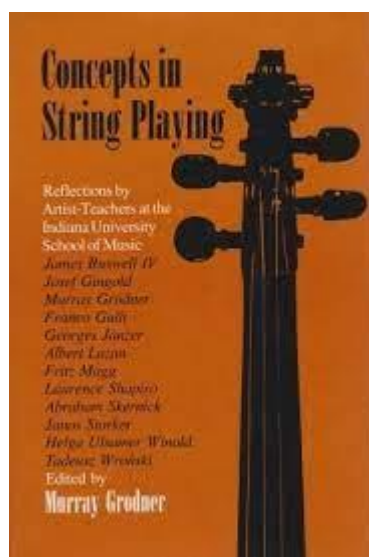


STARKER JÁNOS¹

A VONÓSZÁTEL RENDSZERES ÍSKOLÁJA



Starker János metodikája a *Concepts in String Playing* (Reflections by Artist Teachers at the Indiana University School of Music) című könyvben Murray Grodner, Indiana University Press Bloomington and London, 1979. jelent meg angolul és a *Parlando* 1988/1. számában magyarul, képek nélkül, melyek most tördelési okok miatt kerültek a közreadásba.

Fordította: **Révész Judit**. A fordítást ellenőrizte: **Fenyő Ervin**

*

A fenti címen rendszeresen tartok szemináriumokat 1955 óta, négy földrészen. A következőkben megkísérlem leírni, hogy mi történik ezeken a tanfolyamokon.

Bevezetés

A „Vonószájék rendszeres iskolája” (a továbbiakban: VRI) tulajdonképpen egy zenei és előadói gondolkodásmód. Célja: választ találni azokra a kérdésekre, amelyek a muzsikusokban hivatásuk gyakorlása közben fölmerülnek: biztonság,

¹ **Starker János** (Budapest, 1924. július 5. – Bloomington, Indiana, 2013. április 28.) gordonkaművész és tanár. A Zeneakadémián Schiffer Adolf tanítványa volt. A háború befejeztével a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának (1945–1946) és a Magyar Állami Operaház zenekarának szológordonkása volt 1945–1946 között. 1948-ban költözött az USA-ba, ahol a Dallasi Szimfonikus Zenekar (1948–1949, Doráti Antal vezetésével), a Metropolitan Opera (1949–1953), majd a Chicagói Szimfonikus Zenekar szológordonkása volt (1953–1958). 1958-tól évtizedeken át a bloomingtoni Indiana University nagy híró gordonkatanszakát vezette. 1973-tól Luzernben is vezetett mesterkurzusokat. Új kiadásban jelentette meg Bach szólószvitjeinek kottáját, és jól ismert gordonkaiskolája is. Starker János egy 1705-ben készült Goffriller gordonkán játszott.

erő, egészség, a megszabott idő lehető legjobb kihasználása, az önbizalom növelése, valamint a stagnálás, hanyatlás, idegesség és bizonytalanság elkerülése. Bár mindezek a problémák a fizikai adottságok és a zenei tehetség különböző fokától függenek, az előzetes tanulmányok elmélyítik őket. A tudatos és ösztönös tanártípus gyakori váltakozása legtöbbször a különböző iskolák magyarázat nélküli alkalmazásához vezet. Ezek a – gyakran rendkívüli tehetségek által képviselt – iskolák, képviselőik egyéni erényeit és hiányosságait tükrözik. Hadd térjek kissé vissza a múltba, hogy a „VRI”-hez vezető gondolkodási folyamatot, valamint annak eredetét megmagyarázhassam.

Szerencsés voltam, mert hatéves csodagyermekként egy nagyszerű tanár tanított: Schiffer Adolf, Popper Dávid tanítványa és utóda. Az volt az erőssége, hogy segíteni tudta növendékei természetes képességeinek kibontakoztatását. Kiváló csellista és muzsikus volt, de meglehetősen késői hangszeres indulása miatt előadói tevékenységét a vonósnégyes játékra korlátozta. Nem volt módszere. Kijelölte az anyagot, kijavította a zenei hibákat, eljátszott részleteket, hogy javaslatait megvilágítsa, és kigúnyolta azokat a természetellenes mozgásokat, amelyek ellentétben álltak a zenével. Riasztotta a színpadiasság, és ezért elutasította, mint csupán a tehetség helyettesítésére szolgáló bohóckodást. A veleszületett, vagy tanult különösséget, ha tehetséggel párosult, elegendőnek tartotta egy elfogadható pódiumszint eléréséhez.

Két másik kivételes tanár bölcsességében is részesülhettem: Weiner Leó zongorás kamarazenére, Waldbauer Imre vonósnégyesjátékra tanított. Weiner, a zeneszerző és közészerű, de funkcionáló zongorista, akinek a füle hihetetlenül képzett volt, erőteljes zenei gondolkodásmódjával arra a hallási fegyelemre tanított, amelyre csak ő volt képes. Waldbauer, a híres vonósnégyes világszerte elismert hegedűse tudományos elme volt, a hangképzés különféle mechanikai módzatai foglalkoztatták. Tapasztalatai, valamint Hugo Riemann és Friedrich Adolph Steinhausen munkái alapján világossá vált számára a verbális meghatározások szükségessége és lehetősége.

Miután elértem a hangszeres érettséget és játszottam a repertoár nagy részét, a második világháború egy évre elválasztott a hangszeremtől. E szünetet követően mindössze két hetem volt első nyilvános szereplésem előkészítésére. Sikeresen dolgoztam tovább, mint hivatásos muzsikus, és rövidesen a Magyar Állami Operaház és a Filharmóniai Társaság zenekarának szólócsellistája lettem. Úgy egy évvel később meghallgattam Bécsben egy hangversenyt. Korunk egyik legjobban csodált hangszeres szólólistája, egykori legendás csodagyermek játszott.

Összevissza vibrált és alig tudta irányítani a bal kezét. Hangos, rendszertelen szuszogás töltötte be az egész termet, A szünetben, ájuláshoz közeli állapotban távoztam. Mindannyian tudatában vagyunk a nemzetközi koncertezéssel járó igénybevételnek, és vonakodva bár, de elismerjük az ember esendőségét, így magyarázva egy-egy elrontott estét. Álmatlan éjszakák győztek meg arról, hogy ami azon a koncerten történt, az egyetlen ilyen „elrontott esténél” sokkal több volt. Lázálmain voltak a hályogkovácsról, aki, miután rájött, hogy milyen veszélyes dolgot művel, soha többé nem tudta megismételni sikereit. Az érett művészé fejlődő csodagyermek csekély száma magyarázatot követelt, és égetően szükségessé vált számomra a pódiumon előadóművész mentális és fizikai tevékenységét irányító funkciók magyarázata.

Hiábavaló nyilvános kísérletezések néhány rémülettel teli hónapja után, amelyet hosszúra nyúlt önkéntes visszavonulás követett, rájöttem, hogy csak a hangszeres zene létrehozásához szükséges alkotó elemek tudatos megismerése által válhat valaki hivatásos muzsikussá és megalapozottan függetlenné az újra meg újra adódó véletlenektől. Csak ezen tudatos megismerésen keresztül válik ellenőrizhetővé az előadó-művészet „tehetségi” oldala, megkülönböztethetővé a tehetséges dilettáns a hivatásos mestertől. Ez a felismerés ösztönzött arra, hogy a hangszeres játék alapvető problémáit kutassam; azokat az alapproblémákat, amelyek mindenki számára azonosak és minden zenében benne rejlenek, tekintet nélkül a szubjektív érzésekre és ítéletekre, Valahányszor ez a kutatás elérte azt a pontot, ahol sikerült meghatározni, mi is a probléma, a megoldások maguktól adódtak, magyarázva és igazolva az eltérő megközelítéseket. A mindenkori előnyök és hátrányok megszegyenítőek voltak azokra nézve, akik egy választottút iránti vallásos buzgalmukban visszariadtak minden ellentmondástól, míg a merőben más képességűek számára adódott válasz.

A hivatásszerűség hangsúlyozása többszörösen fontos. Függetlenül attól, hogy a muzsikuszólistaként, vagy kisebb-nagyobb együttes tagjaként fellép, vagy egy hangszeres kollégájának nyújt segítséget a „szakma” elsajátításához, a lehetséges megoldások megismerésének és megértésének jelentősége messze túlmutat a természetes tehetség értékén. Gyerekség lenne figyelmen kívül hagyni, hogy a tehetségek eloszlása mennyire nem demokratikus, mégis általános, az ember képességeinek minél teljesebb kihasználására irányuló törekvés. Ha tehetség és szerencsés körülmények egybeesnek, a nagy eredmények eléréséhez nem föltétlenül szükségesek elméletek. Aki elégedett a saját teljesítményével, sosem rágódik problémákon, hiszen nincsenek problémái. Másrészt, csak az nem fél, aki nem ismeri fel a lehetséges veszélyeket;

veszélyeket, amelyek nem szükségképpen személyesek, hanem művésziek. Más dolog gyenge produkció miatt elveszíteni egy versenyt, vagy próbajátékot, és megint más nem legyőzni valakit, aki ugyanolyan jó, vagy még jobb. Bizonyos mértékig kötelező az előadás előtti idegesség, de nem az ismeretlentől való félelem, hanem a művészi átélés jelentősége iránti tisztelet miatt.

A rendszerezés

Többéves kutatás után sikerült a különféle problémákat néhány egyértelmű kategóriába sorolnom. E kategorizálás enyhítette a gyakorlóidő hiányának általános csapását. Merem állítani, hogy nincs olyan muzsikos, aki sohasem mondta volna: „Ha több időm lett volna, ...”. Sajnálhatjuk az időhiányt valamennyi, elérhetetlen célra irányuló emberi törekvés esetében, de az idő helytelen használata ugyanilyen tragikus. Igen gyakori, hogy valaki, aki egy órát gyakorol, ideje felét már jól kontrollált részek, dallamvonalak ismételtetésével tölti. Közhely, hogy valaki végtelenszer ismételi egy nehéz részt anélkül, hogy észrevenné, hogy a probléma nem a bal kéznél keresendő, hanem a vonásnál, húr váltásnál, frazeálásnál, csoportosításnál, vagy a hangszer tartásnál, és így tovább a végtelenségig.

A négy kategória a következő:

- I. A játék előkészítése.
- II. Jobb kar–kéz–ujjak.
- III. Bal kar–kéz–ujjak.
- IV. Zenei alkalmazás.

A sorrend és a címek nyilvánvalóan önkényesek. A negyedik csoport – a zenei alkalmazás – akár első is lehetne, vagy tán annak is kéne lennie? Csakis abból indulhatunk ki, hogy a hangszerjátékot minden tekintetben a zenei indítéknak kell motiválnia. Tisztán intonálni, töretlen íveket létrehozni, kiküszöbölni a recsegő hangzást, óvakodni a vonósebesség változásaiból származó kontrollálatlan dinamikai változásoktól, valamint elkerülni, hogy nagy távolságok összekötésekor idegen hangok megszólalhassanak – mindez nem technikai, hanem zenei követelmény. A megoldás mindazonáltal technikai. Ezért, a belső zenei igények megvalósítása érdekében a fizikai feltételeket a lehető legközelebb kell hozni az ideálshoz, hogy a zenei idea kibontakozását elősegíthessük.

Egy szakaszt, amely egyenlő egységekből áll, egyenletesen kell játszani. A kivitelezés technikai megoldást követel; az indíték zenei marad. Eleve számítunk a szabadság-elemre, a fekete-fehér hangjegyek egyéni tolmácsolásának csodájára. Mindazonáltal az előadás szabadsága nem indokolja a technikai nehézségekből eredő anarchiát. Rubato: szabadság a frázison belül; agogika; szabadság az ütemen belül. Hogy ez mit jelent – világos. A melódia, ritmikai, harmóniai vagy érzelmi jelentőségük miatt meghosszabbított, vagy megrövidített hangokat ki kell egyenlíteni, hogy megőrizhessük a frázisok és tételek szerkezeti egységét. Milliárdnyi egyéni változat létezik a lehetőségek birodalmában az alapvető egyensúly megbontása nélkül is. Ez a megközelítés fegyelmet követel, elsősorban hallási fegyelmet, de a hallási érzetek működése érdekében szükség van szellemi és fizikai fegyelemre is. Jól ismert az olyan muzsikussal, aki azt hallja, amit a belső hallásával képzel, ahelyett, ami a valóságban megszólal. Jól ismert az is, aki mindenki mást lassúnak tart, miközben ő maga összevissza száguld egyes részekben keresztül. Jól ismert egy zenemű megtanulásakor az a fázis, amikor a zenei megértést megelőzi a mechanikus tanulás. Más szavakkal, a zenének, mely a klasszikus diszciplínák egyike, a diszciplína legyen az alapja, és ha ezt elértük, kibontakozhat a kifejezés szabadsága.

Fontos a tanulás sorrendje. A vadul burjánzó, a fegyelmezett hangszerkezelést nélkülöző csodálatos művészi elképzelések a kövezetlen úton száguldó pompás gépkocsira emlékeztetnek. Verset ritkán sikerül írni egy még meg nem tanult nyelven. Előbb meg kell ismerkednünk a magánhangzókkal és mássalhangzókkal, hogy szótagokat, szavakat, mondatokat formálhassunk belőlük. Így végül akár költészet is létrejöhet. Az e megközelítésben halványan benne rejlő hidegvérűség figyelembe veendő tény, de csakis a művészet és dilettantizmus ellentétének fényében, erre egyébként még visszatérek a negyedik kategória tárgyalásakor.

A mesterművek újra alkotásakor a tisztaság, az egyszerűség és a struktúra tekintetében irányadónak kell tekinteni a művészi indíttatást. Ami ezen indíttatás alapjául szolgál, azt alap- vagy ideális legatónak nevezhetnénk: folyamatosan emelkedő vagy ereszkedő tiszta zenei hangok; egymást követő harmóniák folyamata a feszültséget vagy oldódást hordozó „fókusz”-pontok felé; következetesség a ritmus tekintetében – lüktetés, amelyet nem befolyásol a ritmikai egységek váltakozása; dinamikai kontrasztok, amelyek a zenei tartalmon, és nem látványos mennyiségi hatásokon alapszanak; és végül, fel kell

ismerni a hangszeres zenében rejlő énekhangi lehetőséget, amely minden zenei törekvés alapja.

A fentiekből talán nyilvánvaló, hogy a „VRI” leírásának kísérlete legjobb esetben is csak részben sikerülhet. A hangszerjáték összetett érzéseken alapszik. Ezek az érzések körül írhatók, alkalomadtán felébreszthetők, de végül is mindenkinek saját magának kell megtalálni őket. Ezért az e gondolkodási folyamat során elért legnagyobb eredmények a szemináriumokon jönnek létre, ahol a résztvevő csoportok kísérleteznek, megfigyeléseket végeznek és alkalmanként felfedezik, hogy ezeknek az érzéseknek egyike-másika vagy újdonság a számukra, vagy olyan elem, amelyet ismertek már, csak nem vették figyelembe. Az itt tárgyalt kérdések egyike sem új, sem a felvetés, sem a megoldás szempontjából. Ismert elveken alapszanak. Az itt javasolt sorrenddel az áhított zenei eredményekhez vezető kölcsönös vonatkozásokat szándékoztam megmutatni.



Starker János (1988)
(taminoautographs.com)

Első kategória: A játék előkészítése

Az első kategóriában tárgyaljuk az izmok használatát, az erő és a súly alkalmazását, ezenkívül a mozgásokat, az egyensúlyt, a légzést és az időzítést – ez utóbbi- nál különös tekintettel minden akció tudatos megelőlegezésére, illetve késleltetésére.

Mindig foglalkoztatott az a gondolat, hogy a hangszerjáték fizikai követelményei-nek kielégítésére fordított energiának minimálisnak kellene lennie, ez elősegítené a szellemi és érzelmi képességek szabad működését a

zenei mondanivaló közlése érdekében. Az előadó látható küszködése kiválthat ugyan együttérzést, ennek azonban nem sok köze van a zenéhez. A színpadi technika terén ez a rokonszenv jól szolgálhat, ha a zenei mondanivaló nem elég meggyőző. Az izzadó, vonagló előadó által felhasznált adrenalinmennyiség gyakran a művészi tartalmat gátolja. Ahhoz, hogy csak a minimálisan szükséges energiát használjuk fel, mindenkor maximális erőnek kell rendelkezésünkre állnia, és ebből csupán annyit használni fel, amennyire szükség van.

Az erő a vonón és a bal kéz ujjain keresztül a húrok érintési pontjaira irányul, A kar ereje a hát izmaiból ered. Ezért az a cél, hogy semmi se hátráltathassa az energia áramlását a forrástól. Nyilvánvalónak tűnik, hogy ha az ujjak, kezek, alsó karok, felső karok és vállak a hátizmok támasza nélkül működnek, a helyileg használt energiának arányosan növekednie kell.

A „laza” játék valójában azt jelenti, hogy az izomfeszültség egyenletesen oszlik el. Bár „játszunk” a hangszeren, amikor zenélünk, a játék erőt követel és kizárja az elernyedést. Hogy megvalósíthassuk az izomfeszültség egyenletes elosztását, meg kellene keresnünk, az akadályokat.

Mindenütt, ahol ízületek találkoznak, van egy olyan tendencia, hogy a következő izomcsoport aránytalan megfeszítése miatt megszakad a feszültség áramlása és ún. szögletek alakulnak ki. A leggyakoribb bajkeverők a váll, az alkar (nyitáskor), a hüvelykujj, és az ujjak alatti izmok. Törekednünk kell a szögletek elkerülésére és a gömbölyűség érzetének kialakítására. Ugyanakkor, ha csak lehet, mindkét kar ereszkedő vonalat képezzen, ez további eszköz a folyamatos energiaáramlás megtörésének megelőzéséhez. Hegedűn, brácsán vagy a cselló első néhány fekvésében bal kézzel ez természetesen nem lehetséges.

Két egyszerű gyakorlat segíteni fogja a szögletes, illetve gömbölyű érzet közti különbség felismerését. (1) Emeljük mindkét vállunkat nagyon magasra, húzzuk a karokat hátra, rotáljuk a karokat befelé, majd hozzuk előre fejmagasságban egész addig, hogy a kézfejek összeérjenek, végül ejtsük le mindkét kart abba a sajátos helyzetbe, amelyben a hangszeren játszunk, így mintegy elősegítve a hátizmok működését. (2) Feszítsük meg a felső kar izmait, amennyire csak lehet, de ügyeljünk rá, hogy a kézben és az ujjakban semmiféle feszültség ne legyen. Ennek a maximális megfeszítettségnek az lesz az eredménye, hogy az alkar remegni kezd. Ezután hajlítsuk ökölbe a kezünket. Fokozatosan szorítsuk össze, és lassan nyissuk az alkart, hogy a felső kar izomfeszültsége átvándorolhasson az ökölbe. E gyakorlat hatására csökkennie kell annak a természetes

tendenciának, hogy nagyobb dinamikánál a felkart túlzottan megfeszítjük, valamint annak az alapvetően rossz tendenciának, hogy gyorsításkor az alsó kar izmai automatikusan megfeszülnek

A súly használatát a karok felfüggesztésekor érthetjük meg. Amikor felemeljük a karunkat, ismét a hátizmok, s nem a felső kar izmai adják a szükséges erőt. A karok felemelése előtt a teljes lazítást gyakoroljuk, testünket és végtagjainkat feszültség mentesítve, hogy csak a lábaink tartsák a testünket, mikor állunk. A súly és a nyomás érzetének különbsége erősödik ily módon, a mindenkor szükséges keverék előkészítéseként.

Az, erőt, a magas és mély húrok, magas és alacsony fekvések változó követelményeihez alkalmazni kell, ehhez szükség van a testsúly kontrollált áthelyezésének képességére, azaz egyensúlyra. A következő egyszerű gyakorlat segíteni fog a kontrollált testi egyensúly elérésében: álljunk fel, helyezük a testsúlyt jobb oldalra, emeljük fel a bal lábat, hajlítsuk be a jobb térdet, Ismételjük néhányszor mindezt, amíg viszonylag kényelmessé válik. Ismételjük meg ugyanezt a gyakorlatot a bal oldalon, emeljük a jobb lábat. Ezután egy szék szélére ülve helyezük a jobb lábunkat középre, emeljük fel a bal lábat és emelkedünk fel a jobb lábon. Ismételjük bal lábbal. Az itt előforduló nehézségek felhívják a figyelmet a testkontroll hiányára, a testsúllyal való rossz gazdálkodásra, valamint a változó egyensúlyi követelmények megérezésének szükségességére.

A légzés, vagyis a kontrollált lélegzés használata sokféleképpen közelíthető meg. Általános tendencia, hogy minden tevékenységünket nagyobb sebességgel kezdjük, Ezt belélegzéskor és kilélegzéskor is megfigyelhetjük. A következő gyakorlattal a levegőmennyiséget, egyenletesen 4, 6, 8, 12, 16, 24 stb. részre osztjuk. Üres tüdővel kezdünk, hallhatóan beszívjuk a levegőt, és figyeljük a belélegzés sebességét, miközben az előzőleg elhatározott felosztásra gondolunk, úgy, hogy tüdönk végül egészen megteljen. Tegyük ugyanezt kilélegzés közben. Később a vonósebesség ellenőrzésének kikísérletezése közben gyakoroljuk a vonósebesség és vonóbeosztás szinkronizálását be- és kilélegzéssel együtt.

A kontrollált lélegzés hiánya más jelentős zavarokat is okoz. Ha nehéz futam játszásakor visszatartjuk a lélegzetünket, ez helytelen hangsúlyozást, egyes részek véletlenszerű csoportosítását, és ami a legfontosabb: a frázisok és váltások előkészítetlen indítását okozza. A cselekvések megelőlegezése a lehető legfontosabb a hangszeres játék és a zenélés összes fázisában. A megelőlegezés (anticipáció) értelme itt előkészítés, a késleltetés ellentétéként. A következő

mondat talán megmagyarázza, miért van erre szükség: A megelőlegezés magának a zenének része, ezért viselnie kell a következő zene valamennyi – időbeli, dinamikai, melódiai, harmóniai – jellegzetességét. Egy frázis indításához szükséges egy megelőlegező, előkészítő felütés vagy végszó. Ennek a végszónak tükröznie kell a frázis alapegységét. Egy karakterváltás olyan előkészítő végszót kíván, amely a változást már tartalmazza. Egy vonóváltásnál az irányváltoztatást, húr váltásnál az új vonószintet, fekvésváltáskor az új karhelyzetet, sebességváltozáskor a szükséges feszültségmódosítást kell előkészíteni. Ha a légzés nem gátolt, ezeket a megelőlegezéseket segíthetjük a megfelelő beléggzéssel. Természetesen némi gyakorlás után e tevékenység legtöbbje tudatalattivá válik, és csak különleges nehézségeknél, és csak a gyakorlás során lehet szükség a tudatos alkalmazásra.

A megelőlegezés nyilvánvalóan felelős a zavartalan, folyamatos tevékenységért, és zenei értelemben szeretem az eredményét „legato”-nak nevezni, szembe állítva a „marcato” karakterrel, amely késleltetett tevékenységek eredménye.

Mostanra nyilvánvalóvá válhatott, hogy a „VRI” leírására használt nyelv szándékosan kerüli a tudományos kifejezéseket. Ezen a nyelven beszéljük meg a szemináriumi tantermekben a látható és hallható szempontokat, mi a jó és mi a rossz, kellemes-kellemetlen, meggyőző-nem meggyőző, mi küszködő, mi erőtlen stb. példák formájában.

Csoportos vitákon gyakran több téma összefonódik az aktualitástól függően. Például, hogy hogyan tartjuk a hangszert, ez az első kategóriához, a játék előkészítéséhez tartozik. Mégis általában vagy az alap legato magyarázatakor vitatjuk meg, vagy amikor a bal kéz használatának fő elveiben állapodunk meg. Ennek oka egyrészt, hogy a vonóval alkalmazkodni kell a különböző húrok változó követelményeihez, másrészt a bal kéz számára bázist kell biztosítani ahhoz, hogy az ujjak minden fekvésben azonos szögből ériék el a húrokat.

A szemináriumokon arra törekszünk, hogy mindenki számára egyéni szükségleteinek megfelelő pozíciót találjunk, és a következő elemeket kísérletezzük ki együttesen: először is, mint az egyensúlyi gyakorlatnál, biztosítani kell, hogy akár ülve, akár állva akaratunk szerint tudjuk testsúlyunkat jobbra vagy balra csúsztatni; másodsor, biztosítani kell a karok akadálytalan működését; és harmadszor, szembesíteni kell egymással a csellistáknak a láb hosszáról alkotott különböző nézeteit. Ez az utolsó téma intenzív vitákat kavart a szemináriumokon. Arra a kérdésre, hogy vajon egyenes, hajlított (Tortelier),

vagy nagyon hosszú lábat használjunk-e, a legegyszerűbb válasz: a játszó személy testmagasságának és karhosszúságának kell ezt meghatározni. A függőlegesebben tartott hangszer lehetővé teszi az átlagos magasságú és karhosszúságú csellista számára, hogy erejét a hangszer érintés pontjára koncentrálja. Hátránya, hogy a vonó esetleg csúszkál lefelé; másrészt viszont így könnyebb minden gyors, könnyed vonás és az úgynevezett virtuóz elemek szinkronizációja. A hangszer vízszintesebb tartása a magas, hosszú karú csellisták számára előnyös, hiszen így a megnövekedett távolság miatt kényelmesebben használhatják az alkarjukat. A karok magasabban tartásának kényelmetlenségét kiegyenlíti ennek kézenfekvő hatása, a karok súlyossága, amely legtöbbször nagyobb hangerőt eredményez. Annak, hogy így jobban rálátunk a húrokra, nincs jelentősége, kivéve, ha pszichológiai előnnyel jár.

Ezért, végeredményben bármelyik tartólábat használjuk, ez nem akadályozhatja a karok szabad mozgását. Minden fekvésnek elérhetőnek kell lennie anélkül, hogy szükség lenne a test helyzetének változtatására. A hangszer nem akadályozhatja a szabad lélegzést. A csellót úgy kell elhelyezni, hogy térdünkkel jobbra-balra tudjuk mozgatni anélkül, hogy a felsőtestünk mozogna. A térdek nem takarhatják a cselló oldalait, mert ez tompítja a hóangot. Ugyanakkor, képesnek kell lennünk arra, hogy amikor csak akarjuk, a térdünkkel ellennyomást – a vonóval szembeni ellenállást – hozhassunk létre.

Tanácsos különböző magasságú székekkel kísérletezni (ha a magasság nem változtatható, használhatunk egy párnát vagy könyvet), amíg megtaláljuk a tudatos testi kontrollt. Érdeemes kísérletezni lábaink különböző elhelyezésével, és azzal is, hogy a szék mekkora részét foglaljuk el, mikor ráülünk. A normál csellólábbal a próbálkozók legtöbbször a szék első részét részesítik előnyben. Lábainkat vagy úgy helyezhetjük el, hogy a bal láb elől sarkon, a jobb eléggé hátul, a lábujjakon támaszkodik, vagy fordítva, ha mindkét lábunkat teljesen lerakjuk a földre, ez a hajlított vagy igen hosszú csellólábat használóknak lesz inkább hasznos.

Második kategória: Jobb kar, kéz, ujjak

A jobb kéz 2. és 4. ujjá tartja az alapvető egyensúlyt; a többi ujj az erőt továbbítja. Karunkat felfüggesztve fektessük a vonót laposan a második ujjra, kisujjunkkal egyensúlyozva a vonó végén, mikor elértünk egy valamennyire biztonságos érzést, helyezük rá az első és harmadik, majd a hüvelykujjat, ezután fogjuk meg erősen. Most csúsztassuk a kisujjat kívülre, szokásos

helyzetébe, anélkül, hogy a vonót billegni hagynánk. Suhintó kézmozdulattal próbáljuk ki, elég biztosan tartjuk-e a vonót, hogy ki ne csússzon a kezünkből. A kar erejét lefelé vonáskor a Q és 3. ujj, felfelé vonáskor a Q és 1. ujj továbbítja. A vonó közepétől kezdve az alkart rotálva készítjük elő a következő vonásirányt. Lefelé vonás: húzzuk az egész kart, fokozatosan emeljük a felső kart, körülbelül középen kezdjük nyitni az alsó kart és folytassuk a felső kar emelését, amíg a vonó csúcsát elérjük. Az alsó kar rotációjával a felfelé vonáshoz szükséges helyzetbe érkezünk. Felfelé vonás: kezdjük tolással, zárjuk be az alkart, fokozatosan eresszük le a felső kart, és körülbelül a vonó közepétől kezdve az egész kar térjen vissza eredeti helyzetébe. A „körülbelül” szót azért használjuk, mert a különböző húrokon ez a hely változó. Ez az egész kar-alsó kar tevékenység határozza meg az alapvető legato-vonást.

Akárcsak a többi végtag, a kar is körkörösen működik, ami körkörös mozgást eredményezne a húrokon, ha az alkar nem biztosítaná az egyenes vonalat. A kápnál a vonón keresztül ható karsúly és a mozgási sebesség kombinációja hozza létre a húr rezgésbe hozásához, a hangképzéshez szükséges súrlódást. Ahogy a kar húrtól való távolsága növekszik, nyomás helyettesíti a csökkenő súlyt. A nyomás a 3. Q-ujjon keresztül hat, és amint a fent leírt karműködés folytatódik, felfelé vonáskor az 1. ujj veszi át a 3. szerepét. A 3. ujjhoz és a Q-hoz vezető izmok felelnek a vonó húzásakor felhasznált erőért. Az 1. ujjhoz és a Q-hoz vezető izmok a vonó tolásakor felhasznált erőért felelősek. A vonónak 90 fokos szöget kell bezárnia a D-húrral. Csellón a vonó húrral bezárt szöge a mély hurok felé növekszik, az A-húr felé csökken. Hegedűn és brácsán ennek az ellenkezője igaz. Ennek az alap legato-vonásnak – ahol az alkar a sebesség említésre méltó változása nélkül nyílik és záródik – kellene az alapot szolgáltatnia szinte valamennyi létező vonáshoz.

Úgy érzem, szükséges emlékeztetnem az olvasót, hogy a legato-működésnek ez a leírása elnagyolt és tele van ellentmondásokkal. Azonban ennek az összegezésnek nem célja, hogy cáfolja, vagy helyettesítse az e tárgyról megjelent – tudományosan sokkal pontosabb – írások bármelyikét is. A cél inkább annak ismertetése, hogyan oldjuk meg a szemináriumokon – kísérleteken keresztül – a problémákat, hogyan érjük el a remélt eredményeket.

Az alap legato-vonás lassú gyakorlásakor összpontosítsuk figyelmünket a kar helyzetére a kápa és a csúcs közötti valamennyi ponton. Bármilyen vonást használunk és a vonó bármely részén, a karnak az alap-legatónak megfelelő helyzetben kell lennie. Ha egy staccato-sorozatot játszunk felfelé, a vonó

közepétől kezdve az egész karnak fokozatosan vissza kell térnie eredeti helyzetébe, miközben folytatjuk a staccatót a kápáig. Ha egy hangot a vonó felső felén indítunk, az alsó karnak „nyitott” helyzetben kell lennie, a felső karnak pedig, ennek megfelelően, magasabban? Magasabban? Mihez képest? A felső karnak ahhoz a helyzetéhez képest, ahogy az alsó félvonón játszunk. Minden olyan vonásnál, ahol a vonó elhagyja a húrt, mindig ugyanezt a szabályt kell követnünk. Amíg a vonó a levegőben van, a karmozdulat ugyanaz marad, mintha a vonó a húron volna. A levegőben nem változhat meg a sebesség, kivéve, ha a zene úgy kívánja, vagyis egy zenei változást kell előkészíteni.

A vonóváltásnak szintén a levegőben kell történnie, ha a megfelelő hang értékének egy része nem a húrra esik. A spiccato vonást vonóváltások gyors sorozatának kell tekintenünk. Minden vonóváltásnál a hüvelykujj nyomását közvetlenül a váltás előtt csökkentenünk kell. A szabályos legato vonásnál a Q által alkalmazott nyomás hozza létre az alkar és a kéz egységét. Bármely kitartott hangnál szükség van erre az egységre, ezért én jobban is szeretem ezt a vonást sostenutónak nevezni. Amikor csökkentjük a Q nyomását és ezzel együtt az alsó kar feszültsége is csökken, a kéz elkezd önállóan mozogni. Ahogy az alkar az ismételt rövid hangokat fel-le, fel-le vezet, a kéz körkörös mozog (a hüvelykujjban szinte nincs feszültség) –, ez lehetővé teszi, hogy a vonó elhagyja a húrt és létrejöhessen a spiccato. Ezt a következő kísérletben figyelhetjük meg:

- 1) Függesszük a karunkat úgy, hogy a kezünk vagy karunk egyetlen pontján se legyen feszültség.
- 2) Mozgassuk az alsó kart vízszintesen jobbra-balra, és hagyjuk, hogy a kezünk szabadon függve eszerint mozogjon.
- 3) Mozgassuk az alsó kart föl-le, hadd kövesse a kéz ezt a mozgást is.
- 4) Mozgassuk az alsó kart az óra járásával megegyező és azzal ellentétes irányban, hagyjuk a kezét hasonlóan körözni. Mindig jusson eszünkbe, hogy nem a kéz, hanem a kar indítja a mozgást.
- 5) Szorítsuk a hüvelykujjat a mutatóujjhoz jó erősen, és próbáljuk meg újra a vízszintes mozgást. Minthogy a kéz most nem mozog, folytassuk a karmozgást, és fokozatosan csökkentjük a hüvelykujj nyomását addig a pontig, ahol a kéz újra függetlenül kezd mozogni. Végül: fogjuk meg a vonót, tegyük húrra, és a súlypont magasságában próbáljunk meg az ötödik lépést.

A hüvelykujj elhelyezésénél abból indulunk ki, hogy nem kell elhelyezni. Amikor a kéz függ, a hüvelykujj egy vonalban van az első ujjal. Ha az alkar befelé fordul, a hüvelyk a 2. ujjal kerül egy vonalba. A lényeges tényező itt az, hogy ha a hüvelykujjat a tenyér felé „húzzuk”, hogy egy vonalban legyen a 2. ujjal, azonnal izomfeszültség jön létre és ez kerülendő. ugyanez igaz a bal hüvelykujj elhelyezésére.

A kar töretlenül lefelé ívelő vonalának megőrzése érdekében szükséges a könyök és a csukló szerepének tisztázása. Mivel mindkettő ízület, jobb, ha azt mondjuk: „emeld fel, vagy ereszd le a felső kart”, ahelyett, hogy „emeld fel, vagy ereszd le a könyököt”. És hasonlóképpen: „emeld fel, vagy ereszd le a kezdet”, jobb, mint emeld fel, vagy ereszd le a csuklót”. A sokféle vonás tárgyalásakor beszélünk kemény és lágy mássalhangzós indításról; arról, hogy a húron tartózkodás milyen hosszú magánhangzót tartalmaz; hogy milyen hosszan tartózkodik a vonó a húron vagy a levegőben; kemény és lágy mássalhangzós lezárásról, és olyan hangokról, amelyeket a halott hangvégződés elkerülése érdekében m-mel vagy n-nel fejezünk be.

Az önként vállalt korlátok a szemináriumokon nem teszik lehetővé az ismert vonások részletes elmagyarázását és tudományos leírását. A hangsúly a felismerésen, a példákon és a kísérletezés módjain van. Hamar felismerjük, hogy a legáltalánosabb probléma a vonó tapadásának csökkenése a vonó hegye felé. E fogyatékoság kijavításának egyik módja az, hogy kérjünk meg valakit, hogy tartsa a vonó hegyét és próbáljunk így egy lefelé, és egy fölfelé vonást. Ha a segítőnk elég erősen tartja a vonót, akkor húzásához a szokásosnál sokkal több erőre van szükségünk. Ezután – az izometrikus gyakorlatokhoz hasonlóan – kíséreljük meg ugyanezt segítség nélkül, de elképzelve, hogy valaki tartja a vonó hegyét. Ha a tapadás nem elegendő, a túlzott vonósebesség hang helyett füttyülést hoz létre; ezzel szemben, ha túl nagy nyomást alkalmazunk, de a vonó sebességének mértéke nem felel meg ennek, az eredmény kaparás lesz.

Harmadik kategória: Bal kar, kéz, ujjak

Mire a vonósjáték rendszeres módszertanának tárgyalásakor ehhez a csoporthoz érünk, a kérdések nagy része feltehetőleg magától értetődővé válik. A kar, a váll és az alsó kar nyitásának használatát az első és a második csoportnál tárgyaltuk; egyenletesen osszuk el az izomfeszültséget, tartózkodjunk az izomvonal megtörésétől, az alsó kart folyamatosan nyissuk, kerüljünk minden hirtelen

sebességváltozásnak tulajdonítható váratlan mozdulatot, ismerjük fel az elsődleges fontosságát annak, hogy a hüvelykujj szögletes megfeszítésétől minden fekvésben tartózkodnunk kell, és csökkentjük az alsó kar feszültségét, amikor gyors futamokat játszunk. Miután mindezeket a kérdéseket körülhatároltuk és megértettük, meg kell vizsgálnunk az ujjak elhelyezésének lehetőségeit és a csellón levő három különféle fekvést (szemben a hegedűn és brácsán használt gyakorlatilag csupán eggyel).

János Starker on Vibrato (3:41)

Alapvetően három különböző elképzelés él arról, hogy hogyan helyezzük az ujjakat a húrra: hátradöntve, előredöntve, így kis helyen érintkezik az ujj a húrral; és függőlegesen, így nagy hűsfelület tapintja a húrt. Mindháromnak van előnye és hátránya is, mindegyik befolyásolja a vibrato, a különböző kötések, csúszások megválasztását és használatát, valamint az összes típusú zenei és virtuóz elem kifejezésének képességét. Kézenfekvő a tanács: sajátítsuk el mindhárom módot, és alkalmazzuk őket szükség szerint.

A merőleges tartás jól beválk a vastagabb húrokon és az első hét fekvésben (a fekvéseket félhangonként számoljuk). A húrral való széles felületű érintkezés biztonságérzetet ad, a kar súlya is jobban kihasználható, de amikor magasabb fekvések felé haladunk, a mozgásban törések és a hang minőségében változások jöhetnek létre. Az intonáció sokkal kevésbé pontos, mint amikor kicsi az érintkezési pont, de ez csupán nagyon magas szintű zenélésnél válik fontossá, ahol tiszta felhangösszecsengés a cél.

A kéz hátrafelé döntése megoldást nyújt a merőleges tartás hátrányaival szemben; megkönnyíti a folyamatos mozgást a fogólap teljes hosszán, és az intonáció sokkal pontosabb. A hátradöntés inkább az első és második ujjakat használja és ezek tágításait. Az előredöntés a harmadik, negyedik ujjakat, és ezek tágításait részesíti előnyben. A hátrányok az alsó fekvésekben jelentkeznek, ahol a súly és az erő az ujjhegy parányi részére koncentrálódik, és emiatt különleges pontosságra van szükség. A merőleges tartással gyakran együtt jár a kéz vibrató, a központ alá-fölé mozgás, ilyenkor a hüvelykujjat a nyakhoz szorítva középpontként használjuk és a kéz ekörül forog előre-hátra. A döntött tartás alkalmasabb a kar vibratóhoz, amelynél a hüvelykujj épphogy érinti a nyakat és a kézzel és az alsó karral azonos irányban mozog. A kéz-alsókar egység a jobb kéz sostenuto érzéséhez hasonló.

A karvibrátónál fellépő nagyobb feszültség miatt kevésbé valószínű a hamis intonáció elkendőzését célzó kontrollálatlan vibrálás. A vibrátót, mint díszítőelemet, az érzelmi tartalom kiemelésére és a természetes felhangokkal nem gazdagított hangok szebbítésére kell használni. Az F, H, Asz és Esz hangoknak nincsenek felhangjai egy négyhúros hangszeren, míg az üres húrokkal és azok felhangjaival megegyező hangok kiválthatnak felhangrezgést. A vibrátót tehát ennek a hangki-
különbözőségnek a kiegyenlítésére kell használnunk. Ritkán megyek túl a vibrátó használatánál szükséges különféle tényezők kezdetleges leírásán. A csoportos viták és kísérletezések során megpróbáljuk felfedezni, hogy mi akadályozza az egyént az akarata szerinti folyamatos mozgás létrehozásában. Amint eljutunk a probléma gyökeréig, javítási módokat ajánlunk.

A föl-le csuszásnál hagyjunk fel az ujjnyomással és próbáljuk meg folytatni a karmozgást, úgy, ahogy a vissza-előre csuszásnál. Helyezzük egy ujjunkat a kinyújtott jobb kéz hátára és próbáljuk meg elérni egy folyamatos mozgási érzést a húr lefogásához szükséges nyomás nélkül. Váltunk ujjat egyazon hangon és próbáljuk a folyamatos mozgás segítségével fenntartani az egymást követő hangok egységes minőségét.

Teljes eszköztárat használó kutatók sem jutottak mindeddig megegyezésre a vibrátó akusztikai tulajdonságainak analízisében. Így hát saját hallásunkra vagyunk utalva, ezt pedig egyéni tapasztalatok alakítják. Fejlődésünk minden szakaszában meg kell próbálnunk belső szükségletünk kielégítését, majd kiterjesztésére kell törekednünk. Ez az elv a zenélés minden aspektusára vonatkozik, és mikor a bal kézzel foglalkozunk, az érdeklődés a fogólap földrajza felé fordul.

Köztudott, hogy az intonálás alapvető, megváltoztathatatlan problémája a vonós hangszereken abból ered, hogy a hangmagasság emelkedésével csökken a hangközök mérete. Minthogy az elmúlt idők bundjai csak a gitáron őrződtek meg, arra kell törekednünk, hogy a fogólapon kifejllesszünk egy mentális és pszichikai billentyűzetet.

Az első lépés a normál és tágított fekvések osztályozásának elfogadása. A tágított fekvések természetellenes kezelhelyezést igényelnek, ezért ezeket úgy tárgyaljuk, mint a normálistól való eltérést. Véleményem szerint ezeket csak akkor használjuk, ha technikai vagy kifejezésbeli okokból elkerülhetetlen. A fogólap alsó felén, ahol a Q-t nem játszóujjként használjuk, négyujjas és háromujjas fekvéseket különböztetünk meg. A fekvéseket az első ujj elhelyezése

határozza meg, ezért a diatonikus skálán alapuló számozás helyett előnyösebb ezeket az első ujj által játszott hangról elnevezni. Ez segíti a fogólap vizuális elképzelését, valamint memorizálását. Ha a kromatikus skálát használjuk, 8 négyujjas fekvésünk van, ahol az ujjak egymástól félhangnyira helyezkednek el és kis tercet zárnak közre. A 9. félhangtól kezdve ritkán használjuk a 4. ujjat, habár ez is lehetséges. Ez a terület hatalmas problémákat okoz a csellistáknak, mert a Q-t itt kell átvinni a hüvelykfekvésbe. Ahelyett, hogy a Q-t bizonytalanságban hagyjuk, ha kifejlesztünk négy határozott háromujjas fekvést, a Q alkalmazkodni fog a nyak oldalán a másféle elhelyezkedéshez, mintegy folyamatos előkészületként a hüvelykfekvéshez. A háromujjas fekvések kifejlesztésekor (ezekből négy van, mert ha a legmagasabb játszott hang az üres húrhoz képest kis decima, akkor átlagos méretű kézzel nincs igazán szükség a Q húrra tételére), azonnal gyakorolni kell a tágításokat is, praktikus okokból. A második ujj most inkább egész, mint félhang távolságra van az elsőtől, és a bezárt hangköz kis terc marad, mint a négyujjas fekvéseknél.

A hüvelykfekvés ugyanolyan, mint a hegedűn a normál fekvések. A Q és 3. ujj által bezárt hangköz tiszta quart. A fekvés nevét a Q által játszott hang adja, és az 1. és 2. ujjak közti távolság félről egész hangra változhat. Ilyenformán sok permutáció lehetséges, és számos gyakorlat született e módszer alapján. A gyakorlatokat, melyek a hagyományos gyakorlat füzetekben megjelentektől csak a matematikai formula miatt különböznek „A vonósjáték rendszeres iskolája – balkézgyakorlatok gordonkára” című kötetem tartalmazza. A kötetben mintagyakorlatok szerepelnek az alapvető négyujjas, háromujjas és hüvelykfekvések fejlesztéséhez. Különböző okokból kettősfogásokat alkalmazunk erre a célra. Először is, minél több ujj érzi a fekvést, annál nagyobb a biztonság. Másodsor, amikor kettősfogást játszunk, amely egy hármashangzat nagyobbik részét képezi, jobban zavarnak a kijavítandó intonációs eltérések. Harmadszor, egy olyan hang érzete, amely változó harmóniákhoz tartozik, arra készíti a játékost, hogy figyeljen fel erre a lényeges elemre. Mikor a fekvéseket kettősfogásokon keresztül közelítjük meg, a közbezárt hangközök két húron értendők. Ezért a négy- és háromujjas fekvéseknél szeptimről vagy nagy tercről, a hüvelykfekvéseknél oktávrról, ill. szekundról beszélünk (4-1, 1-4, 3-1, 1-3, Q-3, 3-Q).

Sajnos a kiadvány kihagyja a kettősfogásos gyakorlatokat üres húrral. Ezt mindenkinek egyénileg kell hozzátennie. Nem feltétlenül szükséges egy adott fekvés összes permutatív tehetőségét gyakorolni, ha már felismertük őket. Mindenkinek kell alakítania a saját gyakorlási módszerét. Egyszólamú

dallammintákkal ellenőrizzük az elért eredményt, ezzel oldjuk a kettősfogások okozta többletfeszültséget is. A kevésbé előrehaladott, kevésbé erős kezűek számára is jobban felhasználhatók ezek az egyszólamú minták.

A fogólap földrajzának érzékeléséhez a második nagy lépés a fekvésváltás. Mivel a permutációk száma milliókra rúg – minden húron minden fekvés minden hangját egymással összekötni – a teljes biztonság elérése mindörökké az ígért földje marad. Lehangelő? Igen, de amíg kondícióval bírjuk, élethossziglani fejlődési lehetőséget ígér.

Fekvésváltáskor a következő elemekre kell odafigyelnünk: A húron elmozdulás ideje alatt csökkentjük az ujj nyomását. Koncentráljunk az alkar nyitására és zárására, hogy megérezzük a távolságot. Attól függetlenül, hogy melyik újról melyikre érkezünk, a távolságot az első ujj régi és új helyzete kell, hogy meghatározza, más szóval, mindig fekvéseket kössünk össze, nem pedig ujjakat vagy hangzatokat. Őrizzük meg a kéz és az, ujjak húrral bezárt szögét. Rotáljuk az alkart kifelé vagy befelé, a mozgás irányának megfelelően, valamint az ujj-húr kapcsolat alapvető megközelítési módja szerint. Előlegezzük meg minden új fekvést a kar új helyzetének előkészítésével. Ugyanez vonatkozik a húr-váltásokra.

A fekvésváltás időigényes, éppen úgy, mint minden helyváltoztatás. Ezért megkülönböztetünk két típusú – előkészített és késleltetett – fekvésváltást, ill. csúszást. Az előkészített „csúszás” az első hangtól veszi az idejét. Az első hangot játszó ujj csúszik. A következő hangot játszó ujj csak érkezéskor kerül a helyére, ütéskor. Ha a két hang között vonóváltás történik, a csúszás az első vonásra esik és a vonó pontosan a következő hang érkezésével egyszerre vált. Ez az utolsó részlet leggyakrabban elhanyagolódik. Az ún. tiszta előkészített fekvésváltás az, amikor alsóbb ujjat kötünk magasabbhoz, valamint, ha azonos ujjal csúszunk. Különös figyelemmel kell gyakorolnunk, hogy az azonos ujjal történő fekvésváltásoknál csökkentjük a húr nyomását a mozgás ideje alatt. Ezek az elvek alapvetőek, tekintet nélkül a – kicsi vagy nagy – távolságra. Késleltetett fekvésváltásokra ennek az ellenkezője igaz. Az időt a második hangtól vesszük el. Az az ujj csúszik, amely a következő hangot fogja játszani. A csúszás a következő ütésen kezdődik. Ha mint a legtöbb esetben, vonóváltásra van szükség, a csúszást a következő vonás tartalmazza.

Kombinált csúszás akkor szükséges, ha előlegezett fekvésváltáskor magasabb ujj vált alsóbbra (3-1, 4-3, 3-2 stb.). A magasabb ujj vezeti a csúszást, de az érkezéshez a lehető legközelebb, a következő ujj kitolja a megelőzőt. Nagyon

távoli fekvések összekötésekor lehet az indulás előlegezett, az érkezés késleltetett. A zenei ízlésen múlik, hogy melyik fekvésváltástípust használjuk. Ugyanez érvényes arra, hogy mennyire legyen egy csúzás hallható, vagy éppen hangsúlyozott. A nagyon olaszos, crescendáló visszafelé csúzások sokunk számára zavaróak és a XIX. század maradványának tűnnek. Ha a fekvésváltás közben csökkentjük a vonó nyomását, ez fedi a csúzást. Az egyenletes vagy megnövelt nyomás megmutatja, ill. kihangsúlyozza. Megannyi kifejezési változatot hozhatunk létre, ha érkezés előtt, különböző pontokon újra alkalmazzuk a nyomást.

A bal kéz még fokozottabb biztonsága érdekében az ujjak két húrra irányuljanak, vagy még inkább a fogólapra a két húr alatt. Így csökken a „kötéltánc-érzés”, amikor minden ujj egy húr fölött lebeg. (Eggyel több ok kettősfogások gyakorlására.) Ez a kéthúros érzés a hüvelykfevésben egy olyan problémát okoz, amelyet a különféle iskolák más-más módon oldanak meg. A Q szokásos kéthúros kvintfogása – amely állandó fekvésközpontra biztosít, miközben a többi ujj a szomszédos húrokon manipulál –, hajlamos az alacsonyabb húr felhangjait kioltani. A levegőben függő, vagy ami még rosszabb, a levegőben megfeszülő Q roppantul lecsökkenti a biztonságot és az egymást váltó ujjak erősen eltérő vibrációját eredményezi, viszont nagyobb felhangtelítettséget és nagyobb hangerőt tesz lehetővé.

Mintegy 10 év óta csendes forrongásban van a probléma megoldásának keresése, a magas fekvésbeli játék hagyományos megközelítésével szemben. Eszerint a fogólap felső felén a Q-t a fogólap alá kell helyezni és ott mozgatni, ezáltal folytatódnak a négyujjas fekvések, és mintha hegedülnék, fokozatosan bekapcsolódik az első és negyedik ujj közötti quart. Ez a megközelítés, úgy tűnik, megoldja a biztonságot, a felhangok működése, valamint a húrok és az ujjak közötti, minden fekvésben azonos szög szükségességének kérdését. Hátrányait a cselló hagyományos felépítése okozza – a fogólap vékonysága és a tőke szögletessége –, amelyek akadályozzák a Q áthelyezését a nyak alól a fogólap alá. Hiszem, hogy változások fognak történni ezeknek az akadályoknak a kijavítása érdekében, és új lehetőségek tárulnak a csellójáték technikai fejlődése elé.

Az ujjak működését befolyásoló további tényezők: A húrok lenyomásához szükséges erő két ujja irányuljon, a hüvelykre és a játszó ujja. Ez a kettő egységnek érzetét kelti. (Emlékeztetőül: a Q feszültsége nem irányulhat a nyakra.) Az egységérzést mindig át kell vinni a következő játszó ujja. Az

átvitelhez szükséges az előző ujj feszültségének csökkenése és a következő ujj feszültségének azonnali, előkészített növelése. Komoly kárt okoz, ha egy ujjat feszültségben tartunk, miközben már egy másikra szükség van. A feszültség egyik ujjról a másikra történő átadása különféle felhasználásoknál csak az időzítésben különbözik. Sostenuto játéknál az oldást késleltetjük, a következő ujj pedig előlegezi a feszültséget. Ezáltal a két akció gyakran egybeesik. Függetlenes billentés esetén – erősebb impulzusok, és különösen a gyors futamok játszásakor – az oldódás gyorsabb, ami lehetővé teszi, hogy a következő ujj magasabbra emelkedhessen. Ebből a magasságból a súly és a helyzeti energia fogja a húr lefogásához szükséges erőt biztosítani.

Az ún. balkéz- vagy perkusszív pizzicatoról annak a jegyében esik szó, hogy csak használjuk, amikor feltétlenül szükséges. Ez olyankor fordul elő, amikor lefogott üres húros hangot kötünk össze, ilyenkor segítenünk kell az utóbbi hang megszólalását. Ujjaink erősítésére bal kezünkkel gyakoroljuk a bal felé pengetést. Időnként egy ereszkedő futamot világosabbá tehetünk a balkéz-pizzicato segítségével, de nem szabad megfeledkeznünk arról a tényről, hogy az ehhez szükséges többletfeszültség – hosszú távon – akadályozza a mozgás folyamatosságát. A következő gyakorlat az alkar változó feszültségigényére koncentrált, kitarított, vibrált hangok által megszakított gyors futamok esetében: egy hangot túlzott feszültséggel, vibrálva tartunk az első ujjal, majd a feszültséget teljesen kioldjuk, egy gyors 2-3-4-3-2-1. ujjas futam következik és újra vibráló, feszültség zár. A következő futam 1-2-3-4-3-2-1. feszültség nélkül, vibrált és kitarított 2. ujjal zárva. A következő a 3. ujjon végződik, és így tovább: végül már több futamot játszunk feszültség nélkül, mielőtt egy vibrált hangot kitarítanánk.

A fortissimo üveghangok gyakorlása segít elkerülni a bal kéz begörccsölését, amikor forte, vagy erősebb hangokat játszik. Ugyanilyen fontos megelőzni a megfelelő balkéznyomás hiányát, amikor piano játszunk, ezt pedig úgy javítjuk, hogy a bal kézzel forte, a vonóval flautato játszunk.

A „VRI” előadásának ezen a pontján a szeminárium figyelme olyan témák felé fordul, mint üveghangok, tágítások és a pizzicato, noha logikusnak tűnik, hogy ezek a 2. kategóriához – jobb kézhez – tartozzanak. Az üveghangok tekintetében a javaslatok visszanyúlnak a már tárgyalt elemekhez. Elsősorban a hüvelykfekvésre utalunk, ahol a közbezárt quart hangköz adja a flageoletek intonációs bázisát, és foglalkozunk a Q és a le nem nyomott 3. ujj közötti feszültségi vonatkozásokkal. Hangsúlyozzuk és együttesen kipróbáljuk a vonó

sebességének, tapadásának és zavartalan egyenes vonalú mozgásának jelentőségét. A zavartalan, egyenes vonal a vonósjáték minden fázisának követelménye, de leginkább az üveghangok játékaikor realizáljuk ennek jelentőségét, és azt, hogy a hiánya mekkora hangminőségbeli romlást okozhat.

Ami a tágításokat illeti – megerősítve, hogy ezeket, ha módunk van rá, kerüljük – javasoljuk a bal kéz elforgatását, úgy, hogy a Q közelebb kerüljön a 3. ujjhoz. Ennek eredményeképpen úgy érezzük, hogy az első ujjat nyújtjuk visszafelé, nem pedig a többit előre. Abban a pillanatban, amikor már nincs szükség a tágításra, az első ujjnak egy félhangnyit följebb kell mennie, hogy érezze a következő fekvést.

A pizzicato két típusát – vízszintes és melodikus vagy függőleges perkusszív – tárgyaljuk ezután, a vonó tartásának kikísérletezésétől kiindulva. Amikor vonás és pengetés gyorsan váltakozik, az alapvető vonótartás nem változhat lényegesen. Az első ujjat kinyújtjuk, a kezét pedig lefelé fordítjuk, hogy az első ujj elérje a húrt, amikor szükséges, majd visszatérhessen a vonáshoz tartásba. Folyamatos pizzicatónál a vonót úgy forgassuk, hogy a kápa alja a tenyérhez simuljon. A 3. és 4. ujj tartja a vonót, így a Q a fogólaphoz támaszkodhat, az 1. vagy 2. ujj pedig úgy repül a húron, vagy húrokon keresztül, mintha a vonót húznánk a fogólapp vége felé. Az irodalomban a legtöbb esetben erre a dallamos, csengő hangú pizzicato-típusra van igény. Ritmikus perkusszív hangokat függőlegesen, vagy félfüggőlegesen pengetünk. Gyors pengetéskor a Q megtámaszthatja a pengető ujját. Pengetett akkordokat fölfelé a Q-vel, lefelé bármely más ujjunkkal játszhatjuk. Ez ismét elnagyolt megközelítése egy komplex területnek, ahol az irodalom követelményei hoznak felismerést, kísérletezést és döntéseket, amelyek leginkább az egyéni ízlésen alapszanak.

Azt hiszem, nyilvánvaló, hogy olyan alkalmi utalásoktól eltekintve, amelyek más vonóhangszerekre vonatkoznak, a „VRI” elsősorban a csellózás problémáival foglalkozik. Meglehetősen elbizakodottság lenne elvárni, hogy a hegedűsök alkalmazzák a csellójáték elveit. Mégis fenntartom, hogy a megegyezőket – sok ilyen van – mindenkinek meg kéne figyelnie. Ezért lehet maga a gondolkodási folyamat hasznos minden hangszeresnek, és bebizonyosodott, hogy ez így is van.

Negyedik kategória: Zenei alkalmazás

Végül a „VRI” figyelme a negyedik csoport, a zenei alkalmazás felé fordul, amiért az összes eddigi témával foglalkoztunk. Ennek az értekezésnek (melyet szívesen hívok a Starker-féle vonós szemináriumok rövid, hangtalan összefoglalásának — angolul az alliteráció kedvéért: Shont Soundless Summary of the Starker String Seminars), szóval ennek az értekezésnek az elején jeleztem a zenélés ilyenfajta megközelítésében rejlő hidegvérűséget. Ajánlanám, hogy olvassák el Robert M. Pirsig nemrég megjelent bestsellerét, melynek címe gondolkodásra provokál: Zene és a motorkerékpár-szerelés művészete (New York, William Morrow, 1974.), de legalábbis a könyv 6. fejezetét. A szerző így medítál:

„A romantikus stílus elsősorban inspiratív, kreatív, elképzelő, beleérező. Inkább az érzések, nem annyira a tények dominálnak ... A klasszikus stílus ezzel szemben ok és törvény szerint halad — melyek önmagukban gondolkodási és viselkedési formák meghatározói... Bár az értés klasszikus módjánál gyakran találunk felületi csúnyaságokat, ez nem lényegi része. Létezik klasszikus esztétika, csak gyakran elkerüli a romantikusok figyelmét, a finomsága miatt. A klasszikus stílus világos, mesterkéletlen, érzelem nélküli, ökonómikus és gondosan adagolt. Célja nem az érzelmi inspiráció, hanem rendet teremteni a káoszban, ismertté tenni az ismeretlent. Ez nem egy esztétikailag szabad és természetes stílus. Esztétikailag korlátozott. Minden ellenőrzés alatt áll. Értéke a tehetségtől függ, amely ezt az ellenőrzést fönntartja.

Egy romantikus ember számára a klasszikus stílus gyakran tűnik unalmasnak, kellemetlennek és csúnyának, mint egy gép karbantartása. Minden csak darab, rész, összetevő és összefüggés. Semmi sincs eldöntve, mielőtt tucatszor átfutott volna a számítógépen. Mindent meg kell keld méni és be kell bizonyítani. Nyomasztó. Súlyos. Végtelenül szürke. Maga a halál.

A klasszikus stíluson belül, ezzel szemben, a romantika kapja meg a maga jelzőit. Komolytalan, irracionális, tévelygő, megbízhatatlan, elsősorban tetszésre törekvő. Felszínes. Tartalmatlan.”

Ezek az idézetek talán megmagyarázzák az olvasónak, hogy én megkísélem a klasszikus és romantikus stílust összekombinálni, amikor művészetünk „tehetség” részével foglalkozom.

„Az így leírt „motorkerékpár” megértése majdnem lehetetlen, kivéve, ha már előbb tudjuk, hogyan működik.”

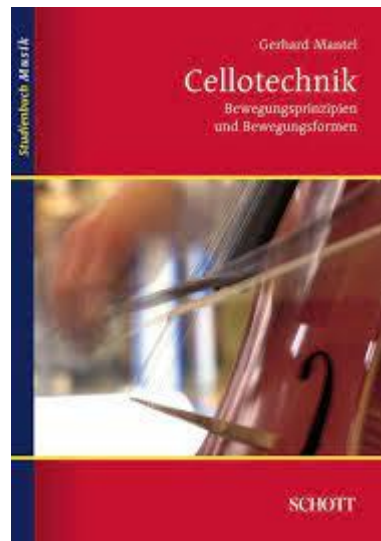
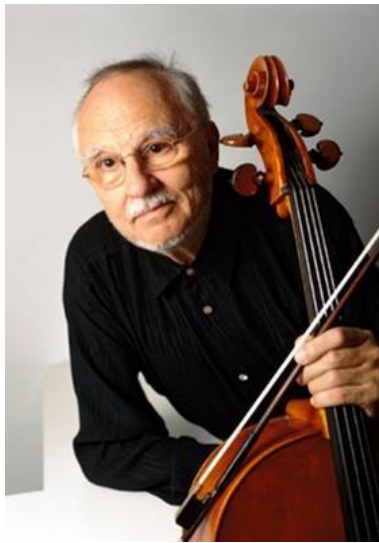
Ez a mondat megmagyarázza az ábrák, zenei példák és képek elhagyását, amelyek bármelyik, mechanikus adatokkal foglalkozó kísérletnél szükségesek lehetnének. Teljesen tudatában vagyok annak, hogy ebben a fejezetben összetett kérdésre csak felületes választ adtam, de gondolom, az olvasónak ismerősek ezek a dolgok és ha szükséges, elképzei az ajánlott megoldásokat vagy gyakorlási módokat. Ugyanezért mindössze néhány felületes utalásra hagyatkozom a 4. kategóriában tárgyalt témákkal kapcsolatban.

Amikor a „VRI”-t szemináriumi csoportban adom elő, ehhez mindig kapcsolódik egy szabályos, sztereotip mesterkurzus; egy mesterkurzus, ahol a „tanár-előadóművész-mester”, miután meghallgatta a fiatal, tapasztalatlan játékost, különböző módokat javasol egy zenemű eljátszására, és általában be is mutatja elképzeléseit. Ezek az elképzelések egy egész élet pódium- vagy stúdiótapasztalatain, Bach, Mozart, Beethoven és mások zenéjét egész életén át játszó, hallgató, az életnek a zenének teljesen kitérülő művész tapasztalatain, valamint az ezek nyomán létrejött zenei stíluspreferenciákon alapulnak. Véleményem szerint ezek a „végeredmények” nem igazán hasznosak egy fiatal vagy egy olyan zenész számára, aki, ki tudja, lesz-e valaha hasonló helyzetben. Ami hasznos lehet: megismerni azokat az eszközöket, amelyeknek segítségével egyéni képességeit és tapasztalatait felszínre tudja hozni, vagy át tudja adni.

Mindezek figyelembevételével a 4. csoport a zenélés olyan aspektusainak van fenntartva, mint pl. a „ritmus érzése” kontra „ritmikai érzék” (pulzus). Gyakorlásképpen, játék közben dobbantsunk váltott lábbal az ütemegységeken. Hangsúlyozzuk az ütemen belüli súlyviszonyokat, testünkkel kövessük a leütés és felütés irányát: súlyos ütemrészen lefelé, hangsúlytalannál (felütésnél) fölfelé mozduljon a felső testünk. Oda kell figyelni az állandóan változó egységekre és ennek jelentőségére. Egy $\frac{4}{4}$ -es ütemben 1, 2, vagy 4 egység is lehet. Több ütem is alkothat egy egységet. Hangsúlyozni kell, hogy minden hang fontos, legyen az hosszú vagy rövid. A tempót úgy kell meghatározni, hogy a legrövidebb hang is hallható és éneklő minőségű legyen. Ha erre nem figyelünk, akkor vagy túl gyors lesz a tempó, vagy olyan, amelyből hiányzik a mozgás, és így unalmas. Különösen fontosak a dinamikai és hangulati kontrasztok; ugyanilyen kiemelkedő fontosságú a látási, hallási és a mozgási memorizálás, akár használja valaki a kottát, amikor játszik, akár nem. A zene hangulatának és stílusának megfelelő vizuális ábrázolás használata szintén meglehetősen fontos, hogy a kívánt koncepciókat bármikor, akaratlagosan felidézhesük.

Epilógus

Ugyanúgy, ahogy az adott összejövetelen rendelkezésre álló idő meghatározza, hogy milyen hosszan vitatkozunk a vonósjáték zenei és művészi kérdéseiről, ezt a tanulmányt is be kell fejezni a hely korlátozottsága miatt. Ha valaki valóban tudományos adatokat szeretne találni az itt jelzett témák legtöbbszöréről, ajánlom, olvassa el Gerhard Mantel „Cello Technique” című könyvét (Bloomington, Indiana University Press, 1975.).



Gerhard Mantel: Cello Technique

A zenei igazság megismerése érdekében az embernek egész életében annyi zenét kell játszani és hallgatni, amennyi emberileg lehetséges. Ne feledjük, hogy a vonásjáték fontos ugyan, de a zenének csak egy része; és a zenélés csak egy része az ember abbéli kísérletének, hogy esztétikai igényeit kielégítse, miután alapvető szükségletét a túlélésre megoldotta. Először saját követelményeinknek kell megfelelnünk, és ezután remélhetjük mások életének gazdagítását. Szerencsésnek tartom magam, mert igényeimet kielégíthettem. Azt remélem, hogy talán az Olvasónak is tudtam segíteni néhány válasz megtalálásában. Ez a „VRI” alapvető credója.

FÜGGELÉK



Starker János
(nytimes.com)

Starker János YouTube-n található felvételeiből:

[Starker Artist Teacher](#) (58:32)

[János Starker Masterclass - General questions about playing the cello](#) (11:06)

[Janos Starker Master Class March 2, 2001](#) (28:49)

[Janos Starker shares his teaching and philosophy - April 5, 2012](#) (18:08)