

SKÁLASZISZTÉMA ÉS UJJAZAT V. V. HOMENKO GORDONISKOLÁJÁBAN

Amikor a Csajkovszkij utcáról ráfordultam a Herzen utcára, még a legkevésbé sem gondoltam, hogy a meghallgatáson skáláznom kell, és egyéb száraz technikai gyakorlatokkal kell számot adnom felkészültségemről. Félreértés ne essék, itthon is ezeken nevelkedtem. Akkor mégis váratlanul ért, hogy ott, Moszkvában „erre az egészre” ekkora súlyt helyeznek.

A bizottság indiszkrét volt és agresszív. Mire a hön áhított előadási darabokra sor került, — hogy bemutathassam művészetemet —, tekintélyemet már megtépázták a szinte pódiumdarabokként felmondott gyakorlatok. Az egész, hogy úgy mondjam, prózai színezetet nyert. Megjegyzés ugyan nem hangzott el, de éreztem, hogy a leckét feladták. Csak mellékesen: egy évvel később egy honfitársam hasonló előjátzására került sor *Leonyid Kogan* osztályában. Nyugodtan, a beavatott cinkos kárörömével figyeltem „vergődését”. Dúr és moll skálákat játszott, egy és két szólamban, moderato és prestissimo, tercekben és szeksztekben, hármas és négyes hangzatokat, törve és futamban.

Tanáromról, *Vlagyimir Vlagyimirovics Homenkoról*, a Gnyeszín Tanárképző Főiskola gordonprofesszoráról kiutazásom előtt nem tudhattam meg semmit. Rendkívül megnyerő személyiségét, közel 30 éves iskoláját csak tanulmányaim során nyílt alkalmam megismerni.

A most ismertetésre kerülő *metodikai koncepciónak* természetesen megvannak a maga előzményei. Alapelvei már a hegedűjáték egyes képviselőinél megtalálhatók, így pl. *Flesch Károlynál*, később Kogan-Bronyin iskolájában stb. Végleges megfogalmazása pedig egy gordonkaművész segítségével jött létre; nyilván sokat köszönhet *a dr. Szemjon Matvejevics Kozolupov* professzorral való konzultációknak.

Hogyha nem a rendszer megalkotását, hanem megjelentetését (1953)¹ veszem alapul, akkor is mintegy 22 éves kiséssel ismerhettük meg. Ez pedig annál is inkább sajnálatos, mivel helyességét e 22 év pedagógiai gyakorlata már nagyszerűen igazolta. Akik elsőnek nevelkedtek ebben az iskolában, azok olyanoknak adták át ismereteiket, akik azóta már a felnövekvő új nemzedéket nevelik.

ELŐZMÉNYEK

A kontrabasszisták harca szakmai tekintélyük elismertetéséért eléggé közismert. Nem lehet itt feladatunk a kérdés mindenoldalú kibontása. Abban minden laikus és szakzenész egyetért, hogy ez a hangszer nehéz, tehát hogy egy bizonyos zenei anyagot nagybőgőn sokkal nehezebb reprodukálni, mint a többi klasszikus vonós hangszeren.

Azt már valamivel kevésbé veszik figyelembe, — de végeredményben szintén köztudott —, hogy milyen megengedhetetlen méretkülönbségek vannak a hangszerek között, és hogy a legritkább esetek közé tartozik, hogy a gordonos állandóan saját hangszerén játszik. Az is nyilvánvaló, hogy a hangszer méretei miatt csak egy bizonyos életkoron túl jöhet számításba a hangszerrel való foglalkozás stb. De ne soroljuk a nehézségeket. *A gyakorlatban adódó problémák, mint a bizonytalan intonáció és ritmus, kicsiny technikai készség, a hangképzés kidolgozatlanlansága stb. nemcsak objektív okokra vezethetők vissza.*

A nagybőgő-metodika is különféle bajokban szenvedett. A hangszer alapjában véve periférikus helyet foglalt el mindig — és ma is ez a helyzet. Ennek legfőbb okát abban láthatjuk, hogy a hangszer alapvető funkciója mindig is az együttes játék és nem a szólójáték volt. A helyzetet csak

bonyolította, hogy technikai kifejllesztése éppen a romantika korára esett, tehát arra az időszakra, amely előtt csak a szólista produkciónak volt értéke. Ennek következtében a hangszer legjobb művelői akkor irányították figyelmüket a hangszer virtuóz lehetőségeinek kibontakoztatására, amikor annak technikája még alapfokon sem volt megoldott.

Ez a két gyakorlat különválásához vezetett. Franz Simandl és mások iskoláiban minél virtuózább valamely darab, annál ritkábban játszunk az alsó fekvésekben.² Ma is általános, hogy egyesek magabiztosan játszanak a felső fekvésekben, ugyanakkor igen alacsony játékkésztséggel játszanak az alsókban.

Nem utolsósorban pedig magában a szakmában uralkodó *defetista nézetek* miatt tartunk ma ott, ahol tartunk. E nézetek szerint *a hangszerjáték objektív nehézségei* lehetetlenné teszik a megbízható, gyors és pontos játékot, mint olyasmit, ami a hangszernek „nem sajátos vonása”. Virtuóz egyéni produkciókra ugyan sor kerülhet, de ez nem jellemző, sőt, a kolléga pontosan tudja, hogy ez a magabiztosság úgymond látszólagos, és a produkció is csupán szemfényvesztésszerű.

„Be kell vallanunk, hogy a jelenlegi iskolák és más tanulmányi segédeszközök *az ujjrend kidolgozatlanágában szenvednek*. Márpedig köztudott, hogy a skálák, arpeggiók, stb. éppen ezen épülnek fel.” — írta Homenko alapvető metodikai munkájában.³

Hogyha régi, de még ma is használatban levő játékmódjuk *ösztönös alapelveit* keressük, nagyjából két lényeges momentumban találhatjuk meg. Az egyik — mondjuk így — „*a legalacsonyabb fekvés elve*”, ami másképpen azt jelenti, hogy magasabb fekvéseket csak kifejezetten kényszerítő körülmények között veszünk igénybe. Tulajdonképpen ebből következik az „*üres húrok elve*”, amin azt értem, hogyha a játékos teheti, lefogott húr helyett üres húrt használ.

Ezért van, hogy a kontrabasszisták szinte egyáltalán nem használják a II. fekvéstől kezdődően sem az E, sem az A húrt, sőt, a D húr is csak „módjával” szól bele a játékba; teljes egészében csak a G húr pozíciós lehetőségei vannak kihasználva.

A rossz gyakorlat mellett felhozott indokokra (mint kényelmetlenség, rossz hangzás, gyakori hamisság stb.) most már nem szeretnék kitérni; inkább azt kell tudatosítanunk, hogy mindez csak *következménye* a felemás koncepción alapuló trenírozásnak, és semmiképpen sem kell, hogy továbbra is alapelvünk legyen.

A rossz koncepció, amely a hangszerjáték progresszivitását nem segíti elő, nagyjából a következő vonatkozásokban jelent gondot:

Annak következtében, hogy a Griffblatt legnagyobb része használaton kívül maradt, olyan helyzet állt elő, amelyben a játékos nem volt teljesen ura hangszerének, vagy másképpen mondva, csak fél birodalmának volt tényleges ura. Nyilvánvaló, hogy a *leszűkített játéktér* miatt bizonyos állások pontos megoldásától el kellett tekinteni, másokéről pedig eleve le kellett mondani.

A skálaujjrendek fent ismertetett „elve” következtében *a skálák és futamok stb. ujjrendje nem volt egységes*. A skálák individualizálódtak, minden egyes példányuk önálló „személyiségként” állt szemben a játékoskal önálló, speciális, rendhagyó ujjrendjével. Ennek következménye ismét sokféle.

Először is *a skálák és az arpeggiók „könnyű” és „nehéz” típusokra* bomlottak. Természetes, hogy a könnyű skálák azok voltak, amelyek sok, a nehéz skálák pedig, amelyek kevés üres húrt tartalmaztak, vagy éppenséggel csak lefogott húrokon játszódtak (p1. Fisz-Dúr). Sajátos visszahatása a gyakorlatnak, hogy a nagybőgő-irodalom általában kerül a 2-3 előjegyzésnél több

előjegyzést tartalmazó hangnemeket, és előnyben részesít — egyes rézfúvó hangszerekhez hasonlóan — bizonyos „*alaphangnemeket*” (F-, G-, A-, C-, D-Dúr); mindenekelőtt természetesen a *dúr-skálákat*, mert azok a kényelmetlen bővített másodlépést nem tartalmazzák. (A „könnyű” hangnemekben előadott virtuóz darabok — ha innen nézzük a dolgot — valóban nem többek szemfényvesztésnél, mert a produkció nem generális készséget takar.)

Az ujjrendek dezorganizáltsága az egyes skálákon, futamokon belül is nehézségeket okozott. A hangsorok és a hozzájuk tartozó mozgások (mind bal, mind jobbkezben) esetlegesek és különbözőek voltak. *Bizonyos fekvések „kényelmesek”, mások „kényelmetlenek” lettek*; állandó váltakozásuk egészében kényelmetlenné tette a gordonjátékot — kívülről nézve pedig bizonytalanná. Nagyon tanulságos ezért Bronyin szavait nekünk is megfontolnunk. Ő a hegedűjátékról beszél, de annál tanulságosabb számunkra, amit mond, mert látható, mennyire hasonló gondokkal küzdünk: „Nem is olyan régen a *kéznek más-más helyzete volt az alacsony, közép és a felső fekvésekben s ezt hangsúlyozottan tanították*. El kell tüntetni e három külön szakaszt, a *játékmód és a játékérzet legyen egyenlő minden fekvésben*. Ha folytonosan változik a kéz, a csukló helyzete, akkor nehéz tisztán játszani (...) A növendék minden funkciót (...) azonos alapérzés mellett végezzen: ‚súly-érzettel’, ‚támasz’-érzettel, ‚fentről le’ érzéssel, az egész test, elsősorban a két váll teljes szabadsága mellett”.⁴

Az üres húrok túlzottan gyakori használata *elszegényítette az intonációs skálát*. Közhelyszámba megy ma már, hogy a húros hangszerek egyik legfontosabb előnye az, hogy nem temperáltak és így a legfinomabb intonációs törvényeknek is alávetethetők, akár az énekhang. Nem így azonban hangszerünk, legalábbis mai használata szerint. (Szélsőséges példát véve: az Asz-Dúr vagy a gisz-moll nem lehet tiszta, hogy ha vezetőhangjukat üres G-húron képezem.)

Mivel nem egységesek a skálák, *nehéz őket megjegyezni*. Állandó észben tartásuk és kézben tartásuk szinte külön stúdiumot igényel.

Szintén kényelmetlenségre és másra⁵ való hivatkozással maradt használaton kívül a *bal kéz hüvelyk- és gyűrűsujja*, alulról a VIII. fekvésig. Könnyen szolgálhatott volna például ebben a tekintetben a gordonka, de a nagybögösök, valamiféle furcsa szakmai arisztokratizmustól vezérelve — lemondtak a többi vonós hangszer játékmódjának alkalmazásáról. Csak a legutóbbi időben történt ezen a téren is változás, részben a francia vonótartás elterjedésében, a fémhúrok alkalmazásában, és éppen a 3. ujj alsó fekvésekben való, alkalomszerű, esetleges használatában.

Nagyjából ezek voltak tehát a gondok, amelyek felvázolták a tennivalókat. A következőkben a metodikai alapvetés vázlatos ismertetésére térünk át.

AZ UJJAZATI RENDSZER

V. V. Homenko tehát egy olyan ujjazati rendszert kívánt megalkotni, amely *koncepciójában egységes, és megfelel a kéz és a hangszer sajátosságainak*. Fő jellemzői a következők:

1. *Minden hangsor-típus ujjrendje* azonos (ill. azonos elvű). (Ez egységesíti a fogásérzeteket, megkönnyíti a hangsorok megtanulását és alkalmazását, ezáltal a játékos figyelmének jelentős része felszabadul);
2. A *húr- és fekvésváltások egymásutánja a hangsorokon belül is rendszerezett* (ezáltal megkönnyíti a húr- és fekvésváltásokat, utat nyit a további technikai fejlődésnek);
3. A *hangszer egész játékkerjedelmére kiterjed*, a fogólap legszélesebb kihasználásán alapszik. (Ez szintén megsokszorozza a művészi kifejezés és a technikai fejlesztés lehetőségeit);

4. *Kiterjed a bal kéz ujjainak fokozottabb kihasználása értelmében a hüvelyk és a gyűrűsujj használatára is.* (Ennek közvetlen célja a mozgások egyszerűsítése, a biztonság fokozása, végső soron ismét a technika fejlesztése.)

5. *Üres húrokat nem vesz igénybe* (ez feltétele egyébként az egységességnek is). A játékelemek ezáltal egyformán „nehézzé” válnak, hangzásukban egységesülnek stb.

Az üres húrok használata természetesen továbbra sem „tabu”. Sok esetben nélkülözhetetlenek, akár technikai, akár művészeti (pl. hangszínbeli) okok miatt, tehát ajánlatos a „régii” ujjrendek ismerete is.

6. *Megváltozott a bal kéz hüvelykujjának funkciója.* Feladata a régebbi gyakorlatban (mint fentebb kifejtettük, nagyrészt a szétagolt ujjrendi viszonylatok következményeképpen) valamiféle „ellennyomás” a lefogó ujjakkal szemben; újabb szerepében viszont csak tengely, „sín”. Feladata tehát most már nem annyira az erő kifejtés, mint a koordinálás, a „vezérlés”.

Mielőtt magának a tárgynak a kifejtésére rátérnénk, szenteljünk egy kis figyelmet ennek az utolsó pontnak. A fogólap, a hangszer nyakának más, frissebb és teljesebb érzékelése szükséges az új mechanizmus gyakorlásához, és viszont: gyakorlása meg is teremti ennek feltételeit. Ez az új, teljesebb érzékelés nagyjából két tényezőnek köszönhető: egyrészt a lefogó ujjak *nyomáskiegyenlítésének* (ebbe az irányba hat a 3. ujj fokozottabb kihasználása is), másrészt pedig *a hüvelykujj pozícióváltozásának*.

Új funkciója ugyanis alaphelyzetét is befolyásolta: a nyakon nem a 3. ujjal szemben, hanem feljebb, az 1. és a 2. ujj között foglal helyet alappozícióban, valamivel közelebb az 1. ujjhoz.

A négy húr fogáslehetőségeinek bőséges kihasználása azonban *horizontálisan is kimozdította* a hüvelykujjat eredeti, rögzített helyzetéből, szükségessé téve viszonylagos vándorlásait a nyak különböző részein, (pl. az E-húron való játék közben a nyak a tenyérbe kissé beljebb kerülhet, azaz a hüvelykujj a nyakon kissé jobbra mozdulhat el).

Nem nehéz fölismerni a koncepcionális azonosságot a Kogan-Bronyin iskoláéval sem, amelyre már fentebb hivatkoztunk: *„Minden elhelyezkedési forma a hegedűhöz, a fogólaphoz vezessen! (...) Minden a fogólapon van!”* (...) *„Ha jó a kar helyzete, akkor minden kéz alá esik.”* — *„A négy ujj egyenlően érezze a fogólapot.”* — *„A játékerzet azonos legyen a fogólap bármelyik részén.”* — *„A hüvelykujj csak érintse a hegedű nyakát.”* stb.

További követelmény *a könyök leengedése*. A feleslegesen magasra emelt könyök a megszakítotttságot hangsúlyozza a fekvésváltások folyamatosságában, megnehe-zíti magát a fekvésváltást, és megalapozza a hüvelykszorítást is. (Bronyin: *„Ha [a gyermek] nagyon szorítja a húrt, fellép a mutató-hüvelyk villa feszültsége. E hibát az említett súlyérzettel és a bal kar kissé fokozottabb behozatalával lehet kiküszöbölni.”*⁶⁾)

Most térhetünk rá az ujjrendek részletes bemutatására.

I. Diatonikus skálák: dúr, melodikus és harmonikus moll

Az ujjrendek elve a következő:

1. Az egyes modusok ujjrendje minden hangnemben azonos. Némileg eltérnek az ujjzatok attól függően, hogy milyen csoportba tartoznak és akkor, hogy ha üres húrról indulnak (ezekről még később lesz szó).
2. A szimmetrikus elvű skáláknál (dúrok, harmonikus mollok) az ujjrend felfelé és lefelé azonos.

Külön felhívom a figyelmet a *harmonikus moll bővített hangzatának* 3. ujjal való áthidalására, mert igen jellegzetes megoldás. A fekvésváltások páros tagolódása ugyan csorbát szenved, de a ritmus újból helyreáll a következő metszet analóg helyén.

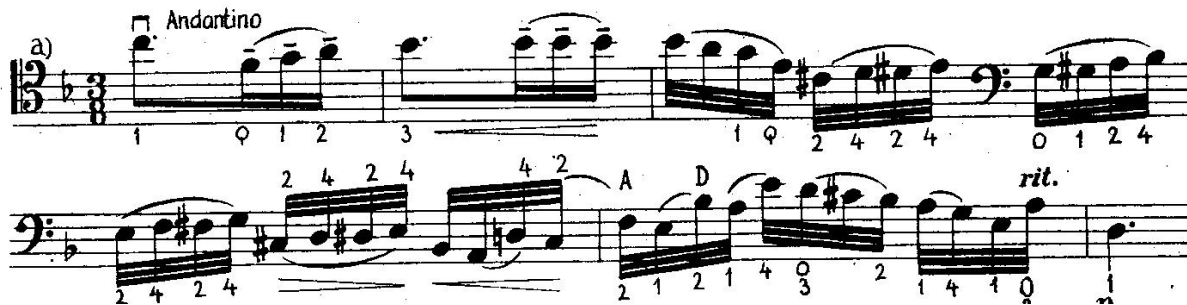
Nyilván mindenkiben felmerül a kérdés, milyenek lesznek az *üres húrokról* (az E, A, D-húrról) *induló skálák*. Mivel 1. ujjal nem kezdhetünk, azért ezek rendhagyók. De csak részben, mert az eltérés csak az első két vagy három hangra vonatkozik (ezen kívül így is engedelmeskedik az alapritmusnak):



Feltétlenül kell néhány szót szólnunk a skálák „ritmikus” *ujjrendjéről*. A páros tagolódás előnyben részesítése nyilvánvalóan a klasszikus repertoár szem előtt tartásából származik. (Bronyin: „A művekben gyakoribbak a kvartolás menetek, ezért a skálákat, akkord felbontásokat *kvartolákkal és szeksztolákkal* is játszassuk.”)⁷

Az ujjrend di- és tetrapodikus szervezésére azért volt szükség, mert a fekvésváltások legkevésbé a hangsúlyos ütemrészekben vehetők észre. Ezért célszerűbb azokat az ütem hangsúlyos részére helyezni. Persze ez nem minden esetben valósítható meg. Mivel a „rossz”, hangsúlytalan ütemrészen való fekvésváltáshoz nagy gyakorlat szükséges, ezt külön is érdemes gyakorolni (vagy gyakoroltatni) oly módon, hogy a hangsor felső hangját visszajátszáskor nem ismétljük. Ezáltal megfordulnak a felfelé vezető fekvésváltási-ujjrendi-súlyozási viszonyok és azonos ujjrend mellett jó kiegészítő mozgástípushoz jutunk.

Maga az „élet” — tehát a művek világa — végtelenül sokrétűbb, de egyes esetekben hathatós segítséget jelenthet a ritmikus ujjrend, biztosítéka lehet a sebes, pergő mozgások egyenletességének, könnyedségének. Íme, egy példa Bottesini *Melódiá*-jából:



és egy másik Rimszkij-Korszakov virtuóz darabjából, *A dongó*-ból:



Az *A-húr típusú skálák* ujjrendjei lényegében azonosak az E-húr csoportéval. Attól függően, hogy hová kerül a hangsorban a kritikus pont, ahonnan a 4. ujjat a 3. és a 2. ujj váltja fel, a skálák ujjrendjei természetesen átértelmeződnek, például:

H-Dúr: 1- 4 - 2 - 4 - 1 - 4 - 2 - 4 - 1 - 4 - 1 - 4 - 1 - 2 - 3

Cisz-Dúr: 3 - 1 - 2 - 3

Esz-Dúr: 3 - 1 - 2 - 1 - 2 - 3

Az *E-húr csoport kétóktávós skálái* olyanok, mint a háromóktávósak, csak a tetőpontjuk tér el amazokétól, ugyanis itt az ujjrend természetesen nem 4 -1, hanem 3 - 4 vagy 2 - 3. Hogy a kettő közül melyik alkalmasabb, azt a fogás kényelmessége dönti el. Itt is a VI. fekvés a vízválasztó. E-Dúr és é-molltól Fisz-Dúrig (ill. mollig) 3-4, G-től Esz-ig a 2-3-as ujjrend az irányadó. Az összhangzatos moll ujjrendje ugyanígy alakul. A melodikus moll esetében a természetesen 3-4-et visszafelé a 2-4 váltja fel, hogy a nagyszekund pontos legyen.

Hármas- és négyeshangzatok, tört akkordok

Az *I. csoport tonikai hármashangzat-arpeggio-jának* ujjrendjei a következők: (itt is csak az „odafelé” mozgás van ábrázolva):

Dúr: 1 - 4 - 1 - 4 - 2 - 0 - 2 - 1 - 0 - 2

Moll: 1 - 4 - 2 - 4 - 1 - 0 - 2 - 1 - 0 - 2

A Dúr-változat felett látható 3-2-es lehetőség az E-Dúr és az A-Dúr esetében jut szerephez, ezekben ugyanis a kis oktávában (VI. fekvés) sokkal kényelmesebb a 3., mint a 4. ujjal való fogás.

A *második csoport tonikai hármashangzat* arpeggio-jának ujjrendje. A 0 jellel a hüvelykujjt jelöltük:

Dúr: 1 - 4 - 1 - 4 - 2 - 0 - 3

Moll: 1 - 4 - 2 - 4 - 1 - 0 - 3

Ez alól csak az E-Dúr és az e-moll kivétel — ezek ugyanis üres húrról indulnak.

Kvartszeksztakkordok — I. csoport

Dúr: 1 - 4 - 2 - 0 - 2 - 1 - 0 - 2 - 1 - 3

Moll: 1 - 4 - 1 - 0 - 2 - 1 - 0 - 2 - 1 - 3

(Itt is csak az E-húron kezdődő A-Dúr, a-moll kivétel.)

Kvartszeksztakkordok - II. csoport:

Dúr: 1-4-2-0-2-1-3

Moll: 1-4-1-0-2-1-3

Sokszor akadályoz a fogólap „rövidsége” a játékban. A Griffblatt fölötti fekvésekben a húrnak a fogólaphoz való nyomását sajátos feszítő eljárással lehet pótolni. Ilyenkor a húrt a mutatóujjal kissé balra húzzuk, a hüvelykujjal pedig kissé jobbra. Ily módon valamelyes lehetőség nyílik rá, hogy a II. csoportból átutaljuk a skálákat az I. csoportba. Példának lássuk a H-Dúrt három oktáv hangterjedelemben:

1-4-2-4-1-4-2-4-1-4-1-4-1-2-1-2-1-2-1-2-1-2

Ebben az esetben azonban az akkordok ujjrendje is megváltozik. Íme, a II. csoport alaphármasai három oktáván:

Dúr: 1-4-1-4-2-0-2-0-1-3

Moll: 1-4-2-4-1-0-2-0-1-3

Kvartszeksztakkordok:

Dúr: 1-4-2-0-2-1-0-2-1-2

Moll: 1-4-1-0-2-1-0-2-1-2

Látható, hogy az akkordfelbontások, arpeggiók a nagybőgőn igen kényelmetlen „kvartparallellizmus” nélkül is megoldhatók.

A *törtakkordok* játékmódja nagyjából ugyanaz, mint a futamoké. Az ujjrendek előnye, hogy a hagyományosnál kevesebb a pozícióváltás és a bal kéz felesleges mozgásai elmaradnak.

A *dominánsseptimakkordok* képzése a hármashangzatok és kvartszeksztakkordok logikáját követi. A C-Dúr dominánsseptimje és megfordításai a következők:

alaphelyzet: 2-1-4-1-4-4-1-1-3 (vissza ugyanaz)

kvintszekszt: 1-4-1-4-4-1-4-0-2
nyújtás!
+

terckvart: 4 - 1 - 4 - 4 - 1 - 1 - 3 - 0 - 2

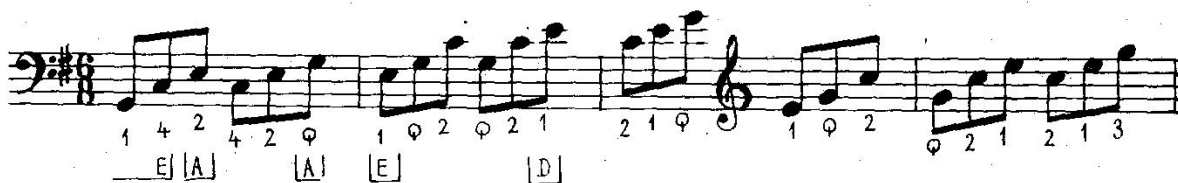
szekund: 1 - 4 - 2 - 4 - 1 - 4 - 4 - 1 - 4
nyújtás!

Megnövekedett szerephez jutnak ebben az elasztikus mozgásrendszerben a *nyújtások*. A többi húros hangszereken (beleértve már az elektromos gitárt is) már régóta használatos. Egy példa J. S. Bach II. (d-moll) szvitjéből (prelúdium):



Amint valószínűleg mindenkinek feltűnt, ezekben az ujjrendekben (kiváltképpen a kvartszeksztakkordoknál és a dominánsseptim esetében) szokatlanul nagy szerepet kap a *bal kéz hüvelykujja* már az alsóbb fekvésekben is, a IV., sőt a még alsóbb fekvésektől kezdődően.

Lássuk például az I. csoport tört kvartszeksztakkordjainak ujjrendjét:



Megfigyelhető, hogy a hüvelykujj aktív használatával a fogólap szinte teljes mélységében felhasználást nyer. Magam is tapasztaltam, hogy ennek a technikának az elsajátítása — bármily szokatlan is eleinte — eléggé gyorsan és könnyen megy, és főként hamar rögzül az emlékezetben. Fontos szem előtt tartanunk azonban, hogy más-más módon kell alkalmaznunk hüvelykujjunkat az ún. Daumen Lage-kben és az alsóbb fekvésekben. Amíg a szokott helyen (a VIII. fekvéstől kezdődően, felfelé) a hüvelykujj az oldalán fekszik a Griffen, addig lent mindig a belső oldalára támaszkodva helyezkedik el, hogy ezáltal nagyobb nyomófelülethez („ujjbegy-pótlóhoz”) jussunk.

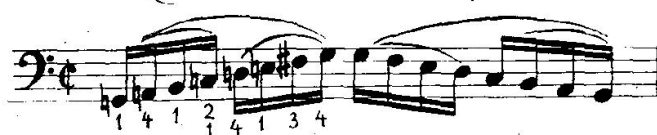
A hüvelykujj, miután ily módon „felszabadult”, sikerrel tölthet be másféle funkciókat is, így p1. Bach G-dúr szvitjének I. (Allemande) tételében:



Ki kell térnünk a *3. ujj 4. ujj melletti használatára is*, mégpedig a VI fekvés alatti pozíciókban. Már a bevezető jegyzetében is említett — bár véleményünk szerint túlbecsült — nehézségek miatt óvatosan kell bánnunk a harmadik ujj használatával a fogólap alsó felén. Az erőtlenség ellensúlyozására létrejövő feszültség nemcsak az ujjak, hanem a csukló, az egész kar, sőt ezen

keresztül az egész test állapotára kihat. Ezért a harmadik ujj rendszeres használata csak a IV. fekvéstől ajánlatos, attól lefelé megtartja eddigi, a 4. ujjat segítő szerepét.

A harmadik ujj önálló használatához speciális előkészítő gyakorlatok szükségesek, amelyek részben erősítik, részben függetlenítik az ujjat. Ilyen pl. az a gyakorlat, amelyből itt csupán egy ütemet közlünk. Az egész ütem egyetlen „kitágított pozícióban” játszandó!



A *szűkített szeptimakkordok játékmódja* — hasonlóan az eddig megismertekhez — egységes, kerüli az üres húrokat és az ujjak tágításán és a csukló elasztikus elforgatásán alapszik. Végrehajtásának módja kissé hasonló a fentebb bemutatott tág-pozíciós példához: (I. csoportbeli példa):

+ + 2
1 - 4 - 1 - 4 - 1 - 4 - 1 - 4 - 0 - 2 - 0 - 1 - 3

Előnye, hogy kiküszöböli a gyakori fekvésváltást, és jól kihasználja a fogólapot. Nehézsége abban áll, hogy a csukló állandó átmeneti helyzetben van, és csak bizonytalan támaszponttal rendelkezik. Sok figyelmes, pontos gyakorlást igényel.

A *kromatikus skálák* esetében a *tripodikus* fekvésváltási ritmus is megvalósítható, mivel egyazon pozícióban három hangot is megszólaltathatunk a hangsorból.

A SKÁLÁK GYAKORLÁSÁHOZ

A túl magasról való billentés — akár csak a többi vonós hangszernél vagy a billentyűs hangszereknél — nem ajánlatos. Felesleges feszültséghez vezethet és csökkenti a Griffel való kapcsolat érzetét; voltaképp magát a kapcsolatot gyengíti, ezáltal pedig kedvezőtlen kihatással van a játékbiztonságra, az intonációra, főként pedig a gyorsaságra.

Igen fontos viszont a koordinálás a balkéz mozgásaival, főként a billentés és a fekvésváltások, valamint a húrvtátások viszonylatában.

Előfordul, hogy — bizonyára a hangszer méreteire való tekintettel — a nagy erővel történő húrátfogást tanítják.⁸ Főként erősebb hang képzésekor fordul elő, mint sajátos, ösztönös idegi reakció, holott a hangképzés fizikai, objektív követelménye éppen ellenkező. Eszerint ugyanis éppen a hangos játékmód esetén szükséges a húr gyengébb, és halk játékmód mellett a húr erősebb átfogása. Megfigyelhető egyébként, hogy még a pontosan a helyére illesztett ujj is pontatlanul (mélyen) intonál, hogyha nincs a húr elégségesen átfogva.⁹ Mindezek az összefüggések a pizzicato játékmód esetében ugyanígy érvényesek.

Éppen a most elmondottak miatt nagyon fontos az ujjrendszer téma egységes és ritmikus elve, ugyanis ez segíti elő leghathatósabbban, hogy a húrta támaszkodás érzete ne változzon a játék folyamán.

A hagyományos oktatási gyakorlat szerint a növendék a legalacsonyabb fekvéstől, a félfekvéstől kezdi tanulmányait, és onnan jut el fokozatosan a felsőbb fekvésekig. Ez a koncepció azonban mechanikusan értelmetlen a fokozatosság elvét. Sokkal célszerűbb az oktatást az I. fekvéssel kezdeni,

több okból is. Ezek között a legfontosabb talán, hogy a növendék a hangokat az üres húrokhoz igazítja, márpedig ez a hanköz-kontroll a képzett zenész számára is könnyebb au egész-, mint a félhangok esetén. Talán ugyanilyen fontos szem előtt tartani, hogy a kezdő növendék ujjai, kézfeje, karja még sokkal gyengébb, mint a haladóé, és így a felső nyereg közvetlen közelében levő félfekvés sokkal jobban megerőlteti, mint az I. fekvés. Végül pedig, tekintve, hogy ilyenkor még a kezdet kezdetén tartunk, az sem elhanyagolható szempont, hogy a félfekvés sokkal több előjegyzéssel jár együtt, mint az I. fekvés.

Az I. fekvés után legcélszerűbb, hogyha a II. fekvés következik, és csak azután a félfekvés. Ha már mindezeket túl vagyunk, sorjában következhetnek a többi fekvések is: II./III., III., stb.) Kezdetben jönnek a dúr-skálák (C, G, F, B, E, A), majd némely moll-skálák; mindezek természetesen csak egy oktávában, de akkordfelbontásaikkal együtt. A III. fekvéstől kezdődően már hozzákezdhetünk az egyoktávás skálák két húron való játszatásához.

Az alapkoncepcióhoz szorosan hozzátartozik, hogy mihelyt a növendék ismeretei megengedik, a skálákat a legfontosabb újjrend-variációkban játszani kell, hogy minél alaposabban megismerhesse (megérezhesse) a hangszer fogásait. Pl.:

0 2 2 4 1 4 1 2 1 2 1 2 1—2—3—2
E

0 2 2 4 1 4 1 2 1 2 1 2 1 2 3 2
E A

0 2 2 4 1 4 2 4 1 4 1 4 1 2 3 2
E A D

0 2 2 4 1 4 2 4 1 4 1 4 1 3 4 3
E A D G

Mint már említettük, a most leírt újjrendek mint alapvetés mellett párhuzamosan el kell sajátítani a többi lehetséges (pl. az üres húrokon megvalósított) újjrendeket is, hiszen sok esetben éppen ezekre lehet szükség.

A skálák gyorsítása előtt hasznos detaché vonással játszani őket, majd a detaché-t fel kell váltani legato-val. A legato páros ütemekbe rendezett, kettesével, négyesével, nyolcasával játszandó. Ilyenkor még nem a tempo növelése a cél, hanem az egy vonóra játszott hangok számának növelése.

A végső cél a skálák oly fokon való elsajátítása, amelyen azok bármelyike szabadon és könnyedén játszható bármikor, akár igen gyors tempóban is. Hogyha pl. valamely skála kvartszext-felbontása vagy szűkített szeptim-futama nem megy ugyanabban a sebes tempóban, amelyben már a skálát elsajátítottuk, az azt jelenti, hogy a stúdium még nincs elvégezve.

Fontos és részben köztudott, hogy a skálázásnál előnyösebb a *p*, sőt a *pp* dinamika, mert így könnyebb felfigyelnünk az intonációs hibákra. Hasonló okból kerüljük skálázásnál a vibrátót is.

Némileg hasonló az üres húrok használatához a húrok felezőpontjában található első felhangok szerepe a skálázásban. Már Simandl felhívta a figyelmet arra, hogy ezek használata eléggé kényes művelet,¹⁰ ezért arra int, hogy fogásuknál fokozott körültekintéssel járjunk el; sőt, azt is tanácsolja, hogy a 3. ujj flageolet-állásánál a 2. ujjal is fogjuk át a húrokat,¹¹ ami nyilvánvaló képtelenség. A végső következtetést azonban, — hogy a flageolet-k használatát csak akkor engedjük, hogyha a fogólap ismerete már biztos az ujjakban —, nem mondja ki.

A *tercmenetek*, *tercskálák* tiszta intonálásához tudnunk kell, hogy a két húr között történő intonálás nagyobb távolságot igényel az ujjak között, mint az azonos húron való játék. Így tehát a két szomszédos húron játszott tiszta 5, kis 3 esetében néhány centtel nagyobb nagyszekundot kell fognunk, mint az azonos húron, ugyanígy természetesen valamivel nagyobb virtuális kisszekundot bő 4, ill. nagyterc esetén.

Homenko rendszere elsősorban a klasszikus kompozíciók játékmódjához igazodik; azok technikai „leképezése”. Egy-két alapelve azonban — úgy gondolom — a távolabbi fejlődés számára is irányadó lesz; így például az egységesség koncepciója, a teljes fogólap-kihasználás elve, a nyújtások, stb. Az a körülmény, hogy bizonyos technikai patternek bármilyen helyzetben gyorsan és könnyen applikálhatók ebben vagy egy ehhez hasonlatos rendszerben, hallatlanul megnövelheti a Homenko-szisztéma jelentőségét az improvizációban és így a dzsesszben is. Itt már az egyéni fejlesztés szerepe is nagy lehet.

JEGYZETEK

- ¹ L. Vlagyimir Vlagyimirovics Homenko: Előszó a *Novaia applikatura gamm i arpedzsio dlja kontrabasza-hoz*, Moszkva, Muzgiz, 1953.
- ² „Der I. Theil, welcher den Schüler vollkommen zum Orchesterspiele einschult (...) Der II. Theil gibt eine systematische Anleitung zum Concertspiele (...)” (Franz Simandl: Vorwort zur 4-ten Auflage. *Kontrabass-Schule*, 4. kiad., 1976.)
- ³ Homenko, i. m. 3. old.
- ⁴ Volodar Bronyin: *A hegedűtanítás kérdéseiről*. Bronyin Budapesten elhangzott előadásainak jegyzete. In: *Parlando*, XVI. évf. 7-8. sz., 5. és 3. old. Közreadja: Halász Ferenc.
- ⁵ Ezek: nagy távolságok (cselló: alaphelyzetben másfél, gordon: csak egy egész hang fogható át), gyengeség (nagy hűrnyomás, vastag húrok), a gyűrűsujj és a kisujj inszalag által összekötött. Kivitelezés esetén fáradtság, merevség, hamisság.
- ⁶ Bronyin, i. m. 4-5. old.
- ⁷ Bronyin, i. m. 17. old.
- ⁸ „Die Saiten müssen mit den Fingerspitzen kraftig niedergedrückt.” (Simandl, i.m., 8. old.)
- ⁹ V. V. Homenko: *Osznovi kontrabaszovoj metodiki*. In: *Kontrabasz — isztorija i metodika*. In: *Muzika*, Moszkva, 1974. 146. old.
- ¹⁰ „Im Flageolet erklingt die Oktave der leeren Saite auch wenn man etwas höher oder tiefer greift” (Simandl, I. m. Zwischenlage zwischen der VI. und VII. Lage, 39. old.)
- ¹¹ „Während man in der VI. Lage die Oktave der leeren Saite durch einfaches auflegen des 3. Fingers erhält, muss in der dieser Zwischenlage die Saite mit dem 2. Fingers durchgedrückt werden (...)” (Simandl, i. m., u. o.).

A szerzőről

Tokaji András dr. (1944) nagybőgős tanulmányait Wieland Ferencnél kezdte, és 1969-ben végzett a Zeneművészeti Főiskolán Tibay Zoltán tanítványaként. 1970-től 1972-ig tanulmányúton volt Moszkvában, ahol V. V. Homenko hangszeres és módszertani továbbképzésén vett részt. Hazatérése után egy ideig alapfokon, óraadóként tanított. Közben több szakmai publikációja jelent meg, melyek a Parlando hasábjain láttak napvilágot. 1978-ban felhagyott a gyakorlati muzsikálással. 1981 óta a zenetudományok kandidátusa. (Disszertációjának címe: Mozgalom és hivatal. Tömegdal Magyarországon 1945-1956, Budapest 1983.) Jelenleg zeneszociológusként dolgozik.