



(A könyv a szerző magánkiadásában jelent meg 2019-ben)

I.

Dr. Rásonyi Leila (Kolozsvár, 1944. május 22.) tanulmányait Dullien Kláránál és a Bartók Béla Konzervatóriumban Katona Bélánál kezdte. A Zeneakadémián Országgh Tivadar és Kovács Dénes növendéke volt. 1967-ben a párizsi Jacques Thibaud nemzetközi hegedűversenyen elnyerte a Mention-díj arany fokozatát. 1968-tól posztgraduálisan Igor Bezrodnijnál képezte magát a moszkvai Csajkovszkij Konzervatóriumban.

1971-ben, Kovács Dénes tanársegédjeként kezdett tanítani a budapesti Zeneakadémián. 1973-tól önálló tanár, 1988-tól adjunktus, 2003-tól docens az akadémián.

1982 és 1985 között a Postás Szimfonikus Zenekar I. hangversenymestere. Ezt követően önállóan koncertező művész lett. 1990-ben megalapította a Lajtha vonósnégyest, aminek primáriusa lett. 1998-tól 2001-ig a tajpeji művészeti akadémia vendégtanára volt.

Intenzíve kutatta a zsidó zenét, 1992-ben Soros-ösztöndíjat is kapott erre. Ezen munkájának egyik eredménye 2003-ban megvédett, *A zsidó műzenei stílusjegyek kialakulásának történeti áttekintése néhány hegedűdarab elemzéséhez* c. DLA-disszertációja.

Rásonyi Leila egy 1715-ben készült Giuseppe Testore-hegedűn játszik.

A Rátkai Márton Klub elnöke.

II. DISZKOGRAFIA-VÁLOGATÁS

[CD-n megjelent és letölthető felvételek.]



César Franck: *A-dúr hegedűszonáta* + Ernest Chausson: *Poème*, op. 25 + ráadásdarabok (Miklós György) **Hungaroton** (1975) (csak letölthető)

[TELJES LEJÁTSZÁSI LISTA MEGTEKINTÉSE](#) (9 video)



Weiner Leó: *II., fisz-moll hegedűszonáta* + Manuel de Falla: *Szvit spanyol népi dallamokra* + Igor Stravinsky: *Divertimento* (Miklós György) **Hungaroton** (1979) (csak letölthető)

[TELJES LEJÁTSZÁSI LISTA MEGTEKINTÉSE](#) (16 video)



Goldmark Károly: Vonósötös, Vonósnégyes (a Lajtha vonósnégyes tagjaként, Mező László) **Hungaroton HCD 31556** (1993)

[A-moll vonósötös op. 9: III. Allegro molto](#) (5:02)

[A-moll vonósötös op. 9: I. Allegro molto](#) (12:51)



Ildebrando Pizzetti: Kamarazene (Alpaslan Ertünger, Fenyő László)
Marco Polo 8.223812 és Naxos 8.570875 (1994)

Piano Trio in A Major: II. Largo (8:10)

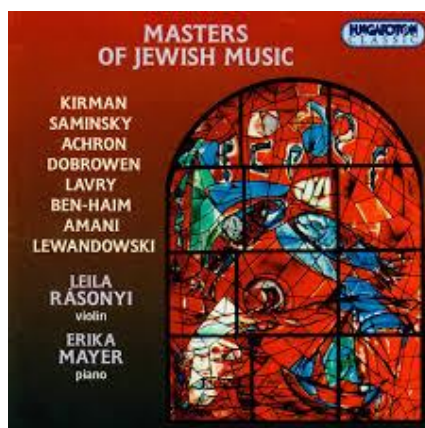
3 Canti: II. Quasi grave e commosso (3:33)



Mosonyi Mihály: Zongoratriók (Kassai István, Rásonyi Leila, Kiss-Domonkos Judit)

Marco Polo 8.225042 (1997)

TELJES LEJÁTSZÁSI LISTA MEGTEKINTÉSE (9 video)



A zsidó zene mesterei (portrélemez; Mayer Erika)

Hungaroton HCD 31768

TELJES LEJÁTSZÁSI LISTA MEGTEKINTÉSE (22 video)



Láng György: *Concerto Ebraico* (szerzői portrélemez, Mayer Erika, Budapesti Szimfonikus Zenekar, Uri Mayer)

Hungaroton HCD 31767 (1998)

[TELJES LEJÁTSZÁSI LISTA MEGTEKINTÉSE](#) (8 video)



[Lehár Ferenc](#): *Romantikus szerenád. Hegedűdarabok.* (Gyökér Gabriella, a Zeneakadémia hallgatóinak kamarazenekara)

Hungaroton HCD 32541 (2014)

[TELJES LEJÁTSZÁSI LISTA MEGTEKINTÉSE](#) (13 video)

II.

RÁSONYI LEILA

A TÓNUSKÉPZÉS MŰVÉSZETE¹

(azaz: Mi a vonókezelés szerepe a szép hang elérésében?)

Ez az előadás a goriziai nemzetközi hegedűs versenyen a zsűri kilenc professzora, számos versenyző, valamint a versenybizottság által belföldről, külföldről meghívott szaktekintélyek előtt 1990. szeptember 15-én délelőtt 11-kor, német nyelven hangzott el. (Megjegyzés: A versenyt a zsűri szeptember 16-án hajnalban hozott ítélete alapján a 21 éves japán Kanno Mieko nyerte meg, aki szintén az alatt ismertetett módszerrel hegedül. Vonókezelésének alapjait tokiói tanárától, Toshiga Eto-tól tanulta.)

¹ A tanulmány a Parlando 1992/2. számában már megjelent, de a folyóirat honlapján csak mostantól olvasható. (A Szerk. megj.)

Felkérésüknek most örömmel teszek eleget.

Elöljáróban abból a közismert tényből szeretnék kiindulni, hogy bármely hangszeren való játék három legfontosabb alapkövetelménye: a pontos ritmus, a tiszta intonáció, és a minőségi hang.

Idők folyamán a kompozíciók virtuozitása növekedett, s vele együtt a változatosabb hangszín és a nagyobb hangerő igénye is. A 17-18. századi – elsősorban olasz hegedűkészítők révén alkotott – barokk hegedű átalakult a mai úgynevezett modern hegedűvé. A feszítettebb fémhúrok és a hosszabb fogólap már egészen magas fekvésben való pregnáns játszást is lehetővé tettek, a gerenda megvastagodott, a vonó alakja, súlyelosztása, fogása is megváltozott. A modern hegedű több lehetősége révén, valamint a romantikus kor zeneszerzőinek és interpretátorainak gazdagabb érzelm kifejező igényéből következően tovább differenciálódott a tónus, azaz a hangszín és a dinamika. A hegedű vezető hangszer lett és maradt napjainkig, mivel általa idézhető fel leginkább az emberi beszéd- és énekhang, szemben a többi - elsősorban ütős és billentyűs hangszerrel. Ma már a hangszerünkön adott lehetőség és a magas tudásszinthez alapkövetelmény, hogy az összes létező zenei effektust, hangszín- és dinamika árnyalatot meg tudjuk szólaltatni.

Mindezt akkor tudjuk magas szinten, biztosan, könnyedén megvalósítani, ha a hozzá szükséges technikai funkciókat nem csupán a pódiumadta pillanatnyi ihlettől vezérelve, ösztönösen csináljuk, hanem ha azokat tudatosan, bármikor, bármilyen helyzetben, intellektuálisan mintegy „beprogramozzuk”. A következőkben szóban elmondom és hangszeremmel bemutatom azokat a hangképzési tényezőket, melyeket pódium-művészi és tanári munkám kapcsán az általam elképzelt hangideálhoz kialakítottam, s melyeket következetesen alkalmazok.

A budapesti Zeneakadémián állandóan hegedűvel a kezemben tanítok, vagyis a növendékeim teljes repertoárját példaként mindig előjátszom nekik. Szerintem a magasrendű muzsikálásban nem választható szét a két fogalom: „technika” és „zene”. Egy művészjelölt növendéknek, mielőtt tanulni kezd egy darabot, arról kell már valami zenei elképzelése legyen. Ezt az elképzelést kell kiművelt tudatossággal megvalósítani. Tehát „technika” szóval a zene „megoldását” jelölhetjük. A technika tehát csak eszköz a célhoz. Már technikai tudás kell a zenemű legelső (illetve akár csak egyetlen) hangjának megszólaltatásához. A tudatos, jó „zenetechnika” biztonságérzetet ad. Jó hegedűsközérzet nélkül el sem érdemes kezdeni a hegedülést.

Van egy tanácsom. Ha a növendéknek „valami nem megy”, vagyis a zenei célhoz akadályt jelent az általa alkalmazott technikai megoldás, ezt vegye azonnal észre és álljon le a gyakorlással. Egy rossz megoldást azonosan ismételgetni, s ezáltal berögzíteni felesleges, sőt káros is. Inkább azon kezdjen el gondolkozni, miért „nem megy a dolog”, mi lehet a metodikai hibája. Ha erre rájött, általában már a megoldás is adott. Mindig csak a jó megoldást érdemes és kell begyakorolni.

S hogy miért olyan fontos a szép, minőségi hangképzés kialakítása minden hegedűsnél? Mert a művek korrekt interpretálásakor különböző művészek előadásában ez lehet az egyetlen megkülönböztető vonás. Ki hogyan, mikor, milyen hangot képez: ez az egyéniség függvénye. Zenei előadás értelmetlen előadói szuggesztivitás nélkül, (ez nem tévesztendő össze a modorossággal!) utóbbi az egyéni adottságokon túl, az érzékeny művészi ízlés, türelmes figyelem és intuíció megfelelő összességéből születhet meg. Ugyanaz a zenemű az egyéniség „fénytörő prizmáján” átvezetve más-más színben pompázik, ezért a fényért jár hangversenyekre a közönség.

A jó hangképzéshez a következő alapfeltételek szükségesek: a hegedű és a vonó megfelelő kapcsolódása a hegedűs testéhez, ezen belül a jobbkez és a balkéz mozgásfunkciói. Szaknyelven szólva: jó hegedűtartás, jó vonóvezetés és szabad balkar-munka. A hangképzésben a jobbkez működtetésének, illetve mozgásainak van a legnagyobb szerepe, ami csak egy jól tartott hegedűn valósítható meg.

Osztályom növendékei kétféle korcsoportba tartoznak, zömmel egyetemi tagozaton tanulnak, de foglalkozom mellettük az ún. Előkészítő Tagozatra járó kivételes képességű gyerekekkel is. Amikor hozzám kerül egy új növendék, közös munkánk eredményeként nála is szeretném elérni azt, hogy érezze testrészének a hegedűt. Ahogy a profi teniszező összenő az ütőjével, a síző a sítalpával, ugyanúgy az igazán jó hegedűsnél a hegedülés idejére a vonó és a hegedű átveszi a mozgás- és az érzékszervek szerepét. A hegedűs a testébe „belenőtt” hegedűvel és vonóval – mintegy megnövesztett végtagokkal – egyszerre és közvetlenül kell érzékelje mindenestől az előadandó zenét, előadópartnere pillanatnyi érzelmeit és várható szándékait és a körülményeket, a terem és akár a publikum „klímáját” is.

Ez az érzet csak egy rugalmas, szorításmentes hangszertartásból következhet. A hegedűt én a következőképpen tartom: Ha állva hegedülök, lábaimmal biztos, de rugalmas terpeszben állok, két talpammal egyvonalban. A sarkaim egymástól

kb. 25-28 cm-re vannak, míg az egymástól „szétnéző” lábfejeim távolsága kb. 40-42 cm. Ezek a méretek más hegedűsöknél (felnőttnél vagy gyermeknél) is megközelítőleg azonosak. Az alátámasztást vagy mindkét lábamban egyformán elosztva érzem, vagy a játék hevében át-átlendülök balra, de sosem jobbra.

A hegedülést elsősorban a két karunkkal végezzük, de benne működik bizonyos mértékig a felső testünk is. Az alsó testünknek, s ezen belül főleg a két lábunknak egy biztos rugalmas alátámasztás a feladata. Én mellőzöm a zene folyamatának tánccal való koreografálását. Az ide-oda hajladozás, térdrugózás - ezek mind „helyettes mozgások”, feleslegesnek tartom őket, mert elvonnak a lényeges, feltétlenül szükséges mozgásokhoz tartozó koncentrációtól.

Ülve- gyakorlásnál olyan pozitúrában fogom a hegedűt, amint azt állva is teszem, tehát vigyázok arra, hogy a felső testem az alsóhoz képest ne csavarodjon el se jobbra, se balra. Ezt az utóbbi kívánalmat persze egy nőnek, szoknyában, zenekari pultnál ülve, az illendőség miatt sajnos lehetetlen teljesíteni. (1. kép)



A hegedűt a vállvonalam és az előrenéző arcom által alkotott derékszög felezési vonalában a nyakamhoz illeszttem. Amikor a fejemet a hegedű irányába fordítom és az államat behelyezem az álltartóba (de semmiképpen sem a húrtartóra!), azáltal a fejem önsúlya révén a hegedűt felülről megtámasztom. Ehhez a felső támaszhoz viszont szükséges két alsó támasz is. Ez a kulcsont és a párna. Ha egy fizikai testet (adott esetben egy hegedűt) két ponton kell alátámasztunk, annál fixebb lesz, minél távolabb esik egymástól a két alátámasztási pont. Alsó és felső támasz biztosítja, hogy a hegedűs a hegedűn -

mintegy munkaasztalon - szorítás nélkül, szabadon dolgozhasson. Sokan a kulcscsontjukra teszik a párnát, így a felső támaszhoz túl közel, s ezáltal instabil helyzetbe hozzák a hegedűt, így azt rögzítés céljából kénytelenek a kiemelt vállukkal és a húrtartóra helyezett állukkal a testükhöz szorítani. Anatómiai adottságaink következtében a hegedűsök 90%-ának szüksége van párnára, bár el tudok képzelni rövid nyakú hegedűst párna nélkül. A párna alakját és magasságát a nyak hossza határozza meg. Ha normális vagy hosszú nyakú hegedűsök mellőzik a párnát, a hiánya miatt jobban vagy kevésbé mindig kiemelik a vállukat, s ez már egyfajta szorítást jelent.

Sajnos, a párnát a legtöbb hegedűs rosszul használja, az nem segíti, inkább akadályozza őt a hegedülésben. Miért? A növendék nem gondolja át a párna szerepét, vagyis azt, hogy annak hol kell rést kitöltenie, s ezáltal megtámasztania a hegedűt. A bal karunk befelé fordításával (miközben a vállunkat se ki, se fel nem emeljük) a vállunk „gyökerén” egy „egyenes mezőség” keletkezik. Erre kell rátenni a párnát.

Minden előttem kialakított metódus szerint is az ember jobb és bal karja között – azok működtetése közben – szimpatikus viszony, kölcsönhatás, bizonyos fajta párhuzamosság van. Ahogy a bal karban a fekvésváltáshoz szükséges mozgások indítócentruma a könyök alatt lévő izom, ugyanúgy a jobb karban is minden mozgás indítócentrumát egyaránt ugyanoda lokalizáljuk, akár lefelé, akár felfelé húzzuk a vonót. Sokszor hallható olyan instrukció, hogy a vonót a felső karból kell húzni. Félő, ez csak azt eredményezi, hogy a növendék kiemeli a jobb vállát, s ez ismét szorításhoz vezethet.

Tudatosítsuk viszont helyette azt az anatómiai törvényt, hogy: „minden aktívan mozgó karrészt eggyel magasabb régióban lévő izomcsoport mozgat”. Tehát, ha így, a váll kiemelése nélkül a jobb könyök alatt lévő izomcsoportba helyezzük az indítócentrumot, egyintenzív vonóhúzáshoz igénybe vesszük az egész kar izmainak lendületi erejét. Így végzi a kar a mozgást ideálisan, a jó tónusképzést szolgálva összerendezetten. A fent említett (könyök alatti) indítócentrumból jövő, a vonó húzására irányuló impulzusnak szabadon kell átjutnia az alsó karon, a csuklón, a kézfejen, a vonótartó ujjakon, majd a vonó rúdján a megszólaltatás helyéig, azaz a vonó szőrének és a húrnak az érintkezési pontjáig. De a jó helyről indított impulzus szabad „áramlását” is teljesen megtörheti a kidudorított, pláne kifelé kiemelt csukló. Növendékeimnek erre a locsolócső példáját hozom fel, melynél egy maghajlott, megtört rész leállítja a vízszolgáltatást.

A hegedű testének középpontja az „f”-lyukak felső kiképzésének vonalában, a kétközépső húron található. Erre a vonalra ráhelyezem a vonót, szintén a maga felezési pontjában. Ezt a helyzetet egy mozgás állóképpé rögzítésének tekinthetjük. Ez a vonó kezelése szempontjából is egy középhelyzet. Ez a hegedűjáték legfrekvenciáltabb, leghasználtabb pontja. (2. kép)



2.kép

Van egy tézisem: a vonót ezen a helyen tartva, a hegedű és az alsó karom akár lefelé, akár felfelé végzett vonóhúzás esetén mindig egymással párhuzamos. Vagyis az alsó karom egyenes vonalát nem töri meg a csukló kiemelése. Az alsó karom a hegedű felé fordul. Ez a pozitúra segíti a megéreztetését és kialakítását az ún. hegedűcentrikus szemléletnek, melynek lényege, hogy minden mozgásnak a hegedű felé, sőt, magába a hegedűbe kell irányulnia, így a hegedű valóban a testrészünkké válhat. Amekkora a dőlésszöge a hegedűtest síkjának befelé, a vízszinteshez viszonyítva, ugyanakkora dőlésszöge kell legyen a jobb alkar síkjának is, a hegedű irányában. A két sík találkozását a vonó közvetíti.

Itt merül fel a helyes és célirányos vonófogáskérdése. (3. kép)



3. kép

A kápa és a kőnél bevont rész közé tegyük a hüvelykujj hegyét, minél beljebb, illetve erre „ültessük” a vonót. Ez az alsó támasz. A felső támaszt a középső ujj képezi oly módon, hogy a vonóra felülről, az első hajlatában fonódik, a hüvelykujj begyével szemben. A célszerűség érdekében érintse egymást a két ujj begye! Sőt meg merem kockáztatni azt a nyilván meghökkentő, szokatlan tanácsot, hogy a középső ujj begye felülről előzze meg a hüvelykujj begyét, mintegy „fityiszt” mutatva. E tanácsot sokéves szólista-gyakorlatom igazolja. Ugyanis így az egymásba akasztott két ujjbegy nem engedi játszás közben a vonón le-, majd szűkre összecúsúzni az ujjakat. Az ujjak „lecsúsztatásával” együtt jár a csukló kiemelődése (hegedűtől távolodás!) A vonó fogása is annál biztosabb, minél „tágabb”. Ha a vonófogás középpontját a hüvelykujj és középső ujj hegyének találkozási vonalára képzeljük, úgy attól legyen a mutatóujjunk és a kisujjunk a vonón lehetőleg egyforma nagy távolságra, de a feszítettség érzete nélkül! Egymásba akasztott hüvelyk- és középsőujjbegy esetén nem tud a vonófogás a bizonytalanságig összeszűkülni és így megmarad a tónusképzésben a hegedű felé irányult „felső háromszög” vezető szerepe. Utóbbit a mutató-, hüvelyk- és középső ujj felső hosszanti fele alkotja. (4. kép)



4.kép

A középső ujj alsó hosszanti fele, a gyűrűsujj, és a kisujj alkotják az „alsó háromszög”-et, melynek csak támasztó, kiegyensúlyozó szerepe van. A mutatóujj középső ízét helyezzük úgy a vonóra, hogy az is a hegedű felé való irányulást mutassa. Közben a kisujj hegye a vonóra nagyjából a kápa felezési vonalánál támaszkodik.

A hegedülés intellektuális tevékenység. Az agyunkkal mindig előre kell érzékelnünk a kotta éppen következő ütemét, hogy a soron következő hangokra ujjainkkal időben felkészülhessünk (tudatos fekvésváltás balkar-helyezkedéssel), de ugyanúgy kell minden vonómozgást is tudatosan előkészítenünk.

A vonóváltás időben két fázisból áll. A második fázis magának a vonó irányának a váltása. De ezt meg kell előzze az első fázis, egy előkészítő mozdulatsor, mely felfelé húzás előtt a lefelé húzott vonó kb. utolsó harmadában, lefelé húzás előtt pedig a felfelé húzott vonónak szintén a kb. utolsó harmadában zajlik le.

Az előbb ismertetett módon fogva a vonót (még mindig egyenes alkarral), azt középhelyzetből indítsuk el a kápa felé. A mutatóujj középső íze itt még a második ujjhajlat alatt érintkezik a vonóval. Amikor a vonó előbb említett utolsó harmadához érünk, a kápaig megteendő út alatt fordítsuk át az indítócentrumot a testünk irányába, a legmélyebb pozícióba. Megoldás: képzeljünk el a csuklónkhoz lefelé egy félgömböt! A mozdulat alatt ennek külső felületét képzeletben mintegy végig simítjuk, *miáltal a mutatóujj és a vonóeddiggi érintkezési pontja átcúszik az első ujjhajlatba, s a vonót tartó többi ujjunk berugózik.* Fontos, hogy az ujjaknak csak ennyi a szerepe. Ugyanis sok hegedűs a váltásokkal „súlyosbított” vonóhúzás közben ide-oda moccan az ujjával, s ezzel lehetetlenné teszi a biztos vonófogást, s általa a biztos vonókezelést. Az átfordítás lendülete a vonót szükség esetén akár egészen a kápa ütközőpontjáig viszi. Az immár előkészített vonót most lefelé húzzuk. Ekkor rögtön éreznünk kell a jobb karunk összes izmainak potenciális lendületi erejét, összerendezettségét. Ez a magam és a jobb növendékeim számára egy testi örömrész: hasonló lehet ez a hullámvasúton ülő utas érzéséhez, amikor a kocsis a maga kiszabott pályáján legördül vele. Szoktam növendékeimnek tanácsként adni, hogy a lefelé vonást csinálják olyan érzettel, mintha vajaskenyert kenének. Ahogy ennél a műveletnél is az a célszerű, ha a vajat kenő kés minél nagyobb, simább felületen érintkezik a kenyérrel, ugyanígy akkor célirányos ez a vonóhúzás is, ha minél állítottabb vonószerrel csináljuk.

Teljes vonóhúzásnál – elérve a felső harmadot – ismét megkezdődik egy előkészítő mozdulatsor az alsó kar a hegedű felé befordul, s ezáltal az indítócentrum kissé kiemelődik. Igen fontos, hogy *közben a mutatóujj és a vonó érintkezési pontja felcsússzon a második hajlatba, de akár még feljebb, s a többi ujj nyúljon ki, mert ezáltal marad egyenes az alkar* (nem törik be a csukló). Az előkészítés befejeződött, megkezdődhet megint egy felfelé, azaz a csúcstól a kápa felé való húzás. A csúcstól való indításkor az indítócentrumból – a zenei igénynek megfelelően – impulzust adhatunk. De ezt az impulzust ne a csukló kiemelése helyettesítse, vagyis ne csuklóból indítsunk! Igen fontos és ezért ismét hangsúlyozom: *a felfelé váltásnál az indítócentrum mindig valamivel feljebb legyen, mint az alsókar többi része, de különösen a csukló.* A korábbi

évtizedekben belénk nevelt tiltás miatt a legtöbb hegedűs ezt a karszituációt szégyelli. Pedig ezcsúchoz érés előtti alkar befordítás által a felső karizmok aktivizálása, s ebből következőleg a csúcsnál kissé kiemelt indítócentrum) egyszerre három célt is szolgál, három előnye is van. Mert biztosítja, hogy

1/ A lefelé húzott vonás alkalmával *a hang a csúcsig végig intenzíven szól*, akár crescendóban, és nem halkul el!

2/ *Előkészíti* a felülről lefelé irányuló vonót.

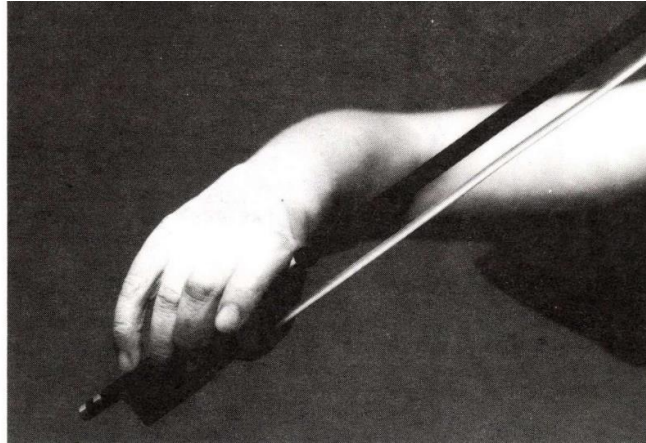
3/ *A csúctól húzott hang azonnal intenzíven és szépen szól*, agresszió és az előbb említett impulzus nélkül is.

Tehát ilyen módon lehet folyamatos a dinamikánk, kiegyenlített a hangképzésünk és sima a vonóváltásunk. (5.-6.-7. kép)

S most kérem, figyeljék meg a vonómat: viszonylag milyen kevésbé húztam fel a szőrt! Ennek a kérdésnek a felvetését is igen fontosnak és az alaptémához tartozónak tartom. A hegedűsöknél igen gyakran tapasztalható a vonó szőrének túlzott felhúzása. A hegedűsök zöme fizikai erővel véli elérni az úgynevezett „nagy hangot”. Erősen rányomja a vonót a húrra. Agresszív mozgásnak ellenállni márpedig csak egy túlfeszített vonó képes. Utóbbit a vonó is megsínyli, mert a rúd rugalmassága hamar tönkremegy, másrészt kemény, merev, préselt hangot eredményez.

Az általam most ismertetett és ajánlott lendületes vonótechnikával színes, felhangokban gazdag és nagy hegedűhang érhető el, mely pianissimóban viszont éppen a váltástechnika eredményeként maximálisan puha és selymes tud lenni. Egy jól megtervezett hegedülés esetén *mindig az imént ismertetett váltást előkészítő mozdulatsorok mennek végbe* minden felfelé és lefelé húzott vonó utolsó szakaszában, *bármilyen vonóhossz esetén, bármilyen tempó, vagy dinamika (kivétel pp) alkalmazásakor és a vonó bármelyik részén*. Döntő tehát az (lehetőleg mindig a hegedű felé fordult) alkarnak a lehetőleg mindig egyenes vonala. A vonómozgásban a lefelé és felfelé húzás egyaránt egy – minél inkább elnyújtott – ellipszispályának a hosszanti, egymással párhuzamos részén történik (ehhez kell az alkarnak felfelé is lefelé is egyenesnek lennie), míg a váltások az ellipszispálya két – minél rövidebb, gömbölyűbb – végén esnek. Az alkar síkja (intenzív húzásakor és a különböző vonásnemek játszásakor is, pl. a spiccatonál) a vízszinteshez képest a hegedű felé 45°-kar megdőlt.

Meg kell jegyeznem, hogy vonóhúzási módszerem „koreográfiája” a profizmushoz közeledve csiszolódik. Amint módszeromban ügyesedik a hegedűs, annál többen mer gyorsan játszani és annál inkább megéri az erőkihasználás és a célirányos mozdulat



5.kép



6.kép



7.kép

minimálisan szükséges mértékét, így a mozdulatok végrehajtási határtávolsága szűkül, „áramvonalasabb” lesz a játéka, a könyökét nem fogja a szükségesnél jobban kibököni, vagy lehúzni, csak amennyire azt az alapcél, az indítócentrumos játék, a helyzetnek megfelelően, feltétlenül megkívánja.

A jó hangképzésnek, azaz az ún. kiegyenlített, magvas hang kialakításának, azonkívül a vonót-beosztani-tudásnak, valamint a húrok közötti minél simább átmenetnek a gyakoroltatására növendékeimnek a következő szoktam javasolni: a négyoktávos G-dúr skálán vegyük a félvonót alapegységnek. Félvonóként egymásután 1-2-3...9 hangot játszunk azonos tempóban, a hangsort addig ismételve, amíg a skála alsó alaphangja lefelé, az ütemhangsúlyra jut, mint befejező, kitartott hang. Először fejben kell elképzelni a félvonóra eső hangok számát, azokat a játék előtt hangosan kiszámolva. Különösen fontos ez a passzázsokban ritkábban előforduló páratlan számoknál, pl. az 5-nél. A 6-nál és a 9-nél tudatosítsuk két, illetve három triola-egység ismétlődését! Ügyeljünk arra, hogy a magvas hangok „gyöngysorának” fokozatos számbeli növekedése azonos hangerő szinten történjen, miközben marad az alaptempó. Akárhány hangot is játszunk egy-egy félvonóra, s ezáltal kétszer annyit az egész vonóra, mindig hagyjunk a két vonóvégen arányosan elegendő megvalósítási helyet a következő váltás előkészítéséhez.

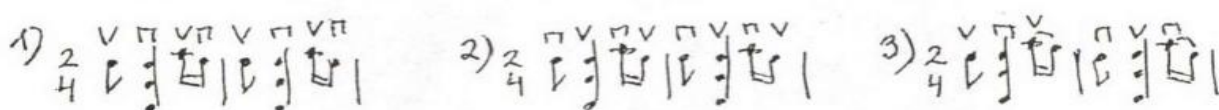
Egyáltalán, a skálázást döntően fontosnak tartom a jó vonótechnika és általában a jó hangképzési közérzet kialakítása érdekében. A vonásnemeket is skálán gyakoroltatom először. Az előbb részletezett szisztéma alkalmazásakor szinte simítsuk össze a szomszédos húrokat, tehát egy rövid ideig a két „szomszédos” hangot játszuk is együtt! Ez egyúttal az akkordtechnika kialakításának is az alapja. E cél gyakoroltatására tanításomban szívesen alkalmazok egyes Gavinics-etűdöket. Pl. a 8-as etűdnél is, mint mindig, fontos a funkciók előre tervezése, beprogramozása. Az első ütemben három egymás mellett lévő húron helyezkednek el a legatóban játszandó hangok. Hogy mindhárom hang egyformán magvas, zökkenőmentes megszólaltatását biztosíthassuk, helyezzük az indítócentrumot le, a hangzásban legmagasabb húr síkjába. Az alkart pedig ismét fordítsuk a hegedű felé. A csukló vegyen fel inkább homorú helyzetet, s ezzel segítse a húr összesimító mozdulatot (ezt „merítő mozdulatnak” nevezem), de semmiképp sem domborút, mert ez a hegedűtől való távolodást eredményezi. Az előző „merítés” viszont biztosítja, hogy mindhárom húron egyforma intenzitással (tehát, ha kell, crescendóban és nem a mindig hallható decrescendóban), az állított vonószőr révén állandó tapadással szólaljanak meg a hangok. A rossz hegedűsök erőtlenül végig érintik

a három húr görbe síkvonalának tetejét (ehhez kidugják a csuklójukat), vagy agresszíven „bele-belekapdosnak” a húrokba, vagy a könyökükkel lejjebb vitorlázva „érzékeltetik” a húrsíkokat, s a tudásukra nyilván büszkék... Pedig a húrsíkok érzékeltetése mindig lassúbb tempóba kényszerít. Domború csuklóval szinte legurulnak a húrok dőlt felületű „munkaasztaláról”.

Itt jegyzem meg, hogy az első ütem jó példa a vonóbeosztásra is. Az első hármas kötés utáni 9 hang vonóbeosztását a következő hármas kötés előkészítéseként programozom be, azaz fokozatosan érkezem a kápához, a felfelé vonásokat mindig egy kicsivel több vonóval játszva.

Visszatérve a húrsíkváltás témájához: a négyhúros arpeggiónál is az előbbi funkciókat csináljuk, legato-, detache- és dobott változatban is. A nem négy, vagy három, de még a két szomszédos húron való legato-, sőt detache-, spiccato-játék esetén is az előbb ajánlott megoldási módokat használom. Most az *akkord-technikáról* szólok.

Attól függően, hogy egy 3 vagy 4 hangból álló akkordot játszunk, tekintsük ezt egy 3, vagy 4 húrra felbontott legatónak. Ebben az esetben is – már a megszólaltatás előtt – *helyezzük le az indítócentrumot a legmagasabban hangzó húr síkjába*. Három hangból álló akkordokat lehetőleg egyszerre szólaltassunk meg: ezt a fogólap közelében érhetjük el, mivel ott már enyhül a húrok – hegedűláb által egymáshoz képest meghatározott – síkgörbülete. Négy hangból álló akkordnál a két alsó hanghoz „simítsuk” hozzá a két felsőt, tehát ne vegyük az „akkord-törést” szó szerint. Kreutzer 37. etűdjét példaként a hármas akkordhoz használom fel, három változatban:



Most nézzük, hogy az alapigazságok hogyan érvényesülnek más vonásnemekben! Vegyük először a *martélé*-t, illetve a *martellato*-t. Ennél a vonásnál a váltásokat előkészítő műveleteket nagyon jól megfigyelhetjük, mivel minden hang előtt és után szünet van. A váltást előkészítő műveletek időben egybeesnek a hang befejezésével, tehát a szünetben már az új hang indításához szükséges pozícióban vagyunk.

A *kis détaché* az egyik leggyakrabban előforduló vonásnem. Lehetőleg maradjunk középen, illetve kevéssel felette, mert így marad magvas a hang. Automatikusan *spiccato*-vá válik az a *kis détaché*, melyet kevéssel a vonó közepe

alatt játszunk, iránnyal előre, állított szőrrel, a húrra intenzíven tapadó, állandó sebességű, minél gyorsabb, rövid, egyforma vonó hosszal. A hegedű felé fordított alkat maradjon végig egyenes! A csukló működése a repetáit mozgás közben hasonlítson egy labdaütögető mozdulathoz, melyben a csukló nem domború, inkább homorú helyzetet repetál. (De vigyázzunk, itt is „megdőntött” a föld síkja!)

A *staccato*-vonás egy bizonyos tempóhatárig lényegében egy vonón többször (sokszor) ismételt rövid martelé. Felfelé elsősorban a vonó felső felén, lefelé az alsó felén alkalmazható. Létrehozásához a – legalább kicsit – kiemelt indítócentrumból jövő impulzió-sor segít: minden hangnál „belecsípünk” a húrba, majd kilazulunk. Ez ismétlődik. A gyakorlás előtt fejben kell tisztázni, hogy egy ritmikai alapegységre hány *staccato*-hangot kell játszunk. Sok *staccato*-hang esetében célszerű ritmus szerint akcentálva gyakorolni. A *ricochet*, illetve *repülő-staccato*-vonások azonos családba tartoznak. A dobott vonót én a következő módon tanítom növendékeimnek: Először fejben számoljon, – mondjuk – 6-ig, mivel először pl. 6 hangot kell dobnia. Egyenes, inkább szinte homorú csuklójú alkarral, úgy kell ráejteni a vonót a húrba, hogy az a húrról elpattanva, de az indítócentrumból húzó érzet és a gravitációs erő következtében mindig „vissza-vissza vonzódva” a húrhoz, első pillanattól kezdve *állandóan haladjon*. Hogy a vonó melyik részén szólnak meg legpregnansabban a hangok, ez mindig a vonó „egyéniségétől”, sajátos rugalmasságától függ. Van egy különlegesen virtuóz *ricochet*, melyet a szokástól eltérő módon, kifejezetten a vonó csúcsához közel hozhatunk létre. A *ricochet* mozgása hasonlatos a tőfelszínre „srégen” dobott lapos kavics ismétlődő mozgásához. Húzzuk a vonót a lábbal párhuzamosan, vagy előre, a világért se hátra! A 6 dobott hang után hirtelen előrelökjük a csuklót, s ezáltal-fék gyanánt-megakasztjuk a vonó további szökdelését. Ezután 5,4, majd utoljára 3 hang dobását gyakorolja a növendék. Az ne csak

Több vonásnem taglalásába most nem kívánok belemerülni. Helyettük inkább ejtek pár szót a jó hangminőség előállításában szintén résztvevő bal kéz funkciójáról. A szabad balkéz-munka alapfeltétele szintén a hegedű felé való irányultság. Ennek megvalósítási módja a rugalmas, „önsúlyos”, újheggyel való billentés. „Párnás billentés”-nek neveztem el (németül a „Fingerkuppenanschlag” - szakszót használom). (8/a. kép)



8/a kép

A bal kar indítócentruma is, a jobb karhoz hasonlóan, a könyök alatti izomban van. Hogy a billentéshez és az árnyalt, magvas vibrátóhoz szükséges impulzió szabadon folyjon át a karba, ez – a jobb karhoz hasonlóan – csak akkor lehetséges, ha az alsó kar egyenes ívét nem töri meg a csukló kidomborítása. Ha a csukló egyenes, esetleg homorú, akkor hátrahúzott ujjak hegye kerül a húrokra. A párnás billentést a magas fekvésekben is meg kell tartani. Ezt a kelleténél jobban kiemelt kar veszélyeztetheti, amellyel általában együtt jár az ujjak felállítása. Az állított ujjal való billentés megakadályozza, mintegy „levágja” a legtöbb felhang kicsengését és dús, zengő hang helyett az eredmény megint csak egy pucér, kopár „fejhang” lesz. (8/b. kép)



8/b kép

Mivel az újhegyben sok a tapintó idegvégződés, az ujjbeggyel való billentés révén kialakul egy érzékeny, kifinomult tapintókészség. Ennek kialakítása alapfeltétel a tiszta intonáció érdekében: a fül csak így tudja betölteni korrekciós szerepét. A jó intonációs közérzet megteremtéséért is skálát gyakoroltatok. A

hangsort általában vibrato nélkül, vagy direkt a vibrato fejlesztésére gyakoroltatom, a fekvésváltást pedig az akkordfelbontáson. A kromatikus skálát egészen a virtuóz gyorsaságig kérem. A terc-, a szext-, az oktáv-, váltott oktáv-skálákat nyolcas kötésig gyorsítatom, s mellette kromatikus glisszandó változataiban is kérem. Ezután következik a decima- és üveghangos skála. Majd egy húron kérem a hangsort, felbontást, kromatikát: ezt azért hagyom utoljára, mert a kisebb mozgások mindig nehezebbek, mint a nagyobbak.

Az idő rövidsége miatt nem törekedhettem teljességre. De most még, vonókezelési módszeremmel kapcsolatban, „az utolsó szó jogán” fel szeretném hívni a tisztelt hallgatóság figyelmét, amint azt a növendékeimnek is szoktam volt mondani, aki „beleássa magát” módszerem technikai-logikai rendszerébe, az ne *csak* az egyes izmainak, testrészeinek érzéseire összpontosítson (mert ez a módszeremben kezdőknél szorongási görcshöz, haladóknál meg érvényesülési görcshöz vezet), hanem a figyelmét mindig a lényegre, a célra, vagyis az előre elképzelt minőségi hangra, pontosabban a teljes zenei modellre irányítsa. Kérem, hogy számos tanácsom útvesztőjében ne éppen ez sikkadjon el! Ennek érdekében gyakoroljon minél több és flexibilisebb mozdulatvariációt, s végül maradjon a zenei célnak legmegfelelőbbnél.

A növendék és tanár viszonylatában igen fontos még az egymásba való „behelyezkedés” képességének fejlesztése, így a hegedűs magát idővel egyrészt mint cselekvő lényt, másrészt, mint saját nézőjét éli meg, s ezáltal mind „kívülről”, mind „belülről” tudja irányítani mozdulatait, tudatos önkritikával.

Az ún. „balkar-helyezkedésről”, a fekvésváltás helyes menetéről, a trillajátékról, különböző vibrálókról, futamtechnikáról stb. egy következő előadásban fogok beszélni.

III. RÁSONYI LEILA AZ EGYENSÚLY SZEREPE A HEGEDÜLÉSBEN²

Bármilyen munkavégzéshez jó egyensúlyi helyzet szükséges. Pusztán technikai szempontból nézve, a hegedülés is munkavégzés, tehát egyensúlyozási műveletek sora.

² Parlando 2004/2.

E dolgozatommal a még tapasztalatlan növendékek figyelmét szeretném felhívni arra, hogy az egyensúly megérzése és alkalmazása mennyire döntő szerepű az interpretálás minden mozzanatában.

Az interpretálás a leírt zenemű hangzó közvetítése a hallgatósághoz. A közvetítő, az interpretátor első feladata az igényes és perfekt kottaolvasás. A hegedülés, azaz a legmagasabb vonós hangszeren megvalósított interpretálás minőségi fokon üzhető, ha három alapkövetelménynek (pontos ritmus, helyes intonáció és minőségi hangképzés) folyamatosan megfelel. Az interpretálás során a három megvalósított követelmény között folyamatos kell legyen az egyensúly. A zenetanulás a veleszületett ösztönök tudatos mederbe terelése, a zenei elképzelés tudatos technikával való megvalósítása. A tudatosság magas foka kioltja a „negatív stresszt”, a lámpalázat, s azt – az előadáshoz jóleső biztonságérzetet adva – „pozitív stresszé” alakítja, azaz egy eleven, felfokozott figyelmű, az adás örömeivel telt lelkiállapotot teremt.

1. A ritmus pontosságát, ha eleve nem érzi, minden zenésznek meg kell tanulnia. A pontos ritmusjátszás biztosítja az elképzelt mű és az előadás „lelki egyensúlyát” az előadó, és a közönség számára is.

2. A helyes intonáció (azaz a jó halláson alapuló kiművelt tapintóérzék) A hegedű a zongorával ellentétben, nem temperált hangszer. Enharmónikus hangok vonós hangszeren való intonálásakor, a zenemű adott szituációjában magasságbeli különbséget kell tenni. Hiszen egy húros hangszer hangszíne, s általa a mű hangulata – a rezgésbehozás helyének akár kicsi változtatása nyomán már – azonnal megváltozik.

Amint a normális látású ember a figyelt tárgy környezetét „mellette” is, azonos időben együttesen látja, kottából-játszáskor a jó muzsikusnak szintén „előrelátóan”, a zene további folyamatát érzékelve kell olvasnia, vagyis egyszerre több ütemet meglátnia, felfognia egy megoldási tervvel. A soron következő hangok magasságát, (sőt, dinamikai, hangszínbeli „milyenségét” is) belső hallással előre el kell képzelnie, s az ehhez szükséges merészséggel billentenie. A hang a billentés felhangzó pillanatában még kissé korrigálható. A hegedűs színvonalától függ a hang azonnali tisztasága. A gyors reagálókészséget a szerepléskor létrejövő, lehetőleg pozitív lelki egyensúly még „kihegyezheti”. Tehát a helyes intonálás a jó halláson alapuló, harmónia – és stílusismeretre építő érzékeny billentés, tapintóérzék kérdése. Ide tartozik a billentés egyensúlya is: A kifeszített húrnak igen komoly felfelé-ható ellenállását az ujjak rágyakorolt aktív billentésének kell kiegyensúlyoznia. A billentés a

folyamatosan jó, szép és tiszta hangzás érdekében tehát nemcsak rugalmas, érzékeny, de elég intenzív is kell legyen. Az érzékenységet az érző-idegekkel teli ujjbegy biztosítja. Aktívan erős billentés pedig csak ujjtöből indítva lehetséges.

A billentés minősége: az ujjtöből zongorakalapács módjára rugalmas lendülettel indított, ujjbeggyel billentett hegedűhang felhangokban dúsabb és pregnánsabb (= teltebb) lesz. Az ujjtöből való billentés, - melyre először tanárom, Kovács Dénes tanított meg – mint egyensúlyozó művelet, „az erő karjának meghosszabbításával” fizikailag is növeli a hangerőt. A négy ujj töből való billentésének feltétele, hogy a hegedűnyakhoz a túloldaltól (az adott egyensúlyi helyzetben, opponensként) kapcsolódó HÜVELYKUJJ – első fekvésben és a G húron! – helyezkedjen az első-második billentő ujjal szemközt, a nyakat a felső ujjperc húsos közepével érintve. (Ujjbegyeink párnás, húsos közepe telis-tele van érzőidegekkel!). Ily módon a hüvelykujj és a vele szemközti mutató, - ill. középsőujj között egy kör vonalazódik. Így létrehozunk egy „madárfészek-szerű” kéztartást, melynél a tenyerünk legközepébe, legbelsőbb gömbölyűségébe beleképzelhetünk egy „kieséstől megvédendő pici tojást” („gömbfogás” a baloldalon).

A minőségi hangképzés igényli azt a képességet, mellyel a vonó bármely részén, bármekkora hosszúságban, a megkívánt dinamikában és színezettel mindig kiegyenlített feszültségű, minőségi hangot tudunk kelteni. Maga a „kiegyenlített” szó is ideális egyensúlyhelyzetre utal, melyben állandóan megfelelő a tónus, azaz a vonószőr és a húr találkozási-feszültsége.

Csakis egy biztos testállás és biztos hegedűtartás [I.] kiegyensúlyozott alapján végezhető harmonikusan a balkar-jobbkar összehangolt egyensúlyi műveletei. [II.]

[I.] Testtartás és hegedűtartás

Bár a hegedülést elsősorban két karunkkal végezzük, benne működik bizonyos mértékben a felsőtestünk is. Alsótestünk, s ezen belül főleg két lábunk feladata a hegedülés biztos-rugalmas alátámasztása, és nem több. Az egész testtel való ide-oda hajladozás, térdrugózás, mind – feszültséget levezetni szándékozó – „helyettes mozgás”. Gondoljunk csak a kiváló Itzak Perlmanra, aki béna alsótesttel, de a tolószékében biztosan ülve, és csak a felsőtestével mozogva mégis milyen nagyszerűen tud hegedülni!

Itt említem meg, hogy egy helyesen megtervezett, háttámasztással kényelmesebbé tett ülve-gyakorlással tovább tudunk gyakorolni. Ülve is olyan pozitúrában kell fogni a hegedűt és a vonót, amint azt állva is tesszük. Tehát a felsőtest az alsóhoz képest ne csavarodjon Barbie-baba módjára jobbfelé. A jobbra-kifordulás oka általában az, hogy a növendék az instrukciót nyújtó tanár felé szeretne minél igyekvőbb, figyelmesebb, udvariasabb lenni. Egy minél egyenesebb háttámlájú székre ülünk széles, természetes térd-terpeszben. Ölelő mozdulattal úgy fogjuk meg a hegedűt, hogy közben biztosítsuk a balkar-mozgás és vonómozgás irányultságának akadálytalanságát. Így megteremtjük a hegedülés belső „auráját”, vagyis az energia kisugárzásunk fizikai értelemben vett gömbölyű határait. Ha e helyzetből felállunk, az immár egyenesre kinyújtott térdünkkel a széket hátra kell „pöccintenünk”. Ezáltal minden egyéb változtatás nélkül kerülhetünk át az állva-hegedülés helyzetébe.

Az alátámasztást mindkét álló lábban egyformán elosztva, vagy elsősorban a bal lábra építve kell éreznünk. Persze, egyáltalában nem mindegy, melyik zenei pillanatban éppen merre fordulunk automatikusan. Sokszor a zene (technikai?!) kibontakozását éppen azzal „fojtjuk meg”, hogy „új levegőt” a fizikailag valóban szükségeshez képest éppen ellentétes irányba lendülve veszünk. Felsőtestünk helyes irányú mozgása jelzi-segíti a zenélésünk lélegzését.

Most pár szó következik a hegedűtartásról, azaz testünk és a hangszer közvetlen találkozásáról. Egy fizikai test jó egyensúlyi helyzetben tartása három – egymástól minél távolabb eső – alá-ill. megtámasztási ponton lehetséges. A hegedülés esetében ezek a pontok: a) vállbelsőre helyezett párna felől, b) középen, a kulcscsonton, c) felülről, a fej önsúlyával, az álltartó felől.

Emeljük játszó helyzetbe balkarunkat, majd fordítsuk könyökkel befelé. Ekkor az amúgy domború vállunk „gyökerén” egy egyenes mezőség következik, melyre helyezzük rá a „párnát”. Én nem hiszek a párna nélküli hegedülés hosszú életű megoldhatóságában. A hegedű fedőlapja ugyanis a munkaasztalunk. Az emberi test anatómiai konstrukciója szerint a fej és a vállszint között ott van a nyak, mely akár hosszabb, akár rövidebb, de mindenesetre létező távolság. A vállon, még ha az egyenes mezőségre is tenném a hangszert, nem tud önállóan megállni a hegedű. Szerintem nincsen annyira rövidnyakú ember, akinek ne kellene ürkitöltés céljából egy akár magas, akár igen alacsony párnát használnia. Párna híján a vállat ki kell emelni a helyéből ahhoz, hogy a hegedű rögzíthessük. Ez a fajta tartás görcsös szorításhoz vezet. Gyakori probléma, amikor a hegedűs a párnát „túl magasra”, a kulcscsontjára helyezi. Így az

alátámasztási pontok összecsúsznak. Ezt ellensúlyozandó az áll a baloldalra-kitalált álltartóból szembe, középre, a húrtartóra kell, hogy átcússzon. Márpedig az áll teljesen szembekerül a húrokkal és a fogólappal, ez bizonytalan, feszült, és rövid időn belül kellemetlen, merev érzetet okozó játszó-helyzetet teremt. Megjegyzem, manapság sajnos gyártanak is ilyen középre felszerelhető szembe-álltartót, a „barokk-hegedülés” reneszánsza miatt. A labilis egyensúlyi helyzetet pedig csak úgy lehet ellensúlyozni, ha a hegedűt erőszakosan a testünkhöz szorítjuk. Ezzel állandósítjuk a biztosnak vélt, de valójában labilis, szorító-helyzetet.

[II.] A balkar-jobbkar egyensúlyi műveletei

Az ember jobb- és balkarja között, működtetésük közben bizonyos fajta párhuzamosság, feszültségi kölcsönhatás, azaz szimpatikus egyensúlyi viszony áll fenn. Ideális viszonyban a bármelyik karban bárhol létező pozitív feszültség szabadon átsugárzik a másik oldalra. De sajnos minden negatív feszültségű szorítás is, melynek következtében az egész játék elromlik. Fontos minden játékosnak tudatosítania a mozgást indító izomrészt, azaz helyileg lokalizálnia a bal- és jobbkar ún. mozgósító-centrumait. „Minden aktívan mozgó karrészt egy eggyel magasabb régióban lévő izomcsoport mozgat” – ez az anatómia egyik törvénye, mely a muzsikusra is vonatkoztatható. E törvény tudatában én mindkét karom mozgást- indító központját az alsókarom könyökalatti izomcsoportjában érzem és működtetem. Általa használom a teljes karom összes izmának lendületi erejét. Ez biztosítja a két karom mozgásai közötti harmonikus egyensúlyt.

Hangsúlyozom a dinamikus (lendületi) erő fontosságát, a nyomóerővel (vonónál a préseléssel) szemben. A tónus egyenletességének biztosítására a vonót állandóan megfelelő egyensúlyi helyzetben kell tartani.

Az én vonófogásom az általában megszokottól tudatosan eltérő, de vele biztosítom vonófogásom egyensúlyát: a kápánál a vonórúdhoz derékszögben behajlított hüvelykujjal indítok, s vele átellenben a gyűrűsujjam utolsó percközét tartom. A két szemközti ujj fogása ezáltal egy gömböt körvonalaz („gömbfogás” a jobboldalon). Így a középső ujjam behajlított felső-középső ujjperce a hegedű felé dőlve öleli a vonót, míg a mutatóujjam valahol a felső ujjpercköz táján érintkezik a vonóval és foglalja el a hang intenzitásához szükséges vezető-szerepet. Kisujjam a kápánál nem felülről, görbülten tapad a vonóra, hanem azt oldalról „lökve” egyensúlyozza ki a vonótartást. A legaktívabb játék közben is stabil fogást teremt a hüvelykujjam körmére szemből ráfekvő középső ujjam

begye. Ezáltal nem csúsznak, szorulnak, merevednek állandóan-kinyújtottra az ujjaim, hanem egymástól funkcióilag elkülönülve, de ugyanakkor egymással összedolgozva – szükség szerint képesek ki-behajlani. Akinek a hüvelykujja és a vele szemközti középső ujjja felfelé-lefelé egyaránt kinyújtott, annak a csuklója is merev. A merev csuklóból indított vonóhúzás nem is „húzás”, csak le-fel tologatás és sokkal kisebb a fizikális és lendületi ereje, és csak nehezen szabályozható sebességgel lehet vele játszani, mint a későbbiekben kifejtett, ajánlott módszerrel.

A rezgő húrra a vonó felől a vonó (egyen)súlya hat. A vonó súlypontjának helyzetéből adódik, hogy a húr felfelé ható ellenállása és a rá ellenkező irányból működő nyomaték – kb. a vonó közepén – egy stabil egyensúlyi helyzetet teremt. E helyzet megidézésének, vagyis a tónus állandóságának megőrzése érdekében a vonócsúcs felé haladva legyen egyenes a hegedű felé befordított, pronált alsó karunk. Magam az általános pronatio-supinatio elv helyett inkább a dupla-pronatio elv híve vagyok.

Minden egyensúlyi helyzet esetében fontos tisztázni a súlypont helyét. Minden lefelé húzásnál a karom súlypontja az alkaromban, a könyököm árkában van, mert annak a gravitáció törvénye alapján ott lent KELL lennie, pláne azért is, mert lefelé irányuló erőt, impulzust akarok kifejteni. A lefelé-vonóindítás tehát a súlyponttal terhelt indítócentrum impulzusával történik. A hegedülés – mint mozgássorozat – folyamán a karom súlypontja átlényegül egy picit guruló labdává. Még a lefelé-húzás befejezése előtt, a vonóhúzás közepe után, a felfelé-húzás előkészítésére szánt elegendő idő és tér elérésekor e labda átgurul a hegedű felé döntött kezem vonót fogó, immár kinyújtott ujjáiba. Azért az ujjaimba, még hozzá pontosan azért a mutatóujjam vonóval egyesült középső percközébe, mert mint súlypont, az aktív labda innen LEJEBB már nem juthat. Most a magasban lévő indítócentrum impulzusa lendületes sugárként fut pronált karom könyökizmától a súlyponthoz vezető nagyjából egyenes vonal mentén, hogy majd onnan tovább, derékszögben a húrra hatva, aktív felfelé-indításban valósuljon meg. Így tehát a felfelé irányuló vonóhúzásnak is – az indítócentrum adta lendülettel és a súlypont hasznosításával – azonnal meglesz az aktív kezdőereje. A felfelé-húzás befejezése előtt (ismét még húzás közben) a labda lendületesen visszagurul a pronációval befelé kiegyenesített alkaromon át a könyökömig, vagyis: a súlypont ismét lehúzza a könyökvéget, benne az indítócentrummal. Eközben a vonót tartó minden ujjam – tehát a hüvelykujjam és a kisujjam is! – szükségképpen berugózik, behajlik. Leszögezve, hogy minden vonóváltásnál a mozdulatsor vezére a könyökizom, az előbb ismertetett

módszer következményeképpen az ujjaim viselkedése a vonóváltás mindkét végén (mindkét „sarkában”) hasonlatos a repülőgép kerekeinek a landolás előtti kitolásához, illetőleg a felszállás előtti behúzásához. A műveletsor kezdőpontját térben is lokalizálni tudom a libikókaként működő alkaromnak nagyjából a közepéhez, ahonnan jobbra-balra gurul a súlypont – mint a vízbuborék a vízszintező horizontális középpontjához képest. (Stop! A vízszintező is egyensúlyozó szerkezet). Most egy egészen más nézőpontú libikóka-példa: minél hosszabbak egy libikóka szárai, annál kisebb erő kifejtés kell a szárok működtetéséhez. Ha csak a csuklóból adjuk az impulzust, a libikóka hegedűhúrra erőt kifejtő szára csak a csuklótól a vonófogásig tartó rövid kézrész, mely éppen a rövidsége folytán erőtlen. A lelógó alkar súlya is csak nehezíti, vonszoltta és komplikáltabbá teszi a vonóhúzást. Míg, ha lendületes könyökvezérléssel hegedülünk, a libikóka hegedűhúrra erőt kifejtő szára, (vagyis a könyöktől a vonófogásig tartó egyenes alkar) sokkal hosszabb és erősebb.

A hegedű testének „középpontja” a hegedű szíve az f-lyukak felső kiképzésének vonalában – a játszaskor a vízszinteshez képest nagyjából 45 fokosan jobbra bedöntött tetőn – van. Minden mozgásunk akkor természetes, ha e középpont felé irányul, természetesen szorítás nélkül. Sőt, például egy álltartó is akkor jó, ha az állunkat felfelé emeli, hogy a fejünk szabadon irányulhasson az előbb említett középpont felé. A balkar egyik fő feladata, a fekvésváltás is csak akkor harmonikus és célszerű, ha a fent- említett középpont irányában történik.

A HÜVELYKUJJ kezünknek az a része, mely a billentő vagy vonót-tartó ujjakkal szemben áll, mindig velük mozog, és mindig őket segíti. A balhüvelykujj egyensúlyi helyzetbeni oppozíciós szerepe igen fontos a fekvésben biztosan-játszás, valamint magának a fekvésváltásnak a szintén egyensúlyon alapuló műveleteiben. Minden fekvésváltás egy megtervezendő, gyors egymásutánban következő, három fázisú egyensúlyozó műveletsor. Felfelé-lefelé egyaránt először mindig a bal könyök alatti izom indítócentruma indít egy szükséges impulzussal, majd a hüvelyk, s általa a kéz mozdul. Legutoljára a fekvésváltás befejezésekképpen billent az ujj. A kar és az opponens hüvelykujj a magasabb fekvésbe mintegy felhúzza-belehelyezi, ill. visszafelé az alsóbb fekvésbe belecsúsztatja-belelőki a teljes fekvésfogást (1-4) tartalmazó kezét, melyből az éppen soros ujj billent. Tehát a jó fekvésváltás nem csak önálló ujjaknak ide-oda tologatott ugrándo-zó művelete. Mint ahogy nem az ujjak feladata, hogy kikeresgélje az újabb fekvés helyét, hanem csakis – a már

az előkészített mozdulatsorral megtalált helyen való – aktív, kényelmes és szépen zengő billentés.

Fontos, hogy a fekvések váltása közben és a magas fekvésekben való játszaskor is mindig őrizzük meg a (bal) hüvelyk felső ujjperces kapcsolódását. A hüvelykujj sose egyenesedjen, merevedjen a töve felől hátrafelé, mert akkor a tőle automatikusan bekampósodott mutatóujjal együttesen leszűkíti a billentő ujjak játszóterét. Ilyenkor még az azonos fekvésben játszó negyedik ujj tiszta billentéséhez is hibásan egy külön kézmozdulat szükséges. Helyette a félgömbalakba görbülő hüvelyk minden fekvésben érintse, „szeretgesse” a hegedű nyakát a felső ujjperce húsos begyével. Nagyobb pozícióváltáskor a beggyel simítsuk át a nyak alsó görbületét, a tövével pedig a hegedűnyak-hegedűtest találkozási domborulatát szintén „tapogassuk” végig. Ezáltal a fent is gömbölyű tenyérből kinövő ujjtöveket-ujjbegyeket egy kényelmes, intenzív erejű, tág hatótávolságú játszóhelyzetbe emeljük. Tehát játék közben mindvégig maradjon meg a hüvelyk ujjbegyes érintkezése, valamint a billentő ujjak töves játékmódja! (A jobb hüvelyk szintén igen fontos oppozíciós szerepére utaltam már az előbbieken tárgyalt vonófogásomnál.)

A harmonikus egyensúly azt diktálja, hogy amekkora a hegedűtető bedőlési szöge jobb felé (45 fok körül), ugyanakkora dőlésszöge legyen a hegedűn játszó jobbkarnak is befelé, a hegedű irányában. Finomabb síkdifferenciákat ehhez még hoz a négy húr különbözősége (balkar-helyezkedés), mindkét oldalon, egymás függvényében. A harmonikus hegedű-és vonófogás koreográfiája körülbelül olyan, mintha egy hatalmas görögdinnyét akarnánk a szívünkhöz ölelni (vigyázat, a szívünk nem középen, hanem baloldalt van, amint a hegedű is!). Szinte ne is a hegedűn, hanem a hegedűbe játsszunk!

Itt jegyzem ismét meg, hogy két hüvelykujjunk felső ujjpercének mennyire fontos a szerepe a – két részből összetett – hangszer megfogásánál és testünkbe építésénél. Míg a hegedű fogólapján való játékhoz elengedhetetlenül szükséges az opponens hüvelyknek a felső ujjperce belső begyrészeivel a nyak tudatos, folyamatos érintése (baloldali gömbfogás), ugyanúgy a vonófogásnál az opponens hüvelyk felső ujjperce köröm alatti külső részének kell folyamatosan és tudatosan érintkeznie a vonószőrrel (ezáltal lesz teljes a jobboldali gömbfogás). Így a vonót (a sebességet, a hangerőt, a vonóbeosztást, a hangszínt, ...stb. is) közvetlenül a könyökizomból lehet irányítani, és így a vonó együtt mozog az őt biztosan tartó kézzel, vagyis beépül a testünkbe.

Gyakori hiba, ha a jobb hüvelykujj a felfelé-vonóváltásnál előrepedri a vonórudat. A gyenge hüvelykujj a pödrés révén felállított vonószőrrel sem tud olyan nagy hangot előállítani, mint a könyökizomból indított „hosszú erőkarú” impulzus. Ugyanúgy „rosszat” jelez, ha a vonót felülről tartó ujjak játszás közben apró ide-oda mozgásba kezdenek, mint a bogarak. Idegesen keresgélnek a már elvesztett biztos fogást, az elvesztett jó egyensúlyi érzést.

Kapcsolódjunk a hegedűhöz, s a vonóhoz is egy-egy biztosan érintő-tapintó, természetes-kényelmes „gömbfogással”. Figyeljük meg, hogy a mindkét karunk könyökizmából egyidőben adott utasítás, impulzus miként áramlik a két egyenes alsókaron-csuklón és a két ideális gömbfogáson át bele magába a hangszerbe-vonóba! Mindkét oldalunkat egyidőben aktivizáljuk ugrásra készre, elevenen működővé, mindig abban az arányban, amelyet agyunk a játszás egyensúlyának érdekében tudatosan előre beprogramoz. A két oldal áramkörét „gömbösen”, centrikusan összekapcsolva (lásd jógázás vagy Silva-féle agykontroll) egy egyensúlyos, impulzívan élő muzsikálás.

VIBRÁTÓ: az esetek 95%-ban vibrálunk „kából”! A fennmaradó 5% szükség szerint oszlik meg a csukló-vezérlésű, ill. az igen ritka ujj-vibrátó között. Ha a gyümölcsfa érett gyümölcseit akarjuk, megrázzuk a fa törzsét, vagy hosszabb ágainak a tövét. Ugyanígy működik a karvibrátó is. Lentről, az indítócentrumból adunk egy relatíve nagy impulzus-beregzést, mely az egymással egyensúly-helyzetben szembe helyezkedő hüvelykperc és az aktívan billentő ujjbegy között egy irányítható amplitudójú hangvételt indukál. Ha egy rövid adott zenei helyzetben egy-egy hanghoz harsányabb, erősebb, szélesebb amplitudójú vibrátóra van szükségünk, ezt a csuklónk ritmikus hátrafelé-rezgetésével érhetjük el. Teljesen elhibázott, pedig igen gyakori a csukló oldalirányú rángatózása. Ezzel csak vibrátó-szerű, mekegő hangot keltünk, mely sosem lesz elég szép és folyamatos. A vibrátó oldalmozgásával viszont rengeteget ártunk játékunknak. Megbontjuk vele a közlekedés érdekében könyökizomból keltendő főimpulzus hatásmechanizmusát és megszüntetjük a biztos fekvésérzetet. Ezért a csuklóból- „oldalvibrálók” hamarosan elhagyják a fekvésváltáshoz szükséges rendezett mozgássort. (pl. felfelé a segédhangok helyének érzetét is) és biztosítókötél vagy háló nélkül csak ugrálnak a fekvések közt, több-kevesebb megérzéssel, s néha bizony váratlan hasraesésekkel. Aki így módon hegedül, „agyasból” „öszönösbe” alakul át. A felépített technikai tudás utolsó állomásaként tévesen beállított vibrátó képes visszafelé mindent tönkretenni, mint ahogy az elvágott céna is felfejti a gondos varrást.

Szánjunk minden fogás és egyensúlyi érzet megtalálására, beállítására, korrekciójára megfelelően elegendő, sőt bő időt. Ha a kontroll szempontjából szükséges, lassítsuk le elemezhetővé a mozgást, amint azt a TV-operatőr is teszi a sportközvetítések góljeleneteinél. Türelmesen várjunk-hallgassunk egy belső hangra, a saját testünk-agyunk őszinte és biztos ítéletére, mely igazolja, vagy kevesli az adott szituáció fizikai-lelki egyensúlyát. Ha valami a legkisebb mértékben kényelmetlen, mindig azonnal álljunk meg, s tegyük fel magunknak a kérdést: „Mit tettem, hogyan tettem? Tudatos voltam-e? Lehetne-e másképp, esetleg fordított módon, akár más sorrendben, hátha akkor természetesebb, kellemesebb érzetet kapok?”. Higgyünk magunkban, képességeinkben, tudatosan kialakított metódusunkban, de megoldásainknál hagyjunk meg néhány százaléknyi kételkedést, megváltoztathatóságot.

És most következik még egy lényeges felfedezésem: amikor ülve megteremtettük a hegedülés gömbölyű auráját, a hegedülésnek, mint mozgásnak van egy működési középvonala, amely a két, terpeszben ülő lábunk térdtávolságának felezőpontjára merőlegesen, tehát függőleges irányban helyezkedik el. A húrsíkok különbségéből adódóan a lefelé vonóhúzások (melyek valójában a gömb egy-egy sugarának felelnek meg) végpontja más-más magasságban lesz, és ezeknek a pontoknak az összessége alkotja az előbb említett függőleges vonalat. Ez a függőleges vonal a fiktív játszó-gömbnek (avagy az ölelt görögdinnyének) a hozzánk képest külső-túlsó területével érintkezik. Egy remek régi tanárom meg is jegyezte: „Hegedülj a két lábad közé!”. Ha lehetőleg mindig ezt a látszólagos középvonalat „megrezzentve”, de legalábbis hozzá tudatosan közelítve fejezzük be a vonóváltást le-, sőt felirányban, egy harmonikusan kiegyenlített, felhangdús hangzáshoz jutunk. Ebből a szabályból természetesen következik felsőtestünkkel a vonóhúzáshoz szükségszerűen nyújtandó kiegészítő-segítő mozgás iránya és mértéke. A mozgás kissé eltúlozva a tangóharmonika-játékhoz hasonlítható, vagyis: a lefelé-vonóhúzás egy balirányban végrehajtott kinyílást-belégzést, míg a felfelé-vonóhúzás egy jobbirányban történő összenyomódást-kilégzést utánoz. Vigyázat, ez a természetes mértékkel himbálódzó mozgás nagyjából 45 fokos szögben történik!

A muzsikálás zenei „mondatainak” értelmező „írásjegyei” is vannak, hasonlóan a ponthoz, vesszőhöz, kérdőjelhez, gondolatjelhez, felkiáltójelhez stb. Ezeket mindkét testoldal felől arányosan elosztott aktivitással kell megjelenítenünk. Nem elég, ha például egy akcentusnál, vagy egy fontos kezdőhangnál csak a vonót akasztjuk be és húzzuk kontaktusosan, vagy aktívan

préselve, de ezen közben a billentő ujjunk passzív marad. Sok kezdő hegedős, ha tanára vibrátot kér tőle egy bizonyos hangra, közben automatikusan lelassítja a vonóhúzását. Akkordjátéknál igen sokan elfeledkeznek a vibrátorról. A futamjátéknál az intenzív ujjbillentéssel azonos időben teljesen sima, kiegyenlített vonóhúzás szükséges. A flageolet-játéknál a kiírt piano-dinamika dacára húzzuk forte-kontaktussal a vonót, s közben ujjtöves billentéssel az üveghangot képző ujj legdudorosabb begyrészét helyezzük be az adott és a feljebbi szomszédos húr közé, sőt kvartos játékmódnál ültessük szintén a két szomszédos húrra egyszerre a 4., de a billentő első ujját is! Az É-húron hasonló módon terpeszkedjünk rá egyszerre a húrra és a fogólapra. Ez biztonságérzetet nyújt, és a középkori kikötők ködkürtjének hangjára emlékeztet. A helyes vonóbeosztáshoz is mindig egy előzetes agyi megtervezés szükséges. A kottába leírt ritmikai értékekből általában már logikusan következik a megoldáshoz szükséges vonóhossz, melyet a vonóhúzás tudatosan, célirányosan változtatott sebességével kell megoldanunk. Úgy tapasztalom, hogy a két oldalra egyszerre való figyelés, a két oldal egy időben elvárt különböző szerepeinek, feladatainak felismerése és megoldása csak fejlettebb szintű játékosoknak sikerül.

A nívós hegedülés a harmonikus házastársi viszonyt mintázza. Nem elég hangoztatni a hangszer szeretetét. A vele való kapcsolatunk minden pillanatában – mint egy jó házasságban a partnerrel – tudatosan figyelmesnek, türelmesnek, megértőnek, gyöngédnek, de néha vakmerően bátornak, erősnek, kezdeményezőnek is kell lennünk.

A fent részletezett metódust én következetesen tanítom és alkalmazom. Zene és technika egymástól nem választható szét. Amint a zene lejegyzését szolgálja a kottairás, ugyanígy a hangzó zenének a technika csak eszköze.

Pár lehetséges kivétel sem tudja cáfolni a lényegét: ideálisan kiegyensúlyozott hegedűhangot csak helyesen előidézett egyensúlyi helyzetek hoznak létre. A hegedülés permanens egyensúlyi érzeteken alapuló, egyensúlyozó műveletek sorát végző tevékenység, melyhez elengedhetetlenül szükséges bázis a folyamatos szellemi és fizikai koncentrációt követelő lelki egyensúly. A rugalmas egyensúlyú érzeteket-műveleteket a jó hegedűsök általában ösztönösen, de az igazán nagyra hivatottak tudatosan alkalmazzák. Vagyis ösztön vezérelt muzsikálás helyett agyvezérlésű hegedülést célszerű kifejleszteni, melynek kialakítása a metodika és a pedagógia feladata.

IV.

DR. RÁSONYI LEILA: A ZSIDÓ MŰZENEI STÍLUSJEGYEK KIALAKULÁSÁNAK TÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉSE NÉHÁNY HEGEDŰDARAB ELEMZÉSÉHEZ (DISSZERTÁCIÓ, 2003, PDF)

(Parlando 2015/4.)

TARTALOM:

Bevezetés	2
A zsidó nemzeti műzene	6
A zsidó műzene alapforrásai:	7
A tradicionális zsinagóga-zene előadásmódjáról	11
Szefárd és askenázi zsidóság	12
Klezmer zene és ősei	16
Hasszidizmus	17
Európai reformmozgalom és a jiddis színházak	18
A zsidó műzene oroszországi gyökerei	20
XIX. századi nagy zsidó zeneszerzők	21
Zsidó muzsikuskok a náciizmus idején	27
A II. világháború után	28
Zsidó művészek Amerikában	32
Orientális zsidók	34
ERNEST BLOCH	38
Baal Shem – trilógia	40
PAUL KIRMAN	42
Régi zsidó életképek	42
ISSAC A. DOBROWEN	43
Héber melódia	44
MARC LAVRY	45
Három zsidó tánc	48