



Ujjgyakorlatok, alternatív skálázási módszerek fuvolásoknak
(és más fúvós hangszereknek)

Írta:

Ittész Gergely¹

Budapest, 2018

¹ Az alkotó a Magyar Művészeti Akadémia Művészeti Ösztöndíjprogramjának ösztöndíjasa.

Bevezetés

Korunk egyik legnevesebb fuvolaművésze egy kurzusán avval korholta a növendékeket a megjelent népes publikum előtt, hogy – a kérdéseire adott válaszok alapján – úgy látja, mindegyikük a maga skálázási módszere szerint akar bemelegíteni, a saját feje után megy ahelyett, hogy az egyetlen jól bevált módszert, a Taffanel-Gaubert féle Napi gyakorlatok (Exercices journaliers) rendszerét követné. Véleménye szerint felesleges próbálkozni, ennél jobbat úgysem lehet kitalálni, hiszen ő is ezt csinálja, és lám, milyen sikeres!

Szó ami szó, e jeles művész kétségtelenül lenyűgözően kezeli a hangszert, és ennek megfelelően valóban ragyogó pályát futott be, mégis, be kell vallanom, ehhez a véleményéhez nem tudok csatlakozni. Nem mintha nem tartanám hasznosnak azokat az egyszerű formulákat, amelyek ezekben a régi francia füzetekben találhatók, vagy nem ismételtettem volna én is évekig naponta őket. A problémám inkább az, hogy ez a hozzáállás mások rendszerének szolgálai utánzását teszi mintegy kötelezővé, és megfosztja a testben és lélekben gyarapodni kívánó ifjú muzsikust attól, hogy saját utat találjon ki magának, amelyen sokszor nem a cél elérése az egyedül lényeges, hanem a „taposás” fáradalma és izgalma, amely önmagában is tanulságokkal jár. Ha pedig esetleg tényleg sikerül valami olyan utat találnia, amely a jól beválttal legalább egyenértékű eredményre vezet, az kész haszon. Tegyük hozzá, hogy a hangszeres technikai felkészülés évszázados módja nem biztos, hogy minden szempontból korszerűnek tűnik ma, a 21. században, tehát nem olyan nagy eretnokség új lehetőségek után nézni, különösen egy bizonyos szint felett.

A skálázás, azaz a zenei nyelvünkre jellemző hangsorok különböző sémák szerint való ismételtetése nemcsak izommozgásokat gyakoroltat be. Tükrözi a zenei nyelvet, a zenei gondolkodást is. Nemcsak testi és idegrendszeri, de bizonyos szinten értelmi felkészítést is jelent, tulajdonképpen hangszeres szolfézsgyakorlat is egyben: ujj- és agytorna. Ha pedig agytorna, miért ne legyen annak is frissítő? Ha már sémákat kell ismételtetnünk, miért ne lehetnének ezek a sémák minél változatosabbak, akár naponta különbözőek? Vajon izmainkat kevésbé tornáztatjuk, ha közben gondolkodnunk is kell egy kicsit?

Kétségtelen, hogy tanulási attitűd szempontjából alapvetően megkülönböztethetünk kétféle karaktert: az egyik jobban szereti mechanikusan követni tekintélyes személyek előírásait, ezek keretet és biztonságot adnak neki, míg másokat jobban érdekelnék azok a szabályok, amelyeket önmaguk számára állítanak fel. És ez nem jelenti azt, hogy ez utóbbi csoport feltétlenül szabadosabb vagy fegyelmezetlenebb lenne a munkában. Csak szereti kreatív hajlamait belevinni mindennapi tevékenységeibe; akkor érzi igazán sajátjának, amit csinál, ha az nem mások szolgálai utánzása, instrukciók kritikátlan követése, hanem saját megfontolt vagy spontán döntéseinek következetes vállalása.

Ez a kis összeállítás ez utóbbi csoportnak szól elsősorban, és mivel a zenélést kreatív tevékenységnek tartjuk, zenész körökben elvben ők vannak többségben. De azokra is szeretnénk hatni, akiknek nem nagyon akaródzik maguktól új utakra indulni. Az ő szellemüket is felpeszdítheti, ha meg- és felismerik, milyen gazdagság rejlik a legszabályosabb zenélési formában, a skálázásban is. Ugyanakkor az itt javasolt irányultság csak egy bizonyos szint felett időszerű, feltételezi a modális skálák elméleti ismeretét, és hogy már otthonosan mozogjunk minden hangnemben. Az ujjgyakorlatok már a tanulás 2.-3. évében is használhatók, az azt követő gyakorlatokat viszont inkább haladóknak javaslom, akik már végigjárták a hagyományosabb utat. Nekik jól jöhet egy kis változatosság és a komplexebb feladatok.

Bármilyen furcsa, még a mechanikus napi gyakorlatok szintjén is lehetünk találékonyak, és ez hasznunkra is válik. Ez nem olyan, mint a testépítő szalonban az edzésterv, amelyet jobb szakemberre

bírni, különben egészségünket tehetjük kockára. Itt akkor sem tehetünk magunkban túl nagy kárt, ha saját ötleteket viszünk a napi befűzésbe, olyan elvek szerint állítjuk össze és változtatjuk az „étrendet”, amit még soha senki nem próbált ki előttünk. (Persze egy bizonyos szinten a tanári felügyelet és irányítás még fontos lehet, ráadásul így az inkább reprodukív, nem produktív alkatok is profitálhatnak a kreatív hozzáállásból.) Mert mire is való a skálázás? Nem csak arra, hogy beidegezzünk bizonyos gyakran használt mozdulatsorokat, hanem arra is, hogy megtanuljunk minél jobban eligazodni a zenei hangrendszerekben és saját hangszerünkön. Nekünk, fuvolásoknak, akik nem látjuk saját ujjainkat játék közben, ez nehezebb feladat, mint a legtöbb hangszeren. A képzeletünkre és izomérzeteinkre vagyunk hagyatva. Fontosak az automatizmusok, de rugalmas tudat is szükséges, hogy ezeket a megfelelő pillanatban be tudjuk kapcsolni, vagy olykor szándékosan le tudjuk állítani. És minél kevésbé tonális jellegű az épp játszott zene, annál kevésbé hagyatkozhatunk előre betanult automatizmusokra, annál fontosabb a tudatos tájékozódás.

Számomra mindig rejtély volt, miért skáláznak sokan kottából. Ez még a leghagyományosabb skálák esetében is megnehezíti az automatizmusok kialakulását, hiszen a fogásokat vizuális információhoz köti az agy. Nem csoda hát, ha a fejből játék, a hallás utáni játék, a transzponálás vagy az improvizáció nagyon nehezen fog menni. Skálázni véleményem szerint csak fejből érdemes. Nem azon kell megtanulni kottát olvasni! Sőt a kottaolvasáskor is épp az lenne a cél, hogy ne hangonként olvassuk a zenét, hanem azonnal ismerjük fel annak logikáját, és aztán a logika alapján már a fejünkben játszunk le a hangokat akár lapról olvasáskor is. Egyúttal a sokszor skálaszerű elemekhez tartozó mozgásemlékek is így ébrednek fel – nem közvetlenül a kotta látványától, hanem a gondolattól vezérelve. Tehát gondolkodásunkat is tréningezni kell skálázás közben, ami nem állhat meg azon a szinten, hogy ha elhatározzuk, melyik dúr- vagy moll-skálát játszunk, rögtön tudjuk, mely hét hang jöhet számításba. Ez csak az egyszerű, de ennél jóval többre is képesek vagyunk.

Ez a füzet eredetileg fuvolásoknak készült ugyan, de legnagyobb része bármely fúvós hangszerre adaptálható. Még az ujjgyakorlatok elvei is alkalmazhatók (persze pl. klarinéton vagy oboán esetenként más fogásokkal és hangokkal kellene helyettesíteni az itt közölteket); a hangsorok formulái, sorrendje, a különböző elvek azonban bármilyen hangszeren működnek. Még inkább általános érvényű a szemléletmód, melynek lényege, hogy az elméleti és gyakorlati megközelítést a lehető legközelebb hozza egymáshoz, és a skálázást olyan eszközként integrálja a napi gyakorlatba, amely segíti a zenei rendszerekben és a hangszeren való tájékozódást, sőt a transzponálást, hallás utáni játékot és a rögtönzést is.

Hogyan skálázzunk?

A kotta nélküli skálázás már említett követelménye miatt teljesen feleslegesnek és akár etikailag is aggályosnak érzem, hogy számos skálaiskolában teljes rendszerek vannak leírva az első hangtól az utolsóig ahelyett, hogy az elvet közölnék, aztán a kidolgozást a felhasználóra hagynák. Szigorúan véve: papírpocsékolás, környezetszennyezés, jogtalan haszonszerzés és népbutítás egyszerre. Ezért hát ebben a füzetben senki ne keressen teljes leolvasandó skálákat. A lényeg a szemlélet. Az ebből adódó legegyszerűbb, legevidensebb formulák elejét az utolsó lapokon leírjuk, ezek alapján továbbtranszponálható és visszafordítható minden szekvencia, a magyarázó szöveg azonban mindenkit arra kíván sarkallni, hogy vegye számba a matematikai lehetőségeket, és alkosson magának újabb és újabb szekvenciákat, amelyeket néhány napig gyakorol, aztán félretesz, hogy ismét más variációkat találjon ki. Persze óvakodnunk kell attól, hogy a kitalálást összetévezzük a megtanulással, vagy hogy túlságosan belevezzünk a különböző kombinációk kiagyalásába, és a megvalósításra már ne jusson idő. Minden esetben érdemes addig eljutni, hogy egy választott, folyamatos tempóban hibátlanul tudjuk végigvinni az adott formulát. Ehhez a figyelem és az automatika megfelelő arányát kell elérni. Amint azonban azt tapasztaljuk, hogy már nem kell figyelniük, álljunk tovább: jöhet az újabb feladat. De látni fogjuk, hogy ahogy elménk rááll ezekre a szokatlan feladatokra, egyre gyorsabban tudjuk majd realizálni saját elveinket. Az is javasolt, hogy az előforduló nehezebb területeket (elsősorban a legfelső oktávot) kicsit többet gyakoroljuk külön is, nem muszáj mindig az elejétől a végéig játszani a szekvenciákat. Bár sokan korszerűnek tartják, ha mindig legalább négyvonalas D-ig skáláznak, ez néha felesleges: az amúgy jól játszható skálát egy ponton fogások és hangképzés szempontjából aránytalanul megnehezíti. H^{'''} vagy C^{'''} felső határnak éppen megfelel, elég, ha csak néhányszor megyünk e fölé.

Érdekes kérdés, *menyire tekintjük zenének a skálázást?* Az önmagában álló skála kevésbé tekinthető zenei műveletnek, illetve csak nagyon szűkös határokon belül. Leegyszerűsítve azt mondhatnánk, hogy *minimál zenéről* van szó, amiben nagyon szigorú fegyelemnek kell uralkodnia, azaz nincs okunk rá, hogy egy-egy skálán belül bármiféle interpretációs megoldást, formálást, szabadságot, kifejezést vigyünk a játékunkba. A zenei kontextusba visszahelyezett skálamenet természetesen zene, amely általában valamilyen harmóniával áll viszonyban, akkordhangok és akkordidegen disszonanciák keveréke. Ettől a pillanattól kezdve a sorozat hangjai nem egyenrangúak, hanem harmóniai feszültségüktől és metrikai helyüktől függően hierarchikus rendben állnak egymással, amely viszonyok ráadásul bármikor változhatnak is. Ezeket a relációkat a hangok ereje, színe, hossza, vibráltsága segítségével tudjuk érzékeltetni. A zenei karaktertől függően sokszor időben is szabadon kell játszanunk. A technikai gyakorlatként végzett skálázás esetében azonban nem tartanám helyesnek túl sokat foglalkozni ezzel a kérdéssel, végső célként jobbnak látom megmaradni az egyenletesebb játék mellett (bár a gyakorlás kezdetén hasznos lehet egészen tempón kívül, rubato játszani a skálákat). A dúr és moll skálák esetén a tonális alap vonzását persze érezzük, de ezen kívül elég, ha a hangí felszabadultság és a nyitott fül révén felkészítjük magunkat, hogy a zenei szituációban hangsoraink azonnal harmóniailag is reakcióképesek legyenek.

Ugyanakkor egy-egy szekvenciatag mégiscsak egy zenei frázis hatását kelti, a fel-le mozgások pedig hullámszerű gesztust. Ezt a lehető legegyszerűbb és -természetesebb módon érdemes követni levegővezetésünkkel. De az igényes hangképzés mellett is mindenképpen iktassuk ki hangunkból a drámai kifejezést, a vibrátót, elégedjünk meg egy egészséges, könnyen rezonáló hanggal, amely a legkisebb ajakmozgás mellett, inkább a levegővezetés és a *természetes dinamika* révén követi a hangmagasságokat. (Ehhez javasolt a legfelső oktávban fokozatosan kijebbi fordítani a hangszert,

amitől – ha közben állkapcsunkat leengedjük – még nem leszünk szükségszerűen magasak, a hang ellenben nyitott marad.)

Bizonyos iskolák, arra hivatkozva, hogy a fuvola hangosabb a felső regiszterben és túl erőtlen az alsó oktávban, úgy kívánják kiegyenlíteni a hangzást, hogy elfojtják a felső hangokat. Meglehet, hogy a tényleges hangerőt sikerül így kisimítani, ugyanakkor ez a „piramis-dinamikának” nevezett módszer a természetes kinyílás helyett ellenkező hatást tesz, és egészségtelen, beszorult hangképzésre szoktat. Ha arra törekszünk, hogy ugyanolyan minőségű hang szóljon mind a három regiszterben, el kell fogadnunk, hogy fentebb egyre hangosabbak leszünk. Az énekesek is, akikre annyszor utalunk a tanításban, általában átütőbbek a felső regiszterben, ez így természetes, többnyire ezt figyelembe véve komponálnak a zeneszerzők is.² Akusztikai okokból ugyan sokszor valóban szükséges ezt kompenzálni, különösen, ha másokkal játszunk együtt, de ezt a technikát ne a skálán gyakoroljuk be, és főleg ne váljon kényszeres reflexszé.

Igen fontos alapelv, hogy az adott *skálát először kötve* játsszuk el, mert így derül ki igazán, mennyire egyenletes és összehangolt az ujjmozgás, milyen sima a levegővezetés. Artikulációs gyakorlatnak is jó a skálázás, de előbb tegyük rendbe az alapokat, azután variálhatjuk a különböző nyelvütéseket, artikulációs figurákat. Az se rossz ötlet, ha elszakadunk a jól bevált, kényelmes négyhangos csoportoktól, és hármassá vagy akár ötösével gondolkodunk. Ezt valamilyen artikulációs sémával is kombinálhatjuk, ami segít megtartani a csoportokat (pl. kvintolához páros kötés–staccato–páros kötés).

Térjünk ki a *testmozgásra* is. Sokan automatikusan mechanikus körkörös mozgást végeznek fuvolázás közben, ami a zenedaraboknak sem tesz jót, a skála természetének pedig végképp ellentmond. Ha mozgunk, az csak a mozdulatlanság merevségét oldó lassú mozgás legyen, ne derékból, hanem a láb segítségével súlypontáthelyezéssel mozduljunk ki bármely irányba, de gerincünket lehetőleg ne csavarjuk és hajlítsuk semerre (legfeljebb döntsük). Egyirányú dallammozgáson belül ne forduljunk hirtelen a testünkkel sem. Ugyanakkor érdekes és hasznos, felszabadító gyakorlat lehet, ha skálázás közben lassan, de a szekvencia menetétől szándékosan teljesen függetlenül extrém mozgásokat végzünk, bejárjuk a teljes teret, amit testünk képes elérni a lábak elmozdítása nélkül. Az egész termet körbenézhetjük, megvizsgálhatjuk a plafont, és hátranézhetünk a lábunk közt. Mindeközben meg kell őrizni az ajak és a hangszer kapcsolatát. Ez a gyakorlat éberebbé és lazábbá tesz.

Fontos szempont még a skálák *beosztása*, frazeálása és a *légzés*. Magától értetődően többnyire négyes csoportokban gondolkodunk, tehát úgy képzeljük el a skálát, mintha 2/4-ben nyolcadokat játszanánk. Ilyenkor igyekezzünk úgy beosztani a skálát, hogy ütemszürra érkezünk vissza a kezdőhangra. Ehhez csak az kell, hogy a megfelelő ponton forduljunk, illetve hogy visszaérkezéskor valahogy lekerekítsük a frázist. (Ha kétszer játsszuk el a skálát ugyanúgy, és közben tartjuk a négyes egységeket, akkor mindenképpen ütemszürra fogunk megérkezni.) Javaslom, hogy a levegővételeket is ütemvonalakra időzítsük, hogy ha a tempóból muszáj is kizökkennünk, legalább a csoportosítás rendjét ne zavarjuk össze.

Az sem mindegy, hogy megállás nélkül kívánunk-e skálázni, vagy engedünk magunknak koronás záróhangokat. Az a lényeg, hogy ez legyen előre eldöntve, és aszerint vigyük végig az adott figurációt. Különösen kezdetben komolyan tanácsolható, hogy inkább álljunk meg hosszan levegőt venni, ne bánjuk, ha „megáll az idő” is ezáltal, fontosabb, hogy légzésünk teljes és kontrollált legyen. Mivel az

² Ennek ellentmondani látszik a barokk esztétikája, amely a magas regiszterben az erőtlenebb *falsettot* (fejhangot) preferálta, a fuvolásnak is ezt kellett utánozni, amint azt Quantz is hangsúlyozza. De ez egyrészt csak két oktávra szól, hiszen a harmadikba alig mentek fel a barokk fuvolán, másrészt csak a 18. sz. végéig, bizonyos zenei szituációkra érvényes. Ha mai esztétikánk szerint skálázunk, az nem fogja csökkenteni a képességünket, hogy egy korábbihoz alkalmazkodjunk, mikor az a helyénvaló.

anyag zenei értelemben nem ad helyet a kényelmes belégzésre, óriási a veszélye, hogy rosszul, hangosan, mereven kapkodunk levegő után, játékunknak ez a része teljességgel tudattalan marad, és mint ilyen, a technikai hibák melegágya lesz. Hosszú ideig tart, mire kialakul, hogy automatikusan is a lehető leggyorsabban, leghalkabban és legtöbb levegőt tudjuk venni, és ez semmiképpen nem történik meg önmagától. Ezért a skálázást tekintjük *légzőgyakorlat*nak is. Legjobb, ha kitapasztaljuk, hogy az adott tempón és figurán belül mennyi a legnagyobb egység, amennyit kibírunk, ebből nem engedünk, ugyanakkor a belégzésre akár több másodpercet is hagyunk. Nyugodtan betervezhetünk 2 vagy akár 4/4-es *general pausákat* is, amiket a lehető leggondosabb levegővételre szánunk. Így érzeteink szerint a megszakítás ellenére tempóban maradunk. Külön jól tesz, ha tényleg eljutunk addig a pontig, ahol már semmi levegőnk nem marad (de ezt a hallgatónak nem szabad előre éreznie!), viszont meggátoljuk, hogy azonnal levegőt kapjunk; csak egy rövid, de nyitott torokkal és szájjal történő mozdulatlan várakozás után engedjük, majd szívjuk be a levegőt. (*Engedjük*, mert előbb el kell engedni az összepréselt kilégzőizmokat, és *szívjuk*, mert a mellkasi űr kitágításához végül meg kell feszíteni a külső bordaközi izmokat és a rekeszizmot.) Nagy önuralom szükséges ahhoz, hogy a továbbszaladni vágyó futam okozta sürgető érzést legyőzzük, de annál hasznosabb.³

Bár sok szempontot felsoroltunk most, mindezzel együtt mégis általános alapelv, hogy ne bonyolítsuk túl a feladatokat, a szabályokat *következetes és egyszerű logika* szerint határozzuk meg, és hogy egy-egy formula *teljes kört* járjon be magába foglalva a fuvola mindhárom oktávját és – a ciklus végére érve – mind a 12 kezdőhangot.

A napi *skálázási terv* megalkotása külön feladat, alkattól függ, ki mennyi spontaneitást engedhet meg magának e téren, kinek tesz jobbat, ha akár időre, akár teljesítményre beosztja, milyen jellegű feladatból mennyit akar csinálni naponta az adott időszakban. (Ez a tanulmányok bizonyos szakaszában persze inkább a tanár feladata.) Jó, ha bizonyos kereteket szabunk, de nem ragaszkodunk semmihez mereven, és a kereteket is gyakran átalakítjuk. Az is ésszerűnek tűnik, hogy a napi penzumban legyenek új feladatok is, de már régebb óta játszott, begyakoroltabb formulák is, hogy ne kelljen mindegyik skálánál egyformán figyelni.

Ha nagyon hozzászokunk a hosszas skálázáshoz, annak az a veszélye, hogy függővé válunk, és e nélkül szinte nem is tudunk elkezdeni érdemben zenélni, márpedig sokszor adódhat olyan helyzet, hogy akár minden befújás nélkül kell teljesítenünk. Szintén alkati kérdés, kinek mi a hasznosabb, de nem baj, ha valaki időszakosan fektet nagyobb, majd kisebb hangsúlyt a skálázásra, és az erre szánt időt is változó feladatokkal tölti ki, amelyhez épp ez az összeállítás kíván ötleteket adni. Életszerűbb ez így, hiszen napjaink és zenei feladataink is különbözőek, és izomállapotunk, idegrendszeri és érzelmi kondíciónk is mindig változik, tehát reménytelen kísérlet lenne hosszú távon elvárni, hogy valamilyen mindig reprodukálható, 100%-os készenlélet tudjunk garantálni egy minden ízében pontosan megismételt edzéstervvvel. Időszakosan nagyon hasznos, ha ragaszkodunk bizonyos feladatsorokhoz, de ugyanaz a metódus később már nem fogja ugyanazt az eredményt hozni, erre készülünk fel.

³ Tegyük hozzá, hogy a legjobb mégis, ha *folyamatos légzéssel* skálázunk, akkor nem kell megszakítanunk a folyamatot. Azoknak is javasolt ez, akik már tudják, de még nem uralják tökéletesen ezt a technikát, hiszen itt zenei ellenjavallat nélkül alkalmazhatják és tét nélkül gyakorolhatják azt.

Ujjgyakorlatok – külön kézzel

Jóllehet, a skálákat elsősorban technikai alapgyakorlatoknak tartják, azok önmagukban is viszonylag összetett mozdulatsorokból tevődnek össze. Fafűvös hangszereken a szomszédos hangok ujjpozíció tekintetében nem mindig esnek egymáshoz közel. Míg egyes lépések nagyon egyszerűek, mások elég bonyolult szinkronmozgásokat tartalmaznak. Ráadásul ujjaink is különböző képességűek. Hogy megismerjük és a lehetőségek szerint kiegyenlítsük ujjmozgásainkat, érzeteinket, igen hasznos, ha nagyító alá vesszük a problémát. Ehhez a skálásnál is egyszerűbb gyakorlatokra van szükség.

Az itt javasolt ujjgyakorlatok (ld. a kötet végén) tisztán mechanikus jellegűek, az egyszerű oda-vissza ujjmozgások megfigyelését és legtakarékosabb, legkontrolláltabb elvégzését szolgálják. Ismétlésük száma tetszőleges, tempójuk is. Lehet őket egyenletes tempóban végezni, de szabadon változtathatjuk is a mozdulatok közt eltelt időt. Így jobban meg tudjuk figyelni a különböző nehézségű mozgásokat, és koncentrációnkat is könnyebben fenn tudjuk tartani.

A két kéz összehangolása nem izomi, hanem agyi feladat. Első körben a két kezet külön-külön gyakoroljuk, és olyan logika szerint váltunk egyik formuláról a másikra, hogy minél kevesebb változás történjék: két szomszédos hangpár között rendszerint egyetlen mozgáselem, azaz egyetlen ujj különbség van. Ezért nem a hangmagasságok, hanem a kéz természetét követjük, ebből adódik, hogy az A hang után a lefelé következő formulában a G-re váltunk (3. ujj után a 4.), és csak utána a hangmagasságban közéjük eső Giszre (5. ujj). (Ez persze a ma már nagyon ritka ún. nyitott giszes hangszerek esetében nem kedvező, ott a két hangot mindig vissza kellene cserélni. A hangszer megújítója, Theobald Böhm eredeti szándéka szerint így készültek volna a fuvolák éppen azért, hogy a kéz természete és a zenei logika egybeessen; sajnos nekünk szembe kell néznünk a sokszor kellemetlenségeket okozó ellentmondással, ami a zárt Gisz használatából fakad.) Mivel ha csak a hüvelykünket tesszük le, az nem eredményez klasszikus hangot, ezen a területen nem követhetjük ezt a logikát, itt a 2. ujj használata megelőzi az elsőt. De a hüvelykujjunk amúgy is teljesen független a többi négy ujtól, így ez nem okoz különösebb gondot.

Az I/1-es gyakorlatban a mozgó ujjak sorszámát minden ütem alatt olvashatjuk. Ebből is látszik, hogy a bal kéz esetében kezdetben csak a szomszédos ujjakat társítjuk a mozgásban (az imént említettek alapján az 1-es ujj, azaz a hüvelyk ez esetben a középső ujj szomszédjának minősül, és a csövön valóban a szomszédos nyílást takarja le), a legnagyobb nehézséget okozó, a harmadik oktávban oly gyakori ellenmozgásokat, villafogás-kombinációkat később külön tanulmányozzuk, illetve a hangköz-modell szekvenciákban ezek is sorra kerülnek.

Mivel mozgás szempontjából a H és B között nincs különbség, minden esetben H szerepel a kottában, de bal hüvelykünkkel tetszés szerint bármikor átléphetünk B-re, hogy abban a pozícióban is gyakoroljuk a mozgásokat.

A függelékben I/3-as számmal megtalálhatjuk mind a húsz háromhangos kombinációt is, amely matematikailag létezik a soros zárással létrejövő összesen 6 pozícióból (a H-t és a B-t ismét egymás alternatívájaként kezeljük). A leírt módon vagy akár visszafelé is ismételtethetjük a csoportokat, de tetszés szerint gyárthatunk belőlük 4-5 hangos motívumokat is attól függően, milyen sorrendbe állítjuk az egyes ütemek három hangját, és melyeket ismételjük. Ha a számok ezúttal a leírt ütemekben látható nyolcadok sorszámát jelentik, akkor ilyesmi sorozatokat alkothatunk: 1-2-3-2; 1-2-1-3; 1-3-2-3; vagy akár 1-2-1-2-3, 1-2-3-1-3 stb. Kis olvasási gyakorlat is ilyen elvek szerint játszani a kottából, de könnyíti a dolgot, hogy a szomszédos ütemek között mindig csak egy hang eltérés van.

Ezután a lehetséges négyhangos csoportokat láthatjuk matematikai rendben sorba állítva (I/4). Az egymás utáni eljátszáson túl itt is nyitva állnak a lehetőségek, hogy megbolygassuk a sorrendet: vagy egyszerűen visszafelé olvassuk a hangokat, máskor meg 1-3-2-4 vagy 1-4-2-3 sorrendben, de itt is

kreálhatunk hosszabb sémákat is. A leírt verzióban továbbra is az ujjrendek logikáját követjük, nem a hangmagasságokét, ezért váltunk a Giszre ill. Aszra mindig csak a G után. Megtapasztalhatjuk, mennyire nem szereti agyunk ezt az ellentmondást; nem meglepő, ha meg-megbotlunk ott, ahol épp ez a törés következik. Olykor nyugodtan vissza is fordíthatjuk a dolgot: olvassunk minden G-t Gisznek vagy Asznak, minden Aszt és Giszt G-nek. Ekkor a dallam logikusabb lesz, a fogásban viszont törés keletkezik.

A jobb kezes gyakorlatsor (I/2) nem terjed ki minden formára, mert bizonyos mozgások, pl. a mutatóujj önálló mozgása (F-G) nagyon egyszerűek. A nehézségeket azonban érintjük: az ellenmozgásokat és a kisujj-csúszásokat rögtön sorra kerítjük (az E-hez minden esetben nyomjuk le a Disz-billentyűt!), hiszen ezek már az alsó oktávokban is szerepelnek. A trillabillentyűk és a 3. B kar használatához szükséges oldalmozgásokat viszont későbbre halasztjuk.

Ezekben a gyakorlatokban nem a mennyiségen, hanem a minőségen van a hangsúly; ha rosszul csináljuk őket, azzal inkább ártunk. Mindig maradjon figyelmünk a helyes testtartásra és természetesen a legideálisabb kéztartás megtalálására. Ujjaink mozgása ne haladja meg a billentyűk mozgását, tehát ne emeljük fel az ujjunkat a nyitott billentyűről sem, ujjpárnáink minden pillanatban finoman érzékeljék a kis nyílás peremét, illetve a billentyű tapintását, lenyomáskor viszont csak annyi erőt használjunk, amennyi a rugó erejét ellensúlyozza. (Ehhez szükséges, hogy a párnák tökéletesen takarjanak.) Figyelmünk a nyugalomban lévő kézre is terjedjen ki, hogy az se „kanászodjon el”, ne legyen kifacsart pozícióban, ne szorítsa a hangszert. Az egészséges hangképzés, a légzés is szempont maradjon valamelyest. Mind a levegővezetés, mind az ujjmozdulatok szintjén a technikailag *tökéletes legatora* törekedjünk. Ajánlatos tükörben nézni ujjainkat; de csukott szemmel is gyakorolhatunk, olyankor ugyanis a nézésre szánt energiánkat is ösztönösen a hallásra, a kinematikus érzékelésre és a tapintásra fordítjuk. (És bátran vegyük le a hangszert akár 1-2 percenként, testünknek és figyelmünknek is szüksége van pihenésre.)

Kezdetben tanácsos a két váltogatott fogást mint két külön állapotot megismerni, azután a kettő közti legrövidebb utat illetve legcsekélyebb izomállapot-változást keressük meg. Fontos, hogy mindkét állapot laza, nyugalmi érzetnek tűnjön, és csak a váltás pillanatában használjunk többlet izomenergiát, az aktív izmot, izmokat azonban abban a pillanatban ki is lazítjuk. Érdemes arra gondolni, hogy a lefelé ható mozgás a gravitáció energiájának engedő ejtés, a felfelé történő mozdulat pedig a rugó energiájából adódó felpattanás. Ily módon avval az érzettel fuvolázunk, hogy szinte nem is a saját energiánkat használjuk, csak kiaknázzuk a kézügybe eső természeti erőket. Ez alól a bal hüvelykujjunk kivétel csupán, ahol a zárás a gravitáció és a rugalmas energia ellen is hat, a nyitást pedig mindkét erő segíti. De ügyeljünk, hogy a záráshoz kellő többletenergia itt se váljon szorítássá, a tenyér puha maradjon.

Sok virtuóz fuvolás azt tanítja, hogy a kezek ne legyenek teljesen lazák. Ez annyiban biztosan igaz, hogy az ujjak megfelelő pozícióban tartása már feltételez egy bizonyos izommunkát, különben ujjaink behajlanának és összeesnének. Ha ezt a tartást enyhén tovább fokozzuk, akkor az ujjakat lefelé és felfelé mozgató izmokat egyidejűleg feszesebb állapotban tartjuk, így – a rekesztámaszhoz hasonlóan – erő és ellenerő egymásnak feszülését hozzuk létre. Ez megfelelő mértékben alkalmazva ideális készenléti állapotot eredményez, amely révén ujjaink gyorsan tudnak reagálni, és hirtelen meg is tudják állítani a mozdulatokat. A lezárás esetén ez azt is jelenti, hogy nem a fuvolának ütődés fogja megakadályozni az ujjak további mozgását (tehát nem szorítjuk a billentyűt a fuvolához), hanem a mozgás mértékének pontos kiszámíthatósága.

A tartás képzete ugyanakkor avval a veszéllyel jár, hogy esetleg az egész kéz és alkar befezül, aminek következtében az ujjak függetlensége elvész. Hogy tulajdonképpen mennyi erőt jelent ez a

tartás, és hogy feszültségnek vagy lazaságnak érezzük-e inkább ezt a készenléti állapotot, azt mindenkinek magának kell megtalálnia.

A gyakorlás kezdetekor akár másodperceket is elidőzhetünk egy-egy pozícióban, és teljesen rendszertelen tempóban válthatunk a fogások között, megvárva azt az érzést, hogy mind fizikailag, mind koncentrációnkban felkészültünk a legtökéletesebb mozgatra. Nem feltétlenül kell a lejegyzett motívumokat mechanikusan ugyanannyiszor és ugyanabban a tempóban ismételni: improvizatívan és érzékenyen kövessük érzékelésünket. Lassítsunk, ahol úgy érezzük, több idő kell a mozdulat kitisztítására, és hamarabb továbbmehetünk onnan, ahol semmilyen nehézséget nem érzünk. Ez a folyamat azután hamar felgyorsul, és a mozdulatsor nagyjából vagy teljesen egyenletes váltogatásához vezethet. Annnyira azonban ne gyorsítsuk fel a mozgást, hogy tenyerünk (amely nyitottságára és lazaságára mindig ügyelnünk kell), ujjaink vagy karunk befeszüljön. (Ez csak igazán gyors trillák esetében segítség.)

A váltásokat nyújtott és éles ritmusban is gyakorolhatjuk, ahol a hosszú hangot egy szinte előke rövidségű hang követi (1. kottapélda, első formula). Ilyenkor két mozdulatot kell elképzelnünk, elterveznünk a tetszés szerint, de lehetőleg elég hosszan tartott hosszú hangok alatt. A túlnyújtott *siciliano ritmus* (második formula) is jó gyakorlat, így ugyanis a párosan ismétlődő motívumnak hol az egyik, hol a másik hangját kell gyorsan játszani. A hármas csoportosítás nehezített változata a „francia nyitány” ritmus (harmadik formula), amelyben egy hosszú hang után két nagyon rövid következik. Ilyenkor már három mozdulatot kell előre látnunk, utána tudunk csak ismét, de lehetőleg minél gyorsabban lazítani.



1. kottapélda. Ritmizált gyakorlás (Kötte játszandó)

Általában arra törekedjünk, hogy a szomszédos pozíciókat összekötő mozdulat útjából minden akadályt (azaz minden felesleges izomfeszültséget) távolítsunk el. E feszültségek felfedezésére és kiiktatására kezdetben sok idő kell. Olyan érzésünk támadhat, mintha az épp elvégzett gyors mozdulat még visszhangozna az izmainkban. Meg kell várni, míg ez az utóhatás lecseng, és arra kell törekednünk, hogy ez egyre gyorsabban megtörténjen; úgymond alakítsunk ki magunkban minél „szárazabb akusztikát”. Végül megtanulunk a mozdulat után azon nyomban kilazulni, izmaink olyan gyorsan kerülnek nyugalmi állapotba, mintha mi se történt volna. Ellent kell állnunk annak a késztetésnek is, hogy a következő fogást, fogásokat fizikailag előkészítsük, az ugyanis bizonyos izomfeszültségek megelőlegezésével jár, ami akadályozhatja az épp aktuális mozgást. Ahogy csökken az izomállapot lecsillapításhoz szükséges idő, úgy gyorsulhat fel az ujjgyakorlat tempója. De ne feledjük, hogy tulajdonképpen nem az ujjmozgásunk tempója változik (az ugyanis mindig nagyon gyors), csak a mozdulatok közt eltelt idő csökken.

A külön kezes gyakorlás egyébként zeneművekben is hasznos lehet. Gyakran tapasztalhatjuk, hogy néhány egymást követő hangról kusza elképzelésünk van: csak azt érezzük, hogy valami ijesztően bonyolult dolog történik ott. Ilyenkor ki kell bogozni a szálakat – elsősorban gondolatban. Tudatosítani kell, mely pillanatban mely ujjak merre mozdulnak. Képzeletben csoportosítsuk a záró, a nyitó és a mozdulatlan ujjakat. Mivel ezek nem feltétlenül szomszédosak, valóban aránylag bonyolult mintázatok jöhetnek létre, de ha átlátjuk őket, könnyebb lesz a helyzetünk. Ha külön vizsgáljuk a két kéz munkáját, további egyszerűsítésre van lehetőség. Sokszor ténylegesen lejátszható a bal kéz munkája külön, csak más hangokat eredményez. A felső E pl. A' vagy A'' lesz, a felső Disz helyett

Giszt kell hallanunk, a Fisz^{'''} vagy F^{'''} helyén H-t játszunk, csak letett gyűrűs ujjal, és persze G-t tartunk ki, mikor csak az – éppen mellőzött – jobb kéz mozdulna, aminek a munkája nem szokott ilyen bonyodalmakat okozni. A bal kéz mozgásának letisztázása után már összekapcsolhatjuk a két kezet.

Unmuzikális ujjak

A fafűvós hangszerek szerencsétlen sajátossága, hogy a kezeknek gyakorlatilag semmilyen szerepe nincs a hangképzésben és a zenei kifejezésben. Míg a billentyűs hangszereknél a hangmagasság kiválasztása és zenei megszólaltatása egy és ugyanazon mozdulaton múlik, a vonósoknál vagy gitáron a jobb kéz dolga a hang megszólaltatása, de a hangmagasságért felelős bal kéz is befolyásolja a hangminőséget és – a vibráló révén – a kifejezést is, addig a fafűvósoknál teljesen független a két tevékenység. Ráadásul a kézmozgás még a hangmagassággal sincs egyértelmű korrelációban, mert a legváratlanabb pillanatokban az ujjak szekundonkénti soros nyitása vagy zárása megszakad, és hirtelen sokkal több ujjnak kell mozdulnia egyszerre, esetleg ellentétes irányban. (Figyeljük meg pl. a felfelé haladó kromatikus skálát a 2. és 3. oktáv határán: Cisz^{'''}-ig egyesével emelkednek az ujjak, utána a D^{'''}-hez 3, a Disz^{'''}-hez további 5 ujjat kell letennünk. Továbbhaladva ellenmozgások következnek.) A hűrváltástól eltekintve a vonósoknál a kar és kéz érzetei minden esetben párhuzamban állnak a hangmagassággal (igaz, hogy a fekvésváltásnál ez ugrásszerű, nem folyamatos), a zongorán ez vizuálisan is jól követhető, még ha a különböző hangnemekben a fekete-fehér billentyűk miatt más-más cikk-cakkmozgások is jönnek létre. Mindkét hangszercsoport esetében vannak ujjrendproblémák, de ezen a téren a korlátokon túl vannak különböző lehetőségek is, és van mód arra, hogy zeneibb ujjrendet válasszon a játékos (pl. hogy az egybetartozó hangcsoportokat egy kézpozícióban játssza). A fuvolán az ujjrend is kötött és helyenként látszólag önkényes, az ujjmozgás zeneileg legfeljebb elvenni tud a produkcióból, hozzátenni nem, és még a hangmagasság megválasztása is csak részben a kezek feladata, hiszen az intonáció és az átfújás szintjén a levegővezetés alakítja ki a végső frekvenciát.

E tényezők arra a belátásra kell, hogy juttassanak, hogy az ujjaknak nincs zenei szerepük, és akkor végzik legjobban a dolgukat, ha nem is igyekeznek muzikálisan viselkedni, mert a kifejezés vagy akár a hangmagassággal járó dallami kapcsolatok átélése csak kompromittálja a tényleges feladatok precíz elvégzését. Fontos felismerés az is, hogy míg a cső lineárisan hosszabbodik vagy rövidül a hangmagasság függvényében, kezünk nem horizontálisan mozog, hanem csak az ujjak mozognak, mégpedig vertikálisan, le-fel. Ez részben a vonósoknál és zongoristáknál is így van, de ott a kar oldalmozgása valamelyest legalább követi a dallamvonalat. Ha viszont mi, fuvolások nem határoljuk el kezeinket a dallami irányoktól, követni kívánjuk azt, az össze fogja mosni az ujjak független billentését, ami látványra zenei gesztusnak tűnhet ugyan, de valójában csak pontatlanná teszi a technikát, zeneileg viszont semmit nem segít. Sőt esetleg elhitei magával az előadó, hogy nagyon muzikális, miközben nem hallgatja magát, és nem veszi észre, hogy aminek a zenei gesztust létre kellene hozni, nevezetesen a levegővezetés, nem tette meg a dolgát tisztességesen. Vigyáznunk kell, mert ez a dallami érzet a kezekben elmozdulás nélkül, csupán feszültségként is jelentkezhet. Az is gyanús, mikor a már felemelt ujjakat a szomszédos ujj nyitásakor magasabbra emeljük. Ilyenkor is folyamatos mozdulatot akarunk csinálni a szakaszos mozgásból, ami nem előnyös. Máskor az tűnhet fel, hogy a billentés előtt az adott ujjat, ujjakat magasabbra emeljük, lendítéssel készülünk fel a lerakásukra, mintha le akarnánk sújtani velük. Ez is felesleges és mint ilyen, káros energia és mozdulat. Igyekezni kell a dinamikát sem átélni a

kezekben: ha halk játékkor mindig lágyan tartjuk a hangszert, fortéban pedig szorítjuk, elnehezítjük a technikánkat. Próbáljunk meg, amennyire lehet, mindig pianóban billenteni.⁴

Az a felismerés tehát, hogy a kéz nem vesz részt a zenei kifejezésben⁵, új távlatokat nyit. Érdemes megfigyelni, hogy egy egyenletes zenei gesztust adó skála vagy főleg egy arpeggio egyirányúsága közben milyen ellentétes mozdulatokat kell tennie az ujjainknak. Ha sikerül tudatosan kettéválasztani figyelmünket ebben az értelemben, nagyot léptünk a tiszta ujjtechnika kialakítása felé.

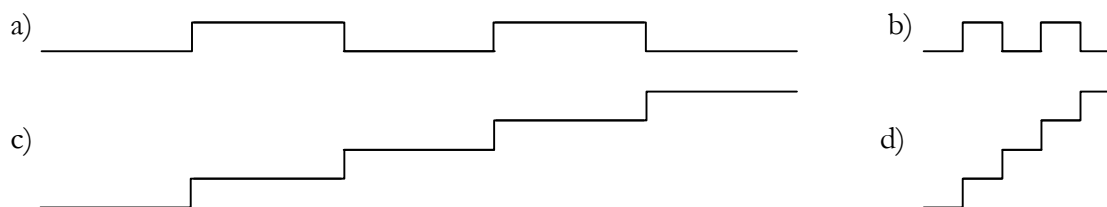
Azt is leszögezhetjük, hogy *ujjmozgásainkat térben és időben egymástól függetleníteni* kell. Ez azt is jelenti, hogy se a szomszédos ujjak, se az egymást követő mozdulatok ne befolyásolják egymást. Bár öt ujjunk látszólag csak a tenyér határától kifelé független, tulajdonképpen már az egész alkarban külön pályán halad mindegyikbe mind az információ, mind az izomerő, az ujjcsontok pedig a tenyér közepe táján ágaznak szét. (A hüvelyk kivételével minden ujjunkat a karunkban lévő izmok mozgatják fel-le, csak az oldalirányú mozgást lehetővé tevő izomzat található a tenyérben.) Érdemes tehát az egész kar nyitottságára figyelni, és kiiktatni minden felesleges izomfeszültséget. Tudatosan kell szigetelnünk egymástól az ujjakat; észleljük a nyugalomban maradókat is (különösen a mozduló ujj szomszédját), és tegyünk róla, hogy az ne akarja átvenni se a mozgó ujj irányát, se – ami szintén gyakran megtörténik – ellenhatásként ne mozduljon plusz erővel ellenirányba. Megfigyelhetjük, milyen sokszor nyomunk rá az emelkedő ujjal szomszédos zárva tartott billentyűre, néha még felső ujjpercünk be is törik ettől a nyomástól. Még látványosabb, mikor magasra emeljük a lerakott ujj szomszédját, pl. a jobb 2-3. ujjat, ha G-ről Fisz-re lépünk. Ezekre az erőkre csak addig van szükség, amíg nem elég laza és érzékeny a kezünk ahhoz, hogy a minimálisan szükséges mozdulatokat és izomerőt is pontosan érzékelje.

Ez a szigetelés időben is fontos. Ha nemcsak a jelen és rákövetkező fogásra gondolunk, kezeink megzavarodnak. Kettős parancsot kapnak, sokszor ellentéteset, hiszen az épp felemelkedő ujj lehet, hogy hamarosan visszazár, ami főleg akkor összezavaró, ha közben a dallamvonal nem fordul vissza. Ha igyekszünk minden fogáson az 1. ábránál magyarázott módon elidőzni, segít, hogy ilyen szempontból ne gondolkodjunk előre.

A skálák dallamvonalak, amelyek zeneileg folyamatos gesztusként hatnak, ugyanakkor lépcsőzetes mozgásokból jönnek létre. Ha lépcsőn gyalogolunk, testünk kis hullámmozgásától eltekintve egyenletesen halad, míg lábunk szakaszosan pozíciót vált. Ha magát a lépcsőt nézzük, az kifejezetten szaggatott változást képez le. (Ne feledjük: a *scala* jelentése olaszul *lépcső*!) Vízszintes felület, hirtelen függőleges szakasz, megint egy vízszintes felület, és így tovább. Ujjmozgásunk e szerint a logika szerint működik: hirtelen mozdulat, azaz pozícióváltás (függőleges, pillanatnyi idő), majd mozdulatlan várás (hanghossz), és ugyanez történik minden egyes fogásváltással. Ezt a szakaszosságot a leggyorsabb skálamenetben is érzékelnünk kell. Képzeljük úgy, hogy nagyon rövid lépcsőkön megyünk, tehát kevés idő van a szintváltások (hangváltások) közt, de azért még mindig nem a „fenekünkön csúszunk” le (vagy főleg föl), hanem egyesével, fokként haladunk.

⁴ Nem várhatjuk el, hogy tökéletes gépekként működjünk, a játék hevében elkerülhetetlen, hogy ujjaink táján is legyenek bizonyos emberi reakcióink, figyelmünket sem tarthatjuk mindig a kezeinken, de nagyon hasznos, ha a gyakorlás bizonyos fázisaiban tudatosan és végletesen redukáljuk kezeink munkáját.

⁵ A zenét vagy saját lelki állapotunkat tükröző arcjáték szintén nem válik az előadás hasznára. Egyrészt roncsolhatja az ajakmunkát, másrészt önbecsapásként működhet, és fuvolahangunk helyett arcunkkal (vagy testmozgásunkkal) akarjuk kifejezni a zenével kapcsolatos érzéseinket.



1. ábra. Lépések oda-vissza (a, b) vagy skálamozgásban (c, d). A függőleges irány pillanatszerűen gyors mozdulatot jelez, a vízszintes az adott pozíció kitartását. A gyors játékkor (b, d) a mozdulat ugyanolyan, mint lassú tempóban (a, c), csak a kitartás ideje rövidül.

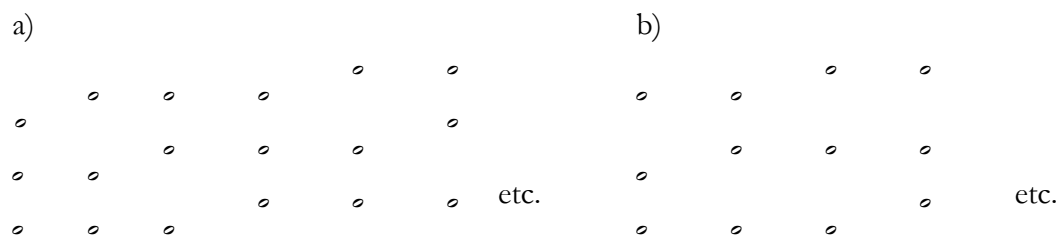
Ugyanez egy másik hasonlattal is jól érzékeltethető: ha a filmszalagot folyamatosan húznák el a vetítő lencséje előtt, függőleges csíkokat látnánk csupán. Hogy a filmkockák felismerhető formák mozgásává állnak össze, az annak köszönhető, hogy minden képkocka megáll egy töredékmásodpercre (innen a vetítógép kerregése), míg a váltás ennél gyorsabb. Ez másodpercenként általában 25-ször játszódik le, ami bőven elég ahhoz, hogy folyamatos mozgássá álljon össze az agyunkban a kép, mert az ember nem tud másodpercenként 16 impulzusnál többet megkülönböztetni. Mechanikailag tehát szakaszos mozgással van dolgunk, ami mégis a folyamatosság hatását kelti. Ha a szakaszos megállítás nem volna meg a fuvolajáték közben, az eredmény egy maszatos glisszandószerű valami lenne, akár a csíkok a filmvászonon. A pontos ujjmozgások révén viszont értelmezhető hangközstruktúrák, egyúttal zeneileg nagyobb, lekerekített gesztusok jöhetnek létre, főleg, ha a levegővezetés is ezt segíti.

A javasolt ujjgyakorlatokat avval a szándékkal állítottam össze, hogy zenei célok nélkül, pusztán testi mozgásként figyelhessük meg és tökéletesíthessük billentésünket.⁶ A külön kezes gyakorlatok után a felső oktávban előforduló komplex mozgásokat ismételtethetjük (I/5). A kistercekgi sort kerítünk az összes, a hagyományos zenében használt kombinációra (ami kimarad, az a bal kéz számára már ismétlésnek minősülne, hiszen az F^{'''}, a közép- vagy negyedekujjas Fis^{'''}, illetve a H^{'''} fogása esetén a balkéz pozíciója ugyanaz a villa fogás, a jobb kéznek meg egyik hang sem jelent kellemetlenséget). Itt sem zenei logika, hanem a legkisebb változás elve érvényesül, ha nem is lehet azt következetesen végigvinni.

Hangközmodell-szekvenciák

Ezek a formulák már nem a kezek, hanem a hangmagasságok logikáját követik. Segítségükkel bejárjuk az egész hangszert, ismételtetjük az összes gyakori hangközt, különös tekintettel a kisebb intervallumokra. Tetszés szerint választhatunk meg két szomszédos hangközt, amivel dolgozunk, ezek határozzák meg egy-egy elem három hangjának távolságát. Két alapeset van: az egyikben a legszűkebb állás szimmetrikus (pl. két kisszekund), a másikban a legtágabb áll két egyforma hangközből (pl. két nagy szekund). Az elem három hangja közül minden körben egy mozdul el. (Úgy képzelhetjük el, mint egy három lábú állatot, amely mindig előbb a mellső, aztán a középső, végül a hátsó lábával lép előre egy tapodtat, vagy mint a b) változatban: középső, mellső, hátsó láb a sorrend.)

⁶ Itt nem térünk ki a kéztartás problematikájára, mert az túl messze vezetne. Erről részletesen módszertanomban, a Flautológia beszélek.



2. ábra. Hangközmodellek transzformációja felfelé (a) szimmetrikus és (b) aszimmetrikus kezdőmodellel.

Az ábrán egymás felett bemutatott három hangot számos módon forgathatjuk, a Függelékben a II/1-II/2-es példákban javasolt motívum így néz ki: 1-2-1-2 3-2-3-2 1-2-1-2 3-2-3-2, ahol a számok az alsó (1), a középső (2) és a felső (3) hangot jelölik. Tehát oda-vissza lépegetünk a szomszédos hangok közt, majd az egészet megismételjük, ezután vált előbb a felső hang, azután a középső, végül pedig az alsó lép fel egy kisszekundot, ekkor jutunk az eredeti hangközmodellhez, de már egy kisszekunddal feljebb. Amikor elérjük hangterjedelmünk tetejét (mondjuk a 4 vonalas C-t), megfordulunk, és mindezt tükörben visszafelé folytatjuk: 3-2-3-2 1-2-1-2 3-2-3-2 1-2-1-2. De a séma variálható, az ismétlések száma vagy elhagyása szerint. Bonyolítható is pl. így: 1-2-1-3(-2-3), vagy egyszerűsíthető is: játszhatjuk simán oda-vissza a hangokat (1-2-3-2), vagy mindegyiket csak egyszer (1-2-3 / 1-2-3 vagy 3-2-1 / 3-2-1), de mindenféle más változat is szóba kerülhet (1-2-1-2-3-2; 1-3-2-3 stb.), némelyikben már nem csak a szomszédos hangmagasságok kerülnek egymás mellé, tehát egy nagyobb hangközt is gyakorolunk. A lehetőségek száma nagy, és mindig jó, ha a zenész kreatívan vesz részt saját gyakorlatainak kialakításában.

A legszűkebb verzió (II/1) a következő sorozatból áll: k2-k2, k2-n2, n2-k2 / k2-k2, k2-n2, n2-k2... A következő verzió (II/2) aszimmetrikus hangközstruktúrából indul: k2-n2, n2-k2, n2-n2... Mivel ebben is minden hangközt végigzongorázunk (jobban mondva végigfuvalázunk), elegendő evvel kezdeni a gyakorlást. Aztán jöhetnek a tercek: k3-k3, k3-n3, n3-k3... ami egy szűkített, egy moll és egy dúr hármashangzatnak felel meg (II/3); vagy k3-n3, n3-k3, n3-n3... azaz moll, dúr és bővített (II/4). E logikát folytatva csinálhatunk nagy terc-kvart, kvart-tritónusz stb. struktúrákat is.⁷ Az is jó megoldás, ha a fordulónál hangközt váltunk: pl. felfelé szekundokkal haladunk, lefelé tercekkel. Elég egy nap kétféle variációt végigjátszani. A mennyiség is számít, de ha a minőség, azaz a kontrolláltság és tiszta, takarékos izommunka kárára megy, akkor még árthat is.

A gyakorlatok tempója tetszőleges, nem szégyen lelassítani a 3. oktávban, inkább figyeljük meg jól, hogy egyszerre mozduljanak az ujjaink. Azt a formulát, ahol sok ujj mozog egy időben, főleg ha ellenirányban is, nyugodtan ismételjük többször.

Az 1. példában két hang váltására koncentráltunk. Ha három egymást követő skálahanggal gyűlik meg a bajunk, a következő logika szerint érdemes ismételtetni őket (mindegyik formulát előbb lassan és szabadon, majd egyre tempósabban ismételtetve): 1-2-3-2; 1-2-3; 3-2-1; 1-2-1-3; 3-2-3-1. Tehát azokat a variációkat, amelyekben mindhárom hang egyszer szerepel, vagy egyikük kétszer (de értelemszerűen nem egymást követően). A háromhangos csoportokat érdemes nyújtott, majd nyújtott-éles ritmussal is gyakorolni, a négyeseket pedig siciliano vagy francia nyitány mintázatban ismételtetni. A felső oktáv fordulatait a végtelenségig csiszolhatjuk ilyen módon, figyelve a mintaszerű kéztartásra és a tökéletes kivitelezésre, azok mindig

⁷ Elvben az is lehetséges, hogy nem egymástól kisszekunddal eltérő hangközöket használunk, de akkor az elmozdulásnak is mindig a két hangköz különbségének megfelelően kell történnie, pl. k3-T4 esetén nagyszekundnyi eltolódások lesznek, és dúr szext illetve moll kvartszext állású akkordok után egy kvarthalmozás lesz a legtágabb forma.

A *tetrakordok* (II/5) már közvetlenül a diatonikus ill. modális skálákra készítenek fel. A görög zeneelmélet két ilyen négyes csoportból rakta össze a diatonikus skálákat. A négy hang között három hangköz van, többnyire egy kis- és két nagyszekund. A kisszekund egyre feljebb vándorol, a végén kisimul a struktúra egy líd sor alapjává három nagy szekunddal. Ezeknek a „skálarészleteknek” a gyakorlása is hasznos, segít egy kisebb területre koncentrálni és tájékozódni a hangszeren, összekapcsolni a fogásérzeteket a hanglépések nagyságával.

A tetrakordokhoz hasonlóan szekundok helyett tercekből építkezve négyeshangzatokat kapunk (II/6). Ezeket felfoghatjuk hangköz-modellekként és harmóniai elemekként is, kezelhetjük őket mindkét módon. Rájuk visszatérünk később.

Skálák, hangzatfelbontások

1. Hangkészlet

A skálák kisebb-nagyobb hangközök szabályos sorozatából állnak. Ezeket a hangközöket az előbbiekben már végiggyakoroltuk. Hagyományosan ún. *diatonikus skálákban*⁸ gondolkozunk, amelyek kis- és nagyszekundokat, esetleg tercet (illetve bővített szekundot) tartalmaznak, ennél nagyobb lépést nem, vagy legalábbis nem az európai zenében. A tágabb hangközökből álló sorozatokat már tört harmóniákként fogjuk fel. Érdekes megtapasztalni az átmenetet, ahogy a dallami alkotórész, azaz a skála, és a harmóniai alkotóelemek, az *akkordok* egymásba csúsznak. A skálákat a modernebb zenei nyelvek szekundsúrlódásokat legalizáló világában *klaszterek*, *hangfürtök* arpeggio változatának is felfoghatjuk. Ami a közös az akkord és a skála közt, hogy mindkettő egy előre meghatározott hangkészletet jelent (beleértve az alkotóelemek oktavtranszpozícióit is), míg a különbség a kettő közt az, hogy az egyiket egyidejű hangzásként, a másikat időben egymás után következő hangok sorozataként értelmezzük. Ez azonban nem zárja ki azt, hogy egy skála hangkészlete akkorddá, ill. hangfürtté váljon, a másik irány pedig még evidensebb és megszokottabb: az akkordhangok egymás utáni eljátszása dallami, lineáris élményt (is) ad. A jazz nyelvezete különösen közel hozza egymáshoz a kettőt. Az öt-hat hangból álló akkordok már majdnem egy egész diatonikus skála hangkészletét lefedik, egy szabályos vagy szokatlan pentatonét mindenképpen. Pl. egy Dúr 6/9-es akkord egy szabályos *dó-pentaton* hangkészletét hozza össze egyidejű hangzássá.

Bár ma már a fuvolán a többszólamú játék sem kitaposatlan ösvény, jelen esetben természetesen az adott hangkészletek egymás utáni eljátszása a feladat, az egyidejű megszólaltatást belső hallásunkra és a multifonikus fuvolajáték külön iskolázást jelentő gyakorlatára hagyjuk. Viszont akár egyszerre, akár egymás után játsszuk az adott hangokat, mindenképpen egyidejűleg kell a valamilyen logika szerint összerendeződő hangkészletet fejünkben, fülünkben és izomérzeteinkben tartani. Ezek a hangok képzeletünkben akkor is egyszerre vannak jelen, ha azokat egymás után fogjuk le és szólaltatjuk meg.

Ebben a füzetben nem térünk ki a *kromatikus skálára*, amely a diatonikus hangsorok felől nézve nem az arpeggio felé mutató ritkításként, hanem ellenkezőleg, a hangkészlet dúsításaként jelenik meg, mivel a nagyszekundokat tovább osztjuk benne. Tonálisan nézve tehát a nagyszekundok közé színező (kromatikus) alterált hangokat keverünk, és a romantikaig bezárólag valóban többnyire a színesség, színezettség hatását célozták a szerzők a kisszekundonkénti skálamenetekkel, nem a glisszandó érzetet nyújtó, hangközöket simán áthidaló hajlítás utánzására használták. Más szemszögből, a 20. századi zenei nyelv és az egyenletes temperálás irányából nézve persze a kromatikus skála nem más, mint a

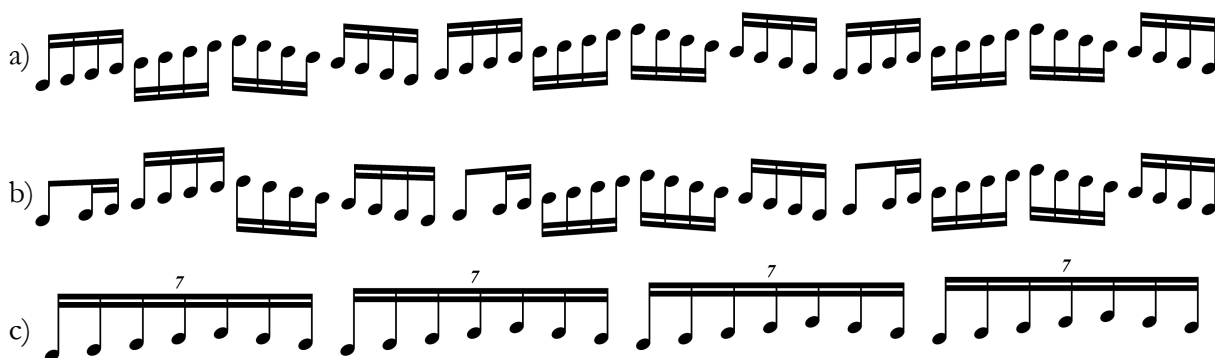
⁸ Két egymásra épített tetrakordból eredeztetik a 7 hangú skálát, erre utal a dia (kettő) tő.

teljes hangkészlet mind a 12 tagjának egyenrangú jelenléte. Skálagyakorlatként valószínűbb, hogy ezt az utóbbi megközelítést fogjuk választani, bár vélhető, hogy a tonális alap, leginkább a C, látenszen megmarad bennünk. Mindenképpen elengedhetetlen, hogy alaposan megismerkedjünk a kromatikus skála minden lehetséges formájával, és beidegezzük az egyszerű logika szerint haladó szekvenciákhoz tartozó, de sokszor egyáltalán nem egyszerű fogásváltásokat. Az idevonatkozó hangközskálákat, amelyek a posztimpresszionista zene előszeretettel alkalmaz is (Ibert, Bozza stb.) a Taffanel-Gaubert füzetek leírják. Mivel náluk a nagyszekundokból építkező *egészhangú skálákat* is megtaláljuk, ezekre sem térünk ki itt. A mikrintervallumos (pl. 24 fokú, negyedhangonkénti), a nem temperált vagy szokatlan hangközstruktúrákból építkező speciális skálákat egyedi voltak miatt nem tárgyaljuk itt.

2. „Lapra szerelt” dúr-moll skálázás

Iskolától, tanártól függően, de valamilyen szinten mindannyian tanulmányaink elejétől kezdve skálázunk. Ismerkedünk a hagyományos, tonális európai zene hangnemeivel, igyekszünk minél automatikusabbá tenni azokat a mozgásokat, amelyek leggyakrabban fordulnak elő ebben a zenekultúrában.

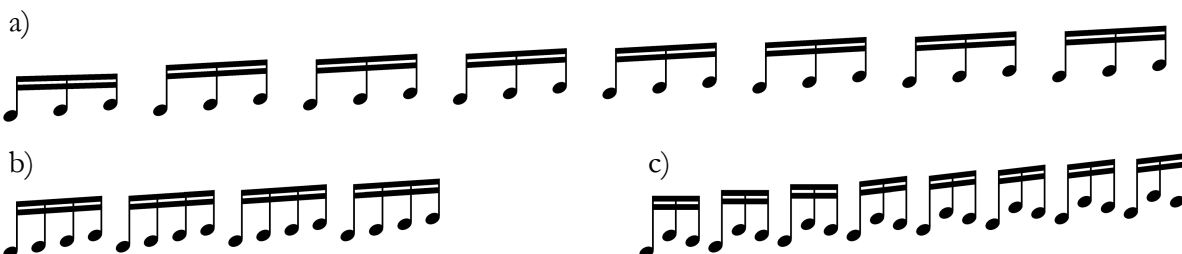
Mi történik hagyományos skálázáskor? Kiválasztunk egy hangnemet, azaz egy alaphangot és egy rá épülő, általában 7 hangos hangkészletet, és a hangokon bizonyos logika szerint haladunk végig, tulajdonképpen szekvenciákat játszunk. Legegyszerűbb változat, mikor mindig a szomszédos hangra lépünk, bejárjuk a teljes hangterjedelmet, visszafordulunk, ha a kezdő hang alatt is maradt még lehetőség, oda is lemegyünk, onnan is visszafordulunk, majd visszaérkezünk a kezdőhangra. Ez az alapskála, ami lényegében egy egyszerű számsor: 1-2-3-4-5-6-7-1'-2'-3'-4'-5'-6'-7' stb. majd vissza.



2. kottapélda. Hullámskálák

Még mindig ragaszkodva ahhoz, hogy csak a közvetlen szomszédra lépünk, fordulhatunk gyakrabban is. Pl. – mint a 2/a) példában – nónánként, hogy a jóleső nyolchangos csoport megmaradhasson: 1-2-3-4-5-6-7-1'-2'-1'-7-6-5-4-3-2 / 3-4-5-6-7-1'-2'-3'-2'-1'-7-6-5-4 / 5-6- stb. Így 16 hangonként és tercenként tonális szekvenciában ismétlünk egy skálamenetet. Ha a csoportindító hangokat dupla értékben tartjuk (b), akkor az oktávra fordulunk, és a szimmetrikus igény kielégítése mellett is szekundra csökkenthetjük a szekvencia tagok távolságát. Ez is igen gyakori forma. Az így létrejövő hullámmozgást lehet redukálni is. A legkisebb amplitúdó és legsűrűbb periódusidő, ha a „kettőt előre, egyet hátra” elv alapján triolákat játszunk így: 1-2-3 / 2-3-4 / 3-4-5 stb. (ld. 3/a) példa). Így egy tercet járunk be, de természetesen növelhetjük a kilengést egy kvartra, kvintre stb. A ritmusképletet is

igazíthatjuk szimmetrikusra, vagy 5-ös, 7-es stb. csoportokban is (ld. 2/c) játszhatunk *hullámskálát*. A lehetőségek számosak, és már itt is lehetne sosem használt változatokat kreálni csupán matematikai alapon. Ezek haszna, hogy megmozgatja az agyat, változatosabbá teszi a skálázás mechanikus műveletét, rugalmasabbá tesz egy-egy hangnemen belül, és számos olyan fordulatot ismételtet, amely valóban megjelenik a hagyományos fuvolairodalomban.



3. kottapélda. Szakaszos skálák

Most szakadjunk el attól az elvtől, hogy csak a szomszédos hangra léphetünk, és szintén egyszerű logika szerint, de ugorjunk át hangokat: így jönnek létre a *hangközskálák*. Először a tercskálával kezdjük: 1-3-2-4-3-5-4-6-5-7 stb.⁹ Aztán megtanuljuk a nagyobb hangközöket is. Ilyenkor vagy úgy gondolkodunk, hogy pl. „kvart fel-terc le-kvart fel-terc le”, és mivel az adott hangnem hangkészletét a fejünkben, fülünkben és izommemóriánkban tartjuk, nem kell gondolkodnunk azon, mekkora terc vagy milyen kvart következik. De úgy is haladhatunk, hogy egyszerre két azonos hangnemű skálát tartunk a fejünkben, amelyek esetünkben kvart távolságra haladnak egymástól, és felváltva játszunk hol az egyik, hol a másik következő hangját. Megfigyelhetjük, milyen jól érzékelhető a kétféle gondolkodás különbsége. Az utóbbi különösen nagyobb hangközöknél hasznos.

Keverhetjük a hullámskálázást és a hangközskálákat olyan módon, hogy pl. a hangközt felfelé átkötjük skálahangokkal, lefelé ugrunk: 1-2-3-4 / 2-3-4-5 / 3-4-5-6 stb., ahogy a 3/b) példa mutatja. De lehet fordítva is: 1-4-3 / 2-5-4 / 3-6-5 stb. (c). Nagyobb hangközöknél is követhetjük ugyanezt a logikát. Nevezzük ezt el *szakaszos skálának*.

Ha befejeztük a skálát, rendszerint az adott hangnemhez tartozó tonikai hármashangzatot szokás átjátszani oda-vissza. A hármashangzat háromelemű hangkészlet, melynek elemei egymástól terc-, illetve kvarttávolságra találhatók. Itt tehát a sima sorozat 1-2-3-1'-2'-3' stb. számokkal jelölhető. Magasabb fokon szokás az 1-2-3 / 2-3-1' / 3-1'-2' szerint is végigmenni a hangokon, ami a legkisebb hullámskálának felel meg. De az 1-2-3-1' / 2-3-1'-2' / logika is gyakori, azaz oktávig törjük a hármashangzatot, majd visszaugrunk a következő megfordítás alaphangjára, így forgatjuk a hangokat oktáv-, szext- illetve kvartszext állás között. Mindez igen hasznos és életszerű gyakorlat, és ugyanez a domináns szeptimakkorddal is szükséges. Jó esetben előbb játszunk a dominánst, aztán a tonikai hármashangzatot, hogy oldó érzettel fejezzük be a szekvenciát. Egyesek moll skálák esetében (igen helyesen) a VII. fokra épített szűkített szeptimet gyakorolják dominánsként.

Érdekes módon kevesen mennek ennél tovább. Való igaz, hogy ha végigmegyünk a 24 skálán¹⁰, valóban az összes dúr-moll hármashangzatot megtanuljuk, „kezünkben lesz” az összes alapakkord,

⁹ A hangközskálákban érdemes hangismétléssel fordulni, azaz mikor a legfelső vagy a legalsó hangra érünk, azt újból megindítjuk, és úgy váltunk irányt, így a hangterjedelem két szélén is gyakoroljuk a hangközt mindkét irányba.

¹⁰ Vannak, akik a moll három formáját, a dallamos, az összhangzattani és a természetes moll hangsorokat külön gyakorolják, esetleg felfelé dallamos, lefelé összhangzattani vagy természetes mollt játszanak, ami elég muzikális, de kilép a skálázás általános szabályai alól. A természetes moll ugyanaz, mint a párhuzamos dúr, ezért inkább a később javasolt modális hangsorok részeként érdemes foglalkozni vele. A dallamos moll csak a tercében különbözik az azonos alapú dúrtól, és hangkészletében megegyezik az úgynevezett akusztikus skálával (dó-sor fivel és tával), csak a moll skála negyedik

ráadásul a domináns szeptimek és a szűkített szeptimek is (ez utóbbit négyszer meg is ismételjük, hiszen ha nem is leírás, de fogás és hangzás szerint kis tercenként megismétlődik ugyanaz a hangkészlet). Viszont ha a tonális gondolkodást, a hangnemekben való eligazodást tűzzük ki célul, nem lenne haszontalan továbbmenni, és az adott hangnemben szereplő többi akkordot is átjátszani. Ehhez használhatunk mechanikus logikát is, mint pl. fokonként hármas- vagy négyeshangzatot építeni minden hangra. Pl. C-dúr, d-moll, e-moll, F-dúr, G-dúr, a-moll, h-szűk, C-dúr. Hogy mindezt milyen formulában, hányas csoportokban, azt mindenki maga kitapasztalhatja. De követhetünk zeneibb logikát is. Játshatunk egy hagyományos SD, D, T zárlatot vagy I-IV-V-I-et, de tovább is lapozhatunk összhangzattankönyvünkben, és hosszabb basszusmenetekhez tartozó hangzatokat is egymás mellé tehetünk akár improvizált formulákkal. A 4-3-as késleltetés is utunkba kerül olykor akkordfelbontásként, ami egy olyan létező hangközstruktúra (kvart-nagyszekund-kvart), amelyet különben biztosan nem gyakorolnánk. Végső soron egy barokk szonáta számozott basszusát is használhatjuk alapnak, hogy az ott jelzett akkordokat végiggyakoroljuk.¹¹ Ez persze már rég nem technikai gyakorlat, de épp ez az út vezethetne át a mechanikus ismételtetés illetve primitív logika világából a zenei gazdagsághoz, így válhatnának élményszerűen használható tudássá a motorikus beidegződések. Egyúttal jó alkalom kínálkozik, hogy hidat verjünk zeneelméleti és hangszeres tanulmányaink közé, amelyet sokak képzeteiben mély szakadék választ el egymástól.

A hangnemalapú skálázás esetén az is kérdés, milyen logika szerint tesszük egymás után a hangnemeket. Kezdetben általában 1-2 hétig is egy hangnemre koncentrálni a növendék, esetleg egy párhuzamos dúr-moll párosítást ismételtetés a hozzátartozó, tanára által feladott formulákkal. Olykor az épp játszott darabban előforduló hangnemeket emeljük ki, amit csak helyeselni lehet. Amikor azonban ilyen türelmesen kétszer-háromszor is végigtanultuk a skálákat, egyre sűrűbben váltunk köztük. Naponta mást gyakorlunk, vagy ha nincs olyan sok formula használatban, akár egy nap többet is végigjátszunk. Általában vagy elindulunk a kvintkör szerint valamerre, vagy kromatikusan haladunk. (Ha kisszekundonként visszük felfelé az alaphangot, érdemes mindig előbb mollt, azután dúrt játszani, így az alaphang felléptetésekor a terc és a szext megmarad.) Ha ezeket unni találnánk, itt is használhatunk alternatív módszereket, különösen, ha az a cél, hogy egyszer végigszaladjunk az alapskálákon.

Úgy is körbeérünk a 24 hangnemen, ha a következő elvet követjük: mindig az aktuális skála terce és kvintje legyen a következő skála alapja és terce. Ha egy moll skálával kezdünk, annak párhuzamos dúrja következik, utána egy nagyterccel feljebb induló moll, majd annak a párhuzamos dúrja. (c-moll, Esz-dúr, g-moll, B-dúr, d-moll, F-dúr stb.)

Bár kettesével nézve így is kvintenként haladunk, itt már megjelenik a tercrokonság. Ezen az úton lehet keresni más lehetőségeket is, és persze minden működik hosszabb vagy rövidebb skálaszakaszokkal, illetve bármilyen ismert vagy önállóan kiókumlált figurációval.

Egy másik eljárás szerint kis tercenként is lehet haladni, így négy alaphang után körbeérünk, utána az egészet még kétszer kell egy kisszekunddal odébb transzponálni, hogy végezzünk az összes hangnemmel: C-dúr, c-moll, Esz-dúr, esz-moll, Gesz-dúr, fisz-moll, A-dúr, a-moll, majd ugyanez Desz-dúrral és D-dúrral kezdve. Ha pedig előbb játszunk mollt, azután dúrt ugyanarról az alaphangról,

hangját kell megtenni alaphangnak. Különösen jazz-zenészeknek szükséges ennek használata. A modális skálákra vonatkozó alábbi elvek szerint végigjátszhatjuk azokat különböző hangokra építve, a skála különböző fokairól indulva, hiszen a jazzben sokszor így gondolkodnak improvizálás közben.

¹¹ Ez már majdnem ugyanaz volna, amit a barokkban „prelűdözés”-nek hívtak, akkoriban ugyanis a hangszeresek úgy játszották be magukat, hogy egyszerű harmóniamenetek mentén hangzatsfelbontásokat, skálákat, szekvenciákat improvizáltak. Az így született mozgékony, de egyszerű darabocskák akár tényleges prelúdiumként is szolgálhattak az őket követő megírt daraboknak, hiszen rendszerint már azok hangnemében történt a bemelegítés is. Jól követhető a folyamat Hotteterre Le Romain 1719-es könyvéből, a L'Art de Préluder címűből, amely talán az első skálaiskolának is tekinthető, de sokkal inkább zeneműveket közöl, mintsem skálameneteket.

lefelé indulhatunk kis tercenként a párhuzamos moll felé, avagy felfelé nagytercenként a tercrokonság irányába. Ekkor három alaphang után érünk körbe, tehát még 3-szor kell az egészet kromatikusan odébb transzponálnunk a teljesség érdekében.

Ha még gyakrabban akarunk hangnemet váltani, vehetjük alapul az oktávot bejáró, hosszabb hanggal induló hullámmozgásos módszert, és a mindenkor aktuális II. fokra építhetünk egy dúr-skálát. Így egészhangonként fogunk haladni: C-dúr, D-dúr, E-dúr, Fisz-dúr, Asz-dúr, B-dúr stb. Mikor felértünk a felső C-re, ugyanezt egy kisszekunddal feljebb előről kezdjük, és máris minden skálát alaposan bejártunk. Ugyanez persze moll-skálákkal is működik. Sőt, akár játszunk felfelé dúrt, lefelé mollt.

Még izgalmasabb modulációs eljárás, ha nem nyújtjuk meg az első hangot, így a terc lesz a következő induló hangunk, és felváltva játszunk kétszer dúr és egyszer moll skálákat. Az eredmény: C-dúr, E-dúr, gisz-moll, H-dúr, Esz-dúr, g-moll stb., azaz három skálánként haladunk lefelé kromatikusan. Mire visszaérünk, minden dúrt kétszer, minden mollt egyszer érintettünk. Itt hamar felérünk a hangterjedelem tetejére, ilyenkor legjobb, ha egyszerűen a következő szekvencia-tagra leugrunk az alsó oktávba.

Egy kacifántos, de logikus szisztéma, amelyben négy skálánként kerülünk egy kvinttel odébb:

C-dúr, E-dúr, e-moll, g-moll, G-dúr, H-dúr, h-moll, d-moll, D-dúr, stb. Avagy:

C-dúr, c-moll, esz-moll, Esz-dúr, G-dúr, g-moll, b-moll, B-dúr... Azaz felváltva hol az alaphang változik (az aktuális skála tercére), hol a skála jellege.

Ha lefelé más skálát játszunk, mint felfelé, újabb lehetőségek nyílnak meg. Ezek kiszámítását már az olvasóra bízom.

A hármas- és négyeshangzatok végigjátszásához hasonló elvek szerint lehet sémákat gyártani, legalábbis ha unjuk a sima kvintkör szerinti vagy kromatikus haladást. Egy változat azért álljon itt a dúr-moll-bővített hármashangzatokra: c-moll, C-dúr, (C-bővített), a-moll 6, A-dúr 6 / cisz-moll, Desz-dúr, (Desz-bővített), b-moll 6, B-dúr 6 stb. Azaz itt is egy szólam egyszerre csak egy szekundot mozdul el. Ha ragaszkodunk a kisszekund-lépésekhez, középre beiktatjuk a bővített akkordot, ha nem, rögtön játszhatunk moll szextet. Ha végig érünk, kétszer érintettünk minden moll- és dúrakkordot (és esetleg háromszor a négy különféle bővítettet.)

Ha csak egy hangot akarunk megtartani, lehetőségeink tovább gyarapodnak. Pl.: C-dúr, F-dúr kvartszext, Desz-dúr, Gesz-dúr kvartszext stb. Vagy: c-moll, f-moll kvartszext / cisz-moll, fisz-moll kvartszext stb.

A négyeshangzatok egymás közti kapcsolatai az őket alkotó tercek szempontjából olyan sokféleképpen körbejárhatóak, hogy talán nem is érdemes itt belekezdeni ezek taglalásába. A hangközmodelleknél már szerepel egy kézenfekvő megoldás. Ha az összes – a későromantikában, impresszionizmusban és a jazzben kimerítően használt – lehetőséget be akarjuk járni, eléggé össze kell szednünk gondolatainkat.

Ezek mind tulajdonképpen *hangszeres szolfézsgyakorlatok*, amelyek tanulmányai bizonyos szakaszában nagy hasznára lehetnek a pályára készülő muzsikusként. A lényeg éppen az, hogy – szigorú játékszabályok alapján – neki magának kell kigondolnia a következő hangokat. Ahhoz vagyunk szokva, hogy vagy leolvassuk a hangokat, vagy a már megtanult anyagot emlékezetből eljátsszuk. Ezekben a skálákban is pontosan determinált, mikor milyen hang következik, mégis van önálló feladat a végső realizálásban, és a szabályok pontos alkalmazása nagy odafigyelést igényel. Ez a lapra szerelt bútorok esete, ahol az ábrák és magyarázat alapján végül is magunknak kell összeállítanunk a tárgyat – sokszor fáradságos munkával.

Összefoglalásként soroljuk fel, milyen információkkal lehet pontosan meghatározni egy skálagyakorlatot:

1. hangkészlet 2. alaphang 3. hangterjedelem 4. szekvenciatag (a lépések logikája, esetleg ritmusa is) 5. a transzpozíció logikája 6. a fordulás logikája

Az első két pontot általában egyszerre adja meg a skála neve (pl. C-dúr), ami az alaphang és a jellemző hangközstruktúra meghatározása révén utal a hangkészletre. A hangterjedelem kevésbé jellemző és állandó ismérve a skálának. A transzpozíció, azaz a szekvenciálás logikája csak akkor határozandó meg, ha nem egyszerűen a skála következő hangjáról indul a következő tag, vagy ha nem tonális, hanem reális szekvenciát tervezünk, esetleg más elvek alapján változik a hangkészlet és/vagy az alaphang szekvenciatagoként. Az alábbiakban ilyenekkel is találkozunk.

3. Alternatív skálázási rendszerek

Mint láthatjuk, számos kiaknázatlan lehetőség van a dúr-moll skálakon belül is. Az utóbbi javaslatok már átvezettek minket abba a szemléletmódba, amelyben az alább javasolt alternatív skálázási szisztémák fogantak. Jelen kísérletünk abban különbözik a hagyományos skálázástól, hogy azok a hangközstruktúrák, amelyekből a hagyományos hangsorok állnak, gyakrabban változnak. Itt nemcsak egy adott 7 hangos készleten belül kell tudnunk bizonyos lépések szerint virtuózan közlekedni, de a változtatás logikáját is meg kell tanulnunk. A használt skálák nem ismeretlenek, de kicsit más módon fogjuk fel őket, mint eddig szokásos volt. Épp e felfogás, illetve a felfogás gyorsasága és rugalmassága a célunk. Ez fejleszti tájékozódásunkat a hangszeren. Ezen elvek a jazz-zenészek számára nem idegenek, és mint említettük, a harmónia és a skála készlete az ő fejükben már szinte egybeolvad. Mi, klasszikus zenészek sokat tanulhatunk az ő hozzáállásukból.

A modális skálák (III/2-5) hangkészletükben a dúr skála megfelelői, tehát nem technikai, csupán gondolkodásbeli eltérést jelentenek. A szolfézsórákról ismert gyakorlatokat adaptáljuk a hangszerünkre. Számos lehetőség van, milyen egyszerű elvek nyomán tehetjük egymás mellé a hét különböző modális skálát attól függően, változtatjuk-e az alaphangot, s ha igen, kromatikusan vagy az aktuális skála második fokára, amely hol nagy, hol kis lépés lesz, illetve hogy a modalitás szempontjából felfelé vagy lefelé haladunk, esetleg nem egyesével lépegetünk a móduszok között. A legegyszerűbb megoldásokat felvázoljuk a Függelékben.

A pentaton skálák (III/6), mint említettük, félúton vannak az arpeggio és a skála közt. Kistercekből és nagyszekundokból jön létre a sor. Ezek gyakorlása sem haszontalan, ráadásul az impresszionista zenében sokszor elő is fordulnak ezek az elemek. Legegyszerűbb, ha egyesével kvarttonként mozdítjuk el a hangokat egy kisszekunddal feljebb, így mindig egy újabb megfordításra fogunk kilyukadni, és hangkészlet szempontjából 12 skála során bejárjuk az összes lehetőséget. Ha dó-pentatonnal kezdünk, előbb a 3., aztán az 5., majd a 2., 4., végül az alaphang fog feljebb lépni. Így kapunk a dó után szó-pentatont, ré-pentatont, lá-pentatont és mi-pentatont. Ha már ez nagyon jól megy, a modális skálákkal végzett műveletek elveit itt is érvényesíthetjük, és egyszerre válthatunk alaphangot és megfordítást.

Persze adódnak olyan skálák, amelyekkel eddig talán sosem találkoztunk. Ilyen a fél-egész skála, avagy 1-2-es modellskála (III/1), amelyben kis- és nagyszekundok váltakoznak. Ebből értelemszerűen összesen három van, hiszen egy adott hangról indulhatunk kis- vagy nagyszekunddal, vagy éppen azt ugorjuk át. Ezt a nyolcfokú, szimmetrikus skálát, amelyet bizonyos szerzők előszeretettel alkalmaznak is, úgy is felfoghatjuk, mintha összeraknánk két szűkített szeptimakkord hangkészletét. Mielőtt a javasolt szekvenciába kezdenénk, érdemes jól begyakorolni mindhárom transzpozícióját. Kezdeti gyakorlatnak épp elég agytorna az 1-2-3-4-5-6-7-8 / 2-3-4-5-6-7-8-1' stb. elvű szekvencia (szakaszos

skála) is vagy ugyanez rövidebb csoportokkal (ld. 3. kottapélda), nem is beszélve az elég bonyolult hangközskálákról, amelyek bizonyos esetekben váltakozó hangközt fognak eredményezni (pl. nagyterc-kvart felváltva). Bár itt erős a kísértés, hogy könnyebbséggént leírjuk magunknak a szekvenciát, továbbra is alapelv, hogy ne kottából skálázzunk! Annál is inkább, mert itt az enharmonikusan működő fogásokra kell inkább gondolnunk, ne kössük gondolatunkat az azonos hang valamelyik féle leírásához; ennek a skálának a lejegyzése a C-dúrra épülő kottarendszerünkben amúgy is nagyon erőltetett.

Transzponálás, (belső) hallás utáni játék, improvizáció

Míg a hagyományos skálázás tonális szekvenciákból áll, addig az itt javasolt skálázási formák nagy része transzponálási gyakorlatként is felfogható, hiszen különböző motívumokat reális szekvenciák szerint ismétlünk: megtartjuk az eredeti hangközstruktúrát és más-más kezdőhangokról játszunk el azt viszonylag sűrű váltásokban. Ha a feladatot ebbe az irányba kívánjuk továbbfejleszteni, a szabályos skálarészletek helyett sajátosabb motívumokat is alapul vehetünk, amelyek származhatnak saját kútfőből, de kiemelhetünk egy részletet pl. valamely épp játszott darabból is. Egy kezdetben 4-5 hangos, erősen tonális dallami elemet később hosszabb és bonyolultabb hangközstruktúrák követhetnek. Érdekes megfigyelni, meddig tudunk tonálisan gondolkodni, és mikor kell áttérnünk arra, hogy az egymást követő, vagy az eredeti anyaghoz viszonyuló hangközökre koncentráljunk. Az ismétlések tempója lehet virtuóz is, de felfoghatjuk a feladatot hangképzőgyakorlatnak is.

A szokványos fuvolaoktatásnak szinte egyáltalán nem része a transzponálás. Sem kottából, sem fejből nem gyakorol(tat)ják ezt a képességet, amely pedig igen fontos eleme lenne teljes zenészi eszköztárunknak. Ha a skálázás útját követve át-áttevedünk erre a területre, egyre kényelmesebben fogunk mozogni hangszerünkön. Egyúttal hidat verünk a zenemű és a skálázás közé. Következő lépésben már teljes frázisokat vagy tételeket transzponálhatunk valamilyen választott hangnembe fejből vagy kottából. Érdeemes tudatosítani, hogy egy transzponált frázis zenei értelemben minden szempontból megfelel az eredetinek, kivéve a fogásokat és a kottaképet. Mikor kotta nélkül transzponálunk, memóriánkat átszoktatjuk a mechanikusabb rögzítésről (ujjmemória és vizuális memória) a muzikálisabb területekre (hangzás és zenei szerkezet). Ilyen módon memóriagyakorlatnak is kiváló a kotta nélküli transzponálás.

Ha lapról olvasva transzponálunk, kikísérletezhetjük, mikor milyen módon történik ez a legkönnyebben. Négy lehetőség adódik:

- kulcsot váltunk (ha megvan az előzetes gyakorlatunk pl. a C-kulcsok olvasásához);
- hangonként egy adott hangközzel odébb tesszük a zenei anyagokat;
- az egymás utáni hangközlépéseket követjük a kottában, és igyekszünk nem elvéteni egyiket sem, hogy ne csússzunk el;
- gyorsan megértjük a zenei anyag logikáját, és egy másik hangnemben gondolkodva tulajdonképpen fejből transzponálunk.

Természetesen a négy metódus keveredhet is, de mindenképpen érdemes szándékosan is váltogatni őket. Ha az anyag egyszerűbb, tonálisan könnyen értelmezhető, esetleg ismerős, akkor gyakran belső hallásunk alapján játszunk, tehát még csak arra sincs szükség, hogy a skálák és hangzatfelbontások viszonyát tudatosítsuk. Ha jól eltájékozódunk a hangnemekben, ez elég könnyen megy.

A hallás utáni játék a másik képesség, amelynek fejlesztését kórosan elhanyagoljuk. Érdekes, ellentmondásos tapasztalatokat gyűjthettünk mindannyian azzal kapcsolatban, ki milyen módon tudja leképezni a hallott zenét. Vannak, akik kiváló szolfézstudással rendelkeznek, gyorsan és hibátlanul írják

le a diktált dallamokat, mégis ügyetlenkednek, ha hasonló feladatot hangszeren kell megoldani; mások zenei analfabétának tűnnek a szolfézsórán, a hangszerükön viszont bármit vissza tudnak játszani hallás után, bármilyen hangnemben. Nem kívánjuk itt behatóan elemezni, mi is történik, mikor egy dallamot hallás után leírunk vagy lejátszunk, annyi azonban közös a kettőben, hogy csupán akusztikus információkat valamilyen egzakt módon kell leképezniük: vagy az ötvonalas rendszerre vizuálisan, vagy izommozgásainkra a hangszeren. A hallás utáni visszaéneklés persze nem számít igazán ide, hiszen minimális muzikalitással és átlagos hangképzési adottságokkal bárki vissza tud énekelni egy rövidebb motívumot anélkül, hogy tudatosítaná annak hangközeit. Ez inkább még a memória és a belső hallás területe. (Nem véletlenül dúdolgat a fele szolfézs csoport dallamírás közben, és szól rájuk a tanár, mondván: „Ne hallatsszon ki a belső hallásotok.”)

Tanulmányaink során mindannyian szembekerülünk a feladattal és megmérettetéssel, hogy le tudjuk-e kottázni a diktált hangmagasságokat, viszont szinte sosem vagyunk annak kitéve, hogy téthelyzetben vissza kelljen azokat játszani hangszerünkön. Pedig a „valós életben” erre sokkal gyakrabban van szükségünk, mint a kottairásra. Persze ha valaki le tudja írni az adott dallamot, az elvben a saját tényleges vagy elképzelt kottájáról le is tudná olvasni, de a hallás utáni visszajátszás képessége általában átugorja ezt a fázist. A hallás utáni játék annyiban könnyebb, mint a leírás, hogy módunk van próbálkozni és – amennyiben a dallamvonalra még pontosan emlékszünk – korrigálni.

A klasszikus zenészek nagy része teljességgel rá van utalva a leírt anyagra. A kotta biztonságot ad, legalizál, de egyúttal kalodába is zár. Mivel mindig előttünk van, úgy gondoljuk, hogy jól megélünk a hallás utáni játék képessége nélkül. A sokszor lebecsült könnyűzenészek ezzel szemben a szükség és az érdeklődés révén rendszerint valamilyen szinten kialakítják ezt a készséget, és persze a legtehetségesebb klasszikus zenészeknél is ki szokott az alakulni spontán módon. A legtöbbeknél azonban fejlesztésre szorul, mert e nélkül nem tekinthető teljes értékű muzsikusként senki. Mintegy a szolfézs tanulmányokat kiegészítendő jó volna tehát evvel is foglalkozni rendszeresen vagy legalább időnként. Minél fiatalabb korban kezdjük, annál könnyebben kifejleszthető ez a képesség. Ha már odanőtt a tanítvány a kottához, nehéz onnan leválasztani. Olyan, mint akit bottal tanítunk meg járni, és felnőtt korában áruljuk el, hogy igazából a rendes emberek anélkül is tudnak. Annak, aki már így, utólag próbálja kialakítani a hallottak hangszeres megszólaltatását, a kreatív skálázás mindenképpen segítséget nyújt, mert megtanít tudatosabban közlekedni hangnemek és hangközök között.

A harmadik háttérbe szorult terület a rögtönzés, amely régebbi korokban a zenészlét alapeleme volt¹². Az improvizációban is nagy szerep hárul arra a képességre, hogy kotta nélkül is pontosan reprodukálni tudjunk zenei gondolatokat. Hiába képzelem el a legszebb dallamokat, a legizgalmasabb zenei fordulatokat valaki, ha nem tudja belső hallása alapján rögzíteni és életre kelteni. A rögtönzés általában belül meghallott, tudatosan kigondolt és véletlenszerű zenei elemekből tevődik össze, történjen az akár abszolút tonális, meghatározott zenei nyelv keretein belül, akár teljesen szabadon. Saját zenei gondolataink felismerése és hangszeres reprodukálása fontos lépés, amihez a hangszeren való tájékozódás alapvető fontosságú. A minél rafináltabb skálagyakorlatok felkészítenek erre a feladatra. És persze az sem elhanyagolható, hogy egyes elemek, skálák, akkordfelbontások izomérzet szinten elraktározódnak és egy gondolatra előhívhatók.

A skálázás és az improvizáció között könnyű hidat verni, ha pl. a korábban javasolt vagy valamely egyénileg kifejlesztett transzpozíciós elv nyomán nem azonos formulákat ismételünk, hanem az adott

¹² A hallás utáni játékra praktikusabban többek közt épp a barokk zenében kívánatos rögtönzött díszítések esetében van szüksége a klasszikus zenésznek: ha kamarazenét játszunk, kívánatos, hogy le tudjuk utánozni a másik díszítéseit, adott esetben éppenséggel transzponálva. Tegyük hozzá, hogy ezek a díszítések leggyakrabban skálamenetek és hangzatfelbontások kombinációi.

skálán belül mindig rögtönzünk valamit avval a kizárólagos megkötéssel, hogy az épp soros hangsor hangkészletéből nem lépünk ki.

Nem tekintem feladatommak, hogy bármilyen kész metódust dolgozzak ki az ebben a fejezetben tárgyalt képességek fejlesztésére, csak arra kívántam rámutatni, hogy a változatos skálázás, szekvenciálás a technikai készségfejlesztésen túl milyen területeken nyújt még segítséget.

Összegzés

E gondolatok lejegyzésére az a törekvés ösztönzött, hogy segítsek kapcsolatot teremteni az élő zene rendszere és a legelemibb mindennapi technikai gyakorlat, a skálázás között. Egyúttal a zeneelméleti-szolfézs tanulmányok és a hangszeres praxis oly mostoha kapcsolatát is igyekszem előbbé tenni. Ehhez át kellett tekintenünk, mi ténylegesen csak mechanikus feladat a skálázásban, mely része agyi beidegzés kérdése, mennyiben vannak szolfézszerű zenei megértési vonatkozásai, hol kapcsolódik mindez a különböző zenei nyelvekhez, és hol mozgathatjuk meg szellemünket is, miközben ujjunkat tornáztatjuk. Reményeim szerint sikerült szimpátiát és egyetértést keltenem e szemléletmód iránt, és olyan irányt mutatni, amelybe szívesen fordul minden a zene iránt elhivatott hangszerjátékos.

Hangsúlyozom, hogy ez a füzet nem a hagyományosabb skálaiskolák helyét akarja átvenni, inkább épít rájuk, és kiegészíteni kívánja azokat. Lényegi sajátossága, hogy semmilyen receptet, napi penzumot, kötelező szabályt nem ír elő, csupán alapelveket sugall, amelyek segítenek abban, hogy némi kreativitást vihessünk még skálagyakorlatainkba is.

(ITTZÉS Gergely)

7/1. Bal Kéz

sempre legato

2
2/1
2/1/3
2/1/3/4
2/1/3/4/5
1/3/4/5
3/4/5

4/5
5
4
3/4
1/3/4
1/3
3
1

1000 KÉZ

The musical notation for '1000 KÉZ' consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is composed of eighth notes, with various accidentals (sharps, naturals, and flats) indicating a complex harmonic structure. The bottom staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The melody is also composed of eighth notes, with various accidentals (flats, naturals, and sharps) indicating a complex harmonic structure. The notation includes repeat signs and double bar lines, suggesting a structured piece of music.

7. Bal kez



The musical score for the 7th exercise, 'Bal kez' (Right hand), is presented on three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves begin with a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The music is written in a 2/4 time signature and features various rhythmic patterns and accidentals.

by T. Dal Rcz

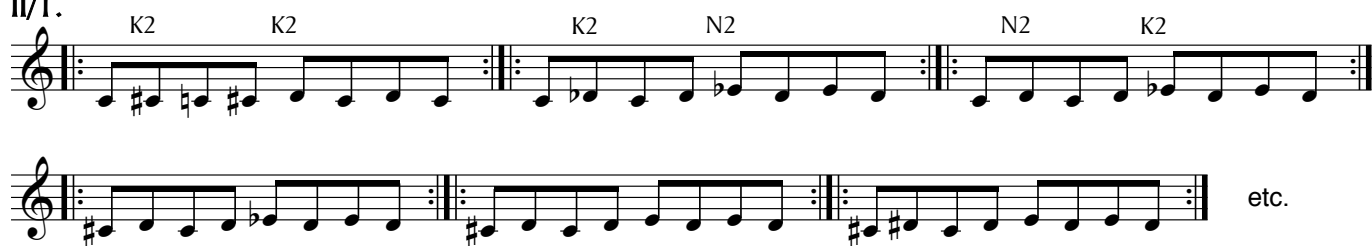
The musical score consists of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, with repeat signs at the beginning and end of the first four measures. The second staff also begins with a treble clef and a key signature of one flat. It continues the melodic line with similar rhythmic patterns, including repeat signs. The notation is clean and professional, typical of a formal musical score.

73.

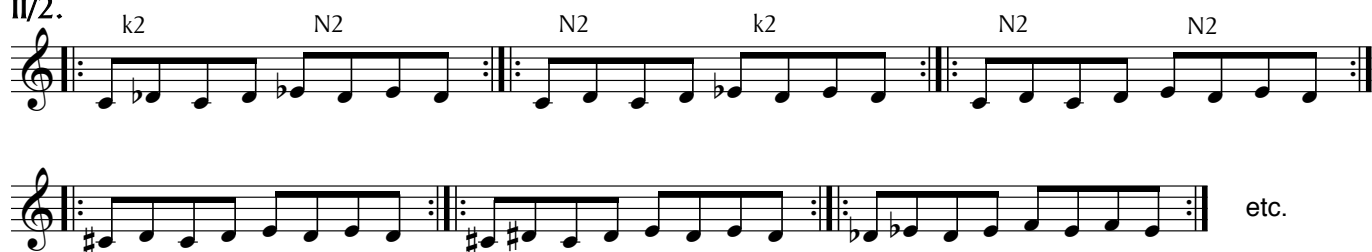
The musical score for exercise 73 consists of six staves of music, each containing eight measures. The notation is in treble clef and includes various rhythmic patterns and accidentals. The first staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The second staff continues the pattern with a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature (C). The third staff includes a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature (C). The fourth staff includes a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature (C). The fifth staff includes a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature (C). The sixth staff includes a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic patterns and accidentals, such as eighth notes, sixteenth notes, and accidentals (sharps, flats, and naturals). The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black notation.

HANGKÖZMODELL-SZEKVENCIÁK

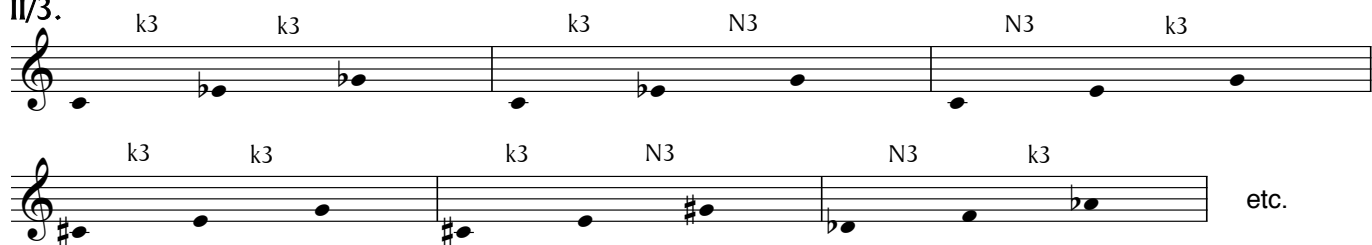
II/1.



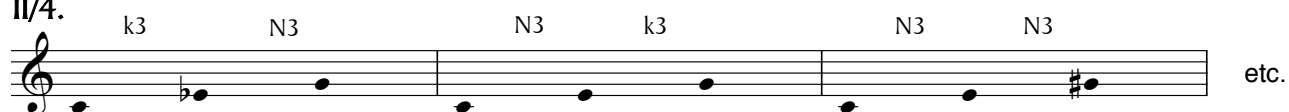
II/2.



II/3.



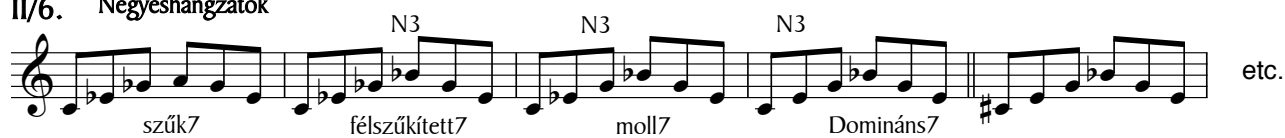
II/4.



II/5.



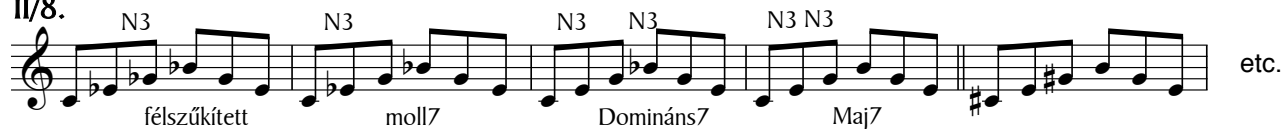
II/6. Négyeshangzatok



II/7.



II/8.

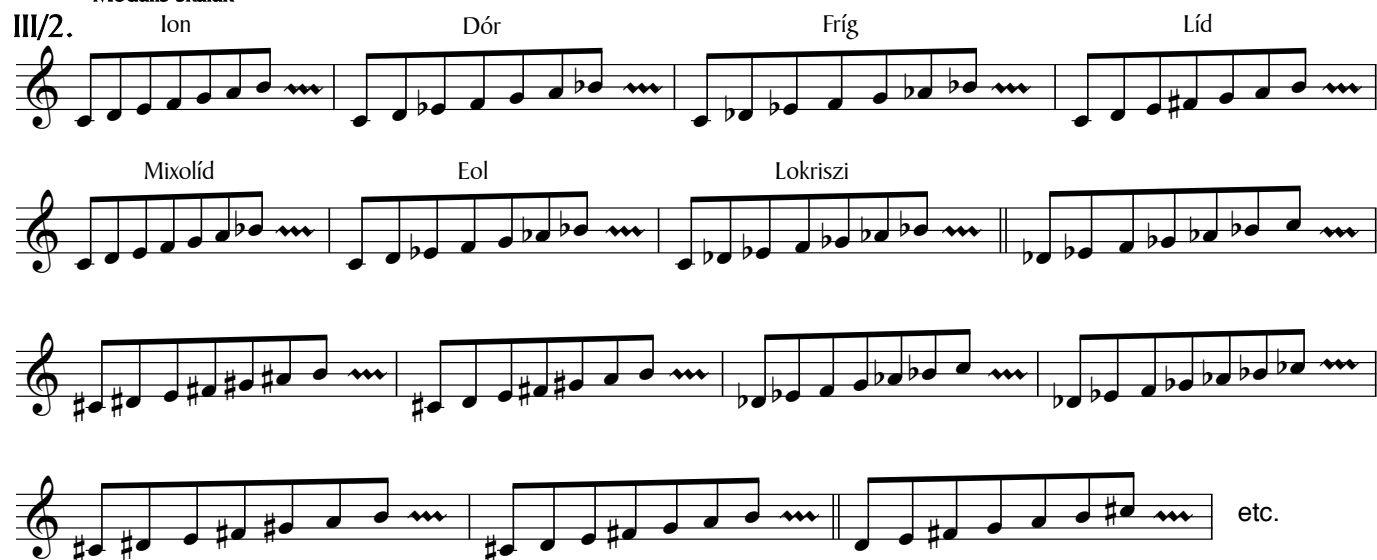


ALTERNATÍV SKÁLÁK

III/1. Fél-egész skálák (1-2-es modellskála)



Modális skálák



III/4. Ion Fríg Mixolíd Lokriszi

Dór Líd Eol etc.

This block contains the musical notation for the first seven scales of the III/4 system. The scales are Ion, Fríg, Mixolíd, Lokriszi, Dór, Líd, and Eol. Each scale is represented by a single line of music in treble clef, showing the sequence of notes and accidentals. The scales are written in a sequence, with the first four on the first line and the last three on the second line. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) to indicate the specific notes of each scale. The scales are written in a sequence, with the first four on the first line and the last three on the second line. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) to indicate the specific notes of each scale.

III/5. Ion Lokriszi Eol Mixolíd Líd Fríg Dór Ion Lokriszi Eol Mixolíd Líd etc.

This block contains the musical notation for the scales of the III/5 system. The scales are Ion, Lokriszi, Eol, Mixolíd, Líd, Fríg, Dór, Ion, Lokriszi, Eol, Mixolíd, and Líd. Each scale is represented by a single line of music in treble clef, showing the sequence of notes and accidentals. The scales are written in a sequence, with the first four on the first line and the last eight on the second line. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) to indicate the specific notes of each scale.

III/6. Pentaton skálák Dó Ré Mi Szó Lá

This block contains the musical notation for the pentatonic scales of the III/6 system. The scales are Dó, Ré, Mi, Szó, and Lá. Each scale is represented by a single line of music in treble clef, showing the sequence of notes and accidentals. The scales are written in a sequence, with the first four on the first line and the last one on the second line. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) to indicate the specific notes of each scale. The scales are written in a sequence, with the first four on the first line and the last one on the second line. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) to indicate the specific notes of each scale.