

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR  
DOKTORI ISKOLA

**HOLISZTIKUS SZEMLELETŰ ELŐADÓI PRAXIS A SZIMFONIKUS ÉS  
OPERA REPERTOÁRBAN  
(A NAGYBŐGŐ JÁTÉK ANALITIKUS MEGKÖZELÍTÉSE)**

**Doktori értekezés**

**Boldoghy Kummert Péter**

**2025**

**Témavezető: Dr.Habil. Pólus László**

# Tartalom

1. Előszó
2. Az operajátszás sajátosságai
  - 2.1. Az alázatról
  - 2.2. Szerzői akarat vs. dramaturgiai hatás
  - 2.3. Kottahűség vs. előadói szabadság
  - 2.4. Karmesteri, rendezői, és előadói szempontok egyidejű érvényesülése
  - 2.5. A karmester „helyzetbe hozása”
  - 2.6. Az énekes kiszolgáltatott helyzete
  - 2.7. A hangszeres zenész lehetőségei vészhelyzetben
3. A zenekari művész feladata, lehetőségei
  - 3.1. Döntési kényszer (Kivel legyek?)
  - 3.2. A nagybögőszólam funkciója a zenekaron belül
  - 3.3. A szólamegység kérdése
  - 3.4. A szólamvezető feladatai
  - 3.5. Zenei arculat, hajlékonyság, egyediség
  - 3.6. Technikai lehetőségek (balkéz technika, vonófogás: német vagy francia)
  - 3.7. Tradíció vs. innováció
  - 3.8. Hatékony hangszeres tudás
  - 3.9. Össztársulati kamarazenélés
4. A holisztikus szemlélet lényege
  - 4.1. Szellemi adottságok ismerete
  - 4.2. Lelki adottságok ismerete
  - 4.3. Fizikai adottságok ismerete
  - 4.4. Testreszabott ujjrend alkotás
5. A holisztikus szemléletű ujjrend-alkotás lényege
  - 5.1. A nagybögőiskolák tradíciói
  - 5.2. Más hangszeres iskolák jó gyakorlatainak tanulságai
    - 5.2.1. A szerzői szándék, artikuláció és ujjrend összhangja
    - 5.2.2. A szerzői szándék elemzése
    - 5.2.3. A zenei artikuláció elemzése

- 5.2.4. A zongoraiskolák bevált ujjrendjei
- 5.2.5. A hegedűiskolák bevált ujjrendjei
- 5.2.6. A gordonkaiskolák bevált ujjrendjei
- 5.2.7. A hatékony ujjrend megalkotása
  
- 5.3. A holisztikus szemlélet összetettsége
  - 5.3.1. Tradíció vagy innováció az ujjrend kérdésében
  - 5.3.2. Hatékonyságvizsgálat
  - 5.3.3. A holisztikus szemléletű ujjrend kritikája
  
- 6. A holisztikus szemléletű ujjrend-alkotás bemutatása gyakorlati példák alapján
  - 6.1. Tradicionális ujjrendek
  - 6.2. Holisztikus szemléletű ujjrendek
  - 6.3. Összehasonlító elemzés
  
- 7. Zenekari részletek
  
- 8. A holisztikus szemléletű ujjrend alkotás matematikai-statisztikai elemzése
  
- 9. Összefoglalás
  
- 10. Irodalomjegyzék
  
- 11. Képjegyzék
  
- 12. Köszönetnyilvánítás

# Előszó

Doktori disszertációm megírását erkölcsi és szakmai szempontból is kötelességemnek éreztem. Erkölcsi értelemben azért, mert a nagybögő oktatásban még mindig évszázadok óta megkövült módszerek dívnek. Egy-egy kiváló, a nemzetközi hangverseny életben is bizonyító tehetség kivételével, provinciális szemlélet uralja a nagybögősök világát. Már fiatalon megtapasztalhattam, nehéz út vár az újítoókra. A zeneakadémiai diplomahangversenyem az általam kifejlesztett ujjrendekkel lehetővé vált – elsőként a világon – Haydn: C-Dúr gordonkaversenyének eljátszása nagybögőn. Ennek ellenére, a gyakorlati tanítás záróvizsgán csakis úgy kaphattam kitűnő minősítést, hogy megígértem, az általam képviselt “eretnek” ujjrendeket nem fogom tanítani, nem fogom terjeszteni. Ígéreteimet a mai napig, több mint 30 éven át betartottam.

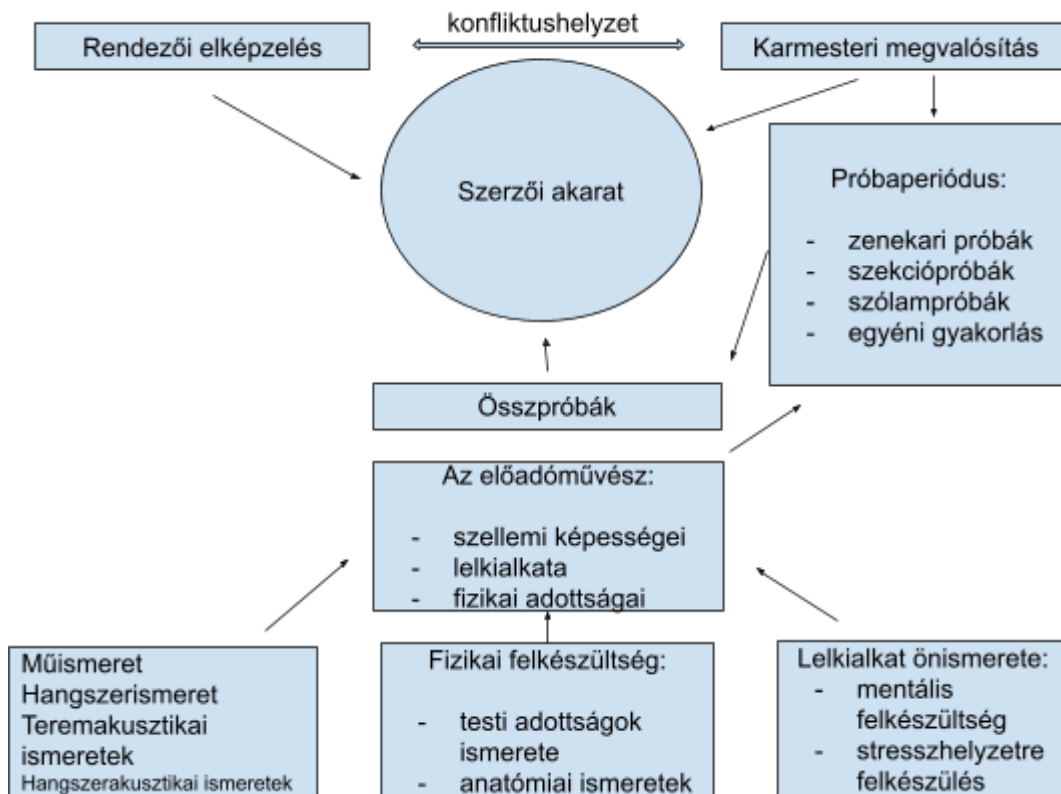
Disszertációm megírását morális szempontok is vezérelték. Kötelességemnek érzem megosztani az évek során szerzett tapasztalataimat, elősegítve fiatal kollégáim szakmai fejlődését, pályájuk felívelését és az egyéni adottságaikból adódó technikai és mentális hiányosságaik fejlesztését.

Munkám hiánypótló, első alkalommal foglaltatnak rendszerbe azok a szakmai problémák és döntési helyzetek, amelyekkel az előadóművész nap mint nap szembesül. Holisztikus szemléletével a szerzői szándékot helyezi a középpontba, és minden előadó-művészeti akciót ennek rendel alá. Módszerem használata az előadóművésztől nagyfokú alázatot és végtelen önismeretet igényel. Lényege, hogy az előadóművészt állandó kérdések elé állítja, teljesítményét a személyes szellemi, lelki és fizikai adottságok mentén elemzi, és testre szabott megoldásokat javasol. A folyamatos közös gondolkodás az előadói minőség javítását szolgálja, esélyt teremtve a folyamatos fejlődésre.

Sajnálatos módon, a nagybögőoktatás lemaradt a 19. és 20. századi tradicionális vonós iskolák fejlődéséhez képest. Technikai értelemben nem általános az a fejlettség, ami a többi hangszernél mára már természetes adottság. Napjainkban a nagybögő oktatás nagyrészt technikai oldalról közelíti meg az előadói problémákat, ezért gyakran előfordul, hogy a zenemű előadását a művész technikai lehetőségei határozzák meg ahelyett, hogy:

- a zeneszerzői szándék,
- az ebből következő zenei artikuláció,
- és az ezeket szolgáló kötés-, és ujjrend kultúra valósulna meg.

Jelen írásom, a holisztikus szemléletű előadói praxis, az előadó-művészeti lehetőségek és az egyéni adottságok közötti összefüggések tanulságaira koncentrálok. Az ujjrend-alkotási folyamat kapcsán a holisztikus elnevezést arra értem, hogy a balkézben nem az egyes ujjak önálló munkájaként tekintek a folyamatra, hanem a fogólap egészére mint egy egységre tekintek, és annak kezelését mindenféle rendezettség formalitását mellőzve, kizárólag a zenei szándék megvalósításának terepeként képzelem el, és ebben mindig a - kinek-kinek - emberi kéz adottságainak megfelelő minden zenén kívüli szabályoktól és rendezéstől szabad mozgólusorokkal való bejárhatóságát tartom fontosnak. Az alábbi ábra szemlélteti a holisztikus szemléletű munkafolyamat modelljét.



1. ábra. A holisztikus szemléletű, a szerzői akarat központú munkafolyamat modellje

## 2. Az operajátzás sajátosságai

Az operajátzás a legkomplexebb előadó-művészeti műfaj. Összművészet. Egyidejűleg kell minőséget felmutatniuk a darab színpadra állítóknak, a karmesternek, az énekművészeknek, balettművészeknek, a zenekari és énekkari művészeknek, valamint a színpadi és a színpadon kívüli kollégáknak. A szólisták vagy a szimfonikus zenekari művészek tevékenységéhez képest, a zenészekről is másfajta előadói attitűdöt követel. Az operák sikeres bemutatása érdekében, estéről-estére összhangot kell teremteni a közreműködők között, az énekesektől a hangszeres művészekig, a jelmez- és díszlettervezőktől a színpadi díszítőig. A számos kihívást rejtő feladat csak közös munkával érhető el, a legkiválóbb szakemberek közreműködésével.

A szerzői akarat hiteles tolmácsolása érdekében, minden egyes előadás, minden egyes hangjegy kapcsán választ kell találnunk az alábbi fontos, és gyakran egymásnak ellentmondó kérdésekre.

### 2.1. Az alázatról

Az értékteremtő művészi munka alapja az alázat, nélküle minden közös tevékenység kudarcra ítéltetett. Az együttműködés helyébe öncélú önmegvalósítás lép, tönkretéve a zenekari kohéziót. Ezért a mű sikere érdekében elengedhetetlen, hogy képesek legyünk személyes ambícióinkat háttérbe szorítva, tehetségünket a Mű szolgálatába állítani. Az opera- és balett előadások során minden mozdulat, minden lélegzetvétel a közös produkciót, a kohéziót szolgálja, az egységes művészeti elképzelés megvalósítását. Csakis így lehetséges, hogy az Operaház – mint nagyvállalat – sikeres társulatot formáljon 1.500 tehetséges entitásból, számtalan különböző elképzeléssel rendelkező individuumból. Az egymásra utaltság, az egymás mellé rendeltség csakis alázattal vállalható.

## 2.2. Szerzői akarat vagy dramaturgiai hatás?

Senki sem veheti a bátorságot ahhoz, hogy a szerző neve alatt átírjon, áhangszereljen remekműveket. A szerzői akarat szent. A múltat kevésbé tisztelő elképzelések akár szerzői jogi problémákat is felvethetnek.

Miután a kotta nem képes minden információt egzakt módon közvetíteni, bizonyos esetekben – szigorúan az eredeti szerzői szándékkal összhangban – történhetnek utólagos módosítások bizonyos zenei hatások elérése érdekében, amelyek túlmutatnak a kottakép által közvetített információkon.

Számos alkalommal előfordult, hogy a nagy tudású karmester kollégák átírtak más szólamokból hangokat a nagybögőszólam kottájába, azzal az utasítással, erősítsük a többi szólamot. Évtizedes harcot vívtam Kovács János Kossuth-díjas karmesterrel, aki néhány perccel az előadás megkezdése előtt, előszeretettel írt be új hangokat a kottánkba. A szerzői akarat megtartása érdekében azonnal kiradíroztam irományait. Tiltakozásom láttán, a mester ravaszabb módszerhez folyamodott, a javítható ceruza helyett beragasztotta egyéni változtatásait az urtext kottánkba. Kitörölhetetlen módon, azóta sem látszik az eredeti wagneri hangszerelés.

Sokáig felháborított az ehhez hasonló, a szerzői akarattal szembe forduló karmesteri utasítás. Egészen addig, amíg meg nem hallgattam a módosított darabot kívülről, a közönség soraiban ülve. Ott ugyanis azonnal kiderült, az Operaház akusztikája miatt bizonyos drámai hatások egyáltalán nem érvényesülnek a szerzői akarathoz képest. Tradicionálisan konzervatív szemléletem fogyatékoságait belátva, a továbbiakban már kevésbé elleneztem az utólagos beavatkozásokat a zeneművekbe, abban az esetben, ha azok a szerzői akaratot szolgálták, illetve az adott akusztikai adottságok ezt megkívánták. Elfogadtam, kellő alázattal létjogosultságot nyerhet egy-egy egyéninek és öncélúnak tűnő hangszerelési változtatás.

A hiteles tolmácsolás érdekében, a zenész legelemibb feladata túltekintenie a kottaképen és helyesen értelmezni a szerzői szándékot.

Ugyanakkor nem szabad összetéveszteni a hiteles bemutatás érdekében végzett módosításokat a napjainkra oly jellemző hátrányos rendezői gyakorlattal, amely gyakran szembemegy a mű szellemiségével. Nem szabad figyelmen kívül hagyni, hogy a partitúrában szereplő információ nem javaslat, hanem szerzői utasítás.

Richard Wagner egy egész színházat építtetett Bayreuthban, hogy művei úgy szólalhassanak meg, olyan zenei, színpadtechnikai és dramaturgiai háttérrel, ahogy megálmodta őket. Ha egy alkotó olyan határozott elképzeléseket fogalmaz meg, mint Wagner, akkor az utókornak több tisztelettel kellene viszonyulnia utasításaihoz, mert azok ugyanúgy a zenemű részei, mint a hangjegyek. Ezzel szemben a mostani „rendezői színház” szinte szembe megy az eredeti, Wagner által megálmodott koncepcióval. Előszeretettel ábrázolja korunk társadalmi feszültségeit a germán mondavilágot feldolgozó mitikus művekben. Tapasztalatom szerint, a közönség gyakran értetlenséggel fogadja az újító kísérleteket. Valószínűleg Wagner sem rajongana a kortárs köntösbe bújtatott előadásokért. Ugyanakkor – teljes biztonsággal kijelenthető – toleranciával fogadná azon karmesteri szándékot, amely felerősíti a dallamot más, az adott dallamot eredetileg nem játszó szólamok segítségével.

Nem öncélú a módosítás olyan koncerttermekben és alkalmi fellépéseken, amelyek fizikailag alkalmatlanok annak megvalósítására. A karmesteri beavatkozás elengedhetetlen abban az esetben is, ha a zenekari környezet adottságai nem teszik lehetővé a partitúrában szereplő előadói apparátus jelenlétét. Hiába írja elő Wagner bizonyos zenekari állásoknál, „Nur 8 Kontrabässe”, azaz csak 8 nagybögős játssza az adott részt, ha az Operaház zenekari árkába mindössze 6 nagybögő fér el. Az ehhez hasonló helyzetekben az alázat a legfontosabb művészi alapállás, amely segít eldönteni, hogy a mű változtatás nélkül, vagy inkább változtatással szolgálja jobban az eredeti koncepciót.

Bizonyos esetekben, a dramaturgiai hatás fokozása érdekében kell túllépnünk a kottán. Példa erre Verdi Otellójának nyitóképe, ahol egy tengeri vihar tombolásának vagyunk szemtanúi, s rettegve figyeljük a mólóról a velencei dózse hajójának drámai küzdelmét az elemekkel. Verdi minden létező módon jelzi a partitúrában, micsoda hatalmas dráma zajlik a horizonton. Kérdéses, hogy a gálya megmenekül-e, vagy a hullámsír mélyére süllyed.

A túlfeszített érzelmeket nem szabad visszafogottan játszani. Ha hitelesen akarjuk képviselni a felfokozott dramaturgiai hatást, akkor egy recsegő-ropogó, agresszív zenei attitűdöt kell megvalósítanunk. Habár a kottában nincs ilyen utasítás, a nagybögőszólam vezetőjeként kifejezetten kérni szoktam szólamtársaimat, olyan erővel szólaltassuk meg hangszerünk, hogy recsejenek a nagybögők. Ez az effektus közlelről groteszknek tűnik, ám a közönség soraiból csak annyi érzékelhető, hogy hatalmas intenzitással szólal meg a zenekari alap. Verdi a nagybögőszólamnak a halálos tengerhullámok szerepét szánta, az öserőt, amely a gyenge emberi tákolmányt, a hajót is kettétörheti. Így is kell a hangszereknek szólnia. Ebben az esetben is látható, a kottaképen túl annak szellemét is fontos közvetítenünk.

Negyedszázados operaházi munkám során számos zseniális modern rendezést láttam. Ugyanakkor elmondható, a partitúrát teljesen figyelmen kívül hagyó, öncélú rendezői produkcióból sokkal több van. Konzervatív nézeteket vallok, véleményem szerint törekedni kell a korhű színpadi megvalósításra. A kortárs rendezések sokkal inkább kortárs zeneműveket igényelnének, mint 150-200 évvel ezelőtt íródott műveket. Egy kortárs kompozíció dinamikája jobban tükrözné korunk felgyorsult, lüktető világát. Sajnos a legfőbb kérdés, vajon mennyire lenne rentábilis vállalkozás egy egységes arculatú, abszolút kortárs mű bemutatása. A nagyobb kulturális intézményeknek – kulturális küldetésük részeként – vállalniuk kellene a várhatóan veszteséges produkciót. Ennek hiányában többnyire gyakran felemás produkciók születnek. Az ismert, híres operákkal igyekeznek eladhatóvá tenni a kortárs rendezéseket, mert a zene varázsa szerencsére még mindig nagy vonzerő.

A szerzői szándék ismerete

Az alábbi kérdések tisztázása nélkül, lehetetlen az előadóművészek közötti sikeres együttműködés.

- Mi volt a zeneszerzői szándék az adott zenei szituáció kapcsán?
- Mennyire világosak a zeneszerzői szándékok?
- Van-e ellentmondás az adott zenei szituáció és ugyanannak a dallamnak a későbbi megszólalásai kapcsán, ha igen, akkor hogyan tudjuk megmutatni a különbségeket?
- Mennyire veheti szabadon az előadóművész a szerzői utasításokat?
- Hogyan szolgálhatjuk a rendező és a karmester elképzeléseit, és milyen mértékben élhetünk az előadóművészi szabadsággal?
- Mit tehetünk a szerzői, rendezői, karmesteri és/vagy előadó-művészeti konfliktus esetén?

### 2.3. Kottahűség vagy előadói szabadság?

Hányszor előfordult már, hogy az énekes szólista az adott pillanat hatására másképp énekelte el a darabot, mint a próbákon, vagy akár a többi előadáson. Elkésett belépések, késve megszólaló végszavak, ritmusvesztés egyaránt befolyásolhatja a szereplők összjátékát. Pont emiatt csodálatos és nehéz az operajátszás, mert minden este más és más pillanatok születnek. Ugyanaz a darab nem szólal meg kétszer ugyanúgy, ahogyan nem léphetünk kétszer ugyanabba a patakba sem. A zenekari muzsikusok legfőbb feladata a színpadi szereplők igényeinek kiszolgálása, ezért részükről elengedhetetlen a művészi alázat és a folyamatos hajlékonyság képessége.

El is érkeztünk a fejezet legfontosabb kérdésköréhez: mennyire sérülhet a kottahűség az előadói szabadsággal szemben? Gyakori előadói attitűd, hogy a szólisták a saját képükre formálnak egy zenei szituációt, vagy akár az egész zeneművet. Különösen az énekesekkel fordul elő gyakran, hogy önnön hangjuktól megittasulva kiesnek a ritmusból. A nagy szerzők a kottában külön jelzik azokat a hangokat, amelyeket az énekes tempón kívül énekelhet. Olyankor adódhat probléma, amikor ezek a kiállások, tempón kívüli helyzetek a szerzői akarattal ellentétesek. Kitűnő példa erre Mozart Figaro házassága című operájában a grófnő áriája, ahol az énekes gyakran az eredeti kezdő tempó felénél fejezi be a darabot. Ennek technikai okai vannak. Az énekes minden felütés előtt vesz levegőt, de ha nem figyel arra, hogy ezt időben, akár az előző hang rovására tegye, akkor minden ütem végén

veszít a zenei tempóból. Ezzel megöli a metrumot és megnehezíti saját dolgát, hiszen lassabb tempóban már nem képes kitartani a hangokat. Valójában lassú fulladásra ítéli magát és Mozart dallamát.

#### 2.4. Karmesteri, rendezői, és előadói szempontok egyidejű érvényesülése

Hogyan tud megfelelni a zenekari muzsikus a különböző művészeti célokat kitűző résztvevők elképzeléseinek? A rendezőt a drámai hatás, a látványos színpadkép, a karmestert a produkció zenei imázsa vezérli, az előadóművészeknek pedig, hogy tehetségük legjavával elkápráztassák közönségüket. A rendező és a karmester szempontja alapjaiban más. Amennyiben a rendező dönt a szereposztásról, kizárólag vonzó külsejű szereplőket választ, ezzel szemben a karmester jó hangú művészeket szerepeltetne, és kevésbé törődne a vizuális élménnyel. Miután a nagy hang csak ritkán párosul vonzó külsővel, a karmesteri és a rendezői koncepció közt feszülő konfliktus többnyire már a szereposztásnál jelentkezik.

A karmester feladata, hogy a szerzői szándékot szem előtt tartva, a rendezői elképzelést is szolgálva vezesse a zenekart és a szólistákat, hogy a fenti szereplők között létrejöhesen az egység, a művészeti kohézió. A zenekari zenészeknek legfőbb feladatuk, hogy a karmesteri utasításokat betartsák, de ugyanakkor minden zenész mint önálló entitás is döntéseket hoz hangról hangra.

A zenekari művészeknek minden századmásodpercben döntést kell hozniuk, melyik hangot kire játszanak. Készség szintű hangszeres technikai tudás, teljes körű műismeret, valamint a zenekari kollégák szakmai kvalitásainak ismerete nélkül elképzelhetetlen a koncentráció, a másokhoz való igazodás. Az egymásra figyelés legmagasabb foka a kamarazenélés, csak a legkiválóbb muzsikusként képesek együtt lélegezni a zenével és társaikkal.

#### 2.5. A karmester „helyzetbe hozása”, segítése

A zenei produkcióért a karmester felel, folyamatosan egyben kell tartania több tucat előadóművész munkáját. Miután egy operában gyakran 20, vagy annál is több a szólamok száma, a karmester pedig fizikai korlátokkal küzd, kezeivel, testtartásával és mimikájával csak néhány szólammal képes kontaktust felvenni egy adott pillanatban. Ezért a zenekari zenészeknek minden pillanatban tudniuk kell, az adott karmesteri utasítás kire, melyik szólamra vonatkozik. Pályám során számos alkalommal történt együttjáték hiba az énekes, a karmester és a zenekar közötti kommunikációs zavarok miatt. A zenész akkor szolgálja legjobban a karmester munkáját, ha a teljes műismeret mellett előre feltérképezi a zenemű problémás részeit és felismeri, a karmester melyik résznél képtelen foglalkozni szólamával.

Operát nem lehet megszokások alapján játszani. Ahogy a karmester oldaláról sem lehet biztos fejleményekre számítani, úgy a zenészek oldaláról sem. Az operajátszás képlékeny szövet. Egy áradó folyam, amelyet a karmesternek kell mederben tartania. A zenészek lélekjelenléte elengedhetetlen, különösen olyan pillanatokban, amikor a karmester a tempóból teljesen kieső énekesre próbálja rádirigálni az egész zenekart.

#### 2.6. Az énekes kiszolgáltatott helyzete

Hatalmas feladat megtanulni egy többórás opera minden hangját és memorizálni szövegét, gyakran az énekes számára ismeretlen nyelven. A fizikai kihívásokat rejtő, megterhelő ének-technikai bravúr mellett az énekesnek el kell sajátítania az egész partitúrát, készség szinten begyakorolnia a rendezői elvárásokat és a színpadi mozgást. Ezen felül kezelnie kell a fellépéssel járó pszichológiai feszültséget, a karmestertől való függését. Az énekes színpadi biztonságérzetének növelése

érdekében fontos, hogy a zenekar azonnal reagáljon az énekes rezdüléseire és társa legyen minden hang megalkotásánál.

Az operaénekesekkel való együttműködés során gyakori az olyan szituáció, amikor a zenészeknek mellőzni kell a karmester bizonyos utasításait. Előfordul, hogy az énekes a zenekarhoz képest késik vagy elveszíti a tempót. Ebben az esetben a karmester az énekes számára már mutatja a következő hangot, mintegy előre üt, így próbálja visszaterelni a zenekarhoz. A zenekar akkor működik helyesen, ha értelmezi, a karmesteri parancs az énekesnek szól. Nem lép be, hanem megvárja amíg az énekes befejezi a hangot, majd vele együtt, közösen folytatja a zenélést. A jó zenekar ismértve az ilyen helyzetek felismerése és profi kezelése. Ehhez közös nyelvre, közös tudásra, ösztökötságra van szükség, hiszen egyetlen ember is tönkretelheti a közös munkát. Az operajátszás emiatt is az egyik legnehezebb, legváltozatosabb és legszebb zenei tevékenység.

## 2.7. A hangszeres zenész lehetőségei vészhelyzetben

Mit tehetünk amikor kezd összeomlani a zenei folyamat?

Az operajátszásban gyakori, hogy nem úgy történnek a dolgok, mint ahogyan azt a próbafolyamat során begyakorolta a társulat. Nem operai zenészek számára úgy írható le ez a folyamat, mint egy állandó változásban lévő világ, ahol a próbafolyamat adja azt az alapot, amire ráépülhet egy sikeres előadás. Az előadáson viszont bármi megtörténhet, előre nem látható eseményekre is fel kell készülnön a zenekar. Késések, korai belépések, tempóvesztés, tempóingadozás, emlékezetkiesés bármikor előfordulhatnak. Ezekre metáforikusan fel kell készülnie minden operai muzsikusként. A nagybőgőszólamnak speciális helyzete okán igen nagy felelőssége van ilyen esetekben, mivel a funkcionális zenében a basszus szólam adja az alaphangot, a ritmust, minden más hang csak ahhoz képest értékelhető. A basszus szólam a koordináta rendszer x és y tengelye. A kettő között elhelyezkedő pontok, hangok összessége maga a Zene.

Operaházi tapasztalataim alapján elmondható, hogy a basszus szólam feladatainak komplexitása miatt egységes hangzású szólamra van szükség. Olyan szólamvezetőre van szükség, akinek felkészültsége, emberi habitusa hiteles és tiszteletet ébreszt kollégái előtt. Akinek utasításait elfogadják és bátran követik. Különösen vészhelyzetben, amikor nincs helye az egyéni megoldásoknak. Ott – akárcsak a háborúban – a parancsnok vezényel.

A szólamvezetőt kövessük-e vagy a karmestert?

A tanulság az, hogy az adott szituáció dönt arról, hogy mi a kiút a slamasztikából. Ezért tartom elsődlegesen fontos képességnek a kamarazenei érzékenységet és tudást.

Egy zenekar életében stratégiai fontosságú a kamarazenei produkciók megvalósulása. Minél többre kerül sor egy évadban, annál jobb. A kamarazene a közös zenélés alapja, a mindennapi kenyér, az állandó lélegzetvétel a napi zenekari rutin közben. A kamarazenei tevékenység, mint az énekeseknek a skálázás, a hangszereseknek pedig a mindennapi technikai gyakorlatok. Az egyedüli lehetőség arra, hogy a zenekari tagok elmélyülten megismerhessék egymás képességeit, erősségeit és hiányosságait, ugyanis a szimfonikus zenekari próbafolyamat közben nem jut elengedő idő egymás kompetenciáinak megismerésére. Ráadásul a kamarazenei kikényszeríti az otthoni gyakorlást. Amíg egy zenekari árokban hosszú időn át el lehet bújni egy szólam árnyékában, addig a kamarazeneben ez lehetetlen.

Sajnos a vezetők többsége luxusnak tekinti a kamaraprodukciónkat, mivel emberi és anyagi erőforrásokat vonnak el az alaptevékenységtől. Amennyiben elvégeznénk egy Pareto-elemzést a hazai zenekarokról, láthatóvá válna, a kamarazenei fektetett erőforrások többszörösen megtérülnek a nagyzenekari fellépéseknél. A zenekari ösztökötségek leginkább kamarazenei tevékenységekre, kamarazenei tevékenységekre és kamarazenei tevékenységekre fejleszthető költséghatékonyan. Olyan lényegi problémák megoldására kínálkozik lehetőség, amelyekre egy operaprodukción keresztül nincs idő.

A magyar zenei élet ezen kevésbé népszerű területe rengeteg lehetőséget rejt a minőség fokozására. A világ élvonalába tartozó zenei együttesek – amelyek versenytársaink a globális zenei piacon – előttünk járnak a kamarazene stratégiai alkalmazásában. A bécsi és berlini filharmonikusok húsznál is több, rendszeresen működő kamaraegyüttessel rendelkeznek. Érdemes lenne eltanulnunk a jó gyakorlatot, nem kell újra felfedeznünk a máshol már működő, jól bevált megoldásokat.

### 3. A zenekari művész feladata, lehetőségei

Zenekari pozíciójához képest, minden egyes zenésznek tudnia kell mi a feladata, kiknek tartozik engedelmisséggel és milyen mértékben. Alapesetben a zenekari hierarchia szabályai érvényesek. A karmester, a koncertmester, a szólamvezető vezetésével kell együttműködni a zenekari művészeknek. Amíg nincs probléma, akkor a fenti vezetési modell az irányadó. A váratlan helyzetekben viszont felborulhat ez a rend.

Személy szerint kifejeztem kedvelem proaktív tuttista kollégáimat, akik esetleges hibákat korrigálva, felvállalják az adott pillanatban a jó megoldást, rossz döntésem ellenében. Példaképem, Szántó Gábor kollégám a másodperc tört része alatt érzékeli, ha részemről bizonytalanság merül fel, és azonnal átveszi a hatalmat. Kiváló operai muzsikusként. Ha az adott pillanat megkívánja, egyszerre kamarazeneész csapattag és szólistikus vezető. A szólam érdekében kifejezetten hasznosnak tartom a hozzá hasonló, bátor tuttista kollégákat.

Gyakran előfordul, hogy egy tapasztaltabb tuttista kolléga már készségszinten ismeri a darabot, míg a szólamvezető akkor találkozik először a zeneművel. A vezetői alázat egyik legfontosabb aspektusa, hogy képesek legyünk elfogadni, ha beosztottjaink jobban ismerik a darabot és legyen bátorságunk átengedni a vezetést a kritikus helyzetekben. Miután a felelősség a szólamvezetőt terheli, részéről elengedhetetlen a tuttista kollégák szakmai kompetenciáinak mélyreható ismerete.

#### 3.1. Döntési kényszer

Kivel legyek? Melyik szólamhoz igazítsam játékot? Erre a kérdésre sajnos nem adható megnyugtató válasz. Attól függ. A zenészeknek tudniuk kell helyüket a saját szólamukban, a zenei funkcióban, a szólamcsoportban, a zenekaron belül, illetve a nagy egészen belül is. Ismernünk kell minden hang helyét a többi szólamhoz képest is, és aszerint kell döntenünk, hogy kit vagy mit szolgálhatnak legjobban az adott szituációban.

A feladat összetettségének és nehézségének megfelelően partitúra-szintű tudásra van szükség. Aki nélkül szeretne operaházi muzsikusként lenni, az nincs tisztában a feladat nagyságával, vagy saját kvalitásaival. A legfontosabb az alázat és az állandó tanulás kényszerének evidenciája.

#### 3.2. A nagybögőszólam funkciója a zenekaron belül

Mivel a basszus szólamokra épül az egész klasszikus zenei összhangzattan, ezért mi nagybögősök, tubások, basszusharsonások, (kontra)fagottosok, üstdobosok vagyunk a fundamentum, az alap.

Stratégiai fontosságú, hogy a nagybögőszólam tisztában legyen önnön funkciójával. Olyan hangerővel és stílussal kell feladatát teljesítenie, hogy a zenekar többi tagja világosan értse, mi a funkciója a basszushoz képest. Sajnos az énekes és a hangszeres művészek között sem ritka, fogalmuk sincs a zenei funkciókról, az összhangzattanról és emiatt arról sem, mi a saját funkciójuk az adott akkordban, hogyan kell intonálni ugyanazt a kitarított hangot, ha alatta megváltozik az akkord, ezáltal a zenei funkció és egyáltalán kihez kell intonálniuk. Súlyos képzésbeli hibának gondolom, hogy a funkcionális zenében nem az akkord alaphangjához intonálunk, hanem jobb esetben a dallamhoz, rosszabb esetben az adott szólamcsoport leggyengébb láncszeméhez. Emiatt a

társulat egészének nincs esélye a tiszta, intonált hangzás megalkotásához, hiszen az alapok hiányoznak hozzá. Tudomásul kell venni, hogy a funkcionális zenében a vonósoknál a nagybőgőszólamra, a fafúvósoknál a kontrafagott vagy a második fagottszólamra, a rézfúvósoknál pedig a tuba és a basszusharsona-szólamokra kell intonálni. A basszus szólamoknak pedig teljesen ugyanazzal az intonációval és artikulációval kell rendelkezniük egymáshoz képest is, hogy a zenekar egésze hozzájuk képest meghatározhassa önmaga helyét az akkordban.

Ennek okán a Magyar Állami Operaház nagybőgőszólamának vezetőjeként, valamint a Művészetek Palotájának akusztikai tanácsadójaként is szorgalmazom, hogy a basszus szólamok (nagybőgő – fagott – tuba – harsona – 4.kürt) olyan fizikai közelségbe kerüljenek egymáshoz, hogy a basszus szólamok megszólaltatóinak esélyük legyen hallani egymást. Sajnos nem minden zenekari elrendezés ad erre lehetőséget, mert a zenekar fizikailag korántsem mindig fér be a zenekari árokba optimális módon. Emiatt a rézfúvós szólamok gyakran a zenekar két szélére kerülnek, így esélyük sincs egymást hallani. 30 éves operai és 20 éves MŰPA-beli tapasztalatom, törekedni kell az optimális zenekari elrendezésre a színpadon és a zenekari árokban egyaránt, amelyet a következőképpen szükséges megoldani:

- a basszus szólamok lehetőleg egymáshoz közel, quasi egy sorba kerüljenek,
- a többi szólamot úgy kell elrendezni, hogy minden szólam mögött legyen egy basszus funkciót játszó hangszer.

Így van a legnagyobb esély arra, hogy mindenki hallja a zene alapját. Az alábbi képen jól látható, a nagybőgőszólam helyezkedik el a zenekar többi szólama mögött, közvetlenül a hangversenyterem színpadának leghátsó részén, a hangvisszaverő fal előtt. A basszus hangok így a legkisebb csillapítás mellett, akadálytalanul juthatnak el a zenekar többi szólamához. A nagybőgőszólam jobb oldalán kapott helyett az üstdob, balján a többi ütőhangszeres, így a basszus és ritmusszekciót fizikailag is közel hozza egymáshoz. Vállalható kompromisszumot jelent, hogy a timpani előtt foglalnak helyet a harsonák és a tuba, míg a túloldalon ülnek a kürtök. Ennek a zenekari ültetésnek legfőbb előnye, hogy a teljes zenekar mögött szinte egy sorban foglalnak helyet a basszus hangokat játszó hangszercsoportok, a ritmusszekcióval együtt. Hátránya, a rézfúvós szólamok mintegy ketté vannak vágva. A tuba-harsona és a kürt szólamok között jelentős fizikai távolság feszül, amely együttjáték szempontjából nehezen kezelhető problémákat okozhat. Ugyanakkor, a nyilvánvaló akusztikai előnyök miatt, egyes zenekarok vállalják ennek kockázatát.



2.ábra. Az ideális zenekari ülésrend. A fénykép a Művészetek Palotájában készült a Bartók Béla Nemzeti Hangversenyteremben a Budapesti Fesztiválzenekar főpróbáján.

### 3.3. A szólamegység kérdése

Tapasztalataim alapján a basszus szólamban stratégiai fontosságú, hogy ugyanolyan intonációval, ugyanolyan dinamikával és stílusban szólaljanak meg a hangok. Helytelen szinkronizáció esetén a szólam tagjai kioltják, tönkreteszik egymás hatását, a zenekar pedig képtelen meghatározni saját helyét és feladatát. A kiemelt zenekari szerep miatt rendkívül fontos megteremteni a szólam egységét. A basszusjáték nehézsége, hogy többen játsszák ugyanazt a szólamot, ezért akár egyetlen kolléga is elronthatja a többiek munkáját. Ennek okán a leggyengébb láncszem határozza meg a szólam minőségét, ezért nem engedhetünk magunk közé másokat, csakis a legjobbakat.

### 3.4. A szólamvezető feladatai

A szólamvezető az első az egyenlők között. Ő felel a szólamegységért és a szólam együttes játékáért. Normál működés esetén a karmester és a koncertmester vezetésével irányítja szólamát. Krízishelyzetben neki kell eldöntenie, be kell-e avatkozni a természetes zenei folyamatokba vagy sem, gyorsan kell reagálnia és meghatározni azon művészi akciókat, amelyekkel visszaterelheti a leszakadó erőket a kamarazenélés felé.

Idősebb kollégák mesélték, amikor Simon Albert dirigálta a zenekart, egy alkalommal kezdett a darab kicsúszni a kezéből. Egyes szólamvezetők átvették a kezdeményezést és megpróbálták újra összerakni az összerakhatatlant. A feszült Simon Albert odakiáltott a zenekarnak: "Könyörgök, NE SEGÍTSETEK!" Ez egy olyan pillanat volt, mint mikor kibújik a szög a zsákból, vagy mint amikor csepp a tengerben bizonyítja a nagy egész igazságát, azaz hogy a közös zenélés mennyire összjáték kérdése, és a karmester csupán egy az egyenlők között. Csak közösen lehet muzsikálni, egymásra figyelve. Simon Albert azért volt ideges, mert kicsúszott a kezéből az irányítás, a zenei folyamatok önálló életre keltek, mindenki próbálta megmenteni a vesztes szituációt és ezzel még nagyobb káoszt idézett elő.

### 3.5. Zenei arculat, hajlékonyság, egyediség

Az operajátszás során, a zenészek az egyik legfontosabb képessége a zenei hajlékonyság, a folyamatos alkalmazkodás képessége, amely a karmester által megalkotott, előadásról-előadásra változó zenei arculatot szolgálja. Minden előadás egyedi és megismételhetetlen. Az élő hangverseny lényege a közönség és az előadóművészek közötti érzelmi kommunikáció, az intenzív kapcsolat a művészek és a befogadók között. Ettől más és más minden előadás.

Még a legjobb koncertfelvétel sem adja vissza az élő előadás élményét, bármily tökéletesre is csiszolták utólag a zenei stúdiókban a felvételt, potméterek és számítógépek segítségével.

### 3.6. Technikai lehetőségek

A megfelelő zenei technika hatékonyan szolgálhatja, hiánya pedig gátolhatja a zenei artikuláció megvalósulását. Fontosnak tartom, hogy az előadóművész tanulmányozza és megismerje az adott darab előadói tradícióit. A tudatos önképzés alapja elődeink munkásságának felhasználása, hiszen sokkal könnyebb mások tapasztalataiból és hibáiból okulni, mintsem szenvedve végigjárni az általuk már kitaposott utat.

Nagybőgön, akárcsak a fúvós hangszeren, szinte külön vallást képviselnek a francia, illetve a német technikával játszó kollégák. Személy szerint ismerem mindkét vonófogás előnyeit és hátrányait, és mindkét technikát aktívan használom. Általánosságban elmondható, hogy a francia vonófogással könnyebben megvalósítható a virtuóz játék, mivel könnyebb és gyorsabb a húrsíkok közötti váltást megoldani. Ezzel szemben a német vonófogással fizikailag könnyebb a wagneri

fortissimók oldalakon keresztüli eljátszása. Természetesen mindkét vonófogással minden eljárható, de mégis tisztában kell lennünk a különböző vonófogások előnyeivel és hátrányaival. Ahhoz, hogy hatékonyak lehessünk a jelenben, továbbá a múlt és a jelen szintéziseként megalkothassuk a jövőt, ismernünk kell a tradíciókat és a különböző iskolák vívmányait. Ebből következik, egyensúlyt kell találnunk a tradíciók és az új lehetőségek között. Az innováció jelen dolgozatom legfontosabb feladata.

### 3.7. Tradíció vagy innováció?

Mi a fontosabb? A korhű előadásmódok, vagy az új utakat kereső kortárs értelmezések?

Napjaink egyik legizgalmasabb kérdése, hiszen az operavilágában egyszerre elérhetők tradicionális és kortárs értelmezések ugyanarról az operáról. A kérdéskört illetően konzervatív vagyok, ugyanakkor számos jól sikerült kortárs rendezést is láttam barokk és klasszikus operákból. Emlékezetes Kovalik Balázs rendezésében színpadra állított Händel: Xerxes című operája, valamint Mozart: A varázsfuvola című operája Szinetár Miklós rendezésében.

Hangszeres zenészként inkább a darab előadó-művészeti aspektusából, a hangszeres technikai lehetőségek fejlesztésében keresem az innováció lehetőségét. Nem tartom helyesnek, hogy régi idők remekműveit tönkretégyük a darab szelleméhez nem illő előadásmóddal, így az öncélú kortárs rendezésekkel szemben a szerzői akaratot részesítem előnyben.

Ugyanakkor nem vagyok a kortárs produkciók ellensége sem, lelkesen támogatom a kortárs zeneművek létrejöttét. Pályám során több mint egyévi jövedelmemet fordítottam kortárs magyar művek bemutatására és azok rögzítésére.

Szándékom, hogy disszertációm összhangot teremtsen a tradicionális darabok és napjaink innovatív megoldásai között. Ehhez viszont szükséges a tradíciók és korunk lehetőségeinek egyidejű ismerete. Ehhez kívánok kapaszkodót nyújtani a további fejezetekben.

### 3.8. Hatékony hangszeres tudás

Hatékony hangszeres tudás alatt a szerzői és karmesteri akaratot leghatékonyabban szolgáló tudást értem. Stílusismeretet, műismeretet, hangszer és teremakusztikai ismereteket, tökéletes technikai és szólamismeretet, amelyeket készségszinten kell alkalmazni minden egyes hang megszólaltatása kapcsán. Akkor beszélhetünk tökéletes hangszeres tudásról, ha a muzsikusi technikai felkészültsége nem gátolja a zenei akarat kifejezését. Disszertációmban az opera, a balett és a szimfonikus zeneművekből vett példákon keresztül szemléltetem, egyes helyeken milyen technikai megoldásokkal érhetjük el a legjobb dramaturgiai hatást.

### 3.9. Össztársulati kamarazenélés

Amennyiben a társulat minden tagja teljesíti a fentiekben megfogalmazott előadó-művészeti színvonalat, úgy létrejöhét az össztársulati kamarazenélés. Mindenki a csapat része, nincsenek leszakadó erők. Ebben szeretnék útmutatást nyújtani az alábbi frekvenciált nagybőgőállások bemutatásával, innovatív újrend megoldásokkal szolgálni a szerzői akaratot.

## 4. A holisztikus szemlélet lényege

Holisztikus szemlélet alatt azt értem, amikor az előadóművész saját szellemi, lelki és fizikai adottságainak figyelembevételével szolgálja az artikulációt és a szerzői akaratot, az ehhez szükséges egyéni, testre szabott ujjrend használatával. Az alábbiakban felsorolt kérdések megválaszolása elengedhetetlen a holisztikus szemlélet sikeres alkalmazásához.

- Szellemi, lelki és fizikai értelemben mire vagyok képes és mire nem?
- Milyen gátjaimat kell legyőznöm?
- Van-e erre reális esélyem?
- Rendelkezésre áll a megfelelő felkészülési idő?
- Szellemileg képes vagyok-e eljutni a szerzői szándék megértéséhez és megvalósításához?
- Lelkileg uralom-e a darab megszólaltatásával járó stresszhelyzeteket?
- Képes vagyok-e fizikailag megvalósítani a kívánt eredményt?
- Mit tudok tenni előadás közben, ha nem úgy történnek a zenei szituációk mint amire felkészültem?
- Mi a teendőm vészhelyzet esetén?

A következőkben áttekintjük a zenekari zenészek legalapvetőbb feladatait, döntési lehetőségeiket a felmerülő zenei problémák kapcsán.

### 4.1. Szellemi adottságok ismerete

Az egyéni, hatékony ujjrend megalkotásához szükséges az előadóművész szellemi, képzettségbeli, fizikai és innovációra való hajlandóságának ismerete. A zenészek között egyaránt találhatunk kreatívabb és kevésbé innovatív kollégákat, emiatt a holisztikus alapú gondolkodásmód sajnos nem általánosítható. Ugyanakkor módszerem proaktívan kezdeményezi a folyamatos gondolkodást, a zenét jobban szolgáló megoldások keresését, de legfőképpen a folyamatos megújulást, amelyre minden pillanatban készen kell állnunk. Hiszen állandó, élethosszig tartó tanulási kényszerre vagyunk ítélve. Minden pillanatban változik a zenei környezet, a karmesteri és rendezői ízlés, akár csak az arra válaszként adott zenei döntések is. A holisztikus gondolkodás lényege, nincs és nem is lehet “jól bevált” artikuláció, zenei kötés és ujjrend, mivel nincs két egyforma zenei pillanat. Ebben különbözik leginkább a hagyományos ujjrendektől.

### 4.2. Lelki adottságok ismerete

Különbözőek vagyunk, esendők vagyunk. A szerencsésebb tulajdonságokkal felvértezett zenésztársaim hidegvérrel képesek a legnehezebb előadó-művészeti feladatokat is hibátlanul megoldani. Ugyanakkor mások, akik ideális körülmények között hibátlanul teljesítenek, még a legegyszerűbbnek tűnő dallamokat sem képesek helyesen eljátszani felfokozott stresszhelyzetben. Különösen frekvenciált az előadó-művészeti szituációkban, hogy stressz hatására felszínre törhetnek a lelki törődést igényelő különbségek. Fokozott lelki megterheléssel járhat a próbajátékok és a versenyek teljesítménykényszere, zenekari játék esetén pedig az egyéni szólók felelőssége.

Több mint 40 éves szólólista, kamarazenei, szimfonikus zenekari és operazenei tapasztalatom alapján elmondhatom, az átlagos képességű művészek teljesítménye jelentősen megváltozik stresszhelyzet alatt. Jómagam zenélés közben nagy valószínűséggel uralni tudom a bennem lévő feszültséget, de nem vagyok oly szerencsés, mint néhány irigylésreméltó kollégám, akik szinte minden körülmény mellett hibátlanul teljesítenek. Bár előfordulnak olyan stresszhelyzetek,

amelyekre előre fel lehet készülni, de olyanok is akadnak szép számmal, hogy csak a vakszerencsének vagy az isteni beavatkozásnak köszönhetően nem történik katasztrófa.

Csakis a nagy előadóművészek képesek a hasonló szituációkat kezelni, uralni a tudatukat és a testüket. Bár kétségtelenül elértem sikereket e téren, mégsem jelenthetem ki, hogy teljes mértékben uralom önmagamot. 40 éve kísérletezem a stressz kezelésével, több-kevesebb sikerrel. A szerencsésebbek közé tartozom, az előadásokon közel teljes biztonsággal képviselem az otthoni magányomban begyakorolt minőséget. Természetesen velem is történtek már katasztrófák, próbajáték vagy akár előadás kapcsán. Bár több próbajátékot megnyertem már (Budafoki Dohnányi Zenekar, Állami Hangversenyzenekar, Budapesti Fesztiválzenekar, Magyar Állami Operaház), de a próbajáték számomra még mindig az önismeret misztikus dimenziója. A próbajáték egy mesterségesen létrehozott stresszhelyzet. A zenész lemeztelenített lélekkel áll a hibákat kereső bizottság előtt, amelynek tagjai éles szemű patológusként vizsgálják a jelentkező szakmai halálának, öngyilkosságának okait. Ilyenkor az óriási stresszhelyzet felülírja a fizikai paramétereinket: szaporább a légzés, többszöröse emelkedik a pulzus, az ember keze egyszerre izzad és jéghideg, a figyelme pedig vagy beszűkül, vagy akár teljesen elkalandozik. Kieshet az emlékezete, memóriazavar keletkezhet. Velem mindegyik előfordult már, és elmondhatom, ilyenkor végtelenül kiszolgáltatott helyzetben találhatjuk magunkat a színpadon, ahonnan nincs menekvés.

Gyakran vagyok próbajátékok zsűritagja. Saját bukásaimra emlékezve, mindig bizalmat szavazok azoknak a pályázóknak, akik ha hibáznak is, nem omlanak össze, hanem önmagukat legyőzve sikeresen befejezik produkciójukat. Ugyanis lélekerőről és mindent legyőző akaraterőről tanúskodik elszántságuk.

Az előadó-művészeti pálya legnehezebb része uralni önmagunkat, uralni a tudatunkat, a lelkünket és a testünket úgy, ahogyan azt az előadás megkívánja. Még a legnagyobbakkal is megtörténhet, hogy felfokozott idegállapotban elfelejtik a soron következő hangot. Világhírű zongoraművésznk, Kocsis Zoltán bámulatos memóriával rendelkezett, képes volt egy-egy zeneszerző teljes életművét idézni és eljátszani zongorán. Tanulságos volt éppen tőle hallani az emlékezetkiesés három típusát. Kocsis Zoltán szerint a legdrámaibb a teljes emlékezetkiesés, ami maga a teljes csőd. Szerencsésebb a részleges emlékezetkiesés, ekkor a zenész, isteni kegyelemből valahogy visszatál a darabhoz. De a legérdekesebb a kompozíciós emlékezetkiesés, amikor az előadó eljátssza ugyan a darabot, amely még jól is szól...de nem azt írta a zeneszerző.

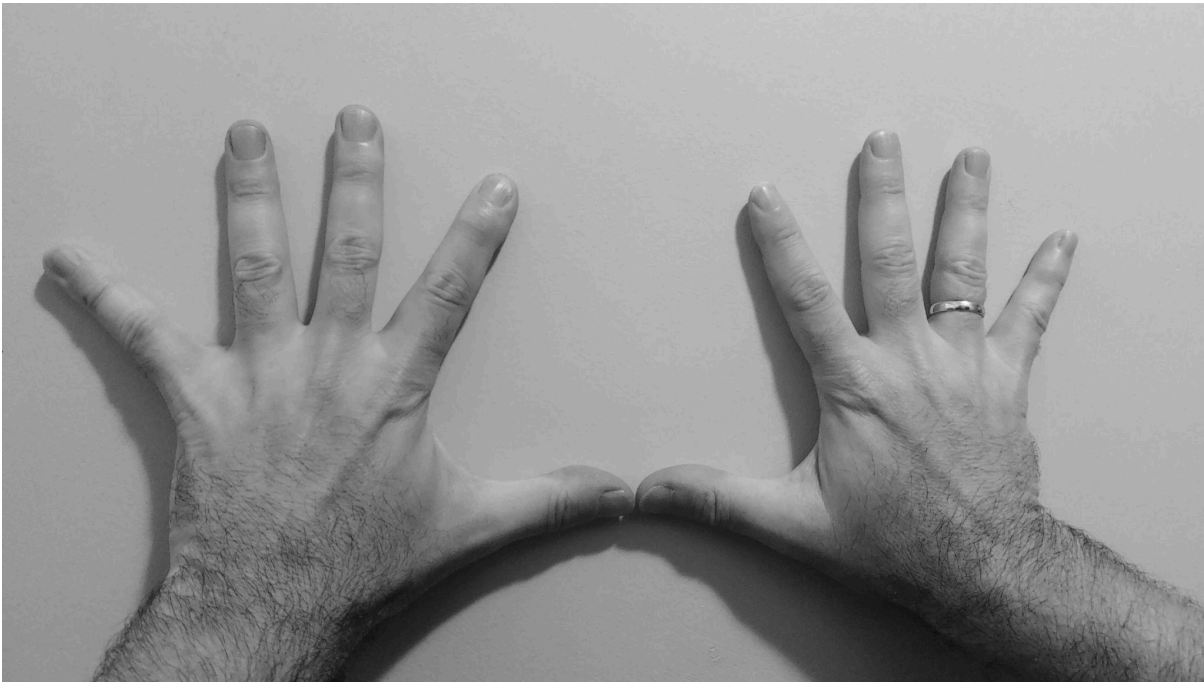
Még a legvirtuózabb hangszerest is tönkre teheti a színpadi stressz vagy a lámpaláz, emiatt fontosnak tartom, hogy az előadóművész nemcsak technikailag és zeneileg, hanem lelkiileg és mentálisan is felkészüljön a várható, valamint a megjósolhatatlan stresszhelyzetekre.

#### 4.3. Fizikai adottságok ismerete

Kezdetben minden tradicionális zenei ujjrendiskola, minden megszerzett tudás akadályoz minket az új megoldások kifejlesztésében. Nehéz feladat a paradigmaváltás, különösen a jól bevált, több száz éves tradicionális megoldások mellett.

Egyes előadóművészek olyan szerencsétlen anatómiai adottságokkal rendelkeznek, amelyek kifejezetten gátolják a rugalmas balkéz-technika kialakítását. Jómagam olyan kötött, azaz nem rugalmas izomzattal rendelkezem, ami megnehezíti a flexibilis balkéz-technika kialakítását. Éveken át tartó gyakorlás eredményeképp, kitartó akaraterővel kifejlesztenem egy, az átlagosnál rugalmasabb balkéz-technikát. A több évtizedes gyakorlás rugalmassá tette a kőkemény izmokat a bal kezemen, ám a jobb kezem nem vált rugalmasabbá. Az alábbi képen jól látható a bal és jobb kezem közötti méretbeli különbség, és az is, mennyivel rugalmasabb a bal kezem, mint a jobb.

Ugyanakkor a rugalmas balkéz-technika elsajátításához nemcsak fizikai, hanem szellemi adottságok is szükségesek. Nem mindenki képes elsajátítani a technika hatékony használatához szükséges gondolkodásmódot.



3.ábra A bal és jobb kezem közötti rugalmasság különbség

Hatalmas fizikai különbségek vannak előadóművészek között. Vannak, akik szerencsések, mert az átlagnál nagyobb kézzel áldotta őket meg a sors. Vannak, akik sokkal rugalmasabb izomzattal rendelkeznek a többiekénél. Az alábbi fényképen Baráti Eszter gordonkaművész kolléganőm keze látszik az én kezem mellett összehasonlításképp. Ő az egyik példaképem a rugalmasságot illetően, hiszen azokkal az apró ujjával is sokkal vertuózabb nálam, ő mesteri szinten alkalmazkodott a testi adottságaihoz. Holisztikus módszerem egyik alapja az, hogy kihozzuk önmagunkból a legjobbat és amennyiben akadályokba ütközünk, úgy a kreativitásunkat felhasználva új utakat keresve találjunk új megoldásokat. Baráti művésznő ebben igazi guru, nincsenek technikai akadályai a hangszeren.



4.ábra. Baráti Eszter gordonkaművész és az én kezem közötti méretkülönbség.

#### 4.4. Testre szabott ujjrend-alkotás

A fentiek okán belátható, nincs mindenki számára azonos módon használható, általános érvényű ujjrend. Az egyéni ujjrend megalkotása során egyaránt akadályok állhatnak elő fizikai és szellemi síkon, amelyek leküzdése csakis kitartó munkával, önfejlesztéssel lehetséges. A holisztikus szemléletű ujjrendalkotás legfőbb erénye, hogy egyéni, testre szabott megoldásokat javasol.

## 5. A holisztikus szemléletű ujjrend-alkotás lényege

Az ujjrend kialakításának alapvető követelménye az előadóművész egyedi fizikai adottságainak figyelembevétele, hiszen nem mindenki számára kényelmes ugyanaz az ujjrend. Alapvető tévedés, ha a szólamvezető a számára kényelmes technikai megoldásokat teszi kötelezővé beosztottjai számára. Miután mindenkinek más erényei és hiányosságai vannak, a kényszer csak a legkritikább esetben vezet eredményre. Együtt, mindenki megelégedésére, mindenkire odafigyelve kell szolgálni a zenei akaratot.

A holisztikus szemlélet alapján akkor nevezhetünk egy ujjrendet optimálisnak, amikor egyszerre szolgálja a szerzői szándékot, a dallamot, az artikulációt, a dallamkötést, valamint az előadóművész fizikai és technikai lehetőségeit.

A holisztikus szemléletű ujjrend-alkotás lényege, az alábbi logikai sorrendben történik:

Szerzői szándék → Dallam → Artikuláció → Dallamívek → Ujjrend

### 5.1. A nagybőgőiskolák tradíciói

A tradicionális nagybőgőiskolák tanulmányozása során kitűnik, az ujjrendeket tekintve nincs lényegi különbség a különböző nemzetek nagybőgőiskolái között. Az európai iskolák közül talán az orosz nagybőgőiskolák közelítették meg leginkább az általam megalkotott holisztikus gondolkodásmódot. A fenti iskolák fő szabályként csupán az első, második és negyedik ujjakat használják az alacsonyabb fekvésekben, míg a harmadik ujjat egyáltalán nem.

Hüvelykfekevésben a hüvelykujjat, az első, a második és a harmadik ujjat használják, míg a negyedik ujjat egyáltalán nem. Ennek oka, hogy az alacsonyabb fekvésekben olyan nagyok a fizikai távolságok a nagybőgőn, hogy a félhangokat 1-2-4 ujjakkal lehet csupán elérni. Hagyományos kéztartásban, a harmadik ujjal csak negyed hangot érhetünk el, a második és a negyedik ujjal elérhető félhang között. A magasabb fekvésekben, a távolságok csökkenése okán, pontosan fordított a helyzet. Abban az esetben a kisujj már olyan messze kerül a többi ujjhoz képest a fogólaptól, hogy nem lehet azt elérni a hagyományos kéztartásban.

A következő fejezetben áttekintjük, hogyan oldották meg ezt a jelenséget a többi vonóshangszeren.

### 5.2. Más hangszeres iskolák jó gyakorlatainak tanulságai

A hegedű és gordonkaiskolákban látott példák alapján, a vonós hangszerekre jellemző, a magasabb fekvésekkel járó távolságcsökkenés miatt hasonló problémákkal szembesülnek a hegedű- és gordonkaművészek, mint a nagybőgőművészek. Csupán a távolságok nagyobbak a nagybőgőn, az arányok pontosan megegyeznek minden vonós hangszeren. De amíg a hegedű és a gordonka legmagasabb fekvéseiben már olyan közel vannak egymáshoz a félhangok, hogy az ujjak

vastagsága nagyobb, mint egy félhang, ezért ott az ujjakat egymáshoz képest is el kell mozdítani a tiszta intonáció miatt. Nagybögön ez a probléma nem jellemző, nálunk inkább az ellenkezője okoz nehézséget. Az alacsonyabb fekvésekben olyan nagy a távolság, hogy a harmadik ujj használatát a tradicionális iskolák nem is említik.

A nagybögőiskolák évszázadokon át jól szolgálták a nagybögőoktatást. Vizsgálódásunk során nem feledkezhetünk meg arról sem, milyen átlagos testalkattal és testmagassággal rendelkezett a korábbi korok embere. Az emberi test az elmúlt száz esztendőben ugrásszerű növekedésnek indult. A jobb gazdasági körülmények, a jobb orvosi ellátás, az alultápláltság elleni küzdelem eredményei mind abba az irányba hatottak, hogy generációkon át növekedett a testmagasság. Azok a kézméreték, amelyek néhány száz évvel ezelőtt még ritkaságszámba mentek, mára már teljesen átlagosnak mondhatóak.

Napjainkban – anatómiai értelemben – már nincs akkora különbség egy gordonkás és egy nagybögös adottságaiban a hangszerek megszólaltatását illetően, mint a fenti iskolák megalkotása idejében.

A változás magában hordozza a kérdést, miért nem használjuk ki testünk megnövekedett fizikai lehetőségeit? A holisztikus gondolkodás alapja éppen ebben áll, a szerzői szándék elérése érdekében használjunk ki minden anatómiai, szellemi és fizikai lehetőséget.

Ismételten hangsúlyozom az alázat fontosságát. Igazodnunk kell fizikai korlátainkhoz és aktuális terhelhetőségünkhöz, mert túlerőltetéssel többet árthatunk magunknak, mint amilyen várható nyereséget érhetünk el. A zenetörténetből számos olyan előadóművészt ismerünk, akik túlerőltetve fizikai adottságaikat ellehetetlenítették előadóművészi pályájukat. Kényszerúségból lett zeneszerző Robert Schumann is, mert túlzásba vitte határai feszegetését. Ujjaira súlyokat akasztott, hogy megnyújtsa azokat, de ízületei tönkrementek.

### 5.2.1. A szerzői szándék, artikuláció és ujjrend összhangja

Logikai sorrendben, a holisztikus szemléletű ujjrendalkotás a szerzői szándék megértésével kezdődik, erre épül a szerzői szándék legmagasabb szintű szolgálata. A sorrend értelemszerűen nem felcserélhető. Mellőzve azt a nagyipari hozzáállást, ahogyan a produkciók mindenféle előzetes előkészítés nélkül kerülnek színpadra manapság.

Operaházi tapasztalatom, gyakoriak az olyan produkciók, amelyeknél a legalapvetőbb technikai feltételek sem adóttak a magas színvonalú munkavégzéshez. Többnyire nem áll rendelkezésre a szükséges tanulási idő, néha még a kotta is késve érkezik. Előfordul, hogy a szerző az előző éjjel álmodja meg azt a szöveget, amelynek kottáját pár perccel a próba kezdése előtt kapják kézhez a muzsikuskok.

A Magyar Állami Operaházban bemutatott Artaban című darab eklatáns példa arra, miként teheti tönkre a professzionális szervezés hiánya egy produkció magas színvonalú színpadra állítását. Talán hihetetlenül hangzik, de az Artaban bemutatója előtt pár héttel megváltozott a zeneszerző személye. Így nem csoda, hogy a felkért új zeneszerző nem készült el a kottákkal a próbák kezdetére. A feszült légkör és a kaotikus állapotok legfőbb tanulsága, elmélyült tanulási folyamat hiányában illúzió elvárni, hogy egy bizonyos színvonal fölé emeljük a produkciót.

Kortárs zeneművek bemutatása esetén gyakori, hogy a szerző végigkíséri a próbafolyamatot, és a próbákon szerzett visszaigazolások alapján, folyamatosan változtat eredeti elképzelésén. Egyes zeneszerzők – mint a nemzetközileg elismert Kurtág György – még a főpróba befejezése után is képesek megváltoztatni hangokat, az aznap este bemutatásra kerülő zeneművében. Bár a zenekari művészek nagyra értékelik a folyamatosan átíró zeneszerzők elhivatottságát, mégis nehezményezni szokták, hogy a nehezen előadható kortárs zenei szituációkat lapról olvassák az előadásokon.

Az egyik próbánkon Kocsis Zoltán karmester a következőt mondta: *“Az a ti tragédiátok, hogy az előttem lévő húsz soros partitúrából csupán egyetlenegy sort, a saját szövegeteket látjátok. Így esélyetek sincs a kamarazenélésre. Fogalmatok sincs, mit csinál a másik.”*

A közös zenéléshez partitúraszintű zenei ismeretekre van szükség. A kamarazenélés alapja, nem elegendő saját szólamunk készségszintű ismerete, hanem tudnunk kell helyünket a nagy egészhez képest is. Tudnunk kell, mely szólamokkal vagyunk együtt, mely szólamok játsszák ugyanazokat a hangokat, mint mi, hogyan intonáljuk azokat össze, mely szólamoknak kell a másikhöz alkalmazkodnia, melyiktől kapjuk a dallamot és melyiknek adjuk tovább. Minden egyes hangról tudnunk kell a funkcióját.

A dallam egyetlen paraméterét kiemelve tudnunk kell, az adott hang indulás-e vagy megérkezés, vagy esetleg mindkettő. A szerzői akarat megteremtése minden esetben csupán kompromisszumok árán képzelhető el.

Egy objektív példán keresztül szeretném szemléltetni, hogy a szerzői szándék megvalósításához vezető út miképpen változhat. Képzeljünk el egy barokk vagy egy klasszikus misét! Próbatermünk akusztikai adottsága szignifikánsan különbözik egy templom vagy katedrális visszhang adottságaitól. Ezért már a próbaperiódus kezdetén figyelembe kell venni, milyen akusztikai adottságokkal rendelkezik az előadás helyszíne. Olyan alap paraméterek mint a tempó, a hangerő, hangok hosszúságai szignifikánsan mások lesznek a próbateremben, mint az előadás végső helyszínén.

Képzeltünket segítségül hívva, a közönség fülével kell hallgatnunk játékunkat, a próbateremtől eltérő, másfajta akusztikával rendelkező térben. Ebből következik, hogy a koncert helyszínének adottságait figyelembe véve, máshogyan kell próbálnunk. Az otthoni gyakorlást számos akusztikai fejlesztés segítheti. Kedvencem az Inspirata nevet viselő magyar fejlesztésű szoftver, amely lehetővé teszi, hogy a világ vezető hangversenyterméinek akusztikájában hallhassuk játékunkat. A program végtelen lehetőséget kínál, olyan paraméterezéssel, hogy a gyakorolt zenemű úgy szólal meg fülhallgatókon keresztül – valós időben – mintha az adott koncertteremben ülnénk, a nézőtér általunk kiválasztott pontján.

Általános gyakorlat, templomterek esetén sokkal rövidebb hangokat kell játszani, hogy a hang ugyanolyan hosszúságú legyen mint a próbateremben. A templomtérben esetenként akár több másodperces visszhanggal, valamint a hangok hosszabb lecsengési idejével kell számolnunk.

Az előadóművész úgy készülhet fel, hogy az eredeti legato hangokat egészen staccato rövidségig kigyakorolja, hogy majd a koncerten a helyi akusztikai viszonyokhoz igazítja a megkívánt hanghosszúságokat. Technikailag uralnia kell az előre nem látható szituációt, a staccato és a legato közötti végtelen skála bármely pontján el kell tudnia játszani a művet. Spiccato esetén, azt a vonó bármely pontján meg kell tudnia valósítani.

Szép példa erre Mozart: Don Giovanni operájában a Leporello ária, ahol a hegedű szólam lefelé tartó skálamenetét a basszus szólam tükrözve ismétli meg. Ez egy kifejezetten elegáns rész. A nagybőgőszólammal közösen kitalált innovatív megoldás az lett, hogy kötőív alatt a vonó csúcsától egészen a kápig játssza a szólam a skálamenetet, így teljesen súlytalan és elegáns hangzás keletkezik azon a dramaturgiai helyen, ahol Don Giovanni szolgája épp gazdája szeretőinek számáról mesél.

Külön kihívás, hogy a főpróbán többnyire nincs közönség. Így az első olyan pillanat, ahol a végső akusztikai környezet megvalósul, maga az előadás. A modern hangversenytermekben hasonló a főpróba és a koncert akusztikai környezete, hiszen azokat eleve úgy tervezték, hogy minimális különbség legyen a két akusztikai állapot között. A teremakusztika határozza meg azokat a paramétereket, amelyekhez igazodva kell megvalósítani a szerzői szándékot, valamint megalkotni az artikulációt, a kötéseket és az azokat szolgáló ujjrendeket.

### 5.2.2. A szerzői szándék elemzése

Az általam oly sokszor említett szerzői szándék számos kérdést vet fel. Valóban képesek vagyunk minden esetben hitelesen közvetíteni a kompozíció rezdüléseit? Sajnos a középkori, a reneszánsz és a barokk kor zeneszerzői nem hagytak ránk egzakt utasításokat. A zenetudósok rendkívüli nehézségekkel kerülnek szembe, ha a leírt hangjegyeken kívül egyéb információt szeretnének kapni

a régi darabok kapcsán. Főleg a zeneszerzők levelezéseiből, naplóból és a hangszeres iskolákból tehetünk következtetéseket a korabeli előadásmódot illetően.

Napjainkban reneszánszát éli a régi-zenei mozgalom. Számos zenész vállalkozik a lehetetlenre, korhű előadások színrevitelére. Próbálkozásuk illuzórikus, hiszen az általuk interpellált zenemű előadásmódja pusztán a legnagyobb alázattal megközelített műértelmezés. Korabeli hangfelvételek hiányában kizárólag a hangjegyekre szorítkozhatunk, ezért akusztikai értelemben, számomra a régi-zene mozgalom csupán fikció. Ugyanakkor egyes kollégáim elhivatottan hirdetik a régi-zenei előadások hitelességét, s oly részletgazdagon, tudományos megközelítéssel szemlélik a zeneművek legapróbb részleteit, mintha személyes jóbarátságban lennének Johann Sebastian Bachkal.

Szerencsénkre, egyes régi művekben a zeneszerző kifejti elképzeléseit is. Kitűnő példa erre Antonio Vivaldi Quattro Stagioni című remekműve, ahol a szerző szonettek formájában beírta a partitúrába, milyen képeket kíván megvalósítani a zene eszközeivel. Holisztikus szemléletem alapján, ebben az esetben a szöveg értelmezésével kezdődik a zenész munkája, és nem a hangok megszólaltatásával.

A nyár című részben az alábbi szonettet írta a megkomponált hangok alá: „*Tuona e fulmina il Ciel e grandioso: Tronca il capo alle Spiche ed a' grani alteri.*” Baranyi Ferenc fordításában: „*Vadul villámlik, az ég szinte robban, lefejezi a délceg búza szárát.*”

Hatalmas nyári viharban vagyunk, a szabad ég alatt, olyan artikulációkat kell tennünk, hogy a hangok érzékeltessék a villámokat és a mennydörgést. A skálameneteknek szimbolizálni kell az elemek erejét. Miután a szerző világosan megfogalmazta, mennydörgés is tapasztalható, olyan vadul kell megszólaltatni a zenét, amennyire csak lehetséges. Mennyi vibrálás, érzelmi intenzitás!

Ehhez képest vannak olyan előadások, amelyek egyáltalán nem veszik figyelembe a szerző utasításait. Összhangzattani szempontból talán briliánsak, ám képtelenek megjeleníteni a darab izgalmas, érzelmektől fűtött hátterét.

Hasonló példa az operairodalomból Richard Wagner: A walkűrök című operájának a kezdete, vagy Giuseppe Verdi: Otellójának kezdete, ezek egyike sem visszafogott zene, élet-halál kérdése, hogy minden erőnket bevetve küzdjünk a szerzői akarat érvényesüléséért, még akkor is ha ezek a fizikailag igen megterhető részek éppen az operák elején vannak.

### 5.2.3. A zenei artikuláció elemzése

A szerzői szándék világosan látszik a partitúrából, ehhez képest kell megalkotnunk az artikulációt az előadás helyszínének akusztikai paramétereinek ismeretében. A zenei artikulációt világosan jelzi a partitúra, a szólamok egymáshoz képesti viszonya ebben segíti elemzésünket. Ugyanaz a zenei anyag más és más artikulációkban is előfordulhat, mint például Wagner operáiban, ahol a vezérmotívum-technika alapján egy-egy szereplőt mindig egy adott dallam szimbolizál. Wagner kompozícióinak legfontosabb eleme, hogy a személyre szabott dallamok hogyan változnak a szereplők viszonyában bekövetkező változásokhoz képest. Wagner vezérmotívumai példázák, a holisztikus szemléletű hozzáállással nélkülözhetetlen a szerzői szándék megismeréséhez, valamint a helyes zenei artikulációk megtalálásához és megvalósításához.

### 5.2.4. A zongoraiskolák bevált ujjrendjei

R. Chitz Klára hiánypótló skála- és akkordiskolája a mai napig modern, kreativitásra nevel és új utakat mutat, a korábbi zongoraiskolák tanulságait felhasználva új megközelítésben világít rá a hatékony ujjrendekre. Skálagyakorlatait tanulmányozva világosan látszik, zongorán már sikerült közelebb kerülni ahhoz, hogy technikai értelemben minden ujj egyenrangú legyen, hogy minden ujj képes legyen ugyanolyan minőségben működni.

Iskolája az anatómiai adottságokat kihasználva és a negatív adottságokkal dacolva próbál harmóniát teremteni az ujjak mozgása között. Holisztikus ujjrendalkotási rendszerem lényege, hogy nagybőgőn és a többi vonóhangszeren is hasonlóképpen történjen a pozícióváltások sorozata.

### 5.2.5. A hegedűiskolák bevált ujjrendjei

A hegedűiskolákban is megfigyelhető az a szándék, hogy technikailag lehetségessé váljon, minden ujjunk egyformán magas színvonalon valósíthassa meg a szerzői akaratot.

Kitűnő példa erre Paganini munkássága. A mester hangszeres technikai tudása oly virtuóz szintre emelkedett, hogy műveinek előadása megkívánja a tökéletes hangszerkezelést. Yehudi Menuhin hat hegedűleckéjének<sup>1</sup> tanulmányozása ébresztett rá, mennyire fontos az előadói szándék, a technikai tökéletesség és az anatómiai ismeretek elsajátítása ahhoz, hogy mindenki a saját maga számára működő igazságát teremthesse meg az előadó-művészeti alkotófolyamat során.

Rados Dezső hegedűiskolája szerint *„A szükséges – és sohasem több!”* erőfeszítéssel tudunk természetes mozgásokat végezni.<sup>2</sup> Bloch meghatározása szerint: *„Az a hangterjedelmet, mellyel a bal kéz rendelkezik anélkül, hogy helyéről elmozdulna, fekvésnek nevezzük.”*<sup>3</sup>

Flesch skálaiskolájában látható, hogy míg a felfelé tartó dallam eljátszásához az első és második ujjakat részesíti előnyben, addig a lefelé tartó skálában pedig a negyedik és a harmadik ujjakat használja gyakrabban. Ennek logikus magyarázata van, így a dallamívet a lehető legergonomikusabban, a lehető legkisebb mozgással lehet megvalósítani, azaz a fekvésváltások során, a kar mozgásának kihasználásával segítjük az ujjak működését. Erre kitűnő példa az alábbi képen látható gyakorlat 8-9. ütemében látható skála ujjrendjei.<sup>4</sup>



5.ábra. Yehudi Menuhin *Hat hegedű tanulmány* első gyakorlata

<sup>1</sup> Yehudi Menuhin: *Sechs Violinstudien* (Rüschlikon-Zürich, 1973, London, 1981, Dr. Szántó J. Endre közreadásában 1990. január, Szerencs)

<sup>2</sup> „A hegedűtanítás módszertana”. Ideiglenes jegyzet, Rados Dezső előadása nyomán. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Zenetudományi Osztálya, 1950/51. tanév. Könyvtári száma: 150616. 4. oldal

<sup>3</sup> Bloch József (1919): „A hegedűjáték és tanítási módszere” (Methodika). Budapest: Rozsnyai Károly Zeneműkiadó, 152. oldal

<sup>4</sup> Carl Flesch: *Das Skalensystem*, 1. oldal (Verlag von Ries und Erler G.M.B.H/Berlin R.9600 E)

## 5.2.6. A gordonkaskolák bevált ujjrendjei

Elsőként Starker János gordonkaskolájában találkoztam azzal a felvetéssel, hogy az ujjrendalkotás kapcsán nem csupán fekvésekből, hanem pozíciókból indul ki. Leegyszerűsítve, egy pozíció egyenlő az ugyanabból a helyzetből elérhető valamennyi hang összességével. A fentiek okán, Starker János: A vonósjáték rendszeres iskolája című művében szereplő ujjrendeket tekintem az általam preferált holisztikus szemlélet megalapozójának, hiszen közel áll ahhoz az esszenciális gondolathoz, hogy az adott zenei szituációban mindenki alakítsa ki a számára optimális ujjrendeket. Az alábbi példákban Starker János matematikai alapossággal térképezi fel egy-egy pozícióból elérhető valamennyi hangot, megmutatva azokat a variációkat, kombinációkat, amelyek előfordulhatnak a mindennapi gyakorlás során. Ha figyelmesen tanulmányozzuk az alább gyakorlatokat, kitűnik, egy-egy technikai probléma leküzdésére Startker mérnöki alapossággal, sziklaszilárd logika mentén alkotta meg az összes lehetséges variációt iskolájában.

8 ~~X~~ hallgatók

### Second Position B

6.ábra. Starker János gyakorlata az egy pozícióból elérhető valamennyi hang gyakorlására.

# Thumb Position Exercises A



The musical score consists of eight staves, each containing four measures of music. The exercises are designed for guitar and focus on thumb position. The notation includes various fingerings (1, 2, 3) and accents (Q) over the notes. The exercises progress through different fret positions and string patterns, including chromatic and diatonic runs. The first staff is marked with Roman numerals I and II. The exercises are written in a single system with a common time signature.

7. ábra Hüvelyujj-gyakorlat

## Thumb Position Exercises (Continued)

Seven staves of musical notation for thumb position exercises. Each staff contains four measures of music. The exercises involve various fingerings (1, 2, 3) and slurs over groups of notes. The key signatures and clefs vary across the staves.

The use of the fourth finger can be added according to the player's desire and ability.

A single staff of musical notation showing exercises with the fourth finger. It contains six measures with fingerings 1, 2, 3, 4 and slurs. The staff ends with "etc."

8.ábra 4.ujj pozíció bővítésekkel

Serial Exercise Examples from the Repertory  
Beethoven: A Major Sonata, 3rd Movement



Haydn: D Major Concerto, 1st Movement

9.ábra. Hüvelykfekvés gyakorlat.

Az alábbi gyakorlat kapcsán szeretném megjegyezni, hogy a gyakorlattal nemcsak az adott pozíciónak a pontos helyét gyakoroljuk, hanem azt is, hogy az adott akkord csak akkor kelti intonációs szempontból a tisztaság érzését, ha az adott zenei szituáció elválaszthatatlan része! Magyarán, összhangzattani értelemben is gyakorolnunk kell az adott zenei szituációt. Ezzel elejét vehetjük annak az általános közös zenélési problémának, hogy a közös intonációra, mint valami misztikus dologra tekintünk, holott ez elkerülhető lenne, ha egy közösen megszólaltatott akkordban minden résztvevő tudná, hogy az akkord mely hangja esik

rá. Engedjék meg, hogy egy könnyen elképzelhető példával illusztráljam a fentiek igazságát. Adva van egy tonikai első fokú akkord, az egyszerűség kedvéért legyen mondjuk egy C-Dúr akkord kvinthelyzetben. A fuvola szólam játsza a g, azaz a kvinthangot. A basszus szólam lelép egy kis tercet - "C" hangról "a" hangra, a többi szólam marad a helyén. Létrejön az a-moll szeptim akkord. Mi a teendője a fuvolajátékosnak ilyenkor? Egy kitartott g hangott játszik mindkét akkordban. Változtasson a hangmagasságon vagy sem a mindkét akkordban kitartott ugyanazon hangja alatt? Véleményem szerint kötelező változtatnia, hiszen nem hozzá intonál a zenekar, hanem a basszushoz, és mivel a fuvola hangja a C-Dúr akkor esetén az akkor kvinthangja volt, de az a-moll szeptim akkordban már ugyanaz a hang már a szeptinhanggá alakult át - azaz konszonáns akkordól diszszonáns lett, és maga a fuvola hangja lett a diszszonáns hang - ezért nem maradhat ugyanazon a hangmagasságon, mert a változatlansága okán lesz hamis az akkord. Talán ez a példa mutatja meg legjobban, hogy az összhangzattan nem egy elméleti része a tanulmányainknak, hanem nagyon is stratégiai fontosságú annak ismerete a közös zenekari intonáció kérdésében. Ebből következően minden muzsikusként ismernie kell a saját helyét az adott akkordban és le kell reagálnia az akkordok változásait a saját intonációját illetően is. Ha a dallamra - és a zene hangjainak változásaira - úgy tekintünk, mintha az akkordok változásainak eredménye lenne, akkor belátható, hogy mennyire nem megkerülhető feladatunk a zenei folyamatok pontos összhangzattani háttere. Ez a függőleges gondolkodás, azaz hogy a dallam, az akkordok változásaiból jön létre. Ezzel teljesen ellentétes a vízszintes gondolkodás, ami a dallamok változásainak eredményeiképpen határozza meg az akkordokat. A vízszintes gondolkodás szerint a dallam változása kényszeríti ki az akkordok változásait. Előadóművészként mindkét nézőpontból uralnunk kell az adott zenei szituációt, hiszen még a legszebben előadott dallamot, szólót is tönkretelheti, ha nem ismerjük annak összhangzattani hatását a többi résztvevőre. Fordítva is igaz a dolog: A legtisztább akkordmenetet is tönkretelheti egy szépen megformált, de összhangzattani szempontból értékelhetetlen előadás. A zenekari játék kulcskérdése, hogy a művészeknek tudniuk kell, mi a szerepük az adott zenei szituációban összhangzattani, dramaturgiai és kamarazenei értelemben egyaránt. Még az előadásmód tekintetében sem közömbös, hogy ott szólólista, vagy az azt kísérő második szólam, ellenszólam, vagy kíséret-e a feladat. Életem egyik legmeghatározóbb élménye volt az a koncert, amikor a Bremen Kammerphilharmonie zenekar játszott a Műpában. Még sohasem láttam olyan zenekart, amely minden tagja szólólista és kamarazenesz volt egy személyben. Csodálatos volt látni, hogy amikor valakinek szólója volt, akkor kiemelkedett a zenekarból, kihúzta magát mint egy igazi szólólista, majd a szólója után visszasimult a zenekari szövetbe és már mint kamarazenesz segítette a következő szólólista munkáját. Látványra is magával ragadó volt a produkció, mert a zenei szituációkkal összhangban hullámszólt a zenekar egésze!

Két olyan zenei példát hoznék fel, ami bizonyítja intonációs elméletem igazságát. Azt egyik Schubert Befejezeten szimfóniájának második tételében az oboaszóló, ahol az oboisták - tisztelet a kivételnek - önnön szólójuk szépségétől megittasulva tartják a hangot - némelyek még mezza di voce-t csinálva - ami addigra már penetránsan hamissá vált a megváltozott zenei környezet okán. A másik ilyen eklatáns példa amikor Richard Strauss Imigyen szóla Zarathustra című remekművében, a darab leghíresebb részén, a legelején amikor végül megszületik a végső C-Dúr akkord, amit szinte a végtelenségig tart a szimfonikus zenekar megdicsőülve, majd hirtelen abbahagyja az akkordot és ott marad egyedül az orgona bűnhamisan az előzőekhez képest. Mi ennek az oka? Az orgona nem képes intonálni. Ha a hegy nem megy Mohamedhez, akkor Mohamednek kell a hegyhez mennie, tehát az egész zenei folyamatot úgy kell felépítenie a zenekarnak, hogy mire a zene az orgonaszólóhoz elér, addigra már az orgona C-Dúr akkordjához kell intonálni az egész zenekart. Ellenkező esetben az történik, mint amit minden felvételen hallunk: a zenekari C-Dúr akkord szignifikánsan magasabb intonációs szempontból, mint az orgona C-Dúr akkordja. Olyan a hatása mint a Doppler-effektusnak egy motorbajnokságon. A helyzet megoldása akusztikai értelemben nem könnyű feladat, hiszen mindenki teljes hangerővel játszik Strauss utasítása okán. Viszont így senki sem hallja az orgonát. Tudni kell ilyenkor, hogy csak addig a hangerőig juthat el a zenekar, hogy a muzsikusként még éppen hallják az orgonát, amihez intonálniuk kell a többi hangszert. Az orgonát olyan hangosra kell állítani, amilyenre csak lehetséges, és a zenekar minden tagjának csak olyan hangerővel szabad játszania, hogy képes legyen az orgonához intonálni.

## FEKVÉSGYAKORLATOK

### Négyujjas fekvésgyakorlatok

### Második fekvés A

- Az egyik ujj fekvé marad a húron, míg a többi a szomszédos húrokon valamennyi elérhető kombinációt játssza.
- A cél az ujjak megerősítése, az intonáció megalapozása adott fekvésen belül és „tendenciájának” kifejlesztése.
- Az állandóan váltakozó kettősfogások különböző harmóniak részei, tehát megfelelő utánigazítást követelnek. A négyujjas fekvések az első és a negyedik ujj között megalapozzák a szeptim hangközt vagy – amennyiben megfordítjuk – a tercet, ha szomszédos húrokra tesszük fel ujjainkat. Ugyanez érvényes a háromujjas fekvésekben az első és a harmadik ujj között. A fekvések a kromatikus skálának megfelelően számozottak, ellentétben a tradicionális diatonikus skálával.

„A” jelzi a repetáló figurát, ha az a felső húron mozog, míg „B”, ha az alsó húron.

- Sebesség, trilla fejlesztésére használjuk a 6. oldalon megadott ritmusmintákat. E füzet valamennyi példáját gyakoroljuk az összes fekvésben és minden húron.
- Nyilvánvaló szempont a hangszerjáték vizuális ellenőrzése is.
- Kezdőknel kihagyhatjuk a kettősfogásokat, míg ujjaik kellőképpen meg nem erősödnek.

Z. 6975

10.ábra. A hüvelykekvés gyakorlata.

A fenti példa alatti kulcsmondásban szerepel Starker János legfontosabb gondolata:  
 "a játékos vágya és képessége szerint használható a negyedik ujj." Azaz minden művész maga döntheti el, mire képes, a fizikai adottságai mit tesznek lehetővé.

**Serial Exercise Examples from the Repertory**  
**Beethoven: A Major Sonata, 3rd Movement**



**Haydn: D Major Concerto, 1st Movement**

11.ábra Starker a gordonka irodalom frekventált futamait használja gyakorlásként minden pozícióban.

## FEKVÉSGYAKORLATOK

### Négyujjas fekvésgyakorlatok

### Második fekvés A

- Az egyik ujj fekvé marad a húron, míg a többi a szomszédos húrokon valamennyi elérhető kombinációt játssza.
- A cél az ujjak megerősítése, az intonáció megalapozása adott fekvésen belül és „tendenciájának” kifejlesztése.
- Az állandóan váltakozó kettősfogások különböző harmóniak részei, tehát megfelelő utánigazítást követelnek. A négyujjas fekvések az első és a negyedik ujj között megalapozzák a szeptim hangközt vagy – amennyiben megfordítjuk – a tercet, ha szomszédos húrokra tesszük fel ujjainkat. Ugyanez érvényes a háromujjas fekvésekben az első és a harmadik ujj között. A fekvések a kromatikus skálának megfelelően számozottak, ellentétben a tradicionális diatonikus skálával.

„A” jelzi a repetáló figurát, ha az a felső húron mozog, míg „B”, ha az alsó húron.

- Sebesség, trilla fejlesztésére használjuk a 6. oldalon megadott ritmusmintákat. E füzet valamennyi példáját gyakoroljuk az összes fekvésben és minden húron.
- Nyilvánvaló szempont a hangszerjáték vizuális ellenőrzése is.
- Kezdőknel kihagyhatjuk a kettősfogásokat, míg ujjaink kellőképpen meg nem erősödnek.

Z. 6975

12. ábra Az ujjak minden lehetséges kombinációjában történő fejlesztése.

### **5.2.7. A hatékony ujjrend megalkotása a zongora-, a hegedű- és a gordonkaskolák bevált ujjrendjei alapján**

A fenti iskolák közös nevezője, hogy kreatív, egyéni ujjrendalkotásra sarkallja az előadóművészeket, saját egyéni képességeik alapján. Holisztikus szemlélet lényege, hogy a szerzői szándék megvalósítása érdekében a fenti iskolák által kínált kreatív megoldásokat felhasználjunk és a tradicionális megoldások mellett merjünk új utakat keresni egyéni lehetőségeink teljes kiaknázásával.

### **5.3. A holisztikus szemlélet összetettsége**

A holisztikus szemléletű előadó-művészeti technika alatt az állandó megújulási képességet értem, az előadóművész alkalmazkodását a szerzői szándék eléréséhez. Figyelembe véve az akusztikai szituációkat, az előadói apparátus közötti interakciókat, a szólamon belüli egység szolgálatát, amely harmóniát teremt az előadók között, és a néha egymásnak is ellentmondó döntések között. Hangszerkezelési aspektusból akkor nevezhetünk egy előadóművészt holisztikus szemlélettel megáldott kamarazenésznek, ha az alábbi feltételeknek maradéktalanul megfelel:

- ismeri és tiszteletben tartja a szerzői szándékot,
- reagálni tud a különböző akusztikai szituációkra,
- az artikulációval szolgálja a szerzői szándékot,
- technikailag képes helytállni a változó akusztikai és zenei szituációkban,
- kreatívan reagál a felmerülő előadói problémákra,
- átlagon felüli reakcióidővel reagál az előre nem tervezett szituációkhoz,
- csapatjátékos, ismeri a saját funkcióját a nagy egészhez képest is és azon belül is,
- szólista szintű hangszeres tudás birtokában áll,
- fizikailag alkalmas a megterhelő szituációk megoldására, olyan fizikai erőnléttel rendelkezik, amely lehetővé teszi több órás zeneművek eljátszását,
- ismeri a partitúrát, érti a szerzői szándékot,
- ismeri a saját és a kollégái erőnyeit, gyengeségeit és azokat figyelembe véve alakítja ki az egyéni megoldásait az adott zenei szituációkban,
- felvállalja a felelősséget, nem bújik meg szólamában,
- inspirálja kollégáit.

A fentiekből világosan kitűnik, hogy egy igen komplex munkafolyamatról van szó. A hatékony zenekari próba véleményem szerint azt jelenti, hogy olyan zenei szituációkra próbálunk előzetesen felkészülni, amik az előadásokon bármelyik pillanatban megváltozhatnak. Az alábbiakban szerném szemléltetni a sikeres felkészülés menetét:

Felkészülési periódus:

- szellemi és fizikai kondíció fejlesztése,
- műismeret,
- az előadás akusztikai paramétereinek ismerete,
- szerzői szándék elemzése,
- zenei artikulációk elemzése,
- zenei kötések és ujjrendek megalkotása,
- egyéni felkészülés,
- szólampróbák,
- zenekari próbák,
- összpróbák,
- akusztikai próbák.

Készenlét az előadáson:

- állandó készség a folyamatosan változó környezetben,
- az adott zenei szituációra való előzetes felkészültség,
- a szólam-, szólamcsoport feladatának ismerete, adottságainak figyelembevétele,
- reagálási képesség minden zenei szituáció kapcsán,
- vészhelyzetben gyors döntési képesség,
- csapatjátékosi attitűd.

Előadás után:

- a bevált megoldások megőrzése,
- a sikertelen megoldások okainak vizsgálata,
- új utak keresése a jövőre vonatkozóan,
- tanulságok levonása.

Személyes tapasztalatom, egy előadásnak csak fizikai értelemben van vége az utolsó hang után, a zene a lelkünkben visszhangzik akár órák, napok vagy éveken át. Jómagam egy sikeres előadás után órákon át képtelen vagyok elaludni, ezért mindig van idő újból átélni, végig gondolni az előadás tanulságait. Emelkedett állapotomban gyakran törnek rám új inspirációk, új ötletek, hogyan lehetett volna jobban megoldani egy zenei szituációt. Ugyanakkor kétségek is gyötörnek ha egy zenei részlet nem úgy valósult meg, ahogyan arra előzetesen számítottunk.

A holisztikus szemlélet maga az állandó útkeresés, nem elégszik meg az elért eredményekkel, hanem mindig az optimumra törekszik. Hiszen a muzsikusként legfőbb inspirációja a zenén keresztüli örömközvetítés, pillanatról pillanatra, koncertről koncertre.

A zenében, akár csak a szerelemben, nincs két egyforma pillanat. Csak a változás állandó. Még ugyanazokat a hangokat sem tudjuk kétszer ugyanúgy eljátszani, ezért nem is ragaszkodhatunk a sablonos megoldásokhoz.

### **5.3.1. Tradíció vagy innováció az ujjrend kérdésében**

A fenti bonyolult döntési mátrixban akkor van esélyünk a szerzői akarat betartására, ha ujjrendünk nem akadályoz minket a virtuóz játékban. Ujjrend tekintetében minden zenei szituáció más és más, ezért nem árt, ha ismerjük az adott zenei helyzetek tradicionális ujjrendjeit. Ugyanakkor állandóan nyitottnak kell lennünk új, innovatív megoldásokra is. Nem szabad szem elől téveszteni az egyszerű tény, egykoron a tradíciók is innovációk voltak.

Melyik út az üdvözítő egy-egy zenei szituációban? Attól függ. A biztos tájékozódási pont minden vitás kérdésben a szerzői szándék, hiszen az határozza meg az irányt.

### **5.3.2. Hatékonyságvizsgálat (elmélet vs. gyakorlat)**

Elmélet és gyakorlat között gyakran hatalmas különbségek érzékelhetők. Az állandóan változó előadói környezetben sokszor tapasztalható, az elméletben jól működő megoldások érvényüket veszítik a gyakorlati megvalósítás során. Az operajátszás során számtalan előadóművész hoz döntést minden egyes hang kapcsán, ezért az állandó készenlét okán matematikailag is igazolható, mindenkinek hajlania kell a kompromisszumra, hiszen anélkül összeomlana az előadás. Nincs annál veszélyesebb, ha valaki a társulattal szembemenve érvényesíti a saját – vélt vagy valós – igazát, és ezzel tönkreteszi az előadást. Az ilyen szituációban – még ha igaza is lenne az illetőnek – muzsikusként és csapatjátékosként megbukott.

Hatékonyságvizsgálat alatt azt a tevékenységet értem, amiről a gyakorlat során is kiderült már, hogy működik. Utólag érdemes számot vetni minden megoldással, hogy mi szolgálta a

szerzői akaratot és mi az, amin még javítanunk kell, mert nem hozta meg a várt eredményt.

## **5.4. Ellenpróba**

Az ujjrendalkotás során akkor járunk el helyesen, ha a tradicionális ujjrendeket és a holisztikus szemlélettel alkotott ujjrendeket versenyeztetjük egymással. Minden lehetséges verziót ki kell próbálnunk a felkészülési periódus alatt, hogy az előadáson az optimális megoldást alkalmazhassuk. Sajnos még az előadásokon is kiderülhet, esetleg még mindig nem elég tökéletes technikánk. Az ellenpróba azt jelenti, állandóan figyelniünk kell magunkra, ellenőrizniünk kell magunkat előadás előtt, alatt és utána is, hogy tudásunk mindig naprakész maradjon. Sohasem lehetünk igazán elégedettek.

### **5.4.1. A holisztikus szemléletű ujjrend kritikája**

Nincs mindenki számára optimális ujjrend, nem mindenki számára üdvöztető az új utak keresése. Egyáltalán nem biztos, hogy a befektetett munka és az általa elérhető haszon egyensúlyban lesz. Különösen a kísérletezések kezdetén adódnak fizikai és szellemi kihívások. Vannak olyan zenei szituációk, amelyekben kifejezetten káros lehet az egyéni megoldás. A holisztikus szemlélet talán legfontosabb alkotóeleme az új utak keresése, a folyamatos megújulási vágy és az állandó kételkedés képessége önmagunkkal szemben. Hiszen az elégedettség nem motivál.

# **6. A holisztikus szemléletű ujjrend-alkotás bemutatása gyakorlati példák alapján**

## **6.1. Tradicionális ujjrendek**

A nagybőgőoktatás történetében – nemzetektől függetlenül – a hangszer fizikai adottságait figyelembe véve hozták létre a mindenki által megtanulható ujjrendalkotási rendszert. Lényege, az alacsonyabb fekvésekben nem használják a hüvelyk és a harmadik ujjakat, míg a hüvelykfejképekben nem használatos a negyedik ujj.

## **6.2. Holisztikus szemléletű ujjrendek (zongora-, hegedű-, gordonkaiskolák jó gyakorlatai)**

Kutatásaim során bebizonyosodott, az ujjrendezési gyakorlat zongorán, hegedűn és gordonkán közel jutott ahhoz, hogy minden ujj egyenrangúvá váljon az előadói gyakorlat során.

Természetesen az ideális állapot elérése rendkívül nehéz ezen hangszeren, hiszen zongorán a kisujj hagyományosan gyengébb, mint a többi, míg hegedűn és mélyhegedűn az ujjak egymást akadályozzák magasabb fekvésekben, mivel annyira közel vannak egymáshoz a hangok.

Gordonkán is létezik ez a jelenség, bár korántsem olyan mértékben, mint a hegedűn. Startker iskolája jutott legközelebb ahhoz, hogy minden ujj egyenrangúvá válhasson a technikai fejlődés eredményeként.

### **6.2.1. A pozíció fogalma**

A pozíció az ugyanabból a kéztartásból elérhető valamennyi hang összessége. A holisztikus szemlélet lényege, hogy a saját határainkat feszegetve egyre nagyobb távolságot érjünk el

ugyanazon pozíció alatt.

Ehhez az alábbi – nagybőgőn eddig még nem általános – mozdulatsorokat érdemes megfontolnunk:

### **6.2.2. Nyújtás**

Nyújtás alatt azt a mozdulatsort értem, amikor az éppen megszólaltatott és a fogólapra lenyomott hang eljátszása közben már a következő eljátszandó hangot próbáljuk elérni és így lerövidíthetjük vagy optimális esetben, akár ki is kerülhetjük a fekvésváltást. A mozdulatsor zongorán évszázados tradíció, ám nagybőgőn még ritkaságszámba. A tradicionális nagybőgőiskolák nem tértek ki erre a lehetőségre.

### **6.2.3. Alátevés**

A nyújtás ellentéte, amikor az éppen megszólaltatásra került hang közben a bal kéz olyannyira összetöporodik, hogy szinte ökölbe szoruló pozíciót vesz fel. Különösen akkor van ennek jelentősége, amikor ugyanazt a hangot veszi át egy másik ujj, mint amit éppen egy másik ujjal már megszólaltattunk. Ennek gyakorlati haszna, hogy egy kitarított hangon belül történik meg a pozícióváltás észrevétlenül. Ezt láthatatlan, vagy optimális esetben hallhatatlan pozícióváltásnak neveztem el.

### **6.2.4. Láthatatlan pozícióváltás (hang megtartása más ujjal)**

A láthatatlan pozícióváltás lényege, hogy egyetlen kitarított hang megszólaltatása közben történik a pozícióváltás. Kicsit hasonlatos ahhoz, ahogyan a fúvós kollégák a cirkulációs légzést használják. Gyakorlati hasznossága is ebben rejlik: lecsökkenthetjük, vagy akár el is tüntethetjük az állandó pozícióváltások közötti fekvésváltáshoz szükséges időt. Az állandó nyújtásra és alátevésre épülő holisztikus szemléletű pozícióváltás mesteri fokra emelésével lényegében eltüntethető a klasszikus értelemben használt fekvésváltás.

### **6.2.5. A “hernyózó” pozícióváltás-sorozata**

A holisztikus szemléletű pozícióváltási rendszer forradalmi lépés a jelenleg használt tradicionális fekvésváltásokhoz képest, hiszen teljesen kiküszöbölhető a darabos fekvésváltás. A legjobban ezt egy az autópárból létező példával szeretném megvilágítani: Először voltak a hagyományos tengelykapcsolók, amikben a sebességfokozatok között kézzel kellett váltani. Kezdetben 4+1 sebességű váltók léteztek, aztán jöttek az 5+1, majd később a 6+1 sebességfokozattal rendelkező hagyományos kéziváltók. Ezután jöttek a robotizált tengelykapcsolók és az automata-váltók. A robotizált váltók esetében is mechanikus váltóról beszélünk - ahol különböző sebességfokozatok vannak - a különbség csupán annyi, hogy itt nem az ember, hanem a számítógép vezérli a mechanikus váltást - jóval hatékonyabban, mint ahogyan azt egy ember meg tudná tenni. Az automata tengelykapcsolónak kétfajta változata van: a sebességfokozatokkal rendelkező automata váltó és a CVT, azaz a fokozatmentes automataváltó. A hagyományos automataváltó lényege, hogy ugyanúgy sebességfokozatokkal rendelkezik, mint a kéziváltó de manapság jóval több fokozattal rendelkezik, mint kéziváltós elődje. Manapság már nem ritka a 8+1(!) sebességgel rendelkező automataváltó sem. Itt már ritkán lehet érezni magát a váltást, annyira hatékonyan hangolták össze a mechanikus és a számítógépes rendszereket. Az automataváltók csúcsa váltási

kényelem szempontjából a CVT-váltó, azaz a fokozatmentes automataváltó. Ennek lényege, hogy nincsenek sebességfokozatok - azaz olyan mintha végtelen lenne a sebességfokozatok száma, hiszen a CVT-váltó esetében maga a nyomaték az, ami optimalizálja az adott pillanatban az erőátvitelt a motortól a kerekekig. Az általam preferált holisztikus ujjrendalkotás és a tradicionális ujjrendek között körülbelül olyan mértékű a hatékonyságnövekedés – és ezáltal a pozícióváltások között eltelt idő között - mint a hagyományos kéziváltó és a fokozatmentes CVT-váltó között. Ezt úgy lehet a gyakorlatban elképzelni, hogy a bal kéz mint egy hernyó úgy mozog, mindig mozgásban van hangtól-hangig, lehetőleg úgy, hogy a hallgató észre se vegye, hogy egyáltalán történt pozícióváltás. A módszerem használatával radikálisan csökkenthető a pozícióváltáshoz szükséges idő, s exponenciálisan növelhető a virtuozitás.

### 6.3. Összehasonlító elemzés

Az új rendszerek hatékonyságát a gyakorlat igazolja, mennyire képes javítani a munkafolyamat minőségét és határfokát, továbbá alkalmazásával milyen nyereség érhető el a régi szisztémákhoz képest. Az alábbi fejezetekben összehasonlítom a tradicionális ujjrendeket az általam preferált holisztikus ujjrendekkel, majd a statisztika módszereivel matematikailag is bizonyítani fogom, rendszerem életképes és hatékony lehet a mindennapi művészi munkavégzés során.

## 7. A holisztikus ujjrendalkotás folyamata a gyakorlatban

A következő fejezetben a nagybőgőállások napjainkban használatos ujjrendjeit fogom elemezni. Majd az elemzésekből levont tanulságok után a szerzői akaratot és a dallamot jobban szolgáló ujjrendeket alkotok. A ujjrendeket összehasonlító elemzéssel fogom szemléltetni. Módszerem jelentőségét világosan látni lehet majd az artikuláció, a dallamkötés, valamint a virtuozitás terén. Önmagában, valamint a napjainkban használatos hagyományos ujjrendekhez képest is.

A könnyebb érthetőség kedvéért kottákkal és ujjrendekkel illusztrálom a zenekari állásokat.

A kottákban a dallam fölött **kék színnel jelölöm a hagyományos ujjrendeket**, a dallam alatt pedig **piros színnel a holisztikus szemléletű ujjrendeket**. Így láthatóvá és könnyen értelmezhetővé válnak a különbségek. A pozícióváltás ujjrendjének számát bekarikázom. A pozícióváltás nélküli, "hernyózó" fekvésváltást az () jelekkel emelem ki. A kottaoldal alján pedig összesítem, a különböző szemléletű ujjrendmegoldások mennyi pozícióváltás árán valósíthatóak meg. Így könnyen összehasonlítható, mennyivel ergonomikusabb az új megoldás a régihez képest. A fejezet legvégén pedig összesítem a zenei példák által összehasonlított pozícióváltások számait, így matematikailag és statisztikailag is bizonyítom a holisztikus szemléletű ujjrendalkotás létjogosultságát a hagyományos ujjrendekhez képest.



megszólaltatni a dallamot, hogy a szerzői akarat megvalósítása a hagyományos ujjrenddel már csak kompromisszumok árán, vagy egyáltalán nem lehetséges. Mivel a holisztikus ujjrend – szemben a hagyományos iskolákkal – lehetővé teszi a 3. ujj használatát az alacsonyabb fekvésekben, ezért matematikailag eleve 33 százalékkal kevesebb pozícióváltásra van szükség ugyanaz a dallam eljátszása esetén.

A fenti példa is bizonyítja, kromatikus skálák esetén szignifikánsan nagyobb előnyt jelent a harmadik ujj használata. Ha összeszámoljuk a pozícióváltásokat jelölő, bekarikázott hangokat, akkor látható, hogy a hagyományos ujjrendek használta esetén ugyanannál a dallamnál **18 alkalommal** szükséges fekvést váltani, míg a holisztikus ujjrenddel mindössze **3 alkalommal**. A különbség hatszoros.

23

Contrabasso

113 sempre più stretto e poco a poco accelerando

114

115 sempre più agitato e string.

116 Vivo

19 3

14.ábra. Bartók Béla: A kékszakállú vára című operájának 7. kapu jelenetének a vége.

A fenti példa a holisztikus ujjrendalkotás másik előnyét szemlélteti. Mivel egy pozícióból több hangot érhetünk el, így kevesebb húrváltásra van szükség, ezáltal növelhető a virtuozitás esélye. A fenti példa első és második sorában (l)jelekkel emeltem ki a "hernyózó" pozícióváltás lényegét. A bal kézzel már pozícióban lévő hang melletti húron lévő ugyanazon pozícióra nem a szokásos ugyanazt az ujjat használjuk, hanem észrevétlenül végrehajtjuk a fekvésváltást. Úgy kerülhetjük el a pozícióváltás darabos voltát, hogy még a megszólaltatott hang közben váltunk fekvést.

A legnagyobb előny, nem szakad meg a dallam, hanem könnyen megoldható a hosszú zenei ívek megvalósítása. Amint azt a fenti példa is mutatja, a hosszú, legato zenei íveknél van ennek óriási jelentősége. Ha összehasonlítjuk a hagyományos és a holisztikus ujjrendeket, láthatjuk, hogy 19:3 arányban a holisztikus ujjrenddel ergonomikusabb megoldást találhatunk a kötőív alatt megvalósítandó kromatikus dallamos esetén.

A fenti Bartók részlet végső mérlege: **hagyományos 37db**, **holisztikus 6db pozícióváltás**.

### **Mozart: Figaro házassága**

Mozart Figaro házassága című operájában számos lehetőség adódik arra, hogy a holisztikus szemléletű ujjrendeket teszteljük. Ebben az operában rengeteg virtuóz rész található, valamint kötőívek alatt is akadnak virtuóz részletek. Az alább kottapéldákkal szeretném bemutatni a tradicionális és a holisztikus szemléletű ujjrendek közötti különbségeket.

Az elő példa mindjárt az opera nyitányában található, ahol rendkívül virtuóz skálameneteket kell az előadóművésznek eljátszania. Mindezt úgy, hogy pianissimo hangerő mellett hosszú kötőívek alatt kell fekvésváltásokat eszközölnie. A szerzői szándék szerint a darab szinte a semmiből indul, és ezt a hangulatot nem tehetjük tönkre a fekvésváltások zörejeivel. Az alábbi kottapéldákkal illusztrálom, milyen hatalmas segítséget jelenthet az előadóművésznek, hogy a holisztikus ujjrendek alkalmazásával minimálisra csökkentheti a dallam megszakítását.



megvalósítani a teljes oktáv skálamenetet. Ezáltal a sokkal kisebb gordonkához képest is virtuózabb előadás lehetséges, ami nem túl tipikus helyzet a normál zenekari működés mellett. A holisztikus szemléletű ujjrendek azt az előnyt adják a nagybőgősök kezébe, hogy akárcsak a hegedűnél, egyetlen pozícióból megvalósítható legyen egy oktáv skálamenet fekvésváltás nélkül.

The image shows a handwritten musical score for bassoon, likely for the role of Figaro in Mozart's opera. The score is written on ten staves, each with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The staves are numbered 66, 83, 92, 102, 115, 129, 140, 145, 156, and 162. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (p, f, ff, pp). Handwritten in red and blue ink are numerous fingerings (numbers 1-4) and articulation marks (circles, squares) above and below the notes. The score is divided into sections: measures 66-82, 83-91, 92-101, 102-114, 115-128, 129-139, 140-144, 145 (labeled 'Vc. 1-9' and 'B.'), 156-161, and 162. At the bottom of the page, the number 'BA 4565' is printed, and the numbers '34 16' are handwritten in red.

16.ábra Mozart: Figaro házassága opera nyitányának 2. oldala

A 85-91. ütemek közötti területen egy hosszú legato dallamívet szakít meg a hagyományos ujjrend, akárcsak a 133-134, valamint 140-145, 157-163. ütemek közötti területen.

171 *p* *f* *f* *f* *f*

195 *f*

206 *p* *pp*

218

236 *pp* *cresc.*

245 *f*

255 *trm*

265

274 *trm*

284 Vc. 1-6 2 3 4 5 6 V □ V □ □ □  
 B. 1-6 2 3 4 5 6 □ □ □ □ □ □

attacca subito

BA 4565      10      6  
 Nyitány Összesen    53      27

17. ábra Mozart: Figaro házassága - nyitány utolsó oldala

A fenti zenekari részlet világosan szemlélteti, milyen előnyökkel jár az új utak keresése. A holisztikus ujjrenddel egyáltalán **nem kell pozíciót váltani**, míg a hagyományos ujjrendekkel **14-szer kell megszakítani** a dallamot. Mozart kifejezett szerzői utasítása, hogy az egész dallamot

egy nagy kötőív alatt kell megvalósítani, ráadásul piano hangerő mellett(!). Az összes példa közül talán ez a részlet bizonyítja a leglátványosabban, miért érdemes és szükséges új, a szerzői utasítást jobban szolgáló megoldásokat találni a hagyományos ujjrendek helyett.

A következő zenekari részlet 422. ütemében hatvannegyed értékű hangokat kell eljátszani kötőív alatt, amely önmagában magyarázza, miért kell az egész futamot egyetlen pozícióban eljátszani, ahelyett hogy kétszer is megszakítsuk a dallamot egyetlen kötőív alatt. Azzal, hogy egy pozícióban szólaltatjuk meg a dallamot a fekvésváltás helyett nemcsak azt nyerjük, hogy nagyobb tempóban is lehetőségessé válik a dallam virtuóz eljátszása, hanem azt is, hogy a kötőív alatt megszülető dallam megszakításmentesen, legato-ban játszható el a szerző eredeti utasítása szerint. Nemcsak virtuozitást, hanem hajlékonyságot és folyamatosságot is nyerünk azáltal, ha nem szabdáljuk szét a dallamot technikai problémáinkkal.



Violoncello e Basso

25

498

503

511

516

525

531

541

550

562

570

579

588

BA 4565

19.ábra Mozart: Figaro házassága - finálé

Mozart fináléjának egyik lehetetlen állása a fenti példa. Itt már olyan virtuóz tempóban játszik a zenekar, hogy a hagyományos ujjrendekkel egyszerűen lehetetlen megvalósítani a szerzői akaratot, mivel olyan gyorsan jönnek a hangok egymás után, hogy nincs idő pozíciót és húrsíkokat is váltani egyidejűleg. A holisztikus ujjrend ezzel szemben egyetlen – bár kétségkívül kényelmetlen – pozícióban megoldja a problémát. Alkalmazásával egyetlen húron,

ugyanabban a pozícióban játszható ez a virtuóz állás. Ezzel szemben a hagyományos ujjrendek használata 15 fekvésváltásra kényszeríti az előadót, amire egyszerűen nincs idő egy bizonyos tempó felett.

A karmesterek gyakran megfélemlenek a zenekari hangszerek korlátairól és gyakran vesznek olyan tempókat, hogy hagyományos ujjrendekkel már lehetetlen a dallam megvalósítása. Az ilyen helyzetekben segíthet a holisztikus szemléletű munkamódszer, azaz hogy folyamatosan feszegessük határainkat. Zenetörténeti tény, azok a zeneművek, amelyek egykoron csak kevesek számára voltak játszhatóak – gondoljunk a zongorairodalomban Liszt Ferencre, a hegedűirodalomban Niccolò Paganinire – mára már az általános zeneoktatás részét képezik. Az általános előadóművészi színvonal részévé váltak. Ebből is látszik, folyamatos fejlődésre vagyunk ítélve, amely állandó megújulást kíván minden előadóművésztől.

707 V

717 *f* 1-2-4 1-2-4 3 4 B 4 1 *f* 1-2-

726 *cresc. f* 3 3 3 3 1

736 V 2 4 1 2 2 4 1 2 4 1 *p*

745 3 3 3 3 1 *f*

753 V 3 *p*

762 3 3 1 V *f* V 3 *p*

772 V *f*

783 **Più Allegro** V *p* *f*

791 V *p* *f*

799

806

813 V V 5

BA 4565

18 4

20. ábra Mozart: Figaro házassága Finálé 2. oldala

Ezen az oldalon egyszerre szerepel az egy pozíció által biztosított kényelmes virtuozitás, valamint a kötőív alatt szereplő harminckettedek eljátszásának az esélye a holisztikus ujjrendnek köszönhetően.

28 Violoncello e Basso

825 *p* *f* *p*

841 *sf p*

857 *f*

864

871 *p*

879

889

896

904 *Prestissimo* *sf p cresc. f*

914 *sf p cresc. f*

924

932

Fine dell' Atto secondo

BA 4565 56 8

Figaro - Strauss!  
159 39

21. ábra Mozart: Figaro házassága Fináléjának utolsó oldala.

A fenti példák is mutatják, csupán egyetlen felvonás alatt micsoda ergonómiai lehetőségei vannak a holisztikus ujjrendeknek. Amíg a **hagyományos ujjrendekkel 159** alkalommal szükséges pozíciót váltani, addig a **holisztikus ujjrendek használatával** csupán **39** alkalommal. Azaz 75 százalékkal(!)

kevesebb mozgással megoldhatóak a virtuóz állások. Ennyivel kevesebbszer sérül a szerzői akarat matematikai értelemben.

### **Mozart: Don Giovanni**

A következő példákban Mozart Don Giovanni operájából mutatok részleteket. Az első részlet a nyitány 113. ütemétől kezdődik, ahol a virtuóz játékot megnehezíti a gyors tempóban játszandó, több húrváltást is igénylő részlet. Az ilyen szituációkban nem könnyű feladat a bal kézben is gyorsan pozíciót váltani, miközben a jobb kézben húrváltások nehezítik a feladatot. Van olyan pozíció, amikor 2 húr is kell váltani. Ilyen helyzetekben nagy segítség lehet, ha legalább az egyik nehézséget ki tudjuk kerülni egy könnyebben megvalósítható ujjrend által. Erre példa a következő részlet, ahol látszik, a hagyományos ujjrendekkel 8 alkalommal kell fekvést váltanunk, míg a holisztikus ujjrendekkel nincs szükség pozícióváltásra. Óriási segítség lehet ez az előadónak, így teljes figyelmével a húrváltásra koncentrálhat és mentesül a bal kéz nehézségeitől.

Violoncello e Basso

Handwritten musical score for Violoncello and Bass, measures 100-179. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (f, p, sf), articulation (accents, slurs), and fingerings. Red handwritten annotations include fingering numbers (4, 3, 1, 3, 4, 3, 4, 1, 3, 1, 2, 4, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 1) and a circled '8' with a slash through it. The page number 'BA 4550' is printed at the bottom.

22. ábra Mozart: Don Giovanni - nyitány 113-118. ütemig



Andante con moto

The musical score consists of ten staves. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic, with handwritten accents above the notes. The second staff features a forte (*f*) dynamic, a piano (*p*) dynamic, and a triplet of eighth notes. The third staff includes a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic, with a handwritten '1-7' above the final measure. The fourth staff shows dynamics of forte (*f*), piano (*p*), and crescendo (*cresc.*), with measures numbered 4, 5, 6, and 7 above. The fifth staff has a piano (*p*) dynamic and includes handwritten fingerings '1 4' and '4 1' in red ink. The sixth staff features dynamics of forte (*f*), piano (*p*), and piano (*p*), with handwritten accents above. The seventh staff includes a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic. The eighth staff contains a key signature change to one sharp (F#) and a piano (*p*) dynamic. The ninth staff has a piano (*p*) dynamic. The tenth staff begins with a forte (*f*) dynamic and ends with a double bar line and a handwritten '1 1' in red ink.

23. ábra Mozart: Don Giovanni 3. ária 24-30. ütemig

A 4. áriában arra találunk szemléletes példát, hogy lassú tempó esetén is érdemes lehet holisztikus irányba nyitnunk. Arra leszünk képesek, hogy a szerző által megkövetelt kötőív alatt szereplő hangokban ne keletkezzen törés. Bár pontosan ugyanannyi pozícióváltás van a két megoldás között, mégis érdemes lehet a holisztikus ujjrendek mellett döntenünk, mert így a dallam azonos húrokon játszható el és nem kell 10 alkalommal húrsíkot váltanunk.

Andante con moto

The image shows a page of a musical score for Violoncello and Bass, page 13. The tempo is marked "Andante con moto". The score consists of ten staves of music. Handwritten annotations include:   
 - Vertical lines above notes on the first staff.   
 - Slurs and accents on the second staff.   
 - A circled "4" and "1" above notes on the fifth staff.   
 - Red handwritten notes "4-1" and "4" below the fifth staff.   
 - A circled "4" and "1" below notes on the sixth staff.   
 - A large red "11" at the end of the tenth staff.   
 - Dynamic markings include *p*, *f*, *cresc.*, and *f p*.   
 - Fingerings are indicated by numbers 1-7 and 4-1.   
 - The key signature has one sharp (F#).

24.ábra Mozart: Don Giovanni 4.ária. Példa a kötőív alatti hangok hűrváltás nélküli megvalósításához

Az alábbi részlet a 6. áriából jó példa arra, hogy még ugyanazokat az ujjrendeket használva is

megspórolhatjuk a fekvésváltásokat, ha rugalmasabbá tesszük a bal kezünket és így egy pozícióból érhetjük el ugyanazokat a hangokat. Így mind a 6 fekvésváltás szükségtelen.

Violoncello e Basso 15

No. 6 Aria   
 Allegro di molto

Scena IX  
Recitativo: tacet

BA 4550

6 ∅

25.ábra Mozart: Don Giovanni 6.ária. Példa a fekvésváltás elkerülésére ugyanolyan ujjrend mellett.

A 8. áriában a “kígyózó” fokozatmentes fekvésváltásra van példa. Megfigyelhetjük, hogy amíg a **hagyományos ujjrendekkel 27** alkalommal kell fekvésváltást tennünk, addig a **holisztikus ujjrend** használatával mindössze **7 alkalommal** szükséges pozíciót váltanunk. Ez különösen gyors tempó esetén nagy segítség az előadóművésznek.

Scena X  
Recitativo: tacet

No. 8 Aria  
Allegro  
Vc. cont. Tutti Bassi

27 7

BA 4550

26.ábra Mozart: Don Giovanni 8.ária. Példa a “hernyózó” fokozatmentes pozícióváltásra.

Violoncello e Basso

41

10

cresc.

27.ábra. Példa a fekvésváltás nélküli dallamjátékra

A fenti példa bemutatja azt az extrém szituációt, amikor teljes mértékben **ki lehet küszöbölni a fekvésváltásokat**, miközben a **hagyományos ujjrenddel ehhez 10 alkalommal** szükséges a pozícióváltás.

Violoncello e Basso 43

The image shows a musical score for Violoncello e Basso, measures 88-93. The score is written on two staves. The top staff starts at measure 88 and ends at 93. The bottom staff starts at measure 88 and ends at 93. Handwritten annotations include fingerings (1, 2, 4), dynamics (pp, mf, p, mfp), and a large '18 1' at the end of the bottom staff.

A fenti példa azt mutatja, ugyanez a dallam mindössze **1 pozícióváltással megoldható holisztikus** ujjrendekkel, míg **18 fekvésváltás szükséges tradicionális ujjrendekkel**. A fináléban a virtuóz tempó miatt javasolt kipróbálni a holisztikus ujjrendeket, hiszen azok használatával 7 pozícióváltással megoldható ugyanaz a feladat, amelyhez hagyományos ujjrendekkel 36 fekvésváltás szükséges. A fenti zenekari részletek összesen **80 fekvésváltást igényelnek hagyományos ujjrendek használata mellett**, míg a holisztikus szemléletű ujjrendekkel ez **9 fekvésváltásra redukálható**.

### Beethoven: V. szimfónia

Beethoven ötödik szimfóniájának harmadik tételében a több ütemen átívelő kötőív teszi szükségessé, hogy csökkentsük a dallamot szétaraboló pozícióváltások számát. Az alábbi példában látszik, milyen lehetőségeket hordoz az új szemlélet. Ha megnézzük a kotta jobb alsó sarkában lévő összesítést, akkor látszik, hogy harmadára csökkenthető a pozícióváltások mennyisége. Mivel ebben a részletben egyszerre több előadói problémával kell megküzdenünk, úgymint a gyors tempó és a kötőívek alatti halk játékmód, ezért kívánatos, hogy minél kevesebb alkalommal törjön meg a szerzői szándék által megkövetelt, nagy ívekben való gondolkodás.

# Beethoven V.

The image shows a handwritten musical score for the third movement of Beethoven's 5th Symphony. The score is written in bass clef with a 3/4 time signature. It includes several systems of music with various annotations:

- System 1 (Measures 1-3):** Starts with the tempo marking "Allegro" and dynamic "pp". It features a melodic line with a slur and a fermata. Handwritten annotations include circled numbers 1, 2, and 4, and the instruction "poco ritardando a tempo".
- System 2 (Measures 3-25):** Continues the melodic line. Annotations include "un poco ritard. a tempo", "sf" (sforzando), and "f".
- System 3 (Measures 25-38):** Shows a rhythmic pattern of eighth notes. Annotations include "sf" and "poco ritard. a tempo".
- System 4 (Measures 38-51):** Features a melodic line with a slur. Annotations include "sf", "dimin. pp", and circled numbers 1, 2, and 4.
- System 5 (Measures 51-63):** Continues the melodic line. Annotations include "pp", "3-1", and circled numbers 1, 2, and 4.
- System 6 (Measures 63-74):** Shows a rhythmic pattern. Annotations include "cresc.", "f", and circled numbers 1, 2, and 4.
- System 7 (Measures 74-89):** Features a melodic line with a slur. Annotations include "dimin. pp", "A", and circled numbers 1, 2, and 4.

Throughout the score, there are numerous handwritten annotations in red ink, including circled numbers (1, 2, 4), slurs, and specific performance instructions like "3-1-4" and "3-1".

29. ábra. Beethoven: V. szimfónia - 3. tétel (részlet)



A fenti zenekari részletben is látható, hogy míg **hagyományos ujjrendekkel 42** alkalommal szükséges pozíciót váltanunk, addig a **holisztikus ujjrendekkel 13** fekvésváltás is elegendő. Az igazi nyereség, hogy nem szakad meg a dallamív, ami azért fontos, mert ez egy igen frekventált szólóállás. Senki más nem játszik a zenekarban, csak a gordonka és a nagybögőszólam, unisono. Az utolsó drámai pillanat az Örömóda témája előtt. Ráadásul a zenetörténet első olyan pillanata, amikor egy szimfóniában megszólal az énekszólam. Mivel az énekszólam hangról-hangra ugyanazokat a dallamokat énekli, ezért kívánatos, hogy a basszus-szólam megszakítás nélkül mutassa be a dallamot, akár csak az énekszólam. Ezen a példán lehet leginkább bizonyítani a holisztikus szemléletű ujjrendalkotás létjogosultságát.

### Gustav Mahler: I. szimfónia (nagybögőszóló)

Az utolsó zenekari részlet Gustav Mahler első szimfóniájának emblemikus nagybögőszólója. Mindkét ujjrendnél azt az elvet alkalmaztam, hogy a teljes dallam egy húron szólaljon meg. Így lehet a legjobban szemléltetni, teljesen azonos hangszín mellett mennyire megkönnyíti az előadó dolgát a kevesebb pozícióváltás.

The image shows a musical score for the third movement of Gustav Mahler's Symphony No. 1, specifically the horn solo section. The score is written in bass clef with a 4/4 time signature. It includes handwritten annotations in red ink, such as fingering numbers (1-4) and breath marks (15, 5) above the notes, and dynamic markings like 'pp' and 'p mit Dämpfer'. The title 'Sinfonie Nr. 1' and '3. Satz' are visible at the top.

31.ábra. Gustav Mahler első szimfóniájának nagybögőszólója.

A fenti példán is látszik, hogy **15** aránylik az **5** fekvésváltáshoz. Ez egy igen kellemetlen előadó-művészeti feladat. Amennyiben merünk kockázatot vállalni azzal, hogy egy húron játsszuk el a teljes dallamot az egységes hangszín miatt, a dallam felöleli a hangszer fogólapjának több mint felét. Így megközelítőleg 60 centiméteren századmilliméter pontossággal kell eltalálnunk a hangokat. Véleményem szerint megéri kockáztatni. Ez egy igen intim szóló, összesen egy üstdob kíséri a dallamot, amely egyszerűsége miatt nagyon nehéz.

## 8. A holisztikus szemléletű ujjrendalkotás matematikai-statisztikai elemzése

A fenti példák bizonyítják, milyen hatékonyságnövekedés érhető el, ha ki tudunk lépni komfortzónánkból és új utakat keresünk a hagyományos megoldások helyett. Nézzük meg, matematikai-statisztikai módszerekkel milyen megállapításokat tehetünk a fenti adatok alapján.

Ábra	Zenemű	Hagyományos ujjrendek	Holisztikus ujjrendek
13	Kékszakállú 1	18	3
14	Kékszakállú 2	19	3
15	Figaro 1	9	5
16	Figaro 2	34	16
17	Figaro 3	10	6
18	Figaro 4	3	0
19	Figaro 5	15	0
20	Figaro 6	18	4
21	Figaro 7	56	8
22	Don Giovanni	8	0
23	Don Giovanni	10	0
24	Don Giovanni	1	1
25	Don Giovanni	6	0
26	Don Giovanni	27	7
27	Don Giovanni	10	0
28	Don Giovanni	18	1
29	Beethoven V.szimf.	30	10
30	Beethoven IX.szimf.	42	13
31	Mahler I.szimf.	15	5

A fenti adatok összehasonlítása bizonyítja, hogy amíg a **hagyományos ujjrendekkel** a fenti zenekari részletek megszólaltatásához **331 fekvésváltásra van szükség**, addig a **holisztikus szemlélettel 79 is elegendő**. Több mint négyszeres a különbség. Előadó-művészeti szempontból 419%-os hatékonyságnövekedést jelent. Ennyivel tudunk virtuózabbak lenni a holisztikus szemléletnek köszönhetően.

## 9. Összefoglalás

A holisztikus szemléletű ujjrendalkotás által pedig matematikailag és statisztikailag is bizonyítást nyert, hogy hatalmas fejlődési potenciál van minden előadóművészen, aki tudományos alapokon kívánja fejleszteni önmagát. A disszertációban gyakorlati útmutatást is adtam a nagybőgőre komponált opera és szimfonikus zenekari részletek ujjrendjeivel kapcsolatban, összehasonlító elemzést végeztem a tradicionális és a holisztikus szemléletű ujjrendeket illetően. Igyekeztem átfogóan bemutatni a zenekari előadóművész életét, problémáit, döntési helyzeteket rendszerben gondolkodva, a művészt közös gondolkodásra serkentve próbáltam segíteni abban a rendkívül összetett és szép munkában, ami miatt a mi hivatásunkat a világ második legjobb munkájának tartom. A disszertációban próbáltam egyetemesen gondolkozva segíteni az előadóművészt kétféle irányból közelítve az adott zenei szituációhoz: egyfelől a zeneszerzői szándék szolgálatának oldaláról felülről lefelé az előadóművészeti feladatainkra úgy tekintve mint tengerben a vízcsepre, és fordítva is mint csepp a tengerben, azaz egyetlen zenei hang szemszögéből a nagy egészhez képest is. Próbáltam sokféle szemszögből bemutatni az előadóművész szellemi, lelki és fizikai adottságait és feladatait, remélem sikerült meggyőzőn az olvasót, hogy igen komplex világ az előadóművészeti, hiszen nincs két egyforma adottságú művész, az akusztikai környezet is igen változó, egy adott remekműnek rengeteg hiteles megvalósítása lehetséges. Erre a sokszínűsége próbálja írásom felkészíteni az előadóművészt, hiszen az életben csak a változás állandó.

## 10. Irodalomjegyzék

- Starker János: A vonósjáték rendszeres iskolája (Editio Musica Budapest)  
R. Chitz Klára: Újszerű skálaiskola zongorára (Editio Musica Budapest)  
Geissel: Orchesterstudien aus den Opern von Wagner (Schott: Mainz)  
Hrabe: Orchesterstudien (Merseburg: Leipzig)  
Hoffmeister: Studienwerke (VEB Musikverlag, Leipzig)  
Bruno: Orchesterstudien (Seeling: Dresden)  
Kubina: Zenekari gyűjtemény zeneművészeti főiskolák növendékeinek I-IV.  
Láska: Orchesterstudien für Kontrabass aus Werken von Wagner (Breitkopf und Hartel: Leipzig)  
Madenski: Orchesterstudien für Kontrabass aus Werken von Richard Strauss (Universal Wien)  
Pichlik: Czech Orchestral Studies (Musikverlag: Berlin)  
Simandl: Kontrabass-Schule (C.F.Schmidt, Heilbronn)  
Zimmermann: Orchestral Excerpts I-VII. (International: New York)  
Bartók: A kékszakállú herceg vára  
Mahler: I.szimfónia

# 11. Képjegyzék

- 1.ábra. A szerzői akarat-központú, holisztikus szemléletű munkafolyamat működési modellje.
- 2.ábra. Az ideális zenekari ülésrend. A fénykép a Művészetek Palotájában készült a Bartók Béla Nemzeti Hangversenyteremben a Budapesti Fesztiválzenekar főpróbáján.
- 3.ábra A bal és jobb kezem közötti rugalmasság különbség fényképe.
- 4.ábra. Baráti Eszter gordonkaművésznő és az én kezem közötti méretkülönbség.
- 5.ábra Yehudi Menuhin *Hat hegedű tanulmány* első gyakorlata.
- 6.ábra *Starker János* gyakorlata az egy pozícióból elérhető valamennyi hang gyakorlására.
- 7.ábra Példa a kéz pozícióinak változására ugyanazzal az ujjrenddel.
- 8.ábra 4.ujj pozíció bővítésekkel
- 9.ábra Hüvelykfekvés gyakorlat.
- 10.ábra A hüvelykfekvés gyakorlata
- 11.ábra *Starker* a gordonka irodalom frekventált futamait használja gyakorlásként minden pozícióban.
- 12.ábra Az ujjak minden lehetséges kombinációjában történő fejlesztése.
- 13.ábra *Bartók Béla*: A kékszakállú vára című operájának 7.kapu jelenete.
- 14.ábra *Bartók Béla*: A kékszakállú vára című operájának 7.kapu jelenetének a vége.
- 15.ábra *Mozart*: Figaro házassága opera nyitányának első oldala.
- 16.ábra *Mozart*: Figaro házassága opera nyitányának 2.oldala.
- 17.ábra *Mozart*: Figaro házassága - nyitány utolsó oldala.
- 18.ábra Példa a hatvanegyedek kötőív alatti játékának megkönnyítésére. (*Mozart*: Figaro házassága I.felvonás Fináléja)
- 19.ábra *Mozart*: Figaro házassága - finálé
- 20.ábra *Mozart*: Figaro házassága Finálé 2.oldala
- 21.ábra *Mozart*: Figaro házassága Fináléjának utolsó oldala.
- 22.ábra *Mozart*: Don Giovanni - nyitány 113-118.ütemig
- 23.ábra *Mozart*: Don Giovanni 3.ária 24-30.ütemig
- 24.ábra *Mozart*: Don Giovanni 4.ária. Példa a kötőív alatti hangok hűrváltás nélküli megvalósításához
- 25.ábra *Mozart*: Don Giovanni 6.ária. Példa a fekvésváltás elkerülésére ugyanolyan ujjrend mellett.
- 26.ábra *Mozart*: Don Giovanni 8.ária. Példa a “kigyózó” fokozatmentes pozícióváltásra.
- 27.ábra. Példa a fekvésváltás nélküli dallamjátékra
- 28.ábra *Mozart*: Don Giovanni 43.oldal. Példa egy teljes dallam egy pozícióban való előadására.
- 29.ábra. Beethoven: V.szimfónia - 3.tétel (részlet)
- 30.ábra. Beethoven kilencedik szimfónia - Recitativo
- 31.ábra. Gustav Mahler első szimfóniájának nagybögőszólója.

## 12. Köszönetnyilvánítás

Ez az disszertáció nem készülhetett volna el legelső és legkiválóbb hangszeres tanárom Csatkai Miklós tanár úr nélkül, aki immár több mint 40 éve segíti az előadóművészeti utamat. Emberi és művészi értelemben is ő a legnagyobb példaképem, aki már a legelső cselló órám óta terelt abba az irányba, hogy a Zene irányából közelítsek minden technikai problémára. Kivételes kegy ez az Istentől, hogy már a legelső lépéseimet is egy olyan Muzsikus és Tanár által tehettem meg, aki egyaránt mesterien játszik gordonkán és zongorán is. Egyetlen hangszeres tanárom sem érhet a nyomába - mindenkinek ilyen inspiráló Mestert kívánok.

Köszönet illeti a Pécsi Egyetemet, aki befogadott soraiba és minden lehetséges módon támogatott munkámban, köszönet a doktori iskola professzorainak és témavezetőmnek Dr.Habil.Pólus László professzor úrnak, hogy inspiráltak mindvégig. Külön köszönet Gothárd Péter úrnak, aki virtuóz módon javította ki hibáimat és professzionálisan és mérhetetlen humorérzékkel vezetett keresztül az egyetem adminisztratív útvesztőin.

Megtisztelő Figyelmüket köszönve maradok tisztelettel:

Budapest, 2025. február 23.

Boldoghy Kummert Péter