

Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Doktori Iskola

Ifj. Bánfalvi Béla

A francia csellóiskola metodikai elemzése

André Navarra tanításának technikai alapjai

DLA-értekezés

TÉMAVEZETŐ: DR. KAMP SALAMON

2022

Tartalomjegyzék:

1. A francia csellóiskola metodikai elemzése – előszó	3
2. A helyes hangszer- és testtartás a csellójáték közben	7
3. A szabad légzés fontossága	16
4. Jobbkéztechnika – Vonóvezetés	19
4.1. A vonó fogása	19
4.2. A jobbkéz ujjainak mozgásai	25
4.3. A vonóvezetés	31
4.4. Húrátkötés – húrváltás	50
4.5. Vonásnemek	53
4.6. A vonások helyének megválasztása	67
4.7. A vonószőr húr- és felületének növelése és csökkentése	70
4.8. Pizzicato	72
5. A Balkéz technikája	74
5.1. A hangszer fekvései	74
5.2. Fekvésváltás	94
5.3. Húrváltás	101
5.4. Kettősfogások	103
5.5. A vibrató	113
6. Köszönetnyilvánítás	119
7. Szakmai önéletrajz	121
8. Forrásanyagok jegyzéke	123

A francia csellóiskola metodikai elemzése

A Pécsi Tudományegyetemen megkezdett doktori képzéssel egyidőben lehetőségem nyílt, hogy 2012 és 2015 között együtt dolgozzak Németországban egy neves német professzorral, Siegmund von Hauseggerrel, aki nemcsak a nyugat-európai hangszeres zenei kultúra igen magas szintű interpretálásában és ápolásában jeleskedik, hanem a cselló játék metodikai értelemben vett elemzésében és annak minden részletre kiterjedő továbbadásában, átörökítésében is nagyon nagy szerepet vállal. A Hochschule für Musik Nürnberg, mester képzésének keretén belül alkalmam nyílt, hogy a két évig tartó tanulmányaim során a legjobban elmélyüljek a cselló játék metodikai alapismereteiben, és az azokra épülő magas szintű zenei megoldásokat lehetővé tévő technikai fogások gyakorlásában. Mindez nagyon nagy hatást gyakorolt a már megkezdett kutatásaimra, hiszen a Siegmund von Hausegger professzorral folytatott közös munkám rakta le az alapokat a téma kellő részletességgel történő kibontásához. Hihetetlenül szerencsésnek érzem magam, hogy ezen tudásnak elsajátításában nemcsak elméleti síkon volt lehetőségem részt venni, hanem minden, a cselló játékot érintő technikai változtatást, finomítást ki tudtam próbálni, és be is tudtam építeni a csellójátékomba.

A gyakorlati elsajátításon túlmenően fontos volt, hogy e tudásanyag írásban is rögzítve legyen. Így mindazt, amiről a közös foglalkozások alkalmával szó esett lejegyeztem, és ezáltal teljes képet kaptam arról a fejlődési folyamatról, melyet tanulmányaim során leírtam. A kutatómunkám kezdetén, ezen anyagok elemzésekor időrendben haladtam, így fokozatosan bővült a látóköröm az újabb és újabb metodikai témakörök bevezetését illetően, ezáltal feltérképezve az általam mára már bevett gyakorlatként alkalmazott csellótechnikát, részekre bontva, elemezve és természetesen a különböző problémaköröknek megfelelően rendszerezve azt.

A Siegmund von Hausegger által képviselt irányzat, a csellójáték technikai értelemben vett hovatartozását illetően, a francia csellóiskolába tartozik. Prof. Hausegger a tanulmányait a francia kulturális élet egyik meghatározó egyéniségénél, André Navarra (1911-1988), francia csellóművésznél végezte, kinek hatása a modern

hangszerkezelési technika ma is élő gyakorlatának kialakulására megkérdőjelezhetetlen. A németországi tanulmányaim alatt fogalmazódott meg bennem a kérdés, hogy vajon született-e már olyan átfogó metodikai írás, mely jelen korunk elfogadott, a francia iskola alapjain nyugvó csellótechnika részletes elemzését tűzte ki céljául. Az e témához tartozó forrásanyagok felkutatását célzó erőfeszítéseimet azonban nem koronázta teljes siker. Alapvetően a cselló metodikát, és azon belül a francia iskolát taglaló források száma meglehetősen limitált. Néhány, neves csellista által leírt értekezés vagy felvétel azért fellelhető, ezek azonban magyar nyelven nem elérhetőek.

Ilyen a témám kutatásában felhasznált egyik legfontosabb forrás is, az André Navarra által francia nyelven rögzített videó anyag (*Ma Technique De Violoncelle*, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, 1975), mely a csellójáték metodikai alapjait vizsgálva, egy nagy ívet leírva jut el a bonyolultabb technikai megoldások elemzéséig. Számomra többek között azért volt érdekes ennek a videó anyagnak az elemzése, mert nagymértékben összeesengett az általam már ismert és elsajátított hangszerkezelés technikai értelemben vett ismertetőjegyeivel. Ugyanakkor sok tekintetben szélesítette a látókörömet új szempontok és olyan meglátások behozásával, melyek Navarra elemző személyiségének és egyéni látásmódjának köszönhetőek.

Ezenkívül fontos még megemlíteni egy olyan, a témával foglalkozó írásos művet is, mely a francia vonós zenekultúra egy másik jelentős személyiségétől Paul Tortelier (1914-1990), francia csellóművésztől származik. Angol nyelven megjelent csellóiskolája a *How I Play, How I Teach* (Chester Music, London, 1976) a teljesség igénye nélkül, újszerű megközelítésből elemez különböző, a játéktechnikát érintő problémákat úgy, hogy a helyes érzetek eléréséhez alternatív megoldást kínál számos gyakorlat formájában. Ezeket rövid, lényegre törő utasításokkal látja el, mellőzve a hosszabb elemző leírásokat. A gyakorlatok sok esetben távolabbról közelítik meg az adott problémakört, így sokszor alig van közük a játék közben végzendő valós mozgásokhoz, mégis érzeti szinten hasznos tapasztalatokhoz vezethet gyakorlásuk.

Mindezekon túlmenően természetesen nem zártam ki más, nem feltétlenül a francia iskolához köthető források megismerését sem, hiszen annak ellenére, hogy számos, a csellójáték technikáját érintő témakörökben vannak eltérések a megoldási

elveket illetően, mégis a játékmódszerterületét érintő kérdésekben nyílnak lehetőségek a konszenzus felfedezésére. Így ezen források elemzését követően, a bennük foglaltakat az általam elsajátított játékmódszerrel fellelhető azonosságok mentén hasznosítottam, de kihasználtam egyúttal a különbségeket is, hogy a francia csellóiskola technikai értelemben vett körvonalait az eltérések tükrében tudjam még inkább érzékelhetővé tenni. Rendkívül tanulságos volt a Liszt Ferenc Zeneakadémia egykori professzora, Schiffer Adolf csellómódszeri előadásainak összesített kiadványa, nem beszélve az olyan tanáregyenlőségeknek a témában alkotott munkáiról, mint Sebestyén Sándor, Diran Alexanian vagy akár Lengyel Endre. Komoly inspirációt jelentett még számos, a csellójáték technikai alapjait érintő beszélgetésem Agócs Márta, Mérei Tamás és Onczay Csaba csellóművészekkel is, melyek írásos lejegyzései a kutatói munkámban igen értékes forrásnak bizonyultak.

Ezen a ponton fontos megemlíteni, hogy a forrásanyagok rendszerezése és a téma átfogó, részletes kibontása magyar nyelven még nem feltétlenül indokolta volna, hogy az önreflektív, empirikus alapokon nyugvó kutatói munkámat a disszertáció megírásáig végigvagyem. Azonban a különböző forrásanyagok elemzése, és a bennük foglaltak gyakorlati szinten történő kipróbálása nem egyszer olyan felismerésekhez vezetett, melyek segítettek egy adott technikai problémakört új oldalról megközelíteni. A hangszeren történő kísérletezés sokszor egy olyan, jobb hatásfokú gyakorlatot eredményezett, melyről semelyik, általam korábban megismert forrás nem tett említést, így mondhatni teljesen új elemként, újításként kerülhetett bele a módszerembe, ezáltal téve azt teljesebbé és bizonyos részleteiben egyedülállóvá. Ilyen volt például a vibrató differenciáltabbá tételét célzó gyakorlatok elemzése kapcsán felmerülő alternatív megoldás, mely véleményem szerint nagyon hatékony segítséget nyújthat a csellójáték színesebbé tételében. A vonóvezetés indításakor szükséges impulzus megtapasztalására, valamint a vonóváltás finom ujjmozgásainak megérezésére is tudtam olyan gyakorlási módokat találni, melyek kellően egyszerűek és célravezetőek tudnak lenni a megfelelő izomtónus elérésében. A balkéz helyes karsúlyérzetének megkeresésére szintén egy olyan gyakorlat formájában sikerült megoldást találni, mely, habár kisebb lépésekben haladva, de feltehetően biztosabban segít eljutni az ideális karpozícióig.

Kutatómunkám során számos ilyen, és ehhez hasonló kísérletezésre nyílt lehetőség, melyek komoly inspirációt jelentettek a forrásanyagok további elemzésekor, egyértelművé téve munkám hiánypótló voltát. Hiszen egy olyan komplex és rendkívül optimalizált, finommotoros mozgás esetében, mint amilyen például a technikai értelemben vett csellójáték, igen sok nehézség merül fel az elsajátítást, tökéletesítést és adott esetben a további optimalizálást illetően. Ezt azért nagyon lényeges megemlíteni, mert a zenei ismereteken túlmenően a hangszerkezelés tanulását - annak bonyolultsága folytán - nem lehet elég korán elkezdni és komolyan venni. A megfelelő információk segítségével adott esetben sokkal könnyebben elérhetővé válik egy magasabb szintű, problémamentes hangszerkezelés, mely egy jóval színesebb, kifejezőbb csellójátékot tesz lehetővé. Nem beszélve arról, hogy a későbbi professzionális élet szempontjából egyáltalán nem mindegy, milyen fokú terhelés éri a játékban érintett izomcsoportokat, hiszen a nem megfelelő hangszerkezelési technikából adódó túlzott megerőltetés komoly egészségügyi következményekkel járhat.

A helyes hangszer- és testtartás a csellójáték közben

Minden hangszer esetében meghatározó, mondhatni létkérdés a helyes test- és hangszertartás. Ezekre az alapvető fogalmakra sok esetben nem fektetnek elég súlyt a hangszertanulás kezdeti szakaszában, így gyakran előfordul, hogy később válik szükségessé az esetleges korrigálás, korrekció. Az ilyen jellegű későbbi változtatások azonban mindig igen nagy nehézséget jelenthetnek, hiszen a már berögzült tartást és az ahhoz kapcsolódó izom érzeteket, mozgásokat kell újra gondolni és megváltoztatni, ami természetesen annál nehezebb minél több éve vannak jelen ezek a helytelen alapérzetek a hangszerjátékban. Általánosságban elmondható, hogy valamit a kezdetek kezdetén helyesen elsajátítani mindig egyszerűbb, mint később, amikor már az összes addig eltelt, gyakorlással töltött idő ellenünk dolgozik. Ennek a témakörnek komolyan vétele azért bír nagy fontossággal, mert a megfelelő testtartás elősegíti mindazon izmok mozgásainak szabadságát, amelyek a játékban részt vesznek. Ha a testtartás valamilyen okból kifolyólag nem kiegyensúlyozott, tehát az ülés során nem áll fenn a tökéletes egyensúlyi helyzet, akkor bizonyos izomcsoportoknak kell tartaniuk, kompenzálniuk a rossz testhelyzetet. Ebből következően feszültség jön létre, mely akár további izomcsoportokra áterjedve merev alapérzetet hozhat létre az egész testben.

A másik fontos tényező a testtartáson kívül a helyes hangszertartás, ami nagymértékben meghatározó a hangszerjáték közben végzett mozgások optimalizálásában. Ez természetesen függ a játékos testfelépítésétől és az adott hangszer méreteitől is, de mindenképpen az a cél, hogy a játék során minden a jobb és bal kéz által leírt mozgás a lehetőségekhez mérten kényelmes tudjon maradni.

A játék közbeni helyes testtartáshoz elengedhetetlen a megfelelő magasságú szék, mely természetesen minden játékos esetében egy kicsit más magasságot jelenthet. Fontos, hogy mindkét talp lazán, teljes terjedelmével a padlón helyezkedjen el. Nemcsak kényelmi, hanem egészségügyi szempontból is lényeges lehetőleg olyan széket választani, amelyiknek lapja karimával nem körül határolt, sík felszínű és inkább keményebb, semmi esetre sem túl puha. A helyes ülőhelyzetben a játékosnak a szék peremén kell ülni úgy, hogy a combizmok alig vagy egyáltalán nem érintkeznek a székkal. Ez egy olyan egyensúlyi helyzetet eredményez, ahol a test súlya egyenlő arányban oszlik meg a széken és a talpakon. Ezért is fontos, hogy a teljes talpfelület

érintkezzen a földdel. Gyakran előforduló hiba a komplikáltabb zenei anyagok játszásakor, hogy a karokban és ezáltal a felsőtestben is kialakuló feszült izomérzet - egy fajta ösztönös reakcióként - a lábak részleges felhúzásához vezet, mely az izomcsoportok további bemerevedésén túlmenően a testsúly áthelyeződése szempontjából sem kívánatos. Ülés közben a derék egyenes kell, hogy legyen, a felsőtest semmilyen irányban nem dőlhet, nem térhet ki a függőleges egyensúlyi helyzetéből. Ezáltal tudjuk felszabadítani a hátizmokat, hiszen ebben az esetben nem kell megtartaniuk a felsőtest súlyát. Ez azért lényeges, mert a hátizmok a kiindulópontjai minden kar és kézmozgásnak, és csak a felsőtest egyensúlyi helyzetében van lehetőség a szabad mozgásokra. Érzetben a vállaknak és a karoknak a súlya is a hátizmokon és a lapockákon nyugszik, tehát a test nagymértékben nem szabad, hogy kimozduljon ebből a helyzetből, még akkor sem, amikor a bal kéz mozgása (magas fekvésben való játék esetén) ezt indokoltá tenné.

Ettől eltérő információval természetesen találkozhatunk különböző csellóiskolák esetében, hiszen nemcsak Lengyel Endre (1982) és Diran Alexanian (2003), de még Schiffer Adolf (2001) is a felsőtest enyhén előre, a cselló irányába döntött pozíciójáról beszél, mely segítheti a hangképzést azáltal, hogy nemcsak a karunk, hanem a testünk súlyát is hasznosítjuk.¹ A hangszer pozíciója is eltér a francia iskolára jellemző csellótartástól, hiszen a rövidebb támasztólábnak köszönhetően a hangszer jóval állítottabb helyzetbe kerül. Ennek a tartásnak vannak természetesen előnyei, ahogyan hátrányai is. Az alsóbb fekvésekben feltehetően hosszú távon is kényelmes játékot tehet lehetővé, azonban a magasabb fekvésekben való játéknál azt tapasztaltam, hogy feltehetően igen nehézé válhat megtartani a hátunk függőleges egyensúlyi helyzetét.

„A felsőtest kissé előrehajlik; ez az előrehajlás a szükséges mértékig fokozódik, amikor magas fekvésben járunk, anélkül azonban, hogy a mell behorpadna, mert ez viszont kedvezőtlenül befolyásolná a légzést.”²

Iskolák és egyének szerint változhat tehát az elfogadott álláspont, ettől függetlenül véleményem szerint a túlzásokat mindenképpen kerülni kell.

¹ Schiffer Adolf és Diran Alexanian metodikai alapvetései leginkább a német csellóiskolához állnak közel

² Schiffer Adolf (2001): *A gordonkajáték metodikája*. 23.o.

Itt kell megemlíteni, hogy gyakorta előfordul, hogy habár a hát és a gerinc tartása teljesen egyenes, de a felsőtest el van csavarodva a lábához viszonyítva. Általában mindig a jobb váll, mellizom és ezáltal az egész jobb kar kerül előbbre a bal vállhoz képest. Ez legtöbbször a legmagasabb húron (A-húron) való vonójáték miatt fordul elő, mely tekintve, hogy a jobb karunktól a legtávolabbra fekszik, maga után vonhatja az egész test elcsavarodását. Van, amikor természetesen némi utánaengedés elkerülhetetlen, de az egyensúlyi helyzetre nem előnyös az ilyen jellegű túlzott kimozdulás. (1. kép) Hasonló szabály, hogy az egyenes tartás a fej és a nyak helyzetére is vonatkozik, azaz lehetőség szerint figyelni kell, hogy a játék közben a fej nem bukhat le, nem közelítheti meg túlságosan a hangszeret. A kiemelt fejtartásnak számos előnye van. Egyrészt nem billenti ki az egyensúlyi helyzetből a felsőtestet, és nem hoz létre feszültséget a nyaki és csuklyás izmokban, mely áterjedhet a vállakon keresztül a jobb és bal kéz egészére. Másrészt a fej kiemelt pozíciójában lehetőség nyílik a játék jobb kontrollálására, hiszen minden érzékszervünket, ha nem is sokkal, de távolítani tudjuk a hangszeretől, így válva képessé arra, hogy magunkat egy kicsit jobban tudjuk „kívülről hallgatni”. Mindezekon túlmenően a fej játék közbeni kiemelt pozíciója ahhoz is hozzájárul, hogy az adott zenemű interpretációja szuggesztívebb lehessen, hiszen a kifele nyitottabb, extrovertáltabb testtartás nagyban segíthet az emóciók szabadabb átadásában.

Mérei Tamás csellóművésznek köszönhetően számos olyan gyakorlatról szerezhettem tudomást, mely a helyes izomtónus megkeresésén túlmenően, segít megérezni a különböző izomcsoportok tartószerepét is a helyes csellótartásban.³ Hogy megtaláljuk a helyes ülőhelyzetet, azaz megtudjuk, hogy a szék megfelelő helyén ülünk-e, érdemes kipróbálni, hogy képesek vagyunk-e a székből úgy felállni, hogy egyáltalán nem dőlünk előre. Ez elsőre könnyűnek hangozhat, de a megvalósítás koránt sem az, hiszen semmilyen lendületet nem használhatunk fel. Így valójában csak akkor vagyunk erre képesek, ha az ideális pozícióban, a szék elülső részén ülünk. Ennek tesztelésére azért is van szükség, mert a karsúly maradéktalan felhasználása a csellójátékban mind a két kéz szempontjából rendkívül fontos. Ha viszont beljebb ülünk a széken, a súlypont hátra fele történő elmozdulásával, erre már egyre nehezebben nyílik lehetőség.

³ Mérei Tamás (2009): *Nagykanizsai Vonós Mesterkurzus*. Nagykanizsa.



(1. kép) A helyes ülőhelyzet oldalnézetből

A helyes ülőhelyzet megtalálása után érdemes ezt a pozíciót felhasználni, és a következő mozgással megérezni, megtapasztalni a hasizmok tartó szerepét. Ugyanis ezek az izmok azok, melyek derekunk egyenes tartásáért felelősek, felszabadítva ezzel a hátizmokat és mindkét lapockát, hogy részt vehessenek a csellójáték mozdulataiban. Ez a kétfázisú mozgás a teljesen egyenes ülőhelyzetből indul. A hasizmok elengedésével hagyjuk, hogy a testünk előre begörnyedjen. Tehát a felsőtest voltaképpen összecsaplik. Ezután lassan kell visszaegyenesedni, és közben érdemes figyelni a hasizmok szerepét a mozgásban. Ennek az egyszerű gyakorlatnak az oda-vissza ismétlésével tudatosíthatjuk ezt az egyébként automatikus izomérzetet.

Ezt követően ebben az ülőhelyzetben nagyon hasznos, ha a következő gyakorlat segítségével munkára bírjuk a gerinchez és lapockához kapcsolódó izmokat és a vállizmokat. Ugyanis ezek az izomcsoportok azok, amelyek mindkét karunk súlyát tartják a csellójáték során, ezáltal hozva létre egy úgynevezett izomkört. Emeljük fel karjainkat magunk fölé teljesen kinyújtott helyzetben, vállainkat is teljesen felhúzva, mintha el akarnánk érni a plafont. Ezután, hogy ezt a kinyújtott testhelyzetet maradéktalanul megérettük - elérve a végpontot, ahonnan a további kinyúlás már nem

lehetséges - hagyjuk mindkét karunkat vállainkkal együtt saját súlyuknál fogva aláhullani, ellazítva ezzel minden izmunkat. Ez az a kellemes, elengedett érzet, melyre a csellójáték közben törekednünk kell, lehetőség szerint még a komplikáltabb zenei anyagok játszása során is.

Ennek a gyakorlatnak van egy másik variánsa is, mely Agócs Mártától származik. Azonban ebben a feladatban főként a két lapocka tartó szerepének megérezésére nyílik lehetőség.⁴ Tárjuk szét karjainkat jobb és bal irányban teljesen kiegyenesítve úgy, hogy a vállainkkal egyenes vonalat alkossanak. Ezután mindkét karunkat továbbra is egyenesen tartva toljuk őket úgy hátrafelé, hogy a két lapocka összeérjen. Ezt követően kell mindkét könyökünket úgy behajlítani, hogy az alkarjaink és kezeink az ég felé nézzenek. Ez az a testhelyzet, melyben lehetőség nyílik a két kar függeszkedő érzetének megismerésére, ahogyan a vállra és lapockákra nehezedik. A gyakorlat akkor célravezető, ha nem okoz semmilyen fáradtságot az izomzatunkban, hiszen a karokat a lapockák tartják, a lapockákat pedig a hátizmok és a gerinc. A lényege mindkét gyakorlatnak egy és ugyanaz. Megérezni azt a különleges helyzetet, hogy valójában a csellón a halk játék a fásasztó és nem a hangos, hiszen akkor nyugodtan rá lehet engedni a hangszerre mindkét karunk teljes súlyát, ami bőven több mint elég az ideális, telt csellóhang eléréséhez.

Azt követően, hogy a helyes testtartást, ülőhelyzetet megtaláltuk, természetesen fontos, hogy a hangszer is megfelelően tudjuk elhelyezni, hogy a lehető legkényelmesebb legyen mindkét karunk számára. Sok kritériuma van az ideális hangszer tartásnak, arról nem is beszélve, hogy testalkattól és az adott hangszer méretétől függően lehetetlen pontos méreteket megadni akár a hangszer támasztó lábának hosszát, akár a szék magasságát illetően. Vannak azonban szabályok, amik valójában minden esetben érvényesek és segítenek kialakítani minden játékosnak az optimális hangszer tartást. A legideálisabb, ha a hangszer - a játékos testéhez hasonlóan - semmilyen irányban sincs nagymértékben elcsavarodva, hanem a szék ülőlapjával közelítőleg párhuzamosan helyezkedik el. Ez természetesen nem minden esetben tartható, hiszen előfordul, hogy a játékos testfelépítése folytán az A-húr elérése nehézségbe ütközik a vonó csúcsánál. Ilyenkor megengedett némi fordulás a hangszer

⁴ Agócs Márta (2009): *Kaposvári Vonós Mesterkurzus*. Kaposvár.

hosszanti tengelye mentén a C-húr irányába. A nagymértékű kimozdulás azonban semmi esetre sem javasolt. Hiszen gondolni kell arra is, hogy pont a C-húron való megfelelő hangképzés válhat lehetetlenné azáltal, hogy annak túlzott közelsége folytán a jobb kezünk súlyát nem fogjuk tudni a vonóra átvezetni, ha a kar íve - amely ezt lehetővé teszi - mind a könyöknél, mind pedig a csuklónál túlságosan megtörik.

Hasonló kompromisszumokat kell meghozni a cselló támasztólábának hosszúsága terén is. A cselló valójában három ponton érintkezik játék közben a testünkkel. A bal térdünkkel, amely a hangszer C-hajlat alsó csúcsa alatt támasztja a hangszert, a jobb térdünkkel, mely épphogy csak érinti a hátlap jobb alsó peremét és minimálisan a kávéát, valamint a szegycsonttal, mely a hangszer hátlapjának jobb felső peremével érintkezik. A szegycsont azonban legalább tíz centiméter hosszú, így nem egyértelmű, hogy valójában hol van a legideálisabb érintkezési pontja a hangszerrel. Ha hosszabb lábbal játszunk, a cselló a szegycsontunknak felsőbb részén fog támaszkodni. Ez annyiból lehet előnyös, hogy a jobbkéznek jóval kényelmesebb lesz elérnie a legtávolabbi és legkényelmetlenebb pontot a hangszeren, azaz a vonó csúcsánál a lábhoz közeli területet az A-húron. Azonban megint gondot okozhat a többi húron való játék a jobb kézben, hiszen a híd magasabb pozíciója folytán ismét túlzott hajlításra kényszerülhet a könyök és a csukló, amely ebben az esetben is az ideális kar ív, és ezáltal a karsúly elvesztéséhez vezethet. Arról nem is beszélve, hogy a túlzottan megemelt csellótartás balkézben is okozhat kényelem és karsúlyérzetbeli problémákat. Minél magasabb pozícióban van a cselló, annál messzebbre kerül a felső nyereg is a bal vállunkhoz képest, így az alsó fekvésekben való játék (leginkább az első és félfekvések esetében) igen kényelmetlenné válhat. Ezáltal egy sokkal természetellenesebb pozíció jön létre, hiszen túl magasra kell a bal kéznek nyúlnia, és akár csak a jobb kéz esetében, itt sem lesz mód a karsúly húrokra történő maradéktalan átadására.

Hasonlóan kényes az egyensúly akkor is, amikor a cselló szemből nézeti pozícióját állítjuk be. Itt is alapszabályként elmondható, hogy az az ideális, amikor a hangszer majdnem párhuzamos a játékos gerincével, csak egy kisebb mértékben tér ki a bal kéz irányába, így a C-húr kulcsa a játékos bal füle mögé kerül. Fontos, hogy ne

hagyjuk a hangszer nyakát a baloldal irányába nagyon jelentősen kitérni, mert abban az esetben a szabályos, húrokra merőleges vonóvezetés is nehézségekbe ütközhet.⁵

Persze ebben a kérdésben is találkozhatunk eltérő elgondolásokkal. A francia iskola alapvetésétől eltérően Lengyel Endre, a Pejtsik Árpáddal közösen írott csellómetodikai könyvében (1982), a hangszer egy jelentősebb, oldal irányú kitéréséről beszél, mely jobban eltávolítja a hangszer nyakát a játékos fejtől. Ennek a szemből nézeti rézsútós pozíciónak az ő meglátása szerint, többek között az a jelentős előnye, hogy segít a szabadabb balkézmozgásban azáltal, hogy az alkar és a felkar kiegyenlített intenzitással vesz részt a játékban, valamint a jobb kéz számára is könnyebben elérhetővé teszi a húrsíkokat, mivel a rájuk merőleges vonóirány is ferdévé, rézsútossá válik. Így játék közben - például az A-húron a vonó csúcsához közeledve - a jobbkarnak nem kell olyan messzire kinyúlnia.

„A vonó szükséges – húr hosszára merőleges – iránya testünkhöz viszonyítva meg fog változni, karunkat nem kell nagyon előre nyújtanunk, a vonót hátrább tudjuk húzni, mint az előző esetben...”⁶

Kísérletezéseimet követően arra jutottam, hogy ez igen jelentős változásokat vonhat maga után a jobbkéztechnika egészét illetően, hiszen ebben az esetben a megváltozott vonó iránynak köszönhetően, főleg az alsóbb húrok esetében nagyobb kihívást jelenthet a karunk súlyának maradéktalan kihasználása a hangképzésben.

Az előbb említettekből látható, hogy a legmegfelelőbb csellótartás megtalálása nem is olyan egyszerű feladat, hiszen nagyon sok szempont van, amit figyelembe kell venni. Mindent összevetve elmondható, hogy a francia csellóiskolára jellemző hangszer pozíció akkor a legideálisabb, ha a szegycsonton lehetőség szerint minél lejjebb támaszkodik, egy viszonylag hosszabb támasztólábbal, fektettebb pozícióval úgy, hogy a bal térd a C-hajlat alatt induló öblösödésbe esik. A jobb térdnek nincsen különösebb tartó szerepe, ezért épphogy csak érintenie szabad a cselló peremét, ugyanis a túl nagy felületű kontaktus a hangszer rezgésének szükségtelen visszafogását eredményezheti. A hangszer amennyire lehet egyenesen és szemben áll úgy, hogy mind

⁵ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

⁶ Lengyel Endre – Pejtsik Árpád (1982): *A Gordonkajáték Módszertana*. 21.o.

a két kéz számára - még a kellemetlen pozíciók esetében is - van mód a kar súlyának maradéktalan átvitelére. (2. kép)



(2. kép) A helyes hangszertartás szemből

Az ideális hangszertartás megtalálására is van számos olyan módszer, mely minden esetben sokat segíthet testalkattól és hangszermérettől függetlenül. Mint ahogyan azt már korábban írtam, mind a két kéz esetében megvannak azok a pozíciók, melyek talán a legkényelmetlenebbek. Ilyen a balkézben a félfekvés, a jobbkezben pedig az A-húron való játék a híd mellett a vonó csúcsa közelében. A következő, Agócs Mártától származó gyakorlatnak pont az a célja, hogy ezeket a pozíciókat referencia pontokként használva segít megtalálni a hangszer ideális helyét.⁷

Ülő helyzetben helyezük a hangszeren balkezünket első vagy félfekvésbe úgy, hogy mind a négy játszó ujjunk a húrokon legyen. A cél ebben a helyzetben az, hogy karsúlyunk maradéktalan használatával elérjük a „függeszkező” érzést, figyelve közben arra is, hogy sem a hangszer, sem pedig a törzsünk ne csavarodjon el semelyik

⁷ Agócs Márta (2009): *Kaposvári Vonós Mesterkurzus*. Kaposvár.

irányba sem. Ha a súly átvezetését mégsem tudjuk megérezni, érdemes lehet módosítani a hangszer pozícióját az által, hogy meredekebben vagy fektetettebben támasztjuk le. Ebben a támasztóláb hosszúságának a növelésével vagy csökkentésével is segíthetünk. Ha némi kísérletezést követően sikerült megtalálnunk balkezünk ideális helyzetét, rátérhetünk jobbkezünk helyének a megérzésére. Tegyük a vonót merőlegesen az A-húr síkjára, láb közelbe a vonó csúcsához. Ha a kar túlságosan nyújtott pozíciót vesz föl - amely feszült izomérzetet eredményezve lehetetlenné teszi a karsúly szabad átvitelét a húrra - meg kell próbálni ismét a cselló pozícióján változtatni. Megoldást jelenthet az is, ha a két végpontot közelítve a hangszert egy nagyon kicsit elfordítjuk a C-húr irányába, és a jobb vállal is minimálisan előbbre jövünk. Természetesen ezúttal is fontos szem előtt tartanunk, hogy nagy kimozdulásra nincs lehetőség anélkül, hogy az ne vezetne az egyensúlyi helyzet borulásához. A hangszer végleges helyzetének megtalálása tehát ezen két karhelyzet helyes érzeteinek összehangolásán múlik úgy, hogy mind a két karunk súlya maradéktalanul a hangszerre tudjon nehezedni. (3. kép)



(3. kép) Helyes hangszertartás a két kéz végpontokba történő helyezésével

A megfelelő pozíció megtalálásához nagyban hozzásegíthet a következő mozdulatsor is. A vonó használata nélkül, szintén ülő helyzetben öleljük át a hangszer testét úgy, hogy a két karunk keresztezze egymást. Fogjuk meg kezeinkkel a cselló ellentétes oldalán a C-ív felső csúcsát és annál fogva „öleljük” magunkhoz, emeljük fel a hangszert a vállak felhúzása nélkül úgy, hogy csak a karjainkkal fejtünk ki erőt. Ezt követően eresszük vissza a csellót a támasztólábára. Ha az így elért pozíció kényelmes, fogjuk meg kezeinkkel a vonót úgy, hogy a bal kézzel az ellentétes végén, a csúcsnál is tartjuk. Ezt követően kezdjük el a kápa és a csúcs között a teljes vonóhossz használatával oda-vissza húzni a vonót mind a két kézzel. Az összes húrsíkot az A-húrtól a C-húrig érdemes kipróbálni. A cél - az előző gyakorlathoz hasonlóan - itt is ugyanaz, hogy kezeink a vonó mind a két végpontját kényelmesen, erőlködés és megfeszítés nélkül érik el, biztosítva a karsúly szabad átadását.⁸

A szabad légzés fontossága

A szabad légzés nemcsak a fúvós hangszereknél, de a vonós hangszerek estében is igen nagy jelentőséggel bír. Ennek ellenére sok esetben nem kap elegendő figyelmet a tanulmányok kezdeti szakaszában, sőt azt követően sem. A megfelelő légzés természetesen csak az ezt megelőzően leírt helyes hangszer és testtartás esetén tud maradéktalanul szabad és folyamatos lenni, hiszen a laza és természetes izomérzet a testünk ezen funkciójára is nagyon nagy hatással lehet. Azt azonban mindenképpen érdemes tudatosítanunk, hogy ezt a hatást valójában inkább egy kölcsönhatásként lehet felfogni, azaz hiába a jó és laza izomérzet a játék során, ha a légzés - mondjuk nehezebb zenei anyagok játéka közben - fojtottá, akadozóvá válik. Hiszen ez a szorító érzés abban a pillanatban képes az izomérzetet is jelentősen befolyásolni és merevséget létrehozni a test egészében. Nem beszélve arról, hogy a koncerthelyzetekben a felfokozott idegi állapot amúgy is sok esetben az izomérzetek merevebbé válását és a mozgások szűkülését vonja maga után. Így tehát különösen fontos lehet a légzés és izomtónus kölcsönhatásának vizsgálata, felhasználása a koncerthelyzetekkel járó koncertdrukk csökkentésére, akár megszüntetésére is.

⁸ Agócs Márta (2009): *Kaposvári Vonós Mesterkurzus*. Kaposvár.

A légzés folyamatosá tételére, és a csellójátéktól való teljes függetlenítésére egy jó feladat lehet a skálán való gyakorlás (*Tortelier, 1976*), melyet először teljesen külön vonóval (2. részlet), majd kötve is érdemes eljátszani úgy, hogy közben a légzés irányát négy hangonként váltjuk.



(2. részlet) C-dúr skála külön vonóval, négy hangonként váltva a légzés irányát

Kötéssel történő játéknál érdemes először a vonóváltással együtt váltani a légzés irányát is. (3. részlet) Ezt követően azonban az igazán nagy ugrást a légzésnek a játékról való leválasztása terén az jelenti, ha a kötések közben lélegzünk folyamatosan ki és be, így válva teljesen függetlenné a vonóváltástól. (4. részlet)



(3. részlet) C-dúr skála négyes kötéssel, a lélegzés irányát a vonóiránnyal együtt váltva



(4. részlet) C-dúr skála négyes kötéssel, a lélegzés irányát a kötés felénél váltva

Jobbkéztechnika – Vonóvezetés

A jobbkéztechnika helyes elsajátítása nagyon nagy jelentőséggel bír, mondhatni a legmeghatározóbb a csellójátékban, hiszen a hangszer megszólaltatása, rezgésbe hozása a vonóval történik, így a hangképzésben a jobbkéz kifinomult mozgásainak nagyon fontos szerepe van. A legkisebb eltérés az ideális izomműködéstől és izomérzettől hatalmas behatással lehet a képzett hang minőségére és tónusára. A vonóvezetésben a hátizmoktól a vállizmokon keresztül az összes karizomig minden izomcsoport részt vesz, így ebből kifolyólag látható, hogy a vonóval történő hangképzés egy rendkívül bonyolult, összetett mozgás, melyet érdemes minél több szempont bevonásával elemezni. A két kéz játéfeladatait természetesen szándékosan szeretném külön fejezetben tárgyalni - hiszen mint minden vonós hangszer esetében - a jobbkéz izommozgásai eltérőek a balkéz feladataitól. Ez számos alkalommal okoz nehézséget a játéktechnika elsajátításának kezdeti szakaszában, hiszen a két kéz mozgásainak ilyen szintű szétválasztása már önmagában is nagy feleadat, ezért nyilván érdemes egyszerre csak egy adott kar és kéz mozgásait vizsgálni, és csak később foglalkozni a mind a két kezet érintő komplex problémakörökkel.

A Vonó fogása

Mint ahogy a jobbkéz mozgásai a legnagyobb százalékban a vonóvezetéshez kapcsolhatók és csak a jóval ritkábban, a pizzicato esetében fordul elő a vonó nélküli játék, rögtön felvetődik a vonó fogásának kérdése. Amit azonban mindenképpen fontos elöljáróban megemlíteni, hogy a vonó használatakor az sem lényegtelen, hogy milyen pozícióban használjuk, azaz mennyire szabad megfeszíteni, felhúzni a vonót. Ezt azért érdemes tisztázni, mert nagymértékben lehet már a kezdeteknél pozitív vagy akár negatív irányban befolyásolni a vonó játéktulajdonságait. A vonó íves pálcája rendelkezik azzal a hajlékonysággal, amit a leoptimalisabb beállítás esetén lehet a legjobban kihasználni. Hiszen a vonósőr megfelelő feszítése az, ami lehetővé teszi, hogy a játék közben a vonó rugalmas tudjon maradni, de ugyanakkor képes legyen a nagyobb intenzitást igénylő zenei anyagok játszásakor is biztosítani a kellő erőt és ellenállást, mely a húrok nagyobb fokú kilendítéséhez elkerülhetetlen. Általánosan

elfogadott, hogy a vonó akkor van a legideálisabb feszültségi helyzetben, amikor a pálca mértani közepénél, azaz a hajlásíve legmélyebb pontján a szőr pontosan annyira távolodik el, amennyi a pálca vastagsága. Ha ettől jelentősen eltérünk és mondjuk sokkal jobban megfeszítjük a szőrt, úgy a vonó nehezebben lesz kontrollálható, merevvé és keménnyé válik. Míg, ha csökkentjük a feszítettséget, a nagyobb hangintenzitás megvalósítása fog nehézségekbe ütközni, hiszen ebben az esetben a vonórúd akár hozzá is érhet a húrokhoz, ami nem kívánt zörejeket hozhat létre.

A helyes vonófogásban a jobbkez mindegyik ujjának nagyon fontos szerepe van, így nemcsak a tartás szempontjából, de a hangképzésben is igen lényeges, hogy tisztában legyünk külön-külön a vonó kápáján elfoglalt helyükkel és funkciójukkal. A legegyszerűbb módja a kéz elhelyezésének a vonó kápáján, ha egyszerűen csak lelógatjuk kinyújtott jobbkezünket és hagyjuk, hogy ujjaink szabadon, természetes pozíciójukban függjenek, megtartva az ujjak közötti természetes távolságot, mely egyénekenként más és más lehet. Nagyjából úgy, mintha a kezünk „halott lenne”.⁹

Hogy teljesen megbizonyosodjunk arról, hogy kezünk minden izomfeszültségtől mentes, lazán - karunkból kiindulva - meg is rázhatjuk párszor. Ezt követően hajlítsuk be könyökünket úgy, hogy kezünket és ujjainkat még mindig erőtlenül lógva hagyjuk. Ezt az alap mozdulatsort meg is ismételhetjük párszor, hogy alaposan megérezhessük az izmok laza tónusát. A vonó fogásakor pontosan erre az érzetre lesz szükség, hogy a kéztartás egyszerre tudjon laza és flexibilis azonban mégis erős lenni. Ezután fogjuk meg balkézrel a vonót nagyjából a pálca közepén, és csúsztassuk be a vonó kápáját jobbkezünk lógó ujjai közé. Ujjaink természetes pozíciója a kápán a voltaképpen vonófogás, mely természetéből adódóan teljesen mentes mindennemű feszültségtől. (4. kép)

A lazán behajlított hüvelykujjunk utolsó percének mutatóujj felőli vége ér a rúd és a kápa találkozási pontjához. Az ujj húsának legkülső felülete rézsútosan fekszik fel a kápa sarkára és az arra merőleges pálcára úgy, hogy egy picit a köröm is hozzáér a vonó rúdjaához. (5. kép) A játék során a hüvelykujjunk pozíciója alapvetően gömbölyű. Adott esetben némileg nyújtottabb pozíciót is felvehet - például amikor a vonón a kápához közel játszunk - azonban az sohasem szerencsés, ha túlzottan homorúvá válik.

⁹ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

Az ellenkező irányba történő jelentős kitérés ugyanis magában hordozhatja a lehetőséget annak, hogy feszültség jön létre, mely teljesen lemerevítheti az egész kezet.



(4. kép) A vonó oldalnézetből a helyes vonófogással



(5. kép) A hüvelykujj helyes pozíciója

Hüvelykujjunkkal szemben helyezkedik el a középső ujj, melynek hegye a kápa gyűrűjén - adott esetben egy kicsit a vonószőrön is van - de ezen kívül, nagyjából a legutolsó ujjizületnél a vonó rúdjaival is érintkezik. A mutatóujjunk nem távolodhat nagyon el a középsőujjtól. Az eredeti természetes pozícióban kell maradnia úgy, hogy fölülről a csúcs irányába fordulva egy kicsit rézsútosan támaszkodik meg a vonó pálcáján. Az érintkezési pont ebben az esetben egy kevéssel a második ujjizület alatt van. Nagyon lényeges szabály, hogy soha nem szabad játék közben a mutatóujj utolsó ujjpercével a vonórudat alulról átfogni. Nem számít, hogy a vonónak épp melyik felén (a kápa vagy a csúcs közelében) játszunk, mindig a természetes, félig gömbölyű állapotában kell tartanunk a mutatóujjunkat úgy, hogy az ujjvég mindig érintkezés

nélkül, szabadon maradjon. Kivétel csupán a nagyon halk játék esetében lehet, amikor a mutatóujj segítségére is szükség van, hogy a húrokról kiemelhessük a vonó súlyát.

Ügyelve, hogy az ujjak közötti természetes, egyenlő távolság megmaradjon, a gyűrűsujjunkt is arányosan kell a középső és a kisujj közé elhelyeznünk úgy, hogy teljes felületével ráfeküdjön a kápa oldalára. Mind a két középső ujjnál elmondható, hogy az az előnyös, ha nem kapaszkodunk velük túlságosan a kápa, hanem az előbbieken leírt laza izomérzettel hagyjuk végeiket is szabadon érintkezni. Ez akkor is érvényes, ha a vonón a csúcs közelében játszunk. Ellenkező esetben, a két középső ujj aktív kapaszkodásával egy feszültebb izomérzet alakulhat ki az egész kézfejen, ami meggátolja a szabad vonóváltást az egész karban.

A kisujj az utolsó ujjperccével oldalról érinti a kápa és a vonórúd találkozási pontját. A kisujjnak nem csak tartó szerepe van. A vonó mozgását is kontrollálnia kell, valamint a csúcs súlyának ellensúlyozásában is részt vesz. Ehhez pedig nem elég, ha csak oldalról érinti a kápat, hanem a mutató ujjhoz hasonlóan részben a pálca felső részén is támaszkodnia kell.

Hogy az ujjak megfelelő helyzetét a vonó kápján még jobban megérezhessük hasznos lehet, ha az előző gyakorlatot újra elvégezzük, azonban ezúttal már külön figyelve, hogy minden ujjunk az ideális pozícióba kerüljön (*Tortelier, 1976*). Lazítsuk el tehát jobbkezünk, és ezúttal is csak a könyöknél behajlítva emeljük teljesen erőtlően lógó kézfejünket a vonó kápjára fölé. Most azonban a kezünket eresszük rá a kápara úgy, hogy ujjaink a megfelelő helyre érkezenek. Hüvelykujjunkt még nem kell a helyére tennünk, szabadon hagyhatjuk. Ez azért fontos, mert így lehetőség nyílik az elülső ujjak helyének ellenőrzésére. (6. kép) Balkezünk ellentartásával kezdjük el magunk felé húzni a vonót úgy, hogy jobbkezünk elülső négy ujjának csak az ízületeit hajlítjuk be. Ezt a mozgást ismétljük meg oda-vissza egy pár alkalommal, ezzel is megérezve az ujjak és a vonó kapcsolatát. Ezt követően már a hüvelykujjat is elhelyezhetjük a megfelelő helyre.



(6. kép) A négy elülső ujj már a helyén van a kápán, a hüvelykujj még szabadon lóg

Ha a hüvelykujj helyének megtalálása nehézségbe ütközik, segíthet Torteliernek ez az egyszerű gyakorlata is (1976). Tartsuk a vonót balkezünkkel, ezúttal a vonó csúcsához közelebb. Tegyük most jobbkezünket lazán a vonó közepére ugyanazt a fogást használva, mintha a kápánál fognánk. Mivel a vonó súlyát még mindig a balkezünk tartja, így jobbkezünket szabadon elcsúsztathatjuk a kápa irányába addig a pontig, amíg kezünk a hüvelykujj miatt megakad a kápa és vonórúd találkozási pontjánál. (5. kép) Az így elért rézsútos és kicsit behajlított hüvelykujj pozíció az, amelyik kellően laza és flexibilis, hogy minden irányba el tudjon mozdulni, így segítve a vonó mozgásának finomítását a húr és vonóváltásnál.

Azt követően, hogy megérettük jobbkezünk összes ujjának pontos helyét a vonó kápáján, fontos tudatosítani, hogy a vonófogás alap izomérzetében nem az ujjak szerepe a meghatározó. Habár fizikailag valóban az ujjainkkal tartjuk kezünkben a vonót, mégis a tartó érzet, mellyel a vonó egészét érezzük ott van, ahol az összes ujjunk izomzata összefut: a tenyerünkben. Hogy ezt megérezhessük, érdemes a következő mozgásokat kipróbálni. Jobbkezünkkel fogjuk meg a kápánál a vonót. Ezt követően hüvelykujjunkt vegyük ki a helyéről miközben a többi ujjunkkal a tenyerünk belsejébe fordítjuk a vonó kápáját úgy, hogy a szőr az eredeti vonófogással ellentétben felfele a pálcá pedig az ujjak felé nézzen. (7. kép) Akkor végezzük jól a gyakorlatot, ha a kápa sarka a tenyerünkbe nyomódik, ezáltal hozva létre azt az érzetet, hogy a vonó a karunkból nő ki. Erre az érzésre kell koncentrálnunk, miközben az összes ujjunkkal átkulcsoljuk a kápát. Ezt követően egész karból egy kicsit meg is lengethetjük a vonót. Ha sikerült az érzést megtalálni, visszatehetjük hüvelykujjunkt a fogási helyére úgy, hogy a vonó kápája továbbra is a markunkban marad, ebben a helyzetben is megérezve

a kápa és a tenyér kapcsolatát. Csak ezt követően térünk vissza a normál vonófogási helyzetbe. Érdekes lehet oda-vissza többször megismételni a mozdulatsort vigyázva arra, hogy izmaink a gyakorlat minden fázisában laza tónusúak tudjanak maradni, elkerülve ezzel bármilyen szorító érzet kialakulását. A gyakorlat voltaképpen célja valóban nem más, minthogy a vonó súlyának tartóérzete átkerüljön az ujjainkból a tenyerünk közepébe, ezáltal felszabadítva és rugalmassá téve az összes ujjizületet.¹⁰



(7. kép) A vonó marokra fogása, a kápa sarka a tenyér közepébe nyomódik

A vonófogás tekintetében is találkozhatunk természetesen eltérő irányelvekkel, ha más, a francia iskolához nem köthető forrásokat vizsgálunk. Ilyen például Diran Alexaniannak a témában alkotott munkája (2003), melyben a jobbkez ujjainak teljesen összezárt pozícióját figyelhetjük meg a játék közben. Ennél a vonótartásnál az ujjak a vonó kápájának sokkal kisebb területén helyezkednek el így a mutatóujj mögött sorakozva a kápa gyűrűjét a gyűrűsujj, sőt bizonyos esetekben a kisujj érinti. A kézfej előbbre kerülését a hüvelykujj is kompenzálja és a gömbölyű tartás helyett homorúvá, nyújtottabbá válik. A laposabb tartásnak köszönhetően a hüvelykujj így már nem a mutatóujj felőli hegyével, hanem az utolsó ujjperc egészével érinti a kápát.

Nehéz megítélni, hogy ennek a vonófogásnak milyen előnyei és hátrányai vannak, az azonban bizonyos, hogy az ideális hangképzés eléréséhez az ujjak flexibilis mozgása semmi esetre sem megkerülhető.

¹⁰ Agócs Márta (2009): *Kaposvári Vonós Mesterkurzus*. Kaposvár.

A jobbkez ujjainak mozgásai

Az ujjak szerepkörét illetően nagyobb összefüggésekről lehet beszélni, hiszen minden mozgásban, ha eltérő mértékben is, de minden ujjunk érintve van. Az érzet, amit a vonófogásnál keresünk egy kiegyensúlyozott és laza fogás, amely minden irányban flexibilis és mégis biztos. Ahhoz, hogy az ujjak tartani tudják a pozíciójukat, külön-külön, egymástól függetlenül is tudniuk kell erőt kifejtteni. Ehhez voltaképpen ki kell finomítanunk az összes ujjunk érzetét, kapcsolatát a vonóval. Erre nagyon jó alkalmat adhat a következő gyakorlat, melyről először Agócs Mártától hallottam.¹¹

Jobbkezével fogjuk meg kápánál a vonót, ügyelve az ujjak megfelelő helyzetére. Ezúttal azonban a vonó álljon függőlegesen. Kezdjük - minden ujjunkat külön használva - felfele mászni a csúcs irányába a pók mozgásához hasonlatosan. Mindezt úgy, hogy valójában a kezünk nem is mozdul el semmilyen irányba, hanem a vonót csúsztatjuk ujjaink között a föld fele. Hüvelykujjunkt végig a vonón kell tartanunk, miközben a szemben lévő ujjakkal - a kisujjtól indulva - egymás után lépegetünk felfele a pálcán. (8. kép) A szabály a mozgás közben az, hogy a pálcának végig egyenesen kell állnia, azaz tartania kell a függőleges helyzetet, nem térhet ki semmilyen irányba sem. Ha elértük a vonó csúcsát, akkor a gravitációt, a vonó súlyát leküzdve vissza is kell tudnunk jutni a kápáig úgy, hogy megint csak az ujjak erejét használjuk. A mozgást most a mutatóujj indítja, és miután az összes ujjat leraktuk egymás után a kápa irányába a pálcán, a hüvelykujjal is követjük a kézfej elmozdulását és lecsúsztatjuk a középső ujjal szemközti pozícióba.

Ez a feladat nagyon hasznos az ujjak függetlenítéséhez. Fontos, hogy nem segíthetjük semmilyen formában a mozgást a bal kezünkkel. Ha mindezt sikerül megvalósítani mind a két irányban anélkül, hogy a vonó kitérne a függőleges helyzetéből, további nehezítésként gyakorolhatjuk úgy is, hogy hüvelykujjon kívül csak két, tetszőleges szemben lévő ujjunkat használjuk, így a gyakorlatot csak három ujjal végezzük. Érdeemes mindig azokat az ujjakat választani, amelyek ügyetlenebbek, így nehezebben tudnak függetlenedni a többitől.

¹¹ Agócs Márta (2009): *Kaposvári Vonós Mesterkurzus*. Kaposvár.



(8. kép) A vonó függőleges helyzetében végzett jobbkez ujjgyakorlat

Ezeknek a feladatoknak az alapos gyakorlása által, jobbkezünk ujjainak mozgását sikeresen függetleníteni tudtuk egymástól, azonban a vonó valós súlyviszonyaiban ezt az érzetet még nem tudtuk gyakorolni, hiszen a vonót eddig függőleges irányban tartottuk. Az ujjak önálló szerepének, érzeteinek megismeréséhez a következő lépcsőfokot az jelentheti, ha a vonó helyzetét vízszintesre, azaz a későbbi valós - a játékban is használt - helyzetre változtatjuk. A gyakorlat voltaképpen ebben a helyzetben is ugyanaz. Balkezünk segítségével, jobbkezünkkel tartjuk kápánál a vonót ezúttal vízszintesen, és ebben a helyzetben kíséreljük meg a már megismert ujjmozgásokkal eljutni a vonó csúcsáig és vissza úgy, hogy először mind az öt ujjunkat használjuk. Itt is fontos odafigyelni, hogy a vonó ne térjen ki semmilyen irányba az adott helyzetéből. Ennek betartása ebben a feladatban már igen nagy nehézséget okoz, hiszen itt már a vonó egyensúlyban való tartása is a kezünk és ujjaink feladatát képezi. A legkönnyebb tartási pont a vonó közepe és a kápája között lévő súlyponton van, hiszen ott adott az egyensúlyi helyzet. Ha megfigyeljük a kápa felé közeledve a kisujjnak, a csúcs felé közeledve a mutatóujjnak kell az egyensúly eltolódása miatt a pálcán ellentartani. Mind a két érzet nagyon fontos lesz a vonójáték mozgásai során.

A gyakorlatot tovább is nehezíthetjük, a korábbiakhoz hasonló módon. Három ujjal is lehetőség van tehát az elvégzésére, viszont itt már nem lehet tetszőlegesen megválasztani a résztvevő ujjakat, pontosan az előbb említett egyensúlyi nehézségek miatt. A hüvelykujjon kívül az első ujjnak is mindig részt kell vennie a mozgásban, viszont ezt a két ujjat szabadon lehet párosítani vagy a gyűrűs, vagy pedig a kisujjal. A kisujjal történő ellentartás az alap vonófogásnak is fontos eleme, azonban mint ahogyan azt később a vonóvezetésnél látni fogjuk, a kisujj szerepe nem merül ki csak az ellentartásban, hiszen a karsúly vonóra történő átadásában is hatalmas a jelentősége, hogy a hüvelyk és mutatóujjal együtt tudjon működni. Valójában ennek a három ujjnak a közös izommunkája, érzeti szinten a tenyérből kiinduló összehangolt egyensúlya tudja létrehozni a biztos, ámde mégis laza izomérzetű, flexibilis vonófogást.

Habár a vonót a hátizmokból kiindulva jobb karunk egészével mozgatjuk, ezek az izmok önmagukban nem lennének elegendők a sallangmentes hangképzés és a különböző vonásnemek kivitelezéséhez. A vonóváltás és húrváltás simaságát és zökkenőmentességét is az ujjak ízületei teszik lehetővé azáltal, hogy kicsiny kimozdulásukkal lefinomítják karunk mozgásait. Mint ahogyan azt már korábban írtam, ahhoz, hogy az ujjainkat képessé tudjuk tenni a flexibilis mozgásokra a vonóval történő játék közben, egymástól függetlenül ki kell finomítanunk érzetüket, kapcsolatukat a vonóval. Ennek megtapasztalására számos olyan gyakorlat nyújthat segítséget, mely képessé teszi ujjainkat a laza kimozdulásra és az alaphelyzetbe való visszatérésre. Tehát valójában az a biztos vonófogás, amelyik annyira rugalmas, hogy bármilyen helyzethez képes alkalmazkodni és nem az, amelyiknek a túl erős fogás következtében nincs mozgástere, játéka.

A vonó mozgásai közül az egyik legalapvetőbb a húrváltás. Habár ezt a mozgást is oroslánrészben a hátunk és karunk izmai végzik, az ujjainkkal nagyon sokat tudunk segíteni a vonó egyik húrról a másikra történő átemelésében. Ez, az ujjaink számára egy függőleges irányban történő elmozdulást jelent, melyet a következőképpen gyakorolhatunk. Fogjuk meg jobbkezünkkel a vonót és tartsuk magunk előtt. A vonófogás alaphelyzetében az ujjaink nyújtottabb pozícióban vannak, tehát képesek a vertikális elmozdulásra. (9. kép) A feladat ebben a gyakorlatban az, hogy balkezünk segítségével húzzuk be ujjainkat és vele együtt a vonót is ameddig csak tudjuk. Az ideális végpontot akkor érzük el, ha ujjtöveink kiugró csontjai eltűnnek és első

ujjperceink kézfejükkel majdnem teljesen sík felületet alkotnak. (10. kép) Amire a vonó mozgásakor figyelni kell, hogy a fölfele irányba történő elmozdulásán kívül nem térhet ki az eredeti helyzetéből, vagyis továbbra is vízszintesen, teljesen szemben kell állnia a kézfejükkel. Ezt követően ujjaink ismételt kinyújtásával eresszük vissza a vonót a kiindulási pozícióba úgy, hogy kezünk torzulás nélkül tartsa meg a vonófogás alaphelyzetét. Érdemes ezt a mozgássort többször, oda-vissza megismételni. Az érzet akkor válik ideálissá, ha a hüvelyk, mutató és kisujj tartó szerepét megtapasztaljuk anélkül, hogy kezünkben bárhol feszülést éreznénk. Ennek a három ujjnak az együttes munkája folytán tudja a vonó megtartani a vízszintes helyzetét az elmozdulás során. A hüvelyk és mutató ujjak azok, amelyek a vonót alulról támasztják meg, a kisujj pedig felülről a pálcára nehezelve egyenlíti ki a vonó csúcsának távolsága folytán létrejövő egyenlőtlen súlyelosztást.¹²



(9. kép) Az ujjak hűrváltómozgását elősegítő gyakorlat kiinduló pozíciója



(10. kép) Az ujjak hűrváltómozgását elősegítő gyakorlat felső végpontja

¹² Onczay Csaba (2005): *Keszthelyi Nemzetközi Mesterkurzus*. Festetics-kastély, Keszthely.

Az ujjak finom mozdulatainak szerepe a vonóváltásban is nagyon meghatározó. A húr váltással ellentétben a vonóváltásnál ujjainknak oldalsó - a vonó síkjával megegyező - horizontális elmozdulására van szükség. Ebben az irányban is képessé kell tehát válniuk, hogy mozgásukkal segítsék a sima, zökkenőmentes vonóváltást. Ennek a mozgásnak a gyakorlására hangszer nélkül is van mód. Az előző gyakorlathoz hasonlóan vegyük ugyanúgy kezünkbe a vonót, de az előbbi vertikális mozgással ellentétben most arra kell törekednünk, hogy ujjainkat használva a vonót a horizontális síkban toljuk el előre, majd hátra. A mozgásba egy keveset besegít a csukló is azáltal, hogy hagyja a kézfejet az ujjak mozgásával megegyező irányba elcsavarodni. Az ujjak közötti erőviszony az előző gyakorlathoz hasonlóan áll föl. Tehát itt is a hüvelyk és mutató ujjak tartják alulról a vonót és a kisujj felel a súlykiegyenlítésért. Az elmozdulásban viszont teljesen más a szerepkörük. A feladatot ebben az esetben leginkább úgy lehet leírni, mintha a kisujj „odatolná” a kápát a hüvelyknek, amelyik ezt követően „visszanyomja” azt a kisujj irányába.¹³ Mikor a csúcs irányába mozdul el a vonó a kisujj gömbölyűvé válik, és a hüvelykujj kiegyenesedik. A kápa irányában történő elmozduláskor a folyamat ellenkezője zajlik le, azaz a hüvelyk válik gömbölyűvé, ahogy visszatolja a kápát, és ennek hatására a kisujj egyenesedik ki. Ezt a gyakorlatot is érdemes balkezünk segítségével sokszor megismételni, figyelve, hogy az izomérzet sehol se legyen feszített, valamint, hogy az ujjak elhelyezkedése a kápán ne változzon meg a mozgás következtében. Ennek a mozdulatsornak nemcsak a vonóváltásnál van nagyon nagy jelentősége, de számtalan vonásnem (Detaché, Spiccato) helyes kivitelezésében is meghatározó lehet, hogy kezünk képes-e az oldal irányú szabad elmozdulásra.

Előfordul bizonyos esetekben, hogy a szabályos irányú - a húrokra merőleges - vonóvezetés helyett, rézsútosan kell vezetnünk jobbkezünkkel a vonót. Ez leginkább akkor fordulhat elő, ha valamilyen zenei megoldás részeként szükségessé válik, hogy vagy a hídhöz, vagy pedig a fogólaphoz kerüljünk közel, ezáltal változtatva a hang karakterisztikáját és a hang erejét. Ezekben az esetekben is a mozgást a legnagyobb részben a hátunk és jobbkarunk izmai irányítják, de mint mindig, az ujjak szerepköre most sem megkérdőjelezhető. Az előbbi gyakorlatokhoz hasonlóan ennek a mozgásnak

¹³ Agócs Márta (2009): *Kaposvári Vonós Mesterkurzus*. Kaposvár.

a gyakorlását is ugyanabból a helyzetből indítjuk, azaz ismét vegyük jobbkezünkbe a vonót és tartsuk magunk előtt.¹⁴ A vonó mozgása most annyiban lesz rendhagyó, hogy a vonó ezúttal ki fog térni a saját horizontális síkjából úgy, hogy a kezünk és a kápa lesz a forgáspont, ami körül ez megtörténik. Más szavakkal, ha vonót felülnézetből látjuk, akkor a vonó csúcsa először a bal (felénk eső) (11. kép), majd pedig a jobb (tőlünk távolabbi) irányba kell (12. kép), hogy kitérjen úgy, hogy a kézfejünk és a kápa térbeli helyzete voltaképpen nem változik. Ujjainknak a mozgásban betöltött szerepe természetesen ezúttal is változik. Ebben az esetben a középsőujjunk és a hüvelykujjunk lesz a középpont, ami körül a vonó pálcája elfordul. A hozzánk közelítő kitérést a mutató ujjunk fogja indítani azáltal, hogy gömbölyűvé válik. A kisujj viszont a forgáspont ellenkező oldalán kinyúlik, hogy még ebben a kitért helyzetben is ellen tartson, kiegyenlítve a vonó súlyelosztását. A tőlünk távolodó kitérést azonban a kisujj feladata végrehajtani úgy, hogy miközben egyre gömbölyűbbé válik, folyamatosan egyre nagyobb kinyúlásra kényszeríti a mutató ujjunkat.



(11. kép) A vonó horizontális kitérését elősegítő ujjgyakorlat közelebbi végpontja

¹⁴ Agócs Márta (2009): *Kaposvári Vonós Mesterkurzus*. Kaposvár.



(12. kép) A vonó horizontális kitérését elősegítő ujjgyakorlat távolabbi végpontja

A vonóvezetés

A vonóvezetés egy rendkívül összetett mozgássorozat, amelyben hátunk és jobb karunk minden izma részt vesz. Ez voltaképpen az emberi járáshoz hasonlatosan bonyolult mozdulatsor, melyet pont amiatt, hogy rengeteg különálló izommozgás tevődik össze benne, mindenképpen részeiben, részekre bontva érdemes elemezni. A mozgás nem véletlenül hasonlítható a lábizmaink lépés közben végzett mozgásához, hiszen a vonóhúzás is voltaképpen egy önmagába visszatérő mozdulatsor, melynek a különböző stációi egymást követve ismétlődnek. A jobb karunk által leírt teljes mozgás képe egy ellipszis pályájára emlékeztet.

A vonóvezetésben alapvető fontosságú a hát és a vállizmok tónusos lazasága. Ugyanis a hangszer megszólaltatásához szükséges fizikai energiát a karunk súlyából kell nyernünk, nem pedig az izmainkból. A vonóval történő játék minden mozgásának tehát az ergonómiát, kényelmet és a karunk súlyának a vonóra és ezáltal a húrokra történő átvitelét kell szolgálnia a vonó teljes hosszában. Érzeti szinten sokat segíthet, ha a mozgások kiindulópontjának, motorjának a hátunk és lapockánk izmait tekintjük, melyek aktív munkájukkal indítják el jobb karunkat.

Kísérletezéseim alapján ennek megérzésére a következő gyakorlat segítségével sikerült megoldást találnom. Álljunk teljesen egyenesen, jobb karunkat természetes pozíciójában magunk mellett lógatva. Balkezünket tegyük jobb vállunk gödrébe, mely a vállizmunk és jobb mellizmunk találkozási pontján van. Ezt követően lökjük meg vállunkat rézsútosan hátrafelé ebből a pontból. Rögtön tapasztalni fogjuk, hogy nemcsak a vállunk és vele együtt a lapockánk fog megmozdulni, hanem a kezdeti

impulzus elmozdulást fog létrehozni az egész jobb karunkban is úgy, hogy kézfejüknel lesz a legszélesebb a kilengés. Természetesen nem árt hangsúlyozni, hogy mindez az érzetek szintjén adhat segítséget abban, hogy a vonóvezetésben lapockánk szerepét jobban megérthessük.

A karnak egyfajta hidat kell képeznie a testünk és a húrok között úgy, hogy vonala egyik ízületnél se törjön meg. Így tud a súly maradéktalanul átjutni a vonóra. Erre a csúcs közelében történő játéknál van a legnagyobb szükség, hiszen ott vagyunk a legmesszebb a vonó kápájától - azaz a fogásponttól - így ott a legnehezebb ennek a feladatnak a megoldása.

Ennek kapcsán érdemes még szót ejteni a vonó súlyelosztásának kérdéséről is, miszerint teljesen mások a súlyarányok a kápa és a csúcs közelében. Ez azért lényeges, mert a vonóval történő játékban arra is figyelniük kell, hogy a hang dinamikailag kiegyenlített legyen, azaz a hangerő nem csökkenhet, amikor a csúcshoz közeledünk és nem nőhet, amikor a kápánál játszunk. Míg a csúcsnál az összes karsúlyra szükség van az ideális hangképzéshez, addig a kápa felé közeledve egyre inkább elegendővé válik magának a vonónak a súlya, így a teljes karsúly átadása már nem célszerű, hiszen akkor egy nem kívánt hangerősödés következne be minden esetben, valahányszor a kápa felé közelednénk.

A hang tiszta csengése, nem képzelhető el a gravitáció és ezáltal a karsúly maradéktalan kihasználása nélkül. Ha csak az izmainkat akarnánk használni, hogy a csellón hangot képezzünk, az olyan nagy energiát igényelne, ami mindenképpen merevséghez és feszített izomérzethez vezetne, mely azonnal korlátozná a húr szabad kilengését. A hang elveszítene természetes szépségét és forszírozottá, erőltetetté válna.

A vonó húzást a mozgásirányok és a mozgáshelyek figyelembe vételével négy különálló részre, mozdulatsorra lehet bontani: Vonóvezetés lefele irányban a kápától a csúcsig, Vonóváltás csúcsnál, Vonóvezetés felfele irányban a csúcstól a kápa felé, Vonóváltás a kápánál.

Elsőre úgy tűnhet, hogy a vonóvezetés két irányát fölösleges külön taglalni, hiszen a vonó és a részt vevő izmaink mozgásai mind a két esetben ugyanazt az ívet írják le, csak a sorrendiségük változik. Azonban, ez ebben a formában nem teljesen igaz, hiszen a vonóváltás mozdulatai a két végponton mind a súlyelosztás, mind a kar,

a kézfej és az ujjak felvett pozíciója miatt is teljesen eltérőek, így a váltást követő mozdulatsor sem lehet ugyanaz a két esetben.

Vonóvezetés lefele irányban

A lefele történő vonóhúzás indulásakor a vonó a kápánál fekszik a húron. A hangindítás keménységének elkerülése érdekében a kápánál nem ajánlatos a kar teljes súlyát használni. Ebből kifolyólag sem az alkarunk, sem a felkarunk pozíciója nem lehet magas, hanem épp ellenkezőleg a testünkhöz közeli, lehető legalacsonyabb, leglógatottabb és egyúttal legtermészetesebb pozíciót kell megtalálnunk, ahol nem kerül semmilyen energiánkba ennek a karhelyzetnek a megtartása. A legmagasabb pozíciót csuklónk fogja elfoglalni, ahonnan lehajló kézfejünkkel és nyújtott ujjainkkal tartjuk a vonót. E jobbkarhelyzet által tudjuk biztosítani az ideális súlyt, és ezáltal a hang gömbölyű és lágy indulását. Ennek megérzéséhez a legideálisabb és legkényelmesebb, ha leeresztjük jobb karunkat testünk mellé, és csak könyökünket behajlítva ráhelyezzük valamelyik középső húrra a vonót a kápához közel, így kapva meg a kiindulási karpozíciót. (13. kép) A vonóhúzás lefele történő indítása a már megismert lapockamozgással indul rézsútosan oldalirányba. Ennek következtében egész karunk elindul a vonó irányával megegyezően. A karunkat követik ujjaink, melyek passzív utánaengedéssel, finom mozgású csuklókként engedik a kézfejet a karral tovább menni azáltal, hogy nyújtott helyzetükből a kisujj irányába begömbölyödnek.



(13. kép) Vonóhúzás közbeni kézhelyzet a kápánál

A vonó súlypontjáig - a játékos testalkatától függően akár a vonó közepéig - az egész karunk húzza a vonót, ami azt jelenti, hogy felkarunk fokozatosan távolodik a testünktől és könyökünk is lassan elkezd kinyílni. Mindeközben csuklónk szép fokozatosan kiegyenesedik, ezáltal kézfejünk kezd egyenes vonalat alkotni az alkarunkkal. Ennek következtében ujjaink is egyre gömbölyűbbekké válnak, így közelítve a vonó kápáját egyre inkább az ujjtövekhez és a tenyérhez. A vonó közepéhez közeledve a könyök nyitásával és ezáltal alkarunk kinyújtásával húzzuk tovább a vonót, miközben felkarunk fokozatos emelkedésével segíti a mozgást. (14. kép) Mire a csúcshoz érkező felkarunk felemelkedik, csuklónk és a kézfejünk pedig teljesen kiegyenesedik és egy vonalat alkot az alkarunkkal. Ujjaink egészen begömbölyödnek és a vonót a tenyér közelébe húzzák, az ujjtövek kiálló csontjai pedig simábbá, enyhén ívelté válnak. Így jön létre egy, a vállat és a vonó kápáját összekötő törés nélküli ereszkedő ív, mely képes a karsúlyt a csúcsnál is átvinni a húrra anélkül, hogy az izmok kompenzációjára szükség lenne. (15. kép)



(14. kép) Vonóhúzás közbeni kézhelyzet a vonó közepénél



(15. kép) Vonóhúzás közbeni kézhelyzet a vonó csúcánál

Segíthet megérteni karunk pozíciójának mozgás közbeni változását, ha azt képzeljük, hogy a karunk egy „fonálon” függeszkedik a vonóhúzás közben. Kápához közel a felfüggesztés helye a csuklónál van. Azonban a vonó közepét elhagyva karunk nyitása, könyökünk fokozatos emelkedése és a súlyviszonyok megváltozása következtében a függőpont áttevődik a könyökünk hajlatához.¹⁵

A vállaknak a játék során mindig leeresztve, a természetes pozíciójukban kell maradniuk, hiszen megemeléssel a karsúlyt is kiemelnék a húrokról. Karunk természetes ívének megtörését és ugyancsak a karsúlyunk elvesztését jelentheti az is, ha a könyök a csúcshoz közel az alkarhoz képest lejjebb kerül, megtöri az ereszkedő ívet és magasabb állásba kényszeríti a csuklót. Illetve, ha az ujjaink a csúcsnál egyenesek maradnak, ezáltal a csuklónk betörik és a kézfejünk alá kerül.

Fontos továbbá, hogy a csúcshoz közeledve az ujjak egyre gömbölyödő mozgása a kézfej és a csukló süllyedéséből alakul ki. Tehát semmi esetre sem beszélhetünk az ujjak aktív behúzásáról, mint inkább egy flexibilis és passzív utánaengedésről. Ez azonban az összes ujjunkat érinti, így a hüvelyket is. Ezt azért fontos szem előtt tartanunk, mert általános hiba, hogy a hüvelykujjunk a mozgás során egyenes, kinyújtott állapotban marad, ami a jobbkezünk lemerevedéséhez vezet.

Az ujjak helyes mozgásának megérzésére, aktív gyakorlására úgy is van lehetőség, ha a G-húron lefele elindítjuk a vonót, figyelve a kar és a kéz helyes pozíciójára. (16. kép) Azonban ahelyett, hogy simán csak kihúznánk a vonót csúcsig, átváltunk a D-húrra, majd vissza úgy, hogy csak a csuklónk minimális függőleges elmozdulását és az ujjaink rugózó mozgását használjuk. Pontosan úgy, ahogyan azt már korábban az ujjak szabad elmozdulását gyakorló mozgulatsornál a vonóval külön gyakoroltuk. (17. kép) Az így létrejövő hűrváltást érdemes sokszor oda-vissza megismételnünk egy vonóhúzás során is, mivel kiváló lehetőséget ad, hogy a vonóvezetés közben érezzük meg ezt a rendkívül fontos mozgást. Lényeges, hogy a mozgás akkor helyes, ha az ujjtöveinknél alaphelyzetben kiálló csontok az ujjak behajlítását követően jóval laposabbá, simábbá válnak, így majdnem egybe olvadnak a kézfejünkkel.¹⁶

¹⁵ Onczay Csaba (2005): *Keszthelyi Nemzetközi Mesterkurzus*. Festetics-kastély, Keszthely.

¹⁶ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.



(16. kép) Az ujjak behúzását célzó gyakorlat kiinduló, nyújtott pozíciója a G-húron



(17. kép) Az ujjak behúzását célzó gyakorlat felhúzott pozíciója a D-húron

A lefele irányban történő vonóhúzásnál érdemes beszélni még az ujjaink egymástól eltérő érzeteiről is. Ahogyan azt már a vonófogás esetében is írtam, ujjainkat nem lehet egy egységben kezelni, hiszen különálló szerepkörrel rendelkeznek a különböző mozgások finom kontrollálásában és a vonóra jutó karsúly átadásában. Az, hogy melyik ujjra érzeti szinten mennyi súly kerül, nagyban függ attól, hogy éppen a vonó melyik területén játszunk. Ahogy elindítjuk a kápatól a vonót, ujjaink egy kicsit a kisujj irányába fognak begömbölyödni. Ez azt eredményezi, hogy itt a vezető szerep a kisujjunké lesz azáltal, hogy karunk súlyának egy része ráhelyeződik. Nem beszélve arról, hogy ezen a ponton a hátunkból elinduló húzómozgást is kontrollálja. Amikor azonban a vonó közepéhez érünk, a súly egyre inkább áttevődik a két középső ujjunkra, majd pedig a vonó tovább haladásával egyenesen arányban, a mutató ujjunk veszi át a súly átadásának szerepét. Tehát, ha csak érzeti szinten is, de lehet a jobbkez esetében

is egyfajta „ujjrendről” beszélni.¹⁷ Ettől függetlenül, természetesen összes ujjunk aktív résztvevője a vonó mozgásának. Különösen érvényes ez a hüvelykujjra nézve, melynek laza, flexibilis izommunkája egy pillanatra sem nélkülözhető.

A karsúlynak a vonóra történő átvitele a csúcs közeli játéknál a legnehezebb. Arról ugyan már volt szó, hogy a karnak milyen helyzetet kell fölvennie, hogy a csúcsonál se csökkenjen a hang intenzitása, azonban nagyon lényeges az is, hogy eközben az ujjainkban milyen érzetek szükségesek a sikeres súlyátadáshoz. Ugyanis ebben a helyzetben is beszélhetünk munkamegosztásról az ujjaink között. Ahogyan arra már korábban utaltam, a csúcshoz közeledve a mutató ujjunk válik fontossá az ingerület és súly átadásában a többivel szemben. Ez azonban nem képzelhető el a hüvelykujjunk és kisujjunk támogatása nélkül. A mutatóujjunk a pálca tetejére nehezedik rá valamivel az első ujjizületünk fölött úgy, hogy az első ujjpercünk nyújtott marad, nem markolja alulról a palcát. Ez valóban a legfontosabb súlyátviteli pont, azonban a hüvelykujj ellentartása nélkül nem tudna működni, hiszen a vonó abban a pillanatban kizuhanna lefele irányba a kezünkből. A kiegyensúlyozott kézhelyzet eléréséhez azonban szükség van még a kisujj segítségére is, mert anélkül az egész kézfejük a mutatóujjunk irányába dőlne be. Ez megtörné karunk ereszkedő ívét, és csuklónk betörésével túlterhelné és bemerevítené hüvelykujjunk izomzatát. Ezért, hogy kézfejük mindig szemben lehessen a vonó kápájával, a csúcshoz közeli játéknál nagyon fontos, hogy kisujjunkkal a hüvelyk és mutatóujjunknak segítve ellensúlyozzuk és egyúttal meg is osszuk a karunk vonóra nehezedő súlyát. Ezt akkor tudjuk megtenni, ha a kisujjunk helyét már olyan biztosan beéreztek a kápán, hogy az semmilyen körülmények között nem csúszik el onnan. Miközben tehát a hüvelykujjunkkal ellen tartva, a mutatóujjunkkal lefele „nyomjuk” a palcát, aközben a kisujjunkkal is húzzuk felfele irányban a vonót. Így nemcsak a teljesen féloldalas kézpozíciót gátoljuk meg, hanem a kar súlyát is elosztjuk a kéz fogási pontjának két oldala között úgy, hogy kézfejük és alkarunk egyetlen izmát sem terheljük túl.

Természetesen a kézfejüknek a mutatóujj irányába egy nagyon kicsi dőlésre azért szüksége van, amit karunk minimális elfordulásával érünk el. Ebben az esetben nyílik ugyanis lehetőség, hogy a mutatóujjunkra kerüljön a teljes karsúly, és a két másik ujjunk ellentartó szerepe is megvalósuljon. Annak mértékét azonban, hogy valójában

¹⁷ Agócs Márta (2009): *Kaposvári Vonós Mesterkurzus*. Kaposvár.

mekkora is ez az elfordulás, egy olyan egyszerű gyakorlattal érezhetjük meg, melyre a hangszeren történő kísérletezésemet követően sikerült rátalálnom. Húzzuk ki valamelyik középső húron a vonót kápától egészen a csúcsig, és állítsuk is meg jobbkezünket abban a pozícióban, amit elértünk. Ezt követően balkezünkkel a vonó csúcsánál rögzítsük a vonót az aktuális pozíciójában, miközben a szabályos vonófogást megtartva jobb kézfejünket és karunkat próbáljuk meg szembe fordítani a vonó kápájával úgy, hogy csuklónk és kézfejük sem a kisujj, sem pedig a mutatóujj irányába nem dől be. Az így elért pozíció hangképzésre nem alkalmas, mivel a karsúly átadására nincs lehetőség. Ebben a karhelyzetben kezdjük el - a csúcsnál maradván - nagyon rövid vonóhosszal oda-vissza húzni a vonót úgy, hogy tulajdonképpen a karunk súlyát kiemeljük, ezáltal a húrra csak a vonó súlya kerül. Ez a hangképzés szempontjából egy értékelhetetlen, „flautando” jellegű hangot fog létrehozni. Azonban ezt követően, ha újfent megismételjük mozdulatsort, de előtte minimálisan a mutatóujj felé döntjük a karunkat és vele együtt a kézfejünket, már rögtön telt és egészséges hangot fogunk kapni.

Ennek az egyszerű gyakorlatnak a segítségével valóban meg lehet érezni, hogy mennyi az az elfordulás, ami az ideális hangminőséghez vezet. Arra azonban ügyelnünk kell, hogy kisujjunk segítségét a súly kiegyenlítésében mindig kihasználjuk, meggátolva kezünk túlfordulását és csuklónk betörését a mutatóujj irányába.

A helyes kar és kézpozíció megtalálására és ellenőrzésére nagyon jó lehetőséget ad a következő gyakorlat is.¹⁸ Vegyünk balkezünkbe egy könyvet, és a hangszer mellett ülve, tegyük jobbkezünkkel a vonót valamelyik középső húron a kápaéhoz. Természetesen fontos figyelni arra, hogy karunk és csuklónk már rögtön a természetes, lógatott pozícióját vegye föl. Ezt követően helyezük jobb csuklónkra vízszintesen a könyvet úgy, hogy a borító kemény lapjával érjen hozzá. Ahogy balkezünkkel tartjuk a könyvet a csuklónkon, láthatjuk, hogy csak egy kisebb kiterjedésű ponton ér hozzá. Azonban, ha ezt követően kihúzzuk a vonót egészen a csúcsig, és újra ráhelyezzük csuklónkra a könyvet vízszintes irányban, azt kell tapasztaljuk, hogy az alkarunk egy része, valamint az egész kézfejük a kéztő csontokig bezárólag teljes felületével érintkezik a könyv felszínével anélkül, hogy bárhol

¹⁸ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

eltávolodna tőle. Ezzel az egyszerű gyakorlattal lehet tehát csúcs közeli pozícióban lemérni, hogy a kéz valóban a csukló törése nélkül köti-e össze vállunkat a vonóval.

A vonóvezetés tekintetében is találkozhatunk eltérő metodikai irányelvekkel nemcsak Schiffer Adolfnál, de még Diran Alexaniannál is. Jobbkezünk különböző ujjainak szerepe a vonóhúzásban nem minden esetben egyértelmű. Iskolánként, sőt azon belül egyénenként is eltérő lehet. Schiffer Adolf metodikai könyvében arról beszél (2001), hogy a vonóvezetésben a vonó irányításáért, és a karsúly vonóra történő átviteléért egyértelműen a hüvelyk, mutató és középső ujjaink a felelősek. Ebből kifolyólag sem a kisujjnak, sem pedig a gyűrűsujjnak nem kimagasló a szerepköre a fent említett mozgásokban és a hozzájuk kapcsolódó érzetekben. Diran Alexanian azonos témájú munkájában (2003) pedig az ujjak és a csukló mozgásánál láthatunk eltéréseket a vonó kápától csúcsig történő vezetésekor. Az ujjak a csúcshoz érve megtartják nyújtott pozíciójukat ahelyett, hogy fokozatosan közelebb húznák a vonó kápáját a tenyér közepéhez. Ennek eredményeképpen a csukló veszi át ezt a feladatot, és a fent említett (például André Navarra vonókezelésére is jellemző) laposabb álláshoz képest, egy jóval hajlítotabb pozícióban marad a csúcshoz érve.

Vonóváltás csúcsnál

Ahogy kihúztuk a vonót a kápától egészen a csúcsig, az ujjaink rögtön a mozdulat kezdetén gömbölyűvé váltak és beálltak a kisujj irányába. A vonó vezetése során minél közelebb kerültünk a csúcshoz, annál inkább vált minden ujjunk egyre gömbölyűbbé, ellensúlyozva a csuklónk és kézfejük laposabbá válását, egyre közelebb húzva az ujjtövekhez és a tenyérhez a vonót. Ezáltal is közvetlenebbé téve a kar és a vonó kapcsolatát a karsúly könnyebb átadása érdekében. Az ujjaink horizontális helyzete azonban változatlan maradt a vonó lefele történő húzása közben, azaz a csúcshoz érve az ujjak húzási iránya még mindig a kisujj felé mutat. Vonónk irányának megváltoztatása ebből a kézhelyzetéből kell, hogy megtörténjen, ugyanis így van lehetősége az összes ujjnak az ellenkező irányba történő elmozdulásra. Ez természetesen csak akkor történhet meg, ha ujjaink még ebben a behúzott állapotukban is kellően flexibilisek, lazák maradnak.

A vonóváltást - mint minden mozgást - ezúttal is a lapockánk és vállunk izmai kezdeményezik. A kinyújtott állapotukból indítják meg a mozgást visszafelé akkor,

amikor karunk még lefelé húzza a vonót. Ennek hatására azonban karunk iránya is megváltozik, maga után húzva kézfejnket. A váltás láncreakciója utoljára ujjainkat éri el, melyek finoman és passzívan utánaengednek a kar és a kéz mozgásának, és beállnak a mutató ujj, azaz a vonó csúcsának az irányába. Ebben a nagyon kicsi és kizárólag oldal irányú mozgásban minden ujjunk részt kell, hogy vegyen, a hüvelykujjat is beleértve. Nagyon lényeges, hogy a kezünk és ujjaink nem mozdulhatnak el a váltás pillanatában függőleges irányba, mivel az a karsúly azonnali kiemelését, megszűnését jelentené, ami ellehetetlenítve a sima vonóváltást, kattanással vagy reccsenéssel járna. Ujjaink kicsi, oldal irányú elmozdulása folytán tud a két ellentétes irányú vonóhúzás összesimulni, de csak abban az esetben, ha nem térünk ki a vonó vízszintes síkjából, és csak ujjakból hajtjuk végre a váltást. Csuklónk szöge sem a vonóváltás közben, sem pedig a vonóhúzás alatt nem változhat a vonó síkjával megegyező oldal irányban, azaz nem segíthet sem a csúcsnál, sem pedig a kápánál az ujjaknak a vonóváltás folyamatában.

A csuklónk pozíciójának stabilitását azért is fontos kiemelni, mert a vonóváltás közben a vonó szőrfelületének szöge nem változhat a húrokhoz képest. A vonó saját hosszanti tengelye körüli elfordulása a húrhoz érő szőrfelület nagyságának csökkenését vagy növekedését vonja maga után, mely hatással van a hang dinamikájára és színére is. A kevesebb szőrfelület használatával lehetőség nyílik egy lágyabb, fedettebb hangszín elérésére, azonban az alapvető vonótartás szempontjából mindig a teljes szőrfelületet az ideális, mely a leghatékonyabban, a legnagyobb zengést tudja előidézni a hangszer megszólaltatásakor. A vonó szőrfelületének akaratlanul a vonóhúzás vagy a vonóváltás közben bekövetkező változását kerülni kell a nemkívánatos hangszínváltozás végett, mely zavarhatja a zenei kifejezést, hallhatóvá téve vonóváltásunkat.

Vonóvezetés felfele irányban

A csúcsnál történő váltást követően karunk visszafele - felfele irányban - indul meg a vonó kápájához közeledve. Ujjaink a vonót tenyerünk közelébe húzva tartják és a váltást követően már a mutatóujj irányába állnak. Alkarunk kézfejnkkkel egy szintben, felkarunkkal egy ívben nyújtottan áll. Karunk mozgása természetes eséssel közeledik testünkhöz. Felkarunk fokozatosan veszítve magasságából, könyökünk bezárulását és

alkarunk közeledését vonja maga után. Könyökünk süllyedésével csuklónk is egyre magasabb pozícióba kerül, mely kézfejük egyre inkább lefele irányú lógatott helyzetét eredményezi. Ezzel egyidőben ujjaink (hüvelykujjunkt is beleértve) fokozatosan kiegyenesednek és leengedik a vonó kápáját a tenyérhez közeli helyzetéből. A vonó közepéhez érve könyökünk már nem hajlik be jobban, csuklónk eléri a végleges, legmagasabb pozícióját, melyből kézfejük és ujjaink kinyújtottan lelógva tartják a vonót. Innentől kezdve karunk pozíciója könyökünktől lefele már nem változik. Felkarunk mozgása válik dominánssá. Ereszkedésével, testünkhöz és a hangszerhez történő közelítésével húzzuk tovább a vonót egészen a kápáig.

A felfeleirányú vonóvezetés közben minél közelebb kerül a kápa testünkhöz, annál kisebb mértékben van szükség karunk teljes súlyára. Felkarunk és könyökünk süllyedésével fokozatosan csökken az intenzitás, hagyva, hogy a vonó súlyelosztása révén a vonó saját súlya adja meg az ideális hangképzéshez szükséges vonónyomást. Felkarunknak meghatározó szerepe van az egész mozgás alatt, hiszen a csúcsváltást követően rögtön folyamatos süllyedésbe kezd, mellyel egészen a kápáig vezeti a vonót. A lefele irányú vonóhúzáshoz képest jelentős különbséget jelent még, hogy az ujjak a csúcsváltást követően itt már az ellenkező irányba - a mutatóujjunk felé - dőlnek be, és pozíciójuk a kápaváltásig nem is változik.

A vonóiránytól függetlenül mindig figyelembe kell vennünk, hogy a hangszer megzengetésének leghatékonyabb módja, ha a vonó pálcája mindig az adott húrra merőlegesen fut, párhuzamosan a húrlábbal. Ha ez nem valósul meg, jobbkezünk mozgása veszíteni fog hatékonyságából, és a vonóhúzás közben a vonó sem fogja megtartani a pályáját a húr játszófelületén, hanem ki fog térti abból vagy a fogólap, vagy pedig a húrláb irányába. Ez pedig a hangerő és a hangszín nagymértékű változásához fog vezetni, hiszen a húrláb mellett a hang karakterisztikája jóval élesebb, hangereje jóval nagyobb, mint a fogólap közelében. Ezen akusztikai tulajdonságok rendszeres és kontrollálatlan váltakozása a vonóvezetésben egyáltalán nem kívánatos. Ennek elkerüléséhez lényeges, hogy karunk mozgása sem térhet el a húrra merőleges iránytól, hiszen hiába áll a vonó a húrlábbal párhuzamosan, ha karunk rézsútos mozgásával hol a fogólaphoz, hol a hídhoz közelítjük azt.

Éppen ezért nagyon fontos figyelni, hogy a vonó megfelelő húzásirányát minden esetben - a vonóváltások alkalmával is - megtartsuk, és az alapvető hangképzés

szempontjából mindig a húr legideálisabb és leghatékonyabb pontján, a húrlábhoz közel eső területen húzzuk a vonót, ahol a leginkább lehetőség nyílik az egészséges, nagy zengésű hang képzésére.

Vonóváltás a kápánál

A felfeleirányú vonóvezetést jobb felkarunk irányításával hajtjuk végre úgy, hogy a kápához érve karunk pozíciójában a könyökünk foglalja el a legmélyebb, a csukónk pedig a legmagasabb pozíciót. Ez a hajlított és elengedetten lógatott pozíció lehetővé teszi, hogy a karsúlyt is csak a megfelelő mértékben használjuk, hiszen a törés nélküli, egy ívben történő súlyátadásra ebben a helyzetben nincs is lehetőség. Miközben elérjük a kápát, lapockánk és vállunk megindul az ellenkező irányba, és rézsutosan hátrafelé mozogva megfordítja karunk mozgását is. Kézfejünk csuklóból lenyújtott pozícióját megtartva, függőleges irányú elmozdulás nélkül követi a mozgást. Ebből következik, hogy csuklónk szöge és magas helyzete sem módosulhat jelentős mértékben a váltáskor. Karunk egy egységként, pozícióváltás nélkül mozdul el az ellenkező irányba. A vonóváltás simaságát biztosító finom mozgásokért döntően ujjaink a felelősek, melyek a kápaváltást megelőzően még a csúcs irányába állnak, de a karunk ellentétes irányú húzása következtében beállnak a kisujj irányába. Ez karunk súlyelosztásának érzetét is megváltoztatja azáltal, hogy a kisujjunk szerepe megnő a mozgás kontrollálásban, és a karsúlyunk egy része is rákerül. Lényeges továbbá, hogy a vállunk és felkarunk mozgását nem előzheti meg ujjaink oldal irányú váltása. Éppen ellenkezőleg, az ujjak mozgása mind a csúcs, mind pedig a kápaváltás esetében egyfajta passzív utánaengedés, mely az irányváltás következményeként, láncreakciójaként jön létre. Fontos itt is megemlíteni, hogy a vonó húrlábbal párhuzamos iránya, a kontaktus helye a húron, valamint szőrfelületének nagysága sem változhat számottevően a váltás alatt. Tehát karunk és ujjaink mozgását úgy kell összehangolnunk, hogy a vonót ne térítsük le a húrra merőleges pályájáról, ne csavarjuk el semmilyen irányba a saját tengelye körül, és ne változtassuk meg akaratlanul a vonó és a húr találkozási pontját. Éppen ezért kerülni kell karunk bármilyen irányba történő elcsavarodását, vagy ujjaink és kézfejünk függőleges elmozdulását a váltás során. A két vonóirány zökkenőmentes összekötése csak akkor válik elérhetővé, ha az ujjaink mozgása kicsi és csakis oldalirányú az összes ujjperc laza elmozdulásával, beleértve hüvelykujjunkat is.

Ujjaink vonóváltó mozgásának megérzésére a kísérletezésem eredményeképpen létrejött egyik gyakorlatom által is nyílt lehetőség. Tegyük a vonónkat a kápához úgy, hogy balkezünkkel a súlypontja környékén megfogva rögzítjük a húrokon. Ezt követően próbáljuk meg lefele, majd fölfelé irányba elindítani a vonót. A mozgás lapockánk és jobb karunk együttes mozgásával kell, hogy ujjaink oldal irányú passzív elmozdulását eredményezze anélkül, hogy a vonó megmozdulna. Ezt követően felengedhetjük balkezünket a vonóról és elvégezhetjük a vonó elmozdulása nélkül az előbbi mozgást úgy, hogy ebben az esetben nagyobb karsúly adásával tartjuk a helyén a vonót. Ezután hagyhatjuk, hogy karunk induló mozgását és ujjaink utánaengedését a vonó rövid elmozdulása kísérje. A megszólaló rövid hangokat a kápához közel maradva érdemes játszani úgy, hogy közöttük szünetet tartunk. Fontos, hogy ujjaink nem állhatnak be előre a következő húzásirányba, hanem csak a karunk elmozdulását követően. A vonóváltás rövid hangokon történő gyakorlása után engedhetjük, hogy a mozgás folyamatossá váljon, és kápánál oda-visszahúzott vonóval összekössük a két vonóirányt. Balkezünk kezdeti ellentartásával, karunk le és felfelé irányú húzásával elvégezhetjük ezt az ujjaink flexibilitását növelő gyakorlatsort a vonó közepénél és a csúcsánál is. Fontos odafigyelnünk, hogy az ujjaink kitérése már a vonó középtáján sem - a csúcsnál pedig már végképp nem - lehet akkora, mint a kápánál. Hiszen a csúcs felé közeledve az ujjak fokozatos behúzásával, és a csukló kiegyenesedésével tudjuk a karsúlyt a vonóra átvinni, mellyel egyenes arányban csökken az ujjak oldal irányú mozgástere.

Nagyon lényeges a vonó bármely pontján végzett vonóváltás gyakorlásánál, hogy karunk, a csuklónkkal és a kézfejünkkel egy egységet képezve - az egymáshoz viszonyított pozíciójuk torzulása nélkül - mozdul el. A váltás simaságáért ujjaink felelősek, míg ujjtöveink megtartják a vonó pálcájával párhuzamos pozíciójukat.

Ezt Paul Tortelier egyik egyszerű gyakorlatának (1976) a segítségével is leellenőrizhetjük úgy, hogy a kézfejünkre egy nagyobb érmét helyezünk, és úgy hajtjuk végre az előbbi gyakorlatot a kápánál és a csúcsnál is. Ezt követően összekapcsolva a mozgásokat, folyamatos vonóvezetést is végezhetünk. A feladat célja mindvégig ugyanaz: az érmenek minden körülmények között a helyén kell maradnia. Ez természetesen csak a fent említett kritériumoknak megfelelő jobbkéz mozgás esetében valósulhat meg, ellenkező esetben az érme le fog esni kézfejünkről.

Ugyancsak Paul Tortelier írja le (1976), hogy a vonó balkézrel a csúcsnál rögzített pozícióját felhasználhatjuk arra is, hogy a vonóhúzás helyes irányát megérezzük. Helyezzük a vonót valamelyik középső húrra a csúcsához közel és ügyeljünk rá, hogy a húrokra merőlegesen és a húrlábhoz közel álljon. Ezt a helyzetet megőrizve próbáljuk meg balkezünkkel a csúcsot megfogni. Jobbkezünkkel alig érintve fogjuk a vonót a kápánál úgy, hogy képesek legyünk kezünket a vonó pálcájának teljes hosszán oda-vissza végigcsúsztatni anélkül, hogy a vonó elmozdulna a helyéről. Érdeemes ezt a gyakorlatot minden húrsíkon elvégezni, hiszen így voltaképpen a vonórúd segítségével tudjuk vonóhúzás mozgásának helyes irányát az összes húr esetében megérezni és kontrollálni.

Hogyha a vonóvezetés és vonóváltás alapérzeteit sikerült már megérezni, érdemes a Jean Louis Duport francia csellista által írt etűdsorozatának hetedik darabjával megismerkednünk, melyet André Navarra használt fel először a jobbkeztechnika finommotoros mozgásainak specifikus kiművelésére. Ez az etűd alapvetően akkordfelbontásokból áll, melyet arpeggio játékmóddal kell három, esetenként négy húron játszani a vonóval. Az intonáció és húr váltás gyakorlásán kívül azonban ez a zenei anyag nagyon jól hasznosítható a vonóváltás és a vonó súlyelosztásának megérzéséhez azáltal, hogy a hangjait a vonó két végpontján gyakoroljuk. Jobbkezünk vonóváltását csak is kizárólag laza elengedett ujjakkal tudjuk megfelelően kivitelezni, hogy a váltás közbeni mozgásuk passzívan kövesse a kar irányát. Hogy erre képessé váljanak, fontos, hogy hajlékonyságukat először aktív izommunkával fejlesszük, mely segít a vonó és a kéz kapcsolatának biztosabbá válásában. A begyakorolt aktív izommozgásokat valójában a vonóváltásban nem használjuk, de segítségével tanítjuk meg ujjainkat, hogy a vonó fogása és megtartása közben váljanak képessé az elmozdulásra.

„Dolgoznunk kell az ujjaink flexibilitásán. A játék közben nem használjuk az ujjaink aktív mozgását. A karunkkal játszunk, de az ujjaknak rugalmasnak kell lenniük, hogy a kar húzásának irányába beállva kövessék annak mozgását.”¹⁹

Minthogy André Navarra gyakorlatában igen komplex izommozgásokat kell a jobbkezünknek végeznie, úgy vélem érdemes lehet először kisebb lépésekben

¹⁹ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

haladnunk, hogy ujjainknak lehetősége legyen fokozatosan megtanulni és megszokni a később szükséges mozdulatokat. A kísérletezésem eredményeként létrejött gyakorlathoz helyezük vonónkat a két középső húrra, és középvonótól fölfelé irányba húzva jussunk el a kápaig úgy, hogy alkarunk a vonó útjának végén érjen hozzá a hangszer fedőlapjának széléhez. Ebben a pozícióban maradva, a vonó húzása nélkül váltogassuk a húrsíkot a G- és D-húr között oda-vissza úgy, hogy csak ujjainkat használjuk. Ezt követően az ujjainkkal történő átemelést nehezíthetjük azzal, hogy balkezünkkel a vonó csúcsánál mindig a mozgás ellen tartunk. Ez különösen a G-ről D-húrra történő áttérésnél fontos, mivel a vonó emelésében lehetőségünk nyílik megérezni a kisujjunk szerepének fontosságát, ahogyan oldalról megtámasztva húzza a kápat felfelé irányba. A vonófogás leírásakor már szót ejtettem arról, hogy a kisujj helye a kápa és a rúd találkozási pontján van úgy, hogy részben a pálca felső részén is támaszkodik. Ennél a gyakorlatnál különösen fontos, hogy a kisujj fogása kellően biztos legyen, soha ne csússzon le a káparól, ellenkező esetben a vonó emelését nem tudjuk végrehajtani. Mutatóujjunkt ebben az esetben begömbítjük, és alányúlunk vele a pálnak, ezzel segítve kisujjunk mozgását. Ennek a gyakorlatnak az oda-vissza ismétlését egy idő elteltével érdemes úgy folytatnunk, hogy meg is húzzuk az üreshúrokat. A cselló oldalához érő karunkból ujjaink mozgását ezt követően ki is terjeszthetjük a G- és D-húrokon kívül az A-húrra is.

Fontos figyelni, hogy a húrsíkok váltása és a húrok meghúzása csak is kizárólag ujjainkból történjen. Ezt úgy is ellenőrizhetjük, ha a bal kezünkkel lefogjuk jobb kézfejünket és csuklónkat, rögzítve azok pozícióját. Érdemes már itt is figyelni a hangminőségre. Fontos, hogy minden hang amennyire lehet jól meghúzott, zengő legyen azáltal, hogy karsúlyunkkal a húrba mélyedünk. Ha a húr váltás és a hangok meghúzásának feladata ujjaink számára túl összetett, és emiatt még megszokást igényel, érdemes lehet a két mozgást különválasztanunk egymástól. A húrok meghúzása közben hagyjunk több szünetet a húr váltásra, és csak a következő húrsík elérését követően húzzuk meg a következő hangot.

Ha az üreshúrokon sikerült megérezni ujjaink szerepét, áttérhetünk az etűd játszására. (5. részlet) A kápanál maradva az előbbi húr váltó és vonó húzó ujjmozgást ezúttal az etűd akkordhangjainak felbontásán gyakoroljuk. Először lefele irányban indítva kezdjük csak az ujjak mozgásával az etűdöt külön vonóval legato játszani. Ha

ezt sikerült a kar és a csukló teljes mozdulatlansága mellett véghez vinnünk, megfordíthatjuk a vonóirányt, és ezúttal felfele kezdjük el ugyanezt a darabot. A gyakorlat végzése közben számtalan olyan ujjpozíció jön létre, melyek azon túlmenően, hogy kényelmetlenek, soha nem is fordulnak elő a csellójáték során.

„Az A-húrra történő átmenetnél ujjaink már annyira kitérnek előre és felfele irányba, hogy az már a kápanál egyértelműen nem a helyes kézhelyzet. Fontos azonban megértenünk, hogy ez egy voltaképpeni edzés az ujjaink számára, mely a flexibilitás növelésén túlmenően fejleszti a vonó és a jobbkezünk kapcsolatának érzetét.”²⁰

A gyakorlat helyes elvégzését követően, nehezítésként elkezdhetjük megrövidíteni a hangokat azáltal, hogy a vonót minden hangot követően a kar és a csukló segítségével nélkül kiemeljük a húrokról és a levegőből közelítjük meg a következő hangot. Az etüd játékát ebben az esetben már eleve a húrok fölött indítjuk, és ebből a helyzetből érintjük le a vonót és süppedünk bele mélyen az adott húrba, teljesen megzengetve azt. Miután kicsipentettük a hangot, rögtön ki is emeljük ujjtöveinkből a vonót.

Fontos külön odafigyelnünk ujjaink mozgására is. Hüvelykujjunk soha nem szabad, hogy homorúvá váljon, míg kisujjunk mozgása is csak egy esetben, a G-húrra való áttéréskor eredményezhet homorú pozíciót. Lényeges viszont, hogy mindegyik ujjunkat együttesen kell nagymértékben behúznunk, hogy a vonóval az A-húrt (19. kép), és lenyújtunk, hogy a G-húr (esetenként a C-húr síkját is) elérhessük. (18. kép) Mindeközben arra is figyelmet kell fordítanunk, hogy amennyire lehet a kápa közelében maradjunk, és a megfelelő húrérzet elérése érdekében minden húron a vonó teljes szőrfelületét használjuk. Ügyelve természetesen arra is, hogy a vonót a saját hosszanti tengelye mentén semelyik irányba se csavarjuk el. Az etüd játékát ebben az esetben is lefele érdemes elkezdenünk, hogy aztán kellő gyakorlás után az érzetek biztossá válását követően felfele irányba elindítva is gyakoroljuk. Mivel a vonó kiemelésének köszönhetően a hangok időtartama rövid, fokozatosan lehetőség nyílik a tempó gyorsítására, amint ujjaink érzetei már megfelelően kifinomodtak.

²⁰ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

Allegro (ma non troppo)

Violoncello

Vlc. ³

Vlc. ⁶

Vlc. ⁹

Vlc. ¹²

Vlc. ¹⁵

(5. részlet) J. L. Duport: 7. etűdjének kezdő szakasza

A végcél a tempó olyan szintű felgyorsítása, hogy hangzásban úgy tűnjön, mintha az etűdöt egy gyorsabb spiccato vonással játszanánk. Ezt a gyorsaságot érdemes mind a két vonóirányban történő kezdés esetében elérnünk, természetesen továbbra is nagy figyelmet fordítva arra, hogy a mozgásban kézfejünk, csuklónk és karunk segítségével nélkül, kizárólag csak ujjaink vegyenek részt.



(18.kép) A jobbkez pozíciója G-húron a Duport 7. etűdjének ujjakból történő játéka közben



(19. kép) A jobbkez pozíciója A-húron a Duport 7. etűdjének ujjakból történő játszása közben

Ezt követően a gyakorlatot felhasználhatjuk még arra is, hogy ujjaink oldal irányú nyújtásának amplitúdóját tovább növeljük. Erre akkor nyílik lehetőség, ha megváltoztatjuk a vonást és két hangot egy irányban játszunk. Minthogy a hangok között változatlanul elemeljük a vonót, így legato összekötésről nem lehet beszélni. Ettől függetlenül lényeges, hogy a vonó itt már jobban ki kell térjen oldal irányba. Az elmozdulás mértékét úgy tudjuk megfigyelni, hogy a szemünkkel a húrokhoz képest kijelölünk egy viszonyítási pontot a pálcán. Itt is érdemes mind a két irányt gyakorolnunk, közben figyelve arra, hogy a hüvelykujj állítva, utolsó ízületének egészen a végével érintse a kápa és a rúd találkozási pontját. Az esetleges feszültség elkerülése miatt fontos, hogy mindig az összes többi ujjal együtt mozogva, velük együtt váljék gömbölyűvé vagy nyújtottabbá.

A vonásnak ezen túlmenően további variánsait is használhatjuk, hogy jobbkezünket még képlékenyebbé tegyük. Az etűd akkordfelbontásai mindig négy hangot foglalnak magukba, így ezt a zenei képletet nagyon sok féle vonással módunkban áll gyakorolni. Mindenképpen érdemes lehet tovább tágítanunk ujjaink oldalsó kitérést azáltal, hogy akár három hangot is egy vonóra veszünk, és csak egyet az ellenkező irányba. Lefele, majd pedig fölfelé indulással ennek a vonásképletnek is számtalan variációját gyakorolhatjuk.²¹

Ugyanennek az etűdnek a hangjait felhasználhatjuk a karsúlyunk átvitelének megérzésére a csúcs közelében.²² Vonónkat ebben az esetben egészen a csúcs közelébe

²¹ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

²² Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

helyezzük, és teljes karsúlyunkat felhasználva játszunk az etüddöt úgy, hogy minden hangot külön vonóra veszünk és nagyon erősen meghangsúlyozunk. A vonót a hangok között ezúttal nem emeljük el, hanem a voltaképpen martelé vonások közötti szünetben a húron hagyva készülünk fel a következő akkordhang játszására. A vonás hosszának viszont nagyon rövidnek kell lennie, tekintve, hogy a gyakorlat hatékonysága szempontjából nem szerencsés, ha hat-hét centiméternél tovább kerülünk a vonó csúcsától. Jobbkezünk erőátvitelének annyira erősnek és koncentrálnak kell lennie a vonón, hogy a rúd középső hajlatának legmélyebb pontja hozzáérjen minden hangnál a szőrhöz. A gyakorlat lényege, hogy kezünk nyomását a maximumra tudjuk növelni a vonó csúcsánál anélkül, hogy ez jobb karunk és kézfejük lemerevedéséhez vezetne. Éppen ezért nagyon fontos, hogy a vonóvezetésnél a már leírt szabályoknak megfelelően kézfejük ne csavarodjon el túlzottan a mutatóujj irányába, hanem a vonó pálcájával párhuzamosan, a kisujj húzását is felhasználva vezesse át a vonóra a kar teljes súlyát. Így tud megvalósulni, hogy hüvelykujjunk ellentartásával a mutatóujjunk a pálcára nehezedhessen. Ujjainkkal a vonót behúзва tartjuk, ujjtöveink csontjai majdnem teljesen egybeolvadnak kézfejükkel. Fontos, hogy hüvelykujjunknak is hajlítottnak kell állnia, soha nem válhat homorúvá. Vállainknak is végig lent kell maradniuk, nem húzhatjuk fel őket. Az akcentuált hangok játékokor egész karunk mozgásának lefele irányban süllyedőnek, a húrba belemélyedő érzetűnek kell lennie. Ezzel is elősegítve, hogy kézfejük a hangindításoknál ne csavarodjon el túlzottan a mutatóujj irányába.

Figyelnünk kell a helyes érzeteken túlmenően a vonó helyzetére is. Mindig a hídhöz közel kell játszanunk a vonó teljes szőrfelületét használva, hogy izmaink és karsúlyunk energiája a leghatékonyabban tudjon érvényesülni. A szép tónusú hang képzése ebben az esetben nem fontos, sokkal lényegesebb, hogy a hangsúly a lehető legerősebb legyen.

„Olyan nagy mennyiségű energiát halmozunk fel, hogy a vonó egész karból történő megrántásával akár a hangszer is ki tudjuk a pozíciójából mozdítani.”²³

²³ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

A hangok között izmainkat ki kell lazítanunk, és a helyes ívet megtartva kell átmennünk a következő húrsíkba, hogy ott újra koncentrálni tudjuk az energiát egész karsúlyunk ráengedésével.

Ennek a gyakorlatnak a játszása természetesen nagyon igénybe veszi karunk izomzatát, hiszen a vonó legkényelmetlenebb pontján, a csúcshoz közel kell teljes karsúlyunkat kihasználnunk. Éppen ezért nem is ajánlott az etűd sok ideig tartó gyakorlása. Az érzetek megszokása, és izmaink erejének növelése érdekében azonban minden nap érdemes a darab ily módon való játszására is időt szánnunk.

Ezen a vonóhelyen is hasznos, ha különböző vonásokkal gyakoroljuk az etűd hangjait. A lefele irányú indulást követően felfelé is érdemes a gyakorlatot külön vonóval eljátszanunk. Ezt követően akár csak a kápánál végzett gyakorlat esetében, itt is megpróbálkozhatunk kettő vagy akár több hang egy irányba vételével. Lényeges azonban, hogy mindez csak akkor hatékony, ha még ebben az esetben is a lehető legközelebb maradunk a vonó csúcsához. A nagyobb mértékű eltávolodással a gyakorlat értelmét veszíti a helyes, csúcshoz közeli karsúlyérzet megtapasztalásának szempontjából.

A vonó két végpontján végzett gyakorlatsor nemcsak a vonóváltásban és a helyes karsúlyérzet kialakulásában tud hatalmas segítséget adni, hanem a vonóhúzás súlyelosztásnak kérdését is megoldja. A kápa közelében egy kiemelt, könnyed és laza érzetet, míg a csúcsnál pedig a karsúly használatát tanítja meg, ezáltal létrehozva a tökéletes egyensúlyt a vonóvezetésben.

Húrátközpont – húrváltás

Húrátközpont alatt azt értjük, amikor a vonóval a játék közben át kell térjünk az egyik húrról a másikra úgy, hogy a mozgás semmilyen módon ne zavarja a zenei kifejezést azáltal, hogy megtöri a dallamívet. Tehát a mozdulatnak - a vonóváltáshoz hasonlóan - itt is nagyon kifinomultnak kell lennie. A húrváltás esetén azt mindig figyelembe kell venni, hogy a különböző húrok különböző hangszínnel rendelkeznek, ebből kifolyólag sokszor előfordul, hogy hiába a gondosan kimunkált húrváltómozdulat, mégis egy hirtelen és nem kívánt változás következik be a hang

karakterisztikájában. Ezt úgy tudjuk elkerülni, ha az adott dallamot - amennyiben lehetséges - inkább egy húron játsszuk, mellőzve a húrátmenetet.

Alap esetben a húr váltáshoz is az egész karunk szükséges, és a mozgást itt is a lapockánk és hátizmunk indítja. A húr váltás mozdulata mindig előkészített kell, hogy legyen, azaz játék közben a kar lassan, fokozatosan és egy ívben mozogva közelíti meg a vonóval annak a húrnak a síkját, amire váltani fogunk.²⁴ Fontos itt megjegyezni, hogy mivel a vonó síkjának mindig merőlegesnek kell lennie a húr síkjával, a húrknak a hídon való íves elhelyezkedése folytán ez minden húr esetében különböző vonóirányt eredményez. Így a jobbkarunk egészének és lapockánkknak nem elég csak vertikális irányban elmozdulnia, hanem előre és hátra is ki kell mozdulnia a síkjából, hogy vonó tartani tudja a húrknhoz viszonyított merőleges irányát. Ez a legmélyebb húrunk, a C-húr esetében egy hátra fele, a legmagasabb húrunk, az A-húr esetében egy előre fele történő mozgást jelent. Amikor a váltás pillanata elérkezik, a vonó már majdhogynem mind a két húrt érinti egyszerre, így a valódi húr váltó mozgás nagyon kicsi és finom. Abban az esetben, amikor nincs szükség rövid időn belül arra, hogy többször is húrt váltsunk, a mozgást leginkább a kar végzi, az ujjak és a kézfej szerepe nem annyira hangsúlyos. Azonban előfordul sok esetben, hogy a mozgást gyakran kell rövid időn belül megismételni, ilyenkor úgynevezett váltakozó húrátmenetről beszélhetünk. A mozgás ilyenkor már eltér az úgynevezett „nyugodt” húr váltástól. Itt már a kéznek és az ujjaknak a szerepe sokkal hangsúlyosabb. Egészkarunkkal kell továbbra is segítenünk a mozgást azáltal, hogy a két húr (amelyik kettő között a többszöri váltás történik) közös, köztes húrsíkjára emeli a vonót. Azonban ezáltal a mozdulatot az ujjak fejezik be, azaz ők emelik át és vissza a vonót a két húr között, mivel a mozgásnak a rendelkezésre álló idő rövidege folytán sokkal gyorsabbnak kell lennie, melyet egész karunk átemelésével nem tudunk kivitelezni. Általánosan elmondható az egy vonóra vett többszöri húr váltásról, hogy a kápa közelében leginkább az ujjak és a kézfej mozgása a domináns, míg a csúcshoz közel érve fokozatosan az egész karunk is beáll a mozgásba. Ez azt jelenti, hogy az ujjak és a kézfej mozdulatain túlmenően az alkarunk is elmozdul vertikálisan úgy, hogy az impulzus a hát és a felkarunk izmaiból jön. Hogy erre miért van szükség, vagyis miért más a mozgás kápanál és csúcsnál, elég egyszerű

²⁴ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

a magyarázat (*Lengyel és Pejtsik, 1982*). A vonó elfordulása mindig a körül a pont körül zajlik, ahol a húrral érintkezik. Ahogy lefele irányba - a csúcshoz közelítve - húzzuk a vonót, értelem szerűen ez a pont is eltolódik a csúcs irányába, tehát a kezünk fogáspontja egyre távolodik a fordulás helyétől. Azaz, minél távolabb vagyunk a húrátmenttől, annál nagyobb függőleges kitérést kell tegyen a kezünk, hogy létrehozzuk a vonó csúcsa felé haladva ugyanazt az elmozdulást. Erre a jóval szélesebb mozgásra azonban a kezünk és ujjaink önmagukban már nem képesek, így válik fontossá a karunk szerepe.

Előfordulhat bizonyos esetekben az is, hogy a hűrváltást nem egymással szomszédos húrokon kell megvalósítani, és sokszor igen rövid idő áll csak rendelkezésre, hogy a karunk segítségével a vonó elérhesse a megfelelő húrsíkot. Ilyenkor a mozgás elvégzéséhez időt kell nyernünk, mert a mozgást fizikailag lehetetlen egy bizonyos gyorsaságon felül teljesíteni. Arról nem is beszélve, hogy ebben az esetben át is kell ugranunk a vonóval egy, vagy akár két húrt is úgy, hogy nem szólaltathatjuk meg - tehát nem is érinthetjük meg - őket. Ha zeneileg kivitelezhető - azaz nem okoz a zenei folyamatban törést - tarthatunk egy nagyon minimális szünetet, hogy elérjük a kívánt húrt. Ha ez azonban nem lehetséges, megpróbálhatjuk úgy is kivitelezni a simább átmenetet, hogy az előző hangot megzengetve, a vonót irányban tovább mozgatva, átemeljük a köztes húr vagy húrok fölött a vonót úgy, hogy az előző hang zengését felhasználva eltüntetjük a hangok közötti térbeli és időbeli távolságot (*Schiffer, 2001*).

Az arpeggio játék esetében is sok húrátmenetnek kell rövid időn belül lezajlódnia, azonban itt három vagy akár négy húr érintésével. Ahhoz, hogy a hangzás teljesen egyenletes legyen, a vonónak minden egyes húron ugyanannyi időt kell eltöltenie. Ezt - a szomszédos húrátmenethez hasonlóan - egy hátból indított, egéskaros mozgással tudjuk elérni, mely folyamatosan és egy töretlen ívben emelkedik, majd ereszkedik. Ez a mozgás, tekintve, hogy jóval több húrt érint, nagyobb és szélesebb, mint a sima hűrváltás esetében, de az impulzus kiindulási pontja és az izomérzet megegyezik. (6. részlet)



(6. részlet) J. S. Bach: G-dúr Cselló szólószvit (BWV 1007) Preludium tételének akkordfelbontásai, melyek játéka folyamatos húrátmenetekkel történik

Az itt látható zenei példánk esetében is problémát jelenthet a tempó tartása és a ritmikailag helyes játék. Hiszen a húrátmeneteknél sokszor gondot okoz az egy ívben történő mozgás kiegyenlítése. Habár az izomérzetben úgy érezhetjük, hogy minden hangra egyforma hangintenzitás és idő jut, valójában ez nem mindig fedi a valóságot. Mindenképpen tudni érdemes arról az alapvető egyszerű törvényszerűségről (*Sebestyén, 1956*), miszerint a karunk súlyának emelése a húr váltáskor mindig több idővel jár, mint karunk leeresztése egy mélyebb húrra való áttérésnél. Éppen ezért nagyon lényeges, hogy használjuk érzeteinken kívül a hallásunkat is a játék során a ritmusok és a tempó kontrollálásban.

Vonásnemek

A vonókezelésünk lehetőséget ad arra, hogy a zenei kifejezés részeként különböző karaktereket játszunk. A különböző vonások megvalósításában nagyon fontos szerepe van annak, hogy mekkora karsúlyt helyezünk a vonóra, a vonónak mely helyén (alsófél, középső, felsőfél) játszunk, illetve, hogy a játék közben a húr melyik részét (hídhoz közel, középen, fogólaphoz közel) érintjük a vonóval. Fontos paraméter továbbá az is, hogy a vonásunknak mekkora a sebessége, és ebből kifolyólag milyen vonóhosszúsággal játszunk. A képzés módja és az ahhoz kapcsolódó izomérzetek alapján három típusát különböztethetjük meg a vonásnemeknek. Vannak a fektetett vonások, a statikus energiát használó, impulzussal lendített vonások, valamint a dobott vonások.

A fektetett vonásoknál - ahogyan a neve is mutatja - a vonó a vonás elejétől a végéig kontaktusban marad a húrral, nem hagyja el azt. Az ide sorolható vonások a Legato és a Détaché. Mindkét vonás alapját az az izommozgás képviseli, amit a vonóvezetés kapcsán már leírtam. Fontos tehát, hogy dinamikailag a vonóvezetésünk kiegyenlített legyen, amennyiben a játszott zeneműben a zenei folyamatok megvalósítása más technikai megoldást nem kíván.

Legato

A legato olaszul annyit jelent: kötve vagy átkötve, melyet vonótechnikailag úgy tudunk véghez vinni, hogy kettő vagy attól több hangot játszunk egy vonóra, vonóváltás nélkül. Ennek jelölése egy kötőívvel szokott történni, mely vagy a hangok alatt vagy azok fölött helyezkedik el a kottában. Azonban lényeges, hogy ne tévesszük össze a legato ívet a frázis ívvel, mely nem a vonástechnikai kivitelezést jelzi, hanem a zeneszerző zenei elgondolásait tükrözi az adott dallam zenei tagolásáról. (7. részlet)

A legato jelölésére nemcsak kötőívvel, hanem kicsi, a hangok alatt vagy fölött húzott vonalkákkal is lehetőség nyílik. Ez azt jelenti, hogy habár a hangokat adott esetben külön vonóval játsszuk, nagyon lényeges a szünetmentes, sima vonóváltás, mely nélkül nem valósulhat meg a zeneileg összetartozó hangok egysége, és ezáltal a zenei kifejezés sem.

(7. részlet) R. Schumann: a-moll Csellóverseny (op. 129) 3. tétel kadenciájának zenei egybetartozását jelző frázisívek, valamint a vonástechnikai kivitelezését mutató rövidebb legato ívek

A vonóváltáson túlmenően a jobbkezben még a húrváltás, a balkéz esetében pedig a fekvésváltás lehet olyan technikai problémakör, ami a játék során megzavarhatja a töretlen legato megvalósítását. Ezekről a technikai kérdésekről természetesen a róluk szóló aktuális fejezetekben szót ejtek, de azt mindenképp

érdemes itt is megemlíteni, hogy a jobbkez és a balkéz nagyon finom és összehangolt izommozgása a legato esetében sem megkerülhető.

Két hang legato játszásakor számtalan komponense van a két kéz feladatainak, amikre érdemes odafigyelni, ellenkező esetben akaratunkon kívül megtörhetünk egy zenei folyamatot. Fontos szem előtt tartani vibráló használatakor, hogy a vibrátónak minden hang esetében állandónak kell lennie a balkézben. Ez azt jelenti, hogy nemcsak a hang közepén, hanem épp ellenkezőleg a hang elején és végén kell a leginkább alkalmaznunk a vibrátót, ezzel is összekötve a hangokat, és elkerülve a hang közepére eső hangsúlyt. A hang közepének meghangsúlyozása sokszor előforduló hiba, és nem csak amiatt jelentkezik, hogy a balkézben szimplán a kényelem és az intonációs biztonság érzése miatt, csak jóval a lebillentést követően kezdjük meg a vibrálást. A vonóvezetésben is gyakran előkerülő probléma, hogy a vonó súlykiegyenlítése a jobbkezben nem megoldott, így a karsúly a vonó közepén érvényesül a legjobban azáltal, hogy a vonó elindulását követően jelentősen megnő a vonóhúzás sebessége is. Éppen ezért rendkívül fontos, hogy ügyeljünk a vonó sebességének állandóságára, hogy hirtelen váltás csak akkor következhesen be, ha zeneileg indokolt. Ezt karsúlyunk megfelelő használatával, adagolásával biztosíthatjuk, kompenzálva ezzel a vonó súlyelosztásának egyenetlenségét. Ez a vonóváltáskor is lényeges, ugyanis a sima vonóváltás alapfeltétele nemcsak a szünet és kattanásmentes kifinomult mozgás, hanem ugyanannyira fontos, hogy a karsúly mértéke sem változhat a váltás közben. Ebben az esetben ugyanis a hangerő csökkenésével, avagy növekedésével kellene számolnunk, ami mindenképp a legato ív megtöréséhez vezet. Mindezeket túlmenően, az egy zenei ív alá tartozó hangokat gondolati szinten is segíthet egybekötni, ha a hangok között érzetben crescendo-t játszunk.²⁵

Détaché

A *Détaché* francia eredetű szó, melynek jelentése: elválasztani, elkülöníteni. A vonás nevének jelentése azonban nem a vonás karakterére, hanem játéktechnikájára utal. Tehát annak ellenére, hogy minden hangot külön vonóval játszunk, továbbra is lényeges, hogy a vonóváltás finom legyen, ezzel segítve a hangok közötti

²⁵ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

szünetmentesség megvalósulását. A détaché, a tempó - és ebből fakadóan a vonóhossz - függvényében többféle lehet, az egészvonóstól az egészen kis vonóval játszottig. A lassú tempójú - hosszabb vonóval játszott - détaché izommozgásai és érzetei nagyrészt megegyeznek a vonóvezetés során megtapasztaltakkal, azonban a tempó növekedésével és a vonóhossz csökkenésével a mozgásoknak is rövidebbé és feszesebbé kell válniuk. Ennek következménye képpen a vonóra nehezedő karsúly is minimálisan megnőhet, hogy a rövidebb vonószakaszon biztosítsa a megfelelő tapadást. Az egészen gyors détaché vonásnál az indító szerep érzetben már inkább a felkarunkban van, vállunk már inkább csak az impulzus átvételében vállal szerepet. A bicepsz feszes tónusúvá válik, így téve lehetővé, hogy a könyökünkől az alkarunk sebesen tudjon kis mértékben kiegyenesedni és visszahajlani. Ennek a mozgásnak a végén a csuklónk áll, amelyik átengedi a kezdeti impulzust a kézfejükig, ami egy nagyobb, laza tónusú és oldal irányú kilengéssel viszi át az ingerületet a vonóra.

A détaché vonás helye a vonón nagyban függ a játékos kézalkatától, valamint a vonó súlyelosztásától is. A lassabb - nem egész vonóval játszott - détachéknál, a vonó bármely területe megfelelő lehet a hangerő és a kényelem függvényében, azonban a gyorsabb tempó esetében a mozgás már áttevődik a vonó közepe felé. Azonban itt is meghatározó a húrok vastagsága, ugyanis a vastagabb húrok esetében (C-, G- és sokszor még a D-húr is) a súlypont és a vonó közepe között a legideálisabb a gyors détaché játszása, míg az A-húrnál már inkább a középvonótól fölfele, a csúcs irányába tolódik át a mozgás. Ennek a jelenségnek az a magyarázata (*Schiffer*, 2001; *Lengyel és Pejtsik*, 1982), hogy a vonás játszásakor minél inkább a kápához kerülünk, annál inkább bekapcsolódik az alkarunk hajlító-nyújtó mozgásába a felkarunk is, mely az A-húr síkjában már nehézkessé válik, és emiatt nem is elég ügyes. Minél gyorsabb a vonás, annál inkább valószínű, hogy közelednünk kell a vonóval a fogólap irányába, mivel a hangok megszólaltatása a híd mellett a legnehezebb. Különösen igaz ez a mélyebb, vastagabb húrok esetében. (8. részlet)

Fontos még szem előtt tartani, hogy a vonó mozgásának függetlenül a vonásnemtől és a tempótól, mindig merőlegesnek kell lennie az adott húrra, ellenkező esetben a karunk által végzett mozgások jóval kevésbé hatékonyak, nem beszélve a rossz vonóirányból fakadó mellékzörejekről. Lényeges továbbá, hogy bármilyen vonást is játszunk, jobbkarunk minden izma aktívan részt vesz a mozgásban. Ez még

abban az esetben is igaz, amikor a mozgások gyorsulásával a mozdulatok szűkülnek, és ezáltal karunk izmainak érzete és tónusa is megváltozik.

The image shows a musical score for the first movement of J. Haydn's Cello Concerto (Hob. VIIb:1), measures 41-55. The score is in C major, 2/4 time, and features a rapid detached bow stroke. It includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *p cresc.*, along with performance instructions like 'V' for breath or bowing and 'p cresc.' for crescendo.

(8. részlet) J. Haydn: C-dúr Csellóverseny (Hob.VIIb:1) 3. tétel főtémájának gyors détaché vonással játszott szakasza

A statikus energiát használó, impulzussal lendített vonások alatt olyan jobbkéz mozgásokat értünk, amelyek az optimálisnál nagyobb karsúlyt helyzeti energiaként hasznosítják, melynek kiszabadulása adja a vonónak azt a lendületét, mely elegendő energiát tartalmaz a teljes vonás végrehajtására. Az ide sorolható vonások a Martelé és a Staccato. Mindkét vonás esetében fontos, hogy a vonó a húrt nem hagyja el, és merőleges irányát a húrhoz viszonyítva megtartja. A Martelé és Staccato képzési alapelve valójában ugyanaz: a vonás az izmokból kiszabaduló feszültség által jön létre, melyet azonnali kilazulás követ. Következésképpen a vonás rövid idő alatt zajlódik le, melyet minden esetben szünet kell, hogy kövessen. Lényeges, hogy az izomzat a kezdeti impulzus után azonnal lazuljon el. Ellenkező esetben a mozgás a jobb karunk lemerevedését vonja maga után, mely fékezőleg hat a vonás lendületére.

Martelé

A Martelé szó franciául annyit jelent: kalapálva, tagolva, hangsúlyozva. A vonás neve valóban kifejező, ugyanis a vonó a karsúly által létrehozott kezdeti nyomás alól a hátizmunkból és vállunkból jövő impulzus segítségével szabadul fel, és vesz lendületet. A vonás a nagyon gyors vonómozgást követően hirtelen véget is ér, melyet szünet

követ. A hangok teljes időértéke ezekkel a szünetekkel egészül ki, melyek lehetőséget adnak a jobbkezünknek, hogy adott esetben a következő Marteléval játszott hangra előkészüljünk, azaz betámasszuk karunk súlyát és újfent felhalmozzunk elegendő energiát. A kiszabaduló lendület eleve meghatározza a vonó sebességét és a vonás hosszát, így a vonó szabad ellendítését követően már nincs lehetőség a korrekcióra. A vonás bármilyen vonóhosszal, bármilyen vonóhelyen játszható, de a húrral történő érintkezési ponttal kapcsolatosan már behatároltabbak a lehetőségek. A rövid hangok esetében fontos, hogy a húrnak hirtelen kell annyi energiát kapnia, hogy az teljesen kilendítse. Ez azonban csak azokon a húrhelyeken lehetséges, ahol erre ilyen rövid idő alatt lehetőség van, így tehát a húrláb melletti játék nem a legideálisabb. Sokkal megfelelőbb helyzetet teremthetünk a Martelé játszására, ha valamelyest a fogólap irányába visszük a vonónkat (Sciffer, 2001).

A vonás tempója is behatárolt, hiszen az előkészítés - a karsúly betámasztása a húrba - időigényes folyamat, melynek rövidítésére csak bizonyos fokig van lehetőség. Az egy vonásra vett több hang játéka a Martelé esetében nincs mód, azaz a tempó gyorsítása egy bizonyos szint fölött már lehetetlenné válik. (9. részlet)



(9. részlet) W. A. Mozart: F-dúr Divertimento (K.138/125c) 1. tétel főtémájának martelé vonással játszott kezdő hangjai

A Martelé egyik igen gyakran előforduló formája a külön vonóval játszott nyújtott vagy ritkább esetben éles ritmus. Ezeknek a ritmusképleteknek a játszására már magasabb tempóban is nyílik lehetőség, azonban a vonóhelyek és a vonóhossz tekintetében a lehetőségek ugyancsak behatároltabbak. (10. részlet) Az ilyen gyors, nyújtó pontos ritmusképletek játéka a vonó súlypontja és a csúcs között a legideálisabb. Ennek magyarázata a Détaché kapcsán már leírt, a vonóhúzás során fellépő izommozgásokban keresendő (Schiffer, 2001; Lengyel és Pejtsik, 1982). Ha ugyanis ezt a ritmusképletet a súlypont és a kápa között akarnánk játszani, a mozgásba már

felkarunk is jóval nagyobb részben bekapcsolódna, ami a gyors és rövidebb vonások esetében soha sem szerencsés, mivel nehézkessé és ügyetlenné teszi a megvalósítást.



(10. részlet) F. Schubert: d-moll Vonósnégyes (D. 810) 4. tétel főtemájának martelé vonással játszott nyújtott ritmusai

Staccato

A Staccato vonás a képzését illetően rokon a Martelé-vel. Mindkét vonás esetében a karsúly nyomása alól felszabaduló vonó lendülete hozza létre a mozgást. Azonban a Marteléhez képest a Staccato abban tér el, hogy egy vonásra itt már több hangot játszunk úgy, hogy a kezünknek már nem kell az új húzásirányba beállnia a hangok között létrejövő szünetekben. Így ez a tempó növekedéshez vezet, hiszen a húzásirány nem változik. Azonban karsúlyunknak és az izmainknak betámasztása, és az elmozdulást követő kieresztése továbbra is megmarad, melynek beérzésére a tempó gyorsulásával egyre kevesebb idő kínálkozik.

A vonóhelyek és vonóirányok tekintetében itt is vannak előnyös, és kevésbé optimális helyzetek a vonás játzsása során. A Marteléhez hasonlóan, ennél a vonásnál is rövid hangokat játszunk, és mivel a képzés az alapokat tekintve megegyezik, ennél a vonásnál sem a legideálisabb a kápához közeli játék. Azonban ennek más oka is van a felkar mozgásának bekapcsolódásán túlmenően. A vonóvezetésnél már beszéltünk a vonó súlyelosztásának kiegyenlítéséről, melyet karsúlyunk optimalizálásával tudunk elérni úgy, hogy a csúcsonál a teljes súllyal dolgozunk, míg a kápához közeledve fokozatosan emeljük ki karunk súlyát. Ezt azáltal tudjuk megtenni, hogy könyökünk lesüllyed, csuklónk egy magas állást vesz fel, és ebből a kézhelyzetből lóg le nyújtottan kézfejük ujjainkkal együtt. Ez azonban okoz némi anomáliát a Staccato játékban,

hiszen ebben a kézhelyzetben nehezebb megtalálni a vonáshoz szükséges jelentősebb karsúly helyes érzetét (*Schiffer*, 2001).

A vonóirányok terén is igen nagy az eltérés érzetek szintjén a Staccato játzsása közben. Egyértelműen a csúcstól indulva - fölfele vonóirányban - egyszerűbb a vonás játzsása. A tanulás kezdeti időszakában is mindig felefele irányban érdemes elkezdni a vonás beérzését. Feltételezésem szerint, ennek talán az is lehet az oka, hogy az ilyen lendített vonások esetében a kar mozgása sokkal természetesebb, amikor a testünkhöz közelít, nem pedig amikor távolodik attól. Hiszen a távolító mozgáskor aktív izommunkára van szükség, hogy lendületbe hozzuk a karunkat, míg az ellenkező esetben csak hagynunk kell karunkat saját súlyánál fogva lendületbe jönni. Ezt kipróbálhatjuk, ha álló testhelyzetből lógatott karunkat kilendítjük valamelyik irányba, illetve, ha előre kinyújtott karunkat elengedjük és hagyjuk egyszerűen aláhullani. A két mozgás összehasonlításakor nyilvánvalóvá válik, hogy a távolító mozgásnál szükség van a plusz izommunkára, ami feltételezhetően a lefele irányba játszott Staccato esetében is szerepet játszhat a nehezebb megvalósításban.

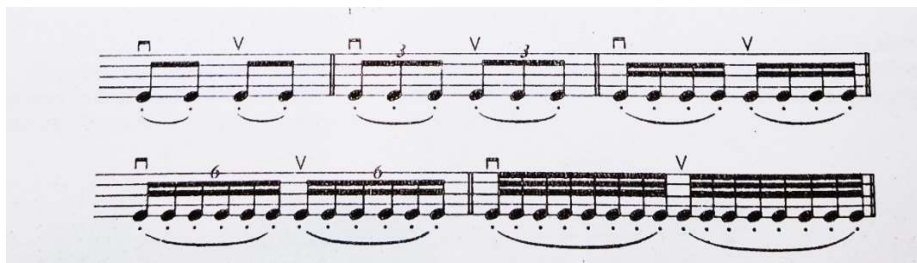
Ezen túlmenően a kézhelyzet is különbözik, hiszen a vonóiránynak megfelelően a kéz és az ujjak is beállnak a húzás irányába, mely szintén a fölfele irányban kedvez jobban a Staccato játékának. Ahogyan arról már a vonóvezetés kapcsán szót ejtettem, a lefele történő vonóhúzásnál a vonófogásban, a hüvelyk és a kisujj szerepe lényeges, míg a csúcstól visszafele indulva azonban a mutató és hüvelykujj válik a legfontosabbá a karsúly átadásában, mely a staccato esetében az érzetek szintjén sokkal könnyebben kontrollálhatóvá teszi a vonó és a húr kapcsolatát.

A Staccato képzésénél is megkérdőjelezhetetlen a mutatóujj és hüvelykujj szerepe. A karunk mozgása a Staccato alatt nagyrészt hasonlatos a vonóvezetés során megismert mozdulatokhoz, hiszen a vonó a húrra merőlegesen haladva ugyanazt a pályát írja le, mint a sima hosszú hangok játékánál. Azonban ebbe a mozgásba bele kell tennünk a Marteléban már megismert mozgást úgy, hogy voltaképp a vonás alatt a hangokat elkülönítjük, szétszakítjuk egymástól. Erre utal a vonás neve is, hiszen az olasz staccato kifejezés jelentése: ellökve, szaggatva. Ennek megvalósításához a természetes vonóhúzástól eltérő izomtónus és karsúlyátadás szükséges. Ha például a felfele irányú vonóhúzásnál játszunk gyors tempójú Staccato-t, karunk a vonóhúzás szabályainak megfelelően tér vissza testünk irányába úgy, hogy kis mértékben egész

karunkat fordítjuk el a vállunkból a mutatóujjunk irányába. Ezáltal kerül át a karsúly egy ívben a vonóra. A vonóhúzás közben bicepszünk megfeszül, és nagyon rövid összehúzódadásokat és kilazításokat végez. Ez a könyökünkől az alkarunknak egy olyan rövid amplitúdójú hajlítását és egyenesedését idézi elő, ami leginkább egy remegő mozgáshoz hasonlít. A karsúly ennek a mozgásnak köszönhetően szakaszosan kerül a vonóra, ugyanis az alkarunk elmozdulása hatással van a kézfejünk és ujjaink helyzetére is. A feszítéskor karunk a mutatóujjunk irányába dönti kézfejünk, és karsúlyunk által megnő a vonón a helyzeti energia, mely a kilazításkor tovább löki a vonót, miközben kézfejünk minimálisan visszabilen a kisujjunk irányába. A Martelé és a Staccato képzése között az az érzetbeli különbség, hogy a Staccato esetében a gyorsabb tempóból adódóan nincs idő, hogy jobb kezünk minden hangba ugyan olyan súllyal betámasszon, mint a Martelénél. A vonás folyékonyabbá válása közben az érzet is egyre inkább olyan lesz, mintha a folyamatos vonóhúzás közepette, egyenként kicsipptenénk a húrból a hangokat. A gyors Staccato automatikussá válásakor a figyelmünket természetesen már nem a külön álló apró mozgások fogják lekötöni, hanem érzeti szinten összekapcsolódnak, eggyé válnak a vonóhúzás mozgásában.

A Staccato gyakorlását a Martelé képzésének izommozgásán keresztül tudjuk megérezni. (*Legyel és Pejtsik, 1982; Tortelier, 1976*) Fontos, hogy a gyakorlatokat lassú tempóban kezdjük és fokozatosan gyorsítsuk föl a mozgásokat, kellő időt adva arra, hogy a kezünknek a vonó minden szakaszán legyen módja a vonást alaposan beéreznie. Helyezzük vonónkat a csúcshoz valamelyik középső húron. Eresszük rá a teljes karsúlyunk és a Martelé mozgását végezzük el, de ne hagyjuk, hogy a vonó elmozduljon. Tehát valójában a felhalmozott feszültséget követően, vállunkból kiindulva eresszük ki karunk izmait. Ezt követően végezzük el ugyanezt a kápnál is. Ha ezt sikeresen végrehajtottuk párszor, ismételjük meg a mozgást mind a két irányban, de ezúttal hagyjuk, hogy a vonó lendületbe jöjjön. Az így megérezett Martelé mozgását használjuk fel, és ismételjük meg. Tehát játszunk két Martelé hangot egy egész vonóra. Ennek mind a két irányban történő gyakorlása után, csökkentsük a vonó hosszát és játszunk a két hangot a vonó különböző szakaszain (felső, közép, alsó harmadon). A tempót semmi esetre sem kell még gyorsítani, hanem sokkal inkább az egy vonóra játszott hangok mennyiségét érdemes ezt követően növelni. Próbáljunk először csak három, majd négy hangot egybe kötni. Ha ez már biztosan és minden vonóhelyen

megy, érdemes tovább lépni és egyre több hangot, egyre gyorsabb tempóban játszani. A lényeg, hogy a végén eljussunk a folyamatos, mindkét irányban a vonó teljes hosszán át tartó, gyors tempójú Staccato játzsááig. (11. részlet)



(11. részlet) A staccato vonás gyakorlása a G-húron, egyre több hang egybekötésével, és a tempó fokozatos növelésével

A dobott vonások abban térnek el legfőképpen a fektetett és a statikus energiát használó, impulzussal lendített vonásoktól, hogy velük ellentétben a vonó a vonás közben minden hang után elhagyja a húrt, nem marad kontaktusban vele a vonás végéig. Ebből egyenesen következik, hogy a létrejövő hang a Marteléhez és a Staccatohoz hasonlóan rövid, de mivel a vonó és a húr kontaktusa a húr megzengetése után rögtön véget ér, így a húr szabadon rezeghet tovább, egy hosszabb lecsengést adva a hangnak. A legfontosabb vonásnem, ami a dobott vonásokhoz tartozik a Spiccato, melynek begyorsításával kapjuk meg a voltaképpeni Sautille vonást. Ide tartozik még a Saltato és a Ricochet is.

Spiccato

A Spiccato vonás neve az olasz spiccare szóból ered, melynek jelentése: feloldani, elválasztani. A vonás hangzása valóban a Legato ellentéte, hiszen minden hang elválk a másiktól. Azonban ehhez a vonás megvalósításakor nagyban hozzájárul a vonó rugalmassága, hiszen annak és a húrok rugalmasságának segítségével tud a vonó minden hang után elemelkedni a húr felszínéről. Ahhoz, hogy ez az ugrómozgás megvalósuljon, a kezdeti energiát ezúttal nem közvetlenül a karunk súlyának húrra való letámasztásából nyerjük, hanem - az összes eddigi vonásnemmell ellentétben - ezt a mozgást a levegőből kell indítanunk. A vonás játzsáákor a kezünk és a vonó egy félkörívet ír le, melynek legmélyebb pontján van maga a húr. Ezt azért fontos kiemelni, mert habár a vonót voltaképpén rádobjuk a húrra, a mozgásnak kell, hogy legyen

iránya, ami együtt jár a vonó hosszanti irányú mozgásával. Tehát valójában bármennyire is rövid a vonás - bármennyire rövid időt tölt is a vonó a húron - az alap érzet mindig a vonó húzómozgásából kell, hogy eredjen. Ha ugyanis a vonót csak függőleges irányban ütnénk a húrokhoz, nem tudnánk értékelhető hangot létrehozni, csak zörejeket. A húr ugyanis nem képes a teljes hosszában rezegni, ha nem a vonó szőrénél síkjával megegyező irányba lendítjük ki. Tehát a vonás a húrhoz képest két külön irányú, egy függőleges, és egy oldalirányú mozgásból tevődik össze. A vonón közép tájékon van a legalkalmasabb, legrugalmasabb hely a vonás megvalósításához. Abban az esetben, amikor nagyobb hangerőre van szükség, ez a hely eltolódhat a súlypont és a kápa irányába.

Ahhoz, hogy a vonást megérezhessük fontos tehát tudatában lenni, hogy az ideális hangképhez (amikor a húr teljes hosszában rezeg) szükségünk van mind a két (függőleges és oldalirányú) vonómozgásra. Ezek összehangolásához érdemes a kísérletezéseim nyomán létrejött egyik gyakorlat segítségével először a vonó rugalmasságát megérezni. Helyezzük a vonót a csúcsához közel valamelyik középső húrúra úgy, hogy jobbkezünkkel csak lazán tartjuk. Balkezünkkel fogjuk meg a vonót a csúcsnál és emeljük fel a húrról, majd eresszük el és hagyjuk, hogy saját rugalmassága folytán visszapattanjon, miközben a kápa a mozgás forgáspontjaként megőrzi helyzetét. Ha ezt megérettük, hozzuk létre a mozgást csak a jobbkezünkkel úgy, hogy a csuklónkat és a kézfejünket egyáltalán nem használjuk, kizárólag csak a mutató és kisujjunk segítségével emeljük és ejtsük le a vonót. Érdemes a mozdulatsort erősebb és gyengébb intenzitással is elvégezni, hogy még inkább megérezzük ujjaink szerepét. Ezt követően a mozgás közben elkezdhetjük karral vezetni a vonót a csúcstól középtájkéig, ahol a vonás valódi helye is van. Ezután már a vonó folyamatos pattogatása közben érdemes változtatnunk a vonóhelyet oda-vissza, a csúcs és a vonó közepe között.

Ha ezt kellően megérettük, tegyük a vonót a középtájkékon valamelyik középső húrúra, és kezdjük üreshúron viszonylag gyorsabb tempóban rövid detaché vonást játszani. A lefele és fölfele vonóirány váltakozása közben figyeljünk rá, hogy milyen mozgást végez a jobbkarunk. Még az ilyen rövid vonások esetében is lényeges, hogy az egész karunk mozogjon, a forgáspont a vállunk legyen, és az ujjaink szabadon, karunk mozgásának utánaengedve álljanak be a vonásirányba. A Spiccato vonást tehát ennek a két különálló érzetnek az együttese alkotja, amit úgy tudunk megérezni, ha a

vonó közepén elkezdjük az előzőekhez hasonlóan pattogatni ujjakból vonót, majd szép fokozatosan a Detaché vonás érzeteit használva, lefele és fölfelé irányt adunk a mozgásnak. Fontos megéreznünk, hogy a vonás rövidege ellenére a vonó hosszanti irányban egy félkörívet leírva érintkezik a húrral. Ujjaink mozgása egyszerre szolgálja mind a függőleges, mind az oldalirányú kitérést, lefinomítja az egész mozgást és kontrollálja a vonó esésének távolságát és ezáltal a vonás gyorsaságát is.

Ha a létrejövő hangminőség még kívánnivalót hagy maga után, megpróbálhatjuk a Marteléből is megközelíteni az ideális hangzást.²⁶ Ez esetben játszunk a vonó közepén üreshúron Martelét lefele irányba úgy, hogy a hangot követően rögtön emeljük ki a vonót a húrról a vonásiránnyal megegyezően a levegőbe, mintha ott folytatnánk a vonóvezetést. A levegőben fordítsuk meg a vonóirányt, és félkörívben közelítsük meg a húrt, hogy a találkozási pont megint a vonó közepén legyen. Támaszkodjunk be a karunk súlyával és játszunk újfent Martelét ezúttal felfelé. A húr elhagyását követően most ebbe az irányába lendüljön tovább a kezünk, és a vonóváltás ismét a levegőben történjen meg, melyet ismét a vonó közép tájékon történő leérintése, és a következő lefele irányú Martelé betámasztása kövessen. Véleményem szerint ennek a mozgássornak a fokozatos begyorsításával is hasznos érzeteket tehetünk szert a Spiccato vonást illetően.

Mivel a Spiccato a Marteléhez hasonlóan rövid vonás, a húrok rezgésbe hozására nagyon rövid idő és vonóhossz áll rendelkezésre. Ebből kifolyólag olyan helyet kell választanunk a húron, ahol erre lehetőség van, és a hangok könnyebben szólalnak meg. A Spiccato vonás esetében is érdemes távolítanunk a vonónkat a hídtól. Az ideális hely általánosságban a fogólap felé félúton, a játszó húr hossz középtájékán van. Ez persze Forte játék esetén módosulhat azáltal, hogy egy picit a húrláb irányába mozdulunk. A vonás gyorsabbá válásával a vonó esésének a húrhoz mért távolsága csökken, hiszen egyre kevesebb időt tölthet a vonó a hangok között a levegőben. Ennek hatására a vonó mozgásának félköríve jóval laposabb lesz, és a vonás hosszanti irányban szélesebbé válik, közeledve a gyors Detaché-hoz.

A Spiccato szélesebbé válását nem csak a tempó gyorsulása okozhatja. A vonás karakterét az is nagymértékben elviheti a Detaché irányába, ha dinamikai növekedést szeretnénk Spiccato játszása közben elérni. Ezt a vonó hosszának növelésével tudjuk

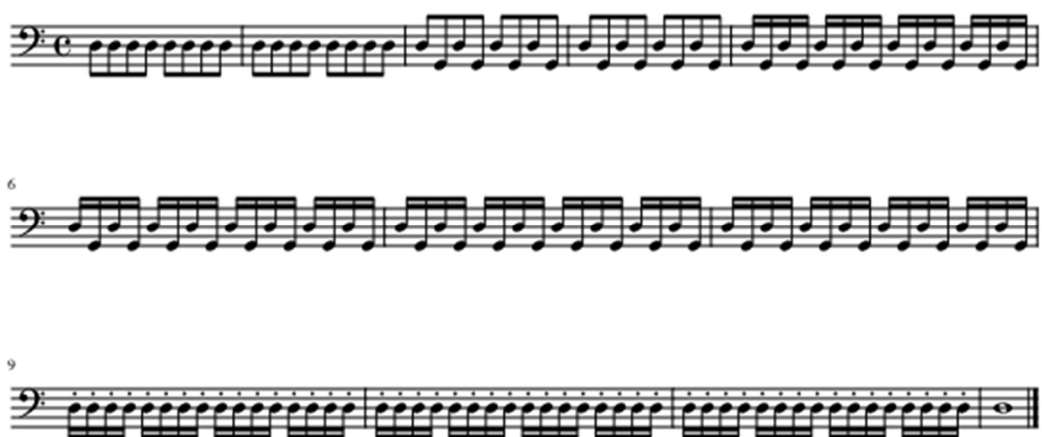
²⁶ Agócs Márta (2009): *Kaposvári Vonós Mesterkurzus*. Kaposvár.

véghezvinni anélkül, hogy a hangminőség rovására menne (Lengyel és Pejtsik, 1982). Jó példa erre Antonin Dvořák h-moll csellóversenyének első tétele, melynek expozíciójában pontosan ezt a technikai megoldást érdemes alkalmaznunk, hogy az interpretáció helyes legyen. (12. részlet)



(12. részlet) A. Dvořák: h-moll Csellóverseny (op. 104) 1. tétel a tempo, spiccato vonással játszott repetíció crescendóval

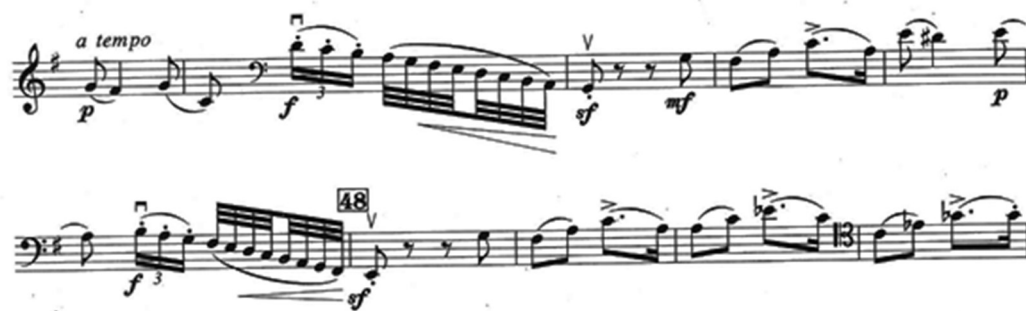
Egy bizonyos gyorsaság felett már nem is Spiccato, hanem Sautille vonásról beszélhetünk. Azonban fontos megjegyezni, hogy a Sautille vonást legjobban a fektetett Détaché vonásból lehet megérezni. Ebben az esetben ugyanis már nem a vonó húr feletti helyzetéből adódik a vonás kezdeti energiája, hanem felkarunk gyors összehúzódása és kilazítása eredményezi kézfejünk laza, oldal irányú kilengését, mely a vonó húrról való elemelkedéséhez vezet. Ennek megérezésére Paul Tortelier egy nagyon egyszerű gyakorlatának (1976) a segítségével nyílhat lehetőségünk. Helyezzük a vonót középtájon a D-húrra és játszunk gyors Détaché nyolcadokat úgy, mint a Spiccato vonás gyakorlása esetében. Ezt követően a mozgás közben végezzünk csak a csuklónkat használva húr váltást oda-vissza úgy, hogy minden második hangon átmegyünk a G-húrra. Ha csuklónkból sikerült a húr váltás mozdulatát kellőképpen megéreznünk, gyorsítsuk be a mozgást, majd térjünk vissza az üres D-húrra és folytassuk a gyors nyolcadok vagy inkább már tizenhatodok játékát úgy, hogy a csukló húr váltó mozgását megtartjuk, mintha át akarnánk térni a G-húrra. Így kapjuk meg a Sautille vonást. Vonónk, kézfejünk laza mozdulata és a tempó gyorsasága következtében emelkedik el a húrról. (13. részlet)



(13. részlet) A sautille vonás megérzésére szolgáló gyakorlat a D- és G-húron

Ricochet

A Ricochet vonás voltaképpen nem más, mint több Spiccato hangnak az egy irányba történő ugratása, egy vonóra vétele. A vonás kivitelezése úgy történik, hogy a vonót a Spiccato vonás lengő karmozdulatával a húrra dobjuk, de ezúttal hagyjuk, hogy az első hang mozgási energiája tovább vigye a mozgást, és a vonó újra lepattanjon a húrra annyiszor, ahányszor a kezdeti impulzus ereje engedi. (14. részlet)



(14. részlet) E. Elgar: e-moll Csellóverseny (op. 85) 4. tétel, két, ricochet vonással játszandó passzázs

A Spiccato-hoz hasonlóan, ennek a vonásnak a képzése is a vonó közepe és a csúcsa között van, hiszen nagy szükség van az elérhető legnagyobb rugalmasságra. Mivel az egy vonóra játszott hangok száma nagyban függ a mozgás kezdeti energiájától, így nem mindegy, hogy a vonást mekkora karsúllyal, milyen gyorsan és milyen magasról indítjuk. A kezdeti impulzus energiája a vonó húzása közben fokozatosan elfogy, mely az egymás után következő hangok dinamikájának csökkenését vonja maga után. A vonás helyes megvalósítása természetesen nagyban

függ az aktuális vonó rugalmasságától. Ettől eltekintve kellő gyakorlással elérhető, hogy jobb karunk mozgásának elegendő lendülete legyen az azonos vonóirányban játszott összes hang megszólaltatására.

A vonások helyének megválasztása

A különböző hangszínek elérésében nemcsak a balkéz tud segítséget adni a különböző gyorsaságú vibrátók alkalmazásával, hanem számtalan technikai lehetőség rejlik jobbkezünk vonóvezetésében is. Tehát valójában sok módja van a különböző karakterisztikájú hangok létrehozásának úgy is, ha egyáltalán nem vibrálunk a balkezünkkel. A vonóvezetés kapcsán számos, a hangszínt és hangerősséget érintő kérdéskör fölmerülhet, például, hogy a vonó a húr játszó szakaszának melyik részén érinti a húrt, mekkora karsúllyal nehezedünk a vonóra, valamint milyen hosszú és sebességű a vonás, amit játszunk.

Általános szabály, hogyha a vonóval a hídhöz (húrlábhoz) egészen közel játszunk, a hang élesebbé, magvasabbá és hangosabbá válik. Míg, ha teljesen a fogólaphoz közel húzzuk a vonót, a hang lágyabb és fedettebb lesz, ami karakterisztikájában és hangulatában tökéletes lehet például a lírikusabb zenei anyagok játékaikor. Ezeknek a teljesen eltérő hangzásképeknek a helyes megválasztásával nagyon nagy lehetőségünk nyílik, hogy a zene alapvető mozgásait, a feszültség fokozását és annak oldását megvalósíthassuk. Ezt megelőzően alapszabályként írtam le, hogy a vonóval mindig a teljes szórt használva a húrlábhoz közel, a húrra merőlegesen kell játszani, hogy a hang nagy és egészséges legyen. Ez természetesen a tanulmányok kezdeti szakaszában egy teljesen igaz megállapítás, hiszen fontos, hogy izmaink érzeti szinten megszokják a hangképzés legideálisabb és egyúttal leghatékonyabb módját a hangszeren. Ezt követően ettől az alapérettől eltérve nyílik lehetőség, hogy játékunkat finomítani, színesíteni tudjuk. A fogólap és a híd között lévő húrszakasz viszonylag hosszúnak mondható, így a két végpont közötti sima átmenet kivitelezésére technikailag is képessé kell válnunk, hiszen a játék közben kell a vonó helyét a húron megváltoztatni anélkül, hogy ez bármilyen mellékörejjel vagy zökkenéssel járna. Erre csak akkor van mód, ha a vonót nem merőlegesen, hanem ferdén húzzuk a húrhoz képest, így a helyváltoztatás automatikusan végbemegy.

Azonban természetesen nem mindegy, hogy egy adott vonóirány esetén melyik irányba térítjük ki a vonót az ideális pályájáról. Azaz, ha a lefele vonásnál a kápát magunk fele húzzuk (a vonó csúcsa lefele irányba tér ki), a vonó az így létrejövő rézsútos irány miatt a húrláb felé fog elindulni. Ha ezt követően vonót váltunk, és fölfele irányba húzzuk a vonót, de nem változtatunk a rézsútos álláson (azaz a kápa még mindig felénk, a csúcs meg a föld fele áll) a vonó automatikusan visszatér a fogólap közelébe. Ennek a mozgásnak az ellenkezője is létezik. Ebben az esetben miközben a vonót lefele húzzuk, a húrokra merőleges mozgást úgy térítjük ki, hogy a kápát tőlünk távolítjuk. Így a vonó a húrlábtól távolodva fokozatosan a fogólaphoz fog közel kerülni, míg a vonóváltást követően fölfele irányban visszatér a híd közelébe. A különböző vonóirányokban végzett rézsútos vonóvezetésre természetesen minden variációban nyílik lehetőség. Tehát valójában mindig az adott zenei folyamat interpretálása kell, hogy megszabja a technikai megvalósítás módját, rávezetve bennünket, hogy ehhez a húr melyik szakasza a legideálisabb. Ezért a mozgásokat érzeti szinten külön kell tudnunk választani, hogy menet közben legyünk képesek variálni a húrlábhöz közeledő vagy az attól távolodó vonóvezetéseket.

Ahogy arra már kitértem, a vonó rézsútosan való húzásakor karunk mozgásán túlmenően az ujjaink is részt vesznek a vonó irányának megváltoztatásában. A kápa eltolásakor a kitérést a mutató ujjunk fogja indítani azáltal, hogy gömbölyűbbé válik, a kisujj viszont a forgáspont ellenkező oldalán kinyúlik. A Kápa magunk felé húzásakor azonban kisujjunk válik gömbölyűbbé, kinyúlásra kényszerítve a mutató ujjunkat. Kezdetben a különböző rézsútos vonóirányok kivitelezése a játék közben igen megterhelő lehet, hiszen elsősre nagyon bonyolultnak tűnhet alkalmazásuk. Éppen ezért érdemes ezeket a mozgásokat is alaposan begyakorolni, amíg készséggé válva már nem okoz fejtörést a használatuk.²⁷

A hangszeren történő kísérletezés során rájöttem, hogy ezeknek a mozdulatoknak az automatizálására talán a legjobb gyakorlási mód, ha a mozgásokat az üreshúrokat követően lassú Barokk zeneműveken próbáljuk ki. Ott ugyanis kimondottan előny, ha a vibrátót egyáltalán nem használjuk, így szabadon, hallásunkkal kontrollálva tudjuk megérezni a vonó helyének változtatása által létrejövő

²⁷ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

feszültséget és az azt követő kioldást. Ha mondjuk példának okáért Bach csellóra komponált szólószvitjeiből valamelyik Sarabande tételre esik a választásunk, fontos, hogy a darabot alapos elemzésnek vessük alá. Így tudatosítva, hogy milyen zenei történések zajlódhatnak le a tételen belül, a zenei feszültség hol jön létre és meddig tart. Ezt követően ezen tudás birtokában próbáljuk meg ezeket a belső folyamatokat a lehető legnagyobb kontrasztokkal átadni úgy, hogy ehhez csak a vonóhúzás helyét változtatjuk a húrokon, viszont vibrátót egyáltalán nem használunk.

A vonóhúzás helyének megválasztása kapcsán érdemes még szót ejteni, hogy mindez milyen relációban, kapcsolatban van a vonás sebességével, hosszával és a vonóra nehezedő karsúly mennyiségével (*Lengyel és Pejtsik, 1982; Schiffer, 2001*). Általánosságban elmondható, hogy a szép és telt hangkép elérése érdekében a híd közelében a vonóra nehezedő nyomásnak nagyobbnak kell lennie, mivel a húrláb közelében a húr sokkal nehezebb rezgésbe hozni, mint a fogólapnál. Ennek oka a húr felfüggesztési pontjának közelségében keresendő. A nagyobb súly következtében a vonó sebessége lassulni fog, ami általánosan a különböző vonásnemek hosszának rövidülését vonja maga után, hiszen egy bizonyos ritmusképlet játszásokor a vonó lassabban mozog, tehát kevesebb vonóhossz is elegendővé válik. Ezzel ellentétben a fogólaphoz közel viszont minden pont fordítottan működik. Mivel a húr itt sokkal könnyebben rezgésbe hozható, kevesebb karsúly is elegendő a telt csellóhang eléréséhez. Emiatt azonban a vonó gyorsulni fog, így minden vonásnemet jellemzően szélesebb vonóhosszal fogunk játszani.

A vonóvezetés ezen jellemzői nem csak a húr különböző helyein történő játék esetén figyelhetők meg. Ez a reláció fennáll a mély és magas húrok esetében is. Azaz, ha a cselló legmélyebb húrján, a C-húron játszunk, a húr nagyobb vastagsága folytán nagyobb erőre, nyomásra lesz szükségünk, és ez ugyanazokat a következményeket fogja maga után vonni. Azaz a vonó lassulni, a vonóhossz rövidülni fog. Azonban - mint az előző esetben is - minden ellenkezőképpen alakul, ha a legmagasabb húr, az A-húr nézzük. A C-húrhoz viszonyítottan jóval vékonyabb húr messze nem igényel annyi karsúlyt a telt, egészséges zengéshez, így a vonások ebből kifolyólag gyorsulni, hosszabbodni fognak.

Természetesen mindezek a törvényszerűségek a különböző húr helyen és húrokon való játék általános különbségeként írhatók le. A tényleges technikai

értelemben vett megvalósítást számos, egy adott zenemű interpretálása során előkerülő további komponens befolyásolhatja. Ilyen lehet például a játszani kívánt vonás karaktere, hogy milyen hangszínnel, vagy éppen milyen hangerővel akarunk játszani.

A vonósőr húrra eső felületének növelése és csökkentése

Ahogy azt láthatjuk a vibrátón túlmenően, a vonóvezetés finomítása, differenciálása is igen nagy segítséget jelenthet a hangszínek variálása és a hangerő változtatása terén. A vonások helyén, irányán, sebességén és hosszán kívül még van egy komponens a vonóvezetésben, ami jelentősen meghatározhatja a képzett hang tónusát, színét. Ez nem más, minthogy a játék közben a vonó szőrének teljes felületét vagy attól kevesebbet használunk-e. Könnyen belátható, hogy a több vonósőrrel való játék nagyobb, erőteljesebb hangot hoz létre, míg, ha csak fél szőrrel játszunk, a hang némileg gyengébb, fedettebb lesz. Ahhoz, hogy ezt elérjük, voltaképpen el kell csavarnunk a vonót saját hosszanti tengelye mentén az ujjaink segítségével.

Ezt leginkább egy tetszőleges üreshúron való vonóhúzás közben lehet a legjobban megtapasztalni (*Tortelier, 1976*). Indítsuk el lefele irányban a vonót kápától úgy, hogy a szőr a húrra rézsútosan, a felénk eső oldalával feküdjön fel azáltal, hogy a vonó rúdja is felénk, és nem kifelé irányban áll. Az ujjaink és kézfejünk helyzete ugyanúgy legyen nyújtott és lógatott, mint mindig a kápaindulásnál. (20. kép) Ezt követően a vonó húzása közben, ujjaink segítségével csavarjuk el a vonó pálcáját tőlünk kifelé irányban. A mozgásban minden ujjunk részt vesz. A hüvelykünk - ahogy a többi ujj - a nyújtottabb helyzetéből gömbölyűbbé válik, miáltal a vonó elcsavarodik és közelebb kerül a tenyerünkhöz. Az ujjaink behúzásával, gömbölyödésével egyidejűleg az ujjtövek csontjai is majdnem teljesen eltűnnek, beleolvadnak kézfejünkbe. (21. kép)



(20. kép) A vonó szőrfelületének felével történő játék



(21. kép) A vonó teljes szőrfelületével történő játék

A mozdulatot, a leírása alapján könnyen hasonlíthatnánk ahhoz a mozgáshoz, amit ujjaink a vonóhúzás közben fokozatosan végeznek, amikor a csúcs közelébe érünk. A két mozdulat között azonban van egy lényeges különbség. Abban a mozgásban a kézfejünk és a csuklónk is részt vesz azáltal, hogy fokozatosan lesüllyed az alkarunkkal egy vonalba. Így az ujjak mozgása valójában csak ezt az elmozdulást kompenzálja a csavaró mozdulattal, hogy a vonó továbbra is a teljes szőr felületével fektüdjön a húron. Azonban a jelenlegi mozdulatban nem vesz részt sem a kézfejünk, sem a csuklónk, így ujjaink hajlító, pödrő mozgása ezúttal valóban a vonó szőrének elcsavarásához vezet. A vonó húzása közben ennek a mozdulatnak a segítségével a hangon crescendálhatunk, majd deszcendálhatunk. A gyakorlás során még jobban megtapasztalhatjuk a vonó csavarásának helyes érzetét azáltal, hogy a mozgás során fokozatosan engedjük föl kisujjunkat, gyűrűsujjunkat, majd pedig a mutatóujjunkat a vonó kápájáról, míg csak középső és hüvelykujjunkkal fogjuk húzni a vonót. Így az érzet is koncentrálódhat arra a két ujjunkra, amelyik a mozgásért a leginkább felelős.

Pizzicato

A hangszer rezgésbe lehet hozni anélkül is, hogy a vonót használnánk. Ilyenkor jobbkezünk ujjával pendítjük meg a húrokat. Fontos, hogy balkezünk billentése és fogása a pizzicato játék alatt is nagyon biztos legyen. A hangok karsúlyunk megfelelő használatával történő lefogását követően, az is lényeges, hogy ne eresszük fel túl korán ujjainkat a húrról, hanem adjunk időt, hogy a lefogott hang kizenghessen. Ellenkező esetben ugyanis ujjaink korai eltávolításával megszüntetnénk a húr adott hangmagasságon történő rezgését, tehát a hang azonnal elhalna (*Schiffer, 2001*). A hang kicsengését még szebbé tehetjük balkezünk mérsékelt tempójú vibratójával is.

A pizzicato játéknál mutató vagy középső ujjunk párnás végizületének balról jobbra történő elmozdításával pengetjük meg a húrt. A vonót az esetek túlnyomó többségében marokra fogjuk úgy, hogy a kápa a tenyér közepe felé forduljon, míg a pálca az ujjak felé nézzen. Ebben a helyzetben csak a pengető ujjunkat nyújtjuk ki, a többivel a vonót stabilizáljuk markunkban. Hüvelykujjunkt oldalról a fogólapnak támasztjuk, hogy kezünknek biztos támaszt adjon, és segítse a húrok biztosabb eltalálását. A gyorsabb passzázsok játéknál ez mindenképpen nagy előnyt jelent. Azonban olyankor, amikor a mű tempója és karaktere lassabb pizzicatót kíván, érdemes a hüvelykujjunk kontaktusát megszüntetnünk, hogy karunk lazább és nagyobb mozdulataival zengőbb hangot tudjunk képezni. Ugyanez érvényes az akkordok játékaára is. Több húr egy ujjal történő pengetését mutató vagy középsőujjunk használatával a magasabb húroktól a mélyebbek felé, részútosan a húrláb felé mutató mozgással oldjuk meg, karunk szabad elmozdulásával, hüvelykujjunk támasztása nélkül. Lehetőségünk van azonban arra is, hogy hüvelykujjunkt használjuk pengető ujjnak. Ilyenkor a pengetési irány az ellenkező lesz, tehát a mélyebb húrok felől fogjuk a magasabbak felé ugyancsak a híd felé mutató mozgulattal a húrokat megpendíteni. A mozgás sebessége meghatározza azt is, hogy az akkord hangjai milyen gyorsan követik egymást. Gyors mozgulat esetén az akkordhangok a hallásunk számára közel egyszerre fognak megszólalni. Minél lassabb azonban ujjunk mozgása, annál több idő telik el a hangok megszólalása között. Az akkordunk ezáltal egyre inkább arpeggio-szerűen, akkord felbontásként fog megszólalni.

Kettősfogások pizzicatoval történő játéknál a felső húron lévő hangot vagy mutató, vagy középsőujjunkkal pengetjük, míg az alsó húrt hüvelykujjunkkal szólaltatjuk meg. Mivel a pengetési irányok ebben az esetben ellentétesek, a mozgás két ujjunk összezsíppentésével történik. Három hang ugyancsak egyszerre történő megszólaltatásához mindhárom ujjunkra szükségünk van. A mutató és középsőujjunk a két felső, míg hüvelykujjunk az alsó húrt érinti.

Néha előfordul, hogy a pizzicatoval és a vonóval történő játékot olyan gyorsan kell váltogatnunk, hogy közben nincs elég idő arra, hogy a vonó marokra fogását megoldjuk, majd pedig vissza is váltsunk a szabályos vonófogásra. Ilyenkor - habár ez a pozíció jóval kényelmetlenebb - megőrizzük a vonó rendes tartását, és csak egyik ujjunkat (többnyire a középső ujjat) nyújtjuk ki, hogy az adott húron pizzicatot játszunk. Természetesen olyan, az előbbivel ellentétes helyzet is adódhat, hogy minderre bőven van lehetőségünk, mert a pizzicato terület szünetekkel van körül határolva vagy akár egy önálló tétel, melyben nem szerepel vonóval játszandó rész. Ilyenkor akár le is tehetjük vonónkat, még inkább felszabadítva jobbkezünket (*Pejtsik és Lengyel, 1982*).

A húr hosszanti irányában lehetőségünk van megválasztani a pengetés helyét is azáltal, hogy a fogólap fölött maradva vagy kissé a nyereg irányába, vagy pedig a fogólap végéhez közelítjük jobbkezünket (*Schiffer, 2001*). Akárcsak a vonóvezetésnél, ebben az esetben is a különböző húrhelyek, eltérő hangzásképet fognak eredményezni. Minél közelebb van a pengetési pont a fogólap végéhez, annál élesebb, keményebb és hangosabb lesz pizzicatonk. Ahogy pedig távolodunk a hídtól, úgy lesz a hang egyre finomabb, felhangdúsabb, de ugyanakkor halkabb is. A szólisztikus csellójátékban éppen ezért inkább a fogólap végéhez közeli pengetést érdemes használnunk, ellensúlyozva, hogy a pizzicato eredendően nem tud olyan erővel megszólalni, mintha vonóval játszanánk.²⁸

²⁸ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

A Balkéz technikája

Mint ahogyan azt a jobbkéztechnika és a vonóvezetés kapcsán már leírtam, a két kéz feladatait azok bonyolultsága, összetettsége okán érdemes külön fejezetben végigvenni, hiszen a balkéz izommozgásai eltérőek a jobbkéz feladataitól. Különbözőségük okán érdemes tehát csak egy adott kar és kéz mozgásait vizsgálni, hogy minden részletében betekintést nyerhessünk az alapvető feladatkörök ellátásában résztvevő izmaink mozdulataiba és az azokhoz kapcsolódó érzetekbe. Balkezünk, a jobkkezünkhöz hasonlatosan számos, egymástól eltérő mozgást végez, melyek helyes kivitelezéséhez izmainknak - érzeti szinten is - finoman összehangolt együttműködése szükségeltetik. A húrok lefogásával vagyunk képesek változtatni a hangmagasságot, mely a hangok lebillentésével történik a hangszer íves játszófelületén, a fogólapon. Kezünk itt elfoglalt pozíciójának helyét, azaz fekvését játék közben számtalanszor változtatnia kell, azaz fekvésváltó mozgást kell végeznie, hogy a hangszeren minden hang elérhetővé váljon. Ezen túlmenően bal vállunk, karunk és ujjaink összehangolt mozdulataira a különböző húrokon való játék pozícióinak elérését is lehetővé tévő húr-váltó mozgáskor is szükség van. Balkezünk szerepe azonban nem merül ki a hangok helyes intonációval történő lefogásában, hanem azok karakterisztikájának különböző mértékű változtatására is lehetőség nyílik a vibrató által. Mindezek, az előbb említett különböző mozgások képezik balkéztechnikánk alapjait, melyek fokozatos kifinomodásával tehetjük egyre kifejezőbbé, színesebbé hangszerjátékunkat.

A hangszer fekvései

A csellón a balkéz játszóterületét szolgáló húrhosszt különböző fekvésekre osztjuk. A fekvésnek azt a hangtávolságot nevezzük, melyet kezünk elmozdítása nélkül, egy karpozícióból tudunk ujjainkkal elérni. A hangoknak a fogólap végén található nyeregtől mért távolsága alapján számozzuk a fekvéseket. Az adott fekvés kiindulópontjaként a normál fekvések esetében az első ujjunk helyzetét tekinthetjük. A mutatóujjal lefogott hang alapján kerül az egész kezünk és vele együtt összes ujjunk egy bizonyos fekvésbe. Ha tehát az A-húrt vesszük alapul, az A-hanghoz egész hang távolságra lévő első hang a H-hang lesz, melyet első ujjunkkal lefogva, kezünket az

első fekvésbe helyezzük. Ha első ujjunk az egyel magasabb hangra, a C-re kerül, akkor már a második fekvésben játszunk. A fekvések számozása addig tart, ameddig a fogólapon lehetőség van a húrt lefogni, azaz a csellón az A-húr esetében ez igen magas hangok elérését is lehetővé teszi, ezáltal meglehetősen nagy hangterjedelmet biztosítva a hangszernek. A fekvések fajtáinak megnevezése a kezünk játék közbeni pozíciójára utal, amit az adott fekvésben lévő hangok elérésekor fölvesz. A balkéz játszóhelyzete alapján négy különálló fekvés típust különböztetünk meg: a Normál fekvéseket, az Átmeneti fekvéseket, a Hüvelykfekvéseket, valamint a Félfekvést.

A Normál fekvések és a Félfekvés

A Normál fekvések azok, amelyekben hüvelykujjunk alaphelyzetben a nyak alatt, annak középvonalát érintve helyezkedik el nagyjából a második és harmadik ujjunkkal szemben, és mind a négy ujjunkat - az elsőtől (mutatóujj) a negyedikig (kisujj) - használjuk a játékban. Ide az elsőtől a negyedik fekvésig terjedő szakaszt soroljuk. Az A-húron negyedik fekvésben az első ujjunk az E-hangra fog érkezni, a hüvelykujjunk viszont pont a nyak hajlatához kerül, ami a csellón való játéknál egy nagyon fontos támpont, melynek segítségével a negyedik fekvés könnyen beérezhetővé válik.

Ha ujjainkat változatlanul, természetes pozíciójukban helyezzük a fogólpra, akkor a Normál fekvésekben egymástól félhangnyi távolságra fognak kerülni. Tehát A-húron például az első fekvésben az elsőtől a negyedik ujjunkig az egymástól kis szekund távolságra lévő H-, C-, Cisz- és D-hangokat fogjuk tudni elérni. Ez nem jelent túl nagy távolságot egy fekvés esetében, ami megmagyarázza, hogy a csellón miért nincs olyan nagy jelentősége maguknak a fekvéseknek, mint akár a hegedű esetében. Játék közben a csellón ugyanis ritkán tudunk egy fekvésben hosszabb ideig tartózkodni. Egy nagyobb hangterjedelmű dallam esetén nagy valószínűséggel el kell hagynunk az aktuális fekvést, hogy elérjünk minden hangot.

Természetesen azért nyílik lehetőség a fekvések bővítésére is. Az első (mutatóujj) és a második (középsőujj) ujjunk képes az egymáshoz képesti nagyobb kinyúlásra, tehát egy nagy szekund távolság is elérhetővé válik, mellyel általánosságban egy fél hanggal tudjuk növelni az egy fekvésben elérhető hangtávolságot. Ezt a nyújtott kézhelyzetet nevezzük tágfogásnak, a kezünk természetes pozícióját pedig szűk fogásnak. Tehát ujjaink távolságát az első és második

ujj között képesek vagyunk könnyedén egy nagy szekundra bővíteni, míg a többi ujjunk esetében ez már sokban függhet a játékos kézalaktától és az adott fekvéstől is. Az ok kezünk anatómiájában keresendő, ugyanis harmadik ujjunk (gyűrűsujj) ínjai szorosan kapcsolódnak a szomszédos középső és kisujjunkhoz, így alkotva azokkal egy sokkal zártabb egységet. Ebből kifolyólag az oldal irányú nyújtási lehetőségek a második és harmadik, valamint a harmadik és a negyedik (kisujj) ujjunk között sokkal korlátozottabbak. Természetesen ezek között az ujjak között is van lehetőség a normál fekvésekben a nagyszekund távolságú kinyúlásra, de mindenképpen nagy odafigyeléssel kell azt végeznünk, hiszen a kezünk pozíciójának ilyen irányú változtatása befolyásolja az ujjak helyes érzetekkel történő szabad billentését. Valamint a kéz hosszabb ideig tartó feszítéséből adódóan komoly izomterhelést, és ebből fakadóan ínhúzódást, ínhüvelygyulladást is előidézhet. Éppen ezért fontos kezünk fokozatos és kontrollált trenírozása, mellyel elkerülhetők az előbb említett negatív következmények, miközben lehetőség nyílik kezünk hangterjedelmének növelésére, így voltaképpen játékbeli adottságainak fejlesztésére.

A különböző fekvéstípusok megnevezésénél megemlítettem a Félfekvést is. Ennek helye a nyereghez közelítve, az első fekvés alatt egy félhanggal található. Ha tehát újfent az A-húrt vesszük alapul, akkor első (mutató) ujjunk a Bé-hangra fog érkezni félfekvésben, és szűkfogás esetén a többi ujjunk a H, C, Cisz-hangokon fognak nyugodni. A fél és az első fekvés közötti váltás valójában nem nehéz a kezünknek, hiszen az első fekvésből első ujjunk nyújtásával a Bé-hang könnyen elérhető, melyet, mint támpontot használva, visszaállíthatjuk a kezünket szűkfogásba.

A normál fekvéseknél bizonyos esetekben előfordulhat a hüvelykujj játszóujjként való használata. Ritkán, ha az adott zenei anyag játzsása során szükségessé válik, kibővíthetjük a fekvéseket, így adva lehetőséget balkezünknek, hogy a hüvelykfekvésekben megszokott módon játszva több hang váljon egy fekvésben elérhetővé. Erre például akkor lehet szükség, amikor a tempó gyorsasága folytán nincs idő, hogy a játszandó hangok között fekvést váltsunk, vagy balkezünk számára egyszerűen csak jóval kényelmesebb az eredeti fekvésben maradva eljátszani egy adott zenei passzázst. Természetesen ahhoz, hogy hüvelykujjunkat a nyak mögüli

pozíciójából kimozdítva a húrokra helyezhessük, egy magasabb állásba emelt kéz és karhelyzet szükséges, melynek elérésre a játék közben kell időt és módot találnunk.²⁹

Ugyanúgy, mint a jobbkéznel, a balkéz esetében is nagyon fontos, hogy a karsúlyunkat át tudjuk vezetni egészen az ujjainkig, hiszen a hangok lefogása a húrokon ugyancsak előnytelen lenne pusztán izmaink használatával. A normál fekvésekben kézfejünknek szemben kell állnia a nyakkal és a fogólappal, így adva lehetőséget arra, hogy mindegyik ujjunk esetében képesek legyünk a karsúly maradéktalan használatára úgy, hogy nem térünk ki az aktuális húr síkjából. Alkarunk, kézfejünk és ujjaink egy töretlen ívet kell képezzenek, hiszen ezáltal válik lehetővé, hogy egész karunk teljesen laza izomtónussal függeszkedjen a csellón, és a húrokat ennek a súlynak a használatával nyomja le.

Fontos, hogy a cselló helyzete is ideális legyen. Ezt megelőzően már írtam arról, hogy balkezünk karsúlyának a hangszerre történő átvitelében lényeges, hogy a cselló a földhöz viszonyítottan ne legyen túl állított pozícióban. Minél rövidebb támasztólábbal játszunk, annál lejjebb kerül a hangszer a felső testünkhöz képest, ami azt eredményezheti, hogy a magasabb fekvésekben történő játéknál a hangok eléréséhez sokkal jobban ki kell billentenünk testünket az egyensúlyi helyzetből, sőt akár be is kell görnyednünk, hogy segítsük karunk felnyúlását. A hangszerrel együtt értelemszerűen a cselló nyaka is állítottabb pozícióba kerül, és egyúttal el is távolodik a fejünktől és a nyakunktól. Ebben a majdhogynem függőleges helyzetében sokkal nehezebbé válik, hogy teljes karsúlyunkat használni tudjuk. A hangszer pozíciója valójában tehát akkor ideális, ha a szegycsonton lehetőség szerint minél lejjebb támaszkodik egy viszonylag hosszabb támasztólábbal, mely az egész hangszer némileg fektettebb pozícióját eredményezi, így adva lehetőséget, hogy a döntöttebb nyakállásnak köszönhetően lehetőség legyen a balkarunk súlyával is sokkal jobban ránehezedni a hangszerre.

A balkezünk súlyának játékpozícióban történő megérezésére némi kísérletezést követően a következő gyakorlattal sikerült megoldást találnom. Ennek kivitelezésére érdemes egyenes derékkel a szék peremére ülnünk pontosan ugyanúgy, ahogyan a hangszeren történő játék közben megszoktuk. Ezúttal tegyük mindezt egy asztallal szemben úgy, hogy annak lapja kellően közel legyen. Kezeinket teljesen természetes

²⁹ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

helyzetükben hagyjuk testünk mellett lógni. Bal tenyerünket teljes felületével fektessük az asztal lapjára figyelve, hogy csuklónk és alkarunk már ne érjen hozzá az asztalhoz, hanem szabadon lógjon teljesen laza izomérzettel. Ebben a kézhelyzetben érezzük meg, hogy karunk egész súlya a tenyerünkön keresztül az asztalra nehezedik. Ezt követően húzzuk fel ujjainkat gömbölyű helyzetbe úgy, mintha egy alma lenne a kezünkben. Ujjaink gömbölyűen és az asztal lapjára merőlegesen állnak, miközben karunk súlya még mindig tenyerünk csuklóhoz eső peremén van. (22. kép) Lényeges, hogy ne felejtsük meg a hüvelykujjunk begömbölyítéséről sem. Ha ez megvan, emeljük el most tenyerünk szélét is úgy, hogy egész karunk súlya most már gömbölyű ujjainkon legyen. Ezzel a mozdulattal valójában csukónkat emeltük meg, mely így most ujjaink és kézfejük fölé került, létrehozva egy törés mentes ívet, mely képes karsúlyunk átvitelére ujjaink hegyéig. (23. kép)



(22. kép) Gyakorlat a balkar súlyának megérzésére az ujjak gömbölyű helyzetbe történő felhúzásával



(23. kép) Gyakorlat a balkar súlyának megérzésére a csukló egy ívbe történő kiemelésével

Ha megéreztek hogyan képesek ujjaink egész karunk súlyát tartani, érdemes lehet ezt a hangszeren is kipróbálnunk. Vegyük kézbe a csellót és a szabadon, testünk mellett lógó balkezünket most laza félköríves mozdulattal helyezzük a hangszer nyakának közép tájékára, valahol a második és harmadik fekvés környékére úgy, hogy átkulcsoljuk ujjainkkal, mintha egy botot markolnánk meg. Ebben a helyzetben is próbáljuk megérezni a karunk súlyát, ahogyan ránehezedik a cselló nyakára. Ahogy alkarunk lógatott könyökünkkel együtt függeszkedik, csuklónk egy picit kézfejük fölé emelkedve ívesen áll. Izmaink tónusa laza, elengedett kell, hogy legyen. Semmilyen módon ne tartsuk karunkat, hanem hagyjuk, hogy a kezünk fogásából szabadon lógjon alá könyökünk, miközben felkarunk a testünk mellett van, de ahhoz nem ér hozzá. (24. kép) Ezt követően karunk helyzetén nem is kell változtatnunk, csak eresszük ki markunkból a hangszer nyakát és állítsuk a fogólapra ujjainkat úgy, ahogyan már az asztal lapján kipróbáltuk. Hüvelykujjunk maradjon ezúttal a nyak alatt, nagyjából a második és harmadik ujjunkkal szemben. (25. kép) A gyakorlatnak ebben a stádiumában még nem számít, hogy ujjainkat a fogólapon pontosan hova helyezzük. Akár a két középső húr közé is kerülhetnek. A lényeg, hogy az ujjak állított helyzetében, a nyak középső szakaszán meg tudjuk érezni karunk súlyát, ahogyan ívesen hajlított csuklónkon és ujjainkon keresztül ránehezedik a fogólapra és a húrokra.



(24. kép) Gyakorlat a balkar súlyának megérezésére a hangszer nyakának megmarkolásával



(25. kép) Gyakorlat a balkar súlyának megérezésére az ujjak és a kéz pozícióba állításával

Ha ebben a pozícióban kényelmesen tudjuk akár hosszabb ideig is tartani kezünket, csúsztassuk karunkat az első fekvésbe, és keressük meg abban a pozícióban is a már megtapasztalt függeszkedő érzést. Ezt követően tegyük ujjainkat is az egyik húrra és karsúlyunkat használva mind a négy ujjal egyszerre nyomjuk le azt. (26. kép) Ujjaink pozíciója a húrokra merőleges és ugyanolyan gömbölyű, félköríves kell, hogy legyen, mintha egy almát tartanánk. Ujjtőcsontjaink ennek következtében egy kicsit kiállnak, tovább vezetve kézfejükön az ívet, mely a csuklónknál sem törhet meg azáltal, hogy túlzottan hajlítottá vagy homorúvá válna. Ez nagyon lényeges, ha ugyanis a csuklónk lejjebb süllyed, jelentősen kézfejük alá kerülve akár be is törhet, aminek következtében egész kezünk a mutatóujjunk irányába fog elcsavarodni. Ennek következtében ujjainknak a húrokra merőleges lebillentése is lehetetlenné válik csakúgy, mint a karsúly átvezetése, hiszen a csukló lesz karunk legmélyebb pontja. Így a hangok lefogása kizárólag kéztőizmainkból és ujjizmainkból fog történni a hüvelykujjunk szorító ellentartásával, mely hosszú távon nagyon megterhelő, és a tenyér lemerevedését követően feszültséghez vezet egész karunkban. Kézfejük és alkarunk természetes, egyívű pozícióját a vonónk segítségével is módunkban áll megtalálni és kontrollálni.³⁰ Helyezzük balkezünket a hangszer valamelyik fekvésébe, majd jobbkezünkkel fektessük a vonót alkarunkra és kézfejünkre. Csuklónk pozíciója akkor ideális, ha a vonó oldalt fektetett pálcájának minden pontja érintkezik függeszkedő karunk ívével. Fontos továbbá, hogy akárcsak a jobbkar esetében, itt sem

³⁰ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

szabad vállainkat semmilyen körülmények között felemelnünk, felhúznunk, hiszen abban a pillanatban megint csak kiemeljük a hangszerből a karsúlyt.

Hüvelykujjunk szerepe a Normál fekvésekben való játék közben valójában leginkább a fekvések közötti tájékozódásban van. Ujjaink függeszkedése adja az erőt a húrok lebillentéséhez, tehát a hüvelykujjunk ellentartása a nyak túlsó oldaláról nemcsak, hogy fölösleges, de egyáltalán nem is javallott. Hüvelykujjunk izmainak aktív nyomásával eleve merevséget és feszültséget okozunk az egész kézfejünkben, valamint gátoljuk karunk szabad elmozdulását billentés, húr váltás, fekvésváltás vagy akár vibrató közben.



(26.kép) A balkéz pozíciója első fekvésben

Arról nem is beszélve, hogy mindez akadályozza karunk súlyának átvezetését is, hiszen abban a pillanatban, hogy hüvelykujjunkkal az ellentétes irányból erőt fejtünk ki, karunk súlyát is kiemeljük a hangszerből. Hüvelykujjunk ebből kifolyólag csak lazán, épphogy hozzáér a cselló nyakához úgy, hogy picit ívesen, végének mutatóujjfelőli peremével érinti a nyak középvonalát. Ez, mint ahogyan arra már utaltam azért hasznos, mert a fekvésérzetet segíti, hiszen az agyunk egy plusz

információforrásra tud szert tenni a hüvelykujj helyzetéből adódóan, mely segít kezünknek a fekvések közötti eligazodásban.³¹

„A hüvelykujj alap pozíciója a második ujjal szemben van, amelyikkel egy tökéletes kört formáz meg. A funkciója az, hogy a második ujjal közösen erősítse a kéz központi érzetét, kontrollálva az intonációt, segítve a kevésbé fejlett harmadik és negyedik ujjakat.”³²

Sokszor előfordul, hogy a szabadabb balkézmozgás érdekében érdemes hagynunk, hogy a hüvelykujjunk és a hangszer kontaktusa megszűnjön. Ez a balkéz felugrásával kivitelezett nagyobb fekvésváltásokon túlmenően olyankor is megtörténhet, amikor a kifejezést segítő egy lassabb, nagyobb amplitúdójú vibrátót szeretnénk alkalmazni a játék során.

Természetesen a balkéz tartása terén is találkozhatunk eltérő metodikai megközelítésekkel. Diran Alexaniannak a témában alkotott könyvében (2003) egy teljesen más balkéz helyzetet láthatunk. A hüvelykujjnak a hangszer nyakán felvett pozíciója itt sokkal nyújtottabb - mondhatni homorú - így az érintkezési pont is áttevődik az ujjhegyről az utolsó ujjperc egészére. Ennek eredményeképpen a többi ujj billentési szöge is sokkal laposabbá válik, így az ujjak már nem a hegyükkel állítottnak, hanem nyújtottabb állásban, jóval több „hússal” billentik le a hangokat. Mint oly sok esetben, így itt sem lehet egyértelműen kijelenteni, melyik technikai megközelítés az eredményesebb vagy célravezetőbb. Tapasztalatom szerint az eltérő hangképzés teljesen más hangképet is eredményezhet, így feltehetően nemcsak kinézetében, hanem hangzásában is különbözhet ez a metodikai irányvonal a francia iskolára jellemzőtől.

Az ujjak lebillentése

Amint megéreztük a karsúly szerepének fontosságát a balkezünk játék közbeni pozíciójában, lehetőség nyílik, hogy mindezt ujjakra lebontva is megérezhessük, hiszen a hangok lefogásakor válik igazán fontossá, hogy a húrok ellenállását ne az izmainkkal ellensúlyozzuk. A Normál fekvésekben kézfejüknek szemben kell lennie a hangszer nyakával, annak síkjából nem térhet ki, nem csavarodhat el. A hangok lefogásakor az az ideális, ha az ujjbegyeink teljes felületével, középen érintjük a húrt úgy, hogy az a

³¹ Mérei Tamás (2009): *Nagykanizsai Vonós Mesterkurzus*. Nagykanizsa.

³² Tortelier, P. (1976): *How I Play, How I Teach*. 27. o.

körömmel párhuzamosan fut az ujjvégünk alatt. Az ujjaink függőlegesen, esetenként fekvéstől függően (átmeneti és hüvelykfekvések) egy kicsit a nyereg irányába állnak úgy, hogy az ujjvégeink a húrokra és a fogólapra merőlegesek.

Karunk teljes súlya mindig csakis azon az ujjon van, amelyiket lebillentettük. Ez azt jelenti, hogy azok az ujjak, amelyekkel épp nem játszunk, semmilyen módon nem segíthetnek az éppen lent lévő ujjunknak a karsúly viselésében. Általánosan az a szabály, hogyha a lebillentett ujj mögött a nyereg irányában vannak olyan (alacsonyabb sorszámú) ujjaink, amelyekkel épp nem játszunk, azokat lent hagyhatjuk a húron, hogy súlytalanul, szabadon érintsék azt. Természetesen sokszor előfordul, hogy kiemeljük őket. Ez leginkább akkor indokolt, ha balkezünk szabad mozgását segítjük vele mondjuk egy nagy amplitúdójú vibrató vagy egy fekvésváltás esetén. Az esetek többségében ez a játszott anyag tempójának a függvénye is, hiszen egy lassabb tempóban jóval több idő áll rendelkezésre, hogy a hangképzést az éppen nem játszó ujjaink kiemelésével is segítsük, míg erre a tempó gyorsulásával egyre kevésbé nyílik lehetőség. Általánosságban az is elmondható, hogy ujjaink indokolatlan felemelése a húrokról egy esetlegesen fellépő feszültebb izomérzet kialakulását is eredményezheti az ujjtöveknél. A játszó ujj felett lévő épp nem játszó (magasabb sorszámú) ujjaknál nincs sok lehetőség, értelemszerűen a levegőbe kell emelnünk őket, ellenkező esetben lefognák a húr rezgését. Fontos viszont, hogy nagyon eltávolodni sem szabad velük a húr közeléből, hiszen túlzott kiemelésük ugyancsak feszítést eredményezhet, valamint megnehezítheti a billentést, ha az ujjnak nagyobb utat kell megtennie a következő hang lefogásáig.³³ Ismét kivételt képezhet a nagyobb amplitúdójú vibrató, melynél a kéz félköríves elmozdulásakor fontos, hogy az épp nem játszó ujjaink ne érjenek hozzá a húrokhoz (*Schiffer*, 2001). Az ujjak felemelésekor minden esetben ügyelni kell, hogy mindig az adott húr fölött kell maradniuk, amin éppen játszunk. Tehát semmi esetre sem szerencsés eltávolítani őket rézsútosan egyik irányba sem, vagy akár a tenyerünkhöz közel húzni.³⁴

Ahhoz, hogy balkarunk teljes súlyát használni tudjuk a billentés során, meg kell éreznünk minden egyes ujjunknál, hogy melyik az a karhelyzet, amelyikben ez

³³ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

³⁴ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

teljesülni tud. Ezt megelőzően már volt szó a fekvésekről. A csellón a hangok egymástól való távolsága jóval nagyobb, mint a hegedűnél, így nemcsak az egy fekvésben lejátszható hangterjedelem kisebb a cselló esetében, hanem a karsúlyt sem lehet egy fekvésen belül minden hangra ugyanabból a karhelyzetből átvezetni a lebillentett ujj végéig. Azaz még egy fekvésen belül is hangonként, lebillentett ujjanként változhat a karunk helyzete, hiszen teljesen más az ideális pozíció az első ujj esetében, mint mondjuk a negyedik ujjnál. Ezt megelőzően már volt lehetőség megérezni a karsúly függeszkedő érzetét, amikor a négy ujjunkkal egyszerre támaszkodtunk meg a hangszer nyakának közepénél. A helyes érzet megtalálásához minden ujjunk esetében külön kísérletezésre van szükség. A lényeg az, hogy egy lebillentett ujjunkon ugyanolyan jó érzettel tudjon függeni az egész karsúlyunk, mint ahogyan az összes ujjunk esetében volt. Minden ujjnál külön-külön meg kell tehát ezt az érzést találni, melyhez különböző karhelyzetre lesz szükségünk, és ezáltal fogjuk tudni elérni a legkényelmesebb pozíciót, melynek tartása semmilyen izommunkát nem igényel.³⁵

Ahhoz, hogy karunk teljes súlyát rá tudjuk eresztetni egyetlen ujjunkra, a karunk és az adott ujjunk törés nélküli, íves tartásán túlmenően természetesen szükségünk van ujjunk izomzatára is, ami mindezt biztosítani tudja. Ez az erős ujjaink esetében nem is jelent problémát, hiszen mutató, középső és gyűrűs ujjaink anatómiai felépítésüknél fogva megerőltetés nélkül képesek megtartani az ideális ívet, tovább vezetve karsúlyunkat. A kisujj esetében azonban ez nem mindig megy könnyen, hiszen hosszúsága és az ereje folytán is a leghátrányosabb helyzetből indul az összes ujjunk közül. Éppen ezért érdemes lehet, természetesen nagyon körültekintően fejleszteni, erősíteni balkezünk leggyengébb láncszemét. Erre leginkább úgy nyílhat lehetőségünk, ha skálát vagy akár hármashangzat felbontást játszunk egy adott húron úgy, hogy ehhez csak a kisujjunkt használjuk, és a hangok között fekvést váltunk.³⁶ Fontos a gyakorlás során a fokozatosság. Érdemes tehát először csak rövidebb gyakorlatokat, akár csak egy egyoktávós skálát játszani úgy, hogy a legkisebb ellenállású húron, az A-húron kezdjük. Ezt követően a helyes érzetek megtalálása és megszokása után kezdetünk hosszabb gyakorlatok játszásába, akár az egyre mélyebb húrokon is. Nagyon fontos

³⁵ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

³⁶ Agócs Márta (2009): *Kaposvári Vonós Mesterkurzus*. Kaposvár.

azonban, hogy kerüljük a túlterhelést és figyeljünk ujjunk izmainak érzetére. Karunk és ujjunk tartása íves, törés nélküli legyen, és a húr lefogása csakis karsúlyból történjen.

Az ujjak egymás utáni lebillentése valójában a különböző karpozícióknak az összekötése. Mint minden mozgást a csellózásban, a billentést is elő kell készíteni, hogy a karsúlyt zökkenőmentesen tudjuk egyik ujjunkról a másikra átadni. Az előkészítés a lebillentett hang játszása során történik. A mozgást ebben az esetben is a vállunk indítja. Egész karunk, csuklónk és kézfejük együttesen tartják az íves pozíciót és egyben mozdulnak el a következő lefogandó hang irányába. Fontos, hogy csuklónk karunktól függetlenül soha nem mozdul ki oldal irányba. Lebillentett ujjunk flexibilisen utánaenged a karunk és kézfejük mozgásának, míg a soron következő ujjunkat felemeljük. A kar mozgása által a levegőben lévő ujjunk a hang lefogásának helye fölé kerül, és vállunk, valamint egész karunk felveszi a karsúly átadásához szükséges pozíciót. Ebben a helyzetben karunk súlya még rajta van lent lévő ujjunkon, de karunk kimozdulásával már lendületbe jön, és az új hang lebillentésekor rá is kerül a soron következő ujjunkra. Ezzel egyidőben az előző ujjunkról azon nyomban lekerül a karsúly és fel is engedjük a húrról. A billentés két mozgást foglal tehát egybe. Egyrészt a soron következő ujjunk ujjtöből történő aktív emelését és az azt követő passzív esést, valamint a kimozdított karsúlyunk lendületét, mely fölülről a billentés pillanatában egész karunk süllyedésével nehezedik rá az aktuális ujjra. A billentés mechanikája valójában tehát fordított elven működik. Az aktív izommozgás az ujjunk emelésekor történik, mellyel helyzeti energiát teremtünk. A billentés érzete tehát csak egy passzív mozdulat, ahogyan a kiemelt állapotából hagyjuk, hogy az ujjunk a húrra essen. Fontos tehát, hogy az érzetek szintjén ujjtőizmainkat ne direkt módon használjuk, ne csapjuk oda ujjainkat a húrokhoz.³⁷

Ennek kipróbálására (*Tortelier, 1976*) érdemes a hangszerrel a normál játszó helyzetéből elfordítanunk úgy, hogy a kávájával támaszkodjon a testünknek és a húrok a jobb térdünk felé nézzenek. Tegyük balkezünket a cselló kávájára úgy, hogy a húrok lefogásához hasonlóan csak gömbölyű ujjainkon támaszkodunk. Ezt követően jobbkezünk mutató és hüvelyk ujjával emeljük fel balkezünk mutatóujját, miközben a többi ujj lent marad. Ezután engedjük az ujjunkat visszazuhanni a cselló kávájára.

³⁷ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

Ismételjük meg a mozdulatsort párszor, majd vegyük sorra a többi ujjunkat is. Hogy a billentés érzetét jobban megtapasztalhassuk, kezdetben ujjainkkal ellen is tarthatunk jobb kezünk emelésének, így hozva létre egy nagyobb helyzeti energiát. Ezt követően érdemes kipróbálni mindezt játékpozícióban is, mondjuk az egyik középső húron. Tegyük kezünket a hangszer nyakának középtájára úgy, hogy az előbbiekhöz hasonlóan a teljes karsúlyunkkal a négy ujjunkra támaszkodunk. Itt is jobbkezünk emelését követően hagyjuk, hogy ujjunk magától visszazuhanjon a húrra. Erre az érzetre kell a későbbiekben is törekednünk, amikor már nem a jobbkezünkkel végezzük el az aktív emelő izommunkát, és a billentésbe bekapcsolódik egész karunk súlyának lendülete is.

Ujjaink töből történő aktív emelése egy rendkívül hasznos mozdulat, melynek nem csak a billentés előkészítésében van jelentős szerepe. Balkezünk technikájában ezt a mozgást érdemes tudatosan alkalmaznunk, hogy kezünk játékát pontosabbá, artikuláltabbá tegyük (*Alexanian, 2003*). A mozgás érzetének ebben az esetben is aktívnak kell lennie. A cél az, hogy ujjainkat a lehető leggyorsabban tudjuk a húrról ujjtöből felemelni. Erre a mozgásra akkor van szükség, amikor magasabb sorszámú ujjról billentünk alacsonyabb sorszámúra. Tehát, ha mondjuk a második ujjunk van lebillentve és az első ujjra váltunk. Ebben az esetben első ujjunk passzív lebillentésével egyidejűleg második ujjunk aktív emelő mozgása is lezajlódik. Ez az úgynevezett „visszabillentés” leginkább a gyors passzázsok játéka során segít, hogy ujjaink mozgása még a húr elhagyásakor is impulzussal induljon, ezáltal sokkal pregnánsabbá, precízebbé és artikuláltabbá téve balkezünk mozgását és izomérzetét.³⁸

A billentés automatikussá válásával és gyorsulásával természetesen a mozdulatok is gyorsabbá, szűkebbé válnak. Az érzetek gyakorlásakor sokat segít, ha a mozgásokat kicsit kinagyítjuk, eltúlozzuk. Később természetesen már nem kell a billentés előtt ujjainkat nagyon magasra emelnünk, és a billentéssel egyidőben karunk sem mozdul el jelentősen lefele irányban. Ennek nemcsak technikai, hanem zenei oka is van (*Sebestyén, 1956*), hiszen a nagy mozgású billentés valójában zenei hangsúlyhoz is vezethet, melyet követően visszaesik a hangintenzitás, ami nagyon megnehezíti a balkéz legato játékát. Nem beszélve arról, hogy a túl nagy - függőleges irányú - mozgás

³⁸ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020); Agócs Márta (2009): *Kaposvári Vonós Mesterkurzus*. Kaposvár.

a hangok lefogása között nem kedvez a vibrató folytonosságának sem, mely a hangok összekötése szempontjából nagyon fontos, hogy változatlan tempójú és szünet nélküli tudjon maradni.³⁹

A tempó gyorsulásával létrejövő érzeti változás a gyors futamok játékaikor a karsúlyra is igaz. Egy bizonyos tempó fölött lehetetlen minden ujjunknál más karhelyzetet felvenni, így a karsúly megoszlik ujjaink között, és mint alapérzet marad meg, mely balkarunk izmainak szabad és laza tónusú mozgását biztosítja.

Fekvésváltás nyújtással

Balkezünk billentéstechnikája valójában akkor sem változik meg, amikor nem egymással szomszédos ujjak között helyezük át a karunk súlyát, hanem mondjuk első ujjról negyedik ujra váltunk. Ugyanez érvényes a tágfogás esetében is, hiszen mindig a lebillentett ujjunknak kell, az ívben álló egész karunk mozgásának utánaengedni. Eközben a billentésre váró ujjunkat a nyújtás esetén nemcsak, hogy felemeljük, de ki is nyújtjuk az elérni kívánt hang irányába. Természetesen a távolság áthidalásában karunk is segít emelkedő oldalirányú mozgásával. Lényeges, hogy karunk és ujjaink összehangolt billentése még az olyan nagyobb nyújtások esetében sem változik, amikor az elérni kívánt hang már kívül esik a tágfogás nagytercnyi hangterjedelmén, és már voltaképpen fekvésváltásról beszélhetünk.⁴⁰ Ezekben az esetekben a karunk és ujjaink együttes, flexibilis kinyúlásával hidalják át az adott kézpozícióból már nem elérhető hangtávolságot. A gyakorlatban általánosan ez az első ujj, és valamelyik nagyobb sorszámú ujj váltásakor szokott megtörténni. A mozgás a magasabb fekvések irányában éppúgy azonos, mint lefele irányban, a mélyebb fekvések elérésekor. Nagyobb távolságok áthidalásakor a kiinduló hangot fogó ujjunk nyújtását egy kicsi és nagyon gyors csúszás is segítheti, mely a mozgás gyorsasága folytán nem hallható. A zeneileg nem kívánatos csúszások eltüntetésében, a két hang alig hallható elválasztásával is segíthetünk, melyet a vonó nyomásának enyhítésével érhetünk el (*Schiffer*, 2001). A magasabb, szomszédos fekvések összekötésekor, ahol a hangok már

³⁹ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

⁴⁰ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

közelebb helyezkednek el egymáshoz, a nyújtással nagyobb hangközök áthidalása is elérhetővé válik, akár még csúszás nélkül is. (15. részlet)



(15. részlet) J. Haydn: D-dúr csellóverseny (Hob.VIIIb:2) 1. tétel kidolgozásának záró szakaszában lévő magas állás, melynek terc hangközei akár csúszás nélkül, egy kézpozícióból elérhetőek

Átmeneti fekvések

Ahogy már említettem, az A-húron negyedik fekvésben az első ujjunk az E-hangra fog érkezni, a hüvelykujjunk viszont pont a nyak hajlatához kerül, (27. kép) ami a csellón való játékban egy nagyon fontos támpont, melynek segítségével a negyedik és a további három fekvés is beérezhetővé válik. Az ötödik, hatodik és hetedik fekvésnél, melyeket Átmeneti fekvésnek hívunk, hüvelykujjunk a nyak hajlatánál marad és csak a többi ujjunk csúszik egy-egy hangot fölfele. Ennek a kivitelezéséhez viszont már a kézfejük nem tud a fogólappal párhuzamosan állni, hiszen a hüvelykujjunk pozíciója nem engedi, hanem egyre inkább a nyereg irányába fog fordulni. (28. kép)



(27. kép) A balkéz pozíciója a negyedik fekvésben



(28. kép) A balkéz pozíciója a hetedik fekvésben

Az Átmeneti fekvéseknél (néha a negyedik fekvésnél is) hüvelykujjunk nem mindig közvetlenül a nyak hajlatába kerül, hanem a kéz kinyúlását segítő kihúzódik, és oldalról támasztja meg a hangszer nyakát, ezáltal adva kezünknek biztos támpontot. Természetesen továbbra is fontos, hogy kézfejünknek a fogólaphoz mérten meredekebb szöge ellenére is, az ujjaink természetes ívüket megtartva, a húrokra megközelítőleg merőlegesek legyenek, és ujjvégeink közepével fogjuk le a hangokat. Ez nemcsak az Átmeneti, de a Hüvelykfekvésekre is érvényes, hiszen a kézfej elfordulása folytán már nincs lehetőség, hogy ujjainkat a húrok síkjával teljesen szembe állítsuk. Pozíciójuk a kézfejhez fog idomulni, és egy picit a hüvelykujj irányába lesznek elcsavarodva úgy, hogy a húrokkal bezárt merőleges helyzetüket tartani tudják. Balkarunk súlyának húrokra történő átvitele mindenütt egyformán fontos, így az Átmeneti fekvésekben is meg kell találni az ideális karpozíciót minden ujjunk esetében. Kézfejünk magasabb pozícióba kerülése folytán karunknak is kiemeltebb helyzetbe kell kerülnie, ezáltal tudja csuklónk megőrizni enyhén hajlított ívét.⁴¹

Kézfejünk külön - oldal irányú - mozgása itt sem megengedett, hiszen az karunk egységes ívének azonnali megtöréséhez vezet. Ez a szabály minden fekvésben érvényes, az Átmeneti fekvéseknél azonban azért fontos ezt külön megemlíteni, mert a hüvelykujj állandó pozíciója folytán automatikusan kínálkozik, hogy a negyedik fekvésből valamelyik Átmeneti fekvésbe a karunk elmozdulása nélkül, csuklónk és alkarunk oldal irányú elcsavarásával juttassuk el kézfejünket. Ez azonban kezünk beszorulását vonja maga után azáltal, hogy tenyerünkkel hozzáérünk a hangszer

⁴¹ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

testéhez, és hüvelykujjunk is kifeszítetté válik. Ebben a helyzetben a helyes hangképzés a karsúly hiánya miatt lehetetlenné válik, valamint az elengedett, nagyobb amplitúdójú vibrató sem tud már megvalósulni.

Fontos, hogy a játék közben hüvelykujjunk pozíciója mindig flexibilisen változtatható legyen, karunk és kézfejünk ideális helyzetének elérése érdekében. A fekvések helyének megtalálásához, beéréséhez valóban nagy segítséget nyújt hüvelykujjunk támasztó érzete, hiszen az egy sokkal finomabb viszonyítási alap, mint a könyökhajlatunk nyitása és zárása.⁴² Azonban kézfejünk pozícióba kerülése után már sokszor célszerű lehet, ha felengedjük hüvelykujjunk oldalsó tartását, hagyva, hogy egyáltalán ne, vagy csak épphogy érintse a nyakat. Ez a kéz mozgásának felszabadulását vonja maga után ezekben a fekvésekben is.

Az ötödik, hatodik és hetedik fekvésben már a hangok fogása közötti távolság olyannyira lecsökken, hogy az alsóbb fekvésekben használt kromatikus ujjrendet felváltja a diatonikus ujjrend. Ez azt jelenti, hogy a hangsortól függően akár minden ujjunk között képesek vagyunk az egész hang távolság lefogására, tehát már nemcsak az első és második, hanem a második és harmadik ujjunk között is. Mi több, bizonyos esetekben előfordulhat a harmadik és negyedik ujjunk közötti egész hang távolságú fogás is. Természetesen ez már nagyban függ az éppen játszott zenei anyagtól és a játékos kézalaktától, tekintve, hogy az átmeneti fekvésekben a kezünk rézsútósabb pozíciója és a kisujjunk rövidege folytán a negyedik ujj, mint játszó ujj már ritkábban fordul elő (*Pejtsik és Lengyel, 1982*).

Mint ahogyan azt már említettem, a fekvések fajtainak megnevezése a kezünk játék közbeni pozíciójára utal, amit az adott fekvésben lévő hangok elérésekor fölvesz. Az Átmeneti fekvések megnevezése azt jelöli, hogy kezünk pozíciója a Normál és a Hüvelykfekvések között van. Kézfejünk és játszó ujjaink már a Hüvelykfekvésnek megfelelően állnak, és diatonikus ujjrendet is képesek játszani, azonban hüvelykujjunk még tartja a Normál fekvésekben felvett pozícióját.

Hüvelykfekvés

Az Átmeneti fekvéseket követik a nyolcadik fekvéstől fölfelé a Hüvelykfekvések. Természetesen sokszor előfordul, hogy hüvelykujjunkat játszóujjként a mélyebb

⁴² Mérei Tamás (2009): *Nagykanizsai Vonós Mesterkurzus*. Nagykanizsa.

fekvésekben is használjuk. A Normál fekvésekben is, de az Átmeneti fekvésekben még gyakrabban elő szokott fordulni, hogy a hüvelykujj felrakásával tesszük gördülékenyebbé, egyszerűbbé balkezünk játékát. A hüvelykujj bevonása egy plusz játszóujjat jelent, melyet mindig két húrra fektetünk le egyszerre úgy, hogy a külső oldalának élével érinti a húrokat és egy tiszta kvintet fog le. (29. kép) Pozícióját tekintve a hüvelykujj mindig egy kicsit ívelt, sohasem homorú, mert az feszültséget idézhet elő egész karunkban. A nyereggel párhuzamosan kell a fogólápra fektetnünk, amennyire lehet laza, elengedett izomzattal, hogy még ebben a kézhelyzetben is lehetőség nyíljon karsúlyunk átvezetésére. Kézalkattól függően a magasabb húr az utolsó ujjpercen az ujjízülethez közel, míg az alacsonyabb pedig a körömágy közepén, vagy adott esetben magának az ujjpercnek a közepén érinti ujjunk külső keskeny felületét. Hüvelykujjunkkal az A-D, a D-G vagy a G-C húrsíkokon játszhatunk. Ezek között a játékpozíciók között számtalanszor válik szükségessé húr váltást végezni, melyre a játék közben kell módot találnunk úgy, hogy finoman felengedve, a karunkkal és a kézfejükkel együtt mozogva, hangtalanul átcsúsztatjuk hüvelykujjunkat a következő elérni kívánt húrsíkba.⁴³



(29. kép) A balkéz pozíciója a nyolcadik fekvésben

Ahogy az már a billentés kapcsán írtam, fontos a mozgások előkészítettsége, hogy elkerüljük a hirtelen, kapkodó mozdulatokat, melyek rossz zenei megoldásokhoz vezethetnek. Ez a hüvelykujj mozgására nemcsak a húr váltások, de a fekvésváltások közben is igaz. Normál fekvésekből a Hüvelykfekvésbe történő átmenetnél

⁴³ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

hüvelykujjunk már a fekvésváltást megelőzően kimozdul a nyak alatti lógatott helyzetéből, és szép finoman fölkerül két húrt érintve a fogólagra. Az adott fekvésbe való felcsúszásra csak ezt követően kerülhet sor. Hüvelykujjunk helyváltztatása azonban nemcsak kézfejünk, de egész karunk alap pozícióját is módosítja. Ahhoz, hogy hüvelykujjunkat a többivel azonos síkba helyezhessük és elérhessük mind a két húrt, segítenünk kell kézfejünk és minden ujjunk begömbölyítésével, mely csuklónk kismértékű egyenesebbé válását is magával vonja. A pozícióváltás miatt ujjtöveink csontjai is jobban kiemelkednek, és tenyerünk is egy kicsit közelebb kerül a fogólaphoz. Karunk is magasabb állásba kerül, de természetesen éppen csak annyira, amennyire az a hüvelykujj kiemeléséhez szükséges. Mint minden mozgásnak, ennek is rendkívül célravezetőnek kell lennie, mely csak a hatékonyságot szolgálja. Éppen ezért itt válik igazán fontossá, hogy karunk a Normál fekvésekben is egy ívben áll-e a kézfejünk meghosszabbításaként, vagy pedig egy túlságosan mélyre leengedett pozícióban. Ebben az esetben ugyanis karunknak túl nagy utat kéne a magasabb fekvésekbe történő átmeneteket megelőzően megtennie, melyre a játék közben sok esetben nem kínálkozik elegendő idő.⁴⁴ Természetesen - akárcsak az Átmeneti fekvések esetében - kézfejünk a fogólaphoz mérten megtartja meredekebb szögét úgy, hogy ujjaink a hüvelykujj irányába lesznek egy kicsit elcsavarodva, de a húrokra megközelítőleg merőlegesen maradnak, és ujjvégeink közepével fogjuk le a hangokat. Tilos azonban az egész kézfejet csuklóból a hüvelykujj irányába eldöntenünk, mert azzal a karsúlyt is a hüvelykujj irányába tolnánk el, mely a laza izomérzet és ezáltal kezünk szabad és gyors mozgásának az elvesztéséhez vezethet. Kézfejünk a hüvelykfekvésekben való játék közben sem végezhet oldalirányú mozgást. Mindig az egész kar részeként - azzal együtt - mozdul el, megtartva a törésmentes karívet, mely a karsúly átvitelét a hüvelykfekvésben is lehetővé teszi.

A magasabb fekvések elérésében a vállunk is segíthet azáltal, hogy egy picit előre, a hangszer irányába jön. Azonban nagyon lényeges, hogy soha nem emelhetjük meg felfele irányban. Könyökünk is nyújtottabbá válik, de karunk még a legmagasabb fekvésekben való játék közben is íves marad. Fontos továbbá, hogy testünk nagyobb mértékű előre dőlésével nem szerencsés követnünk karunk felfele irányú mozgását,

⁴⁴ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

hanem éppen ellenkezőleg, inkább vállaink leeresztésével és fejünk kiemelésével kell megtartanunk hangszer tartásunk egyensúlyi állapotát.⁴⁵

Hüvelykujjunk általánosságban egy kis vagy egy nagy szekund távolságra kerül az első ujjunk mögé. Mivel a hangok fogási távolsága itt már jóval kisebb, mint a Normál fekvéseknél, az ujjaink közötti egész hangtávolság is könnyedén elérhető, sok esetben akár még több is. Ez számos alkalommal megkönnyítheti egy-egy bonyolultabb zenei anyag játékát is, hiszen jóval kevesebb fekvésváltásra lesz szükség, hogy minden hang elérhetővé váljon. Ebből kifolyólag ujjaink alaphelyzete a Hüvelykfekvésekben már egy oktáv hangterjedelmet foglal magába, melyet a két húron egy kvint hangközt lefogó hüvelykujjunk alsó hangjával és a felső húron lebillentett harmadik ujjunkkal fogunk át. Ezt a kézpozíciót mint ujjaink alap beállítását alkalmazzuk mindegyik Hüvelykfekvésben kivétel nélkül, ezzel segítve a jobb eligazodást balkezünk számára a nagyon magas fekvésekben is.⁴⁶

Akárcsak az Átmeneti fekvések esetében, a Hüvelykfekvésekben is viszonylag ritkábban használjuk negyedik ujjunkat, ugyancsak a karunk rézsútosabbá váló pozíciója, valamint kisujjunk rövidege folytán. A többi ujjunkhoz hasonlóan, karunk súlya csak akkor kerül rá hüvelykujjunkra, ha éppen játszunk vele, ellenkező esetben felkönnyítve, laza izomtónussal érdemes a húrokon hagyni, hogy támaszként szolgáljon kezünknek az aktuális pozíciójában. A Hüvelykfekvések közötti fekvésváltások közben is fontos, hogy karunk és kézfejünk egy tömbként, az ívet megtartva mozduljon el az új fekvés irányába. Oda kell tehát figyelni, hogy a kézfejet a csúszás közben a hüvelykujj tengelye mentén nem szabad a nyereg irányába elfordítani, hanem érzeti szinten a többi ujjunknak kell inkább vezetnie a mozgást, maguk után húzva hüvelykujjunkat.⁴⁷

⁴⁵ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

⁴⁶ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

⁴⁷ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

Fekvésváltás

Ahogy a hangszer fekvéseinek leírásakor már megemlítettem, a Normál fekvésekben a hangok fogástávolságának nagysága folytán nagyon sokszor kényszerülünk fekvésváltásra, hogy minden játszandó hang elérhetővé váljon. Technikai előkészítés céljából is sokszor válik szükségessé, hogy fekvésváltást alkalmazzunk balkezünk olyan pozícióiban, ahol alapvetően kényelmesebb lenne az adott fekvésben maradni, de a következő nehezebb állást vagy nagyobb amplitúdójú hangközugrást előkészítendő, a fekvésváltás segítségével tudjuk folyamatossá, zökkenőmentessé tenni játékunkat. Ugyancsak sokszor előfordul, hogy habár technikailag egyszerűbben kivitelezhető lenne a szomszédos húrra áttérnünk, mégis érdekesebb az adott húron maradván fekvést váltanunk, hogy a húrok különböző hangszíne ne törje meg az éppen játszott dallam ívét.

Bizonyos esetekben használhatjuk zenei kifejezőeszközként is a fekvésváltást. Alkalmanként egy, a jó ízlés határain belül maradó, lassabb tempójú csúszással tehetjük játékunkat színesebbé, emocionálisan kifejezőbbé. A mélyebb érzelmek átadásán túl, még bizonyos zenei karakterek megjelenítésekor is indokolt lehet, hogy fekvésváltásunk hallható maradjon. E ritka kivételektől eltekintve azonban az az ideális, ha a technikai kivitelezéskor a fekvésváltásaink észrevétlenek. Hiszen az állandóan hallható csúszások nem kívánatos, harmóniaidegen hangok bekerülését jelenthetik, arról nem is beszélve, hogy modorossá, stílusalanná teszik játékunkat, megtörve a játszandó zenei ívek egységét. Balkezünk helyes izomérezetekkel elvégzett fekvésváltó mozgásának fokozatos kifinomodásán, sallangmentesebbé válásán túlmenően, a fekvésváltások észrevétlenségét jobbkezünk vonóvezetése is segíthet megoldani. A vonóváltás és fekvésváltás egybeesése orvosolhatja számtalan esetben a problémát, hiszen a vonóváltáskor beálló pici szünet, mely egy pillanatra a vonónyomás csökkenésével is együtt jár, kitűnő lehetőséget ad, hogy balkezünk mozgásával kellőképpen összehangolhassuk. Ez azt jelenti, hogy pont annyival kell előbb abba hagynunk a kiinduló hangot, amennyi időre szükségünk van, hogy a vonóváltás alatt elérjük és lebillentsük a következő hangot. Így az ritmikailag pontosan, a vonóváltást követően rögtön meg tud szólalni. Két, nagyobb távolságra lévő hang összekötését természetesen az egy vonóra történő játékuk esetén is meg kell tudnunk

oldani. Ebben az esetben a vonó nyomásának pillanatnyi csökkentését kell a fekvésváltás mozdulatával összehangolni. A karsúlyunk elvétele a hangintenzitás esését vonja maga után, mely képes elrejtteni, feltűnésmentessé tenni a hangok közötti csúszást.⁴⁸ Mindkét esetben természetesen lehetőségünk van arra, hogy a stílusok és saját ízlésünk függvényében változtassuk, finomítsuk két kezünk együttes mozgását. Eldönthetjük, hogy hallható legyen-e a csúszás, és ha igen, milyen legyen a tempója és az intenzitása az egymástól távolabbra eső fekvések áthidalásakor (*Schiffer, 2001*).

A fekvésváltásoknak ujjrendtechnikai szempontból több eltérő fajtáját különböztethetjük meg. A nyújtással történő fekvésváltásról a billentés kapcsán már szót ejtettem, azonban a nagyobb távolságok áthidalására számos egyéb lehetőség áll rendelkezésünkre. Beszélhetünk azonos és különböző ujjal történő csúszásokról, melyek esetében az sem mindegy, hogy magasabb sorszámú ujjról alacsonyabb sorszámúra vagy alacsonyabbról magasabb sorszámúra csúszunk, valamint, hogy mikor következik be az ujjak cseréje. Fontos még megemlíteni, hogy lehetőség van a fekvésváltás levegőben történő kivitelezésére is úgy, hogy balkezünk - kontaktusát a fogólappal és a húrokkal megszakítva - ugrómozgást hajt végre.

Fekvésváltás csúszással

A billentés kapcsán már írtam a mozgások előkészítettségéről, melyek segítségével képesek vagyunk elkerülni az izmaink számára nem kívánatos hirtelen mozdulatokat. A fekvésváltáskor is nagyon fontos az előkészítés, hogy karunkat a húr síkjával megegyező pályán zökkenőmentesen és laza izomtónussal tudjuk egy másik fekvésbe úgy továbbítani, hogy időben odaérve le is billenthessük az elérni kívánt hangot. Balkezünknek a cselló nyakán felvett pozíciója kapcsán már volt szó arról, hogy karunk, csuklónkkal és kézfejükkel együtt, egy megbonthatatlan egységet képez. A fekvésváltás esetében is nagyon fontos, hogy karunk a mozgás közben mindig megtartsa a súly átadásához szükséges ívét. Erre különösen a csuklónk és kézfejük esetében érdemes odafigyelnünk. Sok alkalommal tűnik egyszerűbb megoldásnak, hogy a kisebb fekvésváltások alkalmával kézfejünket - csuklónkból és alkarunkból - oldal irányba „elcsavarjuk”. Ez természetesen számos nem kívánt következménnyel

⁴⁸ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

jár. Kézfejünk pozíciójának hüvelykujjunk irányába történő megbillentésével ujjaink nem tudnak többé merőlegesen a húrra kerülni, és ezáltal karunk súlyát is részben elveszítjük, mely ebben az esetben is az izmaink lemerevedését okozhatja.

A fekvésváltás mozgása egy kicsit ahhoz hasonlatos, amikor egy labdát elhajítunk. Hogy a dobás mozgása hatékony és feszültségmentes legyen, hátulról, az ellenkező irányból kell a labdát belendítenünk. Így van ez egész karunk vállból kiinduló fekvésváltó mozgásakor is. Magasabb fekvésbe történő csúszásnál vállunk és egy ívben álló egész karunk egyszerre mozdul ki hátulra, impulzust adva egy gyors félköríves mozgásnak, mely könyökünk hátulról fölfelé, majd onnan a híd irányába történő esését hozza létre. Könyökünk fölfeleirányú mozgásával kiemeljük a karsúlyt ujjainkról. Karunk belendítését követően hagyjuk, hogy az teljes súlyának passzív esésével a célfekvés irányába aláhulljon, miközben az ujjaink csak végigsimítják a húrt. Egész karsúlyunkat - könyökünk megfelelő mértékű kinyílása által - már az új fekvésbe ejtjük le úgy, hogy kezünk ívén átvezetve a lebillentett ujjunkra kerüljön. Fontos tehát, hogy karunk csúszás közbeni pozíciójának az átlagosnál mindig magasabbnak kell lennie, hiszen ahhoz, hogy a mozgás gyorsan tudjon lezajlani, a karsúly kiemelése szükséges.⁴⁹

Lényeges, hogy ujjaink kézfejünkkel együtt végig a húrokkal és a fogólapal szemben maradjanak. Ez azokra az ujjainkra is vonatkozik, amelyekkel éppen nem játszunk. Mindig az adott húr fölött kell lenniük, ellenkező esetben kitéríthetik karunkat a húr síkjával megegyező pályájáról. A Normál fekvésekben elvégzett fekvésváltás esetén hüvelykujjunk sem mozdulhat el a nyak középvonaláról. Szorítás nélkül, éppen csak érintheti azt, lehetővé téve karunk szabad, laza izomtónussal történő elmozdulását.⁵⁰

Gyakorlaskor jobb, ha egy kicsit lassabban - hallható csúszással - végezzük a mozgást, hogy a karsúlyunk lendítését és passzív esését megérezhessük. Ezt követően érdemes felgyorsítani a fekvésváltást annyira, hogy a csúszás alig hallható legyen. A gyors, lendítő előmozgás mindig kicsi amplitúdójú és alig látható, később már csak érzeti szinten marad meg. Fontos játék közben a fekvésváltás passzív esésére is

⁴⁹ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

⁵⁰ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

odafigyelnünk, hogy a helyes érzetekkel, előkészítetten tudjon megvalósulni mindennemű izomfeszültség és szögletes mozgás nélkül.

Az alacsonyabb fekvésekbe történő lecsúszás mozdulatai hasonlóak, a különbség leginkább csak a mozgások irányában van. A kar előkészítő mozgása ugyanúgy megtörténik, csak ezúttal egész karunk előre, a láb irányába mozdul, hogy így adjon lendületet a lefelé irányú fekvésváltáshoz. Az előmozgás itt is nagyon kicsi és gyors. A kar passzív esésének megérzését itt is segítheti, ha kezdetben lassabb csúszással gyakoroljuk, hiszen a mozgás ezúttal természetellenesebb, mint a felfelé irányú csúszásnál, tekintve, hogy valamelyest a gravitáció ellen kell dolgoznunk. Fontos, hogy a lendítőmozgás következtében lefelé irányban is kiemeljük a karsúlyt, és karunkat egy magasabb állásban hagyjuk vissza csúszni a mélyebb fekvésbe, ujjainkkal épphogy érintve a húrt. Amint elértük a mélyebb fekvést, karsúlyunk a lendítő mozgás befejezéseként - karunk süllyedésével - teljes egészében ránehezedik érkező ujjunkra.⁵¹

Fekvésváltás különböző ujjal

Két hang fekvésváltással történő összekötése esetén gyakran előfordul, hogy nem ugyanarra az ujjra érkezünk meg a csúszást követően, mint amelyikről elindultunk. Ujjrend technikailag ez többféleképpen történhet. Ha felfelé irányban csúszunk egy alacsonyabb sorszámú ujjról egy magasabb sorszámúra, a csúszó ujjunkat leválthatjuk a célfekvésben. Ez azt jelenti, hogy a kiinduló hangról csúszva eljutunk a célfekvés azon hangjáig, ahonnan az érkező ujjunkat lebillentve az elérni kívánt hangot érjük el. Ez a lefele irányban történő csúszásoknál is működik. Abban az esetben a magasabb sorszámú ujjal fogunk lecsúszni az adott fekvésbe, és csak azt követően fogjuk alacsonyabb sorszámú ujjunkat lebillenteni. Ezekben az esetekben fontos odafigyelni, hogy a csúszást követően egy vendéghang jelenhet meg az érkező ujjunk lebillentése előtt. Ennek a közbeeső hangnak a megszólaltatása ritka esetekben (amennyiben nem harmóniaidegen) megengedhető a stílus függvényében, és természetesen a jó ízlés határán belül. A legtöbbször azonban érdemes kerülni a megszólalását egy gyorsabb fekvésváltó mozgással, valamint a vonóvezetés hangintenzitásának pillanatnyi

⁵¹ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

csökkentésével. Ezeken túlmenően fontos a billentés időzítése is, hogy pontosan akkor történjen meg, amikor a célfekvésbe érünk. Az érkező hang túl korai vagy késői lebillentése is a nem kívánt vendéghang megjelenéséhez vezethet.



(16. részlet) A. Dvořák: h-moll Csellóverseny (op. 104) 1. tétel a tempo, nagy amplitúdójú felugrás, magasabb sorszámú ujjra történő felcsúszással

A zenei példánkban látható nagy amplitúdójú hangközugrás technikai megoldására más lehetőség is kínálkozik. (16. részlet) Az ujjak cseréje a csúszás közben is megtörténhet. Ebben az esetben a kiinduló hangról csúszó (alacsonyabb sorszámú) ujjunkhoz a mozgás közben csatlakozik a felváltó (magasabb sorszámú) ujjunk úgy, hogy fokozatosan hozzásimul, és kezünk mozgása alatt át is veszi a helyét. Fontos, hogy a mozgás folytonos legyen, ezáltal úgy tűnhet, mintha a csúszás azonos ujjal ment volna végbe (Schiffer, 2001).

Előfordulhat sokszor azonban, hogy a magasabb fekvésbe való csúszásnál a kiinduló hangot egy magasabb sorszámú ujjal fogjuk le, viszont az érkező ujjunk alacsonyabb sorszámú lesz. Ezekben az esetekben mindig a csúszás közben kell az ujjcserét végrehajtanunk. A mozgás az előző mozdulatsorhoz lesz hasonlatos, azzal a különbséggel, hogy a csúszás közben az alacsonyabb sorszámú ujjunk a fokozatos hozzásimulást követően a kiinduló ujjunk mellé, majd alácsúszik és kinyomja azt a helyéről. A magas fekvésből a mélyebbe történő átmenet hasonló mozgással fog történni. Ebben az esetben alacsonyabb sorszámú ujjal váltjuk le csúszás közben a magasabb sorszámút. A két ujj itt is egybesimul a kezünk mozgása közben, azonban a kiinduló ujjunk eltolásakor létrejövő ujjcsere ebben az esetben később, közvetlenül a megérkezés előtt megy végbe.

Számtalanszor előfordul, hogy az ilyen ujjcserével történő fekvésváltást nem egymással szomszédos ujjak között kell megvalósítanunk, így a köztük lévő ujj vagy ujjak akadályozzák a felváltó ujj közelítését és alácsúszását. Ilyenkor fontos igénybe vennünk kézfejük és ujjaink rugalmasságát, hogy az útban lévő egy vagy két ujjunkat ki tudjuk emelni a húrról a levegőbe, utat engedve az ujjcsere mozgásának. Ha közbülső

ujjaink levegőbe emelése kezünknek alkalom adtán nem kényelmes, a felemelésük helyett be lehet őket is vonni a mozgásba. Ilyenkor a kiinduló ujjunkat fokozatosan gördülve váltják fel a szomszédos ujjak, melyeket az érkező ujjunk követ a sorban a célfekvés elérésekor. A csúszás és az ujjcsere itt is fontos, hogy a kezdeti lendületet használva gyors legyen, elkerülendő a vendéghangok bekerülését (Schiffer, 2001).

Alapszabályként tehát elmondható, hogy a fekvésváltás közben létrejövő ujjcsere esetében mindig azon az ujjunkon csúszunk az adott fekvésbe, amelyikre érkeznünk kell. Ez a fekvésváltás mindkét irányára érvényes szabály, mely még az igazán magas Hüvelykfekvésekbe való felcsúszások esetében is igaz. A különbség a Normál fekvésekből a Hüvelykfekvésbe történő fekvésváltások esetében azonban az, hogy nem számít melyik ujjunkra kell az adott fekvésben érkeznünk, a hüvelykujjunknak már a fekvésváltást megelőzően ki kell mozdulnia a nyak mögüli helyzetéből, és föl kell kerülnie a két húrt érintve a fogólapra. Az adott fekvésbe való felcsúszásra csak ezt követően kerülhet sor. Hüvelykujjunk kiemeléséhez a szükséges mértékben karunknak is magasabb pozícióba kell kerülnie. Az elmozdulás azonban nem lehet nagy, tekintve, hogy a fekvésváltás előkészítéseképpen - azt megelőzően - zajlik le a játék során, éppen ezért nagyon fontos, hogy gyorsan tudjon megtörténni. Karunk alap pozíciója a Normál fekvésekben tehát nem lehet túl lógatott, hiszen abban az esetben a gyors kiemelés nem lehetséges. A Normál fekvésekbe történő visszatéréskor ismét karunk fekvésváltó mozdulata közben kell az ujjcserét végrehajtanunk, hogy az érkező ujjunkkal tudjuk ebben az esetben is befejezni a csúszást. Hüvelykujjunkat csak a megérkezést követően emelhetjük fel a húrokról és engedhetjük le a karunkkal együtt.⁵²



(17. részlet) J. S. Bach: G-dúr Cselló szólószvit (BWV 1007) Preludium tételének 23.-24. üteme

⁵² Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020); Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

Zenei példánkból látható, (17. részlet) hogy az ujjcsere gyakran ugyanazon hang ismételt játékor is előfordulhat. Ebben az esetben, habár valódi fekvésváltás nem történik, balkezünk mégis a fekvésváltás mozgását végzi, nagyban segítve újrendtechnikai szempontból is a sallangmentes játékot (*Lengyel és Pejtsik, 1982*).

Csúszás nélkül, levegőben végzett fekvésváltás

A csellóirodalomban viszonylag ritkábban, de előfordul, hogy egy adott hangot anélkül kell eltalálnunk, hogy kezünk kontaktusban maradhatna a fogólappal és a húrokkal. (18. részlet) A csúszással történő fekvésváltás az esetek túlnyomó részében azért jelenthet könnyebbséget, mert az egymástól távoli fekvések áthidalásakor a célhang biztosabb beérzését teszi lehetővé. Ebben az esetben kezünknek sokkal több viszonyítási pont áll a rendelkezésére, hogy kontrollálhassa a mozgást, hiszen nem csak könyökünk kinyúlásának mértéke ad támpontot agyunknak a végső hang eltalálásához.⁵³

Kezünk és karunk kiemelésével, majd az adott fekvésbe való visszajetésével azonban még inkább szükségessé válik, hogy találhassunk valamilyen viszonyítási pontot a fogólapon. A csellón a magasabb fekvések esetén ilyen lehet a negyedik vagy a nyolcadik fekvés is. Balkezünk eligazodását a negyedik fekvésnél a hangszer nyakának görbülete segítheti, míg a nyolcadik fekvés esetében a természetes üveghangok jelenthetnek megoldást a pozíció beérzésére. A játék közben az ilyen referenciapontokhoz képest nyílik lehetőség egy másik fekvésnek, balkézpozíciónak a megtalálására.

Az elérni kívánt hang pontos helyének megtalálását hallásunkkal is kontrollálhatjuk, ha balkezünk intenzív billentését hívjuk segítségül. Balkarunk fekvésváltó mozgásának minden körülmények között meg kell előznie jobb karunk mozdulatait, így a hang vonóval történő megszólaltatása előtt lesz néhány tizedmásodpercünk, amikor balkezünk az adott hang eléréséhez szükséges pozícióba kerül. Ekkor erőteljes billentésünket kihasználva, még a vonó előtt meg tudjuk szólaltani az elérni kívánt hangot, és amennyiben szükséges, ujjunk pozíciójának finom változtatásával, elfordításával tudjuk korrigálni annak magasságát. Ez természetesen

⁵³ Mérei Tamás (2009): *Nagykanizsai Vonós Mesterkurzus*. Nagykanizsa.

csak akkor tud hasznos lenni, ha a gyakorlás alatt sikerült a két hang közötti távolságot alaposan beérezni.



(18. részlet) R. Schumann: a-moll Csellóverseny (op. 129) 3. tétel kadenciájában fellelhető nagy amplitúdójú, levegőben történő felugrás

Húrváltás

Mint ahogyan arról már a billentés esetében is szó esett, az éppen lebillentett ujjunk függvényében kell a karunknak megtalálnia a lehető legoptimálisabb pozíciót, hogy karsúlyunkat maradéktalanul ki tudjuk használni. Az ideális karhelyzet minden ujjunk lebillentése esetében épp úgy eltérő lehet, mint ahogyan a különböző fekvésekben való játék alkalmával is más lesz karunk és kezünk optimális pozíciója. Nincs ez másképpen akkor sem, mikor különböző húrsíkokban kell játszani. Karunknak ebben az esetben is követnie kell kézfejünket és ujjainkat, hogy az egységes ív ne törjön meg. Ahogyan azt már korábban is írtam, ujjainkkal a húrokat alap esetben mindig fölülről, a húr síkjára merőlegesen billentjük le. Mivel a húr a fogólap íves felülete mentén helyezkednek el, ezt az ívet kell egész balkarunkkal is lekövetnünk, hogy az aktuális játszófelület fölé tudjunk kézfejünkkel helyezkedni. Ha mindezt figyelmen kívül hagyva, egy karpozícióból akarnánk ujjainkat minden húron lebillenteni, ujjaink húr merőleges helyzetét nem tudnánk tartani. Minél távolabbi húron kellene karunk állásához képest játszani, annál inkább részsútosan, oldal irányban eltolva vagy elhúzva érintenénk az adott húr. Ebben az esetben teljes karsúlyunkat már nem tudnánk hasznosítani, így izmaink aktív nyomására is szükségünk lenne a hangok lefogásához. Ez azonban a laza izomtónus elvesztését jelentené, mely hangképzetünkön is rögtön hallatszódna, és a hangok zengése forszírozottá, keményvé válna.

Minél messzebbre esik bal alkarunktól és kézfejunktől az aktuális húr - amin éppen játszunk - annál magasabbra kell emelnünk könyökünket, elfordítva vele egész karunkat a cselló nyaka, mint forgástengely körül. Így a játék közben az A-húron érjük el a legmélyebb (30. kép), a C-húron viszont a legmagasabb karpozíciót. (31. kép) Fontos azonban tudatosítanunk, hogy mindez egy nem túl nagy amplitúdójú, optimalizált elmozdulás, melynek során sem a kézfej és kar egymáshoz képest felvett helyzete, sem pedig a hüvelykujj támaszkodási pontja a nyak közepén nem változik. Ez azért lényeges, mert ellenkező esetben, ha a mozgás túl szélessé válik, az A-húr húrsíkjában már karunk túl mély, függeszkedő pozícióba is kerülhet, ami a karsúly átvitele, valamint a különböző fekvések közötti akadálymentes játék szempontjából sem előnyös.

„Ez egy nagyon kicsi és rövid mozgás. Ha a mozgás túl hosszúvá válik, az A-húron való játéknál a karunk egy túl mély állásba fog kerülni, aminek következtében elveszítjük az egyensúlyt a húron.”⁵⁴

Karunk ideális pozícióját tehát több dolog is meghatározza, befolyásolja a játék során. Lényeges, hogy melyik húrsíkban, melyik ujjunkkal és melyik fekvésben játszunk. A karsúly átviteléhez szükséges megfelelő karhelyzetet tehát e három paraméter finom összehangolása eredményezi.



(30. kép) Balkarunk pozíciója az A-húron való játék közben

⁵⁴ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)



(31. kép) Balkarunk pozíciója az C-húron való játék közben

Kettősfogások

A kettősfogások játéka a csellón nagyon nagy odafigyelést igényel, hiszen a tiszta intonáció a hangszerjáték alapját képezi, melyet a kettősfogások helyes gyakorlásával fejleszthetünk. Erre a célra a legmegfelelőbb, ha a különböző hangközöket külön-külön gyakoroljuk úgy, hogy skálaként fűzzük őket egybe. A csellóirodalomban a leggyakrabban előforduló kettősfogásként játszandó hangközök a terc, a szext és az oktáv, melyek tisztán történő játszása komoly kihívást jelenthet. Előfordulhat még a tíz hang távolságát átívelő decima hangköz is, de minthogy a balkézben az átérése igen megterhelő, az alsóbb lágékban pedig az alkatilag kisebb kézzel rendelkező játékosok számára szinte lehetetlen, viszonylag ritkábban fordul elő a csellóirodalomban.

Minthogy a kettősfogások skálaként történő folyamatos játéka fizikailag is igen kimerítő lehet, oda kell figyelnünk, hogy technikai értelemben a lehető legoptimálisabban, jó érzetekkel és a lehető legkevesebb izomfeszültséggel tudjuk őket játszani. Testtartásunk feszültségmentes kell, hogy legyen azáltal, hogy nem billentjük ki semmilyen irányba az egyensúlyi helyzetéből. Egyenes derékkal, leeresztett vállakkal, a felsőtest előre döntése nélkül játszunk úgy, hogy fejünket is kiemelve, egyenesen tartjuk. A hangszertartás kapcsán már volt szó ezekről a fontos kritériumokról, melyek a légzés szabaddá válását, folyamatosságát is elősegítik. Azért fontos ezt itt is kiemelni, mert a kettősfogások játszása közben gyakran előfordul, hogy figyelmünket csakis az intonációra fordítjuk, nem ügyelve arra, hogy izmaink ne váljanak merevvé, ezzel adott esetben testünk és karjaink pozíciójának torzulását okozva.

A jó játékerzet eléréséhez fontos lehet még, hogy a kettősfogások esetében is belső hallásunkat használva megelőlegezzük mozgásainkat. Segítheti tehát balkezünknek a következő fogásra történő felkészülését, ha képesek vagyunk előre hallani a következő hangközt. Így a mozgások nem lesznek szögletesek, hirtelen indítottak, hanem épp ellenkezőleg, gömbölyűvé és lassabbá válnak, mely biztosítja kezünk nyugalmát, izmaink lazább tónusát a játék közben. A mozgások előkészítettségéről - az úgynevezett előmozgásokról - a fekvésváltás kapcsán már volt szó. A kettősfogások skálában történő játszásakor sokszor az átérendő távolságok miatt nem lehetséges, hogy egy fekvésben játszunk két egymást követő tercet vagy oktávot, így a fekvésváltás elkerülhetetlen. Fontos tehát, hogy fekvésváltó mozgás itt is előkészített legyen, de vigyáznunk kell, hogy semmi esetre se legyen túl nagy, mivel kezünk túlzott kilendülése az intonáció rovására mehet.⁵⁵

Balkezünknek a különböző hangközök játszása során felvett feszítettebb pozícióját jobbkezünkkel is oldani, segíteni tudjuk azáltal, hogy nem hagyjuk a vonóvezetést beszűkülni. A hátunkból kiinduló szabad lendülettel történő vonóvezetés ellipszis pályán mozogva, a vonó minden pontján egyforma hangintenzitással támogatja balkezünk munkáját. Fontos, hogy a hangképzés ne legyen forszírozott, de nagy és tiszta hangzást eredményezzen, ezáltal adva lehetőséget az intonáció jobb kontrollálására. Ezt úgy tudjuk elérni, ha a kápától a csúcsig a vonó teljes hosszán, a húrlábhoz közel és a vonó teljes szőrfelületét használva játszunk. Előgyakorlatként a helyes érzeteket először csak az adott húrsíkban a két üreshúr összehúzásával is megérezhetjük, majd ezt követően kapcsolhatjuk be a mozgásba a balkezünket. Gyakorlásakor, hogy az intonáció megfigyelését segítsük, érdemes kettőskötéssel játszani mindegyik hangközskálát úgy, hogy csak a kötőív alatt váltunk a soron következő fogásra. Így minden kötést az előző fogás megismétlésével indítunk, mely lehetőséget ad a fogás biztosabbá válására. Lassabb tempó esetén a fekvésváltást - a helyes érzetek és a tiszta intonáció elérését segítő - érdemes még hallható csúszással megoldani, mely a tempó gyorsabbá válásakor természetesen hangtalanná válik.⁵⁶

⁵⁵ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

⁵⁶ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

Fontos, hogy a hangközt fogó ujjainkon karunk súlyát fele-fele arányban osszuk el. Ezt leginkább az oktáv skálánál fontos tudatosítani, ugyanis ott már részint a nagyobb távolság átfogása miatt, részint a hüvelykujj játszóujjként való használata miatt gyakran előfordul, hogy kézfejünket csuklóból és alkarból elcsavarjuk a hüvelykujj irányába, ami által a karsúlyunk is oda koncentrálódik, megbontva ezzel kezünk egyensúlyát, hüvelykujjunk túlterhelését és lemerevedését okozva. Fontos lehet kezünk lazább izomérzetének elérésében az is, ha a játékon kívüli ujjainkat, amennyiben lehetséges fekve hagyjuk a húrokon ahelyett, hogy a levegőbe emelnénk őket, ezzel is redukálva bárminemű feszültség kialakulását.

Bármilyen hangköz játszásakor fontos, hogy a megfelelő izomérzeteken túlmenően a tiszta intonációra is figyelni tudjunk. Egy hangköz tisztításakor érdemes először csak a hangköz egyik hangjával foglalkozni. Ha lehetőség van rá, és segítséget nyújt, egy üreshúrt is felhasználhatunk igazodási pontnak, és azzal összehúzza találhatjuk meg az adott hang helyes magasságát. Ha erre nincs lehetőség (mondjuk, egy magas állás esetén), le is foghatjuk az adott hangot egy olyan fekvésben (akár több oktávval mélyebben), ahol a gyakorlásnak köszönhetően a fogásunk már az intonáció szempontjából is elég biztos ahhoz, hogy igazodhassunk hozzá. Ezt követően, ha sikerült az adott hang intonációját helyre tennünk, érdemes hozzáhúznunk és hozzáigazítanunk a hangköz másik hangját. Ha ezt sikeresen megtettük, fontos lehet, hogy a helyes intonáción túlmenően ezen a ponton foglalkozzunk még egyszer balkezünk érzeteivel és izomtónusával. Két lebillentett ujjunkat lent tartva, érdemes lehet karunk és kézfejünk helyzetét megvizsgálni, hogy karsúlyunk egésze rá tud-e kerülni egyenlő arányban mindkét ujjunkra. Fontos itt megjegyezni, hogy a fogások távolsága miatt és amiatt, hogy két húron kell megosztanunk karunk súlyát, gyakran feszültebbé válnak ujjaink. Nem ritkán a hüvelykujjunk is megmerevedik és görcsösen nyomja a nyakat alulról. Ez természetesen olyankor jellemző, amikor nem a hüvelykfekvésben játszunk, és nem játszó ujjként vesz részt a mozgásban. Ennek elkerülése végett is fontos, hogy a fogások játéka közben - karunk helyzetét is figyelve - koncentráljunk karsúlyunk maradéktalan átvitelére és ujjaink laza izomtónusára.⁵⁷

⁵⁷ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

A terc, szext és oktáv skálákat gyakorolhatjuk úgy is, hogy a fogások hangjait külön választjuk, és a hangközöknek csak a mélyebb, vagy csak a magasabb hangjait játsszuk el skálaként egy szólamban. Nagyon lényeges, hogy az ujjrenden nem változtathatunk, tehát habár a hangközöknek csak egy hangját szólaltatjuk meg a vonóval, ujjainkkal mind a két húron, mind a két hangot le kell fognunk. Ez az egyszólamú játék segít az adott szólam intonációjára jobban odafigyelni, valamint így módunkban áll a különböző fogások rendhagyó ujjrendjeit is jobban megszokni.

Tercek

A diatonikus tercmenetek játéka a hangnemnek megfelelően kis és nagy tercek váltják egymást. Ennek következtében természetesen a fogások is változnak, hiszen sokszor az egyik ujjunknak egész hangot, a másiknak csak fél hanglépést kell megtennie. Így a nagy terc esetén szűkebb, a kis terc esetén szélesebb balkezünk fogása. Egy adott hangnemben való tercskála játszásakor tisztában kell lennünk ezek váltakozásával, és tudatosan kell előre készülnünk balkezünkkel annak megfelelően, hogy mikor melyik következik. A normál fekvésekben a hangok fogása közötti távolság miatt nem lehetséges ugyanazon fekvésben egynél több tercet eljátszani, kivéve persze azt az esetet, amikor már ezekben az alsóbb fekvésekben is bevonjuk hüvelykujjunkt a játékba. Alapesetben azonban minden megszólaltatott terc hangköz után balkezünk fekvésváltásra kényszerül. Ujjrend technikailag ezekben a fekvésekben a tercek játéka általában az első és negyedik ujjunkkal történik úgy, hogy a negyedik ujjunk az alsó, az első ujjunk pedig a felső húrra kerül. A fekvésváltásokon túlmenően, a normál fekvésekben játszott tercmenetek esetében a húrvtáltások problematikájával is szembe kell néznünk. Ujjrendtől és hangnemtől függően vagy a harmadik, vagy pedig a negyedik fekvés után szükségessé válik, hogy húrvtáltunk, és mindegyik ujjunkat az eggyel magasabb húrra helyezzük át, folytatva a következő terccel a skálamenetet. Olyan hangnemek esetén, ahol az üreshúrok használatára lehetőség van, könnyítésként a harmadik fekvést követően húrvtálthatunk, és a következő tercet az üreshúr bevonásával is eljátszhatjuk. Ez a kezdetekben egyszerűsíti a gyakorlást, később azonban érdemes a negyedik fekvést követően váltanunk, hogy kezünket jobban szoktassuk a terc fogásához, és az olyan esetekre előre gyakoroljuk a húrvtámenetet, ahol a hangnemből adódó módosítások következtében nem lehet az üreshúrokat

használnunk. A húrátmenetek simaságát, zökkenőmentességét a jobbkezünkkel is segíthetjük azáltal, hogy a váltáskor a terc csak azon hangját tartjuk meg - húzzuk tovább, amelyik a váltás irányában van. Ez azt jelenti, ha felfele irányban játszunk a tercmenetet, akkor a terc felső, magasabb hangját húzzuk jobbkezben tovább, hidat képezve ezzel, míg balkezünk felkészül az újabb fekvésbe történő átmenetre. Eközben vonónkkal fokozatosan közelítjük meg a magasabb húr, így érve el azt az új húrsíkot, amelyben tovább játszunk. Jobbkezünk fokozatos húrvtáltását a lefele irányban játszott skálák esetén is alkalmazhatjuk. A különbség ebben az esetben az lesz, hogy itt a tercenek a váltás irányában lévő mélyebb hangját kell megtartanunk, hogy a vonó be tudjon állni a következő alacsonyabb húrsíkra.⁵⁸

A hüvelykfekvésekben a hüvelykujjunk játékba történő bevonásával és a hangok fogástávolságának csökkenésével már lehetőségünk nyílik, hogy ugyanazon fekvésben egy helyett akár két tercet is eljatszunk. Így csak minden második fogásváltáskor kényszerülünk fekvésváltásra. A váltottan játszott tercek játéka tehát hüvelyk (magasabb húr) és második (mélyebb húr) ujjainkkal történik, melyeket ugyanazon fekvésben az első és harmadik ujjainkkal váltunk le. (19. és 20. részlet) Mivel ebben az esetben csak minden második alkalommal váltunk fekvést, fontos tudatosítanunk, hogy a felső lágékban a több oktávon játszott tercmenetek esetén, az első oktáv lejátszását követően a kis és nagy tercek fogásai is fordított sorrendben fogják követni egymást (*Schiffer*, 2001).

Fontos, hogy ügyeljünk még ujjaink billentésére is az egy fekvésben játszott váltott tercek esetén. Ahogyan arról már korábban volt szó, a mozgást elő kell készítenünk azáltal, hogy az éppen nem játszó, soron következő ujjainkat (jelen esetben az első és harmadik) ki kell emelnünk, hogy legyen elegendő helyzeti energia a helyes érzetekkel történő billentés kivitelezésére. A magas pozícióból leejtett ujjaink mozgása azonban nemcsak a karsúly átadásának érzetét segíti, hanem a tercfogások közötti artikulációt is megkönnyíti.⁵⁹

Érdeemes itt is megemlíteni, hogy természetesen a különböző zeneművek játéka során technikailag sokszor jobb kivitelezhetőséget tesz lehetővé, ha a hüvelykujj

⁵⁸ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

⁵⁹ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

bevonásával az alsóbb fekvésekben is váltottan játszuk a tercmeneteket, valamint a hüvelykfekvésekben is számtalanszor előnyösebb a tercket fogásváltás nélkül, azonos ujjakkal kiviteleznünk. A terc skálák gyakorlásakor azonban mindenképpen érdemes az adott fekvésnek megfelelő, a leginkább magától értetődő ujjzatokat választanunk, mellőzve a rendhagyó helyzetekre jellemző technikai megoldásokat.

(19. részlet) Terc skála C-dúrban, a tiszta intonációt és a fogások biztosabbá válását segítő, kezdetben hangismétléssel és kettős kötéssel

(20. részlet) Terc skála C-dúrban, a fogások megszokását követően már hangismétlés nélkül, kezdetben az üreshúr bevonásával játszva

Szextek

A szext skálákat mindig váltottan játszhatjuk. Ez azt jelenti, hogy csak minden második fogás után kell fekvést váltanunk. Az ujjrend attól függően változhat, hogy kicsi vagy nagy szextet játszunk. Első (mélyebb húr) és második ujj (magasabb húr) vagy első és

harmadik ujj lehet az első szext ujjazata az adott fekvésben, míg az ezt váltó szextet második (mélyebb húr) és negyedik (magasabb húr) vagy harmadik és negyedik ujjal játszhatjuk. A negyedik fekvés fölött a fogások szűkülésével már jellemzően inkább csak az első, második ujjaink váltakoznak második, harmadik ujjainkkal. Fontos azonban, hogy a hüvelykfekvésben való játékot ebben az esetben is elő kell készítenünk azáltal, hogy karunkat éppen csak a szükséges mértékben megemelve felhelyezzük hüvelykujjunkt a fogólapra úgy, hogy mind a két húrt érintse.⁶⁰

Az alacsonyabb, normál fekvésekben játszott szext menetek húrvtásainál is alkalmazhatjuk jobbkezünk - terc meneteknél már megismert - átkötését, miszerint a szext hangköz mindig csak azon hangját tartjuk meg, mely a váltás irányában van.⁶¹ Mindeközben balkezünkkel is elő kell készítenünk a következő húrpáron játszandó szext hangköz fogását. Erre például egy C-dúrban játszott emelkedő szext menet esetén akkor van lehetőségünk, amikor a húrvtás előtti hangközt játsszuk, jellemzően a harmadik és negyedik ujjunkkal a negyedik fekvésben. Ebben az esetben az első és második ujjunkat kell játék közben a következő, magasabb húrpár fölé helyezni, hogy a lecsúszást követően szünet és vendéghangok nélkül tudjuk lebillenteni őket az első fekvésben.⁶²

Az ujjrendek leírásában látható, hogy az egy fekvésben lefogott két szext hangköz fogásváltásakor sokszor előfordul, hogy vagy a harmadik, vagy a második ujjunkkal lefogott első szext hangköz felső hangja után, a következő szext alsó hangját kell ugyanazzal az ujjunkkal lefognunk. Ez voltaképpen az ujjunknak egy kvintugrását idézi elő, ami ebben az esetben azt jelenti, hogy amennyire gyorsan és simán lehetséges át kell csúsztatnunk az eggyel mélyebb húrra. Erre természetesen elő kell készítenünk egész kézfejnket és az adott ujjunkat is. Segítségét jelenthet, ha kicsit laposabban billentjük le ujjunkat az első szextfogásnál, hogy könnyebben át tudjon csúszni a szomszédos húrra. Ezt megelőzően a következő szext fogás magasabb hangját fogó ujjunkat azonban ki kell emelnünk, majd a váltáskor le kell billentennünk úgy, hogy a két ujj pontosan egyszerre fogja le az új hangköz hangjait. Ez - a terc skálához

⁶⁰ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

⁶¹ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

⁶² Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

hasonlatosan - itt is a karsúlyérzet átadását és a fogások közötti artikulációt segíti. Ahhoz azonban, hogy a hangköz mindkét hangja egyszerre tudjon megszólalni, az ilyen kvintugrásos fogások esetén mindig csak a magasabb hang lebillentésére van lehetőség. A hangköz mélyebb hangjára érkező ujjunkat mindenképpen át kell csúsztatnunk a másik húrról, tekintve, hogy így érhető el a gyors, sallangmentes és „egyben” megtörténő fogásváltás. Lényeges továbbá, hogy mindegyre a skála lefele menő szakaszában is figyeljünk, amikor a fogások fordított sorrendben következnek egymás után.⁶³

Jobbkezünkkel - a hűrváltáshoz hasonlóan - a fogások váltásakor is segíteni tudunk, hogy ne kerüljön szünet vagy idegen hang az egy fekvésben játszott két szext hangköz közé.⁶⁴ Itt azonban a felfele menő skálánál mindig az alsó, a lefele menő skálánál mindig a felső hangot tartjuk meg a hangközből, miközben balkezünk végrehajtja a váltást az adott fekvésben, és beáll az új fogás pozíciójába. Amint ez megtörténik, balkezünk új fogásának lebillentésével egyidőben a vonóval is rögtön visszaállunk a két húr közös síkjába, így a következő hangköz szinte szünet nélkül tud megszólalni. (21. részlet) A váltás akkor tud észrevétlen maradni, ha a vonóval a két húr közös húrsíkjához nagyon közel maradunk, attól alig eltávolodva tartjuk meg a szext adott hangját, így a visszaváltáskor a vonónak jóval kevesebb utat kell megtennie.

(21. részlet) Szext skála C-dúrban, a terc skálához hasonlóan, a tiszta intonáció gyakorlását segítő, kezdetben érdemes hangismétléssel és kettős kötással játszani

⁶³ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

⁶⁴ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

Oktávok

Az oktáv hangközt általánosan a harmadik és hüvelykujjunkkal fogjuk le. Az oktávskála játéka - a nyolc hang fogástávolsága miatt - egy fekvésben többnyire csak egy hangköz lefogására van módunk, így azok között kezünknek mindig fekvést kell váltania. Kézfejük és ujjaink helyzete oktávjáték közben feszítettebb, éppen ezért nagyon fontos, hogy karunkkal megfelelően tudjunk helyezkedni, hogy még ebben a nyújtott állásban is lehetőség legyen a karsúly mind a két ujjunkra egyenlő arányban történő átvitelére. Hüvelykujjunk a játék közben mind a két játszó húrt érinti, de a súly inkább a mélyebb húrra tevődik át, hiszen az oktáv mélyebb hangja is ott van lefogva. Figyelni kell természetesen, hogy az ujj izmainak tónusa még ebben az állásban se váljék görcsössé. Harmadik ujjunk az alsóbb (normál) fekvésekben a nagyobb fogástávolságok miatt nyújtottabb állásban, a magas fekvésekben egyre gömbölyűbben áll. Negyedik ujjunk a játékban nem vesz részt. A harmadikhoz oldalról hozzásimulva lazán a levegőben marad, míg az első és második ujjaink - amelyekkel szintén nem játszunk - közvetlenül a harmadik ujjunk mögött, elengedett izomtónussal fekszenek a húron. Ez nagyban segít a jóval gyengébb harmadik ujjunknak, hogy a pozícióját az oktávfogások alkalmával is képes legyen biztosan megtartani. Fontos tudatosítanunk, hogyha ezen ujjak bármelyikét kiemeljük oktáv játék közben a harmadik ujjunk mögül, azzal a kéz kényelmetlen görcsös feszülésén túlmenően, harmadik ujjunk intonációjának bizonytalanságát is okozhatjuk. Annak következtében, hogy e három ujjunk voltaképpen egy tömböt alkot, hüvelykujjunk hozzájuk történő közelítésével és távolításával tudjuk az oktáv fogásokat szűkíteni és tágítani.

„Az első és második ujjak maradnak azonban az eredeti elhelyezkedésben, hogy segíteni tudjanak a harmadiknak. Ha az oktáv játszása közben kiemeljük az első és második ujjunkat, a harmadiknak nem lesz meg a megfelelő biztonsága, mivel az egy eredendően gyenge ujj.”⁶⁵

Az oktávskála játékakor a hangnemtől függően - a tercskálához hasonlóan - használhatjuk az üreshúrokat is. Ebben az esetben váltottan tudjuk egy fekvésben a két szomszédos oktávot eljátszani úgy, hogy a harmadik fekvésben az első oktávot csak az első ujjunk (a magasabb húron) lebillentésével szólaltatjuk meg. Azonban később -

⁶⁵ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

a fogás automatikussá válásával egyenes arányban - egyre inkább érdemes elhagynunk a könnyítő üreshúros megoldást. (22. részlet) Az oktávskála játéka - a fogás kényelmetlenségén túlmenően - felmerülő probléma lehet még a húrvtáltás is. Egy felfele irányban játszott oktávskála esetén gondot jelenthet, hogy balkezünknek a fogáspozíciót megtartva vissza kell csúsznia az első fekvésbe úgy, hogy az egész kezünk közben átkerül az eggyel magasabb húrparra. Mint mindig, ebben az esetben is fontos, hogy a mozgás előkészített legyen. Egy adott húrparon a húrvtáltás előtti utolsó oktáv hangköz eljátszását követően rögtön át kell térni először a hüvelykujjal, majd pedig az összes többivel a szomszédos húrparra, és csak ezt követően szabad vissza csúszni az első fekvésbe, amikor az adott hurokon már biztos az oktávfogás. Éppen ezért helytelen, ha a sorrend felcserélődik, és csak a csúszást követően térünk át kezünkkel az új húrparra, vagy akár a csúszás közben hajtjuk végre a vtáltást. Hiszen mindkét esetben vagy a biztos intonációt, vagy pedig az oktávok sallangmentes és gyors összekötését veszélyeztetjük. Ugyanezzel a problémával kell szembe néznünk a lefelé irányú oktávskála játéka is. A helyzetet itt még az is bonyolítja, hogy az eggyel lejjebbi szomszédos húrparra való vtáltáskor fel kell csúsznunk vagy az ötödik, vagy pedig a hatodik fekvésig, mely az intonáció szempontjából egy jóval kevésbé biztos pozíció a balkezünk számára. Az áttérést ebben az esetben úgy tudjuk segíteni, ha az első és második ujjunkkal a harmadik mögöl kinyúlva a vtáltás pillanatában lebillentjük a szomszédos mélyebb húr. Ezzel előlegezve meg a mozgást, melyet rögtön követ a harmadik és a hüvelykujjunk áttérése is egy pillanattal azelőtt, hogy a balkezünk az oktávfogást megtartva, felcsúszna az elérni kívánt fekvésig. Hogy a folyamat zökkenőmentes legyen segíthet, ha a vtáltás pillanatában a harmadik ujjunk tartása laposabbá, fektetettebbé válik, hogy aztán az új húrparon ismét állított pozícióba kerülve, képessé váljon a karsúly maradéktalan átvitelére.⁶⁶ A rendszeres gyakorlás eredményeképpen a mozgások fokozatos gyorsabbá válásával el kell érnünk, hogy a húrvtáltások egyik irányban se legyenek hallhatóak.

Az oktávskála esetében nem lehet eléggé hangsúlyozni - az ezt megelőzően már említett - külön szólamonként történő gyakorlás jótékony hatását az intonációra, és a szokatlan balkézpozíció megszokására. Az alsó szólam gyakorlása nagyban

⁶⁶ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

húrra. Ez - ahogyan azt már korábban is írtam - azt jelenti, hogy mindegyik ujjunk esetében meg kell találni az ideális karhelyzetet, ami által lehetőség nyílik karunk teljes súlyát használni a hangképzésben, felszabadítva ezzel izmainkat. Balkarunk laza izomtónusa segíti a vibrátóhoz szükséges szabad elmozdulást, azonban az éppen lebillentett ujjunk esetében más érzetekre van szükségünk. Az ujjhegyünknek - bármekkora amplitúdójú vibrátót alkalmazunk is - mindig a helyén kell maradnia, hiszen, ha a karunk mozgásának engedve elcsúszna onnan, az abban a pillanatban a játék helyes intonációjának a végét jelentené. Hogy ez ne történjen meg, egyértelműen a karsúly tud a segítségünkre lenni azáltal, hogy a lebillentett ujjra ránehezede rögzíti annak pozícióját, így az, az egész balkar elmozdulásának forgáspontjává tud válni.

A vibrátó iránya teljesen megegyezik a fekvésváltás irányával, azaz csak és kizárólag a húr hosszanti síkjában mozdulhat el vibrátó közben a kezünk. Ezáltal válik a mozgás hatékonyá és hallhatóvá. Ellenkező esetben, ha mondjuk a kezünk elmozdulása a húr síkjához képest rézsútos, hiába mozgatjuk kezünket nagy amplitúdóval, nem lesz akkora a hatása a húr hosszúságának folyamatos változtatásában, ami voltaképpen a vibrátó lényege. Pontosán ezért is fontos, hogy az éppen nem játszó ujjaink is mindig az aktuális húr fölött helyezkedjenek el, a lendület irányában álljanak, és ezáltal ne térítsék ki kezünk mozgását sem a C-húr, sem pedig az A-húr irányába a vibrátó egyenetlenségét okozva.

„Az ujjainknak kézfejükkel együtt muszáj a fölött a húr fölött maradniuk, amelyiken éppen játszunk. A lent lévő ujjunkkal együtt egyfajta ingázó mozgást hoznak létre. A vibrátó azonban nem lesz egyenletes, ha a nem játszó ujjaink a kézfejükkel együtt nem a húrsíkban, hanem abból kitérve mozognak.”⁶⁸

Érdeemes ezen kívül még arra is odafigyelnünk, hogy pont annyira emeljük őket a húr fölé, hogy a vibrátó mozgása közben ne érjenek hozzá az éppen rezgésben lévő húrhoz. Azonban túl magas sem lehet a pozíciójuk, tekintve, hogy túlzott kiemelésükkel nem kívánt feszültséget okozhatnak balkezünkben.

A vibrátót az imént említetteknek megfelelően érdemes tehát a fekvésváltás mozdulatából megérezni, hiszen a vibrátó kivitelezésekor valójában a csúszás fel és lefele irányú elmozdulását hasznosítjuk és egyúttal redukáljuk le úgy, hogy balkezünk

⁶⁸ Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Wien, Bécs. (videóanyag 2020)

a mozgás oda-vissza ismétlése közben már nem mozdul el az adott hangról. Ezt úgy lehet a legjobban megérezni és gyakorolni, hogy balkezünk legerősebb ujját, a második ujjat ráhelyezzük D-húron első fekvésben az F-hangra. Ezt követően fekvést váltunk, és felcsúszunk az egy oktávval magasabb F-hangra, majd pedig visszatérünk a kiindulási pozícióba. Nagyon lényeges, hogy a fekvésváltás mozgását - a korábban leírtak alapján - a helyes érzetekkel végezzük. Vagyis az impulzus vállunk irányából jöjjön, mely a karunk gyors, félkörívben történő előmozgását eredményezi, ezáltal kiemelve a súlyt, és lendületet adva az új fekvés irányába történő elmozduláshoz. Az egy oktávnyi oda-vissza csúszást folyamatosan kell ismételtetnünk, és egyre jobban érdemes begyorsítani, míg már nem marad lehetőség időben arra, hogy elérjük az egy oktávnyi távolságot. Így a gyorsulással arányosan a mozdulat is fokozatosan megrövidül, redukálódik. Természetesen ez a fekvésváltás előmozgására is érvényes, mely a gyorsulás mértékével arányosan egyre inkább csak érzeti szinten marad meg. A távolság egy bizonyos gyorsaság fölött már csak egy kvint, aztán terc, szekund, végül elérkezünk a prímhez, amikor a kezünk már nem vált fekvést, azonban az egész karunk felfele és lefele irányú kitérése megmarad. Az F-hangról indított oktáv esetében nagyjából az A- vagy a G-hang lesz az, amelyre karunk kényelmesen, a mozgás szűkülése folytán megérkezik.

Ha már a vibrató helyes izomérzetét sikerült jobban megérezni, lehet a gyakorlatot eleve szűkebb mozgással, mondjuk kvárt, később akár terc hangköztávolsággal indítani. Ebben az esetben is nagyjából valahol a terc két hangja között, Fis- vagy G-hang magasságában lesz a karunk végső nyugvópontja. Az érzetek szempontjából fontos még megemlíteni, hogy a vibrató ilyen jellegű, oda-vissza csúszással történő gyakorlásánál - a fekvésváltással ellentétben - a karsúlyunkat inkább az alsó hangba kell betámasztanunk, nem pedig az érkező hangba, így adva lehetőséget karunknak a gyorsabb fordulásra a visszacsúszás előtt.⁶⁹

A vibrató gyakorlásakor érdemes már a kezdeteknél odafigyelni, hogy a mozgás minél nagyobb amplitúdóval történjen. A mélyebb hangfekvésű hangszeren - így a csellón is - akusztikailag sokkal természetesebb hatást kelt a nagyobb, szélesebb, a tempóját tekintve valamivel lassabb vibrató. Ez nagyrészt azért van így, mert a mélyebb hangok esetében a rezgésszám is jóval alacsonyabb, így fontos, hogy a vibrató se térjen

⁶⁹ Agócs Márta (2009): *Kaposvári Vonós Mesterkurzus*. Kaposvár.

nagymértékben el ettől, mert abban az esetben az emberi fül számára (főleg a C- vagy G-húron) a hangzás zavaróvá, természetellenessé válhat. Ezen túlmenően fontos azzal is számolni, hogy egy nagyobb terem esetében az akusztikai körülmények sem kedveznek a gyorsabb, kisebb amplitúdójú vibrátónak. A hang nagyobb térben történő terjedésénél a hang karakterisztikája szűkül, folyamatosan veszít az erejéből. Tehát nagyobb távolságból a vibrató is sokkal kevésbé lesz kivehető és értelmezhető. Ezért már a kezdeteknél érdemes eleve a széles, nagy amplitúdójú vibrátót megszokni. Még az sem baj, ha túlzásba esünk, hiszen mindig könnyebb később a mozgásból visszavenni, mint egy eredendően szűk mozgást bővíteni. Ezen túlmenően a nagyobb, szélesebb amplitúdójú vibrató alapfeltétele, hogy az egész karunk izomtónusa elengedett, laza legyen, míg a gyors, sűrű vibrató gyakran hoz létre feszültséget, izommerevséget a tanulmányok kezdeti szakaszában.⁷⁰

Ezeket szem előtt tartva tehát érdemes úgy gyakorolni, mondjuk skálán a vibrátót, hogy a lehető legszélesebb amplitúdót próbáljuk elérni. Ez különösen hasznos olyankor, amikor egy rosszul beidegzett, merev és gyors vibrátót akarunk kilazítani. Már ilyenkor nagyon fontos odafigyelni, hogy minden hangon ugyanolyan legyen a vibrató, nem számít, hogy épp melyik ujjunkkal és melyik húron vibrálunk. Ezt azért is fontos kiemelni, mert általában a kisujj esetében sokszor beszorul, szűkké és gyorsabbá válik a mozgás. Ebben az esetben újfent érdemes megvizsgálni, hogy az ujj merőlegesen áll-e az adott húron, és ha igen, a karunk pozíciója lehetővé teszi-e a súly átvezetését. Egy nagy amplitúdójú vibrató esetén az az ideális, ha a vibrató mozgása alatt az ujjvégünk teljes felületét végiggördítjük a húron. Tehát alkarunk a kézfejünkkel együtt majdnem egy félkört ír le lebillentett ujjunk körül.

Általános hiba szokott lenni, hogy csak a hangok közepére kerül vibrató, megszakítva ezzel a hangok közötti kapcsolatot és egyúttal a zenei folyamatot is. Az úgynevezett balkéz legato lényege viszont pontosan az, hogy amennyire csak lehetséges, minden hang a teljes hossza alatt, az elejétől a végéig vibrálva legyen úgy, hogy a hangok között nem akad meg, és a gyorsasága nem változik. Így tudjuk a hangokat valójában balkézben is összekötni, hiszen akusztikailag a vibrató folyamatossága és változatlan gyorsasága folytán, jóformán csak a hangok magassága

⁷⁰ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

változik.⁷¹ Ez természetesen egy olyan szabály, melynek megtartására nagyon előnyös, ha balkezünk alapvető technikai készség gyanánt mindig készen tud állni, azonban a vibrató játék közbeni alkalmazása - gondolva itt a gyorsaságára, amplitúdójára is - mindig nagy mértékben függ a játszott zenemű kortörténeti stílusától, a zenei kifejezéstől, valamint a játékos zenei ízlésétől és kreativitásától is.

A zenei kifejezés szempontjából nagyon lényeges lehet, hogy a vibrátónk ne legyen mindig egyforma, hiszen a különböző hangszínek létrehozásában az egyik legfontosabb eszköz, ami a kezünkben van. Ha a vibrátót sikerült a skálán minél lassabban gyakorolva kiláztatunk, már lehetőség nyílik a vibrató differenciálására, azaz a nagyon lassú mozgás fokozatos gyorsításával különböző karakterisztikájú vibratókat hozhatunk létre. Kísérletezésem alapján arra jutottam, hogy ezt újfent a skálán tudjuk a legjobban gyakorolni, hiszen fontos észben tartanunk, hogy egy négy oktávós skála esetén valójában a hangszer összes húrján, az összes fekvésben és az összes ujjunkat használva játszunk. Pontosan emiatt érdemes a skálát felhasználni a vibrató gyakorlására is, hiszen így fel tudunk készülni arra, hogy játék közben akár a kényelmetlenebb balkézipozíciókban is megjelenítsünk különböző hangszíneket. Hogy a vibrató gyorsaságát kontrollálni, mérni tudjuk, érdemes a metronómot segítségül hívni, hogy megtalálhassuk a gyakorlásnak leginkább megfelelő ütésszámot. A tapasztalat azt mutatja, hogy a legcélszerűbb tempó erre a célra valahol az 50-es és 80-as metronómszám között van. Érdemes tehát elkezdenünk a skálát úgy, hogy minden hangot kettő vagy három ütésig tartunk, miközben minden ütésre kettőt vibrálunk. Hogy takarékoskodjunk az idővel, érdemes csak felfele irányban játszani a skálát ezzel a gyorsasággal, visszafelé viszont már célszerű lehet megemelnünk egyet az egy ütésre eljátszott vibratók számát. Addig érdemes növelni a sebességet, ameddig fizikailag képesek vagyunk rá, ezzel is fejleszthetjük izmaink erejét, gyorsaságát és állóképességét. Közben természetesen nem szabad megfélekedni a balkéz legátóról. Amennyire csak lehet próbáljuk meg balkézrel összekötni a skála hangjait. Ne hagyjuk, hogy a vibrátónk leálljon, majd a következő hangnál újra induljon. Ha a kitűzött célunk valóban az, hogy balkezünket minél sokoldalúbbá tegyük, érdemes lehet több

⁷¹ Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente – Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg

tempóban - különböző metronóm számokkal - is elvégezni a gyakorlatot, számtalan variációját gyakorolva ezzel a vibrató gyorsaságának, amplitúdójának.

Vibrátónk kellően sokszínűvé válásával nemcsak a zenei kifejezésünk lesz gazdagabb, hanem a különböző stílusokban való játék tekintetében is nagyot lépünk előre. Hiszen teljesen más vibrató szükségeltetik Haydn-nél (szűkebb, gyorsabb és alapvetően kevesebb vibrató használata), mint mondjuk a Schumann csellókoncertben (nagy amplitúdójú, széles vibrató a hang teljes hossza alatt). Teljesen más karaktert és hangulatot lehet létrehozni a Dvořák csellóverseny melléktemájában (nagyobb, lassabb, nyitottabb vibrató), mint mondjuk a kidolgozás lassított fő témájában (kisebb amplitúdó, zártabb hangkép).

Sok esetben azonban érdemes lehet teljesen vibrató nélkül is gyakorolni egy adott zeneművet. Ez több szempontból jelenthet előrelépést a gyakorlásunk során. Azon túlmenően, hogy lehetőséget ad intonációnk jóval alaposabb ellenőrzésére, fejleszti a jobbkezünket a hangképzésben, hogy vibrató nélkül is képesek legyünk szép hangot előállítani úgy, hogy figyelmünket ezúttal nem zavarja meg a balkéz állandó, rutinszerű vibrátója. Mindeközben a belső hallásunkra hagyatkozva megérezhetjük, hogy a játszott zenemű stílusát figyelembe véve, milyen vibrató szolgálná a legjobban a zenei kifejezésünket.

A vibratóhoz hasonlóan a billentésünket is differenciálhatjuk a stílusok függvényében. Ha ujjainkat laposabban - több hússal - billentjük le, a cselló hangja jóval felhangdúsabb lesz, ami egyértelműen a romantikus zeneművek játszásakor jelenthet nagy előnyt, míg, ha állítottabban - kevesebb hússal - helyezzük ujjainkat a húrokra, a hang karakterisztikája vékonyabb lesz, ami pedig a klasszikus stílushoz fog bennünket közelebb vinni.

Köszönetnyilvánítás és a kutatói munka folyamatának leírása

Ahogy arra már a doktori témám bevezetésének kezdő soraiban is utaltam, nemcsak kutatási témámra, de voltaképpen egész professzionális pályám alakulására is nagyon nagy hatást tett, hogy megismerkedhettem a francia csellóiskola metodikai alapismereteivel. Ezt a nürnbergi egyetem tanszékvezető professzorának, Siegmund von Hauseggernek köszönhetem, akinek a tanárként és mentorként kifejtett áldozatos munkájáért mindig nagyon hálás leszek. A vele való együttműködésem teremtette meg a lehetőséget, hogy a témát a tőle elsajátított játéktechnikai ismereteim birtokában tudjam kellően mélyrehatóan elemezni és rendszerbe foglalni.

Hálával gondolok továbbá Agócs Márta, Mérei Tamás és Onczay Csaba csellóművészekre is, hiszen a velük folytatott beszélgetéseim a csellójáték technikai alapjairól nagyon sok inspirációt jelentettek a későbbi kutatómunkám folyamán.

Minthogy a csellójáték közben végzett mozgások rendkívül összetettek, a teljeskörű metodikai elemzés szempontjából az tűnt a legjobb megoldásnak, ha a két kéz eltérő mozgásait egymástól külön választva vizsgálom meg, a legapróbb részletekig lebontva azokat. Ezen technikai alapoknak és a különböző érzeteknek a mélyreható és pontos leírását természetesen bizonyos helyzetekben szükségessé vált kiegészíteni, teljesebbé tenni azáltal, hogy képekkel is illusztráltam a mozdulatok végrehajtása közben létrejövő játékpozíciókat. Így biztosítottam lehetőséget arra, hogy ennek a nagyon is gyakorlati alapokon nyugvó szakterületnek az elemzését több oldalról is képes legyek megvilágítani, túllépve az írásbeliségből fakadó kereten, amennyire lehet érthetővé és vizualizálhatóvá téve a leírt finommotoros izommozgásokat.

Fontos volt azonban, hogy a részletekbe menő elemzésen túlmenően megjelenjen egy, a gyakorlati megvalósítást célzó irányvonal is a munkámban, mely segít a mozgások megértésében azáltal, hogy fokozatosan, lépésről lépésre jut el a kívánt célig, azaz egy adott mozdulatsor helyes kivitelezéséig. Erre leginkább az adott technikai fogáshoz kapcsolódó gyakorlatok által nyílik lehetőség, melyek érzékletes, esetenként kép mellékletekkel illusztrált leírása szintén fontos elemét képezi a doktori értekezésemnek. Ezen gyakorlatok számos esetben egy összetettebb mozgásnak csak bizonyos részleteit, kisebb, lebontott egységeit gyakoroltatják, így adva lehetőséget az

érzeti szinten történő helyes és alapos beérezésükre a megfelelő izomcsoportok használatával.

Kutatói munkám során arra is nagy hangsúlyt fektettem, hogy a technikailag kiművelt hangszerkezeléshez vezető úton a legfőbb célkitűzés már a kezdetektől a zenei kifejezés legyen, mely nagyban segít megérteni, melyik finommotoros mozgásra mikor és miért van szükség. Arról nem is beszélve, hogy mindez fordítottn is működik, hiszen egy adott zenei részlet legoptimálisabb technikai megoldásához nagyon sok segítséget ad, ha a zenei folyamatok megvalósítását helyezzük figyelmünk fókuszpontjába a technikai nehézségek leküzdésére való törekvés helyett. Így ezeket szem előtt tartva lényeges volt, hogy a csellójáték technikai elemeinek tárgyalásakor ne csak különböző képek csatolásával erősítsem az általam leírtakat, hanem minél több olyan zenei részletet is relációba tudjak hozni az adott metodikai területtel, melyek a legjelentősebb csellóra írott zeneművekből származnak, ezáltal próbálva meg minél teljesebb képét adni a művészi kifejezés és a metodika szoros kapcsolatának. Ezeknek a kottamellékleteknek a játéktechnikai értelemben vett vizsgálatakor derülhet ki igazán, mennyire létfontosságú, hogy a játékos tisztában legyen a mozdulatok precizitásának fontosságával. Ezáltal válva képessé egy jóval kifejezőbb, de egyúttal sallangmentesebb hangszerjáték elérésére, mely természetesen csakis a legmagasabb határfokú izomműködéssel valósulhat meg. Ezt azért is fontos hangsúlyozni, mert a nem megfelelően optimalizált játéktechnika az akusztikailag nem kielégítő eredménnyel túl, nagyon komoly egészségügyi károsodáshoz is vezethet, mely kellően hosszú idő elteltével akár a hangszeres pálya végét is jelentheti.

Pontosan ezért volt számomra nagyon lényeges, hogy a jelen korunk egyik legmeghatározóbb, a hangszerjáték alapjait teljes mértékben magába foglaló metodikai irányzatáról, a francia csellóiskoláról írjam meg doktori értekezésemet, ezáltal biztosítva a lehetőséget, hogy ennek a fontos témának részletekbe menően kifejtett, és kellő alapossággal rendszerezett forrásanyaga magyar nyelven is elérhetővé váljon.

Név: **Bánfalvi Béla**

Születési hely, idő: **Budapest, 13. 05. 1984**

Cím: Budapest 1029 Turul utca 10.

Telefon: +36 30 591 14 19

E-mail: Vanillasky2000@gmail.com

Iskolai tanulmányok:

- 2013- Sikeres felvételi vizsga a Pécsi Tudomány Egyetem Művészeti Karának **Doktori Iskolájába**
Témavezető: Dr. Kamp Salamon
- 2012-2015 **Mester képzés** elvégzése a Hochschule für Musik Nürnberg-ben.
Mester Diploma megszerzése és Master Arbeit letétele 2015-ben.
Főtárgy tanár: Prof. Siegmund von Hausegger
- 2003-2008 **Gordonkaművész, tanár** szak elvégzése a Budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. Diploma megszerzése 2008-ban.
Főtárgy tanár: Koó Tamás
- 1998-2003 **Gordonkaművész** szak elvégzése a Budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem tehetségesek iskolájában.(előkészítő tagozat)
Felvételi a művész, tanár szakra 2003-ban.
Főtárgy tanár: Perényi Miklós
- 1999-2003 **Szakközépiskolai / közismereti** tanulmányok elvégzése a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola és Gimnáziumban.
Érettségi letétele 2003-ban.

Szakmai tapasztalat:

- 2019- A **Palmgren Quartett** tagja
- 2019- Szólócsellista pozíció elnyerése Finnországban a **Pori Sinfonietta**ban
- 2017-2018 Szólócsellista pozíció elnyerése a **Magyar Állami Operaház** zenekarában
- 2015-2019 Szólócsellista pozíció elnyerése a **Duna Szimfónikus Zenekarban**

2014-	Fellépés szólólistaként a Nürnbergi Szimfónikus zenekarral
2013-	Koncertkörút Olaszországban a Nürnbergi Kamarazenekar szólócsellistájaként
2012-	Számos koncerten cselló szólamvezetőként való részvétel a Nürnberger Sinfoniker -ben
2011-	Cselló szólamvezetői pozíció a Magyar kamarazenekarban
2009-	Szólócsellistaként koncertkörúton való részvétel a Symphonia Vienna szimfónikus zenekarral.
2004-2008	Cselló szólamvezetői pozíció a Capriccio kamarazenekarban

Részvétel Mesterkurzusokon:

2011 szeptember	Siegmund von Hausegger mesterkurzusa /Bécs-Ausztria/
2010 augusztus	Nagy Róbert mesterkurzusa /Horn-Ausztria/
2009 december	Mérei Tamás mesterkurzusa /Nagykanizsa-Magyarország/
2009 szeptember	Agócs Márta mesterkurzusa /Kaposvár-Magyarország/
2008 szeptember	Gustav Rivinius mesterkurzusa /Cervo-Olaszország/
2005 szeptember	Onczay Csaba mesterkurzusa /Keszthely-Magyarország/

Forrásanyagok jegyzéke:

Agócs Márta (2009): *Kaposvári Vonós Mesterkurzus*. Kaposvár.

Alexanian, D. (2003): *Complete Cello Technique*. Dover Publications, INC.
New York.

Brockhaus, H. A. – Riemann, H. (1983): *Zenei Lexikon 1. 2. 3. kötet*. Zeneműkiadó,
Budapest.

Hausegger, S. (2012-2015): *Master Ausbildung – Master Streichinstrumente –
Hauptfach Violoncello*. Hochschule für Musik Nürnberg, Nürnberg.

Lengyel Endre – Pejtsik Árpád (1982): *A Gordonkajáték Módszertana*. Tankönyvkiadó,
Budapest.

Mérei Tamás (2009): *Nagykanizsai Vonós Mesterkurzus*. Nagykanizsa.

Navarra, A. (1975): *Ma Technique De Violoncelle*. Hochschule für Musik und
Darstellende Kunst Wien, Bécs.

Onczay Csaba (2005): *Keszthelyi Nemzetközi Mesterkurzus*. Festetics-kastély,
Keszthely.

Schiffer Adolf (2001): *A gordonkajáték metodikája*. Athenaum 2000 Kiadó, Budapest.

Sebestyén Sándor (1956): *Gordonkamethodikai jegyzetek*. Zeneműkiadó, Budapest.

Szabolcsi Bence – Tóth Aladár (1965): *Zenei Lexikon*. Zeneműkiadó, Budapest.

Tortelier, P. (1976): *How I Play, How I Teach*. Chester Music, London.