta.

Hangszerünknek ezt a kivételes adottságát azonban csak a jól képzett játékos tudja valóban kihasználni. Mi a "titka" annak, hogy a dinamikai skála teljes szélességét ki tudjuk játszani? Erre a kérdésre könnyen adódik a válasz: a hangképzés és a levegőtámasz helyes alkalmazása.

A dolog azonban nem ilyen egyszerű. Míg a leheletnyi pianissimo-t minden jól képzett klarinétos létre tudja hozni, addig a dinamikai skála felső szintje tekintetében jelentős közöttük az eltérés. Ezt felfoghatjuk zenei ízlés dolgának is: ha egy klarinétművész szólólista a pianissimo-tól az egyszerű fortéig terjedő hangerő sávját olyan hatásos árnyalatokkal tudja kitölteni, hogy a hallgatónak semmiféle hiányérzete nincs, ez tökéletesen kielégítő. Más kérdés, hogy egy nagy zenekar közepén ülve mellőzhető-e az igazi fortissimo.

A kérdést tovább bonyolítja egy közismert jelenség: Más a nagy hang közletről és más távolról. Gyakran tapasztalhatjuk, hogy egy közletről bőségesnek tűnő klarinéhang nem "megy át" a termen. Ez már nem a műszerekkel mérhető hangerő, inkább a hangszín (felhang-tartomány) kérdése.

A hangnak ugyanis a hangerőtől függetlenül kell, hogy legyen "vivőereje", más szóval intenzitása. Milyen érdekes, hogy Debussy a Rapszódia elején ezt írja elő a klarinétnak: "Doux et pénétrant", vagyis "lágyan és áthatóan" és ehhez még egy pp-t is hozzátesz! Sajnos sok klarinétos pianissimo-, sőt piano-játéka üresen, színtelenül szól. Ha nagyobb hangerőknél kielégítő

hangjának színgazdagsága, akkor szinte biztosan orvosolható a baj: fejlesztenie kell levegő-támaszát, ill. használnia kell azt a halk játékban is. Nagy tévedés azt hinni, hogy az intenzív rekeszizom-támasz csak a nagyobb hangerők játékához szükséges: a hang intenzitásához, sűrűségéhez minden dinamikai szinten elengedhetetlen. Vigyázni kell ugyanakkor arra, hogy az iménti tanácsunkat megszívlelő klarinétos ne "fújja túl" a hangszerét. A forszírozott hang már nem szép és vannak légiesen könnyed hangvételt igénylő darabok, ill. részletek, amelyekben a "100 fokon forrás" nem illő, sőt komikusan hat.

Vitatható kérdés a nád erősségének és a hang erősségének az összefüggése. Eléggé általános vélekedés szerint gyenge nádon nem lehet hangosan fújni. Felhívjuk a figyelmet a dolog bonyolultságára: Nincs önmagában ún. "gyenge", vagy "erős" nád, hanem csak a vele egységet képező fúvóka viszonylatában. A fúvóka nagyobb nyílása elméletben nagyobb hangerőt tesz lehetővé (nagyobb a nád rezgésének amplitudója), de azt is tudjuk, hogy a nagyobb nyílású fúvókához a vége felé jobban elvékonyított nád illik. Az erős nád megszólaltatásához nagyobb levegőnyomás szükséges, de kérdéses, hogy az így befektetett többlet energia a hangosság növelésére fordítódik-e. Nád-fúvóka összhangról tehát igazából csak konkrét játékos anatz-a és levegőkezelése viszonylatában beszélhetünk. Tovább bonyolítja a dolgot, hogy ha valakinek a játékát hallgatjuk, igen nehéz megállapítani, milyen erősségű nádat használ. A legkevésbé azt tudjuk hallgatóként megállapítani, hogy azért nincs a játékosnak fortissimo-ja, mert túl gyenge nádon fúj, vagy azért - mondjuk például, - mert fél a nagy hangerővel járó disztonációtól.

A dinamikai skála helyes zenei alkalmazása fejlett zenei ízlést, jó stílusismeretet és jól működő megelőző, ill. kontroll-hallást kíván meg. Ha egy klarinétos pl. a kuriózum-számba menő Vivaldi oboa-klarinétverseny szólamát játssza, óvakodjon a széles dinamikai skála teljes kihasználásától, stílusosan inkább két szint - mondjuk piano és forte - teraszos elkülönítése javasolt. Mozartot sem stílusos romantikus pianissimo-val játszani, még akkor sem, ha

ma már szinte kötelezőnek tekintik pl. a versenymű lassú tételében az "A" rész visszatérését ebben a hangerőben fújni. Ehhez a szokáshoz hasonlóképpen 19. századi "maradvány" a Mozartnál gyakori motívumismétléseket echó-szerűen halkán játszani másodsor. A romantikus zenétől kezdve a mai zenéig már nem köthető meg ennyire a hangerőt érintő stílusosság fogalma, viszont a szerző dinamikai utasítását - előrehaladva az időben egyre jobban - illik tiszteletben tartani.

A dinamikai jelek soha nem abszolút, hanem csak relatív értékűek. Egy darabon belül az előadó(k)tól függ a leghalkabb és a legerősebb szint beállítása. Ez a viszonylagos szabadság azonban azzal a kötelességgel jár, hogy a megtervezett szinteket szigorúan a két szélső ponthoz kell igazítani. Egy tétel - mondjuk egyetlen fortissimo - csúcspontja csak úgy lesz hatásosan kiemelve, ha addig és utána azt a szintet esetleg csak megközelítjük, de el nem érjük. Hasonló a helyzet a pianissimo mélypontokkal. Az alapos német-osztrák karmesteriskola nagyjai szigorúan megkövetelték Beethoven szimfóniáiban a forte három szintjének hallható megkülönböztetését. A VII. szimfónia utolsó tételének "fff"-ja igazi csúcs-hangerő képzését kívánja meg a zenekar minden tagjától.

A dinamikai jelek relatív jellegének jó példája az ún. "szóló-piano" és a "kísérő piano" közötti különbségtétel. Ezt a különbséget a szerzők gyakran nem jelölik, de az előadó(k)nak természetesen tisztában kell lenniük vele. A Mozart klarinétverseny szóló belépője alatt piano utasítás áll, de nyilvánvaló, hogy ezt a boldogságtól áradó főtémát éneklő, telt hangon kell játszani. Különösen fontos a kamaraművek esetében tudatosan elkülöníteni a szóló-piano-t a kísérő-piano-tól. Brahms f-moll szonátájának III. tételében pl. az első nyolc ütem a klarinét szólója, a zongora "kísérő-piano"-ban játsszon; a második nyolc ütemben a szerepek felcserélődnek, most a klarinét kíséri a zongora szólóját. A kotta "piano" jelzése nem ad útbaigazítást az efféle árnyalatok tekintetében:



Allegretto grazioso

The image displays a musical score for a piece titled "Allegretto grazioso". The score is written for voice and piano. It consists of three systems of staves. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The dynamic marking is *p* (piano). The music is characterized by flowing, melodic lines in the voice and piano parts, with a focus on grace and elegance. The piano part features a steady bass line and arpeggiated figures.

Sajnos terjedőben van az az - őszintén szólva - dilettáns szokás, hogy a játékos a szerző utasításaitól, a mű stílusától, sőt az éppen játszott terület karakterétől függetlenül pillanatonként le-föl hullámszik játéka hangerejével. A nap 24 óráján keresztül könnyűzenével bombázott hallgatóság lehet, hogy el is van ragadtatva ettől a játékmódtól. Igényes muzsikusk azonban szigorúan megtervezi minden egyes motívumának, frázisának, ill. tételének a dinamikai térképét és be is tartja azt a koncerten. Ez semmiképp nem fog ártani az előadás spontán hangulatának, de csak így tudja a mű szerzőjének akaratát a saját



A kotta által ajánlott dinamikai jelek:



Az általunk jobbnak tartott megoldás:



Gyakori hiba a hosszú hangok (lásd előző példánk első ütemében a c" hang) "dagasztása". (Fülünkben cseng Jacques Lancelot professzor kiáltása: "ne gonflez pas!" = Ne fújja föl!) A crescendo igazából a mozgó hangokon hatásos.

Az erősítés és a halkítás utasítása vagy kiírva (rövidítve: cresc. dim.), vagy pedig a táguló, ill. szűkülő fektetett ékekkel van jelezve. Az lenne a teljesen egyértelmű, ha a betűkkel kiírt utasítás az egyik dinamikai szintről a másik felé való fokozatos haladás jele lenne, az ékek pedig az egy dinamikai szinten belüli hullámokat rajzolnák le. Ez - tudjuk - sajnos nem így van. Ha nincs jelölve a hangerő-változtatás végeredménye (pl: f), a pillanatnyi zenei környezetből kell következtetnünk a halkítás, vagy erősítés mértékére. Vigyázat, nem kell a diminuendo-nak feltétlenül a semmibe és a crescendo-nak a harsányságba vezetnie! Egy pianissimo addig érvényes, ameddig új dinamikai utasítás nem következik: ez a terület alaphangereje, vagy dinamikai szintje. Az ezen belül kiírt jelek csak legfeljebb a p.-ig (egy szinttel feljebb) emelik a hangerőt, majd vezetnek vissza a pp szintre.

A crescendo és diminuendo jeleket egyébként alapos kritikával ajánljuk csak elfogadni. Sok esetben gyanakodunk, hogy pontos elhelyezésük az - esetleg nem is muzsikus - kottagrafikustól származik. Játékunkért, annak stílusosságáért, hatásosságáért csak mi vagyunk a felelősek, nem lehet azt áthárítani a kiadóra, de még - Uram bocsá! - a szerzőre sem. (Legfeljebb a karmesterre.)

A hangerőről elmondottak nagy része tulajdonképpen a *dallamformálás*ról szólt. Ez érthető, hiszen a dallam megformálásának elsődleges eszköze a hangerő árnyalatok alkalmazása. A másik formáló eszközünkkel, a hangsúlyozással a következő fejezetben foglalkozunk.

## 15. Hangsúlyozás

A zenei szöveg megformálásának legfontosabb eszközei a dallamvezetés, az artikuláció és a hangsúlyozás. A dallamvezetésről a hangerő tárgyalásánál, az artikulációról pedig külön fejezetben volt szó.

A zenei hangsúlyozás fogalma többértelmű. Ide soroljuk az *ütemsúlyok*, a *harmóniai* rend szerinti *hangsúlyozás*, valamint a szerző által *külön* kiemelt *hangsúlyok* kérdéskörét.

Az ütemsúlyok hagyományos rendjének a 18. században még nagy a jelentősége, amely azonban a 19. században egyre csökken. Közismert a 4/4-es ütem első hangjára eső főhangsúly és a harmadikra eső mellékhangsúly. Ez utóbbi gyakran jelentéktelen, sok esetben el is marad. A 3/8-os, ill. a 3/4-es ütemnek szintén az első hangja a hangsúlyos, de lehet a másodikon is (pl. sarabande), vagy a harmadikon is (pl. mazurka) egy mellékhangsúly. A 6/8-os, ill. a 6/4-es ütem főhangsúlya az első hangon, mellékhangsúlya a negyediken van. A német zenében a hármas ütemeket gyakran kettesével lehet összefogni, vagyis hatosként játszani, mint pl. Brahms F-moll szonátája III. tételében:

Allegretto grazioso

The image shows a musical score for a piece titled "Allegretto grazioso". The score is written in 3/4 time and features a melody in the treble clef and accompaniment in the bass clef. The tempo and mood are indicated as "Allegretto grazioso". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and various musical notations including slurs, accents, and phrasing slurs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

A felütések - a 18. sz.-ban mindenképpen, de általában a 19. sz.-ban is - hangsúlytalanok. Klarinétosoknak gyakran keményebbre sikerül az első hang indítása, ami auftaktos kezdésnél nagyon megnehezíti a szabály betartását.

Az ütemsúlyok mértékére csak néhány megközelítő útbaigazítást adhatunk, igazán csak a stílusismeret döntheti el a kérdést. Táncok, ill. táncos karakterű zene játékában merhetjük határozottabban jelezni az ütemsúlyokat, míg a nem táncos jellegű darabokban az ütemsúly, csak mint a só az ételben, annyi legyen: ha hiányzik, jellegtelen; ha túl sok, mechanikus, iskolás lesz a játék. Az ütemsúlyok egymáshoz viszonyított aránya döntően befolyásolja az előadás érthetőségét, a világos frazeálást; nehogy bárki az ütemsúlyokról mondottakat mechanikusan értelmezve csupa egyenlő hangsúlyt tegyen minden ütem elejére.

Az európai zene egységeinek (motívum, frázis, periódus) hangsúlyokkal való értelmezését azok harmóniai szerkezete határozza meg. Legegyszerűbben a domináns akkord hangsúlyosságával és a tonikai oldás hangsúlytalanságával jellemezhetjük ezt a meghatározottságot. Ez így azonban túl egyszerű és túl szabályos, tehát unalmas lenne.

Lássuk Mozart Klarinétversenye első tétele főtémájának első nyolc ütemét mint konkrét példát arra, hogy a valóságban hogyan alakul egy 8 ütemes periódus hangsúly-, és dinamikai rendje:

The musical score is written in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system contains three measures, and the second system contains seven measures. The dynamics are marked as *p*, *mp*, and *p* in the first system, and *p*, *mp*, *p*, *mp*, *p*, *mp*, and *p* in the second system. Chord symbols are provided below the bass line: I, II<sup>6</sup>, I<sub>4</sub><sup>6</sup>, V, I<sup>6</sup>, V<sub>5</sub><sup>6</sup>, VI<sup>6</sup>, V<sub>5</sub><sup>6</sup>, V<sup>7</sup>, VI, II<sup>6</sup>, I<sub>4</sub><sup>6</sup>, V<sup>7</sup>, and I.

A periódus négy darab két-ütemes motívumból áll. Az első motívum kezdő hangsúllyal induljon, és a dallamívet egy fél dinamikai szintet elérő erősítés és halkítás kísérje (*p mp p*). A második ütem elejére így egy olyan - az első ütemhez képest - mellékhangsúly esik, ami a kis crescendo tetőpontján nem hat hangsúllynak. Ügyelni kell arra, hogy a motívum utolsó hangja ne essen a kezdő dinamikai szint alá. Ez annál természetesebb, mivel a két ütem végig a hangnem alap-akkordján szól.

A második motívum első üteme egy kéthangos motívumocska (d"-h') kétszeri lejátszása. Ezt a "bólogató", vagy "integető" mozgást két azonos mértékű hangsúly teszi érdekessé a II<sup>6</sup> akkord fölött. Vigyázni kell arra, hogy a nyolcadnyi h' (írott d") ne legyen se túl hangsúlytalan, (legyen eléggé kiénekel), se pedig túl rövid ("elharapott"). A motívum második ütemével érünk el a periódus felének végére, ami azonban nem lezárás jellegű: Az I<sub>4</sub><sup>6</sup>-et követő V. fok az ütem mellék-hangsúlyára esik, de mint domináns akkord sem lehet hangsúlytalan. Vigyázat! A motívum lefelé irányul, de ne kövessük diminuendoval! A két félperiódus összekötésének még egy biztosítéka a basszusban

kromatikusan lefelé mozgó nyolcadmenet, amely a következő félperiódus első basszus-hangjához vezet.

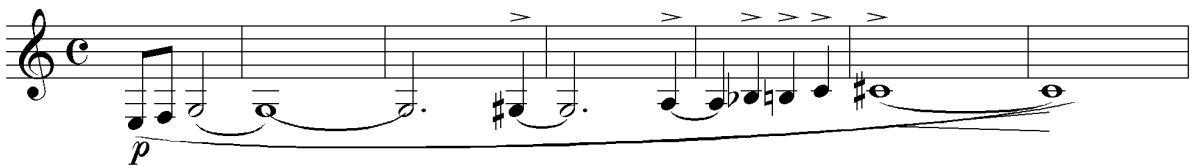
Ez a hang azonban az első fok terce, vagyis a periódus második fele  $I^6$ -en indul: mint nem tökéletes zárlat a folytatás-jelleget erősíti. Az ütem elejére helyezendő hangsúly csak a biztonságérzetünket szolgálja, ne játsszuk igazán hangsúlyosnak az írott c"-t, annál is inkább, mivel a továbblépő tizenhatod menet jó csatlakozása érdekében ezt a több mint félütemnyi első hangot szépen tartani kell. A téma harmadik motívumában sokkal gyakoribbak a harmóniai változások (akár egy négysoros dal harmadik sorában szokásos drámai csúcsponton), amelyeket nem érdemes a szólóhangszer dallam-vezetésének feltétlenül kimutatnia. Elég egy kis crescendo az első ütem végére, egyrészt a diminuendo veszélyének elkerülése, másrészt a következő ütem szeptimlépésének jó megtámasztása érdekében. A harmadik kétütemes motívum egy negyednyi értékű VI. fokon "zárul".

A negyedik motívum szervesen kapcsolódik az előzőhöz, és igazi klasszikus zárlati harmónia-fűzért vezet végig. A dallamhangszer szempontjából nem is érdemes a második félperiódust két motívumnak tekinteni, hiszen a dallami csúcspont a téma hetedik ütemének első felére esik; Szó sem lehet a hatodik ütem végén levő álzárlatot oldásként játszani, sőt kis crescendo vezessen a hetedik ütem pompásan mozgó tizenhatod menetére. Az ütem közepén levő  $I^6_4$ -re kerüljön a 4/4-es ütem felénél szokásosnál kissé nagyobb hangsúly, annak érdekében, hogy a periódus utolsó hangja - az utolsó ütem egyén - igazi megnyugtató oldásként hasson (teljes zárlat).

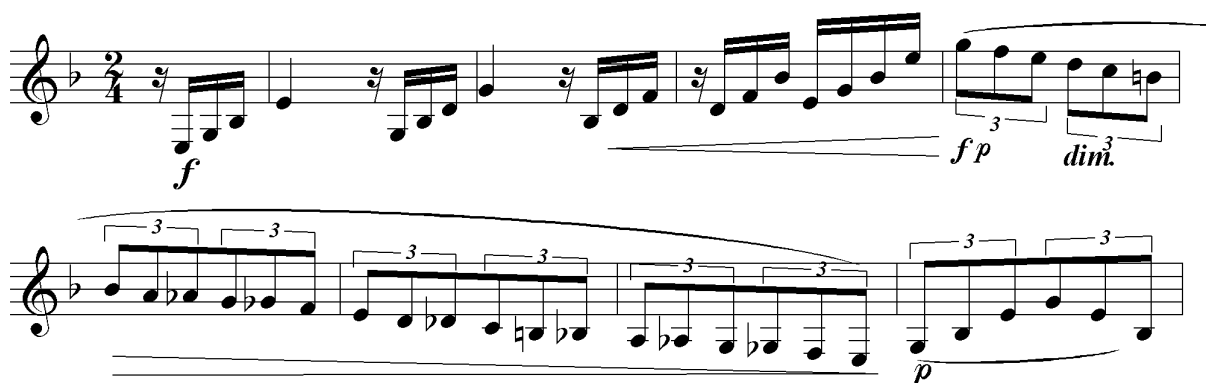
A zeneszerzők a szabályos ütem-, és funkciós hangsúlyozás megerősítése, vagy éppen azok ellen való kontraszt képzése céljából gyakran hangsúly jelekkel látják el műveik kottáit.

A marcato (jele: >, nem összetévesztendő a rövid diminuendo jellel!) egy jól hallható kiemelést jelez. A sforzato (rövidítése: sf, sfz) a marcato-nál erőteljesebb, már-már erőszakos súlyt jelent. Mind a két hangsúly-jel az adott

dinamikai szinten értelmezendő. Tehát van piano-marcato, amelynél nagyobb hangerőn szólal meg a mf.-marcato stb. Képzésük a klarinéton kizárólag rekeszizom-lökéssel történhet. A régi felfogás keményebben elrugaszkodó nyelvmunkáját nem tartjuk hangképzési és hangindítási rendszerünkbe illeszkedőnek. Annál inkább így van ez rendjén, mivel gyakran kötőív alatti hangokon kell marcato-t játszani, mint Weiner Balladájának következő részletében, amihez nyelvet nem is szabad használnunk:



A szerzők igényelte extra hangsúlyokkal nem is lenne további probléma, ha nem szerepelne már bő kétszáz év kottaírásában a "fp" többnyire tévesen. A fp arra kellene, hogy utaljon, hogy a hangot forte indítás után azonnal piano folytatjuk. Egy csomó példa azonban arra mutat, hogy a szerzők hangsúlyjelként használják. Szeretett Brahmsunk ugyan mi mást akarhatott volna az Esz-dúr szonáta harmadik tételében egy forte utáni crescendo csúcspontjaként mást, mint sf-t írni, hiszen utána egy négy ütemes ereszkedés és diminuendo jön, ami piano-ba érkezik meg. Ha komolyan vennénk a fp előírást, nem lenne miből visszamennünk, és fölöslegessé válna az újra kiírt p.



A hangsúlyok és a fp összekeverése az előadók oldalán is jelentkezik. Az extra súlyok hatásosságát egyesek azzal akarnák növelni, hogy fp-szerűen képzik azokat. Hallottuk már a Weber Esz-dúr versenymű harmadik tételének



markáns alla polacca témáját csupa fp-val játszani. Mondanunk sem kell, hogy a a téma elvesztette nemes tartású karakterét. Sajnos sok karmester is hozzájárul a zavarhoz azzal, hogy fp-szerű hangsúlyokat kér a zenekari muzsikustól.

## 16. Intonáció

Az egyetlen terület, ahol hangszerünk kedvezőtlenebb adottságokkal bír, mint többi fafúvós társa. A duodecima-váltás okolható ezért nagyrészt. Minden hangszer hangolása kompromisszumokkal jár, még a zongoráé is, pedig annak minden hangjához külön húr tartozik. Mennyire igaz ez arra a hangszerre, amelyben egyetlen nádlap szolgál a majd négy oktávós hangterjedelmének alaprezgéséül. Oktáv váltó társai azért vannak kicsit jobb helyzetben, mert a hangolási korrekciók minden oktávában érvényesek. A klarinét tökéletes gyári behangolása gyakorlatilag lehetetlen. Igaz azonban, hogy a vezető gyárak által készített klarinétok az utóbbi egy-két évtizedben nagyon megközelítik az optimális hangolási szintet.

Adva van tehát egy úgy-ahogy behangolt klarinét, amihez meg kell találnunk a hozzá legjobban stimmelő fúvókát, amely ráadásul hangképzésünknek is ideálisnak tűnik. Ezzel az instrumentummal kell intonáció tekintetében a mai kor igen magas követelményének megfelelnünk, vagyis a többi rajtunk múlik.

Kétségtelen, hogy mindjárt az első szubjektív feltétel a jó fül. Hangmagasság hallás területén igen jelentősek az egyéni adottságok közötti különbségek. Muzsikus legendák szerint van, aki már egy cent (a félhang ötvened része) különbséget észlelni tud. Az átlagos zenész azonban csak kb. két herz különbséget tud megkülönböztetni egymás után megszólaló hangok esetében. Egyszerre szóló két hang esetén más a helyzet: sokkal kisebb különbséget zavaró disszonanciaként (lebegésként) észlelünk. (A dolog ennél

sokkal bonyolultabb akusztikai fejtegetést igényelne, de a témára ilyen mélységben nem érdemes kitérnünk ebben a munkában.) Nézzük, mi a tanulság az eddigiekből: Hangszerünkön magunk játszva - odafigyeléssel és jó korrekciós technikával - elérhetjük az egymás utáni hangközök kielégítő tisztaságát. Ez a szólójáték-tisztaság azonban sajnos nem elég a partnerrel való stimmeléshez. Ha két egyszerre szóló hang azonos hangszeren nem stimmel, még aránylag könnyebb a dolgunk, mert a - közel - azonos hangszínű hangokat könnyebb "összehozni". Ha viszont különböző hangszerek nem stimmelnek, gyakran azt is nehéz megállapítani, hogy melyik szól feljebb, ill. lejjebb.

Nem mindegy az sem, hogy melyik a másik hangszer és milyen regiszterben vagyunk. A klarinét a chalumeau regiszterben jól olvad a cselló hangjaival (Brahms Trio I. t. 37-38.ü.), a középső fekvésben az oktávval lejjebb játszó fagottal (Beethoven V. Szimfónia II. t. 229-230. ü.), ill. az oktávval feljebb játszó fuvolával, stb. A különböző felhangtartományokon kívül van még valami, ami a másik hangszerrel való stimmelésünket tovább nehezíti: crescendo játék esetén a klarinét hajlamos lefelé, míg a többi fafúvós felfelé disztonálni. Boldogok vagyunk, amikor Bartók Concerto-jában sikerül azonos magasságban megfújnunk a hangzó desz"-t a pikkolóval, de az előírt diminuendóban nagyon lehet, hogy szépen elhagyjuk egymást: mi felfelé, ő lefelé tér el a megtalált magasságtól. Hernád Ferenc (a legendás Herr Franci) egyszer megnyugtatót: a világ minden zenekarában keményen megdolgoznak minden egyes hang stimmeléséért.

Mit tehetünk a tiszta játékért az említett hangolási nehézségek közepette?

Először is hangszerünkön egyedül játszva kell megtanulnunk tiszta hangközöket produkálni. Ehhez a munkához - hála a modern technikának - nagyon hasznos segítőtárs az automata hangoló-műszer. Ha nem túl gyorsan játsszuk a hangokat, érzékeli az alaphang rezgésszámát és már mutatja is, hogy egy bizonyos hangtól milyen irányban mennyit tértünk el. Bosszantóan pontos és könyörtelen. Egyértelműen kimutatja azt a sajnos jellegzetes klarinétos hibát,

hogy minden hang egy kicsit magasabban indul, azután lejjebb száll. Ez a jelenség szinte biztosan előjön azoknál, akik a - többnyire túl kemény - nyelv-indításhoz mindig egy kis szorítást "mellékelnek". Megoldás: levegő-indítással kell stabilizálni a nádnyomás erősségét, utána "hozzákeverni" a minimális nyelv-munkát. A műszer hamar leszoktat a szorításról. Ugyanígy kiváló segítség a dinamikai szintek intonációs hibáinak a kiküszöbölésére.

Javasoljuk minden nap - néhány perces bemelegítés után - az ún. hangképzést e műszer segítségével végezni. A gyakorlat folyamán megtanuljuk, hogy milyen - többnyire nagyon minimális - nádnyomás változtatás elégséges a korrekcióhoz. Ha egy-egy hangunk annyira hamis, hogy nem elég ez a minimális száj-korrekció, ne akarjunk nagy mértékű száj-korrekcióval segíteni a bajon. Ez ugyanis stabil befújásunkat veszélyezteti. Több megoldás kínálkozik erre az esetre:

1. Hangszerésszel korigáltatni a hanglyuk hangolásán. (Mi ne vegyük a bátorságot ehhez a rendkívül kényes művelethez.) 2. Ha nyitott hanglyukról van szó, egészen közel tartott ujjal tudunk *lefelé* javítani a hangolásán. 3. Zárt hanglyuk esetén a billentyű közelebb vagy távolabb hajlításával, esetleg beállító csavar, vagy parafa segítségével próbálhatjuk beállítani a tiszta hangot. (Vigyázat! Ellenőrizni kell a duodecimákat!) 4. Segédfogásokkal számos hang hangolásán lehet javítani.

A saját hangszerén tisztán játszó még nem biztos, hogy számíthat a társakkal való eredményes stimmelésre. A feladat - ahogy már mondtuk - sokkal nehezebb: Minden pillanatban kontrollálnunk kell hangjaink más hangszerrel való stimmelését. Készen kell lennünk arra, hogy a pillanat tört része alatt korigálni tudjunk. Társas zenélés alkalmával megengedhetetlen az a hozzáállás, hogy "én tiszta vagyok, alkalmazkodjanak hozzám a többiek". A társhoz alkalmazkodásban el kell kerülni a túlkorigálás hibáját. Mivel - mint mondtuk - egészen kis eltérés is zavaróan hat, a javítás ne legyen túlzott mértékű. Az is elő szokott fordulni, hogy kollégánk jóakarón igyekszik - mondjuk - leengedni a

hangját a mienkhez, közben pedig mi buzgón felfelé intonálunk: a túlzó igyekezet eredményeként egyszerűen helyet cserélünk.

## 17. Vibrató

Ha van valami, ami élesen elválaszt egymástól két klarinétost, vagy klarinétos iskolát, az a vibrató használata, ill. nem használata. Ez az évszázados vita máig nem csillapodott, és talán soha nem jutunk benne közös nevezőre.

A vibrató hegedűn való alkalmazásáról - akkor még csak mint lehetőségről - már Leopold Mozart ír híres hegedűiskolájában a 18.sz. közepén. A fuvola, oboa és fagott játéka elképzelhetetlen ma már vibrató nélkül. Vajon igaza van-e Meizlnek, aki szerint a klarinétosok lemaradtak a többi fafúvós mögött ebben a tekintetben? (FHTM, Meizl, 108. o.) A kérdésre adandó válasz előtt tekintsük át a klarinét-vibrató régebbi és mai használatát.

A klarinéton történő vibrálás egyáltalán nem új jelenség. Glinka az 1827-ben írt Petetikus Trió-jában vibrátót ír elő ami azt jelenti, hogy ekkor már alkalmazták a klarinétosok, de valószínűleg nem automatikusan. Baermannak a klarinéthangról alkotott véleményét már idéztük, ő abban a vibrálást szépnek tartja. Ezzel összecseng egy Brymer könyvében szereplő adat, amely szerint Mühlfeldnek "nagy" vibrátója volt, hasonló a csellistákéhoz. (Brymer, 254. o.) Úgy tűnik, hogy a német zenei kultúra övezetében elfogadott volt a vibrató használata a 19. században. Klosé, a boehm klarinét atyja ezt írja: "A klarinét

képes ugyanolyan vibrátó képzésére, mint a vonós hangszerek." (Klosé, 18. o.) Ekkoriban tehát még a francia klarinétos gyakorlat is vibrátó-párti volt. Ma azonban a francia klarinétos iskola elutasítja a vibrátó használatát. Dangain szerint: "A klarinétnak, úgy gondolom, nincs szüksége vibrátóra. Hangzása annyira nemes, meleg, átható és kivánság szerint árnyalható, hogy fölösleges belevinni valamilyen mesterkedést." (Dangain, 20. o.) Dangain megerősíti véleményét a világhírű karmester, Lorin Maazel vélekedésével, akit így idéz: "Habár nem szokás vibrálni a hangját, egy kitűnő klarinétos semmi nehézséget nem talál abban, hogy kifejezze saját egyéniségét." (Dangain, 2. o.) Érdeemes hosszabban idézni Stein véleményét: "Úgy hisszük, hogy a klarinétos beleolt levegőjébe egy mozgást (ha úgy tetszik, vibrációt) az eszpresszív játék folyamán, amelyet azonban sohasem lehet egyértelműen vibrátónak nevezni. Vannak pillanatok, mint pl. Respighi Róma Fenyőiben a madár jelenet, amikor egy könnyed lebegést belevíve illő bájt adunk a klarinét hangjának. Az a határozottan képzett vibrátó azonban, amely megfelelő más hangszereken, szóba sem jöhet. Sok klarinétos, különösen idősebb napjaikban, belevisz hangjába egy jól kivehető vibrátót azért, hogy eltakarja annak egyenetlenségét, vagy hogy kompenzálja megromlott hangminőségét. Mások azért használnak még vibrátót, mert őszintén úgy gondolják, hogy a klarinétnak nagyobb életerőre van szüksége. Ezek lehet, hogy jó nyomon vannak, de a hagyományos vibrátó nem tűnik megoldásnak." (Stein, 59. o.) Brymer furcsa dolgot ír könyvében: azt állítja, hogy a klarinéton elkerülhetetlen hamis hangokat elfogadhatóbbá tehetjük, ha vibrálunk. (Brymer, 253. o.) A két felfogás különbsége jól kitűnik Belgiumban: A Brüsszeli Conservatoire vallon szekciójának professzora, Marcel Ançion hallani sem akar a vibrátóról, míg flamand kollégája Walter Boeykens vibrálva játszik, és tanítja is azt.

A vibrátó-használat tisztázása érdekében meghallgattuk a 20. század második felében működő 28 klarinétosnak hangfelvételeit:

Ország:	Név:	Meghallgatott mű:	A felvétel ideje:	Vibrató	
Németország	Karl Leister	Mozart kl.vers.	1968	NEM	
		Szóló darabok	?		
	Kurt Hiltawsky	Beethoven trió	1969	NEM	
		Oskar Michalik	Mozart kl.vers.	1982	NEM
	Ausztria	Jörg Fadle	Brahms quintett	1962	NEM
			Meyerbeer Teolinda	1981	
Sabine Meyer		Mozart kl.vers.	?	NEM	
		Weber kl.versenyek	1985		
Ausztria	Alfred Prinz	Mozart kl.vers.	1974	NEM	
		Schubert oktett	1980		
	Peter Schmidl	Mozart kl.vers.	?	NEM	
		Ernst Ottensamer	Mozart kl.vers.	?	NEM
Franciaország	Francois Étienne	Weber kl.versenyek	1988	IGEN	
		Mozart kl.vers.	1954		
	Jacques Lancelot	Mozart kl.vers.	60-as évek eleje	NEM	
Anglia	Guy Deplus	Brahms szonáták	60-as évek eleje	NEM	
	Reginald Kell	Brahms quintett	1962	IGEN	
		Gervase de Peyer	Weber kl.versenyek	60-as évek eleje	IGEN
	Jack Brymer	Mozart kl.vers.	1986	IGEN	
	Thea King	20.sz.-i kl.versenyek	1992	NEM	
	Antony Pay	Mozart quintett.	?	NEM	
Belgium	Walter Boeykens	Weber kl.versenyek	?	IGEN	
		Kramar kl.versenyek	90-es évek eleje		
U.S.A.	Robert Marcellus	Mozart kl.vers.	?	NEM	
	Howard King	Kramar kl.vers.	?	NEM	
	James Campbell	Schumann	?	NEM	
		Phantasiestücke			
	Charles Neidich	Mozart kl.vers.	?	NEM	
	Loren Kitt	Mozart trio, Bruch 8 darab	1990	NEM	
Oroszország	Vlagyimir Szokolov	Mozart kl.vers.	1972	NEM	
	Andrej Kazakov	Copland Concerto	1984	NEM	
Csehország	Vladimir Riha	Mozart kl.vers.	50-es évek	IGEN	
Magyarország	Meizl Ferenc	Mozart kl.vers.	60-as évek	IGEN	
		Kovács Béla	Mozart quintett.		1977
		Mozart kl.vers.	1979	NEM	
		Brahms és Weber quintett	1991		
Izrael	Sharon Kam	Mozart kl.vers.	1998	NEM	

"Felmérésünk" érdekes következtetésekre ad lehetőséget:

A német és francia klarinétos iskola tényként kezelt különbsége nem mutatkozik meg a vibrató tekintetében. Bár gyűjteményünk közel sem teljes,

azért figyelemre méltó, hogy egyik neves német klarinétos sem vibrál. Még meglepőbb, hogy Francois Étienne viszont igen! Az angolok, miközben teljes mértékben a francia rendszerű klarinétot használják, jobban hajlanak rá: Reginald Kell "bőségesen", de Gervase de Peyer és Jack Brymer is hallhatóan vibrálnak.

A példák nagyon jól mutatnak továbbá egy időbeli trendet: az ötvenes-hatvanas évek klarinétosai közül kerül ki a vibrálók többsége, és az utóbbi két évtized felvételeiből Brymer és Boeykens mint kivételek "lógnak ki". Az ifjabb angol klarinétos nemzedék elszakadt az elődök vibrátós gyakorlatától. Még Thea King sem vibrál, aki pedig tanítványa - sőt felesége - volt a vibrátó-párti nagy tanárnak, Frederick Thurstonnak.

Az amerikaiak egyöntetűen nem vibrálnak, pedig érdekes, hogy a Woodwind Anthology több szerzője tanítja a vibrátót. Ezt azzal tudjuk magyarázni, hogy nagyon sok tanulót a könnyűzene vonz a hangszerhez, amely megkívánja a vibrálást. Felvételeinken pedig - természetesen - csak "komoly" zeneművek előadói szerepelnek.

Mi magyarok a II. világháború után tértünk át a boehm rendszer használatára, és ezzel együtt egy franciásabb játékstílusra is. Ma már - tudomásunk szerint - nincs aktív magyar klarinétművész, aki vibrátót használna.

Összegezve a tapasztalatokat: a klarinétosok nem "lemaradtak" a többi fafúvós vibrátós gyakorlatától, mint ahogy Meizl állítja, hanem *elhagyták* korábbi vibráló játékmódjukat.

A világtrend ellenére nem tartjuk hiábavalónak, ha egy klarinétos megtanulja a vibrátó képzését, és utána maga dönt annak - alkalmi, vagy állandó - használatáról. A következőkben leírjuk a vibrátó fogalmát és képzésmódját azok számára, akik foglalkoznak megtanulásának gondolatával.

A vibrátó a hang periodikus lebegtetése abból a célból, hogy az dúsabb és egyúttal kifejezőbb legyen. A hegedűn tisztán hangmagasság hullámváltozás történik azzal, hogy a játékos a húron le-föl döntögeti ujját, tehát az alaphang körül

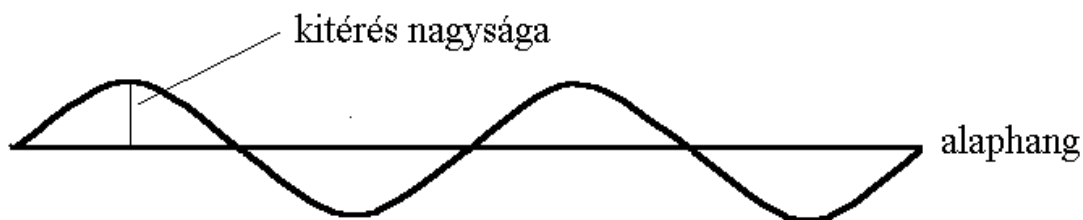
lebegteti a magasságot. A fúvós hangszereknél - és az énekhangnál - a levegőáram erőssége hullámzik periodikusán. A klarinéthang - tudjuk - rendkívül érzékenyen reagál a hangerősség változására: ha nem ügyelünk, hangunk crescendo-nál lefelé, diminuendo-nál felfelé "húz". A vibrató viszonylag sűrű hangerősség változásait azonban nem tudjuk - nem is akarjuk - anszatz-al korrigálni annak érdekében, hogy a hang magassága ne változzon. Ilyen módon a hangerősség lebegés hangmagasság lebegést is eredményez.

A vibrátót három adat jellemez: sűrűsége, kitérésének nagysága és hangképe.

A sűrűség a másodpercenkénti hullámok száma; klarinétnál ez kb. 5-6. Lassabb vibrató hangingadozásnak hat, míg a gyorsabb remegésnek.

A kitérés nagyságát nem tudjuk mérni, de a játszott zene jellegének kell megfelelnie; Könnyűzenében nagyobb lehet, komoly zenében kisebb. A bécsi klasszikusok zenéje is kisebb kitéréseket tűr meg, mint a romantika.

A vibrató nagyszerűen ábrázolható a hanghullámokhoz hasonló ábrán. Hangképe akkor ideális, ha egy "szinusz görbe" alakzatát mutatja.



Ha a hullámok lökésszerűen keletkeznek, felfelé ívelésük meredekebb lesz, mint a lefelé tartó. Az ilyen vibrátót a kecske-mekegéshez szokták - némi gúnnyal - hasonlítani.





A vibrató képzésére többféle megoldás létezik. Van, aki rázza a hangszerét, de van olyan vibrató is, amelyet a fúvós úgy hoz létre, mintha vonós hangszeren játszana: kézfejét remegteti. Ezek komolytalan megoldások. Az a módszer, hogy a játékos állkapcsának nyomását ingadoztatja, a szaxofonnál talán beválik, de a klarinétnál megengedhetetlenül nagy kitéréseket hoz létre. Ismert még a "gége", vagy "torok" vibrató, ami azon alapul, hogy a játékos szájüregének változtatásával lebegteti a hangot. Mind a két utóbbi "megoldás" homlokegyenest ellenkezik hangképző elveinkkel: a változatlan ajaknyomásra törekvéssel, valamint a nyelvtő mozgatásának a tilalmával. Egyetlen módon képezhünk elfogadható vibrátót, és ez a levegőnyomás rekeszizommal történő periodikus változtatása. Egy jó levegő-technikájú klarinétosnál a rekeszizom a legfinomabb levegőnyomás-irányításra képes, tehát ezt a feladatot is el tudja látni. Gyakorlására, mint mindig, a lassú tempót ajánljuk: Először másodpercenként egy, majd kettő, stb. hullámot képezzünk rekeszizom segítségével egy kitartott hangon. Ha elértük a kívánt sűrűséget, próbálkozhatunk lassú dallam megvibrálásával. Sohase essünk abba a hibába, hogy először elindítjuk a hangot, majd valamivel később kezdünk rajta vibrálni! Mindaddig, amíg vibrátónk külön összpontosítást igényel, ne próbáljuk koncerten alkalmazni, mert úgysem fog sikerülni, és csak megzavar a játékban.

A vibrátót alkalmazó művészek egyöntetűen kiemelik annak természetességét és zenei indíttatását. G.Seltzer Leopold Mozartot idézi: "a vibrató egy díszítés, amely magából a természetből fakad..." (W.A. Seltzer, 187. o.) P.Drushler a világhírű Rampaltól veszi idézetét: "Nem létezik módszer a vibrátóra. Nem kell aggódnunk, az egy természetes dolog." (W.A. Drushler, 280. o.)

## 18. Iskolaváltás a klarinétjátékban

Elkerülhetetlen, hogy összegezzünk egy témát, amire eddig csak céloztunk. Arról van szó, hogy a klarinét-metodikával foglalkozó szerzők véleményalkotásai, a le nem írott, de közkeletű klarinétos vélekedések, továbbá a világ számos klarinétművészeinek játéka - minden magyarázó szöveg nélkül is - elég világosan kirajzolnak két tábort. A két tábor nem földrajzi megosztású, nem nyelvi, vagy kulturális különbözőségeket mutat: a klarinétozásnak egy régi és egy új felfogása figyelhető meg. Lássuk ennek a jelenségnek a gyökereit.

A hangszeres iskolák kialakulása jó ideig természetes módon követte a nagy zenei iskolákat. Közismert a német és a francia klarinétos iskolák különbözősége, ami nem kis mértékben a két alapvető európai zenei kultúra különbségéből is fakadt, ráadásul a két ország klarinétosai két egymástól jócskán eltérő hangszer is használtak. Természetesen a nagy muzsikusan tanár egyéniségek is megteremtették a maguk saját iskoláit, amelyek azonban felismerhetően hordozzák annak a nemzeti iskolának a jegyeit, amelyekből kinőttek.

A 20. század második felében gyakorlatilag az élet minden területén óriási változást hozott a kommunikáció azelőtt ismeretlen mértékű fejlődése. Ez a változás a zene területén ugyanúgy megfigyelhető. Ma a nyitott határokon, valamint a távközlési csatornákon keresztül akadálytalanul hozzáférhetőek, megismerhetőek és ilyen módon átvehetőek a korábban külön kifejlődött iskolák eredményei, módszerei. Mint az élet sok más területén, a zenében is megfigyelhető egy közös nyelv, közös gondolkodásmód kialakulása, ill. egyfajta egységesülés felé haladó tendencia. A fúvós-, azon belül pedig a klarinétkultúrában is kimutatható az a közös vonás, amelyik a kialakulóban levő egységes fúvós-, ill. klarinétos kultúrát jellemzi. Röviden szólva ez a következő: az "anzatz-központú" gondolkodásmódot felváltja egy "levegő-központú" fúvós

koncepció. A koncepcióváltás olyan alapvetően meghatározza az új fúvásmódot, hogy nyugodtan *iskolaváltásról* beszélhetünk.

Mit is jelent az "anzatz-központú" klarinétozás? Olyan klarinétozás ez, amelyik a zenei feladatok megoldását elsősorban a hangképzés szájjal történő módosításában látja. Ez a felfogás a hangképzés elsődleges eszközének az "anzatz"-ot, tehát a szájjal történő munkát tartja. Alapvetően két dologra figyel:

1. A fogsorok elhelyezkedése a fúvóka és a nád viszonylatában, támasztási helyük meghatározása.

2. A száj és arcizmok munkájának a mértéke: a körkörös és a mimikai izmok feszítettsége által kialakított kívülről is látható "szájtartás".

Ez a szemlélet nem tartja a hangképzés elsődleges eszközének a levegőkezelést, továbbá a nyelvmunkát sem. Jellemző erre a játékra a hangképzés változékonysága: A különböző magasságú, főleg az eltérő regiszterekben levő, továbbá a különböző dinamikájú hangokat más és más feszítettséggel ill. ajaknyomással játssza. A hangképzés változékonysága egy minden pillanatban változó színű, és teltségű hangot eredményez. Az ilyen módon játszó klarinétos ezt természetesen erényének tartja, neki a változó hang az ideálja, zenei eszköztárát tartja gazdagabbnak ez által.

Jellemző továbbá erre a játékra az erőteljes nyelvmunka: A hangindítások többnyire kemények, ami még csak fokozódik a dinamikai szint emelkedésével. A régi iskola elvei közé tartozik pl, hogy a forte hangot elrugaszkodó nyelvvel kell indítani, nem beszélve a sforzato-ról, amely kifejezetten csattanó nyelvindítással képezendő. (FHTM, Meizl, 106. o.) Az egyik legárulkodóbb jele ennek az "anzatz-központú" klarinétozásnak, hogy a rövid hang egyszersmind kemény hang is. Jack Brymer szerint "ez a kirobbanó staccato a klarinét legjobb effektusaihoz tartozik és elvesztése jelentős hátrányt jelent." (Brymer, 189. o.) Nagyon gyakran, bár nem mindig, az "anzatzoló" klarinétos feltétlen híve a vibrató alkalmazásának, és nem veti el a kéz-, ajak-, stb. vibrátót.

Mi jellemzi az "új iskola" elveit? A hangképzésben a két említett összetevő mellett (megtámasztási helyek és arc-ajakizom munka) legalább azonos fontosságú szerepet tulajdonít a levegőkezelésnek, továbbá a nyelv helyzetnek ill. a nyelvmunkának. (Részletesen lásd: Anzatz, A szép klarinéthang, Hangindítás fejezetek)

Az új klarinétos koncepció híve gyakorlatilag minden hangszeres és zenei feladatát *elsősorban levegőkezeléssel* igyekszik megoldani. Ezért használjuk rá a "levegő-központú" elnevezést. Az új koncepció - az általunk ismert szakirodalomban - első megfogalmazását Koch adta 1973-ban: "A hangminőség, hangerő és hangszín nagymértékben függenek a légzés vezérlésétől (Steuerung)...A légzés uralása azonban nem csak a hangképzés, hanem azon kívül az artikuláció, a dinamika, az ujjtechnika és a zenei megformálás tekintetében is nagy jelentőséggel bír" (Koch, 16. o.)

A levegőkezelés megnőtt szerepét vizsgáljuk meg a klarinétos különböző feladatait külön-külön tárgyalva:

1. A *szép hang* létrehozása - ahogy a 10. fejezetben írtuk - nagyrészt valamiféle egyéni adottságtól függ. Mégis a tudatosan intenzíven kezelt levegő olyan szárnyaló, átható hangszínt kölcsönöz a klarinéthangnak, hogy az eredetileg kevésbé szép hangszínt is szebbnek fogjuk hallani. Tovább javítja a klarinét hangzását, hogy az *egyenletes szájtartás* minden regiszterben sokkal kiegyenlítettebb hangot biztosít a hangszernek. Az új koncepciót valló klarinétos nem szorítja jobban a nádat amikor magasabb hangot intonál, hanem csak növeli a levegőáram sebességét. Mivel ezt az intonációt változatlanul csak enyhe izomtónus kíséri, a hang nem torzul el, nem lesz vékonyabb. Ez a hangképzés nem kiemeli, hanem inkább eltünteti a hangszer különböző regiszterei között levő hangszínkülönbségeket. (Az új igény, hogy ti. a klarinétos nem is szándékozik a nádra gyakorolt nyomást minduntalan változtatni, elvezetett ugyanakkor egy rövidebb lehúzású fúvókatípus preferálásához is.)

2. A *dinamikai árnyalatok* sokkal gazdagabb skálája nyílik meg az intenzív levegőkezeléssel. A pianissimo előbb lesz, a fortissimo nem durva, eltorzult hangon szól. A crescendo képzése közben csak a dinamikai szint emelkedik, nem változik a hangszín. A forte semmi mást nem jelent, mint egy magasabb hangerőszintet, tehát nem kíván keményebb hangindítást. Ugyanakkor a helyesen használt légoszloppal a játékos jól apperceptálható dinamikai teraszokat tud létrehozni.

3. Az *espressivo*-t nem kísérik erőltetett hangszín-effektusok, mint az ansatzoló játéknál. Hála a jó levegőtámasznak ugyanabból az anyagból van megformálva a frázis eleje, közepe és vége, ami azt a bizonyos "anyagszerűtlen" tiszta zenei hatást kelti, amelyre a hangszeresek olyannyira vágynak. Ugyancsak az intenzív levegőtámasznak köszönhető, hogy még a romantikus *espressivo* sem igényli feltétlenül a vibrató alkalmazását. Ha mégis vibrátót alkalmaz, az új iskola híve kizárólag levegővel, tehát rekeszizom segítségével hozza azt létre. A száj-, kéz-, torok- stb. vibrátót szigorúan elutasítja.

4. A *frázisok megformálása* fölényesebb, nagyobb ívű a helyes levegőadagolással. A dallamíveken belüli szünetekben nem változtat a befújásán, változatlan levegőnyomás segíti, hogy a szünet utáni első hang ne törje meg a szünet előtti hangok folyamatát.

5. A *legato*-játék sokkal könnyebben, tökéletesebben valósul meg az intenzív levegőtámasz és az egyenletes szájtartás segítségével. Amíg a korábbi metódus szerint játszó klarinétos szinte fitorokat vágott egy-egy nagyobb hangköz kötésénél, addig az új elveket követő töretlen vonalként tudja azokat felrajzolni.

6. A helyes *intonáció* két okból is könnyebb feladat: Egyrészt a dús levegővel fújó játékos könnyebben alkalmazkodik partnereihez, mert a hang egy szélesebb sávban szólva jobban beleolvad a többi hangszer hangjába. Másrészt pedig nem az anatz örök változtatásával intonál, vagyis nincs annyira kiszolgáltatva a pillanatnyi izom-diszpozíciónak. Az egyenletesebb hangszín

egyébként is tisztább intonációnak hat, mivel az azonos anyagú hangokat szubjektíve tisztábbnak is halljuk.

A stabilabb intonációt egyébként a már említett rövidebb lehúzású fúvóka is segíti: a hosszabb lehúzás labilisabb intonációt eredményez hacsak használója nem korrigál szinte minden hangot anatz-cal. Meg kell azonban jegyezni, hogy a rövidebb lehúzású fúvóka nemcsak nem igényel "anzatzolást", de kevesebb lehetőséget is ad a szájjal történő hangmagasság-korrekciónak. Ezt a hátrányt azonban - hála a modern hangszergyártás eredményeinek - kiegyenlíti a mai hangszerek egyre jobban beállított temperálása.

Fontos megjegyezni, hogy az "anzatz központú" klarinétozás egyáltalán nem jelent egy egységes játéktípust, a közös vonásoktól függetlenül jól elkülönülnek a nemzeti, ill. az azokon belül levő egyéni iskolák. A "levegő központú" fúvómód viszont olyan jellemző közös vonásokat mutat, hogy a nemzeti iskolák eddig markánsan elkülönülő jellemzőit másodlagossá teszi. Az viszont meglepő, hogy még a két klarinét-szisztéma sem abszolút választóvonal: Ma egy német rendszerű klarinéton fújó, de egyébként tökéletesen levegő-központú német klarinétos játéka közelebb áll a hasonló koncepciójú francia kollégájáéhoz, aki természetesen boehm rendszert használ. Ugyanakkor Nagy-Britanniában úgy látszik, még uralkodik az "anzatzoló" játékmód, pedig egyébként szintén a boehm rendszer az általánosan elterjedt.

Az iskolaváltás kb. három évtizede indult el, és a jelek szerint most is zajlik. Az utóbbi évtizedek fúvósírásaiban egyre nagyobb szerepet kap a levegőkezelés módja és fontossága.(Philipp Farkas, Riquier). A klarinétjáték egységesedéséről Jack Brymer is beszámol könyvében, bár a jelenségen nyilvánvalóan csodálkozik: "...az USA-ban ...most egy határozott stílus látszik kikristályosodni. Régebben az USA-ban különböző nemzeti klarinétos csoportok működtek...Most az ember minden látogatáskor megállapíthatja, hogy ezek a stílus-különbségek egyre inkább eltűnnek, és az előadásmód egységesülése hódít

teret... Úgy tűnik, hogy mindenki ugyanazt a nagyon kellemes és direkt klarinét-hangzást fejlesztik ki, ugyanazzal a módszerrel.” (Brymer, 192. o.)

Mint minden új dologhoz, a levegőközpontú fúvásmód elterjedéséhez is idő kell. A régi iskola egy-egy tekintélyes képviselője saját játéka példájával, illetve pedagógiai munkájával lassíthatja az átállást, de meg nem akadályozhatja.

## 19. Utószó

Dolgozatunkban megpróbáltuk a bevezetőben megjelölt célkitűzésünknek eleget tenni: eddigi bő három évtizedes tanári és muzsikusi pályánknak a klarinétjátékkal kapcsolatos tapasztalatait az érdeklődők elé tárni. Ahogy a pálya nem lezárt, úgy a témával való foglalkozásunk sem, elveink és megállapításaink az újabb tapasztalatok hatására folyton csiszolódnak.

A szó elszáll, az írás megmarad. Minden leírt szónak súlya van és többé vissza nem vonható. A klarinétjátékról kialakult vélekedésünket nem kis felelősség papírra vetni. Megpróbáltuk először is - még egyszer - átgondolni mondanivalónk legapróbb részleteit, és utána igyekeztünk világos megfogalmazásokba önteni azokat. Az olvasó nyilván észrevette, hogy néhány témában nem mondtunk ki kategorikus véleményt: ennek vagy az volt az oka, hogy a kérdésre még magunkban sem alakult ki a biztos válasz, vagy egyszerűen az, hogy a kérdést nem is találtuk eldönthetőnek. (Talán nem is fontos minden részproblémára végleges választ keresnünk.) Másrészt viszont találkozhatott az olvasó jó néhány olyan határozott megállapítással is, mellyel más - a szakmában nagyon jó nevű - kollégánknak mondtunk ellent. Jól tudjuk, hogy ehhez bátorság és szakmai eltökéltség kellett. Ha azonban bárki azon az alapon próbálna egyik, vagy másik véleménynek igazat adni, hogy melyik származik az elismertebb művésztől, bizonyára rossz úton jár.

Tudomásunk szerint nincs a mienkhez hasonló, a klarinétjátékról szóló olyan írás, melynek szerzője saját véleményét a mások idézett vélekedésével vetette volna össze. Úgy gondoljuk, hogy el kellett jutni ehhez a - más területeken általánosan használt - gyakorlathoz. Reménykedünk abban, hogy ezzel hozzá tudunk járulni a klarinétos dolgokról való gondolkodásnak egy cseppet tudományosabb szintre emeléséhez.



El vagyunk készülve kollégáink bírálatára és várjuk is észrevételeiket, ellenvetéseiket, remélve, hogy azok kizárólag szakmai indíttatásúak lesznek. Annak örülnénk a legjobban, ha írásunk másokat arra sarkallna, hogy hasonlóképpen gondolják át és vessék papírra klarinétosi és művészi elveiket. A jövő klarinétos generációi rendkívüli haszonnal forgathatnának több - egymásnak akár lényeges dolgokban is ellentmondó - klarinét módszertant. Meggyőződésünk, hogy az utóbbi évtizedekben óriási fejlődést felmutató hazai fúvóskultúra több személyisége kialakított magában világos szemléletmódokat és elveket - ezeket kár lenne hagyni "elszállni".

Írásunkat tehát összegezőnek, és egyben új utat nyitónak is szánjuk.

## Szakirodalom:

- Baermann, Carl: *Klarinettenschule* Johann André, Offenbach/Main, 1917
- Balassa György: *A klarinét módszertana* Tankönyvkiadó, Budapest, 1973
- Birsak, Kurt: *Die Klarinette* Obermayer, Buchloe, 1992
- Brymer, Jack: *Die Klarinette* Sven Erik Bergh, Frankfurt/Main, 1978
- Dangain, Guy: *A propos de la clarinette* Gérard Billodot, Paris, 1978
- Dobszay László: *Kodály után. Tűnődések a zenepedagógiáról* Kodály Intézet, Kecskemét, 1991
- Fafúvós hangszerek tanításának módszertana* Tankönyvkiadó, Budapest, 1971  
(A dolgozatban hivatkozáskor: FHTM)
- Laczó Zoltán: *Általános pedagógiai és pszichológiai ismeretek* 3. o.
- Meizl Ferenc: *A klarinét* 93. o.
- Pehl András: *Anatómiai vonatkozású ismeretek* 27. o.
- Gabucci, Agostino: *Consigli ai clarinettisti* Gabucci, Roma,
- Klosé, Hyacinthe: *Méthode Complete de Clarinette* A. Leduc, Paris, 1964
- Koch, Ewald: *Schule für Klarinette. Teil II* Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1973
- Menuhin, Jehudi: *Violin* Faber Music Ltd. 1971
- Magyar fordítása: Megyei Közművelődési Módszertani Központ, Miskolc, 1990
- Miháltz Gábor: *A skálázásról* Parlano, Budapest, 1985
- Miháltz Gábor: *Iskolaváltás a klarinétjátékban* Parlano, Budapest, 2000  
német nyelven: *Zum Schulwechsel in der Technik des Klarinettenspiels*  
Rohrblatt, Karl Hofmann Verlag, 1999
- Molnár József: *A magyar beszédhangok atlasza* Tankönyvkiadó, Bp. 1984
- Pap János: *A hangszerakusztika alapjai* L.F.Zeneművészeti Főiskola, 1994
- Rendall, Geoffrey: *The clarinet* Ernest Benn, London, 1957

Ricquier, Michel: *Traité méthodique du pédagogie instrumentale* La Ravoire, Paris, 1976

Matuz István magyar fordítása: LFZF. Tanárképző Intézet Módszertani Kabinet, 1977

Ridenour, Tom: *French Embouchure The Clarinet* folyóirat, USA, 1990/7,8

Stein, Keith: *The art of clarinet playing* Summy-Birchard, Evanston, 1958

Stubbins, W.H.: *The art of clarinetistry* Ann Arbor, Michigan, 1965

Thurston, Frederick: *Clarinet Technique* Oxford University Press, 1977

*Woodwind Anthology* The Instrumentalist Publishing Company, Northfield, Illinois, 1992 (A dolgozatban hivatkozáskor: W.A.)

Drake, Alan H.: *The Development of Artistic Clarinet Togguing Technique*, 1969, 156. o.

Drushler, Paul: *The Clarinet Vibrato* 1978, 280. o.

Hegvik, Arthur: *An Interview with Anthony Gigliotti* 1970, 180. o.

Seltzer, Georg: *Should Clarinetists Use Vibrato?* 1970, 186. o.