

HECTOR BERLIOZ
A KARMESTER MŰVÉSZETÉNEK ELMÉLETE (1854)
(II., befejező rész)¹

Fordította: Dr. Győriványi Ráth György²

Az előadók azon kötelezettsége, hogy a karmestert nézzék, szükségszerűen megköveteli, hogy lehetőségük legyen őt jól látni. Függetlenül a zenekar ülésrendjétől, a dobogókon és az előtte lévő parketten úgy kell elhelyezni mindenkit, hogy a karmester látóterük központjába kerüljön.

A karmesternek, hogy kiemelje és jól láthatóvá tegye alakját, egy speciális emelvényre van szüksége, ami annál magasabb kell hogy legyen, minél nagyobb az előadók száma és minél nagyobb a tér, amelyet elfoglalnak. A kottaállványának nem szabad olyan magasnak lennie, hogy a kottatartó rész eltakarja az arcát, mert az arckifejezés nagy szerepet játszik a zenekarra gyakorolt hatásában. Ha egy zenekar egyébként sem figyeli karmesterét, akkor különösen nem létezik számukra, ha nem jól látható.

A zajért, amit a karmesteri pálcával a pultron vagy lábával a pulpituson kelt, csak a karmestert hibáztathatjuk. Ez több, mint rossz szokás, ez barbárság.

Kizárólag abban az esetben, ha a színházban a színrevitel úgy alakul, hogy a kórus tagjai nem láthatják a karmestert, és a karmesternek egy szünet után kell beintenie őket, szabad a beintést egy finom ütéssel helyettesíteni, amelyet a megelőző ütemegységen hallat pálcájának finoman a pulthoz érintésével. Ez a kivételes körülmény az egyetlen, amely indokolhatja egy jelzőzaj alkalmazását, bár itt is sajnálatos, hogy a karmesternek ehhez kell folyamodnia.

Itt az alkalom, hogy a kóristákról és általában a színházi működésükről elmondjuk, hogy a kórusvezetők gyakran megengedik maguknak, hogy a kulisszák mögött üssék a taktust anélkül, hogy néznék a karmester pálcáját, de sokszor akár anélkül is, hogy hallgassák a zenekar játékát. Ennek az az eredménye, hogy ez az önkényes, ráadásul többé-kevésbé gyengén végrehajtott, a karmesterével nem egyező közbeavatkozásuk elkerülhetetlenül ritmikai disszonanciát hoz létre a kórus és a hangszerek között, és felborítja az együtt játékot ahelyett, hogy hozzájárulna annak sikeres megvalósításához.

¹ [Hector Berlioz: A karmester művészetének története \(1854\) I. rész \(Fordította: dr. Győriványi Ráth György\)](#) (Parlando 2015/1.)

² [Dr. Győriványi Ráth György: Előszó Hector Berlioz A karmester művészetének elmélete \(1854\) c. tanulmányához](#) (Parlando, 2024/6.)

Egy másik barbár szokás, amelynek kipusztítása egy energikus, intelligens karmester küldetése kell, hogy legyen. Ha egy kórus vagy hangszeres együttes a színpad mögött, az árokban lévő zenekar nélkül énekel vagy játszik, akkor ennek az együttesnek a vezényléséhez feltétlenül szükség van egy másik karmesterre. Ha az árokbeli zenekar kíséri ezt a csoportot, akkor az első karmester, aki hallja a távoli zenét, köteles fülelni és alávetni magát másik kollégája tempójának. De ha – ahogy az a modern zenében gyakran megesik – a nagy zenekar hangereje megakadályozza az első karmestert, hogy jól hallja azt, amit tőle távol játszanak, akkor egy ritmust mutató speciális mechanizmust szükséges közbe iktatni a két karmester között. Történtek már többé-kevésbé kiváló próbálkozások erre, de az eredményeik nem mindig feleltek meg a várakozásnak. Nem működik igazán jól a londoni Covent Garden színházban lévő szerkezet, amelyet a karmester lába mozgat. A Verbrugghe úr által a brüsszeli színházban létrehozott elektromos metronóm viszont az egyetlen, amely nem hagy kívánnivalót maga után. Ez egy rézszalagokból álló berendezés, amely a színház alatt elhelyezett Volta elemből indul ki. A karmesteri pultra van rögzítve, és egy állványra szerelt mozgó pálcába végződik, amelyet egy sakktáblaszerű asztalon távolabb a karmestertől az egyik végével egy forgócsapra rögzítettek. A kottaállványra egy rugalmas, a zongorabillentyűhöz hasonló rézbillentyűt szereltek fel, amelynek alsó felén három-négy soros kidudorodás van. A kidudorodás alatt egy kis, higannyal töltött réz csésze található. Abban a pillanatban, amikor a karmester az ütem bármely részét meg akarja jelölni, bal kezének mutatóujjával (a jobb kezében a szokásos módon a karmester pálcát tartja) megnyomja a rézbillentyűt, mire a gomb leereszkedik, a kidudorodás behatol a higannyal teli csészébe, gyenge elektromos szikra keletkezik, és a rézszalag másik végére helyezett pálca megrezdül a táblán. Ez a kommunikáció tempóban azonnali és függetlenül a távolságtól. Az előadók a színpad mögé csoportosulnak, a szemüket az elektromos metronóm pálcájára szegeznek, így közvetlenül a karmester irányítása alatt lehetnek, aki így akár a Párizsi Opera közepéről irányíthatna egy Versailles-ban előadott zeneművet. Egyedül az a fontos, hogy a kórusal vagy karmesterével (ha külön elővigyázatosságból lenne ilyen) megegyezzenek, hogy a karmester milyen módon fogja megjelölni a taktusokat, hogy minden ütemet jelez-e, vagy csak minden ütem első ütemegységeit, mivel az elektromosság által hajtott pálca rezgése mindig csak oda-vissza mozog, nincs benne más meghatározó!

Amikor először használtam Brüsszelben az előbb leírt becses műszert, észleltem néhány hibát. Valahányszor a kottaállványom rézbillentyűjét a bal kezem mutatóujjával megnyomtam, az az alatta lévő másik rézlemeznek ütközött és az érintésnek a finomsága ellenére kis száraz zajt hallatott, amely, amikor a zenekar nem játszott, felkeltette a hallgatóság figyelmét is, ezzel megzavarva a zenei hatást. Felhívtam Verbrugghe úr figyelmét is erre a hibára, aki az alsó rézlemezt kicserélte

arra a higannyal teli csészére, amelyről fentebb beszéltem, és amelybe a felső kigömbölyödés beilleszkedik, létrehozva az elektromos áramot, most már anélkül, hogy a legkisebb mellékzörej is keletkezne.

Már csak a felszabaduló szikra recsegése maradt, amely a mechanizmus használatának a velejárója; de ez a recsegés túl gyenge ahhoz, hogy a nézők meghallják.

Ezt a metronómot olcsó létrehozni; legfeljebb négyszáz frankba kerül. A nagy operaházakat, templomokat, koncerttermeket már régen fel kellett volna velük szerelni. A brüsszeli színház kivételével viszont sehol sem találjuk még őket. Ez hihetetlennek tűnne, ha nem ismernénk a legtöbb zenei intézmények igazgatóinak hanyagságát, ösztönös idegenkedésüket mindentől, ami megzavarhatja a régi szokásokat, közömbösségüket a művészet szükségletei iránt, zsugoriságukat, ha a zenével kapcsolatban kiadások merülnek fel, és a művészet alapelveivel szemben tanúsított teljes tudatlanságukat, pedig ők lennének a felelősek, hogy mindezt biztosítsák.

Még nem mondtam el mindent azokról a veszélyes közreműködőkről, akiket kórusvezetőnek hívunk. Nagyon kevesen vannak azok, akik képesek egy zenei előadás vezetésére, arra, hogy a karmester valóban tudjon rájuk támaszkodni. Ezért körültekintően kell figyelemmel kísérni őket, amikor ténylegesen szükség van az együttműködésükre. A legveszélyesebbek azok, akik életkorukból adódóan már se nem mozgékonyak se nem energikusak. Bármilyen gyors tempó fenntartása lehetetlen számukra. Bármilyen tempó is legyen előírva a darab elején, amelyet vezényelniük kell, apránként odáig lassítják a tempót, mígnem az átlagos lassúságúra vált, amely összhangban van a vérkeringésükkel és szervezetük általános legyengülésével. Az igazság kedvéért hozzá kell tenni, hogy nemcsak az idősök veszélyeztetik a zeneszerzőket. Vannak életteli, egészséges nyirokrendszerű férfiak is, akiknek úgy tűnik, hogy vére moderatóban kering. Ha történetesen allegro assai-t kell vezényelniük, fokozatosan lelassítják moderátóra; ha éppen ellenkezőleg, egy largót vagy egy andante sostenutót adnak elő, akkor egy folyamatos gyorsuláson keresztül érik el a moderátót a tétel végére. A moderato az ő természetes tempójuk, és olyan tévedhetetlenül térnek vissza hozzá, mint a lelassított inga.

Ezek az emberek minden zenei karakter vele született ellenségei és minden stílus megrögzött ellaposítói. A karmesternek meg kell védenie magát minden áron az ilyen versenytársaktól!

Egyszer egy nagyvárosban, amelyet nem akarok megnevezni, elő kellett adni egy nagyon egyszerű, 6/8-ban megírt allegretto kórus darabot a színpad mögött. Szükséges volt az énekmester közreműködése; öreg ember volt... Ennek a kórusnak a tempóját először a zenekar határozta meg. Nestorunk az első ütemek során többé-kevésbé követte azt; de nem sokára úgy lelassult, hogy nem lehetett tovább folytatni

anélkül, hogy a darabot teljesen nevetségessé ne tegyünk. Kétszer, háromszor, négyszer kezdtük újra; bő fél órát töltöttünk egyre irritálóbb erőfeszítésekkel, és mindig ugyanazzal az eredménnyel. Az allegretto tempó megtartása teljesen lehetetlen volt e kiváló ember számára. Végül a karmester elvesztette a türelmét és megkérte, hogy ne vezényeljen; talált egy célravezető megoldást: a kóristákat megkérte, hogy meneteljenek egy helyben. Így a kóristák, mivel a tempó pontos összefüggésben volt az allegretto 6/8-as ütemének bináris ritmusával, és akiket a karvezetőjük immáron nem akadályozott, séta közben szabályosan, lassítás nélkül azonnal elénekelték a darabot.

Beismerem azonban, hogy több kórusvezető vagy asszisztens karmester olykor valóban hasznos, sőt nélkülözhetetlen az előadók nagy tömegeinek összetartásához. Különösen, amikor ezek a tömegek úgy helyezkednek el, hogy a zenészek vagy kóristák egy része hátat fordít a karmesternek. Így ezután szükség van bizonyos számú asszisztensre, akiket a karmester és azon előadók közé helyeznek el, akik őt nem láthatják. Az ő feladatuk az, hogy leutánozzák a karmester minden mozdulatát. Ahhoz, hogy ez a reprodukció pontos legyen, az asszisztenseknek vigyázniuk kell, hogy egyetlen pillanatra se vegyék le szemüket a karmester pálcájáról. Ha lenéznek a kottájukra, még akkor is, hogyha ez csak három ütem erejéig történik, azonnal eltérés lesz a tempóik között, és minden elveszett.

Egy fesztiválon, ahol ezerkétszáz fellépő gyűlt össze Párizsban az irányításom alatt, öt kórusvezetőt kellett alkalmaznom a vokális együttesek körül, és két asszisztens karmestert, akik közül az egyik a fúvósokat, a másik pedig az ütős hangszereket irányította. Azt ajánlottam nekik, hogy állandóan nézzenek; és ezt be is tartották; így nyolc pálcánk, amelyek a legkisebb ritmus eltérés nélkül emelkedtek és süllyedtek, biztosították ezerkétszáz zenészünk számára az eddig még sohasem látott tökéletes összhangot. Mostanság egy vagy több elektromos metronóm használatával már nem szükséges ehhez a módszerhez folyamodni. Valójában még azokat a kórusokat is könnyen irányíthatjuk, amelyek hátat fordítanak nekünk. A figyelmes és intelligens asszisztensek azonban még mindig jobbak, mint egy gép.

A karmesternek nemcsak, mint a metronóm ingájának, a taktust kell ütnie, hanem szólni is kell a szólamokhoz, hogy az árnyalatokra felhívja a figyelmüket és a szünetek után pedig beinteni az indulásaikat.

Egy félköríves amfiteátrumszerűen kialakított helyiségben a karmester jelentős számú előadót tud egyedül is irányítani, mert itt minden szem gond nélkül rá tud irányulni. A személyes vezetéshez képest a bizonyos számú segédkarmester alkalmazása akkor tűnik előnyösebbnek, ha bizonyos ének- és hangszeres együttesek szélső csoportjai nagy távolságban vannak a karmestertől. Minél jobban eltávolodik a karmester az általa irányított zenészekről, annál inkább gyengül a rájuk gyakorolt

hatása. Az lenne a legjobb, ha több karmester asszisztens több elektromos metronómmal ütné számukra a fő ütemegységeket.

Állva vagy ülve kell vezényelni? A színházakban, ahol nagyon hosszú időtartamú partitúrákat adnak elő, nagyon fáradtságos egész este álldogálnunk, de az is igaz, hogy az ülő karmester elveszti erejét, és nem tud szabad utat engedni az indulatainak, ha van neki. Partitúrából vagy hegedű vezérszólamból vezényeljünk, ahogyan azt egyes színházakban teszik? Ha van, nyilvánvalóan partitúrából. Ha csak vezérszólamból vezénylünk, akkor csak a főbb hangszerek belépése lesz látható számunkra. A basszust és a dallamot tartalmazó szólam segítségével vezényelni, feleslegesen veszi igénybe a karmester memóriáját, és ha nincs előtte a teljes partitúra, és el kell magyaráznia egy zenésznek, mit tévesztett el, nem tudja majd ellenőrizni a szóban forgó hangszeres szólamát, mire az utóbbi könnyen azt kérdezheti: „Mit tudsz te erről?”

A zenészek és kórusok elhelyezése és csoportosítása is, különösen a koncertek esetében, a karmester hatáskörébe tartozik. Lehetetlen megjelölni a lehető legjobb elhelyezést egy színházban vagy koncertteremben; a helyiségek belső terének formája, elrendezése szükségszerűen befolyásolja az ilyen esetekben a meghozandó döntéseket. Tegyük hozzá, hogy ez az előadók számától is függ, és esetenként attól is, hogy az előadott mű szerzője milyen komponálási módot alkalmazott. Általában a koncertekhez elengedhetetlen egy nyolc vagy legalább öt szintből álló amfiteátrum.

A félkör alakú forma a legjobb ehhez az amfiteátrumhoz. Ha elég széles ahhoz, hogy a teljes zenekar elférjen, minden hangszeres a különböző szinteken foglal helyet, az első hegedű a jobb oldalon, a 2. hegedű a bal oldalon, a brácsák középen a hegedűk közt ülnek, a fuvolák, az oboák, a klarinétok, a kürtök és a fagottok az első hegedűk mögött, egy cselló és nagybőgősor a 2. hegedű mögött; a trombiták, a kornettek, a harsonák és a tubák a brácsák mögött, a többi cselló és nagybőgő a fa fúvós hangszerek mögött, a hárfák a színpad elején nagyon közel a karmesterhez, az üstdobok és egyéb ütős hangszerek a rézfúvók mögött; a karmester háttal áll a hallgatóságnak a színpad alján, az első és második hegedűk első pultja közelében.

Kell, hogy legyen egy emelvény, többé-kevésbé széles színpad, amely az amfiteátrum első szintje mögött van; ezen az emelvényen a kóristák legyezőszerűen helyezkednek el, háromnegyed részig a közönség felé fordulva, így mindenki könnyen láthatja a karmester mozdulatait. A kóristák hangkategóriák szerinti csoportosítása eltérő lesz attól függően, hogy a szerző három, négy vagy hat szólamban írt. Mindenesetre a nők, a szopránok és az altok, elől ülnek; a tenorok a kontraltok mögött, a basszusok a szopránok mögött állnak.

Az énekesek és a virtuóz szólisták a színpad elejének közepét és elülső részét foglalják el, és úgy helyezkednek el, hogy fejüket kissé elfordítva lássák a karmestert.

Ismétlem, ezek a jelzések csak hozzávetőlegesek; különböző okokból többféleképpen módosíthatók.

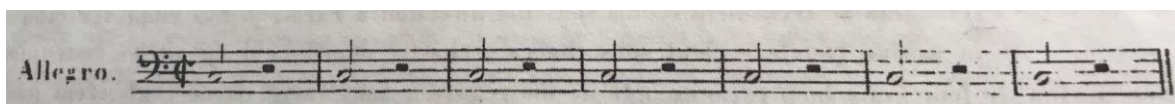
A párizsi Conservatoire-ban, ahol az amfiteátrum csak négy-öt nem kör alakú szintből áll, következésképpen nem fér el benne a teljes zenekar, a hegedűk és brácsák vannak a színpadon, a basszusok és a fúvósok foglalnak csak helyet az emelvényeken. A kórus az elülső színpadon ülve, egyenesen a közönségre néz, a szopránok és az altok teljes csoportja, akik hátat fordítanak a karmesternek, nem látják annak mozdulatait. Ez az elrendezés nagyon kényelmetlen a kórus számára.

Mindenesetre rendkívül fontos, hogy a színpad elején elhelyezett kórus a hegedűknél valamivel alacsonyabb szinten foglaljon helyet, különben az előnytelen elhelyezés jelentősen gyengíti a hangzást. Ugyanezen okból, ha a zenekar előtt nincs pódium a kórus számára, feltétlenül szükséges, hogy a kórusban a nők üljenek, a férfiak pedig álljanak, így a tenorok és a basszusok hangja egy magasabb pontból indul, így a Szopránok és az Altok nem tompítják vagy fogják le azok hangzását.

Ha a kóristák jelenléte a zenekar előtt többé nem szükséges, a karmester gondoskodjon az eltávolításukról, mivel az emberi testek sokasága árt a hangszerek hangzásának. Egy szimfónia előadása igen sokat veszít egy ilyen módon letompított zenekar előadásában.

Legyen szó a továbbiakban is a zenekarral kapcsolatos óvintézkedésekről, amelyeket a karmesternek meg kell hoznia, hogy elkerülje az előadás bizonyos hibáit.

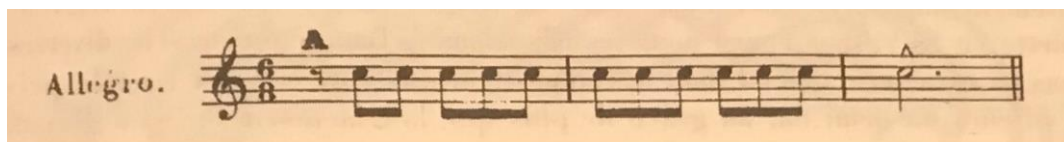
Amint jeleztem, az amfiteátrum utolsó szintjére helyezik az ütőhangszereket, akik hajlamosak a lassításra, késésre. A nagydob szabályos időközönként történő ütése



egy gyors tempóban, mint például:

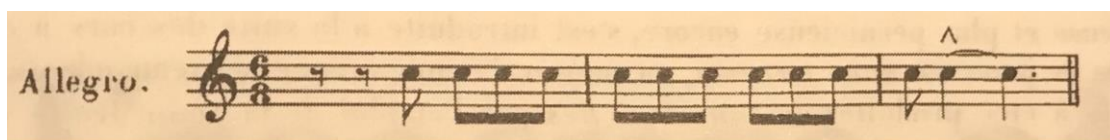
néha teljesen tönkretesz egy gyönyörű ritmikus folyamatot, megtöri a zenekar többi tagjának lendületét, és szétveri az egészet. Szinte mindig a nagydobos az, aki nem figyelve a karmester első leütését, ütésével egy kicsit elkésik. Ezt a késést sokszorozza aztán az ütések számával, amely gyorsan egy szerencsétlen hatású ritmuszavarhoz vezet.

A karmesternek, aki ilyenkor semmit sem tud tenni, hogy együtt tartsa a zenekart, egyetlen lehetősége marad csak, hogy megkövetelje a nagydobostól, hogy számolja meg előre a szóban forgó részletben az ütések számát, és hogy ennek ismeretében többé ne nézze a szólamát, hanem nézze állandóan a karmesteri pálcát; így azonnal képes lesz pontosan követni a tempót. Egy másik, egész más okból történő késés gyakran a trombitaszólamnál vehető észre; akkor történik, amikor élénk tempóban



olyan állások fordulnak elő, mint ez:

A trombitás ahelyett, hogy e három ütem előtt venne levegőt, a nyolcad szünet A alatt lélegzik, és nem érzékeli, hogy a rövid lélegzetvételi idő hozzáad egy nyolcad



szünet értékét az első ütem értékéhez. Ez a következő hatást idézi elő:

A hatás annál is rosszabb, mivel a harmadik ütem elején a zenekar többi tagja által játszott akcentushoz képest túl későn érkeznek a trombiták, és így tönkreteszik az utolsó akkord megérkezését.

Ennek elkerülése érdekében a karmesternek előre fel kell hívnia az előadók figyelmét erre a bizonytalanságra, amelynek csapdájába szinte mindenki észrevétlenül esik bele. Vezénylés közben, a döntő pillanatban a trombitákra kell néznie, és a szóban forgó belépés ütemének egyét kissé megelőlegezve kell adnia. Szinte elképzelhetetlen, mennyire nehéz megakadályozni, hogy a trombitások megduplázzák az ilyen nyolcad szünetek értékét.

Amikor a zeneszerző egy hosszú accelerando a poco a poco-t ír elő, hogy allegro moderatóból presto-ra érkezzon, a legtöbb karmester rángatja a tempót, ahelyett, hogy egyenletesen, észrevétlenül élénkítené azt. Ezt óvatosan kell elkerülni. Ugyanez a megjegyzés érvényes az ellenkezőjére is. Még nehezebb finoman, rángatás nélkül egy élénk tempót fokozatosan lelassítani.

A túlbuzgó vagy kevésbé finom zenei érzékkel rendelkező karmester az árnyalatok eltúlzását követeli meg zenészeitől. Nem érti a darab karakterét, stílusát. A nüanszok így foltokká válnak, az akcentusok felkiáltássá; a szegény zeneszerző szándékai teljesen eltorzulnak és elferdülnek, a karmester szándékai pedig, bármilyen

őszintének is gondolnánk őket, nem kevésbé szerencsétlenek, mint a mesében szereplő számár gyengédsége, aki megöli gazdáját azzal, hogy megsimogatja.

Hadd mutassunk meg néhány sajnálatos visszasságot, amelyet szinte minden európai zenekarnál megfigyelhettünk; visszaéléseket, amelyek kétségbe ejtik a zeneszerzőket, és amelyeket a karmestereknek kötelessége minél előbb megszüntetni.

A vonós hangszeresek ritkán akarnak vesződni a tremolóval; inkább ezt a nagyon karakterisztikus hatást a hangok lapos ismétlésével helyettesítik, fele, vagy gyakran három-négyszer lassabban játszva, mint amilyennek egy tremolónak lennie kellene; a nyolcadok hangjainak négyszeres repetálása helyett háromszor vagy kétszer ismétlik csak meg őket; ahelyett, hogy hatvannégy hangot játszanának egy négynegyedes (Adagio) ütemben, mindössze harminckettőt vagy csupán tizenhatot adnak elő. Egy valódi tremoló létrehozásához szükséges karmozgás kétség kívül túl sok erőfeszítést igényel! De ez a lustaság elviselhetetlen! Sok nagybögős megengedi magának, hogy – ismét lustaságból vagy attól tartva, hogy nem tud leküzdeni bizonyos nehézségeket – leegyszerűsíti a szólamát. Ez a negyven évvel ezelőtti gyakorlat a szólamok leegyszerűsítésére nem mehet tovább! A régi művekben a nagybögő szólamok nagyon egyszerűek, így nincs semmi ok tovább egyszerűsíteni azokat; a modern partitúrák, igaz, kicsit nehezebbek, de nagyon ritka kivételektől eltekintve nem kivitelezhetetlenek, a zeneszerzők ismerve mesterségük csínját-bínját gondosan és úgy írják le azokat, ahogy játszani kell. Ha a bögősök viszont valóban lustaság miatt egyszerűsítik le a szólamukat, egy karmesternek, aki rendelkezik a szükséges hatalommal, kényszerítenie kell őket kötelességük teljesítésére. Ha képtelenek eljátszani egy megírt passzázst, el kell őket bocsátani. Különösen a karmesternek fontos, hogy megszabaduljon azoktól a hangszeresektől, akik nem tudnak a hangszerükön játszani.

A fuvolások, akik hozzászoktak ahhoz, hogy más fúvós hangszerek felett uralkodjanak, nem engedik, hogy szólamuk a klarinétosok vagy a oboisták alá kerüljön, ezért gyakran egész részleteket transzponálnak egy oktávval feljebb. A karmester, ha nem olvassa jól a kottát, ha nem ismeri tökéletesen az általa vezényelt művet vagy nem elég kifinomult a hallása, nem veszi észre a fuvolistáknak e különös szabadságát. Sajnos sok példa van erre azonban, és meg kell tennünk mindent, hogy ezek az esetek teljesen eltűnjenek.

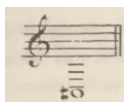
(Berlioz a bögösökről és a fuvolistákról szóló passzust Önéletrajzában 8. fejezetében is említi.)

Mindenhol megtörténik (és nemcsak néhány zenekarnál), ismétlem, mindenhol megtörténik, hogy a hegedűsök, akik ugyanazt a szólamot akár tízes, tizenötös, húszfős csoportokban unisono adják elő, megint csak lustaságból nem számolják a

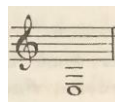
szüneteiket és a többiekre hagyatkoznak. Amiből az következik, hogy a fele lép csak be kellő időben, míg a többiek bal karjuk alatt tartják hangszereiket az eget kémelve; így a belépés ha nem is hiányzik teljesen, de gyenge lesz. Felhívom a karmesterek figyelmét és szigorúságra intem őket ezzel az elviselhetetlen szokással szemben. Ez a szokás annyira mélyen gyökerezik azonban, hogy nem lehet felszámolni csak úgy, ha az összes hegedűst tesszük felelőssé akár egyetlen társuk hibájáért; pénzbírsággal büntetve például az egész szólam összes tagját, ha akármelyikük is lemarad egy belépésről. Ez a bírság legyen csak három frank személyenként, de mivel egy próbán belül ötször-hatszor is kiszabható, így bizony mondom, hogy mindegyik hegedűs számolni fogja a szüneteit, és gondoskodik majd arról is, hogy a szomszédja is megtegye.

Szörnyű az a zenekar, amelynek hangszerei külön-külön és egymással nincsenek összhangban; a karmester ezért a legnagyobb gondot kell hogy fordítsa a zenekar összehangolására. Ez a művelet azonban nem szabad, hogy a nyilvánosság előtt játszódjon. Továbbá őrizkedni kell minden további zajtól és bármilyen előjátéktól a szünetekben. Ez igazi sértést jelent egy civilizált hallgatóság számára. A zenekar rosszneveltetését és közepszerű zeneiségét az általa egy opera, vagy koncert szünetében keltett nemkívánatos zajairól ismerhetjük fel.

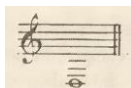
Továbbá az is megengedhetetlen, hogy a klarinétosok mindig ugyanazt a hangszert (a Bb-klarinétot) használják, figyelmen kívül hagyva a szerző utasításait; mintha a különféle klarinétoknak, különösen a D-nek és az A-nak, ne lennének olyan különleges hangzás karakterei, amelyeket egy kiművelt zeneszerző teljes mértékben ki akarna használni vagy mintha az A klarinétnak nem lenne félhanggal több hangja a basszusban, mint a Bb klarinétnak. A Cisznek kiváló hatása van:



ez egy É hang az A hangszeren:



ez az É hang viszont egy D



a Bb Klarinéton.

Egy gonosz és káros szokás, hogy sok zenekarban bevezették a ventiles kürtök és pistonok használatát; ezek a hangszerek az új mechanizmus segítségével nyílt hangokkal tudják előadni a zeneszerző által megkívánt, korábban a jobb kéz a korpuszban történő fojtásával előállított fojtott hangmagasságokat. Ezen túlmenően a kürtösök, mivel a dugattyúk és a hengerek megkönnyítik a hangszerükön a különböző hangnemekben való játékmódot, csak F kürtöt használnak, függetlenül a szerző által előírt transzpozíciótól. Ez a gyakorlat számos kellemetlenséggel jár, amelyek miatt a karmesternek mindent meg kell tennie, hogy megőrizze a tudatosan író zeneszerzők

eredeti elképzelését; a többi zeneszerző esetében, el kell ismernünk, ez kevésbé okoz bajt.

A karmesternek elleneznie kell azt a gazdaságossági gyakorlatot is, amelyet bizonyos úgynevezett zenés színházakban alkalmaznak, hogy az együtt játszó cintányért és a basszusdobot ugyanarra a zenészre bízzák. A basszusdobra erősített cintányér hangja pont olyan, amilyennek lennie kell, hogy érvényesítse a gazdasági szempontot, aljas zaj, amely csak az utcabálok zenekaraihoz illő. A hangszerek ilyen típusú használata ráadásul visszatartja a gyengébb zeneszerzőket attól, hogy a két hangszert külön-külön alkalmazzák, és így használatukat kizárólag a fő ütemszűlyök energikus megerősítésére korlátozzák. Zajos közhelyekben termékeny, nevetségessé vált ötlet, amelynek, ha nem vetünk véget, a drámai zene előbb-utóbb behódol neki.

Végezetül sajnálatomat fejezem ki amiatt, hogy még mindenütt ilyen rosszul szervezett kórus- és zenekari próbákat látok. A nagy kórus- és hangszeres kompozícióknál mindenhol megmaradt a külön próbák rendszere. A kórus és a zenekar külön-külön készül fel egy produkcióra.

Sajnálatos hibákat, számtalan baklövést követnek el, különösen a közbűlső részeknél, főleg olyan hibákat, amelyeket az énekmester és a karmester nem vesz észre. Miután ezek a hibák szokássá válnak, beidegződnek és az előadás folyamán is megmaradnak.

A szerencsétlen kóristák ráadásul azok, akik az előadók közül a legrosszabb bánásmódban részesülnek egy előadás felkészítése során. Ahelyett, hogy egy jó karmestert adnának nekik, aki tud vezényelni, aki az énektechnikában is képzett, képes jó tempókat venni és kritikai megfigyeléseket tenni – egy jó zongoristát, aki egy jó zongorán, jól felkészülten játssza a zongorakivonatot – és egy hegedűst, aki egyszerre unisonóban vagy oktávban minden egyes szólammal együtt játssza a hangokat a szólampróbákon. Ehelyett Európa operaszínházainak kétharmadában e három nélkülözhetetlen művész helyett egyetlen emberre bízzák őket, akinek nincs több fogalma a vezénylésről, mint az éneklésről, általában nem túl muzikális, a leggyengébb a fellelhető zongoristák közül, vagy egyáltalán nem zongorázó siralmas rokkant, aki egy rozoga, hamis hangszer előtt ülve próbál megfejtetni egy ismeretlen kottát, hamis akkordokat üt, dúrban játszik moll helyett és fordítva, úgy gondolja képes egyedül vezényelni és kísérni, a jobb kezét használja, amikor a kórus rossz ritmust énekel, a bal kezét pedig, amikor az intonációt téveszti el.

Amikor ennek a gazdasági barbárságnak vagyunk a tanúi, az olyan érzés, mintha a középkorban lennénk, ...

Egy modern alkotás hű, színes, ihletett interpretációját, még ha igen magas színvonalú művészekkel is, szilárd meggyőződéseim szerint csak szólampróbákkal lehet elérni. A kórus minden egyes szólamával addig kell külön próbálni, amíg a darabot teljesen nem tudják, azután lehet a szólamokat összeereszteni. Ugyanezt az

eljárást kell követni a kicsit bonyolultabb szimfóniák esetében a zenekarnál is. Először a hegedűvel kell külön gyakorolni, majd a brácsákkal és basszusokkal, majd a fafúvós hangszerekkel (egy kisebb húros hangszercsoport segítségével, akik a szünetekben játszanak, hogy hozzászoktassák a fúvósokat a belépésekhez), majd ugyanígy a rézfúvós hangszerekkel, de sokszor még az ütőhangszerek gyakorlása is szükséges, végül pedig a hárfákkal, ha csoportban játszanak. Összességében az így végzett felkészülés sokkal gyümölcsözőbb és gyorsabb lesz, és büszkén érhetjük el az értelmezésnek és előadói hűségnek azon fokát, amely a gyakorlatban sajnos igen ritkán tapasztalható.

A régi próba módszerrel létrehozott előadások csak hozzátétőlegések, amelyek miatt annyi remekmű bukott már meg. A szervező karmester a szerző torkának elvágása után mégis elégedett mosollyal teszi le a pálcáját: s ha végül kétségei is lennének feladatának teljesítésével kapcsolatban, hiszen végső soron senki más nem meri ellenőrizni azt, orra alatt azt mormolja: **„Vae Victis, Jajj a legyőzöttek!”**

H. Berlioz

I.e. 390-ben a gall hadsereg megverte Róma csapatait az alliai csatában, majd kifosztotta a védtelenül maradt várost. A fellegvárba szorult római védők közt éhség, az ostromlók közt éhezés és járvány dúlt, így mindkét fél szerette volna befejezni a harcot. A két sereg vezérei találkoztak, és megállapodtak ezer font arany (327 kg) váltságdíjban. A gallusok azonban hamis súlyokat hoztak elő, és a vezérük ráadásul még kardját is a serpenyőbe dobta. Ekkor hangzott el a híres mondat: „Vae Victis, Jaj a legyőzötteknek!”

BIBLIOGRÁFIA

Kroó György: Berlioz, Gondolat kiadó, Budapest, 1960

Hector Berlioz önéletírása, Fővárosi Könyvkiadó, Budapest Wildner Ödön

Berlioz: Grand Traité de l'instrumentation et d'orchestration modernes, Henry

Lemonine, Paris 1844

Peter Bloom: Berlioz élete, Osiris Kiadó, Budapest, 2004

Romain Rolland: Berlioz, Kultura Könyvkiadó, Budapest

Richard Wagner Válogatott elméleti Írások, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2020

Robert Schumann: Válogatott írások, Rózsavölgyi és Társa, Budapest, 2020