

DR. HABIL GYŐRIVÁNYI RÁTH GYÖRGY*
KARMESTERI KÉZIKÖNYV (2021) (3/1)



Dr. habil Győriványi Ráth György

Tartalom az 1. részhez:

Kis történelem 3

Technika 5

Ütemmutatók 6

Ütősík 12

Pálca 12

Leintés 15

Aszimmetrikus ütemek 16

Hol a zene? 17

Gyorsítás 18

Piu mosso 18

Lassítás 19

Meno mosso 19

Beintés 19

Leintés 21

Bizalom önmagunkban, avagy kényes indítások 22

Lovaglás 25

Mire van szüksége egy zenekarnak? 26

A karmester személyes adottságai 29

Férfi vagy nő? 30

- Biztosan karmester lesz a gyerekből. – mutatott házigazdám a 2-3 éves forma kissrácra, aki a hangszóró előtt kalimpált, nagyjából a felhangzó zene ritmusára. Sokszor megéltem hasonló szituációt koncertjeim után idehaza és külföldön egyaránt, amikor meghívást kaptam az általam vezényelt zenekar, vagy operaház barátaitól otthonukba egy-egy vacsorára, koccintásra. Általában az ilyen meghívók többnyire zenerajongók, ritkán hivatásos zenészek. Legtöbbször kiderült persze, hogy az apuka, – egyébként civilben jól menő orvos vagy jogász is rendszeresen „vezényli” a vasárnapi ebéd után kedvenc darabjait a Berliini vagy a Bécsi Filharmonikusok élén.

Lelkes „karmestereink” tisztában vannak a különböző ütemmutatók irányával, sokszor partitúrájuk is van, és be is intik a legfontosabb szólamokat elképzelt zenekaruk élén.

A további beszélgetés során viszont gyakran kiderül, hogy bár koncertrajongók,- opera előadások és koncertek gyakori vendégei- azonban nem sokat tudnak arról mit is csinál valójában az a misztikus figura, aki kis pálcájával ott áll a zenekar előtt, maga egy hangot sem játszik, mégis az előadás után ő hajol meg a zenekar élén, ő róla beszél mindenki a szünetben, és a kritikusok is azt taglalják másnap, hogy mennyire, vagy mennyire nem voltak megelégedve a koncerten a pálcás kis ember elképzeléseivel.

Még meglepőbb tapasztalni, hogy sokszor hivatásos zenészek, énekesek sem tudják pontosan, mit is kell elvárniuk az előttük álló varázspálcástól. Ugyanarról a koncertről, ugyanannak a produkciónak a résztvevői is homlokegyenest másképp nyilatkoznak, sokszor kizárólag a személyes szimpátia alapján.

Ehhez már csak adalék, hogy az utóbbi időkben egyre több a szólista karriert felváltó, vagy amellet karmesterkedő művész, aki úgy véli, tanulás nélkül is lehet valaki karmester, elég, ha pálcát ragad, és a zenekar elé áll. Mivel ezeket a művészeket, mint szólistákat a zenekarok ismerik, és becsülik, eleinte el is nézik a hiányosságait, de később szinte valamennyien megkapják zenekartól, közönségtől és kritikusoktól egyaránt: – miért is nem maradtak a kaptafánál?

Pedig a karmesterség távolról sem ördögösség, a szakma alapjai könnyen elsajátíthatók mindenki számára, onnan már csak szorgalom, tanulás és zenei felkészültség, na meg egy jó adag szerencse és akár jó karmester is válhat valakiből.

Az alábbiakban megpróbálom felvázolni azokat a dolgokat, amelyeket egy karmester jó, ha tud, mielőtt zenekar elé állna.

Igyekszem úgy fogalmazni, hogy ez a kis könyvecske egy leendő karmester számára kézikönyv, és gyakorlókönyv, de a csupán érdeklődés szinten a karmesterséget meg ismerni kívánó laikus számára is hasznos olvasmány lehessen.

Kis történelem

Persze az, hogy szólisták kerüljenek a zenekarok élére nem új keletű, hisz maga a karmesterség kialakulása is így jött létre. Az együtt éneklők közül az egyik karjelzéssel irányította a többieket, hogy egy-egy kórusművet egyszerre tudjanak nagyobb csoportok előadni. (Hasonló módon irányítják ma is a kántorok a templomi kórusokat, vagy éppen a hívők énekét.)

A kisebb zenekarok még nem igényeltek karmestert, elég volt a koncertmester, vagy a számozott basszust játszó continuo játékos, aki gyakorta maga a zeneszerző is volt, tehát az éppen előadandó darabot jól ismerte. Néhány mozdulattal, a fejével, vagy akár egy kotta tekerccsel beintette az együttest, tempót adva a zenének. (A kamarazenekarok döntő többsége mai korunkban is így muzsikál)

Amikor a zenekarok nagyobbá váltak, kibővültek énekesekkel, kórusal, esetleg még mindez szabadtéri ünnepségek alkalmával történt, már elengedhetetlen volt egy irányító személy, aki széles karmozdulatokkal, sokszor egy nagy bottal jelezte az ütemrészeket. Ha még a főleg fúvós zenekarok játék közben masíroztak is, az élükön úgynevezett tambour major lépkedett nagy díszes botját fel alá jártatva, hogy a bot végét a leghátul haladó is láthassa.

(Ez a fajta irányítás még napjainkban is látható hagyományos felvonulós fúvószenekari koncerteken.)

Volt mártírja is rögtön ennek a mesterségnek: Jean-Baptiste Lully, aki XIV Lajos felépülésére komponált Te Deumának vezénylése közben óvatlanul átszúrta lábát botjával. Sebe elmérgesedett, és a híres zeneszerző vérmérgezésben meghalt.

A mai értelemben vett karmester azonban nagyon távol áll ettől a főleg az előadás lebonyolításának megkönnyítésére szolgáló figurától.

A romantikus zene egyre inkább megkövetelte egy olyan személy jelenlétét, aki a lebonyolításon kívül az előadás mikéntjét is meghatározhatta. Ahogy a zene egyre személyesebb hangú lett, egyre inkább az érzelmek ábrázolását tűzte ki céljává, a hangszerelés egyre árnyaltabbá vált, szükségessé vált a személy, aki beállítja a hangszercsoportok arányait, személyes töltetet ad a partitúrában lejegyzett zenei folyamatoknak.

Bár a zeneszerzők egy része maga is kiváló karmester volt, -Mendelssohn, Liszt, Mahler, R. Strauss-, de némelyikük nem rendelkezett a megfelelő kommunikatív, vezetői képességekkel, vagy csak szívesebben bízta másokra műveinek előadását. Így például Wagner darabjait Liszt Ferenc, a szintén magyar származású Hans Richter, vagy éppen Hans von Bülow vitte sikerre.

Az utóbbi kettő már a tisztán karmester típusa. Míg korábban szinte minden koncerten kortárs darabok hangzottak el, a 19. század második felétől egyre inkább tért nyernek a műsorokban a korábban már bemutatott darabok ismétlései, megjelenik a mai értelemben vett repertoár. Egyre több nem zeneszerző karmester jelenik meg, akik mások darabjainak előadásával tűnnek ki.

Hamarosan észrevehető, hogy egy-egy jobb karmester kötődése egy város zenekarához sikereket hoz, így verseny indul a legjobbak megszerzéséért. Ugyan ez a versengés még a mai napig tart, mégis a karmesterek fénykorát a Toscanini-Furtwängler-Eric Kleiber, majd a Karajan-Bernstein-Solti időszak jelzi.

Mára ismét fordulatot vett a szakma iránya, mivel egyre inkább kizárólag a repertoárt játsszák a zenekarok, egyre kevesebb az újonnan írt darabok bemutatása. A zenekarok felkészültsége egyre magasabb, egyre kevesebb próbával képesek magas szintű koncerteket, előadásokat létrehozni.

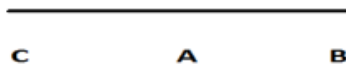
Talán emiatt is nagy az igény a technikailag felkészült karmesterekre, akik gyakorlatilag minden zenei nüánsz megmutatására képesek, így egy jól képzett zenekar élén akár első olvasatra is koncert kész produkciót tudnak létrehozni.

Technika

Képzeljünk el magunk előtt egy síkot, és hogy szemléletesen tudjam elmagyarázni, álljunk

egy aránylag magas asztal, vagy egy konyhapult elé. Az asztal lapja lesz az ütősíkunk, ezt ütéseinkkel különböző pontokban elérve adjuk meg képzeletbeli zenekarunknak az ütemmutató szerinti alapütéseket.

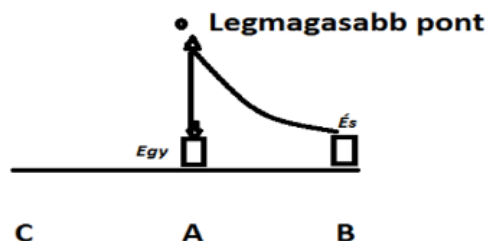
A síkon három meghatározó pont van. Pontosan magunk előtt, Tőlünk jobbra, és ugyanolyan távolságban balra egy. **(1. rajz)**



Mindannyian hallottunk már jazz együtteseket egy számot elkezdni. Valaki közülük beszámol: egy-két-há-négy. Vagy egyszerűbben úgy is szoktak együttes éneklést elindítani, hogy: raj-ta, még rövidebben: **És...Egy.**

Ezeknek a szótagoknak a ritmikus tagolásával pontosan megadhatjuk a tempót, ha lassabban tagolunk lassabb, ha gyorsabban gyorsabb tempót adunk meg.

Ha tehát az asztallapra testünk középvonalától kb. 30-40 cm-re elhelyezünk egy kis poharat, és azt az **És**-szótaggal megragadva felemeljük és az **Egy** szótagra pontosan magunk elé helyezzük az asztalra, akkor már is megtanultunk egy úgynevezett felütést (auftakt-ot) vezényelni. Arra kell csak vigyáznunk, hogy a legmagasabb pontra annyi idő alatt érjünk, mint amennyi időt majd a pohár lehelyezésére kell fordítanunk. Ha hamarabb vagy később ér le a pohár, mint ahogy ritmikusán az egy- szótagot kimondanánk, zenekarunk nem fogja érteni a tempót. **(2. rajz)**



Ezt a gyakorlatot addig végezzük, amíg bármilyen tempót plasztikusan meg tudunk osztani a legmagasabb pont és az asztal lapja között. A későbbiekben

gyakorolhatjuk nehezebb és könnyebb tárgyakkal is, mivel a zene is lehet súlyosabb és könnyedebb, így megszokjuk, hogy mozdulatainknak máris nagyobb vagy kisebb súlyt adjunk.

Somogyi László, a magyar karmesteroktatás megalapítója ezt merőkanállal és levessel szemléltette.

Mint amikor egy gyakorlott háziasszony levest mer, majd felemeli, és a tartalmát tányérunkba rakja.

Kaptunk is első mesterkurzusán mindannyian egy csokoládét, amelynek elején Hófehérke volt a törpékkel, amint egy levesestáblól levest mér nekik.

Ütemmutatók

Nemcsak auktakt-ot tanultunk meg így vezényelni, és túl vagyunk a legnehezebb feladaton: zenekarunk egyszerre tud majd elindulni, de a megállással megtanultuk az első egységen való korona vezénylését is. (1. ábra)

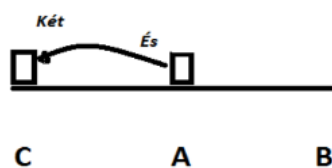


Ha azonban a pohár magunk elé helyezése helyett engedjük, hogy a pohár kezünkkel együtt felpattanjon egy laposabb ív mentén, és tőlünk balra 30-40 cm-re landoljon szem előtt tartva, mint korábban a felrepülés és a leesés tempójának a kiegyenlítését, akkor már is megtanultuk a második egységen lévő korona vezénylését. (2. ábra)



(gyakoroljuk: a felütéssel együtt És - Két) (3. rajz)

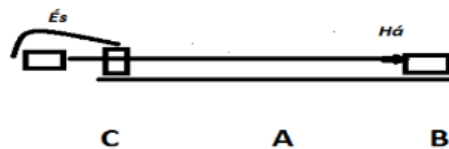
• Legmagasabb pont



Tovább is mehetünk. Ne álljunk meg a bal oldali pontnál, hanem ismét egy hosszú lapos ív mentén helyezzük a poharat vissza a jobb oldali kiinduló pontunkra.

A harmadik ütésünk ívének indításakor viszont fektessük el a poharunkat, és visszaérkezve a **B** pontra már fekvő tegyük le. **(4. rajz)**

• Legmagasabb pont

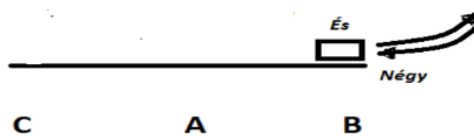


Ha itt megállunk, korona a hármon. (gyakoroljuk: **És- Há**) **(3. ábra)**



Ha nem állunk meg a jobb oldali ponton, hanem tovább lengünk jobb felé, mint egy inga és visszatérünk ugyanarra a jobb oldali pontra, majd ott megállunk, akkor megtaláltuk a negyedik korona vezénylésének megoldását is. **(5. rajz)**

• Legmagasabb pont



(gyakoroljuk: **És- Négy**) **(4. ábra)**



Ezek után már csak az először megtanult mozdulatot kell megismételni, és mint imádkozáskor: az Atyának a Fiúnak és a Szentlélek Istennek nevében meg is van a négy negyed vezénylésének a tudománya.

A zenekarok, ha tudják, hol az Egy könnyen tájékozódnak.

Fontos tehát, hogy a legmagasabb pontra ütemenként csak egyszer jussunk, és onnan a leütés határozottan lefelé induljon.

Ezen kívül még az auftakt felfelé törekvése a fontos.

Ne feledjük már most: a karmesterség nem más, mint auftaktok végtelen sora!

A zenében történő változásokat mindig elő kell készítenünk, erre a muzsikuskok figyelmét időben fel kell hívnunk. Legyen ez a változás tempóváltás, dinamika, karakter vagy bármi más.

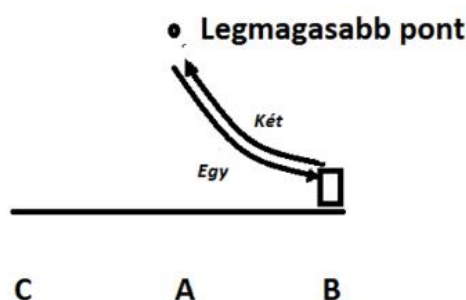
Egyszer hallottam egy „zeneértőt” nyilatkozni egy karmesterről, akit azért kritizált, mert borzasztónak találta, hogy mindig hamarabb megmutatta a zenei történéseket. Ennek a kritikusnak minden bizonnyal halvány gőze nem volt a karmesterség miértjéről.

És talán ezért is nehéz hangszer szólistából karmesterré válni, hisz egy jó hangszeresnek az éppen hangzó hanggal is dolga van: képeznie kell, meg kell szólaltatnia. A karmester a megszólaláskor már csak munkájának eredményét hallja, és mialatt a zenekar magát a hangot játssza, ő már a következő hangzást készíti elő.

Nem is sejtjük, hogy gyakorlatilag a karmesterség technikai részének egy jelentős részét már el is sajátítottuk.

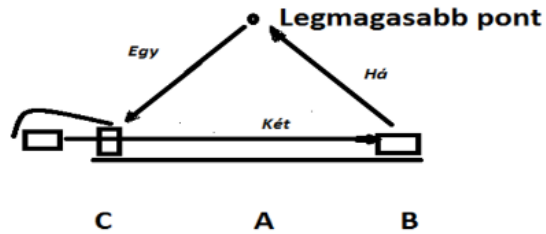
A különböző ütemmutatók más szinte semmilyen újat nem hoznak.

A kétütéses egység, a 2/4, vagy a lassú 2/8, az alla breve esetén poharunkat nem magunk elé, hanem a jobb oldali pontra helyezzük vissza, **(6. rajz)**



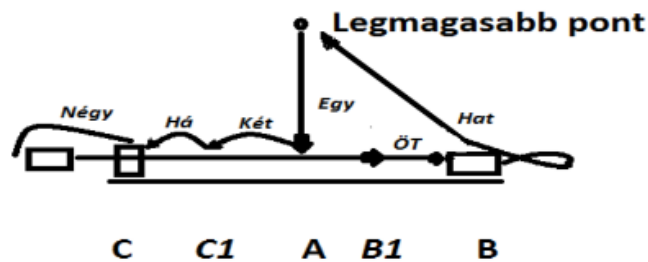
A háromütéses egység, a 3/4, a lassú 3/8 esetén poharunkat nem magunk elé, hanem tőlünk balra helyezzük le, majd jobbra meggyünk.

Képzeltbeli poharunkat **C** és **B** pontok között ugyanúgy eldöntjük, mint azt a 4/4 esetben tettük (**7. rajz**)

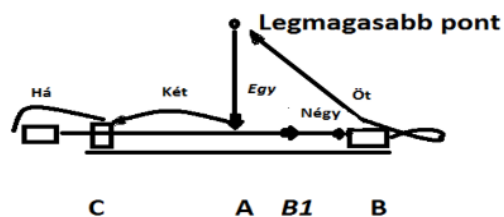
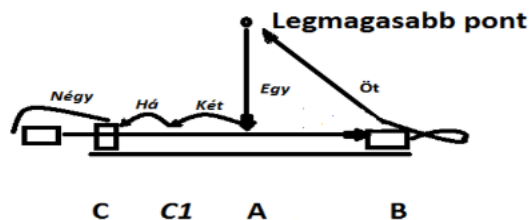


A hatütéses egységnél először magunk elé, majd az előző, kb. 30-40 cm távolságnak először a felére majd a szokásos bal pontunkra érkezünk, ugyanígy a jobb oldali távolságunkat is megosztjuk és a 4. ütés először csak tőlünk 15-20 cm-re jobbra landol, majd az 5. ütemegység érkezik a szokásos jobb oldali pontra.

A **C** pontot elhagyva itt is oldalra döntjük a képzeltbeli poharunkat. (**8. rajz**)



Az ötütéses egység attól függően, hogy 3+2, vagy 2+3 tagozódik, ötvözi a 4/4-nél, illetve a 6/4 -nél leírtakat. (**9. és 10. rajz**)



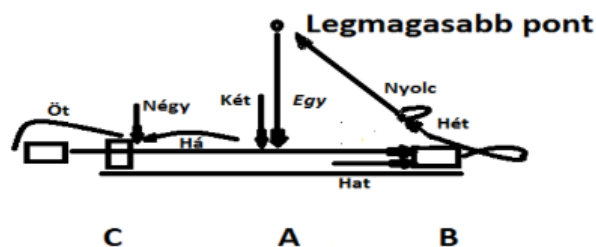
A többi ütemmutató már inkább az ütésismétléseken alapszik.

Ha a négy negyedlet úgy vezényelem, hogy a magam előtt lévő pontról nem rögtön jobbra haladok, hanem még egyszer ugyanoda érkezem, és ezt minden ponton megismétlem, akkor 8 ütemegységet vezénylek.

Fontos, hogy az ismételt ütemegységek ne ugyan akkora mozdulatúak legyenek, mert ez a zenekarnak megnehezíti a tájékozódást.

Általában amúgy is a 8-ban való vezénylés inkább csak az együtt játék megkönnyítését szolgálja, a zene lüktetése a 4 fő súlyon van!

Ezt hangsúlyozzuk vezénylésünkkel is. (11. rajz)



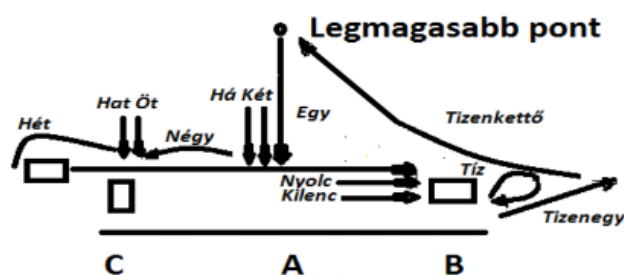
(gyakoroljuk az ismételt ütésekben való megállást is koronára a 2., a 4., a 6. és a 8. negyedleten.)

(5., 6., 7. és 8. ábra)

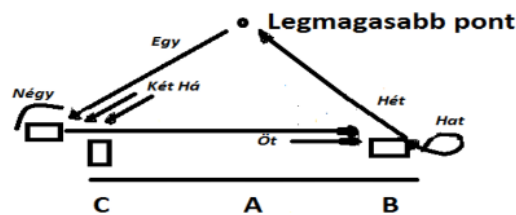
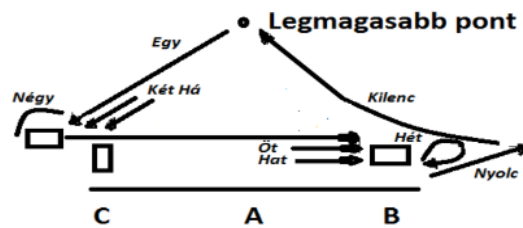


Innen rengeteg lehetőség van, de mind ugyanannak a logikának a mentén.

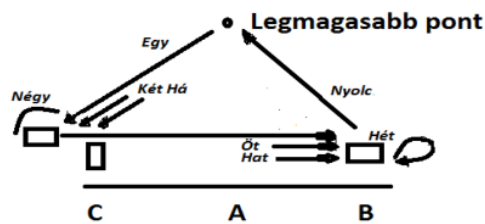
Ha 12 egységben vezénylünk, akkor a 4/4-minden ütés pontjára háromszor térünk vissza. A **B** pontra azonban így hatszor térnénk vissza, amely nehezen lenne követhető. Ezért célszerűbb a **B** pont körül egy háromütéses egységet vezényelnünk. (12. rajz)



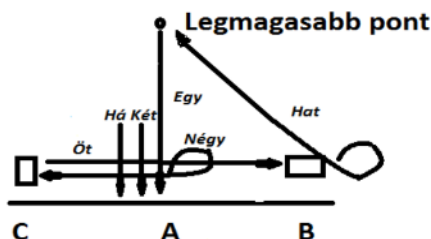
A 9 és a 7 egység a háromnegyed mentén halad, de az előbb leírtak alapján. (13. és 14. rajz)



Természetesen találkozhatunk 15 egységgel is, amelyet az 5/4 mentén osztunk, de a 8 egységet is lehet például háromban vezényelni 3+3+2 ként. A dél amerikai zene jellegzetessége ez. (15. rajz)



A latin országokban a korábban leírtaktól eltérően ütik a hatütéses egységet. Az első hármát maguk elé ütik, mintha csak az első ütést osztanák, majd a 4-5-6-ot, mint egy egyszerű három nyolcadot ütik, először a bal pont felé, majd forgatva érkeznek a jobb pontra. (16. rajz)



Most már ismerjük a legbonyolultabb ütemmutatók vezénylésének a titkát is. Elég addig gyakorolni, ameddig nem kell az irányokra figyelni, és sohasem rontjuk el.

Fontos, hogy a pontokra való megérkezés után, mint egy gumilabda pattanjunk a következő pont felé, így biztosítva időt és teret az ütések között, hisz a zene minden esetben a pontok között zajlik.

Az elején úgy gyakoroltuk a koronákat, hogy mindig visszatértünk az **És-Egy**-hez.

Még gyakorló karmestereknek is gyakran gondot okoz azonban, hogyan induljanak tovább egy korona után. Érdemes előbb poharunkkal tovább gyakorolnunk.

Induljunk az egyen lévő korona után tovább **És-Két**, majd így tovább. Fontos továbbra is a kettőt előkészítő szótagok és mozgás plasztikussága és ritmusa. Haladjunk tovább gyakorlatainkkal minden egységre. (9. ábra)



Ütősík

Unten bleiben und tief schlagen! - mondta a Bécsi Musikhochschule professzora, Karl Österreicher. Minél mélyebben van az ütősíkunk annál nagyobb súlya van mozdulatainknak.

Ez az amúgy bölcs mondás nyilván módosulhat az adott szituációkban. Az operai árokban nem vezényelhetünk nagyon mélyen, mert akkor az énekesek nem látnak, de nagyon magasan sem, mert akkor a zenészek nyaka törik ki. Az árokban amúgy is nagyon magas dobogókat szoktak használni, hogy a karmester jól látható legyen a színpad hátsó részéből is.

A magyar származású Reiner Frigyes, aki Fritz Reiner néven vált a világ egyik leghíresebb karmesterévé szinte észrevétlen mozdulatokkal dirigált. Az egyik böggös viccből távcsövet hozott, és azon keresztül nézte a maestrót.

Karajant is megtréfálták muzsikusai. Hosszú ideig szokása volt behunyt szemmel vezényelni.

Egyszer egy próbán mozdulatára nem lépett be a zenekar. Kinyitotta a szemét, és azt látta, hogy a muzsikusok mind becsukott szemmel ülnek előtte, és így természetesen nem látják a beintését.

Figyelmeztessenek minket ezek a történetek arra, hogy a karmester elsősorban a zenekar munkáját kell, hogy segítse!

Pálca

Ha poharainkkal eleget gyakoroltunk, készen állunk a pálca használatára is.

Ne feledjük, a pálca azért van, hogy kézfejünk legkisebb mozdulatát felnagyítsa. Míg ujjaink csak pár centit mozognak, addig a pálca vége hosszúságától függően akár fél métert is. Így sokkal jobban látják majd a hátul ülő zenészek is a mozgást.

Itt kell kitérnünk az összehangolt mozgásra.

- Vezényelhetünk tisztán csuklóból, pálcavégünkkel így is elérjük majd előbb kitűzött pontjainkat.
- Nyomatékosításként mozgathatjuk könyökből is karunkat és a pálcát, így ütőpontjaink jóval távolabbra kerülnek majd. Ez esetben, viszont kapcsoljuk ki a csuklómozgást. A pálca meghosszabbodik alkarunkkal. A csukló csak pasztikusán követi a mozgást.
- Ha ugyanezt a válunk bekapcsolásával is kiegészítjük, akkor pálcánk már valóban nagy távolságokat ír majd le. Ezt csak egész különleges esetekben vessük be, mert különben nagyon zavaró lesz vezénylésünk, nem beszélve saját energiánk felesleges elpocsékolásáról.

Mind három mozgás típussal próbáljuk egyenletesen ütni pontjainkat az asztalon pálcánk hegyével. Akkor jó, ha a pálca ütése egyenletes hangot ad.

A klasszikus vezénylés nem engedi a test, a láb és a fej használatát. Ezekről lehetőleg óvakodjunk is.

A Somogyi iskolában egy függöny mögött kellett vezényelni a karmester tanoncoknak. A függönyön egy lyuk volt, ezen keresztül dugta ki a karmester a csuklóját.

Bizonyos esetekben azonban nem zárható ki, hogy teljes lényünk részt vegyen az irányításban. Ne essünk azonban semmiképpen abba a hibába, hogy különböző testrészeink nem kellő összehangoltsága megtévessze a muzsikusokat.

Felmerülhet a kérdés, hogy fogjuk a pálcát, hol legyen a könyökünk, hogy álljunk, és milyen dőlésszögben tartsuk magunkat.

Úgy gondolom, hogy a konyhaasztalról felvett pohárral való gyakorlásunk ezekre a kérdésekre is választ ad. Inni sem próbálnánk meg, csak a lehető legtermészetesebb módon.

Így is vezényeljünk!

A zenét egész lényünknek kell sugároznia, de nem kell előre begyakorolt grimaszokat kifejlesztenünk, a muzsikusok a belőlünk kiáramló szuggesztivitást érzékelnéi fogják, akár egy szempillantásunkból is.

Egyes mozdulatoknak persze van egyértelmű, jól érthető jelentésük, például, ha a szívünkhöz közel húzzuk karjainkat, az nyilván egy bensőségebb játékra utal majd, ha az ütéseinket inkább vertikális irányba szélesítjük, az pedig legató érzetet fog kelteni.

Ha majdnem abba hagyjuk a vezénylést az hirtelen felhívja a zenekar figyelmét egy különösen halk játékra. Túlzásokba azonban semmiképpen se essünk.

A karmesterek sztereotip túlzásairól szórakoztató karikatúrákat készített Gerard Hoffnung.

Okuljunk belőlük!

Sok karmesternél nem tudják a zenészek a pálcára, a könyökre, vagy a fej bólintására induljanak.

Kérdezték Furtwängler zenészeit, honnan tudják, mikor kell indulniuk. A válasz:
- Az alsó mellénygombnál kezdünk játszani.

Gondoljunk arra, hogy minden hangszeren csak lazán lehet jól játszani. Semmi olyat ne sugalljunk mozdulatainkkal, amely bemerevítheti muzsikus kollégáinkat.

Az eddigi gyakorlatokat végezzük a bal kéz tükörmozgásával is, de már most gondoljunk arra, hogy **míg a jobb kezünk az eligazodást szolgálja, addig a bal kezünk elsősorban a kifejezés eszköztárának a kiszolgálója.** Legyünk képesek bármelyik pillanatban a bal kéz kikapcsolására a folyamatokból.

R. Strauss szerint: „A bal kéznek semmi köze a vezényléshez, helye a mellényzsebben van. Néha-néha használhatjuk egy-egy tompítóintésre, vagy más olyan jelentéktelen célra, melyhez egy futó pillantás is elégséges. Nem karral kell dirigálni, hanem füllel, a többi aztán magától adódik.”

Úgy gondolom, csak a szemöldökünkkel is el tudunk vezényelni egy-egy ismertebb darabot, de azért nem gondolnám, hogy Straussnak teljes egészében igaza lenne.

Leintés

A bal kezünkkel gyakoroljuk, hogy az előbbi gyakorlatoknál egy-egy ütépontra való megérkezéskor csukjuk be tenyerünket, mint ha egy legyet kapnánk el. Ez jelzi majd muzsikusainknak, hogy abba kell hagyniuk a játékot. (10. 11. 12. ábrák)



Előfordul a gyakorlatban, hogy nem ütésre maradnak abba a hangok.

Gyakoroljuk azt is, hogy előbb megérkezünk az ütépontra, majd utána zárjuk a bal tenyerünket. (13., 14., 15. és 16. ábrák)

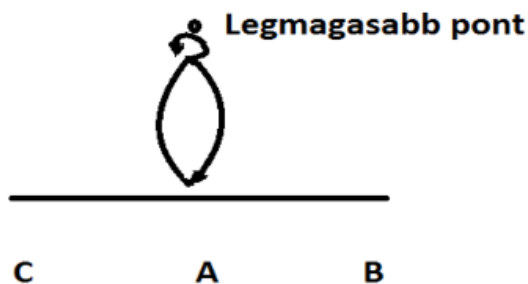


Fontos gyakorlat, hogy csak jobb kézzel vezényeljünk, és közvetlenül a leintés előtt csatlakoztassuk a bal kezünket a jobbhoz, hogy ezzel is felhívjuk a zenészek figyelmét, hogy valamilyen akcióra készülünk.

Aszimmetrikus ütemek

Persze a karmesterekre az igazi veszélyek az aszimmetrikus ütemekben leselkednek.

Már az egyben való vezénylés sem könnyű, Ezt a magunk elé helyezett pontból ismét fel, majd ismét leérkezve vezényeljük. Itt a pohár helyett inkább egy tűt képzeljünk el, amellyel plasztikus öltéseket hajtunk végre. (17. rajz)



A tű hegyét a legmagasabb pontban egy kis kör mentén lefelé irányítjuk, a legalacsonyabb pontban pedig felfelé fordulunk.

Többnyire az ilyen ütem mutatókkal ellátott darabokat azonban célszerű a zeneileg összetartozó ütemek szerint több ütemet átívelő egységekben vezényelni, de erről majd egy későbbi fejezetben szólok.

Ha a $3/8$ és a $2/8$ felváltva vezényeljük, akkor természetesen a $2/8$ öltései gyorsabbak lesznek.

(Nagyon sokat gyakoroljuk ezeket a változásokat. A függelékben található zenei részleteket tanuljuk meg kívülről és minél többet gyakoroljuk. A belső ritmusunknak a kezünkbe kell olnadnia, rá kell éreznünk a mozgások hosszítására és rövidítésére.)

Itt se feledjük, nekünk kell irányítani a zenekart, és nem rájuk vezényelni!
A $6/8$ kettőben történő vezénylése ugyanúgy történik, mint azt már a $2/4$ esetén láttuk.

Hol a zene?

Ne feledjük, a zene az ütéspontok között van, a karmesternek a pontok között mindig időt kell hagyni a pontok között felhangzó zenére.

Ezért is használjunk lehetőleg íveket ütéseink között, mert ezeket mindig egyszerűbb plasztikusan nyújtani rövidíteni.

A zene karakterén, a hangok számán, dinamikáján egy-egy frázis lekerekítésén, dinamikai felépítésén kívül még sok minden meghatározhatja az ütések módját és az időt, amelyet egy-egy ütés között hagynunk kell. A legtöbb zenét nem lehet, vagy legalábbis nem szabad metronómszerűen játszani. A karmester egyik fontos feladata, hogy kezében legyen a zenei anyag, hagyja, vagy éppen ne hagyja a tempó kisebb-nagyobb ingadozásait.

Ezen kívül viszont segítenünk kell a különböző ritmusok együtt játékát is. Különösen kényesebb belépések, együtt játékok esetén.

A triola, vagy a három egyforma nyolcad egy 3/8-os ütemben a legsimulékonyabb.

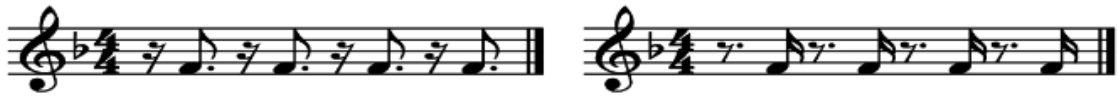
Gyakorlatilag, ha szabályos köröket írunk, abba mindenki kényelmesen játssza majd a nyolcadokat.

4 legato tizenhatodot is hasonlóan vezényelünk.

Nem úgy két lassú nyolcadot. Itt már egy hegyesebb ütés segít a taktus felének a megtalálására. (17. és 18. ábra)



Ha egy tizenhatod szünet indítja az egységet és utána pontozott nyolcad jön, még hegyesebbnek kell lenni az ütésnek, míg, ha ez fordítva van az ütésünk húzottabb. (19. és 20. ábra)



Gyorsítás

A zenekar figyelmének felhívása után mozdulatainkat **kicsinyítve** gyorsabban érjük el az ütőpontokat.

Gyakorlatként ezt természetesen bármilyen mértékben végezhetjük, de zenével ez már nehezebb dió. Mindenekelőtt tisztáznunk kell, zeneileg hol engedi a zenei anyag az accelerando indítását, és milyen mértékben kell gyorsítanunk egy-egy új tempó, vagy karakter eléréséhez.

A mozdulat kicsinyítése meghatározó. Sok rutintalan karmester egyre nagyobb mozdulatokkal hadonászik gyorsításkor, és így inkább lassítja együttesét.

Piú mosso

A gyorsabb tempó felvétele hasonlóképpen történik: a figyelemfelkeltés után hirtelen és határozottan, de **kisebb mozdulatokkal** kezdünk gyorsabban vezényelni.

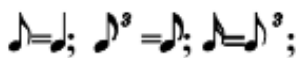
A zeneművek esetén legtöbbször valamiféle tempókapcsolat van a különböző részek között.

A tempó relációk felfedezése a felkészülés egyik fontos feladata!

Lehet ez az új tempó egy nyolcada a régi tempó egy negyedének, de egészen bonyolult összefüggés is, mondjuk: egy triola a régebbi tempóból az új tempó egy nyolcadával egyezik meg stb.

Gyakorlatként rendszeresen gyakoroljuk az alábbi leggyakrabban tempó átmeneteket.

(1.példasor)



Tanuljuk meg metronómszámokra is lefordítani az összefüggéseket.

Az első tempó ♩=60 ♪=120, az új tempó ♩=120;

Az első tempó ♩=60 ♪³=180, az új tempó ♩=90;

Az első tempó ♩=60 ♪=120, az új tempó ♩=40;

Segít, ha rendelkezünk Tempowatch-val, amely egy speciálisan kifejlesztett metronóm, amelynek segítségével saját tempónkat ellenőrizhetjük.

A speciális számlappal ellátott óra elindítása után 6 egységet vezénylünk, majd a hetedikre lezárjuk. A mutató megmutatja a tempót, amelyben ütöttünk. Evvel a szerkezettel ellenőrizhetjük magunkat, de segíthet a felkészülés folyamán is elképzelt tempóink lejegyzésére, bármikor történő reprodukálására. Sokszor panaszkodnak a zenekarok, énekesek, hogy még a jó karmesterek is hektikusan választják meg tempóikat. Ez nem csak technikai problémákat vethet fel a muzikusok számára, de főleg az énekeseknél meghatározó lehet a levegőbeosztásnál. A stúdióban történő felvételeknél pedig egyenesen létszükség, hogy a különböző, részletekben felvett zenei egységek ugyanabban a tempóban legyenek, mert később csak így lesznek összevághatók észrevétlenül.

Lassítás

Ugyanúgy figyelemfelvétellel kezdődik, mint a gyorsítás. Folyamatosan növeljük a két pont közötti ívek intenzitását, szükség szerint növeljük a mozdulatainkat.

Természetesen itt is érvényes, hogy el kell döntenünk, melyik az a zenei pillanat, amely a lassítást sugallja, és hogy a ritenuto milyen mértékű kell, hogy legyen.

Meno mosso

Ugyanúgy működik, mint a lassítás, a figyelemfelhívás után határozott lassabb és intenzívebb, húzott mozdulattal mutatjuk meg az új, lassabb tempót. Itt is meg kell határoznunk a tempó relációt.

Gyakoroljuk

(2. példasor)

$\text{♩}=\text{♩}; \text{♩}=\text{♩}^3; \text{♩}^3=\text{♩};$

Itt is tanuljuk meg a metronómszámokat kiszámolni!

Az első tempó $\text{♩}=60$ $\text{♩}^3=120$, az új tempó $\text{♩}=60$;

Az első tempó $\text{♩}=60$ $\text{♩}^3=120$, az új tempó $\text{♩}=40$;

Az első tempó $\text{♩}=80$ $\text{♩}^3=240$, az új tempó $\text{♩}=60$;

Beintés

Téves azt hinnünk, hogy a zenekari zenész nem lép be, ha nem jelezzük a belépését.

Ezt az esetek túlnyomó részében nem is várják el tőlünk.

Számolnak, és figyelik a kollégák játékát, sokszor be is írnak egy-egy végződést a kottájukba, hogy könnyebben tájékozódjanak.

Mindazonáltal, minden zenész hálás, ha ráfigyelünk, és akár egy szempillantás erejéig jelezzük – legalább az első próbán – a helyet, ahol hosszú szünete után ismét játszania kell.

Lehet olyan hangszer csoport, amely egy-egy tétel során percekig, vagy akár egy fél tételben nem játszik, majd hirtelen kell csatlakoznia. Sokszor a szólamaikban nincs is kiírva, hány szünetet kell kivárniuk, sőt két belépésük között számos tempó és ütemváltás is van. Erről jó tudnia egy karmesternek, és ezeket a muzikusok belépésének külön figyelmet szentelnie, még akkor is, ha esetleg játszani valójuk nem a legfontosabb momentuma éppen a hangszerelésnek.

Tehát a karmesternek egyrészt segíteni kell a zenészek belépéseit, másrészt nyilván szem előtt kell tartania a legfontosabb események sorozatát a vezénylése folyamán. Ha minden pillanatban új és új akciót folytat, akkor eltereli a zenészek és a hallgatóság figyelmét is a zenemű egészéről.

Itt is igaz az: a karmester bízzon zenészeiben!

Persze azért ne feledjük el, hogy a zenészek szeretik megréfolni karmesterüket, sőt egyenesen leckéztetni. Ennek legjobb módja, ha egy muzsikus nem lép be figyelve, hogy a karmester mikor kezdi hiányolni. Ezért, ha nem is int be a karmester, de az említett szemkontaktus abban is segíti, hogy nem ad teret az efféle tekintélyét aláaknázó játékoknak.

A beintés technikailag nem más, mint egy külön felütés adása a belépő muzsikusnak

Leintés

Leintésre nagyon ritkán van szüksége a muzsikusnak, hisz egy jól képzett zenekari zenész pontosan kiszámolja a leírt hanghosszúság alapján, mikor kell egy hangot abbahagynia. A leintést, amely balkezünk hessegető mozdulata egyébként is valami degradálót tartalmaz (na, elég legyen már!), amit nem szívesen lát a muzsikus.

Igazán szükség akkor van rá, ha egy nagyobb csoportnak, vagy akár az egész zenekarnak együtt kell befejeznie egy tételt, egy hangot, akkordot.

Legyünk mindig határozottak. A leintésnek ugyanúgy legyen pontja, mint az ütésnek. Ha mi tudjuk, mozdulatunkkal mikor szüntetjük meg a hangzást, a zenekar is fogja érezni.

Sokszor látunk karmestereket, hogy több leintő kört is megtesznek, mire a zenekar abbahagyja a játékot.

Természetesen különféleképpen fejezhetünk be egy hangot, vehetjük el puhán vagy határozottan. Ennek megfelelően bal kezünk mozdulata is lehet kérlelhetetlen vagy puha, de érzékeltethetünk egy súlyos akkord kicsengését is.

Bizalom önmagunkban, avagy kényes indítások

Nem beszéltünk még a kezdő karmesterek réméről, a súlytalan kezdésről.

Egy nyolcad felütés negyedés ütemjelzéssel, vagy még nehezebb három tizenhatod egy tizenhatod szünettel. Gondoljunk az Egy kis éji zene utolsó tételének, vagy Beethoven 1. szimfóniája 4. tételének bevezetője után a felfutás indítására. (21. és 22. ábra)

Rondo
Allegro

Measures 1-5 of a Rondo in G major, Allegro. The score is in 2/4 time. The right hand starts with a quarter rest followed by eighth notes, while the left hand has a quarter rest followed by quarter notes. Measure 5 ends with a first ending bracket and a fermata.

Allegro molto e vivace $\text{♩} = 88$

Measures 1-5 of a piece in 2/4 time, Allegro molto e vivace, tempo 88. The right hand starts with a quarter rest followed by eighth notes, while the left hand has a quarter rest followed by quarter notes. Measure 5 ends with a fermata.

Még nehezebb egy forte indítása ütemegy után, mint Beethoven 5 szimfóniája nyitótételének, vagy R. Strauss Don Juan-jának indítása. (23. és 24. ábra)

Allegro con brio $\text{♩} = 108$

Measures 1-3 of a piece in 2/4 time, Allegro con brio, tempo 108. The right hand starts with a quarter rest followed by eighth notes, while the left hand has a quarter rest followed by quarter notes. Measure 3 ends with a fermata.

Allegro molto con brio $\text{♩} = 84$

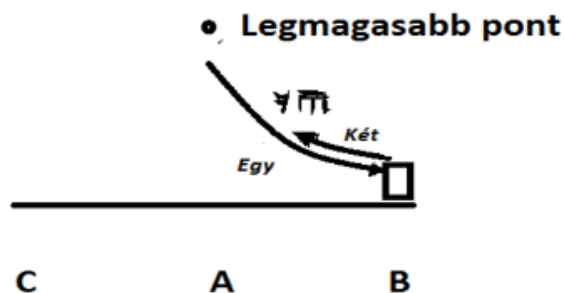
Measures 1-3 of a piece in 2/4 time, Allegro molto con brio, tempo 84. The right hand starts with a quarter rest followed by eighth notes, while the left hand has a quarter rest followed by quarter notes. Measure 3 ends with a fermata and a triplet of eighth notes.

Ezek a tételek nagy koncentrációt igényelnek, és klasszikusan azok a darabok, ahol egy karmester nagyot bukhat, hisz a zenekar szinte csak rá hagyatkozva tud egyszerre elindulni.

Ezekben az esetekben mindenekelőtt magunkban kell hinnünk, és magabiztosan, határozottan, megkérdőjelezhetetlenül indítanunk. A zenekarnak így nincs más választása, mint követni mozdulatainkat.

Az említett darabok indítására mind más és más trükk vonatkozik.

Az Egy kis éji zene utolsó tétele előzmény nélkül indul. Itt, és hasonló ritmikus helyeken célszerű egy taktust tempóban előadni úgy, hogy az **Egy**-nek ne legyen pontja, nehogy valaki belépjen, viszont a **Kettő**-nek határozott pontot kell adni, hogy a zenekar tudja hol, és az előzményekből, hogy milyen tempóban kell indulnia. Természetesen a vonósoknak is késznek kell lenniük, hogy húrról, együtt indíthassák a tételt. (18. rajz)



A Beethoven 1. szimfónia esetében más a helyzet, itt a tizenhatod szünet után induló tizenhatod felfutást egy korona után kell beintenünk. Az ilyen esetekben a legcélszerűbb a leintésnek tempót adni, a bal kezünk ritmikus leintésével együtt indítjuk jobb kezünk előbb leírt súlytalan egyét, majd a határozott kettőnkre már is indulhat a zenekar, akik ezek után nemcsak a mikort, hanem a tempót is értik majd. Persze itt is készen kell lennie mindenkinek a spiccato húrról történő indítására.

A 4. tétel lassú bevezetője, a különböző ritmusaival egyébként remek gyakorolni való hasonlóan H. Scherchen a függelékben bemutatott példájához.

A R. Strauss Don Juan indítása egyike a legnehezebb karmesteri feladatoknak. Olyan határozott induló pontra van szükség, amelyre mindenki bemelegedjen majd lépni. Meg kell határozni a tempót is, de időt is kell hagyni az összes hang, (ráadásul nem is könnyűek) eljátszására. Ráadásul a tizenhatod szünet után induló hét tizenhatod után fél kotta belépése van a rézfúvóknak, amelyet a megfelelő pillanatban kell tudniuk egyszerre megszólaltatni. Mindezt kettőben, *alla breve*.

A megoldás itt is az önbizalomban és a határozottságban rejlik.

Nagy energiákat összpontosítva olyan auftaktot kell adni, mintha mindenki súlyra érkezne, egy nagyon határozott megérkező ponttal, majd húzva előkészíteni a fúvósok belépését, a húzást úgy kell irányítanunk, hogy abba beleférjen a hét tizenhatod. A fél kotta után még egy pontos auftaktot kell adnunk a 2. ütem triola indulásának is. De a nehézségek itt még nem érnek véget. Bár, ha jól csináltunk mindent, a zenekar itt már érzi a tempót. A pontozott nyolcadnak is együtt kell azonban indulnia mind a 3. ütem felütésére, mind a negyedik ütemben. Az ötödik ütemben is pontosan kell hoznunk a marcatókat. A 6. ütemben kell, hogy elég ideje legyen a zenekarnak a hangok eljátszására. A 8. ütemben pedig nem szabad megakasztani a súlytalan ütemrészekre érkező forte akkordokat. Csak akkor ereszthetünk ki egy kicsit, amikor megszólal Don Juan tette kész témája, innen egy darabig a zenekar nélkülünk is biztosan és szívesen játszik.

A Beethoven 5. szimfónia ehhez képest sokkal egyszerűbb technikai feladat.

Nehézséget az jelent, hogy eldöntsük a két három nyolcadot tartalmazó ütem milyen tempóban induljon. Lassabban, mint a 6. ütemben induló motívum, vagy sem.

A módszer, ugyanaz, mint a Don Juan esetében volt. (Ha nem akarjuk az első ütemet lassabban, mint az alaptéma, akkor a 2. ütem helyét tempóban határozottan kell mutatni.

A 3. ütem, hasonló az első ütemhez. A leérkező Egy lesz egyben az előző hang vége.

Ne feledjük az 5. ütemet leütni! A két indulás abban különbözik egymástól, hogy a második egység két ütem helyett háromból áll.

Mivel a 6. ütem piano-ban indul, ezért a hosszú hangot le kell inteni. Előtte azonban figyeljük, és várjuk meg, hogy a vonósok megforduljanak vonóikkal, és a vonó megfelelő pontjára érkezzenek, ahol a 6. ütem három spiccato nyolcada könnyen ugrik majd a húron.

Itt ugyanaz a módszer alkalmazható, mint amelyet a Beethoven 1. szimfónia 4. tételében is használtunk. A bal kéz leintés egyben a jobb kéz súlytalan megelőlegező ütése is, amelyet a tényleges ütem határozott ponttal ellátott ütése követ. Itt fokozottan ügyeljünk, hogy a megelőlegezett taktus ne legyen ütemnek értelmezhető, mert ez megzavarhatja a később belépők számolását.

Lovaglás

Nem tudom megállni, hogy ne szóljak egy hasonlóságról, amely talán jobban megvilágíthatja a karmester és a zenekar viszonyát. Talán nem gondolnánk, de ez a hasonlóságot a zenétől oly távol álló lovaglásban találjuk.

Amikor egy lovas egy idegen lóhoz lép, a ló igen figyelmesen, minden idegszálával leendő lovasára figyel. Menekülő állatként meg kell értenie, mire számíthat. Már hamarabb is, de amikor lovasa a hátára ül, egyszerűen csak csavar egyet fülein, és máris érzi ki az úr.

A jó lovas probléma nélkül indítja el észrevétlen jelekkel az idegen lovat is, a lónak eszébe sem jut ellenszegülni, míg a rossz lovas rúghatja, rángathatja az állatot, ha az akarja, meg sem mozdul, és a maga fél tonnájával biztosan ő lesz a győztes a küzdelemben.

Így kell a karmesterségről is gondolkodnunk.

A személyiség mögötti tudás adta magabiztosságot, az alázatot, vagy a másiktól való tiszteletteljes tartást is megérzi a zenekar. Az első beintésnél meg már pontosan tudja a zenekar, mire számíthat. Magára van-e hagyatva, vagy vezetik, segítik a muzsikálását.

Nagyon felemelő érzés, amikor egy ló, vagy egy zenekar átadja magát vezetőjének, és megbízik lovasában, karmesterében.

Mint már korábban írtam, a változásokat is a lovagláshoz hasonlóan hozzuk létre.

Lovaglaskor a figyelemfelhívás (a száron fél felvétel) után határozott, de alig látszó csizma, derék segítséget nyújtunk, és lovunk máris új jár módra tér át, gyorsul vagy lassul, elindul, vagy akár megáll.

Mire van szüksége egy zenekarnak?

A technikai bevezető után térünk rá a számomra legfontosabbnak ítélt kérdésre: mire van szüksége egy zenekarnak?

A legkevésbé sem a folyamatos, metronómszerű tempó mutatására.

Legyünk mindig tisztában vele, hogy velünk szemben olyan felkészült muzsikuskok ülnek, akik nagyon sok kiválasztódás után, a legjobb zenészekből kerültek ki. Sokan közülük évek, évtizedek óta ülnek zenekarban, szakmájuk csínját-bínját ismerik.

Ne tévesszen meg senkit, hogy esetleg néhányan kevésbé motiváltak tünnek.

A zenészek tudnak tempót tartani, és egymást hallgatni.

Miután egy-egy rész tempóját, dinamikáját, karakterét megadtuk, vissza is vonulhatnánk, a következő változásig szinte senkinek nincs ránk szüksége.

„Nem is kellene vezényelnünk, de azt tempóban” mondták tanárain szellemesen, magyarul engedjük a zenészeket muzsikálni, ne akarjunk mindenáron főszereplővé válni, és főleg ne zavarjuk őket.

Pontosan kell azonban tudnunk, mikor kell majd ismét beavatkoznunk.

Addig foglalkozunk a többi eldöntendő kérdéssel:

- Milyen hanghosszúságokat szeretnénk?

Sok szerzőnél nem eldöntött kérdés, és nem is konzekvens, hogy egy negyedtet pl. kitartva, vagy röviden kellene játszani. Sokszor ugyanazon a ponton az egyik hangszer negyedtet játszik, míg a többiek nyolcadot szünettel. Van, ahol ugyanazt az állást egyszer különböző kötőívekkel látja el a szerző, a hasonló helyeken pedig másfajta frazeálást talál a muzsikusk.

Mahlernél, Puccininál például gyakori, hogy szerzői szándék szerint másképp kötik a hangokat a fafúvósok, mint a vonósok. Náluk ez szerzői elhatározás. Mindenesetre a jó zenekari zenész tudni akarja a hang hosszúságokat, és erre, ha mi nem térünk ki, rá is fog kérdezni.

Miután sokszor oldalakon keresztül nem kell a tempóba beavatkoznunk, bal kezünk segítségével szuggerálhatjuk pl. a hanghosszúságokat a zenészeknek, akik, ha lereagálták jelzésünket, a hasonló helyeket valószínűleg automatikusan így fogják játszani. A bal kéz szolgálhat erre. Horizontális húzása hosszú hangot jelent, míg vertikális rövid leütése rövidet.

- A zeneszerzők többsége nem jelzi a fúvósok levegővételét.

A zenekari művészek ezt rutinszerűen megoldják ugyan, de ha a zene megköveteli, hogy a különböző hangszeresek a levegőket egyszerre, vagy dallamukban azonos helyen vegyék, erre szintén fel tudjuk hívni figyelmüket. Bal kezünket kissé megakasztva (fél leintés), időt hagyunk a levegővételre.

- A frázisok kidolgozásának van egy természetes dinamikája. Bal kezünkkel szintén irányíthatjuk a dallamvezetést és a dinamikát húzva bal kezünket tenyérrel kissé felfelé a csúcspont irányában, majd ellenkezőleg, quasi csitítva a zárás irányába.

- Fontos, hogy a dinamikát is irányítsuk. Egy általános fortéban is vannak kevésbé fontos, vagy túl hangos szólások. Ezeket szemafor-szerű bal kézzel direkt rájuk nézve tudjuk lejjebb venni, miközben jobb kezünkkel a többieket akár serkenthetjük is.

Itt is fontos a megelőlegezés. Ha egy rézkart nagy vehemenciával beintünk, és ők ezt követve meg is szólalnak forte, már csak rádióztatni tudunk, amelynek pedig már semmi hatása nincs.

Viszont a forte hangzás megszólalásait is tudjuk differenciálni. Bal kezünk mutató és hüvelykujját összetéve határozottan a megszólalókat sforzato játékmódra sarkalhatjuk, míg, ha bal kezünket ezután visszavesszük, máris a diminuendót is elvezényeltük.

Természetesen ezen effektusok vezénylését mindenkinek magának kell kitalálnia, fontos az, hogy figyelmes zenekarunknak apró jeleinkkel minél több információt megelőlegezve át tudjunk adni, így nem veszünk értékes próbaidőt a hosszú, körülményes szövegeléssel. A zenészek is hálásak lesznek, hogy a zenélés felfüggesztésével nem vesznek el a játék koncentrációját. Ha jól dolgoztunk, munkánk eredménye nem csak a létrejött hangzás, de látni fogjuk,

hogy sokan ceruzát ragadnak, és jelzéseinket ugyanúgy beírják, mintha azokat szóban mondtuk volna el.

Abban az esetben, ha nem tudtuk megmutatni mondanivalónkat előszörre, sokszor jobb, ha másodszor is kísérletezünk vele, mielőtt beszélni kezdenénk. Egy olyan instrukció, hogy játsszuk el ismét A betűtől és kérem, figyeljenek a hanghosszúságokra, amelyeket mutatok, sokszor többet ér, mintha elkezdjük sorolni melyik hangszer, milyen hosszan játssza a különböző ütemekben a hangokat.

Ilyenkor a legtöbb probléma már megoldódik abból adódóan is, hogy a zenészek koncentráltan a hanghosszúságokra fognak figyelni.

Ezek után elég lesz valószínűleg néhány keresztkérdésre válaszolni, és helyére kerül minden.

Mindig célszerű keveset beszélni, és a zenekart többet muzsikálni hagyni!

Persze fontos, hogy nagyon pontosan igyekezzünk meghatározni mit is szeretnénk.

Például sokszor meg tudjuk pontosan fogalmazni elképzelésünket akár olyan egyszerűen is, hogy minden negyed legyen rövid, mintha nyolcad lenne.

Fontos, hogy mondanivalónkat hangosan, mindenki számára érthetően mondjuk el. A hangzásból induljunk ki, ne otthon határozzuk el, mit fogunk mondani. Előttünk is jártak már karmesterek a zenekarnál, lehet, hogy a kotta már ki van javítva, vagy természetes ösztönüknél fogva a zenészek eleve például röviden fogják a negyedeket játszani. Ilyen esetben egy, a korábban kigondolt instrukció örökre aláássa tekintélyünket.

Vannak olyan típus hibák, amelybe szinte minden zenekar beleesik. Ezekből néhányat már Berlioz is leír 1844-ben írt Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration című művében. Legtöbb probléma még a mai napig fennáll a legjobb zenekaroknál is, de ezeket is, – mint például a rézfúvósok szünet utáni hangisméltéseinek schleppelését – próbáljuk meg először vezénylésünkkel segíteni, és csak akkor szóban is korrigálni, ha továbbra is előfordul a jelenség.

A karmester személyes adottságai

Leszögezhetjük, hogy vannak tulajdonságok, amely nélkül nehezen elképzelhető, hogy valaki karmester legyen. Elsőként talán a vezetőszemélyiséget említeném. Biztos nem lesz karmester egy döntésképtelen, zárkózott személyiségből, aki nem mer emberek előtt megnyilatkozni.

Itt mesélném el egy élményemet. Amikor megkérdeztem a Berlini Filharmonikusok egyik koncertmesterét, aki sokat játszott Carlos Kleiberrel, hogy szerinte mi volt Kleiber titka? Erre ő szemrebbenés nélkül azt válaszolta: Olyan bizonytalan és elesett volt, hogy mindannyian szeretttünk volna neki segíteni. Aki látta Kleibert próbálni, az tudja, hogy ez nem igaz. Nagyon tudta, hogy mit akar, és ezt bár nagyon egyéni stílusban, de nagyon konzekvensen és akaratosan véghez is vitte. El tudta azonban érni, hogy a muzsikusként úgy érezzék, mintha segítenék a karmestert egy közös ügy érdekében. Ez tette Kleibert sok más tulajdonsága mellett naggyá.

Biztos, hogy jó szervező készség is szükséges. Nem csak a próbákat kell beosztani, de főleg operák esetén a próbára szükséges énekeseket, a felvételeken, pedig az egymás után felveendő részeket, az ahhoz szükséges előadó apparátust is, de erről majd később.

Vannak jobb és rosszabb mozgáskoordinációjú karmesterek, elegánsabbak és kevésbé, jóképűek és nem. Bár azt hinnénk ezeknek az adottságoknak is fontos szerepe van egy karmester elismertségében, de mégis a számtalan ellenpélda mutatja, hogy igazán még sem meghatározó.

A kommunikatív képesség annál inkább. Egy karmesternek nemcsak az előadó apparátussal kell megtalálnia hangot, de ma már nélkülözhetetlen, hogy a szponzorokkal, politikusokkal, menedzserekkel, a közönséggel is képes legyen szót érteni.

Egy jó adag pszichológia is a dirigens munkájához tartozik. Tudnia kell, meddig mehet el elképzelése megvalósításáért. Éreznie kell, a muzsikusként fáradtságát, a hűrt, amit feszíteni lehet, de túlfeszíteni soha. (Erről is majd egy külön fejezetben beszélek.)

Egy biztos, hogy senki sem lehet tökéletes, sok tulajdonsággal rendelkezhet, és sokkal nem. Az egyik erősség helyettesítheti a másik gyengeséget.

Van azonban néhány dolog, amely mégis mindennél meghatározóbb. A muzikalitás, biztos tempó és ritmus érzék, alázat a zeneszerzők által lejegyzett művek iránt, a zene ismerete, és az előadandó mű a lehető alapos tudása. Ráadásul az utóbbiak, amelyek a legjobban fejleszthetők, sok- sok szorgalommal, ha kell megszállottsággal.

Sok hangszeres művész nyilatkozza, hogy azért választotta hangszer helyett a karmesterséget, mert unta a gyakorlást. Ez egyrészt igaz, hisz egy karmesternek a technikai tudás elsajátítása után gyakorlatilag nem kell a vezénylést gyakorolnia. Mégis nyugodtan állíthatom, hogy kilóra mérve nincs olyan hangszeres szólista, akinek több zenét kellene megtanulnia, mint egy karmesternek.

Csak az menjen karmesternek, aki indíttatást érez, hogy egész életét tanulással, művek alapos tanulmányozásával töltse.

Férfi vagy nő?

Egyik nagy karriert befutott női karmesternek az unokaöccsét mindig elvitték a nagynéni előadásaira, koncertjeire. Az egyik szünetben találkoztak egy ismerőssel a büfében, aki megkérdezte: - Te is karmester leszel, ha nagy leszel? A fiú szemrebbenés nélkül válaszolt: - Dehogyan! Az olyan női dolog.

Korábban elképzelhetetlen volt, hogy nő karmester lehet, de hát a zenekarokban sem voltak női muzsikusok. Mára világossá vált, hogy semmi olyan nincs ebben a mesterségben, amit egy hölgy nem tudna maradéktalanul magas szinten elvégezni, ha rendelkezik a karmesterséghez szükséges adottságokkal.

Az előbbieken már beszéltünk a különböző technikai elemekkel, most inkább térjünk rá a legfontosabbra: a felkészülésre.

(Folytatjuk)



Vásárlási lehetőség: [GlobeEdit](#)

Azok (és nemcsak azok) számára készült ez a könyv, akik elegendő zenei képzettséggel rendelkeznek ahhoz, hogy elkezdjék karmesterséget tanulni.

Számos értékes tanácsot ad szinte minden zenei és technikai témában a zenekarral együtt muzsikáláshoz. Segít eligazodni az operai és szimfonikus együttesekkel való munkában, azok írott és íratlan szabályai közt. Tartalmazza ennek a bonyolult mesterségnek az esszenciáját. Mindezt időnként humoros, ironikus stílusban teszi. Ha van tehetsége ahhoz, hogy karmesterré váljék, ez a könyv nagyon hasznos lehet.

**DR. HABIL GYŐRIVÁNYI RÁTH GYÖRGY PARLANDÓBAN
MEGJELENT KORÁBBI MUNKÁI:**

**[Dr. habil Györi Ráth György: Beethoven szimfóniái
metronómszámaik tükrében \(2023/5.\)](#)**

**[Dr. Habil Györi Ráth György: A brácsa más szemszögből avagy
ahogy a zeneszerzők és hangszerépítők látják. Az 1. Pécsi Brácsás Találkozó
és Fesztiválon \(2023. november 16-19.\) elhangzott előadás szerkesztett
változata és beszámoló az 1. Pécsi Brácsás Találkozó és Fesztiválról
\(2023/6.\)](#)**



Győriványi Ráth György hangversenye a Nemzeti Filharmonikusokkal

***GYŐRIVÁNYI RÁTH GYÖRGY** 1961-ben Budapesten született, zenei tanulmányait trombitán, csellón és zongorán kezdte. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola karmester szakán diplomázott Lukács Ervin növendékeként, majd Somogyi László szombathelyi és Kurt Masur weimari kurzusain képezte tovább magát. Leonard Bernstein ösztöndíjával Franco Ferrara sienai mesterkurzusán vett részt. Solti György ösztöndíjasaként a Tanglewood Music Fesztiválon Leonard Bernstein, Seiji Ozawa és Gennadij Rozsgyensztvenszkij növendéke volt. 1986-ban elnyerte a Magyar Televízió 5. karmesterversenyének harmadik díját és közönségdíját. Ugyanebben az évben megnyerte a pármiai Toscanini Karmesterversenyt is.

Operakarmesterként több kontinens nagyvárosainak dalszínházaiban fellépett. A Teatro Colón (Buenos Aires), a Sao Paulo-i Teatro Municipal, a Württembergische Staatstheater (Stuttgart), a Hamburgi Operaház, a Mannheimi Nemzeti Színház, a Római Opera, a genovai Teatro Carlo Felice, a veronai Aréna, a Teatro Lirico „G. Verdi” di Triest, a bolognai Teatro Comunale, a pármiai Teatro Regio, a velencei Teatro La Fenice és a chicagói Lyric Opera előadásainak dirigense volt.

Koncertkarmesterként többek közt olyan zenekarok élén állt, mint a Berlini Rádió Zenekar, a Szentpétervári Filharmonikusok, a luxemburgi RTL Zenekar, a Flamand Királyi Filharmonikusok, a holland Brabant Zenekar, a Lisszaboni Gulbenkian Alapítvány Zenekara, a Chilei Szimfonikus Zenekar, a Milánói RAI Zenekara, a Firenzei ORT Zenekar, a Pármiai Toscanini Zenekar, a Svájci Olasz

Rádió Zenekara, a Belgrádi Filharmonikusok, a Zágrábi Rádió Zenekara, a Ljubljana Filharmonikusok, a Ljubljana Rádió Zenekara, a Magyar Rádió Szimfonikus Zenekara, az Állami Hangversenyzenekar, a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara, a Liszt Ferenc Kamarazenekar, a Szófia Filharmonikusok, az Aucklandi Filharmonikusok, a Taipei City Szimfonikus Zenekar, az Olasz Rádió Nemzeti Szimfonikus Zenekara, a Milánói Verdi Zenekar és a Veronai Aréna Zenekara.

Koncerteken és operaprodukciókban a világ legrangosabb művészeivel dolgozott. Zenei irányítása alatt közreműködött többek közt Marcello Alvarez, Fabio Armiliato, Roberto Aronica, Boris Belkin, Mario Brunello, Renato Bruson, Bruno Canino, Ray Charles, Carlo Colombara, Carlo Cossutta, Michéle Crider, Alberto Cupido, José Cura, Ildebrando D'Arcangelo, Daniella Dessi, Mariella Devia, Robert Dean Smith, Thomas Demenga, Enrico Dindo, Augustin Dumay, Phillippe Entremont, Norma Fantini, Franco Farina, Ferruccio Furlanetto, Christina Gallardo-Domas, Lucio Gallo, Paolo Gavanelli, Carlo Guelfi, Maria Guleghina, Franz Grundheber, Sumi Jo, Kocsis Zoltán, Komlósi Ildikó, Kováts Kolos, Gidon Kremer, Sergei Leiferkus, Ambrogio Maestri, Alessandra Marc, Richard Margison, Nicola Martinucci, Marton Éva, Aprile Millo, Elena Moşuc, Viktoria Mullova, Leo Nucci, Uto Ughi, Francesca Patane, Polgár László, Giacomo Prestia, Ránki Dezső, Samuel Ramey, Vadim Repin, Sass Sylvia, Gabriele Schnaut, Franz-Josef Selig, Luciana Serra, Roberto Servile, Grigorij Sokolov, Sergei Stadler, Maria Tipo, Alan Titus, Tokody Ilona, Carol Vaness és Lylia Zilberstein.

1986-tól 1992-ig a Torinói RAI Szimfonikus Zenekarának állandó vendégkarmestere, 1989-től 1992-ig a Zágrábi Filharmonikusok vezető vendégkarmestere, 1990 és 1996 között a Sevillai Királyi Filharmonikusok állandó vendégkarmestere. 1993 és 1995 között a Római Kamarazenekar és Kórus vezető karmestere és zeneigazgatója. 2001-től 2002-ig a Magyar Állami Operaház fő-zeneigazgatója és művészeti vezetője, 2002 és 2004 között pedig a Szöuli Filharmonikusok vezető vendégkarmestere. 2005-ben a Hamburgi Állami Operaház állandó vendégkarmestere, 2006-ban a Magyar Állami Operaház megbízott főzeneigazgatója, 2008-ban a Magyar Állami Operaház állandó vendégkarmestere lett. A Győri Széchényi István Egyetem Művészeti Kar Zenekari hangszeres tanszék egyetemi adjunktusa.