

DR. HABIL GYŐRIVÁNYI RÁTH GYÖRGY¹
KARMESTERI KÉZIKÖNYV (3/2.)²
(2021)



Dr. habil Győriványi Ráth György
(szinhaz.hu)

TARTALOM:

A partitúraolvasás 2
Kívülről vagy kottából? 7
Próbák 8
A próba menete 11
Akusztikai próba 14
Intonáció 15
A zenekar hierarchiája 16
Szólista 17
Kórus 19

¹ [Győriványi Ráth György | Zenészek - BMC](#)

¹ A Karmesteri Kézikönyv 3/1. része a Parlando 2024/1. számában jelent meg:
[Dr. habil Győriványi Ráth György: Karmesteri kézikönyv \(3/1.\)](#)

A partitúraolvasás

Természetesen nem a hangok elolvasását szeretném itt tárgyalni.

Ez alapkövetelmény a transzponáló hangszerek biztos olvasásával egyetemben. Nyilván, ha valaki jól zongorázik, előnyben van, de gyengébb pianisták is képesek vázlatokat játszani a partitúrából, ahol a legfontosabb mozzanatokat képesek összejátszani. Valószínűleg a zongorán nem játszó is képesek lehetnek a szólamokat valahogy összehallani. Mindenkinek legyen magánügye, hogy ezt hogy csinálja.

Az biztos, hogy alapos elméleti tudás nélkül senki nem lehet karmester, az összhangzattani, a formatani, hangszerelési ismeretek biztos elsajátítása nélkül ne is próbálkozzunk zenekar elé lépni, hisz nem leszünk képesek egy partitúrát a teljes alapossággal megérteni.

Mielőtt rátérnénk a minket érdeklő részre, ismét tisztáznunk kell, hogy egy zenekar mit is vár el a karmestertől, melyek elsősorban azok a részletek, amelyeket egy karmesternek a partitúra olvasás során tudatosan is tisztázni kell.

Tempó

A zenekar előtt nem lehet kísérletezni. Pontosán kell tudnunk, hogy egy darabot milyen tempóban szeretnénk vezényelni. Nagyrészt adva vannak a szerzők előírásai, jobb esetben metronóm számokkal is ellátva. Nem biztos, hogy a metronóm számok játszhatók, de mindenesetre támpontot adhatnak. Legfőbbképpen a tempórelációk megértésében lehetnek segítségünkre, amennyiben a szerző a tempóváltozást is ellátja metronómjelzéssel.

Mindenképpen tisztázzuk magunkban, hogy a kisebb nagyobb lassításokat, gyorsításokat milyen mértékűre képzeljük.

Lényeges a gyorsítás és a lassítás indításának pontos helyét is tisztázni. Ez a legtöbb zeneszerzőnél nem pontosan van lejegyezve, általában egyszerűen az ütem elejére, közepére írják ki.

A zenét mindig a frázisok tempó karakter váltásánál tudjuk megmozgatni, vagy lassítani. Ha egy új zenei karaktert a régi tempóban kezdünk el vezényelni, a reményeink odavesztek, hogy eredménnyel tudunk közbeavatkozni.

Ugyanez érvényes olyan tempóváltásokra is, ahol nincs semmilyen tempóreláció.

Ez a zenészek tempóérzete ellenébe hat, és ezért nagyon nehezen végrehajtható.

Ha nincs közvetlen reláció a két tempó között, sokszor egy kis gyorsítás, vagy lassítás segíthet a természetes átmenet elérésében.

Ide tartozik a tempó túlságos lelassítása, vagy gyorsítása a tempóváltás előtt, így szintén elvesztjük a megfelelő tempóérzet fenntartását, az új tempóérzet kialakulását.

Addig kísérletezzünk, ameddig az adott darab tempóit úgy tudjuk magunkban végigképzelni, hogy abban minden részlet az általunk elképzelt módon előadható legyen.

Ha van tempowatch-unk, akkor könnyen ellenőrizhetjük tempónkat, azt be is írhatjuk kottánkba.

Ha másnap is ugyanazt a tempót képzeljük el, akkor már közel állunk ahhoz, hogy tempó elképzelésünk egy darabról letisztult legyen.

Próbáink után ismét ellenőrizzük a tempónkat, hisz a zenekaron – főleg eleinte – azért gyakran módosul majd a tempóérzetünk. A zeneszerzők tempó elképzelései is azért irányadóak csak, mert a zenekari hangzásnak nehézkedése van. Más egy tempó fejen, és más zenekarral.

Persze a tempójelzés csak az alaptempóra vonatkozik. A frázisok, a melódia a formarészek, új karakterek megformálása az alaptempó apróbb-nagyobb módosításához vezet.

Még a terem akusztikája is módosít majd a metronómszámokon. Érdekes módon viszont a tempóreláción nem.

Dinamika

Egy klasszikus partitúrában általában általános dinamikát találunk piano-tól fortéig. Később már pp-t és ff-t, esetleg mf-val színezve. Még később megjelenik a ppp, a mp a poco forte stb. Minden zenész tudja azonban, hogy ezek a dinamikák csak hozzávetőleges információt tartalmaznak.

Egy kíséret forte dinamikája nyilván kevesebb kell, hogy legyen, mint egy dallamé, nem beszélve egy tartott pedál hangnál.

Egy trombita fortéja sem lehet olyan erős, mint egy hegedű szólístáé. És nagyon fontos, hogy egy tonika sem lehet olyan hangos, mint az előtte lévő domináns, vagy különösképpen egy váltó- vagy mellékdomináns.

Egy fontos ellenszólam, nem lehet olyan halk, mint a kíséret többi része. stb.

A karmester legfőbb dolga, hogy a zenekar színeiben rendet tegyen. Természetesen zenészeink jól ismerik a különböző stílusokat. Egy trombitás

kis valószínűséggel fogja forte játszani egy Mozart menüett kísérő szólamát, de az már ízlésünk és elképzelésünk dolga, hogy az arányokat, hogy választjuk meg, melyik hangszereket emeljük ki, vagy szorítjuk vissza, és mennyire.

Frazeálás

A zeneszerzők a zenetörténet folyamán egyre pontosabban igyekeztek meghatározni a hangok hosszúságát, a legato íveket, sokszor a levegővétel helyeit is, de ezek, főleg a korábbi szerzők esetén nem precízek, és még a darab folyamán sem mindig konzekvensek. Persze ez sokszor a dinamikára is vonatkozik. Nekünk kell minden esetben eldöntenünk, milyen hang hosszúságokat, a legátók milyen elválasztását szeretnénk a zenekartól hallani. A zenekar nagyon kényes erre, szinte ezt a döntést várja el legjobban a karmestertől a világos vezénylet mellett.

A hang hosszúságnak és az elválasztások mértékének persze nagy szerepe van a tempónk megválasztásában is.

A partitúránkat tehát úgy kell megtanulnunk, hogy az összes felmerülő kérdésre előre próbáljunk gondolni.

Minden a partitúrában szereplő szöveget tudnunk kell értelmezni! Tempó, karakterutasítások, dinamikai jelek, díszítések stb.

Célszerű az összetartozó ütemeket kottánkban jelölni. Ebből jobban megismerhetjük egy-egy darab szerkezetét, formáját, az induló és érkező, a súlyos és súlytalan ütemeket, a meglepetéseket.

Ennek alapján készíthetünk egy stratégiai tervet is a zenemű egészének felépítésére. Egy adott pillanatban honnan hová haladunk.

Jó előadásban nincsenek üres pillanatok.

A zene minden pillanatban tart valami felé.

Az európai zene feszültségek és oldások váltakozásaiból áll.

Készíthetünk egy részletes harmónia vázlatot is, akár számozott basszusok segítségével.

Ennek alapján pontosan tudjuk értelmezni a fontos és kevésbé fontos harmóniákat, modulációkat.

A crescendók, decrescendók, a gyorsítások, lassítások mind a zenei frázisokból, harmóniákból, formai egységekből adódnak. Ha ezeket biztosan ismerjük, akkor tudjuk irányítani is őket.

Tudatosítanunk kell mindent ahhoz, hogy utána a zenekar közös tehetségének az erejével spontánnak tűnő produkciót tudjunk elérni.

Analizáljuk a hangszerelést. Kíséreljük meg megérteni, miért pont a partitúrában szereplő hangszereket használta a zeneszerző az adott pillanatban.

A fontos szólamokon kívül van-e valami, amelyet jól hallhatóvá kell tennünk. Kell-e dinamikailag beavatkoznunk.

Próbáljuk felmérni egy-egy hangszercsoport, vagy az egész zenekar együttjátékának nehéz helyeit.

Ezek azok a pontok, amelyeket a próbán majd először, és többször át kell játszatnunk, hogy egyrészt mindenki tudatosítsa a nehéz állásokat, amelyeket esetleg egyénileg is meg kell néznie, másrészt ezek lesznek azok a részek, amelyeket közösen is be kell biztosítanunk.

Itt jegyezném meg, hogy egy jól képzett zenekari muzsikus ezeket a pontokat kottájára való ránézéskor is felismeri, és a próbák kezdete előtt minden bizonnyal meg is nézi. Azonban az igazán nehéz zenekari állások még akkor is nehezek, ha azokat a zenészek egyenként tudják.

A muzsikusok hálásak, ha nem a könnyű, részek újra és újra játszásával megy el a próba nagy része, hanem a valóban nehéz, vagy kérdéses helyek tisztázására.

Időközben megnézhetjük, mely hangszerek nem játszanak egy-egy tételben. Ők nagyon hálásak lesznek, ha a próbabeosztáskor figyelembe tudjuk venni, hogy azt a tételt, amelyben nem szerepelnek, a próba végére hagyjuk, így hamarabb elhagyhatják a próbatermet.

Minden szólamot játszunk, vagy képzeljük el külön-külön is. A zenének és a zenészeknek egyaránt jól esik, ha szólamaik szépségeinek legalább egy összekacsintás elejéig helyet tudunk biztosítani, vagy nehézségeik esetén sokszor elég csak rájuk gondolni, és ettől már is jobban érzik majd magukat.

A fúvós szólamokat is érdemes végig énekelni. Így érteni fogjuk, körülbelül mennyi időnként kell majd levegőt venniük a muzsikusoknak. Magunknak határozzuk meg a levegő vételek helyeit is.

A vonósok vonásait és játékmódjait is jó beírni a partitúránkban.

Foglalkozzunk sokat a vonósok játékmódjaival, különösképpen, ha magunk nem vagyunk vonós hangszeresek. A lefelé vagy fölfelé vonásnak meg van a saját érzete. Lehet ez ellen természetesen tenni, de a természetes tulajdonságok maguktól jobban fognak szólni egy teljes zenekaron.

Nem mindegy, hogy egy állást milyen húron, milyen fekvésben, a vonó melyik részén, a fogólapon, vagy a láb közelében, milyen vonó sebességgel, milyen vonó hosszal és nyomással, vibratóval, vagy a nélkül játszanak a muzsikások.

Azonos hangzást csak azonos megszólaltatással érhetünk el.

Kezdetben hallgassunk jó zenekarokat, és figyeljük, hogy hogyan érnek el bizonyos effektusokat, kérdezzünk vonós barátainktól, tanulmányozzunk kijelölt zenekari anyagokat.

Próbáljuk megérteni, mi miért van? Persze a vonós iskolák is mások országoként, de a legfontosabb dolgokat nem vonósként is megérthetjük. Persze, ha van kedvünk, kísérletet tehetünk egy-egy hangszer megismerésére is, hogy az érzeteket saját bőrünkön is tapasztalhassuk.

Így van ez a fívós és az ütőhangszerekkel is. Fritz Busch írja könyvében, hogy ő valamennyi hangszer csoport egy-egy hangszerén játszott. Ez biztosan csak segítheti egy karmester munkáját.

Itt térnék rá még egy nehezen körülírható feladatra. Beszéltünk arról, hogy a jobb és bal kezünknek milyen teendői vannak, illetve, hogy hogyan csökkenthetjük karunk mozgását, a pálca kilengését.

Nagyon fontos azonban, hogy mozgásunk összhangban legyen zenekarunk játékmódjával.

Ha spiccato játszik a vonóskar, a vonók koncentráltan kis helyen ugranak a húron. Ilyen esetben nekünk is koncentráltan pontosan kell ütnünk. Nagy mozgás egy ilyen esetben zavarhatja a játékosokat. Más a helyzet, ha széles nagy vonókkal játszanak, ha vonójukat lassan koncentráltan kell húzniuk, vagy éppen ellenkezőleg könnyedén, flautato. Valamennyi játékmódhoz hozzá kell a saját mozgásunkat is szabni anélkül, hogy a ritmikus támpontot elvesztenénk.

A pizzicato-k például egy határozott, jó auftaktot, és egy rendkívül határozott leütést kívánnak. A vonósoknak pontosan kell tudniuk, mikor pengessék meg a húrt.

Minden hangszer tanulásakor szinte a legtöbb időt az igényes hangképzés elsajátítása veszi igénybe, amely hangszerenként nagyon sok tényezőtől áll.

A jó karmesternek fontos a zenekar muzsikusaikat arra ösztönöznie, hogy a legigényesebb hangképzéssel muzsikáljanak.

Karakter

Minden zenének meg van a maga karaktere, amelyet természetesen a dinamika a tempó, és a frazeálás is befolyásol, de elsősorban ez az, ami a zenélésnek kifejező erőt ad.

Már auktorkunknak éreztetni kell a zene karakterét, de a zenekarnak ezt folyamatosan éreznie kell vezénylésünk során.

Ha a zene előadása nem tartalmazza a mondanivalót, akkor bármennyire lenyűgöző is lesz zenekarunk kidolgozottsága, az előadásunk mégis unalmasnak fog bizonyulni.

Biztos hallottunk már olyan felszólalást, beszédet, amelyet monoton, kifejezéstelen hangon, töltet nélkül adnak elő. Bármennyire érdekes is a mondanivaló, egy idő után azon kapjuk magunkat, hogy nem figyelünk, csak arra koncentrálunk, hogy a szemünk nyitva maradjon.

Persze ezt a témát nem lehet kézzelfoghatóan körülírni, belejátszik minden előadó egyénisége, előadói tehetsége, szuggesztivitása is. A kifejezés erőssége, és a titok az, amely minden nagy előadót jellemez.

Pontosan ez a titok az, amely egy előadást különlegessé emel a hétköznapiságból. Ha nincs a titok, a muzsikálás nem tud elemelkedni a földtől, és ott ragad.

Ez a része nem tanítható a művészetnek, és pont ezért szép.

Kívülről vagy kottából?

Ennyi tanulás után már szinte biztosan kívülről is el tudjuk majd vezényelni a darabot.

Van ennek előnye, hiszen így folyamatosan minden figyelmünket a zenekari muzsikuskoknak tudjuk szentelni. Hátránya, hogy koncentrációnk egy részét az emlékezésre kell fordítanunk.

Legjobb, ha a kezdetekben kívülről vezényelünk, később majd megérezzük, mikor kell a muzsikussal felvenni a szemkontaktust, hiszen ők sem néznek folyamatosan minket, nekik is olvasni kell a szólamaikat. Ők is csak a fontos pillanatokban fognak ránk vetni egy pillantást.

Persze akinek semmilyen problémája nincs nagy anyagok könnyed memorizálására, az bátran vezényeljen partitúra nélkül. A zenekarra és a közönségre is jó hatással van ez. Igaz is Bülow mondása, hogy:

A partitúra legyen a fejedbe, és ne a fejed a partitúrában!

Giuseppe Patané több száz partitúrát tudott fejből, és láttam olyan próbáját, ahol a próba elején tüntetőleg ráült a kottájára, és még a ziffer számokat is fejből mondta. Ilyen képességre persze nem egykönnyen tehetünk szert. Itt is igaz a mondás, legjobban, ha saját magunkat adjuk.

Ellenpélda is van. Emlékszem egy koncertre, ahol Lovro von Matačić az Istenek alkonyának harmadik felvonását vezényelte a Zeneakadémián. Szinte fel sem tekintett a partitúrából. Mégis végig érezni lehetett a belőle áradó magnetizmust. Egyszer tekintett csak fel, égnek emelve kezét. Ez a Siegfried gyászzene tetőpontján volt. Leírhatatlan volt az élmény.

Egy karmesternek persze nem elég, ha az adott zenemű partitúráját ismeri. A szerző minél több művének ismerete segít a szerző stílusának alaposabb megismeréséhez. Ha mind emellett még a kortársak darabjait is ismeri, az megint csak az előnyére válik majd. De tanulmányozza az adott korszak társzművészeit, filozófiáját, irodalmát, akár politikáját is. Láthatjuk, hogy nem lehetünk elég körültekintőek a tanulásban, kíváncsiságban.

Örülök, hogy tanítványa lehettem Leonard Bernsteinnek. Nála érezte azt az ember, hogy egy zeneművel kapcsolatban mindent tud, és ez a komplex tudás süttött belőle, amikor a pódiumra lépett.

Próbák

Tudjuk tehát a darabot, technikailag is felkészültek vagyunk már. Eljött a próba ideje.

Minden zenekar előre közli velünk, mennyi próba áll rendelkezésünkre.

Később talán majd meg is kérdeznék minket, hogy egyes műsorhoz hány próbára lenne szükségünk, de ezt pályánk elején ne nagyon várjuk.

Első dolgunk, hogy megpróbáljuk gondolatban beosztani az időnket.

Figyelembe kell vennünk van-e szólistánk, és mikor érkezik. A daraboknak a zenekari összeállítása milyen. Van-e olyan muzsikussal, aki csak egy darabban szerepel stb.

Kérdezzük meg, milyen hosszúak a próbák mikor és mennyi szünetet kell kiadnunk.

Ez minden országban, és zenekarnál más lehet.

Egyszer úgy jártam egy zenekarnál, hogy megmondták: 12 és fél 1 között van a szünet. Én háromnegyed 12 kor befejeztem egy tételt, és úgy döntöttem, már nem fogok bele újabb tétel eljátszásába. Nem értettem, miért olyan boldog a zenekar. Kiderült, hogy így is fél 1-ig tartott a szünet, csak most már háromnegyedórás lett.

Nem árt tudnunk, hogy a zenekar játszotta-e, és ha igen, mikor az adott darabokat.

Mindenképpen nézzünk bele a zenekari anyagba jóval a próba előtt.

Ebből megtudhatjuk, ki van-e jelölve az anyag, az megegyezik-e az elképzelésünkkel.

A kottában lévő korábbi bejegyzéseket a zenekar nagy valószínűség szerint játszani fogja.

Ha például egy negyed fölött az előző karmester tenuto-val jelezte a hang hosszú mivoltát, akkor – ha mi is így képzeljük-, egyszerű a dolgunk. Ha staccato szeretnénk viszont hallani, akkor ezt jól érthetően jeleznünk kell, sőt nagy valószínűség szerint kérnünk is kell legalább a tenuto kiradírozását.

Külön gonddal ellenőrizzük, hogy szerepelnek-e próba zifferek, betűk, taktusszámok az anyagban, és ezek egyeznek-e a mi partitúránkban lévőkkel. Ha nem, akkor feltétlenül írjuk be a partitúránkba a zenekar jelzéseit. E nélkül nagyon nehézkes próbálni, sok időt és energiát fogunk elveszteni.

Ha speciális zenekari anyagra van szükségünk (Urtext stb.), azt még a felkéréskor tisztáznunk kell a szervezőkkel. Ennek beszerzése a zenekarnál anyagi vonzattal járhat, amelyet nem minden zenekar hajlandó viselni.

A legjobb megoldás természetesen, ha saját, – legalább vonós- stimmelkel rendelkezünk, mert így megspórolhatjuk a felesleges javítgatások idejét. Az anyagunknak viszont jól olvashatónak, megfelelő méretűnek és alaposan kijelöltnek kell lennie.

Sok szólamvezető és koncertmester azonban ezt sértésnek veszi ezt, és bizonyos repertoár darabok esetén egy-egy zenekarnak lehetnek jól bejátszott szokásai,

amelyeket nem szívesen, és nem könnyen változtat meg. Legyünk körültekintőek és óvatosak ez ügyben!

Ugyanígy előre kell megbeszelnünk, ha speciális hangszer igényünk van, natúr hangszereket, speciális ütőhangszereket, a szokástól eltérő fafűvőshangszereket szeretnénk koncertünkön előadásunkon a zenekarban használni.

Természetesen ez sem fog minden zenekarnál a rendelkezésünkre állni.

Majd a próbákon is finomíthatjuk igény és lehetőség szerint kéréseinket.

Legyünk különösen igényesek az ütőhangszerek terén.

Különböző súlyú, bevonatú és anyagú ütők különböző színnel szólnak.

Más hangszíne van a különböző magasságú kisdoboknak, a különböző méretű triangulumoknak, nagydoboknak, cintányéroknak. Természetesen az ütés módja és helye az instrumenten is különböző hatásokat kelt.

Többnyire a jobb zenekarok nagyobb hangszerkészlettel rendelkeznek ezekből a legfontosabb ütőhangszerekből. Bátran kérjük tőlük szünetben, vagy a próba kezdete előtt vagy után, hogy esetleg próbáljanak ki másik hangszert, ütőt, ha nem vagyunk megelégedve a hangzással.

Nem fogják sértésnek venni, hiszen mindez ízlés kérdése is.

Tudjuk meg, milyen a zenekar ültetése? Ez különösen a kezdő karmestereket lepheti meg.

Egyre gyakrabban találkozhatunk a hagyományos 1-2. hegedű- brácsa- cselló, mögöttük bőgő ültetés mellett az 1-2. hegedű-cselló-brácsa-, vagy az 1. hegedű-cselló-brácsa-2. hegedű ültetéssel. Az operaházak zenekari ültetéseinek meg szinte felsorolhatatlanok a lehetséges variációi.

A zenekarok többsége kifejezetten ellenzi a szokásuktól eltérő ültetést, ezt főleg fiatalon ne erőltessük!

Gyakrabban kérdezik meg, milyen vonóslétszámmal kívánunk előadni egy-egy darabot.

Még inkább, hogy a versenyművet kisebb létszámmal kívánjuk-e előadni.

Erről a kérdésről előre döntsünk, mert a zenekarok többségében a zenekari tagok mindent el fognak követni a meggyőzésünkről, hogy a versenymű kísérete nagyon hangos lesz a szimfónia vonóslétszámával. (Ha kisebb zenekart kérünk, jó néhányan hamarabb haza mehetnek)

A szimfonikus vonóslétszámok általában: 14-12-10-8-6, vagy 12-10-8-6-6, de lehet ettől kevesebb, kevés esetben több is.

Általában 2 játékosal kevesebb az 1. hegedűnél a 2., és így tovább.

A tréfás mondás úgy tartja, hogy 1 bőgőnél csak két bőgő hamisabb, ezért kis létszámú zenekarnál vagy 1 bőgőt, vagy hármat használjuk.

Páratlan vonóslétszám azonban amúgy sem praktikus, mivel így valaki egyedül kerül egy pultba. Lapozáskor, vagy a szólam megosztásakor érezhetően csökken a hangzás.

Nagy szimfonikus zenekarok vonós létszámát nem célszerű kamarazenei méretűre csökkenteni, hisz ők ehhez a hangzáshoz, és a hozzátartozó hangképzéshez nincsenek hozzászokva.

Ma már nem divat a fafúvós szólamok duplázása.

Régebbi időkben szokás volt például Beethoven szimfóniákat nagy vonós létszámmal és szokásos kettős fafúvós szólamaikat négyes fafúvós szólamokkal helyettesíteni. Ilyenkor a karmesterre volt bízva, mely állásokat kívánja kettőzni, és melyeket nem.

A próba menete

A próbát a zenekar hangolása indítja, ez többnyire még az érkezésünk előtt történik.

A legtöbb zenekar nem jó határfokkal hangol, miután az oboista megadja az „A” hangot mindenki összevissza játszani kezd, majd egy idő után abbahagyja. Ebben a nagy hangzavarban senki nem hallja önmagát, és a megadott hangot is hamar elfelejti.

A jó hangolás menete a következő: A koncertmester feláll, köszönti a zenekart. Az oboa „A” hangjára, vagy zongora szólista esetén a zongora „A” hangjára behangolja hangszerét. Az oboista hangoló-gépet használ.

Ezek után a fafúvósok összefújják „A” hangjukat.

Majd a rézfúvósok következnek.

Ezek után a mélyvonósok, majd a hegedűk.

Miután mindenki behangolta „A” húrját, a koncertmester engedélyt ad a többi húr behangolására.

Mindez halkán történik anélkül, hogy bárki más hangokat, passzázsokat játszana.

Ha vendégkarmesterként érkezünk, ne avatkozzunk bele a hangolási szokásokba, de vezetőként majd ennek kialakítása is a mi feladatunk lehet.

A próbát mindenképpen érdemes a darab átjátszásával kezdeni.

Egy zenekari oboista barátom mesélte egyszer, hogy a zenekari zenészek úgy tartják, hogy azok a karmesterek, akik rögtön fél órát próbálják az első taktust nem is tudják elvezényelni az egész darabot, a zenekaron kívánják azt megtanulni.

Nekünk is jobb, ha megismerhetjük a zenekart, és pontosíthatjuk a problémákat a hosszabb játék közben.

Így utána, már pontosan azokhoz a részekhez nyúlhatunk, amelyeket nem találtunk megfelelőnek.

Bízzunk benne, hogy egy jól irányított eljátszáskor a muzsikusok is észleltek egy csomó hibát, amelyet legközelebb már automatikusan maguk is javítani fognak. Nem célszerű tehát rögtön a sebekben vájkálni, a hibákat részletezni. Egy hiba után elég egy irányzott pillantás, és láthatjuk a játékos észrevette-e a tévedést. Egy gikszer viszont mindig jobban fáj az elkövetőjének, mint nekünk, tehát igyekezzünk észre sem venni. Persze, ha többszörre is előfordul jobb megismételteni a helyet, hogy ne alakuljon ki pszichés félelem az állással kapcsolatban.

Éreznünk kell, meddig mehetünk el a zenekarral. Ha eltaláljuk azokat a pontokat, amelyek valóban kritikusak, a zenekar szívesen dolgozik. Főleg, ha megérik, hogy a koncert jól sikerülhet. Ha nem tartjuk szem előtt a „Mire van szüksége a zenekarnak” részben leírtakat, és olyan részeket ismételtetgetünk, amelyek jól mentek, vagy amelyet a zenekari művészek a koncert hevében úgy is jól fognak játszani, akkor zenész társaink nem fogják szeretni a próbát, és a koncerten sem fognak odaadással játszani.

Persze itt sem lehetünk kategorikusak. Vannak, voltak és lesznek olyan nagy karmesterek, akik újra és újra próbáltatják zenekarukat. Azok ettől megőrülnek, de az eredmény mégis lehet szenzációs.

Mravinszkijről, a legendás orosz karmesterről mesélik, hogy a Leningrádi (ma Szentpétervári) Filharmonikusok első Japán turnéja előtt, – amely nagy szó volt még a Szovjetunió idején –, rengeteg próbát tartott Csajkovszkij 5. szimfóniájából. Képzeltük, hogy egy ilyen kiváló orosz zenekar ezt a darabot amúgy is jól ismerte. Egy egész turnén, számtalan koncerten próbálták és

játszották a darabot frenetikus sikerrel. Visszatérve Leningrádba másnap a próbatáblán aztán azt látták: Csajkovszkij 5. Szimfónia-émlékeztetőpróba.

Ha szükséges részletező próbát is tarthatunk, meghallgathatjuk pl. hogy egy-egy nehezebb helyet hogy játszik el mondjuk az 1. hegedű. Ilyenkor a zenészek sokkal nagyobb koncentrációval játszanak, hiszen az egész zenekar hallhatja őket. Így könnyen megfigyelhetjük, hogy a korábbi problémák ettől a külön eljátszástól javultak-e.

Az egyénenként való „szólóztatást” a zenekarok többsége nem engedélyezi a karmesternek, és a zenészek nagyon nem szeretik. Csak kirívó esetekben éljünk vele.

A kényesebb részeket nyugodtan lassan is gyakoroltathatjuk.

Persze nem érdemes ezeket a gyakorló próbákat rögtön az első próbán végezni. Hagyjunk időt a zenekari muzikusoknak, hogy a próbák között a nehezebb részeket megnézhessék. Ezután együtt is könnyebb lesz.

Egy-egy intonációs nehézség vagy ritmikai lötyögés általában technikai problémából adódik.

Gyakori ilyen probléma, hogy a zenekar tagjai nem ugyanúgy képzelnek el egy ritmuselemet, pontozást, átkötött hangot. Ilyenkor ez megzavarja az együtt játékot, és nemcsak a ritmus, de gyakran az intonáció is megbillen.

Különösen érvényes ez, ha például a vonósoknak együtt kell játszania egy fúvós szólistával, vagy csoporttal.

Segíthet természetesen, ha a korábban leírtak alapján segítjük mozdulatainkkal is az együtt játékot.

A ritmuson kívül egyeztetni kell természetesen a hanghosszúságokat, levegővételeket is.

Ha a darab egy-egy szekció számára különleges nehézséget jelent, kérhetünk szólampróbát is a csoporttal, vagy szervezhetjük úgy próbáinkat, hogy egy próba elején vagy végén külön dolgozhassunk az adott szekcióval. Erről időben értesítsük a szólamot, hiszen akkor fel is tudnak készülni jobban. Néhány zenekarnál ehhez a vezetőség, vagy a szakszervezet engedélye is kellhet. Mielőtt döntünk, kérjük ki a véleményüket.

A részletező próbák után aztán hagyjuk játszani a zenekart. Ha időnk engedi, és lehetőségünk van rá, ne csak a főpróbán játsszuk át a teljes darabot. Ha a zenekar muzsikusai pontosan tudják az elképzelésünket, akkor egy átjátszásnál is pontosan fogják tudni az elkövetett hibákat, és mindenre tudjuk őket emlékeztetni mozdulatainkkal, vagy egy pillantásunkkal.

A bizalom a jó koncert alapja!

Akusztikai próba

A főpróbát már biztosan a koncert előadási helyén fogjuk játszani. Sok zenekar a felkészülés próbáit próbatermében kénytelen tartani. Itt az akusztikai viszonyok merőben mások.

A főpróbán aztán teljesen új helyzettel szembesülünk.

Általában a zenekar hozzászokott már ehhez, így automatikusan a terem különbözőségének tudatában megváltoztatja a játékmódját, ismerve már a próbáról elképzeléseinket.

Sok mindent azonban nekünk kell a helyszínen „testre szabni”.

Nemcsak az arányok változhatnak meg, de egyes extrém esetekben, ahol túl száraz, vagy éppen túl visszhangos a hangzás, szükség lehet a tempó korrigálására is.

Száraz akusztikában a lassú részeket kicsengés hiányában gyorsabban kell előadnunk, míg visszhangosban a gyors, technikás részeket kell lassítanunk, mert a közönség fülében össze fognak mosódni ezek a passzázatok.

Vezénylésünkön is változtatnunk kell a nehéz akusztikai körülmények között. Ahol a zenekari muzsikások nehezebben, vagy később hallják egymást, nagyobb szükségük lesz világos mozdulatainkra.

Jó viszonyok között viszont bátrabban hagyhatjuk őket szabadon muzsikálni.

Turnékon, vagy koncertjeink más helyszínen történő ismétlésekor is tartsunk rövid helyszíni próbát. Ezeken a próbákon meggyőződhetünk a helyi akusztikai viszonyokról, de arról is, hogy a zenekarnak elegendő hely áll-e rendelkezésére, jó-e a világítás, kielégítően hallják-e egymást. Ezek a próbák lehetőséget adnak egy-egy nehezebb, vagy az előző koncerten kevésbé sikerült rész próbájára is.

Intonáció

Aki a zongorán kívül más hangszeren is játszik már megtanulta, hogy majd minden hangszeren intonálni kell, és hogy a különböző hangszerek sajátosságai alapján néhány hangot különös figyelemmel kell játszani, mert természetesen vagy túl alacsonyok, vagy túl magasak.

Egy vonós minden hangot külön intonál, és hozzászokott a lehetőség kiaknázására, hogy egy felfelé oldódó vezető hangot magasabban, egy lefelé oldódót kissé lefelé intonáljon. A zenekarban játszó fúvósok is tudatában vannak annak, hogy akkordban való elhelyezkedésüknél fogva kell igazítaniuk a hangokat.

A jó zenekarok ezeket az adottságokkal jól ismerik, és többnyire maguk megoldják a problémákat.

Egy fuvola-oboa párhuzamban a fuvolista megpróbál kicsit lejjebb intonálni, amikor az oboának kényesen alacsony hangjai vannak, és fordítva.

Egy 2. fagottos tudja, hogy általában ő a bázisa a fafúvós akkordnak, és eleve kissé többet ad.

Ha zongorista létükből kifolyólag nem halljuk pontosan az intonációt, jobb, ha nem mondjuk, hogy hamis, ne avatkozzunk bele, mert megégethetjük magunkat. Fejleszthetjük azonban ezt a képességünket zongoránk néhány alkalommal történő felhangolásával.

Ezután biztosabban intézkedhetünk a zenekarnál is.

Mindig jobb, ha egy-egy kényes fúvós akkordot a következőképpen fújatunk össze:

- Alaphang és oktávjai.
- Amikor ez tiszta, jöhet a kvint és oktávjai.
- Ezek után a terc, illetve bonyolultabb akkord esetén a többiek.

Általában egy domináns szeptim akkord alacsonyabb szeptimmal, egy nón akkord pedig magasabb nónával érzi jól magát.

Egy ilyen munka hosszadalmas, de így nem csak az akkordot tisztítjuk ki, de ezen túl a muzsikusok tudatosan intonálják majd ezt az akkordot a legközelebbi eljátszásoknál is.

A zenekar hierarchája

Tisztában kell lennünk a zenekar hierarchiájával!

A karmester után a koncertmester szava a perdöntő, különösen a vonósokat illetően.

Ő alá tartoznak a szólamvezetők, akik dönthetnek természetesen önállóan is, de ha például egy dallam vonása több hangszercsoportban előfordul, akkor a koncertmesterét kell alkalmazni.

Természetesen a fúvósok között is a szólisták (első fúvósok) határozzák meg a játékmódokat, ha a karmester, vagy a koncertmester nem rendelkezik másképpen.

A hierarchián belüli vitáknak nem célszerű teret engedni, legfeljebb a szünetben lehet egyeztetni a felek között.

Egy zenekar különböző, kiváló képességű, jól képzett művész gyűjtőhelye, pontosan a karmester feladata, hogy ne mindenki a saját ízlése, és felfogása szerint muzsikáljon, mert ez egy bábeli zűrzavarhoz vezetne, hanem megpróbálja ezeket, a különböző elképzeléseket összehangolni, vagy saját, már előzőleg egységessé alakított elképzelésének követéséről meggyőzni a muzikusokat.

Ez a két különböző attitűd, a karmesterek két alapvető csoportját is körül írja.

De természetesen vannak átmenetek is. Egy jó zenekartól, jó zenészeiktől mindig van mit tanulni.

Sokszor fog előfordulni, főleg kezdetekben, hogy a zenészek spontán jobb megoldást sugallnak egy-egy frázis eljátszására, mint amit otthon kislepekeztünk. Megpróbálhatjuk ezt rögtön beolvasztani elképzelésünkbe, de ha nem is megy azonnal, a darab legközelebbi előadása előtt biztos felhasználhatjuk az így szerzett tapasztalatainkat.

Igaz ez egy technikai problémára is. Ha a próbákon és a koncerten ugyanaz a tempóváltás, kényes indítás nem sikerült, biztosak lehetünk benne, hogy velünk volt a baj. Legközelebbre találjunk ki jobb megoldást. Általában, ha egy jó zenekar nem tud egy helyet megoldani, ott először mindig a saját hibánkat keressük.

Utasításainkat mindig igyekezzünk hangosan, röviden és precízen megfogalmazni.

A helymeghatározással kezdjük!

A betű előtt **négy** taktussal, de **B** után **ötödik** ütemben a korrekt meghatározás!

Előre szóljunk, ha a kiírt ismétléseket be akarjuk tartatni, vagy sem.

Legyünk rövidek: kérem röviden, hosszan, halkabban, hangosabban.

Több fuvola, vagy kevesebb kürt stb...

Valamelyik hangszercsoport visszahúz, vagy siet...

Éppen Carlos Kleiber csodálatos, rövid hasonlatokat alkalmazott, amelyek nemcsak megvilágították a karaktereket, de fel is keltették a muzsikuskok figyelmét, érdeklődését.

Legyünk nagyon udvariasak!

Ennek mértéke országonként különböző, például Olaszországban még a legnagyobb tiszteletet kifejező Voi a megszólítása a karmesternek, de a legjobb barátunk sem tegez le egy próba alatt. Magyarországon ez változóban van.

A muzsikusan igyekezzük világossá tenni, hogy nem kritizáljuk a munkáját, hanem esetleg csak mást szeretnénk tőle kérni. A kérésen legyen mindig a hangsúly!

Történeteket, életrajzokat, – itt a zeneszerző azt gondolta... stb. – ne meséljünk. Egyrészt a zenekari zenészek egy része tájékozott ezekben a kérdésekben, másrészt szívesebben muzsikálnak inkább.

Szólista

Az eddigiekben arról beszéltem, hogyan valósítsuk meg önálló elképzeléseinket. Már a zenekari repertoárban is fogunk találkozni olyan zenekari szólókkal, amelyet bár esetleg segítve, de mégiscsak kísérnünk kell.

Egy- egy nagy lélegzetvételi szólót a muzsikusk többszörire jól ismer, hasonlóképpen elő is készít a próba előtt, mint mi a partitúrát. Kész elképzeléssel érkezik ő is.

Minden esetben mérlegelendő, hogy a szólista koncepciója belefér-e a mi általunk elképzeltbe.

Semmiképpen ne nyissunk ez ügyben a zenekar előtt vitát, ne utasítsuk a szólistát az elképzelésünk követésére. Kövessük le. A szünetben beszéljünk vele, próbáljuk meggyőzni, vagy találjunk kompromisszumos megoldást.

Már az ilyen zenekari szólók esetén is igaz, ami aztán a szólisták esetén különösen: A szólistát minden körülmények között kísérni kell, akár a pokolba is.

Persze egyértelmű szempontok felülírhatnak egy szólista elképzelését, pl. ha ritmikus kíséret fölött túl szabadon akar játszani.

A szólistát mindig meg kell várni, vigyázni, esetleg gyengéden vezetni, de szabadságában nem célszerű korlátozni, és dinamikáját nekünk kell követni, legyen az akármilyen egyéni és szabad.

Legendás Bernstein koncertje Glenn Goulddal, ahol Bernstein az előadás előtt a közönségnek is elmondja mennyire nem ért egyet Gould Brahms elképzelésével, mégis mivel annyira tiszteli, lekíséri.

Saját elképzelésünk egyeztetésére többnyire az első próba előtt találkozhatunk a szólistával.

Kérdezzük meg, milyen tempóban szeretné a tételket, illetve azok egyes részeit játszani, hol kíván a kiírttól eltérően lassítást, gyorsítást játszani, különleges dinamikákat alkalmazni.

A kényesebb kadenciák végződéseit játszassuk el vele még a próbaszobában, hogy lássuk érteni fogjuk-e, mikorra kell a zenekart behoznunk?

Manapság a szólisták kevesebb szabadságot engednek meg maguknak. Ennek az az oka, hogy divat lett karmester nélkül is játszani versenyműveket, így rá vannak kényszerítve, hogy maguk is megértessenek egy-egy kényesebb átmenetet vagy a kadenciák végét.

Megismerik az alapvető igazságot, hogy ugyan egyenként mindenki körülbelül tudja, mikor van egy kadenciának vége, de a karmesternek ezt egy auktakttal meg kell előlegeznie, tehát egy felfutásban, vagy egy trilla utókában a karmester felütésének is helyének kell, hogy legyen!

A szólisták esetén is hasonlóan kell előkészítenünk a partitúrát, mint a szimfonikus műveknél.

Meg kell néznünk, melyek azok a részek, amelyeket a szólista folyamatosan, és melyek, amelyeket mondjuk a technikai, vagy zenei megoldások miatt agogikákkal játszanak. Ennek megfelelően kell felhívni a zenekar figyelmét is időben a változásokra.

Sok szólista siet bizonyos technikai motorikus részeknél. Muszáj követnünk, és accelerando-t vezényelnünk, hogy ne maradjunk le róluk.

Fiatal karmester koromban Kovács Dénest kísértem Brahms hegedűversenyével. A harmadik tételben éreztem, hogy egyre gyorsabban játszik, bár még sikerült a zenekarral követnem őt.

Az egyik szólórész aztán már szinte játszhatatlanná vált. A szünetben így szolt hozzám:

- Kérem, ne engedje, hogy gyorsuljak, mert sajnós a koncerten ez a rossz szokásom még jobban elő szokott jönni.

Nagy élmény volt Yo-Yo Ma próbája Csajkovszkij Rokokó variációival Tanglewoodban. Növendékét kísértem, de egyszer csak a pódiumon termett és átvette a csellót. Azt akarta megmutatni, hogy a szólistának minden zenekari belépést úgy kell előkészítenie, hogy a karmesterre akár ne is legyen szükség. A szólistikus frázisokat párbeszédszerűen kell a zenekartól átvenni és átadni.

És valóban minden a lehető legtermészetesebbé vált. A jó szólistákat nagyon egyszerű kísérni a legnehezebb versenyművekkel is.

Kórus

Másik különleges vezénylési feladat a kórus vezénylése zenekarral.

Sok kiváló kórus karnagy nem tud a zenekarral hangot találni, de számtalan a karmesterek száma is, akik a kórusal nem boldogulnak.

A kórusvezénylés, hasonló a zenekaréhoz. Technikailag kevés a különbség, irányok, beintés, leintés, dinamika ugyanúgy működnek.

A nagy különbséget a levegő vétel és az éneklés jelenti.

Míg egy zenekari muzsikusra sokszor elég ránézni belépése előtt, addig a kórus szólamait jóval hamarabb elő kell készíteni, szinte velük együtt lélegezni. Ez az állandó kontaktus nélkülözhetetlen a kórusok vezénylésénél, különben mindig csak azt fogjuk érzékelni, hogy a kórusok késnek, és ez az operák vezénylésénél, – amelyet később külön taglalok – ez halmozottan fog előfordulni.

A kórusok esetében előny és egyben hátrány is, hogy a kórus vezetője az első próbánk előtt bepróbálja a darabot. A kórus tehát majdnem a szólistákhoz hasonlóan kész koncepcióval érkezik.


Mindenképpen javaslom, különösen, ha nem lehetséges a kóruskarnaggal a tempókat és a karaktereket előzetesen, még a kórus próbák előtt egyeztetni, tartsunk úgynevezett kartermi próbát, ahol a kórusal külön elpróbáljuk a darabot, mielőtt a zenekarhoz érkezünk. Itt több időnk van részletekbe menőleg kidolgozni a művet és a kórust a saját elképzelésünkhöz, tempóinkhoz szoktatni.

Oratóriumok esetében ez fokozottan érvényes a szólistákra is. Egy-egy szobapróba rendkívül lecsökkenti a zenekari próba igényt, és mindenki sokkal nyugodtabban próbálja majd együtt a darabot, amelyről már pontosan tudja, milyen elképzelés mentén kell előadnia.

Több énekes esetén pedig az ének-együttesek dinamikáját is kényelmesebben ki lehet dolgozni, mint a zenekar és a kórus jelenlétében.

A zenekar így egy szinte kész produkciót kap már az első közös próbán, amelyet csak kísélnie kell. Tovább könnyíti a dolgunkat, ha volt lehetőségünk a nehezebb zenekari állásokat előzőleg a zenekarral is átvenni.

(Folytatjuk)



Karmesteri Kézikönyv

[Vásárlás a MoreBooks! Shop-ban](#)

Azok (és nemcsak azok) számára készült ez a könyv, akik elegendő zenei képzettséggel rendelkeznek ahhoz, hogy elkezdhessenek karmesterséget tanulni. Számos értékes tanácsot ad szinte minden zenei és technikai témában a zenekarral történő 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 Önnek van tehetsége ahhoz, hogy karmesterré váljék, ez a könyv nagyon hasznos lehet.